

LAURENCE'A BAKABİLMEK (BAKAKALMADAN)

Cem Kayalığıl

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012), filmin 144. dakikası: Trans kadın Laurence, yeni yayımlanan romanı üzerine bir cis (trans olmayan) kadın röportajcı ile buluşuyor. Laurence makyajıyla, uzun saçıyla, turkuaz tayyörüyle, pembe boyun bağıyla ve pembe ojeli parmaklarının arasındaki sigarasıyla mizansenin görsel hakimiyetine sahip. Koltuktaki rahat postürüne ve beden diline bakacak olursak adeta ev sahibesi konumunda. Oysaki üç yılın ardından yeni döndüğü Montréal'de bir kafede yapılan röportajın misafiri o; buluşmaya da 45 dakika geç kalmış. Gözleri karşısındaki kadının üzerinden hiç ayrılmıyor, asla. Kadın ise güya *bu gecikmeye* takılmış gibi davranıyor; görüşmenin daha ilk dakikasından itibaren Laurence'ın karşısında gergin, sinirli. Kafasını bir o yana bir bu yana çeviriyor, küpeleri hep sallanıyor, iç çekiyor, bakışlarını yer hizasından yukarıya bir türlü doğrultamıyor. Çok belli ki Laurence'ın, yani bu kendi cis-normlarıyla uyumsuz varlığın karşısında olmak onu irkiltiyor. “Kahve istemiyorum!”la başlayan aksiliği (“Bira?.. Sizi rahatlatacaktır.” – “Rahatlamak istemiyorum.”), röportajı rayına oturtamamasıyla koyulaşiyor. Kadın, “Ben soru sorarım, siz cevaplarsınız. Daha etkili bir yaklaşım düşünemiyorum. Ama bu kadar kibirliyseniz....” dediğinde, Laurence ikisi arasındaki gerilimin asıl kaynağına direkt dalmaktan çekinmiyor: “Peki ya siz? Siz de biraz kibirli değil misiniz? Evet geç kaldım, ama... Başladığımızdan beri bir kez bile gözlerimin içine bakmadınız. Kendinizi böylelikle mi güvende hissediyorsunuz? Taşa dönüşeceğinizi mi düşünüyorsunuz?” Bu, kadını geriletıyor; kadın nihayet gözlerini Laurence'a çevirebiliyor (yakın plan yüz çekimi: gözleri meğer ne kadar da güzelmış). Ve Laurence'a “Bakışlar sizin için önemli midir?” diye sorunca, yalınlığıyla etkili bir cevap alıyor: “Nefes almak için havaya ihtiyaç duyarız, değil mi?” Cevap kadını gülümsetiyor, ona rahat bir nefes aldırıyor. Laurence ona göz kırpmıyor: “İşte böyle.”

Bakmak veya bakmamak; kime bakıldığı ve nasıl bakıldığı: Bunlar **Xavier Dolan**'ın mesele edindiği ve yüze odaklı orta-yakın plan çekimlerle vurgulamayı çok sevdiği şeyler. Orta-yakın planın bu vurguyla kullanımını, önceki filmi **Hayali Aşklar**'da da (Les Amours Imaginaires / Heartbeats, 2010) buluyoruz. Zaten **Hayali Aşklar**'ı böyle bir çekim açıyor:



Hayali Aşklar'ın başında konuşmasını dinlediğimiz anonim kadın.
Kime bakarak konuştuğunun görsel bilgisi seyirciye verilmiyor.

Kısa süre sonra bir kesmeyle yakın plana geçilmesi, bunun ardından yapılan hızlı *zoom-out - zoom-in* ve bunlar olurken çerçeve içinde gösterilen kişinin etrafına (çerçeve dışına, bir o tarafa bir bu tarafa) bakarak sözü başkaları tarafından kesilmeden kendi hikayesini anlatmayı sürdürmesi sayesinde, burada, bir doz kurmaca film - bir doz belgesel (tam ifadesiyle: *konuşan kafalar* belgeseli) estetiği oluşturuluyor (Godardvari bir ikilik). Filmin asıl hikayesi başlamadan önce, bu şekilde, başka iki kişiyi daha izleyip dinliyoruz; dahası, aynı şeyler, film içine serpiştirilmiş ve filmin hikayesine hiçbir noktada doğrudan katışmayan başka *insert*'lerde de (yanal/ikincil klipler) tekrarlanıyor: Birtakım anonim kişiler (**Hayali Aşklar**'ın asıl karakterleriyle bağları kurulmuyor, aynı film içinde başka dünyalardalar) birtakım *yürümemiş ilişki* hikayelerini, ters gitmiş ve kötü bitmiş yakın ilişkilenmeleri ve bunların kendilerinde bıraktığı izleri *birilerine* anlatıyorlar. Çevrelerinde kim var, onları kim dinliyor, bu gördüğümüz kişiler aslında birbirleriyle mi konuşuyorlar... bunlar tutarlılıkla, görsel olarak belirsiz (çerçeve dışı) bırakılıyor.

Dolan Hayali Aşklar boyunca, asıl karakterleri olan Francis, Marie ve Nicolas'ı da kaydadeğer bir sıklıkla (belki Francis'i diğerlerinden daha az olarak) bu planda

ekiyor. Ama onların çekimlerinde, gösterilen karakterin ereve dışına dođrultulmuŐ gözlerinin kimi gördüğü, bütünüyle *mizansenin* kurulumu sayesinde belirlenmiŐ oluyor, seyirci tarafından biliniyor. Altını çizmeye değer olan nokta Őu: **Dolan** bunu standart aı – *kesme - karşı aı* kurgusuyla *yapmamayı* (kesmelerini de *grүнmezleŐtirmemeyi*) seviyor; bunun yerine (bu plandaki çekimlerinde) karakterini doğrudan karşısından görüp göstermeyi ve o karakterin net biçimde baktığı diğer karakteri bütünüyle ereve dıŐında bırakmayı istiyor.



Hayali AŞklar'ın üç karakteri bir kafede ilk kez bir araya geliyorlar.

Üstte: Nicolas kafede. Francis mekana giriyor; Nicolas, Francis'in kendisine doğru yaklaşmasını mutlulukla (ve muhtemelen romantizmle) karŐılıyor. Marie de az sonra sahneye dahil olacak.

Altta: Kafedeki masada Marie ile Nicolas'ın karŐılıklı oturduklarını biliyoruz. Marie belirgin bir romantizmle Nicolas'a bakıyor.

Hayali Aşk’da *insert*’ler ile asıl hikayedeki bu tür çekimler arasındaki fark (çerçevelediği kişinin kime baktığının belirsizliği ile belirginliği) üzerinde biraz durayım. Öncelikle malumun ilamı: Bu fark, filmin gramerindeki bilinçli *iki başlılığa* katkı sunuyor; **Dolan** (başka estetik tercihlerin yanında) bunun sayesinde, işlediği asıl hikaye ile *insert*’lerin kendi iç toplamlarını birbirinden ayırıştırıyor. Ancak, değil mi ki filmin adı “Hayali Aşk”: Gerek Francis-Marie-Nicolas üçgeninin içsel geriliminin oluşumu ve çözümlenişi gerekse *insert*’lerde anlatılanlar, son tahlilde, hep birilerinin mutsuzluğuyla biten *yoksun kalış* hikayeleri olmaları yönünden birbirleriyle benzeşiyorlar (belki yer yer de örtüşüyorlar). Bu ayrışma-benzeşme halinin, *Hayali Aşk*’ı hem görsel biçimce zenginleştirdiğini hem de söylemsel alanda çoğalttığını (tema ve varyasyonlar misali) söylemek makul görünüyor. *Insert* konuşmacılarının görsel olarak *sanki muhatapsızlarmış gibi* sunulmaları; kendileri arasında ve anlattıkları üzerinden bir tekil anlatının kurulmasını engelliyor. Dile getirilen çoğul anlatıların filmin ana hikayesine nerelerden nasıl bağlanabilecekleri de açık uçlu bir bulmaca olarak seyirciye hediye ediliyor.

Laurence Anyways’de bıraktığımız yere dönme vakti: “*Bakışlar sizin için önemli midir?*” - “*Nefes almak için havaya ihtiyaç duyarız, değil mi?*” Laurence ile röportajcı kadın arasındaki bu mizansen filmin sonuna doğru gerçekleşiyor. Alıntılı olduğum diyalogla birlikte rayını bulan röportajı ise, bu mizansenin görene dek, film zamanının içine dağıtılmış ses parçaları halinde çoktan dinlemiş bulunuyoruz. Duyduğumuz ilk ses parçası filmin en başına, ilk görüntünün verilmesinin bile öncesine yerleştirilmiş. Bu parçada kadının “*Aradığınız şey nedir, Laurence Alia?*” sorusunu Laurence’ın “*Beni dilimden anlayacak ve benimle konuşacak birini arıyorum. Toplumdan dışlanmaksızın, sadece sınırdakilerin değil, normal olduğunu iddia eden insanların da hak ve değerlerini sorgulayan birini.*” şeklinde cevaplamasını dinliyoruz. Filmin adı bu repliğin ardından ekrana geliyor. Akabinde başlayan sekansta turkuaz tayyörlü, topuklu ayakkabılı bir kadın, boş bir evden çıkarken seyirciye arkasından gösteriliyor. Fonda Fever Ray’den “If I Had a Heart” veriliyor: karanlık, kapalı, esrarlı bir müzik. Ağır tempolu, gerilimli; eşlik ettiği görüntü akışı da buna koşut olarak özellikle yavaşlatılmış. Böylelikle hepten yoğunlaştırılan sekansın ağırlıklı kısmını orta-yakın plan çekimler oluşturuyor: işte yine, arka arkaya, farklı insanların yüzlerini görüyoruz. Ama can alıcı detay, kameranın *Hayali Aşk*’dakinden farklı olarak bu kez, sekansın hemen hemen her saniyesinde hareketli olması; çerçevelenen insanların pek çoğunun da

doğrudan kameraya/seyirciye *bakakalarak*, birebir bu hareketi takip etmesi. Bu insanların gözlerince takip edilenin aslında kim olduğunu bize *bağlam* söylüyor — onun kim olduğunu açıkça belirtmeme lüzum yoktur herhalde. Asıl önemlisi, seyirci olarak bizim, kesif bir garipseyci-sorgulayıcı bakışla karşı karşıya bırakılışımız, göz göze getirilişimiz. Gerilimli müzik, yavaşlatılmış akış ve o kaçamadığımız hoşnutsuz bakış: *Burada nasıl nefes alırsın?*



Yalnız, ayın bir de karanlık yüzü var. Bakakalınan kişinin kim olduğunu, evet, biliyoruz ve onun maruz kaldığı bakışa biz de ortak ediliyoruz; ama bu kişiyi sekans boyunca *biz* bir türlü karşıyından göremiyoruz. Sekansın bizde uyandırdığı merak

kisvesindeki arzumuz tatmin edilmiyor; biz bu kişiyi kâh arkadan kâh yandan ve kâh sisler içinden görüyoruz görmesine de, asıl, *yüzü nasıl yüzü?* — o yüz bize hiç gösterilmiyor. Sekansın sondan bir önceki çekiminde kamera ona arkadan yaklaşıyor, onu arkadan omuz planında sabitliyor. Çerçeveyi yukarıdan aşağıya onun saçları dolduruyor. O, durduğu yerde yavaş yavaş yüzünü sağa çeviriyor, elmacık kemikleri hizasındaki saç kıvrımlarının bıraktığı boşluktan burnu görünüyor. Ve o yüzü biz en azından, yarım yamalak da olsa profilden görebilmeyi umarken ani bir kesme ile plan değişiyor, turkuaz tayyörlü kadın hızlı ve sağlam adımlarla bizden uzaklaşıyor... onu, girdiği sisin içinde kaybediyoruz. Kendisini yine bu tayyör içinde ama *nihayet* karşısından görebilmemiz için, işte, filmin 140 dakika daha ilerlemesi gerekiyor.



Laurence Anyways'in bu giriş sekansı özellikle, insanların Laurence'ın karşısında tetikte duruşunu vurgulayan ağır çekimli kurgusuyla, yeni başlayan filmin genel duygusunun bir görsel betimini veriyor. Bununla birlikte, tayyörün yinelenmesi yoluyla kurulan eliptik anlatımla röportaj mizansenine bağlanıyor: Boş evinden çıkıp insanların garipseyci bakışını umursamadan sis içinde yiten kadının adımlarının, soyut bir yürüyüş oluşturmayıp bir röportaja yetişme amaçlı olduğunu, Laurence'ın kafedeki buluşmada kıyafetini gördüğümüzde geriye dönük

olarak çıkarıyoruz. Röportajcının, buluşmalarının ilk dakikalarında Laurence'dan esirgediği bakışlarını sonra ona çevirebilmesi, röportajın ilerleyen dakikalarında tedirginliğinden sahiden (Laurence'a "Çok güzelsiniz." diyebilecek kadar) kurtulabilmesi; giriş sekansında yüz çekimleri verilen *ahalinin* halinin karşıt kutbuna geçişin mümkün olabildiğine delalet ediyor. Bunu belki, çok değil ama bir düzeyde, filmin, "Aradığınız şey nedir, Laurence Alia?" sorusuna Laurence'ın verdiği cevap bağlamındaki *mutlu sonu* olarak değerlendirebiliriz. Zahir, insan Laurence için mutlu bir son görmeyi istiyor.

Giriş sekansı ayrıca içerdiği video estetiğiyle de filmdeki başka iki sekansla müziksel-görüntüsel akrabalığa sahip. Birinci akrabası, Laurence'ın öğretmenlik yaptığı liseye kadın kıyafetleri giyerek gittiği gün okulun koridorunda, sıkışık insan kalabalığının içinden geçtiği sekans. Laurence'ın benimsediği toplumsal cinsiyet kimliğini ilk kez kamusal olarak sergileyebilişi, giriştekine kıyasla kat kat enerjik bir dans müziğinin eşliğinde ve normal çekim hızında kurgulanmış. Yine hareketli kamera, vurgu da yine Laurence'a nasıl bakıldığında, bakakalındığında (seyirci yine bazı insanlarla göz göze getiriliyor). Ama burada gösterilen insanlardaki (çoğu öğrenci) hakim duygular, hoşnutsuzluktan ziyade, şaşkınlık ve görüleni gülünç bulup kendince eğlenme. Yüzünü açıktan gördüğümüz Laurence ise kendisine doğrultulan bakışların kendileriyle ilgiliymiş gibi değil. Onun derdi, üzerine çektiği *kamusal* bakışı yüklenme cesaretine sahip olduğunu kendisine kanıtlamak. Koridoru kat ettiğinde sınavı başarıyla geçmenin gururunu taşıyor.

İkinci akraba sekanstaysa bakışın nesnesi Laurence değil; onun sevgilisi, tek aşkı (cis kadın) Fred. Hikayenin kritik kırılma noktalarından birini somutlaştıran bu sekansta Fred en gösterişli haliyle, bir yüksek zümre balosuna gidiyor. Şatafatlı balo salonuna girişi, **Laurence Anyways**'in büyük oranda gerçekçi görsel estetik standardından aşırı bir sapmayla veriliyor (burayı, **Dolan**'ın, Visage klasiği "Fade to Grey" için çektiği bir video klip gibi de izleyebiliyoruz): Koca salonda herkesin bakışı Fred'e çevriliyor (hızlı kesmeler, ani kamera hareketleri), Fred insanların üzerinden pelerini dalgalanarak uçarken gösteriliyor, Fred insanların açtığı koridordan vücudunu kıpırdatmadan kendi etrafında döne döne geçerken gösteriliyor, Fred hızlı adımlarla ilerlerken herkes ona yol veriyor... Maskeler, boyalı yüzler, akıl almaz kıyafetler arasında Fred idolleşiyor. Sonrasında kadehleri kafaya dikip dikip yerlere çalıyor. Kendini hazır hissettiği anda da kendini bir erkeğin partneri kılıyor. (Ve bu, hiç de *tek gecelik* bir şey olmayacak.)



Laurence, benimsediği toplumsal cinsiyet kimliğini sergileyebilmenin gururunu yaşıyor.



Fred, adeta balonun idolü.

Fred - balo sekansı, bakılan nesnenin erotik bedensel varlığının vurgulanması ve bunun, ona baktıklarını gördüğümüz öznelerce kabul görmesi yönünden, öncesinde andığımız iki akraba sekanstan ayrılıyor. Fred'li sekansın Laurence'lı iki sekanstan farklılaştığı bir diğer nokta da yekpare bir mizansene dayanmaması. Zira Fred'li sekansta, balonun yapıldığı sırada bir başına otobüsle evine dönmekte olan Laurence'ın çekimlerine de yer veriliyor. Buradaki paralel kurgu; eğlenen, beğenilen, enikonu seksi Fred'inki ile, yüzünde bir gün önce barda girdiği kavganın hatırlatıcı göstergelerini taşıyan Laurence'ın durumu arasında bir karşıtlık kuruyor.

Şimdi, ama, **Dolan** bu ayırım ve karşıtlıktan seyircinin yanlış anlamlar çıkartmasının önünü almakta ustalık mertebesinde mahir. Bu zeminde kusursuzca hassas bir ayar tutturabiliyor; Laurence'ı, ne haline üzünülesi/acınılası bir trans birey örneği ne de “dönüşümüyle” pek çok insanı etkileyebilecek ışıltıda bir trans birey ikonu olarak karakterize ediyor. Trans bireylerin sinemasal temsillerinde yanlış bir ikilem yaratan bu iki uç yaklaşımdan herhangi birine kapılmak, “cis bakış”ın (*cis gaze*) alameti. Tahmin edilebileceği gibi “cis bakış”, *kadınların* sinemadaki temsilini sorunsallaştıran “eril bakış” kuramına (*male gaze* [**Laura Mulvey**]) yaslanıyor. “Cis bakış”a dayanan bir temsil, kuramsal temelde, transseksüelliği anormalleştirip sapkın sayan *cis-normatif* düzeni perçinlediği için eleştirilmeyi hak ediyor. **Nissa Mitchell**'dan serbest bir yorumlu çeviriyle alıntılacak olursam: Cis bakışta, trans *olmayan* (cis) toplumsal cinsiyet örüntüleri “doğal” ve “zorlamasız” sayılıyor, trans varoluş pratikleriyse “yapay” ve “zorlama”. Bunun hem beslendiği hem de beslediği cis-normatif düzende de trans bireylerin bedensel görünüşleri *mesele* olabiliyor: Bunlar, bakakalınacak, adeta üzerlerine büyüteç tutulacak, hatta gülünebilecek *tuhaflık ve şirinlikler* olarak algılanabiliyor; bir başka çerçevede ise, sanki özel bir merhametin/acımanın nesnesi olmalıymış gibi anlaşılabilir.¹

Cis-normatif düzenin naif ve masumane ama çok net bir ifadesini **Laurence Anyways**'de Laurence ile Fred'in *brunch* için gittikleri kafedeki *tonton teyze* garsonun Laurence'a bakarak yaptığı, sorularla yüklü konuşmada bulabiliyoruz.

¹ Nissa Mitchell, “The Cis Gaze: How Trans People Are Viewed Through Cis Expectations” (transsubstantion.com, 7 Mart 2017 [[bağlantı](#)]).

Cis bakışla ilgili olarak ayrıca bkz. McKenzie Wark, “The Cis Gaze and Its Others (for Shola)” (e-flux.com, Sayı 117, Nisan 2021 [[bağlantı](#)]) ve Charlie Fabre, “The Cis Gaze Explained” (representrans.fr, 5 Ağustos 2021 [[bağlantı](#)]).

Garson Laurence'a "beyefendi" mi yoksa "hanımefendi" mi diyeceğini kestiremiyor: "Kafa karıştırıyor. Özellikle de bu görünümle. Yani... Bence çok tatlı." Laurence bunu sahiden dert etmediğini "Ben buna alıştım." kısa karşılığıyla ortaya koyuyor. O esnadaki asıl meselesi, ilişkilerinin geleceğinden yana endişeleri olan Fred'i teskin etmek, umutlu kılabilmek. Fred'in alaycı biçimde "Sana güveniyorum, erkek olan sensin." demesinden sonra garson yine geliyor ve kafedeki başka müşterilerin o masaya dönüp bakmaları eşliğinde döktürmeye başlıyor:

Vay be, çok orijinal. Yani şu görünüşe baksana! Sadece eğlence için mi, yoksa...? Mutfaktakiler merak ediyor da... Sokaklarda onlardan çok görüyoruz. Çoğunluğu profesyonel. Siz beraber misiniz? Çok sevimlisiniz, plajda herkes size bakıyordur.

Bu sözler üzerine Fred'in tabağı çanağı kırarak yaşlı kadına herkesin içinde bağır çağır patlaması, biliyoruz ki aslında Laurence'ın veya Laurence'la kendisinin büyüteç altına alınmasına dönük bir isyan değil. Fred'in gerçek isyanı, ona *bir hallerin geldiğini* ve kendisini yarı yolda bıraktığını düşündüğü Laurence'a. Oysa Laurence, zaten, her halükarda "Laurence" (**Laurence Anyways**'den tek cümleye indirgenebilecek bir ana fikir, bir mesaj devşirilecekse, herhalde en uygunu budur). Nitekim Laurence romantik-erotik yöneliminden yana hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor: Fred'e olan aşkını özgüvenli bir tutarlılıkla taşıyor ve yaşıyor; trans kimliğini benimsemesi ve dışavurmasını ise, bununla alakasız, paralel bir kişisel gerçeklik olarak.

Bu sayededir ki hikayesinin özeti, *görünüşte cis'ler arası başlamış olan bir aşk ilişkisinin, taraflardan birinin transseksüelliğini benimsemesiyle yürütülememesi* olan filmde, Laurence'ın trans kimliği *Fred için* bir mesele oluyor; ama **Dolan**'ın seyircisi için değil. Zira **Dolan** bu kimliği, filminin bütünlüğünde, bir *olgu* olarak işleme kararlılığını koruyor. Aşka, birlikteliğe, tenselliğe, kopuşa, özleme, bir kez daha denemeye ve yapamamaya hiç mi hiç "özel" veya "farklı" taraftan yaklaşma ihtiyacı görmüyor. "Böyle" bir hikayeden böyle bir beklentisi olanları doyurmayarak bu beklentinin karşı-politikasının filmini yapıyor. Tam da giriş sekansında Laurence'ı *bize tam gösterecekken göstermediğinde* işaretini verdiği gibi: Laurence'a doğrudan bakabilmenin, ancak cis bakışı tersyüz etmekle mümkün olduğunu söylüyor.