

PORTABELLA VE SÜREKLİLİK*

Jonathan Rosenbaum

Sinemayı kendi amaçları için yeniden icat eden yönetmenler genellikle bazı ayırt edici dezavantajlarla çalışırlar. Birkaç ayrıcalıklı örnekte (**Griffith, Feuillade, Chaplin, Hitchcock**) yeniden icat sürecine uyum sağlayan, sanat formu ve küresel kurum olarak sinemanın kendisidir. Ancak daha sık görülen durum, yeni kuralların kabul edilmesi, anlaşılması ve benimsenmesi sağlanana kadar (veya sağlanmadığı sürece) film yapımcılarının eserlerinin kamuoyunun dikkatinden uzun süre uzak kalması ya da uzun süren bir dizi yanlış anlaşılma yaşanmasıdır.

Üretim, dağıtım ve sergileme ilkelerinin bir kısmının, bazı alımlama kavramlarıyla [*concepts of reception*] birlikte yeniden icat edildiği **Pere Portabella** örneğinde, tamamlanmış projeler arasında sıkça görülen zaman boşlukları, deneyimsiz izleyicilerin karşılaştıkları bazı zorlukları daha da artırmıştır. İlginçtir ki, bu zorluklar seyircinin filmlerin kendilerine karşı duyarlılığından ziyade, bu filmlerin varlığının ta kendisini keşfetmesiyle çok daha fazla ilgilidir.

Ben kendimi, o zamanlar Paris'te yaşayan Amerikalı bir göçmen olarak, **Portabella** sinemasını nispeten erken bir dönemde, Mayıs 1971 ve Mayıs 1972'de Cannes'da keşfetmiş olmaktan ötürü şanslı sayıyorum. Festivalin *Yönetmenlerin On Beş Günü* bölümünde [*Directors Fortnight / Quinzaine des Réalisateurs*¹] **Vampir-Cuadecuc** ve ardından **Umbracle** ile tanıştım, festival izlenimlerimin bir parçası olarak *Village Voice* gazetesi için her ikisini de kısaca inceledim.² O zamanlar, **Franco** yönetimindeki İspanya ve Katalan kültürüne olan aşinalığım o kadar azdı ki bu filmlere sanki Mars'tan gelmişler gibi tepki verebiliyordum. Bu da **Santos Zunzunegui**'nin "sınır ötesi [*extraterritorial*] **Portabella**" olarak adlandırdığı şeyin yanı sıra "dünya dışı [*extraterrestrial*] **Portabella**"yı da akla getiriyordu. Bunun bir örneği, incelememde "Cuadecuc"u ilk filmin başlığının bir parçası olarak fark edememem, işleyememem ve hatta kabul edemememdi.³ Ertesi yıl da **Carles Santos** Paris'te bana açıklamaya çalıştığında bile "Umbracle"ın ne anlama geldiğine dair net bir fikrim olup olmadığı konusunda benzer bir güvensizlik yaşamıştım.⁴ Tek bildiğim, bu filmlerin İspanya içinde en iyi ihtimalle el altından [*clandestinely*] gösterildiği idi.



Üstte: *Vampir-Cuadecuc*
Altta: *Umbracle*

1972 Temmuz'unda San Sebastian Film Festivali'ne katıldıktan sonra bile, Franco İspanyası hakkında sahip olduğum bilgiler, orada satın aldığım *International Herald-Tribune* gazetesinin bazı sayfalarından belirli makalelerin kesilip çıkarılmış olması gibi tuhaflıklar ve festivalin son gününde pasaportumun çalınması sebebiyle gittiğim polis karakolundaki birkaç gözlemim dışında, yüzeysel kalmıştı. Pasaportumun çalınması, aslına bakarsanız, şanslı bir olaymış, çünkü takip eden 24 saat içinde keşfettiğim şeylerin çoğu, ertesi sabah Bilbao'daki Amerikan Büyükelçiliğine yaptığım otobüs yolculuğu da dahil olmak üzere, festivalin muhteşem konukseverliğinin benim fark etmemem için ayarladığı şeylerdi. Elbette **Portabella**'nın, **Viridiana**'nın İspanyol yapımcılarından biri olduğu için pasaportuna el konulmakla cezalandırıldığı için kendi filmleriyle Cannes'a gidemediğini biliyordum. Ancak **Vampir-Cuadecuc** ve **Umbracle**'den edindiğim üstünkörü bilgiler dışında, onun İspanyol profiline dair bildiğim tek şey, Variety'nin İspanya temsilcisi olan bir Amerikalının, San Sebastian'da **Portabella**'nın adını gündeme getirişime küçümseyici bir düşmanlıkla tepki vermiş olmasıydı. Kısa bir süre sonra **Noktürn 29**'u Londra'da izleyebilmiş, National Film Theatre'daki küçük bir retrospektif dolayısıyla **Portabella** hakkında *Time Out*'a kısa bir makale yazmış olsam da başka herhangi bir **Portabella** filmini görebilmem için bunların üzerinden otuz yıl geçti ve bu dönemde ancak adını duyabildiğim tek film de **Genel Rapor** oldu. Dahası, tanışıklığımın yenilenmesi **Portabella**'nın kendi girişimiyle, Chicago'da bulunduğum sırada benimle yazışması sayesinde oldu. (Daha yakın zamanlarda ise, Polonya'nın hem **Varşova Köprüsü**'nde hem de Calderón'un *La vida es sueño*'sunda [Hayat Bir Rüya⁵] İspanyol fantezisine karşı genelgeçer bir yabancı ülke olarak üstlendiği özel işlevi ancak Katalan kökenli bir arkadaşımın yardımıyla anlamaya başlayacaktım.)

Sonunda posta yoluyla **Parmakla Saymaya Kalkmayın, Noktürn 29, Öteki Miró, İspanya'ya Yardım Edin, Vampir-Cuadecuc, Umbracle, Akşam Yemeği, Genel Rapor** ve **Varşova Köprüsü** filmlerinin ev yapımı video veya DVD kopyalarını alacaktım; bunları da **Bach'tan Önceki Sessizlik** takip edecekti. Ve bu arada, şimdilerde kamu televizyonunda yapımcı olarak çalışan eski bir sinemacı arkadaşım olan **Peter Bull**, New York'un Westchester bölgesinde **Jonathan Demme**'in ev sahipliğinde yapılan bir gösterimde daha yeni gördüğü **Varşova Köprüsü**'nü duyup duymadığımı soran bir e-posta göndermişti. Filmi bana "**Tati** ve **Buñuel**'in büyüleyici bir karışımı" olarak tanımlıyordu ki **Portabella**'nın **Viridiana**'daki ortak yapımcı rolünden o sırada habersiz olduğunu göz önüne aldığımızda, bu çok zekice bir yorumdu. İşin gerçeği, 1978 yılında San Diego'da tanıştığım ve o zamanlar yüksek lisans öğrencisi olan **Peter**, **Portabella** filmleri hakkında *Village Voice* veya *Time Out*'ta yazdığım incelemelerden habersizdi. **Peter**, bir zamanlar benim başrolünü oynama

ayrıcalığına sahip olduğum bir deneysel film çekmiş biri olarak,⁶ **Portabella**'yı hiç duymamış isem ilgileneceğimi ve duymuş isem de ona daha fazla bilgi sağlayabileceğimi düşünüyordu.



Varşova Köprüsü

Portabella'ya, **Vampir-Cuadecuc**'un filmleri arasındaki favorim olmaya devam etmesine karşın, "çok heyecan verici ve güzel" olan **Varşova Köprüsü**'nün "en büyük keşif" olduğunu yazdım. "En az yirmi yıldır sürdürdüğünüz çalışmalarınızdaki olağanüstü süreklilik beni alabildiğine etkiledi. Bu çalışmalar, benim için birçok yönden ve büyük ölçüde, terimin neredeyse her anlamıyla (tarihsel, tematik, anlatsal, şiirsel, müzikal, biçimsel, biçimsel) süreklilik meseleleriyle ilgilidir."

Sıfat listeme "siyasi"yi de eklemeliydim, çünkü aklımdaki diğer bağlantıların çoğu için temeli oluşturan şey, gerçekten de **Portabella**'nın siyasi ve estetik kaygıları arasındaki süreklilik olmuştur. Ancak **Portabella**'nın ayrı ayrı eserleri arasında da yakından incelenmeyi hak eden bir süreklilik vardır. Bunun örnekleri, bu eserlerin çoğunun kurmaca ile kurmaca dışı arasında bir çeşit belirsiz diyarda [*netherworld*] yer almalarıyla sınırlı kalmaz. **Noktürn 29**, 1969 tarihli **Miro** kısa filmleri⁷, **Vampir-Cuadecuc**, **Umbracle**, **Akşam Yemeği** ile **Genel Rapor**'daki açılış sekansını birbirlerine bağlayan, **Portabella**'nın kendi kurmaca ve anlatı biçimleri ile **Francisco Franco**'dur; ayrıca Hollywood ve diğer Batılı süreklilik modelleri (Ortak Pazar dahil) ile ilintili öteki egemen anlatı biçimleri de sonraki çalışmalarda daha fazla belirginlik göstermektedir. Hatta **Genel Rapor**'un uzun başlığının sonundaki "*una proyección*

pública" [halka açık gösterim], kaçınılmaz olarak daha önceki tüm "*proyecciones privadas*"ı [özel gösterimler] akla getirir. Çok açıktır ki, **Portabella**'nın 1977'de başlayan ve yeni İspanya Anayasası'nın yazılmasına katkı sağlaması, idam cezasının kaldırılmasına yardımcı olması ve İspanya'nın Ortak Pazar'a girmesine destek olması gibi faaliyetleri içeren ikinci kariyeri olan senatörlük, kariyerinin iki bölümündeki sürekliliğin daha büyük ve daha küçük kaygıları daha kalıcı olsa da, film yapımındaki odağını yeniden yönlendirmiştir.

Filmlerinin içinde olduğu kadar aralarında da süreklilik ve süreksizliğin kışkırtıcı biçimleri boldur. **Öteki Miró**'nun, bir **Miró** tablosunun yapılışı ve bozuluşunu anlatan kekeme, *staccato* ritimleri, **İspanya'ya Yardım Edin** filminde de yine kekeme hale getirilmiş haber görüntüleri aracılığıyla, İspanya'nın 1930'lar ortasındaki kuruluş ve çözülüşünü anlatır. Bunun devamında ise, başka bir Franco tarafından çekilen bir Kont Drakula hikayesinin yapılışını ve bozuluşunu farklı bir şekilde gösteren **Vampir-Cuadecuc**'un⁸ *legato* kamera hareketleri gelir. Bu olurken, eserde **Portabella**'nın **Carles Santos**'la yaptığı işbirliğinde sesin görüntüyü güçlendirmesi ya da onunla çelişmesi (yukarıda bahsedilen **Miró** kısımlarında ve **Umbracle**'da bu ikisinin özellikle vahşi ve agresif kombinasyonları yaratılır) yoluyla oluşan süreklilik ve süreksizlik, başka bir kalıcılık biçimi sunar.

Veya **Vampir-Cuadecuc**'taki kamera hareketlerinin sürekliliğini düşünün: Tipik olarak, **Jess Franco** tarafından çekilen Kont Drakula hikayesinden başlar; oyunculara, ekibe ve mekanlara ait çevredeki detaylara doğru ilerler; bu sayede gerek yüzyılları gerekse kurgu ile belgesel arasındaki alanı aşar. Tek çekimler içindeki bu sarsıcı sentaks değişimleri, **William S. Burroughs**'un *Naked Lunch* ve *Nova Express*'te tekil cümleler içinde sentaksı değiştirerek elde ettiği etkilerle bir miktar benzerlik gösterir. Bunun için çoğunlukla başvurulan *cut-up*'lar, ifade birimlerinin (çekimler, cümleler) formel yapılarının, anlatısal anlamlarının önüne geçmesine ve böylece o anlamların üretilme yollarından bazılarının vurgulanmasına olanak tanır.

Parmakla Saymaya Kalkmayın, Noktürn 29, Vampir-Cuadecuc, Umbracle, Varşova Köprüsü ve hatta **Bach'tan Önceki Sessizlik**'in birçok bölümü, sürrealist evrenin belirli yönlerini çağrıştırır: özellikle **Bir Endülüs Köpeği, Altın Çağ, Él, Viridiana, Yokedici Melek, Gündüz Güzeli, Tristana** ve **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği** gibi filmlerin **Buñuel**'i ile ilişkilendirilen yönlerini; kısmen de, münasip [*decorous*] ortamların münasip kıyafetli münasip insanların gayrimünasip [*indecorous*] şeyler yapmalarıyla. Bazen bu gayrimünasip şeyler gösterilmek yerine sadece çağrıştırılır (**Akşam Yemeği**'nde olduğu gibi) ve bazen de yalnızca dolaylı yoldan ima edilir (örneğin, **Parmakla Saymaya Kalkmayın**'da tıraş edilen bir rahibin detay çekimleri).

Ancak sürrealizm zaten hayal gücünün kudretine tanıklık ettiğinden, bu ayırım muhtemelen ikincil olarak görülmelidir. (***Parmakla Saymaya Kalkmayın***'da bir kadının çerçeve dışı sesi, "Bu doğru mu?" diye sorar. "Hayır, doğru değil," diye yanıtlar bir erkeğin çerçeve dışı sesi, "Ama yeterince sık tekrarlırsan, bir yanlışlık bir olumlamaya dönüşür"—böylece bir sürrealist manifestoyu da olumlamış olur.) Erken dönem **Buñuel**'i daha da fazla anımsatansa, şiirsel metaforlar çağrıştıran tuhaf çarpıştırmalardır [*juxtaposition*]: ***Parmakla Saymaya Kalkmayın***'da bir Pepsi Cola şişeleme fabrikasında yaşanan tehdit ve ıstırap; veya ***Noktürn 29***'daki bir TV ekranının görmeyen cam gözünden, onu izleyen adamın gerçekten görmeyen cam gözüne geçiş; veya ***Bach'tan Önceki Sessizlik***'te bir piyanonun acı verici bir sessizlikle nehre düşüşü.



Bach'tan Önceki Sessizlik

Portabella'nın ***Varşova Köprüsü***'nün senaryosunu oluşturma yöntemi (kendi ifadesiyle, "yanmış bir ormanda bulunan bir dalgıcın cesedi hakkındaki kısa bir gazete haberini almak" ve oradan başlayarak "bütün yönlere" açılmak) kuşkusuz *Data Towards the Irrational Enlargement of a Film: Shanghai Gesture*'dakine benzer bir Sürrealist prosedürü akla getirir.⁹ Aralarındaki can alıcı fark **Portabella** örneğindeki oyunun bir büyütme/açılma [*enlargement/expansion*] içermesidir: Karakterler, mekanlar, temalar (mutfakta sözlü oynanan bir satranç oyunu sırasında kültürü de içeren sınıfsal sınırların aşılması, bitişikte düzenlenen bir partide nazım biçimleri

üzerine yapılan kısa tartışma ve balık halinde bir operanın sergilenmesi gibi), rastgele motifler (“Constantinople” ve algler gibi), görsel örüntüler (bitişik binalardan bir dizi kravata veya bir uçaktan başka bir uçağa kesme gibi) ve kamera hareketleri arasında süreklilikler tesis eden şeylerin hepsi, nihayetinde, anlatıda gelenekselleşmiş sürekliliği’nin yerini alır.

Ancak **Portabella**'nın referanslarını **Buñuel**'le, veya **Murnau** ve **Dreyer**'le (**Vampir-Cuadecuc**'ta), veya **Antonioni** ve **Resnais**'yle (**Noktürn 29** ve **Varşova Köprüsü**'ndeki, **Gece** ve **Geçen Yıl Marienbad**'da esintilerine rağmen) veya **Welles**'le (**Genel Rapor**, **Franco**'nun mezarı çevresinde tekinsiz bir şekilde süzülerek **Yurttaş Kane**'i andıran bir açılış yapsa da sonrasında başkalaşır, **Vampir-Cuadecuc**'taki —ama bu defa sonunda “Barcelona 1976”ya bağlanan— araba yolculuğu benzeri bir yapıya dönüşür) veya **Bach**'ın hem somutluğunu [*materiality*] hem de kalıcılığını keşfetmek söz konusu olduğunda **Straub-Huillet**'le sınırlamak yanıltıcı olacaktır. Bunların yanı sıra, **Bram Stoker**'dan **Bach**'ın kendisine dek sinemadan önceki tüm referansları da dikkate almamız gerekir.

Varşova Köprüsü'nün genel yönelimi büyütme ve açılmaya doğru iken **Bach'tan Önceki Sessizlik**'teki genel yönelim, daha ziyade daralma ve yakınsamaya [*contraction and convergence*] meyleder. Sınıf ve dilin, temsil kiplerinin, müzik aletlerinin, hem maneviyat hem de yemek hazırlama formlarının sınırlarını ve —müzik portelerini saymıyorum bile— birkaç yüzyılı aşarak, zamansal olduğu kadar uzamsal bir süreklilik ve yakınsamayı sağlayan şey müziktir, özellikle de **Bach**'ın müziği. Öte yandan araçlar başrodedir (kamyonlar, trenler, tekneler, metro) ve neredeyse kesintisiz hareket eden bir kamera, müzik notalarının akışına uygun bir akıcılıkla yolları ve odaları, sokakları ve nehirleri, ülkeleri ve yüzyılları kat eder. **Bach'tan Önceki Sessizlik** nötr beyaz bir alanda başlayıp bittiği gibi, “öncesi” kadar bir “sonrası”nın da olduğunu varsayar: yani, başka bir yeni başlangıç.

Notlar

* “Portabella and Continuity”, JonathanRosenbaum.net (27 Kasım 2024 [[bağlantı](#)]). Çevirenler: Cem Kayalığıl, Beyhan Erel. *We thank Jonathan Rosenbaum for allowing us to publish the translation of this essay in our journal. We also wish to express our gratitude to Adrián Onco for his vital role in making this publication possible.* [Bu yazının çevirisini dergimizde yayımlamamıza izin verdiği için **Jonathan Rosenbaum**'a teşekkür ederiz. Bu yayının hayat bulmasındaki değerli katkıları ve yardımları için **Adrián Onco**'ya da teşekkürlerimizi sunarız.]

Yazı, **Pere Portabella**'nın davetiyle 2009'da yazılmış, yazarın 2010 tarihli *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* kitabında yayımlanmış, 2013'te İspanyolca'ya çevrilmiştir.

Görseller yukarıda bağlantısı verilen sayfadan alınmıştır.

¹ Festivalin bu bölümünün adı 2022 yılında yapılan değişiklikle *Quinzaine des cinéastes* olmuştur. (ed.n.)

² Bu iki filmin adları uluslararası literatürde çevrilmeden bırakılıyor, biz de bu uyuşumu takip ediyoruz. (ed.n.)

Yazıda adı geçen **Pere Portabella** filmlerini burada, yapım yılı sırasına göre listelenmiş halde veriyoruz (Yıl bilgileri için **Portabella**'nın resmi internet sitesini kullandık [[bağlantı](#)]):

Parmakla Saymaya Kalkmayın (No Compteu Amb El Dits / Don't Count on Your Fingers, 1967); **Noktürn 29** (Nocturno 29, 1968); **İspanya'ya Yardım Edin** (Aidez l'Espagne / Miró 37, 1969); **Ulusal Ödüller** (Premios Nacionales / National Awards, 1969); **Öteki Miró** (*Miró l'Altre* / Miró, The Other, 1969); **Vampir-Cuadecuc** (1970); **Umbracle** (1972); **Akşam Yemeği** (El Sopar, 1974); **Halka Açık Bir Gösterim İçin Belli Başlı Meselelere İlişkin Genel Rapor** (Informe General Sobre Unas Cuestiones De Interés Para Una Proyección Pública / General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening, 1976) [kısaca: **Genel Rapor**]; **Varşova Köprüsü** (Pont de Varsòvia / Warsaw Bridge, 1989); **Bach'tan Önceki Sessizlik** (Die Stille vor Bach / The Silence Before Bach, 2007)

³ **Jonathan Rosenbaum**, **Portabella**'nın bu filmi için yazdığı değerlendirmesinin girişinde ("Cuadecuc-Vampir" [[bağlantı](#)]) "cuadecuc"un Katalanca'da hem *solucan kuyruğu* hem de *film rulusunun sonundaki boş, kullanılmayan kısım* anlamına geldiğini belirtiyor. (ed. n.)

⁴ Müzisyen, besteci ve yönetmen **Carles Santos** (1940-2017), **Portabella** ile kırk yılı aşkın bir süre birlikte çalışarak verimli bir sanatsal ortaklığa imza attı. "Umbracle" sözcüğü Katalanca'da *şemsiye* demek ("umbrakl" şeklinde okunuyor). Yönetmenin bu addaki 1972 tarihli filmi üzerine dergimizde yayımlanmış "50 Yaşında" yazısı için bkz. "50. Yılında Portabella'nın Umbracle'sı: Halkçı Değil Devrimci Sinema!", Onur Keşaplı, Sekans, Aralık 2022, Sayı e20: 75-84. (ed. n.)

⁵ **Pedro Calderón de la Barca** imzalı, 1630 dolaylarında yazıldığı tahmin edilen tiyatro eseri. (ed. n.)

⁶ Film eleştirmeni olarak kendimi canlandırmış; hayali, var olmayan bir film hakkında röportaj vermiştim. **Peter** benim tariflerime dayanarak bu filmi çekmiş ve röportajı da filmin içine eklemişti. (Bu bilgi orijinal yazıda ana metinde, parantez içerisinde veriliyor. - ed. n.)

⁷ Bkz. yukarıda n. 2, 1969 tarihli üç kısa film. (ed. n.)

⁸ **Vampir-Cuadecuc**, **Jesús [Jess] Franco** filmi **Kont Drakula**'nın (Nachts, wenn Dracula erwacht, 1970) yapım sürecine yaslanır. Kamera arkası çekimlerini kullanır. Diyalogsuz haliyle, **Carles Santos**'un ses tasarımıyla ve öznel bir kurguyla inşa edilen, özgün bir *türev-Drakula* filmidir. (ed. n.)

⁹ Fransız sürrealistlerinin başvurdukları prosedürde, **Josef von Sternberg**'in 1941 tarihli filmi **The Shanghai Gesture**'a dair sorular soruluyor ve bunlara hızlıca verilen *olur olmadık* cevaplarla filmin olanaklıklarının keşfedildiği düşünülüyordu. Örneğin "Ömer'in annesi kimdi?" sorusuna "Mavi Sakal'ın son eşi", "Pek tabii ki Matilda!" (**M. G. Lewis**'in *Keşiş* romanına [1796] atıfla), "Maldoror'un sevdiği dişi köpek balığı." denilebiliyordu. (ed. n.; örnekler için bkz. "How To Watch Movies Like a Surrealist" [An Empire of One, [bağlantı](#)]).