181

HENRY BACON

payel

VİSCONTİ

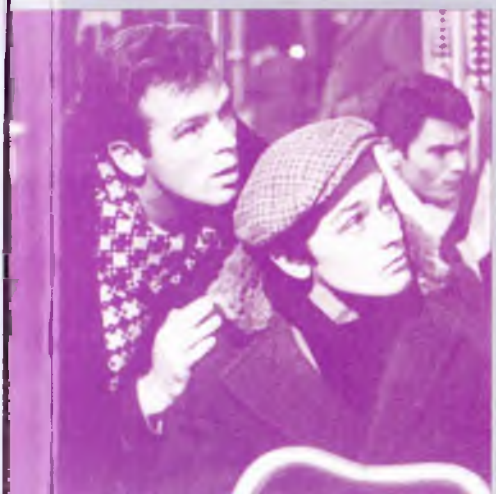
GÜZELLİĞİN VE ÇÜRÜMENİN KEŞFİ

Çeviren: Nilgün ŞARMAN

HENRY BACON









VİSCONTİ
GÜZELLİĞİN VE ÇÜRÜMENİN KEŞFİ
payel

Yapıtın İngilizce özgün adı: *Visconti — Explorations of Beauty and Decay*

❒

Published By The Press Syndicate
of the University of Cambridge

❒

© Henry Bacon 1998

❒

Türkçe yayın hakları © Payel Yayınevi 2012

❒

Türkçe birinci basım: Kasım 2013

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Syndicate of the Press of the University of
Cambridge'den satın alınmıştır.

Prof. Dr. Henry Bacon, 2004 yılından beri Helsinki Üniversitesi (Finlandiya) Sinema ve Televizyon Bölümü'nde ders vermektedir. 1994-1999 yılları arasında Oulu Üniversitesi'nin (Finlandiya) Sinema ve Televizyon Bölümü'nde Doçent olarak görev yapmış. ardından 2004'e kadar Finlandiya Film Arşivi'nde araştırmacı olarak çalışmış ve burada ulusal bir radyo ve televizyon arşivi oluşturulması projesini yürütmüştür.

Kendisinin, 1998'de yayımlanan elinizdeki kitabın dışında üç önemli yapıtı daha bulunmaktadır: *İşitsel/Görsel Anlatım Kuramı*, 2000. *Sinemanın Diğer Sanatlarla İlişkisi*, 2005 ve *Kurgusal Şiddetin Büyüsü*, 2010.

Ayrıca *The Journal of Moving Image Studies*, *Film and Philosophy*, *New Review of Film and Television Studies* ve *Projections* adlı dergilerde çok sayıda makale yayımlamış, iki önemli antolojik yapıta da katkıda bulunmuştur: *Narration and Spectatorship in the Moving Images* (Sinemada Anlatım ve İzleyicinin Konumu, 2007) ve *Romy Schneider — Film. Rolle.* Leben (Romy Schneider – Film. Rol, Hayat, 2008).

Bacon'ın ana araştırma konuları arasında görsel/işitsel deneyimin insanoğlunun doğal olanı algılaması ve anlaması üzerine nasıl etki yaptığı, görsel/işitsel anlatım ve sosyal dünya, ayrıca sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi bulunmaktadır. Bacon aynı zamanda opera tarihi üzerine de çok sayıda yazı kaleme almıştır.

HENRY BACON

❒

VİSCONTİ

GÜZELLİĞİN VE ÇÜRÜMENİN KEŞFİ

❒

ÇEVİREN: NİLGÜN ŞARMAN

❒

BİRİNCİ BASIM

HENRY BACON

VİSCONTİ

GÜZELLİĞİN VE ÇÜRÜMENİN KEŞFİ

ÇEVİREN: NİLGÜN ŞARMAN



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

Bu inceleme de içinde olmak üzere İngilizce yazılarımın ilk okuyucusu, ölen sevgili babam Walter Bacon'ın anısına.

İÇİNDEKİLER

Giriş 11

1) VİSCONTİ VE YENİGERÇEKÇİLİK 17

Ossessione 17
Bir Aristokrat ve Bir Sinema Sanatçısı 17
Ossessione'nin Çekimi ve Gösterimi 30
Melodramlara Özgü Gerçekçilik 34
Yenigerçekçiliğin Alt Yapısı, Kuramı ve Uygulayımı 49
Kavramın Doğuşu 49
Kuram ve İdealler 52

La terra trema 61
Savaş Sonrasında Gerçekçilik 61
Yazgı ve Değişim 68

Bellissima 92
Biçem Arayışı 92
Sanat ve Gerçeklik Yanılsaması 96

Kadınlarımız 102

2) RISORGIMENTO — İTALYA'NIN
BİRLEŞTİRİLMESİNİ KONU ALAN FİLMLER 104

Senso 104
Opera ve Gerçekçilik 104
Senso'nun Biçimlenişi 110

Tarih ve Söylence Açısından İtalya'nın Birleşmesi..... 116
Tarih Eleştirisi Olarak Melodram..... 123

Leopar..... 141
Risorgimento'nun (Birleşmenin) Yeniden Değerlendirilmesi..... 141
Durgunluk ve Değişim..... 148
Roman Sinemasına Doğru..... 154

3) AİLE VE ÇAĞDAŞ İTALYAN TOPLUMU..... 165

Visconti'nin İki Ailesi..... 165
Rocco ve Kardeşleri..... 172
Yapım ve Sıkıdenetim..... 172
Toplumsal ve Yazınsal Altyapı..... 174
Beş Kardeşe Beş Seçenek..... 179
Geçmişe Özlem ve Toplumsal Eleştiri Olarak Melodram..... 192

Sandra..... 200
Öykü ve Kahramanlar..... 200
Biçem ve Konular..... 209
Cadıları Canlı Yakarlar..... 217
Aile Bağları..... 220

4) VISCONTI VE ALMANYA..... 229

Visconti, Thomas Mann ve Avrupa'nın İki Yönü..... 229
İş..... 235

Lânetliler..... 238
Almanya'nın İç Yüzü..... 238
Cehenneme Düşüş..... 243

Venedik'te Ölüm..... 255
Mann ve Mahler Uyarlaması..... 255
Edebiyatın Görsel-işitsel Güzelliğe Dönüştürülmesi..... 264

Ludwig 282
Ludwig Çekişmeleri 282
II. Ludwig Hakkında Bir Film 284
Konuya Bağlı Kaygılar ve Anlatım Yapısı 292
Görsel-işitsel Biçem 300

5) AVRUPA EDEBİYATI YORUMCUSU OLARAK VISCONTI 306

Edebiyat ve Sinema Deneyimi 306
Visconti'nin Edebî İdealleri 306
Uyarlama Sorunları 313
Beyaz Geceler 320
Yabancı 328
Cezayir'de Fransız olmak 328
Film ve Roman Açısından *Yabancı* 331
Yitik Zamanın Peşinde 338
Masumlar 343
D'Annunzio ve Visconti'nin Çöküş Akımındaki Yeri 343
Uyarlamanın Gücü 349

Filmleri 359
Sahne Yapımları 377
Opera ve Baleleri 385
Gerçekleştiremediği Film Tasarıları 390
Kaynakça 392
Dizin 401

GİRİŞ

SANDRA, César Frank'ın *Prelüd, Koral ve Füg*'ünün çalındığını fark ettiği sırada içkili bir toplantıda konukları ağırlamaktadır. Bir zamanlar piyanist annesinin müzik dağarcığında yer alan bu parça şimdi belleğini acı anılarla doldurmaktadır. Film — *Vaghe stelle dell'Orsa (Sandra)* ilerledikçe, Sandra ailesiyle, kocasıyla, geçmişi ve geleceğiyle ilişkilerini yeniden tanımlamaya koyulur. Sonunda geçmişiyle bağlarını koparmaya karar verdiğindeyse, özgürlüğünün bedelini çok ağır öder.

Zamana ve tarihe ilişkin sorunlar Luchino Visconti'nin (1906-76) sanatsal ürünlerinin en geçerli konusunu oluşturur. Küçük bir çocukken uyku saatinde annesinin çaldığı bu parçayı dinleyişini kendisi de anımsamaktadır. Frank'ın Prelüdü'nün ana konusu *Sandra*'da, Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* adlı yapıtındaki Marcel'in küçük Fransız çöreğini batırdığı çayla aynı işlevi görür. Salt o ılık sıvının dudaklarda bıraktığı duygulanım, "yaşamın iniş çıkışlarını... sıradanlaştıran, yıkımlarını önemsizleştiren, kısalığını asılsızlaştıran" "tadına doyulmaz bir haz" yaratır.[1]

Visconti ve Proust yaşamın kurtulunamaz niteliği olan şu sürekli yitirme duygusunun ayrımındaydılar, hem de bütün şiddetiyle, ama Mikael Enckell'in de belirttiği gibi, her ikisinin de bakış açısı "varlığın sürekliliğini vurguluyordu: Bir daha asla geri gelmeyecekmiş gibi görünen yitikler, tam yok olup giderken bellek, imgelem ve (sanat) yapıtları olarak dönüverir."[2] Sandra acı verici anılarından güç kazanamaz ve o arınık iç huzuruna belki de

[1]Proust, *Yitik Zamanın Peşinde*, sayfa 60.

[2]Enckell, "Slutsatsen av Visconti's rekviem." *Eko och atersken* derlemi içinde yayımlanmıştır, sayfa 52. Enckell'in öbür denemeleriyle birlikte bu kitabın yazarı tarafından çevrilmiştir.

geçmişini yadsıyarak kavuşur. Proust gibi Visconti de acıyla kederi, devingen bir yaratıcı enerjiye dönüştürür. Düş kırıklıklarına boyun eğip katlanma, ikisinin de kahramanlarına hem içeriden hem dışarıdan bakmalarını sağlar; yani ivedilik gerektiren yakıcı tutkuların verdiği bir anlayışlılıkla ama gene de sevecen, alaycılık kokan bir yansızlıkla, sanki kendi budalalıklarına zaman içersinde yeterli uzaklıktan bakar gibi, bakarlar onlara. Yapıtlarındaki o derin tınlamanın temeli işte budur. Youssef Ishaghpour'un da belirttiği gibi, Visconti'nin filmlerindeki ideal olanla gerçeklik, özlemlerle içkinlik arasındaki kovalamaca, sürekli uyumsuzluk biçimine girer.[3] "Başka bir şeye duyulan özlem, insanı olayların ötesine, şöyle bir göz atar gibi taşır ve bunları uzaklardan aydınlatan, içlerindeki güzelliği açığa çıkaran ama yalnızca bir iz gibi görünen ışığa doğru götürür. İçkinlik hemen oracıktadır, mutlak olanı hemen ele geçirmek ister ve görüngüyü eksiksiz 'gerçeklik' olarak görür: tutkunun içindedir bu gerçeklik."[4]

Visconti'nin kahramanları genellikle geçmişlerinin ağına yakalanmış, o günkü yaşamlarından hoşnutsuz, gelecek içinse sorumluluk üstlenmeyi beceremeyen kişilerdir. Özlemler onları kışkırtabilir ama içlerinde besledikleri en büyük umutlarını gerçekleştirme girişimleri çoğunlukla kendi tinsel sınırlarına, toplumsal durumlarına ya da yaşamlarının geçmişteki koşullarına çarpıp paramparça olur. Kahramanların çoğu sorumluluklarından sıyrılıp kurtulmak ister, zamanın acımasız akışının dışında sessiz, dingin bir sığınak arar. Ama hiçbiri bu durdurulması olanaksız akıştan kaçamaz: geçip gidenler geri gelmez; yaşam hepimizi en sevdiğimiz şeylerden yoksun bırakır. Nesnelerin gelip geçiciliğine karşı verilen savaşım, bütün öbür bağlantıları yok sayarak kişinin kendisine bir haz ve erinç sığınağı yaratma girişimleri, insanı ideallerinden vazgeçmeye, dostlarını, sevgilisini arkadan vurmaya ve

[3]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 26.
[4]*Agy.* Sayfa 145.

kendi kendisini aldatmaya kolayca sürükleyebilir. Bu savaşımı anlatırken Visconti, tanık ve suç ortağı rolünü üstlenir:

Visconti filmlerinde sözü sürekli aldatıp yüzüstü bırakmaya getirir... Bu bize, her şeyi filmin kapsamına sokmaya çalışan Visconti'nin bu uğurda harcadığı o tutkulu temel çabanın anlatımı olarak görünür. Geçmişle geleceği temsil etmek, kendi gelenekleriyle gençlere ait olanları biçimlendirmek isteyen Visconti, bunlardan birini ya da ötekini, ya da her ikisini birden yarı yolda bırakma tehlikesiyle karşılaşır. Birbirini izleyen bütün filmlerinde Visconti işte bu yüce özlemi, bu olağanüstü her şey olma arzusunu dile getirir.[5]

Visconti'nin "zamanın efendisi olma" gereksinimi, kendi aristokrat geçmişiyle otuzlu yaşlarda benimsediği yaşamla topluma Marksist açıdan bakışı arasındaki çatışmadan ortaya çıkmıştır. Duygularla zekânın, geçmişle geleceğin dayattığı özel gereksinimlerle toplumsal istekler arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. Yapıtları birbirine zıt iki zamansal bakış açısıyla doludur; bunlar Visconti'nin, kahramanlarını kendi tarihsel ve toplumsal ortamlarında zihinsel bir kesinlik ve derin bir sevecenlik duygusuyla irdeleyip anlatmasını sağlar. Bu ikililik Visconti'nin yalnızca tarihsel filmleriyle sınırlı değildir, aynı şey çağdaş ortamlarda geçenlerde de görülür. Bunlarda gelip geçicilikle değişimin karşıtı olarak zamansal deneyimlerin, durağanlıkla durgunluğun arka yüzü ortaya çıkar. Emekçilerle balıkçılar, doğanın engellenmesi olanaksız yasalarıyla yüz yüze geldikleri gibi, mutluluk arayışlarında da neredeyse bu yasalar kadar durağan olan güç yapılarıyla karşılaşırlar. Ara sıra bazı şeyleri değiştirmeye çalışırlar ama henüz zamanı gelmemiştir bunun; bazen de kendilerine dayatılan değişikliklere ayak uydurmakta güçlük çekerler.

Kısacası Visconti'nin yaşama ve topluma bakışı tepeden tırnağa çatışmalarla doludur. Kahramanları karşılıklı olarak birbiriyle bağdaşmayan arzular arasında bölünüp kalmıştır. Parayla aşk,

[5]Enckell, "Slutsatsen av Visconti's rekviem," sayfa 85.

olumsuzculukla idealizm, bağlılıkla aldatma, yaşamı sürdürme ya da bireysel çıkarların ardına düşmenin hep var olan ardışık yollarıdır. Söz konusu çatışmalar insanların içinde, bir tür erince kavuşma, son bileşime erişme konusunda yakıcı bir arzu yaratır. Visconti'nin çıkış noktası, Marksçılıktan kaynaklanan son derece kapsamlı bir toplumcu görüştür, ama belirli bir konuda çalışırken dogmaların ya da kuramsal çözümlemelerin kendini sınırlandırmasına asla izin vermez. Bunun yerine betimlediği bireylerle toplum arasındaki karşılıklı ilişkilerin karmaşık, çok katmanlı, ikianlamlı, yoğun imgelerini yaratır. Konuyla elinde bulunan anlatım yöntemleri arasındaki etkileşim, bütün sanatçıların çalışırken karşılaştığı şu madde direnci yaratıcılık sürecinin olmazsa olmaz parçasıdır. Buna insanoğluyla dünya arasındaki etkileşimin eğretilemesi olarak bile bakılabilir. Bir sanatçı ancak elindeki maddi olanaklar ve içinde yaşadığı dünya ile diyalektik bir ilişki içinde olursa başarıya ulaşabilir.

Visconti yaşlandıkça sanat yapıtları bir boyun eğme havasına bürünmüştür. Zaman ve uzam konusunda takındığı şu aşırı duyarlı tutum, sonunda onu yaşlılıkla düşkünlük sorunları üzerinde yoğunlaşmaya itmiştir. Gerçi bu aşamada bile idealist olarak tanımlanması güçtür ama gene de gelip geçiciliğe duyduğu ilgi, onu sürekliliği anlamaya ve dünyanın arka yüzüne bakmaya sürüklemiştir. Yapıtlarının geçirdiği aşamalı dönüşüm, içkinliğin, özlemin ve bunların birbirine dayanmalarının en üst düzeydeki beliriminin sanat olduğu düşüncesini abartarak yansıtır. Thomas Mann'ın sözleriyle:

> Dünyayı, içinden ruhsal ve ideal pırıltıların saçıldığı bin bir renkli, karmakarışık, düşlerdeki gibi bir görüntü oyunu olarak algılamak, son derece sanatsal bir iştir ve sanatçının kendi gerçek doğasını bulmasına yol açar. Sanatçı, görüngülerle görüntüler dünyasına algılama yoluyla günah işlercesine bağlanır çünkü görüntüleri başkaları için saydamlaştıran bir büyücü gibi kendisinin de düşünce ve ruh dünyasına ait olduğunu bilir.[6]

[6]Mann, *Schopenhauer*, sayfa 16. Çeviri, bu kitabın yazarı.

Bu kitap Visconti'nin filmlerini kültürel, tarihsel ve toplumsal altyapılarına dayalı olarak incelemektedir. Kimi zaman dolambaçlı çekim öyküleri ve Visconti'nin yaşamını olduğu kadar belirli birtakım filmleri de biçimlendiren pratik sorunlar burada, filmlerin oluşumuna ışık tuttukları ya da bunların çok daha kapsamlı yorumlanmasına kılavuzluk ettiği ölçüde ele alınıp irdelenmiştir.

Yaklaşımımız, sözcüğün en geniş anlamıyla yönetmene yöneliktir; bu kitapta ele alınan on dört uzun, üç kısa filmin yaratıcısının anlamlı ölçüde Luchino Visconti olduğu ve onun başrolde bulunduğu yolundaki temel varsayımları tam olarak kavrayabilmek için, onun filmleriyle bu filmlerin ortaya çıkmasına yol açan toplum ve ideolojik bağlam arasındaki ilintinin göz önüne alınması gerekir. Bu, söz konusu filmlerin yaratılış sürecine katılan bütün öbür insanların ya da çekimi etkileyen parasal, toplumsal ve pratik etmenlerin göz ardı edildiği anlamına gelmez. Yalnızca bu süreci örgütleyen ve çabalarıyla tek bir sanatsal bütün oluşturmak üzere kendisiyle işbirliği içinde çalışan insanları çevresinde toplayıp bir takım kuran kişinin Visconti olduğunu söylemek istiyoruz. Çalışma arkadaşlarına yalnızca ne yapmak istediğinin ayrımına varmalarını öğretmekle kalmamış aynı zamanda yaratıcılık sürecine etkin bir biçimde katılmalarını ve bunu yaparken de sınırlarını genişletmelerini sağlamıştır. Son filmi *The Innocent*'ın çekimi "atölye çalışması" yapılmadan başlatılsaydı, belki de hak ettiği sevgi dolu ilgiyi görmeden tamamlanmış olur, *Ludwig*'se kesinlikle, sanatçının ölümünden sonra o dört saatlik güzelliğiyle bir kez daha gösterime sokulamazdı. Visconti'nin uzak görüşlülüğünün gücü, oyuncularını yaşamlarının en iyi gösterisini sergilemeye kandırma becerisinde de görülür. Buna örnek olarak, (Amerika Birleşik Devletlerinde adı *The Wanton Contessa* olan) *Senso*'da Alida Valli ve Farley Granger'ın, *Ludwig*'de Helmut Berger'ın, *The Innocent*'daysa Laura Antonelli'nin oyunculukları gösterilir.

Visconti'nin filmlerini, zamandizinsel bir düzen izlemek yerine, en ilginç ve ilintili niteliklerine göre ayırıp kümelendirdim. Bu

sınıflandırma "dupduru" değil elbet. Örneğin Visconti'nin filmlerinin çoğu uyarlamadır. Ben de filmleri değişen derecelerde bunu göz önünde tutarak ele aldım ama Visconti'nin edebiyatla olan ilişkisini yalnızca son bölümde incelenen üç filmle bağlantılı olarak özellikle irdeledim. Kitabın bölümlerinde ele alınan filmlerin değerlendirilmesinde çekim düzeni dikkate alınmıştır. Birinci bölümde yeni gerçekçilik, ikinci bölümdeyse İtalya'nın birleştirilmesi konulu filmler ele alındığı için, irdelemeler Visconti'nin uğraş yaşamının ilk evrelerinden başlayıp tarih sırasına göre *Senso*'ya kadar uzanmaktadır.

Bu inceleme sırasında birçok kişi düşüncelerimi biçimlendirmeme ve bilgi kaynaklarını saptamama yardım edip beni yüreklendirdi. Bunların arasında Dudley Andrew, Peter von Bagh, Peter Bondanella, Francesco Bono, Satu Kyösola, Satu Laaksonen, Lino Micciché, Jarmo Mäenpää ve Elina Suolahti de bulunmaktadır. Özellikle Guido Aristarco, Gian Piero Brunetta, Suso Cecchi D'Amico ve Enrico Medioli ile yaptığım görüşmeler, Visconti'nin yapıtlarının nasıl ortaya çıktığını ve yapımları sırasında yer alan İtalyan toplumuyla ilintisini anlamama çok yardımcı olmuştur.

Aralık 1994'de Roma'da Profesör Lino Micciché başkanlığında gerçekleştirilen ve insanın içini olağanüstü bir esinle dolduran *Convegno internazionale di studi viscontiani* toplantısında bir bildiri sunmak üzere oraya çağrılmamış olsaydım, bu inceleme ortaya çıkmayabilirdi. Bu toplantıda Millicent Marcus ve Roy Armes bana Visconti hakkında Fince yazdığım *Tükerikissan aiko* (1992) adlı kitabımı İngilizceye çevirmemi önerdiler. Bense bunun yerine söz konusu kitabı, hem kendi araştırmalarımın hem de uzmanların yaptığı son incelemelerin ışığında genişleterek yeniden yazmaya karar verdim. Hepsinden önemlisi, Mayıs 1994'de Helsinki Üniversitesi'nde izleyenlerin önünde doktora tezimi savunurken sözde bana karşıtmış gibi davranan Profesör Dudley Andrew'un verdiği destek bilgilerden yararlanarak geliştirdiğim düşünceleri bu incelemede birleştirme olanağı buldum.

1

VİSCONTİ VE YENİGERÇEKÇİLİK

OSSESSİONE

Bir Aristokrat ve Bir Sinema Sanatçısı

1930'LARIN BAŞI, yakışıklı, yerinde duramayan aristokrat bir delikanlının Paris'te olmak için yanıp tutuştuğu bir zamandı. At terbiyeciliği uğraşında kazandığı başarılar Luchino Visconti'ye yetmiyordu. İçinde, daha büyük işler gerçekleştirmesine olanak verecek bir gizilgüç taşıdığını biliyordu. Ama bu gizilgüce işlerlik kazandırmak için, doğma büyüme yerlisi olduğu Milano'nun Faşist dönemde kendisine verebileceğinden çok daha büyük bir dürtüye gereksinimi vardı. Böylece yaklaşık 1932'den sonra, Visconti'nin Paris'e uğramaları gittikçe sıklaşmaya başlamıştı. Kısa zamanda o dönemin en son çıkan düşünsel ve sanatsal eğilimleriyle tanışmıştı. Gürültülü patırtılı eğlence yaşamına katılmış, derken kendisine vuruluveren ve onu Paris'in önde gelen sanatçılarının birçoğuyla tanıştıran Coco Chanel'le karşılaşmıştı. Serge Lifar, Jean Cocteau, Henry Bernstein, Kurt Weill ve Marlene Dietrich gibi kişilerle tanışmış ve onların sanatını öğrenmişti. Bu arada gösterimi İtalya'da yasaklanmış olan Luis Bunuel'in, Cocteau'nun ve Man Ray'in öncü akım yapıtlarından başlayıp Vsevolod Pudavkin'le Sergey Eisenstein'ın devrimci yapıtlarına kadar uzanan bir dizi film izlemişti.[1]

[1]Rondolino, *Visconti*, sayfa 44-6; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 40-3.

Paris dönemi Visconti için biçimlenme süreci olmuştu. Kişisel düzlemde, eşcinselliğini tam olarak kabullenmesi biraz zaman almasına karşın, özgürlükçü Parisli seçkinlerin arasında yaşaması bunu kolaylaştırmıştı. Soluk kesici fotoğrafçılık uğraşına yeni adım atmış olan genç Alman Horst P. Horst'la (Horst Paul Bohrmann) yakın bir ilişki kurmuştu. Visconti büyük bir siyasi bilinç de geliştirmişti. Faşizm o günlerde Paris'te epey yaygınlık kazanmıştı ama Horst bütün açık yürekliliği ve içtenliğiyle, Visconti'nin bunun içyüzünü görmesine, ulusalcı boş gururla Faşist söylemlerden uzak kalmasına, aristokrat geçmişini vurgulama alışkanlığından vazgeçmesine yardım etmişti.[2]

Visconti'nin değer yargıları, 1936'da, Chanel kendisini film yönetmeni Jean Renoir ve çalışma arkadaşlarıyla tanıştırdığı zaman çok daha belirgin bir biçimde değişmişti; bunların hepsi Halk Cephesi üyesi ya da en azından topluluğun görüşlerini benimseyip destekleyen kişilerdi. Zaman elverişliydi: Halk Cephesi büyük bir seçim zaferi kazanmıştı — ama yarattığı iyimserlik duygusu, yeni hükümetin beceriksizliği ve izlediği kültür siyasetinde büsbütün sağa kaydığı ortaya çıkınca duman olup gitmişti. Renoir'ın çevresini tanımak, uygarlığın en büyük düşmanının ortaklaşmacılık olduğunu düşünecek biçimde yetiştirilen Visconti'nin kafasını epey karıştırmış olsa gerek. Yabancılık duygusu çift yanlıydı: aristokratlara özgü davranışlarını bir türlü bırakamıyordu, üstelik faşist bir ülkeden gelmişti.

Visconti'nin arkadaşlarının estetik konusundaki etkisi de aynı ölçüde önemliydi. Avrupa'nın otuzlu yıllardaki en göze çarpan yönetmeni olma yolunda ilerleyen Renoir çıkmıştı karşısına. *Toni* (1935) adlı yapıtı, Fransız ve Avrupa filmlerinde yer alacak büyük değişimin habercisiydi. Açıkhava çekimlerinin yer aldığı başka filmler de vardı ama Raymond Durgnant'ın sözleriyle açıklarsak

[2]Servadio, *Luchino Visconti*, 56-8.

bu "Fransız sinemasındaki belgesel akımın öykülü filmlerle tam olarak kaynaştırılmasının başarıldığı noktaydı."[3] Renoir bunu şöyle açıklar:

Toni'yi farklı kılan niteliğin, yıldız oyuncu, dekor ya da konum gibi, birtakım baskın ögelerden yoksun oluşuydu diyebilirim. Amacım, cebimde bir alıcıyla mikrofon taşıdığım ve ne derece önemli olduğuna aldırış etmeksizin önüme geleni çektiğim yolunda bir izlenim uyandırmaktı. Yine de kendime belirli bir çerçeve çizmiştim. *Toni* bir belgesel değildir; Martigues'de gerçekten yaşanmış bir sevda öyküsüyle ilgili kısacık bir haberdir bu...perdeye uyarlamamak için neredeyse hiç gerek yoktu.[4]

Toni birçok açıdan yenigerçekçiliğin habercisi olmuştur: kahramanlar karmaşık ruhsal durumlara sokulmadan canlandırılan sıradan emekçiler ya da köylülerdir, oyuncularsa kendilerini alışık oldukları biçimde ortaya koyan yerel heveslilerdir, film de kendi ortamında çekilmiştir.[5] Visconti büyük olasılıkla, eğitimsiz (Akdenizli) insanların yaşamının duygusal gerçekçilik yardımıyla betimlenmesi açısından bunu Giovanni Verga'ya yakın görmüştü. Visconti'nin son Verga uyarlaması, biçem olarak epey farklı olacak buna karşılık özellikle estetik ilkelerinin bazıları açısından genel kalıp olarak Renoir alınacaktı:

Birliğin önemini kavradığım andan başlayarak, öyküyle az çok ilgili arka plan devinimleri olmayan hiçbir sahne çekmemeye çalıştım... Kafamı, o zamandan bu yana hâlâ uğraştıran bir başka sorunsa, filmi parçalara bölmekten kaçınmak ve uzun çekimler yardımıyla oyuncuya konuşma bölümlerinde kendi tartımını geliştirme fırsatı vermekti. Canlandırmanın içten olmasına ulaşmanın tek yolu bence budur.[6]

Visconti'nin sanatı kadın ya da erkek oyuncuya, onların belirli bir ortamda canlandırdıkları kişinin etine kemiğine bürünme becerisine sımsıkı bağlıdır. Renoir gibi o da başlangıç noktası olarak

[3]Durgnant, *Jean Renoir*, sayfa 99.
[4]Renoir, *My Life and My Films*, sayfa 154.
[5]Andrew, *Mists of Regret*, sayfa 206.
[6]Renoir, *My Life and My Films*, sayfa 156-7.

yazınsal yapıtlar kullanmaya ve bunları kendi anlatım gereksinimleriyle toplumsal siyasal meraklarına uyarlamaya hazırdır.

Visconti'nin Renoir'ı hangi evrede tanıdığı pek açık değildir. Bazı kaynaklara göre tanışıklıkları, *Toni*'nin çekimiyle bağlantılı olarak 1934 kadar eski bir tarihte başlamıştır ama öyle olsa bile, büyük olasılıkla orada yalnızca bir izleyici olarak bulunmuştur.[7] Öyle ya da böyle Visconti sinemacılığın hazzını ilk kez o yıl tatmıştı. Horst ona temel bilgileri vermiş, o da Bunuel'e öykünerek, önce genç bir kızla, ardından bir yosmayla en sonunda da kusursuz bir kadınla gönül ilişkisine giren bir delikanlı hakkında acemi işi bir film çekmişti. Sonunda delikanlı kendi canına kıyıyordu. Bu film günümüze kalmamıştır ama sinemacılık uğraşı için hiç de parlak bir başlangıç olmadığı apaçık ortadaydı.[8]

Visconti sinemacılık uğraşındaki ilk deneyimini, Renoir'ın *Une partie de campagne* (Kırda Bir Gün, 1936; gösterime girişi 1946) adlı filminde üçüncü yönetmen yardımcısı olarak çalışırken edinmiştir. Asıl görevi giysileri tasarlayıp bunların yapımını denetlemekti. Bunu büyük bir coşkuyla yapıyordu. Musée des Arts Décoratifs'deki giysi koleksiyonlarını inceliyor ve konuya ilişkin çok sayıda kitap okuyordu. Ama en büyük hazzı Renoir'ın oyuncuları yönetmesini izlerken duyuyor ve bundan çok yararlanıyordu.[9]

Sonraları kendisiyle yapılan söyleşilerin çoğunda Visconti, siyasal bilince Renoir'la çalışırken kavuştuğunu ve film çekmeye de o sıralarda karar verdiğini söylemiştir. Bununla birlikte faşizm karşıtı inançları, en azından o evrelerde, pek de güçlü görünmemektedir. İspanya iç savaşında ya da İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki belli başlı siyasal olaylarda tutumunu belirleyip, görüşünü savunmamıştır.[10] Aynı zamanda, Paris'teki konukluğu sırasında altında kaldığı bütün etkiler Visconti'ye, aristokrat yetiştiriliş biçi-

[7]Rondolino, *Visconti*, sayfa 55.
[8]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 52-3.
[9]*Agy.*, sayfa 61-3.
[10]Rondolino, *Visconti*, sayfa 62-4.

minin tek başına verebileceğinden çok daha geniş bir dünya görüşü kazandırmıştır.

Bir süre yazar olmayı düşünmüş, bu döneminden geriyeyse iki roman taslağı kalmıştır. *Angelo* (Melek) adını taşıyan birinci taslak, belli belirsiz bir özyaşamöyküsü çalışmasıdır, *I tre, un esperimento* (Üç ya da Deneyim) başlıklı ikincisiyse ürkütücü yerlerde geçen bir korku öyküsüdür. Bu taslaklar yalnızca Visconti'nin gelişkin yapıtlarındaki konulardan bazılarının habercisi olduğu için ilginç değildir.[11] Dış görünüşte *Angelo*'yla Visconti'nin ilk filmi *Ossesione* arasında belirgin bağlantılar vardır: "Aynı toplumsal sınıf, aynı şiirsel arasözler, aynı coğrafya sahnesi: Po körfezi; *Angelo*'da Piacenza, *Ossessione*'deyse Ferrara'dır."[12] Bu nitelikler *Angelo*'yu Verga ve gerçekçilikle (Verismo) birleştirir, hastalık konusuysa bağlantıyı yıkılışa gidişle kurar. Ana-oğul (ya da kız) ilişkisinin çarpıcılığıyla birlikte, bu konular Visconti'nin tüm sinema yapıtlarının ikinci yarısında büyük önem kazanacaktır. Söz konusu taslak Visconti'nin, konuyu kimi zaman epey sıkıcılaştıran ayrıntılarla ilgili takıntısını ortaya koyar. Bu tutkusunu filmlerinde bir üstünlük ögesine çevirmeyi ve bundan yararlanmayı daha sonra başarmıştır. İşte olgusal dünya bütün canlılığıyla, Seymour Chatman'ın "örtülü betimleme" dediği anlatım biçiminden yararlanılarak iletilir; bu, anlatımın akışını kesmeden arka alanda yer alan yaşamla (yani filmde yaratılan kurgusal dünyayla) ilgili bilgileri sinema imgeleriyle aktarma gücü olarak açıklanabilir.

Visconti ilk ciddi film çekme girişiminde bulunmadan önce, talihini tiyatro çalışmalarında aramıştı. Delikanlıyken, Visconti ailesinin Milano'daki yurtluğunda yer alan ufak bir tiyatronun sahneye koyduğu oyunlarda bir hevesli olarak çalışırken biraz deneyim edinmişti; şimdiyse tiyatroyu uğraş alanı olarak seçmişti. İtalya'ya

[11] *A gy.*, sayfa 70-2.

[12] René de Ceccatty, Visconti'nin *Angel* adlı yapıtıyla ilgili kitabın giriş bölümünden, sayfa x-xı.

döndükten sonra, 1936'da Como'daki Teatro Sociale'de Giannino Antona Traversi'nin *Carita Mondana* (Sıradan İyilikler) ve aynı yıl Milano'daki Teatro Manzoni'de Jan Mallory'nin *Sweet Aloes* adlı yapımlarında giysilerle sahne donatımını tasarlayıp düzenlemişti. Sözü edilen ikinci oyundan hemen sonra Hollywood'a gitmiş, burada doruğa çıkan stüdyo dizgesini görmüştü. Görünüşe bakılırsa bu yolculuğu istediği kadar başarılı geçmemiş, o da bu konudan hiçbir zaman pek fazla söz etmemişti.[13]

Renoir, *La Tosca*'nın (1940) sinema uyarlamasını yönetmek üzere Roma'ya geldiğinde, Visconti'nin eline sinemacılığa dönme fırsatı geçmişti. Faşist İtalyan Hükümetinin, film yönetip sinemacılığı öğretmek üzere Renoir'ı İtalya'ya çağırması, izlediği kültür siyasetinin tutarsızlığını gösteren başlıca örneklerden biridir. *Grande Illusion* (1937) adlı filminin İtalya'da yasaklanmış olmasına karşın, Mussolini bu yapıtı kendi derlemine almıştı; Renoir'ı çağırmaksa onun düşüncesiydi. Renoir Fransız ordusunda subaydı ve Fransa o sıralarda İtalya'nın bağlaşığı durumunda olan Almanya'ya savaş bildiriminde bulunmuştu. İtalya'yla kültürel ilişkileri korumanın ülkeyi savaş dışında tutmaya yardımcı olacağını uman Fransız hükümetiyse Renoir'ı destekliyordu.[14]

Renoir'ın *La Tosca*'da yapmak istediği şey, belgesel filmlerle suç öyküsü anlatılan filmlerin niteliklerini birleştirmekti. Visconti ona Roma'nın çevresini gezdirmiş, çekim yerlerini birlikte seçmişlerdi. Senaryoyu da ikinci yönetmen yardımcısı Carl Koch'la birlikte üçü hazırlamıştı.[15] Ama İtalya'da boy gösteren Almanların sayısı her gün biraz daha arttığı için, Fransız çekim kümesi üyelerinin orada kalmasının pek de akıllıca olmayacağı apaçık ortadaydı. İtalya'nın Fransa ve İngiltere'ye savaş açtığını

[13]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 47-8; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 64-5.

[14]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 48-9.

[15]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 67-9.

bildirmesinden çok kısa bir süre önce Renoir Paris'e dönmüştü. Alman pasaportu taşıyan Koch'sa orada kalmış ve Visconti'nin yardımıyla filmi tamamlamıştı. Sonuç oldukça kaba sabaydı. Visconti bunu sonradan "korkunç bir filmdi — elimizden gelen ancak buydu," diyerek tanımlamıştı.[16]

Renoir'la birlikte çalışması, Visconti'nin İtalyan sinema dünyasından birtakım dostlar edinmesine yardım etmişti; bunların arasında Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni ve Pietro Ingrao başta gelmek üzere *Cinema* dergisi çevresinde toplanan eleştirmenler bulunuyordu. Çoğu da Faşist düzenin yıkılmasını düşleyen ortaklaşmacılardı. Visconti'nin Marx'çı görüşü benimsemesi ve kendini bu genç aydınlar arasına katılmış duyumsaması büyük olasılıkla bu evrede gerçekleşmiştir.[17] Derginin yazı işleri yöneticisi Duçe'nin oğlu Vittorio Mussolini olduğu için açıktan açığa siyaset konuşulmuyordu elbet. Vittorio derginin edimsel yönetimine pek fazla katılmıyordu ama üstlendiği görev yüzünden dergi resmi yayın organı sayılıyordu. Bu, ulusal film siyasetini ve ana görüşün iletildiği yapımları eleştiren yazıların basılmasına engel değildi.

Gerçekten de İtalyan Faşistleri sinema üzerinde, Almanya ve Sovyetler Birliği'ndeki tek partili yönetimlerin yürüttüğü türden bir denetim uygulamıyordu. Martin Clark'a göre en azından "Aydınlara genellikle hoşgörü gösteriliyor, övgüler düzülüyor, baskı altında eziyet çektirmek yerine parayla elde edilmelerine bakılıyordu."[18] Görünüşe bakılırsa Mussolini sanatla uğraşan, düşünce alışverişinde bulunan aydınların, bir kitle partisi tarafından yönetilen ve gelişen film işleyimiyle oyalanan ülkeyi pek de etkilemeyeceğine inanıyordu. Gerçi eleştirel kafaya sahip yazarların kendilerini bir ölçüde özdenetim altına almaları akıllıcaydı ama gene de tam olarak susturulamamışlardı. Birkaçı ülkenin güneyinde uzak köşelere sığınmış, burada "resmi" İtalya'nın parlak yüzünün

[16]Agy., sayfa 69; Durgnant. *Jean Renoir*, sayfa 215.
[17]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 68-9
[18]Clark, *Modern Italy*, sayfa 246.

arkasında yatan iğrençliği çok daha iyi kavrama olanağı bulmuşlardı. Geri döndüklerindeyse, orada görüp geçirdiklerini yazmalarına bile izin verilmişti.

Hükümet yayın denetimine hazırlık biçiminde sert önlemler almaya ancak otuzlu yılların ortalarında başlamıştı. Ulusal sinema kültürünü gene bu sıralarda desteklenir olmuştu. 1934'de Venedik Sanat Şenliği'ne sinema da alınmıştı. Ertesi yıl Luigi Chiarini'nin yetkin yönetimi altında Centro Sperimentale Cinematografico sinemacılık okulu açılmıştı. 1935'deyse hükümet film yapımcılığına ve Ente Nazionale Industrie Cinematografichelle'nin (ENIC) yani ulusal film yapımcılığı birliğinin kuruluşuna parasal kaynak sağlamıştı. Dışarıdan film getirme işi ENIC'in tekeline bırakılmıştı. Bu bir süreliğine büyük Hollywood kuruluşlarının İtalyan pazarından çekilmesini sağlamış, böylece yerli filmlerin gelişme olasılığına yol açmıştı. 1937'de Cinecittá stüdyolarını Mussolini kendi eliyle açmış, Centro da dünya çapında ünlenecek olan *Bianco e nero* (Siyah Beyaz) adlı son derece başarılı bir dergiyi yayın yaşamına sokmuştu. Bu kuruluşların çoğu hâlâ işlerliğini sürdürmektedir.[19]

Sert önlemlere bir bakıma pek de gerek yoktu çünkü film işleyimi (endüstrisi) —kapitalizme uygun ciciliğiyle— Faşist partiyi birinci sıraya taşıyıp işbaşına getiren belli duygulara benzer karşılıklar veriyordu, dolayısıyla hükümetin bu kesimden kaygılanmasına pek de gerek yoktu. Gerçi faşist düşünceler yalnızca birkaç filmin içeriğinde açıkça yer alıyordu ama yapımların çoğunda geleneksel aile yapısıyla kurulu düzen savunuluyordu. Bununla birlikte filmlerde farkına bile varmadan, yeni ve Amerika'ya özgü olan her şeye duyulan hayranlık yansıtılıyordu. Birbiriyle çelişen bu iki eğilimi James Hay "özcü gurur" ve "çığırcı umut" olarak tanımlar. İkisi arasında belirgin bir düşünsel gerilim bulunmaktadır ama bu gerginlik genellikle çözümsüz bırakılır. Filmler, her ne kadar gelip geçici toplumsal devingenliğe ilişkin heyecanlı ya da eğlenceli serüvenler canlandırsa da, çağdaş toplum bağlamında

[19]Bondanella, *Italian Cinema*, sayfa 12-13.

bile geleneksel değerlere sımsıkı bağlı kalır: çoğunlukla yakışıklı ama yoksul bir delikanlı yüksek sınıftan bir hanımla gönül ilişkisine girmeye çalışır ama sonunda gerçek mutluluğu kendi sınıfından olan insanlarda bulacağını anlar. Bu tür hafif toplumsal güldürülere "beyaz telefon" filmleri adı takılmıştır.[20]

Faşist yönetim Amerika'ya özgü bir biçimde oluşturulmuş şeylere duyulan coşkulu hayranlığı bastırmaya çalışmıyordu. Gerçi bu düzen İtalyan kültürünü geliştirmek istiyor ve bu nedenle de ilke olarak yabancı kökenli her şeye karşı çıkıp engellemeye çalışıyordu ama gene de Amerikan kültürü bu biçimde yerilmiyor tersine elde olmadan buna hayranlık besleniyordu. En başta Mussolini Amerikan sinemasına yönelik duygularını açıkça belirtiyordu. Bunun genç ve enerji dolu olduğunu düşünüyordu —zaten resmi propagandacılar da bu niteliklerin, faşizmin ayırıcı özellikleri olduğunu belirtiyordu— dolayısıyla Amerikan sineması, İtalyan izleyiciler için gerileyip çöken Avrupa sinemasından çok daha iyi bir örnek oluşturuyordu. Sıkıntı yaratan şey, Amerikan sinemasının yerli film endüstrisini tehlikeye düşürmesiydi. "Tiber kıyısındaki Hollywood" yani Cinecittá stüdyoları, yabancı kitle iletişim emperyalizmi karşısında ulusal özsaygıyı yüceltme aracı olacağı düşünülerek kurulmuştu.[21]

Sinema sanatçılarının Amerikan filmlerine yönelik tutumu aynı ölçüde çelişkiliydi. Bir yandan, özellikle Frank Capra'nın, John Ford'un, William Wyler'ın ve King Vidor'un filmleri el üstünde tutuluyordu. Öte yandansa sol-eğilimli yönetmenler, bu etkiyi Fransız ve Sovyet yönetmenlerin çalışmalarını, filmlerini elde edebildikleri ölçüde, inceleyerek dengelemeye çalışıyordu. Özellikle

[20]Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, sayfa 245-6. "Beyaz telefon filmleri" terimi, yüksek sınıfın aylaklıkla geçen yaşam biçiminin simgelerinden biri olarak beyaz telefonların gösterildiği Cecil B. De Mille'in *Male and Female*'i (1919) gibi Amerikan filmlerinden türetilmiştir. (Liehm, *Passion and Defiance*, sayfa 21, dipnot 56)

[21]Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, sayfa 71-2.

Fransız filmleri çok önemliydi ve bol bol film alışverişinde bulunuluyordu. Fransız ustalardan etkilenen ve onların yönetiminde çalışan tek hevesli İtalyan Visconti değildi. Antonioni *Les visiteurs du soir* (Şeytan'ın Elçisi, 1942) adlı filmin çekiminde Marcel Carné'nin yardımcısı olarak çalışmıştı; onun "gerçek özgürlük uğruna tüm engelleri yıkan olağanüstü bir adam," olduğunu düşünüyordu.[22] *Yenigerçekçilik* teriminin ilk kez 1943'de Umberto Barbaro'nun otuzlu yıllardaki belirli birtakım Fransız filmlerini tanımlamak için kullandığı, 1945'deyse Renoir'ın, Carné'nin ve Julien Duvivier'nin yapıtlarına göndermede bulunmak üzere Guido Aristarco'nun da aynı sözcükten yararlandığı söylenir. Roy Armes'e göre Fransızların İtalyan yenigerçekçiliğine katkısı "sinemaya özgü biçem güçlüklerini ve sanatsal biçem verme olanaklarının değerlendirilmesini öğretmek olmuştur; sonradan bunların her ikisi de savaşın darmadağın ettiği İtalya'nın görünüşünü bütünüyle belgesel olarak çekme konusunda itici güç oluşturan önemli bir örneğe dönüşmüştür."[23]

Başka bir önemli gelişmeyse *Cinema* dergisinde toplanan köktenciler arasında yer almıştı. Bunlar, beyaz telefon filmlerini, gündelik sıkıntıları unutturan bir eğlence aracı olması açısından sert bir biçimde eleştiriyorlardı. Gianni Puccini, Giuseppe De Santis ve Michelangelo Antonioni İtalyan sinemasının esinlenmek için Verga'ya ve yüzyılın bitişindeki öbür gerçekçi yazarlara uzanması gerektiğini savunuyorlardı. O zamanlar bu, yalnızca sinema açısından değil genel İtalyan kültür tarihi açısından da epey devrimci bir düşünceydi.[24] Gerçekçilik Fransız doğalcılığının, İtalyan uyarlamasıydı. Bunun en büyük ustası Verga, başta gelen kuramcısıysa Luigi Capuana'ydı. Amaç, köylülerin ve öbür yoksul, ezilmiş insanların yaşamını nesnel olarak anlatmak, böylece okurlarda törel bir tepkiye yol açmaktı. Capuana dış dünyayı ve

[22]Armes, *Paths of Neorealism*'deki alıntı, sayfa 50.

[23]*Agy.*, sayfa 51.

[24]Bencivenni, *Luchino Visconti*, sayfa 20.

nesnel durumları anlatarak tinsel süreçleri de ortaya çıkarıp inceliyordu. Bu, genellikle yazgıcılığa dönüşerek yozlaşan bir tür olguculuktu çünkü gerçekliğin betimlenmesi, doğa tarafından zorla kabul ettirilen, değiştirilmesi olanaksız ve dayanılmaz bir duygu uyandırıyordu. G. M. Carsaniga'nın sözleri uyarınca: 'Yaşama yenilmek' kentsoylu *gerçekçiliği* açısından doğal bir konudur... Kendini sınıfına özgü düşünce biçiminden kurtar[amay]an, gerçeği kavrayıp dile getiremeyen *gerçekçi*, kahramanlarının yenilgisini sırayla yazarak, kendi yenilgisini vicdanlı ve bilinçli bir biçimde kutlamaktan daha önemli bir şey elde edemez."[25]

Bununla birlikte Verga kendini salt yüzeysel gerçeklikle sınırlamamış ve kötümserlik tuzağına düşmemişti. Ne olursa olsun, gerçekçilerin yönelttiği eleştiriler, "resmi İtalya"yı temsil edenler arasında öfke dolu bir düşmanlık yaratacak kadar keskindi; söz konusu temsilciler, yüzyılın başında en önce gerçekçiler, yarım yüzyıl sonraysa edimsel olarak varlık gösteren yenigerçekçiler tarafından tanımlanan böyle bir iğrençliği kabul etmekten hiç mi hiç hoşlanmıyordu. Bununla birlikte gerçekçiler okurların ilgisini uzun süre çekmeyi başaramamış böylece kısa zamanda yön değiştirmişlerdi. Gerçekçiliği izlemeyi bir ölçüde bırakmamalarına karşın, açık saçık gereçlerle tatlandırılan melodramlar aracılığıyla gözden düşmemeye çalışmışlardı. Yenigerçekçilik de bu açıdan aynı gelişim kalıbını izlemiştir.[26]

Gerçi her iki eğilimin de ömrü görece kısa sürmüştü ama sanatın ne hakkında olması gerektiğini anlatan yepyeni bir kavram yaratılmasında büyük bir etkiye sahip oldukları da ortaya çıkmıştı. Kırklı yılların başlarında *Cinema* dergisine katkıda bulunanların görüşleri uyarınca, gerçekçiler toplumsal yükümlülüklerine ek olarak bir de estetik ülküsü getirmişlerdi. Bu Visconti'nin çok daha

[25]Carsaniga, "Realism in Italy." Overbey, *Springtime in Italy*'deki alıntı (Giriş bölümü) sayfa 19.

[26]Pacifici, *The Modern Italian Novel*, sayfa 8-12; Whitfield, *A Short History of Italian Literature*, sayfa 244-5.

eski örnekler aramasına karşın, Verga'yı *La terra trema* (Yer Sarsılıyor) adlı yapıtında uyarlama düşüncesini gerçekleştirme fırsatını ele geçirmesinden yedi yıl önceydi. "*Tradizione e invenzione*" (Gelenek ve Yaratıcılık) başlıklı yazısında şunları yazmıştı:

İnsanoğlunun yaşamı hakkında özlü ve katıksız "doğrular"ın yüzlerce romanla öyküde düşlemler halinde gerçekleştirilmesine olanak veren sapasağlam bir edebiyat geleneği varken, yaşama daha dışarıdan erişen sinemanın aslında belgesel olması gerekirken, hedef kitleyi neden kayıtsız bir biçimde, mekanik mantığı izleyicileri merak ve buluş tehlikesinden uzak tutmak olan gösterişli melodramlarla incir çekirdeğini doldurmayan konulara alıştırır sorusunu, yanıtı açık seçik ortada olmasına karşın kendime sık sık sorarım. Bu tür durumlarda sinemaya gönül verenlerin gözlerini geçmişe duydukları özlemle Avrupa edebiyatının görkemli anlatım yapılarına çevirmeleri ve bunların çağımızdaki en sahici esin kaynağı olduğunu düşünmeleri doğaldır. Gerçi bazılarına göre bu en azından sinemanın katışıksızlığı açısından yetersizlik olarak damgalanabilir ama gene de "en sahici" sözcüğünü kullanmayı göze almak iyidir.[27]

Bu evrede Visconti'nin, arayışına girdiği sinemaya özgü gerçekçilik konusunda açık seçik düşüncelere çoktan ulaşmış olduğu bellidir. Başlangıç noktası olarak, filmlerin imgesel dünyada düş yaratmaya elverişli oluşunu almıştı. Ama aynı zamanda gerçeklik hakkında söz söyleyebilmek için sağlam bir anlatım yapısına da gerek duyulduğunun ayrımındaydı. Öykünün ilerleyişiyle kahramanların gelişiminin, filmlerinde gerçekliğin olduğu gibi yansıtıldığı duygusunun yaratılmasında son derece önemli bir işlevi olacaktı. Buna ulaşmak için oyuncunun rolünü yüreğinde duyumsaması ve kılı kırk yararak (yeniden) düzenlenmiş ortamda en ufak devinimi bile büyük bir dikkatle canlandırması gerekiyordu.[28] Visconti'nin *Anthropomorphic cinema* adlı yazısında gön-

[27]Visconti, "*Tradizione ed invenzione.*" Aristarco tarafından yayımlanmıştır, *Su Visconti*, sayfa 115-18. Çevirileri bu kitabın yazarı yapmıştır.

[28]Rondolino, *Visconti*, sayfa 104.

derme yaptığı öz işte buydu. Bu kavramların bazılarını gözde yazarı Marcel Proust'dan almıştı. Jean-Francois Revel şöyle söyler:

İnsanların duyguları, istekleri, gizlediklerini sandıkları tinsel durumları, yüzlerinde beliren anlamla kımıldanışlardan, seslerinden ve konuşma biçimlerinden okunabilir. Proust davranışlara tanıklık eden en duyarlı yazın adamlarından biridir, ya da daha doğrusu davranışları duygulardan ayırmak onun aklına bile gelmez. Yazdıkları, psikolojik ve gerçekçi roman arasındaki kuramsal, soyut ayrımın içkinliğini gösterir... Benzer koşullarla karşılaştığımızda biz ne yaparsak o da onu yapar: kendisini yalnızca el kol devinimlerine bakarak değerlendirir ve bu devinimlerin tinsel anlamlarını eşzamanlı algılara ya da önsezilere sahip olduğu ölçüde kavrar; bunlar olmasa gözünün önünde duranı göremez hattâ ayrımına bile varamaz.[29]

Visconti de kahramanlarının içsel yaşamlarını davranışlarına ve çevreleriyle olan ilişkilerine bakarak aktarmak, ruhlarınıysa davranışlarını, düşüncelerini, duygularını koşullandırıp yöneten belirli bir toplumsal gerçekliğin ayrılmaz parçası olarak yakalamak ister. 1943'de *Cinema* dergisinde çıkan "*Il cinema antropomorfico*" (İnsan İçin Sinema) başlıklı yazısında, canlandırmayla gerçeklik arasındaki ilişki konusunda düşüncelerini şöyle açımlar:

Yönetmen olarak bütün görevlerimin arasında bana en büyüleyici geleni, oyuncularla çalışmaktır; yani elimdeki insan hamurundan, yepyeni kişiler yaratmak, onlarınsa içinde yaşamalarını istediğim yepyeni bir gerçeklik, sanatsal bir gerçeklik kurmasıdır. Çünkü oyuncu her şeyden önce bir insandır. İnsanlara özgü belli başlı niteliklere sahiptir. Yapıtlarımı bunlara dayandırmaya, bir kahraman kurgularken bu nitelikleri sınıflandırmaya çalışırım: insan-oyuncuyla insan-kahraman bir anlamda birleşip tek kişi olana dek yapmaya çalıştığım şey budur... Bir insanın en gösterişsiz devinimleri, adımları, duraksamaları ve dürtüleri, onları kuşatan ve sınırlandıran nesnelere titreşim kazandırıp şiirsellik katmaya yeter. Bu

[29]Revel, *On Proust*, sayfa 142-3.

soruna bulunan bütün öbür çözümler bana gözlerimizin önüne serilen gerçekliği yerle bir etmeye kalkışmak gibi geliyor: insanlar tarafından yaratılan ve sürekli değiştirilen gerçekliği.[30]

Bu yazı yayımlandığı sıralarda Visconti düşüncelerini gerçekleştirmeye başlamıştı.

Ossessione'nin Çekimi ve Gösterimi

La Tosca'nın tamamlanışından sonra Visconti kendi filmini çekmeye karar vermişti. Giuseppe De Santis, Pietro Ingrao ve Mario Alicata'yla birlikte birkaç film öyküsü taslağı hazırlamıştı. Bunların arasında bir de Verga'dan roman uyarlaması vardı ama *Cinema* dergisinde çalışanların çoğunun düşüncelerine uygun olarak bu da yayın denetimi ön kurulundan geri dönmüştü. Birinci sayfaya kırmızı kalemle bir not düşülmüştü: "Çetelerden bıktık!"[31]

Renoir *Kırda Bir Gün* adlı filmini çekerken Visconti'ye bir armağan vermiş, bu da onun yaratıcılık uğraşına girmesini belirleyen dürtü olmuştu. Söz konusu armağan James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*(1934) adlı romanının daktiloyla yazılmış Fransızca çevirisiydi. Renoir bunu Julien Duvivier'den almıştı ve büyük olasılıkla filmi kendisi çekmek niyetindeydi. Duvivier bir kitap da Pierre Chenal'e vermiş, o da *Le dernier tournant*(1939) adlı filminde bunu temel almıştı. Visconti kendi senaryosunu Alicata, Puccini ve De Santis'in yardımıyla 1941-42'de hazırlamıştı. Taslak ilerledikçe öykünün oluşturulmasına, aralarında Alberto Moravia da bulunmak üzere başkaları da katılmıştı. Bu aşamada adı *Paluda* (Batak) olan senaryo, yayın denetimi ön kurulundan geçmişti çünkü öykünün "suç işlersen bedelini ödersin" iletisi taşıyan bir melodram olduğu düşünülmüştü.

---

[30]Visconti, "Il cinema antropomorfico." Cinema prima serie, Roma, a. VIII, n. 173-4, 25 settembre-25 ottobre 1943. Aristarco tarafından yayımlanmıştır, *Su Visconti*, sayfa 119-21.

[31]Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 2; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 68-72.

Senaryo yazarlarıysa konuya epey farklı bakıyordu. *Ossessione*'nin hangi özelliklerinin, öyküyü farklı evrelerde işleyen Visconti'den çıktığı, hangilerinin yardımcı yazarların düşünceleri olduğu konusunda birtakım tartışmalar vardır. Alicata'ya göre, özgün siyasi dokundurmaların çoğunu kendisi, De Santis ve Puccini geliştirmiş, buna karşılık Visconti bunların bazılarını değiştirmişti. Görünüşe bakılırsa, öbür yazarlar *Ossessione*'yi bir bildiri filmi yapmak istemiş, Visconti'yse filmin yönünü kesinlikle, belirli bir toplumsal bağlama oturtulmuş tutkulu ama aynı zamanda eleştirel bir melodrama çevirmiştir. Aristokrat geçmişiyle birlikte sanatsal düşünceleriyle düşlerinin ardına kararlı bir biçimde düşmesi, *Cinema* dergisindeki arkadaşlarını ondan uzaklaştırmıştır.[32]

Ossessione'nin erkek kahramanını canlandırması için, Visconti *La Tosca*'nın çekimi sırasında tanıyıp hayran olduğu Massimo Girotti'yi seçmişti. Öbür yazarlarsa, kafalarındaki İtalyan erkeğini canlandırmaya daha uygun olacağını düşündükleri Andrea Girotti'yi yeğliyorlardı. Kadın kahramanın rolü de sonunda, daha önceleri çoğunlukla yüksek sınıf kadınlarını canlandırmış olan Clara Calamai'ye verilmişti. Visconti'nin sinemacılıkta henüz başlangıç düzeyinde olduğunu ama tanınmış yıldızları yönetirken de hiçbir sınır tanımadığını herkes biliyordu. Calamai'ye göre, elinde kamçı, tam bir ortaçağ prensi gibi davranıyordu. Calamai'nin saçı başı darmadağınık ve pasaklı görünecek biçimde boyanıp hazırlanmasını buyurmuştu. Calamai'yle Girotti İtalyan sinemasının yükselen yıldızlarıydı, ama Visconti onların oyunculuklarındaki göz kamaştırıcı, gösterişli yapmacıklığı kararlı bir biçimde sıyırıp atarak Cain'in romanının sağlam özelliğini yakalamış ve kendi amaçları doğrultusunda kullanabilmişti.[33]

[32]Rondolino, *Visconti*, sayfa 107-10; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 75.

[33]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 77-8; Villien, *Visconti*, sayfa 35. Romanın, Tay Garnett (1946) ve Bob Rafelson (1981) tarafından gerçek-

Filmin yapımcısı olarak Industrie Cinematografiche Italiane (I.C.I) gösterilmesine karşın Visconti çekim alanında son derece buyurgan davranıyordu çünkü filmin yapımcısı aslında kendisiydi ve parasını da büyük ölçüde o karşılıyordu. Olağanüstü enerji birikimi ve çekim durumunu denetleme becerisi filmde çalışanları şaşkına çeviriyordu. Bu alanda temel eğitimi almamış olmasına ve pek fazla deneyimi bulunmamasına karşın, sahne düzenlemesi, görüntü alıcısının konumu ve çekim uzunluğu konusunda ufacık bir duraksama göstermeden karar alabiliyordu. Çekim alanında küçücük ayrıntıları sevgi dolu bir özenle ele alıyordu — bu, bütün uğraş yaşamı boyunca, sanatının en belirgin niteliği olup çıkacaktı.[34] Filmi kurgulayan Mario Serandrei, Visconti'nin alışılagelmiş İtalyan filmlerinden epey farklı bir biçeme, uzun süren çekimlerle yaratılan bir tartıma (ritme) ulaşmak istediğini anlamakta güçlük çekiyordu. Kurguyu Visconti kendisi tamamlamıştı.[35]

Bütün bu süre boyunca, siyasi baskılar da hızla artıyordu. Aralık 1942'de Alicata, Gianni Puccini ve kardeşi Dario tutuklanmıştı. Visconti'yle çekim arkadaşları göz hapsine alınmıştı ama çalışmalarına karışılmıyordu. *Ossessione*'nin ilk gösterimi Mayıs 1943'de yönetimini Vittorio Mussolini'nin üstlendiği bir film şenliğinde gerçekleştirilmişti. Visconti bu gösterimin, devlet onayının bir göstergesi olduğunu, dolayısıyla sıkı yayın denetimiyle

leştirilmiş, daha çok oyuncuların çekiciliğine —sırasıyla Lana Turner'la John Garfield ve Jessica Lange'la Jack Nicholson— dayanan iki Amerikan uyarlaması; Pierre Chenal'in Corinne Luchaire ve Fernand Gravey'i oynattığı romanın ilk uyarlaması olan *Le Dernier Tournant*'de (1939) de bir ölçüde aynı şey yapılmıştır.

[34]Schifano, *Luchino Visconti*, sayfa 196; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 79.

[35]Rondolino, *Visconti*, sayfa 115-16. Visconti'nin tüm filmlerinin kurgusunu 1966'da ölene kadar Serandrei gerçekleştirmiştir; bunların sonuncusuysa *La strega bruciata viva*'dır. Onun ardından Visconti'nin filmlerini oyuncu Marcello Mastroianni'nin kardeşi Ruggero Mastroianni kurgulamıştır.

bürokratik engelleri aşacağını düşünüyordu. De Santis'e göre film, izlemeye gelen aydınlar arasında büyük bir başarı kazanmış, ayrıca Vittorio Mussolini, Visconti'ye babasının filmle ilgili görüşünün olumlu olduğu bilgisini vermişti. Bununla birlikte Visconti, kürklere bürünen, elmaslarını takıp takıştırarak gelen çağrılı konukların şaşkınlıktan donakaldığını söylüyordu. En iyi bilinen ve kabul gören öyküyse bir başka *Cinema* dergisi üyesinin, Aldo Scagnetti'nin anlattığıydı. Onun öyküsüne bakılırsa izleyiciler coşkuyla alkışlamışlar ama Vittorio Mussolini "İtalya bu değil!" diye bağırarak dışarı fırlamıştı.[36]

Eleştirmenlerin görüşü genellikle olumluydu. Çoğu filmin, İtalya'nın tinsel ve özdeksel gerçekliğiyle ilgili bir şeyleri sahiden yakaladığını düşünüyordu. Faşist görüşlü *Primi piani* dergisinin yorumunda bile filmin belirli birtakım ulusalcı duyguları ele geçirdiği kabul ediliyordu. Böylece en azından Cain'in romanının İtalyanlaştırılması başarılı olmuştu. Ama Vittorio Mussolini'nin attığı söylenen şu öfke çığlığı akla filmin birtakım sorunlara da yol açacağını düşündürüyordu.[37]

Önce yalnızca birkaç kentte gösterime giren *Ossessione* şiddetli saldırılara uğramıştı. Faşist yetkililer, töretanımazlıkla iğrençliklerin gerçeklik olarak anlatılmasını kabul etmiyordu. Filmin toplumsal gerçekliği, özellikle de gizlisiz saklısız kötümserliği, Faşist propagandacılar tarafından körüklenip duran iyimserliğe bütünüyle ters düşüyordu. Aslında film, yayın denetimine takılmamasına karşın, birkaç yetkili dağıtımını engellemişti. Salsomaggiore'de başpiskopos çağırılmış ve kendisinden filmin gösterildiği sinemayı kutsayarak arındırması istenmişti.

Gerçi film, Roma'da Haziran 1943'de açılış gösteriminin yer aldığı sinemada birkaç özel sunumda oynatılmıştı ama ilk halk gös-

[36] *Agy.*, sayfa 115-17. Visconti'nin bu dönemdeki yaşamında yer alan olaylarla ilgili çelişkili öyküler bulunmaktadır. Öbürlerinden farklı olansa De Santis'in anlattıklarıdır.

[37] *Agy.*, sayfa 118-19.

terimi Mayıs 1945'e kadar gerçekleştirilmemişti. Film daha başlar başlamaz kolluk güçleri sinemayı basıp filmi durdurmuş ve izlemeye gelen herkesin adını almıştı.[38] Çok geçmeden Faşistler filmin özgün negatifine el koymuş, Venedik'e kendi film stüdyolarına götürüp kırk dakikalık yeni bir sürümünü kurgulamışlardı. Sonradan söz konusu negatif ya kaybolmuş ya da yok edilmişti. Visconti'nin tamamlamadan bıraktığı sözlerine bakılırsa, *Ossessione*'nin elde kalan kopyaları, ikinci negatiften çoğaltılandır. İlk gösterimi Mayıs 1943'de gerçekleştirilen özgün filmin uzunluğunun 140 dakika olduğu söylenmektedir oysa kopyaların en uzun süreni 135 dakikayı aşmamaktadır.[39]

Melodramlara Özgü Gerçekçilik

Cain'in romanının konusu Visconti'nin filmindekinden çok daha karmaşıktır. Burada insana alay gibi gelen çarpıcı olay — yani sahici bir cana kıyma olayından aklanan bir adamın kazaya kurban giden birini öldürmekle suçlanması— ve yargılamanın gelişigüzelliği işlenmeden bırakılmış ya da arka planda tutulmuştur. Olaylar Po vadisine taşınmış, kahramanlar tepeden tırnağa İtalyanlaştırılmış,[40] belirli birtakım önemli konular eklenmiştir. Yapılan bütün bu

---

[38] *Agy.*, sayfa 120-3.

[39] Liehm, *Passion and Defiance*, sayfa 327-8, dipnot 35. Faşistler 1943'de hükümetten atıldıktan sonra, Almanların el koyduğu İtalya kendileri ve Bağdaşıklar için tam bir savaş alanına dönmüştü. Cinecittá'nın ve Centro Sperimentale di Cinematografia'nın araç gereçlerinin tümü Almanya'ya ya da Venedik'e taşınmıştı; Venedik'te Faşistlerin Cinecittá'ya (Roma'daki Film kenti) karşılık olarak kurduğu Cinevillagio (Film Köyü) adlı yeni bir film stüdyosu bulunuyordu. Burada çoğu "beyaz telefon filmlerinin" çizgisini izleyen yirmi bir film çekilmişti. Bunlardan yalnızca biri içinde açıkça faşist ileti barındırıyordu. (agy.).

[40] Başka türlü olması neredeyse olanaksızdı. De Santis'e göre: "Fondi'de eşekler ve bisikletler hâlâ kullanılıyordu; yollar birkaç hendek ten daha geniş değildi; alıcılarla satıcılar arasında gördüğümüz tek güvence

değişiklikler aracılığıyla, son derece önemli konular, Visconti'nin geniş kapsamlı meraklarıyla aynı yönde ilerler olmuştur.

En belirgin değişiklik başkahramanın kişiliğinde yer almaktadır. Kitapta, Frank yerinde duramayan, açıkgöz adamın biridir ama kimi zaman içine düştüğü durumun karmaşıklığına yenik düşer. Öyküyü kısaca Frank'in ağzından dinleriz. Filmdeyse anlatıcı artık Gino değildir, olayların akışıyla sürüklenip giden, hep başkalarının isteklerine boyun eğen, kendisi için başka seçenekler düşünemeyen biri olup çıkmıştır. Cain'in başkahramanına kötü denememesine karşın, tepeden tırnağa törel ilkelerle donatılmamış olduğu da ortadadır. "Sandviççi dükkânı" sahibi, yaşlı bir adamla evlenmiş genç bir kadın olan Cora'ya duyduğu tutkuyla Gino, kocanın canına kıymayı tasarlar. Başarısızlığa uğrayınca da çekip gider. Kadını unutmaya çalışır ama çabaları boşa gidince geri döner, yeni bir tasarısı vardır ve bu kez başarıya ulaşır. Bütün bunları hiçbir pişmanlık duymadan yapmışa benzer. Visconti'nin öyküsündeyse, Gino kadının, yani Giovanna'nın kışkırtması olmasa büyük olasılıkla kocanın canına kıymayacaktır. Öykünün sonuna doğru Frank başka bir kadınla, eğlenmek üzere Meksika'ya yollanır, Gino'ysa yaptığını anlatıp avunmak için bir yosmaya gider. Beklenmedik anlarda ortaya çıkan, şiddetli öfke patlamalarına karşın Gino, içine sürüklendiği durumdan büyük bir acı çeken yumuşak ruhlu bir adamdır.

Film başlarken, ana yoldan uzakta, benzin istasyonu işlevini de gören ufak bir lokantaya bir kamyon gelir. Sürücü, yapının arkasında uyuyan yersiz yurtsuz birini görüp uyandırır. Bragana, yani benzin istasyonunun sahibi, kamyonun deposunu doldurmaya başlarken adam yiyecek aramak üzere yola koyulur. Derken, mut-

el sıkışmaktı; yersiz yurtsuzların köyde dolaşmalarına ancak yıllık panayırlarda izin veriliyordu; son olarak da postacılar kapıyı çalmıyor ya da onlardan kapı çalmaları beklenmiyordu, bu nedenle pencerelerinizden bakıp yüksek sesle adınızı söylemeleri büyük bir ayrıcalık sayılıyordu." (De Santis, Visconti's Interpretation of Cain's setting in *Ossessione*," sayfa 27.)

fakta şarkı söyleyen Giovanna'nın, yani Bragana'nın genç karısının sesi adamın dikkatini çeker. Mutfak kapısına gider, biz de adamın sırtını ve biraz daha ötesinden de kadının bacaklarını görürüz. Kadın başıboş dolaşan adamın farkına varıp şarkı söylemeyi bıraktığı sırada yüzünün ilk çekimi kesilmiştir. Karşı çekim bize yersiz yurtsuz Gino'nun ilk görüntüsünü verir. Bu an, öne kaydırmayla yakın çekime geçerek ve dış seslerin çok kısa bir süre kesintiye uğratılmasıyla iyiden iyiye vurgulanmıştır. Aralarındaki cinsel çekim birden bire baş göstermiştir; ilk bakışmalarından başlayarak ikisi de beden dilleriyle iletişim kurarlar. İkisi de, yüreklerinde yatan umutlarla arzuları gerçekleştirme fırsatını ve en ürkünç korkularının somutlaşmış biçimini birbirlerinde hemen bulacaklardır.

Gino için bu, aylaklık ederek kavuştuğu özgürlüğün yanında getirdiği yalnızlık duygusunu yatıştırıp dindirme fırsatıdır. İnsanlarla dostluk kurma özlemi duyar ama birine bağlanmayı ve sağlam ilişkiler oluşturmayı beceremez. Giovanna içinse bu karşılaşma durgun yaşamından çıkış yolu anlamını taşımaktadır. Kendisinin de, bir ölçüde yosmalığı anıştıran sözlerle dile getirdiği gibi, o eskiden "erkeklere yemek ısmarlatan," biriydi. Bragana kendisiyle evlenerek onu bundan kurtarmıştı; gerçi şu şişko, gürültücü kocasını son derece itici buluyordu ama o yaşama geri dönmeye hiç mi hiç niyeti yoktu. Tutku dışında, Giovanna'yla Gino'nun durumları ve gereksinimleri birbiriyle çelişmektedir; ilişkilerine yön veren olgu sonuna kadar budur işte. Birbirlerinden ayrılmak istemiyorlarsa, önlerine çıkan iki yoldan birini seçmeleri gerekir: ya Giovanna Gino'yla birlikte çekip gidecektir ya da Bragana'dan kurtulup ikisi birlikte lokantada kalacaklardır. Filmdeki temel çatışkı işte budur: hiçbir güvencesi olmayan özgürlükle güvenli bir yerde sıkışıp kalma arasındaki seçim. Youssef Ishaghpour'un sözleri uyarınca arzularla içkinlik arasındaki acı dolu gerilim, Visconti'nin baştan sona tüm yapıtlarında temel karşıtlık olarak ortaya çıkar.

Parayla parasal bağıntılar, insansal ve cinsel ilişkileri denetleyen son derece önemli etmenler olarak önümüze konur. Gino bir şeyler atıştırdıktan sonra, lokantadan ayrılır ama Giovanna onun masaya bıraktığı birkaç kuruşu saklar ve kocasına adamın para vermeden çekip gittiğini söyler. Bragana Gino'nun arkasından koşar ve yediklerinin parasını ödemek üzere orada biraz çalışması gerektiği konusunda üsteler. Bunu Giovanna'nın sevda çağrısı olarak algılayan Gino, geri dönüp Bragana'nın arabasını onarmayı kabul eder. Gino Bragana'yı araba için yedek parça alması gerektiğini söyleyerek kandırıp kasabaya yollar; adam gidince de Gino'yla Giovanna sevişirler. Gino bir süre daha Bragana'nın yanında çalışır; bu arada Giovanna'yla birbirlerine öylesine büyük bir tutkuyla bağlanırlar ki iki seçenekten birine karar vermek zorunda kalırlar. Önce Bragana'nın orada olmadığı bir günde çekip gitmeyi düşünürler. Ama güneşin altında yürümekten yorulunca, Giovanna bu tür bir özgürlüğün bedelini ödemeye henüz hazır olmadığını çabucak kavrar. Adımlarının hızına kadının ayak uydurmakta güçlük çektiğinin ayrımında bile olmayan Gino, onun karara varmasını kolaylaştırır. Kadın kocasının yanına, parasal güvencesi olan o donuk yaşamına geri döner. Ama birbirlerinden ayrıldıktan sonra Gino onu unutamaz.

İçine düştüğü bu tatsız durumdan çıkış yolu bulmadan önce, Gino'nun önüne bir başka davranış biçimi daha çıkar. Kendisine Spagnuolo (İspanyol) diyen bir gezgin satıcı Gino'nun tren bileti parasını öder ve Ancona'da ikisi aynı odada kalır. Spagnuolo'nun bu davranışı başlangıçta dayanışma eylemi olarak yorumlanabilir ama yatak odası sahnesinde Gino'ya bakışı ve ettiği bazı sözler adamın eşcinsellik eğilimini ortaya koyar.[41] Gino, Giovanna'ya

[41] Bunun, Visconti'nin ilk senaryoda değiştirdiği yerlerden biri olduğu açıktır. Alicata'ya göre, Spagnuolo "olumlu kahraman" yani "filmin eleştirel bilincini oluşturması gereken kişi" olacaktı. (Baldelli, *Visconti*'deki alıntı, sayfa 130.) William van Watson'sa Visconti'nin toplumculuktan yana olumlu bir kahramanı bir eşcinsele dönüştürme biçimi için

duyduğu yıkıcı çekime karşı Spagnuolo'nun seçenek gösterdiği üstü kapalı önerisine karşılık vermez. Gino, Giovanna'nın kendisine yarattığı tehlikenin ayrımındadır ama yeniden karşılaştıklarında tutkularına gem vuramaz. Gino, Spagnuolo'nun dökümtülerini sergileyip sattığı pazar yerinde Giovanna'yla Bragana'yı görür. Gino, bir şarkı yarışmasını haber veren, sırtına ve göğsüne asılmış duyuru tahtalarıyla dolaşmaktadır. Branaga da yarışmaya girmek üzere orada bulunmaktadır.

Artık film dönüm noktasına ulaşmıştır. Lokantaya dönerlerken Giovanna'yla Gino Bragana'yı öldürecek ve buna kaza süsü vereceklerdir. Bununla birlikte izleyicilerin bütün gördüğü, Po vadisi boyunca çıkılan bir gece yolculuğudur — Bragana şarkı yarışmasındaki başarısını kutlarken çok fazla içmiştir. Bunun hemen ardından suç işlenen yerde kolluk güçlerinin soruşturması gelir. Gino'yla Giovanna tutuklanmazlar ama kuşkular onların üzerinde toplandığı için sıkı bir gözetime alınırlar. Çok geçmeden tutkularının bir yanılsama olduğu anlaşılır. Gino'nun kafasında lokantayı satıp başka bir yere taşınmak vardır ama bununla kendini kandırdığı apaçık ortadadır. Giovanna'nın belirttiği gibi, ya insanlarla yüzleşecekler ya da yaşamları boyunca oradan oraya kaçıp duracaklardır.

Böylece Giovanna'nın yaşamı sıkıcı işlerle sürüp giderken Gino kafese kapatılmış bir hayvan gibi davranmaya başlar. Duyduğu iç daralması Giovanna'nın lokantada satışları arttırmak için düzenlediği bir eğlentide doruk noktasına ulaşır. Tam o sırada Spagnuolo oralardan geçmektedir, ikisi gittikçe kızışan bir tartışmaya girişirler. Tartışma Gino'nun Spagnuolo'yu yumruklamasıyla son bulur — adam Gino'yu hem işlenen suçun sanığı olduğu hem de bir

"yüceltilmiş sapkınlığa görkemli yöneliş " demektedir. ("The Underclass as Object of (Homosexual) Desire in Visconti's *Ossessione and Senso*.") 1994'de Convegno internazionale di studi Viscontiani'de sunulan bildiri. Bruni ve Pravadelli'de "Il sottoproletario come oggetto del desiderio" başlığıyla yayımlanmıştır, *Studi Viscontiani*, sayfa 100-1.

kadınla yaşamak uğruna erkek arkadaşını yarı yolda bıraktığı için eleştirmektedir. Gino yalan söylediği yüzünden akarak —"yollarda başıboş yaşamaktan bıktım" der— bu sözlerin kendini kandırmaya bile yetmediği apaçık ortadadır.[42] Hemen bunun ardından Spagnuolo'yu, büyük olasılıkla arkadaşını ele vermek üzere, karakola girerken görürüz. Kapının camına düşen gölgesi bize, Giovanna'yla Gino'nun aynı odadan çıktıkları sıradaki karaltılarını anımsatır.

Bununla birlikte kapana düşmeden önce araya bir başka olay daha girer. Ferrara'ya gittiklerinde Gino Giovanna'yla ilişkisini koparmaya kalkar ama bu ancak onun kadına eskisinden daha çok bağlandığını anlamasına yarar. Parkta Giovanna'yı beklerken, yosma olduğu anlaşılan genç bir kadınla, Anita'yla karşılaşır. Çok geçmeden Giovanna gelir ve sigorta parasını aldığını söyler.[43] Gino işledikleri suçtan para kazandıklarını düşündükçe çileden çıkmaktadır. Öfkeyle Anita'nın kaldığı yere yollanır. Para onun için hiçbir zaman pek önemli olmamıştır ama artık Giovanna'yla olan yıkıcı

[42]Van Watson, bu sahnede iki sevgilinin yumruk yumruğa gelmesinden çok öpüşmeye hazırlanışlarının çekildiğini savunur (Watson, "Il sottoproletario come aggetto del desiderio," sayfa 91). Bu bana pek inandırıcı gelmiyor ama Watson ikisinin çekim biçiminin birçok kez Gino'yla Giovanna'nın çekim biçimine, yani ırmak kıyısındaki Gino'yla Spagnuolo ya da biraz sonra yer alan yol boyundaki Gino ve Giovanna sahnelerinin çekiminin birbirlerine benzediğini belirtmekte haklıdır.

[43]Sigortanın olaylar dizisindeki işlevi burada, romandan ve iki Amerikan uyarlamasındakinden bütünüyle farklıdır. Romanda kurnaz avukat Katz, iki sigorta kuruluşu arasında karmaşık bir anlaşma düzenlemiştir ve bunun sonucuna göre Cora yalnızca adam öldürmekten yargılanacak ama koşullu olarak salıverilecektir — Frank suçsuz kurban olarak gösterilmiştir. Bu Cora'nın öldürme suçuyla bir kez daha yargılanamayacağını gösterir ama Frank için aynı şey geçerli değildir; Cora onun başka bir kadınla ilişkisi olduğunu anladığı zaman kendisine bunu anımsatır. *Ossessione*'de Giovanna'nın, işin içine kendisini karıştırmaksızın Gino'yu nasıl ele verebileceği belirsiz bırakılmıştır. Bunun nedeni belki de sürümdeki filmden —yani benim incelediğimden— bu bölümün çıkartılmış olmasıdır, ama bu bana pek de olası görünmüyor.

ilişkisini bitirmeye can attığı apaçık ortadadır. Ama Anita'nın Gino'ya sunduğu seçenek Spagnuolo'nunki kadar bile sahici değildir. Giovanna ikisini sokakta alışveriş ederken görür ve kıskançlık nöbetine kapılarak kendisini ele vermekle korkutur. Gino onu tokatlayıp susturur ve Anita'ya döner. Çok kısa bir süre sonra sivil giysili bir polisin kendisini izlediğini anlayınca Giovanna'nın kendisini gerçekten ele verdiği konusunda yanlış bir kanıya kapılır. Kaçmayı başarır ve yeniden lokantanın yolunu tutar.

Filmin son bölümünde birbiriyle bağdaşmayan arzularla gereksinimleri, düşlerle gerçekliği ikisinin de karşılıklı olarak umutsuzca birleştirmeye çabaladıklarını görürüz. Giovanna Gino'yu kendisini ele vermeyeceğine inandırmayı başarır ve gebe olduğunu söyler. İlişkileri bir süreliğine yeniden olumlu bir boyut kazanır. Burada akla çok daha dingin bir dünyayı getiren, ıssız bir kumsalda çekilmiş düş gibi bir sahne vardır. Ama ceza korkusundan kaçmak olanaksızdır. Branaga'nın arabasıyla lokantadan ayrılırlar, ama insana şaka gibi gelen acıklı bir rastlantıyla tıpkı daha önce birlikte tasarlayıp yürürlüğe koyduklarına benzeyen bir kaza geçirirler. Giovanna ölür; Gino'ysa tutuklanır.

Filmdeki konular alışılmış suç öykülerindeki gibi gelişmez. Özellikle kolluk güçleri sahnesinin çekimleri ara görüntü gibi verilmiştir, tersi yapılmış olsaydı düzenli bir biçimde gözler önüne serilen öykünün anlatımı biraz aksardı. Sorgulama yazanağı imzalandıktan sonra, kolluk güçlerinin soruşturması iki kısa ayrımda sürer. Birincisinde Spagnuolo, görünüşe bakılırsa Gino'yu ele vermek üzere karakola girerken görülür. Belki de birtakım soruları yanıtlaması için oraya çağrılmıştır — suçu Gino'ya yükleme konusunda kolluk güçlerine anlatabileceği pek az şey vardır. Filmde düz bir çizgi izleyen anlatım yöntemi kullanılmış olsaydı, bölüm yerli yerine oturmaz ve bunun da filmin gelecekteki olayları anlatan tek parçası olarak düşünülmesi gerekirdi. Ama ele verme düşüncesi konu olarak son derece önemlidir. Çünkü Gino'yla

kavga ettikten hemen sonra Spagnuolo'nun karakolda görünmesi, dostluğun —belki de eşcinsel sevinin— yadsınıp bir yana atılmasıyla ceza tehlikesi arasındaki ilişkinin güçlü bir biçimde vurgulanmasıdır. Görevi yalnızca hukuksal değil varoluşsal suçları da cezalandırmak olan kolluk güçleri, benliksiz bir erk olarak karşımıza çıkar: insanların en gizli arzularını, yıkıcı dürtülerini ya da dostuna bağlı kalmayı beceremeyişi, aslında birbiriyle bağdaşmayan gereksinimlerin karşılıklı olarak giderilmeye çalışılması sorunu olmasına karşın bir varoluş suçudur.

Varoluş durumunu betimlemek için çekilen, yani Giovanna'yla Gino'yu ıssız ırmak kıyısında gördüğümüz sahne, Antonioni'nin altmışlı yılların başındaki filmlerinin habercisidir.[44] İkisinin orada bulunmalarını gerektiren belirgin bir neden yoktur.[45] Antonioni'nin filmlerinde çevrenin ıssızlığı kahramanların yabancılaşmasını yansıtırken, *Ossessione*'de bu ıssızlık Giovanna'yla Gino'ya bir süreliğine toplumdan ve bunun baskısından uzaklaşma,. birbirlerine gerçek sevgilerini gösterme olanağı verir. Bu sahne film boyunca bunaltıcılığı arttıkça artan gerçek ve simgesel karanlığı dengelemeye yarar. Özellikle filmin ilk yarısında darmadağınık kapalı yerlerde geçen sahneler, adım adım Giovanna'nın içinde bulunduğu boğucu durumun eğretilemesine dönüşürken, açık hava sahneleri Gino'nun özgür dünyasını simgelemeye başlar. Bragana'nın öldürülmesi açık havada geçer ve Gino'yu lokantaya kapanmaya sanki bu eylem iter. Eğlenti sahnesinde Gino'nun ortaya çıkması, Spagnuolo'yu yumruklamasıyla sonuçlanır ve bu da onun kapana kısılmasına yol açar.

---

[44]Büyük olasılıkla filmin bazı sürümlerindeki aşırı ışıklama yüzünden, bu sahne gerçeküstü denecek kadar parlak görünmektedir. Bütün bilinen sürümler aynı çoğaltma negatifinden türetildiği için, bu durum anlatım gereksinimlerinden çok uygulayımsal sorunlardan kaynaklanmış olabilir.

[45]Cain'in romanında ve Garnett'in filminde çift yüzmeye gider; burada Cora, Frank'e eğer isterse, adamdan kurtulmak için bir fırsat vermek istediğini söyler.

Buna karşılık Ferrara sahnesi, başarısızlığa uğramakla birlikte olup biten her şeyden kaçış girişimini simgeler. Gino Anita'yla dışarıda, güzel günışığında karşılaşır ama kısa sürede kendini onun evine sığınmış bulur. Lokantanın tersine burası bir yuva sıcaklığındadır ama kolluk güçleri ardına düştüğü için orada uzun zaman kalamaz. O evden sonra lokanta gözüne eskisinden daha iç karartıcı görünmeye başlar, çünkü suçlu çift için artık güvenli bir sığınak olmaktan çıkmıştır. Sözün kısası ırmak kıyısındaki sahne, bu yalancı dinginlikle erincin başlarına nasıl geldiğini anımsatmaya yarar.

Van Watson, alışılmış sinema uygulamalarına aykırı düşecek biçimde, kadının eril bakışlar altında olduğunu söyleyen —Laura Mulvey'in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Öykülü Filmler) başlıklı ünlü yazısındaki çözümlemesi uyarınca— *Ossessione*'de Gino'nun önce Giovanna'nın dişil, sonra da Spagnuolo'nun eşcinsel bakışları altında kaldığını belirtir. Gino, filmin ilk yarısının büyük bir bölümünde yelekle dolaşır; özellikle Giovanna ya da Spagnuolo tarafından izlenirken geniş omuzları çarpıcı bir biçimde öne çıkar.[46] Bütün bunlar onun edilgenliğini, Giovanna'nınsa etkinliğini vurgular. Kuğu gibi, uysal Anita'nın tersine, Giovanna talihini iyileştirmek için yasaları da ahlâk kurallarını da çiğnemeye hazırdır. Öte yandan Lino Micciché onda Faşist İtalya' daki kadınların imgesini görür. Bragana'yla evlenmesi, kapitalist değerlerin desteklediği kurumsallaştırılmış yosmalığa dönüşüp yozlaşan aile ilişkilerini simgeler. Bu, Bragana'nın şiş göbeğinde somutlaşır.[47]

Anita, tıpkı Giovanna'nın evlenmeden önce yaptığı gibi, yaşamını yosmalıkla kazanmaktadır. Bu tür kişilerin perdede gösterilmesi, yalnızca Faşist İtalya'da değil savaş sonrası Hıristiyan Demokrat İtalya'da da işbaşında olan yönetimin öfkesini çekmişti.

[46]Watson, "Il sottoproletario come oggetto del desiderio," sayfa 87.
[47]Micciché, *Visconti e il neorealismo*, sayfa 60.

Ossessione'de çağdaş İtalyan izleyicilerinin ülkenin içinde bulunduğu duruma gönderme olarak yorumlayabileceği büyük bir ayrıntı bolluğu vardır. Spagnuolo İspanya'da çalıştığı için bu adla anılır — bu da İspanya iç savaşma gönderme olarak anlaşılabilir. Derken Gino Giovanna'ya bir zamanlar Trieste 'de çalıştığını söyler. Bu da Trieste limanlarının mülkiyeti konusundaki tartışmalara ve İtalya İngiltere'ye savaş açtığını bildirdikten sonra buraların bombalanmasına gönderme olabilir.[48] Ferrara sahnesinde parkta uygun adım yürüyen bir küme oğlan çocuğu akla Faşist gençlik bölüğünü getirir; Anita'nın evinin önündeki sokak sahnesindeyse kameranın kısaca izlediği sarhoşlarla sakatları görürüz.

Ossessione'deki belirli ayrıntılarda hemen göze çarpmayan birtakım simgelerle ince bir alaycılık vardır. Ferrara sahnesi alıcının, Gino'yla Anita karşılaşmadan hemen önce, kuğu biçiminde bir dondurma arabasını göstermesiyle başlar; arabayla kız arasında kolayca ilinti kurabiliriz. İkisi konuşup oynaşırlarken ejderha biçiminde başka bir araba görünür. Giovanna parka gelirken söz konusu araba yoluna çıkar; arabanın kara rengi üzerindeki yas giysisini çağrıştırmaktadır. İki araba, Gino'nun iki kadına bakışıyla apaçık, biraz da eğlenceli bir koşutluk oluşturmaktadır. Bragana'nın yaşam sigortasından söz ettiği sırada görünen ustura gibi bazı ayrıntılarsa, gelecekteki önemli anları haber vermektedir. Gino'yla Gioavanna'nın ilk sevişmelerinden sonra giysi dolabı aynasının yanında geçen söyleşi sahnesiyse çok daha ciddi ve melodrama yakışan türdendir. Ateşli bir kucaklaşmayla yeniden yatağa doğru giderlerken, giysi dolabının kapısı kendiliğinden açılıverir ve Bragana'nın takımlarıyla öbür giysileri görünür. Bu düzenlemeler kimi zaman ince bir alay içerir. Lokantadaki eğlentinin hemen öncesinde Gino şöyle der: "Ölen birinin evini

[48]Bohne, De Santis'in "Visconti's Interpretation of Cain's Setting in *Ossessione*" başlıklı incelemesine giriş, sayfa 24; Sorlin, *Sociologia del cinema*, sayfa 188-90.

gözlemek yakışık almaz." Tam bu sırada kapıda uzun boylu, iri yarı, karalar giymiş bir kadın belirir. Yarı gölgede, elinde tırpanıyla amansız azrailin gülünç bir imgesi gibidir.

Ama bu tür gerçekçi ya da simgesel ayrıntılardan daha önemlisi, Visconti'nin kahramanlarıyla içinde yaşadıkları çevre arasında yapısal bir ilişki yaratma becerisidir. Antonio Pietrangeli'yle birlikte yönetmen yardımcısı olarak çalışan De Santis sonraki yıllarda şunları anımsar:

> Filmin art alanına —yani geride yer alan ya da önde olup bitenlerin dışında kalan olaylara— özlemi çekilen özeni gösterme görevini üstlendim: kısacası yaşama — günlük akışı içinde oyuncuların dile getirdiği acıklı duygulara karşın günlük ritmi içinde kendi başına akışını sürdüren yaşama... Bu işin yönetimini üstlenen kişinin başarısı, bir tür görsel ve işitsel çatışkı elde etmek üzere art alana karşı-sürüm işlevini yüklemesine bağlıdır; söz konusu çatışkı hoşa gitmeyen ama yine de izleyicide yaşamın tam yaşandığı gibi olduğu duygusu uyandıran, dolayısıyla da karmaşık gerçekliğin kamera önünde canlandırıldığını düşünmesine yol açan tek bir etki yaratır.[49]

Bu, art alan eylemlerine, toplumsal ya da tarihsel derinliğe yer vermeyen çağdaş İtalyan sinemasıyla önemli ölçüde çelişmektedir. *Ossessione*'yi belki de Faşist dönemin sonunda çekilen belli başlı iki büyük İtalyan filmiyle karşılaştırmak daha doğru olur: bunlar Blassetti'nin *Quattro passi fra le nuvole* (Cennette Dört Adım, 1942) adlı filmiyle De Sica'nın *I bambini ci guardano* (Çocuklar Bize Bakıyor, 1943) adlı filmidir. Bunların üçü de, bir biçimde "kutsal aile kurumunun" çözülüp gidişini ele almaktadır. Ama öbür iki film geçmişe estetik açısından bakıp geleneksel ahlâka bağlı kalırken, Visconti'nin filmleri her düzlemde bir meydan okuma başlatır. Renoir'ın ve öbür çağdaş Fransız yönetmenlerinin etkisiyle Visconti, o günlerdeki İtalyan sinemasının ayırıcı niteliği

[49]Giuseppe De Santis, "Visconti's Interpretation of Cain's setting in *Ossessione*," sayfa 30.

olan tekbiçimli simge kalıplarından önemli ölçüde ayırabilmiştir kendisini. Micchiché'nin sözleriyle: "Cinselliğe gelince göksel tinsel yüceltme, yoğun bir bedensel şehvet olup çıkar; toplumun çekirdeği olan aile, insanlık dışı bir tutukevine döner; insan topluluklarına gelince güzelleştirilmiş bütünlük, kümelenmiş bireylerin acı yalnızlığına dönüşür; köylülerin dünyasına bakarsak yerleşim birliğinin ufalanıp parçalanmış alanlar olup çıktığı görülür; erinç dolu sessiz kırlarsa karmakarışık bir görünüme bürünmüştür." "Basmakalıp olan her şeyi" yerle bir edecek film işte buydu.[50]

Belirli birtakım insan durumlarının gösterilmesi, en azından öykünün anlatılması kadar önemli olmuş, olguların konuya göre saptanması, klasik Hollywood sinemasına ya da, diyelim ki, onun Faşist dönemdeki İtalyan karşılığına oranla çok daha az görülür olmuştu. Gilles Deleuze'ün sözleri uyarınca çekim düzeyinde "Nesnelerle ortam (*milieux*) kendilerine önem kazandıran özerk ve özdeksel bir gerçeklik yüklenir."[51] Örneğin Giovanna Gino'yla seviştikten sonra, nasıl Bragana'nın karısı olup çıktığını anlatır. Ama Gino'nun dikkati kulağına dayadığı bir deniz kabuğunda toplanmıştır. Gino'yu ileride yer alacak olaylardaki davranışları göstermeye iten bu tutum onun, Giovanna'nın öyküsüyle hiç mi hiç ilgilenmediğini ortaya koyar. Yine de bu devinim gelişigüzel yapılmış gibi görünür ve işlev açısından konuyla doğrudan bir ilintisi yoktur.

Kahramanların belirli bir durumda —yani zaman uzamsal, tarihsel, toplumsal, ruhbilimsel ve varoluşsal durumlarda— nasıl davranacaklarını bulgulamak istercesine sahneleri uzattıkça uzatmak yeni gerçekçiliğin ülkülerinden biri olup çıkmış ve 1950'lerde Rosselini'nin, 1960'ların başında Antonioni'nin filmlerine, bunlar

[50]Micciché, *Visconti e il neorealismo*, sayfa 61-3, 67.

[51]Deleuze, *Cinema 2*, sayfa 4. Bu, konu dışı ayrıntılar düzeneği denen yöntemle yaratılmış gerçekçi etki olarak görülebilir. Örneğin Andrew, *Concepts* in *Film Theory*'de sayfa 64-5'e bakın.

aracılığıyla da Fransa'daki Yeni Dalga'ya uzanan bir gelişim çizgisi izlemiştir. Bu biraz daha farklı bir biçimde, Visconti'nin kendi biçeminin en önemli ögelerinden biri olmuştur. *Ossessione*'de kahramanların içine düştükleri durum, onlara son derece ağır gelen birtakım kısıtlayıcı koşullar dayatır. Tutkuları, zihinsel yetersizlikleriyle sınanır ve kendilerine tutarlı bir seçenek yaratmayı beceremezler. Ama bu yeğin gerçekçilik melodrama özgü davranışları pek fazla bastırmaksızın sıkı bir denetim altında tutar. Tersine gerçekçi yapı, duygusal ve varoluşsal yoğunluğu en üst düzeyde ete kemiğe büründürerek gerçekliği çağrıştırma yöntemiyle, melodramın anlamlı ve tutarlı olmasını sağlar. Birbirine hiç mi hiç benzemeyen kalıplarla verilen bu tür *melodram gerçekçiliği* Visconti'nin yapıtlarının ayırıcı özelliklerinden biridir.

Ossessione'deki kamera kullanımı oldukça sınırlıdır; alışılmış melodram filmlerinde olduğu gibi kahramanlarla iç içe geçmekten çok, hafif bir yansızlık ve gözlem duygusu uyandırmayı sağlar. Bununla birlikte kimi zaman kameralar duygularla tutkuları iletmede son derece önemli bir işlev yüklenir. Gino'nun daha önce betimlenen mutfağa girişi bunun en iyi örneğidir. Hemen ardından Giovanna'yla Gino, şakalaşır gibi durumu denetleme yarışına girerlerken ve Bragana arkasını döndüğünde bakışırlarken, aralarındaki cinsel gerilim güçlenerek sürüp gider. Kamera genellikle epey şaşırtıcı bir konuma yerleştirildiği için —örneğin 180 derece kuralı hiç çekinmeden gösterişli bir biçimde uygulanıldığında— kimi zaman o ufacık mutfakta kahramanların devinimini izlemek güçleşmiştir. Gino lokantada kalmaya karar verdikten sonra, Bragana miyavlayıp duran bir kediyi öldürmek için dışarı çıkınca sevgililer birbirlerinin kollarına atılıverir. Burada kamerayı, tam karşılarına düşürerek sağlarına ve sollarına gelen yanların ters açıdan çekilmesine olanak veren son derece çarpıcı bir kesme vardır.

Lokantanın farklı odalarını bir bütün olarak gösteren pek az çekim olduğu için, yapının yerleşimini açık seçik canlandırmak

biraz zordur. Büyük olasılıkla lokantanın yukarıdaki yatak odalarına giden koridorda ansızın bir kız çocuğunun görülüvermesi filmin sonunda bile gözlerimizin önüne yepyeni bir görünüm serer.[52] Bütün bunlar kapalı yer korkusuna özgü zaman ve uzam kavramı yitimi duygusunu arttırmaktadır. Bu, Giovanna'yla Gino'nun sorgulamadan sonra lokantaya geri döndükleri sahnede doruk noktasına çıkar: çevrelerini, kameranın devinimleri kuşatmıştır; Gino'nun sıkıntı içinde dolaşıp durmasını kafese kapatılmış bir hayvanın oradan oraya seğirtmesi gibi gösterir.

Klasik çekim/karşı çekim ayrımlarından başlayıp epey gösterişli çekimlere kadar uzanan bir dizi kamera kullanımı yer almaktadır. Bunların arasında özellikle akıldan çıkmayanlar, kamera gezdirilerek çekilen yer ve durumun son derece iyi gösterildiği olağanüstü uzun bölümlerdir. Söz konusu çekimlerin birincisi şarkı yarışmasının yapıldığı çayevini tanıtır; Bragana'nın, Giovanna'nın ve Gino'nun gelişlerini, oturmalarını, sonra da Bragana'nın yarışmaya katılışını gösterir. Çok daha ustaca olansa kaza yerindeki soruşturmanın tek bir çekimle veriliş biçimidir. Çekimin uzunluğu kahramanların yaşadığı baskıyı yansıtmaktadır. Ferrara'daki sokak sahneleri de epey uzun çekimlerle gösterilmiş böylece kasabanın toplumsal gerçekliği gözler önüne serilmiştir.

Guiseppe Rosati'nin görüntülerle birlikte yer alan ve önemli anları vurgulayan, kimi zamansa istemeden eğlenceli oluveren müziği, tam o günlere özgü nitelikler taşımaktadır. Çekim sırasında kaydedilmeyen müziğin, kişilerin betimlenmesinde son derece önemli bir işlevi vardır. Daha filmin başında, yani kamyonun lokantanın önünde durduğu anda Verdi'nin *La Traviata*'sındaki "Di provenza il mar, il suol" aryası işitilir. Sonradan şarkıcının Bragana olduğu anlaşılır. Gino içeri girerken dikkatini ilk çeken şey Giovanna'nın söylediği "Fiorin fiorello, l'amore é bello vicino a te" (Çiçek, küçük çiçek, sevda seninle güzel) şarkısı olur; Bragana

[52]İnceleyebildiğim sürümlerin, hâlâ el altında bulunduğu belirtilen en uzun sürümdekinden biraz daha kısa olduğunu söylemeyi göze alıyorum.

yedek parçayı almak üzere çekip gittiğinde de Giovanna Gino'yu yanına çağırmak için bu şarkıdan yararlanır. Sonradan Gino mızıkasıyla şen ezgiler çalarak özgürlük anlayışını dile getirir. Bütün kahramanların müziği onların başlangıçtaki durumlarıyla özlemlerini yansıtmaktadır. Şarkı yarışmasındaki opera parçaları, özellikle de canlandırdıkları kahramanlara gülünç denecek kadar ters düşen bir çiftin söylediği Verdi'nin *Rigoletto*'sundan alınan, Gilda'yla Dük'ün ikili şarkısı "*É il sol dell'anima*," filmin kahramanlarıyla alaycı bir benzerlik gösterir. Yarışmadan sonra, lokantadaki eğlentide orkestranın çaldığı dışında, çekim sırasında seslendirilmemiş müzik pek azdır. Şarkının eksikliği, yalnızlık ve umutsuzluk duygusunu vurgulamaktadır.

YENİGERÇEKÇİLİĞİN ALTYAPISI KURAMI VE UYGULAYIMI

Kavramın Doğuşu

BAŞLANGIÇTA, savaştan hemen sonra, yenigerçekçiliğin en belirgin ayırıcı niteliklerinden biri faşizm-karşıtı oluşuydu. Yürürlükteki siyasal durum ve direniş savaşçılarının anıları, izleyicilerin ilgisini çeken bir yığın merak uyandırıcı öykü hazırlamıştı; stüdyolar savaşta yerle bir edildiği için bunların doğal ortamda çekilebilmesi son derece önemliydi. Bu yeni estetik akımıyla Faşizmin çöküşünden sonra yaşama geçirilen çok partili yönetim arasında önemli bir ilinti olduğu duyumsanıyordu. O günlerde İtalyanların çoğu faşizme karşı yepyeni bir İtalya yaratmanın kaçınılmaz olduğunu düşünüyordu. Ama ülke kısa sürede yurdun faşizmden nasıl arıtılacağı konusundaki tartışmalarda ikiye bölünüvermişti. Kimileri tüm Faşist dönemi yalnızca unutulması gereken bir sapma olarak görüyordu; bazılarıysa bütün dönemin tepeden tırnağa çözümlenmesini ve toplumla hükümetin Faşistlerin güç kazanıp yirmi iki yıl boyunca bunu sürdürmelerine olanak veren insanlarla kurumlardan arıtılmasını istiyordu.

Bütün cafcaflı ulusalcı söylemlerden sonra, sanatçıların çoğu toplumun gerçek sanatının yeniden doğuşuna olanak verecek ve ulusun acıyla kıvranan ruhunun derinliklerine inecek bir biçem yaratma arayışına girmişti. Bu bir tür yenigerçekçiliğe çağrıydı ve göstermeye en uygun düşeninse özellikle sinema olduğu düşünülüyordu. Alberto Lattuada'ya göre:

Son savaştan sonra, özellikle İtalya'da bizi stüdyolardan dışarı çıkmaya zorlayan şey, işte bu *gerçekçilik* gereksinimi olmuştur. Stüdyolarımızın bir

ölçüde yıkıldığı ya da sığınmacılara verildiği doğrudur ama asıl önemlisi bizi, her şeyi "doğal ortamında" çekme kararına varmaya iten şeyin, yaşamı en inandırıcı biçimde ve belgesel sertliğiyle gösterme arzusu olduğu da doğrudur. Zamanın aşındırdığı ve tarihin yorgun izleriyle dolu olan duvarların ruhunda estetik bir uyum vardır. Oyuncuların giysileri, sokaktaki adamınkilerle aynıdır. Kadın oyuncular bir anlığına yeniden kadın olmuşlardır. Bu, birçok şeyi yüksek sesle çabucak söylemeye çalışan, ikiyüzlülük etmeyen, yayın denetiminden kısa süreliğine kurtulmuş yoksul ama güçlü bir sinemadır; önyargısız, işleyimsel olmayan ve kişisel, film diline büyük bir inanç duyan, bunu toplumsal gelişim için ve eğitim aracı olarak kullanan bir sinemadır.[1]

Savaştan sonraki dönemin tam bir "bahar" havasına benzediği düşünülüyordu: iç karartıcı bir kıştan sonra kültürel yaşamın bütün tarlalarından yepyeni tomurcuklar fışkırıyordu sanki. Bu tutum insanların, Faşist yönetim sırasında birçok iyi filmin çekildiğini ve bu filmlerin yenigerçekçiliğin habercisi olduğunu, bunun kalıplarını hazırladığını unutmasına ya da göz ardı etmesine yol açmıştı. Buna örnek olarak *Ossessione*'ye yönelik tutum gösterilebilir. Faşist dönemdeki yapımcılık dizgesi içinde çekilmiş olduğu için, İtalyan sinemasının tepeden tırnağa yenilenmesi açısından yenigerçekçilik kavramına uygun düşmüyordu. Faşizm karşıtlığının coşkusu içinde, yenigerçekçiliğin ateşli tanıtıcıları, *Ossessione*'nin yenigerçekçi olarak adlandırılmayı hak edebilmesi için, filmde Faşizmin çok daha açık seçik kınanmış olması gerektiğini söylüyorlardı.[2]

---

[1]Armes'daki alıntı. *Patterns of Realism*, sayfa 66-7. Ek başvuru kaynağı: *Film and Filming*. Nisan 1959.

[2]Lucia Bohne, Giuseppe De Santis'in "Visconti's Interpretation of Cain's setting in *Ossessione*" başlıklı incelemesine yazdığı girişte şunları söyler: "1942'de herkesin bildiği olgular, yani faşist orduların Arnavutluk'ta, Afrika'da ve Rusya' da uğradığı yenilgiler konusunda *Ossessione*'nin yapımcıları tarafından dayatılan tuhaf bir sessizlik vardır —son derece önemli, çağcıl olayların üzerine kahramanların desteğiyle bir haya-

Faşizm karşıtı değerler dizgesi, savaşı siyasal açıdan birleştirici bir etmen olarak görüp atlatamamış, bunun da sinema üzerinde kaçınılmaz bir etkisi olmuştu. Yenigerçekçilik akımı kısa sürede, birkaç on yıl boyunca İtalya'yı tek başına yönetecek olan Hıristiyan Demokrat Partisi'yle sürüp giden bir anlaşmazlığa düşmüştü. Yenigerçekçi filmler ulusun, uluslararası saygınlığını boğma girişimi olarak kınanmış ve dolaylı birtakım önlemler alınarak film endüstrisi geniş ölçüde devlet denetimi altına sokulmuştu. Aralık 1949'da Andreotti Yasası yürürlüğe girdikten sonra, bütün kamu kredilerinin ve devlet desteğinin "uygun" bulunan filmlere verilmesini sağlayan Direzione Generale adlı bir kurul oluşturulmuştu. Hükümet filmlerin halk gösterimlerini ve "İtalya'nın çıkarına olmadığı" gerekçesiyle yurt dışına gönderilmelerini yasaklayabilecekti. Başbakan Mario Selba hükümetin film endüstrisine yönelik tutumunu tam bir açıklığa kavuşturmuştu: "Filmler ticari üründür. Eğer hükümet, meyvelerle sebzelerin çürük olup olmadığını sağlama almak üzere, bunların dışsatımını denetleme hakkına sahipse, yenigerçekçilik ruhu bulaşmış filmlerin dağıtımını önleme hakkı ve görevi de onundur."[3]

Özellikle solcu eleştirmenler bütün bunları her tür toplumsal eleştiriye karşı Faşizm sonrası tepki olarak görüyordu. Ne de olsa yenigerçekçi filmlerde gerçek siyaset önerisi bulunmuyordu. Hıristiyan Demokratlar tarafından uygulamaya sokulan önlemler, bu filmlerin sayısının azlığı ve ulaştıkları yetersiz başarı göz önüne alınacak olursa, insana epey abartılı gelmektedir. 1945-53 yılları arasında İtalya'da çekilen 822 filmden yalnızca 90'ı yenigerçekçi olarak değerlendirilebilir. Roberto Rosselini'nin *Roma, citta operta*

alet gibi çöken bu sessizlik— aşırı baskılanmış ve bir ayaklanma belirtisine dönüşmüş bir sessizliktir." İtalyan dış siyasetindeki çağcıl olaylara göndermede bulunulmaması bana hiç de "tuhaf" gelmiyor. Bohne'nin da kabul ettiği — sıkı yayın denetimi sorununa ek olarak, bu o türden bir film değildir. Kurmacanın elinde tuttuğu özgürlüklerden biri de, kendi tutarlılık yapısı uyarınca, göndermede bulunma yükünü sırtından atabilmesidir.

[3]Overbey'deki alıntı, *Springtime in Italy*, sayfa 29.

(Roma, Açık Şehir) 1945-6'da İtalya'da en beğenilen film olmuş, 1946-7'de onun *Paisa* adlı filmi dokuzuncu, 1948-9'daysa Vittoria De Sica'nın *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları) on birinci sıraya oturmuştu. Ama yenigerçekçi filmlerin çoğu hiç kazanç getirmemiş ve eleştirmenler tarafından yerden yere vurulmuştu.[4] Başarı yurt dışından gelmiş ve bu akımın en etkili savunucusu Fransa'dan André Bazin olmuştu. Yenigerçekçiliğin, İtalyan sinemasına egemen olan ana görüşle hiçbir ilgisi yoktu. Izleyicilerin çoğu dünyanın her yerinde olduğu ve kendilerinin de eskiden beri yaptıkları gibi melodramlara, serüven filmlerine ve güldürülere gitmeyi yeğliyordu. Yenigerçekçiliğin önemi büyük ölçüde, getirdiği estetik ve törel ideallerden, ortaya attığı kuramsal tartışmalardan kaynaklanıyordu. Bunlar yenigerçekçiliği sinema tarihinin en önemli parçası haline getirmiştir.

Kuram ve İdealler

Sinema tarihinde, kuramlaştırmaya ve tanımlamaya yenigerçekçilikle aynı ölçüde yol açan pek az akım ve eğilim vardır. Dökümlerin çoğu, yenigerçekçiliğin temel ölçütlerinden derlenmiştir ama özünü hangisinin tanımladığı konusunda görüş birliği bulunmamaktadır. Bu ölçütleri içinde barındıran her filmin yenigerçekçi olduğu düşünülemez. Ayrıca söz konusu ölçütler genellikle, İtalyan yönetmenlerinin savaştan sonra girdiği yolun niteliklerini tanımlamakla yetinmektedir.[5]

Biancio e nero (Siyah ve Beyaz) adlı derginin kurucusu ve uzun zaman yayın yönetmeni olan Luigi Chiarini, akımın dört özelliğini tanımlamıştır:

(1) İzleyicilerin kendi gerçekliğinden türetilmiş insanlar, geçmişin basmakalıp anlatılardaki eski kahramanlarının yerine geçmiştir; (2) romanlarla güldürülerdeki önceden hazırlanmış serüvenlerin yerine, kronolojik olarak (böyle adlandırılabilirse elbet) insanların günlük yaşamından

[4]Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, sayfa 35.
[5]Örnek için Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 32'ye bakın.

seçilip alınmış olaylar ve olgular koyulmuştur; (3) resimsel ve simgesel ustalığın yerine, yürek gibi atan fotoğraf belgeleri geçmiştir (4) kentler ve kırsal bölgeler, buralarda sahiden yaşayan insanlarıyla birlikte, geçmişin *karton-sahne* dekorlarının yerini almıştır.[6]

Chiarini yeni gerçekçiliğin, kavramsal dizgelere bağlı olmayan, tersine gerçekliğin tam içinden çıkan düşüncelerle duyguları dile getirme gereksiniminden doğduğunu da söyler. İnsanoğlunun toplumsal gerçekliğini ve onun "doğayla, yakın çevresiyle, toplumla olan ilişkisini" gösterirdi.[7] Gösterimin doğruluğu sokaktaki gerçek insanların, kendi yaşamlarına yakın olduğu varsayılan rolleri oynaması sağlanarak arttırılırdı. Ama bu hiçbir zaman genel anlamda uygulanamamıştı. De Sica, *Bisiklet Hırsızları*'nda ve *Umberto D*'de (1952) oyunculuk uğraşından gelmeyen kişileri başrollerde oynatmıştı ama Visconti'nin *La terra trema*'sı (1948) bütün oyuncuları "sıradan insanlar" olan tek filmdi. Bunlarda bile yönetmenler, sağlam bir anlatım yapısı içinde oyuncularından büyük bir verim elde etmeyi başarmıştı.

Sinema sanatçılarıyla kuramcıların çoğu yenigerçekçiliğe estetik bir tutumdan çok törel bir dayanak gözüyle bakıyordu. Bir kuramcı ve senaryo yazarı olan Cesare Zavattini'ye göre, yenigerçekçiliğin amacı, sevgiyi ve başka insanların gerçek durumunu kavramaya önayak olmaktır. Bu yoksullar anlamına gelmektedir çünkü "yoksulluk... zamanımızın en canlı gerçekliğidir." Bu amaca olaylar dizisini büyük ölçüde, en azından geleneksel anlamda, bir yana atarak ulaşılırdı. Zavattini anlatı yapısı hiç olmasın demiyor, filmin doğrudan doğruya sıradan insanların yaşamlarından alınmış durumlar üzerinde yoğunlaşması gerektiğini söylüyordu.[8] En önemli nokta, sıradan insanların filmlerde kendilerini

[6]Chiarini, "Tradisce il neorealismo." *Cinema nuovo*, 55, 25 Mart 1955. "Neo-Realism Betrayed" başlığıyla yayımlanmıştır, Overbey, *Springti. e in Italy*, sayfa 208.

[7]*Agy.*, sayfa 209.

[8]Zavattini, "A Thesis on Neo-Realism." Overbey'den yayımlanmıştır, *Springtime in Italy*, sayfa 71.

görüp tanıması, düşler dünyasındaki kahramanlarla özdeşleştirmeye çalışmamasıydı. Chiarini'ye göre, ilk yenigerçekçi filmlerin izleyicileri, perdede kendi içler acısı durumlarını görmüşlerdi. "Artık yalnızca öyküyü değil tarihi de izleyen kitleler, yaşamın perdeye yansıtıldığını görmüşlerdi."[9]

Bu nesnellikler, sinema ortamının gerçeklikle ayrıcalıklı bir ilişki içinde bulunmaktan hoşlandığı düşüncesinden kaynaklanıyordu. 1960'ların ilk yıllarına kadar film kuramının ana çizgilerini, gerçekçi ve biçimlendirici gelenekler olarak kabaca ikiye ayırabiliriz. Bunlardan birincisi sinema düzeneğini, olgusal dünyanın imgelerini fotomekanik olarak kaydedip iletmede kullanılabilen bir yöntem olarak vurgular; ikincisiyse film üzerinde, yapay bir olgu, yani imgelerle seslerin kurgusu olarak odaklanır. Sinemanın asıl görevinin hangisi olduğu konusundaki çekişmeler, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-5) adlı büyük incelemesinde aşırı uçları kaynaştıran Jean Mitry gibi araştırmacıların yapıtlarında daha dengeli bir görüş ortaya atılana kadar var gücüyle sürüp gitmişti. Çağdaş film kuramı, araştırmacıları özcülük kuramından bütünüyle farklı yepyeni sorular sormaya yönelten yapısalcılık, göstergebilim ve toplumbilimleriyle ruhbilimin belirli birtakım dalları gibi bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Ama bütün bunların hepsinden önce birçokları yenigerçekçiliğe, sinema gerçekliğinin en güçlü göstergesi ve kanıtı olarak bakmıştır. Bunun en aşırı savunucularından bazılarına göre, sinema düzeneği gerçekliğe öyle bir yaklaşım yöntemi bulmuştu ki ortamın bütün baskılarını eritip yok etme noktasına getirebilirdi. Örneğin Felix A. Morlion şunları söylüyordu:

Yenigerçekçiliğin savı, perdenin "gerçeğe" açılan büyülü bir pencere olduğudur; sinema sanatı, maddi dünyada uygulanan özgür seçim

[9]Chiarini, "Discorso sul neorealismo," *Bianco e nero*, XII, 7 Temmuz 1951. "A Discourse on Neo-Realism" başlığıyla yayımlanmıştır, Overbey, *Springtime in Italy*, sayfa 145.

aracılığıyla, aklın işleyişinde kendiliğinden var olan görünmez gerçekliğin olası en yoğun imgesini yaratma sanatıdır. Bütün iyi sanat yapıtlarının temeli insanların gerçeklik hakkında ne *düşündüğü* değil, gerçekliğin aslında ne olduğudur. Sanatçılar da izleyiciler de, yeni doğan bir şeyin yaratılışında yalnızca bir araç olarak kullanılan sanatsal uydurmaları, yaşamın paylaşılan imgeleri yüzünden seve seve unutur... Yenigerçekçilik okulu, ileriye doğru büyük bir adım atmıştır. Sinemanın sahici amacına ulaşmak için gösterişi bir yana atmıştır: bu amaç gerçeği dile getirmektir.[10]

Gerçekliğin "olduğu gibi" yakalanabileceğini öne süren bu çocuksu düşüncede olguculuğun kalıntısı görülebilir. Görüngüsel yaklaşım, sinemaya özgü gerçekçilik düşüncesinin çok daha fazla yankılanmasına yol açmıştı. Özellikle, Fransız film eleştirmeni André Bazin "geleneksel tiyatro dizgesinin (karşısına) ve yazınla alışık olduğumuz türden filmlerdeki gerçekçiliğin bilinen çeşitli biçimlerinin" karşısına sahici olduğunu düşündüğü "olgusal" sinema gerçekçiliğini çıkarıyordu. Bazin'in görüşü uyarınca İtalyan yenigerçekçiliği, "ister siyasal, törel, tinsel, ussal, toplumsal açıdan olsun ister olmasın, kahramanların ve eylemlerinin çözümlemesini" barındırmadığı için doğalcılıktan ve sanatsal gerçekçilikten ayrılıyordu. Bazin'in amacı "gerçeğe, kuşkusuz akıl ermez ama gene de parçalara ayrılmaz tek bir bütün olarak" bakmaktı.[11] Belirli birtakım sinemasal yöntemler, bu görsel keşiflerin iletimine öbürlerinden daha fazla olanak veriyordu. Bazin, William Wyler'in filmlerindeki gibi, "gerçekliğe özenli bir biçimde bağlı kalmakla yetinmeyen aynı zamanda kamera görüşünün yol açacağı

[10]Morlion, "Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano." "The Philosophical Basis of Neo-Realism" başlığıyla yayımlandı, Overbey, *Springtime in Italy*, sayfa 121. Morlion'un "gerçeğe açılan büyülü pencere" sözü kuşkusuz eğretilemeli bir anlam taşımaktadır. Sinemadaki gerçekçiliği ele alan eleştirmenler, eleştirilerine kolay bir hedef bulmak istediklerinde genellikle bu tür deyimlere dadanırlar.

[11]Bazin, *What is Cinema?*, cilt II, sayfa 97.

değişimleri olabildiğince engelleyen" böylece sinemasal bir evren yaratılmasına yardım eden derinlemesine görüntü düzeninin ve genel çekimlerin kullanılmasını salık veriyordu.[12] Bu tür yöntemler, sinemasal düzenekler aracılığıyla gerçekliğin "güneş gibi parlamasına" olanak verirdi.

Bazin, sinema sanatçısını her zaman gerçeklikten saptırma olasılığı bulunan olaylar dizisini de ortadan kaldırmaktan yanaydı. "Olaylara indirgenen (yenigerçekçi filmlerin) yalnızca ahlâk dersi veren melodramlar olduğunu ama perdede oynayan filmdeki herkesin şaşkınlık uyandıracak kadar gerçek göründüğünü" belirtiyordu. Bazin aynı zamanda bu filmlerin en üstün yanının derin insancıllığı olduğunu düşünüyordu.[13] Önde gelen yenigerçekçilerin amaçlarının temelde aynı olduğunu vurguluyordu. Hepsi de insanların, ait oldukları coğrafyasal, tarihsel ve toplumsal durumlarından kopmalarına yol açmayan tekbiçimli resmini vermek istiyordu. Buna ancak olgu, filmde gösterilen şeyin iskeleti olmaktan çıkıp bölünmez bir parçası haline geldiğinde, yaşam biçiminin içinden fışkırdığında ulaşılabilirdi.[14] Gerçi öbür kuramcıların birçoğu olaylar dizisinin yapısından aynı biçimde rahatsızlık duyuyordu ama gene de, yenibiçimci terimlerle söylersek, temelde gerçekçi etkenlerden çok, düzenlemeye ve konu-ötesi etkenlere bağlı kalarak ilerleyen anlatı türüne karşı çıkıyorlardı.[15] İstedikleri şey,

[12]Bazin, "William Wyler, or the Jansenist of mise en scène." Williams (yay.), *Realism and the Cinema* adıyla yayımlanmıştır, sayfa 44.

[13]*Agy.*, sayfa 21.

[14]Bazin, "De Sica et Rossellini." Bazin'de *Qu'est-ce que le cinéma?* adıyla yayımlanmıştır, cilt IV, sayfa 114.

[15]Yeni biçimciliğin kullandığı terimce uyarınca, izleyiciler belirli bir betik ögesini dört güdülenim sınıfına dayandırarak savunur: *öykü gerekliliği* açısından uygunluğu, düzensel güdülenimdir; insanın gerçek dünya algısına uygun düşen olasılık, *gerçekçi* güdülenimdir; biçem gelenekleri gibi örneksel sunum yöntemlerinin tanınması, betiksel *değişim* güdülenimidir; buna karşılık sanatsal güdülenim, birtakım sanat yapıtı bileşenlerinin yapıt yararına öne çıkarılmasını doğrular. (Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, sayfa 36.

kişilerin ruhsal durumlarının yarattığı olgulardı; bunlarsa bireylerin toplumsal durumları ve çevreleriyle olan ilişkileri tarafından biçimlendirilirdi. Bu görüş, Visconti'nin *Anthropomorphic cinema* adlı yazısındaki önerisine yakındır.

Aslında, yenigerçekçi sinema sanatçıları, Macar edebiyat bilimcisi Georg Lukács'ın orta düzeydeki kişilerin karşıtını simgeler nitelikte dediği yani güçlü bireysellikleriyle genele örnek oluşturan kişilerin arayışı içindeydiler. Ama bu tür gerçekçilik açık seçik anlatı yapılarını hiçbir biçimde ortadan kaldıramazdı. Tersine, sinemaya özgü imge gerçekçiliği kavramı, olguların kişileri evrenselleştirdiğini, öbür türlüsünün olamayacağını söyleyen Aristotelesçi yazınbilimiyle tamamlanmalıydı. Bu bakış açısı uyarınca, yenigerçekçi filmlerin —ve bütün sevilen filmlerin yanı sıra sanat filmi denen yapıtların— çeşitli öykü yapılarına dayanması gerçekçiliklerine gölge düşürmezdi. Tersine anlatımın, gelip geçici yaratıklar olarak insanların kaygılarını dile getirme biçimi olduğu savunulabilirdi.

Romanın gerçeklikle nasıl bir ilişkisi olduğunu anlamak için Aristoteles'in öykünme kavramını yeniden incelemek gerekir. Edebiyat bilimci Paul Ricoeur, bu sözcüğün, yani öykünmenin "benzemeye çalışma" anlamına gelen geleneksel çevirisi yanlıştır der, çünkü doğalcılığın gerçekliği kopyalama eğiliminde olduğunu akla getirir. Oysa öykünme, söylenceyle, en önemli ögesi benzer kavramların düzenlenmesiyle *olguların* sıralanmasından oluşturulmuştur. Düzenleşim boyutu düzensizlik boyutuna karşıdır dolayısıyla "birbirini izleyen olayları anlamlı bir bütüne" dönüştürür.[16] İçinde düzenlemeyle kurulumu barındırdığı için öykünme, yalnızca gerçekliği kopyalayarak çoğaltmaktan oluşmuş değildir. Daha çok kökeni, olasılıkları, güdülenimleri ve insan davranışlarının sonuçlarını örnekleme yöntemidir: "gerilim, öykünmenin tam ortasında gün yüzüne çıkar, yani gerçekliğe —insan edimlerine— boyun eğmeyle, aslında şiir olan yaratıcı edimler

[16]Ricoeur, *Time and Narrative*, sayfa 67.

arasında yer alır... Yaratıcı boyut bu anıştırma eyleminden ayrılamaz."[17]

Film olgusunda bu, sinema imgelerinin filmi destekleyen olayla ve öykünme yapılandırmasına yani konuya dayanan sinema söylem düzeniyle olan dizinsel ilişkisi arasında kavramsal bir ayrıma gerek duyulduğunu düşündürür. Sinemadaki resimsel imgelerin dizinselliği ve görüntüsel niteliği[18] anlamını bağlamından çıkarır, çünkü bir söylemin çoğunlukla da bir anlatının içine katılmıştır. Bu da yerini anlatı ülkesinde, yani insan dünyasının tarihsel ve toplumsal koşullanma içinde belirli bir topluluğa dönüştürüldüğü olgusal ve *kurgusal öykülerin* hepsinde alır. Bu kapsamda belirli bir film anlatısının gerçekçilik savı, sözü edilen topluluktaki gerçekliğin yürürlükte olan ilkeleri konusunda ve belki de bunlarla çelişerek güçlükleri aştığı yolundadır.[19]

Ricoeur'ün öykünme anlayışı, ülküsü olasılık ve gereklilik kurallarıyla yönlendirilen olaylar dizisinin yapısı aracılığıyla

[17]Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, sayfa 39.

[18]C. S. Peirce'ın göstergebilimi uyarınca, im ya bir görüntüsel göstergedir (karşılığı olduğu nesneye benzer), ya *içerik* göstergesidir (nesneyle bir tür varoluşsal bağlantısı vardır; fotoğraftaki imgenin nesneyle fotokimyasal bağlantısı olduğu gibi) ya da bir *simgedir* (yani yerleşik alışkılardan gelen bir şeye ilişkindir.) Bu sınıflamaların birbirlerinden bağımsız oldukları düşünülemez (Peirce bu noktada biraz belirsiz kalmaktadır) ama bunların örneğin sinema incelemesiyle olan bağlantıları bakış açısına göre değişebilir. Peter Wollen'ın görüşü uyarınca, "Peirce'ın bazı düşüncelerini özellikle fotoğrafçılıkla ilintili olarak açıklaması, bu örtüşümün ayrımına varmasına bağlanabilir." *Signs and Meaning in the Cinema*, sayfa 123.

[19]Bu öykünerek benzetme sürecinin (Ricoeur'ün düzenlemesi doğal olarak burada gösterilenden çok daha ayrıntılıdır) yorumundaki güzellik, şu karmakarışık gerçekçilik sorununu akla yatkın bir biçimde, bütün düşünyapısal derinliğiyle çökertmesinde yatar: burada nesnel gerçeklikle bilinebilirliğin varlığı sorunu üzerinde değil, farklı söylemler ya da anlatıların birbiriyle çatıştırılması üzerinde odaklanılmıştır. Gene de bütün bunların insan deneyimini anlamlı bir eylem olarak biçimlendirme konusundaki inancın belirtisi olduğu da savunulabilir.

gerçekliğin özünü yakalamaya çalışmak olan romandaki klasik gerçekçilik kavramıyla bağlantılıdır. Gerçekliğin, insan edimlerinin iyiye ya da kötüye gitmesine yardım eden devingen bir süreç olduğu varsayılır. Öte yandan, on dokuzuncu yüzyılda olguculuğun başlangıcında Fransa'da ortaya çıkan doğalcılık akımı, gerçekliği, hiçbir törel tutum benimsemeksizin nesnel olarak göstermeye çalışır. Buradaki idealist amaç, şeylerin oldukları gibi olagelişinin *nedeninden* çok bunun *nasılını* anlatmaktır. Bununla birlikte uygulamada Fransız doğalcıları, İtalyan doğrucularının en iyi yapıtlarında görülen yansızlık ilkesine onlardan daha fazla yapışıp kalmış değillerdir. Aynı biçimde 1940'larda *Cinema* dergisi çevresinde toplananlar, faşizm karşıtı, insancıl ve İtalyanlara özgü yepyeni bir film türü arayışına girdiklerinde esinlenmek için yüzlerini doğruculara çevirdikleri zaman, nesnel gözlemin olguculuk yönteminden yararlanmak yerine toplumsal olarak işlenmiş geleneksel bir anlatım biçimi bulmaya çalışmışlardı. Giuseppe De Santis ve Mario Alicata bunu şöyle belirtmişti:

> Yine de, sinemanın kendisine çizeceği en iyi yönü, kuralcı anlatım yapısı yüzünden gerçekçi gelenekte bulacağını açıklığa kavuşturmak gerekir; aslında bütün anlatısal değerlerin sahici ve kalıcı ölçütü gerçekçiliktir — gerçekçilik nesnel, durağan doğruya edilgen bir bağlılık göstermeyi amaçlamaz, tersine gerçek kişilerle olaylardan oluşan bir öyküye biçim vermek için düş gücüne ve yaratıcılığa başvurur. Sinema kahramanlar yaratıp insanların ruhundaki değişiklikleri somut çevreleriyle olan ilişkileri içinde incelemeye başladığı zaman, On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa Gerçekçiliğinden kaçınılmaz bir biçimde etkilendiği apaçık ortaya çıkar.[20]

Yazarlar, "günün gerçekliği içinde, kendini can çekişen kentsoylu devletin kolaycı çözümlerinden kurtarmak için birtakım şeyler

[20]De Santis ve Alicata, "Veritá e poesia: Verga e il cinema italiano, *Cinema*, 127, 10 Ekim 1941. "Truth and Poetry: Verga and the *Italian Cinema*," adıyla yayımlanmıştır, Overbey, *Springtime in Italy*, sayfa 131-2.

arayan sinemamızın düş gücüne... olağanüstü bir sertlik ve esin veren" Verga'dan söz eder olmuşlardı.

Visconti ikinci uzun filmi olan *La Terra trema*'da Verga'yı perdeye uyarlama düşünü gerçekleştirmişti. *Ossessione* bu akımın en önemli öncüllerinden biri, *La terra trema*'ysa doruk noktası sayılabilir. Sonraki filmlerinde olayların çarpıcı ilerleyişi önemli ölçüde hız kesmiş olsa da Visconti'nin konuyu ortadan kaldırmak gibi bir arzusu kesinlikle yoktu. Son örnekte Visconti'nin gerçekçiliği, yalnızca olayın geçtiği ortamı şu ünlü yöntemiyle, kılı kırk yararak (yeniden) kurmasına değil aynı zamanda konuyu belirli koşullardaki insan davranışlarını örnekleme aracı olarak kullanmasına dayalıdır. *La Terra trema* acıklı söylence aracılığıyla toplumsal eleştirinin nasıl dile getirileceğini gösteren son derece önemli bir yapıttır.

LA TERRA TREMA

Savaş Sonrasında Gerçekçilik

1943'DE İTALYA savaş alanına dönmüştü. Haziranda Mussolini alaşağı edilmiş Marshal Pietro Badoglio yönetiminde kurulan hükümet işbaşına getirilmişti. Temmuz, Ağustos aylarında Müttefikler Sicilya'ya başarılı bir çıkarma yaptıktan sonra Badoglio ateşkes anlaşması arayışına girmişti. Ama o sıralarda Almanlar ülkeye el koymuş, Müttefiklerin henüz ulaşamadığı bölgeler dışında her yeri denetim altına sokmuştu. Aynı günlerde bütün parti sınırlarını aşan faşizm karşıtı çete eylemleri ortaya çıkmış ve hızla gelişmeye başlamıştı.

Bu eylemcilere yardım edenler arasında, Roma'daki evini sığınak olarak kullanmalarına izin veren Visconti de vardı. Ama eylemlerde etkin görev almasına ve savaş kahramanı olmasına izin verilmediğinde düş kırıklığına uğramıştı. Bunun en büyük nedeni büyük olasılıkla tanınmış olması, dolayısıyla iletişim kurmada daha çok işe yarayacağının düşünülmesiydi. Aristokrat geçmişi ve eşcinsel eğilimlerinin bilinmesi de birtakım önyargıların oluşmasına yol açmış olabilir. Mart 1944'de eylemcilerin attığı bombanın patlamasıyla Alman çıkartma birliğinden birçok askerin yaralanması ve otuz iki kişinin ölümüyle sonuçlanan olaya misilleme olarak tutuklanmıştı. Konuşturmak için on iki gün boyunca pis bir tuvalete kapatılmış, dövülmüş, aç bırakılmış ama o suskun kalmıştı. Müttefiklerin Roma'ya girmesinden kısa bir süre önce salıverilmişti. Sonraları direniş eylemlerindeki deneyimlerini epey abartmıştır ama en azından birçok İtalyan aydınından daha etkin olduğu da gerçektir.

İtalya özgürlüğüne kavuştuktan sonra, Visconti savaşın hemen ardından çekilen birkaç İtalyan belgeselinden birinin, *Giorni di gloria*'nın (Şanlı zafer günleri, 1945) filme alınmasına yardım etmişti. Bu çalışmanın başında Mario Serandrei bulunuyordu, destekleyense Müttefiklerin Psikolojik Savaş Birimiydi. Söz konusu filmde Almanların Roma'yı ele geçirmesi, direnişçilerin eylemleri, İtalya'nın kurtuluşu ve bundan sonra yer alan olaylar işleniyordu. Visconti Roma sokaklarında geçen birçok olayın çekimini gerçekleştirmişti; bunların arasında Roma'daki Regina Coeli tutukevinin yöneticisi Donato Carretta'nın linç edilmesi de vardı. Visconti'nin düşüncesine göre en ilginç olay, kendisinin de kapatıldığı tutukevinin yöneticisi Pietro Koch'un yargılanıp ölüm cezasına çarptırılmasıydı. Faşizmin çöküşünden sonra ortaya dökülen bütün güçlü duygular, hepsinden fazla da çılgınlığa varan öç alma tutkusu, *Giorni di Gloria*'daki duruşma ve linç sahnelerinde hiç yumuşatılmaksızın verilmişti. Buna karşılık ölüm cezalarının uygulanması son derece yalın ve duygusuz bir biçimde gösterilmişti.

Zamanın bütün öbür yaratıcıları gibi, Visconti de savaşla ilgili duygularını romanla anlatma gereksinimi duyuyordu. 1944 Haziran, Temmuz aylarında *Cinema* dergisindeki toplulukla birlikte *Pensione Oltremare* adlı bir film tasarlamaya çoktan başlamıştı. Film, bir ölçüde tutukevinde kendi başından geçenlere dayandırılacak ve Faşistler tarafından apar topar tutuklanıp işkence edilen genç bir adamla ilgili olacaktı. Sonunda siyasal bilinci gelişmeye başlayacak ama Almanlar tarafından öldürülecekti. Sonradan Visconti Michelangelo Antonioni'yle birlikte iki senaryo taslağı daha hazırlamıştı. Bunlardan biri cephedeki askerleri eğlendirmek üzere görevlendirilmiş yalnızca kadınlardan kurulu bir orkestrayla ilgiliydi. Öbürüyse *Il processo di Maria Tarnowska* (Maria Tarnowska'nın Yargılanması) adını taşıyordu. Bu, sevgililerinden ikisini, nişanlısını öldüremeye kandıran Venedikli bir güzelin öyküsüydü. Kadın sonunda tutukevini boylar ama bütün erkekleri büyülediği için gardiyanları her gün değişmektedir. Yapımcı Alfre-

do Guarini başrolde karısı Isa Miranda'nın oynaması konusunda çok üstelemiş ama en azından Antonioni'ye göre, Visconti kadının çocuksu davranışlarıyla yapmacıklığından kısa sürede bıkmış ve tasarıdan çekilmişti. Bununla birlikte öykü Visconti'nin yüreğinde yer etmiş, filmi *baştan çıkaran kadını* Romy Schneider'e oynatarak çekme düşüncesi 1960'larda bile aklından çıkmamıştı.[1]

Visconti romanlarla oyunlar tasarlayıp yazmasına karşın, kısa sürede yaratıcı enerjisini tiyatro yapımlarına yöneltmeye karar vermişti. *Les parents terribles* adlı oyunun ilk gösterimi 30 Ocak 1945'de Roma'da yapılmış ve Visconti'ye sanatçı olarak ün kazandırmıştı. *Ossessione*'yi gören pek azdı dolayısıyla kendisine o güne kadar salt eğlenmek için film çeken hafif uçuk bir aristokrat gözüyle bakılmıştı. Oysa şimdi bu konuda tam bir usta olduğunu kanıtlamıştı. Oyun büyük başarı kazanmış, izleyicilerden ara sıra gelen karşı çıkışlarla önemi daha da artmıştı. Yapım İtalyan tiyatro tarihinde bir dönüm noktasıydı. Su katılmamış gerçekçilik izleyicileri koltuklarına çivilemişti sanki.[2] Bir sonraki yapımı, Hemingway'in *Beşinci Kol* adlı oyunu, siyasal açıdan utanç verici bir olaya dönüşmüştü. Bunun nedeni bir ölçüde oyunun, İspanya iç savaşını İtalya'nın o sıralardaki düşmanıymış gibi ele almış olması, bir ölçüde de gösterinin *Enternasyonalle* sona ermesiydi. Taşkınlıklar İtalya'nın faşizmden henüz kurtulmamış olduğunu kanıtlayan yığınla göstergeden yalnızca biriydi; Visconti'nin Marksçı dünya görüşü yüzünden karşılaşacağı sorunlarınsa başlangıcıydı.[3]

[1]Rondolino, *Visconti*, sayfa 152-5; Servadio, *Luchino Visconti*, 104-5; Schifano, *Visconti*, sayfa 230-1

[2]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 106-7; Schifano, *Visconti*, sayfa 237-40.

[3]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 64. Hemingway yapımı, dolayısıyla, Visconti oyunu İtalyancaya çeviren Suso Cecchi D'Amico'yla tanışmıştır. D'Amico, Visconti'nin bundan sonraki filmlerinin neredeyse hepsinin senaryosunda çalışmış ve aralarında yaşam boyu süren bir dostluk kurulmuştur.

Bundan sonraki birkaç yıl boyunca Visconti çeşitli biçemlerde ama başarı açısından değişkenlik gösteren ve hızla birbirini izleyen çok sayıda oyun yönetmişti. Söz konusu yapımlar, "abartıya kaçmaya ve şiddetli görsel etkilere yatkın oluşları" nedeniyle dikkatleri üzerinde toplamıştı; Visconti'ninse "ayrıntıların gerçekle tıpatıp aynı olması konusunda takıntıya varan bir düşkünlük" geliştirdiği düşünülüyordu. Ama en azından son derece önemli görülen bir eleştiri uyarınca "yönetmen her anlamda soluk kesici bir gerilim yaratma hünerine sahipti." Aynı zamanda, yapımların çoğu çeşitli cinsellik biçimlerini açık seçik ele aldığı için son derece dikkat çekici bulunuyordu. Jean Cocteau'nun *Les parents terribles* adlı yapıtında yakın akrabayla cinsel ilişki, Jean-Paul Sartre'ın *Huis Clos*'unda (Çıkış Yok) ve Marcel Achard'ın *Adamo*'sunda eşcinsellik, Erskine Caldwell'in *Tütün Yolu*'ndaysa kıyıcılık ve töretanımazlık havası vardı.[4]

Pierre Beaumarchais'nin 1946'da Teatro Quirino'da gösterilen *Le mariage de Figaro* adlı yapımı, Visconti'nin sahneye koyduğu ilk oyundu. Yapım o yıl yapılacak seçimlerde İtalya'da krallığın yıkılışını önceden bildirir gibiydi. Visconti bu konudaki görüşünü komünist bir gazete olan *Unità*'da yayımlanan yazısında belirtmişti. Krallık kurumlarının Faşizmin aracı olduğunu ve "Komünist parti programında açık seçik açıklandığı üzere" parlamenter demokrasiden yana olduğunu söylüyordu.

Aslında Visconti'nin Komünist partiyle ilişkisi hep sorunlarla dolu olmuştu. Parti onun aristokrat geçmişini kabul etmekte zorlanıyordu ama asıl hoşgörüyle karşılanamayan şey onun eşcinselliğiydi çünkü komünistler cinsel konularda Kiliseden daha tutucuydu. Ama Visconti'nin eşcinselliği hiçbir zaman yüceltiyormuş gibi görünmemesi söz konusu durumu biraz kolaylaştırıyordu. Durumundan övgüyle söz etmiyor tersine toplumsal ve tinsel baskılar nedeniyle bunun bir ilence dönüşebileceğini gösteriyordu.

[4]Castello. "*Luchino Visconti*," sayfa 185.

Öyle ya da böyle İtalyan Komünist Partisi genel yazmanı Palmiro Togliatti, oyunlarının ilk gösteriminden sonra Visconti'ye uğrayarak kendisini desteklediğini yürekli bir biçimde ortaya koyuyordu. Togliatti'yle partinin kültürel siyasetinden sorumlu olan Antonello Trombadori, Visconti'nin düşüncelerini önemsediği birkaç kişinin arasındaydı. Büyük olasılıkla bu kişilerin törel sorumluluğun simgesi olduğunu ve bu sorumluluk olmasa anlamsız estetik güzelliğe duyduğu hayranlığa yenik düşeceğini düşünüyor olsa gerekti.[5]

Visconti artık yetişme biçiminden, siyasal görüşlerinden ve estetik eğilimlerinden çekip çıkaracağı sanatsal çizgisini bulma aşamasına gelmişti. Sahne ve perde yapıtları arasında bir alış veriş de oluyordu. Sinemanın etkisi, onu tiyatroda daha doğal bir konuşma biçimine, ayrıntı bolluğuna, dekor çeşitliliğine ve düşündürücü ilginç yapıtlara yönelmeye sürüklüyordu. Visconti oyunculardan da görülmemiş bir özdenetim ve yanlış yapmama özeni bekliyordu. Kimi zaman işin görsel yanını, oyunun bırakacağı etkiyi zayıflatacak ölçüde vurguluyordu ama gene de bütün bunlar güçlü bir tiyatro deneyimi yaratıyordu. Nesneler üzerinde yoğunlaşarak izleyicilerin, filmlerdeki gibi yakın çekim sahneleri gördükleri düşüncesine kapılmalarını sağlıyordu. Bunun yanı sıra tiyatro deneyimi, sinema sanatçısı olarak Visconti'ye melodram ögelerini koruyup oyunu denetim altında tutmasına yardım eden tiyatroya özgü bir biçim anlayışı kazandırarak yapıtlarına zenginlik katıyordu.[6]

Tiyatroda çalışmak Visconti'nin film çekme arzusunu köreltmemişti. Bu fırsat karşısına, Komünist Partisi 1948 seçim çalışmalarında tanıtım amacıyla kullanılacak balıkçılarla ilgili bir belgesel çekmesi için kendisini görevlendirdiği zaman çıkmıştı. Partinin bu tasarıya ayırdığı para son derece sınırlı olduğu için filmin çabucak

[5]Schifano, *Luchino Visconti*, sayfa 252-4.
[6]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 16-18.

tamamlanmasını beklediği apaçık ortadaydı. Visconti'nin kafasındaysa çok daha büyük şeyler vardı. Hep Verga'nın *I Malavoglia* (Muşmula Ağacının Yanındaki Ev) adlı yapıtını perdeye uyarlamayı düşleyip durmuş, hattâ 1941'de kitabın yasal haklarını almıştı. Bir süre sonra Sicilya'ya, romandaki olayların geçtiği Aci Trezza adlı balıkçı köyüne gitmişti. Köy Verga'nın yaşadığı günlerden o yana pek az değişikliğe uğramıştır. Filmi Sicilya'da gerçek ortamında çekme ve oyuncu olarak da Aci Trezza halkını kullanma düşüncesi bundan kaynaklanmıştı.[7]

Visconti balıkçıları yönetirken önce çekilecek sahneleri kendilerine açıklamış, sonra da doğaçlama konuşmalarına izin vermişti. İkinci yönetmen yardımcısı Franco Zeffirelli birtakım notlar almış, bunları yörenin yaşlılarına göstermiş, sonra da o sıralarda kentlerde yaşayan Sicilya halkının bile anlamakta zorlandığı bu eski lehçeyi kullanarak onlarla konuşmaya başlamıştı.[8] *I Malavoglia*'nın bazı bölümleri de bu işlemden geçmişti.[9] Sonunda Zeffirelli oyuncuları bu yeni sözleri söylemeye hazırlamaya koyulmuştu. Sonucun ne denli sahici olacağı konusunda birtakım tartışmalar çıkmıştı. Lucia'yı oynayan Agnese Giammona onlarca yıl sonra şunu anımsamaktadır: "Zeffirelli Sicilya dilini nasıl da bizden daha iyi biliyormuş gibi yapıyordu."[10] Başlangıçta yer alan yazılar "Yoksul Sicilya'da konuşulan dilin İtalyanca olmadığı," belirtiliyordu ama Pio Baldelli ve öbür kişiler Visconti'nin filminde kullanılan dilin ne biri ne öteki olduğunu söylüyordu. Gerçekçi ülküler doğrultusunda

[7]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 72.

[8]Doniol-Valcroze & Domarchi, "*Entretien avec Luchino Visconti*," sayfa 7; Villien, *Visconti*, sayfa 56. 'Ntoni rolünü oynayan Antonino Arcidiaconi'nin sözlerini temel almıştır.

[9]Micciché'nin her zamanki kusursuz özeniyle çözümlenmiştir, *Visconti e il neorealismo*, sayfa 155-60.

[10]Enrico Deaglio'yla görüşme, "Ritorno ad Acitrezza," 1 Eylül 1990. Dil ve işlevinin ortaya koyulmasında kullanılan yöntemin öyküsü ve arka ses yorumları için bak, Parigi, Stefania: "Il dualismo linguistico."

doğal, kendiliğinden ve açık seçik bir dil kullanan Verga'nın tersine Visconti kulağa son derece eskimiş gelen bir dil ve iyice birbirine karışmış, birbirini bastırmayacak biçimde denetlenmiş sesler arayışına girmişti.[11] Sonuçta ortaya çıkan karşılıklı konuşmaları Stefania Parigi "doğalcılıktan çok dışavurumculuğa yakındı," diye tanımlıyordu. Ama kendi açısından, tıpkı Verga'nınki gibi bu dil de "yüksek yazınsal kültürden ve insanların anlatım dünyasından" süzülüp alınmıştı.[12]

Öyle ya da böyle anakarada yaşayan İtalyanlar filmin dilini anlaşılmaz bulmuşlardı. Yabancı filmlerin çoğunun İtalyanca sözlendirildiği ve ses kaydının çekim sırasında ender olarak yapıldığı bir ülkede bu büyük bir sarsıntı yaratmıştı. Bununla birlikte Visconti seslerin müziğini çok sevmiş ve ses kaydını olduğu gibi saklamak istemiş hâttâ izleyicilerin anlamasını sağlamak için filmde altyazı kullanmayı düşünmüştü. Sonunda film, Antonio Pietrangeli tarafından yazılmış bir açıklamanın filme eklenen seslendirme kaydıyla daha anlaşılır kılınmıştı.

Oyuncu olarak bölge halkının kullanılması çekim sırasında birçok soruna yol açmıştı. Visconti *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde bunu şöyle anlatmaktadır:

> *La terra trema*'yı (Yer Sarsılıyor) çekerken konuşmaları biraz olsun söyletebilmek için balıkçılarımla saatlerce çalışmıştım. Bir oyuncudan beklediğim sonuçların aynısını onlardan da elde edebileceğimi düşünüyordum. Oyuncular yetenekliyse — aslında sahiden öyleler (ama bir özellikleri var: alıcının karşısına geçince tutulup kalıveriyorlar) bu aşamaya çabucak ulaşırlar. Oyunculara asıl yaptırılması gereken şey bu tutulup kalmanın ve çekingenliğin üstesinden gelmelerini sağlamaktır. Ama bu insanlar hiç de çekingen değildi. İstediğim şeyi onlara gerçek oyunculardan daha çabuk yaptırtıyordum.[13]

[11] Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 91-2.

[12] Parigi, Stefania: "Il dualismo linguistico." Micciché'de, *La terra trema di Luchino Visconti* adıyla yayımlanmıştır, sayfa 142-8.

[13] Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 7. Zefirelli, Visconti'nin bakmadığı sıralarda oyuncuları kendisinin çalıştırdığını öne sürmüştür (Zefirelli, *The Autobiography of Franco Zefirelli*, sayfa 85).

Bununla birlikte başka bir yerde Visconti "sokaktan toplanan oyuncular" hakkında konuşmanın ne kadar gülünç olduğunu da söylemişti. Bir filmde oyunculuk uğraşından gelmeyen kişileri kullanmayı düşünmesinin tek nedeni, onların rol kesmek yerine kendileriyle ilgili doğruları oyuna sokmalarıydı. *La terra trema*'nın çekiminde başta gelen düşüncelerden biri de buydu.

Yazgı ve Değişim

Tasarım aşamasında, Visconti'nin niyetlendiği ikinci büyük film, balıkçılarla ilgili belgesel düşüncesinin de, *I Malavoglia* uyarlamasının da çok ötesindeydi. Aklında, birinci bölümünde balıkçıların öyküsünü, ikincisinde köylüleri, üçüncüsündeyse madencileri anlatacağı bir üçleme çekme düşüncesi vardı. *La terra trema* adı aslında bu düşünceden kaynaklanmıştı; işte bu yüzden son film, tanıtım yazısında *Episodo della mare* (Deniz bölümü) adını taşımaktadır. Son iki bölümün çekilmeyeceği apaçık ortaya çıktıktan sonra, *La terra trema* filme alınan tek bölümün adı olmuştu. Bu bölüm bile daha senaryo aşamasındayken birçok değişikliğe uğramıştı. İlk düşünceler arasında, koskoca bir trol teknesinin balık kaynaklarını kendi çıkarına kullanması ve böylece bütün iş kolunu tehlikeye düşürmesi vardı. Ama ilgi yoğunluğunu diri tutmak ve toplumsal iletiyi daha keskinleştirmek için toptancılar filmdeki kahramanların baş düşmanı olarak gösterilmişti.

İkinci bölüm kullanılmayan bir sülfür ocağında kazı yapmak için işbirliği oluşturan madencileri anlatacaktı. Damar tükenince girişimleri de boşa çıkacak gibi görünür ama yeni bir damar bulup işbirliğini sürdürmeyi başarırlar. Gene de yaşamları kolaylaşmaz. Üçüncü bölüm en iyimseri olacaktı. Bu da kendilerine, önceden kullanılmayan bir toprağı işlemeyi öğretmek üzere gelecek olan adamı bekleyen köylüleri anlatacaktı. Adam gelir ama daha başlamaya fırsat bulamadan Mafya tarafından vurulur. Bununla birlikte yerine gelen kişi, yarı derebeylik dizgesiyle savaşmak üzere köylüleri örgütler. Dayanışma ve güç birliği içinde bir ortaklık

kurarlar. Bir açık hava şenliğinde Mafya makineli tüfeklerle üzerlerine ateş açarak onları korkutmaya çalışır ama kurbanları toprağa verme töreni büyük bir dayanışma gösterisine dönüşür. Köylüler topraklara el koyunca resmi yetkililerin direnişiyle karşı karşıya kalırlar ama köylüleri desteklemek üzere kentlerden ve kasabalardan emekçiler gelir. Balıkçılar, tarım işçileri ve sanayi emekçileri sömürüyle baskıya karşı çıkmak için birleşince kazanan onlar olur.[14]

Birinci bölüm yenilgiyle, ikinci bölüm sömürenlerle sömürülenlerin saplanıp kaldığı açmazla, üçüncü bölümse ezilenlerin dayanışmasıyla kazanılan yengiyle sonuçlanacaktı. Üç öykü birbirine koşut dört evrede ilerleyecekti. Bu da kuşkusuz, her öykünün iyimser ve kötümser yanlarını sırayla öne çıkarıp güçlendirecekti. Bu üç ana bölümün içinde geçen ve Lino Micciché'nin "kent bölümü" adını verdiği bir de dördüncü öykü olacaktı. Burada kent ve kırsal kesim emekçilerinin birleşmesi gerektiği konusu vurgulanacaktı. Ama Verga'yla bağlantısı yüzünden "deniz bölümü" ağırlık kazandığı için öbür tasarılar adım adım bir yana bırakılmıştı. Bunun kuşkusuz filmin, üstü kapalı bir biçimde anlatılan siyasal içeriği üzerinde önemli bir etkisi vardı: film inanılmaz bir yengiyle bitmek yerine katlanılan bir yenilgi bildirisiyle sona eriyordu. Aslında Visconti'nin tüm tasarıyı sahi-

[14]Armes, *Patterns of Realism*, sayfa 110; Baldelli, *Visconti*, sayfa 93-100. İlk senaryonun özeti *Bianco e nero*'da yayımlanmıştır, XII, sayı 2.3, febbrario-marzo 1951. Özetin bir başka sürümü, "Quoando gli episodi erano tre: scaletta del progetto," başlığıyla Micciché'de bulunabilir. Kusursuz yazıları, genişletilmiş görüntüleri, çizim taslakları ve filmin çeşitli yönlerine ilişkin yazılı çekim karalamalarıyla bu çalışma, söz konusu filmi gelecekte ele alacaklar için son derece değerlidir.

Mafyanın köylülere ateş ettiği sahne gerçek bir olaya dayanmaktadır. Salvatore Giuliano'nun öncülüğünde bir küme soyguncu, büyük olasılıkla rastlantı sonucu, 1 Mayıs 1947'de Portella della Ginestra'da bir kıyım başlatmıştı. Bu olay Rosi'nin *Salvatore Giuliano* (1962) adlı filminde ve Michael Cimino'nun *Sicilyalı*'sında da (1987) yer almaktadır.

den gerçekleştirmek isteyip istemediği de pek açık değildir. Franco Zeffirelli'yle birlikte yönetmen yardımcısı olan Francesco Rosi, "Luchino üç bölümden yalnızca birini çekebileceğimizi baştan beri biliyordu," demiştir.[15]

La terra trema giriş, üç ana evre ve sonuç bölümüne ayrılır. Girişte toplumsal yapıyla kahramanları kuşatan parasal güçlükler, belli başlı ilişkiler, bir bütün olarak topluluğun genel havasıyla Valastro ailesinin içinde bulunduğu ortam tanıtılır. İkinci evre balıkçıların parasal durumlarını düzeltmeye çalışmalarını anlatır. Valastro ailesinin en büyük oğlu "Ntoni önderliğinde yakaladıkları balıklar karşılığında toptancılardan daha fazla para ödemelerini isterler." Bu girişimleri "Ntoni'nin gösterişli bir devinimle çift gözlü tartıyı denize fırlatıverdiği büyük bir kavgayla sonuçlanır. Millicent Marcus bunu şu sözlerle anlatır: "Ntoni tartıyı yakalayıp bunu dövüş çağrısı olarak kullandığı zaman, toptancıların adaleti çiğnemelerini önlemiş olur ve (adalet dağıtımının geleneksel simgesi olan tartının) simgeselliğini balıkçıların eylemleri doğrultusunda kutsallaştırarak bunun belirtecini yeniden yaratır."[16]

"Ntoni'yle balıkçı arkadaşları cezaevine kapatılır ama kazançlarının tepetaklak düştüğünü anlayan toptancılar balıkçıların denizde olmalarının, tutukevinde bulunmalarından daha yararlı olduğunu savunarak salıverilmelerini sağlarlar." Bununla birlikte, "Ntoni balıkçılara bir ortaklık kurdurtmaya çalışır. Balıkçılar kabul etmeyince, Valastro ailesi bu işi kendi başına yapmaya karar verir. Atalarından kalma evlerini ipotek etmek zorunda kalırlar ama ilk av çok iyi geçtiği için geleceğe umutla bakarlar." Bu sahne, balık tuzlayan Valastro ailesine köylülerin de katılmasıyla tam bir şenlik havası içinde sona erer.

---

[15]Micciché, "Verso La terra trema," Micciché'de (yay.) yayımlanmıştır, *La terra trema di Luchino Visconti*, sayfa 38-41. (Rosi alıntısı dipnot 6, sayfa 59.) Bu yazıda Micciché tasarının çeşitli taslaklarını tepeden tırnağa incelemektedir.

[16]Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 37.

İkinci bölümde Valastroların girişiminin ne denli zayıf olduğu apaçık ortaya çıkar. Ağır bir borç yükü altında olduklarından fırtınalı havalarda bile balığa çıkmak zorundadırlar ve sonunda av gereçlerinin tümünü yitirirler.[17] Toptancılar ve yürürlükte olan toplumsal düzenin değişmesinin olanaksızlığına eskisinden daha çok inanan bazı köylüler onlarla alay etmektedirler. Filmin üçüncü evresinde Valastroların değiştirmeye çalıştığı şeylerin toplumsal ve tinsel sonuçları adım adım anlatılır. Kimse onlara iş vermek istemez; tuttukları balıkların ederiniyse toptancılar saptamaya başlar. Evlerini kaybederler ve aile birliği bozulur: büyükbaba ölür (zaten Visconti'nin filmlerinin çoğunda, baba daha öykü başlamadan önce ölüp gitmiş olur); 'Ntoni'nin kardeşi Cola talihini anakarada denemek üzere çekip gider; kız kardeşleri Lucia, Mareşal don Salvatore'nin baştan çıkarmalarına kapılarak adını kirletir; 'Ntoni'yse içkiye başlar. Evlenme umudunu bütünüyle yitirmesine karşın yalnızca abla Mara gücünü korumayı başarır. Derken son bölümde, 'Ntoni onurunu ayaklar altına alarak Vanni ve Alessio adlı iki küçük erkek kardeşiyle birlikte, varsıllaşıp yeni tekneler satın alan ve herkesin kol gücüne gerek duyan toptancıların yanında çalışmaya başlar.

Film Verga'nın *I Malavoglia*'sım daha karmaşık bir biçimde anlatmaktadır. Visconti 1941 tarihli "*Tradizione e invenzione*" adlı yazısında, Verga'nın yapıtlarının özellikle de *I Malavoglia*'nın, üzerinde bıraktığı etkiyi tanımlamıştı. Bu yapıtın estetik değerini vurgulamış, yapıtın "içsel ve müziksel ritmiyle" desteklenen çağrışım gücünü anlatmıştı:

[17]Lino Micciché Visconti'nin düzenlemesinin kusursuzluğuna örnek olarak, fırtına sahnesinin yalnızca anlatım açısından değil aynı zamanda biçimsel olarak da filmin merkezini oluşturduğunu belirtir: bu sahnenin öncesinde ve sonrasında 58 çekim bölümü vardır, öncesinde 251 çekim bulunmaktadır ve yaklaşık 1 saat 10 dakika sürer, arkasından gelendeyse 258 çekim vardır ve 1 saat 25 dakika sürer — sahnenin kendisiyse 5 dakika kadardır (Micciché, *Visconti e il neorealismo,* sayfa 103).

Büyük olasılıkla *I Malavoglia*'yı sinemaya uyarlamanın anahtarı, ritmin ve bilinmeyene beslenen belli belirsiz özlemin büyüsünü yeniden duyumsayıp yakalamak, (birbiriyle) hiç karşılaşmadan... kesişen yazgı oyunlarının şiirsel kaynağı olan bazı şeylerin doğru olmadığını ve daha iyi de olamayacağını kavramaya çalışma girişimidir.[18]

Birkaç yıl sonra Visconti, oyuncuların rolünü ve içlerindeki gizli nitelikleri vurgulayarak çekmek istediği film türünü çok daha kesin bir biçimde dile getirmişti; canlandırılan kişiliklerin kökeninde bu niteliklerin yatması gerektiğini, böylece "oynayan kişiyle" "canlandırılan kişinin" (l'uomo-attore e l'uomo-personaggio) birleşip tek olacağını düşünüyordu. Bunu sağlamanın ilk adımı, basmakalıp canlandırma birikimlerini bir yana atmak ve oyuncunun içgüdüsel anlatım yeteneğini açığa çıkartmaktı. Ancak bu, yani sahici insan varlığı, bir filme can verebilir ve onu şiirselleştirirdi.[19] Ama bu madalyonun yalnızca bir yüzüydü. Visconti doğayla toplumun insanların yaşamını nasıl denetlediğini de göstermek istiyordu. Visconti'nin savaş deneyimleri ve savaştan sonra Marx'çı çizgide sürdürülen siyasal kavgalara katılışı, "sahici insan varlığının" belirli bir çevreyle toplumsal durum tarafından nasıl koşullandırıldığı konusundaki düşüncelerini biçimlendirmişti. Bütün bu düşüncelerin, *I Malavoglia*'dan aldıklarını *La terra trema*'sında bir öykü akışı geliştirmek ve sahiden sinemaya özgü estetik bir yol tutturmak için kullanmasında önemli bir rolü vardı.

Verga'nın romanında olaylar büyükbabanın kişiliği çevresinde kurulmuştur. Büyükbaba olayların gidişini yazgının belirlediğine ve içinde bulunduğu toplumsal hiyerarşinin, doğa düzeninin sürekli böyle olduğuna inanır. Bu aynı zamanda (Seymour Chatman'ın sözleriyle) okura sezdirilen yazarın iletisi gibidir.[20] Bununla birlik-

[18]Visconti, "Il cinema anthropologio." İlk yayımlanışı, *Cinema*, prima serie, Roma, a. VIII, sayı 173-4, 25 settembre – 25 ottobre 1943, sayfa 108-9. Aristarco'da da yayımlanmıştır, *Su Visconti*, sayfa 116.

[19]*Agy.*, sayfa 119-21.

[20]"Sezdirilen yazar" burada tarihteki gerçek yazarı, yalnızca söz konusu yapıtı temel alarak o yapıtın yazarının kafada canlandırılmış biçiminden ayırt etmek için kullanılmıştır.

te Verga'nın toplum çözümlemesi burada kalmaz. Tek bir fırtına Malavogliaların yıkımı olmaya yeter, çünkü borçla satın aldıkları fasulyelerini olduğu gibi yitirmişlerdir; oysa bu büyük olasılıkla, kayığını kıyıda tehlikeden uzak tutmayı başaran yaşlı Cippola'nın varlığına varlık katmıştır. Romanın akışı içinde Malavoglia ailesinin üyeleri, çoğu doğrudan doğruya sürekli artan yoksunluklarının sonucu olan bir dizi talihsizlikle karşılaşır. Yalnızca paralarını değil toplumdaki yerlerini de yitirirler. Sonunda 'Ntoni yaşamdaki beklentilerine duyduğu inancı da yitirir. İçkiye başlar ve kısa sürede adı kötüye çıkar. Tam bir umutsuzluk içinde bir kaçakçı çetesine katılmayı düşünür ama bunun tehlikelerinin de fazlasıyla ayrımındadır:

Ve sonra yabancı malları boşalttığın zaman vergi ödemen gerektiği anlamına gelen başka bir zorbalık daha vardır; don Michele'le kolluk güçleri de işe burnunu sokar! Her şeye el uzatırlar ve canlarının istediğini alırlar; ama ötekilere, malları boşaltmak için yaşamlarını tehlikeye atanlara hırsız gözüyle bakılır ve yakalanana kadar tabancalarla, tüfeklerle kurtlardan beter kovalanırlar.[21]

Öbür köylülere gelince, onlar vergilerini "üniformalarıyla çalım satan, olmasalar kedi köpek gibi birbirlerini yiyecekleri askerlere ödemek için" bundan daha iyi bir neden düşünemezler.[22] İtalyan krallığı bu insanlar için öylesine uzak bir kavramdır ki doğa düzeninin bir parçası bile olabilir. Nesnelerin her zamanki halinden farklı olabileceği konusunda en ufak bir umut bile yoktur ve kişisel beklentilere ulaşmanın tek yolu evlilikmiş gibi görünür. Her şeyi yazgıya bırakan bu tür durumlarda insanın içinde bulunduğu koşullara başkaldırması, zayıf kişiliklerin yaşamdaki temel olguları kabullenmeyi beceememesinden başka bir şey değildir; bu onun olayları iyiye götürmek için kahramanca savaşması olarak

[21] Verga, *I Malavoglia*, sayfa 198. Don Michele yerel gümrük yönetiminin başıdır.

[22] *Agy.*, sayfa 199.

görülmez. 'Ntoni acı umutsuzluğunu sürekli açığa vurur. Bir yerde büyükbabası onu başıboşlukla suçladığında, şu yanıtı verir:

Sizin kuşak dünyayı tanımaz, hepiniz gözü açılmamış kedi yavruları gibisiniz. Yakaladığın balığı yiyebiliyor musun? Pazartesiden Cumartesiye, canın çıkana kadar kimin için çalıştığını biliyor musun? Yan gelip yatan ve kürekler dolusu parası olan insanlar için çalışıyorsun![23]

Yine de büyükbabanın tutucu yazgıcılığı, aileyi yıkıma götürecek kötü olaylar zincirini başlatan birtakım parasal yatırımlara girişmesine engel değildir.

Visconti'nin *La terra trema*'sı, Verga'nın romanının eleştirel çağdaş yorumu olarak kabul edilebilir. Film şu sözlerle başlamaktadır:

Bu filmde canlandırılan olaylar İtalya'da, daha doğrusu Sicilya'da, İyon denizi kıyısında Catania'dan biraz uzakta bulunan Acitrezza köyünde geçmektedir.

Filmde anlatılan öykü dünyanın her yerinde aynıdır ve insanların başka insanları sömürmesi her yıl, her yerde yinelenir durur.

Evler, sokaklar, kayıklar, deniz tıpkı Acitrezza'daki gibidir.

Oyuncuların tümü bu yörede yaşayan balıkçıların, genç kızların, emekçilerin, duvarcıların ve toptancıların arasından seçilmiştir.

Bu kişiler başkaldırılarını, üzüntülerini, umutlarını iletmekte kullandıkları Sicilya dilinden başka dil bilmemektedir.

Bu yoksul insanların dili İtalyanca değildir.

Micciché'nin belirttiği gibi, bu tümcelerin her biri şiirsel seçimi apaçık ortaya çıkartmakta ve akla yenigerçekçiliğin ana idealleriyle örtüşen kuramsal görüşü getirmektedir. İlk tümce olayları belirli bir yöreye oturtmakta ve canlandırmayı vurgulamaktadır; ikincisiyse anlatılan öykünün evrensel geçerliliğini bildirmektedir. Üçüncü ve dördüncü tümceler ortamın sahici olduğunu, kendi yaşamlarından alınmışa benzeyen bölümlerin canlandırılmasında asıl uğraşları

[23] *Agy.*, sayfa 192.

oyunculuk olmayan kişilerin kullanıldığını belirtmektedir. Son iki tümce filmdeki yerel dilin özgünlüğünü vurgulamakta ve kullanımının toplumsal karşı çıkış biçimi olarak kabul edilebileceğini bildirmektedir.[24]

Filmin olayları, daha yeni sona ermiş olan Faşist döneme göndermelerde bulunan ayrıntılarla gösterdiği üzere, çağdaş dünyaya aktarmış olmasına karşın, öyküdeki değişikliklerin çoğunu gerekli kılmamaktadır: Aci Trezza köyündeki yaşam, Verga'nın gerçekçi romanını yazdığı zamanla Visconti'nin yenigerçekçi filmini çektiği zaman arasında pek az değişikliğe uğramıştır. Ama kavramsal açıklık ve anlatım yoğunluğu kazandırmak amacıyla öykünün konusu yalınlaştırılmış, belirli birtakım olaylar başkalarıyla birleştirilmiş, bunların anlatımsal ve izleksel işlevleri değiştirilmiştir. Yalnızca kahramanlar, romandaki karmakarışık kalabalıktan seçilip alman Valastro ailesiyle öyle ya da böyle çok yakın bir benzerlik taşımaktadır. Özellikle Valastro ailesinin çöküşü, birbirini amansız bir biçimde kovalayan olaylarla yıkımların yer aldığı bir dizi sahnede son derece tutumlu, olağanüstü bir oyunculukla çizilmiştir. 'Ntoni tam "Amerikan sigaralı" adam Cola'yı anakaraya gitmesi için kandırmaya çalıştığı sırada içkievine girerken, Vanni, banka görevlilerinin atadan kalma evlerini incelemeye (sonunda da el koymaya) geldiklerini haber verir. Bunun ardından Cola'nın çekip gittiği, büyükbabanın hastalanıp hastaneye kaldırıldığı ve Lucia'nın don Salvator'un kapatması olup adını kötüye çıkardığı görülür. Başlarına bundan sonra neler geldiğini öğrenemeyiz; üçü de birer birer öyküden çıkar.

Verga'nın sürekli dedikodu edip ağız dalaşına giren köylülerinin tersine, Visconti'nin kahramanları acılara katlanma soyluluğu sergiler, bu da 'Ntoni'nin yıkılışına bir trajedi niteliği kazandırır. Renoir'ın *Toni* adlı filmi bu açıdan Verga'ya daha yakındır. *La terra trema* 'Ntoni'nin ailesinin yazgısını yürekli bir biçimde değiştirme çabası üzerine kurulmuştur. Başarısız olur ama

[24]Micciché, *Visconti e il neorealismo*, sayfa 175-7.

bunun nedeni değiştirilmesi olanaksız yazgı değil, doğa yasalarının kendisine karşı oluşudur. Baskıcı bir toplumsal ve parasal düzene karşı savaştığını bilmektedir. Bu özellikle Valasto ailesinin balıklarını toptancılara satmak zorunda kaldıkları sahnede apaçık ortaya çıkar: toptancılar ailenin zorda olduğunu ve balık fiyatlarını kendilerinin belirleyebileceğini bilirler. 'Ntoni yavaş yavaş toplum düzeninin durağan bir varlık olmadığını anlar. Değiştirilebilir ama bu ancak ortak eylemle gerçekleştirilebilir. Bu nokta filmin sonlarına doğru küçük bir kız 'Ntoni'ye sevecenlik gösterdiğinde açıkça ortaya çıkar; kıza değişikliğin, ancak bütün balıkçılar ortak çabada birleşmeye hazır olduğu zaman yer alabileceğini söyler.

Filmde insan ilişkilerinin yapılanmasını parasal etmenler belirlemektedir. Çok kısa bir süreliğine, 'Ntoni varlıklı bir ailenin kızı olan sevgilisi Nedda'ya kavuşacakmış gibi görünür ama talihi dönünce, kızı görmesi bile olanaksızlaşır. Filmin sonlarına doğru kız, başarılı bir toptancı olan Lorenzo'nun kollarında görülür. Mara'nın sevgilisi Nicola, kızın ailesi özel bir iş girişimine atılınca yoksul bir duvarcı olarak kendini ona uygun görmez. Valastro ailesinin çöküşünden sonra bu kez de Mara, çeyiz parası olmadığı için evlenmeye değer bir kadın olmadığını düşünür.

Valastro ailesinin yürürlükte olan toplumsal koşullarla önyargılara karşı başlattığı savaşım da onları doğanın ocağına düşürür. Topluluğun yaşamı doğayla iç içe geçtiğinden, ikisi birbirinden pek uzak değildir. Valastro ailesinin değişiklik getirme girişimi aslında, Aci Trezza köyündeki yaşamı yöneten ve çoğunlukla döngüsel yaşama ters düşen doğrusal zaman kavramını benimsetme girişimidir. Olayların o andaki düzeninde, köylülerin döngüsel zaman çarkından tek kaçış yolu, 'Ntoni'nin kardeşi Cola'nın yaptığı gibi köyden çekip gitmektir. Doğrusal zaman kendini yalnızca aşınma ve yıpranmada, yaşlanmada, olasılıkları yitirmede gösterir.

Biraz da filme yerleştirilen anlatıcının sesi yüzünden (Aci Trezza'da her zamanki gibi başlayan bir gün...," "Her gece kayıklar kıyıdan ayrılır..."), filmin başlangıcında güçlü bir yineleme duy-

gusuna kapılırız, ama Gérard Genette'in dile getirdiği gibi bu durum çabucak "aldatıcı-yinelemeye" dönüşür çünkü bir şey sürekli yineleniyormuş gibi sunulmasına karşın, filmde art arda gerçekleşmesi olanaksız birtakım ayrıntılar sergilenir. Valastro ailesinin kızları Mara'yla Lucia'yı ilk gördüğümüzde, Lucia aile fotoğrafına bakmaktadır; resmin çağrıştırdığı anılar, ailenin geçmişini gösterip anlatmak için kullanılmıştır. Bu davranışın pek sık görülmediği açıktır; dolayısıyla bu da yinelemenin tekilliğe, genellemenin (Aci Trezza balıkçılarıyla her sabah yaptıkları iş) özele (öykünün başladığı sabah Valastro ailesinin gösterilmesi) dönüşmesine yardım eder. Filmin omurgasını oluşturan olaylar zinciri, 'Ntoni'nin tekil başkaldırısıyla başlar. Marsha Kinder'ın belirttiği gibi, yenigerçekçi filmlerin çoğunda yer alan şu yinelenenden tekilliğe "kayma hızı", tekil olayların, olağan yaşamdan çıkmış sıradışı bir şeyden çok, örneksel ve simgesel olduğunu düşündürür. Valastro ailesinin başına gelenler kuşkusuz sıradışıdır ama başlangıçta yinelenen görünüm onların, yaşamdaki temel sorunlarına çözüm arayan sıradan insanlar olduklarını vurgular.[25]

İşler kötüleştikçe dengeli yaşamlarından artakalanlar yepyeni bir anlam kazanır. Millicent Marcus, film boyunca yaşamsal önem taşıyan anlarda rastlantıymış gibi görünüveren aile fotoğrafının, aile birliğiyle sürekliliğin imgesi olarak nasıl kullanıldığına odaklanır. Ama çekim hünerleriyle iyiden iyiye fark edilir kılınan resim, aile değişim yolunu seçince, şu aldatıcı denge niteliğini de vurgulamaya başlar. Bütün kıpırtısızlığıyla fotoğraf, doğrusal zaman gerçekliğinin dışında kalan düşler dünyasının imgesidir.[26] Filmin

[25]Brian Henderson sinemadaki aldatıcı yineleme sorununu "Tense, Mood and Voice in Film, (Notes after Genette)" başlıklı denemesinde ele almıştır, *Film Quarterly*, XXXVI, sayı 4 (Yaz 1983), sayfa 11-12. Marsha Kinder "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative" başlıklı yazısında bu düşünceyi biraz daha geliştirmiştir, *Film Quarterly*, XXXXII, sayı 2 (Kış 1989-90), sayfa 2-16.

[26]Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 41-42.

sonunda erkekler yeniden denize açılınca, Mara üzüntü dolu bir umutla fotoğrafı yeni evlerinin duvarına asar.

Koşulların ezici ağırlığı da son derece güçlü bir biçimde duyumsanır çünkü alıcı, filmin başında ve sonunda denizde geçen sahneler dışında, Aci Trezza'dan hiç ayrılmaz. Dış dünya yalnızca dolaylı olarak yani 'Ntoni tutukevine götürüldüğünde, aile bankayla sözleşme imzalamaya gittiğinde, Amerikan sigaraları sunan ve gençleri anakaraya göçmeleri için kandırmaya çalışan o tuhaf adam ortaya çıktığında, yaşlı barones yeni teknelerin denize indiriliş törenini varlığıyla onurlandırdığında gösterilir. Çağdaş İtalyan tarihine de göndermeler vardır. Bir lokantanın duvarında orak çekiç imgesi görünür. Toptancılardan biri olan Raimondo şöyle söyler: "Komünizm tüm ülkeyi kapladı!" İş arkadaşı ona şu yanıtı verir: "Raimondo her zaman doğru söyler," bu Faşist sloganlardan birinin yani "Duçe her zaman doğru söyler" sözünün gülünç benzetimidir. Filmin sonunda Raimondo'nun arkasında soluk bir yazı görünür: "Halka doğru kararlılıkla yürü. Mussolini."[27]

'Ntoni bir süre anakarada yaşar; görünüşe bakılırsa kafasındaki yeni düşünceleri burada edinmiştir. Artık ailenin başına o geçmiştir çünkü babası denizde can vermiş, büyükbabasıysa yaşlanmıştır. 'Ntoni kendini Aci Trezza'ya ait duyumsamakta ve savaş vermesi gereken yerin orası olduğunu düşünmektedir. Düşünceleri, daha çok açık havada çalışırken, yavaş yavaş biçimlenmektedir. Cola, doğaya ya da işine pek ilgi duymamakta, hepsinden öte ailenin sorumluluğunu üstlenmemektedir. Her an kaçabilir. Onu 'Ntoni' nin sandığından birtakım fotoğraflar yani Aci Trezza'nın dışındaki koca dünyayı gösteren resimleri alırken görürüz. Filmin görsel ve tinsel açıdan en karmaşık sahnelerinden birinde, erkek kardeşleri

[27]Villien, *Visconti*, sayfa 60-61. Villien bir de kaya yazısından söz etmektedir: "W il re" (Yaşasın kral) sözleri 1946'da yönetim biçimiyle ilgili olarak düzenlenen halk oylamasıyla ilgilidir. Benim gözüme hiç ilişmedi.

aynanın önünde dururlarken görürüz; Cola, yüzünü yansıtan aynanın üzerine 'Ntoni'nin üniformalı askerlik fotoğrafını yerleştirmektedir. Bir sonraki çekim fotoğrafı ve 'Ntoni'nin aynadaki görüntüsünü yakalar, derken alıcı çevrinmeyle 'Ntoni'nin kederli yüzüne döner; tüm filmde yer alan en yakın çekimin gerçekleştirildiği bu sahnede Ntoni şunları söylemektedir: "Su dünyanın her yerinde tuzludur, Faraglioni'nin (Aci Trezza limanını koruyan denizdeki kayaların) ötesine geçsek, akıntı bizi aldığı gibi götürür." Farklı imgeler —yani fotoğraf, ayna, sinemaya özgü görüntüler— geçmişi, o anı, geleceği ve Visconti'nin sanatının özünde yatan içkinlik ve özlemler arasındaki gerilimi yansıtıp simgeler.[28]

'Ntoni acı dolu yolunda (*via dolorosa*) ilerlerken üzerine bir ermişlik gelmiştir. Kardeşleri Vanni ve Alfio'yla birlikte başları önde, toptancılardan iş istemeye giderlerken, gözlerinde beliren o yalın onurla alay eden Lorenzo'nun iğneleyici kahkahasını duyarlar. Önceleri toptancılar Valastroların balıklarına gülünç denecek kadar düşük bir fiyat biçtiklerinde, yenigerçekçi filmlerde sık sık rastlandığı üzere, çocukların yüzlerinde büyüklerin acımasızlığına duydukları şaşkınlık okunur; bu da öykü bağlamı içinde bilinçlenmenin ilk belirtileri olarak düşünülebilir. Gene tam 'Ntoni, kendisine benzeyen ve onunla aynı sınıftan olan insanların sorunlarının asıl nedenini kavramak, ortak eylemin kaçınılmaz olduğunu görmek üzereyken, küçük kız Rosa'nın gösterdiği sevecenlik gururunu yenmesine ve günlük ücret karşılığında çalışacak bir iş aramasına yardım eder.

Soyluluk duygusu, görsel biçemle arttırılmıştır; söz konusu biçemin en önemli özelliği, ana ayrımların birinden ötekine geçildiğini belirlemekte ve ayırmakta karartmaların ya da ortaya çıkan sonuçları birbiriyle birleştirmek/birbirinden ayırmak için zincir-

[28]Romanda Aci Trezza'da kalmayı göze alamayan kişi 'Ntoni'dir, ailenin yaşamını sürdürebilmesi için kalıp savaşmak büyükbabaya düşer.

leme geçişlerin kullanılmasıdır. *Visconti e il Neorealismo* adlı yapıtında Lino Micciché, *La terra trema*'da kullanılan bu karartmalarla zincirleme geçişleri (akla gelebilecek bütün öbür biçimsel görünümlerle birlikte) ele alıp tepeden tırnağa incelemiş ve filmdeki farklı anlatım ritminin yaratılmasında bunların belirgin bir işlevi olduğunu göstermiştir. Ayrıca izlenen bu sinemasal yöntemin öncülünün Verga'nın *I Malavoglia*'sında bulunduğunu belirtir. On dört olgunun onunda yeni bölüm aynı konuyla ve bazen de onuncu bölümün sonuyla on birinci bölümün başında görüldüğü gibi, bir önceki bölümün son tümcesinin açımlamasıyla başlar: "Come quel 'Ntoni Malavoglia lá, che va girelloni a quest'ora pel paese!" ve "Una volta 'Ntoni Malavoglia, andando girelloni pel paese" (İşte böylece 'Ntoni Malavoglia o güzel kırlarda başıboş gezinip durmaya başladı!/ Ntoni Malavoglia o güzel kırlarda gezinip dururken...) Aynı biçimde kitaptaki bölümlerin içinde de Verga'nın anlatımı bir konudan ötekine akıcı bir biçimde geçer.[29] Karşılıklı konuşmaların içinde ortaya bir ad çıkar, öbür bölümde bu kişi hakkında bilgi verir ve o sıralarda ne yaptığını anlatır:

"Bir koca bulamadım," diye atılıverdi la Vespa huysuzca. "Parlak pabuçlu, koca göbekli bir sürü adamı arkasına takıp kiliseye sürükleyen kadınlardan değilim ben."

Koca göbekli olan sayım memuru Cipolla'nın oğlu, bağlarla zeytinlikleri olduğu için de analarla kızların sevgilisi Brasi'ydi.

"Git de bak bakalım, tekne baştan ve kıçtan doğru dürüst bağlanmış mı," demişti babası oğluna, haç çıkartarak.

Hiç kimse, Cipolla ailesi için yağmurla rüzgârın saf altın olduğunu düşünmeden edemezdi; bu dünyada işler böyle yürürdü ve insanlar teknelerinin doğru dürüst bağlandığını sağlama aldılar mı, fırtınada ellerini sevinçle ovuştururdu; Malavoglialarsa Kaz kafalı Crofisso amcadan veresiye aldıkları bakla yükü yüzünden bembeyaz kesilirler ve saçlarını başlarını yolarlardı.[30]

[29]Micciché, *Visconti e il Neorealismo*, sayfa 123-5.

[30]Verga, *I Malavoglia*, sayfa 28.

Roman Micciché'nin verdiği adla bu tür "yazınsal zincirleme geçişlerle" doludur. Bu da okura, sürekli birbirleri hakkında dedikodu eden kişilerle olayların canlı bir biçimde aktığı izlenimini verir. Bununla birlikte filmde karartmalarla zincirleme geçişlerin kullanılması, insanlar işleriyle uğraşıp dururlarken zamanın geçip gittiği konusunda, ciddi bir etki yaratır.

Birkaç uzun derinlemesine görüntü çekimi vardır, çevrinmeler son derece durgun ve yavaştır, kamera kişilerden biraz uzak kalmasına karşın gene de onları sarıp sarmalar.[31] Özellikle ilk balık pazarı sahnesi çok güzeldir; burada kamera, çekişe çekişe pazarlık eden gürültücü adamların arasında ilerleyen Vanni'nin yürüdüğü yolu yakın çekimle izlemektedir. Söz konusu çekim, ekmek kavgası gibi görünen ticari işlerinin zorunluluğunu iletmektedir, böylece insan aynı sahnenin her gün aşağı yukarı aynı sonuçlarla yinelenip durduğu duygusuna kapılır. Oysa 'Ntoni'nin balıklarının bedelini yükseltmek için anlaşma sağlamaya çalıştığı ertesi sabahki alışveriş sahneleri, kavga eden erkeklerin karmakarışık görüntülerini içeren kısa çekimlerle verilmiştir.

Valastrolar işlerini büyütmeye çabalarken, birbirini seven çiftler oldukça uzun çekimlerle gösterilmiştir. Valastrolar işlerini kurduktan sonra Mara'yla Nicola arasında geçen sahnenin ikinci yarısı kızın arabasını iterlerken sürekli bir devinim içinde, upuzun bir çekimle verilmiştir. Bu sahne bir zincirleme geçişle değişir ve son derece güzel ve uzun bir çekimle deniz kıyısındaki güneşli kayalıklardan köye dönen 'Ntoni'yle Nedda gösterilir. Çekimlerin uzunluğu dinginlik duygusu yaratmaya yarar; güneşle ışık en azından 'Ntoni'yle Nedda'nın birbirlerine sevecenlik göstermesine fırsat verir. Ama ailenin parasal çöküşünden sonra filmin sonlarına doğru kullanılan uzun çekimler, koşuşturan insanlarla birbirini

[31]Görüntü yönetmeni, savaştan sonra İtalya'ya geniş açı ve derinlemesine görüntü uygulayımını getiren G.R. Aldo'dur (Aldo Graziani.) Parlak uğraş yaşamı, Visconti'nin *Senso* adlı filmini çekerken uğradığı araba kazası yüzünden yarıda kesilmiştir.

seven çiftler yerine, ıssız yerlerde tek başına dolaşanları ve birbirleriyle yüzleşen insanları gösterir.

Valastroların evinde geçen sahnelerde de uzun çekimler çoktur. Başlangıçta evdeki bütün kapılar açıktır, aile üyeleriyse odadan odaya rahatça gezinmekte, dışarıdan içeriye, içeriden dışarıya girip çıkmaktadır. Derinlemesine görüntü ve iki odayla dışarıdaki avludan oluşan mekândaki çokseslilikle birlikte çekimlerin uzunluğu kişilerin çevreleriyle olan organik ilişkisini vurgular. Onların ve atalarının, kendilerini bildiklerinden beri yaşadıkları yer burasıdır. Bu aşamada Valastrolar hâlâ toplumun bütünsel parçasıdır. Valastrolar, işlerini kurmak için gerekli banka işlemlerini tamamlamaya gittikleri büyük kentten döndükten sonra yer alan sahnede bu nokta iyice belirginleşir. Kamera açılar son derece yaratıcı ve devingen bir çekim/baş aşağı çekim uygulamasıyla değiştiği sırada, 'Ntoni'nin coşkun sevincini gözleyip içtenlikle yorumlayan kameradan çeşitli uzaklıklarda duran komşular gösterilir. Bu 'Ntoni'nin içinde yaşadığı toplumla ilişkilerinin doruk noktasını, ustalıklı bir sinema canlandırmasıyla gözler önüne sererek iyice belirginleştirir. Marcus'un da belirttiği gibi, "Visconti'nın sahnelemesi, Verga'nın çok katmanlı ezgiselliliğine uzamsal benzerlikler katmıştır."[32]

Bazı sahnelerde açık alan duygusu verilmiş olmasına karşın, kahramanlar genellikle kapılarla, aynalarla ve buna benzer şeylerle kuşatılmıştır. Bunların hepsi toplumsal alanları tanımlayıp sınırları belirler. Örneğin gönül ilişkileri pencerelerden yürütülür: Mara, pencere denizliğine dayanarak bir fesleğen saksısının üzerinden Nicola'yla nazlı nazlı konuşur (fesleğen, evde evlenmeye uygun genç bir kız olduğunu belirten geleneksel bir göstergedir) bu arada don Salvatore Lucia'yı ayartmak için neredeyse evin içine kadar girer. Valastrolar talihsizliklere uğradıkça, kapılarla pencereler kapatılır, içeridekiler yalnızlaşır, evse yakalandıkları bir kapana benzemeye başlar. Kahramanlar kafese kapatılmış hayvanlar gibi

[32]Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 39.

oraya buraya seğirtip dururken kamera onları aralıksız izler. Ama bu evrede bile evden ayrılmak, bütün aileyi kökünden sökmek demektir. Bir ev tutarlar ama bunu pek az görürüz, sanki kendine özgü nitelikleri bütünüyle başkalaşmıştır.

Atadan kalma evin içindeki sahneler, ailenin yazgısıyla ilgili konuşmalarla bağlantılı olarak upuzun çekim/karşı çekim ayrımlarıyla gösterilir. İlk büyük avdan sonra Valastoların balık tuzladığını gördüğümüz önceki sahne bazen Eisenstein'ın kurgu uygulayımıyla karşılaştırılır.[33] Bu biraz abartıya kaçar çünkü çekimler Eisenstein'ın kurgunun özü olarak değerlendirdiği karşısürüm biçiminde düzenlenmemiştir ama kurgu hızı son derece yüksektir ve 1920'lerdeki Rus biçemini anıştırmaktadır. Valastroların çöküş süreci başladığı zaman, aile üyelerinin —üç kuşaktan kadınlarla erkeklerin— yüzlerini gösteren bir dizi çekimin kurgulanmasında kısa bir süre için hızlı kurgu düzenlemesine dönülür ve balıkların son derece düşük bir bedele satılması karşısında kapıldıkları sessiz umutsuzluk vurgulanır. Ama çekimler ne denli uzun olursa olsun, dikkatli bileşimlere ve ışıklarla gölgelerin keskin karşıtlığına sahip görüntüler ortamla kahramanların yazgılarına dingin bir güzellik, söylencesel bir hava kazandırır. İlk Sovyet filmlerindeki kahraman işçi sınıfıyla bir bağlantı kurulmuştur ama buradaki görüntüler izleyicilerde hayranlıktan çok acıma duygusu uyandırır.

Çekimlerin büyük bir çoğunluğu boy çekiminden daha yakın değildir. Micciché'nin değerlendirmesi uyarınca çekimlerin beşte biri uzaktan boy çekimidir; beşte üçüyse genel çekimlerle boy çekimleri arasında değişmektedir. Yakın çekimlerin sayısı yaklaşık bir düzine kadardır. Yalnızca bir tek sahnede yani 'Ntoni'nin Aci

[33]Örneğin, Baldelli, *Visconti*, 81-2. Baldelli tüm sahnenin, hem içerik hem de canlandırma açısından tasarlandığını düşünmektedir. Aristarco'ya göre, Dario Natoli filmi *Potemkin Zırhlısı*'yla (1925) çok daha kesin bir biçimde karşılaştıracak kadar ileri gitmiştir ("Cinema e mezzogiorno," *Cronache Meridionali*, nuovo serie, Napoli, a VIII, sayı 6, dicembre 1961).

Trezza'dan ayrılmaya can atan Cola'nın bu yakıcı arzusunu yatıştırmaya çalıştığı sahnede, görüntü çerçevenin sınırlarına kadar dayanmış görünür ama bu bile aşırı yakın çekim değildir. Görünüşe bakılırsa bu biçem, kişi merkezli kamera biçeminin gerekli kıldığı dikkati göstererek oynaması beklenmeyen meslekdışı oyuncular kullanıldığı için seçilmiştir. Buna karşın kişiler sanki kendiliğinden ortaya çıkıvermiş gibi görünen bir dans tasarımı tarafından yönlendiriliyormuşçasına kendi ortamlarında gezinmektedir. Visconti daha ikinci filminde, anlatım açıklığını en üst düzeye ulaştırmak için kişilerle nesneleri ortama nasıl yerleştirmesi gerektiğini kusursuz bir biçimde duyumsayan tam bir sahne düzenleme ustası olduğunu göstermiştir. Edinilen izlenim, insanlarla nesnelerin, alıcı yüzünden ve konu gerektirdiği için değil de oraya ait oldukları için orada bulunduklarıdır. Ishaghpour'un belirttiği gibi Visconti bu etkiyi "çekimlerle kurguyu düşünen Eisenstein'la Murnou'nun tersine, her şeyi sahne açısından düşündüğü" için yaratabilmiştir.[34]

İzleyicileri kahramanlardan biraz uzak tutan kamera biçeminin kullanılması hem estetik hem de Aci Trezza halkının yaşamına saygılı davranıldığını gösteren törel bir seçimdir. Filmin durgun ilerleyişiyle birlikte söz konusu biçem, ideolojik ereğin ve bunu öyküleştirme gereksiniminin öne çıkıp filmin belgesel ve insanbilimsel yanını bastırmasına engel olur. Yorumlama biçimiyle birlikte bu Visconti'nin anlatımda tutturduğu yolu Verga'nınkinden fazlasıyla ayırır; dolaysız ve açıktan dolaylı konuşmaların bol bol bulunduğu Verga anlatımında köylülerin yaşamının iç görünümü daha çok verilir. Visconti konunun evrenselleştirilmiş yönünün tersine Aci Trezza'ya ve halkına bireyselliklerini ve özel konumlarını oluşturmalarına yetecek kadar alan bırakır. Bunların ikisi dengede olmalıdır böylece olay özgünlüğü ve evrenselliğiyle birlikte değerlendirilebilir.

Georg Lukács Visconti'nin ele aldığı konuyu işleyiş biçimini beğenirdi. Guido Aristarco'nun da belirttiği gibi "Doğalcılık içinde

[34]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 33.

bulunulan andaki görüngüleri betimler; görüngü gerçekliği özü ortaya koyar, 'neredeni' ve 'nereyeyi' gösterir."[35] Bir başka deyişle —önceleri yeni gerçekçilik kuramıyla bağlantılı olarak tartışıldığı üzere— sinemaya özgü gerçekçilik yalnızca bir türetme sorunu değil aynı zamanda yüzeyselliğin ötesine geçip temel yapıların içine işleme çabasıdır. Lukács anlayışına göre bunu başarmanın en etkin yolu sıradan birinin tersine, çağına ilişkin çelişkilerin bir bölümünü somutlaştırıp üzerinde toplayan örneksel bir kahraman bulmaktan geçerdi. Sıradan kişiler koşulları anlatmakta kullanılabilirdi ama simge kişiler aracılığıyla bu koşullar çözümlenebilir ve belirli bir tarihsel durumun koşullarına ilişkin toplumsal, törel ve tinsel çelişkiler somutlaştırılabilirdi.[36] Bu düşünceyi izleyenler, *La terra trema*'da "güncel olaylardan tarihe, görüngülerden bunların özüne, sıradanlıktan örnekselliğe" doğru gidildiğini görebilir.

Bununla birlikte Lukács'ın düşüncesi, sözünü ettiği anlatım biçiminden ayrılamaz. *Tarihsel Roman* adlı yapıtında "insan yaşamını aslına uygun imgelerle verebilmek için tiyatro oyunları ve büyük destanlar özgürlük ve gereklilik diyalektiğini doğru yansıtmalıdır," diye yazmıştır. Lukács'a göre tiyatro oyunları bireysel atılganlık üzerinde odaklanır, dolayısıyla "insan eylemlerinin sınırlanıp kısıtlanması, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenip saptanması yalnızca düşünce ayrılıklarında ve bunların sonuçlarında gösterilir." Oysa büyük destanlar gerekliliği "yani bireyin istenciyle kesin kararına kıyasla kaçınılmaz bir biçimde çok daha zorlu olan nesnel güçleri" vurgular.

La terra trema'da Visconti bu iki anlatım biçimi arasında gidip gelmektedir. Bir yandan bireysel atılganlık öne çıkar, öte yandansa "bu atılganlığa yol açan... koşulların" salt "genel çizgileri" değil

[35]Aristarco, "Esperienza culturale ed esperienza originale in *Luchino Visconti*." İlk olarak *Rocco e i suoi fratelli*'nin senaryosunda giriş olarak, daha sonra da Aristarco'da *Su Visconti* adıyla yeniden yayımlanmıştır, sayfa 26.

[36]***Agy***., sayfa 27.

çok daha fazlası gösterilir, ayrıca tıpkı destanlardaki gibi "gereklilik etmeni vardır ve varlığını hep sürdürür." Dolayısıyla sinema geleneği açısından *La terra trema* —özellikle uzunluğu, yavaş ilerleyişi, kahramanlık öykülerine özgü nitelikleri ve bütün bunların birleşip zamanın insan eylemlerinden bağımsız bir biçimde ağır ağır geçip gittiği duygusu uyandırması yüzünden— rahatça destan sınıfına sokulabilir ama filmin tiyatroya özgü belirgin bir niteliği olduğu, yani olaylar dizisinin birbirine kenetlenmiş biçimde düzenlendiği de anlaşılır. Katıksız sinema nitelikleriyle birleşen tiyatro ve destan özellikleri filme, yoğun bir doğal ve toplumsal çevre duygusu kattığı gibi temeldeki toplumsal çözümleme ve tinsel duyarlılıkla kusursuz bir uyum içinde bulunan estetik niteliği de kazandırır.

Bu düzenleme içinde Visconti daha 1941'de Verga'yı perdeye uyarlamanın başlıca yolu olacağını düşündüğü "içsel ve müziksel ritim" idealini gerçekleştirmişti. Willy Ferrero'yla birlikte fondaki müziği Sicilya halk ezgilerinden almışlardı. Filmin genelinde müzik oldukça azdır ama sonlara doğru Valastroların yazgısını vurgulamak için artar. Filmdeki fon müziği daha çok şarkı biçimindedir, don Salvatore opera parçalarını ıslıkla çalar, Nunzio amcaysa acı dolu ezgileri obuasıyla yansıtır. Ayrıca rüzgârın ve denizin, limana dönen teknelerin, sokaktan gelen bağırtıların sesleri, Sicilya ağzının müziği geçmişe özgü bir hava yaratır.

La terra trema'yla ilgili tartışmalar filmin dikkate alınan estetik niteliği açısından gerçekçiliği üzerinde yoğunlaşmıştır. Millicent Marcus Visconti'nin "*Tradizione e invenzione*" adlı yazısından şunu alıntılamıştır:

> Öyküyü "köydeki günlük olaylar" düzeyinden bir eski zaman tragedyası düzeyine çıkaran şey müzik gibi işleniş biçimiyse, araçları kesinlikle zihinsel, amacıysa, Lukács'ın da tanımladığı gibi, tarihsel romanın sinemadaki karşılığını yaratmak olan eleştirel gerçekçi görüngüden ne kadar uzak olduğumuz anlaşılır.[37]

[37]Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 27.

Ama filmin kesinlikle eleştirel gerçekçi görüngüsü vardır ve sözsüz bölümler bile yalnızca salt estetik tutkuya kapılma ya da belgesel tanımlama olarak değil, zaman ve uzam konusunda derin düşüncelere dalma olarak da görülebilir. Burada önemli olan nokta zaman ve uzamın, kişileri kuşatan çevreyi vurgulayarak oluşturmasıdır. Antonioni'nin filmlerinde kentleri kuşatan ıssız çevreler, yabancılaşmayla içine düşülen ruhsal boşluğun eğretilemesidir, buna karşılık *La terra trema*'da kişiler doğayla iç içe yaşamaktadır. O fırtına bölümünde insanlar doğayla bütünleşmiş gibidirler; karalara bürünmüş kadınlar, giysileri kadar kara kayaların arasında, erkeklerinin doğanın öfkeli kollarından sıyrılıp geldiğini gösteren bir belirti görme beklentisi içinde, bakışlarını kaygıyla denize dikmiş durmaktadırlar. Söz konusu sahnenin havasıyla ortamı, duygusallıktan uzaktır ve tam bir kayıtsızlığı yansıtmaktadır. Filmin aracısız gizilgücü, anlatım yapısı içindeki "görüngüsel gerçekçilik" yetisi, toplumdışı bırakılan insanlara doğanın dayattığı sert koşullarla ilgili derin ve dokunaklı bir söz söylemek üzere sonuna kadar kullanılmıştır. Doğa görüntülerde son derece güçlü bir biçimde yer alırken kişilerin toplumla olan ilişkileri olaylar dizisi içinde gösterilmektedir.

Bu filmin, çekim bittikten sonra eklenen fondaki ses açıklamalarının kullanımına dayanarak değerlendirilmesinde bazı kafa karışıklıkları ortaya çıkmıştır. Görünüşe bakılırsa Visconti bile buna ödün gözüyle bakmaktadır. Bununla birlikte filmin ilk tümcesi yani İtalyancanın "yoksulların dili olmadığını" belirten söz önemli bir noktayı aydınlatmaya yarar. Açıklamaların İtalyanca olması bize, bir çözümlemenin yapıldığını böylece Sicilyalı olmayanların, yani yurt dışındaki yabancıların da filmi anladığını anımsatır.[38] Ama söz konusu açıklamalar, öykü ilerledikçe önemli bir anlatımsal ve izleksel işlevi de yerine getirmektedir. Sesin şiirsel niteliği ve sözcükler filmin kusursuz uyumunun bir parçasıdır. Açıklamalarda konuşmaların bazıları —bir ölçüde,

[38]Micciché, *Visconti e il neorealismo*, sayfa 108, dipnot 83; 180.

şiveyi anlaşılmaz bulan İtalyan izleyicilerin yararlanması için— yinelenir ya da kaldığı yerden sürdürülür ama aynı zamanda bu açıklamalar kişilerin ve bir bütün olarak topluluğun davranışlarını özellikle de geleneklerini yöneten etmenleri göstererek özel ve genel yaşam alanlarında aracılık eder.[39] Dolayısıyla açıklamalar yapının son derece önemli bir parçasıdır; Micciché'nin sözleriyle "açıklamalar filmin büyüklüğünü belirler... insanbilimsel bulgularla şiirsel düşünceler ve ülküsel bildirimlerle anlatım uygulamaları arasında bir kaynaşım sağlar."[40]

Bununla birlikte *La terra trema*'nın gerçekçi bir yapıt olarak adlandırılmasının asal bir nedeni daha vardır. Visconti sık sık, bu filmi çektiği için ideallerine sırt çevirmekle suçlanır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu film aslında Sicilyalı balıkçıları anlatan bir belgesel olacaktı. İtalya'nın Marx'çı anlamda devrim sürecinde

[39]Nowell-Smith iki düzlemin kullanımıyla ilgili olarak şunları yazar: " Yalnızca iki düzlemi yan yana sıralama uygulayımı olarak düşünülmesinin, gerçekçiliğe herhangi bir yardımı yoktur. Bunun içerik sorununu, ister görüntü ister kitap açısından olsun çözemeyeceği gibi, ikisi arasındaki kaçınılmaz ilişkinin kurallarını da saptayamaz" (Nowell-Smith, *Visconti*, sayfa 50). Ben gerçekçiliği, yan yana sıralamada bir sorun olarak ele almadığım için, burada çözümlenmesi gereken bir içerik sorunu da göremiyorum; iki düzlemin. aynı görüşü paylaşamayacağım kadar karmaşık bir biçimde iç içe dokunduğunu düşünüyorum. Bununla birlikte Marcus, Nowell-Smith'le aynı görüştedir: "Bu araya giren, sinemaya aykırı araç (arka ses), bizi belgeselin dolaysızlığından uzaklaştırarak, tepeden inme bir tasarımı ataerkil bir biçimde yönlendiren yazarın varlığını duyurarak ve olup bitenleri bizim yerimize yorumlayarak filmi çerçeveleyip baskı altına almaya yarar." (Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 29). Söz konusu araç (Marcus'un nitelediği gibi) neden araya giren, neden sinemaya aykırı ve hepsinden öte neden gerçekçiliğe aykırı olsun? Gerçi bu araç yenigerçekçiliği en saf ideallerinden (ya da Bill Nichols'ın belgesel filmin gözleme dayalı biçimi olarak adlandırdığı şeyden) yani gerçekliği, yazarın konusu tarafından aracısız yakalama düşüncesinden saptırır ama gene de arka sesle verilen yorum kullanımını, gerçekçilik ölçütü olarak kabul etmek pek de kolay değildir.

[40]Micciché, *La terra treme di Luchino Visconti*, sayfa 44.

olduğunu gösteren ve insanların güneyle kuzey arasındaki çelişkileri daha iyi anlamasına yardım edecek yoksullukla ilgili bir film çekilmesi düşüncesiyle yola çıkılmış olabilir. Ortaya çıkan filmse, İtalya'daki değişen siyasal koşulları yansıtmakta ya da en azından bunlarla tuhaf bir benzerlik taşımaktaydı. Nisan 1948 seçimlerinde solun uğradığı yenilgiden sonra toplumcu devrim (ya da evrim) beklentisi, büyük olasılıkla gerçekleşmesi gittikçe olanaksızlaşan bir düş olup çıkmıştı. Visconti'nin sanatı da bir düşten başka bir şey değildi. Film çekmek el altındaki sorunla sürekli bir etkileşime girmekti böylece gerçeklik filme kendi koşullarını dayatmış oluyordu. Güneyin yoksulları yürürlükteki düzene başkaldırmaya hazır değildi; tek karşı çıkışları Salvatore Giuliano gibi soyguncuların kalkışmalarını desteklemekti. Sonuç olarak Visconti Marx'çı ideal uyarınca var olan durumu açıktan açığa sarsmaksızın ortak eylemi gösteremezdi.[41]

Bir ideale bağlılık dogmalara körü körüne saplanıp kalmayı gerektirir biçiminde anlaşılmadıkça, bu da inançlara sırt çevirmek olarak görülemez. Visconti'yi, gerçekliği ve bunun yoğunluğunu, ülküsellikle şişirilmiş gerçeklik yorumlarına saplanıp kalarak çarpıttığı gerekçesiyle suçlamak doğru olmaz. Onun düşüncelerine göre Marx'çılık, soğuk savaşın en şiddetli olduğu dönemlerde yandaşlarının kabul ettiği gibi dünyayı kendi bütünlüğü içinde

[41]Nowell-Smith bu konuya, tam anlamıyla başka türlü değilse de, farklı bakar. "Şiirsel coşkunluğun," Visconti'nin başlangıçta istediği, filmin şu "belgesel" yönlerini sarstığını düşünür: "İlk senaryoları bu konuda ideolojik bir açıklığa ve duruluğa sahipti ama bunlar son aşamada dizgesel bir biçimde yarı yolda bırakılıvermiştir." (*Visconti*, sayfa 40). Sonuçta ortaya çıkan filmler, ilk senaryolara oranla çok daha ayrıntılı olmuştu ama ben, inceden inceye işleme sürecinin ilk bakış açısının zayıflığını açığa çıkartması dışında, açık seçikliğin yarı yolda bırakılıverdiğini düşünmüyorum. Ayrıca Nowell-Smith'in "kavramsal" (arka ses yorumu) olarak adlandırdığı ve "saf" (resimsel-müziksel) ögeler dediği şeylerin birbiriyle çatıştığını da düşünmüyorum.

açıklama yöntemi değildir. Visconti'ye göre bu daha çok törel bir dayanak ve toplumun belirli birtakım özelliklerini çözümleme yöntemidir. *La terra trema*'da Valastroların başarısızlığa uğrama nedenleri, parasal ilişkileri bireylerle bütün topluluğun eylemlerini yöneten en önemli etmen olarak açık seçik ortaya koyan anlatım yapısı içinde özenle dile getirilmiştir. Kişiler aracılığıyla aktarılan öznel bakış açısı izleyicilerin, anlatılan toplumsal ilişkiler içinde insanın önemini görüp kavramasını sağlar.

La terra trema Visconti'ye bir kereliğine açıktan açığa kahramanlarının yanını tutma fırsatı vermiştir. Youssef Ishaghpour'un belirttiği gibi, "yoksulluğun, aşağılık bir durum ya da çevresi kutsal ışıkla örülüp avuntusu bulunmuş mutsuzluk kaynağı olarak gösterilmediği" sinema tarihindeki birkaç filmden biridir bu.[42] Tersine Visconti'nin, ipuçlarını "Il cinema antropomorfico" başlıklı yazısında verdiği gibi, filmin estetik niteliği, şiirsel biçimciliği, görüntülerinin gösterişsiz güzelliği ve ağır ilerleyişi kişilere, Homeros'un kahramanlarına özgü bir özellik katmaktadır. Bu bir ölçüde insan ilişkileri konusundaki yazgıcılık görüşünü paylaşıp savunmak gibi görünebilir ama en azından insanoğlunun kendi alınyazısını biçimlendirmesinin elinde olduğu da gösterilmiştir. Visconti'nin filmlerindeki estetik —tutkulu ve melodramlara özgü— nitelikler, her zaman temel çözümlemelerle idealist sorumlulukların denetimi altında tutulur.

La terra trema Venedik film şenliğindeki ilk gösteriminde çok olumsuz karşılanmıştı. Karşı çıkan bir küme gösterici bunun sanat açısından büyük bir başarısızlık olduğunu söylemişti. Zefirelli de bu olaya karışmış ve göstericilerle yumrukların konuştuğu bir kavgaya girişmişti.[43] Bağırtılar, ıslıklar ve yumruklar yalnızca filme değil siyaset sahnesine de gösterilen tepkilerdi. Hıristiyan Demokratların hükümeti yenigerçekçi akıma saldırıyı daha yeni başlatmış-

[42]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 52.
[43]Zefirelli, *Autobiography*, sayfa 88.

tı; şenliğe katılan kentsoylu izleyicilerin kafasıysa büyük olasılıkla, eşcinsel ve komünist olduğu yetmiyormuş gibi, her şeyin üzerine tuz biber ekip bir de film yönetmeye kalkışan bu aristokrata karşı önyargılarla doluydu. Ayrıca solcu eleştirmenlerin çoğu da Visconti'yi biçimcilikle ve estetiğe büyük bir düşkünlük göstermekle suçluyordu. Örneğin Togliatti Visconti'nin filminde partiyle sendika etkinliklerinin neden gösterilmediğini anlayamadığını söylüyordu. Visconti şöyle yanıtlamıştı: "(Aci Trezza'da) bırakın sendikaları, partiler bile yok" İtalyan eleştirmenlerin büyük çoğunluğu filme kayıtsız kalmıştı; filmin gerçek değeri, ancak Paris, Londra ve New York'taki ilk gösterimlerinden sonra anlaşılmıştı.[44]

[44]Bruni, David, "La fortuna critica del film" (filmin 90'lı yıllara kadar aldığı eleştirel tepkilerin öyküsü). Micciché'de yayımlanmıştır, *La terra trema di Luchino Visconti*, sayfa 17; Rondolino, *Visconti*, sayfa 219-20.

BELLİSSİMA

Biçem Arayışı

LA TERRA TREMA'YI tamamladıktan sonra Visconti yeniden tiyatro yönetmenliğine başlamıştı. Gerçekçilikten biraz uzaklaşmak için artık son derece görkemli bir şey yaratmak istiyordu. *As You Like It* (Size Nasıl Geliyorsa) gibi bir yapımda tiyatronun olanaklarını sonuna kadar inceleyip bulmuştu. Sahne donatımının, çok süslü giysilerin ve ışıkların tasarlanmasını Salvador Dali'den istemişti. Shakespeare oyunlarının müzikleriyse Thomas Morley, Henry Purcell, Thomas Arne ve William Boyce'a aitti. Söz konusu yapımı Visconti "bir düşlem, bir düş, balemsi bir peri masalı, sevda konusuyla ilgili çeşitlemeler" olarak tanımlıyordu. İzleyiciler yapıma bayılmışlar ama bazı solcu eleştirmenler Visconti'yi yenigerçekçiliğe sırt çevirmekle suçlamışlardı. Visconti, yenigerçekçiliğin "bir kısıtlamaya, bir kurala" indirgenmemesi, tersine bunun "bir yöntem, bir yaklaşım" olarak anlaşılması gerektiği yanıtını vererek buna karşı çıkmıştı. Onun istediği "gerçekçilik ya da yenigerçekçilik değil, düşlem ve tam bir sergileme özgürlüğüydü."[1]

Visconti'nin, Tennessee Williams'ın *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı) adlı yapıtından yola çıkarak gerçekleştirdiği bundan sonraki yapımını, gerçekçilik yanlıları içlerine çok daha kolay sindirmiş ve hoşnutlukla karşılamışlardı. Eleştirmen Silvio d'Amico'ya göre, Visconti, "aşırı gerçekçiliğiyle varoluşçuluğunu" birleştirmeyi artık başarmıştı. Gianni Rondolino Visconti konulu incelemesinde bu yapımları şöyle anmaktadır: "En yalın doğalcılık,

[1] Visconti, "Sul modo di mettere in scena una comedia di Shakespeare." *Rinascita*, dicembre 1948. *Rondolino*'daki alıntı, *Visconti*, sayfa 248. Çeviri, bu kitabın yazarı.

oyunu yalnızca yaşamdan bir kesite değil aynı zamanda insan varlığının görkemli bir eğretilemesine dönüştüren çarpıcı bir gerilim olarak başkalaşıma uğramıştır."[2] Visconti'nin öbür tasarılarıysa, Maggio Musicale şenliğinde kendisine büyük gösteriler gerçekleştirme fırsatı veren Vittorio Alfieri'nin *Oreste*'siyle Shakespeare'nin *Troilus and Cressida* adlı yapıtlarının uyarlamalarıydı.

O sıralardaki yapımlarının özellikle de büyük gösterilerinin çoğu başarılı olmuş ve Visconti'nin uluslararası üne kavuşmasına yardım etmişti ama bunlar sanatsal açıdan gelip geçici işlerdi. Düşlemlere duyduğu sevda ve bunları sahnede canlandırma becerisine karşın, onun asıl gücü insanların içinde bulunduğu toplumlarla tinsel koşulların haritasını, kılı kırk yararak (yeniden) kurulmuş ortamlarda geçen olaylar dizisinin özneleri olarak ele alıp incelediği kurmaca kişiler aracılığıyla çizmesinde yatar. Bu tür bire bir yansılama yaklaşımı, sinemayla karşılaştırılınca, tiyatroda biraz tuhaf kaçar. Bununla birlikte, Visconti tüm yaşamı boyunca, özellikle de 1950'lerde, tiyatro yönetmeni olarak etkin bir biçimde çalışmayı hep sürdürmüştür.

Visconti sahneye bale koymayı da denemiştir. Edebiyat dünyasındaki en sevdiği kişilerden biri olan Thomas Mann'la karşılaştığında, kendisinden *Mario and the Magician* (1930) adlı kısa romanını opera-bale biçiminde uyarlamak için izin istemişti. Mann bu isteği kabul etmiş ve Visconti'yle besteci Franco Mannino'yu bu düşünceyi geliştirmeleri konusunda yüreklendirmişti. Amaçları, yepyeni bir oyun biçimi yaratmaktı; yani simgesel ve karikatüre özgü ögeler temel yapıyı oluşturacak ama gerçekçi ve eleştirel ögeler de aynı ağırlıkta olacaktı. Dans tasarımcısı, bir süre ünlü bale yapımcısı Sergei Diaghilev'le çalışmış olan Leonide Massine'ydi. Mann sonucu merakla bekliyordu ama La Scala her zamanki tutumuyla yapımı erteleyip duruyordu. Sonunda 1956'da yapımın ilk gösterimi gerçekleşmiş ama bu arada Mann ölüp

[2] *Agy.*, sayfa 255.

gitmişti. Yapım Diagliev ödülünü kazanmış ama bir daha asla gösterim çizelgesine alınmamıştı.[3]

Tiyatrodaki bu yoğun çalışmalar Visconti'nin film çekme arzusunu azaltmamıştı. Ama yenigerçekçiliğin altın çağından bu yana birçok şey değişmişti. Hıristiyan-Demokratlar 1948 seçimlerini kazandıktan sonra Vatikan komünistlere oy veren, yakınlık duyan ya da onlarla işbirliğine giren herkesi aforoz etmişti. Grevler ve siyasal huzursuzluk vardı. Toplumsal konuları ele alan filmler bu bağlamda tehlikeli yatırımlardı çünkü devlet desteği alması beklenemezdi. Aslında filme el konması bile olasıydı.[4]

Bütün yenigerçekçi yönetmenlerin solcu olmamasına karşın —örneğin Roberto Rosselini Hıristiyan-Demokratlardan hiçbir zaman ayrı düşmemiştir— tüm akım toplumculukla damgalanıyordu. O sıralarda devlet müsteşarı olan Giulio Andreotti, De Sica'nın *Umberto D* adlı filmine dil uzatıyordu:

> Aydın insanlardan belirli bir dizgenin ve kuşağın kötü uygulamalarıyla acılarını eleştirmekle sınırlandırılmaması gereken toplumsal sorumluluklarını bilmelerini istiyoruz... Kötülüklerle ancak en kötü yanları gösterilerek savaşılabileceği doğru olsa bile, tüm dünyadaki insanlar yirminci yüzyılda İtalya'nın hâlâ *Umberto D.*'deki gibi olduğunu düşünmeye başlarsa o zaman De Sica'nın ülkesine zarar verdiği de doğrudur.[5]

Hıristiyan-Demokratlara göre iyi bir film insanı gevşetip dinlendirmeliydi. Hükümet yapım ödenekleriyle filmlerin dışsatımını düzenliyor böylece etkin bir ön sıkıdenetim uygulayarak yapımları hoş olmayan konulardan uzak tutmuş oluyordu.

Aynı zamanda dogmatik Marksçıların hepsi de yenigerçekçi filmleri onaylıyor değildi. Perugia'daki bir sinemada konuşan Vsevolod Pudovkin sinema sanatçılarını biçim yerine içerik

[3]*Agy.*, sayfa 339-42; Stirling, *Luchino Visconti*, sayfa 115-16. Bu yapım 4. Bölümde daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır, "Visconti, Thomas Mann ve Avrupa'nın İki Yönü."

[4]Bondanella, *Italian Cinema*, sayfa 86-7.

[5]Overbey'deki alıntı, *Springtime in Italy*, sayfa 29.

üzerinde yoğunlaşmaya ve "olumlu kahramanlar" yaratmaya özendirmişti. Faşist dönemde deneysel Sinema Merkezinde öğretmen olarak çalışırken yenigerçekçiliğin biçimlenmesine yardım eden Umberto Barbaro da aynı iletiyi yankı gibi yineliyordu. Artık o da *Ossessione*'yi içerdiği cinsel ögeler nedeniyle, *La terra trema*'yıysa belirli bir düşünceden yoksun olduğu için eleştiriyordu.[6]

İktisadi bunalımın sinema sanayini de vurması, sorunların gittikçe kötüleşmesine yol açmıştı. 1946'da İtalya'da altmış beş film çekilmiş olmasına karşın bu sayı 1948'de kırk dokuza düşmüştü. Pazarı Amerikan filmleri kaplamış, 1945-50 yılları arasında sinema izleyicilerinden yüzde 60-70'lik bir payı ele geçirmişti. Devletin yabancı film alımını sınırlama ve İtalyan filmlerini Birleşik Devletlere satma çabaları genellikle başarısızlığa uğramıştı. Sözüm ona düşük maliyetli yeni gerçekçi filmler de durumu kurtarmaya yetmiyordu çünkü bu tür filmlerin çoğu geniş izleyici kitlelerine ulaşamıyordu. Dış çekimlerde karşılaşılan uygulayım güçlükleri de yapımın tamamlanması için gerekli olan zamanın uzatılmasının zorunlu olduğunu gösteriyor böylece artırılabilecek para tükenip gidiveriyordu.[7]

Dolayısıyla izleyici kitlesinden ve siyasal partilerden gelen baskılar büyüktü. Amerikan gangster filmlerinin özellikleriyle cinsellik yenigerçekçi filmlere gittikçe daha fazla sızar olmuştu. Dikkat çekmenin bir başka yoluysa güldürülerdi; bu da *neorealismo rosa*'ya yani pembe yenigerçekçiliğin doğmasına yol açmıştı. Bunun kökeninde Faşist dönemin hafif güldürüleri vardı ve verilmek istenen mesaj da aynıydı: herkes toplumdaki yerine sımsıkı yapışıp kalmalıdır. Yoksulluk ve kara talih romantikleştiriliyordu. Genellikle cinsel çekiciliğe sahip olan Gina Lollobrigida'lı ya da Sophia Loren'li güldürüler dikkatleri daha fazla üzerinde topluyor-

[6]Liehm, *Passion and Defiance*, sayfa 92-3.

[7]Bondanella, *Italian Cinema*, sayfa 37.

du. Sahici yenigerçekçi filmlere kıyasla bunlar, İtalyan sinemasına çok daha geniş bir izleyici kitlesi kazandırmıştı.[8]

Visconti'nin *Bellisima*'sı işte bu yenigerçekçi güldürü türündendi ama bir açıdan yönetmenin törel bağlılık anlayışıyla tutarlılık gösteriyordu. Filmin çekimine, *La terra trema*'ya yatırdığı parayı kaybetmesine karşın Visconti'ye duyduğu inancı yitirmeyen Salvo Angelo önayak olmuştu. Anna Magnani'yle çalışma fırsatı bulma olasılığı sonunda yönetmenin de aklını çelmişti.[9] Düşünce ve ilk öykü özeti Cesare Zavattini'nindi ama senaryo sonradan birçok değişikliğe uğramış ve özgün taslaktan epey uzaklaşmıştı. Zaten Magnani de filmde yer alınca senaryo az çok bir yana atılıvermişti. Magnani doğaçlamadan ve yalnızca yazılı senaryonun özünü korumaktan yanaydı. Visconti Magnani'nin oyunculuğundan en iyi verimi alma yolunun, onu elden geldiğince özgür bırakmak olduğunu biliyor, tüm dikkatini öbür oyuncuların dağılmamasına ve onun üzerinde odaklanmaya veriyordu.[10]

Sanat ve Gerçeklik Yanılsaması

Bellisima'nın ana konuları tanıtma yazılarında sunulur. İzleyiciler en önce orkestranın farklı bölümlerini görür, ilk birkaç çekimden sonraysa tüm orkestra ortaya çıkar. Ardından bir solist ve kadınlardan oluşan bir koro yer alır. Müzik Donizetti'nin *L'elisir d'amore* (Aşk İksiri) adlı yapıtının II. perde 4. bölümüdür ve sonradan filmde simgesel bir işlevi olduğu ortaya çıkar. Opera sevdayla paranın büyüleyiciliği ve bu ikisinin neden olduğu sömürü hakkındadır. Visconti sinema dünyasının yanılsamalarını sırayla ele alır ve bunu alaycı bir tutumla işler.

Filmin başında işitilen müzik, ünlü yönetmen Alessandro Blasetti'nin çekeceği "Oggi, domani, mai" (Bugün, Yarın, Hiçbir

[8]Liehm, *Passion and Defiance*, sayfa 142.
[9]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 85.
[10]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 111-12.

Zaman) adlı yeni bir filmde oynatılmak üzere Roma'daki en sevimli kız çocuğunu bulmak için açılan yarışmanın duyurulduğu bir radyo yayınından alınmıştır. Cinecittá stüdyolarına itişe kakışa girmeye çalışan bir analar kalabalığı görülür. Bunlardan biri, Maddalena Cecconi, kalabalıktan sıyrılıp uzaklaşır çünkü kızı Maria ortalarda yoktur. Çocuk havuz başında oynarken bulunur. Bu sahne hemen çocuğun gereksinimleriyle istekleri ve öfkeli anasının tutkuları arasındaki çatışmayı hemen saptayıvermiş olur. Alberto Annovazzi adlı genç bir adam belirir ve yardım etmeyi önerir. Adamın uğraşında ilerlemek için stüdyoların çevresinde sürtüp duran ve biraz para kazanmaya çalışan tam bir fırsatçı olduğu ortaya çıkar. Bununla birlikte aslında pek de sevimsiz biri değildir. (Visconti betimlediği genç aylaklara her zaman anlayışlı bir sevgi beslemiştir.)

Maria ilk deneme çekiminden geçtikten sonra, film Cecconi ailesinin günlük yaşamından öykülerle ve Maddalena'nın kızını sinema yıldızı yapmak için harcadığı çabaları anlatan bölümlerle sürer. Maddalena'nın kocası Spartaco'nun bu tasarı konusunda önemli kuşkuları vardır ama fırtına gibi kıpır kıpır karısını engelleyemeyeceğini de bilir.[11] Başlangıçta Maria çevrede yaşayan şeker hastalarına iğne yapılmasına yardım ederek aile gelirine biraz katkıda bulunurken görünür. Ceconi ailesi epey yoksuldur ve yeni bir daire satın almalarına yetecek kadar para biriktiremez. İşte bu yüzden de Maddalena'nın, kızının öğrenimine harcadığı para aile için önemli bir kayıptır.

Yaşadıkları evin bitişiğinde bir açıkhava sineması vardır. Filmin ortalarına kadar, Maddalena'yla Spartaco yatak odalarının penceresinden Hawks'un *Red River* adlı filmini izlerler. Maddalena gördüklerinden fazlasıyla etkilenir oysa kocası buna salt kurmaca

[11] İlk işlenişte Spartaco küçük kentsoylu sınıftan, bir saat ustası olacaktı ama sonradan bir işçi olmasına karar verilmişti. (Micciché, *Visconti e il Neorealismo*, sayfa 199).

gözüyle bakar ve karısına filmleri kafasından çıkarıp atması gerektiğini söyler. Hawks'un filmindeki sığır gütme sahnesinin görüntüleri yavaşça Cinecittá kapısında geçen sahnenin yani kızlarını deneme çekimine getiren analar kalabalığı görüntülerinin içinde erir — bu arada sürüp giden sığır sesleri hâlâ işitilmektedir. Bellisima' da gerçeklikle kurmaca arasında bu türden alaycı koşutluklar bulunmaktadır. Cinecittá çalışanlarının çoğu bu filmde oynamıştır. Aralarında, çekilen filmin yönetmeni rolünü üstlenen Blasetti de vardır. Görünüşe bakılırsa rolünün alaycı yanlarının ya da oynadığı sahnelerde *L'elisir*'den alman konunun operadaki şarlatanı çağrıştırdığının farkında değildi. Bu ilintinin ayrımına vardığı zaman çok öfkelenmişti ama Visconti onu şu sözlerle yatıştırmayı başarmıştı:

> Biz yönetmenler olarak hepimiz şarlatanız. Bu aldatmacayı analarla kızlarının kafalarına sokanlar bizleriz. İnsanları sokaklardan biz topluyoruz, yanlışlığımız da burada işte. İksir olamayan bir şeyi sevda iksiri diye satıyoruz: oysa bu yalnızca Bordeaux şarabı, (tıpkı) operadaki gibi. Şarlatan konusu yalnızca seni değil aynı zamanda beni de simgeliyor.[12]

Bu açıklama Blasetti'ye yeterli gelmiş böylece yeniden uzlaşmaya varmışlardı. Visconti'nin kendisini, gösterip eleştirdiği film dünyasının dışında görmediğini vurgulayan Nowell-Smith'le anlaşmaksa kolaydı. O da ateş hattındaydı.[13] Aynı zamanda Michèle Lagny'nin de belirttiği gibi, film hoşumuza gittiğine göre, "aklımıza düşürdüğü yanılsamalar istediği kadar tehlikeli olsun, onlarsız yapamayız."[14]

Maddalena sonunda film dünyasında işlerin nasıl yürüdüğünü anlamadan önce, bütün gücünü kızını yıldız yapmaya harcar. Derken ellerine Maria'nın talihini değiştirecek bir fırsat geçer; bu

[12]Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 6. Çeviri, bu kitabın yazarı.

[13]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 63.

[14]Lagny, "Visconti et al, 'cultura populaire.'" Bruni and Pravadelli'de yayımlanmıştır, *Studi Viscontiani*, sayfa 247. Çeviri, bu kitabın yazarı.

Maddalena'nın tutkusunu işitmiş olan eski bir kadın oyuncudur. Maria'ya oyunculuğun temel ögelerini öğretmeyi önerir. İkisi bahçede dolaşmaya koyulduğu sırada, Maddalena içeride bu tuhaf yaşlı hanımla ilgili kuşkularını sıralamaktadır. Bu Magnani'nin oyunculuk yeteneğiyle çekiciliğini bütünüyle sergileyerek canlandırdığı Maddalena'nın gösterişli bir biçimde arya söyler gibi kendi kendine konuştuğu sahnelerden biridir. Bu tek kişilik bölümler Maddalena'nın tam anlamıyla kendi dünyasına gömüldüğünü ve küçük kızının asıl gereksinimlerinden habersiz olduğunu da göstermektedir. Bu arada Maria'nın yaşlı hanımın kurduğu oyuna katıldığını ve eğlendiğini görürüz ama filmdeki birçok sahne gibi bu da bir tartışmayla sona erer çünkü Maddalena kendini tutamaz ve "derse" karışır.

Fotoğrafçıya, oradan bale okuluna, giysi dükkânına, berbere uğramalar, yüzeysel bir etki yaratmak için ne kadar çok para ve çaba harcandığını gösteren gülünç bölümlerdir. Ama Annovazzi'nin Maddalena'ya kurduğu tuzağın yanında bunlar hiç sayılır. Rolün Maria'ya verilmesini sağlamak üzere "torpil" yapması için Maddalena adama para verir. Kısa sürede adamın parayı motosiklet almak ve kız arkadaşını eğlendirmek için harcadığı ortaya çıkar. Bu Maddalena'yı pek fazla üzmez çünkü tasarıları istediği yönde ilerlemektedir. Buradaki yatıştırıcı unsur hiç kuşkusuz Annovazzi'nin çekiciliğidir ve Maddalena da buna kayıtsız kalamaz. Adam onu arzulanacak bir kadın olarak görmekte ve gönlünü çelmeye çalışmaktadır. Kadın ona karşı koyamayacakmış gibi görünür ama adam yaşamda düş kırıklıklarıyla yanılsamalara uğramak istemediğini söyler ve bunu anın tadını çıkartmakla kıyaslar. Maddalena'yı farkında bile olmadan yaşam karşısında daha olgun bir tutum takınmaya, yanılsamalarla hazların ötesinde bir şeyler aramaya sürükler. Maddalena içten bir gülüşle kendini bu durumdan kurtarır, Annovazzi'yse utanarak geri adım atar. Ayrılırken Maddalena'ya Cinecittá'da çalışan arkadaşı Iris'e uğramasını söyler. Maria'nın oynadığı deneme çekimini gösterebileceğini belirtir.

Iris son derece arkadaş canlısı genç bir kadındır; Maddalena onu Castellani'nin *Sotto il sole di Roma* (Roma Güneşi Altında, 1948) adlı filmindeki yıldız olarak tanımaktadır. Castellani'nin filmindeki kişinin adını taşıyarak Liliana Mancini'nin kendisinin canlandırdığı — Iris, Maddalena'ya film çekildikten sonra başına gelenleri anlatır: birkaç filmde oynadıktan sonra kendisine rol verilmediğini, düşlerin yavaşça sönüp gittiğini, sonunda film stüdyolarında çalışan sıradan biri olup çıktığını anlatır (Mancini'nin başına gelenler de sahiden aşağı yukarı böyledir.) Maddalena büyük bir şaşkınlığa uğrar ama yine de Iris'i, Blasetti'yle yardımcılarının deneme çekimlerini izlediği gösterim odasına Maria'yla birlikte kendisini sokmaya kandırmayı başarır. Deneme filminde Maria'nın gözyaşlarına boğulduğu, çekim üyesi üyelerininse acımasızca kahkahalar attığı görülmektedir. Yalnızca Blasetti dinginliğini korumuş ve yardımcılarının tepkisinden biraz rahatsız olmuş görünmektedir. Gösterim odasında, Maddalena büyük bir yıkıma uğrar. Bu an son derece etkileyicidir çünkü kadının ağlayan yüzü, tüm filmde yer alan tek yakın çekimle gösterilmiştir. O andan sonra Maddalena gerçek yaşamın yerine düşler ve yanılsamalar koymayı bırakır.

Bellissima'da yanılsamalarla gerçek dünya algısı arasındaki çatışkıdan çok daha önemli olan konu, film sanayisindeki uygulamaların insanları kötüye kullandığı düşüncesidir. Sonunda Blasetti'nin filminde Maria'ya bir rol verilir ama Maria'nın oyunculuk ve dans derslerinde öğretilen biçimde değil de doğal davranışları yüzünden seçildiği ortaya çıkmasına karşın, Maddalena bunu kabul etmez. Spartaco'yla yaşam pek eğlenceli olmayabilir ama adam güvenliği ve insan sıcaklığını simgelemektedir; bunlar yoksa yaşamın da bir anlamı kalmaz. Filmin, aile birliğini bir kez daha doğrulayıp onaylayan sonu, Visconti filmlerinin arasında eşsizdir.[15]

[15]Micciché bunu "yetkeci ve erkek egemen İtalyan ailesine" dönüş olarak yorumlar (*Visconti e il neorealismo*, sayfa 198-9).

Bellissima yenigerçekçi filmlerde uğraş dışı oyuncuların kullanımı konusunda bir eleştiri olarak da yorumlanabilir — Liliana Mancini'nin başına gelenler de bunun dışında tutulamaz. Başrolün *Magnani*'ye verilmesi bu tutumu bırakma yolunda atılmış önemli bir adımdır. Güçlü varlığı Maddalena'nın söylediği şu "İsteseydim ben de oyuncu olabilirdim" sözüne hoş ve alaycı bir tat kazandırır. Kızına verdiği yönergeler de aynı derecede güldürücüdür. "Oyuncu olmak için insanın Romalı gibi konuşmaması gerekir" derken Magnani'nin Roma ağzıyla sular seller gibi konuştuğu işitilir. Magnani genellikle sahne oyunculuğu ve biçemlemenin, saklı kalan gerçeklik görünümlerini açığa vurmak için nasıl kullanılabileceğini bolca sergiler. Gerçi Maddalena'nın analara özgü tüm nitelikleri üzerinde topladığı söylenemez ama gene de koskoca dünyayla ilgili kıt bilgilere sahip bütün anaların küçük kızları için beslediği özlemleri somutlaştırır. Örneksel sıradışı olanda toplanıp yoğunlaşmıştır.

KADINLARIMIZ

MAGNANİ'YLE Visconti'nin birlikte yarattığı Maddalena Cecconi kadar sevimli ikinci kahraman *Siamo Donne* (Kadınlarımız,1953) adlı, birkaç bölümden oluşan filmde yer almaktadır. Bu düşünceyi ilk ortaya atan gene Zavattini olmuştur. Bu kez büyük yıldızların çevresinde örülen söylenceyi yerle bir etmek ve belirli kişilere gizlerini açıklayıp içlerini dökme fırsatı vermek istiyordu. Ortaya çıkan sonuç gene amacından uzak düşmüştü.

Film, Alfredo Guarini'nin yönettiği ve kızlarla genç kadınların deneme çekimine gelişini anlatan bir girişle başlamaktadır. Söz konusu durum *Bellissima*'daki sahneyi andırmaktadır yani bu kızlar da kendilerini seçme ya da geri çevirme gücüne sahip bir dizi erkeğin önünden geçmektedir. Analar da oradadır ama kısa sürede onlar göz ardı edilir ve kızların kendi özlemleri öne çıkarılır. Bazı sözler filmin kendisine *Bellissima*'dakinden daha dolaysız biçimde göndermede bulunur. Kızlardan biri Ingrid Bergman, Alida Valli ve Isa Miranda'yla yani filmin (sırasıyla, Rossellini, Gianni Francolini ve Luigi Zampa tarafından yönetilen) öbür bölümlerinin yıldızlarıyla ve o deneme çekiminde seçilen Emma Danieli'yle oynamayı düşlemektedir.

Filmin en eğlenceli, en ilginç bölümü tartışmasız Visconti'ninkidir. Magnani duygularını dizginleyemeyen huysuz Romalı şarkıcı rolünde gene oyunculuğunun doruklarındadır. İnsanı güldüren şakalar genellikle onun aşırı gösteriş merakından ve herkesin dikkatini üzerine çekmeye çalışmasından türetilmiştir. Öykü bir taksi sürücüsünün Magnani'den köpeği için ek para istemesiyle başlar; adam köpeğin parasız taşınma hakkına sahip kucak köpekleri kadar ufak olmadığını söylemektedir. Magnani işi hemen bir ilke sorunu haline getirince kendilerini karakolda bulu-

verirler. Anlaşmazlık çözümlenmeden önce Magnani'nin köpeği için vergi ödemediği ve hemen oracıkta parayı vermesi gerektiği ortaya çıkar. Sürücü kendisini önce karakola sonra da gösteriye çıkacağı tiyatroya götürmüş dolayısıyla bunun karşılığını almış olduğundan, kadın aslında vermesi gerekenden tam otuz kat fazlasını ödemek zorunda kalmıştır. Ama en azından kolluk güçleri ondan yana çıkmış ve köpeğin kucakta taşınacak kadar küçük olduğunu söylemişlerdir.

Magnani'nin gösteriye çıktığı tiyatro, neredeyse Magnani'nin kafası kadar karışık görünmektedir ama gene de işler yolunda gider. Çok eğlenceli bir ayrıntı da koro kızlarının içeri girdiği bölümdür: kızlar sahneye çıktıkları anda bir gülümseme takınıverirler ve gülünç dans devinimleri yapmaya başlarlar. Sonunda Magnani'nin Roma'ya duyduğu sevdayı anlatan şarkısını işitiriz. Film salt Magnani'nin coşkun kişiliği üzerine kurulmuş kısacık bir öyküdür. Ama onun yardımıyla film, Visconti'nin tüm sinema yapıtları arasında bütün duruluğuyla en eğlenceli çalışma olarak yerini almıştır.

2

RİSORGİMENTO — İTALYA'NIN BİRLEŞTİRİLMESİNİ KONU ALAN FİLMLER

SENSO

Opera ve Gerçekçilik

VİSCONTİ BELLİSSİMA'NIN yanı sıra, 1951'de *Appunti su un fatto di cronaca* (Gazete Haberleriyle İlgili Notlar) adlı bir de kısa belgesel çekmişti. Bu, Marco Ferreri'yle Riccardo Ghione'nin birlikte kurguladığı, öbür bölümlerin başındaysa De Sica, Carlo Levi ve Alberto Moravia'nın bulunduğu filmin bir bölümüydü. Visconti'nin işlediği bölüm ırzına geçilen ve ölüsü kuyuda bulunan bir kızla ilgili gazete haberi üzerine kuruluydu. Adamın biri tutuklanmış ve suçunu kabul etmişti ama duruşmada sözünü geri almış ve işkence altında konuşturulduğunu söylemişti. Visconti çekime oynayan çocukların görüntüleriyle başlar ve filmi kuyuyla kızın mezarını göstererek bitirir. Dış unsurlar üzerinde yoğunlaşarak, çevrenin insan davranışları üzerindeki etkisini göstermeyi amaçladığı açıktır. Belgesel İtalya'da yasaklanmış ama Fransa'da epey olumlu tepkiler almıştı.[1]

Visconti ertesi yıl Suso Cecchi D'amico'yla birlikte Erich von Stroheim'ın *Düğün Alayı* (1928) adlı yapıtını temel alan bir senaryo hazırlığına girişmişti. Film o sıralarda İtalya'da ortalığı

[1] Villien, *Visconti*, sayfa 71; Rondolino, *Visconti*, sayfa 272-3. Uzun bir süre boyunca filmin tüm kopyaları kayıptı ama bu kitap yazıldığı sırada biri bulunup onarılmıştır.

kırıp geçiren boşanma tartışmalarıyla ilgili bir değerlendirme olarak yorumlanabileceğinden, Lux Film, büyük olasılıkla *De Sica'nın Umberto D* (1952) adlı filminin yarattığı kargaşadan ürkerek senaryoyu geri çevirmişti. Böylece Visconti bir süre kendini tiyatro yapımlarına vermişti. Bunlardan biri Çehov'un *Üç Kızkardeş*'iydi. Çehov'un Visconti'ye esin kaynağı olması görece geçti ama sonradan en önemlilerden biri olup çıkmıştı. Bir gün şunları söylemişti: "Stendhal mezar taşında şöyle yazılsın istemişti: 'Cimarosa'ya, Mozart'a ve Shakespeare'e tapardı.' Benimkinde şunların yazılmasını isterim: 'Shakespeare'e, Çehov'a ve Verdi'ye tapardı'"[2]

Çehov Rusya'daki toplumsal koşulları yoğun bir biçimde eleştiriyordu. Siyasal sezgilerini, bireysel "olumlu kahramanın" açık seçik iletileriyle ortaya koymaktan çok, betimlediği tinsel ve toplumsal ilişkilerin toplu örüntüsü aracılığıyla aktarıyordu. Bir evrimci olarak Çehov gelişim olanağının bulunduğuna inanıyordu. Bununla birlikte toplumsal gelişim genellikle, geçmişe bakmayı yeğleyen kahramanlarının dilekleriyle çakışmaz; ama yaşamı yiyip içip yatmaya indirgeyen uyuşukluğa karşı ortaya çıkan tek seçenek toplumsal gelişimdir.[3] Söz konusu kişiler aydın ve duyarlı olabilirler ama kendilerine bir gelecek kurmayı, çevrelerinde yer alan kaçınılmaz değişikliklere ayak uydurmayı beceremezler.[4]

Çehov zaman akışı içinde birkaç anı betimleyerek değişim duygusu yarattığı çok çarpıcı bir oyun çatısı kurmuştur — bu özelliği sonradan Visconti de benimseyecek ve birçok filminde bunu farklı biçimlerde işleyecekti. Çehov'un melodrama özgü devinimlere başvurmadan duyguları iletmesine yardım eden kusursuz bir sahne anlatımı vardı. Bu yeni biçemde kişiler salt yusyuvarlak olmak

[2]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 132; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 88-9; Villien, *Visconti*, sayfa 84.

[3]Tulloch, *Chekhov*, sayfa 104.

[4]Pitcher, *The Chekhov Play*, sayfa 130-1.

zorunda kalmayan aynı zamanda davranışları iç dünyalarını ve toplumsal doku içindeki işlevlerini yansıtan özgün bireylerdir. Kişiler yalnızca bireysel olgular değildir; bütün toplumsal yapıyla koşullar onların kişiliğinde belirginleşir.[5] Bir anlamda Çehov, Lukács'ın tarihsel romanın özelliği olarak düşündüğü ilkeyi sahneye taşımıştır.

Daha önce belirtildiği gibi, benzer düşünceler Visconti'nin insanbiçimci sinema anlayışında bulunabilir. Uğraş yaşamının başında, özellikle tiyatro yapımlarında durumu toplumsal tinsel açıdan ele alış biçimi, melodramla büyük seyirliklere yönelik eğilimden epey ayrı düşmektedir. Bununla birlikte sanatının bu iki yanı, adım adım birbirini tamamlamaya başlar ve sonunda yapıtlarındaki en büyük gerilimlerden birine yol açar. Bu bakış açısından ele alındığında *Üç Kızkardeş* adlı yapım bir dönüm noktasıdır denebilir. Büyük seyirliklerle eleştirel gerçeklik çözümlemesinin birleşmesinden yeni bir gerçekçilik türü doğmuştu.[6] Bu Visconti'nin geçmişe duyduğu coşkusal bağlılıkla geleceğe yönelik zihinsel sorumluluğu, aristokrat geçmişiyle Marksçı düşünceleri ve kişiliğinin yozlaşmış yanlarıyla yenilikçi nitelikleri arasında yer alan gerilime sanatsal bir biçim vermesini sağlamıştır.[7] Elbette, bu ikililik özellikle tarihsel filmlerinde apaçık ortaya çıkar ve yalnızca konuyu işleyişinde değil aynı zamanda konunun ortamla ilişkisinde

[5]Tulloch, *Chekhov*. sayfa 105-7.

[6]Rondolino. *Visconti*, sayfa 265-70.

[7]Görünüşe bakılırsa Visconti de bu açıklamadan bıkıp usanmıştı. Kendisiyle yapılan bir görüşmede şunları belirtmiştir: "Bana kalırsa, biri bana ilişkin bir yazı yazdığı zaman, beni 'bir aristokrat ve devrimci,' ya da 'kont ve komünist' olarak sınıflandırması gerektiğini düşünüyor. Aristokrat olduğum doğru ama bu konuda yapabileceğim bir şey yok... Yeterince eyleme katıldığımı düşünüyorum; yaklaşık yirmi yıldır kendimi düşünüp yaratmaya verdiğim çeşitli konularda takındığım tutumla kendimi gösterdim. ("*Chekhov*, Shakespeare ve Verdi." *Cinema nuovo*. Milano, a XIV, sayı 173, gennaio-febbraio 1965. Aristarco'daki alıntı, *Su Visconti*, sayfa 84).

de görülür: yirminci yüzyılın en özgün anlatım yöntemini geçmiş yüzyılların sanatı ateşler; mekanik çoğalım sanat havasına bürünür.[8]

Çehov nitelikleri Visconti'nin son filmlerinde gittikçe daha belirginleşmeye başlar. Bu, insanın toplumsal idealleri bir yana bırakması ve kendi sınıfına yapışıp kalması biçiminde ortaya çıkar; bu durumun tarihsel kaçınılmazlık yüzünden yıkım getireceğini düşünür ama aynı zamanda içinde geçmişe karşı sürekli artan bir özlem beslemekten de geri kalmaz. Visconti geçmişi hep bağlanmayla kopmanın bileşimi olarak gösterir; bunu geçmişe duyulan özlemle gizli alaycılığı kullanarak iki yanlı bakış açısıyla betimler; birincisini Verdi'ye özgü melodram, ikincisiniyse Çehov havası renklendirir. Verdi operalarının en güçlü anlarından bazıları, kahramanların kamusal görevleriyle kişisel özlemleri arasındaki acımasız çatışkıdan doğar; bunun doruğa çıkan anlatımını *I due Foscari, Simon Boccanegra, Don Carlos* ve *Aida*'da bulabiliriz. Kişiler duygularıyla tutkuları konusunda amansızdır ama yazgının öğüten çarkları ya da olayların durdurulamaz ilerleyişi onları yıkıma uğratır. Visconti'nin kişileri de duygularıyla tutkuları gözlerini kör ettiği, yaşamlarına düzen veren nesnel unsurları anlamalarını ve/ya da kabullenmelerini engellediği için yıkıma uğrar. Visconti'nin "kahramanları" hoşlarına gitmeyen gerçekliğe gözlerini yumarak olayların akışını etkilemelerine olanak verecek bütün becerilerini yitirirler. Bu açıdan duyguları ve davranışları, tıpkı Çehov'un kişilerinin gösterdiği coşkusal tepkilerinde olduğu gibi, biraz gülünç kaçar.

Visconti'nin kişilerini gösterdikleri zayıflıklar açısından dokunaklı bulmamak neredeyse olanaksızdır. Olayların gelgitiyle sürüklenirler çünkü insan yanları son derece yoğundur. En güçsüz olduk-

[8]Ishaghpour. "L'art et la vita: L'unita dell'opera e l'impuro. *Studi Viscontiani*'de yayımlanmıştır. "Sanat kokan filmler" deyimi Dudley Andrew'un aynı başlığı taşıyan kitabından alınmıştır.

ları anlarda bile yaşamlarında değerli ya da yeri doldurulamaz olduğunu düşündükleri herhangi bir şeye umutsuzca yapışıp kalışları yüzünden onlara acınır. Salt bu bile onları "operaya özgü" kişiler haline getirmeye yeter. Visconti zamanla, geçmişin ideallerine sıkışıp kalmış insanların yalnızlığını betimlemeye gittikçe daha fazla yer vermeye başlamıştır. Bu odaklanma değişikliği Risorgimento, yani İtalyan birliği ve bağımsızlığı çatışmaları sırasında geçen iki filminde görülebilir. Bunlardan biri Verdi etkisinin hâlâ baskın olduğu *Senso* adlı filmdir. Öbürüyse temelinde Çehov yatan *Leopar*'dır. Sözü edilen ikinci filmin başkişisi, Visconti'nin sinema yapıtlarında yer alan yazgıya boyun eğmiş ilk büyük kahramandır; bu gözlerini geçmişe çeviren ama içinde bulunduğu anla yüzleşip ona uyum sağlama gücüne ve yiğitliğine sahip bir adamdır. Visconti'nin sonraki filmlerinde yer alan kişiler genellikle bezgin, yaşama küsmüş, kendilerini yalnızlıklarına kaptırmış insanlardır. Bunlar —besteci, kral, gökçebilimci gibi— ayrıksı olan kişilerdir ama en sıradışı konumda da olsalar, insanlıkla ilgili belirli temel sorunları üzerlerinde toplarlar.

Visconti 1958'de Henri Chapler'a şunları söylemişti:

> Melodramlara bayılıyorum çünkü yaşamla tiyatronun sınırlarında yer alıyor... Tiyatroyla opera, barok dünya: beni melodramlara bağlayan örgeler işte bunlar. "Diva" düşüncesi beni baştan çıkarıyor. Ender bulunan bu varlığın oyundaki işlevinin yeniden değerlendirilmesi gerekir. Bir zamanların söylencelerinde diva enderin, aşırının ve olağanüstünün ete kemiğe bürünmesiydi.[9]

Visconti'nin bu anlaşılması güç sözleri, onun insanbiçimci sinema idealiyle karşılaştırıldığında açıklığa kavuşur; bu ideal uyarınca, "oyuncu-birey" ve "kişi-birey" özlerini bulmak için tek bedende birleşmek zorundadır. Amaç, insan olmanın anlamı

[9]Henri Chapler'la görüşme, *Arts dergisi* 1958. Rondolino, *Visconti* adlı kitaptaki alıntı, sayfa 334. İtalyancadan çeviren, bu kitabın yazarı.

konusundaki sezgilerle akılcı dünya görüşünü birleştiren ve ikisini de yaşanmışlıklarla anlayış düzleminde açığa vuran bir yoğunluk düzeyine erişmektir. Bu sıradışı tekilin, evrenselin yerini nasıl tuttuğunu gösterir; buna yalnızca sıkı denetim altında tutulan "diva" yardımıyla ulaşılır.

Visconti filmlerinde oyunculuk uğraşından gelmeyen kişileri kullanma düşüncesinden biraz uzaklaşmıştı. Visconti, 1954'de başrolünü Maria Callas'ın oynadığı Spontini'nin *La vestale* adlı yapıtını La Scala'da sahneye koymak üzere çağrıldığı zaman kuramlarını sınama fırsatı yakalamıştı. Callas'la Visconti yalnızca içlerinde besledikleri derin opera sevdasını değil aynı zamanda sanat tutkusunu ve hiçbir engele göz yummayan yozlaşmamayı da paylaşıyorlardı. Visconti Callas için "o istediğim gibi çalabileceğim, bana esinle karşılık veren müthiş bir çalgıya benzer," diyordu.[10]

La vestale Visconti'ye belirli bir dönemin ruhunu uyandırma fırsatı da vermişti. Operanın konusu krallık Roma'sında değil, Napoleon İmparatorluğunda geçiyordu. Amacı izleyicilere Napoleon'un İtalyanlar için ne anlama geldiğini anımsatmaktı: o bir fatih değil, yaptıklarıyla İtalya'nın birleşmesi düşüncesine esin kaynaklığı eden bir kurtarıcıydı. Visconti dekor ve giysiler konusunda fikir edinmek için o dönemin resimlerine başvurmuştu. Operayı bir sanat biçimi olarak yeniden canlandırmak ve eskimiş gösteri geleneklerinin engellediği yapıtların tinsel ve toplumsal derinliklerini ortaya çıkartmak için kolları sıvamıştı. Böylece yepyeni opera yapımlarına yol açmış olacaktı. Ama bazı eleştirmenler Visconti'yi, 1955'de sahneye koyduğu Verdi'nin *La Traviata*'sında müziği "kaba saba, gerçekçi, sıradan" bir oyuna eşlik etmeye indirgediğini söyleyerek suçluyordu. Bununla birlikte Visconti'nin bu yapıtlara can verdiğini ve Verdi'nin duyguları kamçılayan özlemlerine, sevgili işinin uzun yapımcılık geçmişinde

[10]Stassinopolous, *Maria Callas*, sayfa 134.

alışık olduğundan çok daha fazla bağlı kaldığını anlayanlar da vardı.[11] Visconti uğraş yaşamında yirmiden fazla operayla müzikal tiyatro yapıtını sahneye koymuştur. Özellikle 1955'de La Scala'da sahnelenen *La traviata* ve 1958'de Covent Garden, Royal Opera House'da gösterilen *Don Carlos* adlı yapımları, çağdaş opera sahneleme sanatının dorukları arasında sayılır.

Senso'nun Biçimlenişi

Visconti'nin opera sevdası birçok filminde, en fazla da *Senso*'da apaçık görünür. Bu tasarı, Lux Film *Düğün Alayı*'nın senaryosunu geri çevirdikten sonra Visconti'den "sanatsal düzeyi yüksek bir seyirlik" yaratmasını istediği zaman başlamıştı. Cecchi D'Amico'yla birlikte aralarında Camillo Boito'nun kısa romanı *Senso*'nun da bulunduğu beş öneri sunmuşlardı; söz konusu roman Giorgio Bassani tarafından yayına hazırlanan bir derlemde daha yeni çıkmıştı. Romanda anlatılan olaylar İtalya'nın birleşme döneminde geçer. Visconti'nin ailesi ve yakın akrabaları bu birleşmede etkin bir rol oynamıştı; dolayısıyla Visconti de tarihin bu dönemiyle kişisel bir bağlantısı olduğunu düşünüyordu.[12]

Visconti çocukken Camillo ve Arrigo Boito kardeşleri La Scala'nın izleyicileri arasında sık sık görürdü. Arrigo ünlü bir besteci ve opera söz yazarıydı; yapıtlarının arasında Verdi'nin *Otello*'suyla *Falstaff*'ına ve Poncchielli'nin *La Gioconda*'sına yazdığı sözler de vardı. Colin Partridge'e göre "Her iki kardeş de ayırtıları buluyor ve sözcüklerin tınısını yayıyordu. Onlar son derece özenli dil ustalarıydı ama yazın sanatçılarının en büyüklerinden değillerdi."[13] Onlar, İtalya'nın Birleşmesi döneminden sonra yer alan toplumsal ve siyasal gelişimden, özellikle de *transformismo*'dan, yani birleşmenin ardından İtalyan siyasal yaşamının belirleyici

[11]Rondolino, *Visconti*, sayfa 352-3.
[12]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 95.
[13]Partridge, *Senso*, sayfa 45.

niteliği olup çıkan —ve bugüne kadar da süren— şu bitmez tükenmez, gülünç uzlaşma siyasetinden düş kırıklığına uğrayan kuşaktandı. Arrigo, *Scapigliatura* (Dağınıklar) adlı bir sanatçı topluluğunda yer alıyordu. Bu topluluk İtalya'daki sanatsal ve tinsel yaşamı yenileştirmek istiyor ama iş uygulamaya geldiğinde siyasetten doğaötesine kadar uzanan kötümserlikleri yüzünden tutulup kalıyordu.

Sakınımlı yapımcılar büyük olasılıkla filmin temelinde *Senso*'nun bulunmasını zararsız saymıştı çünkü tarihsel ortam yalnızca arkada görüntü olarak kullanılacaktı. Soylu bir İtalyan kadını olan Livia, Venedik savaşı sırasında yaşadığı bir sevda ilişkisini anlatır. Sesi soğuk ve alaycıdır, olup bitenlerse bütünüyle onun çevresinde dönmektedir. Öykü bütün gizlerin ortaya dökülüşü gibi ama aynı zamanda saldırgan bir kendini haklı çıkarma çabası içinde anlatılır. Bütün öbür kişiler figürandır. Çılgınlığa varan tutkusunun nesnesi Avusturyalı subay Remigio Ruz bile, Livia'nın anlatısında bireylik düzeyine erişemez. Bu da Livia'nın amansız benmerkezciliğini vurgular. Daha öyküsünün başında şöyle söyler: "Dediklerine göre felsefenin özeti kişinin kendini bilmesiymiş: Ben de kendimi yıllarca, her an, her saat öylesine kuruntulu bir biçimde irdeledim ki artık bilmediğim hiçbir yanımın kalmadığını ve kusursuz bir kadın felsefeci (*filosofessa*) olduğumu düşünüyorum."[14] Hiçbir yanılsamaya kapılmış değildir. Sevgilisine beslediği duyguları tanımlar: "Onun bağlılıktan, dürüstlükten, duyarlılıktan yoksun oluşu, hiçbir sınır tanımayışı bana gizemli bir güç, mutluluk veren sahici bir erk gibi geliyor, köle gibi boyun eğmekten onur duyuyordum."[15]

Savaş yalnızca onun duygusal ve coşkusal deneyim arayışlarının üstesinden gelmesini önleyen bir engeldir. Remigio'ya sevdalanmasının hemen ardından savaş patlamış ve adamın askerlik görevinden kurtulmasına yardım edecek düzmece bir hekimlik bel-

[14]Boito, *Senso*. Cavallaro'da yeniden basılmıştır, *Senso*, sayfa 12. Çeviri, bu kitabın yazarı.

[15]*Agy.*, sayfa 18.

gesi edinebilmesi için Livia ona para vermiştir. Savaş onları ayırır ama Livia adama kavuşmak için savaş alanlarından geçen bir yolculuğa çıkar ve sevgilisini başka bir kadının kollarında bulur. Remigio'yu ele verdikten sonra verilen ölüm cezasını izlemeye gider. Kafasında birbirlerinin kollarında oldukları günlerin anıları canlanınca bir anlık bir pişmanlığa kapılır ama yeni sevgilinin adamın cansız bedenine kapandığını görünce kendini toparlar: "O iğrenç kadını görünce içimde büyük bir aşağılama duygusu uyandı ve bu küçümsemeyle birlikte özsaygımla gücüm yerine geldi. Haklı olduğumu biliyordum; büyük bir dinginlik içinde, ağır bir görevi tamamlamış olmanın verdiği gururla oradan ayrıldım."[16]

Boito İtalya'nın birleşmesiyle ya da bunun siyasal ve toplumsal sonuçlarıyla hiç ilgilenmez; tek yaptığı alaycı kahramanı üzerinde yoğunlaşmaktır. Bu boşlama kuşkusuz, tarihsel olayların varsayılan şanı üzerine bir yorum olarak görülebilir. Visconti'nin İtalya'nın birleşmesine bakışı da alaycı olarak tanımlanabilir ama o en azından bu konuya kayıtsız kalmamaktadır. Uyarlama uzun zaman almış, çekim öncesinde ve sonrasında sayısız değişiklikler yapılmıştı. Visconti'yle Cecchi D'Amico önce bir özet hazırlamışlar, sonra da Bassani, Giorgio Prosperi ve Carlo Alianello'yla birlikte senaryoyu yazmışlardı.[17] Senaryonun ilk biçiminde öykü Kontes Livia Serpieri'yle kuzeni Ussoni'nin Custoza savaşından sonra Verona hastanesinde birbirleriyle söyleştikleri sırada yer alan üç geri dönüşle ilerlemekteydi. Savaşla siyasal değişiklikler son derece dikkatli bir biçimde özetlenmiştir. Örneğin Custoza savaşı sahnesi kurumsal ordunun gönüllü askerlerle işbirliği yapma konusundaki isteksizliğini ve kaybedilen savaşın sarsıcı etkilerini açık seçik ortaya koymaktadır.[18]

Bunun hemen ardından Visconti'yle Cecchi D'Amico'nun *Uragano d'estate* (Yaz Fırtınası) adı altında yazdığı ikinci senaryo

[16] *Agy.*, sayfa 37.
[17] *Agy.*, sayfa 10.
[18] *Agy.*, sayfa 43-57.

gelmişti. Bu öykünün son biçimi olacaktı. Ordusal ve siyasal etkinliklerle ilgili birçok sahne çıkarılmış, Ussoni'den de anlatıcılık görevi alınmıştı. Livia eskisi kadar alaycı değildi; aşk sahnelerindeyse ortaya yeni konular çıkıyordu. Bu aşamada filmin, Franz adlı bir teğmene verilen ölüm cezasının uygulanmasıyla başlaması sonra da öykünün Livia'nın bakış açısındanmış gibi anlatılması düşünülüyordu. Öykü St. Marko Alanında, Ussoni Franz'ı düelloya çağırmasıyla başlayacak ardından La Fenice operasındaki sahne gelecekti. İlk yorumda olduğu gibi, Livia sonunda Franz'la tutukevinde karşılaşacak ama Franz takındığı acımasız bir alaycılık maskesinin ardında korkusunu gizleyecektir. Fırsatçı Kont Serpieri'nin rolü önemli ölçüde kısaltılmıştır. Örneğin Avusturyalıların hâlâ savaşı kazanabilecek durumda olduğu ortaya çıktığında Serpieri'nin, bir kez daha yan değiştirmeye çalışırken onursuzluk içinde öldüğü sahne filmden çıkarılmıştır. Serpieri'nin bu davranışı büyük olasılıkla, iki dünya savaşında da kazananın hangi yan olacağı ortaya çıkana kadar işin içine girmeyen İtalya'nın takındığı tutumun eğretilemesidir. Ama filmin genel içeriği açısından bunun büyük bir etkisi olduğu da pek söylenemez.

Lux Film ve Visconti yabancı yıldızlar kullanmak istediği için, bundan sonra atılması gereken adım filmin yeni yorumunun İngilizceye çevrilmesi olacaktı. Visconti bu konuda Tennessee Williams'dan yardım istemiş, o da arkadaşı Paul Bowles'ı önermişti. Bununla birlikte Bowles, konuşmaları sinemanın gerektirdiği kadar kısa ve öz yazamamış böylece sonunda Williams da işin içine girmişti. Çeviri İtalyancaya son derece bağlı kalmış ama Livia'yla Franz'ın karşılıklı konuşmalarından bazıları, aşk yuvalarındaki söyleşileri ve Serpieri'nin Aldeno'daki kır evinde geçen sahnelerinin bir bölümü çevirmenler tarafından eklenmişti.[19]

[19]Agy., sayfa 72. Bununla birlikte D'Amico'nun sözleri uyarınca: "Karşılıklı konuşmalardan birini Tennessee Williams gerçekleştirmiş ama sonradan ortadan yok olup gitmişti. Onu hiç kimse, hiçbir yerde bulamı-

Visconti başrollerde Ingrid Bergman'la Marlon Brando'yu oynatmak istiyordu. Gaia Servadio'ya göre, Bergman'ın o zamanki kocası Roberto Rossellini yıldızın bu filmde oynamasına izin vermemişti; Lux da Brando'nun artık gözden düştüğü, geleceğin büyük yıldızının Farley Granger olduğu yolunda yüz karası bir sonuca varmıştı.[20] Sonunda Başroldeki kadın oyuncu olarak Alida Valli seçilmişti. Visconti *Senso*'da ilk istediği oyuncuları kullanabilseydi. film nasıl olurdu bilinmez. Ama kullandığı oyunculardan olağanüstü bir verim elde etmeyi bir kez daha başarmıştı: Valli ve Granger *Senso*'da oyunculuk uğraşlarının doruğuna ulaşmışlardı.[21]

Öykü çekim aşamasında da birçok değişikliğe uğramıştı. St. Marco Alanındaki açılış sahnesi çıkartılmış böylece film *La Fenice* operasındaki sahneyle başlamıştı. Ayrıca Livia'yla Franz'ın arasındaki sevda öyküsüne ilişkin olmayan birçok sahne de filmden çıkarılmıştı. Livia'nın fondaki sesi neredeyse hiç kullanılmayacaktı ama sonunda olduğu gibi bırakılmıştı.[22]

---

yordu. Bu köşkte geçen ve kadının 'Venedik değil, Venedik değil' dediği konuşmaydı" (Cecchi D'Amico, yazarla görüşme).

[20]Doniol-Valcroze&Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 9.

[21]Granger'ın oyununu zayıf bulan belirli birtakım eleştirmenler kafamı karıştırıyor. Marcus'un görüşü uyarınca: " Granger'ın oyunculuğu, erdemli Livia'nın içinde onu yıkıma uğratacak kadar büyük bir tutku uyandırma açısından hiç de inandırıcı değildir." (*Italian Film in the Light of Neorealism*, sayfa 166). Oysa Livia hiç de erdemli değildir. Baştan beri hep zayıf olmuştur ve ne yaşlı Serpieri'yle evliliğinde ne de idealist Ussoni'yle kurduğu ilişkisinde bulabileceği coşkuları tatma gereksinimi içindedir. Buna karşılık Partridge, şunları yazar; "Oyunu dalga dalga yayılan türden değil, durağan; kaskatı duruşu ve kıpırtısız bedeni akla onun. güçlü yırtıcılığıyla karşı konulmaz bir haz kaynağı değil, inatçı —neredeyse bağnazca— kendini tutan biri olduğunu getirir" (*Senso*, sayfa 104). Şu (Partridge'in Valli'nin oyununda bulduğu) "dalga dalga yayılan duyarlılığın" ve "güçlü yırtıcılığın" Visconti'nin filmindeki en ilginç gerilimleri tersine işlettiğinden kuşkuluyum; söz konusu gerilimlerden biri Franz'ın alaycılığıyla temeldeki savunmasızlığı arasındakidir.

[22]Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 73-4.

Görüntü yönetmeni (G.R. Aldò olarak tanınan) Aldò Graziati'nin çekim sırasında bir araba kazası sonucu ölmesi yüzünden görsel biçem büyük bir sarsıntıya uğramıştı. Graziani, film kahramanlarına, duygulara, konulara derinlik ve yoğunluk kazandıracak renklerle renk ayırtılarını yaratmak için tüm becerisini kullanarak Renkli filmlerle (Technicolor) deneyler yapıyordu. Artık yerini Robert Krasker ve Giuseppe Rotunno dolduracaktı.[23] Venedik'teki sahneleri Krasker, ölüm cezasının uygulanmasını Rotunno, geri kalanların tümünü Aldò çekmişti. Örneğin La Fenice'teki açılış sahnesini Aldò çekseydi çok daha farklı olurdu diye düşünülür. Aldò büyük olasılıkla, o dönemdeki mum ışığının etkisini yaratmaya çalışırdı.[24]

Aslında çekilmiş olan ilk kapanış sahnesinde Livia Franz'ı, düzmece hekimlik belgesi konusunda ordudaki üstlerini bilgilendirip ele verdikten sonra, yengilerini kutlayan esrik Avusturyalıların arasında yürümektedir. Visconti'ye göre:

> İnsan Franz'ı kendi sorunlarıyla baş başa bırakıverir; Franz'ın öyküsünü bir yana atıveririz! Ölüp ölmeyeceği bizi hiç mi hiç ilgilendirmez! Ne kadar iğrenç biri olduğunu gösterdiği evdeki sahneden sonra onu kendi başına bırakırız. Ölüm cezasının uygulanışını görmenin bir anlamı yoktur. Dolayısıyla onu ele verip kendini sokaklara atan kadının ardından gideriz. Yosmaların arasından geçer ve kendisi de onlardan biri gibi olup askerden askere dolaşır durur. Sonra "Franz! Franz!" diye bağırarak kaçar gider; biz de kamerayı çevrinmeyle kaydırıp zaferin bedelini ödeyenlerin simgesi olan ve "Yaşasın Avusturya!" diye bağırırken gerçekten ağlayıp kanlı gözyaşları döken genç bir askere döneriz.[25]

---

[23]Rotunno, *Yabancı*'ya (1967) kadar Visconti'nin en önemli görüntü yönetmeni olarak kalmıştır.

[24]Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 202-3.

[25]Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 10.

Lux firması, filmin bu biçimde sona ermesini fazlasıyla "tehlikeli" bulduğundan negatifleri yakmıştı. Bunun yerini Franz'a verilen ölüm cezasının uygulandığı sahne almıştı.[26]

Kurgu aşamasında yapımcı on beş sahnenin daha kesilmesini istemiş, Visconti'yse filmin bütünlüğünü korumak için var gücüyle savaşmak zorunda kalmıştı. Söz konusu istekler görünüşe bakılırsa, düşünyapısal ya da törel ilkelere boyun eğmekten çok sıkıdenetimi engellemek ve filmi ticari açıdan uygun uzunluğa gelecek ölçüde kısaltmak için öne sürülmüştü. Bununla birlikte Visconti, filminde anlatım açıklığıyla tutarlılığın korunması gerektiği üzerinde duruyordu.[27] Bu değişikliklerin çoğu filmin siyasal açıdan yıkım gücünü yansıtmaktaydı: İtalya'nın birleşmesi konusu İtalyan devletiyle ordusunun yumuşak karnıydı.

Tarih ve Söylence Açısından İtalya'nın Birleşmesi

Senso'ya uygulanan sıkıdenetim konusunu ilk ele alan yazılardan biri, duruma son derece uygun düşen "Tarih Korkusu" başlığını taşıyordu.[28] Bütün uluslar geçmişlerini, özellikle de doğuşlarıyla kuruluşlarını söylenceleştirir. İtalya'nın birleşmesi tarih yazımının epey ileri bir döneminde yer almış olduğundan, İtalyan Krallığının doğuş tarihine ulusçu bir saygınlık kazandırabilmek için olayların düpedüz çarpıtılması gerekiyordu.[29]

1860'da İtalya'nın birleşmesi az çok tamamlandıktan sonra, bir sonraki hedef o dönemde hâlâ Avusturya İmparatorluğunun bir parçası olan Venedik'in İtalyan topraklarına katılması olmuştu. Prusya'yla görüşmeler başlamıştı. Bismarck'ın amacı, Alman böl-

[26] *Agy.*; Ranvaud, *Masterpiece as Minefield*. Ölüm cezasının uygulanması Roma'da Castello San Angelo'da çekilmişti çünkü bütün donanımları toparlayıp yeniden Verona'ya dönmek elverişli olmazdı.

[27] Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 197-201.

[28] Lisi, Umberto, "Paura della storia." *Cinema nuovo*, sayı 52.

[29] Mack Smith, *Victor Emanuel, Cavour, and the Risorgimento*, sayfa 322.

gelerinde Prusya'm egemenliğini güvence altına almak ve Avusturya'yı, yakın bir gelecekte oluşturulacak Alman birliğinin dışında bırakmaktı. Avusturyalılar örsle çekiç arasında kaldıklarını anlayınca yansızlık karşılığında Venedik'ten vazgeçebileceklerini bildirmişlerdi.[30]

Oysa İtalyanlar Venedik'i asker gücü kullanarak kazanmak istiyordu. Devlet adamı Francesco Crispi Mecliste bir söylev vermiş ve yeni doğan krallığın kanla vaftiz edilmesini istediği zaman çılgınca alkış yağmuruna tutulmuştu. O sıralarda Meclis üyesi olan General Nino Bixio, ordunun son derece güçlü, donanmanın tartışmasız üstün olduğuna, İtalyan komutanlaraysa tüm Avrupa'nın imrendiğine tüm ulusu inandırmıştı. Venedik'in barış görüşmeleriyle bırakıldığını görmektense, 100.000 kişinin bu uğurda savaşarak ölmesini görmenin çok daha iyi olduğunu da söylüyordu.[31] Bununla birlikte savaş bildiriminden birkaç gün sonra, Custoza yakınlarında Avusturyalıların, sayıca üstün olmalarına karşın İtalyan öncü güçlerini geri püskürttükleri bir çatışmaya girilmişti. İtalyan kayıpları görece azdı ama ordu komutanlığı durumu denetim altına alamamış ve İtalyan saldırısı telaşa kapılan askerlerin geri çekilmesiyle sonuçlanmıştı. Bunu izleyen manevralar da kötü yönetilmiş ve savaş Prusyalıların Sadowa'da kazandığı ezici yengiyle sona ermişti.[32]

Ateşli bir yurtsever olarak bağımsız eyleme geçen Giuseppe Garibaldi, bir ordu toplayıp Venedik'e yürümeye hazırlanmış ama kralla ordu onu güneyde durdurmuştu. Sonu belirleyen çatışmalardan sonra yurtseverler Güney Tyrol'ün uzak bölgelerine gönderilmiş, onlar da buradan yavaş yavaş Trentino kapılarına doğru ilerlemeye başlamıştı. Bu toprakların çoğu barış görüşmelerinde Avus-

[30]Taylor, *The Habsburg Monarchy* 1809-1918, sayfa 127.

[31]Mack Smith, *Victor Emanuel, Cavour, and the Risorgimento*, sayfa 305.

[32]Mack Smith, *Italy*, sayfa 79-80.

turya'ya bırakılmıştı. Ama Garibaldi'yi en çok öfkelendiren şey Venediklilerin kendi kurtuluşları için pek az çaba harcamasıydı. Belirli alanlarda kendi "yurttaşlarına" karşı savaştıkları bile olmuştu.[33]

Barış görüşmelerinde Avusturya, sonradan İtalya'ya verilecek olan Venedik'i Fransa'ya bırakmayı kabul etmişti. Fransa'nın Venedik'i bir armağan gibi sunması düşüncesini İtalyanlar onur kırıcı buluyordu çünkü kayıplarını, basının öne sürdüğü gibi, kahramanca yenilgiler olarak açıklayıp örtbas edemiyordu.[34] Ama bu utanç kısa sürede unutulmuş ve Venedik savaşı Risorgimento söylencesiyle resmi söylemin bir parçası olup çıkmıştır. Örneğin tarihçiler, Custoza'da kralın oynadığı korkunç rolü hafife alarak, durumu ters yüz etmeye çalışmışlardır.[35] Halk kuşkusuz İtalya'nın utanç verici ve gereksiz yenilgilerini bilmiyor değildi ama bu açıktan açığa tartışılabilecek bir konu değildi.

Olayların açıklanan sürümünün, ülkenin temellerini sarsar düşüncesiyle sorgulanmasına izin verilmiyordu. Risorgimento yeni bir ülke yaratmak için yapılmış toplumsal bir devrim değildi. İtalyanların çoğuna göre bu, yalnızca tarihte açılan yeni bir bölümdü. Antonio Gramschi, faşist dönemde tutukluluğu sırasında İtalyan tarihini yeniden yazmaya başlayana kadar da bu konuya bilimsel bir yaklaşım gösterilmemişti. Gramschi'nin vardığı ana sonuç, Risorgimento'nun gerçek bir halk devrimi olmadığı, halkların istenciyle eylemlerinin ürünü olarak sunulan birleşme söylemlerininse doğru sayılamayacağı yolundaydı. Özerk bölgelerdeki insanların çoğu Piedmont kralının uyruğu olmak istemiyordu; birleşmeyle gerçekten ilgilenenler, bu kez çıkarlarının ortak olduğunu gören sanayicilerle aydınlardı.[36]

---

[33] *Agy.*, sayfa 80-2.

[34] *Agy.*, sayfa 81-2.

[35] Mack Smith, *Victor Emanuel, Cavour, and the Risorgimento*, sayfa 322-33.

[36] Risorgimento'yu biçimlendiren etmenlerle ilgili genel bilgi için bakın, Mack Smith, Italy, sayfa 2-9.

Gramschi'nin düşünceleri faşist dönemden sonra, yani İtalyanların ulusal kimliklerini kanıtlama ve geçmişleriyle hesaplaşma gereksinimi duydukları sıralarda iyiden iyiye kök salmıştı. Art arda gelen tartışmaların yarattığı sonuçlarından biri de 1949-54 arasında çekilen ve Risorgimento'yu bir biçimde konu alan on iki film olmuştu. Söz konusu filmlerin çoğuna pek az ilgi gösterilmişti. Visconti'nin *Senso*'suysa bunların dışında kalmıştı. Yönetmen yetkililerin filme çıkardığı güçlüklerden şöyle söz eder:

> Asıl kılavuzum işin tarihsel yanıydı. Filmin adını büyük İtalyan yenilgisi gereğince *Custoza* koymak istiyordum. Ama büyük bir gürültü koptu: Lux, Savunma Bakanlığı, sıkıdenetimciler... Aslında çatışmanın çok daha önemli olması gerekiyordu. Düşüncem, temelde yalnızca belirli bir sınıfın temsilcisi olan Kontes Livia Serpieri'nin bireysel öyküsüne kaynaklık eden İtalyan tarihinin ayrıntılı bir resmini yaratmaktı. Beni ilgilendiren şey, tek bir sınıfın çarpıştığı ve yıkımla sonuçlanan kötü yönetilmiş bir savaşın öyküsünü anlatmaktı.[37]

Tarihsel olaylara ilişkin sahnelerin çoğunun aslında daha senaryo aşamasında çıkarılmasına karşın, sonuç siyasal açıdan tam bir dinamit etkisi yaratmıştı. Siyasal Sağ (Hıristiyan-Demokratlar ve benzerleri) Visconti'yi tarihin çöplüklerini karıştırmakla suçlarken, solcu eleştirmenler (Komünist Parti bunların dışındaydı) acı acı yakınarak bunun yenigerçekçiliğe sırt çevirmek olduğunu söylemişlerdi. Ordu, üzerinden yüzyıl geçmiş olmasına karşın, yenilgisinin halka gösterilmesinden büyük bir rahatsızlık duymuştu. Askerler de büyük olasılıkla, Visconti'nin gösterdiği olayların son zamanlarda olup bitenlerle bir ilişkisi olduğunu düşünmüştü.[38]

---

[37]Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 10. Çeviri, bu kitabın yazarı.

[38]Schifano ve Tonetti Birinci Dünya Savaşı sırasında Caporetto'da uğranılan sarsıcı yenilgiyle olan benzerlikleri vurgularlar. Ama bu, Custoza'da olup bitenlerden epey farklı oranda bir yıkımdı: 40.000 kişi öldürülmüş, 91.000 kişi yaralanmış, 293.000 kişi tutsak alınmış, ordunun

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru savaş İtalya'da da patlak verince, Bağlaşık ülkeler çete savaşçılarıyla resmi ilişki kurmayı kabul etmemişti. Bunun yerine İtalyan silahlı kuvvetler Komutanlığıyla anlaşma imzalamıştı. Bu —başarılı eylemler ya da siyasal bütünleşme açısından kendini pek gösteremeyen— orduyu savaş sonrasında yargılanmaktan koruyordu. "İtalyan devleti" yalnızca direniş akımlarını yok saymakla kalmamış, aynı zamanda ideolojisini en uygun anda bir kez daha değiştirmişti.

Gerçi faşizm karşıtı değerler savaş sonunda resmi söylemle bütünleşmişti ama direniş eylemcileri siyasal açıdan tanınma konusunda, İtalya'nın kurtuluşunda oynadıkları role karşın, en az 1860'da İtalya'nın güneyinde Bourbon yönetiminin yıkılmasında ve Venedik savaşında oynadığı rol göz ardı edilen Garibaldi kadar büyük güçlüklerle karşılaşmışlardı. Faşist dönemin kamu hizmetlileri sanki hiçbir şey olmamış gibi görevde kalmayı sürdürmüştü. Faşizm Karşıtı Yaptırım Yarkurulu kısa sürede dağıtılıvermiş ve görevleri, faşist dönemde aynı kişilerin başkanlık ettiği genel mahkemelere aktarılmıştı.[39] Faşizmin çöküşünden sonra Komünist partisi Ulusal Kurtuluş Yarkuruluna ve bakanlar kuruluna katılmasına karşın, parti işbirliği 1948 seçimlerinin ardından sona ermiş, Hıristiyan-Demokrat Başbakan De Gaspieri, Komünistlerle Sosyalistleri almadığı yeni bir bakanlar kurulu oluşturmuştu. Tüm Sol kesim sırtından vurulduğunu düşünüyordu. Üyeleri faşizme karşı savaşmış ve cumhuriyetin kurulmasına yardım etmişti oysa şimdi kahramanlıklarının meyveleri ellerinden alınıyordu.[40]

Bununla birlikte Risorgimento'yla Direniş arasında yalın karşılaştırmalara gidilmemesi gerektiğini söyleyenler de vardı.

geri kalanıysa tam bir kargaşa içinde geri çekilmişti. Ama bu durumda bile İtalyanlar sonunda kazananların yanında yer almayı becermişti (Schifano, *Visconti*, sayfa 99-100; Tonetti, *Luchino Visconti*, sayfa 68).

[39]Kogan, *A Political History of Italy*, sayfa 23-4.

[40]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, sayfa 324-5.

Örneğin bazı solcu aydınlar, kurtuluşu büyük ölçüde halk devrimi olarak görüyordu. Guido Aristarco'nun kanısına göre, bu iki olay arasında temel farklılıklar vardı:

> Risorgimento seçkinlerin akımıydı oysa direniş akımı, bundan epey farklı olan sahici bir halk eylemiydi. Direnişçiler, bütün partilerden gelen kişilerden oluşuyordu ve aralarında Hıristiyan-Demokratlar da vardı. Risorgimento'nun arkasında hiçbir zaman bu tür bir halk desteği olmamıştı. Direniş eylemlerinin ikinci Risorgimento akımı olduğu savı belirli bir söylemin parçasıydı.[41]

Bunların benzerlik gösterdiği yer, her iki durumda da İtalya'nın toplumsal yapısını değiştirme fırsatını kaçırmış oluşudur, çünkü yönetici sınıf ya da parti öncelikle kendi iktisadi ve siyasal gücünü sağlama almanın peşindeydi. Gene her iki durumda da hükümetle silahlı kuvvetler, kurum satıp böbürlenmelerine karşın, kazandıkları içi boş ve hak edilmemiş utkularla ülkeyi daha büyük yıkımlara sürüklemeyi becermişlerdi.

Suso Cecchi d'Amico'ya, Visconti'yle çektikleri filmi, savaşın son yıllarıyla savaş sonrası dönemdeki durumun yorumu olarak düşünüp düşünmedikleri sorulduğunda şu yanıtı vermişti: "Öyle düşünmüyorum... Aklımızda yalnızca öykü vardı."[42] Filmi çekenlerin niyeti ne olursa olsun ordu, en azından ünlü bir komünistten gelen bu tür eleştirileri kabullenmeye hiç de hazır değildi. *Senso* senaryosunun son biçiminde, Ussoni'nin topladığı gönüllülerle orduya yardım etmeyi önerdiği bir sahne vardır. Ussoni, bir subaya bütün İtalyanların anayurtlarını savunmak için toplu olarak güç birliği yapmaya çağrıldığını anımsatır. Ama subay düzenli bir ordu da gönüllülerin pek az yararlı olduğunu deneyimlerin gösterdiğini öne sürer. Acı bir düş kırıklığına uğrayan Ussoni, General Lamarmora'dan başlayıp en küçük rütbeliye kadar tüm ordunun gönül-

[41] Aristarco, yazarla görüşme.
[42] Cecchi D'Amico, yazarla görüşme.

lülerden rahatsızlık duyduğunu ve tek isteklerinin onları savaş dışında tutmak olduğunu söyler.[43]

Görünüşe bakılırsa, *Senso* oynatılmaya başlamadan önce, filmin ön gösterimini izleyen bazı yetkililer konuşmalarda birtakım değişiklikler istemiş, Visconti'yse bunları kabul etmişti. Ama ilk gösterimden sonra ordu tüm sahnenin çıkarılmasını istemişti. Bunun üzerine Lux Film isteneni yapmıştı. Dağıtım kopyalarının yapımına geçilmeden önce Sıkıdenetim Kurulunun istediği değişiklikler de kabul edilmişti. Derken yayın denetimcileri ansızın yirmi kesinti daha istemişti. Bu noktada, filmin ticari varlığının tehlikeye düşmesinden çekinen Lux Film söz konusu isteklere karşı çıkmıştı. Uzun bir çekişmeden sonra kesinti sayısı dörde düşürülmüş ve bütün dağıtım kopyalarından ayrı ayrı çıkarılmıştı. Kesilecek yerler, kimi zaman, Livia'nın Aldeno'daki sahnede ettiği "Ah Franz, yalvarırım gitme," sözleri ya da Franz'ın Verona'daki kiralık odasında alaycı bir biçimde "O (Livia) İtalyan soylusudur," dediği sahnedeki gibi tek satırlık konuşmalardan oluşacak kadar kısadır. Bütün bu kesintilerin hangi amaçla yaptırıldığını anlamak zordur. Visconti şöyle söyler: "Sevişme sahnelerinin neden yarısı kesilip yarısı bırakıldı? Neden yalnızca belirli sayıda öpücük çıkarıldı?"[44]

Sıkıdenetimin kesintileri bu kadar geç bir evrede yer aldığı için, koparılan gürültü biraz yatıştıktan sonra çıkarılan yerler kopyaların

[43]Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 175-7. Aristarco'nun görüşü uyarınca bu sahnede, Caronti'nin *Memoire* adlı kitabında anlattığı bölümle, Gramschi'nin Risorgimento hakkında tuttuğu notlara tarihsel bir göndermede bulunulmaktadır. Caronti Avusturya'ya karşı gerçekleştirilen 1848 ayaklanmasını başarıyla yürütmüş ve 1866'da aynı şeyi yapmak üzere gönüllülerden oluşan bir topluluk kurmuştu. Yardım önerisi Piedmontese bakanı Balbo tarafından şu sözlerle geri çevrilmiştir: "Silahlanmanızın bir yararı yok, çünkü düzenli ordu düşmanı bozguna uğratacak kadar güçlü." (Aristarco, *Su Visconti*, sayfa 44).

[44]Lisi, "Paura della storia."

çoğuna eklenebilirdi — aslında bazı kopyalara dokunulmamıştı bile. Bununla birlikte ilk kesilen sahneler büyük olasılıkla yok olup gitmiştir. Ussoni'yle subayın bulunduğu bölümün yanı sıra en önemli kayıp belki de Livia'nın Venedik sokaklarında Franz'ı arayarak dolaşıp durduğu sahnenin ilk yarısıdır. Haberleri bangır bangır verip insanların boşaltıldığını duyuran gazete başlıklarını görünce İtalya'nın savaşa hazırlandığını ve bunun insanların yaşamı üzerindeki etkisini Livia bu sahnede fark edip kavrar. Söz konusu sahnede Livia'nın ideallerine sırt çevirmesi vurgulanacak ve siyasal olaylarla ilişkiler çok daha güçlü bir biçimde kurulacaktı. Filmin birçok kopyasında eksik olan bir başka sahne de kontun yangını söndürmek üzere işçilerle birlikte gitmeden önce tahıl ambarına uğradığı bölümdür; çıkartılan yerlerden bir başkası da Ussoni'nin güvendiği adamlardan biri olan Luca'nın, Livia'nın kasasında duran parayı almak üzere kadının evine gittiği sahnedir.[45]

Tarih Eleştirisi Olarak Melodram

Lux Film ne umuyordu? Visconti'nin siyasal eğilimlerini bilmeyen yoktu ve bunları sinema yoluyla gösterme becerisi çektiği ilk iki filmde apaçık ortaya çıkmıştı. Görünüşe bakılırsa film şirketi pazarlaması kolay, eleştirel açıdan olumlu tepkiler getirecek; ünlü yıldızlarının görkemini, sanat filmleri çeken bir yönetmenin saygınlığıyla birleştirecek Hollywood biçeminde kotarılmış bir seyirlik istiyordu. Büyük olasılıkla melodram türünden bir konunun siyasal açıdan yansız olacağı ve senaryo adım adım işlendikçe Visconti'nin de kendisini sevda öyküsüne kaptıracağı düşünülmüştü. Anlaşılmayan şey, Visconti'nin melodramı, tarihi köktenci bir tutumla yeniden yorumlamak için eğretileme olarak, tarihsel altyapıyıysa melodrama özgü devinimleri eleştirel bakış

[45]Ranvaud, *Masterpiece as Minefield*. Bulunabilecek en uzun kopyaları görüp inceleyecek kadar talihliydim.

açısına çevirmek için kullanacağıydı. Büyük olasılıkla bu öngörülememişti. Visconti'nin acı alaycı tutumu, öykünün konusunda, görsel işitsel canlandırmaya oranla çok daha az görünmektedir. Özellikle kitaptaki birinci tekil kişinin ağzından anlatılanlardan uzaklaşıp sinema dilinde örneksel gerçekçilik olduğu düşünülen çok daha nesnel bir anlatıma geçmiştir; bu da kaçınılmaz olarak Livia'nın güdülenimlerinin kesinlikle yeniden düşünülmesiyle ve filmin, acı alayla melodramın gizli etkileşimi içinde birbirlerini engelleme görevi yüklenmiş dört ana kişisi arasındaki dengenin değişmesiyle sonuçlanır.[46]

Kullanılacak anlatım yönteminin ipuçları daha başlangıçtaki tanıtım sahnelerinde verilir. Verdi'nin *Il trovatore*'sinin üçüncü perdesi Venedik'teki La Venice tiyatrosunda sona ermek üzeredir. Perdede zamanı, yeri ve siyasal durumu açıklayan yazılar belirir.[47] Gösteri, tenor kahraman Manrico'nun düşmanlarına saldırmaya karar verdiği noktaya ulaşmıştır. Adamlarını savaşa kışkırtırcasına, coşkulu "Di quella pira" aryasını söylemektedir. İzleyicilere doğru ilerlerken alıcı ilk kez dönüp gösteriye gelenleri gösterir. Manrico'nun aryasının izleyicilere gönderilen bir ileti olduğu açıktır. Manrico'yu oynayan tenor kuşkusuz izleyicilerin desteğini kazanmak arzusundadır ama aynı zamanda yurttaşlarının ulusçuluk duygularını uyandırmaya çalışmaktadır. Adamları "All'armi" (Silah başına) çağrısına katılırken, koyu renk kuyruklu ceketleriyle, beyaz pelerinlere bürünmüş Avusturyalı askerlerden belirgin bir biçimde ayrılan kişilerin izleyicilerin arasına karışmış olduğunu

[46]Visconti Livia'nın kişiliğini yaratırken, Stendhal'in *Parma Manastırı*'ndaki (1839) Sanseverina'dan etkilendiğini belirtmiştir (Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 5.

[47]Tarih 27 Mayıs 1866 olduğuna ve film de Custoza savaşından sonra yani 27 Haziran 1866'da sabah sona erdiğine göre, filmdeki olaylar bir ay içinde olup bitmektedir. Boito kesin olmamakla birlikte daha uzun bir süre geçtiği izlenimini yaratır, buna ek olarak anlatı çerçevesi zaman aralığını 1882'ye uzanacak biçimde genişletmektedir.

görürüz. Gösteri sona ererken, izleyicilerden büyük bir alkış yükselir ve balkondaki yurtseverler sloganlarını haykırmaya koyulur. Ansızın havada yeşil, beyaz, kırmızı propaganda kitapçıklarıyla aynı renklerde çiçek demetleri uçuşmaya başlar.

Birleşmeden önce, yarımadadaki sekiz eyaletin çoğunda yer alan opera yapılarının en önemli gösteri merkezleri olması yönüyle, bu sahne belirgin bir tarihsel temele oturmaktadır. Yabancı yöneticiler, Verdi gibi bestecilerin insanları coşturan yapıtları sergilenirken ulusçu duygu patlamalarını çoğunlukla dizginleyemezdi. Verdi'nin adı bile birleşmeyi destekleyen kral yandaşlarının sloganı olup çıkmıştı: Vittorio Emmanuel *Re Di Italia* (İtalya Kralı Victor Emmanuel). *Il trovatore* ilk gösteriminden beri, kafa karıştıran librettosuna karşın Verdi'nin en sevilen operalarından biri olmuştu. Vincent Godefroy, yapıtın çelişkilerine ilişkin yerli yerinde bir yorumda bulunmaktadır:

> Ama bu operanın içine bir tür belirsizlik sinmiştir çünkü bir açıdan tarihsel görünse de bu tarih okullarda öğrendiklerimize benzemez; belirsizliğin bir başka nedeniyse, adil kurumla bencil başkaldırı arasındaki çatışmada, yasa ve düzeni hain bariton simgelerken, kahraman tenorun sorun çıkaranların yanında yer almasıdır. Böylece olaylar kafamızda karman çorman oluverir; içimizdeki bağlılık duygusu yanlış yönlere saptırılır; aklımıza yanlış bilgiler sokulur.[48]

Senso'daki kahramanın kafası, tarihsel durum konusunda *Il trovatore*'nin tutkulu kahramanlarınınki kadar karışık görünmektedir. Bununla birlikte önemli olan nokta bu kişilerin salt gerçeklikle çatışmaya giren melodram kahramanları olarak sunulmuş olması değildir. Operanın ve özellikle *Il trovatore*'nin dünyası kısa sürede, siyasal ve toplumsal değişimleri gösteren eğretilemeler ağının bir parçası olup çıkar.

Operanın gösterileri sürerken, —tıpkı 4. perdenin başında Manrico'nun başına geldiği gibi— Ussoni'nin de tutukevini boyladığı

[48]Godefroy, *The Dramatic Genius of Verdi*, Cilt 1, sayfa 230.

ortaya çıkar. Kahraman tenorun filmdeki karşılığı yakışıklı sevgili Franz değil, bu öfkeli idealisttir. Başını derde sokmuştur çünkü Franz'ın İtalyanlar hakkında söylediklerini duyunca onu düşüncesizce düelloya çağırmıştır: "Bu tam İtalyanlara göre bir savaş; mandolin seslerinin ortasında konfeti yağmuru." Yurtseverlerin önderi olarak Ussoni'nin kendini düşmanlarına açık etmeye hiç hakkı yoktur. Millicent Marcus'un belirttiği gibi bu olay "tüm öykünün askerlerle ilgili geleceğini daha oluşum aşamasında simgelemektedir: Franz ileride vuruşmaktan kaçacak, Ussoni'yse tüm askeri ve bürokratik eşitsizliklere savaş açacaktır."[49] Sonradan Ussoni'nin Custoza savaşında gösterdiği kahramanlıklar, Manrico'nun benzeri olduğunu, başlangıçtaki budalalığı kadar ortaya koyar. *Il trovatore*'nin, Risorgimento'dan önce İtalya'da ulusçuluk duygularının yükselmesine yardım etmesi, içindeki gizli alayın anlamını tersine çevirmiştir.[50]

Livia'yla Franz ilk kez, gösteri kaldığı yerden sürdürülmeye başladıktan sonra karşılaşırlar; sahnede Manrico'nun sevgilisi Leonora, Manrico'nun biçilen ölüm cezasının uygulanmasını beklediği tutukevinin önünde şarkı söylemektedir. Livia, Franz ve Leonora bir anlığına, kamera öne kaydırılırken çerçevesi perdenin dışında kaybolan aynada birlikte görünürler. Üçünün birbirine göre konumu böylece tersine çevrilir ve sahneyle gerçeklik bir anlığına yer değiştirmiş gibi olur.

Livia operayı sevdiğini "ama sahne dışında yer aldığı ya da insanların sonuçları düşünmeden melodram kahramanları gibi

---

[49]Marcus. *Italian Film in the Light of Neorealism*, sayfa 181.

[50]Post modernlik hastalığına tutulmuş olan bizlerin, III. Perdenin sonu ve *Il Trovatore*'yle açılan IV. Perdenin başındaki olaylar arasındaki gizli anlamlarla yüklü karşıtlığı anlaması güçtür. 1848 ayaklanmasının uğradığı yenilgilerin anısı belleklerinde hâlâ taptaze koruyan, (İtalyanlara özgü türden bile olsa) romantik duyarlılıklara sahip çağdaş izleyiciler için. 1852'de tamamlanan bu opera büyük olasılıkla, en yiğit insanları bile alt eden baskının güçlü bir simgesiydi.

davranmaya başladığı zamanlar" bundan hoşlanmadığını söyler. Bu sözler insana Franz'a yönelik bir eleştiri gibi gelir ama tanım kuzeni Ussoni'ye daha uygun düşmektedir. Öykü ilerledikçe bu sözleri kendisi hakkında etmiş olduğu sonucuna da varılabilir. Leonora'nın Manrico'ya duyduğu sevdanın, Livia'nın Ussoni'ye beslediği duyguların eğretilemesi olarak sunulması bunu düşündürür: iki kadın arasında, iki çekimin birleştirilmesiyle ve Livia'dan ayrılıp Leonora'ya geçilmesiyle bir koşutluk kurulur; burada tam Franz Ussoni'nin tutuklandığından söz ederken, Leonora'da tutuklu Manrico'ya beslediği duygularla ilgili şarkısını söylemektedir.[51] Ama asıl ince anlam, onun romantik kadın kahraman tarafından belirlenen ölçütlere uyarak yaşamayı beceremeyecek oluşunda yatar. Franz'ın karşı konulmaz çekimine kapılınca Manrico'sunu unutuverir. Bu da onun özel ilişkileri uğruna toplumsal bağlarını kopardığını düşündürür.

Derken Livia sürgüne gönderilen Ussoni'yi uğurlarken görünür. Ayrılırken Franz onun arkasından gider. Yetersiz bir çabayla Franz'ı başından savmaya çalışır ama karşılarına Avusturyalı bir erin cansız bedeni çıkar. Tam o sırada bir küme Avusturyalı asker belirir ve Franz Livia'yı yurttaşlarından saklayarak onu korumayı başarır. Bu olay, ayrılmalarını gerektiren siyasal durumu anımsatmak yerine, onları birbirlerine daha da yaklaştırmaya yarar.

Livia hâlâ direnmeye çalışmaktadır ama bir Venedik gecesinde yürürlerken yavaş yavaş o da şeytana uyar. Ansızın Ussoni'nin sevgilisi olmadığını söyler. Aslında Franz bunun ayrımındadır ama baştan beri birbirlerine söyledikleri her şeyin, sözcüklerin düşündürdüğünden farklı bir anlamı vardır. Franz Heine'den alıntı yapar: "Bu kıyamet günü/ölüler sonsuz sevince ya da sonsuz acıya uyanacak./ Bizse hâlâ sarmaş dolaş, ne Cennet ne Cehennem umu-

[51] Sinema diliyle gerçekleştirilen canlandırmanın yardımıyla, izleyiciler şarkının sözlerini bilmese ya da anlayamasa bile, kurulan koşutluğu kavrayabilmektedir.

rumuzda." Oysa Livia gerçekten yaşar, duyumsar ve melodram kalıplarına uygun davranırken, Franz'ın Heine'nin romantik duygusallığına göndermede bulunması, onun baştan çıkartma yönteminin parçası olmaktan öte değildir. Franz anlık hazlar için yaşamaktadır.

Çok geçmeden Livia'yla Franz kiraladıkları odada birlikte görünürler. Bu sahne ötekine sahip olma isteğiyle en yoğun insan ilişkilerinin özelliği olan bağımsızlığı sürdürme gereksinimi arasındaki şu bitmez tükenmez oyunu harita gibi gözler önüne sermektedir. Livia'nın sözlerinin, ilişkiye son vermesi gerektiği konusunda yüreğinin derinliklerinde beslediği dileklerle sürekli çelişmesi de örüntünün bir parçasıdır. Franz Livia'nın gereksinimlerini ondan daha iyi bilir ve bu tür konuşmalardan hiç mi hiç etkilenmez. İlişkileri, bir ağ gibi örülen kendini kandırma ve karşısındakini aldatma süreci açısından *Ossessione*'deki Giovanna'yla Gino'nunkine benzer. Visconti kahramanlarının çoğu gibi Livia'nın da aslında yapmak istediği şey zamanın, tarihin ve yaşamdaki tüm sorumlulukların dışına çıkmaktır. Şöyle söyler: "Biri dese ki: 'Yalnızca şu anın var, yarın yok,' bu bana sanki hekim 'ölmek üzeresin, yaşayacak birkaç saatin kaldı,' demiş gibi gelir. Bunun doğru olduğunu biliyorum. Yalnızca yaşadığımız an var, yarın diye bir şey yok."[52] Bir başka deyişle o, duyguları üzerinde yoğunlaşmak için dış dünyadan ve bütün eylemlerden kendini koparark arya söyleyen bir opera kahramanına benzemek ister.

Livia'ya bu türden birkaç değerli an verilmiştir. Franz'la gönül ilişkisi başladığı zaman, Ussoni Venedik'in dışına pek az çıkmaktadır. Bu ilişki de pek uzun sürmeyecektir. Livia kendisinden birkaç gün haber almayınca, onu aramak üzere Venedik sokaklarında dolaşmaya başlar. Bulamaz. Sonunda yorgun argın eve dönünce, "bir delikanlıdan" gelen ve onu "belirli bir yere çağıran" adsız bir ileti bulur. Büyük bir heyecana kapılarak oda hizmetçisine kocasını bırakmak niyetinde olduğunu söyler ve buluşma yerine gitmek

[52]Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 109.

üzere evden fırlar — Kont Serpieri onu izlemektedir ve tam kapıyı çalarken kendisini yakalar. Livia onu aldattığını söyler ve Serpieri'den ayrılıp sevgilisine gideceğine yemin eder. Kapı açılır ve film ince alaylı ilk doruk noktasına ulaşır, çünkü ileti sürgünden dönen Ussoni'den gelmiştir. Serpieri Livia'nın yalnızca yurtseverleri korumaya çalıştığını ve İtalyanların kazanması durumunda konumunu sağlama almak için anlaşma görüşmelerine başlama fırsatının ayağına geldiğini düşünür. Bu yanlış anlama yüzünden Livia'nın çok yönlü aldatmaları açığa çıkmaz; yurtseverlerse amaçları doğrultusunda kullanmak üzere topladıkları yığınla parayı onun kasasına koyarlar. Livia kocasıyla birlikte Aldeno'daki kır evlerine gider.

Livia duygularından kurtulduğunu düşünmektedir ama Franz ansızın ortaya çıkıp kadının sevda ateşini yeniden tutuşturur. Bununla birlikte asıl amacı, askerlik görevinden kurtulmasını sağlayacak düzmece belgeyi edinebilmek için bir hekime rüşvet vermek üzere Livia'dan para sızdırmaktır. İhanet ettiğinin bütünüyle bilincinde olan Livia, yurtseverlerin parasını Franz'a verir. Sonradan, savaşın yazgısı anlaşılıp birbirlerinden ayrılacakları ortaya çıkınca, Livia kocasını, dostlarını, toplumdaki yerini bırakır ve Franz'la birlikte olmak için Verona'ya gider. Karşısında, özsaygısını bütünüyle yitirmiş kir pas içinde, içkici bir adam bulur, yanında da Clara adlı genç ve güzel bir yosma vardır. Bu sahne, filmin daha önceki birçok sahnesiyle canlı karşıtlıklar yaratır. Örneğin Franz'ın, Livia'nın yüzünü örten tülü yırtması, birlikte oldukları daha önceki bir sahnede tülü yumuşak bir biçimde kaldırmasıyla çelişmektedir. Franz'ın, Clara'nın korsesini bağlaması, aşk yuvalarında Livia'nın korsesini bağladığı sahneyi anımsatır. Gene Livia'nın kara giysisi, Clara'nın beyaz sabahlığıyla zıtlık yaratır. Amansız bir hesaplaşmadan sonra, Livia Avusturyalıların karargâhına gidip Franz'ı ele verir — bu *Il trovatore*'nin sonunda özverili Leonora'nın yaptığının tam tersidir. Franz hemen tutuklanıp cezalandırılır. Livia'ysa adamın adını haykırarak sokaklarda kalır.

Birinci tekil kişi anlatısının kullanılmamasıyla yaratılan en dolaysız görsel işitsel etki, bütün kişilerin kendilerinin konuşup açılmasını sağlaması, böylece izleyicilerin onları görüp değerlendirmesine olanak vermesidir. Farley Granger'ın yüzündeki anlatımın, yalnızca kendi kişiliğini ortaya koyması açısından değil aynı zamanda filmin konusunu aktarması açısından da özellikle önemli bir işlevi vardır. Livia da kendi anlatısının arkasına sığınıp izleyicilerin onun hakkında edindiği izlenimi denetim altına alamaz. Değişiklik Alida Valli'nin görüntüsünün ve oyununun, romandakinden büsbütün farklı bir kişiyi yansıtmasıyla iyiden iyiye vurgulanmıştır. Kitapta yer alan yirmi iki yaşındaki rakibinden daha yaşlı görünmektedir. Gene güzeldir ama çekici Franz'dan daha düşük niteliklere sahip biriyle evli olduğundan bir sevda serüveni yaşama umudu pek azdır. Dolayısıyla romantik özlemleri, izleyicilerin en azından anlayışını kolayca kazanır. Bu duygu, onun fondan duyulan sesiyle iyice artar ve izleyiciler kendilerini onunla özdeşleştirmeye başlar. Livia'nın eylemleri gittikçe tartışılır olmaya başlayınca, fondan duyulan sesi de yavaş yavaş silinir gider.

Filmde Livia'nın sevda ilişkisi, filmin başında yurtseverlerden yana olması perspektifine yerleştirilmiştir. İdeallerine sırt çevirmesi öyküsünün genel niteliğini belirler ve öne sürülen tarihsel yorumla ilgili en büyük eğretilemeyi yaratır. İdeallere sırt çevirme başlangıçta "yalnızca" bir eğretilemedir — önceki hayranlık nesnesi olan bir yurtseverle daha yeni karşılaşmış bir düşman askerine vurulur. Bu onu yalanlara sürükler ve sonunda parayı yeni sevgilisine verdiği zaman yurtseverleri gerçekten arkadan vurmuş olur.

Birçok sahnenin çekim biçimi, kahramanların oynadığı bu aldatmaca oyununu ince bir alaycılıkla vurgular. *Senso*'da pek fazla çekim/karşı çekim sahnesi yoktur. En önemli konuşmalar sırasında, konuşan kişiler çekimlerin çoğunda birlikte görünürler. Konuşanlar genellikle birbirlerine dönük değillerdir, bunun yerine yüzlerindeki anlatımları izleyicilerin iyice görebileceği biçimde dururlar. Özellikle Aldeno sahnesinde, parayı vermesi için Livia'ya

dil döken Franz'ın yüzü izleyicilere gerçek duygularını göstermektedir. Konuşurken Livia'ya bakmaz; en fazla sözlerinin istediği etkiyi yaratıp yaratmadığını anlamak için ara sıra şöyle bir göz atmakla yetinir. Sonunda kadının aklından doktora rüşvet vereceği düşüncesinin geçtiğini öğrenince Franz sorar: "Bu denli alçakça bir şey yapabileceğimi mi düşünüyorsun?"[53] İzleyiciler Livia'nın neredeyse şu yanıtı vermesini umar: "Evet." Franz'ın yüzündeki anlatım insana onun bunu da doğru yanıt olarak kabul edebileceğini düşündürmektedir.

Visconti'nin bu öyküyü anlatım biçimi, onun kahramanlarına yaklaşımındaki gerçekten anlayışlı ama bir o kadar da sert eleştirel bakışı yansıtmaktadır; kuşkusuz bu da kökeni aristokrat olmasına karşın bir Marksçı olarak yetişmesiyle ilintilidir. Eleştirilerinin hedefinde benciller, hainler, başkalarını sömürenler olmasına karşın bu tür kişileri bile anlaşılır ve sevilebilir insanlar olarak gösterme konusunda eşsiz bir yeteneği vardı. Livia'yla Franz'ın hainlikleriyle, sözde uğruna savaştıkları —ulusal onur, askerlik şanı gibi— değerlerin göstermelik olduğunun açığa çıkışı at başı gider. Söz konusu değerleri küçümseyen bu alaycı tutum öykünün görsel işitsel nitelikleriyle tamamlanır. Tarihsel bir dönemin yeniden kuruluşu bir açıdan, tüm söyleme yedirilen imgelerin, parlak renklerin, görkemli müziğin tüm güzelliğiyle gözler önüne serilmesinin gerekçesini oluşturmaya yarar. Youssef Ishaghpour, renklerin Visconti için "farklı bir dünya yaratma ve bunun 'tadını,' iç ışınımlarını gözler önüne serme yöntemi olduğunu" söylemiştir.[54]

Filmin müziği yani Bruckner'in Yedinci Senfonisi'nin birinci ve ikinci bölümlerinden alınan parçalar, Livia'nın duygularını vur-

[53] *Agy.*, sayfa 171.

[54] Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 74. Ishaghpour Fransızcadaki *couleur* sözcüğünü "renk" ve "tat" anlamında kullanarak sözcük oyunu yapmaktadır. Hattâ "*Luchino Visconti* sinema tarihindeki yerini renk filmi yaratıcısı olarak hep koruyacaktır: Visconti'den önce yalnızca 'renkli filmler' vardı," diyecek kadar da ileri gider, sayfa 75.

gulamak için kullanılmıştır. Livia bir Venedik gecesinde, ardında kendisini izleyen Franz'la yürürken senfoninin açılış bölümü işitilir. Yaylıların tremolosundan doğan ve Fransız kornosundan yükselen ezgi, çelloların çaldığı duygusal, özlem dolu, sıcak ve çarpıcı bir ezgiyle senfoninin ana temasına geçer. Aynı parça Venedik sahnesinin sonunda, Ussoni Livia'nın sevdasıyla ilgili hafif alaycı bir yorumda bulunurken de çalınır: "Hak diye bir şey yoktur, Livia, yalnızca görevlerimiz vardır. Kendimizi unutmamız gerekir, Livia. Cafcaflı sözler etmekten hiç mi hiç çekinmem, çünkü İtalya savaşta. Bu bizim savaşımız, bizim devrimimiz."[55]

İlk olarak Livia kocasını bırakmaya, sonra da yurtseverleri kafasından atmaya karar verdiğinde —Venedik ve Aldeno sahnelerinin sonunda— senfoninin ilk parçasının gelişme bölümünden alınan, açılış ölçüsünün evrilmesiyle başlayıp ana ezgideki parçacıkların gümbür gümbür işlenmesiyle süren son derece çarpıcı bir bölüm işitilir. Venedik sahnesinde Livia kontla birlikte yurtseverlerin saklandığı yere girerlerken müzik bütünüyle sönüp gider. Livia'nın duyguları da yok olmuştur — ya da o öyle sanır. Senfoninin ilk bölümünden alınan öbür parçalar da Livia'nın duygularıyla baş başa kaldığı sahnelerde işitilir. Aldeno'dan büsbütün ayrılıp kapalı arabasıyla askeri hatlardan geçip giderken, içinde bulunduğu ruhsal durumun anlatımı olarak yorumlanabilecek kısa bölümler duyulur — aslında bu parçalanma filmin uğradığı yoğun kesme işleminin bir sonucu da olabilir.

Bruckner'in senfonisinin ikinci bölümünden alınan parçalar, neredeyse yalnızca Livia'yla Franz'ın birlikte geçirdiği anlarla ilişkilidir. Bunlardan ilki, Avusturyalı nöbetçiler tarafından fark edilip kaçmalarından sonra yer alan şu "Venedik gecesi" sahnesinde işitilir. Müziğin soyluluğuyla kahramanların bozulmuş güdüleri arasındaki çatışma filmin en önemli yapısal ögelerinden biridir. Müzik Livia'nın duygularını ortaya çıkarır ve izleyicilerin

[55]Cavallaro (yay.), *Senso*, sayfa 121.

de kendi duygularını onun romantik özlemleriyle özdeşleştirmesini sağlar. Soylulukla yozlaşma arasındaki gerilim Aldeno sahnesinde doruk noktasına erişir. Franz bir gece ansızın Livia'nın yatak odasında belirir ve onu bir kez daha baştan çıkartmaya girişir. Romantik ortamla birleşen o yumuşak okşayıcı müzik bize, Livia'nın karşısına saygın evliliğinin ve coşkusal açıdan artık kendisi için hiçbir önemi kalmayan yurtseverlere bağlılığının yerine koyabileceği sahici bir seçenek çıkmış olduğunu düşündürür. Müzik yavaş yavaş birbirini izleyen parçalardan ilerleyerek ana bölümün olağanüstü doruğuna varır. Livia sonunda yurtseverlerin parasını Franz'a vermeye karar verdiği anda müzikte büyük bir patlama olur. Aynı parça, kapanış yazıları belirdiği sırada, Franz kurşuna dizildikten hemen sonra bir kez daha işitilir.

Visconti'nin biçemi genellikle, yapılan iş konusunda pek kafa yormadan, üstünkörü kullanılmış "operamsı" ya da "melodram gibi" türünden sözcüklerle tanımlanır. Visconti'nin neredeyse bütün filmlerinde en azından bazı kahramanlar, izleyicileri bir ölçüde kendileriyle özdeşleşmeye iten melodrama özgü davranışlarda bulunurlar. Aynı zamanda bu kişiler, gizli bir alaycılıkla üzerlerine ışıldak tutulmuş gibi aydınlanırlar; böylece belirli bir tarihsel ve toplumsal ortamın açık seçik ortada duran perspektifine oturtularak gösterilirler. *Senso*'da özenle oluşturulmuş renk tasarımı ve müzik, Livia'nın özel, Ussoni'ninse kamusal özlemlerine inanılmasını sağlayan bir duygusallık ve coşku havası yaratır. Gene de melodrama özgü bu nitelikler, alıcının kullanım biçimiyle —yalnızca birkaç görüş açısı çekimi vardır, sahici yakın çekimlereyse hiç yer verilmemiştir— yaratılan bir yansızlık anlayışıyla, hepsinin ötesinde de öykünün gizli alaycılığa sapıveren romantik olmayan akışıyla denetim altında tutulur. Akıldan çıkmayan görsel güzellikle aşağılık öykü arasındaki gerilim, birkaç kişiyi kapsayan konuyu, belirli tarihsel olayların eğretilemesine çeviren bir yöntemin parçası olup çıkar. Böylece Livia'yla Ussoni'nin özlemlerinin tepeden tırnağa bir düş ve bir yanılsama gibi görünmesi sağlanır.

Franz, hekime rüşvet olarak gereken parayı vermesi için Livia'ya dil dökerken kadının kendini kandırdığı ne kadar da açık seçik ortaya çıkar. Franz'ın yüzünde beliren, izleyicilerin gördüğü, Livia'nınsa göremediği anlatım melodramı kaba bir güldürüye çevirir. Livia yurtseverlerin parasını Franz'a vermeyi kabul ettikten sonra, melodram güldürüye neredeyse yenik düşer. Franz kasadan saçılan bozukluklarla değerli taşları toplamak için yerde Livia'nın ayaklarının dibinde emeklerken bir yandan da abuk sabuk konuşup durmaktadır: "Ah benim zavallıcık, gözükara sevgilim, değerli hazinem, hazinem, zavallı hazinem." Bununla birlikte Livia'nın kaygısı bu sahnenin bütünüyle güldürüye dönüşmesini engeller.

Estetik türleri olarak melodramla gizli alaycılığın genellikle birbirine taban tabana zıt olduğu düşünülür. Zdzislaw Najder'in belirttiği gibi "Melodram patlak verince, gizli alay sönüp gider."[56] Albert Bermel de aynı ayrımı dile getirir: Tragedyada kahraman bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi yıkımına kendisi karar verip kendisi yol açar, oysa melodramda kahramanın düşüşünü düşmanı gerçekleştirir. Melodramla kaba güldürü arasındaki ayrım, ikincisinde kişiyle çevresi arasındaki uyumsuzluğun gülünç oluşudur; oysa melodramda bu acıklı bir durumdur. Bir durumdan ötekine geçiş, bilerek ya da bilmeyerek kolayca gerçekleşebilir.[57]

Visconti'nin, özellikle *Senso*'daki ustalığı, bu iki farklı anlatım biçimi arasında sürekli gidip gelme hünerinde yatar; melodramla alaycılığı öylesine büyük bir beceriyle birleştirir ki ikisi de birbirinin altında ezilmez. Bir açıdan bu Verdi'yle Çehov'un ortak etkisi olarak görülebilir, yani esinini Verdi'den alan melodram, Çehov'a özgü incelikli alayla sürekli baskı altında tutulur. Çehov da son derece hünerli bir biçimde melodramla kaba güldürü

[56]Najder, Zdzislaw, "Joseph Conrad's the Secret Agent or the Melodrama of Reality." Gerould (yay.) tarafından basılmıştır, *Melodrama*, sayfa 160.

[57]*Agy.*, sayfa 175-6.

arasında gidip gelir. *Vanya Dayı*'nın üçüncü perdesinin sonunda, Voinitsky Serebriakov'u vurmaya çalışırken, melodrama özgü nitelikler taşıyan davranışı, tetiğe bastığı anda "Bom" diye bağırıp acıklı bir biçimde hedefi tutturamadığı zaman, neredeyse kaba güldürüye dönüşür. Ama umutsuzluğunun içtenliği, kaba güldürünün bütünüyle öne çıkmasını engeller.[58] *Senso*'da Livia, Franz'ın ve sonunda da kendi acıklı yıkımının öznesi olana kadar, onu bir güldürü kuklasına dönüştüren tutumuyla tam bir melodram kahramanı gibi davranır. Bu arada Ussoni'nin kahramanlığı, tragedyanın ağırbaşlılığından yoksun bırakılır ve Custoza savaş alanında anlamsız, budalaca bir güldürüye indirgenir. Çehov örneğinde olduğu gibi, burada da kişilerin melodrama özgü umutsuzlukları gizli alayın acımasızlığa dönüşmesini önler. Ortaya çıkan sonuçaysa *melodrama özgü gerçekçilik* yani kişilerin duygularıyla tutkularına inandırıcılık kazandıran, izleyicilerin kendilerini kahramanlarla özdeşleştirmesini sağlayan, bu arada zihinsel ve eleştirel çıkarımları sürekli işler durumda tutan bir sunum biçimi denebilir.

Youssef Ishaghpour *Senso*'daki anlatım biçeminin özünde bulunan gerilimi arttıran şeyin, tarihle ilintileri açısından operayla romanın, birbirlerine aykırı düşmeleri olduğunu belirtir:

> Burada opera kuşkusuz üstyapı olarak yer alır; bu sıradan yaşamın, bir yandan gözler önüne serip bir yandan da sakladığı düşselliktir. Söz konusu yaşamla düşsellik, dinleti salonuyla sahne, tarihle öğretisel bakış arasındaki ilişki operayı, belli belirsiz renkli bir giriş müziği ya da siyasal gösterim yeri olmaktan çıkarıp farklı kılar.[59]

Ishaghpour on dokuzuncu yüzyıl operasını, kentsoylu devrimlerin güdümündeki tarih tarafından son aşamada engellenmiş kentsoylu sanat biçimi olarak görür. Opera, ateşi yanılsama gibi gösteren bir

[58]Bermel, Albert, "Where Melodrama Meets Farce." Gerould (yay.) tarafından basılmıştır, *Melodrama*, sayfa 174.

[59]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 79.

gelişimi tutuşturmuştur. Yüzyılın ağır ağır geçip gittiği, "ideallerle gerçeklik, büyüyle düş kırıklıkları" arasındaki uçurumsa derinleştikçe derinleştiği sırada, Avrupa'nın büyük gerçekçi romanlarında bir dereceye kadar yazılan gelişim ortaya çıkmıştır.

Sonuçta melodramla gerçekçilik arasındaki karşıtlık, geçmişte kalan bir çağın geçici ufkunu, kendi geçici ufkumuzla duyarlılıklarımız açısından erişilebilir ve anlamlı kılacak biçimde yeniden yapılandırma sorununa sinema diliyle bir yanıt vermek için "yaratıcı potansiyel" olarak kullanılmıştır. Filmdeki savaş sahnesinin anlamı —olduğu gibi— bu bakış açısından değerlendirilebilir. Ayrıntılara, kurulan ortama ve eylemlere "romana bağlı kalarak" gösterilen özen, konunun ilerlemesine pek de yardımcı olmaz ama melodrama özgü aşırılıklara taşınan kamusal alandaki idealizmin ölüm, yıkım ve yenilgi gerçeklikleriyle sert bir biçimde çarpışması ortaya tam bir seyirlik çıkartır.[60] Bunun hemen ardından özel alanda benzer bir çatışma gelir; Livia'yla Franz'ın karşılaşmaları, duygusal ve hazza yönelik benmerkezciliğin, bilerek ya da kendilerini kandırarak tüm ortak değerleri yok sayan düşünsel töretanımazlıkla, kuralları hor görmenin boşluğunu gösterir. Bütün bunlar, akla gelebilecek en sevecen opera biçemiyle opera dünyasının çürütülmesi demektir.

[60]Dalle Vacche, *The Body in the Mirror* yapıtında *Custoza Savaşı* adlı resimle (1876-8) Giovanni Fattori'nin savaş sahnesinin çekimine giderken yolda yaptığı belirli birtakım resimlerin film üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Yaratılan etki yalnızca görsel olmakla kalmaz, aynı zamanda imgelerle insanların farklı görevleri yerine getiriş biçimi de yakalanır. (*The Body in the Mirror*, sayfa 108-12). Visconti bu resimlerin aynısını yaratmaya çalıştığını kesinlikle yadsımış ve benzerliklerin yalnızca ortak doğruyu bulma çabasından kaynaklandığını söylemişti (Doniol-Valcroze & Domarchi, "Entretien avec Luchino Visconti," sayfa 4). İstemeden etkilenmiş olabilir elbet. Micciché, Francesco Hayez, Silvestro Lega, Telemaco Signorini gibi ressamların resimleriyle ilgili birtakım başka "göndermelerden" de söz eder (*Luchino Visconti*, sayfa 84).

Ussoni'nin idealizminin tersine Franz'ın törel kuralları hiçe sayması, ona sınıfının ve toplumunun kurumsal değerlerinin ötesine bakma, ulus-devletlerin *güncel siyasetini* eleştirme ve bunun insanlara çektirdiği acıları apaçık görme olanağı verir. Bu aynı zamanda onun romantik yanılsamaların ötesini görmesine de yardım eder. Franz bütün bu söylenceleri kendi çıkarına kullanmaya hazırdır ama her şeyi toptan yadsıyıp hiççiliğe saplanır ve iki topluluk da kendisini bağışlamaz. Franz'la ilk karşılaştığımızda, kendisi kadar çekici bir adamın yapacağı en doğru işin haz almak için yaşaması olduğuna inandığını görürüz. Filmin sonunda sınıfının ve düzeyinin törel kurallarını bir yana atıp yosmalarla düşüp kalkmaya başladığında hem toplumdaki yerini hem de bir erkek olarak özsaygısını yitirir. Livia'nın tersine, Franz yozlaşmasını kendisinden saklayamaz. Bununla birlikte son saatlerinde en azından tüm tarihsel koşulları kavramış görünür. Livia'ya yurttaşlarının Custoza'daki yengisinin hiçbir işe yaramadığını söyler ve nedenini "savaşı zaten kaybedecekler. Üstelik yalnızca savaşı değil. Birkaç yıl içinde Avusturya bütünüyle silinip gidecek. Ait olduğumuz tüm dünya yok olacak," diyerek açıklar.[61]

Franz'la Livia farklı biçimlerde tarihin dışına çıkmaya çalışırlar ve verdikleri kararlarla ya da kendilerini kandırarak tüm törel değerlere gözlerini kapatırlar; yani Franz hazza, Livia'ysa romantik düşlemlerine kavuşmak için öbür insanları kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Birbiriyle çelişiyormuş gibi görünse de,

[61] Visconti kimi zaman her şeyi göze alıp kahramanlarından birinin öyküdeki törel ilkeyi dile getirmesine izin verir. *La terra trema*'nın sonunda 'Ntoni'nin küçük kıza çektiği "söylev," *Rocco*'nun sonunda Ciro'nun kendini haklı çıkarmaya çalışması, *Leopar*'da don Fabrizio'nun düşünmesi gibi. Bunlar açıktan açığa ders verir bir biçimde aktarılan düşünce, söylenenlerden çok daha büyük bir zenginlik kazanmış, dolayısıyla sözler bağlama yedirilmiştir — bunun nedeni, sözlere mutlaka gerçeklik kazandırmak değil, daha çok bunları karmaşık anlamlar ağında yalnızca birer iplikçik olarak sunmaktır.

bu kişisel çıkarların peşinde utanç verici bir biçimde koşma, arka planda amansızca akıp giden tarihsel olayların doğasını somutlaştırır. Bu eğretilemeli gerilimin gücüyle, film hem anlattığı tarihsel bağlamın hem de bunu hazırlayan nedenlerin ötesine geçer ve olup bitenlere yepyeni bir olasılık ufkundan bakma olanağı sağlar.

Ussoni birçok açıdan Franz'ın bu örüntüdeki karşılığıdır. Romantik ülkücülüğü ve yurtseverlik duygularıyla Avrupa tarihindeki yükselen dalgayı, yani Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ulusdevletlerin oluşum sürecinin son evresini simgeler. Ama patlak veren savaş, aslında keskin bir erk ve ekonomik çıkar çatışmasıdır. Ussoni'nin enerjisi, gözünü kör eden ve onu güçlü yoldaşlardan yoksun bırakan ülkücülüğü olmasa, bu çarpışmada iki yandan birinin itici gücü olabilirdi. Tıpkı Livia gibi o da eylemlerinin, sonunda tüm koşullara egemen olan etmenlerle uyuşmadığını dokunaklı bir biçimde görür.

Tarihsel olayların üstesinden incinmeden gelen tek kişi Kont Serpieri'dir. Başlangıçta Avusturyalı yöneticilerin gözüne girmeye çalışırken görülür; saygın bir meclis üyesi olduğu apaçık ortadadır. Livia Serpieri'yi istemeden yurtseverlerin yanına götürünce, Kont gerçek doğasını bir kez daha ortaya koyar. Veriedik sahiden İtalya'nın parçası olursa düşüncesiyle, tam bir fırsatçı gibi davranarak Ussoni'yle kaba saba pazarlık tartışmalarına girişir. Ortama yansıtılan bu yoğun acı alayın kavranmasıysa, izleyicinin bu konuda sahip olduğu tarih bilgisine duyduğu güvene bağlı olarak kendisine bırakılmıştır: İdealistlerin çabalarına karşın, yeni İtalya Serpieri gibi fırsatçıların çıkarı gözetilerek kurulacaktır. Ülkesinin siyasetçileri gibi, o da kazanan belli olana kadar yan tutmadan köşesine çekilip oturacaktır. Serpieri filmin öne sürdüğü tarihsel yorum açısından son derece önemli bir kişi olmasına karşın, rolünün oldukça kısa tutulması epey ilginçtir — Visconti her zaman yenenden çok yenilenle ilgilenmiştir.[62]

[62]Daha önce de belirtildiği gibi, film sıkıdenetime uğramadan önce

İki melodram kahramanının yani Livia'yla Ussoni'nin yan yana getirilmesi, hızla serpilen ve görkemli devinimlerle yürütülen Risorgimento'nun yalnızca Serpieri gibi insanların açgözlülüğüyle ordunun kendini beğenmişliği üzerine atılmış bir örtü olduğunu gözler önüne serer. Bu, Risorgimento'nun egemenliği halka değil seçkinlerin eline bırakmak anlamına geldiğini savunan Gramschi'nin görüşünü sinema diliyle anlatmaktır. Çarpışma sırasında cephe gerisinde köylüler, çevrelerinde askerlerin manevrası sürüp gitmesine karşın çalışırken görülürler. Guido Aristarco'ya göre, bu küçük ayrıntının son derece önemli bir anlamı vardır: "Siyasal erk sürmekte ama bu onları hiç mi hiç ilgilendirmemektedir. Şunu söyler gibidirler: 'Canınızın istediğini yapın, beyler; hiç umursamıyoruz. Bu bizim savaşımız değil.'"[63]

Guido Aristarco, Visconti'nin yenigerçekçiliğe sırt çevirmekle suçlandığı tartışmalarda *Senso*'nun en ateşli savunucularından biriydi. Öykü çağdaş gerçeklikten alınmamıştı, filmse görsel işitsel açıdan, özellikle de yenigerçekçi filmlere kıyasla, olağanüstü güzeldi. Solcu aydınlar tarihsel izleklerle operaya özgü aşırılıkları hâlâ Faşist sinemayla, yani yenigerçekçiliğin kesinlikle karşı çıkmaya çalıştığı bir şeyle birleştiriyorlardı. Aristarco *Senso*'nun yenigerçekçiliğin gerçekçiliğe, yüzeylerinse derinleşip çözümlemeye dönüştüğünü gösteren bir örnek olduğunu savunur. Ama bu görüşünü konuşkan eleştirmenlere, özellikle de Césare Zavattini'yle Luigi Chiarini'ye kabul ettirmeyi başaramaz. Zavattini yalnızca toplumla çağa ilişkin konuların halkı eğitebileceğini ve insanlarda siyasal bilinç uyandırabileceğini öne sürer. Chiarini'yse aşırılığa kaçan sinema biçeminin, filmin taşıdığı törel ve siyasal

söz konusu rol zaten kısaltılmıştı. Visconti şunları söylemiştir: "Ben hep yenilgileri anlatmayı, kurbanları ve gerçeklik altında ezilen yazgıları betimlemeyi yeğlemişimdir" (Visconti'yle görüşme, Micciché, *Morte a Venezia*, sayfa 124).

[63]Aristarco, yazarla görüşme.

mesajı bastıracağını düşünür.[64] Bu savlarda biraz ahlâkçılık vardır: estetiğin, gerçekliğe bağlılığın önkoşulu olduğuna yürekten inanılır. Ama melodrama özgü davranışların acımasız bir eleştirisi olan *Senso* son derece etkilidir çünkü izleyiciler de duygularla duygulanımların çekiminden paylarını alırlar.

[64]Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, sayfa 172-3.

LEOPAR

Risorgimento'nun (Birleşmenin) Yeniden Değerlendirilmesi

BELİRLİ BÖLGELERDE birleşmeye duyulan coşkuya karşın, İtalya yarımadasının pek çok farklılıklar gösteren sekiz eyaletinde siyasal ve toplumsal birliği sağlamak hiç de kolay değildi. Bunların toplumsal gelişim aşamaları, epey ileri düzeyde bulunan kuzey bölgelerinden başlayıp İki Sicilya Krallığının temelde derebeylik dizgesi olan Bourbon yönetimine kadar uzanan çeşitlilikler gösteriyordu. Öne sürülen toprak haklarının yanı sıra budunsal kökenlerin karmaşıklığı, hangi bölgelerin birleştirilen İtalya'nın olacağı konusunda bitmez tükenmez tartışmalara yol açmıştı. Ayrıca dar görüşlü kırsal bölgeler arasında da önyargılar ve çekişmeler vardı.[1]

Kuzey İtalya'nın büyük bölümü, 1860'da, bir önceki yıl Fransa'yla Avusturya arasında patlak veren savaşın ateşlediği ayaklanmaların sonucunda Piedmontese Krallığı'na bağlanmıştı. Tam birleşmeye götüren belirleyici olaylar, 1860'da Giuseppe Garibaldi Kırmızı Gömlekliler olarak bilinen yaklaşık bin kişiyle Sicilya'ya ayak bastığında başlamıştı. Alçakgönüllü, büyük olasılıkla da sıradan biri olmasına karşın, saçtığı büyüleyici ışıklarla çevresini etkisi altına alan bu adam, kısa ömürlü ama neredeyse hiç yenilmeyen bir ordu toplamayı başarmıştı. Piedmonte başbakanı Kont Camille Cavour, cumhuriyet yengilerini krallık utkularıymış gibi göstermeye kalkışmamış olsaydı, Garibaldi'nin ateşli ruhu kalıcı sonuçlara yol açabilirdi. Cavour, el altından kendisinin

[1]Mack Smith, *Italy*, sayfa 8-9, 13-14.

yönettiği bir kalkışmayı sözde neden olarak göstermiş ve Roma'yı yakın çevresi dışında, Papal eyaletini ele geçirmişti. Bu toprakların krallığa katılması, bir halk oylamasıyla pekiştirilmiş, bunun sonucunda "İtalya'nın bölünmez bütünlüğü" yüzde 99'un onayını almıştı. Aynı örüntü yarımadanın başka bölgelerinde de kabataslak yinelenmişti. Seçim sonuçları karşı görüşte olanların arkasındaki basın susturularak ve krala bağlılık andı içmiş, kendilerine yansızlık süsü vermeye bile kalkışmayan seçim görevlileri kullanılarak sağlama alınmıştı. Garibaldi iç savaş çıkabileceğini göz önüne alarak, kazandığı zaferleri Piedmonte kralına aitmiş gibi göstermeyi kabul etmişti. Bu da devrimcilerle cumhuriyetçilerin çoğunun kraldan yana dönmesine yol açan bir sözde neden olmuştu.[2]

"Resmi İtalya'yı" oluşturan kralcılara göre Garibaldi artık tam bir karın ağrısı olup çıkmıştı. Birleşme sürecinin sonlarına doğru, yaptıkları az çok yok sayılmaya başlanmıştı. Napolili Kralcılar gibi eski düşmanlara, başarıları Piedmonte'nin generalleri için utanç kaynağı olan Garibaldi'nin gönüllülerinden çok daha iyi davranılıyordu. Kısa zamanda ordunun ana işlevi huzursuzluğu bastırmak olmuş ve bu bağlamda Napolili yandaşlar, Garibaldi'nin birliklerinden daha güvenilir sayılmaya başlanmıştı. Sonunda 1865'de durum bir ölçüde denetim altına alınana kadar, çıkan karışıklıklar ya da hastalıklar sonucunda, asıl birleşme savaşında can veren askerlerden çok daha fazlası ölmüştü.[3]

Risorgimento dişe dokunur toplumsal değişikliklerle sonuçlanmamıştı. Eski toplumu aristokratlar yönetiyordu oysa şimdi onların yerini sanayinin varsıllaştırdığı ***büyük kentsoylular*** almıştı. Yeni devletin en önemli sınıfları —gittikçe kentsoylulaşan— büyük toprak sahiplerinden ve yüksek kamu görevlilerinden oluşuyordu. Risorgimento'nun en parlak utkuları toprak sahiplerine başkaldıran köylüler tarafından kazanılmasına karşın, yeni siyasal durum,

[2] *Agy.*, sayfa 18-20, 39-42, 66-7.
[3] *Agy.*, sayfa 54, 71-3.

toprak sahiplerinin gücü güvence altına alınarak pekiştirilmişti. Güneyde yoksulluk her zamankinden farksız kol geziyor ve Bourbon yönetimi sırasında olduğu gibi ulusal birlik duygularını aşındırıyordu.[4] Aslında 1960'ların başında kuzeyle güney arasındaki bölünme hâlâ Risorgimento zamanındaki kadar derindi — bugün bile öyledir. 1950'lerde yapılan Sicilya toprak reformu başarısızlığa uğramış böylece kırsaldan kentlere, güneyden kuzeye ve İtalya' dan başka ülkelere gittikçe büyüyen bir göç başlamıştı. Bütün bunlar da yeni toplumsal sorunlar yaratmıştı.[5]

Geçmişteki ve o sıralardaki sorunlar umursanmaksızın, Risorgimento'nun ilk yüzyılını kutlayan bir film çekmek üzere Roberto Rossellini görevlendirilmişti. Gerçi *Viva l'Italia* (1960) Sicilya'nın ele geçirilmesinin yarattığı sonuçları eleştiren birtakım unsurlar içeriyordu ama bir yandan da Garibaldi'yi İsa'ya benzer biri gibi sunup söylenceselleştirerek siyasal uyuşmazlıklara değinmekten ustaca kaçınmayı başarıyordu. Filmde Garibaldi dağda ekmek dağıtıyor, olağanüstü yufka yürekli ve anlayışlı davranıyor, köylülerse kendisine tapınırcasına saygı gösteriyordu. Anlatı Garibaldi'nin bu niteliklerini sorgulayıp çözümlemek yerine, araya saygılı bir uzaklık koyuyordu.[6]

Buna karşılık Visconti'nin *Leopar*'ı hem Risorgimento konusundaki resmi görüşe hem de büyük olasılıkla Rosselini'nin filmine eleştiri sayılabilir. Bununla birlikte asıl başlangıç noktası, Risorgimento'ya özel ilgi duyan amatör tarihçi Palma dükü ve Lampedusa prensi Giuseppe Tomasi'nin romanıydı. Tomasi di Lampedusa, romanını yazmadan önce yıllarca belgelikleri tara-

[4]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, sayfa 18-29; Mack Smith, Italy, sayfa 2-4.

[5]Kogan, *A Political History of Italy*, sayfa 137-9.

[6]Agy., sayfa 133. Bu tartışmalı bir konudur. *Viva l'Italia*'yı Garibaldi'nin canlandırıldığı daha eski filmlerle karşılaştıran José Luis Guarnier, Rossellini'nin yarattığı kahramanın gizlerini açıklığa kavuşturduğunu düşünmektedir (Guarnier, *Roberto Rossellini*, sayfa 91.

yarak bilgi toplamış ve büyükbabası Giulio'yu tanıyan insanlarla görüşmüştü. Roman'ın ana kahramanı Salina prensi Don Fabrizio'yu yaratırken büyükbabasını örnek olarak kullanacaktı. Büyükbabasının takma adı *Il gattopardo* (Leopar), Tomaso di Lampedusa armasında yer alan leopardan geliyordu ve başkahramana da bu nedenle yakıştırılmıştı.[7]

Öykünün ana konusu, Tomaso di Lampedusa'nın anlattıklarının sınırları içinde açımladığı konuların zenginliği göz önüne alınırsa, son derece yalındır. Garibaldi'nin karaya çıkarttığı birliklerin Salina konutuna ulaştığı haberi gelince prensin yeğeni Tancredi başkaldıranlara katılmak üzere evden ayrılır. Bunun üzerine aile, çalkantılı olayları güvenli bir uzaklıktan izleyebilecekleri bir yere, Donnafugata'daki yazlık eve taşınır. Burada özellikle "İtalya'nın bölünmez bütünlüğü" oylaması ve prense Turin'de kurulan yeni Senato'ya katılmasını söylemek üzere gelen —ama kesin bir dille geri çevrilen— Chevalley'nin ortaya çıkışı insana dış dünyayı düşündürür.

Donnafugata'da Tancredi *sonradan görme* don Calogero'nun güzel kızı Angelica'yla karşılaşır. Birbirlerine yalnızca kişisel çekicilikleri yüzünden değil aynı zamanda birbirlerinin toplumsal ve parasal özlemlerini tamamladıkları için de son derece uygun düşmektedirler — bu kusursuz uyumun nedenleri yakışıklı kuzenine baştan beri sevdalı olan prensin kızı Concetta'yı pek de avutmaz. Sonunda aile Palermo'ya döner ve toplumsal değişim belirtilerinin artık iyiden iyiye su yüzüne çıktığı büyük bir eğlentiye katılır. Sondan bir önceki bölümde don Fabrizio'nun, büyük eğlentinin yaklaşık yirmi yıl sonrasına denk düşen 1883'deki ölümü anlatılır. 1910'da geçen son bölümdeyse evlenmemiş kızlar aileden kalma andaçları yakarlar. Dul Angelica kardeşlerine uğrar ve evde kalmış iki kızın acı anılarını canlandırır. Angelica'nın Tancredi'yle evlenmesi toplumsal işlevini yerine getirmiştir ama duy-

[7]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 163-4.

gusal ve bedensel açıdan bu evlilik Tancredi'den çok daha önce ölmüştür.

Kitabın temize çekilmemiş biçimi 1956'da bitmişti ama tek bir yayımcı bile bununla ilgilenmemişti. Lampedusa'nın ölümünden sonra, kitabın elyazması Giorgio Bassani'nin eline geçmiş, o da bunu varlıklı, ayrıksı, kargaşacı bir yayımcı olan ve kitaptan hemen etkileniveren Giangiacomo Feltrinelli'ye götürmüştü. Gene de kitabın başarıya ulaşacağı hiç kimsenin aklına gelmemiş ve ilk basımı yalnızca 3.000'le sınırlı tutulmuştu. Oysa kitap ilgilileri şaşırtacak denli başarıya kavuşmuş ve sürekli çok satanlar arasında yer alarak Strega yazın ödülünü kazanmıştı. Visconti de büyülenenler arasındaydı. Romanın, Risorgimento döneminde Verga'nın, Pirandello'nun ve De Roberto'nun Sicilya hakkında yazdıklarını tamamladığını düşünüyordu. Ayrıca Lampedusa'nın, yarattığı kahramanların iç dünyalarını betimlediği toplumsal ortamla iç içe geçirip dokuma becerisine hayranlık duyuyordu; onun görüşüne göre bu Verga'nın halk işi ama gene de ustalıklı gerçekçiliğiyle Proust'un aydınlara yönelik anılar sanatını son derece iyi dengeleyen bir şeydi.[8]

Georg Lukács, toplumcu gerçekçilik ilkelerini kaskatı irdeleyen yapıtlara oranla, gerçekçi romanların, kentsoyluluğun yozlaşmasını açığa çıkartarak toplumsal gerçekliğin içyüzünün çok daha iyi kavranmasına yol açtığını —dolayısıyla Marksçılığın eline çok daha etkin bir silah verdiğini— belirtmiştir. Buna benzer olarak Tomaso di Lampedusa'nın Risorgimento döneminin karmaşası içinde Sicilya aristokrasisine kişisel bakışı, Visconti'ye ufak tefek uyarlamalarla kendi Marksçı görüşlerini dile getirme fırsatı vermiştir. Ortaya çıkan sonuç *Senso*'dan daha az gizli alay içeriyormuş gibi görünmesine karşın, İtalyan ulusunun doğuşu konusunda sunduğu görüş en az onun kadar yanılsamalardan uzaktır. Visconti'nin, Tomaso di Lampedusa'nın bu içten romanını

[8]Benzivenni, *Luchino Visconti*, sayfa 56; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 165.

ancak yüksek bütçeli bir seyirlik olarak uyarlayabileceği konusunda ciddi kuşkular vardı. Ama film görkemine ek olarak içinde, Tomaso di Lampedusa'nın romanından pek de uzaklaşmayan gülmeceyi, sıcaklığı ve gönül gözüyle bakışı da barındırıyordu.

Visconti, aristokrat özgeçmişi yüzünden tarihsel filmlerinin konusunu yakından bildikleri arasından seçer. Geçmiş dönemleri kılı kırk yararak sinema için yeniden kurgulamasının neredeyse eşsiz oluşunun nedeni de işte budur. *Leopar*'da yoksul aristokrat gençle varlıklı kentsoylu kızın evliliği, Visconti'nin kendi ana babasının, yani Mondrone Dükü'yle Erba sanayi servetinin mirasçısının evliliğine benzer. *Leopar*'ın çekiminde Visconti'nin sahne bezeminin en ufak ayrıntısına kadar aslının aynısı olarak kurulmasına gösterdiği özen bir söylence olup çıkmıştır. Örneğin Garibaldi'nin adamlarının giydiği gömlekler çaya bastırılmış, güneşte kurutulmuş ve eski görünmesi için bir süre toprağa gömülüp bekletilmişti. Arabalar cenaze işleriyle uğraşan evlerden ve yarı yıkık konakların ahırlarından bulunmuştu. Bourbon askerlerini canlandıran bölge halkına, 1860'larda İki Sicilya Krallığındaki gibi ata dimdik binme biçimi öğretilmişti. Büyük balo sahnesi Palermo'da, içinde asıl sahiplerinin hâlâ yaşayan akrabalarının oturduğu birkaç konaktan biri olan Palazzo Gangi'de çekilmişti.[9]

Tasarlanan filmin görkemine karşın Visconti bir kez de olsa bütçenin dışına çıkmamayı başarmıştı. Ama *Leopar* hâlâ senaryo aşamasındayken, gene yapımcısı Titanus olan bir başka filmin bütçesi (Robert Aldrich'in *Sodom ve Gomara*'sı, 1963) iki milyon dolardan altı milyona fırlayıvermişti. Sonuç olarak Visconti'nin filmi için Amerikan para kaynaklarına gerek duyulmuştu. Bu konuyla 20th Century Fox ilgilenmiş ama filmin İngilizce çekilmesini ve başrolde de uluslararası bir yıldızın oynatılmasını iste-

[9]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 170, 177. Pio Baldelli, Lampedusa'nın tersine *Visconti*'nin, Sicilya'daki taşralı aristokratların düzeysizliğini dikkate almaması açısından filmin sözde gerçekçiliğini eleştirir (Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 229).

mişti. Bunun üzerine rol Burt Lancaster'a verilmişti. Sonunda Fox filmin dağıtım hakları karşılığında iki milyon dolar katkıda bulunmuştu.[10]

Buna karşın Visconti'nin gönlü filmin dilinin İngilizce olmasından yana değildi; bu nedenle sonunda filmin İngilizceye ve İtalyancaya uyarlanmış olarak çekilmesine karar verilmişti. Bununla birlikte 20th Century Fox İtalyanca uyarlamada birçok değişiklikler yapmış, en önemlisi de, 205 dakikalık özgün süresinden (Visconti'nin kendisinin kısaltıp 185 dakikaya indirdiği) filmi kesip 161 dakikaya düşürmüştü. Ayrıca Fox filmin ölçeğini 70 mm.den 35 mm.ye getirip küçültmüş ve Technirama düzenlemesiyle yapılan çekimleri Eastman Color'a çevirmiş, aslında Technicolor'la işlem görecekken film, Fox'un yan kuruluşu De Luxe tarafından CinemaSkope yöntemiyle yıkanma işleminden geçirilmişti. Bütün bunların sonucunda ortaya uygulayım niteliği epey düşük bir film çıkmıştı. Londra'da *Times* ve *Sunday Times* gazetelerinde yayımlanan açık mektupta Visconti şöyle yazmıştı: "Görüşüme göre [*Leopar*] son derece kötü kesilmiş ve konuşmalar filme uygun düşmeyen, kötü seçilmiş seslerle verilmiştir... New York'ta filmi gördüğüm zaman öyküyü izlemekte zorlandım. Ayrıca yapıt parlak bir Hollywood filmi gibi yıkanmıştı... Artık filmin babası benim diyemem."[11] Fox "filme zarar verecek sözler ederek kendi filmine gölge düşürmeye niyetlenmiş görünen" Visconti'ye karşı yasal yol-

[10]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 178.

[11]Rohdie'deki alıntı, "The Anglo-Saxon Response to *Il Gattopardo*." "Il giudizzio della critica anglosassone" başlığıyla yayımlanmıştır, Micciché, *Il gattopardo*, sayfa 218. Ne yazık ki tek filme ayrılmış derin bilgilerle dolu bu yazı parçası, kitabımın taslağı bitene kadar basılmamıştır. Dolayısıyla, kitabımın basılmasından biraz önce elime geçen Rohdie'nin yazısının İngilizcesi dışında, bundan tam anlamıyla yararlanamadım.

İnsanın bir filmi değerlendirmesini, oyunculukla ilgili izlenimlerini, seslendirmenin: ve toplumsal alt yapı gibi inceliklerin kaydıyla, aktarılan ses perdelerinin ne denli etkilediği genellikle dikkate alınmaz.

lara başvuracağını duyurmuştu.[12] Filmin İngilizce kopyası Birleşik Devletler izleyicisini etkileyememişti. Film yirmi yıl sonra İtalyanca altyazılı olarak yeniden gösterime girmiş ancak o zaman neredeyse herkesin övgüsünü kazanabilmişti.

Gerçi *Leopar*, Avrupa'da siyasal Soldan karışık tepkiler almıştı ama halkın ve eleştirmenlerin gösterdiği tepkiler olumluydu. Mario Alicata, Guido Aristarco ve Pier Pasolini gibi kimi yazarlar filmi Risorgimento tarihine bir başka seçenek göstermediğini öne sürerek eleştiriyordu. Bununla birlikte, Komünist Parti başkanı Palmiro Togliatti filmi açıkça destekliyordu. Onun görüşü uyarınca *Leopar* tam bir başyapıttı ve aslından bile iyiydi.

Durgunluk ve Değişim

Bir uyarlama olarak *Leopar*, özgün yapıta en azından yüzeysel olarak son derece bağlı kalışı açısından *Senso*'dan bütünüyle ayrılıyordu. En göze çarpan farklılık kitabın son bölümlerinin atlanması ve belli başlı konuların konuşmalarla büyük balo sahnesi görüntülerine sokulmasıydı. Ayrıca temel yaklaşım da epey farklıydı. *Senso*'nun kilit noktası gizli alayla duygudaşlığın etkileşimiyken, burada belirli bir yaşam biçimine duyulan kırılgan özlemle bu yaşamın kaçınılmaz yitimini kabullenmenin acılığı arasındaki gerilim olmuştur. Gerçi bunun çoğu romanda da vardır ama film söz konusu duyguları, özellikle de özlemi, tarihsel bir ihtişam biçiminde yeniden kurgulayarak yoğunlaştırmıştır. Can çekişen toplumsal sınıfının yaşamını uzatmak için ödenmesi gereken bedelin ayrımına gittikçe daha fazla varan kocamış prensin acı duyguları, sırtını dayadığı varsıl ve duygusal geçmişi içinde görüldüğü zaman daha da alevlendirilmiş olur. Böylece film Çehov'a özgü denebilecek unsurlarla dengelenir: zamanın acımasız akışı, toplumun durgunluğu; sevdaların sığlığı, aile ilişkilerinin

[12]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 178.

gelişigüzelliği; diyalektik etkileşim içinde yaşamın kışkırtmalarıyla yıkıcı güçleridir bunlar.

Tomaso di Lampedusa'nın romanındaki ana motif, ilk olarak prensin sevgili yeğeni Tancredi'nin ettiği sözlerle dile getirilir: "Her şeyin olduğu gibi kalmasını istersek, her şeyin değişmesi gerekir." Kitabın yanı sıra film boyunca da yankılanan ve özellikle prensle yeni İtalya'nın hükümet temsilcisi olan Chevalley arasındaki uzun konuşmalarla geliştirilen bu söz, Sicilya'nın tarihin her aşamasındaki durumunu adım adım kuşatarak içine alır. Olayları değiştirme girişimlerinin tümü yalnızca, yeni fırsatçılık döngülerini başlatmakla kalır. Prens gibi eski yönetimden kalma kişiler yerlerini, don Calogero gibi yeni dönemin yarattığı adamlara bırakmıştır; prens bunları "halkın ideallerini kullanarak kendi çıkarlarını gözetip karşılayan" adamlar diyerek tanımlar. Kişisel varlık edinme peşinde koşmaları en azından düzenin işlemesini sağlar. Ama hiçbir şey değişmemiştir çünkü Sicilyalılar bunu gerçekten istememektedirler. Prens, zaten çok iyi durumda olduklarına göre, neden değişmek istesinler ki, diye sorar. Gerçekten de "gösteriş meraklıları yoksulluklarından daha güçlüyse" nasıl değişebilirler?"

Yer alan toplumsal değişimin yapısı, prensin yıllar önce satmak zorunda kaldığı toprakların artık Calogero'nun elinde oluşuyla apaçık gözler önüne serilir. Böylece eski Salina mirasının bir bölümü, kentsoyluları aralarına almayı kabul etmeleri karşılığında yeniden aristokratlara verilir. Aristokratların başka seçeneği yoktur, kentsoylularsa yüzyıllardır tutsağı oldukları aşağılık duygusundan kurtulmaya can atmaktadır. Kentsoylular aristokratların yok olmasını istememektedir; arzuları yalnızca onlara benzemektir. Don Calogero en azından şimdilik Salina prensinin desteğine gerek duymaktadır — bu da Angelica'yla Tancredi'nin evliliğiyle ilgili anlaşmayı imzaladığında don Fabrizio'nun onu havaya kaldırıp öptüğü sahnede görülür.

Siyasal düzlemde aristokratlarla kentsoyluların bundan sonraki adımı, çıkarlarını korumak için güçlerini birleştirmek ve bu amaçla

Garibaldi üstlerine saldığı birlikleri dizginlemek olacaktır. Garibaldi, yapılması gerekeni yapar yapmaz durdurulmalıdır: kendisinden istenense eski yönetim biçiminin çökertilmesine yardım etmesidir. Filmin başında Garibaldi'nin Kırmızı Gömleklileri arasında gördüğümüz biri, sonra da Tancredi, Piedmonte krallık ordusunun üniformasıyla ortaya çıkar. O ve yoldaşı, prens tarafından, çok yakın bir geçmişte Kırmızı Gömleklilerin arasındaki kişiler olarak anımsanmak istemezler. Artık Garibaldi'nin adamlarını kınamakta ve onlardan çete olarak söz etmektedirler. Bu nokta prens balo sahnesinde gezinip dururken, Albay Pallavicino'nun, Aspramonte çarpışmasından sonra Garibaldi'nin gelip adamlarının ne kadar kendini beğenmiş ve korkak olduklarını görmesine yardım ettiği için kendisine teşekkürlerini bildirdiğini söyleyerek böbürlendiğini işittiği zaman daha da ileri taşınmış olur. Pallavicino sahnesi, don Fabrizio'nun haksızlık karşısında duyduğu öfkeyi iletmesine olanak vermek üzere, özgün biçimindekinden çok daha geniş tutulmuştur. Ayrıca filmin en sonu idam mangasından yükselen ateş sesleriyle daha da acılaştırılmıştır: aslında birleşme sürecini başlatmış olanlar artık kurşuna dizilmektedirler. Don Calogero, Tancredi'nin gelecekteki kayınbabası şöyle söyler: "Bu iyi bir ordu, ayrıca çok da ciddi. Sicilya için gerekli olan budur işte. Artık kaygılanacak bir şey yok."

Prens bütün bunlara gökyüzünden bakar gibidir — boş zaman uğraşı da, buna biçilmiş kaftan gibi denk düşen gökbilimdir. Kimi zaman öylesine yükseklerden uçtuğu görülür ki, filmdeki işlevleri zaten onun şanını arttırmak olan öbür kişiler birer kuklaya dönüşür. Hiç kimse, hâttâ savaşan yanların ikisi de, onun saygınlığıyla haklarını sorgulayamaz. Örneğin sıradan insanlar durup beklemek zorundayken onun barikatlardan geçmesine izin verilir.[13] Prensin tadını çıkardığı bu saygınlık, aile papazını bile buyruğu altına almasını sağlar.[14] Dolayısıyla prensin köşesine çekilip olayları

[13]Bu özellikle Amerikan kopyasında vurgulanmıştır. İtalyan kopyasında Tancredi prensin ve trenin geçip gitmesinde rol oynar.

[14]Bunun nedeni bir ölçüde kitapta kendi düşünceleri ya da öyküyü anlatan kişinin yorumu olarak sunulan birçok şeyi filmde don Pirrone'nin

akışına bırakması kolaydır. Kentsoylu sırtlanların tersine o bir leopar olarak her zaman saygı görecektir. Sicilya toplumunda olması düşünülen en iyi şeyleri o simgeler.[15]

Bununla birlikte prens de uzlaşma yoluna çoktan girmiştir. Görünüşe bakılırsa, kendi çocuklarından bile daha fazla sevmeye başladığı Tancredi'nin beş parasız olduğunu, gözü yükseklerde olan genç bir aristokrattan beklenen yaşam düzeyini korumak için varlıklı bir kentsoylu ailenin kızıyla evlenmek zorunda kalacağını çok iyi bilmektedir. Prens kendisiyle yeğeni arasında sıkı bir bağlantı kurmaktadır; bu nokta daha en başta —Alain Delon'un canlandırdığı— Tancredi'nin ilk göründüğü anda yani görüntüsünün prensin önünde tıraş olduğu aynaya yansıması sırasında vurgulanır. Bu imge iki adam arasındaki eğretilemeli gerilimi önceden haber vermektedir. Filmin sonunda bu sahne, aynada yüzüne bakarken artık Tancredi'nin yakışıklı yüzünü orada görmeyen, kendini kocamış ve yabancılaşmış duyumsayan prensin bir başka görüntüsüyle bir kez daha anımsatılır.[16]

Prens Tancredi'yi kendisinin gerçek ardılı olarak görmekle birlikte, yeğeninin de değişimin kaçınılmazlığını somutlaştırıp üzerinde topladığını düşünmektedir. Tancredi'nin, büyük tutkulara sahip gösterişli genç bir adamın yapması gereken neyse onu yaptığını anlamıştır. Tancredi ideallerine sırt çevirmiş değildir —

söylemesidir. Don Fabrizio'nun üstünlüğü don Calogero'nun neredeyse bir soytarıya dönüştürülmesiyle vurgulanır.

[15]Kitapta Salina ailesinin, Donnafugato'ya ulaştığı zaman olduğu gibi, gelecekteki düşüşüne ilişkin birtakım göndermeler vardır: "Çünkü şimdiye kadar hiç bu denli içten bir çağrı almamıştı: o andan başlayarak saygınlığı, gözle görünmez bir biçimde de olsa, azalmaya başlamıştı" (Tomaso di Lampedusa, *Leopar*, sayfa 43).

[16]Filmde yaratılan, kahramanlarla birlikte izleyicilerin de görüp işittiği dünyada bu tür noktaların, görsel işitsel eğretilemelere dönüştürülmesi, sahne düzenleme sanatının bir parçasıdır. *Leopar*'daki aynalarla resimlerin eğretilemeli kullanımıyla ilgili açıklayıcı bilgi için Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 56-61'e bakın.

zaten sırt çevirecek bir ülküsü de yoktur. Her zaman bütün temizliğiyle kendine bağlı kalmıştır; bu da onun, don Fabrizio'yu bile ele geçiren büyüleyiciliğinin bir parçasıdır.

Tancredi'nin kendi toplumsal sınıfının altında olan biriyle evlenmesi yalnızca parasal ve toplumsal olarak değil aynı zamanda dirimsel açıdan da bir zorunluluk olarak sunulmuştur. Filmde yeniliğin keskin çekiciliği, Tancredi'nin eşi olan varlıklı, kentsoylu sınıftan Angelica'nın güzelliğiyle simgelenirken, aristokrat kuzenlerin evlenip maymun gibi çocukların babası olması konusunda birtakım akıl yürütmeler yer alır. İzleyicilerin Claudia Cardinale'nin görünüşünü değerlendirememeleri olasılığına karşı, Angelica'nın ilk girişi, tam kitaptaki gibi, dikkatleri üzerinde toplayıverişiyle iyice vurgulanır: kızın güzelliğini görünce sürdürdükleri söyleşiyi kesiveren prensin aile üyelerinin yüzlerinde büyük bir hayranlık belirir; bu sahnede yüzler yoğun yakın çekimlerle gösterilir ve okşayıcı bir müzik kullanılır. *Senso*'da Livia'ya olduğu gibi, burada da izleyicilerin genç çifte ve aralarındaki çekime yakınlık duyması sağlanır.

Prens Chevalley'i uğurlarken kendini ve soyunu, sırtlanlara yenilen leoparlarla kıyaslar. Bu nokta yakışıklı, onurlu prensle, açıkgözlülüğüne karşın budala, sıradan bir adam gibi davranan Angelica'nın babası don Calogero arasındaki aykırılıklarla iyice öne çıkartılır. Bununla birlikte dıştan ne denli yakışıklı görünürse görünsün Tancredi'nin de sırtlanları anımsatan bir yanı vardır. Büyük balo sahnesinde Tancredi söz arasında Angelica'yla Concetta'ya Garibaldi'ye katılmak için düzenli ordudan ayrılan askerlerin gündoğumunda öldürüleceklerini söyler — tam bu noktada araya dans eden konuklar girer. Derken Concetta Tancredi'ye bir zamanlar böyle konuşmadığını anımsatır. Bu sözleri onun Angelica'ya beslediği kıskançlığı yansıtmaktadır, ama sonra yeniden Tancredi'nin kadınlarla ilişkisinin hep siyasal görüşlerine uygun olduğunu söyleyerek konuyu değiştirir. Birkaç acı söz daha ettikten sonra, Concetta koşarak dışarı fırlar böylece genç çift öpücüklerin

tadını çıkartmak üzere baş başa kalır. Şen dansçıların oluşturduğu zincire katılırlar.

En azından filmin başında kadınlarla hâlâ birtakım cinsel ilişkilere girdiğini gördüğümüz prensle Tancredi arasında bundan başka benzerlikler de vardır; ikisi arasında kurulan bu koşutluk akla, prensin kendi gençlik günlerinde de siyasal sahnede bazı değişikliklerin yer aldığını ve onun yaşamın sunduğu tüm ilginç fırsatları değerlendirip sonuna kadar sömürmeye Tancredi kadar istekli olduğunu getirir. Prens leopar olarak kalmayı bir ölçüde başarmıştır, çünkü tarihsel koşullar ona bağlılık konusunda ortaya çıkan çatışkılarda yan tutma fırsatı vermemiş ya da onu bu tür bir zorunluluğa sokmamıştır. Ayrıca prens leoparlığı bütün yüceliği ve şanıyla sürdürmenin pahalıya patlayan bir iş olduğunu, kalıt olarak sağlama olanağı artık kalmayan gerekli varlığı yaratmak için törel uzlaşmanın kaçınılmazlığını çok iyi bilmektedir.

İstediği amaca ulaşmak için Visconti, kahramanlarını, güzel oyunculara canlandırtarak, içinde yaşadıkları konakların görsel görkemine odaklanarak, bunu Nino Rota'nın soylu müziğiyle destekleyerek sonra da hepsini arkada karaltı gibi sürekli belirip duran siyasal olayların iğrenç yönleriyle dengeleyerek onlara yücelik kazandırır. Tomaso di Lampedusa romanında Sicilya aristokratlığının çökmüşlüğünü yansıtan birtakım ayrıntılardan söz eder. Kitabı canlandırmak için Visconti'nin seçtiği yöntemde bu unsur önemsenmez ama yarattığı boşluk başka yollarla doldurulur. Kimi zaman aile sanki simgesi oldukları yaşam biçiminin sona ermekte olduğunu belirtmek istercesine, ressama poz verir gibi dingin bir kıpırtısızlık içinde görünür. Özellikle Donnafugata'daki kilise töreninde kamera kaydırılarak tozlara bulanmış aile üyelerinin yüzlerinde dolaştırılırken, hepsi de eski kilisenin dekorlarının bir parçası gibi görünür. Bundan başka, tam Chevalley yoksul, açlıktan ölmek üzereymiş gibi görünen bir anayla çocuğunu fark ettiği sırada, kameraya takılıveren alt sınıfların bakımsızlığı da gözler önüne serilir. Kadın "Viva il plebiscito" (Yaşasın halk oyla-

ması) yazısının altında oturmaktadır; bu toplumsal düzeyi, siyasal dizgedeki değişiklikleri kendi yararına kullanamayacak kadar düşük olanlar için demokratik iyi niyet gösterilerinin anlamsızlığını gösteren acı alay dolu bir göndermedir.

Roman Sinemasına Doğru

Leopar uyarlaması oldukça kolay bir kitaptı. Kişilerin asıl güdülenimlerini açığa vuran birkaç söz dışında, yazar kahramanların iç dünyalarına derinlemesine girmemiştir. Dış görünüşleri de ayrıntılı bir biçimde betimlenmemiştir. Dolayısıyla oyuncular, çarpıcı dış görünüşleri ve özenli canlandırmalarıyla romandaki kişilerin nitelikleriyle yarışmaktan çok bunları geliştirirler. Aynı durum, savaş alanlarından konaklara kadar yaratılan tüm ortam için geçerlidir ve bu kitapta anlatılanları ya da düşündürülenleri kat kat aşmaktadır. Visconti yapıtını, gerçekçi romana tam anlamıyla benzetmek için sinemanın tüm olanaklarını sonuna kadar kullanır; Georg Lukács bu tür romanları şöyle tanımlamaktadır:

> Roman "nesnelerin bütünlüğünü" tanımladığı için, günlük yaşamın en ufak ayrıntısına kadar girmeli, somut eylem zamanının içine işlemelidir; bütün bu ayrıntıların karmaşık etkileşimiyle söz konusu zamana özgü olan ne varsa ortaya çıkartmalıdır. Dolayısıyla tiyatro yapıtının tarihsel niteliğini oluşturan merkezdeki düşünce ayrılıklarının tarihsel gerçekliği, romana yetmez. Tarihsel açıdan tepeden tırnağa sahici olmalıdır.[17]

Tomaso di Lampedusa, örneğin balo sahnesinde, pek fazla ayrıntıya girmezken, Visconti'nin başlıca merakı bunların olduğu gibi canlandırılmasıdır. Bu işin üstesinden sevgi dolu bir özenle gelmiştir ama Youssef Ishagpour'un belirttiği gibi, Visconti'nin kahramanlarının yaşadığı yerleri dolduran nesnelerle olan ilişkisi bir müzeci ya da fetişist gibi değildir.[18] *Leopar*'da, özellikle savaş ve balo sahnelerinde, öykünün gelişme bölümünün yerini

[17]Lukács, *The Historical Novel*, sayfa 177.
[18]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 34.

neredeyse bütünüyle konuya bağlı bir görüş alır, ortamsa duyguları kamçılayan bir tür etmen, yani yavaş ama kaçınılmaz dönüşüm sürecindeki toplumsal yapının olgusal biçimi olup çıkar. Balonun verildiği olağanüstü güzellikteki konağın görkemli ayrıntılarının bazılarına insanların dikkatini çekip bu konuda yorum yapmaksa kaba saba don Calogero'ya bırakılır.

Gerçekçi etki, kahramanları yaşıyormuş, zamanıysa öykünün ilerleyişinden bağımsız akıyormuş gibi gösteren ortamla bir kez daha yaratılır. Prens'in ailesinde ve evinin içinde bizim tanımadığımız ama geride bir yerlerde kendi yaşamlarını sürdürdüğünü düşündüğümüz birçok kişi vardır. Bunlar, perdede görülenden çok daha geniş bir yaşam alanının parçası gibidirler, böylece film de (Paul Ricoeur'ün anlayışı uyarınca) yansılanmış olaylar dizisiyle olağanüstü bir görsel işitsel yeniden canlandırma arasında sallantıda kalmış gibi görünür. Filmde eylemlerin görece az oluşu izleyicileri, bir izleme yöntemi belirlemeye iter: izleyiciler bir yandan kendilerini ansızın duygusal bir deneyimin içinde bulurken bir yandan da düşünmeye koyulur; duygusallıkla düşünce birbiriyle yarışmak yerine birbirlerini yanklamaktadır.

Uyarlamanın bazı bölümlerinde Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* adlı yapıtından esinlenildiği apaçık görülür. Özellikle balo sahnesi, uzunluğu ve yol açtığı düşünceler açısından, Proust'un bu tür ayrıntılarını sevgiyle anlattığı eğlentileri anımsatır. Tomaso di Lampedusa'nın 270 sayfalık kitabının yaklaşık 28 sayfası bu eğlentiyi anlatmaya ayrılmıştır; 185 dakikalık filmde de bu sahne 46 dakika sürer (İtalyan kopyasında bu bölüm filmin dörtte birini kapsar, Amerikan kopyasındaysa biraz daha geniş bir kesitte (45/154) verilir.[19] Ama Proust'da Gérard Genette'in sayımına göre,

[19]Amerikan kopyasındaki balo sahnesinin görece uzunluğu bazı uzmanların dikkatinden kaçmış olsa gerek. Örneğin Millicent Marcus, filmin toplam 185 dakikalık özgün kopyasında bu sahnenin bir saat sürdüğünü dolayısıyla filmin üçte birini kapsadığını yazmıştır (Marcus, *Filmmaking by the Book*, sayfa 53 ve dipnot 38). Bununla birlikte, ben balo sahnesinin yalnızca, filmin 205 dakika olan ilk kopyasında bir saat

Guermanteler: iki buçuk yılda 525 sayfa. Ama bu bölümün yoğun çeşitlemelerle dolu olduğunu açıkça belirtmek gerekir çünkü 80 sayfa boyunca, iki ya da üç saat sürmüş olması gereken Villeparis kabul töreni anlatılır; Guermantes Düşesi'nin verdiği ve yaklaşık aynı süreyi kapsayan akşam yemeği 110 sayfa tutar; Prenses'in düzenlediği gece eğlentisi 65 sayfada anlatılır: bir başka deyişle ayrımların neredeyse yarısı on saat bile tutmayan gösterişli toplantıların betimlenmesine ayrılmıştır.[20]

Proust yapıtının görkemli uzunluğunu, yalnızca çok sayıda olay anlatarak değil aynı zamanda belirli birtakım olayları olağanüstü ayrıntılarla betimleyerek upuzun bir zaman dilimini kapsamak için kullanır. Gene öykünün sonuna doğru, olayların dönencesi büyüyüp kısa zaman aralıkları uzun sahnelerle örtüldükçe anlatım hızı yavaşlar. Buna benzer olarak Visconti'nin *Leopar*'ında olayların yavaşça ilerleyişi insanda destansı bir hava içinde sürüklenme duygusu yaratır. Balo sahnesi, tarlada çalışan köylülerin görüntüleri üzerinde, anlamlı bir biçimde yavaşça belirerek başlar. Bu uzun filmdeki öykünün tam burasında yer alan küçük bölüm, kahramanlar konakta dolaşmaya başladığı zaman neredeyse bütünüyle uçup gidiverir. Sözel düzlemdeyse, bol bol havadan sudan konuşmalar, siyasal olaylarla ilgili söyleşiler, insanoğlu, çöküş ve yozlaşma konusunda dile getirilen düşünceler yer alır. Bununla birlikte, abartılı görsellik, olağanüstü güzellikteki müzik ve eğlenceli danslarla insanların coşkusu yüksek tutulur.

Balonun neredeyse yarısına gelindiğinde, prens konakta dolaşıp sonunda kendini tek başına kitaplıkta bulduğu süre boyunca konuşmasız geçen yaklaşık 3,5 dakikalık bir bölüm vardır. Prens burada, kitapta Greutze'nin *Dürüst Adamın Ölümü* adlı yapıtının

tuttuğunu düşünüyorum. Visconti'nin (185 dakikalık) son kurgusunda balo sahnesi daha kısadır ama gene de son derece dengeli ve yeterlidir. Amerikan kopyasında bu bölüm, bazı yorumcuların söylediklerine bakarak karar verenlerin düşündüğü kadar olmasa da, biraz daha kısa tutulmuştur. Bundan çok daha ciddi olansa, bazı sahnelerin sıralama düzeninin belirsiz nedenlerle değiştirilmiş olmasıdır.

[20]Genette, *Narrative Discourse*, 92.

kopyası olarak tanımlanan bir resim görür. Ölen adamda kendini bulur ve ölümünün resimdeki gibi olup olmayacağını merak eder. Çarşafların daha kirli olabileceğini düşünür, kızlarınınsa resimdeki kadınlardan daha uygun giysilere bürünmüş olmasını umar. *Eros*'la *thanatos* arasındaki can çekişen gerilim, Angelica'yla Tancredi içeri girdiklerinde bir kez daha duyumsanır; genç adam kayıtsızca sorar: "Ölümle mi cilveleşiyorsun?" Don Fabrizio, bu sözcük oyununa karşılık veriyormuş gibi, tüm dikkatini Angelica üzerinde toplar ve yeğeninin kıskançlığını uyandırır. Ama prens bu konuda aralarında pek fazla yarış olamayacağını göstermek istercesine aile mezarlığını onartmaları gerektiğini söyler.

Prens'in, kitapta dolaysız alıntılarla aktarılan resimle ilgili düşünceleri, filmde Prens, Angelica ve Tancredi arasında geçen "karşılıklı konuşmalara" dönüştürülmüştür. Gene aynı biçimde, birçok düşünce, kimi zaman anlatıcının yorumları, kimi zaman Prens'in aklından geçenler konuşmalara sokulmuştur. Bununla birlikte Nowell-Smith'in yerli yerinde belirttiği gibi:

> Anlam yalnızca sözcüklerle değil aynı zamanda insan ve çevresi arasında yer alan kalıcı ilişkilerle de aktarılır. Görsel ya da sözel dışavurumculuk yoktur. Her şey gerçektir ama bu ancak özel bir biçimde, Prensin bilincinden süzülenlerin yansıması olarak görülür. Biçimsel olarak bu Flaubert'in *style indirect libre* (dolaysız anlatım biçeminin) sinema dilindeki kusursuz karşılığıdır.[21]

Bu nedenle örneğin Angelica'yla Tancredi'nin ölüm düşüncesini kafalarından atmayı başarma biçimleri, yazarın sözleriyle, onların "senaryoda 'mezarlık' sözüyle zehir olduğunu gizleyen bir yönetmen tarafından Romeo ve Juliet rollerini canlandırmak üzere saptanmış, hiçbir şey bilmeyen oyuncular olduğunu" akla getirir.[22] Asıl büyük tasarımda, genç çiftte ete kemiğe bürünen cinsellik, ilişkilerinin barındırdığı siyasal ve iktisadi çıkarlar doğrultusunda

[21]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 110.
[22]Tomaso di Lampedusa, *The Leopard*, sayfa 154.

ustaca duruma uydurulup kısıtlanmıştır. Filmin büyük bir sevdayla yeniden yarattığı dünya gibi, solup gitmek üzere olan bir şey karşısında duyarlı olmak nedir görüveririz. Visconti'nin asıl ustalığı, bunu kahramanların davranışlarında, eylemlerinde ve tepkilerinde sezdirme biçiminde görülür. Visconti'nin cinselliğe verdiği rolde bile, söylenmeden anlaşılan siyasal bir duruş sergilediği görülür. Sam Rohdie'nin sözleriyle:

> Visconti'nin sahne düzeni, geçmişe duyulan bir özleme değil duygusallıkla cinselliğe ilişkindir. Geçmişin dünyasını övgüyle anarken ya da en azından bunu özlem çerçevesine oturturken yenilikçi dünyanın donukluğu altına bir ateşleyici yerleştirir. Böyle yapmasının nedeni yalnızca filmindeki (nesnelerdeki) tenselliği göklere çıkartmak için değil, filmin oluşumunda (nesnelerin betimleniş ve düzenleniş biçiminde) tenselliği uygulayarak gerçekleştirmek içindir. Ayrıca eski yaşamda bulduğu çekicilikle buna duyduğu coşkuyu yeni yaşam biçiminden de esirgemez.[23]

Rohdie'nin sözleri uyarınca Visconti'nin "kurmacayı, arzuyu ve tenselliği göklere çıkaran" siyasal görüşü, kamusal ve toplumsal yaşamı, kahramanların özel yaşamlarıyla iç içe geçirip dokumaya yarar. Angelica'yla babasının seçkinler topluluğuna girişi, izleksel düzlemde de olsa baloyu benzersiz bir olaya çevirir; çünkü bu yepyeni bir sınıfın doğuşunu simgeleyen, tersi olsa yalnızca Sicilya soylularının herhangi bir eğlentisi sayılabilecek bir durumdur. Seçkinler topluluğuna bireysel olarak katılan kızın sevinci bu tarihsel anın ve yanında getirdiği toplumsal değişimin yoğunluğunu taşır.

Donnafugata'da yer alan daha önceki akşam yemeği toplantısı da aynı işleve sahiptir. Visconti'nin neredeyse bütün filmlerinde önemli akşam yemeği sahneleri vardır; toplumsal ve tinsel uzlaşmalarla uzlaşmazlıkların en yoğun biçimde karşı karşıya

---

[23]Rohdie, "The Anglo-Saxon Response to *Il gattopardo*." Micciché'de "Il giudizzio della critica anglosassone" adıyla yayımlanmıştır, *Il gattopardo*, sayfa 222.

getirildiği yerler işte hep bu sofralardır. Bunlar, zamanı ve yeri, sınıfı ve hiyerarşiyi açık seçik gözler önüne seren sıradanlıkları içinde gündelik etkinliklerin ortasındaki insanları gösterir. İnsanlar arasında, sevgi ya da karşılıklı değer bilmeye değil dirimsel ya da biçimsel bağlara dayalı çatışmalar kimi zaman doruk noktasına ulaşır ve ağır sonuçlar doğurur (*Lânetliler, Aile Bağları*) *Leopar*'da akşam yemeği sahnesi aile tarihinde bir dönüm noktasını gösterir, çünkü burada kentsoylu sınıfın üyeleri ilk kez soylularla (neredeyse) eşit koşullarda bulunmaktadır. Yalnızca Tancredi'nin yersiz şakasına Angelica'nın attığı gürültülü kahkaha, içine girmeye can attığı sınıfın kurallarını henüz tam olarak öğrenemediğini ortaya çıkarır.

Yalnızca balo sahnesiyle akşam yemeği toplantısı değil, Palermo savaşı dışında, filmin büyük bölümü tarihsel olayları, yani saygın prensle ailesinin bütün bu çalkantılı dönem boyunca sürdürdükleri dingin ve sıkıntısız yaşamla arkasındaki devrimi iki farklı ezgi gibi iç içe geçirip işler. Filmde canlandırılan tek tarihsel kahraman—büyük olasılıkla İtalya'da bile pek öyle tanınmayan—Albay Pallavicino'dur ve yalnızca balo sahnesinde şöyle bir görünür. Garibaldi'den de ara sıra söz edilir ama varlığı ortak bilinçaltında sürekli duyumsanır: havadan sudan konuşmalarda her şeyden söz edilir ama onun simgelediği hiçbir şeye değinilmez. Onu anlamaya çalışıp hesaba katma girişimleri kahramanları yanıltmacalara ve yeni baskılamalara iter.

Buna karşılık romana eklenen çarpışma sahnesi başlangıçta, anlatılanlardan tuhaf bir biçimde uzaklaşıyormuş gibi görünebilir. Palermo çatışması sokaklara döküldüğünde büyük bir kargaşa başlar, savaş ateşi bütün soylu içgüdüleri yok eder, ortalığı amansız bir şiddet kaplar ve her iki yanda da yargısız infazlar gerçekleştirilir. Kırmızı Gömlekliler yavaş yavaş üstün gelmeye başlar. Savaş görüntüleri insanda bir kaçınılmazlık duygusu yaratır ve bu bize birleşmeyi biçimlendirecek zorunluluğun tersine, işleri talihe kalmış bireylerin ölüm kalımı gibi gelir. Bir ölçüde bölümün

sonuna kadar ana kahramanların hiçbirinin görünmeyişi yüzünden olaylar, Risorgimento'nun bu evresinde yer alan tüm savaşları simgeliyormuş gibi görünür. Yalnızca en sonda yürekli genç kahraman olarak Tancredi gözümüze bir anlığına ilişiverir. Tancredi'nin bu görüntüsü olmasa, onun sonradan gözünü kör eden fırsatçılığı bize yalnızca bir alçaklık gibi gelirdi; böylece filmde bir bütün olarak ortaya koyulan Risorgimento'nun genel yorumu olarak düşünebileceğimiz kavram genişlemesi yani tek kişiden yola çıkılıp genele yayılan şu gençlik coşkusunun yok olup gidişi içimizde hüzün uyandırır.

Tancredi az çok *Kızıl ve Kara*'daki Julien Sorel'i andırır. Dominick LaCapra, bir yandan "onun içinde sakladığı öz benliği yüce, şiirsel, doğal, tutkulu, idealist hattâ coşkuludur," diye yazar. Öte yandan "çıkarcı bir tutum içindedir ve kurnazca davranıp dünyasal başarı kazanmaya, insanlardan alkış toplamaya bakar," der.[24] Aralarındaki ayrım Julien'in "toplumsal konumunu yükseltmeye çalışan" bir adam, Tancredi'ninse yalnızca, doğal hakkı olduğundan en ufak bir kuşkuya kapılmadığı şeyleri sağlama almaya çabalayan biri oluşudur. Hemen hemen çocukça diyebileceğimiz bu umut ufkunu sürekli değiştirip inandığı dünya görüşünü unutuverme becerisi. fırsatçılığını neredeyse hoş bir şey gibi göstermeye başlamasından kısa bir süre önce ortaya çıkar.

Oysa Tancredi'nin, prensinkine ters düşen ayrıntılı resmi, eleştirel olmasa, boşa gitmiş sayılır, izleyiciler de onun dünya görüşünü benimsemeye itilirdi. Bu etki, filmin son derece önemli konularıyla daha da güçlendirilir; söz konusu konular ya (kitaptaki gibi, Chevalley'le söyleşisinde) onun kendi açıklamalarıyla dile getirilir, ya da kendisinde ve Tancredi'yle ilişkisinde belirginleşir. O aristokratlıkta iyi olduğu varsayılan her şeyin simgesidir ve filmde —ya da daha doğrusu filmdeki gibi— ortaya koyulan tarihsel perspektifte bu sınıf onun kişiliğinde aklanıp temize çıkar.

[24]LaCapra, *History, Politics, and the Novel*, sayfa 21.

Tarih, büyük ölçüde asılsız olan değişiklikler arasındaki diyalektik ve yavaşça aşınan süreklilik olarak gelişim gösterirken, prens kendi özel dünyasında geçicilikle ilgili temel sorularla yüz yüze gelir. O yalnızca toplumsal konumu yüzünden değil aynı zamanda yaşından ötürü katılımcı olamaz, hep gözlemci kalır: ölümünün yaklaşmakta olduğunu bilir ve ardılının Tancredi olmasına kendini hazırlar. Sınıfıyla toplumunda kirli ve yıpranmış olan her şeyi aşmıştır, son andaysa içinde beliren onarılması olanaksız yitirme duygusuna biraz da hüzün katan şey, don Calogero ya da Albay Pallavicino'nun seçkinler sınıfına katılmasını kabullenmek değil, ölümünün yakın oluşudur.

Filmde Prens'in ölüm sahnesine yer verilmemiş, ölüm konusundaki derin düşüncelerse kısa tutulmuştur ama yaşamın sonlu olduğunu kabulleniş en az kitaptaki kadar açık seçik canlandırılmıştır. Kitaptaki gibi filmde de Prens bunda başarılı olacak kadar donanımlıdır. Gökbilime ilgisi, yalnızca soğuk tutumunun eğretilemesi olarak değil, zamanın geçiciliğinin, insan arayışlarıyla meraklarınınsa kalımsızlığının ayrımında olduğunu göstermek için kullanılmıştır. Mikael Enckell'in sözleriyle: "Çöküş başlamış ve hüzünle kabullenilmiştir, çünkü hayranlık duyulan öncüller kadar sevilen ardıllar da bulunduğu bilinmektedir. Alçakgönüllülüğe yol açan bu sezgi, bize kendi varlığımızla yetilerimizin sınırlarını aşılması olanaksız acılar çekmeden kavrama becerisi kazandırır."[25] Ricoeur tarihin, "görüngüsel zamanla gökbilimsel, fiziksel ve dirimsel zaman arasındaki kırılma çizgisi üzerinde kurgulandığını" söyler.[26] Bir yandan geçicilik öznellik olarak vardır; öte yandansa nesnel zamanın durdurulamaz ilerleyişi yer alır. Tarihin olgusal ve kurmaca öyküleri, ikisinin ortasında aracılık eder. Anlatılar genellikle geçmişteki olayların ayrıntılarını, tüm insanlık açısından öne-

[25]Enckell, "'Citizen Kane' and the Psychoanalysis," sayfa 33. Enckell yazısına *Leopar*'a bir göndermeyle son verir.

[26]Ricoeur, *Time and Narrative*, cilt III, sayfa 95.

mine bakarak verme girişimleridir. Bunlar açıklama ve kavrama biçimleri, geçmişin kanıtlarını anlamlandırma yöntemleridir. Ama bütün anlatılar insanda geçmişle ilgili çatılmış bir masal duygusu uyandırırken, bu nitelik sinemada hep şimdiki zaman kipinde sunulan güçlü bir görsel işitsel canlandırma duygusuyla birleştirilir ve izleyicide aktarılan gerçeklikle ilgili dolaysız bakış açısı algısı yaratılır.

Leopar'daki görsel işitsel kurgulamanın zengin dokusu, belirli bir tür dünya yaşamının canlandırılmasına temel oluşturur; bunun engellenmesi olanaksız geçiciliğiyse, Prens'in fanilikle sürekliliğin, yani görüngüsel dünyanın yaratıcısı ve yok edicisi olarak zamanın çift yönlü yapısının ayrımına varmasıyla apaçık ortaya konur. Bu içgörü onun, simgelediği her şeyi, yaklaşan ölümüyle birlikte bütünüyle içinde barındırıp somutlaştırdığı dünyayı tüketip lekeleyen tarihsel süreçle uzlaşmasını sağlar. Yıldıza son seslenişi bütün bu konuları birbirine bağlar ama Tancredi, Angelica ve don Calogero'yla Garibaldi'nin adamlarına verilen ölüm cezasının uygulanmasını yansız bir biçimde tartıştığı son sahne, yeni tarihsel koşulların yaratılmasında insanların ödemesi gereken bedeli anımsatır.

Leopar'daki tinsel yankılaşımın nedenlerinden biri, kuşkusuz Visconti'nin kendisini don Fabrizio ve Tancredi'yle fazlasıyla özdeşleştirmesidir: bir yanda topluma bir ölçüde önyargısız bakan aristokratlar vardır; öte yandaysa ilkesiz potansiyel faşistler yer alır. Gerçi filmin 1960'ların başındaki birtakım toplumsal ve iktisadi sorunları yansıttığı düşünülebilir[27] ama burada, *Senso*'nun sonuna doğru Franz'ın Avusturya İmparatorluğu'nun yıkılışı konusundaki öngörüsü gibi, kurmaca olaylar açısından geleceğe ilişkin öz bilinçli göndermeler neredeyse hiç yoktur. Çeşitli ayrıntılarda İtalyan krallığının doğuşundan hemen sonra içine gömülmeye başladığı, şu ödünlerle fırsatçılığın dipsiz bataklığından belirtiler

[27] Sorlin, *The Film in History*, sayfa 133-7

görürüz ama yer alan devrimin yanıltıcı niteliğini, filmin kahramanları arasında yalnızca Prens belli belirsiz fark eder.

Biraz farklı bir sinema diliyle ulaşılmış olmasına karşın tıpkı *Senso*'daki gibi burada da kimliklerle dış perspektifler arasındaki diyalektik, filmde anlatılan geçmişle içinde bulunduğumuz zaman arasında orta yolu bulur. Alaycı bakışta önemli ölçüde azalma görülür ve izleyici kahramanlara karşı az çok içten bir tutum takınması gerektiğine ilişkin birtakım belirtiler bulur. Kahramanlar daha önceki Risorgimento filminde olduğu gibi, melodrama özgü davranışlarda bulunma eğiliminde değillerdir, bu nedenle izleyicilerden de, güçlü bir biçimde duygu özdeşleştirmesi istenmez. Kahramanlarsa farklı bakış açılarıyla ya da farklı yöntemlerle canlandırılmış değildir. Bunun yerine geride akıp giden kafa karıştırıcı olayları düşünerek kendilerine yeterli, hattâ serinkanlı bir biçimde yaşamlarını sürdürürken gösterilirler. Gerçi upuzun çekim/karşı çekim bölümleri vardır ama gene de izleyiciyi arkalarındaki uzama çekemezler. Buna karşılık arka uzam (mekân) görüntü çerçevelemesinin ötesinde belli belirsiz sürüp gidiyormuş gibi görünür; görece uzun çekimlerle birlikte bu, izleyicide olayları biraz uzaktan gözlüyormuş duygusu uyandırılmasına yardım eder.

Görsel biçemin, filmde kısa ve özlü bir olay gelişimi bulunmayışıyla yakın bir ilişkisi vardır bu da kimi zaman tarih karşısında takınılan işlerin oluruna bırakıldığı o hüzünlü tutumla örtüşür. Siyasal görüşü ortaya koyma gereksinimi *Senso*'nun çekildiği zamankinden daha az değildir ama görünüşe bakılırsa Visconti Risorgimento konusunda kendi eleştirel yaklaşımı kitapta fazlasıyla bulmuştur. Konuyu yeniden ele alıp işlemesine ya da kahramanların güdülerini yeniden irdelemesine pek gerek kalmamıştır. Tüm yapması gereken, bazı sahnelere yeniden odaklanmak ve vurgulanan yerleri biraz değiştirmek olmuştur. Bir önceki Risorgimento konulu filminde tarihsel olaylar zincirindeki dönüm noktalarının, kahramanlarla, verdikleri kararlar üzerindeki dolaysız etkisi vardı; bu etkiler olmadan durumu kavramayı ve koşulları kendi çıkar-

larına kullanmayı —Kont Serpieri biraz bunun dışında tutulursa, elbet— beceremezlerdi. Oysa burada arka plandaki belli başlı olaylar sanki kendiliğinden gerçekleşmekte, kahramanların çoğuysa kendilerini yalnızca kabaran dalgalara bırakmış sürüklenmektedir. Ishaghpour'un sözleriyle: "Artık insanlar eylemleriyle dünyayı gözler önüne sermemektedir; bu, onların edilgen yaşamlarını açıklayan bir dünyadır."[28]

Leopar Visconti'nin uğraş yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. Başrolde, ilk kez az çok yalnız ve bezgin genç bir adamın yerine, işleri oluruna bırakmış yaşlıca birini oynatmıştır. Çizdiği aile resmiyse Visconti'nin tüm sinema yapıtları açısından bakılırsa son derece ilginçtir. Gerçi söz konusu aile kof çıkar ama gene de insanlarla toplumu bir arada tutan unsur odur. Aileyle yaşanan sorunlar Visconti'nin kişiliği açısından son derece önemlidir ve bilinen tüm gerçeklere karşın kendi ailesiyle gençliğini olduğundan çok daha iyi gösterir. Kesin bir dille yadsımasına karşın, *Leopar* bile kendi ailesinin kusursuzlaştırılmış uyarlamasıdır. Zamansal uzaklık buna geçmişe duyulan bir özlem havası vermesini sağlamıştır. *Bellisima* dışında bütün filmlerinde çağına uygun düzenlenmiş ortamlarda aileler parçalanmış durumdadır.

[28]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 92.

Aile ve Çağdaş İtalyan Toplumu

VİSCONTİ'NİN İKİ AİLESİ

LUCHİNO VİSCONTİ, Carla Erba'yla Modrone dükü Giuseppe Visconti'nin dördüncü çocuğu olarak 2 Kasım 1906'da dünyaya geldi. Viscontilerin ortaçağ Milano dükleriyle uzaktan akrabalığı vardı. Bu akrabalık bağlarına dayalı olarak, ailenin kökeni Lombardiya Krallığı'nın son yöneticisi, Şarlman'ınsa kayınbabası olan Desiderius'a kadar indirilebilir. On birinci yüzyılda aile, sonunda kendi adı olarak kullanmaya başladığı soydan gelen vikontluk sanını almıştı. Viscontiler topraklarını yavaş yavaş genişletmiş ve Kuzey İtalya'nın büyük bir bölümünü ele geçirmişti. XXII. Papa John'un onları aforoz edip üzerlerine haçlı ordusu yollanması gerektiğini öğütlemesi, ailenin gücünü gösteren bir belirtidir.[1]

Visconti soyunun eril yanı on beşinci yüzyılda tükenmiş ama ailenin kadınları Avrupa'nın en önemli krallıklarının birçoğuyla akrabalık ilişkisi kurmuştur: bunların arasında Valois, Habsburg ve Tudor hanedanlıkları bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda ailenin uzak bir kolu Viscontilerin adına ve armasına yeniden kavuşmuştur. Modrone dükü sanı kendilerine Napolyon tarafından verilmiş ve aile İtalya'nın önde gelen soylu aileleri arasındaki konumunu adım adım yeniden kazanmıştır. Yeni Visconti ailesi Milano'da sanatın, özellikle de operanın koruyuculuğunu üstlenerek toplumdaki yüksek konumunu korumuştur. Luchino Viscon-

[1]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 7, 9; *Encyclopedia Britannica*, "Visconti" başlığı altında.

ti'nin ana babası, yani don Guiseppe ve donna Carla, Kral III. Emmanuelle'le Kraliçe Helen'in çevresindendi. Don Giuseppe Kraliçe Helen'in koruması olmuş ve kraliyet ailesi çocuklarıyla Viscontilerinki at gezintilerine birlikte çıkmaya başlamışlardı.[2]

Carla'yla don Giuseppe'nin aile yaşamlarıyla ilgili anlatılar her zaman örtüşmez. Monica Stirling, yazdığı yaşamöyküsünde kusursuz bir aile resmi çizer. Hem ana-baba hem de çocuklar sıradışı güzelliktedir ve "küçük Viscontilerin ana-babalarına ve birbirlerine besledikleri sevgi, hayranlık, bağlılık çocukluk dönemleriyle sınırlı kalmaz."[3] Bu tanım Visconti'nin ailesi hakkında söylediklerine ufak tefek farklar dışında uygun düşmektedir. Gaia Servadio'ya göre, anayla babanın ortak yönleri pek azdır, ikisinin de evlilik dışı ilişkileri bulunmaktadır, don Giuseppe büyük olasılıkla kendi cinsinden olanlara da ilgi duymaktadır. 1916'da birtakım yüz kızartıcı olaylar patlak vermiş ve 1921'de don Giuseppe sahip olduğu Erba hisseleri eline verilmeyecek olursa donna Carla'nın özel yaşamını herkese açıklayacağını söyleyerek gözdağları yağdırmıştı. Konu mahkemede karara bağlanmış ve sonunda karı koca ayrı yaşamaya başlamıştı. Anasına fazlasıyla düşkün olan Luchino babasını asla bağışlamamış ve bütün sevgisini anasına yöneltmiştir. Büyük olasılıkla Luchino'nun üzerine öbür çocuklarından daha fazla titreyen don Giuseppe'ye bu kaldıramayacağı kadar ağır gelmiştir.[4]

Youssef Ishaghpour, "trajedinin kökeninden bakılırsa, aile çatışmaları tiyatro yapıtlarındaki şiirselliğin özü olarak algılanabilir: bu ötekiyle, dışarıdakiyle çarpışma değil, bir iç savaş, içer-

[2]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 6, 22; *Encyclopedia Britannica*, "Visconti" başlığı altında.

[3]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 7-9.

[4]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 16-7, 25, 37. En azından bu ana noktalar konusunda Servadio'nun anlattıkları Rondolino ve Schifano'nunkilere uygun düşmektedir.

dekiyle çarpışmadır," der.[5] Aile insan açısından en temel karşıtlığı belirgin kılar: bu karşıtlık birlikle bireysellik arasındadır. Çocuk dünyaya kusursuz bir birlikçi olarak gelir ama bilincini ve kişisel kimliğini kazanmasının bedeli olarak uyumsuzluk içinde yaşamak zorunda bırakılır. Dolayısıyla aile, en azından eğretilemeli olarak yalnızca toplumun çekirdeği değil aynı zamanda toplumu bir arada tutan uyumun kaçınılmaz tamamlayıcısı iç uyumsuzluğun kaynağı olarak da görülebilir. Visconti'ye filmlerinde ailenin rolünün neden bu denli önemli olduğu sorulduğu zaman şu yanıtı vermişti:

Belki biraz kendi eski nedenlerim yüzünden, belki de aile içinde hâlâ varlığını sürdüren şu görülmemiş yasaklar, törel ve toplumsal yasaklamalar, yaşanan son olanaksız sevdalar yüzündendir. Ne olursa olsun aile çekirdeği benim için son derece önemlidir. Yaradılış ve yaşama biçimimiz, buradan. içimizde taşıdığımız kalıtsal niteliklerden, çocukluğumuzdaki mutluluklarla mutsuzluklardan türemiştir. Her birimiz toplumun ürünü haline gelmeden önce, bu ufacık toplumsal hücrenin ürünü oluruz. Genellikle değiştirilmesi olanaksız ya da bin bir güçlükle değişime uğratılabilen ürünlerizdir. Dolayısıyla aile yakamızı kurtaramayacağımız bir tür alınyazısı. yani yazgıdır. Aile içindeki ilişkiler, çelişkiler, çevrilen dolaplar, kargaşalar hep ilgimi çekmiştir.[6]

Bu biçimde algılanan aile sorununun, bireyin zamansallık ve geleneklerle ilişkisi konusuyla sımsıkı bir ilintisi vardır; Mikael Enckell şöyle yazar:

Her kuşak daha önceki kuşakların yazgısıyla kalıplarını yineler ve bunlara görünür bağlarla hattâ sayısı bunlardan çok daha fazla olan görünmez bağlarla bağlıdır — yüzyıllar boyunca sürekli yinelenen bu gözlemi, inatla unutmaya çabalarız. Bununla birlikte, oldukça saydam olan farklılıklar örtüsünün arkasında varlığımızı üzerine kurduğumuz ve yaşamlarımızın yalnızca bir çeşitlemesi olan eski kökleri görüp tanırız. Bağlılıkla sevecenlik —egemen olduğunda— bu varoluş perspektifine bir derinlik ve ait

[5]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 129.

[6]Lietta Tornabuoni'le *L'Europeo*'da yayımlanan görüşme, 10 Nisan 1969. Servadio'daki alıntı, *Luchino Visconti*, sayfa 17.

olma duygusu veriyormuş gibi görünür. Nefret ve karşı koyuş —sırayla öne geçtiğinde— yadsınması olanaksız ama biraz da eşsiz bir şeyi ortaya çıkarır. Biz de bu sonsuz ve çözümsüz çatışkının içinde, yineleme, bağlılık ve yenilenmeye meydan okuyan istenç ikileminden bize çıkış yolu gösterecek kalıplar araırız.[7]

Visconti kendi ailesini tapacak kadar gözünde büyütse de, Çehov'un görüşünü kesinlikle benimsemiştir: "Günümüzde bütün aydınların, en sağlıklı olanlarının bile, en çok yuvalarında ve kendi ailelerinin içinde huzursuz olduğunu unutmayın, çünkü geçmişle gelecek arasındaki uyumsuzluk en önce ailede ortaya çıkar."[8]

Visconti zamanla aile kurumunu dışarıdan bakan birinin gözüyle de irdeleyebilmiştir. Eşcinsellik eğilimini kabullendikten sonra, asla bir aileye babalık edemeyeceğini anlamış olmalıdır. Bir sevda ilişkisinden ötekine geçiyor ve bunlara neredeyse film çekerkenki kadar enerji harcıyordu. Öte yandan bu ilişkiler esin ve dürtü kaynağı yerine geçiyordu. Servadino, bunların çoğunda acı çekmekten ve çektirmekten haz duyma unsuru bulunduğunu söyler: Visconti sevgililerini aşağılar ve/ya da onların kendisini aşağılamasına izin verirdi.[9] Bununla birlikte Visconti'nin yaşam boyu dostu kalan iş arkadaşı Suso Cecchi D' Amico, Servadio'nun görüşünün yanlış olduğunu düşünmektedir. Visconti'nin, zaman zaman acımasız olmasına karşın, acı çekmekten hoşlandığını yadsır. Onun düşüncesine göre Visconti eşcinselliğe farkına bile varmadan sürüklenmiştir. Bir Rönesans prensi gibi oğlanlara da sahip olabileceğini düşünmüş ve ilgisinin adım adım yalnızca erkekler üzerinde toplandığının ayrımına varamamıştır.[10]

[7]Enckell, "Slutsatsen av Viscontis rekviem." Enckell'de yayımlanmıştır, *Eko ock atersken*, sayfa 73.

[8]Çehov'un Meyerhold'a yazdığı mektup. Tulloch'daki alıntı, *Chekhov*, sayfa 108.

[9]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 153.

[10]Brunette, Suso Cecchi D'Amico'yla görüşme.

Ama başarı, büyük olasılıkla ona aile ilişkilerinin yerine koyduğu bir arkadaş ve sevgili çevresi kazandırmıştır. Zaten Visconti'nin çevresini fırsatçılardan, küçük hırsızlardan, sıradan insanlardan oluşan bir topluluk sarıvermişti. Kazandığı başarıyı, toplumsal yasakları ve ilkeleri hiçe saymakla birleştirmiş gibi göründüğü için Visconti'ye bir tapıncak gözüyle bakıyorlardı. Gerçi Visconti'nin tutumu başka zamanlarda son derece sert ve ataerkildi ama bu uygunsuz kişilere aldanıp kapılıveriyordu. Cinsel eğilimleri, gösteriş merakı ve genellikle yapmacık olduğu düşünülen siyasal duruşu yüzünden sürekli yeriliyordu ama bunu umursamadığı açıktı. Eşcinsel olarak adlandırılmaktan hoşlanmıyor ve konuşmalarında eşcinselleri küçümseyip hor görüyordu.[11]

Visconti'nin filmlerinde aile merkezi, babaların ortada hiç mi hiç görünmeyişiyle belirginleştirilir. Tek olumlu baba, *Bellissima*'da görünür; ona bile ufak bir rol verilmiştir. Bir de Salina prensi vardır elbet, ama o da kendi çocuklarını boşlayıp yeğenini yeğler. *La terra trema*'da baba ölmüştür, büyükbabanın rolüyse Verga'nın romanındakinden çok daha küçüktür. *Lânetliler*'de Konstantin'in, toplumun (hattâ insanlığın) en kötü unsurlarını simgeleyen ve sonunda acımasızca canına kıyılan oğlu Günther'le hiçbir ilişkisi yoktur. Büyükbaba Joachim filmin başında öldürülmüş, başkahramanın babası olan oğlu Martin'se öykü başladığında çoktan ölmüştür. *Masumlar*'da, film sürerken doğan bebeğin dirimsel babası yazar Filippo d'Arborio'dur ama kıyıda köşede kalmış bir rolü vardır ve bebek doğmadan önce ölüp gider. Filmin kahramanı —kendi babası ölmüş olan— Tulio çocuğun babalığını üstlenir ama yalnızca "araya giren" sevgiliyi öldürmekle kalır.[12] *Rocco ve Kardeşleri*'nde *Sandra'da ve Ludwig*'de, görece genç kahraman-

[11]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 153; Brunette, Suso D'Amico'yla görüşme, sayfa 54-5.

[12]D'Annunzio'nun romanındaki kahraman gibi, iki büyük çocuğun babası Tullio değildir.

ların babaları filmin başlangıcından önce ölmüşlerdir. *Aile Bağları*'nda sözü edilen tek sahici baba hiç görünmez; gençlere bütünüyle yabancılaştırılmıştır, profesörün babalık etmeye kalkışmasıysa dokunaklı bir başarısızlıkla sonuçlanır.

Analaraysa yalnızca birazcık daha iyi davranılır. *Bellisima ve Rocco*'da sevecen ama aşırı özen gösteren analar çocuklarını, yaşamdaki başarılarını bütün içtenlikleriyle sağlama almaya kalkışarak baskı altında tutarlar. Sandra'daki ana son derece dengesizdir ve çocuklarından nefret eder. *Lânetliler*'de Sophie'nin oğlu Martin üzerinde kurduğu baskı tırmanarak artar ve film çocuğun anasını öldürmesiyle son bulur. Kadını dengeleyen kişi, iki ufak kızın anası olan Elizabeth'dir ama ailenin öbür üyelerinin simgelediği farklı Nazi toplulukları arasındaki erk çatışmasında hepsi yok olup gider. *Ludwig*'de genç kralın anası, oğlunun oynamak zorunda olduğu siyasal rolle yalnızca ilgileniyormuş gibi görünür. *Aile Bağlarında*'ki ananın da çocuklarının eylemleriyle özellikle ilgilendiği söylenemez. Son olarak, *Masumlar*'da iki sevecen ana vardır ama onların da çocuklarıyla ilişkileri bunalım yaratacak evreye gelmiş değildir. Zaten Giuliana'nın bebeği doğumdan birkaç ay sonra ölür, Tullio'nun ruhsal sorunlarıysa çözümlenmemiş çocukluk sorunlarının en açık belirtisidir.

Visconti'nin filmlerinde babalara yer verilmeyişinde yatan gizli ruhbilimsel anlam, yalnızca onun özgeçmişiyle değil aynı zamanda, bundan çok daha ilginç olan bir ögeyle, yani yönetmenin kendini kaptırıverdiği melodrama özgü anlatım biçimiyle ilintilidir. Melodramlar uzun tarihi boyunca, hep tutucu bir sanat biçimine sahip olagelmiştir; işleviyse çoğunlukla ataerkilliğin ve kentsoylu sınıfın değerlerini koruyup sürdürmek olmuştur. Melodramlarda toplum durağan bir bütünlük gibi tanımlanır, ana kahramanlarsa hep erk yapısının dışında kalmış kişiler olarak betimlenir. Bu bağlamda toplumun çekirdeğini simgeleyen ailenin iç ilişkileri fazlasıyla vurgulanır. Öykü genellikle aile birliğinin ve simgelediği törel düzenin

yeniden oluşturulmasıyla doruk noktasına ulaşır. Bununla birlikte algısı yüksek yazarlar tüm örüntüyü tersine çevirebilir. Balzac'da aile ilişkileri sömürüyü temel almaya yatkındır. Başlangıçta huzur içinde gösterilen yuva sonradan iç gerilimler ve bastırılmış çatışkılarla bozuluverir. Kısa sürede kimisi aileyi birleştiren kimisiyse darmadağın eden güçlerin karşılıklı etkileşimi ortaya çıkar. Aile, kültürle toplumun bireye dayattığı koşulların dolaysız uzantısı olarak gösterilir.

Visconti, aileyi "bireysel yaşamlarla tarihsel güçler, kişisel ve toplumsal gereksinimler" arasında sürüp giden çatışmaların savaş alanı olarak tanımlamakta Balzac'ı bile geçmiştir.[13] Filmlerindeki genç erkekler, babaları çoktan ölüp gitmiş olduğundan onlara başkaldırarak topluma karşı simgesel bir direnişe yol açamazlar. Dolayısıyla yalnızca tüm toplum kurallarına karşı çıkmakla kalırlar. Oysa geleneksel melodramlarda genç erkeklerin başkaldırısı, salt ataerkil düzenin yeniden kurulmasıyla sonuçlanan yaşamdaki değişiklikleri belirleyen gelenekler olarak kalırken, Visconti'nin filmlerindeki çatışkılar, uzlaşmaların sürekli ötesine geçer. Yalnızca toplum kurallarını çiğnemeyenler yaşamda kalıp başarıya kavuşur. Ama bireyciler de birer erdem örneği değildir. Ataerkilliği tanımamanın bedeli, doğruluğun, sevginin, dostluğun, dayanışmanın, dürüstlüğün —hem insanın kendine hem de başkalarına karşı— yitirilmesi olarak gösterilir. Daha da aşırıya kaçtığında başkaldırı, kötülüğe dönüşür. *Sandra*'da Gianni'nin aile içi yasak sevda ilişkisi, onun dünyanın geri kalanıyla olan ilişkisini köstekler; *Lânetliler*'deyse Martin'in yıkıcılığı kendini çocuklara ve anaya duyulan cinsel ilgiyle sadizmde gösterir.

[13]Rohdie, *Rocco and his Brothers*, sayfa 53.

ROCCO VE KARDEŞLERİ

Yapım ve Sıkıdenetim

ROCCO VE KARDEŞLERİ'NDE Visconti şiddetli tartışmalara yol açan toplumsal bir sorundan söz eder: bu da yoksul güneyden varlıklı kuzeye doğru gerçekleştirilen kitlesel göçtür. Söz konusu durum Visconti'nin ele aldığı en güç, en pahalıya patlayan tasarılarından biri olup çıkmıştır. Sıkıntılar 1960 baharında çekim aşamasında ortaya çıkmıştır. Filmin sonundaki öldürme sahnesinin, Milano'nun hemen dışında, kısa bir süre önce genç bir yosmanın da canına kıyıldığı büyük bir dinlenme merkezi olan Idroscalo'da yer alması düşünülmüştü. Gerekli yerlere başvurulmuş ve izinler alınmıştı ama tam çekim başlamak üzereyken, il yönetimi görevlileri bunların yeterli olmadığını bildirmişti. Başvurular, senaryonun istenen parçasıyla tamamlanarak yenilenmişti. Sonunda, çekilecek sahnenin "gerçeği yansıtmadığı" gerekçesiyle filme gene izin verilmemişti. Idroscalo'daki can kıyımına yapılan göndermenin yalnızca bir sözde neden olduğu apaçık ortadaydı — bu bölgede birçok film çekilmiş, hiçbiri için izin alınması gerekmemişti. Bunun en akla yakın gerekçesi insana, siyasal ve törel açıdan kuşkulu görülen yönetmenin etkinliklerini engelleme çabaları gibi geliyordu.[1]

Bu utanç verici olayın yankısı büyük olmuştu. Milano'daki The Associated Film Critics söz konusu duruma karşı çıkmış ve il yönetiminin verdiği kararın, ifade özgürlüğünü engellemeye yönelik olduğu için anayasaya aykırı düştüğünü ileri sürmüştü. Ama yetkililer de destekleniyordu. Tanınmış yeni-faşistlerden biri, il yöne-

[1] Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 147-8.

timini kutluyor ve bundan böyle "yosmalarla bisiklet hırsızlarını" konu alan bir film daha görmek zorunda kalmayacağını umduğunu söylüyordu. Tartışmalar sürüp giderken, Visconti konumu Idroscalo'ya çok benzeyen Fogliano Gölü yakınlarında bir yerde filmin çekimini tamamlamıştı.[2]

Ama çekim sorunları bununla sona ermiş değildi. Kardinal Tardini yetkililerin "belirli birtakım yıkıcı filmlere" karşı gerekli adımları atması gerektiğini söylemiş, bunun üzerine Milano başsavcısı Komutan Carmelo Spagnuolo kolluk güçleri ve avukatlarla *Rocco*'yu gözden geçirmeye itilmiştir. Dört sahnenin kesilmesi gerektiğini yoksa filmin yasaklanacağını ve yapımcı Goffredo Lombardo'nun "açık saçık bir şeyi" yaydığı için kovuşturulacağını bildirmişlerdi. Görüşmelerden sonra, Lombardo sıkıntı yaratan sahneleri filtreleyerek karartmayı kabul etmişti. Buna karşılık Roma'daki sıkıdenetimciler, karartılan sahnelerden ikisinin filmden bütünüyle çıkartılmasını istemişlerdi.[3]

Bu kez yasaların koruyuculuğuna sığınma sırası Visconti'deydi. Filmlerin zarara uğratılamayacak sanat yapıtları olduğunu belirleyen yasal bildirimle ilk alınan kararı geçersiz kılmayı başarmıştı — Venedik Film Şenliği jürisiyse özel ödülü bu filme verdiği için, filmin en azından sanat yapıtı düzeyine eriştiği tartışmasız kabul edilmiş oluyordu. Kesilip çıkartılan sahneler *Rocco*'ya yeniden eklenmiş ama savaşım, daha geniş bir alana yayılarak sürüp gitmişti. Görünüşe bakılırsa söz konusu kararın daha sonraki filmler üzerinde istenmeyen kötü etkileri olmuştu. Bu, o sıralarda sürüp giden aşırı kuşkuculuk hastalığının en belirgin göstergesiydi ve en azından şiddetli sertlik içeren sahnelere sahip olan Rocco'yla birlikte, Fellini'nin zararsız *Tatlı Hayat*'ıyla (1960) Antonioni'nin *L'avventura*'sını da (1960) sıkıntıya sokmuştu.

---

[2] *Agy.*, sayfa 148-51.

[3] Rohdie'deki alıntı, *Rocco and His Brothers*, sayfa 72. Kaynak Guido Gerosa, "L'odissea censoria," *Schermi*, sayı 28, Aralık 1960.

Tutucu ve dinerkçi bir toplumda konuşma özgürlüğü konusu büyük bir sorundu. Her şeyin gerisinde, kökleri soğuk savaşın ideolojik karşıtlıkları kadar İtalya'nın siyasal durumuna dek uzanan siyasal sorunların karanlık gölgesi vardı. Merkez-Sağın oluşturduğu ortakyönetim hükümeti bunalımdaydı çünkü 1958 seçimlerinde Toplumcu parti büyük bir ilerleme göstermişti. Toplumsal ve siyasal gerilimler, ateşli düşünsel tartışmalara yol açıyordu. *Rocco* bile, mecliste Hıristiyan Demokratlarla yeni Faşist üyeler, kuzeyden gelen göçmenlere kara çalan bir filmin dağıtımına neden izin verildiğini sorduğu için tartışma konusu edilmişti. Solcu aydınlarsa filmlere uygulanan sıkıdenetimi, Hıristiyan Demokrat hükümetin yalnızca eski Faşist yönetimin ardılı olduğuna kanıt sayıyorlardı. Bütün bunlar Rocco'nun büyük bir gişe başarısı kazanacağını gösteriyordu.[4]

Toplumsal ve Yazınsal Altyapı

Rocco büyük ölçüde İtalya'nın gerçek kimliğine kavuşma bunalımıyla ilgili toplumsal soruna yönelik olduğu için ifade özgürlüğü konusunda verilen savaşımın en önemli simgesi olup çıkmıştı. İnsanları güneyden göç etmeye zorlayan baskı büyüktü. Güneydeki işsizlik oranı yüzde 33'ten başlayıp yüzde 50'ye kadar çıkıyordu. Kişi başına düşen gelir İtalya'nın başka yerlerindekinin yaklaşık yarısı kadardı ve dört kişiden biri okuma yazma bilmiyordu. Aslında, güney gelişmekte olan ülkelerin tüm ayırt edici niteliklerini üzerinde taşıyordu. Gerçi anayasa İtalyanlara bir yerden bir yere gitme özgürlüğü tanıyordu ama insanların iş bulmadan bir bölgeden öbürüne taşınmasını yasaklayan eski Faşist yasa hâlâ yürürlükteydi. Söz konusu yasa tam olarak uygulanmamasına karşın, aslında kitleler halinde büyük kentlere göç eden yoksulların kente yasadışı yerleşip oturan insanlar sayılması, dolayısıyla

[4]Rondolino, *Visconti*, sayfa 391-3; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 151-2.

toplumsal güvenceye ya da oy kullanma hakkına sahip olamaması anlamına geliyordu. Gerçi bu yasa Anayasa Mahkemesi tarafından anayasa aykırı bulunmuştu ama 1961'de yeni bir yasa çıkarılana kadar da yürürlükten kaldırılamamıştı.[5]

1951'le 1961 arasında yaklaşık 1.75 milyon kişi, yani güneydeki nüfusun neredeyse yüzde 10'u büyük kentlere göç etmişti. 1960'lardaysa bu göç akışı daha da artmıştı. Kimileri yurtdışına gitmişti ama çoğu kuzeydeki sanayi merkezlerine akın etmiş ve kentler kısa zamanda en temel altyapı hizmetlerinden bile yoksun derme çatma yerleşim alanlarıyla kuşatılıvermişti. Birçok yerde göçmenler gecekondularda yaşıyordu. Bu ürkütücü koşullara karşın insanlar bırakıp geldikleri yerlere dönmek istemiyorlardı. Üstüne üstlük bir de önyargılarla karşılaşıyorlar ve akla gelebilecek her türlü toplumsal sorunun nedeni olmakla suçlanıyorlardı. Göçmenler kent toplumuyla bütünleşip bunun parçası olmaya son derece istekli olmalarına karşın, kuzeyin değerlerine tehlike oluşturdukları düşünülüyordu.[6]

Göçmenlerin çoğunun geri dönmek istememesi, Milano'ya taşınmış güneylilerle görüşen Visconti'yle Cecchi d'Amico'yu çok şaşırtmıştı. Konuştukları kişiler arasında, göçmenlerden birinin anası olan ve boş bulup yerleştiği yerden çıkmayarak yetkili memurları canından bezdiren böylece ailesinin temel güvenliğini sağlamayı başaran ünlü Rosario T. de bulunuyordu. Visconti kadından o kadar hoşlanmıştı ki filmindeki anayı biçimlendirirken onu örnek almış ve oyuncuya onun adını vermişti.[7]

Toplumsal gerçeklik konusundaki bu ayrıntılı araştırmaya ek olarak, *Rocco*'nun yapımını birtakım yazınsal kaynaklar da etkilemişti. Filmin adı, Thomas Mann'ın *Joseph ve Kardeşleri* (1933)

[5]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, sayfa 357-9; Kogan, *A Political History of Italy*, sayfa 80.

[6]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, 360-2.

[7]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 140-2.

yapıtının başlığıyla şiirlerinde güneydeki köylülerin duygularını dile getiren ozan Rocco Scotellaro'nun adının bileşimiydi. *Rocco*' nun senaryo yazarlarına Carlo Levi'nin *Cristo si è fermato a Eboli* (İsa Eboli'ye Uğramadı) adlı yapıtı gibi güneyle ilgili kitapların yanı sıra ozanın özellikle *Contadini del sud* (Güneyin Köylüleri) adlı şiiri esin kaynağı olmuştu.[8] Yazarlar Giovanni Testori'nin *Il ponte della Ghisolfa* (Ghisolfa Köprüsü, 1958) adlı öykü derlemesinde çok daha dolaysız gereçler bulmuşlardı. Testori'nin Katolik inançları ve ruhlarla ilgili konulara beslediği merak Visconti'nin içine pek sinmemekle birlikte, Testori'nin çizdiği şu Milano'yu kaplayan gürültülü patırtılı kentsel yaşam imgesi, onun doğup büyüdüğü kente yeni bir gözle bakmasını sağlamıştı.[9] Söz konusu derleme Testori'nin *I segreti di Milano* (Milano'nun Sırları) adlı, yalnız kadınların, yosmaların, sanatçı adaylarının ve düş kırıklığına uğramış boksörlerin dünyasını anlatan dizisinin ilk bölümüydü. *Cosa fai, Sinatra*? adlı öyküde iki erkek kardeşle daha önce büyük olana "ait" bir yosma arasında geçen bir sahne vardı. Filmdeki Simone, Rocco ve Nadia biçimlendirilirken örnek olarak bu kişiler alınmıştı.

Simone'yle Rocco'nun ilişkisi, Dostoyevski'nin *Budala* (1868) adlı yapıtındaki Prens Mişkin'le Rogozin arasındaki ilişkiyle de birtakım benzerlikler gösteriyordu. Tıpkı Mişkin'le Rogozin'in Nastasya Filippovnaya'ya sevdalanması gibi, filmdeki iki kardeş de Nadia'ya vurulmuştu. Nadia için Rocco, ermişlere yakışan davranışlara sahip Mişkin gibi, iyilikle yaşama duyulan inancı simgelemektedir oysa Simone sonunda onu kendi benlik bilincine yenik düşürecektir. Her iki öyküde de kadın farkında olmadan, kendisini elde etmek isteyen erkekleri birbirine düşürür, buysa üçüne de mutsuzluk getirir. Kadınlar aynı biçimde yani iki sevdalısının daha sert olanı tarafından bıçaklanarak öldürülür. Gene her iki

[8]Aristaico & Carancini, *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 47; Rondolino, *Visconti*, sayfa 396.

[9]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 140.

durumda da erkekler bu can kıyımından sonra buluşurlar ve duydukları acı ikisini akıl almaz bir kardeşlik duygusuyla birleştirir.

Rocco'dan çok kısa bir süre önce Visconti, Arthur Miller'ın Roma'daki Teatro Eliseo'da sergilenen *A View from the Bridge* (Köprüden Bakış, 1955) adlı yapıtını sahneye koymuştu. Oyunda Sicilya'dan New York'a göç eden iki erkek kardeş vardır. Bunlar da kıskançlık yüzünden birbirlerine girerler ama yapıtın aynı ölçüde önemli olan öbür konusu, Akdeniz ülkelerine özgü namus ve adalet anlayışı kavramlarıyla Yeni Dünyanın kapitalist düzeni arasındaki çatışmadır. Oyunun başında avukat Alfieri, göçmenlerin kendisiyle ilgili kuşkularından söz eder: "Başlarını kuşkuyla sallamalarının gerisinde üç bin yıllık güvensizliğin yattığını düşünürüm sık sık. Avukat, hukuk kuralları demektir, babalarının geldiği Sicilya'daysa Yunanlar yenildiğinden beri hukuka hiç de dost gözüyle bakılmaz."[10] *Rocco*'daki olaylar dizisinin yapısında yer alan temel çatışkılardan biri de işte budur.

Senaryonun ilk geliştirim aşamasında, çalışmaları Visconti, Cecchi d'Amico ve romancı Vasco Pratolini birlikte yürütmüşlerdi. Öykünün büyük değişikliklere uğrayıp uğramadığı sorulduğunda, Cecchi d'Amico şu yanıtı vermişti:

> Luchino en baştan bir konuda kesin kararını vermişti: Beş oğlu olan bir ananın öyküsünü çekmek istiyordu. Bir elin parmakları gibi. Ben de sorup duruyordum, iyi ama neden beş? Hiçbir şey bilmiyoruz, dört, üç ya da altı oğlu olabilir. Hayır, mutlaka beş olacak... Ama pek fazla yerini değiştirmemiştik. Öykü güneyde başlayacaktı ama film çok uzun olduğu için bu bölüm hiç çekilemedi... Bu çekimin gereksiz olduğunu (ve) ailenin Milano'ya varışıyla başlamamızın çok daha iyi olacağını düşünmüştük. Ayrıca şu oğlanla (Luca'yla) ilgili upuzun bir bölüm daha vardı... Ama hayır. Büyük mü büyük değişiklikler yoktu.[11]

[10]Miller, *Collected Plays*, sayfa 379.

[11]Cecchi D'Amico yazarla görüşme. Bununla birlikte, bu sözlerin olaydan neredeyse çeyrek yüzyıl sonra söylendiği unutulmamalıdır. "Ana"

Beş parmağın beşinin eşit uzunlukta olmadığı kısa sürede ortaya çıkmış olmalı. Senaryonun hazırlık aşamasında Rocco, Simone ve Nadia'nın sevda üçgeninin öyküsü öne çıkarılırken kentteki yeni çevrelerine uyum sağlamaya çalışan beş kardeşin yaşadığı destansı olaylar geriye çekilmiştir. Nowell-Smith'in belirttiği gibi büyük olasılıkla bu "filmin yapısında Visconti'nin öngöremediği ve gerçekleştiğini tam olarak kavraması gerekmeyen birtakım... değişikliklere" yol açmıştı.[12] Gerçi "çalışma günlüğü" aslında senaryo geliştiriminin ilk aşamasında melodram unsurunun bulunduğu izlenimini veriyordu ama bunun her tür değişikliğe açık olduğu da görülüyordu. Asıl çekim sırasında Visconti son anda bile, yaratıcılık gücünü yalnızca imgelerin biçimlendirilmesinde ya da düzenlenmesinde değil aynı zamanda belirli birtakım sahnelerin çıkartılıp yenilerinin eklenmesinde, bazılarınınsa değiştirilmesinde kullanmıştı.[13]

Filmin çeşitli parçalarının ya da "bölümlerinin" hazırlanmasına birçok senaryo yazarı yardım etmişti. Simone bölümünü d'Amico, Vincenzo'yla Rocco bölümleriyle çekilmeyen giriş bölümünü Pasquale Festa Campanile ve Franciosa, Ciro bölümünüyse Enrico Medioli yazmıştı.[14] Bu tür bir yaklaşımın inişli çıkışlı bir sonuca yol açacağı düşünülebilir ama Medioli şunları söylemekte haklı olabilir: "Senaryo üzerinde farklı kişilerin çalıştığını izleyicilerin fark ettiğini sanmıyorum. Ayrıca bütünlüğü yaratan kişi yönet-

başlığını taşıyacak — giriş bölümü babanın, güneyin geçim kaynağı olan denize gömülmesini ve ananın göç etmelerini gerektiren nedenleri sıralamasını gösterecekti (Aristarco & Carancini [yay.], *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 57-61). Büyük olasılıkla giriş bölümü *La terra trema*'yla benzerlikler taşıyacaktı — Visconti'nin kendisi de *Rocco*'ya söz konusu filmin asla gerçekleştirilememiş ikinci bölümü olarak bakıyordu (agy., sayfa 52). Bir elin beş parmağı kıyaslaması Verga'nın *I Malavoglia* adlı yapıtında da vardır.

[12]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 163.

[13]Aristarco & Carancini, *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 47,45, 53.

[14]*Agy.*, sayfa 46.

mendir."[15] *Rocco*'nun dört senaryo yazarının hepsi de çeşitli fırsatlarda senaryonun yazılış aşamasında Visconti'nin yaratıcılığını vurgulamıştır. Festa Campanile ve Franciosa'ya göre:

> Daha en başta bize son derece çarpıcı gelen şey, Visconti'nin esinlendiği öyküde önemli noktaları belirlerken aldığı akıllıca kararlar, erişilen sonuçları bozmaksızın yeni şeyler yaratmayı bilmesi ve ortak çabayı yönlendirmesi olmuştu: tüm yapının kurulmasında Suso Cecchi d'Amico'nun akıllıca kullandığı çağdaş becerisi, kıvrak ve keskin bir yaratıcılık yetisiyle birleşmişti.[16]

Visconti uğraş yaşamının geri kalan bölümünde, *Lânetliler* ve *Venedik'te Ölüm* adlı filmlerde çalışan Nicola Badalucco'nun dışında, başka senaryo yazarından yararlanmamıştır. Özellikle, Cecchi d'Amico ve Medioli'yle karşılıklı derin bir saygıya dayanan uzun iş ilişkisi, Visconti'nin sinema biçeminin değerlendirilmesinde en önemli etmenlerden biridir. Aynı zamanda bu yazarların her ikisi de Visconti'nin senaryonun yazılış aşamasında oynadığı yaratıcı rolü vurgulamış ve onun ne istediğini kısa sürede öğrenmişlerdir. Ayrıca bir filmin son yaratıcısının yönetmen olduğunu da çeşitli zamanlarda belirtmekten geri kalmamışlardır.[17]

Beş Kardeşe Beş Seçenek

Rocco beş kardeşin adını taşıyan beş "bölüme" ayrılır. Aslında konunun gelişimi açısından bu bölümler, *La terra trema*'daki evre-

[15]Medioli, yazarla görüşme. Tanıtımda az çok adı geçen birkaç senaryo yazarının işbirliği oluşturarak çalışması İtalya'da epey yaygın olan bir uygulamadır, buna karşılık örneğin Hollywood'da kaç kişi birlikte çalışırsa çalışsın tanıtımda yalnızca bir ya da en fazla iki senaryo yazarının adı verilir. Cecchi D'Amico'nun düşünceleri uyarınca, yazarlardan birinin katkısının öbürlerinden fazla olması önemli değildir çünkü sanayide bu tür durumların olduğunu herkes bilir.

[16]Aristarco & Carancini, *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 45.

[17]Örnek için Cecchi D'Amico'nun, bu kitabın yazarıyla görüşmesine bakın.

ler kadar belirgin değildir ama kendilerini yeni çevrelerine uydurmaya çabalarken görülen Parondi kardeşlerin izlediği yollara epey uygun düşmektedir. Kardeşler ağabeylerinin yanlışlarından ders almaya çalışırken, film üst üste binen güçlü bir etki yaratır. Kente öbürlerinden önce gelip yerleşen Vincenzo (Spiros Focas), hem aile bağları açısından hem de yavaş yavaş kendine bir yer edinmeye başladığı yeni topluluk açısından pek göze batmamaya çalışmaktadır. Bu iki dünya arasındaki çatışkılardan tam olarak kaçınamasa da, sonunda küçük kentsoylu sınıftan Ginetta'yla bir yuva kurmayı başarmıştır.

Bu tür yaşamı umursamayan Simone (Renato Salvatori) serüven ve heyecan aramaya başlar. Boksör olur ve cinsel çekiciliğini üzerine titreyen kadınlar bulmak için kullanır. Bedensel yetenekleri ona başarı getirir ama bunun dışında zayıf kişilikli biridir. Sıkıntılar başlayınca hemen kötülüğe sapar, hırsızlığa ve sertliğe başvurur. Rocco (Alain Delon) herkesi yarı yolda bırakan Simone'nin yaptıklarını bağışlatmak istercesine onun uğraşına girer. Doğasına temelde aykırı düşen ve yalnızca beden eğitimi yapmış olmak için merak saldığı boksta büyük bir başarı kazanır. Ciro (Max Cartier) adım adım ilerleyerek Alfa Romeo'da usta işçi olarak çalışmaya başlar. Ailesi ve geçmişiyle olan bağlarını yavaşça koparak yeni çevresiyle bütünleşmeyi başarır.[18] Geçmiş, içinde yaşanan zaman ve gelecek arasında daha iyi bir denge kurmak en küçük kardeş Luca'ya (Rocco Vidolazzi) kalacaktır. O da kendi geleceğini biçimlendirecektir ama bunu yaparken geçmişiy-

[18]Başlangıçta Ciro'nun rolü daha büyük olacaktı. Bir sendikacı olarak toplumcu bakış açısını ve olumlu sınıf bilincini yansıtacaktı. Senaryo yazımının bir aşamasında, onun bir girişimci olmasına ve Lucania'dan Milano'ya zeytinyağı taşımacılığına başlaması tasarlanmıştı (Aristarco & Carancini, *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 46; Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 164; Visconti'yle görüşme, *Schermi*, 28 Aralık 1960, sayfa 331-5, Tonetti, *Luchino Visconti* adlı kitaptaki alıntı, sayfa 85).

le, aile gelenekleriyle ve güneyle ilişkisini kesmeyecektir. Luca'nın adı bile, yerlisi oldukları Lucania'yla bağlarının bütünüyle kopmayacağını düşündürmektedir.

Filmdeki en önemli yapısal karşıtlık, Simone'yle Rocco arasında yer alır. İkisi de aynı noktadan yola çıkar ve ilk uğraşları birbirinin aynısıdır ama sonradan birbirlerinin tinsel gelişiminin zıt kutuplara doğru törel basamaklardaki ilerleyişini kolaylaştırıp hızlandırmaya başlarlar. Filmin başında ikisi de taşralı gençlerdir ama büyük kentin yozlaştırıcı havasıyla başa çıkma yöntemleri neredeyse taban tabana zıttır. Simone başarıya kavuşmak isterken Rocco, kuzeyde insanların uğruna çaba göstereceği düşünülen şeyleri arzulamayı bile beceremez. Her şeyden öte Rocco, Simone'yi şampiyon eden saldırganlıktan da yoksundur. Aslında Rocco'nun hoşuna gitmeyen şey boks değildir; sertliğini karşısındaki kişiye yöneltmeyi öğrendiği zaman bu onun için törel bir sorun olup çıkmıştır.

Visconti filmlerinin çoğunda olduğu gibi parayla sevda arasında sağlam bir bağlantı vardır. Bu yalnızca, bir akşam babasının öfkesinden kaçan (ya da öyle söyleyen) ve Parondilerin Milano'daki ilk evlerine sığınan yosma Nadia'nın kişiliğinde (Annie Girardot) değil, farklı nedenlerle, yani bir karın ya da aile birliği yüzünden de olsa Simone'yle Rocco'nun arzu ettikleri şeylere ulaşmak için bedenlerini satmak zorunda kalışlarında da görülür. Vincenzo'nun boksör olarak ilk başarısı ve Nadia'nın gönlünü kazanması —yani başarıyla birlikte birtakım cinsel ayrıcalıklar da kazanılacağı düşüncesi— Simone'nin boksa ciddi bir biçimde merak salmasına yol açar. Gözü pekliği kısa sürede fark edilir ve özel eğitime kabul edilir. Karşılaşmaları da kazanır, Nadia'nın gönlünü de. Simone için her şey yoluna girmiş gibi görünmektedir ama bu kesinlikle onun çöküş nedeni olup çıkar. Ringde olduğu kadar gerçek yaşamda da gerek duyulan sorumluluk duygusunu ve dayanıklılığını geliştirme fırsatı bulamamıştır. Kadınlarla kurduğu kolay ve gelişigüzel ilişkiler kendisi için aynı ölçüde tehlikelidir.

Simone hem bedensel hem de törel olarak gittikçe bozulup geriler ve sonunda bütün kazandıklarını yitirir. Çalıntı takıyı Nadia'ya verdiği zaman, kız ondan ayrılır.

Birkaç yıl sonra bir rastlantı sonucu Rocco, —yosmalıktan tutuklanan— ve cezasını çektikten sonra salıverilen Nadia'yla karşılaşır. Kadının yaşam inancını yeniden canlandırmayı başarır ve birbirlerine sevdalanırlar.[19] Bu arada Simone çoktan inişe geçmiştir, oysa ağabeyiyle dalaştıktan sonra görülen Rocco'nun boks yeteneği dikkat çekmeye başlamıştır. Ağabeyin öfkesi, filmin biraz sonra başlayacak olan dönüm noktasındaki büyük kavganın habercisidir. Simone önemli bir karşılaşmada yenilince boks antronörü, Rocco'dan ağabeyinin yol açtığı parasal zararı karşılamasını ister. Darbeler art arda gelmektedir: Simone, uğradığı yenilginin izlerinden kurtulup kendini toparlamaya başladığı sırada kardeşinin eski kız arkadaşıyla birlikte olduğunu işitir. Buluşacakları yeri öğrenir, görüşmelerini böler ve arkadaşları Rocco'yu tutarken Nadia'nın ırzına geçer.

Irza geçme sahnesi pek açık seçik olmamakla birlikte, bedensel şiddetin tinsel yıkıcılığını son derece güçlü bir biçimde aktardığı için sarsıcı bir etki yaratmaktadır. Bunun hemen ardından iki kahraman olağanüstü sağlam bir düzenleme içinde görülür: Simone geride sırtı alıcıya dönük, Rocco yüzü öbür yana çevrili durmakta, ortalarındaysa ağlayan Nadia yer almaktadır; ikisinin de kıza sunacak sahici bir seçeneği yoktur. Acımasız ve bencil olan Simone kıza güzel ve anlamlı gelen her şeyi yok etmiştir; haksızlığa kurban giden Rocco'ysa kötülük ve alçaklıklara karşı koyacak güçte değildir. Nadia bin bir güçlükle yürüyüp uzaklaşırken ortam ansızın değişiverir. Nadia ağlarken işitilen keskin müzik kesilir ve Roc-

[19]Rohdie, Rocco bütün parasını annesi Rosaria'ya göndermiş olduğu için, araba ve kahve parasını Nadia'nın ödediğini, böylece yosmalık rolünün tersine çevrildiğini belirtir. Burada fazladan bir gizli alay vardır çünkü Simone başını, Nadia'nın harcamalarını "karşılamak" la derde sokmuştur (Rohdie, *Rocco and His Brothers*, sayfa 34.

co'yla Simone'nin karşılıklı konuşmaları sırasında geriden geriye duyulan sesler yer alır. Filmin dönüm noktası işte burasıdır. Rocco Simone'ye kendisinden iğrendiğini söyler. Simone yeni bir öfke patlamasına kapılır. Kardeşini acımasızca dövmeye başlar, Rocco'ysa yumruklara istemeden karşılık vermektedir. Bu sahne uzadıkça uzar, kardeşler karanlık ve ıssız kentte birbirlerini yumruklamayı sürdürürlerken gittikçe daha fazla dışavurumcu olan üst sesler yankılanmaya başlar.

Kendisinin bu biçimde küçük düşürülmesine izin veren Rocco, tıpkı Mişkin gibi "ermiş budala" görüntüsü verir: Simone'yi suçlamaktan kaçınır, onun Nadia'ya sahip çıkmasını kabullenir ve tüm suçu üzerine alır. Milano Katedralinin tepesinde Nadia'yla buluşur ve kadına "onsuz yapamayan" Simone'ye dönmesini söyler. Nadia isteneni yapar ama bu onun —ve kendisinin— yıkımını hızlandırmaktan başka işe yaramaz. Rocco'nun tutumu bir ölçüde suçluluk duygusundan, bir ölçüde de güneyde örnek aldığı kişilerle ilgili kökleşmiş düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. Apaçık görülen iyiliği üçü için de yıkım olup çıkacaktır. Nadia'yı Simone'ye dönmeye kandırarak, çağdışı gelenekler sunağında herkesi kurban etmiş olur.

Nadia bu trajedinin kurbanı olduğu kadar sürecin hızlandırıcısıdır da. Öyküde ilk ortaya çıktığı zaman açıkgöz bir yaşam savaşçısıdır. Alaycıdır ve bağımsızlığını özenle korur. Simone'ye çocukluğunu anlatırken, belirli birtakım ayrıntılara girerek kendini bütünüyle ele vermez. Yalnızca Rocco'nun idealizmiyle insanlar arasındaki etkileşime duyduğu inanç, onu kabuğundan çıkarır, böylece kendisine gösterilen sevecenliği kabul edip karşılığını vermeyi başarır. Bununla birlikte, Simone'nin acımasız, bencil sahiplenme isteğine toslayınca Nadia'nın iyilik etme ideali kısa ömürlü olur. Bu, kadının umutlarını ve yaşama sevincini yok ederek üzerinde yıkıcı bir etki yaratmıştır. Gerçekten değeri olan bir şeyin tadına yalnızca bir anlığına varabilmiştir. Eski yaşamına dönmesi onun tinsel açıdan boşluğa düştüğünü gösterir. Simone'ye

sinir bozucu bir biçimde yapışıp kalır ve adamın anası Rosaria'nın (Katina Paxinou) evine yerleşir. Böylece anayla yosma arasındaki çekişme aynı çatı altına taşınmış olur. Rosaria oğlu Simone'yi kaybetmeyi göze alamadığı için kadını kapı dışarı edemez. Sonunda Simone boks menaceri Morini'den para çalıp yaşamını iyiden iyiye çıkmaza sokunca Nadia kendiliğinden çekip gider.

Simone-Morini ilişkisinde, acı çekip acı vermekten duyulan hazza ilişkin birtakım anıştırmalar da vardır. İlk karşılaştıklarında, Morini Simone'yi bir hayvanı yoklar gibi gözden geçirir. Kısa bir süre sonra, Rocco'yla Simone duş yaparken Morini onlara istekle bakar. Filmin sonlarına doğru Simone ondan para istemeye gelir ama erkeksi çekiciliğini büyük ölçüde yitirip hızla bozulan boksör, varsıl adamı kendisine yardım etmeye kandıramaz. Rönesans dönemi ressamlarından Il Giorgione'nin melek resimlerini gösteren arkadaki televizyon, karanlık bir odada çekilen bu sahneye gerçeküstü nitelikler kazandırmıştır. Kulağa gelen tek ses televizyondan yayılan dingin ve alışılmadık yabancı müziktir. Morini'yle Simone arasında geçen konuşma neredeyse izlencenin yorumu gibidir. Morini, "Seni ilk gördüğümde Apollo gibiydin, tam bir Apollo," der. Konuşmayı, Simone'ye artık kendisini ne kadar hor gördüğünü söyleyerek sürdürür. Umutsuz boksör saldırganlaşır, adamı yumruklarıyla yere serip parasını çalar.[20] Rocco, Morini'nin karakola gitmesini engellemek için tüm zararı ödemeyi önerir ama bunun karşılığında on yıllık bir sözleşme imzalamak zorunda kalır.

Rocco tam ilk uluslararası karşılaşmasına hazırlanırken, Simone Nadia'nın kentin dış mahallelerindeki bir parkta müşterileriyle buluştuğunu işitir. Kadını arayıp bulur ama o da artık kendisinden iğrendiğini söyler. Nadia kaçmaya çalışır — Rocco'ysa

[20]Cappelli'nin yayımladığı senaryoda bu sahne bulunmamaktadır; bunun yerini, Morini'nin arabasında geçen çok daha kısa bir sahne almıştır.

ringde görülür. Nadia'nın artık yaşamak bile istemediği ortaya çıkınca Simone'nin de yaşamla bağlantısı kesilir. Bir düş görür gibi, yazgılarına boyun eğerler. Nadia Simone'ye sarılmak istercesine kollarını kaldırınca, bir anlığına bedenlerinin duruşundan ortaya bir haç görüntüsü çıkar — Rocco karşısındakini yere serer. Simone'yle Nadia ölümcül bir kucaklaşmayla ırmak kıyısındaki çamurların içinde acı çekip çektirerek yuvarlanırlarken, Simone bıçağını art arda kadının bedenine saplamaktadır.[21] Sonunda kadın ölür, Simone kaçar — ringin çevresini kuşatan izleyicilerse kendilerinden geçmişçesine bağırmaktadırlar.

Can kıyımıyla boks karşılaşması arasında kurulan koşutluk, Bizet'nin *Carmen*'inin son sahnesini anıştırmaktadır; orada da tam Escamillo arenada yengi kazandığı sırada José Carmen'i bıçaklar. Rohdie bu bölümü, geleneksel melodramlarda görülen şu son anda kurtuluş bölümlerinin içine yerleştirilen başka olaylar kalıbıyla karşılaştırır. Buradaki gizli alay, böyle bir durumda son anda kurtuluş umudu diye bir şeyin olmayışıdır elbet. Kahramanın yalnızca Nadia'nın içine düştüğü tehlikeden habersiz olmayışı değil aynı zamanda ringde attığı yumrukların çekimiyle Simone'nin bıçağını kadının bedenine saplayışının iç içe kurgulanış biçimi bize onun suç ortağı olduğunu düşündürür: kadının ölümünden o da sorumludur.[22]

Her ne kadar aykırı görünse de Rocco'nun ermişlere özgü davranışları, bir ölçüde saldırganlığını ringde boşaltabilmesinden kaynaklanmaktadır. Nefret ona şampiyonluk kazandırmış ve aile birliğini takıntılı bir biçimde sürdürmeye itmiştir. İç dünyasının odağında ailesi vardır ama bu aynı zamanda onun yaşamın gerçek-

[21] İngiltere'de bu sahneye sıkıdenetim uygulanmıştır, böylece Simone kıza salt bir kez vurmuş olur. Nowell-Smith'in görüşü uyarınca bu, yalnızca kızın canına kıymayı soğukkanlılıkla önceden tasarlamış gibi görünmesine yardım etmiştir (Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 178).

[22] Rohdie, *Rocco and His Brothers*, sayfa 35-6.

lerini kabullenmeyi ve pek hoş olmasa da en azından akla yatkın bir geleceğe doğru ilerlemeyi beceremediğini de gösterir. Kazandığı yengiyi kutlamak için düzenlenen eğlentide, güney hakkında —aile fotoğrafının önünde— dokunaklı bir söylev çeker; bu konuşma, yüreklerinde artık güneye yer vermeyen insanları utandırır. Sevgilisinin canına kıyan Simone yeniden ailesine sığındığında, Rocco'nun yüreğini saran birlik özlemi doruk noktasına çıkar. Rocco Simone'ye yardım etmek ve içinde yaşadıkları toplumsal çevrenin ölçütleri karşısına aile bağlarını koyarak onu korumak ister. Olup bitenleri kavradığı zaman iki kardeş tüm varlıklarını paramparça eden bir acıyla birleşip çılgıncasına kucaklaşır.[23]

Rocco'yla Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* adlı yapıtındaki kahraman arasında, olaylar tersine çevrilerek verilmiş olsa da, ilginç bir benzerlik bulunmaktadır. Romanda Yusuf'tan kurtulmak isteyen kardeşler onu satar ve böylece bilmeden tanrısal tasarıma hizmet etmiş olurlar, oysa filmde ailenin iyiliği için Rocco'nun özveride bulunması yıkım getiren boş bir çaba olarak kalır. Burada önemli olan nokta yalnızca Yusuf'un yüce Yaradan tarafından yönetilen bir dünyada yaşaması değildir; kentleşmiş çağdaş dünyadaysa Tanrı ya ölüdür ya da bütünüyle suskundur. Mann'ın Yusuf'u içinde bulunduğu zamanda yaşamayı çok iyi becerir, geçmişe ilişkin pişmanlıkları yoktur ve geleceğine doğru adım adım ilerler. Tanrı'dan aldığı ışıkla aydınlandığı için zamanın sıradan olayların ve kendisininki de içinde olmak üzere bireysel yaşamların üzerinden görkemli bir biçimde akıp gittiğini kavramıştır. Zamanla sorunsuz bir biçimde yüzleşmeyi becerir. Kierkegaard'ın terimleriyle, o zamanın ve sonsuzluğun çocuğudur. Yumuşak yürekli,

[23]Senaryo aşamasında Rocco için iki seçenek daha vardı. Birinde Rocco, bedensel yapısı uygun olmadığı için boks karşılaşmasında ölecekti. Öbüründeyse tutukevine ağabeyi değil o girecekti. Visconti bunlardan birincisinin fazlasıyla melodrama kaçacağını, ikincisininse aşırı mekanik olacağını düşünmüştü (Aristarco & Carancini, *Rocco e i suoi fratelli*, sayfa 53).

yalınkat Rocco'ysa özünde bu nitelikleri taşımaz; o geçmişte yaşayan bir adamdır. Su katılmamış bir budala kadar masumdur ama zamanın ocağına düşmüştür. Nadia'ya geçici bir avuntu verebilir ama kadın yaşamında kalıcı bir değişim istediği için Rocco' yla geçirdiği o kısacık umut ve mutluluk anı kendisini çok daha derin bir umarsızlığa ve yıkıma sürükler.

Filmin "destansı" düzeyindeyse, tutkulu ağabeyler yaşam kavgasını sürdürürlerken, Ciro'nun Alfa Romeo fabrikasında usta işçi oluşu anlatılır. Simone suç batağına saplanır ve Ciro'nun elde ettiği her şeyi tehlikeye atar. Rocco Simone'yi coşkun bir bağışlama duygusuyla kucaklarken, Ciro aileyi kurtarmak için ağabeyini ele vermek üzere evden dışarı fırlar. Aile dayanışmasını sürdürmek yerine topluma uymayı seçmiştir. Törel ilkelerin güneyin değerleriyle değil, temel olarak yasalarla düzen tarafından saptandığı bir çevrede Simone'nin ne kadar tehlikeli olabileceğini anlamıştır. Fırtınalı sevda üçgeni acıklı bir biçimde sona ermiş, bunun ardından yepyeni bir yaşam umudu veren dingin ve iç açıcı bitiş bölümü gelmiştir. Ciro yaptıklarına kuşkuyla bakan küçük kardeşi Luca'nın karşısında kendini savunur. Çocuğa, eski yaşamlarına dönme olasılığının kalmadığını kendisine öğreten kişinin Simone olduğunu söyler. Güneyde yazgılarının yerel toprak ağalarının elinde olduğunu ama artık sorumluluk yüklenip hak aramayı öğrenmeleri gerektiğini anlatır. Sanki Simone çevresindeki herkese bulaştıracağı bir hastalığa yakalanmıştır. Ciro, Rocco'nun bir ermiş kadar iyi olduğunu kabul eder ama insanların kurduğu bir toplumda ermişlere yer olmadığını da belirtmekten geri kalmaz.

Ciro bir yuva kurmuş ve birtakım arkadaşlar edinmiştir. Ağabeyinin cana kıyan biri olması onun konumunu tehlikeye sokmayabilir çünkü öbür ağabeyinin kazandığı uluslararası başarı durumu dengelemektedir. Yönetmenin sözleriyle ileride Ciro "küçük kentsoylu, hattâ belki de büyük kentsoylu" olabilir.[24]

[24]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 209.

Yaşamı Rocco'yla Simone'ninkinden çok daha tekdüze ve sıkıcı olacaktır ama en azından ailesini ayakta tutmayı sürdürecektir. Filmin en sonunda Luca bağırarak onu eski evlerine çağırır. Eskiyle yeni arasındaki çatışkı henüz bütünüyle düşmanca değildir.

Üç erkeğin yaşamı onların farklı uyum yöntemlerini göstermek için kullanılırken iki kadın kahraman, yani Rosaria'yla Nadia, önce geçmişin sonra da içinde bulundukları zamanın tehlikelerini kendi üzerlerinde toplayıp somutlaştırırlar. Bazı uzmanlar bu iki kadının yıkıcı güçler olduğu görüşündedir.[25] Cinsel ve duygusal ilişkiler açısından ele alındığında, kadınlarla erkeklerin aynı ölçüde sömürenler ve sömürülenler olduğunu söylemek daha doğrudur; hepsi de insan ilişkileri ağında suçlu kurbanlardır. Temel sorunlar —hiçbir biçimde güneyin gelenekleriyle sınırlı kalmayan— kaskatı kişiliklere öykünülmesi ve kendini duygusal ilişkilerin tümünde gösteren sonsuz bir sahiplenme isteğidir. Sıkıntıların çoğu ananın oğullarını denetleme arzusundan kaynaklanır. Vincenzo'nun nişan töreninde Rosaria ona şunu sorar: "Bütün aileyi geçindirmek zorundayken bir de evliliği kaldırabilecek misin?" Sonradan da, askere giden Rocco'ya mektup yazıp "orduda sana para gerekmez," diyerek kendisinden para göndermesini ister. Oğullarına kıskançlıkla bekçilik eder ve onların yetişip büyümelerine, karşı cinsle eşitliğe dayalı bir ilişki kurmalarına pek fırsat bırakmaz.

Sonunda Rosaria olayların akışını denetleyemez olur elbet. Belirli konularda güneyin, sanayileşmiş çağdaş dünyaya uymayan geleneksel değerlerini simgeler. Beş parmağın ait olduğu el Rosaria'dır. Ama oğullarının duyduğu gereksinimlerin ya da yeni çevrelerinin onlara sunduğu çekiciliklerin farkında bile değildir. Dolayısıyla işin sonunda ailenin başına gelecek acıklı olayların karşısında bütünüyle güçsüz kalır. Çocuklarının boksörlükte kazandığı başarı yüzünden bayram eder ama bu tür yengilerin ne kadar kısa ömürlü olduğunu ve ne denli pahalıya patladığını hiç mi

[25]Tonetti, *Luchino Visconti*, sayfa 90; Nadia'ya ilişkin olarak Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 176.

hiç bilmez. Katina Paxinou'nun olağanüstü oyunculuğunun yardımıyla, kişiliğinin eğlenceli bir yanı olduğu da görülür. Takındığı olağanüstü ilginç ve hoş tutum, onun aşırı anaçlığını olumlu bir ışık altında görmemizi sağlar.

Vincenzo yeni evlendiği eşine, kadınlarla erkeklerin güney toplumlarındaki geleneksel işlevini anasından öğrendiği biçimde anlatınca tokadı yer. Ginetta tam bir aile kızıdır ve ev hanımı olmak üzere yetiştirilmiştir ama bunun karşılığında bir bedel ödeyecek değildir. Ginetta'nın da kendisini çileden çıkartacak kadar üzerine titreyen ve evlilik yüzünden yaşam düzeyinin düşmesini istemeyen bir ailesi vardır. Vincenzo Milano'da evlenmenin parasal önkoşullarını çok iyi bilmektedir. Boksu bırakmıştır. Film ilerledikçe, o da daha geleneksel bir yaşam biçimi benimseyerek kent toplumuyla bütünleşir. Simone'nin beceremediği bir başka konuda daha başarıya ulaşır: Rosaria Ginetta'yı az çok sevmeye başlayınca anası ve erkek kardeşleriyle olumlu ilişkisini sürdürür.

Gerçi Visconti'nin çağdaş ortamlarda geçen filmlerindeki kahramanlarına yönelik tutumu *Senso*'daki gibi bütünüyle alaycı değildir ama toplumsal ya da özel yaşam alanlarında ne eleştirel olmayan geçmiş özlemine ne de düşlere kapılır. Tehlikesiz umutlarla az çok bilerek göz ardı edilmiş o günkü olgular tüm iyi niyetlere karşın yıkıcı nitelikte gösterilir. Rocco'nun geleneksel güney değerlerine saplanıp kalması, kuzeyde Simone, Nadia ve kendisi arasında gelişen olaylarla açıkça çelişmektedir. Bununla birlikte Visconti ona karşı hiç de anlayışsız değildir. Tersine, Sam Rohdie'nin de belirttiği gibi, geçmişteki yaşam biçimine duyulan bu özlem, Visconti'nin güneyden gelen yoksul göçmenlerle kurduğu kişisel ilişkinin dayanak noktalarından birini oluşturur. Visconti, estetik anlayışını toplumsal sorumluluğuyla birleştirmeyi, görsel işitsel anlatım yoluyla son derece önemli konularını dile getirmeyi bir kez daha başarmıştır.

Rocco'nun zamansal yapısı örneğin *Leopar*'ınkiyle keskin bir biçimde çelişir. Risorgimento filmlerinin ikincisinde geçen zaman

duygusu, birkaç uzun sahneyle Çehov'a özgü bir biçimde aktarılır; sözü edilen sahnelerde bir zaman diliminin özü, zaman içindeki anlamlı bir anın, bireysel ve toplumsal düzlemde belirginleştirilmesiyle verilir; oysa burada öykü epey kısa, birbirini hızla kovalayan, (Visconti'nin sözleriyle) olaylar arasında ne kadar zaman geçtiğini pek fazla göstermeyen sahnelerle ilerler. Geçen zaman duygusu insanların ilişkilerinde ve toplumsal konumlarında yer alan birtakım değişikliklerle yaratılır — Vincenzo'yla Ciro' nun evlenmesi, Ciro'yla Rocco'nun uğraşları gibi.

Bu siyah beyaz filmde ışıklandırmayla oluşturulan karşıtlıklar son derece önemlidir. Çok genel terimlerle açıklamak gerekirse, filmin karanlık gece sahnelerinden başlayıp aydınlık güneşli olanlara doğu ilerlediği söylenebilir. Aile Milano tren istasyonuna geldiğinde, duman ve pusla yaratılan gölge oyunları ailenin umarsızlık duygusunu arttırır. Buna karşılık, aile üyelerinin çoğu yeni çevrelerinde kendilerine bir yer edindikten sonra, film pırıl pırıl güneşli bir günde sona erer. Simone'nin yer aldığı sahnelerde ışıkların devinimi ters yöndedir. Filmin ilk bölümlerinde karşımıza çoğunlukla parlak ışık altında çıkar ama sonraki sahnelerde bu ışık gittikçe kararır. Simone'yle Morini arasında geçen konuşma sahnesinde ışık iyice kısılmıştır. Öte yandan bunu izleyen Ciro'yla Rosaria sahnesinde ışıklar göz kamaştıracak kadar parlaktır. Gene ailenin sığındığı evde çekilen sahnelerin çoğu epey parlak sayılır. Özellikle filmin sonuna doğru bu, Ciro'nun yükselen yaşam beklentilerini yansıtır gibidir.

Nino Rota'nın müziği de konuya bağlı bir işleve sahiptir. Tanıtma yazıları bölümünde sözsüz müziğin "ana ezgisi" ilk kez karanlıkta kötü bir şeyin habercisi gibi kısaca işitilir, hemen ardındansa *Paese Mio* adlı dokunaklı bir halk ezgisi başlar. Filmin sonunda bu ezgi Luca'yla ve onun güneye dönme olasılığıyla birleştirilir. Ailenin tramvaya ilk binişlerine, kontrbasla yay kullanmadan parmaklarla çalınan caza benzer bir müzik eşlik eder. "Tramvay" ezgisi, filmin ilk yarısında birkaç kez daha işitilir ve bu,

büyük kentin onlara sunacağını düşündükleri umut verici olanaklarla ilişkilendirilir —bunlardan biri de Nadia'dır. Halk ezgileri kimi zaman kısaca, ailenin güneydeki geçmişine ve bunun simgelediği her şeye göndermede bulunulurken işitilir.

Bununla birlikte bu filmin müziğini birçok filmdekinden farklı kılan şey, ana ezginin neredeyse Wagner'e özgü bir biçimde kullanılmasıdır; müzik, seslerin uyum içinde kaynaştırılması ve orkestraya uyarlanması açısından değil, Leitmotif (kılavuz motif) uygulayımının çok yönlü kullanılması açısından Wagner biçemindedir. Yani ezgiyi yalnızca kişilerle, onların ruhsal durumlarıyla ya da içinde bulundukları koşullarla eşleştiren donuk bir Hollywood müziği kullanılmamıştır; tersine motifi çarpıcı durumlarla, kahramanlarla ve onların ilişkileriyle uyumlu olan bir müzik yaratılmıştır. Bir başka deyişle müziğin ezgisiyle işlevleri film boyunca gizliden gizliye değişir. Ana ezginin ilk bölümü iki çeşitlemeyle ortaya çıkar, bunlardan Simone'yle örtüşeni ağır ve ürkütücü, Rocco'yla örtüşeniyse hafiftir. Bunlardan birincisi başlangıçta iki kez, Simone'yi çamaşırhaneden bir şeyler çalarken gördüğümüz sırada kısaca işitilir. Müziğin çok daha ezgisel olan ikinci bölümüyse, Nadia Simone'den aldığı çalıntı takıyı Rocco'ya verirken ortaya çıkar. Simone'yle Rocco'nun Nadia'dan söz ettikleri bir sonraki sahnede bu ezginin bütününü ilk kez dinleriz. Ama Nadia tutukevinden salıverildikten sonra Rocco'yla konuşurken bu ezginin çalınması çok daha önemlidir: önce müziğin hafif biçimiyle çalınan ilk yarı duyulur; derken bir umudu dile getirircesine yavaşça yükselen müzik sonunda zincirlerinden boşanmış gibi olur.

Yeni sevdalılar Milano'yu baştanbaşa geçen bir tramvayda giderken, bu hafif yorum bir kez daha işitilir ve ustalıklı bir biçimde yukarıda sözü edilen caz havasıyla birleştirilir. Hemen ardından ağır ve ürkütücü yorum başlar ve müzik, sevdalılara sessizce yaklaşan Simone'nin kötülük edeceğini haber verircesine, gerilim yaratan bir havaya bürünür. Simone, Nadia'nın ırzına

geçtikten sonra bütünlüğünü yeniden kazanan müzik artık olağanüstü hüzünlüdür: umudun müziği, yitip giden umudun dokunaklı anlatımına dönüşmüştür. Ezgi bu biçimde ve bu işlevde birkaç kez daha duyulur; en dokunaklı biçimdeyse Milano Katedralinin tepesinde Rocco Nadia'ya artık kendisini istemediğini söylerken çalınır. Simone kadınla Idroscalo'da buluştuğunda müziğin hafiften başlayıp gittikçe ağırlaşarak süren yorumu duyulur; sonunda müzik —yalnızca boks ringine dönüş sahnesinde kesilmek üzere— tam kadın Simone'nin bıçağına yenik düştüğü sırada en görkemli en acıklı biçimiyle yükselerek patlama noktasına gelir. Bu ezgi, Ciro Simone'yi ele vermek üzere evden fırladığında son kez işitilir.

Görsel işitsel inceliğine, uluslararası yıldızların oynatılmasına ve melodrama özgü tüm nitelikleri barındırmasına karşın *Rocco ve Kardeşleri* insanda yenigerçekçiliğe dönüş izlenimi uyandırmaktadır. Kişilerle onların toplumsal çevreleri arasındaki ilişkilere giren (siyah beyaz) çekim biçimi, savaş sonrasındaki büyük İtalyan sinema geleneğini andırmaktadır. Yenigerçekçilikte yer alan ikilemlerin neredeyse tümü bu filmde de görülür. Film toplumsal gerçekliği eksiksiz betimlediği için bazı yerlerde büyük övgü kazanmıştır; kimi yerlerdeyse tam tersi söylenerek yerilmiştir. Rocco'yu önemli bir toplumsal eleştiri ve sınıf kavgasının anlatımı olarak görenler vardır; kimileriyse filmin bir sevda üçgeninden başka bir şey anlatmadığını ve güneyden göç eden emekçileri aşağıladığını söyler.[26] Bu düşünce farklılıkları, melodramla gerçekçilik arasındaki ilişki sorunuyla yakından ilintilidir ve Visconti'nin yaratıcı üretkenliğinin kilit taşını oluşturur.

Geçmişe Özlem ve Toplumsal Eleştiri Olarak Melodram

Novell-Smith'in belirttiği gibi, *Rocco*'nun senaryosu yazılırken harcanan o upuzun zaman, filmin destansı ve acıklı unsurları

[26]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 193-6.

arasında büyük bir çelişki yaratmıştır: "*Rocco* insanı bütünüyle hoşnut etmeye yetmemektedir. Aslında bu filmden iki ayrı film çıkar, bir destan ve bir tragedya... Rocco'yla Ciro, kahraman olarak hiçbir biçimde kıyas kabul etmez. Onlar filmin iki biçimde yorumlanacağını gösterir, yani biri çatışan olaylar dizisini, ötekiyse dizgeyi simgeler. "

Ciro'nun öyküdeki işlevi, Nowell-Smith'in de çok iyi bildiği gibi, "Rocco'nun içine düştüğü acıklı durumun gözler önüne serilmesini " ve "destanla çarpıcı olaylar dizisinin bilerek iç içe geçirilmesini" sağlamaktır. Onu tasalandıran şey "çatışkılarla çözümleri, doğrudan doğruya ya da yalnızca Visconti'nin ***bilinçli niyetlerinin*** (italikler eklenmiştir) simgesi olarak görmenin olanaksızlığıdır." Ayrıca filmlerinde "en son gerçekleşen şey geçmişe duyulan özlemin ilerlemeyi alt etmesidir." Nowell-Smith bunların nedenini Visconti'nin "ilerlemenin amacına duyduğu düşünsel inançla, yok olup giden geçmişe karşı içinde beslediği duygusal özleme" bağlar.[27] Yönetmenin tüm yapıtlarında, tarihe başkaldıran herkes yenilmiş olduğu için, geçmişe duyulan özlem ilerlemeyi hep alt etmiştir: Ntoni, Rocco, Franz, don Fabrizio ve *Sandra*'da Gianni, başkaldırdıkları için yenilenlerdir.[28]

Visconti'nin son yapıtlarında geçmişe özlem unsurunun gittikçe daha fazla vurgulanması, onun toplumsal yanı ağır basan konular-

---

[27]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 177. Bu görüşlerin ayrıntılı eleştirisine ayıracak yerim yok; yalnızca, yöntembilimsel bakış açısından, yazarın niyeti sorununun, ortaya çıkan yapımın değerlendirilmesinde çok büyük bir önem taşıdığını düşünmediğimi söylemekle yetineceğim. Kahramanlar geçmişe duydukları özlemle şaşkına dönmüşken, tarihteki yazar bir yana, öyküdeki yazarın bile bu konu karşısında takındığı tutumun kendiliğinden olduğu düşünülemez. Nowell-Smith bunu sinema yapısalcılığının ilk destekçisi olarak yazmıştır ve onu yazarın niyetlerini ölçüsüzce vurgulamaya iten de büyük olasılıkla bu olmuştur.

[28]*Agy.*, sayfa 170-1. Bu yapıtın ikinci basımında konunun ele alınışı *Venedik'te Ölüm*'ü de kapsayacak biçimde genişletilmiştir.

dan, ruhbilimsel ve varoluşçu konulara kaydığını gösterir. Ama son filmlerindeki kahramanların toplumlarına yabancılaşmış ayrıksı kişiler olmalarına karşın, onlar tarihte belirli bir anda toplumlarıyla bunun tinsel durumunu bir biçimde ortaya koyan eğretileme işlevi görürler.

Visconti'nin insanı konu alan sinemasının en önemli niteliği, bireyle çevresi arasındaki diyalektik ilişkinin haritasını çıkartmasıdır; bu, belirli toplumsal koşulların özünü birkaç farklı kişinin öyküsüne yedirerek belirginleştirme girişimidir. Biçeminin melodrama özgü yanlarını bununla ilişkilendirmek gerekir. Visconti, İtalyan kültürü ve siyasetiyle ilginç bir biçimde bağlantısı bulunan on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera geleneğinin mirasçısıdır. Bununla birlikte Guido Aristarco, Visconti filmlerinin melodrama özgü yanlarının, toplumsal bildiride bulunma gereksiniminin altında ezilmediğini söyler ve bunun nedenini, "sanat ulusal kültürden doğar. (İtalya'nın) ulusal kültürüyse melodram nitelikleri taşır. Buradaki melodram sözcüğü olumsuz anlamda kullanılmamıştır. Tersine bu kültür ancak büyük Verdi'nin yapıtlarıyla, yani (opera) konularıyla değil, onun uyandırdığı olağanüstü esinle tanımlanabilir," diyerek açıklamaktadır.[29]

Rohdie'nin de belirttiği gibi, "kentsoylu kültürün en iyi yanlarını alıp bunu perdeye uyarlamak ve bunu yalnızca kitlelere değil bir zamanlar kültür sayılan şeylerin yabancısı olan küçük topluluklara da yaymak olağanüstü bir başarıdır." Aslında filmi herkese sevdiren şey, bunun "operaya" ya da "melodrama" özgü nitelikler taşıması olmuştur: "film tepeden tırnağa ses, ritim, ton, renk,

[29]Aristarco, yazarla görüşme. Pio Baldelli de aslında kentsoyluluğa özgü kültürel bir mirası, emekçi sınıfı bağlamında dile getirmesi açısından *Rocco*'nun İtalyan melodram geleneğine değerli bir katkı sağladığı görüşündedir. Baldelli, filmin en zayıf yanının, özlü melodram simgeciliğine bağlı kalmak yerine çevreyi doğalcı bir biçimde betimlemekle oyalandığı zaman ortaya çıktığı kanısındadır. (Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 200-202.

hacim, yoğunluk, dans, sevda, tutku doludur: yani kafaya değil, bedene seslenir."[30]

Visconti filmlerindeki melodram havası, toplumsal açıdan kabul edilebilen şeylerle bireyin aklını aşan duygusal ve varoluşsal aşırılıklardan kaynaklanır. Dil gibi simgesel yollarla söylenemeyen, kendini duyguların yoğunluğunda gösteren, topluma ve insanın kendisine bile kabul edilemez gelen davranışlarla devinimlere kolayca yol açan bir şey ortaya çıkar. Visconti filmlerinde, bunların kaynaklandığı ya da yol açtığı türden durumları ve kural çiğnemeleri anlatarak, bütün baskıcı ilkeleri ve kısıtlamalarıyla tüm toplumu gözler önüne serer. Vincente Minelli ve Douglas Sirk gibi birtakım başka yönetmenler de, öbür anlatım biçimleriyle güç erişilebilecek tinsel durumlarla ilişkileri ortaya koymak için melodramdan yararlanmıştır. Örneğin Thomas Elsaesser ***bütün*** kahramanların kurban olarak görünmelerinin anlamını şöyle açıklar,

> şu önemli —"kötülük" ve sorumluluk sorunu— özel güdülerle bireyselleştirilmiş ruhsal olguların, tek yanlı ve bütünüyle duygusuz mantığından uzak tutularak, toplumsal ve varoluşsal düzleme sapasağlam yerleştirilmiştir. En başarılı biçimiyle melodramın, belirli bir toplumda var olan sömürüyle egemenlik kalıplarını bütün öbür anlatım biçimlerinden daha dolaysız türetmeye yatkın görünmesinin nedeni budur; sözü edilen toplumlarda özellikle ruhbilim, ahlâk ve sınıf bilinci arasındaki ilişki ele alınırken, toplumsal bağıntısı baskıcı bir biçimde içe yöneltilen dış güçler ağının duygusal devingenliği vurgulanır ve kahramanlar farkında bile olmadan kendilerini bu dış güçlere özne olarak katılmış bulur.[31]

Yukarıda anlatılanlar Visconti melodramlarına, en çok da *Rocco*'ya büyük ölçüde uygun düşmektedir. Bu filmi çözümlerken Sam Rohdie melodramın ayrıca bastırılmış (toplumsal ya da ruhsal) sorunları da ele aldığını vurgular:

---

[30]Rohdie, *Rocco and His Brothers*, sayfa 56.

[31]Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*. Nichols'da yayımlanmıştır, *Movies and Methods*, cilt II, sayfa 185.

Melodram bir yandan gerçekliği abartarak gözler önüne sererken bir yandan da bunun çağrıştırdığı, melodram dışında hiçbir yerde tadılamayacak —yani yaşamda değil ancak sanatta karşılaşılabilecek— katlanılması, çekilmesi olanaksız duyguları aktarır. Aşırı coşkulu melodram kurmacası, eşzamanlı olarak gerçeği açığa vuruş, buna karşı çıkış ve bundan kurtuluş olup çıkar; gerçeklik tarafından yadsınan ya da alt edilen değerlerin olduğu yerlerse eskisi gibi kalır... Melodram, gerçekliği konuşturma, tarihi canlandırma ve düşünce biçimlerine "insanlara özgü" tinsel bir anlam kazandırma yöntemidir.[32]

Bu bildiri *Rocco*'nun barındırdığı melodram niteliğini vurgulamaya kadar uzanmaktadır ve Rohdie'nin bu filme ilişkin savlarının temel taşını oluşturur. Rohdie'nin görüşü uyarınca "bu filmde duyguların taşkınlığı dille değil, sunulan yavan gerçekliğin çok ötesindeki devinimlerle ya da homurdanmalarla, çığlıklarla, dişlerin gıcırdatılmasıyla öne çıkartılır." Rohdie, devinimler son derece özenli bir biçimde "dans gibi" tasarlanmıştır der ve sözlerini "kahramansa sinemaya ya da devingenliğine ilişkin niteliklerinden çok ruhsal yanıyla anlatılmıştır; daha doğrusu kişilerin ruhsal iç dünyaları dışarı aktarılmıştır. İç dünyaları, bedenlerinin süzülüp kayarcasına ilerlemesine, bakışlarındaki kararsızlığa ve devinimlerinin yoğunluğuyla gücüne yansıtılmıştır" diyerek sürdürür.[33]

[32]Rohdie, *Rocco and His Brothers*, sayfa 23-4.

[33]*Agy.*, sayfa 59. Rohdie burada ve filmdeki birkaç başka olguda "Verdi operalarının" örnek alındığını düşünmektedir. *Rocco*'daki —ve Visconti'nin bütün öbür filmlerinde ya da bu konuda bütün öbür İtalyan filmlerindeki— görsel işitsel zenginliğe, çok ama çok genel anlamda, insanlara ayırıcı niteliği taşkınlık olan biçem düşüncesini taşıması açısından "operamsı" denebilir. Ama bunu Verdi'ye özgü diyerek nitelemenin de hiçbir anlamı yoktur. O homurdanmaların, çığlıkların ve "orkestraya uyarlamış" gibi gelen seslerin Verdi'yle ne benzerliği olabilir? 1960'ların müzik tiyatroları çok daha akla yatkın bir kıyaslama olur. "Bölümlerin" de salt " *Rocco*'nun asıl kaynağını oluşturan büyük İtalyan operalarında yer alan beş perdeyle örtüşüyor diye," "perde" olarak adlan-

Visconti müziği, rengi ve ışığı, duyguları aktarıp vurgulamak, izleyicilerinse kendilerini kahramanlarla özdeşleştirip onlara anlayış göstermelerini sağlamak amacıyla kullanmıştır. Bununla birlikte son derece önemli, olup bitenlerin gerisinde yatanları da gösteren bir unsur daha vardır. Olaylar dizisinde kahramanlar melodrama özgü davranışlar gösterebilirler —yani duygularına kapılabilirler, olguları kabul etmekten kaçınabilirler— ama izleyicilerden kendilerini onlarla özdeşleştirmelerinin yanı sıra bir de bu kişileri ve yaptıklarını tarihsel olarak belirlenmiş toplumsal geçmişleriyle birlikte değerlendirmeleri istenir. *Rocco*'daki sevda üçgeni melodramı filmin uzun bir bölümünü kapsayacak biçimde öne çıkartılmış olmasına karşın, en büyük ağabey Vincenzo ve iki küçük kardeş Ciro'yla Luca, biraz kıyıda köşede bırakılmış olsalar da, yeni çevrelerine uyum sağlarken tutturdukları farklı yolların gösterilmesi açısından önemli işlevlere sahiptirler. Filmin destansı havasına ya da daha doğrusu melodrama kaynaklık eden ve anlamı tam olarak yansıtılan romanın zengin ve yoğun dokusuna katkıları son derece önemlidir. Ama kardeşlerin yalnızca ikinci dereceden tamamlayıcılar ya da bir kardeşten ötekine sürekliliği sağlayan ya da Nowell-Smith'in ve biraz farklı sözcüklerle Rohdie'nin öne sürdüğü gibi "Visconti'nin yola çıktığı yazınsal yapıdan kalma" kişiler olarak düşünülmemesini gerektiren başka nedenler de vardır.[34]

---

dırılması düşüncesi eleştirel irdeleme değeri taşımamaktadır. Beş perdelik büyük operalar Fransızların yarattığı bir türdür, gerçi bunları İtalyan besteciler yazmış ve türün gelişimini büyük ölçüde etkilemişlerdir ama gene de bunları kendi ülkelerinin sahnelerinden çok Paris Operasında sergilenmek üzere yaratmışlardır. Beş perdelik düzenleme İtalyan operasında ender görülür. Verdi, *Don Carlos*'un İtalyan uyarlamasını yazdığı zaman bunu dört perdeye indirmiştir. (Bunları ciddi tartışmalara girmek istiyormuş gibi görünen bir film uzmanı olarak değil, rahatsızlığını dile getirmek isteyen bir opera tarihçisinin bakışıyla yazıyorum).

[34]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 171.

Daha önce de belirtildiği gibi Visconti'nin kahramanları —tam Lukács'ın roman kahramanlarından beklediği üzere— sıradan değil, örneksel kişilerdir. Christopher Prendergast'ın sözleriyle "toplumsal sürecin nitelikleri ya da 'özellikleri' seçilir, sonra da alışılmışın dışında bir yoğunlukla derişikliğe sahip etkileyici tek bir anda toparlanır."[35] Öte yandan yenigerçekçiliğe ilişkin olarak açıklandığı üzere (Aristoteles'in tragedya konusunda aynı noktaya değindiği gibi) en azından bu tür estetik dallarında örneksel ya da simgesel olması gereken şey konu değil kahramanlardır; konu kahramanları evrenselleştirir. Toplumsal duruma ışık tutması istenen bir yapıt, günlük yaşamdaki ayrıntıların çokluğundan doğmalı ve —Paul Ricoeur'ün terimlerini kullanırsak— geçmişteki olayların eğretilemeli *yapılandırılması*, *konulandırılması* yoluyla bir bildiri sunmalıdır.

Visconti filmlerinin çoğunda bu iki anlatım ilkesi arasında mutlu bir birliktelik yaratmayı başarmıştır. Aklını, kahramanlarının yaşadığı çevreyi en ufak ayrıntısına kadar (yeniden) yaratmaya vermesi, salt yüzeysel bir doğalcılık örneği olarak kalmaz; tersine davranışlarla karşılıklı konuşmaların —Bakhtin'in kullandığı anlamda— sahiden karşılıklı konuşma biçimine dönüşmesini ve yalnızca birey olarak kahramanların değil aynı zamanda belirli bir zaman diliminde belirli bir yerde bulunan zengin toplumsal dokunun simgesi olmasını sağlayan bağlamı oluşturma örneğidir. Hangi toplumsal sınıfı anlatırsa anlatsın Visconti tüm filmlerinde *toplumsal davranışları* ya da belirli bir sınıftan olan insanların tutumunu inandırıcı bir biçimde yakalamayı başarmıştır. Kahramanlarının söylediği ya da yaptığı her şey yaşadıkları çevrenin, toplumlarının ve kişisel geçmişlerinin çelişkileriyle gerilimlerini yansıtır. Böylece anlatılan tek bir olay bile, insan davranışlarını biçimlendiren çeşitli etmenlerin yapılandırılması olarak kabul edilebilir; genelleme, insana az çok aykırı gelecek bir biçimde, bireyin bağlama yerleştirilmesiyle elde edilir.

[35]Prendergast, *The Order of Mimesis*, sayfa 32.

Rocco'da geride yer alan toplumsal yapı asla silinip gitmez ve salt melodrama uygun ortam hazırladığı için kullanılmaz. Kişiler, basmakalıp melodram kahramanları olarak değil, birey olarak ortaya çıkarlar çünkü toplumsal açıdan devingenliği olan capcanlı bir topluluğa ait, çevreleri tarafından koşullandırılmış insanlar olarak görülürler. Onlara belirli birtakım fırsatlar tanınmış ve belirli birtakım yasaklamaların etkisi altında kalmışlardır. Kişisel geçmişlerine, birincil kaygı ve dürtülerine, gelecek beklentilerine dayalı olarak, kahramanlar ellerine geçen fırsatlardan yararlanırlar — ya da duruma göre, yararlanamazlar. Yasaklamaların altında kalıp ezilebilirler, bunlarla yaşamayı öğrenebilirler, birkaçıysa —yenileriyle karşılaşmak üzere— bunların üstesinden gelebilir. Bütün bunlar filmin romansı ya da destansı yanını oluşturur. *Rocco*'nun en etkileyici yanı, o belirli çevrede, o sınıfta, İtalyan tarihinin filmde anlatıldığı biçimiyle o noktasında yer alan olayları evrensel boyuta taşımasıdır.

Bütün bunlara bağlı olarak *Rocco*, duygusal bir bağ kurmadan izlenebilecek soyut bir sav ya da toplumdan ve insandan kopuk bir melodram olarak değerlendirilemez. Kent pisliğine batmış iyi yürekli ama zayıf insanlarıyla filmin merkezinde yer alan melodram bazı yönlerden, on dokuzuncu yüzyılın sevilen halk romanlarını anımsatır ama bunlardan farklı olarak ahlâk derslerini ayıklayıp atar ve yerine eleştirel bir toplumsal görüş koyar. Bu da düşselliğe yer vermeksizin, Visconti filmlerinde pek görülmeyen iç açıcı bir etki yaratır. Gülünç ve acıklı unsurların kusursuz etkileşimi bunu destekler. Birinci bölümde sıcacık, eğlenceli bir hava ağır basar ama bu yerini yavaş yavaş iç karartıcı acıklı unsurlara bırakır, sonundaysa yeniden ışık, umut ve süreklilik belirir.

SANDRA

Öykü ve Kahramanlar

VİSCONTİ'NİN hâlâ *Leopar*'ı çekmekle uğraştığı sıralarda, Franco Cristaldi bir sonraki filminin çekimini, başrolün Claudia Cardinale'ye verilmesi koşuluyla kendisine önermişti. Bir başka başlangıç noktasıysa, Visconti'yle d'Amico'nun öyküyü Volterra' daki Tuscan kentine yerleştirme düşüncesiydi. Film bir tür çağdaş *Electra* öyküsü olacak ve gölgesi olaylar dizisinin üzerine düşen toplu sarsıntı Truva Savaşı yerine, çağımızın ilkörneksel korkusu toplama kamplarıyla gösterilecekti. Öykünün ilerleyişi, özde geçmişte yer alan olayların belirsizliği üzerine kurulacaktı. Sandra (Cardinale), Yahudi olan babasını, annesiyle (Marie Bell) annesinin sevgilisi Gilardini'nin (Renzo Ricci) ele verip Nazilere yakalattığından kuşkulanmaktadır. Sonradan anneyle evlenen Gilardini, Sandra'yı, erkek kardeşi Gianni'yle (Jean Sorel) yasak cinsel ilişkiye girmekle suçlar. İşlenen suçun ve suç ortaklığının derecesini saptamak bir yana, bu kuşkuda hiçbir doğruluk payı bulunmamaktadır. Büyük olasılıkla yalnızca karşılıklı güvensizlik yüzünden herkes, herkesin güdüleriyle eylemlerini en kötü biçimde yorumlamaktadır. Sandra'nın kocası Andrew (Michael Craig) ailenin öbür üyeleriyle tanışıp aile içi çatışmalarla ilk karşılaştığında, çevresine şaşkınlıkla bakar. Filmin çekimi sürerken Visconti şunları söylemiştir:

Andrew dışında bütün kahramanlar bulanıktır. Andrew her şeye akla yakın bir açıklama getirmek ister ama bunun yerine kendini son derece derin, çelişkili ve anlatılması olanaksız tutkularla dolu bir dünyanın ortasında bulur... Bu, başlangıçta açık seçik ortada olan her şeyin sonunda belir-

sizliğe yuvarlandığı gerilim filmleriyle aynı çizgide ilerlemektedir; kendi tepkilerini anlamak gibi güç bir işe kalkışan insanların, öğrenecekleri hiçbir şey olmadığından kuşku duymamalarına ama sonunda acı verici varoluşsal sorunlarla yüz yüze kalıvermelerine benzer.[1]

Tanıtım sahnesinde Sandra, içkili bir toplantıya ev sahipliği ederken, César Franck'ın *Prelüd, Koral ve Füg*'ünü çalan piyanist ansızın dikkatini çeker. Tıpkı tanıtım yazıları Volterra'ya giden yolların görüntüleri üzerine düşerken işitilen parçadan da açık seçik anlaşıldığı gibi, bu müzik Sandra'yı anılar uçurumuna sürükler. Sandra Andrew'la birlikte, atadan kalma evin bahçelerinden bir bölümünün, Auschwitz'de ölen babasının anısına halka açık bir parka çevrilmesi için düzenlenen törene katılmak üzere Volterra'ya gitmektedir. Sandra'nın aklında kalan en hoş çocukluk anıları babasıyla geçirdiği günlerdir. Volterra'daki ilk gecelerinde, babasının törende açılacak olan yontusuna bakmak için bahçeye çıkar. Büyük bir sevgiyle yontuyu kucaklar. Tam bu sırada erkek kardeşi Gianni filmde ilk kez boy gösterir.

Sonra Sandra akıl hastanesinde yatan annesini görmeye gider ve Franck'ın piyano parçasının anlamı işte burada ortaya çıkar: anne bir konser piyanistidir, söz konusu parçaysa bir zamanlar onun çaldıklarından biridir. İçeri giren kızını gördüğü apaçık ortadadır ama gene de parçayı bir kez daha çalmaya başlar. Birden kafası karışır ve parçayı piyanonun tuşlarına umutsuzca vurarak bitirir.

Gianni'nin kız kardeşine duyduğu ilgide kuşkusuz biraz cinsellik vardır. Leopardi'nin şiirinden esinlenerek *Vaghe stelle dell'Orsa* adlı bir kitap yazmıştır. Kitabın konusu çocukluk anılarına

[1] Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 180'deki alıntı. Özgün kaynak belirtilmemiş. Visconti aile içi cinsel ilişkiden çağdaş toplumun son yasağı olarak söz eder. Bu konu, De Sica'nın *I sequestrati di Altona* (Altona Mahpusları, 1962), Bertolucci'nin *Prima della rivoluzione* (Devrimden Önce, 1964) ve Bellochio'nun *I pugni in tasca* (Cepteki Yumruklar, 1966) gibi o zamanki başka İtalyan filmlerinde de vardır (Schifano, *Visconti*, sayfa 385-6).

dayanmaktadır ve yasak cinsel ilişkiyi çağrıştıran izler taşımaktadır; ama bunu insanları sarsıntıya uğratmak için yapmış olamaz mı? Sandra erkek kardeşine büyük bir sevgi beslemektedir ve düşman saydığı kişilere karşı ondan yandaşlık bekler. Ama sahiden düşman var mıdır? Aslında iç çatışmalar yüzünden aile ilişkileri bozulmuş ve tüm iletişim olasılıkları yok olup gitmiştir. Her şeyin arkasında sahiden gerçekleşmiş karmaşık bir Yahudi kıyımı sorunu ve bunun yarattığı hastalıklı kuşkuculuk vardır. Akıl sağlığı yerinde olmayan ananın kafasındaki bu bilinç bulanıklığı, kızıyla karşılaştığı zaman şiddetli bir nefret patlamasına yol açar: "Korkuyorsun, değil mi? Baban ha? Taparcasına sevdiğin şu adamla ilgili gerçeği duymak istiyor musun? Onun gibi sen de Yahudi kanı taşıyorsun... Sen de onun kadar çürüksün! Küçük, pis kusurlar. Gizli kusurlar!"

Şiddet ve haksızlık kurbanlarının içini, suçluluk duygularının bürüdüğü bilinir. *Sandra*'da da İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudilerin başına gelenler, sonunda Yahudi olanlarla olmayanların aynı biçimde uyguladığı şu iç içe geçmiş temelsiz suçlamalarla kurbanlaştırmaların eğretilemesi olarak kullanılır. Sandra babasının neden Nazilerin eline verildiğini araştırmak üzere çalışmaya koyulan bir kurula katılmıştır. Auschwitz tarihin sayısız yaşamı yutan dipsiz uçurumunu simgelemekte ve hâlâ insanların birbirlerine karşı işlediği suçları anımsatmaya yaramaktadır. Bununla birlikte toplama kamplarının anıları, yalnızca suçluluk duygularına ve hesaplaşma arzularına dönüşerek insanların bilinçaltına itilmiştir. Sırası gelen herkes suçlayan ve suçlanan olup çıkar.[2]

Sonunda kahramanlar yandaş saydıkları insanlarla bile iletişim kuramaz olur. Babayı ele veren kişi ister anne ister Gilardini olsun buna bakmadan, kahramanlar öbür insanlarla iletişimi koparırlar; çünkü anne artık gerçeği kavrayamaz olmuş, Gilardini'yse anneyle

[2]Laurence Schifano bu benzerliğin, Arthur Miller'ın *Düşüşten Sonra* adlı oyunundan etkilendiğini öne sürer, Visconti de aynı yıl bu oyunu *Sandra* adıyla çekmiştir (Schifano, *Visconti*, sayfa 381).

çocuklar arasındaki konumuna sımsıkı yerleşmiştir. Sandra'ya göre, yatılı okula gitmemek için canına kıymaya kalkışan Gianni'nin bu girişimini besleyen kişi Gilardini'dir. Sandra bu olayın üzerinde fazlasıyla durur çünkü annesiyle Gilardini'nin, iki kardeşi birbirinden uzaklaştırmak istediklerini düşünmektedir. Sonunda kardeşi umutsuzluk içinde evden ayrılırken, Sandra yararsız ve belki de yersiz bir çabayla Andrew'a şöyle söyler: "Bağışlanmak istemiyorum, çünkü ben de hiç kimseyi bağışlamayacağım." Ancak Sandra burada Gianni'yle kendisine yönelik salt bir kara çalma girişimi olarak değerlendirdiği duruma göndermede bulunmaktadır.

Andrew Sandra'ya sevdalıdır ve onu anlamaya çalışır ama d varlılıktan yoksun olduğu gibi olup biteni kavrayabilmesi için gerekli olan nevrotik kafa yapısına da sahip değildir — aile konağına geldikten hemen sonra karısının gözyaşlarına boğulduğunu bile fark etmez. O aydaş dünyanın aklı başında bireylerinden biridir ve Sandra'nın geçmişle bağlarını kopartmasına yardım edecek bir fırsatı simgelemektedir. Ama filmin başlarında fotoğraf makinesiyle oynaması bize Andrew'un, olup biten her şeyi —geçmişle ve kültürle ilgili göndermelerle dolu bir kitap yazmış olan Gianni'nin tersine— yüzeysel olarak kavradığını düşündürür. Bu izlenim fotoğraf makinesi sahnesinde pilli radyodan yükselen pop müzikle de pekiştirilmiştir. Andrew'un makinesinden bakıp çektiği ilk fotoğrafta Sandra kara bir çerçeve içinde görünür — bu da Gianni'nin bahçe kapısının parmaklıkları arasında görülen ilk resmiyle görsel benzerlikler taşır. Sandra'nın huzursuzluğu sonradan onun, geçmişini nesnel bir biçimde gözden geçirip kendisiyle sözde düşmanları arasında bir orta yol bulmaya çalışan Andrew'a izin vermeyeceğini gösterir. Sanki Sandra olup bitenlerin nesnel bir biçimde belgelenmesini sahiden istememekte, aklından geçirdiği kuşkuların doğrulanmayacağından korkmaktadır.

Şöyle ya da böyle eski çekişmelerin gün ışığına çıkartılıp çözümlenmemesi herkesin çıkarına olacağa benzemektedir. Bu belirsizliği sürdürme gereksinimi, filmin dolaylı anlatım biçimine

de ustaca yansıtılmıştır. Filmin belirli hiçbir noktasında kahramanların birbirleri hakkında ne kadar bilgi sahibi oldukları açık seçik ortaya koyulmaz. Örneğin Gilardini'nin Andrew'a kardeşler arasında olup bitenlerle ilgili düşünceleri hakkında ne söylediğini bilmeyiz ama bu ancak filmin sonlarına doğru açığa çıkar. Kahramanlar arasındaki çatışmalar, ilişkilerini gittikçe karmaşıklaştırır ve bu durum onlarla izleyiciler açısından açıklığa kavuşturulmadan bırakılır; buna karşılık ilgi Sandra'yla Gianni'nin, sonunda çeşitli türden aldatmacalara dönüşecek olan şu geçmişleriyle başa çıkma çabaları üzerinde toplanır.

Gianni, Sandra'yı babalarının anısını saplantı haline getirerek annelerinin delirmesine yol açmakla suçlamaktadır. Sandra annesini babalarını ele vermekle suçlamayı sürdürürken bile kendisini de bu aldatma ağının ortasında bulur. Çocukluğunda, Gilardini ve annelerine karşı Gianni'yle birleşmişlerdir ama Andrew'la evlenince Gianni ilişkilerinin bozulduğunu ve kendisinin kandırıldığını düşünmüştür. Bir anlamda iki erkek Sandra için yarışa girmiştir ama filmin söyleminde asıl önemli olan şey, kadın açısından onların neyi simgelediğidir. Sandra'nın Gianni'yle olan ilişkisi, azalan bir güçle geçmişe dönüş anlamına gelir. Ruhbilimsel açıdan Gianni'yle girdiği işbirliği, çocukluklarının tertemiz birlik ve bütünlüğünü değilse de o çocuksu arılığını yeniden kazanmaya çalışmaktır. Kılgısal açıdansa, neredeyse kendisini kurtarmayı başaracak gibi olduğu o açmaza bir kez daha düşmek anlamına gelir.

Öte yandan Andrew geleceği simgeler. Geçmişiyle akılcı bir bağ kurması için Sandra'ya sürekli yardım etmeye çalışır. Gianni'yse yanıltıcı dokundurmalarla bu çabaları çökertmek için elinden geleni yapar. Örneğin annelerinin o günlerdeki hekimi, Sandra'nınsa ilk sevgilisi olan Pietro'yu Andrew'la tanıştırır ve ikisinin arasındaki ilişkinin sanılandan çok daha önemli olduğunu üstü kapalı bir biçimde söyler. Pietro olayları salt gözlemekle yetinmektedir ve bu konuda Andrew'dan bile öndedir. Aslında aile içinde

olup bitenleri herkesten daha iyi bilmektedir ama acılarla dolu bu aileden kendini uzak tutmayı öğrenmiştir. Nowell-Smith'in belirttiği gibi:

Olayların gelişiminde ne altta kalır ne üste çıkar yani Sandra'nın talihsiz kurbanı, Gianni'nin suç ortağı olmadığı gibi Andrew'un kıskançlığını, Gilardini'nin güvensizliğini ve annenin öfkesini üzerine çekmez. Onun işlevi Andrew'unkinin tam tersidir. Andrew'un ileri atıldığı yerde Pietro geri çekilir. Andrew güçlüdür ama anlamaz, Pietro'ysa anlar ama gücü yoktur.[3]

Andrew uzunca bir süre Sandra'yı elinde tutmak için savaşmak zorunda olduğunu bile tam olarak anlamamış görünür. Bununla birlikte konakta geçirdikleri ilk gece, Sandra Andrew'a eski odasında yatacağını söylemiş ama (onun/ya da Gianni'nin?) içeri girmesini önlemek için kapısını kilitlemiştir. Filmin ortalarına doğru Sandra Andrew'a, eskiden Gianni'yle birbirlerine haber bıraktıkları gizli yerleri gösterir. Amor ve Psyche yontusuyla süslü eski bir saatin içinde saklı kalmış bir ileti bulurlar. Sandra'yla Gianni'nin gizli ilişkisinin anımsatılmasıyla, gün ışığına çıkmayı sahiden kaldıramayan bu yasak sevda simgesi, akla iki kardeşin ilişkisinde günah unsuru olduğunu getirir.[4] Söz konusu saatin aile çıkmazının düğümlendiği yerde yani annenin yatak odasının altında yer alışı da anlamlıdır.[5]

[3]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 144.

[4]Yunan söylencesinde Psyche, Afrodit'in evlatlığı Eros'un (Roma söylencesinde Amor) sevdalandığı güzel bir genç kızdır. Eros ölümsüz olduğu için kızın kendisini görmesine izin veremez, bu nedenle yanına ancak geceleri gidebilir. Bununla birlikte sevgilisinin çirkin bir canavar olabileceği korkusuyla bir gece kız, onu uyurken görebilmek için bir lamba yakar. Kızgın bir yağ damlası üzerine düşünce Eros korkuyla kaçıp gider. Psyche sevgilisini uzun süre boşu boşuna bekler, çünkü Afrodit onu istemez ve Eros'u aramasına da engel olur. Bununla birlikte sonunda sevgililer birbirlerine kavuşup evlenirler.

[5]César Franck'ın senfonik şiiri Psyche'ye ve Antonio Canaletto' nun *Amore e Psiche giacenti*'sine göndermede bulunan Liandrat- Guigues,

Sandra bu iletinin çocukluk günlerinden beri saatin içinde durduğuna inanıyor gibidir ve "son derece önemli," "son derece ivedi" sözcüklerinin ne denli yararsız olduğunun ortaya çıktığı konusunda şakalar yapar. Ama Andrew'un dikkatini dağıttıktan sonra, iletide bildirilen buluşma yerine, eski mahzenin yanına gider ve Gianni'yi orada bulur. Geriden geriye işitilen kilise çanlarının sesiyle bir kez daha Sandra'nın geçmişi içinde bulunduğu ana el koyar.

Bu buluşma yeri sahnesinde aydınlıkla karanlık arasındaki karşıtlık büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Gianni'nin Sandra'dan evlilik yüzüğünü almaya çalışması, belleklerinde çocuklarına canavarlar diyen annelerinin görüntüsünü canlandırıverir.[6] Bu sahnede erkek kardeşinin bedensel yakınlığıyla yazdığı kitapta birtakım gerçekleri dile getirdiği düşüncesi, Sandra'yı gittikçe daha fazla rahatsız edip korkutmaktadır. Sandra, bu kitap yüzünden "düşmanlarının" kardeşiyle aralarında sahiden geçen tatsız bir şeye inanacaklarından çekinmektedir. Gianni, Sandra'nın anneleriyle Gilardini'ye karşı açtığı savaşta kendisine yardım etmeye hazır olmadığını açık seçik belirtir. Görsel açıdan filmin en sarsıcı sahnesi budur. Çekim birbirlerinden ayrılan kardeşlerin suya yansıyan

"Visconti'nin eğilimleriyle kavranabilecek estetik düzenek kümesinin çevrelediği en önemli dayanak noktasının" bu yontu olduğunu öne sürer (*Les images du temps*, sayfa 212). Ben bu göndermeleri zayıf, görüşüyse abartılı buluyorum.

[6]Yüzük sahnesi, aile içi yasak ilişkilere dolaylı bir göndermedir çünkü Visconti'nin birkaç yıl önce yönettiği John Ford'un '*Tis Pity She's a Whore* (Ne Yazık ki Yosma) adlı oyununu belirgin bir biçimde anımsatmaktadır. Sahnelerin birinde Florio kızı Annabella'ya sorar: "Yüzük nerede, Hani annenin sana miras bıraktığı, ve kocandan başka hiç kimseye vermemeni istediği yüzük? Onu geri gönder." Annabella yüzüğün kendisinde olmadığı karşılığını verir ve çünkü "Ağabeyim sabah onu benden aldı, Bu gün kendisinin takacağını söyledi," der (II, 6). Oyunun sonunda ateşli bir sevdaya tutulmuş kardeşler, yok olup giderler, kız kardeşin ölümü ağabeyin elinden olur. (Dunn, *Eight Famous Elizabethian Plays*).

görüntüleriyle son bulur; Sandra dönerek yükselen bir merdivenden çıkmaktadır — ama görüntüsü suya yansıdığı için aşağı iner gibi görünmektedir. Sonunda kamera Gianni'nin suya yansıyan yüzüne yaklaşıp odaklanır; bu çekim onu karanlığa karışır gibi göstermektedir.

Andrew Sandra'yla Gilardini'nin uzlaşmasını sağlamak için bir akşam yemeği düzenler. Ama Gilardini sunu törenine annelerinin de katılma niyetinde olduğunu söyleyince iki kardeş büyük bir sarsıntıya uğrar ve girişim bir yıkım olup çıkar. Bunu Gilardini'nin iki kardeşi açıkça yasak sevda ilişkisiyle suçladığı büyük bir tartışma izler. Gianni söylenenleri yadsımayınca Andrew büyük bir öfkeye kapılır. Kızgınlıktan köpürerek işin doğrusunu, ancak kız kardeşinin yardımıyla kaçabilen, Gianni'nin ağzından almaya çalışır. Yazdığı kitabın Sandra'yı kendisinden soğutup uzaklaştırdığını anlayan Gianni, umutsuzluk içinde elyazmasını yakar. Böylece geçmişle uzlaşma konusunda içten bir girişim olarak başlayan bu durum alevlerle son bulur. Gianni en gizli duygularını birilerine açma umudunu bütünüyle yitirmiş gibidir.

Bu arada Sandra kocasını, kardeşiyle ilişkilerinin temelinde yalnızca babalarına besledikleri ortak sevgiyle aynı kanı taşımaları bulunduğuna inandırmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte ona bir süre daha Volterra'da kalacağını da söyler. Böylece Andrew eski kentten ayrılır, Giovanni kitabını yakar, Sandra'ysa geçmişin gölgelerine gömülüp kalacağa benzer. Ama kardeşlerin son buluşması her şeyi değiştirir. Sandra Gianni'nin şiddet dolu denebilecek yaklaşma çabalarını geri çevirir. Gianni'yse onu kandırmaya çalışır:

> Bana beslediğin sevgiyi bir kurban maskesinin arkasına gizledin. Kendine bir ahlâk kuralı yarattın ve bunun da sana zavallı hasta bir kadınla ikinci sınıf bir hırsıza acı çektirme hakkı verdiğini düşünüyorsun. Bu soylu hedef yüzünden kocanın çekip gitmesine göz yumdun... Ben kötümser... sıradan... töretanımaz biri olabilirim... ama en azından tek bir iyilikte bulunabilirim.

Amor ve Psyche yontusunun altındaki çekmeceden bir şişe zehir çıkarır. Canına kıyacağını söyleyerek Sandra'yı korkutmaya çalışır ama aldığı yanıtla yıkılır: "Benim için sen çoktan öldün, Gianni."

Bütün bu süre boyunca Sandra erkek kardeşinin kollarına atılarak Andrew'u aldatmanın eşiğindedir. Sonunda Gianni'nin canına kıyma girişimini engellemeyerek hem kardeşine hem de tüm aileye kötülük eder. Böylece, annesine yüklediğine benzer bir suç işleyerek kendisini de bir kez daha kandırmış olur. Sandra beyninin bir bölümünü kesip atmış gibidir. Bu işlem hastanın yaşamını kurtarmak için gerekli olabilir ama insan yaşamının değeri kişisel geçmişinden kaynaklandığına göre bu durum Sandra'nın geleceğinin de artık duygusal ve zihinsel açıdan çorak ve bomboş kalacağını gösterir.

Son sahnede Sandra sunu törenine hazırlanmak üzere yıkanırken yazarlarının sesiyle üç mektup okunur. Birincisinde Andrew Sandra'yı, onu ne kadar sevdiğine inandırmaya çalışmakta ve kendisine geri dönmesini söylemektedir. Sandra'nın okumadığı ikinci mektupta Gianni'nin umutsuzluk içinde attığı son yardım çığlığı vardır. Sandra törene hazırlanırken, onun kendisini kurtarmaya gelmeyeceğini anlayan Gianni acılar içinde ölmek üzeredir. Sandra giyinip —beyazlara bürünürken— Andrew'a kendisine döneceğini yazdığı son mektubu dinleriz. Gianni'yse annelerinin yatak odasında döşemenin üzerinde can vermektedir.[7]

Sandra parka geldiğinde tören yeni başlamıştır. Haham Yeşaya'dan 26:19'u okumaktadır: "Ölüleriniz benim cansız bedenimle birlikte dirilecek. Uyanın ve şarkı söyleyin, siz toprak altında yatan-

[7]Suzanne Liandrat-Guigues'in belirttiği gibi (*Les images du temps*, sayfa 45), Gianni'nin can çekişmesini, tam olarak kahramanlarla izleyicilerin aynı anda görmesini sağlayan zaman düzenlemesine yerleştirmek güçtür. Onun bir akşam önce öldüğü varsayılabilir. Asıl önemli olan, Sandra'nın hem ona hem de ortak geçmişlerine sırt çevirmesinin bu durumla yan yana getirilmesidir.

lar: çünkü çiyleriniz bitkilerin üzerindeki çiyler gibidir ve toprak ölülere can verip dışarı çıkartacak."

Biçem ve Konular

Sandra Visconti'nin kafasını sürekli uğraştıran konulardan bazılarını somutlaştırarak özetlemektedir. Burada geçmiş, eski filmlerine oranla çok daha belirsiz ve bulanık, aileyse içten içe örseleyici ve yıkıcıdır. Visconti'nin tüm sinema çalışmaları içinde, sanat yapıtları başka hiçbir yerde buradaki kadar öz bilinçli ve düşündürücü bir biçimde dayanak noktası olarak alınıp eğretilemeli kullanılmamıştır. Bireye ilişkin olarak ele alınan en önemli konu ne tarih ne de toplumsal ya da tutumbilimsel diyalektiktir; bu daha çok insanın oldukça sıradışı bulduğu geçmişiyle başa çıkmaya çalışması sorunudur. Dolayısıyla bu film uğraş yaşamında Visconti'nin daha içselleştirilmiş, varoluşsal bir yöne sapışını göstermektedir.

Bu film müzikal, yazınsal, görsel hattâ coğrafik eğretilemeler üzerine kurulmuştur.[8] Gerçi olayların geçtiği yer, yani Volterra kenti, burasıyla ilgili kültürel ve tarihsel ayrıntılara yabancı olan izleyicilerin bazı durumları gözden kaçırmasına yol açmaktadır ama söz konusu ortam belirgin bir eğretileme işlevi görür. Volterra M.Ö. yaklaşık 800 yıllarında kurulmuş olan bir Etrüsk yerleşimi üzerine konuşlanmıştır. Kent yavaş yavaş aşman bir yamaçta yer alır. Eski mezarlık ve Etrüsk surlarının bir bölümü yok olup gitmiş, Hıristiyan manastırıysa artık uçuruma yaklaşmıştır. Dolayısıyla kentin kendisi doğayla kültürün geçiciliğini gösteren bir eğretilemedir.

[8]Suzanne Liandrat-Guigues, *Les images du temps* adlı yapıtında bütün bunların taslağını özenle çıkarmıştır ama gene de göndermelerden söz ederken "hiçbiri simge ya da model işlevi görmez," demeyi yeğler (sayfa 187). Kitabı, tam ben incelememin sonuna yaklaştığım sıralarda çıktığı için, kendisiyle tam bir konuşma gerçekleştirecek kadar yerim kalmamıştı. Bununla birlikte, görüşlerimi geliştirmeme yardım eden ve son derece yerinde bulduğum düşüncelerinden bazılarını aşağıda göstereceğim.

Filmde geçicilik, anılar uçurumuna umarsızca yuvarlanmadan önce geçmişle hesaplaşma gereksiniminin eğretilemesi olarak kullanılır.

Belki bundan çok daha büyük bir simgesel önem taşıyan iki yapıtsa, Giacomo Leopardi'nin *Ricordanze* (Andaçlar, 1829) adlı derleminden alınmış *Vaghe stelle dell'Orsa*'sı ve César Franck'ın *Prelüd, Koral ve Füg*'üdür (1884). Franck'ın son dönem yapıtlarından piyano için yazılmış romantik parçasının genellikle insanoğluyla Tanrı arasındaki acıklı savaşımı, tinsel arayışları ve karanlıkla aydınlığın kavgasını yansıttığı söylenir.[9] Bu konular filmle kolayca ilişkilendirilebilir ama parçanın Sandra'da kafasında uyandırdığı anılar çok daha önemlidir.

Filmin başında Prelüdün neredeyse tümü, önce iyice duyulacak biçimde, tanıtım yazıları sırasındaysa geriden geriye işitilecek gibi çalınır. Sonradan, Sandra eski evine uğrayıp annesinin boş odalarını dolaşırken gençlik anılarına gömüldüğü sırada Prelüd ve Füğün son bölümü (*Come una cadenza*'dan başlayıp sürerek) işitilir. Bu sahnelerde müzik anılara dalma duygusunu artırır ve insana öznel olarak algılanan bir müzik gibi gelmeye başlar. Prelüdden parçalar ve Füğün son bölümü, kardeşlerin birlikte olduğunu ya da çocukluk anılarının canlandığını gösteren uzun sahneler boyunca da çalınır. Seçilen parçalar epey uzundur, mahzen sahnesindeyse Prelüdün bütünü çalınır. Gene Gianni'yle Sandra'nın sert geçen son buluşmasında, Füğün *Come una cadenza*'dan başlayan ve anlamlı bir biçimde yapıtın bitiş akorlarıyla son bulan bölümü duyulur.

Gianni'nin Sandra'yla Andrew'un önünde yıkandığı ve bahçeyi belediyeye bağışlamaktan ve belki de tüm evi satmaktan söz ettiği daha önceki sahnede Koralin başlangıcı çalınır. Bu filmin sonlarına doğru Sandra'nın sunu törenine hazırlandığı, Gianni'ninse can vermek üzere olduğu sahnede bir kez daha duyulur. Koralin bu parçası bir öncekinden daha uzundur (*Poco allegro*'ya kadar sürer) ve sunu

[9]Seiller, Aldo Ciccolini'nin ses kaydına yazı.

töreni boyunca da çalınır. Fügün son akorları, Sandra annesini görmeye gelip onunla konuştuğu sırada ilk kez duyulur. Bu noktaya kadar müzik geriden geriye işitilmektedir ama parçayı annenin —hem de üst üste— çaldığı ortaya çıkınca ansızın açık seçik duyulmaya başlar. Son akorlar, Sandra Gianni'ye son sözlerini söylerken bir kez daha işitilir. Bu akorlar, filmin tam sonunda, Sandra'nın geçmişe sırtını döndüğü, babasınınsa sunu töreninde saygıyla anıldığı sahnede üçüncü ve sonuncu kez işitilir.[10]

Franck'ın müziği Sandra'nın kafasından geçenleri yansıtmak için kullanılmıştır. Ailesinin üç üyesine sırtını döndüğü sahneleri vurgulayan Fügün son akorları (ve parçanın bütünü) dışında, Prelüdle Füg onu anılara çeker.

Franck'ın parçasının tersine, Andrew'la değişmeceli bir biçimde ilişkisi olan pop müzik, çağdaş günlük yaşamın anımsatıcısıdır. Bu parçalar, bahçedeki gece sahnesinde —üst üste yinelenen "Haydi gidelim" sözleriyle— insanı gerçekdışına sürükleyecek biçimde kulaklarımıza gelen radyo sesi dışında, açık seçik işitilir. Rüzgârın sesiyle birlikte bu, bahçe sahnesine hafifçe gizemli bir nitelik kazandırır. Şarkıcı tam şu sözlere geldiğinde Gianni ilk kez görünür: "Geri gelmeni istiyorum."

Kilise çanlarınınsa bir ölçüde farklı bir işlevi vardır. Bu sesler de —özellikle açık seçik işitilen pop müziğe karışarak kulaklarımıza geldiğinde— "gerçek" dünyayı anımsatmaya yarar ama kuşkusuz zamansızlığın simgesi olarak kullanılmıştır. Bu sesler ilk kez geceleyin, Sandra'yla Gianni'nin tam buluşup anlamlı bir biçimde kucaklaştıkları sırada Andrew'un bahçeye gelmesiyle bir-

[10]Müziğin kullanımıyla ilgili ayrıntılı çözümleme için, Liandrat-Guigues'in *Les images du temps* adlı yapıtındaki "L'évidement" başlığını taşıyan bölüme bakın. Liandrat-Guigues, parçanın üçlü yapısının, kahramanlar arasındaki çeşitli üçgen modellerle koşut gittiğini vurgulamaktadır. Filmde müziğin üçlü yapısı pek belirgin olmadığı ve hepsinden öte söz konusu yapılar öykü modellerinin üçgen yapısıyla hiçbir biçimde eşleştirilmiş görünmediği için ben bunu pek inandırıcı bulmuyorum.

likte işitilir. Andrew'la Gianni gece gezintisinden döndüğünde, Sandra kapısını kilitlediğinde ve her biri yataklarında uyanık yatarken görüldüğü sırada çan sesleri yeniden işitilir. Bu arada geriden geriye işitilen kısık sesli bir şarkının sözleri duyulur: "*Io che non vivo senza te*" (Sensiz yaşayamam). Derken müzik bir kez daha geriden ama açık seçik yükselir. Filmin sonunda Sandra'nın "arınma yakarıları," sanki Gianni'nin ölümünü ve kendisinin tertemiz yeniden doğuşunu haber verir gibi kilise çanlarının sesine karışır.

Leopardi'den alıntılanan şiir müziğinkine eş bir zenginlikle çınlar. *Vaghe* belirsiz, puslu ya da hoş demek olduğu gibi arzulu hattâ başıboş dolaşan, maceracı anlamlarına da gelir; *stelle dell Orsa*, Herakleitos'un hiç batmadığı için insan ilişkilerinin "ölümsüz tanığı" dediği Büyükayı takımyıldızıdır.[11] Leopardi, yapıtlarında romantik tutkuyla umutsuzluk duygularını demlendirip aşılayan usçu ve yöntemci bir düşünürdür. Baskıcı babası ve duygusal açıdan soğuk olan annesiyle sorunlu ilişkileri vardır. Şiirlerinde yankılanan en önemli konu *eros* ve *thanatos*, yani seviyle ölümü simgeleyen tanrılar arasındaki çatışmaya ilişkindir. Sevgi yaşam üretir ama aynı zamanda ölümün de göstergesidir. Bu konu özellikle, Leopardi'nin, Guiseppe Micale'nin *Storia degli antichi popoli İtaliani* (Eski İtalya halkının tarihi, 1832) adlı çizimlerinden esinlenerek yazdığı *Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcra della medesima* (Resmi gömütüne oyulmuş güzel bir kadın hakkında, 1835) şiirinde açık seçik görülür. Bu çi-

[11] Bu ikinci gözlem için, kaynağı Herakleitos, *Fragmanlar*, metin Marcel Conche tarafından düzenlenmiş, çevrilmiş ve notlanmıştır. Epiméthée Koleksiyonu, PUF yayınları, 1986, sayfa 210 olan Liandrat-Guigues'e gönül borcum var. Atina 38. kuzey enleminde, Büyükayı Takımyıldızının bir bölümünün çevrenin altında kaldığı yerdedir. Kuzeye doğru ilerledikçe, biraz daha yukarıda kalır. Benzer gök geometrisi kuşkusuz başka takımyıldızlar için de geçerlidir ama Büyükayı Takımyıldızı en göze çarpan ve bilinendir (kaynak: Astronomi Kurumu, Ursa, Helsinki).

zimlerin birinde ölüm meleği, genç bir kadın biçiminde, Etrüsklü Lasae olarak görünmektedir.[12]

Eski Roma yeraltı mahzeninde geçen sahnede Sandra'nın örgülü saçları, Tarquina'da gömme törenlerini canlandıran duvar resimlerindeki Etrüsk kadınlarınınkini andırmaktadır.[13] Dolayısıyla Sandra Gianni'ye, sevgilisini tinsel yıkıma ve ölüme sürükleyen ulaşılmaz sevda nesnesi tanrıça Lasae gibi görünür. Gianni'nin filmin bir yerinde okuduğu Leopardi şiiri yalnızca ozanın geçmişe tutkunluğunu değil aynı zamanda kendisininkini de yani anılarla zehirlenmesini, içinde bulunduğu andan ve onun karmaşıklığıyla sorumluluklarından romantik bir biçimde kaçışını yansıtmaktadır. Tıpkı Franck'ın piyano parçasının Sandra'yla annesini acı anılara sürükleyip yüreklerini, birini delirtecek kadar güçlü suçluluk duygularıyla doldurması gibi, Leopardi'nin şiiri de Gianni'nin geçmişin gölgelerinde kendini kaybetme isteğini simgeler. Müzikle şiirin uyandırdığı çağrışımlarla birleşen yasak sevda ilişkisi olasılığı, bir içe dönüşü, yaşamdan kaçıp başlangıçtaki aile birliğinin derinliklerine, bilinçaltı düşlemlerin kuytuluklarına sığınmayı gösterir.

Görsel canlandırma hem sahne düzeni hem de kamera çalışması açısından bu simgesel gelişmeyi güçlendirir. Film aydınlıkla karanlık karşıtlığı son derece yoğun bir biçimde verilerek siyah beyaz çekilmiştir. Nowell-Smith'in yerli yerinde anlatımıyla, "Aydınlık göz kamaştırır, karanlıksa her şeyi gizler. Bunun ortası, sahneyi değerlendirmeye yarayacak bir ayırtı olasılığı yoktur."[14] Sandra annesinin evindeki karanlık odalara ne zaman girse, çocukluk evlerinin çevresinde Gianni'yle karşılaşmalarının çoğunda,

[12]Carsaniga, *Leopardi*, sayfa1-4, 49, 100, 106.

[13]Schifano, *Visconti*, sayfa 383. Liandrat-Guigues, bunun D'Annunzio'nun *Forse que si forse que no* adlı yapıtında 186. sayfadaki Isabella'nın saç biçimine de uygun düştüğünü belirtir (*Les images du temps*, sayfa 182).

[14]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 155.

hepsinden önce de kardeşiyle buluştuğu dölyatağına benzeyen mahzene indiğinde geçmişin çekimi sürekli gösterilir. Bütün bu karanlık sahnelere hep Franck'ın çağrışımlı müziği eşlik eder. Buna karşılık Sandra'yla Andrew çoğunlukla apaydınlık yerlerde buluşurlar. Film genellikle karanlıktan aydınlığa, anılara gömülüşten bu anıların ve simgeledikleri her şeyin kesin bir biçimde yadsınışına doğru ilerler.

Karanlıkla aydınlık arasındaki karşıtlık, filmin özellikle en çarpıcı iki sahnesinde apaçık görülür. Bunlardan birinde Sandra'nın parka ilk gidişi görülür. Babasının yontusu bembeyaz bir örtüyle kapatılmış ve çevresindeki ağaçlar aşağıdan ışıklandırılmıştır. Gece olmuştur. Sesle birleştirilen görüntü tuhaf bir hava yaratır. Filmin sonundaki öbür sahneyse, aynı yeri bu kez gündüz, parlak güneş ışığında göstermektedir ama insanlar ağaçların altındaki gölgeliklere sinmişlerdir. Belki de daha önceki gece çekimindeki karşıtlıklar yüzünden, bu görüntünün de rahatsız edici bir niteliği vardır.

Siyahla beyaz arasındaki karşıtlık Sandra'yla annesinin giysilerinde de görülür. Kimi zaman Sandra'nın giyimi ortama uymaz. Resmi bir kabul töreninde giysisi siyah olan tek kadın Sandra'dır. Filmin büyük bir bölümünde hep siyah beyaz giysilere bürünmüş görünür, başınaysa genellikle yüzünü gölgede bırakan geniş kenarlı şapkalar takar. Konağın içinde çoğunlukla omuzlarına, babasının yontusunun üzerindeki örtüyü çağrıştıran geniş beyaz bir şal alır. Bu şalın anlamı, Gianni sürekli dokunup okşadıkça artar. Akşam yemeği sahnesinde Sandra gene siyahlara bürünmüştür, sunu törenindeyse, sanki (hiç kimsenin hakkında hiçbir şey bilmediği) yeni bir karara vardığını göstermek ister gibi, beyazlar içindedir oysa kendisinden başka herkes siyah giymiştir.

Sandra'da Visconti, optik kaydırma gibi birtakım sinema uygulayımlarını bütün öbür filmlerinden çok daha belirgin bir biçimde kullanmıştır. Suzanne Liandrat-Guigues, bu *optik* kaydırmanın neredeyse zamanı simgelediğini söyler: "Kaydırma bir geçicileştirme

taşıyıcısının 'izinden gider' ve çekime akıllıca bir derinlik katar. Zamanın yoğunluğundan geçerek çıkılan bir iç yolculuğu andırır."[15] Bu özellikle, Sandra eskiden annesinin yaşadığı odaya ve Amor'la Psyche yontularının bulunduğu öbür iki odaya girdiği zaman geri kaydırmayla gerçekleştirilen o son derece önemli çekim için geçerlidir. Aynı zamanda, Gianni çocukluk anılarına dayalı bir kitap yazdığını (Sandra'nın şalıyla oynayarak) ilk kez açıkladığında sessizce Gianni'yi yaklaştırıp sonra da çarpıcı bir biçimde ansızın uzaklaştıran kaydırma uygulayımı, geçmişin çekimsel sürükleme gücünü düşündürür.

Bununla birlikte Liandrat-Guigues'in söyledikleri, bu çok önemli uygulayımın, yani Sandra'nın ışıkları söndürüp Andrew'u dışarıda bırakarak kapısını kilitlediğini gösteren sahnede tek bir çekim içinde altı kez ileri geri kaydırma yönteminin kullanılmasını açıklamakta bir ölçüde yetersiz kalmaktadır. Aradaki ayrımsa, söz konusu yöntemin, Sandra'nın Andrew'a (büyük olasılıkla iki erkeğe) ilişkin duyguları konusundaki belirsizliği göstermek amacıyla kullanılmış gibi görünmesidir. Kısa bir süre sonra, yataklarında uyanık yatan üç kahramanın gösterildiği üç çekim salınımlı bir biçimde sürer gider: Andrew'a yaklaşılır, Gianni'den uzaklaşılır, Sandra'ya dönülür. İki erkek arasındaki benzerliklerle karşıtlıkların Sandra'nın kafasında canlanıyormuş gibi görünmesini buradaki yaklaşıp uzaklaştırmalar sağlar. Dolayısıyla bu yöntem tüm film boyunca anlam taşıyan çeşitli amaçlarla, çoğunlukla kahramanların öznelliğine ilişkin olarak ama içinde hep büyük bir belirsizlik barındırarak kullanılır.

Aslında, Sandra'da belirsizliği kabullenip aşırı yorumlarda bulunmaktan kaçınmak gerekir. Yüzeyin altına üstünkörü saklanan dallı budaklı kültürel göndermeler, bastırılmış ruhsal sorunları, hastalıklı insan ilişkilerini ve geçmişle uzlaşamamayı gösterir. Ama

[15]Liandrat-Guigues, *Les images du temps*, sayfa 241. Çeviri, bu kitabın yazarı.

genel olarak filmde belirsiz kültürel göndermeler öylesine çoktur ki oluşturdukları ağ bir bütün olarak bu tür bireysel göndermelerden çok daha önemlidir. Liandrat-Guigues bununla Pierre Boulez'nin estetik görüşü arasında yerli yerinde bir benzerlik kurar: "Belirli anlarda üst üste bindirmeler öylesine yoğundur ki birbirlerini silip yok ederler ve küresel bir izlenim yaratırlar."[16]

Liandrat-Guigues, *Sandra*'nın çözümünün 'kıvılcımlanma' kavramında yattığını öne sürer. Bu terim "yoğunluğun ya da ışıltının değiştirilmesi, çeşitli zaman dilimlerinde alınan yol, belirmeyle silinip gidiş, ortaya çıkan şeyle bunun kavranması arasında geçen süre, sönen yıldızların ışığının algılanması gibi gözden yok olan bir şeyin duyumsanması" düşüncelerini kapsar."[17] Gerçekten de bu sözcük filmin havasını kusursuz bir biçimde yakalamakta ve kullanılan sayısız eğretilemeyi birleştirmektedir: uzaklarda kalmış bir geçmişin bugünü hangi ölçüde etkileyeceğini kestirmenin; insanların algılama ve anlama yeteneğini aşırı sıklıkta sınırlayan belirsizlikle göreceliği öğrenmenin sahiden ne kadar güç olduğunu göstermektedir.

---

[16]Asıl kaynak, Boulez'in görüşmesi, "*Par volonté et par hazard.*" Entretien avec Célestin Délige. Bd. du Seuil, 1975, sayfa 64.

[17]Liandrat-Guigues, "Vaghe stelle dell'orsa..."daki" "Lo scintillo." Bruni and Pravadelli'de yayımlanmıştır, *Studi Viscontiani*, sayfa 121.

CADILARI CANLI YAKARLAR

SANDRA'DAN sonra Visconti'nin kafasında, aralarında Robert Musil'in *Genç Törless* adlı yapıtının uyarlaması da olmak üzere, çekeceği öbür filmlerine ilişkin birçok düşünce vardı. Bununla birlikte bir sonraki beyaz perde çalışması, *Le streghe* (Cadılar, 1966) adlı filmin bir bölümünü çekmek olmuştu. Öbür bölümlerin yönetmenleriyse Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi ve Vittorio De Sica'ydı.

Visconti'nin çektiği *Le strega bruciata viva* adlı bölüm, Avusturya'da Kitzbühl dinlence merkezindeki arkadaşı Valeria'yı görmeye giden film yıldızı Gloria (Silvana Mangano) hakkındadır. Gloria burada Valeria'nın kocası Paolo ve bazı konuklarla tanışır. Akşam Gloria altından bir zırhı andıran parlak bir gece giysisine bürünür. Kamera Gloria'yı, kız ansızın düşüp bayılana kadar, büyük bir hayranlıkla izler. Kadınlar kaçışır, Gloria'nın zırhı çıkartılır ve gebe olduğu anlaşılır.

Gloria çok sevinmiştir ama okyanus aşırı telefon görüşmesinde yapımcı kocasına bu haberi verdiği zaman adam ona programında önceden belirlenmiş, kısa bir zaman sonra oynaması gereken yeni bir film olduğunu anımsatır. Gloria bebeği doğurabilmek için çekimi ertelemeye çalışır. Ama kocası hayır deyince Gloria boyun eğer. Zırhından soyununca kadınlığı ortaya çıkmıştır ama şimdi yeniden buna "bürünmüş" ve diva rolünü oynamayı sürdürmeye koyulmuştur.

Diva olmak, çok iyi örgütlenmiş hızlı üretim dizgesinin bir parçası olmak demektir. Akşam düzenlenen eğlentide, yaşlı bir sanayici ona şunları söyler: "Sen bir ürünsün. Görkemli, kesinlikle olağanüstü bir ürün ama sonuçta bir ürün işte. Eğer niteliklerini

koruyamaz, aynı tadı, aynı ısıyı sürdürmeyi beceremezsen, elinde sahici, üstelik adamakıllı bir yıkım kalır... Ben et konservelerimde hep aynı gereçleri kullanırım. İnan kılı kırk yararım. İnsan işini tehlikeye atmamalı." Sonra da ekler, "Siz oyuncular da sanayinin alışılmadık bir dalısınız... işi tehlikeye atma olasılığınız yüksektir; bir sürükleniş, bir sevda ilişkisi, yatırılan tüm parayı duman edip uçurmaya yeter."[1]

Bir yandan Maria Stirling, Visconti'nin beyaz perdedeki kadın oyuncuyu salt cinsellik simgesi olarak değil, aynı zamanda insanların duygularıyla oynayarak onları etkileyen bir tür cadı gibi gördüğünü öne sürer. Söz konusu kadın oyuncu ruhunu yitirme tehlikesini de göze almıştır.[2] Öte yandansa *Le strega* Visconti'nin, kadının toplumdaki rolüne ilişkin görüşleri olarak da değerlendirilir: Visconti'nin dostu Suso Cecchi d'Amico şunları söylemiştir: "Pek az kişinin bildiği ve neredeyse hiç kimsenin dile getirmediği bir şey varsa o da Luchino'nun aile anlayışının bütünüyle ataerkil olduğudur." Visconti de şöyle söyler:

> Bir kadın, sanatçı olabilir —ressam, yazar ya da Callas gibi büyük bir sanatçı olan kadınlardan söz ediyorum— ama öyle bir an gelir ki bu kadın, başka bir şey, bir kadın yani ailenin bekçisi olduğunu kavrayıverir. Tıpkı aslında, önceden olduğu gibi. Kadınların eskiden evde, hiç kimsenin küçümsemeyi düşünemediği soylu ve yeri doldurulmaz bir rolü vardı.[3]

Visconti'nin görüşleri uyarınca, kadınlarla erkeklerin artık evde açık seçik tanımlanmış bir işlevi yoktur. Her yerde ailelerin dağılmasının ve toplumun kargaşalıkta boğulmasının nedeni de işte budur. Ama Visconti'nin kadının rolüne ilişkin düşünceleri ne olursa olsun, filmlerindeki kadınlar geleneksel rollerini sürdürmekte pek az başarıya ulaşırlar. Bütün anaların en güçlüsü olan Rosaria bile ailesinin dağılmasını önleyemez. Ama belki de hepsinden daha

[1] Villien, *Visconti*, sayfa 172-3.
[2] Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 186.
[3] Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 254-5. Çeviri, bu kitabın yazarı.

fazla üzerinde durulması gereken şey, Visconti'nin betimlediği kadınları ne kusursuzlaştırması ne de küçümsemesi, toplumsal ya da yaşamsal sorunlaraysa basmakalıp çözümler sunma tuzağına düşmemesidir.

Le streghe'de hem Visconti'nin hem de Silvana Mangano'nun yaşamöykülerinden izler vardır. Visconti, evlenme önerisinde bulunduğu tek kadın olan Irma Windisch-Grätz'la 1934'de Kitzbühl'de karşılaşmıştı. Film yıldızıyla yapımcı arasındaki ilişkiyse, Mangano'yla filmin yapımcısı olan kocası Dino De Laurentiis arasındaki ilişkiyi belli belirsiz yansıtıyordu. Son derece dengeli bir aile yaşamı sürdürmesi ve "kendini hem ailesine adaması hem de halkın ilgisini üzerinde toplamaktan kaçınan incelikli davranışlara sahip düzenli çalışan bir uğraşman olması" açısından Visconti'nin kusursuz diva düşüncesine uygundu.[4] Sorun yaratan kocasıydı. Visconti'nin çektiği bölümün önemli ölçüde kısaltılmasını istiyordu. Visconti bu isteği geri çevirince, Laurentiis filmin kurgusunu kendi yönergelerine uyacak biçimde yaptırtmıştı. Bunun üzerine Visconti ortaya çıkan filmin kendisine ait olmadığını bildirmişti.[5]

[4]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 187.

[5]Bencivenni, *Luchino Visconti*, sayfa 65.

AİLE BAĞLARI

LUDWİG'İN (1973) tamamlanmasına çok az bir süre kala, Visconti kalp krizi geçirmişti. Aslında hiçbir biçimde toparlanıp iyileşememiş ve hastaneden çıktıktan sonra gezinmek bile kendisine zor gelmeye başlamıştı. Eski tasarılarının büyük bir çoğunluğunu askıya almak zorunda kalmıştı. Bu durum Enrico Medioli, Suso Cecchi d'Amico ve Visconti'yi yeni bir tasarı geliştirmeye itmiş ve Mario Praz'ın, Medioli'ye son derece çarpıcı gelen kitabı (Türkçe'ye *Aile Bağları* adıyla çevrilen) *Söyleşi Resmi*'ni düşünmeye başlamışlardı. Bu terim "İngiltere'de, kim oldukları açık seçik belli olan iki ya da daha fazla insanın tüm ayrıntılarıyla yansıtılmış bir ortamda senli benli konuştuklarını ya da iletişim kurduklarını gösteren genellikle büyük boyutlarda olmayan resimler için kullanılır."[1]

1970'lerin başlarında, İtalya savaştan beri gördüğü en kötü bunalımlardan biriyle karşı karşıya kalmıştı. Parlamenter demokrasiden bıkmış usanmış olan aşırı uçtaki örgütlerden birçoğu teröre başvurur olmuştu. Ama asıl güçlük sağcıların, 1968 öğrenci ayaklanmasına karşı koymasıyla başlamıştı. Ayaklanmalar hedefe ulaşamayınca, solcular kendi saldırılarını gerçekleştirmeye koyulmuşlardı. İşsiz ve yabancı emekçilerin çoğu düzenle savaşmak üzere toplanmıştı. Bazılarının babaları direniş örgütünde üyeydi ve şimdi kendilerinin de aynı görevle karşı karşıya olduklarını düşünüyor-

[1]Mario Praz, *Conversation Pieces* (Londra 1971), sayfa 33. Tonetti'deki alıntı *Luchino Visconti*, sayfa 172. Praz Visconti'ye esin vermeye son derece uygun bir bilim adamıydı. Alessandro Bencivenni'ye göre: "Kendine özgü şeytanca şakacılığıyla Praz birçok kez Ruhla (Tin) onun evirmecesi Taşkınlık hastalığı arasında yer alan gizli ve hastalıklı bağlardan söz etmiştir" (Bencivenni, *Luchino Visconti*, sayfa 96).

lardı. Söz konusu teröristler bir süreliğine çok sayıda yandaş toplamışlardı; ellerinin altındaysa epey para vardı.[2]

Aile Bağları'nın kararlaştırılan çekiminden on gün önce Ordine Nero (Kara Düzen) adlı yeni-Faşist topluluk, Brescia'daki gösteri yürüyüşüne katılanların ortasına bomba atmış ve altı kişinin ölümüne, doksan kişinin de yaralanmasına yol açmışlardı. Filmin tamamlanmasından üç hafta sonra, aynı örgüt Floransa'yla Bologna arasında gidip gelen trene bomba yerleştirmiş, bu da kırk sekiz kişinin yaralanmasıyla sonuçlanmıştı. Kolluk güçlerine genişletilmiş yetki verilmiş olmasına karşın, şiddet denetim altına alınamamıştı. Ortalıkta bir darbe söylentisi dolaşıp duruyordu; Aralık 1970'de "Kara Prens" olarak tanınan Prens Valerio Borghese kısa süreliğine de olsa İçişleri Bakanlığı'na el koymayı başarmıştı. Filmde göndermede bulunulan gizli kapaklı siyasal tasarılara örnek olarak besbelli ki bu olaylar alınmıştı.[3]

Büyük olasılıkla Visconti'nin gezip dolaşmakta çektiği güçlükler yüzünden olsa gerek, *Aile Bağları*'nda kameranın çalışması ve sonraki kurgu biçemi öbür filmlerindekinden farklıdır. Karmaşık, özellikle de uzun çekimlerden kaçınmasının ve eski filmlerinin bazılarında yer alan ustalık gösterisi türünden görsel işitsel anlatımların bulunmayışının nedeni de bu olabilir. Konuşmalar çoğunlukla bir dizi kısa yakın-çekimle verilmiştir. Filmde yaklaşık 770 çekim bulunmaktadır oysa bundan iki kat uzun olan *Ludwig*'de yalnızca 900 çekim vardır.[4] Ama ortam donatımı gene çok güzel ve pahalı, ayrıntılar bol ve zengindir; geçip giden zaman duygusuysa olağanüstü bir biçimde yakalanmıştır.

[2]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, sayfa 385-6; Kogan, *A Political History of Italy*, sayfa 239-40.

[3]Clark, *Modern Italy* 1871-1982, sayfa 385; Kogan, *A Political History of Italy*, sayfa 288.

[4]Kuşkusuz bunlar Visconti'nin ölümünden sonra onarılan kopyalara ilişkindir.

Film koskoca evinde tek başına yaşayan yaşlı bir profesörle, onun tavan arasındaki dairesini kiralayan, aile sayılabilecek bir küme insan hakkındadır. Filmin ana gerilimi, (adı hiç verilmeyen) profesörün kültürel düzeyiyle bunun bir parçası olan geçmişi ve "günü yaşayan" kiracılarıyla ilişkisi çevresinde kurulmuştur. Profesör dış dünyayı içeriye sokmamak için kültürü —yani derlediği sanat yapıtlarıyla kitaplığını— kullanmaktadır. Ailenin genç kuşak üyeleri yalnızca içinde bulundukları anı yaşar ve topluma ilişkin görüşleriyle genel felsefeleri 1970'lerin terörist örgütlerininkinden etkilenmiştir.

Filmdeki o hafif kötümserlik havası, profesörün gençlere yeni bir bakış açısı sunamamasından kaynaklanır. Gençler ona yalnızca kendi süsleme beğenilerine uymayan birtakım anlamsız sanat yapıtları toplayan tuhaf ama hoş bir yaşlı adam gözüyle bakarlar. Bununla birlikte söz konusu gençlerden biri yani Konrad sanat öğretimi görmekte dolayısıyla resimlerle klasik müzik hakkında kavrayışlı yorumlarda bulunabilmektedir. Gerçi Konrad gizli bir alaycılıkla oradaki resimlerden birine ilişkin bir nokta hakkında profesörün yanlışını düzeltir ama gene de bilgisi yüzeysel ve dar kapsamlıdır. Sanat profesörün kafasında yoğun bir titreşim yaratmaktadır ama o sanatın sonsuza kadar gerçek yaşamın yerine geçmesine izin vermiştir. Film ilerledikçe, profesörün istemeden kiracı olarak kabul ettiği "aile" —işe kiraladıkları daireyi tepeden tırnağa yenilemekle başlayarak— kendisini yavaş yavaş zamanın çıldırtıcı akışının içine yeniden sürükler. Ama en sonunda, profesörü buna zorlayan şey gençlerle iletişim kurma özlemi olur. Kendi çevresine ördüğü duvarları zaman acımasızca yıkar.

Film boyunca profesör (Burt Lancaster) Signora Bianca Brumonti'yi (Silvana Mangano); kızı Lietta'yı (Claudia Marsani); Lietta'nın nişanlısı Stefano'yu (Stefano Patrizi); Bianca'nın kapatma sevgilisi Konrad'ı (Helmut Berger) yavaş yavaş tanır. Filmdeki en önemli ilişki profesörle Konrad arasında gelişir; bunun nedeni

bir ölçüde ikisinin de öbürlerini düşman olarak görmeleridir. Ama en sonunda, tıpkı terörist örgütlerin kendi eylemleriyle direnişçilerin savaşı arasında hiçbir benzerlik olmadığını görmesi gibi onlar da aralarındaki ilişkinin asılsız olduğunu anlarlar. Ana yanı İtalyan, baba yanıysa Amerikalı olan — profesör İtalya'ya İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan Ordusu'yla gelmiştir. Ona göre Konrad 1968 Berlin ayaklanmasına karışmıştır.

Senso'daki Franz gibi Konrad da kendini bir kadına satmış, bu yüzden de kendinden nefret eder olmuştur. Konrad ilk kez göründüğünde, profesörle aralarındaki özel ilişki, alıcının hafifçe kaydırılıp yüzünün yaklaştırılmasıyla belirtilir. Bir anlığına profesörle Konrad iletişim kurmanın eşiğine gelmiş gibi görünürler. Delikanlı yaşlı adamı müzik ve sanat bilgisiyle etkilemeyi başarır ve bir gece genç adam dairesinde dövülüp bırakıldığı zaman yaşlı adam onunla ilgilenme fırsatı bulur. Profesör onu —savaş sırasında annesinin partizanlarla Yahudileri sakladığı— ufacık, penceresiz, gizli bir odaya yatırır; baba rolünü takınan profesör sanki çocuğu ana karnındaki güvene kavuşturmuş gibi olur. İkisi de katıldıkları büyük savaşımın daha iyi bir dünya yaratamamasından ötürü uğradıkları düş kırıklığından acı duymaktadırlar —ikisi de zamanlarının *dönüşümcülüğünü* yaşamışlardır— ama benzerlikleri burada bitmektedir. Konrad bencil bir alaycı olup çıkarken profesör en azından düşünceli ve anlayışlı kalmayı başarabilmiştir — ama ne de olsa o yaşamın gönençlerini savaşmadan elde etmesini sağlayan bir sınıfın içinde doğmuş ve orta yolu bulmuştur.

Konrad, profesörün dayak olayını, kolluk güçlerine bildirmesine engel olur ve durumu yüzünden ilgilenmeyeceklerini söyler. Zaten kendini aşağılanmış duyumsadığını ve olanları kimsenin bilmesini istemediğini belirtir. Gerçi Lietta'yla Stefano'nun sözlerine bakılırsa kumar borcu yüzünden dövülmüştür ama en azından Konrad dayağın çok daha önemli bir nedeni olduğu, büyük olasılıkla siyasal bağlantısı bulunduğu izlenimi yaratmaya

çalışmaktadır. Saldırının nedeni her neyse bu izleyiciye de profesöre de açıklanmaz.

Bu kaskatı sınırlara karşın profesörün Konrad'la kurduğu ilişki kendisine sanatla güzellikleri, insanları uzak tutmak için örülmüş bir duvardan çok onlara ulaşma aracı olarak yaşama fırsatı verir. Aynı zamanda, dolaysız deneyimlerinden çok, sanatın sağladığı deneyimlerin tadına varmaya alışır. Gençler yelkenliyle gezintiye çıktığı zaman, aklına bir anlığına deniz düşüverir: "Deniz, denizin renkleri, sesleri her zaman hoştur... Yunan ressamlarının gözlerinin önünde hep bu büyüleyici, soluk kesici, etkileyici görünüm varken kendilerini nasıl bu denli çok sayıda olağanüstü güzel yapıtlar yaratmaya verdiklerini hiçbir zaman anlayamamışımdır." Gençler kendisini de yelkenliyle gezmeye çağırmış ama profesör denizden esinlenilerek yaratılmış güzellikler arasında kalmayı yeğlemiştir. Profesör bunun nedenini "Siz insanlar arasında yaşıyorsunuz; içlerine karışmak, uğurlarına acı çekmek için, yaptıkları işleri değil, onları düşünmek zorundasınız," diyerek açıklar ve ekler, "ayrıca birinin dediği gibi kargalar sürüler halinde, kartallarsa yalnız uçar." Konrad onu İncil'den bir alıntıyla yanıtlar: "Düşerken yalnız olana yazık, çünkü yanında yukarı çıkmasına yardım edecek biri yoktur."[5] Böylece kargalar uçup gider, kartalsa bir kez daha yalnız kalır.

Aile Bağları'nda rahatlatıcı ve ürkütücü bir biçimde yalnızlık konusu işlenir. Profesör yalnızlıkla başa çıkmayı öğrenmiştir ama yaşamına ansızın gençlerin girivermesi içine, kişiliği ve yaşam koşulları yüzünden yoksun kaldığı aileyi kurma umudu aşılar. Bu dilek gerçekleşmeden kalmasına karşın, içinde yarattığı duyarlılık ölümünün en azından eğretilemeli nedeni olur. Bu, profesörün yaşamındaki en önemli birkaç anı gösteren geri dönüşlerle önceden haber verilir. Küçük bir çocukken annesiyle birlikte Roma'da eski bir eve ilk gidişini görürüz; burası artık onun sürekli yaşadığı konut

[5]Eski Ahit, 4:10.

olmuştur. Yalnızca üç çekimle verilen ikinci geri dönüş, karısının gelinliğiyle bu eve gelişini, sonra da aralarında iletişim kuramadıklarından yakınışını gösterir. Profesörü yatakta Mozart'ın Mi majör Senfoni Konçertosunu dinlediği sırada resim gibi gösteren — bu geri dönüş, gençlerin o günlerde çok sevilen "La mia solitudine sei tu" (Sen benim yalnızlığımsın) şarkısını çalmasıyla kesilir.

Bir düş gibi gösterilen üçüncü geri dönüşteyse, profesör annesinin şu sözlerini dinlemektedir: "Büyükbabana hiç de hoş davranmıyorsun. Burada kendisiyle birlikte olmamız onu mutlu ediyor. O kadar yalnız ki. Tek başına kalmak korkunç bir şey. Üstelik yalnız ve hastaysan." Bu geri dönüş profesörün içinde yaşadığı zamanı değil çocukluğundaki davranışını savunduğu bir düşlem olup çıkar: "Yalnız mı? Yalnız değil ki? Aşçısı, hizmetçisi, hattâ bir kedisi bile var. Oysa benim kedim yok." Anıları bir kez daha gençlerin çaldığı müzik ve kendisini yukarıya çağırmak üzere arayan Lietta'nın telefonuyla kesintiye uğrar. Geri dönüşlerin üçünde de profesör gösterilmez, işte bu nedenle öbür kahramanların kim olduklarını ve profesörle bağlantılarını kavramak biraz çaba (belki de filmin birkaç kez izlenmesini) gerektirir. Bununla birlikte apaçık ortada olan şey onun tüm yaşamı boyunca yalnızlığa sürüklenmiş oluşudur.

Profesörün Konrad dışında öbürleriyle olan ilişkisi hep sığ kalır. Kendini beğenmişliği ve başkalarını düşünme yetisinden yoksun oluşuyla *Lanetliler*'deki Sophie'yi çağrıştıran Bianca, Visconti'nin tüm sinema yapıtlarında görülmüş en ben merkezli kadındır. Tüm acımasızlığıyla çizilen bu resim, Proust'un betimlediği Parisli seçkin sınıf imgelerinin aynısıdır. Bianca'nın Konrad'la ilişkisi son derece yoğun ama gene de sığdır; bu içine şiddetli bir kıskançlığın karıştığı sevda-nefret ilişkisidir. Konrad Bianca'dan yakasını kurtarıp rahat etmek için sürekli yalan söylemek zorunda kalır ama bu yalanlar da kaçınılmaz bir biçimde yeni olaylara yol açar.

Lietta büyük bir gençlik albenisine sahiptir ama bu profesörün ilgisini pek de fazla çekmez. Belki de Lietta'nın annesi ona çok

çekici kızların sonunda neye döndüğünü anımsatmış ya da büyük olasılıkla kendi başarısız evliliğinden sonra profesör, kadın erkek ilişkilerine bütünüyle sırt çevirmiştir. Anın tadını masumca çıkaran Lietta, tensel özgürlüğü simgelemektedir. Profesör üç genci, cinselliğin ağır bastığı bir küçük eğlentide görünce Lietta ona W. H. Auden'in şu şiirini okur: "Güzel birini görünce / Durma kovala / Olanağı varsa hattâ kucakla / İster kız, ister oğlan olsun/ Atılgan ol, dinç ol, hiç utangaç davranma / Yaşam çok kısa, bu yüzden işte bak tadına / Tenine değen her neyse / O anda arzula / Sevişmek yok çünkü gömütte." Lietta profesöre bir öpücük vermek ister ama adam sorar: "Beni şu güldürü operalarının aldatılıp alay konusu edilen yaşlı adam kahramanlarından biri mi sanıyorsun? Benim yaşımdaki bir erkeğe en uygun düşen sevda öyküsü, çocuklarına beslediği sevgiyle, Kral Lear'ınkidir."

Stafano'nun babası bir sanayicidir, çalıştırdığı emekçilerse grevdedir. Stefano'nun öyküdeki başlıca işlevi, ortaya Konrad'ın karanlık eylemleriyle ilgili birtakım sorular atmak ve aynı ölçüde belirsiz, güvenilmez siyasal göndermelerde bulunmaktır. Filmin sonlarına doğru yer alan profesörün ve tüm "ailenin" katıldığı akşam yemeği, Stefano'nun başlangıçta herkesi yatıştırmaya çalıştığı bir tartışmayla biter. Ama kısa sürede kendisi de gerilip taşkınlaşır ve Konrad'ı ikiyüzlülükle, bolluk içinde yaşamasına olanak veren toplumu yermekle suçlar. Konrad kendini, Bianca' yla kocasının da aralarında gezdiği insanların, bir darbe tasarlayan ve cana kıymaktan kaçınmayan kişiler olduklarını söyleyerek savunur. Bianca'dan Stefano'ya bunu sormasını ister; yüzünde beliren anlatım sözlerinde doğruluk payı olduğunu düşündürür — bizse bunun ne kadar doğru olduğunu öğrenemeyiz ve suçlamalar *Sandra*'daki gibi belirsiz kalır. Stefano Konrad'ı öfkeli bir sesle yanıtlar ve onu insanlara kara çalan gammazın biri olmakla suçlar. Konrad bu sözlerin doğruluğunu kurumlu bir biçimde kabul eder. Yumruklaşmaya başlarlar. Çileden çıkan profesör araya girmeye çalışır. Sonunda Konrad çıkıp gider.

Böylece profesörün, çevresinde bir aile kurma, söyleşi resminde kendini bir yere oturtma çabası sona ermiş olur; yabancılardan oluşan bu aile, durağan bir görüntüde bulunamayacak kadar huzursuzdur. Profesör olup bitenleri ve bu olayların yaşamı üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle özetler:

Ev sahibinin başını derde sokan kiracılar varsa, benimkiler tam bu türden işte. Ama gene de Lietta'nın bir gün bana dediği gibi, bunlar gerçekten benim ailem olabilirdi. Sonu iyi ya da kötü olan bir aile bütünüyle farklı bir şey. Bu acınacak durumdaki insanları sevdiğim için üzerime düşen her şeyi yapmak istiyorum, tıpkı onların bilmeden bana yaptığı gibi. Kitaplarını yatağımın başucunda tuttuğum ve ara sıra okuduğum bir yazar vardır. Gizlice üst katına taşınan bir kiracıyı anlatır. Yazar kiracının yukarıda kıpırdayıp durduğunu, yürüdüğünü işitir — ve bir gün ansızın sesler kesiliverir. Uzun süre hiçbir şey işitilmez. Ama kiracı geri döner. Evden gittikçe daha seyrek uzaklaşmaya, içeride daha çok kalmaya başlar. O ölümdür, (yazarın) ömrünün sonuna geldiğini, bu ölümün kurnazca kılık değiştirmiş biçimi haber verir. Sizin yukarıdaki varlığınızsa benim için bunun tam tersi demekti ve aldatıldığımı da hiç sanmıyorum. Beni ölüm kadar derin ve yoğun bir uykudan uyandırdınız.

Bu konuşma Burt Lancaster'ın o güzel, duyarlı oyunculuğu ve Franco Mannino'nun gizli bir duygusallık taşıyan müziğiyle ince bir dokunaklılığa kavuşur. Son tümcelerde kamera hoş bir yay çizerek duvardaki resimlere çevrilir, böylece profesör, pencerenin önünde, sırtı kameraya dönük olarak görülür. Bu bir sonraki sahnenin başlangıcıdır.

Konrad'dan yalın bir hoşça kal mektubu gelir: "Oğlunuz Konrad," diye imzalanmıştır. Derken bir patlama duyulur. Profesör yukarı kata fırlar ve bilincini yitirmiş belki de çoktan ölmüş olan Konrad'ı bulur. Son sahnede profesör yatakta, kardiyografa bağlanmış olarak görülür. Bianca'yla Lietta onu görmeye gelir. Bianca Konrad'ın canına kıydığına inanmaktadır. Bunu son sözü söyleyenin kendisi olmasını istediği için yaptığını düşünmektedir. Ama aynı zamanda yazgısında başarısızlığa uğramak olduğunu da

savunur çünkü "keder onun için herhangi bir şey kadar tehlikelidir." Bununla birlikte Lietta Konrad'ın öldürüldüğünü düşünmektedir. Öldüğü sırada Konrad'ın avcunda Stefano'nun fuları bulunduğu için bu kanıya varmıştır. Kadınlar gittikten sonra profesör yukarı kattan gelen birtakım ayak sesleri işitir ve olduğu yere yığılıverir.

Film tamamlanmadan bir süre önce Visconti, "dünyamız gittikçe yabancılaşıyor, acımasızlaşıp duygusuzlaşıyor. Yönetilmesi olanaksız. İtalya'da işler başka yerlerdekinden çok daha kötü. Bakanlar kurulunun bile oluşturulamadığı bir ülke oldu İtalya,"diyerek yakındığı bir bildiri yayımlar.[6] İtalya'daki siyasal yaşama ilişkin göndermeler *Aile Bağları*'nda pek açık değildir ama ülkenin siyasal, düşünsel ve tinsel bir merkeze sahip olmadığı duygusunu işte bu belirsizlik yaratır. Hepsinden öte profesörün kısacık bir süreliğine edindiği "aile," yönetmenin bir kurum olarak ailenin çöküşüne, sevgi ve dostluğun güvenilmezliğine ilişkin duygularını somutlaştırmış gibi görünmektedir. Visconti'nin —özellikle aileye ilişkin olarak— kendi yaşamı, bu eğilimlere örnek oluşturduğu için, sözünü ettiğimiz film, kişiliğindeki bazı çelişkileri çözümleme çabası olarak da düşünülebilir. Aslında profesör geleneklerin ve düzeyli kültürün yapayalnız sürdürücüsü olarak yönetmenin kendi imgesidir — söz konusu kültür yalnızca profesörle Visconti'yi çevreleyen sanat yapıtları demek değildir, bu aynı zamanda içselleştirilmiş davranış ilkelerinin ve belirli bir yaşam biçiminin sürdürülmesi anlamına gelir. Sevimli profesörle, edindiği şu kaba saba ve duygusuz aile karikatürü arasındaki katlanılmaz çelişkinin nedeni, büyük olasılıkla bunun izdüşümüdür. Visconti bu filmde sanki aile yaşamının aslında, kendini sanata ve güzelliğe adamış bir insan için doğru seçenek olmadığını göstermek istemiştir.

---

[6] *L'Europeo*, 21 Kasım 1974, Baldelli'deki alıntı, *Luchino Visconti*, sayfa 294.

4

Visconti ve Almanya

VİSCONTİ, THOMAS MANN VE AVRUPA'NIN İKİ YÖNÜ

VİSCONTİ yarı Alman kökenli olduğunu dolayısıyla Alman kültürüyle bağlantısı bulunduğunu söyleyerek övünürdü — ne de olsa Orta Çağdaki Viscontiler, Lombardiyalılardandı. Gerçi Almanya onu büyülüyordu ama gençliğinde daha çok Fransa'ya yakınlık duyuyordu. Otuzlu yıllarda Paris'te geçen yaşamı, kişiliği ve sanatçılığı üzerinde belirleyici bir etki bırakmıştı. Bununla birlikte bütün filmleri arasında yalnızca *Yabancı*'nın konusu bir Fransız yurttaşı üzerine kurulmuştu. Buna karşılık birbirini izleyen üç filmin konusu yalnızca Almanya'da geçmekle kalmıyor aynı zamanda bu ülkenin tarihi ve kültürüyle de sıkı bir bağlantı kuruyordu — bu filmler çoğunlukla Visconti'nin Alman üçlemesi olarak adlandırılır. Almanya ilintisi, her öyküyü farklı bir yönetmenin çektiği filmin *İş* adlı bölümünde de önemli bir unsurdur.

Visconti için Almanya her şeyden çok kültür demekti: yani Goethe'nin, Thomas ve Heinrich Mann'ın, Richard Wagner'in yapıtları; Alman kültürüne giren Avusturya çeşitlemesi — Gustav Mahler ve Franz Werfel, Stefan Zweig ve Robert Musil'in akla Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yıkılışını getiren düşsel yaratıları anlamını taşıyordu. Karl Krauss ve Joseph Roth'un yapıtlarını okumuş oluşu da geçmişe duyduğu özlemi bilemiş olsa gerek. Ama Alman kültürüne duyduğu bu ilginin arkasında bir gölge gibi duran şey, Visconti'nin bu ülkenin olumsuzluklarından

ve barbarlığa savruluşundan büyülenişiydi. 1933'de yönetimi ele geçirince Naziler kendi yapılarına uygun yeni bir düzen kurmaya girişmişlerdi. Visconti olup bitenleri kendi gözüyle görmek üzere Almanya'ya gitmeye karar vermişti.[1]

Sonraki yaşamında Visconti bu yolculuktan pek ender söz etmiştir. O dönemde Nazilere bir ölçüde hayranlık duyduğu için utanmış olsa gerek. Yeni düzenin onu özellikle büyüleyen nitelikleri kendi kişiliğinde de görülebilir: bunlar düzenlilik, kararlılık ve üretkenliktir. Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) adlı ünlü filmini izlemiş ve filmin yalnızca sanatsal ve uygulayım özelliklerine değil aynı zamanda gençliği, sağlığı, gücü ve düzeni idealleştirmesine de hayran kalmadan edememişti. Visconti birkaç kez Hitler'in coşku dolu kitleler karşısındaki olağanüstü gösterilerini de izlemeye gitmişti. Korkutucu birörnek kara giysili yakışıklı, sarışın gençlerden de büyülenmiş olsa gerek.[2]

Almanya'ya gidişinden çok kısa bir süre sonra Visconti, eşcinselliğini kabullenmesine ve Naziliğin büyüsünden kurtulmasına yardım eden Horst'la tanışmıştı. Nazilerin ve Faşistlerin gözünde artık o bir sapıktı; Paris'teyse toplantıların renkli üyelerinden biri olup çıkmıştı. Bu sıralarda Nazilerin yaptığı işkencelerle topluma saldığı korku haberleri Batıda yayılmaya, Visconti'nin bilgi eksikliğinden kaynaklanan hayranlığıysa tiksintiye dönüşmeye başlamıştı. Ama gene de tüm yaşamı boyunca Visconti'nin içinde farkına bile varmadığı hafif bir Nazi hayranlığı kalmıştır. Visconti'nin en yakın iki Alman arkadaşı yani Horst ve besteci Hans Werner Henze, onun Almanya'yla Naziliği gerçekten anlamadığını, bu nedenle onları söylenceselleştirme eğiliminde olduğunu düşünüyordu. Henze, *Lânetliler* (1969) adlı filmde Naziliğin yükseliş sürecinin işleniş biçimini hiç mi hiç onaylamamıştı. Horst'sa filmi izlemeye bile gitmemişti.[3]

[1] Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 45-46.
[2] *Agy.*, sayfa 46-47.
[3] *Agy.*, sayfa 60, 193, 196.

1960'larda Visconti Güncel siyaset savaşımına gittikçe yabancılaşmıştı. Ne Marx ne de Gramschi 1968 ayaklanmalarını izleyen kargaşalık ve yılgı ortamını doğru dürüst açıklamaya yetiyordu. Yeni durum konusunda Visconti'ye en kaygı verici gelen şey, bunun ona Faşist dönemin hemen öncesindeki yılları anımsatmasıydı. Almanya barbarlığa sürüklenirken, insanlığın son koruyucularından biri olarak gördüğü Thomas Mann'la kendini gittikçe daha fazla özdeşleştirmeye başlamıştı.[4] Bu hayranlığın kökeninde Visconti'nin sanatçı duyarlılığı yatıyordu. Gaia Servadio'yla gerçekleştirdiği görüşmede şunları söylemişti: "Goethe'den sonra en çok Thomas Mann'ı severim. Şöyle ya da böyle tüm filmlerim Mann'a bandırılıp çıkarılmıştır."[5] Mann'ın karşılık bulmaya çalıştığı sorunların çoğu Visconti'ye yabancı değildir; ikisi de sanatla yaşam, güzellikle doğruluk, duygusallıkla zekâ, tutkuyla denetim, dokunaklılıkla gizli alay arasında bir denge kurmaya çalışır. Biri doğma büyüme, görmüş geçirmiş bir aristokrat, ötekiyse eğitimli bir kentsoylu olmasına karşın, ikisi de sanatçının, bir yandan toplumun ve belirli bir sınıfın üyesi öte yandansa bunlara dışarıdan bakan biri olarak önemli bir işlevi olduğuna inanıyordu.

Mann'a göre İtalya ve *Latin ruhu*, Almanya ve *Alman ruhuna* karşı kaçınılmaz bir denge sağlama aracıydı. Mann uzunca bir süre, örneği İtalya'nın dişil duygusallığıyla duyarlılığında görülen ve salt "uygarlığı" temel alan kültürün tersine, erkeklere özgü tinsel arayışlar üzerine kurulu gerçek "kültürün" yalnızca Almanya'dan çıkabileceğine inanmıştı. Bu karşıtlık, Nietzsche felsefesinin son derece önemli ayırıcı nitelikleriyle benzerlikler taşır. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Müziğin Ruhundan Doğan Tragedya, 1871) adlı yapıtında Nietzsche Dionysos'un esrik duygusallığıyla Apollon'un ussal denetimini ve klasik uyum idealini karşı karşıya getirip boy ölçüştürür. Mann — birçok ideolojik

[4] Schifano, *Visconti*, sayfa 400-401.

[5] *Agy.*, sayfa 46. İlk kaynak, *Observer*, 30 Temmuz 1972.

konuda orta yolu bulmaya çabalaması gibi— bu iki karşıtlığı da uzlaştırmaya çalışmış ama bu konuda *Latin ruhuna* ya da Dionysosçu taşkınlığa kuşkuyla bakmaktan asla vazgeçmemiştir. Mann'ın tüm yapıtlarında güneyden yani Akdeniz ülkelerinden özellikle de İtalya'dan, serinkanlı kuzey aklının dengesini kolayca altüst ediveren bir duygusallık yayılır. Bu sanatsal bir anlatım kaynağı işlevi görüyor olabilir ama öyle de olsa, söz konusu durum sanatla yaşamın asla uzlaşamayacağını da anımsatmaktan geri kalmaz. *Doktor Faust*'da Adrian Leverkühn'ün İtalya yolculuğunda şeytanla karşılaşması bir rastlantı değildir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Mann, Avrupa kültürünü yalnızca Alman kültürünün kurtarabileceğini düşünüyordu. Ülkeye ve kültürüne içeriden tehlike oluşturabilecek çelişkilerle gerilimlerin ayrımına, ancak Alman yenilgisinden sonra yavaş yavaş varabilmişti. *Büyülü Dağ* (1924) ve *Doktor Faust* (1947) adlı yapıtlarında, iki gelenek ve anlayış biçimi simgesel kahramanların (sırasıyla Settembrini'ye karşı Naphta ve Zeitblom'a karşı Leverkühn olmak üzere) karşıtlıkları aracılığıyla, tamamlayıcı ögelerini ortaya çıkartmak için birbirleriyle kapıştırılmıştır. Özellikle ikinci yapıtta Mann 1930'larda Almanya ve Alman kültürünün karşı karşıya kaldığı durumla ilgili olarak kendi düşüncelerini, umutsuzluğuyla güçsüzlüğünü dile getirmek istemiştir. Mann bir açıdan sanatta çağdaşlaşmaya saygı gösterir ama aslında bunu kültürün karşısına koymaktan da geri kalmaz. Ona göre Almanya'nın içine düştüğü en acıklı durum, ülkenin kültürünü unutması ve derin kültürel kalıtını bozup çarpıtmasıdır. Eskimiş biçimlerle dolu bir dönemde bunun kaçınılmaz olduğunu düşünür. Dominick La Capra'nın görüşü uyarınca: "Alman tarihi Mann için belki de, çağdaş uygarlığın sorunlarıyla çelişkilerinin —en iyiyle en kötünün çelişkili bir biçimde buluşmasının— en güçlü ve en yoğun anlatımına sahiptir."[6]

[6]La Capra, *History, Politics and the Novel*, sayfa 169-70.

Visconti, kuşkusuz Thomas Mann'a büyük bir yakınlık duymuştur; bunun nedeniyse önceki kültürel dönemle birçok bağı bulunan, özde tutucu olan ve yenilikçi yazarlara hiç mi hiç benzemeyen Mann'ın, "gelişi-gecikmiş kişi" konumunda oluşudur. Almanlarla duygusal akrabalığı olan Visconti kendini, Latin eğilimlerini neredeyse hiç gizlemeyen bu Alman sanatçısının benzeri olarak görmüş olabilir.

İtalyan ve Alman kültürleri arasındaki farklar, bu iki ülkedeki romantik akımlarda görülen farklı kalıplarda son derece ilginç bir biçimde yansıtılmıştır. 1815 yenilenme döneminden sonra, İtalya romantik akımı geliştirirken buna kendi damgasını vurmuştu. Özellikle Alman kültürüne özgü olduğu düşünülen "masalsı" ögelerin vurgulanmasına ve söylence konularının kullanılmasına dudak bükülüyordu. İtalyan sanatçıları bunun yerine insanların —ya da daha doğrusu ulusal birliği sağlamaya çabalayan— egemen sınıfların gereksinimlerine son derece uygun düşen tarihsel konulara ağırlık verir olmuşlardı. *Weltschmerz* (duygusal kötümserlik) türü romantiklik İtalyan aydın sınıflarına da pek çekici gelmiyordu. Sanatçının işlevi, ulusun en derin duygularıyla özlemlerini dile getirmekti. Bu eğilimler en güçlü anlatımını opera alanında, özellikle de Giuseppe Verdi'nin yapıtlarında buluyordu.[7]

Visconti, melodramlarının kökleri tarihsel ve toplumsal kavramlarda yattığı için, kendini şu büyük İtalyan opera geleneğinin ortasında buluvermişti. Son yapıtlarında görülen içselleştirme kesinlikle Alman etkisini yansıtmasına karşın bunların havası Thomas Mann'dan yola çıkılarak verilmiştir; Mann, yapıtlarını Karl Maria von Weber ve Richard Wagner'in operalarında örneklenen masalsı ya da mitolojik romantiklik üzerine değil, on dokuzuncu yüzyıldaki gerçekçi edebiyat geleneği eksenine oturtmuştur.

Visconti'nin ilk Mann uyarlaması *Mario und der Zauberer* (Mario ve Büyücü, 1930) adlı küçük bir roman üzerine kurulu bir

[7]Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, sayfa 9-15.

bale-fanteziydi. Müziğini Franco Mannino yazmıştı. Yapıtın ilk gösterimi, birkaç ertelemeden sonra, *Mario e il mago* adıyla 1956'da gerçekleştirilmişti. Romandaki büyücü kendisini izlemeye gelen insanları, ilkelerine ve olağan davranış kalıplarına aykırı düşecek eylemlerde bulunmak üzere yönlendirip uyutan bir gözbağcıdır. Romanın Faşizm-karşıtı olduğu apaçık ortadaydı ve İtalya'da savaştan hemen sonra yayımlanmıştı. Micciché'ye göre, Visconti, Mann'ın kitabına belirgin bir yorum katmış, Mann insanların bilinçaltında yatan güdüleri ortaya çıkartmak için çeşitli eğretilemeler kullanırken, Visconti gerçekçi unsurları ve kahramanların duyarlılıklarını vurgulamıştır. Mann'da büyücünün gücünden kurtuluş, insanların aklının başlarına gelmesini simgelerken, Visconti'de bu daha çok *élan vital* gücünün zaferi gibi görünür.[8]

İki dolaysız uyarlamaya ek olarak (ikincisi *Venedik'te Ölüm*'dür), Mann'ın etkisi özellikle, bir ölçüde *Joseph ve Kardeşleri*'nden (1933-43) esinlenilerek yaratılan *Rocco ve Kardeşleri*'nde ve bazı yönleriyle *Buddenbrooks*'u (1901) andıran *Lânetliler*'de görülür. Ama belki de bundan çok daha önemli olan şey, Visconti'nin tüm yapıtlarında yer alan Almanya'yla İtalya arasındaki benzerliklerle karşıtlıklardır — Visconti bunlarda sanki Avrupalı olmanın başka yollarını göstermektedir.

[8]Micciché, "Visconti e le sue ragioni." *Morte a Venezia*'nın yayımlanan senaryosuna giriş, sayfa 33-5.

İŞ

KISA ÖYKÜLERDEN oluşan *Boccaccio*'70 (1962) adlı filme Visconti de *İş* bölümüyle katkıda bulunmuştur. Bu öykü varlıklı bir Alman Sanayicisinin Pupe adlı kızı (Romy Schneider) hakkındadır. Yosmalarla ilişkisi bulunduğu boyalı basın tarafından yeni ortaya çıkartılan bir İtalyan kontuyla (Tomas Milian) evlidir. Bu yalnızca onun adını lekelemekle kalmamış aynı zamanda vergiden kaçmak için İsviçre bankalarında Kontes'in adına açılmış olan banka hesaplarının da dondurulmasına neden olmuştur. Kont'un avukatlarının da anımsattığı gibi kont parasal açıdan bütünüyle karısına bağımlıdır. Gerçi Pupe'nin babası bu evliliğin kendisine sağladığı saygınlıktan hoşnuttur ama artık kızının bu beş parasız konttan boşanmasını istemekte ve Almanya'dan sürekli telefon ederek işlerin hangi noktaya geldiğini öğrenmektedir.

Pupe bu evliliğin yalnızca çıkara dayalı olduğunu hep bildiğini ama artık salt üstün nitelikli bir mal olmaktan bıktığını ve parasal açıdan bağımsızlığına kavuşmak istediğini söyler. Çalışarak geçinmeye karar verir ve babasıyla bunu yapabileceği konusunda bahse tutuşur. Kont çalışmasına şiddetle karşı çıkar ve hizmetçilerden birine sıradan işlerin ne kadar can sıkıcı olduğunu söyleterek karısını caydırmaya çabalar. Pupe para kazanmasını sağlayabilecek hiçbir iş bilmediğini kabul etmek zorunda kalır. Paraya saygısı olduğunu söyler ama görünüşe bakılırsa buna öylesine alışmıştır ki para kazanmanın bir sorun olabileceği o güne kadar hiç aklına gelmemiştir. Canının istediği her şeyi bir çocuk gibi hep hizmetçilerden beklemiştir.

Pupe duş yapmaya hazırlanırken farkında bile olmadan kışkırtıcı bir biçimde soyunur. Kurulanırken kendisini izleyen kont

arzularına yenik düşer — belki de karısını kaybetme korkusu ona yeni bir gözle bakmasına yol açmıştır. Birkaç kaçamak yaparak karısını incitmiş olabilir ama bu iki güzel insan hâlâ birbirlerini çekici bulmaktadır. Zamanla bir tür uzlaşmaya varacaklardır — efendilerini kendilerinden daha iyi tanıyan hizmetçiler de bunu çok iyi bilmektedirler. Pupe yapabileceği bir iş olduğunu fark eder: bu, kocasının kısa bir süre önce "işe aldığı" kadının yaptığı işin aynısıdır. Kont aynı anlaşmayı Pupe'yle gerçekleştirecek böylece "Bayan" İmolda'ya para vermekten kurtulacaktır. Başlangıçta kont bu öneriden biraz çekinir ama sonradan söz konusu düşünce hoşuna gider. Bu sırada Pupe'un babası telefon eder ama kızı yeni işine başlamak üzere olduğunu öne sürerek konuşmak istemez. Bahsi kazanmıştır ama bu üzücü bir yengidir. Bu insanı yoldan çıkartacak kadar hoş, hem acı hem tatlı film, elinde bir çekle karısının yatağına yaklaşan kaygılı kocanın görüntüsüyle sona erer.

Bu filmde Visconti'nin özyaşamöyküsünden alınmış birtakım unsurlar vardır; bunların en belirginiyse Visconti'nin gençlik yıllarındaki sevgilisi Irma Windische-Grätz'a taktığı adla kontese verdiği Pupe adının aynı oluşudur. Öyleyse kont da, bir ölçüde Visconti'nin gizli bir alayla çizdiği kendi gençlik resmidir; Pupe'nin babasının olayları uzaktan denetleme çabalarıysa, kızının aristokrat bir İtalyan'la girdiği ilişkinin ciddileşmesini önlemek için elinden geleni ardına koymayan Irma'nın babasının yaptıklarıyla benzerlikler taşımaktadır. Visconti Avusturyalı Romy Schneider'ın, gençliğinde tanıdığı sahici Pupe'yi andırdığını bile söylemiştir. Bu film Schneider'in kendini göstermesine olanak vermiştir; zavallıcık Milian'sa başroldeki bu capcanlı kadının oyunculuğuna ayak uydurma fırsatı bulamamıştır.

Visconti her zaman yaptığı gibi, burada da göz kamaştırıcı en ufak ayrıntısına kadar gösterişli bir ortam yaratmıştır. Filmin yapımcısı Carlo Ponti, tek katta çekilmesine karşın tüm filmde en pahalıya patlayan bölümün bu olduğunu belirtmiştir. Bu görkemli dekor, Schneider'in o hoş, göz alıcı, şampanya tadındaki oyuncu-

luğunu sergilemesine olanak veren kusursuz bir ortam yaratmıştır. Olup biten her şey, Pupe'nin kendi kadınsı adacığını yarattığı yerde yani kontun konağında geçer. Kontun olağanüstü irilikteki köpekleri konağın öbür bölümlerinde başıboş dolaşıp durur, buna karşılık Pupe'nin odaları kedilerle doludur. Pupe'nin tüm yaşamı çevresindeki nesnelere dayalı gibidir çünkü konağın başka hiçbir yerinde görünmez; vurgulanmak istenen şeyse, kendisini kuşatan ve ona egemen olan rahatlıkların tadını tam bir kedi gibi çıkartma becerisidir. Bu olağanüstü güzellikteki nesnelerden vazgeçmek zorunda kalma düşüncesi, benliğine yönelik bir tehlikedir. Yaşamak için bunlara sahip olması gerekir çünkü o yalnızca görkemli ve gösterişli biçimde yaşayabilir — bunu yapabilmek içinse kocasının aristokrat olması gerekir.

Visconti filmlerinin çoğunda olduğu gibi cinsellik ve mal varlığı, *Leopar*'daki Angelica'yla Tancredi'nin ilişkisinde olduğu gibi, çözüm umudu bulunmayan bir kördüğüm gibi gösterilir. Oysa burada sevda yanılsaması bile paramparça edilmiştir; bunun nedeni belki de Pupe'nin sevgisinin rastlantısal denebilecek bir biçimde sona ermiş olmasıdır. Filmin sonlarına doğru denetleyemediği kahkahaları şunları anlatmaktadır: sürdürdüğü yaşamın sığlığını, büyük kentsoylu evliliğinin küçük kentsoylulara özgü tecimsel değerler üzerine kurulu olduğunu artık bir ölçüde kavramaya başlamıştır. Oysa kontun bu tür sorunları yoktur. Tüm istediği, paranın satın aldığı şeyler olduğu için, kayınbabasının sağladığı gelirden başka yitirecek hiçbir şeyi yoktur.

LÂNETLİLER

Almanya'nın İç Yüzü

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN sonra Thomas Mann Almanya'daki tinsel yozlaşma karşısında derin bir üzüntüye kapılmıştı:

> Biri iyi biri kötü olan iki Almanya yok; yalnızca en iyi durumu şeytanca işler yüzünden kötüye dönüşmüş tek Almanya var. Kötü Almanya, iyiliğin kokuşmasının, iyiliğin talihsizliğe uğramasının, suça bulaşmasının ve çökmesinin sonucudur. Bu nedenle doğuştan Alman düşünce biçimine sahip olan biri için kötülüğü, suça bulanmış Almanya'yı yadsımak ve şunu söylemek olanaksızdır: "Ben iyi, soylu, dürüst, tertemiz Almanya'yım, kötülüğü yok etmeyi size bırakıyorum." Almanya hakkında söylediğim ya da çabucak belirtmeye çalıştığım şeylerin hiçbiri ayrıştırıcı, ilgisiz ya da nesnel olmayan bilgiden kaynaklanmış değildir; bunu içimde taşıyor ve kendi bedenimde yaşıyorum.[1]

Mann'ın kendi içinde taşıdığı ve genel olarak Almanya'da yaşandığını çok iyi bildiği çatışkı, Visconti'ye de yabancı değildi: bu, insan aklıyla bir bütün olarak toplumun önemli bir parçası olan yıkıcı güç anlayışının derinlemesine duyumsanmasıydı. *Lânetliler* yalnızca erk için girişilen şeytanca bir savaşımı değil aynı zamanda Alman kültürünün kötüye kullanılmasını ve bunun olumsuzlaştırılmasını da anlatır.

Lânetliler'in yapımcısı, altmışlı yıllarda film dağıtımıyla uğraşmak üzere oluşturulmuş, sınırlı sürüm olanaklarına sahip bir devlet kuruluşu olan Italnoleggio'ydu. Dolayısıyla uluslararası işbirliğine başvurmak zorundaydı. Visconti istemediği halde, filme

---

[1]Thomas Mann'ın 29 Mayıs 1945'de Washington DC'de ABD Kitaplık Kurultayı'ndaki konuşması. Hamilton, *The Brothers Mann*, sayfa 332'deki alıntı.

İngilizce *The Damned* (Lânetliler) adı koyulmuştu, çünkü Amerikalı yapımcılar bunun *The Twilight of the Gods* (Tanrıların Alacakaranlığı) adından daha fazla izleyici çekeceğini düşünüyordu. Sonuçta *Lânetliler* eleştirmenlerle halk tarafından çok beğenilmiş ve büyük başarıya ulaşmıştı; zaten önemli bir kazanç getiren tek Visconti filmi de budur. Film, İtalya'nın belli başlı büyük kentlerinde gişe rekorları kırmış, Amerika'da da büyük başarı kazanmıştı. Bunun nedeni besbelli ki filmin sanatsal nitelikleri değildi. Cana kıymalar, filmde yaratılan o sapkın hava, uzun bıçaklar gecesi sahnesi büyük bir izleyici kitlesi çekmişti; bu filmin ardından Naziliği konu alan filmler dalgası başlamıştı.[2]

Visconti'ye neden Faşistliği değil de Naziliği anlatan bir film çekmek istediği sorulduğunda şu yanıtı vermişti:

Tragedya ile güldürü arasındaki fark yüzünden. Faşizm sayılamayacak kadar çok durumda son derece acıklıdır elbet... ama belirli bir suç türüne yol açan belirli bir tarihsel durumun eksiksiz ilkörneği olarak Nazilik bana çok daha örneksel göründü – çünkü bu iğrenç bir leke gibi yayılarak tüm dünyayı kana buladı... İnsan İtalyan Faşizmi... Matteotti... Mussolini'nin Salò Cumhuriyeti... Gramsci... hakkında binlerce film çekebilir... ama Nazilik bana tarihsel açıdan değerlerin tersine dönüşünü çok daha açık gösteriyormuş gibi geliyor.[3]

Gerçi Suso Cecchi d'Amico'nun Alman üçlemesinin çekimine katkısı azdı ama *Lânetliler* düşüncesinin oluşturulup geliştirilmesine yardım etmişti:

(Başlangıçta) çağımızda geçen bir tür *Macbeth* çekmek istiyorduk. O sıralarda İngiltere'de Profumo skandalı patlak vermiş, bu da bize *Macbeth*'i temel alan öykü için aradığımız ortamı sağlamıştı. Biz öyküyü yazarken... bir dergide Krupp ailesi hakkında kapsamlı bir yazıyla güzel fotoğraflar gördü(m). Luchino'yu arayıp bunun bize daha önce düşündüğümüzden çok daha iyi bir ortam sunduğunu söyledim. Bunun üzerine o da Krupp ailesiyle ilgili okumalarına başladı.[4]

[2]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 194, 196,
[3]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 191.
[4]Cecchi D'Amico, yazarla görüşme.

Bununla birlikte özgün düşünceden geriye bir şeyler kalmıştı. Alfred Krupp'un öyküsü, senaryoda yalnızca birtakım özellikleri güçlendirmiş ve bunlara kusursuz bir ortam sağlamıştı. Hitler savaşın iktisadi örgütlenmesini Krupp'un ellerine bırakmıştı; kendi fabrikalarında ve öbürlerinde tutsakların zorla çalıştırılmasını tasarlayıp yürürlüğe sokan da oydu. Bu tutsakların arasında henüz altı yaşında olanlar bile vardı. Yaşamının sonlarına doğru Krupp'un —Macbeth gibi— korkunç sanrılarla boğuştuğu söylenir.[5]

Visconti bu filmin senaryosunu Nicola Badalucco ve Enrico Medioli'yle birlikte yazmıştı. Visconti bir süreliğine Mann'ın *Buddenbrooklar* adlı yapıtından yola çıkarak bir ailenin tarihçesini anlatan bir film çekme düşüncesiyle oyalanmıştı. Başlangıçta ortam olarak Milano'yu seçmeyi tasarlamıştı ama belki de aklından bunun konuyu kendi yurduyla ilişkilendirileceğini geçirmişti. Konunun Almanya'yı çok daha yakından ilgilendirdiğini de düşünmeye başlamıştı. Almanya'daki ve kendi aile geçmişindeki sevgi-nefret ilişkisini aynı filmde işlemek ister gibiydi. *Buddenbrooklar*'ın Mann'ın ailesini konu edişi gibi, *Lânetliler* de Visconti'nin kendi aile geçmişinin belirli birtakım özelliklerini sanki görüntüleri tuhaf bir biçimde çarpıtan bir aynadan yansıtıyordu.

Bu filmde Shakespeare'le Mann'ın yanı sıra Dostoyevski, Musil ve Wagner'in etkileri de görülür. Ayrıca Visconti Nazi önderleri, *Sturmabteilung* (SA) ve *Schützstafell* (SS) hakkında da yığınla kitap okumuştu. Lorrain Kempski'nin *Uzun Bıçaklar Gecesi* adlı romanı gibi, William L. Shirer'in *Üçüncü Reich'ın Yükselişi ve Çöküşü* de önemli bir bilgi kaynağı olmuştu.[6]

Visconti Nazilerin Almanya'daki devlet kurumlarının denetimini ele geçirdikleri evre üzerinde yoğunlaşmaya karar vermişti. Filmin başlangıç noktası, Berlin'deki Reichstag yapısının yanıp kül olduğu 27 Şubat 1933'dür. Naziler bu olayı bir propaganda silahı ve Komünistlerin ölüm cezasına çarptırılması için sözde neden

[5]Schifano, *Visconti*, sayfa 408-9.

[6]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 192-3.

olarak kullanmıştı. Aynı yılın baharında Alman devletindeki ve Nazi karşıtı topluluklardaki istenmeyen kişileri temizleyip bağımsız yönetime sahip tüm demokratik kurumları yok etmişlerdi. İlk toplama kampları da bu sıralarda kurulmuştu.[7]

Artık Nazi partisinin yönetimini elde etmek için son büyük iç çatışmalar başlamıştı. İki ana hizip vardı. Bunlardan biri 1920'lerde kurulan ve askerlerden, emekli subaylardan, çetecilerden oluşan SA'ydı. Nazi partisinin yükselişe geçtiği ilk dönemde SA en önemli hizipti. Bununla birlikte sonuçta Hitler, SA önderlerinden Ernst Röhm'ün partinin resmi çizgisine sımsıkı bağlı olmadığına karar vermiş ve korunmak için yeni bir seçkin birlik yani SS'leri kurmuştu. Bunun üyeleri, ırk arılığı ve Hitler'e kesin bağlılığı dikkate alınarak özenle seçilmişti.[8]

Naziler ulusun yönetimini ele geçirdiği sıralarda, SA'lar partinin önde gelenleri için büyük bir sorun olup çıkmıştı çünkü bunlar eski yapıyla ilintisi bulunan tüm kurumları aşındırmak istiyorlardı. Pis işlerin çoğunu SA'lar görmesine karşın, bunun üyeleri eskisi kadar yoksul ve siyasal erkten yoksun bırakıldıklarını yavaş yavaş anlamaya başlamışlardı. Bu arada Hitler, sanayiciler ve orduyla anlaşmalar gerçekleştirerek elde ettiği ülke yönetimini güvence altına almaya çalışıyordu. Aslında sanayiciler işbirliğine hazır olduğu için üzerlerinde baskı uygulamaya hiç gerek yoktu. SA'nın önde gelenleri ordunun görevini kendi birliklerinin üstlenmesini ve yeni bir silahlı kuvvetler kurumu yaratılmasını istiyorlardı. Oysa bu Hitler'in tasarılarına uymuyordu ve belki de bu nedenle silahlı kuvvetlerle anlaşmaya girmişti: SA'ları ortadan kaldırıp silahlı kuvvetlerin konumunu korumasına izin verirse, ordu da Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg'un ölümünden sonra kendisini desteklerdi.[9]

[7]Dill, *Germany*, sayfa 344-7.
[8]*Agy.*, sayfa 299, 316-17.
[9]*Agy.*, sayfa 348-9.

SA birliklerine 1934 Temmuz'unda izine çıkma buyruğu verilmişti. Röhm Bavyera Alplerinde iyileşme dönemindeydi. 29 Haziran gecesi SA önderlerinden bazıları zaten tutuklanmıştı; Röhm ve en yakın adamlarıysa ertesi sabah yakalanmıştı. Bazıları oracıkta, öbürleriyse ertesi gün vurularak öldürülmüştü. Berlin'de SA önderleri kışlalarında kuşatılmış ve bütün bir gün gece boyunca SS birliklerinin ateş mangası öbek öbek vurulmuşlardı. Bu arada Nazi karşıtı olduğu bilinen birçok kişi de kestirmeden öldürülüvermişti. Bütün işlemler çabucak ve son derece etkin bir biçimde yürütülmüştü. İşe biraz telaş ve kuşku karışmıştı ama Almanların çoğu olup biteni pek de çabuk kavrayabilmiş değildi. O sıralarda Almanya'da bulunan Visconti'nin bu olaylardan haberi yoktu ama "uzun bıçaklar gecesinden" sonra ortama çöken o kaygı verici havayı duyumsayabiliyordu. 2 Ağustos 1934'de Hindenburg ölmüş böylece Hitler şansölyelik (başbakanlık) ve cumhurbaşkanlığı görevlerini ele geçirip silahlı kuvvetlerin başkomutanlığını üstlenmişti. Artık diktatörlük erkini bütünüyle elde etmiş ve kendisinden salt *Führer* (önder) diye söz edilir olmuştu.[10]

Başlangıçta Visconti filmindeki olayları tarihsel gerçeklikle birleştirmek için fotoğraflardan ve belgelerden yararlanmayı düşünmüştü. Aklından filmi dört farklı "perdeye" bölmek de geçiyordu. Tarihsel göndermeler, "Macbethlerin" yani Friedrich ve Sophie üzerinde yoğunlaşan olayların melodrama özgü renkli kurgusuyla karşıtlık oluşturacaktı. Ölümleri, duygusal boşalımı sağlayacaktı. Şeytana benzeyen kahramanların ölümüyle kültür yeni bir fırsat yakalamış olacaktı.[11]

Bu sonun (zaman aralığı savaşın bitimine dek uzatılmadıkça) tarihsel olaylarla uyuşmadığı apaçık ortadaydı. Ama Visconti artık Friedrich'le Sophie'den çok, Sophie'nin oğlu Martin'le ilgilenmeye başlamıştı. Bu değişiklik, filmde Freud'un bakış açısı daha

[10]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 192; Dill, *Germany*, sayfa 349-51.
[11]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 262-3.

fazla vurgulanır olduğu için ortaya çıkmıştı: Martin küçük kuzenine ve kiralık odasının kapı komşusu ufak kıza sarkıntılık etmekte ve kendi anasına cinsel ilgi duymaktadır. Kahramanlar gittikçe tarihsel ve siyasal durumun eğretilemesine dönüştüğü için belgesel gereçler insana gereğinden fazla kullanılmış gibi gelir.[12] Tarihsel göndermelerin çoğu arkaplanda silinip gider böylece öykünün odaklandığı Essenbeck ailesinin çelik fabrikasının yönetimini ele geçirme çekişmeleri sonunda, Nazi partisinin içindeki çekişmelerin bir örneği olup çıkar. Visconti *Lânetliler*'in tarihsel bir film değil, belirli bir tarihsel ortamda görülen aile çekişmelerinin betimlenmesi olduğunu belirtir:

> Essenbecklerin hızla suça yönelmesinin ana etmeni siyasal ortamdır. Filmin 1933'de başlaması bir rastlantı değildir: bu Almanya için belirleyici bir tarihtir... Weimar Cumhuriyeti yıkılıp gitmiş ve cana kıyan Devlet doğmuştur. Alman orta sınıfı bitirilirken, sanayi ve sermayenin yönetimini ellerinde tutan soylular güçlerini yeni gelenlere bırakmış ya da bunu Hitler'le paylaşmaya çalışmışlardı: suçlularla sapıklardan oluşmuş önde gelen bir sınıf doğmuştu.[13]

Cehenneme Düşüş

Lânetliler'deki aile ilişkileri son derece karmaşıktır ve birkaç kez izlendikten sonra bile çözümlenmesi epey güçtür. Söz konusu güçlüğün bir bölümü, kahramanların çoğunun belirli birtakım çıkar topluluklarını çizemsel bir biçimde simgelemesinden ve Almanya'daki erk çekişmesini yansıtmasından kaynaklanır. Film başlamadan önce Baron Joachim'in, Essenbeck ailesinin ve çelik fabrikasının başı olan oğlu (Albrecht Schönhals) Birinci Dünya Savaşı'nda ölmüştür. Savaş kahramanıyla karısı Sophie'nin (Ingrid Thulin), Joachim'in tek mirasçısı olup çıkan Martin adlı bir oğulları vardır. Joachim'in, SA'ın önde gelenlerinden olan ikinci oğlu, dul

[12] *Agy.*, sayfa 264-5; Rondolino, *Visconti*, sayfa 484-5.

[13] Lietta Tournabuoni'yle görüşme, L'Europeo, 10 Nisan 1969. Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 47-8'deki, alıntı.

Konstantin'in de (René Koldehoff) Günther adlı (Renaud Verley) bir oğlu vardır. Ailenin öbür üyeleriyse Joachim'in yeğeni Elizabeth (Charlotte Rampling); Elizabeth'in liberal kocası Herbert Thalmann (Umberto Orsini) ve kızları Thilde'yle Erika'dır. Essenbecklerin görkemli köşküne düzenli gelen konuklar arasında Sophie'nin kuzeni, SS yüzbaşısı von Aschenbach (Helmut Griem) ve Sophie'nin sevgilisi, çelik fabrikasının başkan yardımcısı olan Friedrich Bruckmann (Dirk Bogarde) bulunmaktadır.

Başlangıçtaki dört "perde" düşüncesinin izleri korunmuştur çünkü olup bitenler, kahramanlarla simgeledikleri topluluklar arasındaki güç dengesinin değişimiyle belirlenen birbirinden epey farklı dört aşamada ilerlemektedir. İzleyicilerin kahramanlarla tanışıp birbirleriyle olan ilişkileriyle siyasal duruşlarını öğrendiği ilk aşama ustaca kurulmuş bir serimdir. Bununla birlikte konu kısa sürede olağanüstü bir güçle ilerlemeye başlar. Filmin başında aile, Joachim'in yaş gününü kutlamak için her yıl yineledikleri akşam yemeğine hazırlanmaktadır: Konstantin, kendisine ailenin öbür üyelerinin neler yaptığını anlatan uşağının yardımıyla yıkanmakta; Günther çello çalışmalarını sürdürmektedir; toplantıyı hevesle bekleyen Thilde'yse onu görmeye gelmiştir; Baron oğlunun fotoğrafını öperken görülür; Herbert homurdanarak, Elizabeth'e Joachim'in siyasal baskılar altında gösterdiği zayıflıktan yakınmakta; arabalarıyla köşke doğru yol alan Bruckmann ve Aschenbach Almanya'nın, çelik üretimliğinin ve belirli birtakım kilit adamların geleceğini tartışmaktadır. Bütün bu sahneler izleyiciye karmaşık örüntünün farklı yönlerini tanıtmaktadır.

Aile gösterisinde küçük kızlar şiir okur, Günther Bach çalar, —tanıtılacak en önemli kahramanların sonuncusu olan— Martin'se Marlene Dietrich kılığında sergilediği güldürüyle aileyi şaşkınlığa uğratır. Gösterisi Berlin'deki Reichstag'da yangın çıktığı haberinin gelmesiyle kesilir. Yemekten sonra Joachim çelik fabrikasının başına Konstantin'i getireceğini açıkladığında siyasal gerilim

tırmanışa geçer — bunu sözde "şu Bay Hitler'in" isteği doğrultusunda yapmıştır. Büyük bir öfkeye kapılan Herbert buna karşı çıktığını göstermek için çekip gider. Yemekten sonra Aschenbach'ın, çelik fabrikasındaki yöneticilik konumlarını sağlama almaları için Sophie'yle Bruckmann'ı eyleme geçmeye kışkırttığı görülür; aynı anda Martin'i Thalmann ailesinin kızlarıyla saklambaç oynarken, Herbert'iyse kaçmaya hazırlanırken görürüz. Joachim'in vurulması, Herbert Thalmann'ın bu işe kalkışmakla suçlanması ve izleyiciye Martin'in Thilde'ye sarkıntılık ettiğinin sezdirilmesiyle birinci bölüm doruk noktasına ulaşır. Sonunda bir aile toplantısında annesi tarafından tatlı sözlerle kandırılan Martin'in, Konstantin'i şaşkınlığa uğratacak biçimde, çelik fabrikasının genel müdürlüğüne Bruckmann'ı aday göstereceğini duyurur.

İkinci bölümde Nasyonal Sosyalist Almanya'daki günlük yaşam anlatılır; kitapların nasıl yakıldığı; Aschenbach'ın yardımıyla Sophie ve Friedrich'in çelik fabrikasının yönetimini nasıl ele geçirdikleri; Martin'in Lisa adlı küçük bir Yahudi kızına nasıl sarkıntılık ettiği;[14] Elizabeth'in kızlarıyla birlikte Almanya'dan ayrılmasını sağlayacak gerekli belgeleri düzenlemesi konusunda Sophie'ye nasıl yalvarıp yakardığı görülür.

Üçüncü bölüm Martin'in sarkıntılıklarının Lisa'yı canına kıymaya sürüklemesinden sonra, Konstantin'in çelik fabrikasının yönetimini ele geçirmek için ona şantaj yapmasıyla başlar. Friedrich'le Sophie bunu önlemek için von Aschenbach'dan yardım ister. Gerçi Sophie'yle Bruckmann'ın neredeyse farkında bile olmadan durumu denetim altında tuttuklarını düşündükleri

[14]Küçük kıza ilişkin olaylar, Dostoyevski'nin *Ecinniler* adlı yapıtındaki Nikolay Stavrogin'in itiraflarının neredeyse aynısıdır — bu, o zamanlar Rusya'da sıkıdenetime uğrayan bir bölümde yer almaktadır. Ama Stavrogin'in suçunu açıkladığı Tihon, en azından bir tür kurtuluş olanağını simgelerken, Aschenbach'ın küçük kızın ölümünün doğuracağı sonuçları tartıştığı Martin, kurbanını Nazilerin acımasız cehennemine tepetaklak yuvarlayıverir.

apaçık ortadadır ama aslında SS'lerin elinde kukla olup çıkmışlardır. Uzun bıçaklar gecesinde SA'lar, eşcinsel ilişkilerin de yaşandığı içkili eğlentilerinden sonra, SS'lerin baskınına uğramış ve neredeyse tümü çabucak öldürülüvermiştir. Bruckmann Konstantin'i kendi elleriyle öldürmeye, dolayısıyla bu kıyıma katılmaya zorlanmıştır. Bruckmann ve Sophie kişisel tutkularına, SS'ler tarafından güvenilir ortaklar olarak görülemeyecek kadar fazla kapılmışlardır. Böylece Aschenbach onları yok etmek zorunda olduğuna karar verir. Bu işin içinden, Martin'in annesinin oğluna düşkünlüğünü zehir saçan bir nefrete dönüştürerek sıyrılır.

Son bölüm ilk bölümde gördüğümüz aynı masanın çevresinde bir aile yemeğiyle başlaması açısından birincisiyle koşut gider. Söz konusu yemek gene, Herbert'in anlaşılmaz bir nedenle ortaya çıkışıyla bir anlığına kesiliveren bir ağız kavgasıyla son bulur. Herbert Elizabeth'in, kızlarıyla birlikte sürgün edilirken boyladığı Dachau'daki toplama kampında öldüğünü söyler. Şimdi kızlarının özgür bırakılması karşılığında Gestapoya teslim olmaya gelmiştir. Derken ortaya çıkışı kadar beklenmedik bir biçimde yok olup gider. Martin Günther'e olup bitenlerin geri kalanını ve bunun kafasında uyandırdığı düşünceleri anlatır; Aschenbach'sa beyin yıkamayı tamamlar. Bütün değerlerin yerle bir olmasıyla, incelikli Günther bile artık bir Nazi'ye dönüşmüştür. Dipte yatan bütün sarsıntılar yüzeye çıkıp yeni biçimlere bürünürken Martin annesinin ırzına geçer; kadın Friedrich'le evlenir ama hemen ardından zehir içip canına kıyar.[15] Film Martin'in kolunu kaldırıp Nazi selâmı vermesi ve onun görüntüsünün üzerinde beliren çelik fabrikası ocaklarının imgesiyle sona erer.

Anlatım yöntemi açısından *Lânetliler*'in Visconti filmleri arasında özel bir yeri vardır. Özellikle *Leopar*'la *Ludwig*'in tersine,

[15]Dümdüz önüne bakan Sophie'yle sedirdeki cansız Bruckman'ın çekim biçimi, evlenip canlarına kıyan Eva Braun'la Hitler'in görünümüne benzemektedir (Schifano, *Visconti*, sayfa 407; Tonetti, *Luchino Visconti*, sayfa 137).

bu filmin yapısıyla tarihsel bir dönemi simgelerle anlatma yöntemi romandan çok tiyatroya benzemekte; *Senso*'nun Verdi'ye özgü melodram özellikleri taşımasının tersine film, Shakespeare havası taşımakta; *Venedik'te Ölüm* hattâ *Masumlar*'ın tersine, kahramanların umutsuzca tutkularının ardına düştüğü ya da salt yaşamlarına yön vermeye çalıştığı sel gibi akan olayları ortaya koyar.

Filmde Shakespeare'i anımsatan birçok ayrıntı vardır. Sophie' yle Friedrich tutkulu Machbeth'lerdir ve bu Sophie'nin Bruckmann'ı kışkırtmasında belirginleşir: "Seni yeterince itekleyip yürütmeyi bilemesem bile, sen git, git, sonuna kadar git!" Bu düzenlemede, Aschenbach yazgıyı —söz konusu durumda da umarsızca Nazilerin eline düşen Almanya'nın yazgısını— simgeleyen üç cadının işlevini yüklenmiştir. Son derece belirgin bir biçimde Freud terimleriyle sunulan Sophie, Friedrich ve Martin üçgeni buna koşut gider; gerçi Martin'in kişiliği yaratılırken Dostoyevski'nin *Ecinniler* adlı yapıtındaki Nikolay Stavrogin'den esinlenilmiştir ama — üçgen gene de Hamlet, annesi ve amcası arasındaki durumu andırır. Sonuçta da son kavganın öncesinde yer alan son yemek sırasında Herbert hayalet gibi beliriverir.

Bununla birlikte hepsinden öte —ve Visconti'nin öbür filmlerine son derece aykırı düşecek bir biçimde— filmin anlatım yapısı, öykünün gelişim çizgileriyle benzerlik taşıması açısından Shakespeare'in tarihsel ve Roma oyunlarını anımsatmaktadır. *Lânetliler*'deki tiyatro unsurları, konunun işlevi kadar kahramanların birbirleriyle olan sıkı ilişkilerinden de kaynaklanmaktadır. Bu, yalnızca birbirlerinin foyasını ortaya çıkartmak için kullanılan bin bir çeşit yolla değil aynı zamanda konu, öykünün bir bölümünden ötekine geçerken olaylarla kahramanlar arasında sürekli karşıtlıklar ve koşutluklar oluşturan anlatım yöntemiyle de gözler önüne serilir. Örneğin Sophie Martin'e zokayı yutturacağını söyler, derken Martin'in Thilde'yle oynadığı görülür; Elizabeth'le kızlar yanlışlıkla özgürlük sandıkları şeyi bulmak üzere çekip giderler ve bir sonraki

çekimde ufacık ayaklar havada yavaşça sallanırken Lisa'nın canına kıydığı açığa çıkar.

Bununla birlikte benzeşimlerin pek de zorlama olmaması gerekir. Tiyatro sanatıyla film arasında son derece önemli ayrımlar vardır. Bir anlatım biçimi olarak sinemanın romana tiyatrodan daha yakın olduğu sık sık belirtilir. Georg Lukács Shakespeare tragedyalarının yapısını, on dokuzuncu yüzyıl roman geleneğiyle şöyle kıyaslamıştır:

> Shakespeare, Lear'la kızlarının (ve böylece) Gloster ve oğullarının ilişkisinde derebeyliğe özgü ailenin sorunsallığıyla ayrışıp dağılmasından bir sıçrayışta aşırı ölçüde yüceltilmiş biçime geçen insanların ayırıcı nitelikteki eğilimleriyle törel davranışlarının resmini çizer... Düşünce çatışmaları çevresinde öbeklenen ve birbirleriyle çekişip duran bu kahramanların tinsel yoğunlukları, oyunda "devinim bütünlüğünü" yani bu kişilerin, birbirlerini tamamlayarak söz konusu çatışmanın tüm olasılıklarını yansıttıkları eksiksiz bütünlüğü yaratır.
>
> Bununla birlikte burada eksik kalan nedir? Ana babalarla çocukları kuşatan bütün yaşam atlanmıştır. İnsanın bu oyunu yalnızca aile "sorunsalını" —Thomas Mann'ın *Buddenbrook Ailesi* ve Gorki'nin *Artamonovlar*'ı gibi— destansı bir biçimde anlatan büyük aile betimlemeleriyle karşılaştırması yeterlidir. Buradaki aile yaşamının gerçek koşullarının genişliğiyle zenginliği, oradaki bütünüyle insana özgü törel niteliklerin, çatışmaya götüren isteklerin genelleştirilmesiyle kıyaslanması gerekir.[16]

Kuşkusuz *Lânetliler*'de "buradaki aile yaşamının gerçek koşullarının genişliğiyle zenginliği" örneğin, *Yer Sarsılıyor, Rocco ve Kardeşleri* ya da *Leopar*'daki kadar değildir. Bununla birlikte film ortamının niteliği —yani kahramanları, onların özlemleriyle olanaklarını çeşitli biçimlerde belirleyen saptanmış bir tarihsel durumdaki yaşam biçimi yeniden oluşturulurken son sınırına kadar kullanılan zengin ve ayrıntılı imgeleri gözler önüne serme yetisi— filme Lukács'ın anladığı anlamda, romana özgü bir boyut katar.

[16]Lukács, *The Historical Novel*, sayfa 106-7.

Böylece tarihsel olaylar, olguların zaman içinde geçirdiği değişim boyutları —Ricoeur'ün öykünme diyerek yorumladığı üzere— birbirine sımsıkı kenetlenmiş acıklı olaylar dizisi yardımıyla sunulmasına karşın, filmin eşzamanlı boyutu, işin içine kaçınılmaz olarak romana özgü nitelikler katar.

Bu anlatım biçemi, bu tiyatroya özgü ve romana benzeyen unsurlar arasındaki denge, tıpkı belirli birtakım durumların gözler önüne serilmesi gibi, belirli birtakım genel unsurlarla eğilimlerin son derece güçlü bir biçimde sunulmasına olanak verir. Konu, yükseliş döneminin tarihsel olaylarını ve Nazi partisindeki iç çekişmeleri, tarihteki kamusal yaşamla romandaki özel yaşamı birleştirerek çelik fabrikasını ele geçirme kavgasını adım adım izler. Çelik fabrikasının yönetimini ele geçirme konusundaki tartışmaların gösterildiği sahnelerde konuşmalar, birbiriyle çekişen farklı hizipler —SA, SS, ordu— ve bunları ete kemiğe büründüren ya da bunlara karşı çıkan kahramanlar arasında salınıp durur.

Tarihsel gelişim kendi ağırlığıyla ilerlerken, bir acımasızlık ve sapkınlık batağına saplanmış gibi görünür; kahramanların ve onların ilişkilerinin simgelediği tinsel ve kültürel cehalet çamurunda, tüm insan değerlerinden habersiz bir biçimde bata çıka gidiyormuş gibi görünür. Film gösterime girdiğinde hattâ daha sonraları Visconti, cinsel sapkınlık terimleri kullanarak Naziliğin yükselişine açıklık kazandırmaya çalışmakla suçlanmıştır oysa bu böyle değildir.[17] Visconti daha çok tarihsel bağlamı, insanlığın en korkunç yönlerini açığa çıkarma gücüne sahip olan bir durumun örneği olarak kullanmıştır.

[17]Örneğin Micciché şöyle yazar: "Nazi düzenlemesi, ailenin çözülüp dağılmasına yol açan koşulları belirlemekten çok bunun izdüşümü olup çıkmıştır; sonuçta, ruhsal durumu tarihselleştirmekten çok tarihi ruhsal durum haline getirmeyi önerir" (Micciché, "Visconti e le sue ragioni." Micciché'de yayımlanmıştır, *Morte a Venezia*'nın basılı senaryosu, sayfa 54).

Kamusal ve özel alanlar arasındaki ilişki de çeşitli değişmece biçimleriyle ortaya koyulmuştur. Bunların merkezini Shakespeare'e özgü unsurlar oluşturur: "Machbetler" ve "Hamlet üçgeni" gibi. Bu düzenlemeler tarihteki gerçek çekişmeleri değil, yaygın tinsel durumların eğretilemesi olup çıkan çarpıklıkları simgeler. Sahnede bir tür Oedipus oyunu sürüp gidiyormuş gibidir. Visconti filmlerinin neredeyse tümünde olduğu gibi baba ölmüştür. Martin'in babası Büyük Savaşta savaş alanında can vermiştir ama büyükbabası Baron Joachim von Essenbeck'in öldürülüşü yalnızca Weimar Cumhuriyetinin değil aynı zamanda genel olarak ataerkilliğin yıkılışını simgelemektedir. Bütün bunlar —baskıcı ve gösterişçi olsa da— en azından uygar ve aydın bir yaşam olasılığı sunan bir düzen sözü verir. Tarihsel olarak bu düzen yerini kendisinden çok daha bunaltıcı olana bırakmıştır ama kuşkusuz burada söz konusu olan şey törel düzenin eğretilemeli bir biçimde ortadan kaldırılışıdır. Törel düzenin yok oluşu "Macbethlerin" yaşlı kralı öldürmesiyle başlar ve bu durum Martin'in Thilde'ye sarkıntılık edişiyle çakışır; bitmek bilmeyen öldürmelerle, Martin'in küçük Yahudi kızı ayartıp canına kıymaya itmesiyle ilerleyip giden olaylar, Martin'in kendi anasının ırzına geçmesi ve anasıyla Friedrich'i düğünlerinden hemen sonra ölüme sürüklemesiyle son bulur.

Bu arada Avrupa edebiyatının en iyileri açık havada ateşe atılıp yakılır; SS subayı Aschenbach'ın en etkileyici utkusuysa, Konstantin'in duyarlı oğlu çellocu Günther'in bir nefret aracına dönüştürülmesi olur. Gerçi Aschenbach'ın, kurbanlarına Nazi amaçlarına uygun davranmaları konusunda genellikle hafif bir baskı uygulaması yetmektedir ama o gene de şeytana benzeyen bir kuklacıdır. Aynı zamanda Aschenbach insanların aklını çelip içlerindeki kötülükten korkmamalarını ve taşıdıkları bu gizilgücü sonuna kadar kullanmalarını öğreten bir ayartıcıdır. Bunun Reich'ın iyiliği için yapılması gerektiğini vurgulayıp durur. Yetkesine uymayanları, devletin çıkarları yerine kendilerininkini gözetenleri duraksamadan yok eder.

Ayrıntıların zenginliği, dekorların görkemi, bir dönemin yeniden kurgulanması insanın aklını sürekli çelmesine karşın, melodrama özgü bir biçimde değişip ilerleyen olayların ve konunun düzenlenişi bize, filmin gerçekçi güdülenim ögeleriyle yorumlanmaması gerektiğini anımsatıp durur. Olayların dönemeç noktalarının çoğunun inanılmazlığı —Bruckmann'ın uzun bıçaklar gecesine katılışı ve özellikle de Herbert'in hayalet gibi beliriverme si— olayların dolambaçlı akışının öngörülemezliğini ve tarihsel bağlamın ayrıksı yapısını vurgular. Maurice Jarre'ın müziği[18] ve kimi zaman renklerin dışavurumcu bir biçimde kullanılışı aynı amaca yöneliktir. Sahnelerin çoğunda renklerin, özellikle de —ev tiyatrosuyla çelik fabrikasındaki ana renk olan— parlak turuncunun yoğunluğu kahramanların şiddetlenen tutkularıyla sapık arzularını vurgular. Bununla birlikte sonuçta hepsi soluk mavi tonlarının buz gibi kucağına ya da SS üniformalarının karalığına sessizce düşüverir. Visconti'nin biçemlemesi o tuhaf düğün sahnesinde doruk noktasına çıkar; bu sahnede Sophie'nin yüzü kâğıt gibi bembeyaz bir maskeyi andırmakta, dimdik bakan gözlerindeyse anlamsız bir şaşkınlık okunmaktadır.

Tuhaf renklerle birlikte kameranın kullanım biçimi kapalı yer korkusu ve sinirli bir gerginlik havası yaratılmasını sağlar. Genel çekimler, kısa bölümlerle gösterilir ve kamera genellikle son derece etkileyici çevrinmeler ya da yakınlaştırmalarla sürekli devinim halindedir. Kahramanlar görüntülerde birleştirilmekten çok birbirlerinden ayrılırlar çünkü kaydırmalı ya da bağımsız yakın çekimlerle teker teker gösterilirler — söz konusu çekimlerin hepsi filmin ana konuya koşut giden anlatım yapısıyla uyum içindedir. Kameranın bu biçimde kullanılması ilk olarak Günther'in Bach'tan bir

[18]Visconti başlangıçta Mahler'i kullanmak istiyordu. Yapımcılarsa Visconti'ye Jarre'ı dayatıyordu; bu onu üzmüştü: Franco Mannino'ya "Bruckmann'ın, Essenbeck ailesinin ve Aschenbach'ın [Doktor] Jivago' yla hiçbir ilgisi yok ki" demiş ve "Jarre'ın müziği yalnızca bu doğrultuda ilerliyor," diye de eklemişti. Mannino, *Visconti e la musica*, sayfa 43.

solo parça (Sarabande Do minör çello süiti) çaldığı sırada tam olarak görülür: kamera kahramanların ne denli yapayalnız olduklarını gözler önüne serercesine birinden ötekine yavaşça kayar. Birçok benzer sahnede olduğu gibi kamera burada da kahramanların gösterilen özel olay sırasındaki durumunu hep öne çıkartmaya çalışmaz. Örneğin Joachim yaş günü yemeğinden sonra duyuruda bulunurken kamera, mesajın öneminden ve anıştırdıklarından kesinlikle habersiz, yavaşça ufak Thalmann kızlarına kayarak oyalanır ve aynı durağan hızla yaşamlarının söylenecek sözlere bağlı olduğunu bilen kişilere geçer. Bu *Leopar*'da ve sonradan *Ludwig*'de gördüğümüz, kurmaca dünyaya biraz uzaktan atılan o yansız bakışa benzemez. İzleyiciler burada kızışan olayların içine daha çok çekilir.[19]

Kahramanları devinime geçiren güdülerin, tarihsel olaylar dizisinin açıklaması olarak anlaşılmaması gerekir. Bu olaylar insan aklının ve Batı uygarlığının çok daha genel olan ve derinlerde yatan niteliklerinin belirimi olarak algılanmalıdır. Lânetliler bir anlamda Üçüncü Reich'ın yükselişine yol açan olayların salt tarihsel çözümlemesi olmanın ötesine geçen bir filmdir. Kurgusal ve tarihsel düzlemlerin iç içe geçiş biçimi, filmin ortamla yani 1930'ların Almanya'sındaki özgül koşullarla sınırlı olmadığını kesin bir biçimde belirtir ve bize Nazi partisinin yükselişine neden olan güçlerin herhangi bir zamanda ve herhangi bir yerde zincirlerinden boşanabileceğini düşündürür.

Alman kültürüyle bunun yadsınması arasındaki can alıcı karşıtlık, Avrupa edebiyat ustalarının yarattığı yapıtların çürümüş olduğu bildirilerek yakılıp yok edildiği ateş sahnesinde son derece

[19]Hannu Salmi bir filmin tarihsel olarak konumlandırma yöntemlerinden birinin de, geniş manzaraları, büyük mekânları ve insan kitlelerini gösteren uzun çekimleri kullanmak olduğunu —kahramanlarla tarihsel oyuncularınsa daha sonra yakın çekimlerle öne çıkarıldığını— belirtir (Salmi, *Elokuva ja historia*, sayfa 225-6). Visconti'nin *Lânetliler*'de bu tür görsel öğeleri kullanmaktan büyük ölçüde vazgeçmiş olması dikkat çekicidir.

çarpıcı bir biçimde verilmiştir: "Thomas ve Heinrich Mann, Remarque, Stefan ve Arnold Zweig, Gide, Keller, London, Shaw, Zola, Proust." Bu karşıtlık film boyunca, özellikle de kaba saba Konstantin'le duyarlı ve aydın oğlu Günther arasındaki çatışmada apaçık görünür. Bir başka büyük kutuplaşmaysa Günther'le Martin arasında yer alandır, bu da filmin başında aile tiyatrosundaki gösterilerinde karşımıza çıkar. İkisi de çelik üretimliğiyle ya da siyasetle ilgilenmemektedir ama film boyunca yavaş yavaş birer Nazi olup çıkarlar. Günther'in daha çok yol alması gerekmektedir ve —kişilik yapısı açısından güçlükle eyleme geçirilmesine karşın— dönüşümü tüm kültürün yerle bir oluşunu simgelemektedir. Toplum içsel olarak ölmüş, başvurulacak hiçbir sağlam ahlâk dayanağı kalmamıştır.

Belirli birtakım kültürel ölçütleri sürdürmek yetmez — bu konuda Nazi yönetimi kendi dar yöntemiyle son derece başarılı olmuştur. Tinsel öz olmadan bunun bir anlamı yoktur. Kültürel ürünler tinsel ölçütleri yansıtıp geliştirebilir ama bunlar "salt" sanata indirgenme tehlikesi içinde olduklarından söz konusu ölçütleri tek başlarına ayakta tutamazlar. Visconti'nin filminde ateş sahnesi, bir kültürdeki hoşgörüsüzlüğün dolayısıyla da barbarlığın en alçak düzeyini simgeler; bu ateş aynı zamanda en yüce kültürel gelenekleri göklere çıkarır. Günther, bir Nazi olarak yepyeni bir coşkuyla Bach çalabilir ve bununla kaba saba babasını kesin yenilgiye uğrattığını duyar gibi olabilir; biz izleyicilerse, onun babasına duyduğu nefretle, Bach'a beslediği hayranlık karmaşasına kolayca katılıp ortaklık edebiliriz. Bach'ın çello süiti gibi bir parçayı doğru dürüst çalıp dinleyebilmek için birçok şeyin akıldan uzak tutulması gerekir.[20]

[20]George Steiner bu soruna "With Care and Desperation" adlı (NOS-Holland yapımı) bir televizyon izlencesinde değinmiştir: "Olay şudur: Kral Lear'ın çığlığı yükseldikçe yükselir ve sokaktaki seslerden daha önemli, daha gerçek olur. Beyniniz, sinir dizgeniz, düş gücünüz, duyarlılığınız, uğraşınıza ilişkin becerileriniz büyük düşlem sanatında so-

Lânetliler filminin estetik niteliği bu acı verici çelişkileri düşündürür. En güzellerle en temizler —Thalmann ailesi gibi— en önce yok olup gidecekler arasındadır. Konstantin'in çirkin ve şişman olmasına karşılık uzun bıçaklar gecesinde canlarına kıyılan SA'ların çoğu yakışıklı genç erkeklerdir; ansızın uyanıp ölümle burun buruna geldikleri andaki çıplaklıkları ve durumu kavrayamayışlarıyla tam bir çocuk gibi, savunmasız görünürler. Kuşkusuz, "Shakespeare'in" kahramanları da, kapkara parlak üniformaları ve kusursuz davranışlarıyla Aschenbach ve öbür SS'ler gibi güzeldirler. Filmde neredeyse ırk arılığını ülküselleştirecek kadar büyük bir güzellik ve ölüm tapıncı anlayışı vardır; bütün bunlarsa filmin irkilticiliğini pekiştirir. Konu, yozlaşmaya katılmadan çözümlenmesi olanaksızmış gibi görünür. Bu yalnızca yönetmenin tam Nazilerin erki ele geçirdikleri sırada Almanya'da bulunması ve yeni yönetimin kurduğu düzenle gösterdiği kararlılığa, gençlik ve güç tapıncına ya da kapkara üniformalı sarışın, yakışıklı delikanlılara istemeden de olsa az çok hayranlık besleme sorunu değildir. İzleyiciler için güç olan şey filmin kötülük dolu güzelliğine direnebilmektir.

---

yut görüşlerle ve vurgunculukla tepeden tırnağa, derinlemesine satın alınabiliyorsa, o zaman çok dikkat etmezseniz insanlaşacağım derken, insanlıktan çıkarsınız... Yüreğimizi eğitmedikçe —bunu anlatacak başka sözcük bulamıyorum— yüreğimizi insancıllaştırmadıkça, bir yandan kendi içindeki barbarlık açlığını besleyen öte yandan da barbarlığa kayıtsız kalan şu yüce uygarlık çelişkisini kabul etmiş oluruz. Bu yüzden öğleden sonra Gestapo hücrelerinde işkence eden ya da Auschwitz'i, Belsen'i yöneten birinin akşamları nasıl olup da çok güzel Schubert çalabildiğini anlamaya çalışıyorum. Bol keseden atılan şu hiç de iyi çalamadığı yanıtı bir yalandır, bol keseden atılan bir yalan! Çok ama çok güzel çalmıştı. Böyle bir insan Rilke'yi okuyup nasıl ağlar, onlar ağlamışlardı. Ağıtları ezbere biliyorlar ama azınlık bölgelerini de toplu kıyımdan geçiriyorlardı."

VENEDİK'TE ÖLÜM

Mann ve Mahler Uyarlaması

VİSCONTİ'NİN THOMAS MANN'IN *Venedik'te Ölüm* (1911) adlı kısa romanından uyarladığı film, geçmiş bir dönemin kılı kırk yararak yeniden yaratılmasına, sinema dilinin eşsiz kullanımına, Gustav Mahler'in nitelikli müziğine bağlı olarak herkesin beğenisini kazanmış ve olağanüstü güzel bulunmuştur. Yine de kimi zaman acımasız, sert eleştirilere uğradığı da olmuştur. Neill Sinyard ana ikilemi açıkça şöyle belirtmektedir:

Venedik'te Ölüm (1971) filmi yirminci yüzyıldaki üç büyük sanatçının akıl buluşmasını gösterir: yazar Thomas Mann, besteci Gustav Mahler ve film yönetmeni Luchino Visconti. Bu birleşme aşırı denebilecek kadar yoğun olmuş, D.H. Lawrence'ın deyimiyle 'kendisinde dirimsel yaşamın şimdiye kadar ortaya koyduklarından çok daha güzel bir şeyler bulunduğunu belli belirsiz duyumsayan' bir yazardan; tüm müzik tarihini omuzlarında taşıdığını düşünen bir besteciden; ticaret dünyasının eline geçmiş bir sanayi dalında üst düzeyde bir sanat filmi çekmeye kalkan eğitimli ve aristokrat bir yönetmenden oluşan sindirimi güç bir kültür çorbası kotarılmıştır. Sonuçta karşımıza kendine biçtiği değer açısından dayanılmaz olan ve işin içine bu özentiyi temize çıkaracak yeteneğe sahip oyuncular girdiği için zorla saygı uyandırıp dikkat çekmeye çalışan önemi abartılmış bir film çıkmıştır.[1]

Sinyard bu filmin "aslında Birinci Dünya Savaşı öncesi sanatlarının en parlak yönlerinden birini yani bir tür sanatsal değiş tokuşu barındırdığını ve Visconti'nin sözleriyle 'kültürel değişimle

[1]Sinyard, *Filming Literature*, sayfa 126. D.H. Lawrence alıntısı, "Thomas Mann", *Blue Review* (Temmuz 1913). *Selected Literary Criticism* (Heinemann Educational Books, 1967) sayfa 265.

devrimin çok parçalı yapısını' kavradığını, 'kendi tarihimizin izini sürebilmek için bunu anlamak zorunda olduğumuzu' " da belirtmiştir.[2] Bununla birlikte Nowell-Smith filmin yerleşik sanat yapıtlarıyla, alçakça demese de, düşmanca bir tutumla nasıl ilişkilendirildiği sorusunu ele alır:

> Kültür özellikle geri dönüşlerde vardır... ama sorunsal olarak değil edilgen bir biçimde benzeştirilmiş bir "değer" olarak görülür. Visconti, Aschenbach'ın kafasındaki, Mann'ınsa kültürel ve cinsel ikilemiyle ilgili yorumundaki ikiz odaklarla birlikte romanın yapısal söylemini ortadan kaldırarak öyküyü bir açıdan bulutların üzerinden alıp yeryüzüne indirmiş ve Aschenbach'ın takıntısının özdeksel daha doğrusu sözde varlıkbilimsel içeriğini açığa çıkartmıştır... Mann'ın söyleminin başka bir yazarınkinin tersine önemli ve türetmeye değer bulunmasını gerekli kılan neden bütünüyle ve kesinlikle silinip gitmiştir. Söz konusu film sanatsal değerlere duyulan saygıyı sömürmekte, sömürünün sürekliliğini sağlamakta ve bu Sanatın biraz olsun ciddiye alınması gerektiği konusunda hiçbir neden öne sürmemektedir.[3]

Visconti gerçekten de zorlu bir işe girişmişti ve bedelini ödemek zorundaydı. Sinyard'ın yorumunun ayrıntılarına girilirse, Visconti'nin iki devin omuzlarına tırmanan bir dev olduğu söylenebilir. Gerçi Mahler bağlantısı aslında Mann'dan kaynaklanmıştı ama dengeyi sürdürmek neredeyse olanaksız olup çıkmıştı. Besteciyi on dokuzuncu yüzyıl başlarının kültür kahramanı olarak görüyordu.

---

[2]Sinyard, *Filming Literature*, sayfa 130. Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 211'deki Visconti alıntısı.

[3]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 202-3. Bu, 1973'de yazılmıştır. Nowell-Smith bir dipnotta şunları yazar: "Marksçı bir sanatçının tutarlılık açısından, ne kadar 'eleştirel' olursa olsun, gerçeklikle ilişkisini yerli yerine oturtup açıklığa kavuşturması için kendini gerçekçilik dünyasından biraz uzak tutması gerektiğini (bu kitaba girmeyen yüz bir çeşit nedenle) hep savunurum." (*agy.*, sayfa 205). O zamandan bu yana, Nowell-Smith "Visconti'nin son filmlerinin en büyük hayranı" olduğunu açığa vurmuştur (1994'de düzenlenen Convegno internazionale di studi viscontiani'deki kişisel görüşme).

Mann Dalmaçya'da Brion kentinde eşi Katja ve erkek kardeşi Heinrich'le birlikte dinlencedeyken, bestecinin sağlık durumuyla ilgili günlük raporları izliyordu. Mahler 18 Mayıs 1911'de öldüğünde, Mann gazeteden bu haberi kesip saklamıştı. Aynı hafta Venedik'e gitmişlerdi. *Venedik'te Ölüm*'ün esin kaynağı işte bu yolculuk olmuş; Mahler'in kişisel özelliklerinden çoğu da başkahraman Gustav von Aschenbach'a yüklenmişti.[4]

Mann, bu romanın kahramanını yazar olarak yaratırken, besbelli ki öyküyü bir erkek ve bir sanatçı olarak kendi deneyimleriyle ilişkilendirmek istemişti. Venedik'te kaldığı otelde on üç yaşında, genellikle mavi denizci giysileri giyen oğullarıyla birlikte Polonyalı bir aile konaklıyordu. Mann oğlanın durgun güzelliğine hayran kalmıştı. Mannlar Bolzano'ya gitmişler, döndüklerinde Polonyalı ailenin hâlâ otelde olduğunu görmüşlerdi; yazar kendini gözleriyle çocuğu izlerken buluvermişti. Bir akşam sapsarı, sırıtık suratlı "iğrenç" bir Napolili şarkıcı otel yerleşimine girmiş ve biraz karışıklık yaratmıştı. Ortalıkta kolera söylentileri dolaşıyor ve Cook yolculuk acentesi görevlisi Venedik'ten ayrılmalarını önerip duruyordu. Gerçi belediye yetkilileri bu konuda sessiz kalmayı yeğliyordu ama daha şimdiden birkaç kişi ölmüştü. Bu ve Mannların Venedik'teki konuklukları sırasında yer alan birçok ayrıntı romana girmişti.[5]

Aschenbach'ın kişiliği birçok açıdan Mann'ın kendisiyle ilintilidir. Kurmaca yazar, Mann'ın sözcüklerle çizdiği Schiller ve La Fontaine resimlerini andırır yapıtlarıysa Mann'ın kendi tasarılarıdır. Aschenbach'ın yapıtlarını konu alan bazı yorumlar, Mann'ın kendi yazıları için ettiği sözlerin yankısı gibidir. Romanda cinsel yönelimlerinin ipuçları da ortaya çıkar. Mann günlüklerinde ergenliğe ulaşmamış oğlan çocuklarına duyduğu ilgiyi dile getirmiştir.

[4]Rondolino, *Visconti*, sayfa 494; Hamilton, *The Brothers Mann*, sayfa 147

[5]Hamilton, *The Brothers Mann*, sayfa 147-8.

Kuşkusuz bu özelliğinin ayrımına varınca büyülenir gibi olmuş ve bu da yaratıcı yapıtlarını bir ölçüde uyarıcı bir biçimde etkilemiştir. Öte yandan Mann bu özelliğini, tıpkı ufak tefek bedensel rahatsızlıkları konusunda yaptığı gibi, abartmış olabilir.[6]

Mann sanatçıya, yeni bir şeyler yaratma yetisine sahip olan ama bunun karşılığında yüksek bir bedel ödemek zorunda bırakılan ayrıksı bir birey ve kültürünün aşırı olgunlaşmış temsilcisi gözüyle bakıyordu. Özellikle kentsoylu bir sanatçı kendini toplumsal yapısından koparamaz ama buna da bütünüyle yabancılaşır. Bu ikilem yüzünden kişisel mutluluğa erişemez, sanat yapıtlarıysa yalnızca bunun yerine koyulmuş kötü bir karşılayıcıdır. Sanat tepileri genellikle, bir tür tinsel ya da bedensel kirlenmeden kaynaklanan bir hastalığı, bir zayıflığı maskeler ya da bunlardan fışkırır. İnsandaki en soylu nitelikler, onun yozlaşmaya yönelik eğilimlerinden ayrılamaz.

Venedik'te Ölüm filminde Visconti cinsel sevi ve ahlâk anlayışıyla, tensellik ve tinsellikle, sanat ve yaşamla olan ilişkilerine açıklık kazandırmaya çalışmaktadır. Roman bu karşıtlıkları uzlaştırmanın güçlüğünü konu alır. Ölüm arzusunun pençesine düşmüş bir sanatçıyı, kaçınılmaz bedensel çürüme karşısında saygınlığını korumaya çabalayan eğitimli, aydın bir insanı anlatır. Ölüm karşısında töretanımaz, baştan çıkarıcı bir sevda biçiminde belirir. Kentsoylu törelliğe meydan okuma serüveni, ruhla duyular arasında birlik kurma çabası yalnızca, kafasında yer eden şu yaşamla ruh arasındaki çelişkiyi arttırır. Bununla birlikte sanatın değeri güçlü bir biçimde doğrulanmış olur. Ana konu, Roger Wiehe'ye, "bir sanatçı olarak Aschenbach'ın artık bir dengeye, uyuma ve denetime güvendirilmemesi; içindeki tepiyle karmakarışık olmuş düzensiz bütünlüğe meydan okumak zorunda bırakılışı, bir sanatçı olarak bu tepiye boyun eğip sanatsal yanılsamaların acı verici ama aynı zamanda düzeltici ve insanların

[6]Winston, *Thomas Mann*, sayfa 268, 273-4.

yaşamlarını sürdürebilmeleri için kaçınılmaz olduğunu anlaması ve sözü edilen düzensiz bütünlükle yeniden kaynaşması" gibi görünmektedir.[7]

Yazar, Aschenbach'ın sanatsal gelişiminin ona "neredeyse abartılmış bir güzellik, yüce bir arılık, bakışımlılık ve yalınlık duygusu kazandırdığını, bunun da yapıtlarına klasiklik, bilinçlilik ve incelikli bir ustalık damgası vurduğunu" belirtir.[8] Roman ilerledikçe Aschenbach hep kafasından uzak, her şeyden çok da sanatının dışında tutmaya çabaladığı yaşam ve sanatın tüm yönleriyle kendini karşı karşıya bulur. Venedik'e geldiğinde, genç görünmek için yaşına uymayan giysilere bürünüp süslenmiş yaşlı adamı son derece iğrenç bulmuş ama ölümünden hemen önce kendisi de aynı amaçla aynı biçimde süslenip püslenmiştir. Onu ters-yüz edip değişmeye sürükleyen şey nedir? Aschenbach kumsalda bir oğlan çocuğu yani Tadzio'yu görür. Bu çocuk yaşlı yazarın gözünde "güzelliğin özüdür; tanrısal düşünce gibi biçimlenmiş, akıllarda yaşayan imgesiyle benzeri ender ve kutsal, yalın ve duru bir kusursuzluk, tapınılmak için orada duruyordu."[9] Romanın ortalarına doğru yazar güneşin etkisiyle kendinden geçer gibi olur ve düşler dünyasına kayarak genç Phaedrus'a ders veren yaşlı Sokrates düşlemleri kurmaya başlar:

> Çünkü güzellik, sevgili Phaedrus, yalnızca güzellik hoştur ve hemen görülüverir. Dikkatini çekerim, düşüncenin duyularımızla algılayabildiğimiz ya da algılamaya katlanabildiğimiz tek biçimi budur. Eğer yüce gök, eğer sağduyu, erdem ve gerçek, duyularımız aracılığıyla bize seslense ne oluruz? Bir zamanlar Zeus'un Semele'ye yaptığı gibi sevda da bizi yakıp kül etmez mi? Demek ki güzelliktir —sevgiliyi düşünceye ulaştıran yol— ve güzellikten başka bir yol, bir araç yoktur, benim küçük Phaedrus'um.[10]

---

[7]Wiehe, "Of Art and Death," sayfa 210.
[8]Mann, *Venedik'te Ölüm*, sayfa 10.
[9]*Agy*., sayfa 38.
[10]*Agy*., sayfa 39.

Tam Aschenbach ölmek üzereyken bu düşlem bir kez daha kendini gösterdiğinde, bilge Sokrates ozan rolüne girer ve "önyargılardan uzaklaşıp biçimlenmek üzere geri dönüşüyle," "esrimeyle arzulara" yönlendiren biri olarak görünür. Bu yol kesinlikle uçurumun dibinde son bulacaktır ama " doğamız yüzünden kusursuzluğa değil, aşırılığa yatkın olan biz ozanlar için" başka bir seçenek var mıdır?[11]

Bu ikinci düşlem ve süslenerek umutsuzca yeniden gençliğe dönme çabasına öncülük eden şey şiddetli Dionysos karabasanlarıdır: baskılanmış "Yabancı Tanrı" güzel bir genç görünüşüne bürünüp öç almak üzere geri dönmüştür. Aschenbach'ın zihinsel evreninin dışavurumu olarak Sokrates düşlemleri ve karabasanlar, kusursuz düzenle karmakarışık çılgınlığı simgelemektedir. Bununla birlikte Aschenbach'ın kafasındaki Socrates'in de belirttiği gibi, kendilerini doyuma ulaşmanın tek doğru yolu olarak gösteren düşlemlerle karabasanlar insanı kolaylıkla birinciden ikinci duruma yani güzelliğe beslenen Platonik sevdadan alıp tenselliğe ve taşkınlığa götürür. Birinci durumda oğlana duyduğu ilgi bütünüyle estetik olabilir ama temelde bu yine de güzelleştirilmiş arzudur. Bu da cinsel sevi tepisinin kafasının düzenine gizlice egemen olmasına yol açar. Sokrates düşlemlerine kapılıp gitmesi, Aschenbach'ın estetik dünyasına sığınarak kurduğu dengeyi kaçınılmaz olarak yerle bir ediverir. Bir anda kendini budalaca, "ancak" ruh dünyasına ait olan bir şeyin aslında yalnızca bedenle buluşturulabileceğini düşlerken buluverir. Atılan bu tür bir yanlış adımdan sonra, doyum arayışına girmek insanı yalnızca ölümün hiçliğine sürükler.

Mann'ın *Venedik'te Ölüm* adlı yapıtı, Birinci Dünya Savaşı Avrupa'sının kültürel ve tinsel durumunu ilk elden gösteren kanıttır. Yüzyılın sonunda Avrupa sanatıyla zihinsel yaşamı ılımlılıkla kısıtlamalardan başlayıp aşırılıkla anlatım araçlarının

[11] *Agy.*, sayfa 63.

köktenleştirilmesine kadar uzanan bir dizi yeni kavrama doğru yol alıyordu: müzikte Arnold Schönberg'in uyumsuz sesleriyle Igor Stravinski'nin ritimde gerçekleştirdiği devrim; resimde Vasili Kandinski'nin soyutlamaları, Paul Klee'nin dışavurumculuğu, Pablo Picasso'yla Braque'ın kübizmi; tiyatrodaysa Edward Gordon Craig'in, Adolphe Appia'nın, Vsevolod Meyerhold'un ve başkalarının kuramlarıyla denemeleri vardı. Anlatım sanatıyla eğlence dünyası alanlarında olağanüstü bir hızla ilerleyen sinemayla birlikte, doğalcılık yükünden kurtulan edebiyat ve tiyatrodaki yenilikçiler, biçem kazandırılmış daha soyut anlatım araçları bulmaya başlamışlardı. Bütün bunlar az çok Ludwig Wittgenstein'ın dil felsefesi, Albert Einstein'ın görecelik kuramı, Sigmund Freud'un ruh çözümlemesiyle; kendini emekçi akımlarının doğuşu biçiminde gösteren toplumsal gelişimlerle; bloklar halinde örgütlenen ve ellerinin altında benzeri görülmemiş yıkıcı bir güç bulunduran ulus devletler dizgesi içinde kopması yakın bir kıyametle aynı zamana denk geliyordu. İnsan arayışlarının önünde açılmış gibi görünen bir dizi yepyeni bilimsel ve uygulayımsal olay karşısında büyük bir coşku duyuluyor, düşler kuruluyordu; ama aynı zamanda yaşamın temeli ve değerleri olarak bilinen kültürün yok olup gideceğinden de ürkülüyordu. Birçok kişi açısından Avrupa uygarlığı yıpranmış ve gerilemişti, geleceğindeyse düşünsel bir boşluğa yuvarlanmak vardı.

Demek ki *Venedik'te Ölüm*, Dominick La Capra'nın anlatımıyla, "geleneksel biçimlerin yalnızca kökeninden edilmekle bırakılmadığı (ama) aynı zamanda verimsizliğin ve tükenişin eşiğine getirildiği" bir duruma ilişkin oluşu açısından çöküşü anlatmaktadır.[12] Batı uygarlığının zayıflama tehlikesi, kendini öncelikle kahramanın bezginliğinde, ikinci olarak da yaşamın altını oyan "Asya kolerasında" gösterir. Kahraman da yetkililer de hastalığa

[12]LaCapra, *History, Politics and the Novel*, sayfa 118.

karşı yeterli önlemler almayı başaramaz çünkü biri kendini tensel özlemlerine kaptırmıştır, ötekilerse hemen çıkar sağlama umudu içindedirler. Mann bu bağlamı kurduktan sonra kentsoylu sanatçıların yaşamla ve insanı kendinden geçiren anlık olaylarla baş döndürücü geçiciliğin oluşturduğu ayrışması olanaksız karışımla yüzleşememesine odaklanır. Aschenbach, yazarın "Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit" dediği şeye ulaşmıştır. LaCapra bu kavramı şöyle çözümler:

Unbefangenheit, içinde çifte olumsuzluk barındıran bir terimdir. *Un* öneki bir eksikliği, bir yokluğu tanımlar. *Befangenheit*'se çekingenlik, özbilinç ve önyargı anlamına gelir. *Unbefangenheit* sözcüğüne karşılık olarak, doğuştan gelen masumiyetin yitirilmesini değil, sonradan *kazanılan* ve hep meydan okumaya ya da kayba uğrayan çekingenlik ya da özbilinçliliğin eksikliği anlamını öneriyorum. Bu, kültürle sanatın içinden ve bunlardan süzülerek çelişkili bir biçimde türetilen kendiliğindenliktir. Ayrıca insan bu arayışı ister başka bir yanılsama ister üst düzeyde çocuksuluk olarak değerlendirsin bu onun Mann'a genel anlamda duyduğu tepkiyi de etkiler.[13]

Bu kavram, kendiliğinden, hiçbir çaba harcamaksızın yaratabilen ve gelenekle kendi üstün yeteneğinin kanatlarında taşınan bir sanatçının romantik ülküsünün belirimidir. Novalis buna "tasarlanmış rastlantısal yaratıcılık" der ve söz konusu durumu çünkü "o anda esinlenerek, doğaçlama, beklenmedik bir biçimde ve rastlantıyla ortaya çıkmış gibi görünen şey.... bilinçli sanatsal amacın en yüce ürünüdür," sözleriyle açıklar.[14] Sayısız sanatçının kafasından çıkmayan bir ülküdür bu. Mann da kuşkusuz bilinç baskısından kurtulmuş bir sanatçı olmak istiyordu ama Schiller'in deyimiyle duygusal değil çocuksu olan sanatçılara gittikçe düşmanlaşan bir çağda yaşıyordu. Çocuksular, kendileriyle içinde yaşadıkları toplum arasında bir uyuşmazlık deneyimi yaşamamış olanlar ve

[13] *Agy.*, sayfa 114.

[14] Borchmeyer, *Richard Wagner*, sayfa 49.

sanata kendilerini anlatmanın doğal yöntemi gözüyle bakanlardı; öbürleriyse onmaz bir biçimde yabancılaşanlardı; bunlar sanatı, yaşamla toplumu eleştirme aracı ve yitirilmiş birliğe duyulan özlemi dile getirme yöntemi olarak görüyorlardı.

Duygusal olarak nitelendirilebilecek bir sanatçı olan — Mann, içinden geçtiği kültürel tarih sürecindeki bir nokta üzerinde kafa yoruyor ve aslında kendini biçimlendirdiğini düşünmesi için önemli bir gerekçeye ve yürekliliğe sahip olduğunu sanıyordu. Ama bu konuma ulaşmak için izlediği yolun sanatta çağdaşlaşmayla ilgisi yok denecek kadar azdı. Yapısında yenilikçilik yoktu; o yalnızca sona kalmış biri rolündeydi. En büyük yeteneği —en azından şu anda tartışılan konu açısından— bu durumun ayrımında olmasında ve söz konusu çatışkıdan belli başlı yapıtlarının bazılarının biçimini ve içeriğini türetme becerisine sahip olduğunu bilmesinde yatmaktadır. Dolayısıyla Mann kendini sorgulayarak ve kültürel tarihteki işlevini irdeleyerek, bir tür "yeniden kazanılan yansızlık" ya da "yeniden doğan özgürlük mucizesine" kavuşmayı başarmıştır Öyküsüyle konularını, kendisiyle durumunu bir perspektife oturturken kullandığı çapraşık gizli alay ona durumun elverdiği tek kılıf gibi görünmüştür. Aschenbach'ın tükenişe uğradığı yerde Mann'ın başarıya kavuşup kavuşmadığını sorgulayan LaCapra şu sonuca ulaşmıştır:

Alaycı ve taşlamalı davranışlar neredeyse istem dışı gerçekleştirilmiş gibi görünmekte ve akla yeniden doğmuş bir taşkınlığı getirmektedir: bu taşkınlıksa özgün sayılabilecek bir duruma değil kültürel edinimlere çocuksu bir geri dönüştür... *Venedik'te Ölüm* kitabı açımladığı sorunları bütünüyle aşabilmiş ya da bulgulara dayalı bir yöntemle bunların benzerlerini tam olarak türetebilmiş değildir. İkili eylemle belirli birtakım sınırlayıcı olasılıkları devinime geçirmiş ve bunlar için ters etkili bir etmen ya da bir tür panzehir olup çıkmıştır, çünkü gizli alayla taşlamaların karmaşık kullanımının nasıl aşırılığa varabileceğini ve bunlarla yok edilemeyeceğini gösterir. Gizli alayla taşlama bu anlamda mutlak açmazın rizikosu olmadığı gibi yeniden kavuşulmuş suçsuzluk ya da günahlardan kurtuluş aracılığıyla aşılabilecek olumsuz kültürel ögeler de değildir. Bun-

lar, birtakım sorunlara yol açsa da, belirli bir biçimde kullanılarak "yeniden doğan taşkınlığın" parçası olabilirler.[15]

Edebiyatın Görsel-İşitsel Güzelliğe Dönüştürülmesi

Visconti'nin çekiminde tek önemli esin ve gereç kaynağı genel anlamda Mann'ın felsefesiyle estetik anlayışı olmayan *Venedik'te Ölüm* adlı filmi, her şeyden önce onun yaşam, ölüm ve sanat konusundaki kendi sözleri olarak değerlendirilmelidir. Romanın kültürel düzeyi düşünülecek olursa bu pek de kolay bir iş değildir. Bununla birlikte, en deneyimli yorumcuların bile, sanki bu kitabın sözel-düşünsel kusursuzluğu içinde kendi başına bırakılması kutsal bir hakmış gibi, böyle bir görsel işitsel söyleme dönüştürülmesini Visconti'nin filminde sorun olarak görmesi şaşırtıcıdır. Öte yandan Nowell-Smith, Visconti'nin kitabın kusursuz üstünlüğünden kendi söylemini yaratamayacak kadar çok etkilendiğini düşünür.

Eleştirmenlerin çoğuna göre filmdeki en büyük sorun, Tadzio'nun görselleştirilmesi, böylece yalnızca Aschenbach'ın aklından geçenlerin izdüşümü olarak değil de ete kemiğe büründürülerek ortaya çıkarılmasıdır. Görsel canlandırma bundan başka sorunlara da yol açmıştır. Geoffrey Wagner'in görüşü uyarınca:

> Asıl sorun dalgın bir profesör gibi görünen ama aslında zampara eşcinselin teki olan Bogarde'ın görüntüsüdür... Bu, Visconti'nin Tadzio'yu Aschenbach'ın bilincine asıl yazar kadar incelikli ve ustaca yerleştirecek zamanı bulamamasından kaynaklanmaktadır. Görselleştirme her şeyi gereğinden fazla belirginleştirmiştir; Paul Zimmermann'ın sözleriyle "Onunla (Aschenbach) çocuk uzun uzun bakışırlar, bu bakışmaların açık seçikliğiyse Aschenbach'ı budala ve yaşlı bir zamparaya, Tadzio'yuysa sevimli küçük bir yaramaza çevirir."[16]

Joy Gould Boyum bu görüşe az çok katılır ama onu daha çok Tadzio'nun çift cinsiyetli görünüşü rahatsız eder ve Aschenbach'ın

[15] LaCapra, *History, Politics and the Novel*, sayfa 126.
[16] Wagner, *The Novel and the Cinema*, sayfa 343.

bakışlarına karşılık vermesini "Aschenbach'ın düş gücünün (romandakinin tersine) işleyişi olarak yorumlanamayacak kadar tek anlamlı" bulur.[17] Nowell-Smith'se acımasız bir alaycılıkla şöyle söyler: "Belki de bu kırılgan yaşlı adamın zihin ve düşlem dünyası, salt kışkırtıcı mayosuyla gördüğü bu ergen çocuğu izleyip ona göz koyması sonucuna varılamayacak kadar zengin ve akla yakın açıklıktadır."[18]

Filmi görmeden önce bu tür yorumları okuyup "kışkırtıcı mayolu ergen çocuğa göz koyan" "budala, yaşlı bir zamparayla," "sevimli küçük bir yaramazla" karşılaşacağını düşünen biri, kesinlikle şaşkınlığa uğrayacaktır. Bu saldırıların sertliği ve törel ders veren havası en azından Visconti'nin filminin son derece rahatsız edici bulunduğunu göstermektedir. Ama bu yazarlar filmin olağanüstü güzellikteki görsel işitsel canlandırmalarından pek az söz etmekte ve Mahler'in müziğinin benzersiz kullanımını hiçbiri dile getirmemektedir.

Her şeyden önce görsel işitsel kurgunun yeni baştan canlandırılması başlı başına ele alınmaya değer olduğunu belirtmek gerek. Visconti, ailesinin dinlencelerini Lido'da geçirdiği günlerden ve kendi gençliğinden aldığı sahnelerle olayları bilinçli bir biçimde yeniden yaratmıştır. Aslında Visconti Marcel Proust'un sözcüklerle yaptığı şeyi görsel işitsel açıdan bir kez daha gerçekleştirmektedir: yani geçmişindeki insanlarla çevreyi bir sanat yapıtı içinde uzun bir aradan sonra yeniden yaşama kavuşturmuştur. Gerçi Visconti'nin tek bir film —hâttâ birkaç film— süresi boyunca *Yitik Zamanın Peşinde*'ki geçici çapraz ilişkilerin varsıllığına ve anıtsallığına erişmesi olanaksızdır ama görsel işitsel kurgulamanın katıksız sahiciliğinin değerini, ancak kültürel başarıları yalnızca yazınsal değerlerle ölçen bağnaz bakış açısı göz ardı edebilir.

[17]Boyum, *Double Exposure*, sayfa 186-7. Roger E. Wiehe "Of Art and Death: Film and Fiction Versions of Death in Venice" başlıklı yazısında aynı görüşü dile getirir, sayfa 212.

[18]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 199.

Filmde yaratılan bu tür bir görsellikle işitselliğin bile, akla birtakım gizli düşünsel çağrışımlar getirdiğini belirtmek gerek. Filmin görkemine karşın, insana çelişki gibi görünse de, en azından bir anlamda önemli ölçüde özdenetim uygulanmıştır: Venedik'in resim gibi güzelliklerine pek az yer verilmiştir. Film boyunca kente damgasını vuran anıtlar neredeyse hiç görünmez. Buna karşılık Venedik yüzyılın sonundaki Batı kültürünü simgeleyen bir eğretilemeye dönüştürülmüştür. Acımasız özdekçilik üzerine kurulu parlak ve duygulara seslenen sanatsal edinimler artık yalnızca geçmişte kalan anılardır ve kent görkemli bir dinlence merkezine indirgenmiştir. Dolambaçlı yolları yorucudur ve kendi pisliği içinde boğuluyormuş gibi görünür; ama gene de yeryüzünün, denizin ve güneşin buluşup insanı kendinden geçiren bir içkiye dönüştüğü bir yerdir burası — bütün bunlarsa Pasqualino De Santis'in kullandığı kamerayla olağanüstü güzellikte saptanmıştır.

Buna ek olarak film büyük ölçüde kitaptan bağımsız kalan ama gene de onunla ilintisini hiç koparmadan kendi kültürel göndermeler ağını kurar. Gerçi göndermeleri değerlendirebilmek için önemli ölçüde bilgi birikimine sahip olmak gereklidir ama gene de kahramanın, Mann'ın yarattığı belirli birtakım kurmaca kişilerle ve Mahler'le olan bağlantısı dokuz geri dönüş sahnesiyle açıklığa kavuşturulmuştur. Mann'a özgü konular ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci geri dönüş sahnelerinde ortaya çıkar; geri dönüşlerin birincisi, beşincisi ve dokuzuncusuysa Mahler'in aşağı yukarı 1907'de yaşadığı bunalıma göndermedir.[19] Büyük kızı kızıldan ölmüş, kendisine de yürek yetmezliği tanısı konmuştu. Uzun süren tartışmalar ve anlaşmazlıklardan sonra Viyana Devlet Operasındaki yöneticilik görevinden ayrılmak zorunda kalmıştı. Aynı günlerde halk kendisini hâlâ tanımıyor ve besteci olarak kabul görmüyordu.

[19]Micciché bunları basılı senaryoya yazdığı "Visconti e le sue ragioni" başlıklı kusursuz giriş yazısında sıralar ve Alfred'in sövgülerini izleyen dinleti salonu sahnesini dokuzuncu başarısızlık olarak ekler. Bu Mann ve Mahler konularının ikisinin de bir tür karabasanı andıran doruk noktasıdır.

Batı müziği tarihinde belirli bir bölümün sonuna gelindiğini Mahler kadar güçlü belirten başka bir besteci belki de yoktur. Mahler, klasik-romantik senfoni geleneğini, biçim, ses uyumu ve müziğin orkestraya uyarlanması açısından doruk noktasına çıkarmıştır. Bunu gerçekleştirirken öğrencilerine söz konusu geleneği tepeden tırnağa yenileyen bir başlangıç noktası kazandırmıştır. Bunu başaranların en önemlileri Arnold Schönberg ve öğrencileri Anton Webern'le Alban Berg'tir. Schönberg ve Mahler, müzikle sanatın yapısı hakkında, sonunda ökeli bir ağız dalaşına varacak biçimde sürekli tartışır dururlardı. Bununla birlikte birbirlerine duydukları saygı yüzünden her zaman bir uzlaşma yolu bulurlardı. Mahler büyük bir kesim tarafından hor görülen Schönberg'i onlara karşı savunurdu ama ikisi baş başayken onun kendi müziğini her zaman anlamadığını da kabul ederdi.

Filmin kahramanının akla Mahler'i getirdiği göz önüne alınırsa, uğraş arkadaşı Alfred'in de Schönberg'i yansıttığını anlamak hiç de güç olmaz ama Visconti bu bağlantıyı kesin bir dille hep yadsımış ve Alfred'i yalnızca Aschenbach'ın öteki benliği olarak düşünmek gerektiğini vurgulamıştır.[20] Alfred'in küçük düşürücü acı eleştirilerinin Aschenbach'ın kuşkularıyla korkularını dile getirdiği de doğrudur. Ayrıca gerçek yaşamdaki bestecilerle film kahramanları arasındaki ilintiler, Aschenbach'la Alfred'in müzik ve sanat konusundaki söyleşileriyle arapsaçına döndürülmüştür. Sözü edilen karşılıklı konuşma büyük ölçüde Mann'ın *Doktor Faustus* (1947) adlı yapıtındaki bölümler örnek alınarak biçimlendirilmiştir. Romanın başkahramanı Adrian Leverkühn, Lino Micciché'nin sözleriyle, sanatını İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan Alman tarihiyle ilginç bir koşutluk kurarak istemeden kötülüğün anlatımına dönüştüren "canlı kalmayı başarmış bir Aschenbach'dır." Kullandığı müzik dizgesinin açıklaması, Schönberg'in on iki ton diz-

[20] *Venedik'te Ölüm*'ün basılı senaryosunda yer alan Visconti'yle görüşme, sayfa 121.

gesi örnek alınarak verilmiştir[21] — hattâ kitap bunun kabul edilmesiyle son bulur. Schönberg'se öfkeden çılgına dönmüştür.

Bununla birlikte filmde şeytanın sanattaki sözcüsü Alfred'dir; Mahler'i yansıtan Aschenbach'sa tertemiz tinsellikten yanadır. Alfred onu "katıksız güzellik, mutlak yalınlık, biçimsel duruluk, kusursuzluk, duyulardan soyutlanma" arayışının kısırlığıyla suçlar.[22] Gerçi bu Schönberg'in müziği için söylenmiş olsa akla yakın bulunabilir ama yazık ki Mahler'inki için kesinlikle geçerli değildir. Doğanın güzelliğiyle büyüsü Mahler'i kendinden geçirmiş olabilir ama o gene de doğanın gülünç, tuhaf ve ürkütücü yönlerinin ayrımındadır — ve bütün bunları müziğiyle dile getirmeye çalışır. Üçüncü Senfonisinde amacı "tüm dünyayı kucaklayabilmek için" olanca çeşitliliği içinde Yaradan'ı yakalayabilmektir. Kendi sözleri uyarınca, birinci bölüm durgun bir yaz günü yapayalnızken öğle saatinde kapılıverdiği gün dönümü telaşını anlatır. Nietzsche'nin kitabından alıntılanan ve *Zerdüşt'ün Gece Türküsü* olarak bilinen dördüncü bölüm insanlığın uyanışı hakkındadır. Bununla birlikte Mahler Apollon'a özgü ölçülülüğü uygulayabilmiştir. Belki her zaman bu sıkıntıya girmemiştir ama söz konusu nitelik Beşinci Senfonisinin Adagietto bölümünde apaçık ortadadır.

[21]Mann, *Doctor Faustus*, sayfa 191-3.

[22]Aschenbach'ın Alfred'e verdiği yanıtlardan birinde bir bölümün, Mahler'in eşi Alma Maria'ya yazdığı mektuptan alınmış olması çelişkiyi yumuşatmaz ("Kimi zaman sanatçıların karanlıkta nişan alan avcılara benzediğini düşünüyorum..."). Farklı kurmaca kahramanlarla gerçek insanlar arasındaki benzerlikler açısından, romanda estetikle tanrıbilim konusundaki düşünceleri açımlayan ve armoni dizgesini matematiksel bileşimler dizgesi olarak görüp büyülenen Faust niteliklerine sahip kişilik Adrian Leverkühn'dür. (Mann, *Doctor Faustus*, sayfa 46-7 ve sonrası). Bu nokta filmde Alfred tarafından yaratılır. Bu akla yatkın gelir ama aynı zamanda Aschenbach'ı "araya hep uzaklık koymakla" suçlayan kişinin Alfred olması bu çelişkiyi biraz daha vurgular, Romanda "insanların bedensel yakınlığından hiç mi hiç hoşlanmayan" kişi Alfred'dir. "Sözcüğün gerçek anlamıyla, gönülsüz olan, kaçınan, sakınan, sokulmayan" odur (*agy.*, sayfa 220).

Romanın temel yapısını bozmadan koruyabilmek için kahramanı gerçek Mahler'den uzak tutmak gerekir. Tinsellikle tenselliği hiçbir zaman uzlaştıramamış olan Aschenbach'ın kafasını, küçük bir oğlan çocuğunun güzelliği konusunda daldığı estetik düşüncelerden kaynaklanan cinsel sevi tepkisi karıştırmıştır. Venedik'ten ayrılma kararını, Alfred'in kendisini yabancılaşmak ve duygusuzlaşmakla suçladığı bir geri dönüş sahnesi izler. Genç iş arkadaşının görüşü uyarınca sağlığı, özellikle de ruh sağlığı kuruyup kısırlaşmıştır. Aschenbach sanattaki tinselliğe göndermede bulunarak "gerçeklik yalnızca bizi şaşkına çevirip alçaltır" der ve ekler "güzelliğin yaratılmasıysa tinsel bir edimdir." Ama Alfred onu "güzelliğin duyulara değil, duygulara ait olduğuna" inandırmaya çalışır. Ona göre sanat aslında şeytan işidir. Aşırı arılığa ulaşmaya çalışırken sanat gerçek yaşamla bağını koparır ve kendini beğenmiş olup çıkar. Aschenbach'ın, en azından kendi anılarındaki, tinsel güzelliği izleyicilerine taşıma çabası başarısızlığa uğrar. Filmde eski idealleri ona ölüp gitmiş, kendisini de bir çıkmaza sokmuş gibi görünür. Bu yenilgiyi tamamlayansa kızının ve anlaşıldığı kadarıyla eşinin ölümü olmuştur.

Aschenbach'la Alfred'in estetikle ilgili söyleşileri kimi zaman insanı rahatsız edecek kadar gösterişli ve ucuzdur. Bu açıdan, otelde ilk yemeğini yerken estetikle ilgili düşüncelere kapılıp gittikten sonraki yazar Aschenbach kavramıyla romanda yaratılan kavram uyum içindedir. Aschenbach kısa sürede "kendisine yepyeni düşüncelermiş gibi görünen şeylerin düşlerdeki gönül okşayıcı bulgulara benzediği, ama insan uyanıp da aklı başına gelince bunların değersiz ve asılsız olduğunu anladığı" sonucuna varır.[23] Visconti Mann'ın romanındaki alaycılığı, söyleşilere kattığı fazlasıyla eğitimli ve akılcı havayla yaratmaya çalıştığını belirtir.[24]

[23]Mann, *Venedik'te Ölüm*, sayfa 29.

[24]Yayımlanan senaryoda Visconti'yle görüşme, sayfa 114. Daha açık konuşmak gerekirse bu, LaCapra'nın "anlattığı olaylarla ele aldığı sorun-

Ama ne yazık ki bu niyeti filmde istediği ölçüde gerçekleşmemiştir çünkü geri dönüş sahneleri kolayca acıklı bir çalıma kültürel söylevler yaratma çabası olarak da değerlendirilebilir. Ama filmin belirgin bir biçimde söylemeye çalıştığı şey, geri dönüş sahnelerinin geçmişteki olayların nesnel yorumu olarak değil de daha çok Aschenbach'ın çarpıldıkça çarpılan anıları olarak düşünülmesi gerektiğidir. Böyle bakılınca, "bilgeliğe, doğrulara ve insan onuruna ancak duygular üzerinde egemenlik kurarsanız ulaşabilirsiniz," gibisinden, ya da bunun yanıtı olan "üstünyetenek tanrısal bir armağandır.. ya da hayır... tanrısal bir dert, doğal yeteneklerin alaycı bir biçimde çakıp sönen acı verici ışıltısıdır," türünden basmakalıp sözlere, çok daha doyurucu savların hattâ hiçbir zaman var olmamış tartışma düşlemlerinin zayıf bir anısı gözüyle bakılabilir.

Bununla birlikte kültürel bir gönderme olarak Mahler bağlantısı, bunun en tutarlı yanı değildir. Temelde kullanılan müziğin Beşinci Senfoninin Adagietto bölümünden ve Üçüncü Senfoninin Gece Şarkısından alınmış olması çok daha önemlidir. Adagietto dinginlikle duygusallığın birliğine duyulan özlemi en dolaysız düzeyde anlatır ama bu filmde kullanımına özellik kazandıran şey, konuşmaların görece az olduğu son derece uzun dört ayrı bölümde işitilmesidir. Film izleyiciyi, art arda gelen imgeleri arkasına yaslanıp algılama havasına sokan bir seyirlik olarak gelişir; bu algı durumunda filmin görsel işitsel niteliği ana izlek olup çıkar, bu da söz konusu uyarlamaya asıl kaynaktan bağımsız, kendi eşsiz özelliğini kazandırır.

Açılış müziği tanıtma yazılarından önce başlar ve Aschenbach'ı Venedik'e getiren tekne kıyıya yanaşana kadar sürer, bu arada bölümün yaklaşık beşte üçü çalınmış olur. İkinci parça tam Aschen-

lara erişemeyen cafcaflı, boğucu, kuramsal bir biçemle bile bile parodi gibi yazılmış" bir yapıt olarak gördüğü *Doctor Faustus*'da bulduğu yazınsal etkinin benzerini yaratma düşüncesi olabilir (LaCapra, *History, Politics and the Novel*, sayfa 155).

bach Venedik'ten ayrılmak üzereyken Tadzio'yla karşılaştığı sırada başlar. İstasyonda kısa bir kesintiye uğramasının dışında, müzik Aschenbach'ın geri gelişi, yeniden otele yerleşmesi ve onu ailesiyle birlikte gösteren geçmişe dönüş sahnesi boyunca sürer. Sözü edilen geçmişe dönüş sahnesi, arpla çalınan arpejin ana konuya dönüleceğini haber verdiği noktada son derece güzel bir biçimde başlar. Bölümün beşte dördü bütünüyle çalınır. Hemen ardından Gece şarkısının yarısına kadar süren bölümü gelir. Adagiettonun üçüncü parçası kızının tabutunun görüldüğü geri dönüşle başlayıp berberde geçen sahneyle Aschenbach'ın Polonyalı aileyi Venedik sokaklarında izlediği uzun yürüyüş sahnesi boyunca sürer. Bu kez müziğin sözü edilen bölümü, Aschenbach'ı çılgınca kahkahalara boğulmuş gösteren çekimle birlikte doruk noktasına ulaşır; müzik Aschenbach'ın yönettiği parçanın bitiş akorunun duyulduğu geri dönüş sahnesiyle ansızın kesilivérir. Adagietto, film biterken Aschenbach'ın gözleriyle Tadzio'yu son kez izlediği noktadan başlayarak bir daha çalınır. Müzik, son tanıtım yazıları perdede akarken, ana konuya dönüldüğü noktaya kadar sürer.[25]

Son derece uzun olan sahneler yalnızca müzikli bölümler değildir; filmde neredeyse hiç konuşmasız geçen ya da Aschenbach'ın büyük olasılıkla anlamadığı ve/ ya da öyküyle, konuyla bir bağlantısı bulunmayan yabancı bir dilde (Lehçe, Fransızca) yalnızca birkaç sözcüğün edildiği beş uzun bölüm daha vardır:

---

[25]Sinyard, Adagiettonun kullanılmasını eleştirir; görüşleri uyarınca bu "yalnızca.... parçanın bağlamından zorla koparılmasıyla kalmaz aynı zamanda senfonide müzik diliyle anlatılan konunun bütünü içinde dinlendiği zamankinden çok daha duygusal ve kaygı dolu bir duruma girer." Gene "Beşinci Senfoninin acıklı bir durumdan utkuya, karanlıktan aydınlığa doğru ilerleyen bir akışı olduğunu oysa *Venedik'te Ölüm* filminde bunun tam tersinin duyumsandığını" düşünür. Sinyard bunun "filmin içinde barındırmakla övündüğü kültürel incelikleri sakatladığını da" düşünür *(Filming Literature*, sayfa 128-9). Bununla birlikte filmin ışığa doğru ilerleyiş olduğu da savunulabilir ama bu Zeus'un Semele'ye göründüğü zaman yok edici bir nitelik kazanan ışıktır.

1. Aschenbach otel odasına yerleşir (1.5 dakika), oturma salonundaki Polonyalı aileyi izler (8 dakika), yemek salonuna gidip oturur (1 dakika) (toplamda yaklaşık 11 dakika).

2. Aschenbach eşyasının istasyonda kaybolduğunu öğrenir ve otele döner (5 dakika), yeniden kumsala gider (6 dakika), piyano çalan Tadzio'yu dinler (1 dakika) (toplamda 12 dakikadan fazla, buna ek olarak istasyondaki konuşmanın öncesinde tek bir sözcüğün edilmediği 1.5 dakikalık bir sahne yer alır).

3. Aschenbach'ın Venedik sokaklarında Polonyalı aileyi ilk "kovalayışı" 3 dakika sürer, bunun öncesindeyse katedralde geçen 0.5 dakikalık sözsüz bir sahne vardır.

4. İkinci "kovalama" 7 dakika sürer, (bu sahne yalnızca eğitmen hanımın Tadzio'yu çağırmasıyla) kesintiye uğrar) hemen ardından geçmişteki bir dinletiye dönüş sahnesi yer alır, bu da Alfred konuşmaya başlamadan önce yaklaşık 1 dakika sürer.

5. Kumsaldaki sözsüz "son" 10 dakikadan fazla sürer.

Bölüme baştan sona önce Adagietto, sonra da Gece Şarkısı, 4. bölüme Adagietto, 5.'ye de önce Mussorgski'nin *Nenia*'sı, sonra da Adagietto eşlik eder. Bütün bunların süresi kırk beş dakikayı bulur: ayrıca konuşmasız geçen görece uzun birçok başka sahne de vardır. Bunların hepsini birden Alfred'in yer aldığı sözlü geri dönüş sahneleriyle dengelemek neredeyse olanaksızdır. Dolayısıyla, gözle görünen birleştirici tek unsur olarak Adagiettonun kullanıldığı bu filmin katıksız görsel işitsel niteliği güçlü bir biçimde öne çıkar.

Müzik belirli birtakım noktaları yaratmak için de kullanılmıştır. Oyuncularla birlikte izleyicilerin de dinlediği müzik, ses düzleminde bir sahneden öbürüne geçmek için bir köprü olarak —Aschenbach'ı, piyanoda Beethoven'den *Für Elise*'i çalan Tadzio'yu dinlerken gördüğümüz sahnenin onu geçmişe sürüklemesi ve aynı parçayı çalan yosmayla buluşmaya gittiği geri dönüş sahnesine yol açması gibi— kullanıldığında, o anda başlayan geri dönüş sahnesinden önce Tadzio'nun çoktan çekip gittiğini görmemize karşın, müzik kesintisiz sürer. Bu bir anlamda yalnızca

"geri dönüş sahnesi için ipucu" vermenin basmakalıp yöntemidir ama aynı zamanda Tadzio'yla yosma arasında rizikolu ilintinin yaratılmasına böylece Aschenbach'ın oğlana yönelik tehlikeli duygularının vurgulanmasına yarar. Her iki "piyanist" de doğru dürüst çalamadığı ve ikisi de Aschenbach'ı rahatsız ettiği için, bu sahne aynı zamanda onun tutkusunun zayıflığını da gösterir. Ayrıca benzerlik yalnızca farklılığı biçimlendirip görünür hale getirir: yosmayla buluşma zayıf bir "kirlenme" yani dünyayla bedensel ilişki kurma çabası olarak görülürken, Tadzio'yla ilişki bedeni ve kirlenmeyi alt etmeyi böylece yalnızca tinsel olarak yaşayıp sevmeyi simgeler. Aschenbach tinsel ve bedensel dünyaların ikisinde de başarısızlığa uğrar.[26]

Öbür iki geri dönüş sahnesinde geriden duyulan müzik, çok daha üstü kapalı anlamlar taşımaktadır. Alfred piyanoda önce Adagiettodan bir parça, sonra da Mahler'in Dördüncü Senfonisinden bir bölüm çalar ve Aschenbach şöyle der: "Senin müziğin bu işte!" Burada Adagiettoya Aschenbach'ın şu sözlerle sona eren tek kişilik kum saati konuşması eşlik eder: "Kum sana yalnızca en sonunda akıyormuş gibi görünür. O ana kadar bunu düşünmeye değmez bulursun. Son anda hiç zaman kalmadığında... bu konuda düşünecek zamanın da kalmaz."[27]

Adagiettonun olağanüstü dinginliğinin tem tersi, sokak çalgıcılarının müziğinde duyulur. Tuhaf görünüşlü bir şarkıcının önderliğinde otelin balkonuna gelirler. Aschenbach'ın seçkin duyarlılıkları bir yana, bu capcanlı, biraz da açık saçık gösteri konukların incelikli davranış biçimleriyle de alay eder gibidir. Yanında duran Tadzio da benzer tepkiyi gösterir gibi olunca, akla

[26]Yosmanın (ve Aschenbach'ı Venedik'e getiren teknenin) adı olan Esmeralda'yı, *Doctor Faustus*'daki benzer kahramanın da adıdır. (sayfa 142, 154-6).

[27]Mann'ın *Doctor Faustus*'unda Şeytanın Adrian Leverkühn'le konuşmasından uyarlanmıştır, sayfa 227.

ikisi arasında bir anlık belli belirsiz bir ilişki kurulduğu düşüncesi gelir. Daha genel açıdan bakılırsa, Aschenbach'ın oğlana yönelik tutumu, birtakım kötü insanlarla karşılaştığı zamanki davranışlarıyla çelişmektedir. Oğlanın büyüleyici güzelliğine yalnızca uzaktan hayranlık beslemektedir oysa ara sıra rastlaştığı hoş olmayan öbür insanlardan acıklı bir biçimde uzak kalamamaktadır. Bunlar sırnaşıklarla soytarılardan (sandaldaki yaşlı adamla, sokak şarkıcısı gibi) başlayıp kurum satanlarla çıkarcılara (gondolcuyla otel yöneticisi gibi) kadar uzanan çeşitli insanlardır. Aschenbach onlarla karşılaştığı zaman güçlü ve kararlı davranmaya çalışır ama sonunda hep budalanın biri gibi görünür.

Kameranın kullanımı, bakan insanlarla bakılanlar arasındaki ilişkiyi yaratan uzun çekimler üzerine kurulmuştur. Birbirlerinin yanından geçerken Tadzio'yla Ascehnbach'ın göz göze geldiği sırada Adagiettonun başlamasında olduğu gibi, bakışmalarda müziği çaldırma gücü varmış duygusu uyanır. Olayları ilerleten ve geri dönüşlere yol açan şey bakışmalardır. Aschenbach'la Tadzio arasındaki rahatsız edici bakışma oyunu filmin en önemli unsurlarından biridir. Bu bakışmaların, görsel ortamda gerçekleştirilmesi nedeniyle, romanda gösterilmek istenenden çok daha belirgin olduğu doğrudur. Bununla birlikte *Venedik'te Ölüm* kadar yavaş ilerleyen bir filmde bile olaylar, çok daha aşırı uçta bulunan öncü filmlerin cansızlığına düşülmemesi için, belirli bir hızda gelişmek zorundadır. Söz konusu bakışmalar bazı eleştirmenlerin söylediği kadar sırnaşıkça değildir. Örneğin oğlanla adam gece sahnesinde birbirlerinin yanından geçerken, Aschenbach neredeyse hiç durmaz, Tadzio'ysa yalnızca biraz yavaşlamakla yetinir ve bakışmaları kısacık bir an sürer.

Kuşkusuz Tadzio hep "sevimli küçük yaramaz" olarak görünmez. Kimi zaman, salt birinin kendisini süzüp durduğunu fark edince gözlerini bakışların sahibine çevirir. Tadzio Aschenbach'a, filmde yalnızca bir kez, asansörden inerken bakar, bu da romanda

yoktur. Filmde Aschenbach'a gözlerini dikmiş gibi görünür; romandaysa asansörden "gözleri yerde çıkar."[28] Aschenbach'ın görüşü uyarınca, bakmanın cinsel isteklerle pek ilgisi bulunmadığı apaçık ortadadır çünkü arzusuyla arzu nesnesi arasındaki uzaklığın korunması gerektiğini, güçsüzlüğünü, büyük olasılıkla da toplumdan kopuk oluşuyla yabancılaşmasını alt etme konusunda duyduğu temel isteksizliği üzüntüyle kabul etmiştir. Yasak, olanaksız, karşılıksız sevdanın boş umutlarla dolu coşkusunu yaşamak zorundadır.

Kamera kullanımına çoğunlukla kişi öznelliğini ustaca iletme görevi verilmiştir. Aschenbach'ın otele geldikten sonra, ilk yemeğini yemesinden önceki sahnede, kamera kullanımı tam bir yetenek gösterisine dönüşmüş ve bakış açılarının ilginç oyununu gerçekleştirmiştir. Pasqualino de Santis'in çevrinmeli-kaydırmalı çekim biçemi son derece özenli ve etkileyicidir. Kamera önce yavaşça sağdan sola çevrinir, ortalarda bir yerde Aschenbach'ı yakalar, solun en ucuna kadar izler, bir anlığına üzerinde durduktan sonra yeniden sağa doğru salonu boydan boya geçer. Aynı çekim hafif bir geri kaydırmayla sürer ve sola doğru ilerler. İkinci çekimde, Aschenbach'ın gözleri Polonyalı aileye takılır; üçüncüdeyse kamera aile üyelerini tek tek dolaşır ve Tadzio'da durur. Bu çekimin öznel, yani Aschenbach'ın gözünden olduğu düşünülebilir, çünkü Aschenbach'ın baktığını gösteren çekimlerle çerçevelenmiştir. Salon orkestrası ve yeni bir Aschenbach çekimi vardır. Bu

[28]Mann, *Venedik'te Ölüm*, sayfa 29. Bu görünümün çalışma fotoğraflarının etkisi altında kalıp kalmadığını insan merak ediyor; sözü edilen fotoğraflar Tadzio'yla Aschenbach'ın bakışmalarındaki belirginliğin derecesi açısından filmdekinden bütünüyle farklı bir düşünceye yol açmaktadır. Bu etki, Ascehnbach'la Tadzio'yu birbirlerinin yanından geçerken gösteren resimle pekiştirilmiş olabilir; Aschenbach'ın arkası izleyicilere dönüktür, Tadzio'ysa dikkatle ona bakmaktadır. Örneğin, Nowell-Smith'in Visconti hakkında yazdığı kitabın ikinci baskısının kapağında bu resim vardır.

sahnede Aschenbach okumayı bırakır ve gözleri yeniden Polonyalı aileye takılana kadar bakışlarını çevrede dolaştırır. Bir sonraki çekim Tadzio'dan başlar; başlangıçta Aschenbach'ın baktığı yerleri gösterir gibidir ama kamera yavaşça çevrinir ve onun üzerinde durur. Aynı sahnede biraz sonra gene Aschenbach'ın bakış açısından mış gibi görünen bir başka çekim daha vardır ama buradaki (büyük olasılıkla kaydırmayla birleştirilmiş) geriye odaklanma, çekimin aslında kimin gözünden gerçekleştirilmiş olduğu tam olarak anlaşılmaz hale gelene kadar Aschenbach'ı arkadan gösterir.

Salon sahnesindeki bazı noktalarda çekimlerin öznellik ölçüsü sanki Aschenbach'ın ne kadar dikkat kesildiğine bağlı gibidir. Kimi zaman çekimlerin nesnelliği/öznelliği belirsiz bırakılır böylece izleyicilerin bakış açısıyla Aschenbach'ınki kusursuz bir biçimde birleşip ayrılır. Bu belirsizlik tüm öyküye yayılır. Daha önce de belirtildiği gibi geri dönüşlerin, Aschenbach'ın yaşamındaki olayları "gerçekten olduğu gibi" yansıtıp yansıtmadığı ya da bunların en azından çarpıtılma derecesi belirsiz anıları gösterip göstermediği açık değildir. Aynı belirsizlik, seyahat acentesindeki yazmanın Aschenbach'a salgından söz ettiği ve Polonyalı aileyi uyardığı sırada da görülür. İzleyici başlangıçta böyle bir sahnenin "gerçekten" yer aldığını düşünebilir ama Aschenbach'ı yeniden seyahat acentesinde gösteren sahne, onun aslında yalnızca bir sonraki ediminin ne olacağını kafasında canlandırdığını açığa vurur.

Venedik'te Ölüm romanının görsel işitsel uyarlamasındaki en rahatsız edici nitelik, bakışlar ve düşüncelerle ilgili bir öykünün kaçınılmaz bir biçimde düşüncelerden çok bakışları anlatan bir söyleme dönüşmesidir. Asıl Aschenbach'ın dikkati bir yandan güzellik, törellik ya da bu türden şeylerle ilgili düşünceler arasında gidip gelirken bir yandan da yakın çevresinin ve orada kendisine esin veren tek bir nesnenin ayrımına varmaktan da geri kalmaz. Görsel olarak canlandırılan ve kendi doğal ortamında gösterilen besteci Aschenbach'ınsa yeryüzüyle bağları çok daha sıkıdır ve arzu nesnesine çok daha yakın görünür. Bu durum, Aschenbach'ın

Tadzio'yla ailesini dolambaçlı Venedik sokaklarında, tüm tutkusu ve var gücüyle izlediği sahnede iyice belirginleşir. Sonunda yorgunluktan ve biraz da kentin pislikte boğulduğunu gittikçe daha fazla ayırımsamaya başladığından tükenip kalır. Pırıldayan denizin ve kumsaldaki capcanlı yaşamın güzelliği, Venedik kanallarıyla sokaklarının o soğuk, yapay mavileri ve beyazlarıyla çözülmesi olanaksız bir biçimde iç içe geçip kaynaşmıştır.[29]

Görkemden iğrençliğe doğru sıralanan bu yayılım, Aschenbach'ın Tadzio'yu çekici bulması için gereken ortamı hazırlar. Bu yeterince ülküselleştirilmiş ve düşlemlerde bile giderilip yok edilmeyecek kadar belirsiz bir şeye duyulan romantik özlemdir. Ama bedensel ve tinsel yorgunluğun birleşmesi, Aschenbach'ı ufacık bir doğallık kıvılcımıyla bile başa çıkamayacak kadar güçsüz bırakmıştır. Bu kıvılcım ruhunda, önce onu ışıldatıp parlatan ama sonra yakıp kavuran bir ateş yakmıştır. Venedik'ten ayrılarak bu yasak dürtüden kurtulma girişimi neredeyse tasarlanmış —hattâ ayarlanmış denebilecek "mutlu" bir rastlantıyla— başarısızlığa uğrar; böylece Aschenbach'ın eline, baştan çıkarıcısının yanından uzaklaşmamasını sağlayan bir sözde neden geçmiş olur. Ama içselleştirilmiş ahlâk kuralları bu yasak sevda nesnesiyle ilgili derin düşüncelere dalma girişimini çabucak aşındırmaya başlar. Aschenbach'ın, şeytana uyup iç baskılarından silkinip kurtulma çabası kendisini yıkıma uğratır.

Zerdüşt'ün Gece Türküsü eşliğinde geçen sahnede,[30] kumsaldaki seslerden yavaş yavaş yükseliyormuş gibi gelen müzik büyülü

[29]Bir noktada Aschenbach, kanal boyunca uzanan yollardan birinde Tadzio ailesini izler, bu *Senso*'da Franz'ın Livia'yı izlediği aynı yoldur. Bu filmde için için kaynayan cinsel duygularla *Venedik'te Ölüm*'ün solgunluğu arasındaki fark son derece rahatsız edicidir.

[30]Aschenbach bu sahne başladıktan hemen sonra, kâğıda bir şeyler karaladığı için, onun kafasından geçen bizimse işittiğimiz müziği kavradığını ve kaleme almaya koyulduğunu düşünürüz. Bu romandaki kahramanın ansızın içinde beliriveren bir istekle "sanat ve beğeni sorunları konusunda" yazmasına benzemektedir (Mann, *Venedik'te Ölüm*, sayfa 48).

bir etki yaratır. Müzik, Sirokko esintiyle Aschenbach'ın içinde devinime geçen ölüp gitmiş cinselliğin yeniden uyanışıyla birlikte ortaya çıkan aynı umutsuz cinsellikle doludur. Algılarla duyuların düşlerle anılardan ayırt edilemez olduğu yere yani bilincin sınırlarına kadar gelip dayanma vardır. Bu açıdan bakılınca, oğlan cinselliğin hattâ estetiğin ötesine düşen arzularla gereksinimleri simgeler. *Aile Bağları*'ndaki profesör gibi, Aschenbach da kendisini dünyaya ve yaşıtlarına yabancılaştıran derin uykudan uyanmaya çalışmaktadır. Gene tıpkı profesör gibi Aschenbach da güzel bir genç biçimini almış ölüm meleği tarafından uyandırıldığını anlar. Tadzio, Aschenbach'ın içinde birtakım tinsel ve tensel süreçleri devinime geçirir; oysa bunlar adamı, öbür yanında ardına düşmeye değer şeyler duruyormuş gibi görünen bir uçurumun başına sürükler.

Sonlara doğru, Aschenbach kendini genç görünecek biçimde süslemelerine izin verir ama bunun sonucunda elde ettiği tek şey, yaşam ırmağına dalamayacağını bütün keskinliğiyle anlamak olur. Çünkü berber farkında bile olmadan yerli yerinde bir söz eder ve "Ne yaparsak yapalım sonunda aklımızla yüreğimizin duyumsadığı yaşta oluruz, der. Aschenbach Venedik sokaklarında bir kez daha Polonyalı ailenin ardına düşer ama sonunda umarsız, çılgınca kahkahalara boğularak bir çeşmenin yanında çöküp kalır. Burada, tam bir düşe, bir karabasana benzeyen ve hem romandaki karabasanın hem de cinsel sevi ve ahlâk anlayışının kendi kendilerine konuşmalarının yerine geçen bir geri dönüş sahnesi başlar. Söz konusu sahnede Aschenbach'ın yönettiği dinleti ıslıklar ve yuhalamalarla sona ermiştir. İzleyicilerin ulumalarını atlattıktan hemen sonra, kendisine "bilgeliğin, doğruluğun ve insan onurunun" sonuna gelindiğini bildiren ve "müziğini alıp mezarına dönmemesi için bir neden kalmadığını" söyleyen Alfred'in saldırılarıyla karşılaşır.

Düşlerden sıyrılıp bir kez daha kendine geldikten sonra, hâlâ yeni görünümüne güçlükle ayak uydurmaya çabalayan Aschenbach, ıssız kumsala geri döner. Burada bir küme Rus turist görür;

içlerinden biri Mussorgski'nin *Nenia* adlı ninnisini söylemektedir. Aschenbach'ın gelişi çok yukarıdan, filmin son çekiminde alıcının döndüğü "olanaksız" denebilecek bir açıdan görülür. Burada Aschenbach'ın yeni görünümünün yapaylığı romandakinden çok daha belirgindir. Sıcaktan kavrulan kumsalda Aschenbach'ın yanağından akan kara boya irinli kan gibidir: bu, sonunda bitip tükenen yaşam gücünün acı verici imgesidir.

Filmin son anlarında Aschenbach dikkatini, bozuşup kavgaya tutuşan Tadzio'yla arkadaşı üzerinde toplar. Sonunda Tadzio arkadaşından kurtulmayı başarır ve eliyle uzlaşmaya yanaşmayacağını gösteren bir devinimde bulunarak denize girer. Büyük bir sarsıntı yaşayan Aschenbach kolunu güneşe doğru kaldırır ve ona uzakta, bütün öbür unsurların ortasında duran herhangi biri gibi bakar. Aschenbach kolunun devinimini kaskatı bir kukla gibi yineler durur ama sonra yere yığılıverir. Bu sahne filmi yorumlayanların aklına, August von Platen'in şiirinden Mann'ın sık sık alıntıladığı dizeleri getirmiştir: "Güzellikle göz göze bakışanlar/Çoktan adamıştır kendilerini ölüme."[31] Youssef Ishaghpour şunları yazmıştır:

Göze çarpana, duygulu görünümlere, eksiksiz bütünlüğü yaşamın kendi içinde bulamamış olan şu bedensel yaşamın görkemine bağlılık, yanında taşıdığı ayrışmayı yaşamla biçimin arasına kolayca sokar. Görünüşle düşünce, bedenle ruh arasında bir bağ oluşturduğu için, "güzellik" bize duyularımız aracılığıyla ulaşır ama bu salt tensel değildir. Dişiler yaşamın çoğaltılmasına bağlı kaldığı için, "güzellik" sevgisi yaşam açısından suçlu, yararsız, kısır ve acıklı bir şey olup çıkar: tutkuya cinsel sevdayla ölümün karışması, Visconti'nin tüm yapıtlarına egemen olmuştur. Ayrıca güzellik uğruna bu tutkuya eklenen kötülüğü, töretanımazlığı ve ölümü, yeni bir din olup çıkan yapıtlar için sevgi tarafından kutsallaştırılmış

[31] Mann, *August von Platen*. Mann'da yayımlanmıştır, *Leiden und Grösse der Meister*, sayfa 138. Çeviri, bu kitabın yazarı. Visconti filmlerinin yorumcuları arasında özellikle Micciché bu alıntıyı kullanmıştır.

güzelliğin dışında hiçbir şey bağışlatamaz: kentsoylu sanatçının varlığında sanat yaşamdan başka bir şeydir, yozlaşmış sanatçının yaşamında başka. *Aile Bağları*, *Venedik'te Ölüm*, *Ludwig* bütünüyle eşcinsel arzular ve bunların sanatla olan ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır: yani odak noktası ölüm biçimidir.[32]

Aschenbach kafasında canlandırdığı düş nesnesinin izdüşümünü verir, ama bu nedir? Bu konuda filmin verdiği tek ipucu Adagiettodur. Öykü kendi yoluna girmiş akıp giderken başlayan Adagiettonun üç uzun bölümünün ayrılış sahneleriyle birleşmesi epey anlamlıdır: Aschenbach tam Venedik'ten ayrılmaya hazırlanırken Tadzio'yla karşılaşır; kızının tabutunu gördüğümüz geri dönüş sahnesi yer alır; Tadzio'nun kavgaya tutuştuğunu gördüğü sırada ölüme boyun eğer. Bütün bu olaylarda müzik sanki üzüntüyü yatıştırıp acıyı dindirmekte, kaçınılmaz kayıplarla bezginliklere karşın, geçici de olsa yaşamın yaşamaya değer olduğunu göstermeye yardım etmektedir. Ölüm anında kahramanla kurulan ilişkinin yardımıyla, arkadan duyulan müzik sanatın üstün gücünün simgesi olup çıkar.

Mahler'in —baskısız bağımsızlığın yeniden doğan mucizesinin simgesi olan ve öyküsel gerilimi en düşük düzeyde tutarak vurgulayan, böylece insanda zamanı durdurma, ölümle yaşlılığı alt etme, zamanın dışına çıkıp biçim güzelliğinin sonsuz dünyasına dalma duygusu uyandıran— Adagiettosunun düşünülmüş kullanımından başlayarak, filmdeki görsel işitsel hünerler göz önüne alınırsa, *Venedik'te Ölüm*'ün gerçekten de "sanatla kültürün içindeki çelişkilerden türetilmiş" bir tür anlatım doğallığına ulaşmış olduğu söylenebilir. Dionysos tenselliğinin tadını çıkarma biçiminde, sahici bir Apollon dengesi kurulurken, bu aynı zamanda ölüm ve çürümenin varlığıyla sürekli denetim altına alınır. Güzelliğin yaratılmasıyla ruhun ulaştığı sahici kazanımlar, bunu ortaya çıkaran

[32]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 154.

uygarlığın temelini aşındırıyormuş gibi görünen çöküşün eşit gücüyle dengede tutulur.

Bununla birlikte ruh sanat yapıtlarında varlığını sürdürebilirken, dirimsel ve toplumsal yozlaşma kaçınılmaz olarak bunlara ağır bir darbe vurur. Aschenbach'ın bunu kabullenmeyi başaramamasıyla, filmin o dingin ve duyarlı görkemi aracılığıyla anlatılan öyküsü arasındaki karşıtlık, bizim sanat ve yaşamla kurduğumuz ilişkinin temel çelişkilerini ortaya koyan bir eğretileme olup çıkar: mademki sanat yaşamın beklenmedik olaylarını aşma hattâ temeldeki geçiciliğin üstesinden gelme biçimidir ve mademki sanat katlanmaya götüren bir yoldur, o zaman içinde yaşama yabancılaşma tehlikesini de barındırır. İnsan ruhunun en temiz en doğru belirimi olarak sanat, sanatın bir kaçış, geri çekiliş, yanılsama olarak sömürülmesinden ayrı düşünülemez.

LUDWİG

Ludwig Çekişmeleri

VİSCONTİ BAVYERA KRALI II. LUDWİG'LE ilgili bir film çekme düşüncesine ilk kez *Lânetliler* için çekim alanı ararken kapılmıştı. 1971'de çok daha büyük bir tasarı üzerinde çalışırken yani *Yitik Zamanın Peşinde* adlı yapıtı perdeye uyarlarken, parasal nedenler yüzünden yapım ertelenmiş, bunun üzerine Visconti de Ludwig'i çekmenin tam zamanı olduğuna karar vermişti. Bavyera'nın eski yöneticilerinden, Wittelsbach hanedanı ve Bavyera kamu hizmetlileri bu konuda kendisine çok yardımcı olmuşlardı. Visconti'ye doğru ortamı yaratabilmesi için, istediği bütün saraylarda çekim yapma ve aile hazinesini kullanma izni verilmişti. Bununla birlikte, 27 Temmuz 1972'de *Ludwig*'in çekimi tamamlandıktan sonra Visconti, Cecchi d'Amico ve birkaç yapımcıyla Roma'da bir lokantada yemek yerken son derece ciddi bir kalp krizi geçirmişti.[1]

İyileşme dönemi sırasında Visconti Zürih'teki Kantonsspital'e, yani 12 Haziran 1955'de Thomas Mann'ın öldüğü aynı hastaneye gönderilmişti. Bu bağlantı, Visconti'nin çoktandır kafasında gezdirdiği Mann'ın *Büyülü Dağ* (1924) adlı yapıtını çekme düşüncesini tutuşturmuştu. Visconti, Mann'ın ortaçağ ozanlarından Hartmann von Aue tarafından yazılmış bir şiirini konu alan *Der Erwählte* (Seçilmiş, 1951)) adlı yapıtı üzerinde de çalışmayı

[1]Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 205-6; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 224-5, 237.

düşünüyordu. Cecchi d'Amico'yla birlikte başka tasarılar da geliştirmişler ama hiçbirini gerçekleştirememişlerdi. Bununla birlikte Visconti'nin o sıralarda en büyük kaygısı *Ludwig*'i tamamlamaktı. Yapımcı kuruluş Mega Film, MGM'yle bir anlaşma imzalamış ve filmin iki saatten uzun sürmemesini koşul olarak belirtmişti. Bu Visconti'nin tasarladığı sürenin ancak yarısı kadardı.[2] Cecchi D'Amico şunları söylemişti:

> Luchino'nun sağlığı yerinde olsaydı, bunu asla ama asla kabul etmezdi. Son derece güçlü bir kişiliği vardı. *Ludwig*'i gösterime sokulduğu biçimde asla görmek istemezdi. Gerçi filmi, Ruggiero Mastroianni'yle birlikte, iki saati aşmayacak biçimde kurgulamak zorundaydılar ama gene de süreyi iki buçuk saati bulacak kadar uzatmayı başarmışlardı... Ölümünden sonra, gazetelerde yapıtın parçalarını açık artırmada satacaklarını okumuştum. (Aralarında Mario Garbuglia, Franco Mannino, Armando Nannuzzi, Piero Tosi de olmak üzere) kendisiyle çalışan kişileri aramış ve gidip satılanları almıştık. Önce hepsini saklayıp saklamadıklarını denetlemeye gitmiştik. Saklamışlardı, böylece biz de hepsini satın almış ve filmi eski haline getirmiştik.[3]

Visconti'nin bu konudaki tutumunun aşırılığı düşünülürse, yapımcının davranışı pek bağışlanacak gibi olamasa da, akla yakın sayılabilirdi. Aslında yönetmenin kendisi de çekim sırasında bazı sahneleri kesmişti: bunların arasında, Ludwig'in bakanlar kurulu yazmanının Wagner'i bulup ona yakut kraliyet yüzüğünü armağan ettiği; Ludwig'in kendisine özel olarak çalınan *Tristan und Isolde* adlı yapıtı dinlediği; Wagner'in Venedik'te ölümü ve Beethoven'in *Eroica*'sıyla Wagner'in kendi yapıtı *Tanrıların Alacakaranlığı*'ndan çalman cenaze marşlarının eşliğinde Münih sokaklarında yürüyen cenaze alayının görüldüğü; Ludwig'in ölümünü öğrenen Elizabeth'in: "Öldürdüler onu! Hainler! Katiller!" diye çığlık attığı sah-

[2]Rondolino, *Visconti*, sayfa 520; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 238-41.

[3]Cecchi D'Amico, yazarla görüşme.

neler vardır.[4] Ama o sırada çekilen birçok sahnenin kısaltılması ya da bütünüyle çıkartılıp atılması gerekiyordu.

Visconti'nin başlangıçta film için tasarladığı son, birtakım söylentiler üzerine kuruluydu; bu söylentiler uyarınca, biri kralın paltosunda bir kurşun deliği görmüş ve boğulduğu gölden sürüklenerek çıkarıldıktan hemen sonra giysileri ortadan yok olmuştu. Senaryonun son sahnesinde yaşlı uşak genç olana, birilerinin kralın canına kıydığını bildiğini, çünkü kralın paltosunda kurşun deliği gördüğünü söyler. Bu sahne çekilmiş ama yeniden kurgulanan sürümde bile kullanılmamıştı. Cecchi D'Amico, "filmi böyle bitirmek iyi olmazdı... Biri Ludwig'in paltosunu alıyor ve kurşun deliği görüyor. Ama bu sahneye ne olduğunu bilmediğim başka bir şeyler daha gerekliydi. Luchino'nun da bunu filme eklemek istediğini sanmam," diyordu.[5] Visconti'nin ilk sürümde kullanmasına karşın sonradan çıkartılan bir sahne de, İmparatoriçe Elizabeth'in beyaz bir tül altında cansız yatan bedenini gördüğümüz bölümdür; bu sahne *Tristan*'ın ilk gösteriminden sonra, Elizabeth'in Ludwig'e, bir kral gibi davranması gerektiğini ve canlarına kıyılma olasılığının krallarla kraliçelerin ayrıcalığı olduğunu söylediği sahnenin ardından gelir. Cecchi D'Amico ileride olacakları gösteren bu sahnenin filme hiçbir şey katmadığını ve anlaşılmayacağını düşünmüştü.

II. Ludwig Hakkında Bir Film

Visconti'nin filminde II. Ludwig'in öyküsü Alman romantik akımının zayıflamasıyla Bismarck'ın *Realpolitik*'inin oluşumu ve yaşama geçirilmesi arasında yer almaktadır. Ludwig'in üzerine titrediği düşleri, tek hedefe bağlı olarak her şeyi kapsayan siyasal gerçeklikle paramparça edilmişti: hedefse Almanya'nın tek ulus devlet olarak birleştirilmesiydi.

[4]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 244.
[5]Cecchi D'Amico, yazarla görüşme.

1806'da Napolyon eski Bavyera beyliğinin krallığa dönüştürüldüğünü duyurmuştu. Amacı, Fransa'yı Avusturya'nın saldırılarından koruyacak bir tampon devlet yaratmaktı. Düşüşünden sonra Bavyera yönetiminde bulunan Wittelsbach hanedanı, saygısını sahiden sevdiği Bourbonlara kanıtlamayı başarmıştı. Bavyera'nın ikinci kralına, Fransız kralı IX. Ludwig'in adı verilmiş ve XVI. Ludwig'e bağlılığını göstermek üzere torununa da onun adı koyulmuştu.[6]

Genç Ludwig iyi bir sanat eğitimi almış, yönetim görevlerindeyse yeterli derecede öğrenim görmemişti. Bunun nedeni bir ölçüde, daha on dokuz yaşındayken henüz eğitimini tamamlamadan tahta geçmesiydi. Görevlerini yerine getirecek kadar olgunlaşmış da değildi. Gönlünde Avrupa'nın *Reelpolitik* döneminden çok Ortaçağ Almanya'sının romantikliği yatıyordu. Ludwig'in yaşam ve sanatla ilgili görüşleri üzerinde Richard Wagner'in yapıtlarının etkisi büyüktü. Ludwig'in hanedan armasındaki hayvan kuğuydu; Wagner'in *Lohengrin* (1848) adlı yapıtını izledikten sonra, kendini parlak beyaz zırhlı, yapayalnız şövalyeyle özdeşleştirmişti. Ludwig gerçek bir yönetici gibi davranmaya çabalamış ama Bavyera'daki devlet işleyişinin basmakalıp biçimciliğinde, dar kafalı memurlar ve dolap çeviren siyasetçilerle işbirliği içinde çalışmak zorunda oluşu, krallık etme konusundaki yanılsamalarını kısa sürede darmadağın edivermişti.[7]

1866 savaşında Ludwig, krallığın Prusya'ya karşı Avusturya'yla bağlaşıklık kurması konusunda bakanlarıyla aynı görüşü paylaşmış ancak Bavyera'nın savaşa katılmasını istememişti. Savaş başladığında, Ludwig Berg şatosuna çekilmişti. Avusturya, Bavyera ve bağlaşıklığı kabul eden beylikler savaşı kaybetmiş, aradan yalnızca birkaç yıl geçtikten sonra da Bavyera Fransa'yla savaşmak üzere Prusya'yla birleşmişti. Bavyera'nın krallık olmasına yardım

[6]Herre, *Ludwig II*, sayfa 10-12, 22-7, 34.
[7]*Agy.*, sayfa 59, 65-6, 69-75, 86-8.

eden Napolyon'a büyük bir gönül borcu olduğunu ve bunun değerini çok iyi bilen Ludwig için bu savaştan daha kötüsü olamazdı. Bakanlarının baskısıyla sonunda Bavyera birliklerine harekete geçme buyruğu vermek zorunda kalmıştı. Buyruğu Fransızca vermiş ve kararı adının Fransızca biçimiyle yani Louis olarak imzalamıştı.[8]

Bununla birlikte Fransa'yı alt etmenin verdiği coşkuyla Almanya'nın birleştirilmesi sağlanınca krala gerek duyulmuştu. Bismarck Prusya'nın önderliğini pekiştirmek istemişti; bunu başarmanın tek yolununsa, en büyük Alman eyaletinin kralını yani Ludwig'i, Prusya kralına Almanya imparatoru olması için çağrıda bulunmaya kandırmak ve ondan krallığını yeni imparatorluğa almayı kabul etmesini istetmek olduğunu düşünüyordu. Paris'teki birliklerinin Wilhelm'in imparator ilân edilmesine katkıda bulunacağından korkan Ludwig bunu kabullenmişti.[9]

Birleşmeden sonra Ludwig zamanını Berg ve Hohenschwangau şatolarında geçirmeyi yeğlemiş ve romantik düşlemler dünyasına daldıkça dalmıştı. Beyrut Festspielhaus'un yapımını desteklemek için Wagner'e —dolayısıyla bestecinin sürdürdüğü gösterişli yaşam biçimine— ve güney Bavyera'da görkemli şatoların kurulmasına para akıtmaya başlamıştı. Bavyera yöneticileri, para kralın kendi cebinden çıktığı sürece bu harcamalara ses çıkarmamıştı. Ama borçlarını yeniden yapılandırmak için hükümetten ve meclisten para sızdırmaya kalkıp yeni ödenekler istemeye başlayınca, kendisini alaşağı etme tasarısı yürürlüğe sokuluvermişti. Kralın kaçık kardeşi Otto'nun gözetiminden sorumlu Profesör von Gudden, bir soruşturma başlatmış ve sonunda bir bildiri yayımlamıştı: bildiri uyarınca kralın akıl sağlığı yerinde olmadığından yönetimde

[8]Prusya'nın düşmanlarından, Avusturya öbür cephede İtalya'ya açtığı savaşta yengi kazanmıştı. Bu olaylar *Senso*'da İtalyan bakış açısından ele alınır.

[9]Dill, *Germany*, sayfa 139, 145; Herre. *Ludwig II*, sayfa 219, 223-4.

kalması uygun değildi. Akıl sağlığı açısından Otto da ondan daha iyi durumda olmadığı için krallık görevi üzere amcaları Luitpold'a verilmişti.[10]

Ludwig Neuschwanstein şatosundan zorla çıkartılmış ve Münih'e daha yakın olan eski Berg şatosuna götürülmüştü. Buraya varışından bir süre sonra Profesör von Gudden'le birlikte yürüyüşe çıkmışlardı. Ama bir daha dönmemişlerdi. Ertesi gece o çevredeki Starnbergersee Gölünde cansız bedenleri bulunmuştu. Resmi açıklamalara göre Ludwig kendi canına kıymak istemiş bu arada Gudden'in de boğulmasına yol açmıştı. Ludwig'in yerine biçimsel olarak dengesiz Otto geçmişti.[11]

Tam "yaşamöyküsü filmlerine" özgü bir biçimde, *Ludwig*'de de tutarlı bir öykü sunmak için tarihteki önemli bir kişiliğin yaşamöyküsünden belirli birtakım ayrıntılar ayıklanmıştır. Bununla birlikte film her şeyden önce, öykünün anlatımı siyasetçilerin, devlet memurlarının, Ludwig'in uşaklarının ve başka birtakım kişilerin kralın akıl sağlığıyla ilgili soruşturma hakkında ettiği düşünülen sözlere dayandırıldığı için sıradışıdır. Filmin kısa açılış sahnesini izleyen ilk tümceye göre, bu "güç ve acı soruşturmanın nedeni, kralımızın mutsuz, aşağılanmış, eziyet çekmiş Bavyeramızı yönetmeye uygun olup olmadığını saptamaktır." Son tümcede von Gudden, son değerlendirmesini söyler: kral yönetmeye uygun değildir. Bu tümceler, neredeyse dümdüz kameraya bakan tanıkların yakın çekimiyle verilmiştir. Arkalarındaki alan karanlıktır; yaşadıkları tarihsel dönemi açıklığa kavuşturan giysileriyse pek az görünmektedir. Kimi zaman biraz daha yakındaki görüntü karesi yönünde yavaş yavaş ilerleyen öne kaydırmalar vardır; bu görüntülerin bazılarıysa güçlü yan ışıklarla aydınlatılmıştır. Böylece söz konusu görüntüler, ters yöndeki gelişkin tarihsel canlandırmalarla belirgin bir karşıtlık oluşturur.

[10]Herre, *Ludwig II*, sayfa 270-2, 292-3, 297, 355-9, 362-3.
[11]*Agy.*, sayfa 375-6, 379.

Bununla birlikte, söylenenler Ludwig'in yaşamında yer alan az çok nesnel olgulara dayanmaktadır; bunlar, eğer tanıkların çeşitli çıkarları doğrultusunda çarpıtılmamışsa farklı bakış açılarından ve besbelli biraz da ayıklanarak sunulan olgulardır. *Ludwig*'in bunlar aracılığıyla anlatılan özlemlerinin üzücü sonu, romantik yanılsamalar dünyasının yerle bir oluşu, filmde baştan beri, hattâ taç giyme töreni sahnesinden bile önce vardır. Bu, filmin daha az acıklı görünmesini sağlar ve sıkıntılı havasıyla ağıtsal ögelerini vurgular.[12] Ayrıca iki anlatım düzlemi arasındaki karşıtlık, Ludwig'in adım adım siyasal ve toplumsal gerçekliğe yabancılaşmasını açığa çıkarır. Tarih kaçınılmaz yürüyüşüyle adım adım ilerler ve Yunan tragedyalarındaki gibi habercinin ağzından seslenir. Avrupa'da yeni bir siyasal düzen kurulmaktadır — Ludwig'in her şeyden üstün tutup koruduğu kültürü ve dünyayı yıkıma uğratacak bir dizgedir bu.

Film, Ludwig'in (Helmut Berger) aile papazına, sarayını sanat ve bilim merkezine dönüştürmeye kararlı olduğunu açıkladığı sahneyle başlar. Bu sahne filmin önde gelen motiflerinden birini yani Ludwig'in dinle (kiliseyle), devletle ve kendi sorumluluklarıyla olan ilişkisini tanıtır. İlk sözlerin arkasından, dünyasal ve tinsel kurumların içinde toplanabilecek tüm gösteriş ögelerinin yer aldığı taç giyme töreni gelir. Bu Visconti'nin tarihsel dönem canlandırmalarının en güzellerinden biridir. Yeni bir sahne, Bad Ischl'da kış manzarasında Ludwig'le Elizabeth (Romy Schneider) arasında gelişen ilişkinin gösterildiği bölümü başlatır. Ludwig'in gençlere özgü, romantik duyarlılığı, Elizabeth'in hafif bir alaycılıkla şakacılık perdesi altında gizlenen olgun sorumluluk duygusuyla hemen çelişir.

[12]Kısa kopyada yeniden kurgulanana oranla daha az bölüm vardır örneğin önemli başlangıç bölümü burada yoktur. Bunun yerine taç giyme töreninden sonra, Ludwig'in uşağının Neuschwanstein'a gelip kralı tutuklayacaklarını haber verdiği bir sahne vardır. Bu bölüm basılı senaryoda da bulunmakta (sayfa 72) ama yeniden kurgulanan kopyada bu sahne zamandizinsel ayrımla yer almaktadır.

Ludwig'e siyasal açıdan uygun düşecek bir eş arayışı sürmektedir ama Bakan Pforz[13] kralın, Rus çariçesiyle buluşması bile onun sevgili Wagner'ini unutmasına yetmeyeceğini belirtir. Bir sonraki sahne Pforz'un suçlamalarını doğrulamaktadır: Wagner, kralı ve genç orkestra şefi Hans von Bülow'u töretanımaz bir biçimde sömürürken görülür; şefin karısı Cosima'ysa çoktan Wagner'in sevgilisi olmuştur. Bu arada Ludwig boşu boşuna, Elizabeth'in içinde Wagner'in sanatına karşı biraz coşku uyandırmaya çabalamaktadır. Ama Elizabeth ondan gittikçe uzaklaşır ve küçük kız kardeşi Sofie'yle ilgilenmesini sağlamaya uğraşır. Ama kral huzuru sanatta bulmayı yeğler. Bir sonraki bölümdeyse *Tristan und Isolde*'nin ilk sahnelenmesinin devlete çok pahalıya patladığı görülür.

Ludwig, operanın görkemli güzelliği konusunda Elizabeth'i kendi yanına çekmeye, Elizabeth'se Ludwig'i Wagner'in tasarısının tam bir çılgınlık olduğuna inandırmaya çalışır. Elizabeth krallığın tek amacının halka gösteriş yapmak olduğunu, devlet işlerine karışma çabalarınınsa öldürülmelerine yol açabileceğini anlamıştır. Ama Ludwig kralın rolü konusundaki romantik ideallerine sımsıkı sarılmıştır. Wagner'le Cosima gösterişli yaşam biçimlerini sürdürebilmek için Ludwig'ten gittikçe daha fazla para istemekten çekinmemektedirler. Ludwig ancak kolluk güçleri Wagner'le Bülow'lar hakkında yığınla kanıt getirdiği zaman kendini aldatmayı bırakır ve Münih'ten sürgün edilmeleri için gereken belgeyi imzalar.

1866 savaşı sırasında Ludwig Berg şatosunda gözlerden ırak yaşar ve savaş alanlarından gelen haberleri almadan geri çevirir. Yalnızca sevgili kardeşi Otto'yu görmeyi kabul eder, ama o bile Ludwig'i krallık görevlerinin başına geçmeye kandıramaz. Aralarında geçen bu söyleşiden sonra, bir gece yürüyüşüne çıkar ve gizlice yüzen uşağıyla karşılaşır. Adam çıplaktır, bu da Ludwig'i

[13]Soruşturmadaki tanıkların adı verilmemiştir ama bazıları kendilerini tanıtır, bazılarının kimliğiyse filmin ilerleyen bölümlerinde göründükleri zaman ortaya çıkar.

rahatsız etmişe benzer. Uşak oradan ayrıldıktan sonra Ludwig tanrıya yakarmaya başlar: "Yardım et bana, yardım et!"

Bunu, Ludwig'le güvenilir bulduğu Albay Dürkheim arasında geçen uzun bir söyleşi izler; sonra da Ludwig'in, Sophie'le evlenmek niyetinde olduğunu annesine açıkladığı sahne gelir. Anne hemen gerekli hazırlıklara girişir. Gelinle damadın aileleri, kız kardeşinden daha fazla ilgi çekiyormuş gibi görünen Elizabeth'in de katıldığı bir toplantıda görülürler. Daha sonra, kısa ve başka bir konuşmasız sahnede Sophie piyanonun başında inişli çıkışlı genç sesiyle, *Lohengrin*'den Elsa'nın "Einsam in trüben Tagen" (Dertli günlerde yapayalnız) aryasını söylemektedir. Ludwig'in acı dolu yüzü, gerçeklikle kafasındaki idealler arasında yer alan uçurumun derinleştikçe derinleştiğini göstermektedir.

Bir sonraki bölüm, kralın şatolarının yapımına giden olağanüstü yüksek harcamalar ve Ludwig'e karşı cinsel ilgi duyma geleneğinin öğretilmeye çalışıldığı dokunaklı çabalar hakkındadır. Ludwig seçkin bir yosmayla kendisini bir araya getirmek için düzenlenmiş bu buluşmayı iğrenç bulur; böylece Sophie'yle evlilik olasılığı eskisinden de az görünmeye başlar. Ludwig onu Wagner'le tanıştırır ve kadının onun müziğini seslendirmekten hoşlandığını söyler. Bu son derece sert bir gizli alaydır ve Ludwig'le Wagner'in arasındaki ilişkinin Ludwig'le Sophie arasındakinden çok daha sıcak olduğunu ortaya koyar. Uşak Hornig'le geçen bir sonraki sahne akla belli belirsiz, Ludwig'in erkeklerle birlikte olmayı gittikçe daha fazla istediğini getirir.

Sophie Elizabeth'e Ludwig'in kayıtsızlığından yakınır ama o da akıl vermekte geç kalmıştır ve bu da pek işe yarayacağa benzememektedir. Bir sonraki sahnede, Ludwig günah çıkartırken Sophie'yle evlenmeyeceğini bildirir Biz açıklamanın sonunu dinlerken Ludwig, Hornig'in uyuduğu odaya girerken görülür. Ludwig onu öper.

Bir sonraki bölümde nişanın bozulduğu, Otto'nun iyileşmesi olanaksız akıl hastalığı ve Ana Kraliçenin Katolik inancını benim-

seyip kabul etmesi gösterilir. Fransa'ya açılan savaşın sonu yaklaşmaktadır; Ludwig'se diş ağrısını gerekçe göstererek bir kez daha gözlerden ırak köşesine çekilmiştir. Kont von Holnstein zorla içeri girer ve Prusya kralına, birleşik Almanya imparatoru olmayı kabul etmesi için yazılan mektubu imzalamasını ister. Çılgına dönen Ludwig bunu kabule yanaşmaz ama sonunda yazgısına boyun eğmek zorunda kalır. Artık tam anlamıyla kudurmuş bir deli olup çıkan Otto'nun yattığı akıl hastanesine gider ve onu yatıştırmayı başarır. Kardeşlerin üzüntülü buluşmasıyla tam bir karşıtlık oluşturan bir sonraki sahnede, Wagner'in artık eşi olan Cosima'ya yılbaşı armağanını verdiği görülür: bu armağan, yeni evleri Wahnfried'ın merdivenlerinde büyük bir orkestra tarafından çalınan *Siegfried Idyll* adlı yapıttır.

Bundan sonraki iki bölümde şatoların yapımına akıtılan paralarla Ludwig'in güzel uşaklarla sanatçılara bağışladığı armağanlar anlatılır. Oyuncu Kainz, Ludwig'in kanatları altına aldığı son kişidir. İlişkilerini gösteren sahne Visconti'nin tüm sinema yapıtları arasında en büyüleyici olanlardan biridir: Ludwig suda kuğu gibi süzülüp giden kanosuyla Linderhof sarayındaki "Venüs Kanalı' nda," Wagner'in *Tannhäuser*'inden alınan akşam yıldızı şarkısı eşliğinde gezintidedir; şato geniş yatak odaları ve hizmetçiler temizleyip yeniden yiyeceklerle doldurabilsin diye döşemenin altındaki bodrum kata inerek gözden kaybolan masalarıyla olağanüstü güzelliktedir; kış manzarasının ortasında kızak büyüleyici bir biçimde kayıp gitmektedir; insanı kendinden geçiren gece yolculuğu bitmeyecekmiş gibi görünür. Bu sahneyi iki bölüm izler; bunlardan birincisinde Kainz'in başına sonradan neler geldiği anlatılır, ikincisindeyse gene şatoların yapımı gösterilir.

Sonraki sahnede Elizabeth'i Ludwig'in yaptırdığı şatoları gezerken görürüz; gezinti rokoko biçemindeki Linderhof'tan başlar, Versay'a benzeyen Herrenchiemsee'yle sürer ve Ludwig'in kaldığı ortaçağa öykünerek yapılmış olan Neuschwanstein'da son bulur.

Ludwig hastalığını öne sürerek onunla görüşmeyi kabul etmez. Oysa kendisine acı çektiren şey aslında bedensel değildir. Bir başka karede uşaklardan biri bize kilitli kapısının arkasında kralın, Elizabeth'in adını sayıklayarak ağladığını işittiğini söyler. Bu sahne, arabasıyla çekip giden Elizabeth'in görüldüğü çekimle son bulur.

İki sahneyi birbirine bağlayan ve duygusal açıdan son derece sarsıcı olan kare, artık bedensel olarak iyiden iyiye kötülemiş durumda bulunan Ludwig'in görüldüğü çekimi başlatır; burada Ludwig gözlerinin biraz yukarısına bağlanmış sargı beziyle Bavyera içkievlerinde aylak aylak dolaşmaktadır. Bu sahne akla, Ludwig'in eşcinsellik eğilimlerine boyun eğdiğini bir kez daha getirir (söz konusu bölüm *Lânetliler*'deki gürültülü patırtılı SA eğlentisine, insanı rahatsız edecek kadar çok benzemektedir). Bu arada hükümet Ludwig'ten kurtulma tasarılarına çoktan başlamıştır; hükümet üyeleriyse Prens Luitpold'a kral olmasını önerirken görülürler. Bunu izleyen son kesimde, Profesör von Gudden, Ludwig'e iyileşmesi olanaksız paranoya tanısı koyar ve artık yönetimde kalmaya uygun olmadığını belirtir.

Son bölümdeyse, Ludwig'in son günü ve gecesi hakkında sahiden bilinen şeylerin çoğu anlatılır: Albay Dürkheim'ın, Ludwig'i kendisini ve konumunu kurtarması için boşu boşuna kandırmaya çabalaması; Ludwig'in tutuklanıp Berg'e yollanması; Profesör Gudden'le birlikte yürüyüşe çıkması gösterilir. Uzun süredir ortalıkta görünmedikleri anlaşılınca, bir arama takımı gönderilir. Karanlıkta, yağmur altında gölde yüzen iki cansız beden bulunur. Kont von Holnstein ölümlerinin resmi açıklamasının nasıl olacağını bildirir ve film ıslak toprakta cansız yatan Ludwig'i gösteren çekimle sona erer.

Konuya Bağlı Kaygılar ve Anlatım Yapısı

Youssef Ishaghpour *Ludwig* için "sinema diline şimdiye kadar uyarlanan alışılmışın dışında az sayıdaki" yapıtlardan biri

demiştir.[14] Bu büyük ölçüde anlatım yapısından kaynaklanan bir sonuçtur. Filmin kesimleri, öykünün gelişiminin özellikle önemli noktalarını ya da açık seçik tanımlanmış sahnelerin çevresel sınırlarını belirlemez. Bunun yerine, kesimler gerçek sahnelerle epey uyumlu bölümler oluştururlar. Filmin sahnelerinin farklı bölümlerle birbirlerine bağlanması nedeniyle anlatımın az çok dolaylı olması, Ludwig'in iç dünyasının resmine zenginlik katar ve filmin ucuz ruh çözümlemeleri tuzağına düşmesini önler. Gerçek kralın yaşamından alınmış birtakım sahici olaylar gösterilir; bunların art arda geliş biçimi akla, aralarında bir bağlantı olabileceği düşüncesini getirir. Bununla birlikte söz konusu olası rastgele bağlantıların gücü hiç dile getirilmez.

Filmin bölümlerinde verilen bilgi dış seslerle gerçekleştirilmiş olsaydı, o zaman bunlar bilgiç bir Balzac romanı anlatıcısına benzerdi. Oysa söylenenler, anlatının canlandırılan parçalarına oranla neredeyse ikincil durumda kalmaktadır. Gerçi bunların gerçek olup olmadığı sorgulanmamıştır ama anlatılanlar, tartışılan tinsel ve kültürel değerlerle insanlığın acıklı durumunu normale indirgemiş, karşılarında kayıtsız kalmış ve varlıklarından habersizmiş gibi gösterilmiştir. Öte yandan anlatılanlar, öyküyü odak noktasına çift yanlı getirir, çünkü izleyiciye sonunda kralın yazgısını belirleyecek olan siyasal ve toplumsal baskıları anımsatmaktadır. Böylece filmin can alıcı konusu aslında anlatım yapısının içine yerleştirilmiş olur. *Ludwig*, belirli birtakım yaradılış özelliklerini olanca uyumsuzluğuyla abartma ve aşırıya kaçan düşüncelerini gerçekleştirme olanağını kral olduğu için bulan bir bireyin öyküsüdür. Ama bu aynı zamanda baskıcı bir kültürle toplumun çılgına döndürdüğü duyarlı ve sanatçı bir kişiliğin de öyküsüdür. Thomas Mann'ın *Dr. Faustus* adlı yapıtındaki anlatıcı gibi burada da öykücü gerçek kralı inceler:

[14]Ishaghpour, Visconti, s. 80.

Ama egemen olan ve büyük bir saygı çemberiyle kuşatılan, büyük ölçüde eleştirilerden uzak tutulup sorumsuz sayılan kral ailesine özgü yaşam biçiminin oluşumu uyarınca, soyluların toplumsal konumlarını sergilemesi, hiçbir şeye benzemeyen hattâ en varlıklı özel kişilerin bile tadını çıkarmayı beceremeyeceği bir yaşam biçimi olup çıkmıştı — krallık, bu sanı taşıyan kişinin gergin arzularına ve hoşnutsuzluğuna belirli bir kaldırma gücü veriyor, kolayca çılgınlık gibi görünebilecek bir gurur duygusu kazandırıyor ve her şeyi sömürmeye hakkı varmış gibi davranmasına yol açıyordu.[15]

Ludwig, sıradan bireylerin günlük yaşamda karşılaştığı baskılardan uzaktır. Sıradan insanlar, özlemlerini gerçekleştirmeye çalışmamalarının gerekçesi olarak bu baskıları gösterirler. Başlangıçta Ludwig, kral olduğu için düşlerini gerçekleştirebileceğini sanıp yanılgıya düşer — ama siyasetçilerin, devlet memurlarının ve son olarak da Bismarck'ın silah ve kanla uygulamaya soktuğu *Realpolitiğin* koyduğu sınırları çabucak keşfeder. *Senso*'da ele alınan birkaç bireyin öyküsü tarihsel olayların simgesel anlatımı işlevini görürken, burada kralın öyküsü tarihsel bir dönemde, gerçek dünyanın sert baskıları altında yaşamak zorunda oluşla, yaşamı insan edimlerinin değerini ve saygınlığını koruyarak anlamlı bir biçimde sürdürmenin güçlüğü arasındaki uçurumun belirimi olup çıkmıştır. Egemen anlatım biçimi olarak artık melodram değil, derin düşüncelere dalıp tasarlama ve içselleştirme kullanılmıştır.

Ludwig'in ana konusu —yani yaşamla sanatın sapkın başkaldırısı— konu açısından tarihsel duruma, yalnızca genelleştirilmiş bir eğretileme olarak uygun düşmekle kalmaz; aynı zamanda son derece ayrıcalıklı bir konumda bulunan ayrıksı bir bireyin yazgısı aracılığıyla betimlenen özgül bir tarihsel ve kültürel durumun yorumu işlevini yüklenecek kadar da uygun düşer. Ludwig'in başına gelen olaylarda, başka hiçbir kahramanın bu denli önemli bir rolü yoktur. Bu, kralın ana sorununu yansıtır: bütün dünya şöyle dursun,

[15]Mann. *Doctor Faustus*, sayfa 430.

başka insanlarla bile etkileşime giremez. Ona göre bakanlarının, devlet memurlarının ve genel olarak sıradan insanların temsil ettiği gerçekliğin dayanağı, olumsuzculuk ve basmakalıplıktır. Bununla birlikte, olağanüstü güzellikte şatolar kurdurarak ve sanata görülmemiş oranda parasal destek sağlayarak çok daha güzel olan bir gerçekliğe kaçma çabalarına karşın, kamusal işlevini yerine getiremediği gibi yüreğinin derinliklerinde yatan arzularını da gerçekleştiremez. Arzularına ulaşabilmek için yakınındaki insanlarla etkileşim içinde bulunması; kamusal işlevini başarmak içinse siyaset kurallarına boyun eğmesi gerekir. Elde edemediği şeylerden vazgeçemediği için Ludwig, asla olgunlaşamayacaktır. İdeallerine umutsuzca sarılır ve gittikçe gerçeklikten kopar, sonunda gerçeklik de ona hoşgörü göstermez olur.

Ludwig'in bastırılmış eşcinsellik dürtüleri bir açıdan, Elizabeth'e duyduğu idealleştirilmiş sevdanın nedenlerinden biri sayılabilir. Olanaksızlaştıkça güçlenen bu sevda Ludwig için güvenlidir. Uzun süre eşcinsel eğilimleri kendisini korkutmuştur. Sophie'yle nişanlanmasıysa bunları yadsıma çabasıdır. Ama şöyle ya da böyle bütün kadınlar kralı düş kırıklığına uğratmıştır. Annesiyle ilişkisi uzak ve soğuktur; Elizabeth umut kıracak ölçüde ulaşılmaz, Sophie'yse elde edilmesi fazlasıyla kolay bir kadındır. Ludwig kadınlarla gerçek değil idealleştirilmiş bir ilişki kurma özlemi çekmektedir.

Eşcinsellik, Ludwig'e arzularını yüceltme ve sanata parasal destek sağlayarak düşlerini biraz olsun gerçekleştirme fırsatını çok daha iyi verir. Wagner ve Kainz'le olan ilişkisi, Elizabeth ve Sophie'yle kurduğu ilişkiyle birlikte, anılan sırada, yürür. Ama bu erkeklerle birlikteyken bile, ne yaşayan insanlar ne de söz konusu erkeklerin farklı ve düşünülürse hiç de yeterli olmayan yöntemlerle yaratıp somutlaştırdığı söylence kahramanları ilgisini çeker. Kaçınılmaz olarak onlar da kendisini düş kırıklığına uğratmış olur ama bu ilişkiler en azından ortaya olağanüstü güzellikte bir sanatın çıkmasına yol açar. Ludwig'in sonradan ahırlarda çalışan çocuklar

ve genç uşaklarla girdiği ilişkiler, cinselliğin ve bunun yüceltilmesinin neden olduğu engellenme duygusunu yumuşatmış gibi görünür. Sözü edilen ilişkiler yasaklandığından, bunlar toplumda kabul gören ölçülere ve tam bir deli gömleğine dönüşen krallığa bir başkaldırı olup çıkar. Ama Ludwig söz konusu ölçüleri silkeleyip atamaz ve sonunda bunların altında kalıp ezilir.

Ludwig'in, eğilimlerinin üstesinden gelme ve bir kral olarak sorumluluklarını yüklenme konusunda gösterdiği en yürekli çaba, 1866 savaşının ardından Albay Dürkheim'la aralarında geçen konuşmadan sonradır. Uşak kralına şunları söyler:

Efendimiz yürekli bir seçimde bulunduğunu sanıyor ve mutluluğa insanlara zorla benimsetilen kurallar dışında erişebileceğini düşünerek kendini kandırıyor. Yaşamı gerçekten seven biri, Majesteleri, son derece dikkatli olmalı. Hem de hükümdarlık etmeli. Hükümdarın büyük erki, her zaman kendisinin de ait olduğu toplum tarafından sınırlanmıştır... Önünde bir ömür uzanan insan, yaşamı için bir amaç edinmek istemez mi? Sahici bir toplumda, sıradan insanlar arasında alçakgönüllü, insanı çileden çıkaran bir amaç — ama gene de sıradan. İçinde bu dünyaya ait olmayan özlemler besleyen birinin sıradanlığı kabul etmesinin büyük bir yiğitlik gerektirdiğini biliyorum. Ama insanın kendini bu iğrenç yalnızlıktan kurtarmasının tek yolu bu.

Bu, filmin en dokunaklı sahnelerinden biridir ve dönüm noktalarından birini oluşturur. Sözü edilen sahneyi Ludwig'in sorumluluklarını üstlenmeye çabalaması ve Sophie'yle nişanlanması izler. Bu bölüm, Dürkheim'ın incelikli bir biçimde uyarıp öğütlediği konulara değinilen bir günah çıkarma sahnesiyle son bulur; ama burada her şey çok daha yalın ve dolambaçsız bir biçimde ele alınır:

PAPAZ: Tanrının tasarladıklarını bildiğini düşünebilecek kadar kibirli nasıl olursun? Bugün yalnızca evlenip çocuk sahibi olman isteniyor. Kulak ver bana, Ludwig. Şeytanı kazdığı kuyuya düşürmen gerek. Onun oyunlarını Tanrıyı yüceltmek için kullan. Yatak odasının karanlığında, günahkâr düş gücünün yardımıyla, bir bedenin sıcaklığı insana ötekinin aynısı gibi gelir.

LUDWIG: Peder yepyeni şeyler öğretiyorsun bana.

PAPAZ: Ülken ve halkın için, onlardan biri olmak zorundasın. Çok daha yüce, çok daha ayrıcalıklısın, Tanrının eli üzerinde ama gene de onlardan birisin. Farklı olmaya çalışırsan seni asla bağışlamazlar. Wagner üstünyetenek olduğu için Münih'ten sürüldü. Bu bağlamda o bir yabancıydı. Farklıydı. Ludwig, sen Tanrının seçtiği kişisin, bu nedenle günah karşısında başkalarından daha korunmasızsın, dolayısıyla Tanrıya sevginin kanıtını göstermelisin. Şu ana kadar günaha girmemek için direndiğini söyledin, biliyorum.

LUDWIG: Evet.

Bu iki konuşmanın dile getiriliş biçimi arasındaki fark, yalnızca Dürkheim'ın daha kurnaz davranması yüzünden ortaya çıkmış değildir. Gerçi doğrudan doğruya söze dökülmemiştir ama sorunun cinsel yapısı gittikçe daha belirgin bir biçimde açığa çıkmıştır. Günah çıkartma sahnesi, kralın Hornig'e yaklaştığını gösteren zamanı belirsiz bir ara görüntüyle kesilir – bu bir geri dönüş ya da geleceğe sıçrama, hattâ yalnızca bir düşlem sahnesi olabilir – söz konusu bölüm kralla Hornig'in öpüşme görüntüsüyle sona erer. Bu bağlamda Wagner'den söz edilmesi de, asla göz yumulamayacak bir ötekileşme belirtisi olarak son derece anlamlıdır. Ludwig'in elinde kalan tek olanak, kaçınılmaz olana boyun eğmektir. Bu durum, Ludwig'in sonunda Kral Wilhelm'e yazılan çağrı mektubunu imzaladığı, günah çıkartma sahnesini izleyen bölümde iyiden iyiye açığa çıkar.

Ludwig öç alırcasına eşcinsel sevi arzularına gem vurmayı bırakır ve soylu genç erkekleri çevresinde toplar. Harcamalarında savurganlaştıkça savurganlaşır. Sorun kısa sürede salt kentsoylu ahlâk anlayışı olmaktan çıkar; Ludwig'den kurtulmak bir devlet zorunluluğuna dönüşür. Ludwig her zaman sevilen biri olarak kaldığından, bir yere gizlice kapatılmalıdır. Ama Ludwig dünyayı —ya da en azından krallığını— kendi düşlerine uygun bir biçimde yeniden kurma çabalarından çoktan bezmiştir. Görüşü uyarınca, sanat ve söylence artık dünya ve başka insanlarla ilişki ve iletişim

kurma aracı olmaktan çıkmıştır. Tersine bunlar dünyadan el etek çekme aracına ve hüzünlü sonsuz yalnızlık gecesine gitme yoluna dönüşmüştür. Coşturucu bir gece güzellemesi olan *Tristan und Isolde* geceye ilişkin düşünce yapısının resim gibi betimlenmesine son derece uygun düşmektedir — bu bağlantı daha önce, *Wagner'in Üzüntüleri ve Büyüklüğü* başlıklı ünlü denemesinde Thomas Mann tarafından kurulmuştur; denemede Mann, *Tristan*'da somutlaşan, romantik düşünceyle duyarlılığı, Ludwig'in şatosunda Linderhof'la kıyaslamaktadır. Söz konusu yapıda en büyük, en süslü yer yatak odası yani "kral konutunun geceye adanmış sahiden özel olan bölümüdür."[16]

Kral tarihsel gerçeklikten daha iyi bir şeyler yaşamak istediği için, yer alan olağanüstü önemli siyasal olay yani Alman İmparatorluğunun kuruluşu, çözüm bekleyen yakıcı duruma hemen el koyma anlayışından hattâ bunu sevinçle karşılama duygusundan yoksun bırakılmıştır: hiçbir savaş sahnesi yoktur, utku kutlamalarına hattâ gerçekleşen tarihsel süreçle ilgili uzun konuşmalara ya da düşüncelere de yer verilmemiştir. Aktarılan hava son derece iç karartıcıdır ve ulusalcı coşku ya da daha doğrusu bütün siyasal eylemler açısından tam bir düş kırıklığını yansıtır. Bu da bir bireyin öyküsünün, Avrupa uygarlığının ruh hastalığına uğramış durumuyla ilgili bir eğretilemeye dönüşmesini sağlar. Visconti'nin daha önceki filmi *Lânetliler*'de kültürel özlemlerle siyasal gerçeklik arasındaki boşluk, tinsel değerlerin tepeden tırnağa çarpılıp bozulmasına yol açıyordu. *Ludwig*'se Avrupa kültürü gelişiminde bu duruma yol açan önemli bir evrenin kökenine inmektedir. Özlemler gerçeklikle görüş alışverişine dayalı bir ilişki yolu bulmak yerine salt gerçekliği maskeleyen yanılsamalar olarak kalır korkusuyla, günlük yaşamın ufak tefek zorunluluklarından kurtarılan bir krala gerçekliğin yerine bütünüyle sanatı geçirme ve özlemlerini eyleme dökme gerekliliğini göz ardı etme erki verilir.

[16]Mann, "The Sorrows and Grandeur of Richard Wagner." *Mann, Pro and Contra Wagner* adıyla basılan yapıttan, sayfa 125.

Kral, Romantik dönemin sonuna doğru, sanatın yüceltilmiş ama aynı zamanda içinde açığa çıkmamış bir kısırlıkla yıkıcılığın da yer aldığı durumunu simgeleyen bir eğretileme olarak görülebilir. Kral, hiç kimsenin yaşamadığı saraylar yaptırmıştır; yaşamı romantik ideallerin somut örneğidir; işte bu nedenle de gerçeklikten ve onun yarattığı rastlantılardan kopmuştur. Wagner'e parasal destek sağlarken aslında o bütün çağların kuşkulu bulunup ikileme sürüklenmiş sanatçılarından birine, yani yüce tinsel doğruları bir peygamber gibi dile getiren, yapıtlarıyla Thomas Mann'dan Adolf Hitler'e kadar Alman kültürüyle siyasetinin en önemli kişilerini etkileyip onlara esin veren birine yardım etmektedir. Aslında tüm ikilem, yalancı ve açgözlü Wagner'de; yani kralın, dünyada nefret ettiği öbür insanlar kadar onun da "katlanılması olanaksız, alçağın biri" olduğunu görmesi gerekirken kendisini yalnızca —yüceliği temeldeki müzikte yatan— sanatıyla değerlendirmekte direndiği Wagner'de somutlaşır. Filmin havasını Wagner'in sanatı belirler ama burada Verdi'nin —devrimci evresindeki— sanatına yapılan göndermenin *Senso*'ya kazandırdığı ters anlamlı sapma yoktur. *Tristan und Isolde* (1859, ilk sergilenişi 1865) Schopenhauer'in kötümser felsefesiyle nitelenir; tarihsel zamandan uzaklaşıp söylencelerin zamansız dünyasına yerleşen bir yapıttır bu.

Gerçi filmin, yapım zamanının (1973) ve özellikle de yönetmeninin düş kırıklıklarını yansıttığı söylenebilir ama bu aynı zamanda anlattığı kültürel geleneğin canlılığıyla sürekliliğini doğrulayıp somutlaştırır. Visconti, *Ludwig*'ten hemen önceki iki filminde, (*Lânetliler ve Venedik'te Ölüm*) Ludwig'in desteklediği kültür ve Bismarck'ın, bütün öbürlerinin yanı sıra, yarattığı ulus-devletler dizgesi için geleceğin neler hazırladığını canı yanacak kadar derinlemesine bildiğini göstermişti. Başka bir ulusun yani İtalya'nın oluşumu, Visconti'nin daha önceki iki tarihsel filmi için gereken ortamı hazırlamıştı. Yaratılmaları yaklaşık otuz yıl süren bu yapıtlar, temel çözümlemelerde değilse de davranışlardaki

değişikliği sergilemektedir. Aldatma konusu ve anlatımındaki alaycı havasıyla belirginleşen *Senso* geçmişe yönelirken, *Leopar*'la *Ludwig*'de kötümserlik ve boyun eğme ağır basar.

Görsel İşitsel Biçem

Ludwig'de baskın renk, romantikliğin simgesi ve beyazla birlikte Bavyera bayrağının rengi olan mavidir; bu kralın en sevdiği renktir. Sürekli sisli ve yağmurlu kır manzaralarıyla birleşen mavi, her ne kadar iç sahnelerin çoğunda kullanılan altın rengi ve tensel düşünceleri çağrıştıran kırmızıyla çelişse de, kralın yaşadığı dünyanın buz gibi soğuk görünmesine yol açar. Visconti, Ludwig'in şatolarının sunduğu görüntü olanaklarını sonuna kadar sömürmüş değildir. Filmin biçemi opera ya da senfoniden çok oda müziğine benzer.

Kamera biçemi *Leopar*'daki gibi biraz uzak ve nesneldir. Bindirmeler acelesizce kullanılmış ve Visconti kesmek yerine çevrinmelerle kaydırmalardan yararlanmıştır. Gerçi çerçeveleme ve kamera devinimleri, aşağı yukarı klasik sinema çizgisini izleyerek kahramanların çevresinde yapılandırılmıştır ama öyküleme kahramanlara ender olarak derinlemesine odaklanır. Sahneler olaylardan önce başlar ve her şey olup bittikten sonra biraz daha sürer gider. Buna koşut olarak çekimlerin çoğu, anlatılan öykünün gerektirdiğinden uzundur. Bu durum filmin sonlarına doğru, önce oyuncu Kainz'in sonra da İmparatoriçe Elizabeth'in hayranlıkla Ludwig'in şatolarına ve Linderhof'daki Venüs kanalına baktıkları konuşmasız sayılabilecek uzun sahnelerde apaçık ortaya çıkar. Gerçi sonunda olay sayısı görece azdır ama gene de filmin sonunda, kralın gözaltına alınışı, Berg sarayında kalışı, Profesör Gudden'le son yürüyüşü ve cansız bedenlerinin aranışı filmin oldukça uzun bir bölümünü oluşturur. Böylece, anlatım hızı *Leopar*'daki gibi, sonlara doğru, pek de haklı gerekçelere dayanmamakla birlikte, gittikçe yavaşlar. Bu, renk tasarımıyla birlikte, özellikle Sicilya

filmiyle kıyaslandığında, insanın üzerinde tepeden tırnağa ürpertici bir etki yaratır.

Ana müzik Wagner'inkidir ve aşırıya varan görkemli devinimlerden kaçınılarak son derece ustalıklı bir biçimde kullanılmıştır. Parçanın en önemli bölümü Franco Mannino'nun çalgılara uyarladığı, *Tristan und Isolde*'nin ikinci perdesinden alınmış, (sözcüklerin olduğu yer) "So stürben wir um ungetrennt" dizesinden başlayan —operanın sonunda Isolde'nin *Liebestodt*'la (Sevda Ölümü) karşılık verdiği— *Liebesnacht* (Sevda Gecesi) adlı şarkıdır. Bunu ilk kez Wagner'le tanışıp para merakını öğrendiğimiz sırada duyarız. Orkestra müziği yavaşça sönüp giderken von Bülow'un piyanoda *Liebesnacht*'tan bir başka bölüm çalmaya başladığı sırada, Wagner'in utanç verici çıkarcılığı ve düzenciliği arasındaki ilişki iyiden iyiye güçlenir; bu arada von Bülow'un karısı Cosima biraz ötede Wagner'e —filmde pek açık seçik belirtilmese de, kendisinden— gene gebe kaldığını söylemektedir. Hemen ardından bütün bunlara karşıt düşecek biçimde, Ludwig'le Elizabeth'in atla çıktıkları gece gezisine eşlik etmek üzere *Liebesnacht*'tan alınmış upuzun bir bölüm çalınır. Film ilerledikçe, Ludwig'in bir kral, sanatçı koruyucusu ve bir erkek olarak düşlerinin yavaş yavaş tuzla buz oluşuyla müziğin bağlantısı artar.

Lohengrin'in açılış bölümünün başlangıcı da, özellikle Wagner'e ilişkin olarak, düş kırıklıklarıyla ve sanki Sophie'nin tersyüz edilmesiyle bağlantılıdır. Söz konusu müzik ilk kez, Ludwig'in kral olarak ilk işinin bakanlarına Wagner'i bulup Münih'e getirmelerini söylemek olduğu sırada duyulur. Çok daha sonra bir kez de Ludwig Wagner'e Sophie'yle evlenmeyi ertelediğini söylerken aynı müzik çalınır. *Lohengrin*'deki Elsa imgesini zavallı kıza yansıtmaya çalışmaktadır; zavallı prenses dokunaklı bir biçimde Elsa'nın "Einsam in trüben Tagen" aryasını söylemeye kalkıştığında Kral da izleyiciler de bu eşitsizliği iyiden iyiye görür.

Wolfram'ın *Tannhäuser*'deki akşam yıldızı şarkısı yani "O du mein holdes Abendstern" genellikle izleyicilerle birlikte kahraman-

ların da dinlediği müzik olarak ara sıra işitilir. 1866 savaşı sırasında Otto, Ludwig'i görmeye geldiğinde müzik mekanik bir laternadan yükselir; bu arada başka bir aygıt tavana gökyüzünün gece görünümünü yansıtmaktadır. Filmin sonunda Ludwig bir anlığına aynı laternayı dinler. Bu parçanın çalgısal uyarlaması, önce Kainz'in sonra da Elizabeth'in Linderhof'daki Venüs kanalını gezdikleri sırada bir kez daha duyulur. Burada müzik yarı yarıya arkadan geliyor gibidir; kahramanlar izleyicilerin göremediği bir orkestrayı dinler gibi görünmektedir.[17] Bu parça Ludwig'le Kainz karanlıkta karlı kırlardan kızakla geçerken de duyulur. Söz konusu sahnede müziği yalnızca izleyicilerin duyduğu apaçık ortadadır. Müziği izleyicilerle birlikte kahramanların da duyup duymadığı konusundaki bu belirsizlikle, Ludwig'in, Neuschwanstein'da kendisini görmeye gelen Elizabeth'i geri çevirdiği sırada uşaklardan birinin söylediği sözlere karışan *Liebesnacht* müziğinin sürüp gideceği haber verilir. Sözü edilen durumda, müziğin farklı işitiliş düzlemlerinden belirgin bir biçimde bağımsızlaşması güçlü bir duygusal etki yaratır — bu da yalnızca içkili eğlencelere geçiş sahnelerine sarsıcı bir biçimde ters düşer.

Tanıtım yazıları sırasında izleyiciler, Wagner'in eşi Cosima'ya adadığı varsayılan ve ender çalınan parçalardan birini dinler.[18] Söz konusu parça *Tristan*'ın armoni yapısı içinde kimi zaman piyanoyla, kimi zamansa (orkestra müziğinin tümünü yönetmiş olan) Franco Mannino'nun orkestraya uyarladığı biçimiyle çalınır. Filmde bu

[17]Ludwig zamanında müzik yeraltı odalarında çalınıyordu ama ses dağılımı korkunçtu.

[18]*Ludwig* film Müziğinin Phillips kaydı. Franco Mannino, *Visconti e la musica* adlı kitabında, piyano için on üç ton dizgesini 1945'de Toscanini'den dinlediğini söyler; Toscanini, Beyrut'tayken *Parsifal*'in ilk karalamalarını görünce söz konusu dizgeyi yaratmıştır. Mannino karşılaştığı bazı sorunlar nedeniyle müziği zamanında kaydedememiştir ama Suso Cecchi D'Amico'nun kocası Fedele D'Amico, on üç ölçülük bu müzik sayfasının fotoğrafını çekebilmiştir (sayfa 49-50).

ilk kez Wagner, kralın kendisini Münih'ten sürmek zorunda kaldığı için üzüntülerini bildirdiği mektubu aldığı sırada işitilir. Daha sonra bir kez de orkestraya uyarlanmış biçimiyle kısaca Ludwig Sophie'yi değerli saray takılarıyla süslerken duyulur. Söz konusu parça filmin sonlarına doğru Albay Dürkheim'ın kralı kurtarmak için boşa giden son çabalarından sonra gene çalınır. Bu müzik filmin bitiş sahnesinde cansız bedenler gölden çıkarılırken bir daha işitilir ve piyanoyla başlayıp orkestra uyarlamasına dönüşerek son yazılara kadar kesintisiz çalınır. Tüm filmin havasını belirleyen işte bu dokunaklı müziktir.

Wagner'den bir parça daha dinlenir; Wagner'in Cosima'yla oğulları bebek Siegfried'e armağan olarak sunduğu *Siegfried Idyll* adlı bu yapıt Noel sabahı onları uyandırmak üzere yaylı sazlarla çalınır.

Filmin başında, Elizabeth'in binicilik alıştırmaları sırasında büyük olasılıkla izleyicilerle birlikte kahramanların da dinlediği Schumann'ın *Kinderszenen* adlı yapıtı ilk kez duyulur. Elizabeth'le müzik arasındaki bağlantı, düz kesmeyle Ludwig'in yüzünden ve *Lohengrin*'in açılış bölümünden ayrılıp Elizabeth'le onun müziğine geçilerek vurgulanır. Daha sonra, olayların merkezinde Elizabeth'in bulunduğu sahnelerde *Kinderszehen* yeniden duyulur —burada yalnızca izleyiciler tarafından duyulan müziğe kusursuz bir geçiş yer alır. Bu bağlamda müziğin havası fazlasıyla ciddi değildir, böylece Ludwig'in Elizabeth'e duyduğu tutkuyla alay ediliyormuş gibi bir izlenim yaratılır— bu özellikle oda hizmetçisi Ludwig'e Elizabeth'in kendisiyle at binmeye gitmeyeceğini söylediği sırada çalındığında duyumsanır.

Yosmayla geçen sahneyse Offenbach'ın *La Périchole* adlı yapıtının açılış müziğiyle desteklenir; bir başka sahnede de Wagner aynı bestecinin *La vie parisienne* operetinden bir bölüm çalar. Korkusuz Alman besteci nefretle şöyle der: "Almanların sevdiği müzik işte bu, benimki değil." Bu kısa bölümlere ek olarak, taç

giyme törenindeki kalın sesli bakır üflemeli çalgılarla çalınan müzik ve eğlence sahnesindeki halk müziği gibi, biraz da izleyicilerle birlikte kahramanların da duyduğu müzik kullanılmıştır. *Ludwig*, belirgin bir düşünsel yapıdan, tarih görüşünden, coşkusal dürtülerden yoksun soğuk bir film olmakla suçlanır.[19] Aynı zamanda özyaşamöyküsel varlık bunalımı belirtileri olarak da görülür.[20] Bu değerlendirmeler filmin, Visconti'nin tarihsel, toplumsal, kültürel ve ruhbilimsel düşüncelerinin iletilmediği kısa sürümüne dayalı olarak yapılmıştır.[21] Söz konusu sürümde o denli az söz vardır ki bunların filmin geri kalanıyla belirgin bir çatışma içinde olduğu görülemez. Bunlar öykünün akışında izleyiciye kılavuzluk etmekte de yetersiz kalır. Dürkheim'la papazın Ludwig'le konuşması, kraliyet ailesinde olup biten olayların öykülenmesi, Luitpold, Dürkheim ve öbür devlet bakanları arasında gerçekleşen toplantı gibi son derece önemli sahneler ya bütünüyle atlanmış ya da ciddi ölçüde kesilmiştir. Müzik, dört saatlik sürümdekinden daha azdır ve farklı biçimde kullanılmıştır. "So stürben wir" parçası hiç çalınmaz; bunun yerini *Liebesnacht*'tan alınmış çok daha şiirsel —ama bu bağlamda etkisi çok daha az— olan bir bölüm alır.

Ayrıca farklı dillerde seslendirilmiş sürümler arasında da son derece ilginç farklılıklar bulunmaktadır. Filmin anlatım açısından kısa bir dil olan İngilizce sürümünde, sözde "yabancı dile" çalan ağızlar, bu tür uygulamalarda kolayca ortaya çıkıveren ve insana budalaca gelen bir etki yaratmaktadır; oysa dört saatlik İtalyanca kopyasında en azından dil güzel ve yapmacıklıktan uzaktır. En çok aksayansa, sözlerini İngilizce söyleyen Helmut Berger'le Ludwig'i o güzel İtalyan sesiyle seslendiren Giancarlo Giannini arasındaki

[19]Tonetti, *Luchino Visconti*, sayfa 159.

[20]Rondolino, *Visconti*, sayfa 508.

[21]Bu kesilmiş filmin birkaç kopyası, en azından biri Almanya'da (130 dakika), biri de İngiltere'de (150 dakika) olmak üzere hâlâ dolaşımdadır. Bunlar son derece kötü yapılandırılmıştır, hiçbir ritmi yoktur, kimi zaman izlemesi bile insana zor gelmektedir.

ayrımdır. Berger kralın sürekli ağız dalaşına giren sevimsiz biri gibi görünmesine yol açar; Giannini'nin yorumuysa insanda, Ludwig'in yumuşak ve kırılgan biri olduğu duygusunu yaratır.

Kısa kopya ile eksiksiz film arasındaki ayrım, kurgu ve ritimde de ortaya çıkar. Kısa kopyalar sarsak ve dengesizdir, geri dönüş yapısıysa filmin zaman düzenlemesini karmakarışık eder; uzun kopya iki katmanlı yapıyı ağırbaşlı ve görkemli bir biçimde gözler önüne serer. Yavaş yavaş gelişen sahnelerin dikkatli seçimi, uzun bir zaman diliminin geçtiği duygusunu yaratır; söz konusu durum burada tarihsel değişiklikleri anlatmaktan çok tinsel gelişimin resmini çizmek için kullanılmıştır. Kral Ludwig'in benzersiz yazgısının evrenselleştirildiği ve sanat dünyasına yükseltildiği *Ludwig* filmi ancak bu biçimde ele alınırsa zihinsel ve duygusal açıdan doyurucu bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

Avrupa Edebiyatı Yorumcusu Olarak Visconti

EDEBİYAT VE SİNEMA DENEYİMİ

Visconti'nin Edebî İdealleri

VİSCONTİ TÜM YAŞAMI boyunca hep doymak bilmez bir okur olmuştur. İlk büyük sevdası Shakespeare'di ve *Fırtına*'da Prospero'nun Miranda'ya söylediği "On iki yıl önce, Miranda, baban Milano düküydü" sözlerini okuyunca, onun atalarından biri olup olmadığını merak etmişti. Hayranlık duyduğu ikinci yazarsa Stendhal'di, onun ardında da *Yitik Zamanın Peşinde* adlı yapıtıyla Proust geliyordu. Proust'un anıtsal yapıtı, Visconti için yaşam boyu süren bir esin kaynağı olup çıkmıştı. Filmlerinin çoğunu belirgin bir biçimde etkileyen bu yapıtı yıllarca perdeye uyarlamayı tasarlamış durmuştu. Visconti düşlerini gerçekleştirme umudunu yitirdikten sonra bile, yaşamının son yıllarında hastalığı sırasında hep Proust'la avunmuştu.[1] Romanın anlatıcısı gibi şunları düşünmüş olmalıydı: "Yaşam geçtiği gibidir ama Zaman yitip gider: bununla birlikte hepsi başkalaştırılır, yeniden bulunur ve sanatın sonsuzluk görünümüne büründürülerek sunulur."[2] André Maurois'nın Proust hakkında yazdığı şeyler Visconti için de aynı ölçüde geçerlidir: "Proust çeşitli toplumsal çevrelerin tarihsel oluşumlarını ve eskiyip sonunda hepsi birden darmadağın olana kadar içlerini kurtların kemirmesini incelemeye bayılırdı."[3]

[1] Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 30.
[2] Maurois, *The Quest for Proust*, sayfa 186.
[3] *Agy.*, sayfa 68.

Ama Visconti'nin edebi estetik birikimi salt Proust'la sınırlı değildir. Guido Aristarco'nun görüşü uyarınca, Visconti on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyat geleneğini sahiden sürdürmeyi başaran tek film yönetmenidir. Visconti için bu büyük ölçüde, belirli bir tür gerçekçiliğe ulaşma sorunuydu. On dokuzuncu yüzyıl romanı, öykünün konusunu doğal, toplumsal, ideal ve tinsel etmenlerin koşullandırdığı kahramanların güdülenimleri açısından irdeleme kalıbı sunuyordu. F. W. J. Hemmings'in görüşü uyarınca:

> En geniş anlamıyla tarih duygusu, zamanın getirdiği değişiklikler duygusudur; Stendhal gibi, Fransız Devrimi'nin hemen öncesinde doğanlar ve romantik devrimin bütün eski edebiyat ilkelerini yerle bir ettiği sırada ortaçağda yaşayanlar için değişimden hiçbir şeyin kaçamayacağı kadar açık olan başka bir şey yoktu. Yasaların, göreneklerin ve toplumsal kurumların bütünüyle eğreti, insanoğlunun her şeyden üstün tuttuğu inançlarıyla yerleşik kanılarınınsa fani olduğu duygusu, romantik kuşağa, bundan öncesi yokmuş gibi, damgasını vurmuştu.[4]

On dokuzuncu yüzyılın gerçekçi yazarı kendisini, yok olup gitme tehlikesiyle karşı karşıya olan toplum yaşamındaki bazı şeyleri korumak isteyen bir tutucu olarak görebilirdi. Gerçekçiliğin çok daha önemli bir niteliği, yani gerçekliği olduğu gibi yansıtma biçimi olarak değil toplum eleştirisi olarak anlaşılmaya başlaması işte bu noktadan doğmuştur.

Visconti'nin sanatsal ideallerini belki de en çok on dokuzuncu yüzyılın büyük yazarlarından Dostoyevski etkilemiştir — ama Visconti onun tüm yapıtlarından yalnızca *Beyaz Geceler* adlı kısa romanını perdeye uyarlamıştır. Bu sanatçının, her şeyi tepeden tırnağa değiştirme arzusuyla, her şeyin aynı biçimde korunması konusunda derinden derine duyumsadığı gereksinim arasında salınıp duran ve sonunda tutucu olup çıkan bu devrimcinin

[4]Hemmings, "Realism and the Novel: The Eighteenth Century Beginnings." Basım, Hemmings (yay.), *The Age of Realism*, sayfa 43.

yapıtlarında olağanüstü bir gerilim vardır. Bu çatışma, bütünüyle ters yönden ulaşmış olmasına karşın Visconti'nin de yabancısı olmadığı bir durumdu. On dokuzuncu yüzyıl Rus yazarı, evrenin Tanrı buyruğuyla yaratıldığını düşünüyordu; yirminci yüzyıl İtalyan film yönetmeniyse toplumu tarih açısından çözümlüyordu — ama bu tarih kimi zaman neredeyse bir yazgı ya da öç alan bir tanrı gibi görünüyordu. Ne olursa olsun her iki sanatçının yapıtlarını aydınlatan şey, insan aklının kavrama, dile getirme ve belki de insanlık koşullarını bir biçimde aşma becerisine duydukları güvendir ve bu güven kendini yapıtlarının inandırıcılığında gösterir.

Visconti'nin bireyleri, toplumları ve aralarındaki çeşitli bağlantıları bütün canlılığıyla resimleyip yaratabilmek için filmlerinde kullandığı araçlar, Dostoyevski'nin romanlarındaki başarılı uygulamalara benzer. Toplumların düşünyapısal durumu kendini, kahramanların birbirleriyle boy ölçüşmelerinde ve kendi iç çatışkılarında gösterir. Dostoyevski'de törel ve tinsel dünyanın göbeğinde, genellikle kahramanın tüm yaşamını aydınlatan ve onu bir sıçrayışta son derece önemli bir sezgi gücüne ulaştıran bir sorun vardır. Bunun benzerleri *Ossesione*'deki Gino'nun, *Yer Sarsılıyor*' da 'Ntoni'nin, *Bellissima*'da Maddalena'nın ve *Senso*'da Franz'ın bilinçlenmelerinde görülür.[5]

Bununla birlikte daha önemlisi, Rus ustanın, kendilerini acı verici bir yalnızlığa, öbür insanlarla iletişim kuramamaya sürükleyen — (hiççilik, üstün insan olma, sevda ya da nefret türünden) bir takıntısı bulunan başkahramanları gibi, Visconti'nin, özellikle son filmlerindeki kişilerin çoğu da kendi duyarlılıklarının ve ideallerinin kurbanı olur ve böylece yalnızlığa, yabancılaşmaya, sonunda da ölüme yenik düşerler. Her iki durumda da idealler yüce ya da aşağılık, gerçekten ideal ya da çürümüş olabilir ama utanmasız öznellikleriyle bir geri çevirişin ya da gerçek iletişimle et-

[5]Renzi, *La notti bianche*'nin basılı senaryosu, sayfa 17

kileşime giremeyişin göstergesidirler. Yine de sürekliliğin kendini olup biten olayların toplumsal ve tinsel belirtilerinin gittikçe daha iyi anlaşılması biçiminde ortaya koyması nedeniyle bunlarda çoğu zaman iyimser bir hava vardır. Bu da en azından bireyle topluluk için gelişim ve olgunlaşma olasılığı bulunduğunu düşündürür.

Belli başlı bütün on dokuzuncu yüzyıl yazarları arasında Stendhal, kişilik ve geçmiş açısından Visconti'ye belki de en çok benzeyendir. Stendhal gibi Visconti de siyaset konusunda devrimci bir dünya görüşüne sahipti ama kişilik ve estetik yönelimleri açısından aristokrattı.[6] Zamanla ikisi de aristokrat geçmişlerini vurgulamaya başlamışlar ama buna hiçbir biçimde eleştirel gözle bakmamışlardı. Isaiah Berlin'in belirli birtakım on dokuzuncu yüzyıl yazarlarıyla ilgili yorumu onlar için de geçerlidir:

> Doğuştan aristokrat sınıfa aittiler ama yön değiştirip çok daha özgür ve köktenci bir düşünceyle eylem biçimini benimsemişlerdi. Yaşamları boyunca davranışlarını, yaradılış niteliklerini, uygar ve seçkin ortamlarının alışkanlıklarıyla biçemlerini koruyup sürdüren bu insanların tuhaf bir çekiciliği vardı. Bu insanlar, kendiliğindenliği saygınlıkla birleştiren alışılmamış türden kişisel bir özgürlüğü yaşama geçiriyorlardı. Düşünceleriyle geniş ve engin ufukları algılıyorlar ve hepsinden öte aristokrat eğitimle edindikleri eşsiz bir entellektüel gösteriş sergiliyorlardı. Aynı zamanda bir aydın olarak yeni, ilerici, başkaldırıcı, genç, denenmemiş, doğup ortaya çıkabilecek her şeyin ötesinde bir kara parçası olup olmadığına bakmaksızın açık denizlerin yanındaydılar. Eskiyle yeniyi birbirinden ayıran sınırın kıyısında, geçmek üzere olan *tatlı yaşamın* ve boş umutlar veren gelecekle yaratılmasında büyük çaba harcadıkları tehlikeli yeni çağ arasında yaşayan... ortada kalanlar da bu türdendi.[7]

"Entelektüel gösteriş" Visconti'nin Marksçılıkla dogmatik olmayan ilişkisini tanımlamak için de kullanılabilir. Visconti'ye göre bu, insanın yaratıcı bir biçimde kendine uydurup kültürel, tarihsel

[6]May, Stendhal and the Age of Napoleon, sayfa 64.

[7]Berlin, "Alexander Herzen." Basım, Berlin, *Russian Thinkers*, sayfa 186.

geçmişiyle birleştirmesi gereken bir çözümleme aracıydı. Gerçi Visconti son filmlerinde kendini yüksek sınıfları anlatmakla sınırlamıştı ama onlara yönelik eleştirel bakış açısını asla yitirmemişti. Bu sınıfların er geç yok olup gideceğine inanıyordu çünkü doğaları gereği değişime kapalıydılar. Zayıflayan ve sonuna yaklaşan geçmişteki toplum düzenine duyduğu özlem, edilen haksızlıklara göz yummasına yol açmamıştı. Ortaya çıkan sonuçsa genellikle *eleştirel ağıt* olarak tanımlanabilecek bir şey oluyordu.

Visconti, topluma yönelik tutumunun yanı sıra bunu betimleme biçimi açısından, özellikle Georg Lukács'ın görüşü uyarınca, Balzac'a yaklaşır:

> Balzac'ın gerçekçiliğinin kökeninde, toplumsal varlığı sürekli toplum bilincinin temeli olarak göstermesi yatar; bunu özellikle toplumsal varlıkla bütün toplumsal sınıfların bilinci arasında kaçınılmaz bir biçimde yer alan çelişkilerde baştan sona gözler önüne serer. Böylece Balzac *Les Paysans* (Köylü İsyanı) adlı romanında şunları söylemekte bütünüyle haklı çıkar: "Bana sahip olduklarınızı söyleyin, ben de size ne düşündüğünüzü söyleyeyim."[8]

Balzac gibi Visconti de "bireyi ve kendi başına her kişiliğin sınıfına bağlı örneksel niteliklerini ortaya çıkarabiliyor" ve aynı zamanda "kentsoylu toplumun farklı katmanlarının farklı insanlarında kendini ortaya koyan kapitalist topluluk üzerinde" odaklanıyordu.[9] Visconti'nin Marksçılığının özü işte buydu: tıpkı büyük Fransız gerçekçisi gibi o da toplumsal gerçekçiliği çeşitlilikte yatan birlik, yani süreci tamamlanmamış bir yapı olarak bireylerle topluluk arasındaki diyalektik ilişki biçiminde anlaşılmasını sağlamak üzere betimliyordu. Georg Lukács'ın Balzac kahramanlarının tanımı, Visconti'ninkiler için de geçerlidir:

---

[8] Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, sayfa 41. Söz konusu yapıttan çeviriler, bu kitabın yazarı tarafından yapılmıştır.

[9] *Agy.*, sayfa 42.

[Balzac'ın] öykü "düzeneğindeki" her "dişli", kendi özgül ilgi alanları, tutkuları, tragedyaları ve güldürüleri olan tam anlamıyla çok yönlü, gerçekten yaşayan insanlardır. Varlık ve bilinçle ilgili bu karmaşık yapının unsurlarından biri, bu kişiyi romandaki belirli olaylar dizisinin çok parçalı yapısına bağlar; ancak bu bütünüyle söz konusu kişinin yaşamdaki arayışlarına ilişkin olmalıdır. Bu ilişki kahramanın ilgi alanlarıyla tutkularından organik olarak üreyip geliştiği için canlı ve zorunludur. Derin iç gereklilik kahramanlara can verir ve onları salt öykü düzeneğinin bir parçası olmaktan çıkarır.[10]

Balzac'la Visconti'nin ortak noktası yalnızca gerçekçilik eğilimleri değil, aynı zamanda önemli ölçüde melodram unsurları kullanmalarıdır. Ama bu unsuru işleyiş biçimleri küçük farklılıklar gösterir.

Gerçekliği yakalama çabaları, belirli birtakım bilinçaltı düzenlemeleri işleme biçimlerinde de görülür. Christopher Prendergast'ın görüşü uyarınca, Balzac'ın *İnsanlık Komedisi* adlı tasarımı, Tanrı-Baba-Sanatçı üçlüsünü sağlama alma çabası olarak görülebilir. Bütün bu roller, gerçekliğin ne olduğunu saptamak için sözlerle yön göstermeye çalışmakla ilgilidir. Bu bakış açısından değerlendirilirse sanatçı anlamlar dünyasının yöneticisidir: "Anlaşılırlığın efendisi ve ustası yani sanatçı, okura 'gerçekliğin' kendisinden daha az olan hiçbir şeyi aktarmayan kişidir."[11] Bu açıdan gerçekliğe benzetme olarak anlaşılan yansılama çocukça bir denetleme gereksinimini giderme çabasının göstergesidir. Ama sonra, gerçekliğe benzetmek için harcanan tüm çabalar gibi gerçekliğin toplumsal yapılanması da geleneğin içinde yer alır ve dolayısıyla tarihsel olarak belirlenir. Bunun sonucu olarak gerçekçi sanatçı az çok farkında bile olmadan daha yüksek bir yetkenin önünde diz çöker. Bir sanatçı için bundan biraz olsun kaçınmanın tek yolu belki de geleneksel gerçekçiliği kaldırıp atmaktır. Balzac buna melodrama

[10] *Agy.*, sayfa 53.

[11] Prendergast, *Balzac*, sayfa 180-1.

özgü araçlarla, "aşırılığa sınır koyarak, beklenmedik, inanılmaz, gizemli unsurlar katarak, 'babayı' yerinden ederek, açıklanması olanaksız kanıların altını oyarak, resmi tarihi çökerterek, yazının içeriği tarafından belirlenen simgeler geleneğiyle anlaşılırlığa meydan okuyarak" ulaşmıştır.[12]

Senso'yla ilintili olarak daha önce de belirtildiği gibi, Visconti'nin filmlerindeki melodram, kahramanları tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmiş bireyler olarak çizme amacına ters düşen anlatım araçları ya da rastlantılara ilişkin değildir. Visconti "simge gelenekleriyle anlaşılır olma niteliğine meydan okuma" peşinde değildir; yenilikçi akımları izlemeyi hiçbir zaman düşünmemiştir. Jean-Luc Godard tepeden tırnağa yepyeni sinema araçlarıyla, sinema dilinin geleneksel göz boyayan biçimlerini paramparça etmeye çalışırken, Visconti benzetmeye ve sinema diliyle gerçek gibi göstermekten yana kalmıştı. Batının anlatım geleneğini —vurgulayarak benzetme geleneğini— düşünülebilecek en güzel biçimde sürdürmek istiyordu ve bu da en azından bazı açılardan, edinilmiş birtakım simge biçimlerine kaçınılmaz olarak sımsıkı yapışıp kalmak anlamına geliyordu. Bu benzetme sanatına bağlılık ve sanat yapıtlarında simge sorunları üzerinde düşünmekten kaçınma, "babanın sesine" boyun eğmenin göstergesi olabilir miydi? Visconti'nin neredeyse tüm filmlerinden özenle silip attığı bu baba figürünün yeri, söylemin içine bütünüyle yedirilerek korunuyor muydu?

Visconti filmlerinde apaçık ortada olan toplumsal unsur geri çekilirken, bunun yerini yaşlanma ve canlıların geçiciliği konusuyla ilgili içselleştirilmiş bir anlayış alır. Son dört filminin başkahramanlarının tümü yalnız erkeklerdir ve bunların çeşitli nedenlerle, ya hiç ya da ya da artık, baba olmadıkları vurgulanarak anlatılır. Sözü edilen kişilerin babalık konumlarını kazanma ya da sürdürme çabaları boşa gittiğinden ya da gitmiş olduğundan, Visconti ataerkillikle bunu içinde barındıran kültürü de sorgular. Böylece

[12] *Agy.*, sayfa 183.

Tanrı-Baba-Sanatçı üçlüsü ya da gerçekliği gösterme olasılığına duyulan temel inanç, söylem ya da anlatım düzleminde baltalanmamış olmasına karşın en azından babanın gücüne sanki içeriden meydan okunmuş gibi olur. Visconti'nin kendisi gibi, filmlerindeki erkek kahramanlar da baba olarak başarısızlığa uğramaz; kural olarak baba olmayı başaramazlar. Çocuklar gibi onlar da yitirdikleri dayanakları en azından simgesel olarak yeniden kazanmak istercesine ya sanat dünyasına kaçarak ya da benlerini çılgınca abartarak avuntu ararlar. Sonuçta eskisinden daha derin bir yalnızlığa gömülüp kalırlar.

Uyarlama Sorunları

John Ellis uyarlamayı "önceden var olan bir yazı parçasını bir dizi işleve: yani kişilere, ortamlara, giysilere, eylemlere ve öykü dizilerine indirgeme işlemi" olarak tanımlar.[13] Bu işlevlerin ya da etmenlerin oldukça açık seçik düzenlendiği yazınsal bir yapıt yani klasik gerçekçi olarak sınıflandırılabilecek bir yazı parçası, yazınsal gereçlerin öne çıktığı romana oranla uyarlamaya daha yatkındır. Temel görüşü bu türden olan bir uyarlama toplumsal ya da tutumbilimsel baskılardan önemli ölçüde etkilenir. Bir film yönetmeni düşüncelerini gerçekleştirmek için izleyicilerine ve yapımcının iyi niyetine, herhangi bir alanda çalışan sanatçılardan çok daha fazla gerek duyar. Bunun birtakım kaçınılmaz sonuçları vardır. Yazınla film arasındaki ilişki konusunda yazan Carolyn Anderson, roman filme uyarlandığı zaman ortaya çıkan örneksel değişiklikleri "öyküyle kahramanın yoğuşturulup özetlenmesi; konuşmalarla eylemlerin vurgulanması; dikkatin tepkilerden çok coşkular üzerinde toplanması; sevda konusunun yüceltilmesi; mutlu sona doğru ilerleme ve benzerleri" diyerek sınıflandırır.[14]

[13]Ellis, "The Literary Adaptation," sayfa 3.

[14]Anderson, Carolyn, "Film and Literature." Edgerton'da, *Film and the Arts in Symbiosis*, sayfa 99.

Bununla birlikte, yazınsal klasikleri uyarlama kararı öncelikle özgün yapıtın büyüklüğünü sağlayan nitelikleri "bir başka sanat yapıtı içinde yineleme" fırsatı verdiği için alınsa bile, bunun biraz olsun farklı amaçları ve sonuçları vardır. Jay Gould Boyum'un öne sürdüğü gibi, uyarlamayı değerlendirirken okunan kitabın niteliği göz önüne alınmalıdır. Ayrıca, "bunun klasik bir yazınsal yapıt olması durumunda, en azından tehlikeli gibi görünen bir şey vardır: bu da uyarlamanın kendi yorumuna, yorumlayan topluluğun öne sürdüklerine; yani bu klasik yapıtı öncelikle klasik yapan yoruma (ya da olası yorumlara) uyduğu ölçüde bağlı kaldığı düşünülür."[15] Bununla birlikte bir kitabın geçerli yorumlanış biçimi, "iç tutarlılık ve uyumu kendinde barındırmaya yatkın olandır."[16]

Gerçi Boyum bağlı kalma kavramına sımsıkı yapışmıştır ama bir uyarlamanın özgün yapıta yakışır olması için, aslı ne denli saygın ve beğenilir bulunursa bulunsun, bir tür güzelduyusal özerkliğe sahip olması gerektiğini de kabul eder. *Filming Literature* (Edebiyat Filmleri) adlı incelemesinde Neil Sinyard, film uyarlamaları kaçınılmaz olarak bir ayıklama ve vurgulama işleminden geçirildiği için, bunların kesinlikle edebiyat eleştirisi biçimi olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Bir uyarlama, belirli birtakım olayların bazılarını seçip alarak bazılarını atarak, yeğlenen seçenekleri sunarak, özgün yapıtın belirli alanlarına odaklanarak, kimi ayrıntıları genişletip kimilerini büzüştürüp kısaltarak, bazı kahramanlar hakkında düşler kurarak eldeki kitabın ana konusu olduğuna inanılan şeyi vurgulamaya çalışır. Bu süreç boyunca özgün yapıt yepyeni bir ışık altında gösterilir.[17] Uyarlama ideolojik bir eleştiri biçimi bile olabilir. Uyarlamada özgün yapıta saygılı davranmış olmak için, —olaylar dizisi, kahramanların güdülenimleri, konuşmalar açısından— edebî olarak aslına uygun kalmak

[15] *Agy.*, sayfa 77.
[16] *Agy.*, sayfa 73.
[17] Sinyard, *Filming Literature*, sayfa 117.

gerekmez, hattâ yeni duyarlılıklar ve düşünsel sorunlar konusunda özgün yapıtın göze çarpan nitelikleri olarak görülen şeyleri yeniden dile getirmek için yeni ortamın olanaklarını sonuna kadar kullanma becerisi gösterildiği sürece tinsel bağlılık tutumu takınılması da beklenmez.

Béla Balázs *Theory of the Film* (Film Kuramı) adlı incelemesinde uyarlamalarda "her iki yapıtın konuları ya da öyküleri birbirinin aynısıyken, *içeriklerinin* nasıl farklı" olabileceğini yazar.[18] Örnek olarak Friedrich Hebbel'in *Nibelungen Saga*'yı konu alan oyununu verir ve Hebbel'in öykünün iskeleti olarak söylencesel temeli korumasına karşın, buna farklı bir yorum getirdiğini belirtir:

> Edimler ve olaylar büyük ölçüde aynı kalmış ama bunlara farklı güdüler ve açıklamalar kazandırılmıştır.
>
> Böylece epey farklı vurgularla anlatılan aynı olay, farklı bir konuya dönüştürülmüştür... Aynı dışsal eylemin farklı içsel güdüleri vardır; kahramanların iç dünyalarına ışık tutan ve biçimi belirleyen içeriğin de saptanmasını sağlayan işte bu içsel güdülerdir. Gereç yani dışsal olayların görevi yalnızca ipuçları vermektir ve söz konusu ipuçları birçok biçimde yorumlanabilir.[19]

Balázs sanatsal açıdan ciddi olan uyarlamaların özünde, güdülerin ve iç dünyaların bu biçimde yeniden yorumlanışının yattığını düşünür. Bu, uyarlamayı kültürel yenileme haline getiren bir tür yeniden biçimlendirmedir. Alışılagelmiş durumlar uyarlama aracılığıyla, sürekli yinelenir, yeniden yorumlanır ve yeniden biçimlendirilir. Böylece geçmişle ve bunun sunabileceği tüm yaşantılarla yepyeni bağlar oluşturulur; buna ilişkin tutumlarla davranış kalıplarına yepyeni bir gönül gözüyle bakılabileceği düşündürülür. Bu tür yinelemeler gereksiz bir fazlalık değildir; söz konusu *modellerin* yankılanıp yayılmasını bunlar sağlar.

---

[18] Balázs, *Theory of the Film*, sayfa 260.

[19] *Agy.*, sayfa 264.

Yukarıda sözü edilen düşüncelerin çoğunu dikkate alan ve her türden sanat uyarlamasını irdelemeye açan sınıflandırma, Dudley Andrew'un *Concepts in Film Theory* (Film Kuramındaki Kavramlar) adlı yapıtında yer almaktadır. Andrew uyarlamayı, sanatın toplumdaki rolünün açıklığa kavuşturulmasına yardım eden temel kavramlardan biri olarak ele alır. Andrew'un görüşleri uyarınca "Sinemaya özgü simgeler dizgesinin, bir başka dizgedeki öncül kazanımlarla eşleşmesi, her şeyi gerçek yaşamdaki biçimiyle yansıtan sinema biçeminin ayırıcı niteliği olarak gösterilebilir." Bunun nedeniyse temelde, gerçeği olduğu gibi yansıtma biçeminin zaten var olan kavramlarla bağlamları açık seçik belirtip kendine uydurma çalışması oluşudur. Uyarlamalarda, eskiden yazılmış kitapla bağlantı, kimi zaman yeni yapıtın özgün kitap ve bunun kültürel konumu hakkında bilgi sahibi olmadan doğru dürüst değerlendirilemeyeceği ölçüde öne çıkarılır. Andrew uyarlamaları, modellerine ilişkin olarak üç sınıfa ayırır: *ödünç alma, kesiştirme* ve *dönüştürürken aslına uygun kalma.*[20]

Ödünç alma kuşkusuz en yaygın uyarlama biçimidir. Bu sınıfa giren uyarlamada "sanatçı, daha önce yazılmış ve genellikle başarılı olan bir kitabın gereçlerini, düşüncelerini ya da biçimini" kullanır. Tanım son derece kapsamlıdır ve dinleyicinin, dinleme deneyimini "önceden belirlenmiş bir topluluk içinde hazır bulunup haz duyarak" geliştirmesi istenen senfonik şiirler gibi bir durum içerir. Bazı durumlardaysa bu hazır bulunmada belirli bir öncülden çok model algılanır.[21]

Kesiştirme kavramı "özgün yapıtın benzersizliğinin, uyarlamada bile bile benzeştirmeden bırakılarak korunduğu" tüm uyarlamaları kapsar. Andrew, Bresson'un Bernanos tarafından yazılan *Diary of a Counrty Priest* adlı romanının uyarlamasını örnek olarak gösterir; André Bazin'in sözleriyle bu filmde Bernanos, "sinema gözüyle göründüğü biçimde" sunulmuştur. Bir başka deyişle yönet-

[20]Andrew, *Concepts in Film Theory*, sayfa 96-8.
[21]*Agy.*, sayfa 98-9.

men, bir anlamda, "uyarlama yapmak istememiş" ve özgün yapıtın ayırt edici niteliğini korumuş böylece Andrew'a göre "bir dönemin estetik biçimleriyle çağımızın sinema biçimleri arasında diyalektik bir etkileşim başlatmıştır." Bu tür uyarlama incelemeleri, "sinemanın *özgüllüğü* içinde özgün yapıtın özgüllüğüne" dikkat gerektirir.[22] Son olarak, *dönüştürürken aslına uygun kalma* "özgün kitaba ilişkin olmazsa olmaz bir şeyi türetmek" anlamına gelir.[23]

Ellis'in sıraladığı —kişiler, ortamlar, giysiler, eylemler ve öykü dizileri gibi— unsurlara ek olarak, Andrew güdülenimlerin, sonuçların, bağlamların, bakış açılarının, imgelemelerin ve bu tür ayrıntıların iki yapıtta da aynı derecede ortaya koyulabileceğini belirtir. Dolayısıyla "eğer romanın öyküsü, film uyarlamasıyla bir biçimde karşılaştırılarak değerlendiriliyorsa, o zaman söz konusu öykünün sözcükler ve görsel işitsel simgeler aracılığıyla aktarılan anlatım birimlerini türeten, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış ama gene de eşdeğerde olan gizli anlam aşamalarının sırasıyla irdelenmesi gerekir."[24] Belirli bir anlam taşıyan tüm dizgeler zamanla ve toplumdan topluma değişiklik gösterdiği için, farklı anlamlar içeren uygulamalar ve filmle yazının yer aldığı çağlarla kullandığı çeşitli biçemler araştırılmadan uyarlamanın anlaşılması olanaksızdır. Andrew, Jean Renoir'ın Zola'yla Maupassant'dan etkilenmesini, böylece "1930'larda dünya sineması biçemine güçlü bir yön vermesini," Visconti'ninse bu "doğalcılık tepisini" Cain ve Verga uyarlamalarında geliştirmesini buna örnek gösterir.[25]

Uyarlama bir kültürdeki öyküleri anlatmak sonra bir başka biçimde yeniden anlatmak açısından ele alınırsa o zaman buna kültürel mirası tartışarak çözümleme biçimi denebilir. Andrew'un uyarlama sınıflandırmasında sözünü ettiği tüm olgular, süregiden ve dönüştürülüp duran gelenek biçimi olarak görülebilir; bu geleneklerin toplumsal, siyasal, ideolojik, tinsel iklimlerdeki

[22] *Agy.*, sayfa 99-100.
[23] *Agy.*, sayfa 100.
[24] *Agy.*, sayfa 103.
[25] *Agy.*, sayfa 105.

değişiklikleri abartıp yansıtan "çökeltiler" ve yenilikler oyununda —yani toplumun yepyeni durumlara uyarlanmasında— yeri ve payı vardır. Uyarlamalarla özgün yapıtlar arasındaki benzerlikler ve farklılıkların etkileşimi, hem özgün yapıta hem de genel anlamda yaşama ilişkin yeni yorumlama olanakları sunar. Bu bakış açısından ele alınırsa, uyarlama özgün yapıta eğretilemeli bir tepki gösterme duruşu olarak düşünülebilir — ama bu nokta ancak uyarlanan yapıtla tanışıklığı olan kişiler tarafından tam olarak değerlendirilebilir.

Demek ki uyarlamanın amacı "almaşık bir anlatım" bulup bunu savunmaktır. Sanatçı derin bir saygıyla köktenciliği birleştirerek geleneklerle yüzleşmeli, kültürel mirasına sahip çıkmalı ve bunu kendi bakış açısından inandırıcı bir biçimde yeniden dile getirebilmek için onunla söyleşiye girmelidir. George Steiner şunları söyler: "Büyük örneğin 'yetenekli ruhu,' onunla yarışan uyarlamanın öncekine yakınlığı, insana aynı anda sorumluluk ve özgürlük veren toplum geleneklerinin varlığı, sanatçıyı tekbencilik tuzağına düşmekten kurtarır. Sahiden özgün olan bir düşünür ya da sanatçı yalnızca, borcunu fazlasıyla ödeyen kişidir."[26]

Guido Aristarco, Visconti'nin sanatındaki en önemli niteliklerden birinin, onun kendi "kültürel deneyimiyle özgün deneyimi" birleştirmesi, yani bir yandan kültür tarihinden fışkıran esini, öte yandansa yaşamı ve varoluş sorunlarını kaynaştırmayı başarması olduğunu vurgular.[27] Bir başka İtalyan film uzmanı Gian Piero Brunetta, sinemacıların bazen yazarlar karşısında aşağılık duygusuna kapılır gibi olduğunu belirtir: "Visconti'de bu bütünüyle farklıydı. Verga'dan, Proust'a, Mann'a kadar yapıtlarını uyarladığı tüm yazarlar kendisinin bir parçası olup çıkıyordu. Bu bir tür kültürel gönül alışverişiydi. Uyarlamaları, özgün yapıtın, özgün ruhuyla yeni bir ortamda başkalaşmasıydı."[28] Buna benzer olarak Visconti'ye göre "uyarlamanın" neredeyse, "benimsemekle"

[26]Steiner, *After Babel*, sayfa 460.
[27]Aristarco, *Su Visconti*, sayfa 22.
[28]Brunetta, yazarla görüşme.

eşanlamlı olduğu da belirtilir. Üzerinde çalıştığı kitapları, kendi söylemini türetmek için sahiplenir, bunları tam anlamıyla sinemaya özgü yöntemlerle işler ve hepsine kendi "iç tutarlılıklarıyla bağdaşıklıklarını" kazandırır. (Boyum) Youssef Ishaghpour'un sözleri uyarınca Visconti için uyarlama, "eşzamanlı bir bulgulama ve dönüştürme işidir."[29]

Visconti filmlerinin çoğu az çok romanlar, kısa romanlar ya da oyunlar üzerine kuruludur — kimi zamansa yararlanılanlar *Rocco ve Kardeşleri*'nde (1960) olduğu gibi birden fazladır. Ele alınan işe bağlı olarak, aslına uygunluk ölçüsü, *Senso*'daki gibi özgün yapıtın yalnızca başlangıç noktası olarak alınmasından başlayıp *Leopar*' daki gibi aslını olduğu gibi koruma derecesine kadar uzanır. Visconti, Mann'ın *Venedik'te Ölüm* adlı yapıtı gibi çağdaş klasikleri uyarlarken, Andrew'un kesiştirme olarak adlandırdığı şu "sinemanın özgüllüğü içinde özgün yapıtın *özgüllüğünü*" türetme yöntemini izlemiştir.

Sözü edilen gelenekle geçmişe bağlılık, ataerkil değerlere yenik düşmüş gibi görünmesine karşın, bunun tam karşıtı olan bakış açısından da değerlendirilmelidir. Sonuçta geleneği yeniden ele alıp işleme, geleceğe yönelik olarak yani geçmişle geleceği birbirine bağlayan zincirde bir halka yaratmak niyetiyle yapılır. Bu yaratıcılık edimin, daha önce var olan belirleyici dizgeler üzerine kurulu olduğunu kabul etme sorunudur. Mikael Enckell'in görüşleri uyarınca:

> İlerleyici bilinç yitimi olarak düşünebileceğimiz durumun tersine, gelenek katılık ve örnekler anlamına gelmez; aslında bu bize yönergeler, örnekler ve almaşık oluşum olanakları verir. Geçmişe ve eski görüşlere yakıştırılan geleneksel düşünce biçimlerinin önemi, bireyi sınırsız bir biçimde içine kapanıp kendisinin ve dolayısıyla bakış açılarının tutsağı olmaktan kurtarmasında yatar: böylece gelenek yükselen devingenliği uyarıp canlandırmış olur.[30]

[29]Ishaghpour, *Visconti*, sayfa 43-5 (özellikle Antonioni'nin söylediklerine gönderme).

[30]Enckell, "'Citizen Kane' and Psychoanalysis," sayfa 33.

BEYAZ GECELER

1956'DA VİSCONTİ başka bir film daha tasarlamaya başlamıştı; *Senso*'dan sonra adının harcamalarda aşırıya kaçan yapımcılarla birlikte anılmaya başlandığını tam olarak biliyordu. Dolayısıyla yeni filmi küçük ölçekli olacaktı. Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* adlı kısa romanını uyarlama düşüncesi Suso Cecchi D'Amico'nun babası Emilio Cecchi'den çıkmıştı. Çekimin St. Petersburg'da —ya da o zamanki adıyla Leningrad'da— çekilmesi olanaksız olduğundan, Visconti filmi Livorno'da çekmeye karar vermişti. Ama sonra film stüdyoda çekilirse yapım harcamalarının çok daha düşük olacağı anlaşılmış ve tasarlanıp biçimlendirilen Livorno Cinecittá stüdyolarında kurulmuştu. Buna karşın harcamalar, bütün kestirimleri aşmış ve Visconti'nin para işlerine bakan ortakları onun para konusundaki umursamazlığından ürkmüşlerdi. Çok dikkatli davrandığını düşünüyordu ama aslında uygulamalarında son derece akıl dışı işler yapıyordu. En pahalı gereçleri seçme konusunda sanki sezgisel bir yeteneği vardı.[1] Neyse ki film 1957'de Venedik Film Şenliğinde Gümüş Aslan ödülünü kazanmıştı — yoksa Visconti bir sonraki filmi *Rocco ve Kardeşleri* için para bulamayabilirdi.

Birçok eleştirmene göre *Beyaz Geceler* Visconti'nin yenigerçekçilikten vazgeçtiğini gösteren son kanıttı. Bununla birlikte çok daha sonraki yorumcular bunun, yönetmenin uğraş yaşamında son derece çarpıcı bir ara dönem filmi olduğuna karar vermiştir.[2] Gerçekten de *Beyaz Geceler* Visconti'nin tüm sinema yapıtları

[1]Cecchi D'Amico, yazarla görüşme; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 116-7.

[2]Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 124.

içinde en uç noktadır. Tüm filmlerinde kahramanları tanımlayan tarihsel, coğrafyasal ve toplumsal etmenler burada yoktur. Her şey romandakini bile aratacak kadar tuhaf düşsel bir ortamda geçer. Filmdeki dünyanın coğrafyasal merkezi, filmin başında Mario'nun (Marcello Mastroianni) Natalia'yı (Maria Schell) ağlarken bulduğu köprü üstüdür. Söz konusu köprü kenti ikiye böler; bunlardan biri Natalia'nın düşlerinde ve anılarında gerçeklik kazanan özel ve zamansız dünyasını, ötekiyse insanların yaşadığı, geçici, somut ve gerçek dünyayı simgeler.[3] Dolayısıyla Mario'nun gerçek, Natalia'nınsa düşler dünyasını simgelediği apaçık ortadadır. Olaylar bu iki dünya arasında duygusal değişimlere ilişkin olarak dalgalanıp durur. Film tiyatro nitelikleri taşımaktadır çünkü kahramanlar bilinçli bir biçimde tasarlanmış ortamlarda tüm dikkatleri kendi üzerlerinde toplamaktadırlar. Aynı zamanda ikincil kahramanların bazıları neredeyse dekorun parçası gibi görünürler. Gölgelerin içinde gizlenirler ve Mario ya da Natalia'yla karşılaşmak üzere bir anlığına şöyle bir görünüp kaybolurlar.

Gerçi öykünün akışı az da olsa değişmiştir ama gene de Visconti'nin görsel işitsel yaratımı kuşkusuz kendi zamanını ve alışkanlıklarını yansıtır. Dostoyevski'nin kısa romanıyla Visconti'nin uyarlaması arasındaki ana fark ortamdır. Kuzeyin beyaz yaz gecelerinin incelikli şiirselliği, yalnızca ara sıra çöken sisle yağan karın beyaz olduğu Akdeniz kış gecelerinin karanlığına dönüşmüştür. Romanda öykünün geçtiği ortam apaçık belli edilmemiştir; yalnızca olayların, St. Petersburg'da, yazın insanlar köydeki konaklarına gittiği sırada yer aldığını öğreniriz. Yapayalnız düşçü öykücü, en azından gözünün ısırdığı birini bulma umuduyla sokaklarda dolaşır durur. Filmdeki gece dünyası öylesine ustalıklı tasarlanmıştır ki görünüşte "doğal" olan ögeler bile simgesel işlevler yüklenir. Alessandro Bencivenni "kahramanlar arasındaki tüm ilişkileri gözden saklayan sisi; Natalia'nın gözyaşlarına karışan

[3] *Agy.*, sayfa 123, 125.

yağmuru, Mario'nun öfkesini vurgulayan fırtınayı; kahramanların mutluluk yanılsamasının altını çizen ve kenti bir şölene hazırlarcasına beyazlara büründüren karı" anlatır.[4]

Romandaki öykücü en büyük sorunu özgüven yoksunluğu olan düşçü ve duygusal bir romantiktir. Nastenska'ysa duygularına, romantik düşçünün kendisine acı çekecek ölçüde vurulduğunu kavrayamayacak kadar çok kapılmış olduğu için ona yaklaşmıştır. Sevdası, tıpkı filmdeki karşılığı gibi, tepeden tırnağa özsever nitelikler taşımaktadır: başkalarını kendi duygularının penceresinden bakarak değerlendirir. Her iki kız da, kendilerine hayranlık besleyen kişiyi masumca sömürür — masumdurlar çünkü kendilerininkinin dışında bütün sevdalar karşısında gözleri kör olduğu için büyük olasılıkla verdikleri acıdan habersizdirler.

Kitaptaki düşçü, kendini romantik yanılsamalara kaptırmaya filmin Mario'sundan çok daha heveslidir. Sahip olduğu bu kişisel özellik, onun Nastenka'yla ilişkiye girmesini sağlar ama bu ancak kızın izin verdiği ölçüde olur. Düşçünün yazgısında düş kırıklığına uğramaktan başka bir şey yoktur. Sevinin aldatıcı niteliği, kişiliği Nastenka'nın tepeden tırnağa sevdalı bilincinden süzülerek verilen kiracının göstermelik bir biçimde ortadan yok oluşuyla vurgulanır. Söz konusu kiracı filmde en azından bir geri dönüşle gösterilir ve konuştuğu duyulur. Davranışlarında epey gözü kara görünür ama Jean Marais'nin sözsüz oyunu, adamın gizemli havasını koruduğunu apaçık gösterir. Filmin sonunda köprünün üzerinde belirmesi akla bir tür yazgı figürü getirir.

Mario gerçek, sıradan, ufacık bir dünyada yaşar, bir tür yazmandır, soğuk algınlığına yakalanır, ev sahibi olan hanımla tartışır. Sevimli, canı sıkkın, mutsuz, küçük bir kentsoyludur ve —bir sevgili bulmanın dışında— nasıl daha mutlu olabileceğini bilmez. Nadia ona yepyeni olanaklar sunuyormuş gibi görünür ama o sevdayı —Dostoyevski'nin yarattığı kahramanla taban tabana zıt

[4]Bencivenni, *Luchino Visconti*, sayfa 41

düşecek biçimde— gerçek dünyada bulmak ister. Mario Natalia'nın öyküsünü anlamsız bulur ve onu kiracının dönmesini beklemenin budalalık olduğuna inandırmaya çalışır. Natalia'yla Mario arasındaki fark, birlikte olmadıkları sahnelerde vurgulanır: Natalia'nın anılarıyla, Mario'nun pansiyonda geçirdiği sabahlar gibi.

Natalia Mario'ya kiracıdan ve ona nasıl tutulduğundan söz ettiği zaman, düş gibi bir dizi geri dönüş sahnesi başlar; bu sahneler bize kızın duygularının, gerçekte o kadar güçlü değilse de, içten olduğunu düşündürür. Kızın kafasındaki gerçekliğin farklı düzlemlerinin birbirleriyle yer değiştirmesi, zamanla mekânın, kamerayı sokaktan büyükannenin halı onarım işliğine kaydırarak aşıldığı çekimle başlayan ilk geri dönüş sahnesinde gözler önüne serilir. Geri dönüşlerin çoğu, gerçekdışılık duygusu da yaratır çünkü filmin geri kalan bölümünün tersine, bu sahnelerde ışıkta yıkanır gibi görünürler ve Nadia'nın ağzından tek sözcük çıkmaz. Olup bitenleri Mario'ya anlatırken kızın sesi yalnızca dış-ses gibi işitilir. Natalia Mario'ya kiracıyı son görüşünden söz ederken, geri dönüş sahnelerinde edilen sözlerin yalnızca son satırı geçmişte söylenmiş gibi olur. Ama başlangıçta bir geri dönüş sahnesi gibi görünen bu çekim, aslında yaşanılan ana aittir: kız kendini kiracının kollarına atar gibi görünmektedir ama aslında ortada yalnızca Mario vardır.

Natalia'nın peri masallarındakilere benzeyen büyükannesi ufacık işliğinde yığınla duran doğu halılarını yamar. Büyükanne yakışıklı kiracılara hiç mi hiç güvenmez ama bunlardan biri Natalia'yla kendisini Rossini'nin *Sevil Berberi*'ni izlemeye götürünce sevinçten uçar. Rosina'nın aryası "Una voce poco fa'dan" birkaç dizeyi mırıldanır; burada ufacık tatlı bir kızın, arzularına boyun eğmektense binlerce tuzak kuran bir engereğe dönüşebileceğini söyler. Büyük olasılıkla bu kadınların erkeklere nasıl davranması gerektiği konusunda büyükannenin aklından geçenlerin göstergesidir.

Dostoyevski'nin kısa romanında da kiracı kadınları *Sevil Berberi*'ni izlemeye götürür. Operanın konusuyla romanda olup

bitenler arasındaki çarpıcı benzerlik öyküyü anlatan kişinin, kıza sevgilisine mektup yazması gerektiğini söylediği ve bunun çoktan yapıldığını öğrendiği sırada farkında bile olmadan Figaro'nun rolünü üstlendiğini anlamasıyla ortaya çıkar. Bu nokta kahramanları hiç mi hiç etkilemez. Filmde bu benzerlik yalnızca, gösteri tam bu noktaya ulaştığı sırada kiracıyla hanımların opera binasında görülmesiyle belirginleştirilir.[5] Çok daha önemli bir farksa filmdeki Mario'nun öfkeyle, Natalia'nın götürmesi için kendisine verdiği mektubu yırtmasıdır.

Ertesi gün Mario epey gülünç bir biçimde suçluluk duygusuna kapılmamış gibi davranır. O gece kentte dolaşıp dururken Nadia'yı görür, hafif bir kaçma girişiminde bulunur ama sonunda kendini kıza eşlik ederken bulur; sözde kızın yanında, mektupla köprüye çağırdığı sevgilisiyle buluşma saati gelene kadar duracaktır. İşte burada operadaki geceyle, Natalia ve Mario'nun girdiği içkievinde geçen sahne tam anlamıyla birbirine ters düşmektedir. Kısa sürede Bill Haley'in *Thirteen Women* adlı parçasıyla dans etmeye koyulurlar. Yüksek düzeyli sanatla halk beğenisine uygun kültür arasındaki karşıtlık, filmin simgesel yapısının bir parçasıdır[6] ama aynı zamanda düşlerle gerçeklik arasındaki çatışkıya yeni bir bakış açısı kazandırır. Dansları ilişkilerinin küçültülmüş biçimi gibidir: bu dans kimi zaman onları birbirinden uzağa savurur; kimi zamansa birbirlerinin kollarına atar. Önce Mario, dansı sürükleyen genç adamın coşkulu enerjisinden ürkerek geri çekilir. Ama sonra yiğitliğini takınıp tek başına dayanılması olanaksız ahmakça bir dansa başlar ve Natalia'yı ele geçirmeyi başarmış gibi görünür. Yavaş bir parçayla dans etmeyi sürdürürlerken aralarında gerçek bir ilişki başlayacakmış gibi olur. Eğlenmeleri ve beklenmedik bir

[5]Dinleti Rosina'nın söylediği şu dizelerden başlayarak sürer: "Kulak ver bana, Lindoro'ya nasıl haber ulaştırabilirim." (Filmdeki) sahnenin sonunda belli belirsiz duyulan gülüşmeler, Rosina'nın yazdığı mektubu yok ettiğini gösterir. Romanda alıntılanan bu dize, daha önce yer almıştır.

[6]Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, sayfa 127

anda aralarında doğan sevecenlik kendiliğinden ve sahicidir. Mario'yla Natalia, —kendilerine göre olabildiğince— gerçek bir dünyada saf bir mutluluk anını paylaşmaktadırlar.

Ama ansızın sokaktan bağırarak saatin ne kadar geç olduğunu söyleyen bir sesle büyü bozuluverir. Natalia geç kaldığını anlar ve sevgilisiyle buluşmak üzere dışarı fırlar. Adam ortalarda yoktur elbet; Natalia, yalnızca sevgilisi gelmediği için değil aynı zamanda kendi ilkeleri doğrultusunda ona bağlı kalmadığı için de çılgına döner. Mario ardından gelir ama kız ona çekip gitmesini söyler.

Mario Natalia'nın sevda büyüsünü bozamaz ama önüne, kuzgun görünüşlü bir yosma (Clara Calamai) biçiminde bir seçenek daha çıkar. Tam Mario'nun Nadia'yla konuşmayı başardığı ilk gece, söz konusu yosma önünden geçmiştir. Bu eyleminin yer aldığı her dört gecede bir kadın ortaya çıkar ve her karşılaşmalarında Mario'yla daha uzun konuşur; sonunda Nadia tarafından geri çevrilince büyük bir bezginliğe kapılan Mario kadınla birlikte gitmeye kalkar. Ama daha aralarında hiçbir şey geçmeden, Mario verdiği karardan cayar ve kadın yürek parçalayıcı bir düş kırıklığına kapılarak çığlık atmaya başlar. Ansızın birtakım adamlar belirir ve Mario kendini bir sokak kavgasının ortasında bulur. Bu iki kadın arasındaki karşıtlık, el değmemiş kız — yosma ikiliğinin yansımasıdır; Mario'ysa yalnızca el değmemiş kızı istemektedir. Yaşadığı en büyük bezginlik anında bile, özlemlerini salt cinsel arzulara indirgeyemez. Sıradan günlük yaşamında hep tertemiz, ülküselleştirilmiş bir sevdanın özlemini çekmektedir. Film, cinselliğin hiç yer almadığı romanla bu açıdan tam bir uyum içindedir. İkisinde de, birbirlerinden farklı biçimlerde olmasına karşın, yüceltme sevdanın işleyiş biçimini ortaya çıkarır; yani cinsellik, duygularla idealleştirme işi üzerinde yoğunlaşmayı kolaylaştırmak için kelepçelenip engellenmiştir.

Gerçeklik-düşlem karşıtlığı daha çok Mario'nun bakış açısından incelenir. Ona göre Natalia ideal sevda nesnesidir ve

doğası gereği gerçek yaşamda bulunamaz. Natalia'nın mektubunu yırtması, aldatıcı bir yanılsamayı paramparça etme girişimidir ama kızı kiracıdan uzak tutmak gibi bir yararı da vardır elbet. Dolayısıyla Mario Natalia'nın gönlünü çelmeye çalışan kiracının niyetinde ciddi olabileceğini kabul eder ve bu düşünce içini kemirir. Ama edilgendir. Son gece Natalia'yla karşılaşmadan hemen önce, son derece çekici bir kadın ona kendisiyle arkadaşlık etme fırsatı sunar ama o kendini Natalia'nın yanında bulur.

Sevdadan bezme sırası Natalia'ya gelmiştir. Mario önüne çıkan bu fırsattan yararlanmaya gönüllüdür ama ansızın düşlemlere kapılıp gitmek ister. Yaşadığı düş kırıklığından bir anlığına da olsa azıcık akıllanan Natalia belli belirsiz boyun eğer ama gene de birtakım çekinceleri vardır. Bir ilişkiye girmeden önce biraz zaman geçmesi gerektiğini söylemeye başlar. Bununla birlikte, gerçeklikle düşleri uzlaştırmak istercesine, Mario'nun tekneyle kanal gezisi önerisini kabul eder. Mario tam bir sevgili gibi davranmaya çalışır. Üzerlerine kar yağarken ve tekne Mario'nun gerçek, Natalia'nınsa peri masalı dünyasını birbirinden ayıran kanalda süzülüp giderken sahiden de iki dünya arasındadırlar. Ansızın başlayan kar onları sevindirir ve kanal kıyısında soğuktan titreşen evsizlerin farkına bile varmazlar.

Sokağa döndükleri sırada gün ağarmaya ve çanlar çalmaya başlamıştır. Karda yürüyüp oynarlar, derken Natalia, ansızın köprünün üzerinde beliriveren kiracı biçiminde kendine seslenen özünün sesini duyar. Mario için ideallerle gerçeklik birbirlerinden umutsuzca ayrılmış görünür. Ancak ayrı kalarak etkileşime girebilir ve birbirlerini güçlendirebilirler. Natalia kanalın kendisine ait olan yakasında kalırsa, Mario'nun sevda nesnesi ve kendisi olmayı sürdürebilir. Dolayısıyla öykünün mantığı uyarınca, kiracının geri dönmesi ve Mario'nun tek başına kalması gerekir. Filmin başında karşısına çıkan sokak köpeğiyle yetinmek zorundadır. Olup biten her şey sanki bir düştür. Öykü Mario'nun şu sözleriyle sona erer:

"Bana verdiğin bir anlık mutluluk için sağol.., Tüm bir yaşam için bile az sayılmaz."[7]

[7]Visconti'nin yorumunun, Bresson'un *Beyaz Geceler* uyarlamasıyla karşılaştırılması ilginçtir. *Quatre nuits du un reveaur* (1971) çağdaş Paris'te geçer. biçemiyse yalın ve dolaylıdır. Marthe adlı kız, Natalia'ya kıyasla daha sessiz ve dengelidir. "Çılgınca" sevdası romantik yanılsamalarında değil inatçılığında yatar. Kiracıyla bir kez daha karşılaşıp Jacques'ı bırakıverince, sonuç, tüm olağanlığıyla, Visconti'nin uyarlamasındakinden daha az üzücü olur. Jacques, Mario'ya oranla daha çekingen ve düşçüdür. Bresson'un filminde duygular sıradışı suskunluktan, dolayısıyla olağanüstü oyunculuk biçiminden fışkırır. Bu da izleyicilere, durumu değerlendirip işin içine kendi duygularını da katma olanağı verir. Visconti, Dostoyevski'nin romanını masalsı bir biçemle anlatırken, Bresson bunu sınırlayarak gerçekleştirir.

YABANCI

Cezayir'de Fransız Olmak

ALBERT CAMUS'NÜN KÖKLERİ Fransa'nın elindeki Cezayir topraklarının derinliklerine uzanıyordu. Acımasızca parlayan güneşte yanıp kavrulmuş, Akdeniz'in masmavi sularıyla yıkanıp canlanmış bu ülkeye çocukluk anılarıyla sımsıkı bağlıydı. Camus 1940'larda Cezayir'deki durumun ne denli patlamaya hazır olduğunu Avrupa'daki anayurdunda yaşayan yurttaşlarının çoğundan daha iyi kavramıştı. Daha 1930'larda toplumsal reform yapılmasını istemişti; Arap halkının yaşadığı yoksulluğun fazlasıyla ayrımındaydı. Bu konular en tanınmış romanı olan *L'étranger*'de (Yabancı 1942) son derece önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte söz konusu roman varoluşsal boşluk duygusunu, Tanrının ya da yardım umulacak somut bir noktanın bulunmadığı bir dünyaya fırlatılıvermiş olma bilincini de aktarır. Tek "anlamlı" amaç, Yaratıcı güçle yeniden bütünleşme çabası gibi görünür. Romanın kahramanı Meursault'nun en belirgin kişisel niteliği kayıtsızlığıdır. Bu durumu daha en baştan, annesinin ölümü ve gömülme töreninde takındığı tutumla gözler önüne serilir. Annesiyle bir süredir görüşmemektedir ve ölümü onu ilgilendirmiyormuş gibi davranır.

Meursault'nun arkadaşlarıyla arası iyidir ama onlara sahici bir ilgi gösterme yetisinden yoksun olduğu için onların güdülerini derinlemesine kavrayamamaktadır. Her şeyin neden öyle olduğunu ya da öyle olageldiğini kavramak için yetersiz bir çaba harcar. Bize bir başkasının bakış açısını anladığını söyleyebilir ama çoğu insanın kendi sınırlı görüşleriyle içine saplanıp kaldığı türden can yakıcı durumlarla hiçbir zaman gerçek anlamda karşı karşıya

kalmamıştır. Ayrıca Meursault insanların belli bir biçimde davranmalarına yol açan gizli törel anlamları düşünmek bir yana, nedenler üzerinde bile kafa yormaz. Kendisinden yardım istenirse, genellikle kabul eder çünkü geri çevirmek daha büyük bir çaba gerektirecek ve daha fazla karmaşa yaratacaktır: Sulh yargıcı tarafından sorgulanışını anlatırken, "Konuşmaları canımı sıkan birini başımdan savmak istediğim zaman hep yaptığım üzere, söylenenleri kabul ediyormuş gibi davrandım," der.[1]

Meursault yabancılaştığı için, genellikle insanların davranışlarına ve çoğu kez de düşüncelerine yön veren, böylece topluluğun ve daha geniş anlamda toplumun beklentilerine uygun bir tutum takınmalarına yol açan basmakalıp tepkiler göstermeyi beceremez. Kimi zaman şu kimi zamansa bu güdülenimlere göre eyleme geçer ama düşünceleri uyarınca yerleşik davranış kalıpları ve beklenen duygusal tepkiler, kişisel olarak hiçbir bağlılığının bulunmadığı alışkılardan başka bir şey değildir. Örneğin Marie ona sevgi ve evlilikle ilgili sorular sorduğunda şunları söyler:

> O akşam Marie geldi ve bana kendisiyle evlenmek isteyip istemediğimi sordu. Bunu pek de umursamıyorum dedim; ama kendisi için önemliyse evlenebileceğimizi söyledim.
>
> Sonra bana kendisini sevip sevmediğimi sordu. Ben de, daha önce hep yaptığım gibi, bunun benim için hiçbir ya da neredeyse birazcık bile anlamı olmadığını söyledim — ama galiba sevmiyorum dedim.[2]

Öyküyü genellikle Meursault dışında kalan özneler ilerletir. O yalnızca olayların akışı ve kendi gelişigüzel duygulanımlarıyla sürüklenir; ne olup bitenlere katılır ne de herhangi bir girişimde bulunur. Kendi doğal çevresinin yani göz kamaştırıcı ve çıldırtıcı Akdeniz'in devinime geçirdiği tüm duygulanımlardan, ket vurmaksızın acı çeker ya da bunların tadını çıkarır.

[1] Camus, *Yabancı*, sayfa 96.
[2] *Agy.*, sayfa 52-3.

Birbirileriyle hiçbir bağlantısı olmayan ve art arda gelen bir dizi olay, Meursault'nun yaptığı işe yol açar. Olayların doğuracağı sonuçları düşünme konusunda pek yetersiz olduğu için denetim altında tutmayı beceremediği tinsel ve işlevsel etmenler kadar tırmanan olayların sonucu olarak bir Arabı öldürüverir. Arabı bir tükeniş halindeyken öldürür çünkü söz konusu Arap kayıtsızlık ve Yaratanla bütünleşme arayışında onunla yarışmaktadır, hiçbir ilintisi olmadığını düşündüğü çatışmada karşıt yanlara düşmüşlerdir, Arabı cana can katan derecikle kendisi arasında duran bir engel gibi görmektedir, cebinde silahı olan kendisidir ve son olarak da Arabın elindeki bıçaktan yansıyan ok gibi ışığın gözlerine vurduğu o ölümcül anda, Meursault, "upuzun, incecik kılıç alnına saplanıvermiş" gibi bir duyguya kapılır.[3] Geçici bakış açılarının kırık dökük iskeleti çöküverir; her şey o anda göstereceği tepiye bağlıdır, tabancasını daha sıkı kavrar.

Bununla birlikte Meursault'nun bir yerliyi öldürmesi, Fransız mahkemesinin gözünde önemli bir sorun değildir. Topluma karşı işlenen asıl suç, onun yerleşik toplumsal değerlere kayıtsız kalışı, kendine bunları mutlak ilkeler olarak görüyormuş süsü vermeyi bile beceremememesidir. Bununla birlikte mahkeme salonunda, çevresindeki herkesin nefretini duyumsayan Meursault bile kendisinin suçlu olduğuna inanır. Ölüm cezasına çarptırılır.[4]

Tutukevinde verilen cezanın yerine getirileceği günü beklerken, Meursault yaşamını bir bütün olarak gözden geçirme fırsatı bulur. Sonunda, papaza dünya yaşamını sevdiğini söylediği o yorucu görüşmeden sonra, yaşamak için duyduğu güçlü bedensel arzuyla ölümün kaçınılmazlığını uzlaştırmayı başarır: "O büyük öfke patla-

[3] *Agy.*, sayfa 75-6.

[4] Fransızların el koyduğu asıl Cezayir'de, Bir Arabı öldürdüğü için bir Avrupalıya ölüm cezası verilmesi kendini savunma sözde nedeniyle örtbas edildiği sürece pek olası değildi. (McCarthy, *Camus*, sayfa 160: Thody, *Albert Camus*, sayfa 41).

ması sanki içimi yıkayıp tertemiz etmiş, umutlarımı silip süpürmüştü; gözlerimi burçları ve yıldızlarıyla pul pul olmuş karanlık gökyüzüne diktiğim zaman yüreğimi evrenin iyicil kayıtsızlığına ilk ama ilk kez açmıştım.[5] En sonundaysa yalnızca, biçilen cezanın gerçekleştirilmesini izlemek üzere toplanan insanların kendisini "nefret ulumalarıyla" selâmlamasını umar.

Film ve Roman Açısından Yabancı

L'étranger Haziran 1942'de gösterime girdiğinde önce daha çok bir tür kötümser gerçekçilik olarak ve Vichy yönetimindeki Fransa'nın törel çöküşünün irdelenmesi gibi değerlendirilmişti. Hattâ insanları analarına doğru dürüst bakmaktan alıkoyan bir topluma başkaldırı olduğu bile düşünülmüştü. Birkaç yıl sonra Meursault'nun şizofrenik olduğu öne sürülmüştü.[6] Roman o zamandan beri çeşitli ölçülerde vurgulanarak Fransa'nın Cezayir'deki durumu konusunda varoluşçu bir bildiri ve yorum olarak görülmüştür.

Varoluşçu bakış açısından Meursault'nun tutumu Avrupa kentsoylu anlayışının, geleneklerle sınırlanmış yaşamın eleştirisi olarak düşünülebilir. İnsanın kendisine karşı dürüst olmasının tek yolu, toplumun dayattığı zincirleri, anlamsız alışkanlıkları ve öğrenilmiş davranış kalıplarını kırmaktır. Buysa yalnızlıkla damgalanmış bir yoldur ve burada ilerleyen kişi, sağduyuyla kendini aldatmayı dengelemek zorundadır; Terry Keefe'in dediği gibi "doğaötesi durumumuzla yüzleşmeyi dürüstçe ve açıkça göze almamız... bir biçimde örtbas edip savuşturmaya çalışmak yerine bununla uzlaşmamız gerekir." Bu arayışın sonunda insanın yapayalnız kalmaktan başka çıkar yolu yoktur çünkü toplum ve temsil ettiği her şey tam tersini söyler. Keefe'in de belirttiği gibi Meur-

[5]Camus, *Yabancı*, sayfa 154.

[6]McCarthy, *Camus*, sayfa 70; Thody, *Albert Camus*, sayfa 18-19. Burada aktarılan düşünceler sırasıyla, *Le Figaro Littéraire*, 17 Temmuz 1942; *Nouvelle Revue Francaise*, Ekim 1942; ve *L'Arche*, 1944.

sault'nun "doğru sözlülüğünün, başka insanlara doğruları söyleme arzusuyla ilintisi yok denecek kadar azdır."[7]

Visconti *Yabancı*'yı 1942'de yayımlandıktan hemen sonra okumuştu. Sonradan 1965'de bu deneyimini şöyle anlatmıştır:

Bunun filmini daha o günlerde çekebilirdim ama o zaman çıkan sonuç, şimdikinden çok daha farklı olurdu. 1942'de varoluşçuluğun daha başlangıç evresindeydik; insanlar ve sanatçılar kararlı bir biçimde yazgılarının nedenini sorgulayıp duruyorlardı; buna açık seçik yanıt veren ilk kişilerden biri de Camus'ydü. Toplum düzeninin dışında yaşamanın, toplum kurallarını savuşturmanın, insanın kayıtsızlığa gömülmesinin ve kendini anlamsızlıkla kuşatıp sınırlamasının olanağı bulunduğunu belirtiyordu. *Yabancı*'nın iletisi işte budur. Söz konusu kitapta, her şeyden önce büyük bir sezgi vardır: Kızarmış balık yiyip aşırı şarap içmekten yorgun düşen ve güneşten gözleri kamaşan Meursault'nun görünüşte rastgele olan davranışında, yani silahını üç boyutlu bir fotoğraf gibi görünen Araba, "parıldayan bıçağa" doğrultmasında bugün görebildiğimizden çok daha fazlası vardır: kendini istenmediği bir ülkeye zorla girmiş gibi duyumsayan, sonunda çekip gitmek ve el koyduğu toprakları asıl sahiplerine bırakmak zorunda olduğunu bilen bu ülkede doğup büyümüş birinin *karaayak* karşısında kapıldığı korkudur bu.[8]

Visconti'nin *Yabancı*'yı uyarlama niyetinde olduğu 1962'de bildirilmişti. Başlangıçta özgün yapıta bağlı kalacağını söylüyor, "kitabı elinin altında bulundurup yazıldığı gibi çekmek" istediğinden söz ediyordu.[9] Ama *Le streghe* (Cadılar) 1965'de tamamlanana kadar bu film üzerinde çalışmaya başlayamamıştı. Artık filmle ilgili ilk düşünceleriyle alay eder olmuştu. Cecchi D'Amico'yla birlikte, kitaptan bir ölçüde yararlanma izni isteyip bir senaryo hazırlamışlardı. Ama Albert Camus'nün dul eşi bunu kabul etme-

[7]Keefe, *French Existentialist Fiction*, sayfa 32, 78.

[8]*L'Espresso*, 7 Kasım 1965. Villien, *Visconti*, sayfa 177'deki alıntı, çeviri, bu kitabın yazarı. *Pied Noir*, ya da "kara ayak" Arapların Fransızlara verdiği takma ad.

[9]*Cahiers du Cinema*, sayı 171. Villien, *Visconti*, sayfa 177'deki alıntı.

miş ve kitaba bütünüyle bağlı kalınmasını istemişti.[10] Sonradan Visconti bu durumun yarattığı baskılar hakkında şunları söylemiştir:

Yazılı sayfalar yalnızca başlangıç noktasıdır. Bir film yönetmeninden özgün yapıta bağlı kalmasını istemekse saçmalıktır. Aslında, bu tür çatışmalardan kaçınmak için yazarların ölmüş olmasını yeğlerim. Ailelerininse küçük olmasını umarım. Yazarlar göçüp gidince, geride dul eşleri kalır! *Yabancı* tam bir bozgun olup çıktı çünkü Albert Camus'nün dul eşi yapıta nesnel ve anlamsız bir biçimde bağlı kalınmasını istedi. Anlaşmamıza bağlı kalmak uğruna filmi istediğim biçimde çekmekten vazgeçmek ve kendimi kitapla sımsıkı sınırlamak zorunda kaldım.[11]

Visconti'nin bundan başka sorunları da vardı. Hâlâ "kitabın bildirisini belirginleştirmek, kahramanın tinsel durumunu canlandırmak, Camus'nün her şeyden önemli bulduğu bir düşünceyi

[10]Baldelli, *Luchino Visconti*, sayfa 257; Stirling, *A Screen of Time*, sayfa 187-8. Stirling'in görüşleri uyarınca, Visconti öyküyü, Camus'nün 1950'lerdeki yazılarını kullanarak Cezayir savaşını yansıtacak biçimde anlatmaya niyetliydi; böylece ortaya Camus'nün ölümünden sonra Cezayir'de olup bitenleri bilen izleyiciler için çekilmiş bir film çıkacaktı. Baldelli de tarihsel bilinçteki değişikliklerin hesaba katılması düşüncesini vurgular; Micciché *Luchino Visconti — Un profilo critico* adlı kitabında Visconti'nin dile getirdiği ilk tasarısının bu olduğunu söyler (sayfa 57). Bununla birlikte Cecchi D'Amico'ya göre Visconti'yle ikisi "Camus'nün yazılarını kullanmayı ve Cezayir savaşı konusunda siyasal duruma ilişkin (göndermeler) eklemeyi hiçbir zaman" tasarlamamışlardı. İstedikleri yalnızca İtalyan izleyicileri için Meursault rolünde Mastroianni'nin oynayacağı bir film çekme özgürlüğüydü. Aynı zamanda örneğin, filmi duruşma sahnesiyle başlatmak ve "Meursault'nun davranışlarını, yargıç, papaz ve öbürlerinin gözünden bakarak vurgulamak" istiyorlardı. Ne yazık ki ilk senaryo taslağı kaybolmuştur (yazarın mektubuna verilen yanıt, 9 Ocak 1996).

[11]*Le Monde*, 12 Şubat 1971. Villien, *Visconti*, sayfa 177-8'deki alıntı. Çeviri, bu kitabın yazarı.

ve karşı çıkışı simgeleyen kişiye bir yüz kazandırmak" istiyordu.[12] Başlangıçta bu yüz Alain Delon'unki olacaktı. Bu umut birtakım anlaşmazlıklar ve parasal konulardaki tartışmalar yüzünden yok olup gitmişti. Sonunda başrol Marcello Mastroianni'ye verilmişti. Bu tartışmasız iyi bir seçimdi ama kaçınılmaz olarak filmi farklı bir havaya sokmuştu. Yapımcı Dino De Laurentiis'le imzaladığı anlaşmadan bir türlü kurtulamayan Visconti, kendini istediği gibi biçimlendiremediği bir filmi çekerken bulmuştu.

Yabancı aslına bütünüyle bağlı kalarak uyarlanması son derece zor olan bir filmdi çünkü derinlerde yatan niteliğinin ve kusursuzluğunun, öyküleştirmede kullanılan yazınsal yöntemlerden ayrılması olanaksızdı. Bruce Morrissette bu konuda şunları söyler:

> Proust'un kullandığı "çift ben," Camus'nün *L'etranger*'sindeki [zaman diliminin tanıtımını bölümlere ayırabilmek için Fransızcadaki passé composé'nin (birleşik geçmiş zamanın) dizgesel kullanımıyla pekiştirilmiş] öz/dolaylı birinci tekil kişi Meursault... her zaman apaçık ortada olan bir olgu değildir; romancıya özgü bütün uygulayımların yazarın takındığı doğaötesi tutumun göstergesi olduğunuysa ilk kez Sartre söylemiştir. Romanın salt "biçimsel" niteliği olmanın çok ötesine geçen anlatım kipinin seçimi, kitabın tüm yapısını saptar ve büyük ölçüde okurun algısal durumuyla estetik katılımını belirler.[13]

Proust'la Camus'nün anlatım kipi, sinemacıların elindeki araçlarla anlatım izlemlerine kolayca aktarılamaz. Meursault'nun dünyayla uyum sağlaması gerektiğini algılayamaması, büyük ölçüde yazınsal yöntemlerle özellikle de kimin bakış açısının verildiği belirsiz kalan dolaylı anlatım yoluyla anlatılır. Patrick McCarthy, dilbilgisindeki zaman kiplerinin de aynı etkiyi yaratmak için kullanıldığını söyler:

---

[12] *Cinématographe*, sayı 103, Eylül-Ekim 1984. Villien, *Visconti*, sayfa 178'deki alıntı.

[13] Morrissette, *Novel and Film*, sayfa 108.

Camus geçmiş zaman kipi kullanmaz — "Yaptım" der — bu da Fransız romanında kullanılan alışılmış kiptir. Geçmiş zaman, olayların birbirini izleyişini anlatır ve aralarında öykücünün algılayabildiği bir bağdaşıklık bulunduğunu düşündürür. Camus tamamlanmış geçmiş zaman kipini de kullanır — "yapmıştım" der, bu da yaşantıyla öykücü arasında çok daha dolaysız bir ilinti kurar ama yaşantıya bir düzen vermez.[14]

Bununla birlikte anlamsızlık deneyimiyle güdülenimden yoksunluğu iletmek için Camus, anlamlılıkla güdülenimin olağan bir önem taşıyacağı yapıya yani öykülemeye başvurur. McCarthy'nin görüşleri uyarınca Camus'nün üç romanı da "öyküyü, en önemli bölümünü atlayarak, anlatma çabasıdır." *Yabancı*'da "anlamsızlık hakkında yazmak yerine, anlamsızlık bakış açısından yazmayı" başarmıştır.[15]

Romanın kusursuzluğunun "kahramanlara, ortamlara, giysilere, eylemlere ve olaylar dizisine sımsıkı bağlı kalarak" başka bir anlatım düzlemine taşınabileceğini düşünmek biraz çocuksuluk olur. Visconti'nin özgün yapıtın yakalanması zor özünü kaçırmamasına olanak yoktu çünkü Camus'nün kullandığı yazınsal araçlarla aynı etkiyi yaratmasını sağlayacak eşdeğerde sinema yöntemleri bulamazdı.

Ama dilediği gibi ilerleme özgürlüğü olsaydı bile, romanın ideolojik yönlerinin üstesinden nasıl gelebileceğini insanın kafasında canlandırması zordur. Kendine özgü sinema biçeminin ayırıcı niteliği nesnelliktir; bu, Camus'nün romanının özellikle ilk yarısında kullandığı dolaylı anlatımın tam tersi olan her şeyi bilerek öyküleme uygulayımıdır ve Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon ve öbürlerinin ***nouveau roman***'ının (yeni roman) yolunu açan da bu olmuştur. Romanın geleneksel yanlarını çıkarıp atma arayışına giren edebiyat türünü ortadan kaldırma düşüncesinin sinemadaki karşılığını Jean-Luc Godard, Alain Resnais ve

[14]McCarthy, *Camus*, sayfa 156.
[15]*Agy.*, sayfa 153,155.

Chris Marker gibi adını sayabileceğimiz birkaç kişinin filmlerinde bulabiliriz. Öte yandan 1968 Mayıs'ının hemen öncesinde *Yabancı*'yı sinemaya uyarlamak tam anlamıyla devrimci bir seçim sayılmazdı —genç köktenciler Camus'nün "düzencinin biri" ve "sızlanıp duran bir yavrukurt" olduğunu düşünüyordu— ama Visconti, Camus'nün, gerçekleşmesi olanaksız sol kanat düşüncelerinin çoğu kez kan dökmek için sözde neden yarattığı konusundaki üstelemelerine yakınlık duymuş olabilirdi.[16]

Ne olursa olsun, romanın tıpkısını yaratmaya zorlanan Visconti'nin, yeni uyarlama biçimleri bulma konusunda pek az olanağı kalmıştı. Visconti'nin, Camus'nün yaratısına bir yüz kazandırma sözleri akla, filmde bu tür varoluşsal koşullardan çok bir bireyin yazgısının anlatılacağını getiriyordu. Meursault'yu canlandıran, o yumuşacık karamsarlığı ve kayıtsızlığında bile cana yakın gelen Mastroianni her zamanki kadar sevimlidir. Yazgısı dokunaklı ve üzücüdür: bu birey cezasını çekerken, bir daha ele geçmeyecek değerli bir şey yitip gider. İzleyiciler yansızlığın tadına varmaktan yoksun bırakılır. Ayrıca Mastroianni'nin iç konuşmalarını dile getiriş biçimi, durumunun kendisine romandaki benzerinden daha fazla sorun yarattığını düşündürür. Kitaptaki Meursault mahkeme sahnesini gizli alaylarla doldurur, buna karşılık filmde yargıcın ve mahkeme üyelerinin abartılı el kol devinimleriyle sözleri yansız bir bakış açısından veriliyormuş gibi görünür, buysa aşırı melodrama kaçan, tuhaf bir hava yaratır. Bu sahnenin Meursault'nun bakış açısından canlandırıldığı söylenebilir elbet ama böyle yapıldığını gösteren herhangi bir ipucu yoktur. Tersine kamera ara sıra yüzüne yaklaşarak tepkilerini izler.

Meursault Visconti'nin filminde boy gösteren kişilere son derece uygun düşmektedir. *Ossessione*'deki Gino'dan tutun The *Innocent*'deki (Masumlar) Tulio'ya kadar Visconti'nin tüm başkah-

[16] *Agy.*, sayfa 327-8.

ramanları şöyle ya da böyle yalnız gezen kurtlardır, *Venedik'te Ölüm*'de Alfred'in Aschenbach'a verdiği öğüdü kullanırsak "aradaki uzaklığı korurlar" diyebiliriz. Bununla birlikte Meursault'nun durumu, tinsel düzlemde kendisini içinde yaşadığı toplumun ortak bilincinden koparması açısından aşırı uçta bir örnektir. Ne yazık ki film, kitaptaki Meursault'nun ölüm karşısında takındığı o iyicil varoluşsal yansızlığı çizmekte başarılı olamamıştır. Filmdeki Meursault'nun dalıp gittiği derin düşüncelere yakıştırılan kayıtsızlık hiç de inandırıcı değildir.

Yalnızca bir film olarak tek başına ele alınırsa, *Yabancı* incelikli, duyarlı ve gösterişe kaçmayan bir yapıt gibi değerlendirilebilir. Denetimli güzelliği, renk tasarımında kullanılan külrengi-mavi, beyaz, kahverengi-kırmızının uyumu, Piero Piccioni'nin müziğinin yarattığı o karmaşık gerilim havası, güneşin boğucu kızgınlığıyla, suyun —dereyle denizin— sunduğu serinlik arasındaki karşıtlık Meursault'nun yaşadığı, terlediği, kendini çürüttüğü ve tadını çıkarttığı yaşamın ortamını yaratır. Bütün bunlar belirli bir yaşam deneyiminin, yani birbiriyle bağlantısı olmayan nedenlerin rastlantısal birikimi yüzünden sona ermek zorunda olan bir yaşamın iç titreten belirimi olup çıkar: filmde acıklı ve dokunaklı bir yitirme duygusu vardır; romanın özündeyse bunların yokluğu anlatılır.[17]

[17]Bununla birlikte filmin önemli hayranları vardır. Leonard Maltin *Movie and Video Guide* (1996) adlı kitabında *Yabancı*'nın izlenme oranını üç buçuk yıldızla (en fazlası dörttür) göstermiş ve şunları yazmıştır: "Albert Camus'nün varoluşçu romanının kusursuz uyarlaması, kendini toplumdan dışlanmış duyumsayan bir adam hakkındadır. Başrol-deki Mastroianni kusursuz bir oyunculuk sergilemektedir." Steven H. Scheuer de kılavuz kitabında benzer bir değerlendirmede bulunmaktadır. İkisi de *Ludwig* filmini sert bir dille eleştirmektedirler ama yenilenmiş versiyonu ikisi de görmemiştir.

YİTİK ZAMANIN PEŞİNDE

YİTİK ZAMANIN PEŞİNDE filminin basılmış senaryosundaki önsözde Cecchi D'Amico, Visconti'nin son film tasarımının *La recherche*'yi (Arayış) perdeye uyarlamak olacağını söyleyip durduğunu anımsamaktadır. D'Amico'ya göre, yönetmen bu tasarı karşısında, boş inana benzeyen ve yakasını bir türlü kurtaramadığı büyük bir korkuya kapılmıştı. Visconti'nin en önemli senaryo yazarlarından biri olan Enrico Medioli de aynı görüştedir ama o bunun aynı zamanda bir güvensizlik sorunu olduğunu düşünür:

> Proust'u filme dönüştürmenin olanaksız olduğunu çok iyi biliyordu. Yani on üç, on beş bölüm çekmedikçe, demek istiyorum... Dört saatlik bir film bile, *La recherche* kitaplarını karşılayamaz. Romanda son derece büyüleyici olan şu *temps perdu*'yü (yitip giden zamanı) yakalayamazsınız: başlangıçta karşılaştığınız kahramanı, yapıtın sonunda zamana bağlı olarak tepeden tırnağa değişmiş görürsünüz.[1]

Visconti, Proust'tan film çekme düşünü, 1971'de neredeyse gerçekleştirmek üzereydi. Kitabın hakları Fransız yapımcı Nicole Stéphane'a aitti. Stéphane filmi René Clément'ın yönetmesini istiyordu ama Visconti onu, Proust'un bu dev yapıtını ne onun ne de bir başkasının yönetmeyi başaramayacağına inandırmıştı. Çoktandır kafalarında tasarladıkları senaryoyu Cecchi D'Amico yazmıştı.

Visconti uygun çekim alanlarını bulmak için haftalarca Paris'te ve Normandiya'da dolaşıp durmuştu. Akıllarından geçen oyuncular soluk kesiciydi: Oriane de Guermantes'yi Silvana Mangano; öyküyü anlatan Marcel'i Alain Delon ya da Dustin Hoffman; Morel'i Helmut Berger; Albertine'i Charlotte Rampling; la

[1] Medioli, yazarla görüşme.

Berma'yı Marie Bell; Charlus'u Marlon Brando ya da Laurence Olivier; Madam Verdurin'iyse Simone Signoret ya da Annie Girardot canlandıracaktı. En heyecan verici olansa, otuz yıldır perdeden uzak kalan Greta Garbo'nun Napoli kraliçesi rolünü kabul etmeyi düşündüğü söylentisiydi. Birçok oyuncu bu filmde rol alma hevesine kapılmış ve bazıları Visconti'yle iletişim kurup kendisiyle çalışmaya hazır olduklarını söylemişlerdi.[2]

Ama sonradan birtakım sorunlar baş göstermişti. Film harcamaları için ortaya çıkan son hesap olağanüstü kabarık olunca, Stéphane gereken parayı bulmak için Visconti'den çekimi dört ay ertelemesini istemişti. Ama sabırsız Visconti'nin bir şeyler yapması gerekiyordu. Böylece çekimine başladığı *Ludwig*'den geri kalmamak için, Proust tasarısının daha ileri bir zamana ötelenmesini istemişti. Yapımcı Stéphane Visconti'nin kendisini yarı yolda bıraktığını düşünmüş ve onu mahkemeye vermişti. Bu öfkeyle Harold Pinter'den yeni bir senaryo hazırlamasını istemiş ve filmi yönetmek üzere Joseph Losey'i çağırmıştı. İşin kötüsü *Ludwig*'in çekiminden sonra Visconti bir de kalp krizi geçirmiş ve bu ölçekte işlere girişemeyecek duruma düşmüştü. Bununla birlikte çeşitli nedenlerle Losey de filmi çekememişti. Bu aşırı pahalı yapım için hâlâ yeterli para yoktu, sayısız kişisel çatışkı yaşanıyordu, Stéphane'ın Pinter'in senaryosuyla ilgili birtakım kuşkuları vardı, Losey'se filmi İngilizce olarak çekmek istiyordu.[3]

Visconti filmi kitabın ikinci cildinden yani *A l'ombre des jeunes filles en fleur*'den (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde) başlayarak çekecek ve düğüm noktası olarak *Sodom ve Gomore*'yi

[2]Villien, *Visconti*, sayfa 209; Rondolino, *Visconti*, sayfa 478. Çeşitli kaynaklarda oyuncularla ilgili bilgilerde küçük farklılıklar bulunmaktadır.

[3]Cecchi D'Amico, yazarla görüşme; Servadio, *Luchino Visconti*, sayfa 200-201. Soruna Losey açısından bakış için, Caute, *Joseph Losey*, sayfa 337-42'ye bakın. Anlatılanlar birkaç küçük ayrıntıda farklılık göstermektedir.

kullanacaktı. Bu tasarıya göre filmin uzunluğu yaklaşık dört saat olacaktı. Visconti, Proust'u Balzac gibi uyarlamak, Birinci Dünya Savaşı öncesi Fransız toplumundaki değişiklikleri ele almak, zaman ve bellek sorununu geri planda bırakmak istiyordu. Birçok eleştirmenin de belirttiği gibi, böyle bir filmin sahici Proust uyarlaması olup olamayacağıysa tartışmaya açıktı.[4]

Visconti büyük olasılıkla bu konuyu kendi sanat görüşüyle ve felsefesine hizmet edecek biçimde kullanmayı başarabilecekti. Yazara duyduğu büyük yakınlık, bu sonucu doğurabilirdi. Ağırlıklı olarak *Masumlar* adlı filmi konu alan denemesinde Mikael Enckell şunları yazar:

> Duyarlılıkla özlemin önkoşulu olan acı çekme ve acımasızlık Visconti'yle Proust'un duygusallığını birbirine bağlar... Visconti ve Proust, başkahramanlarının sevgilileriyle ve genellikle yaşamla örneksel ilişkileri olarak gördükleri özelliğin, yani eksiksiz güvenlik uğruna giriştikleri eziyetli ve bitmez tükenmez arayışın, sonunda yapayalnız kalma tehlikesine ve bu arayışın önlenmesi olanaksız sonucu olan talihsizliğe karşı kendilerini kıskançlık yüzünden sevdayla, ölüm yüzündense yaşamla koruma çabalarının ayrımındadırlar.[5]

Pinter'in hazırladığı senaryonun temel fikri, Cecchi D'Amico' nunkinin tam tersiydi. D'Amico'nunki öncelikle doğrusal olarak ilerlerken, Pinter'inki bütünüyle parçalardan oluşuyor ve öykü sürekli, zaman içinde ve farklı düzlemleri birleştiren değişken etkililikteki çağrışımlarla bir ileri bir geri kayıyordu. Film açılış sahnesine ve "Başlama zamanı gelmişti" sözlerine geri dönerek sona erecekti.

Film kuşkusuz büyüleyici olacak ama aynı zamanda roman önceden bilinmiyorsa izlemesi büyük olasılıkla insana son derece güç gelecekti. Proust'un öyküsü çağrışımlar, anılar, gelecekle ilgili

[4]Örneğin, Rondolino, *Visconti*, sayfa 475.

[5]Enckell, "Slutsatsen av Viscontis Rekviem." Basım, Enckell, *Eko ock återsken*, sayfa 51. Söz konusu yapıttan çeviriler, bu kitabın yazarı.

dokundurmalar ağı yaratan uzun tümcelerle ilerler. Ama bunun arkasında öykünün ana çizgisi görkemli bir biçimde sürüp gider. Zamanın geçişi, anlatıcının eski tanıdıklarıyla karşılaşıp ne kadar değiştiklerini gördüğünde uğradığı şaşkınlık aracılığıyla gözler önüne serilir. Bu karşılaşmalar belleğini çalıştıran itici güç olur.[6]

Romanın en önemli düşüncesi aslında bir edebiyat uygulayımıdır: yani birinci tekil kişi olan anlatıcı hem olup bitenleri yaşayan Marcel'dir, hem de geri dönüp baktığı olayları önemini kavramış olma üstünlüğünden yararlanarak anlatan Marcel'dir. Yaşamı tüm zehirleyici ve bezdirici dolaysızlığıyla yaşar ama yaşamın anlamı ancak geçmişe dönüp baktığı zaman açığa çıkar. Proust bu iki bakış arasındaki uzaklığı, kahramanın kendiliğinden olan tepkileriyle bunlara uzaktan bakarak odaklanması arasında bir denge kurmak için kullanır. Son olarak bu iki "ben," roman sona erdiği zaman birleşir.[7] Bu kaynaşma zamanı geri döndürür çünkü tam Marcel olgunlaşıp işe koyulacağı sırada anlatıcı kendi görevini tamamlamış olur. Zaman, bugünden bakılan geçmiş tüm zenginliğiyle görüldüğünde, anılar sanat için kullanıldığında ve insan yaşamına bütünüyle sahip çıkarak ölümü alt ettiğinde yeniden ele geçirilir.

İki Proust senaryosu yalnızca temel yaklaşımları ve anlatım yapıları açısından değil, aynı zamanda bir ölçüde kahramanları ele alış biçimleri açısından da farklılık gösterir. Cecchi D'Amico'nun senaryosu kitabın ikinci bölümünden başladığı için, Charles Swann, Odette ve kızları Gilberte biraz kıyıda köşede kalmış kişiler gibi görünür.[8] Bu kişilerin yanı sıra, Marcel'in çocukluk anılarının çoğu, Gilberte'e duyduğu gençlik sevdası bir yana atılmıştır. Bunun yerineyse Morel ve Baron de Charlus'la yaşadıkları eşcinsel ilişki

[6]Revel, *On Proust*, sayfa 26.

[7]Shattuck, *Proust*, 43-4.

[8]Öyküleri yapımcısı Stéphane olan ve Volker Schlöndorff tarafından yönetilen, Peter Brook ve Jean-Claude Carrière'nin senaryosunu temel alan *Swann in Love* (1984) adıyla beyazperdeye uyarlanmıştır.

öne çıkarılmıştır. Senaryo Birinci Dünya Savaşı'nda, artık bir asker kaçağı olan Morel'in yeniden cepheye gönderildiği sahneyle sona erer. Bundan sonra Marcel kitabını yazmaya koyulur ve çocukluk anılarına döner. Pinter'in uyarlamasının iskeletini oluşturan Prenses Guermantes'ye konuk gitme bölümü burada yoktur.

Bu iki senaryo birbirinden öylesine farklıdır ki, her ikisi de sinema tarihinde kendisine yer bulabilir. Aslında ikisi birbirini tamamlamakta, açıklamakta ve zenginleştirmektedir. Pinter'in uyarlamasında zamanla anıların etkileşimi gerçekleştirilebilir, Cecchi D'Amico'nun senaryosuysa Visconti'nin geçip gitmiş bir dönemi yeniden yaratmasına; insanların zaman, yer, sınıf, tarihsel ve toplumsal durum açısından durağanlıklarını canlandırmasına; onları, geçmişe duyulan o büyük özlemin delici ama gene de yumuşacık ışığı altında göstermesine olanak verebilirdi. İkisi birleştirilse, Proust'un iki "ben"i arasındaki gerilimle bir tür benzerlik yaratılabilirdi.

Gerçi Visconti Proust filmini hiçbir zaman çekememiştir ama gene de yapıtlarında bu Fransız yazarının izlerine çokça rastlanır. *Leopar*'daki balo sahnesi, *Venedik'te Ölüm*'deki kumsal yaşamı, *Masumlar*'daki dinletiler, Visconti'nin çekeceği *La recherche*'in nasıl olacağı konusunda bir düşünce edinmemize olanak verir. Bir bütün olarak bakılırsa son yapıtı *Masumlar*, bütün öbür eski filmlerinden daha fazla, Proust'un başyapıtındaki gibi, geçip giden her şeyin özlemle ama eleştirel bir bakışla anılmasına benzer diyebiliriz.

MASUMLAR

D'Annunzio ve Visconti'nin Çöküş Akımındaki Yeri

1975'DE *AİLE BAĞLARI*'NI tamamladıktan sonra Visconti, Cecchi D'Amico ve Medioli, Gabriele D'Annunzio'nun romanlarından birini perdeye uyarlama olanaklarını araştırmaya başlamışlardı. *Il piacere*'nin hakları satılmış olduğundan *L'innocente* üzerinde çalışmaya koyulmuşlardı.

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) çöküş akımının en önemli kişilerinden biriydi. Yeni yüzyılın başladığı sıralardaki eğilim, romantik akımın uzantısı olarak gelişme yönündeydi; sözü edilen durum romantik akımın belirli birtakım özelliklerini taşıyor ve bunları ayrılma noktasına kadar götürüp ötesine geçiriyordu. Bununla birlikte "çöküş akımı" sözcüğü iki anlamda kullanılabilir. Bu bir yandan, Raphael öncesi biçemlerden başlayıp simgeciliğe, dışavurumculuğa, gerçeküstücülüğe ve öteki akımlara kadar uzanan biçemleri bir ölçüde kapsayıp bunlara koşut giden, içinde Fransa' da Charles Baudelaire, Jovis Huysmans, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ve Stéphane Mallarme, İngiltere'de Oscar Wilde ve William Butler Yeats, Almanya'da Gerhard Hauptmann ve Stefan George, İtalya'daysa D'Annunzio ve Luigi Pirandello gibi sanatçıların bulunduğu sanat akımındaki romantik dönem sonrası eğilimlere yönelik yansız bir terimdir. Söz konusu terim kimi zaman Proust'u, Mann'ı ve James Joyce'u bile kapsayacak ölçüde genişletilerek kullanılmıştır.

Öte yandansa, "çöküş" sözcüğünün alçaltıcı bir yan anlamı da vardır. Bu nedenle, çöküş akımından olduğu düşünülen yapıtlar,

hoş ayrıntılarla betimledikleri aşırılıkları aslında yüceltiyormuş gibi görülebilirler. En aşırı biçimiyle çöküş akımı, yüz kızartıcı bir öznellik ve tensel haz düşkünlüğüne, sapkınlık ve yasak çukurunda debelenmeye, hastalıkla ölüme ürkütücü ölçüde ilgi duymaya, törel ve toplumsal değerleri gösterişli bir biçimde sergilemeye, sözde ırksal ve kültürel üstünlükleri yüzünden seçilmiş olan ve ancak gizemli, tehlikeli kadınlar tarafından gözleri korkutulabilen erkeklerin haklarıyla olanaklarına kibirli ve dinsel inançlara olanca sertliğiyle aykırı düşecek kadar büyük bir bağlılık göstermeye yol açabileceği doğrudur.

Ne olursa olsun, sanattaki çöküş akımı toplumsal bağlamından ayrı düşünülemez: yüzyılın başında kentsoylu toplum bunalım dönemine doğru yol alıyordu. Bu bakış açısından ele alınırsa, çöküş akımı, görece dar bir sınıf temeline oturan ve içsellikle aşırı incelikçiliğe kaçarak toplumsal devinimdeki kaçınılmaz artışla ilgili bilinçlenmenin önünü kesmeye çalışan fazlasıyla mürekkep yalamış bir uygarlığın hastalık belirtisi olarak değerlendirilebilir. Çöküş akımı aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılın olguculuk felsefesiyle bunun sanatta gerçekçilik ve doğalcılık biçimindeki belirimine yönelik bir tepkiydi. Bir başka yönden bu yorum, genellikle eski kafalı Marksçı eleştirmenler tarafından klasik gerçekçiliğin kurallarını sergileyen neredeyse tüm yapıtları çöküş akımı yanlısı olarak nitelemek üzere kullanılmıştır.[1]

D'Annunzio gerçekçiler gibi yoksulların coğrafyasal ve toplumsal çevrelerini anlatmak yerine, İtalyan yüksek sınıflarının gösterişçi, sığ ve sıkıcı yaşam biçimleriyle anlayışlarını betimlemeyi yeğlemişti. Bunu tam bir titizlikle ama pek fazla gizli alaya kaçmadan yapmıştır. Kahramanlarının yaşam biçimleriyle ideallerini kıymıormuş gibi görünürken bile, okurlarına inandırıcı gelmemektedir çünkü anlatıcı kılığına bürünüp kendisiyle kahra-

[1] Branca, *Dizionario critico della letteratura İtaliana*, sözcük başlığı, "Decadentismo.

manlarını özdeşleştirip onları sevilecek kişilere dönüştürür. Çöküş akımına dönüşmüş doğalcılık olarak tanımlanabilecek bu biçemle ve genellikle ruhbilimsel derinlik uğruna, kahramanlarının yüreklerindeki duyguları ve gizli duyarlılıkları okurlarını sözcüklere boğarak düşündürür.[2]

D'Annunzio her zaman özgün değildir ama çeşitli kaynakları birbirinin içinde eritmeyi ve bunlara yeni bir güç kazandırmayı bilir. Yapıtlarındaki kışkırtıcı unsurlardan çoğu, geç dönem romantik akımının belirli birtakım niteliklerinden türetilmiştir. Örneğin kardeşler arasındaki cinsel sevda, on dokuzuncu yüzyılın duygusal edebiyatında kullanılan gözde konulardan biriydi. D'Annunzio'nun kahramanları çoğunlukla kız kardeşlerin duygularını, ağabeylerinin eşlerine kardeşçe yansıtmalarını isterler.

Mario Praz, D'Annunzio'yu, yarı barbar duygusallığıyla bütün ortak değerlerin kirli çöküşüne verimli bir toprak sağlayan bir *parvenu* (ne oldum delisi) olarak tanımlar. Pratz bu görüşünü şöyle özetler: "D'Annunzio barbar ve yozlaşmış biridir; kültürün bugünkü döneminde 'insanlık' olarak tanımlanan ılıman bölge onda yoktur."[3] Bu durum, yapıtlarının çoğunda eleştirel bakış açısının eksikliğiyle üstün insan düşüncesine yol açar. Irksal, kültürel ve bedensel açıdan yiğit ve güçlü olma duygusu kahramanları bütün sınırlamalardan bağımsız bir biçimde tüm arzularını gerçekleştirmeye hakları olduğuna inandırır ve yalnızca kitlelere ait olduğunu düşündükleri geleneklerle kurumları küçümsemelerine yol açar. Bu tür bir kahramana D'Annunzio daha ilk romanı *Il piacere*'de (1889) bile yer vermiştir; üç yıl sonra yayımlanan *L'innocente*'deyse çok daha gelişmişi vardır.[4]

Masumlar bir giz dökümü biçiminde yazılmıştır. Tullio Hermill öyküsüne bir suç işlediğini açıklayarak başlar; söylediğine göre

[2]Pacifici, *The Modern Italian Novel*, sayfa 36-7, 41-4.

[3]Praz, *The Romantic Agony*, sayfa 420-1.

[4]Pacifici, *The Modern Italian Novel*, sayfa 45.

"aklı bütünüyle başındayken büyük bir titizlikle ve tüm güvenlik önlemlerini alarak zavallı bir yaratığı" öldürmüştür.[5] Bu bir yıl önce gerçekleşmiş bir olaydır ve Tullio kendi kendisine yargıca her şeyi açıklamak zorunda olup olmadığını sormaktadır. Sonunda açıklamamaya karar verir çünkü yeryüzünde nasıl yargılanması gerektiğini bilen bir mahkeme bulunmamaktadır. Dolayısıyla kendi kendisini suçlamak zorundadır. Gizini birisine anlatması gerekmektedir ama kime? Bunun üstü kapalı yanıtıysa okurdur elbet. Roman boyunca Tullio yüreğinin derinliklerinde yatan duyguları ve zengin duyarlılıklarını ayrıntılarıyla gözler önüne serer; buna karşılık dış dünya ancak kendisini dolaysız bir biçimde etkilediği kadarıyla anlatılır. Karısı Giuliana'ya duyduğu sevgiye temelinde damga vuran şey yakın akrabayla kurulan cinsel ilişkidir çünkü Giuliana, aileye Tullio'nun dokuz yaşındayken ölen kız kardeşinin yerini doldurmak üzere alınmıştır. Tullio karısına bir ağabey gibi davranarak "ikiyüzlülük etmeden, alçaltıcı yalanlara ve kaçamaklara sığınmadan Giuliana'nın izniyle ilkel özgürlüğünü yeniden ele geçirebilecektir."[6] Akılca ne kadar üstün olduğunu karısının kabul ettiğini düşünmektedir: "Dolayısıyla o da —sandım ki— başkalarından farklı davranıp, değişik bir yaşam anlayışına sahip olduğum için, insanların bana dayattığı görevlerden haklı olarak kaytarabileceğimi, onların kanılarını haklı olarak küçümseyebileceğimi ve seçkin doğamı bütün içtenliğimle yaşayabileceğimi anlardı."[7] Bütün bu düşünceler geçmiş zaman kipi kullanılarak aktarılır; başlangıçta çağdaş okur en azından, amacın bu düşüncelere eleştirel bir ışık tutma olduğunu kolayca kavrar. Bununla birlikte Tullio'nun anlatımında sezilen kendisine yönelik o yumuşak gizli alay, düşüncelerini eleştirel bir görüngüye yerleştirmesine yetmemektedir. Son aşamadaki içgözlemin işlevi, Tullio'nun kendisine ve güdülenimlerine gerçekten değer biçe-

[5] D'Annunzio, *L'Innocente*, sayfa 39.
[6] *Agy.*, sayfa 43.
[7] *Agy.*, sayfa 42.

bileceğini kanıtlamak içinmiş gibi görünür. Ruhsal durumu, duygulanımları ve duyguları en ince ayrıntısına kadar ve renkli bir biçimde anlatılır; böylece D'Annunzio kendi açısından, onun takındığı tutumu ve davranışlarını anlaşılır kılmayı başarır. Ama bu durum, suçsuz bir yavrucağın, yani Giuliana'nın başka bir erkekten olan bebeğinin canına kıymasıyla etkisini yitirir. Sonunda Tullio yaptığı işten büyük bir ürküntüye kapılır; bununla birlikte pişmanlık duymaz. Kendi görüşü uyarınca başka türlü davranmasına olanak yoktur. Tepeden tırnağa içselleştirilmiş törel kuralların, geleneklerin, sevdanın ve kendi aşırı duygusallığının tutsağı olduğu için bu bir anlamda doğru kabul edilebilir.

Roman ilerledikçe, töretanımazlık, hastalık ve Giuliana'nın bebeğiyle ilgili bir çağrışımlar zinciri oluşturulur. Tullio eşine yalnızca hasta ve zayıf olduğu anlarda sevgi duyar. Kadın iyileşir iyileşmez, Tullio tüm ilgisini yitirir ve sevgilisine döner. Giuliana doğumdan sonra eski gücüne kavuşamayınca Tullio karısının yaşamını bebeğin tehlikeye attığını düşünür ve karısına duyduğu sevgi yüzünden bebeği öldürmek zorunda olduğu sonucuna varır. Tullio bebeği kış rüzgârlarında korunmasız bırakarak bu suçu nasıl işlediğini son derece soğukkanlı bir değerlendirmeyle ve çocuğa beslediği eski nefret duygularından sıyrılıp kurtulmanın verdiği rahatlıkla anlatır. Görünüşe bakılırsa kendi suçluluk duygularından başka ceza almayacaktır ve bununla da neredeyse böbürlenmektedir.

Çöküş akımının başlıca yazarlarından olan D'Annunzio'nun romanını sinemaya uyarlamanın, Visconti için uğraş yaşamını sona erdirmenin en akıllıca yolu olduğunu düşünen eleştirmenler vardı. Kimilerinin Sandra'dan başlattığı son yapıtları çoğu kez çöküş akımının örnekleri olarak adlandırılmıştır. Bu filmler yaşlanan yönetmenin hastalık, çürüme ve ölüm konularından sağlıksız bir biçimde büyülenmesinin anlatımı olarak görülmüştür. Bununla birlikte bütün olarak ele alınırsa, çöküş etiketinin konuya mı, biçeme mi yoksa her ikisine birden mi ilişkin olduğu; yoksa yalnızca bir yergi terimi olarak mı kullanıldığı pek açık değildir. Guido Aristar-

co Visconti'nin çöküş akımı anlayışının yapısını Çöküş Döneminin Ozanı mı yoksa Eleştirmeni mi? başlıklı yazısında şöyle tanımlamaya çalışır:

Onda "kültürün düşüşü ve derin bir bunalım duygusu" vardır ve "kendini tarihsel bir çevrimin bitiminde ve uygarlığın yaklaşan sonunda buluvereceğinin" farkındadır, içinde derin bir "ölüm duygusu" taşır... *Leopar*'dan başlayarak tüm filmlerinde "aşırı incelikli, geçmiş gitmiş eski günlere" beslediği sevgiyi, "dönüm noktasında bulunma duygusuna" eşlik eden o "derin yası" ve ölümün sahiden olanca romantikliğiyle arzulanan" bir şey olup çıktığını gösterdiği doğru değil midir?[8]

Visconti *Masumlar'ı* ölümle yüz yüze geldiği sırada çekmişti (tam film kurgu aşamasındayken, 17 Mart 1976'da ölmüştür). Bu filmde Visconti —*Venedik'te Ölüm*'de yaptığı gibi— bir dönemi ve ait olduğu sınıfı yeniden canlandırmıştır. D'Annunzio'nun romanını uyarlaması akla, yakından tanıdığı, acı bir özlem ve ayrılık duygusuyla anımsadığı, zayıflığının hattâ töretanımazlığının bilincinde olduğu bir şeye geri dönüşü getirmektedir. Dolayısıyla D'Annunzio gerçekçilikten çöküş akımına geçişin somut örneği olurken, Visconti *Masumlar*'la sinemadaki uğraş yaşamını, yeni gerçekçilikten başlayıp belirli birtakım tinsel kaygıları dile getirmek için bir araç olarak kullandığı ve kendi eleştirel damgasını vurduğu çöküş akımıyla son bulan yörüngesini tamamlayarak bitirmiştir. Enckell'in görüşleri uyarınca:

Masumlar'ın dış görünüşüne cinsel sevi karmaşaları ve acı verecek kadar yoğun, acımasız ama aynı zamanda aşırı incelikli, barok benzeri üçgen örüntülerle kaplı bir çerçeve egemendir. İzleyici filmin derinliklerine girip buna kendi tamamlayıcı tepkilerini gösterdikçe, Visconti'nin son yapıtının, yüzeye egemen olan olaylardan çok, derin bir üzüntünün anlatımı olduğu ortaya çıkar.[9]

[8]Aristarco, *Su Visconti*, sayfa 103.

[9]Enckell, "Film ock psykoanalys." Basım Enckell, *Spegelskrift*, sayfa 45. Çeviri, bu kitabın yazarı.

Uyarlamanın Gücü

Başlangıçtaki tanıtım yazıları sırasında Visconti'nin, D'Annunzio'nun *L'innozente* adlı yapıtının sayfalarını çeviren eli görünür. Yüksek sınıftan Teresa Raffo (Jennifer O'Neill) adlı çok güzel bir kadın, kendisine daha fazla ilgi gösterip karısını bıraksın diye Tullio'ya (Giancarlo Giannini) karabaskı yapmaktadır. Tullio buna boyun eğer ve yapacağı her şeyi karısı Giuliana'ya (Laura Antonelli) açıkça anlatmaya karar verir. Kısa bir süre sonra, Giuliana, Tullio'nun kardeşi Federico'nun (Didier Haudepin) düzenlediği küçük bir akşam yemeği buluşmasında yazar D'Arborio'yla (Marc Porel) karşılaşır. Daha sonra bir dinletide birbirlerine gözleri ilişir; tam bu sırada soprano Gluck'ün *Orpheus ed Euridice* operasından, ölen sevgilinin ardından duyulan acının anlatıldığı "Che faro senza Euridice" aryasını söylemektedir. Tullio ortaya çıkar ama olup bitenleri kavrayamaz çünkü tek kaygısı Giuliana'nın dikkatini çekmek ve Teresa'yla kendisini aldattığını söylemektir. Bu bağlamda Giuliana'nın yasak ilişkisi, kocasıyla eşit haklara sahip olmak istemesinin haklı gerekçesi olarak ele alınabilir.

Tullio Giuliana'nın "Che faro senza Euridice" aryasını söylediğini işittiği zaman bir şeylerden kuşkulanır. Giuliana'nın masasında, D'Arborio'nun karısının adına imzaladığı kitabını görür. Yazarın yazınsal yetenekleri konusunda karısıyla aralarında geçen rastgele bir konuşma, Tullio'nun düşüncelerinin doğru yönde olduğunu ortaya çıkarır. Ama Teresa, karısının gizli ilişkisini dile getirerek onunla hafifçe alay edene kadar Tullio gerçekle yüzleşemez. D'Arborio'yla eskrim salonunda karşılaşırlar ve bir çarpışmaya girerler — bu, filmde sık sık yer alan "düello" sahnelerinden biridir. Karısının yasak ilişkisini öğrenmesi Tullio'nun Teresa'dan ayrılıp Giuliana'ya dönmesine yol açar. Karısı kayınvalidesinin taşradaki evine çekilmiştir, Tullio da oraya gider — burada parlak kırmızı, siyah ve altın renginden son derece güzel

yeşillerle beyazlara geçilen çarpıcı bir kurgu vardır. Tullio'nun sevdasını, sevgi nesnesini yitirme korkusundan daha fazla ateşleyebilecek hiçbir şey yoktur. Artık Giuliana'ya "karım, kardeşim, sevgilim" diye seslenmektedir. Giuliana ayrı odalarda yatmaları konusunda birtakım haklı gerekçeler uydurmaya çalışır ama kocası, yüreğindeki sevdayı yeniden tutuşturmak için çabalamaya başlayınca, yaklaşmasına direnemez olur. Ama bu yenilenen sevdayı, Giuliana'nın kendisini ve karnındaki bebeği korumak için hangi noktada bir izleme dönüştürdüğünü hiçbir zaman anlayamayız. Antonelli'nin oyunculuğu yalın yorumlara izin vermeyecek kadar ustalıklıdır.

Son olarak, Tullio'nun annesi, oğluna Giuliana'nın gebe olduğunu açıklar. Tullio her ne kadar kendisinin tadını çıkardığı özgürlüğün aynısını karısına da tanıyormuş gibi yapsa da, sevgi ve sevecenlik dünyasından dışlanmış olduğu için yapayalnız kalma konusunda çocukça bir korkuya kapılmış görünmektedir. Aslında bu korku, bu tür duyguları başkalarına göstermeyi beceremediği için haklı gerekçelere dayanmakta ve gittikçe artmaktadır. Büyük olasılıkla Tullio'nun bebeğe can düşmanı gözüyle bakmasına yol açan şey yani ananın çocuğuna beslediği sevgi düşüncesi, eşini başka bir erkeğin sevgisiyle sevecenliğini aramaya iten bir adam için iki kat daha yabancıdır. Bu korku, tutku ve sevgi nesnesini sahiden yaklaşılmaz kılan etkisiyle nefrete dönüşür.

Tullio sevgilisiyle eşit koşullarda buluşamaz ve insan ilişkilerini karşılıklı meydan okuma biçiminde yaşar. Kaygılarını hep başkalarına yansıtır. Tam Giuliana'yla durumu tartıştığı sırada, kendisini karşılaşmaya çağıran bir ses işitir. Şaşkınlıkla dönüp baktığında karşısında beyaz eskrim giysilerine bürünmüş, yüzü siperlikli miğferiyle örtülü birini bulur — adam tıpkı Tullio'nun gözü ilk iliştiğinde gördüğü D'Arborio'ya benzemektedir. Ama söz konusu kişi Giuliana'nın beyaz, parlak zırhlı şövalyesi değil, Tullio'nun kardeşi Federico'dur. Tullio'yu, gerçek bir çatışmanın

içindeymişçesine öfkelendiren bir çarpışmaya girişirler. D'Arborio ve Federico Tullio'nun, biri karısına, ötekiyse anasına ilişkin olarak sevgi kazanma yarışında, düşmanıdırlar — ve D'Arborio beden eğitimi salonunda boy gösterdiği zaman Tullio, sanki canını korumaya çalışıyormuş gibi Federico'ya büyük bir öfkeyle saldırır. Enckell çarpıştığı maskeli adam yalnızca yaşayan bir düşman değildir; Visconti'nin bu son filminde o aynı zamanda ölüm simgesidir yani bizi alt edip değer verdiğimiz her şeyden sonsuza dek yoksun bırakan utkulu yarışmacımızdır," der.[10]

Tullio öcünü kesinleştirme fırsatı bulamadan, D'Arborio yüksek ateşten ölür. Giuliana onun "yanlışlarımızın sonuçlarını yok edelim, yaşam koşullarımızdan, kaygılarımızla yitiklerimizin neden olduğu kuşkulardan sıyrılıp kurtulalım" yollu tanrıtanımaz kışkırtılarına boyun eğmeyip "araya gireni" başından atmayı kabule yanaşmadığında Tullio yapayalnız kalıverir. Kendisine bulduğu tek çıkar yol, sevgi dünyasında yerini alacak gibi görünen düşmanı yok etmektir. Herkes aile kilisesinde Noel törenindeyken, Tullio bebeği kış havasında korumasız bırakır. Bebek İsa'yla kurulan koşutluk, kilisedeki törenle, Tullio'nun bebeği soğukalgınlığına yakalatmaya çalıştığı odanın eşzamanlı kurgusu ve törenden yansıyan müzikle vurgulanıp keskinleştirilir. Ama suçsuz yavrucağı öldürmek yalnızca Tullio'nun yazgısını belirler: itilip dışlanma. Giuliana sonunda onları birbirine bağlayan "kutsal" evlilik andını tanımadığını söyler:

> Bir an bile —kulak ver bana— ondan (bebekten kurtulmak istemedim. Vicdanımın kurallarına uymak için değil, onu sevdiğim için, binlerce kez sözlerimle yadsıdığım, zavallı ufacık yavrum benim. Şimdi ilençler yağdırdığım dinsel ve törel yasalara duyduğum saygı beni sana geri getirdi. Evlilik andı. Şu son birkaç aydır ikimizi bir arada tutan şu iğrenç bağlarda hangi kutsallıktan söz edilebilir? Bunu açıklayamıyorum. Olup biten her şeyin nedeni şu içtiğimiz ant işte. Hep bu yüzden acı çekiyor ve karşındakine acı veriyorum... Ne budalalık... ama ne budalalık!"

[10]Enckell, *Eco och återsken,* sayfa 50.

Daha sonra Tullio yaptıklarını Teresa Raffo'ya açıklar ve öyküye son noktayı yazınsal uğraşının başladığı, yani yeryüzünde kendisini doğru dürüst yargılayacak bir mahkemenin bulunmadığını belirttiği sözlerle koyar. Ama Teresa bundan hiç mi hiç etkilenmez ve ölüm dolayısıyla Tullio'nun düşmanlarının artık gerçekten yenilmez olduklarını belirtir. Sonunda Teresa şunları söyler: "Yaşamımı yargılayacak tek kişinin kendim olduğuna inandığım gün, buna değer olmak isterim. Bırak yoluma gideyim."

Suçsuz yavrucağı öldürdükten sonra, Tullio töretanımazlığının doruğuna gerçekten ulaşabileceğini kendine kanıtlamış olur. Kendisinin yarattığı tinsel boşlukla yüzleşmekten başka çıkar yol kalmamıştır. Erdemleriyle törel anlayışının tek yargıcıymış gibi davranarak, doğruyla yanlış, sevgiyle nefret dünyasında kendi yalnızlığını yaratarak, birlikte yaşadığı insanların dostluğundan kendini yoksun bırakır. İnsan yaşamı her şeyden önce başkalarıyla etkileşimde bulunmaktır, Tullio'ysa bundan yoksun kalınca kendisi için artık bir gelecek olmadığını kavrar. Gürültüsüz patırtısız ama gene de melodrama özgü bir davranışla yaşamına son verir: canına Teresa'nın yanında kıyar. Visconti'nin belirttiği gibi bu özellik kitaba tam bir D'Annunzio katkısı kazandırır.

Asıl konu anlatım tutumluluğu sağlamak için birçok açıdan değişikliğe uğratılmıştır. Örneğin kitapta Giuliana'nın hastalığının anlatıldığı bölüm, filmde yoktur; gene karı koca arasındaki ilişki, Tullio'nun Giuliana'dan, güzel Teresa Raffo'yla kurduğu ilişkiyi kınayacak olan topluma karşı kendisiyle suç ortaklığı etmesini istediği konuşmada verilmiştir.

Ama çok daha önemli olan şey, Balázs'ın iyi bir uyarlamada olmazsa olmaz diyerek tanımladığı anlamda, kahramanların güdülenimlerinin yeni baştan düşünülmesidir. Bunun bir yolu da bu tür noktalarda kitabı görsel işitsel unsurlarla beslemektir. Her şeyden önce Tullio filmde yazar olmaktan çıkarılmıştır — görüşlerini fondaki ses anlatımıyla bile dile getirme olanağına sahip

değildir. Bütün kahramanlar izleyiciler tarafından görüldüğü için, dış görünümleriyle davranışları Tullio'nun bakış açısıyla sınırlı kalmamaktadır. Hepsi kanlı canlı kahramanlar olup çıkmışlardır; buna bağlı olarak Tullio'nun içine düştüğü boşluk iyiden iyiye belirginlik kazanmıştır. D'Arborio kitaptaki Tullio'nun anlattığı gibi sevimsiz bir adam değil, tersine hoş, sessiz, ince ruhlu, başkalarını gözeten bir bireydir. Giuliana'ysa Tullio'nun tanımıyla artık, kocasını utançtan kurtarmak için kendi canına kıymaya hazır olduğunu söyleyen zayıf, anlamsız bir varlık olmaktan çıkmıştır. D'Annunzio'nun dünyasında yoldan çıkmış bir kadın lekelenmiş sayılır oysa rastgele cinsel ilişki erkeklerin doğal hakkıdır. Filmde Giuliana'nın günahı, göz göre göre kendisini aldatan bir erkekle yaşamak zorunda kalmış bir kadının akla yatkın hak arayışı gibi görünür. Tullio'nun düşüncelerine karşı çıkmıyormuş ve bebeğini korumak için ondan nefret ediyormuş gibi görünür. Çocuk aldırmayı kabul etmeyecek kadar da gözü pektir — kitaptaysa sağlık gerekçeleriyle çocuk alma işlemi yapılmamaktadır.

Bir anlamda özgün kitapla film uyarlaması arasındaki ilişki tersine dönmüş gibidir: D'Annunzio ve onun derinliksiz öykücüsü yalnızca yüzeysel bakış açısını ortaya koyar oysa Visconti'nin kahramanları içselleştirilmiştir. Özellikle Giuliana öykü ilerledikçe gelişip değişir. Dolayısıyla bu film, Neill Sinyard'ın da belirttiği gibi, Visconti'nin öbür uyarlamalarına kıyasla çok daha fazla, bir yazın eleştirisi olarak görülebilir. İki ortam arasındaki farklılık yüzünden *Venedik'te Ölüm* romanla aynı düşünce zincirini ve duyarlılığı yakalayamamıştır; buna karşılık D'Annunzio'nun kitabına dayanarak çekilen film, öykünün törel ve düşünsel özüne derinlemesine girer ve her şeyi tepetaklak eder. Bu nedenle romanla yansıttığı dönem, toplum ve kültür önemli bir görüngüye yerleştirilmiştir. Yeni, dikkate değer bir "bağdaşıklık ve iç tutarlılık," kahramanların güdülenimleri ve anlatılanların bakış açısından ele alınıp yeniden tasarlanarak, anlatı gereçlerine yedirilmiştir.

Masumlar Visconti'nin en güzel filmlerinden biridir. Usulca gelişen konu ve güzel kurgu, dingin ve hüzünlü bir hava yaratır. Kamera kullanımı, görkemli ortamları olabildiğince çok göstermek üzere tasarlanmıştır; bununla birlikte Visconti yarıda kesmekte ya da kaydırmayla yakın çekimlere geçmekte de duraksamamıştır. Ortamın vurgulanmasında renk tasarımının önemi büyüktür. Roma yüksek sınıfının yaşadığı yapıların iç bölümlerine egemen olan renkler, yoğun kırmızı ve parlak altın renginin yanı sıra siyahlarla beyazlardır. Buna karşılık Giuliana'nın yatak odasında ve Federico'nun dairesinde yumuşak ve açıklı koyulu soluk renkler görülür. Taşrada, yeşilliklerin ortasındaki köşkler genellikle açık saman sarısı ya da beyazdır. Her durumda renkler, söz konusu ortamda yaşayan kişilerin duyarlılıklarına uygun düşer.

İzleyicilerin çoğunun, Proust'un anlattığı müzik gecelerindeki kadar canını sıkmayan — dinletilerdeki müziğe ek olarak Franco Mannino'dan üç tür fon müziği işitilir. Tullio'yla Giuliana'nın birlikte olduğu sahnelere piyanoyla çalman dingin ve dokunaklı bir müzik eşlik eder. Sonra bunun yerini yavaş yavaş aynı müziğin yaylılarla çalınan ve yitirme duygusunun yol açtığı yalnızlıkla üzüntüyü yükselerek çağrıştıran biçimi alır. Bu müzik Tullio'nun, Giuliana'nın yüreğinde yeniden sevda ateşi yakmaya çalıştığı sahnede, kadının çocuk aldırmayı kabul etmediği bölümde ve bir kez de ikisi durumu tartışırlarken çalınır. Müzik sözü edilen son sahneden D'Arborio'nun andaçlarını sakladığı camlı dolabı gösteren iki çekime kadar sürer. Bu tema, Giuliana bebeğini görmeye gittiği zaman son derece etkili bir biçimde çalınır. Tullio karısının odadan ayrıldığını anlayıp yüzüne tokat attığı sırada müzik ansızın kesiliverir. Bununla birlikte, Giuliana kocasına bebekten ne kadar nefret ettiğini söyleyince müzik yeniden başlar — müziğin yumuşaklığı kocasına doğru söylemediğini düşündürmektedir.

Piyano ve yaylılar için yazılmış sıkıntı verici üçüncü tema, Tullio'nun en acı iç çatışkılarıyla yüzleştiği sahneye eşlik eder. Bu

tema en önce, Federico Tullio'yu eskrim karşılaşmasına çağırdığı zaman işitilir; derken Tullio'nun tanrıtanımazlık "inancını" dile getirdiği sırada geriden geriye, belli belirsiz gelen piyano müziği olarak duyulur. Daha sonraki yani Giuliana'nın doğumuyla, Tullio'nun bebeği hava koşullarında korunmasız bıraktığı sahnelerde bu temalar birbirine karışır. Bu filmde kullanılan müziğin işlevi genellikle, *Senso*'dakinden, *Sandra*'dakinden, *Venedik'te Ölüm'* dekinden, hattâ *Leopar*'dakinden bile farklıdır; yani sürekli geriden geriye işitilir ve bağımsız bir anlam düzeyine neredeyse hiç erişemez.

Ama filmin güzelliği yalnızca, D'Annunzio'nun romanındaki gibi duygusallığa kapılıp gitmesinde yatmaz. Tersine tinsel özden yoksun bir yaşam biçimine kazandırılan estetik yapıyı simgelemeye yarar. Dinletiye gidenlerin kayıtsız kaldığı şey yalnızca müzik değildir; arı güzelliğin bütünü bu topluluk için öylesine bol bulunan tecimsel bir ürüne dönüşmüştür ki varlığı, geleneklere, kültüre, tarihe ve genel anlamda topluma ilişkin bir başarı olarak değil, kendiliğinden olması gereken bir şey gibi değerlendirilip kabul edilir. Kültürün artzamanlı ve eşsüreli boyutları göz ardı edilir, böylece tekbenciliğin ve töretanımaz haz düşkünlüğünün doğal sonucu olarak ortaya çıkmasına olanak tanınmış olur. Tullio Tanrıya inanmayı bıraktığı zaman, aslında herkesin önünde kendinden başka hiç kimsenin sorumluluğunu üstlenmeyeceğini de bildirmiş olur. Tullio, Visconti'nin son filmlerindeki öbür kahramanlara bütünüyle aykırı düşer: Tullio, onların acı çektiren tinsel özlemlerine açıkça karşı çıkar ve doyumu içkinlikte, yeryüzündeki iyi şeylerde bulmaya çalışır. Başkalarını sahiden düşünmeyi yele verip çocuksu bir biçimde kendi arzularını doyurma arayışı onu tinsel bir boşluğa düşürür ya da daha doğrusu bunun bilincine varmasına yol açar, buysa romanda düşünülüp kavranamamış bir şeydir.

Visconti'nin *Masumlar'ı* yeniden irdelerken yarattığı inandırıcılık, kahramanları canlandıran kişilerin oyunculuklarındaki ve

dekorla kurdukları ilişkilerdeki duyarlılık ve ince ayrıntılarda yatar. Geçip gitmiş bir dönemin sevgiyle yeniden yaratılış biçimi ve acımasızlıkla tasa dolu olayların gözler önüne serilmesi, filmde insan olmanın anlamıyla ve kusursuz bir ananın çocuğuna beslediği sevgi özlemiyle sımsıkı bağlantılı olan büyük bir keder ve yenilgi havası yaratır. Yaşamın kaçınılmaz düş kırıklıklarını kabullenememe, insanın temel güvenlik duygusunu yitirmesiyle uğradığı sarsıntıdan kaynaklandığı zaman son derece ürkütücü ve yıkıcı bir güç olup çıkar. Her şeyden yoksun bırakılmış üstün insan maskesi altında, Tullio'nun tek başına ve sevgisiz kalma düşüncesi karşısında kapılıverdiği çocuksu ürkünün çok dokunaklı bir yanı vardır.

Asıl uğraşı ruh çözümleme uzmanlığı olan — Mikael Enckell, *Masumlar* uyarlamasının en can alıcı özellikleriyle, bu filmi çektiği sıralarda Visconti'nin ölmek üzere olduğu gerçeği birbirinden ayrı düşünülemez demektedir. Visconti, burada kendi resmini bir kez daha çizmiştir. Salina prensiyle Tancredi'nin, Visconti'nin özgeçmişine ayna tuttuğu *Leopar*'daki gibi bu filmde de özyaşamöyküsel nitelikler Tullio'yla bebeğin ortak yazgısı çevresinde kurulmuştur. Filmde anlatılan olayların, Luchino'nun doğduğu yıllarda geçtiği varsayılabilir; Tullio'nun kişiliği Visconti'nin ait olduğu toplumsal sınıfın çöküşünün bilincine varmasını simgelerken, bebek masumluktan yana bir karşı çıkış olarak düşünülebilir. Tullio'nun işlediği öldürme suçu, insanın kendi kendisine zarar vermesine yol açan bir eylemdir, insanın kendi canına kıymasıysa bunun tek akla yakın sonucudur. Yaptığı her şey bu karar açısından değerlendirilebilir. Üstün insan en acınacak kişilerden biri olup çıkmıştır. Tullio, mutlak ben merkezliliği içinde arzularının doyurulmasını ve herkesin —ya da en azından bütün kadınların— kendisisini sevmesini isteyen bir çocuk gibidir. Şiddetli bir savaşımdan sonra, uğruna çarpışmaya değer her şeyi yıkıp yok ettiğini kavradığında ansızın her şeyi bırakıp boyun eğer.

Masumlar —güzelliği, ayrıntıları ve ruhbilimsel derinliğine bağlı olarak— bu denli kusursuz bir yapıt olmasaydı, Visconti'nin uğraş yaşamı için son derece iç karartıcı bir son olabilirdi. Bu film, iç sıkıntısının doruk noktasındayken insanın, yaşam ve ölümle sanat aracılığıyla uzlaşma yolu bulma olanağına sahip olduğunu göstermektedir.

FİLMLERİ

İNGİLTERE YA DA AMERİKA BİRLLEŞİK DEVLETLERİ'NDE gösterime girmiş olan filmlerin özgün adlarından sonra, İngilizceleri de verilmiştir. Süreler bilinen en uzun kopyası dikkate alınarak verilmiştir. Bu inceleme için elde edilebilen kopya kısaysa, ayraç içinde bildirilmiştir. Ana kaynak, Rondolino, *Visconti.*

UNE PARTIE CAMPAGNE / A DAY IN THE COUNTRY

Yönetmen: Jean Renoir
Yardımcı Yönetmenler: Yves Allégret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Henri Cartier - Bresson, Luchino Visconti
Kaynak: Guy de Maupassant'ın *Une partie campagne* adlı kısa romanı
Senaryo: Jean Renoir
Görüntü Yönetmeni: Claude Renoir, Jean Bourgoin
Kurgu: Marguerite Houle-Renoir, Marinette Cadix
Giysiler: Luchino Visconti
Müzik: Joseph Komsa
Yapımevi: Panthéon
Yapımcı: Pierre Braunberg
Oyuncular: Sylvia Bataille (Henriette), Georges Saint-Saëns [Georges Darnoux] (Henri), Jacques Borel [Jacques B. Brunius] (Rodolphe), Jeanne Marken (Madame Dufour), Gabriello (Monsieur Dufour), Paul Temps (Anatole)
İlk Gösterim: Fransa 8 Mayıs 1946
Uzunluk: 1232 m
Süre: 40 dakika

LA TOSCA

Yönetmen: Jean Renoir, Carl Koch (Luchino Visconti)
Kaynak: Victorien Sardou'nun oyunu, *La Tosca*
Senaryo: Jean Renoir, Carl Koch, Luchino Visconti
Görüntü Yönetmeni: Ubaldo Arata
Kurgu: Gino Bretone
Müzik: Giacomo Puccini; Uyarlama: Umberto Mancini
Çalanlar: Mafalda Favero, Ferruccio Taglivini
Yapımevi: Scalera Film
Oyuncular: Imperio Argentina (Tosca), Michel Simon (Scarpia), Rossano Brazzi (Cavaradozzi), Carla Candini, Juan Calvo, Adriano Rimoldi, Nicholas Perchicot
İlk Gösterim: Paris, 30 Ağustos 1942

OSSESSIONE

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli
Kaynak: James M. Cain'in romanı *Postacı Kapıyı İki kez Çalar*
Senaryo: L. Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini
Görüntü Yönetmeni: Aldo Tonti, Domenico Scala
Kurgu: Mario Serandrei
Dekor: Gino Franzi
Giysiler: Maria De Matteis
Makyaj: Alberto De Rossi
Müzik: Giuseppe Rosati
Çalanlar: Fernando Previtali, Eiar Senfoni Orkestrası
Yapımevi: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI)
Yapımcı: Libero Solaroli
Oyuncular: Clara Calamai (Giovanna Bragana), Massimo Girotti (Gino Costa), Juan De Landa (Giuseppe Bragana), Dhia Cristi-

ani (Anita), Elio Marcuso (Lo Spagnuolo), Vittorio Duse (sivil polis), Michele Riccardini (don Remigo), Michele Sakara
İlk Gösterim: Ferrara, İtalya, 17 Mayıs 1943
Uzunluk: 3923 m
Süre: 135 dakika (124 dakika)

GIORNI DI GLORIA (DAYS OF GLORY)

Uygulayımda Eşgüdümü Sağlayanlar: Mario Serandrei, Giuseppe De Santis
Yönetmenler: Marcello Pagliero (Fosse Ardeatine), Luchino Visconti (Carretta'nın halk tarafından yargılanmadan öldürülmesi ve Caruso'nun yargılanıp ölüm cezasına çarptırılması)
Açıklama Yazısı: Umberto Calosso, Umberto Barbaro
Açıklama: Umberto Calosso
Görüntü Yönetmeni: Della Valle, De West, Di Venanzo, Jannarelli, Lastricati, Navarro, Pucci, Reed, Terzano, Ventimiglia, Werdier, Vittoriano, Manlio, Caloz ve Milano CLN uygulayım çalışanları
Kurgu: Mario Serandrei, Carlo Alberto Chiesa
Müzik: Costantino Ferri
Yapımevi: Titanus
Yapımcı: Fulvio Ricci
İlk Gösterim: İtalya, Ekim 1945
Uzunluk: 1956 m.

LA TERRA TREMA / THE EARTH TREMBLES

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli
Kaynak: Giovanni Verga'nın romanı *I Malavoglia*
Senaryo: Luchino Visconti
Açıklama Yazısı: Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli

Açıklama: Mario Pisu
Görüntü Yönetmeni: G. R. Aldo [Aldo Graziati]
Kurgu: Mario Serandrei
Müzik Eşgüdümü: Luchino Visconti, Willy Ferrero
Yapımevi: Universalia
Yapımcı: Salvo D'Angelo
Oyuncular: Aci Trezza halkı
İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya, 1 Eylül 1948
Uzunluk: 4523 m
Süre: 160 dakika

BELLISSIMA

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti
Görüntü Yönetmeni: Piero Portaluppi, Paul Ronald
Kurgu: Mario Serandrei
Dekor: Gianni Polidori
Giysiler: Piero Tosi
Makyaj: Alberto De Rossi
Müzik: Franco Mannini, Gaetano Donizetti'nin *L'Elisir d'Amore* adlı yapıtındaki konulardan yola çıkarak işlenmiştir
Çalanlar: Franco Ferrara ve Roma Operası Senfoni Orkestrası ve RAI orkestrasıyla korosu
Yapımevi: Film Bellissima
Yapımcı: Salvo D'Angelo
Oyuncular: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Cecconi), Alessandro Blasetti (kendisini oynuyor), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (oyunculuk öğretmeni), Lola Braccini (fotoğrafçının karısı), Arturo Bragaglia (fotoğrafçı), Linda Sini (Mimmetta), Vit-

torio Glori (kendisini oynuyor), Iris (Liliana Mancini), Geo Taparelli (kendisini oynuyor), Mario Chiari (kendisini oynuyor), Filippo Mercati (kendisini oynuyor), Nora Ricci, Vittorio Benvenuti, Giusella Monaldi, Amalia Pellegrini, Teresa Battagli, Luciana Ricci, Giuseppina Arena

İlk Gösterim: İtalya 28 Aralık 1951
Uzunluk: 3162 m
Süre: 113 dakika

DOCUMENTO MENSILE N. 2, APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (MONTHLY REPORT N. 2, NOTES ON A NEWS ITEM)

Yönetmen: Luchino Visconti
Açıklama: Vasco Pratolini
Yapımcı: Marco Ferreri, Riccardo Ghione
İlk Gösterim: İtalya, 1951

SIAMO DONNE / WE THE WOMEN, ep. ANNA MAGNANI

Amerika Birleşik Devletleri'nde *Questa e la vita* / Of Life and Love filmine ek olarak gösterime sunulmuştur.

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmen: Franco Maselli
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini
Görüntü Yönetmeni: Gabor Pogany
Kurgu: Mario Serandrei
Müzik: Alessandro Cicognini
Yapımevi: Titanus
Yapımcı: Alfredo Guarini
Oyuncular: Anna Magnani (kendisini oynuyor)
İlk Gösterim: İtalya, Ekim 1953

Uzunluk: 2764 m
Süre: 18 dakika

SENSO / THE WANTON CONTESSA

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli
Kaynak: Camillo Boito'nun kısa romanı, *Senso*
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti; *Birlikte Çalışanlar*: Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi; *Konuşmaların bir bölümü*: Paul Bowles, Tennessee Williams
Görüntü Yönetmeni: G. R. Aldo [Aldo Graziati], Robert Krasker
Kurgu: Mario Serandrei
Dekor: Ottavio Scotti
Giysiler: Marcel Escoffier, Piero Tosi
Makyaj: Alberto De Rossi
Müzik: Anton Bruckner: VII Senfoni, 1. ve 2. bölümler
Çalanlar: Franco Ferrara ve RAI Senfoni Orkestrası
Yapımevi: Lux Film
Yapımcı: Claudio Forges Davanzati
Oyuncular: Alida Valli (Kontes Livia Serpieri), Farley Granger (Teğmen Franz Mahler), Massimo Girotti (Marki Roberto Ussoni), Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (Clara), Heinz Moog (Kont Serpieri), Christian Marquand (subay) , Sergio Fantoni (Luca), Tino Biacnhi (Meucci), Ernst Nadherny (Verona Komutanı), Tonio Selwart (albay), Marianna Leibl (Alman generalin karısı), Christoforo De Hartungen (Venedik Komutanı) Goliarda Sapienza (ev sahibi hanım)
İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya, 3 Eylül 1954
Uzunluk: 3250 m
Süre: 115 dakika (Finlandiya Film Belgeliğindeki süresi 122 dakika)

LE NOTTI BIANCHE / WHİTE NIGHTS

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmen: Fernando Cicero, Albino Cocco
Kaynak: Dostoyevski'nin kısa romanı *Beyaz Geceler*
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico
Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno
Kurgu: Mario Chiari, Mario Garbuglia
Giysiler: Piero Tosi
Makyaj: Alberto De Rossi
Müzik: Nino Rota
Çalanlar: Franco Ferrara
Şarkılar (çalanlarla birlikte): "Scusami" (Colombo-Malagodi-Perrone), Cinico Angelini Orkestrası, "O'Cangaceiro" (Nacimento), Luiz el Grande Orkestrası, "Thirteen Women" (Thompson-Gadda-Lidianni), Bill Haley and his Comets
Yapımevi: Vides, Roma / Intermondia Films, Paris
Yapımcı: Franco Cristaldi, Jean-Paul Guilber
Oyuncular: Marcello Mastroianni (Mario), Maria Schell (Natalia), Jean Marais (kiracı), Clara Calamai (yosma), Dick Sanders (dansçı), Corrado Pani, Marcella Rovena (pansiyoncu hanım), Maria Zanolli (hizmetçi kız), Elena Fancera (kasiyer), Ferdinando Guerra (Mario'nun arkadaşı), Leonilde Montesi (arkadaşının eşi), Anna Filippini (kızları), Romano Barbieri (oğulları), Sando Moretti (genç kabadayı), Sandra Verani, Lanfranco Ceccarelli, Angelo Galassi, Renato Terra
İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya, 6 Ağustos 1957
Uzunluk: 2916 m
Süre: 107 dakika

ROCCO E I SUOI FRATELLI / ROCCO AND HIS BROTHERS

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmenler: Rinaldo Ricci, Jerry Macc

Kaynak: Giovanni Testori'nin *Il Ponte della Ghisolfa* adlı toplu öykülerinden yola çıkılarak Luchino Visconti, Vasco Pratolini ve Suso Cecchi D' Amico tarafından geliştirilmiştir

Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Kurgu: Mario Serandrei

Dekor: Mario Garbuglia

Giysiler: Piero Tosi

Makyaj: Giuseppe Banchelli

Müzik: Nino Rota

Çalanlar: Franco Ferrara

Şarkılar (Çalanlarla birlikte): "E vero" (Nisa Bindi), "Tintarella diluna" (De Filippi-Mibliacci), "Calypso in the Rain" (Luttazzi), "Il mare" (Pugliese-Vian), "La più bella del mondo" (Marini), "paese mio" (?)

Yapımevi: Titanus, Roma / Les Films Marceau, Paris

Yapımcı: Goffredo Lombardi

Oyuncular: Alain Delon (Rocco), Renato Salvatore (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria, anne), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (Cecchi), Suzy Delair (Luisa), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focas (Vincenzo), Claudio Mori (kuru temizlemecideki kız), Alessandra Panaro (Franca, Ciro'nun nişanlısı), Corrado Pani (Ivo), Max Cartier (Ciro), Rocco Videolazzi (Luca), Becker Masoero (Nadia'nın annesi), Franca Valeri (dul kadın), Adriana Asti, Enzo Fiermonte, Nino Castelnuovo, Rosario Borelli, Renato Terra

İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya 6 Eylül 1960
Uzunluk: 4973 m
Süre: 180 dakika

BOCCACCIO '70 ep. IL LAVORO / BOCCACCIO '70, THE JOB

Yönetmen: Luchino Visconti
Kaynak: Guy de Maupassant'ın kısa romanı, *Au bord du lit*
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti
Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno
Kurgu: Mario Serandrei
Dekor: Mario Garbuglia
Müzik: Nino Rota
Yapımevi: Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Roma /Francinex, Gray-Films, Paris
Yapımcı: Carlo Ponti, Antonio Cervi
Oyuncular: Romy Schneider (Pupe), Tomas Milian (Kont Ottavio), Paolo Stoppa (Avukat Alcamo), Romolo Vali (Avukat Tacchi), Amedo Girard
İlk Gösterim: 1 Şubat 1962
Uzunluk: 5412 m
Süre: 46 dakika

IL GATTOPARDO / THE LEOPARD

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Rinaldo Ricci, Albino Cocco
Kaynak: Giuseppe Tomaso di Lampedusa'nın romanı, *Il Gattopardo*
Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti
Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Kurgu: Mario Serandrei

Dekor: Mario Garbuglia

Giysiler: Piero Tosi; Birlikte çalışanlar: Vera Marzot, Bice Brichetto

Makyaj: Alberto De Rossi

Müzik: Nino Rota (Verdi'nin *La Traviata*'sından uyarlamaları ve kahramanlarla birlikte izleyicilerin de dinlediği Verdi'nin daha önce bilinmeyen bir valsini de içine alan dans müziği)

Çalanlar: Franco Ferrara

Yapımevi: Titanus, Roma / S. N. Pathé Cinéma. S.G.C., Paris

Yapımcı: Goffredo Lombardo

Oyuncular: Burt Lancaster (Prens Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi Falconeri), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Paolo Stoppa (don Colegero Sedara), Rina Morelli (Maria Stella, Salina Prensesi), Romolo Valli (Peder Pirrone), Leslie French (Chevalley), Ivo Garrani (Albay Pallavicino), Serge Reggiani (don Ciccio Tumeo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Mario Girotti (Vikont Cavriaghi), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Giuliano Gemma (Garibaldi'nin Generali), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Carlo Valenzano (Paolo), Brock Fuller (Prens), Anna Maria Bottini (Miss Dombreuil, eğitmen hanım), Lola Braccini (donna Margherita), Marino Masè (öğretmen), Howard Nelson Rubien (don Diego), Tina Lattanzi, Marcella Rovena, Rina De Liguro, Giovanni Melisenda (don Onofrio Rotolo), Valerio Ruggeri, Carlo Lolli, Olimpia Cavalli (Marianna), Franco Gulá, Vittorio Duse, Vanni Materassi, Giuseppe Stagnitti, Carmelo Artale, Anna Maria Surdo, Alina Zalewska, Winni Riva, Stelvio Rosi, Carlo Palmucci, Dante Posani, Rosalino Bua

İlk Gösterim: 27 Mart 1963

Uzunluk: 5482 m

Süre: 205 dakika (180 dakika)

VAGHE STELLE DELL'ORSA / SANDRA

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmen: Rinaldo Ricci

Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Görüntü Yönetmeni: Armando Nannuzzi

Kurgu: Mario Serandrei

Dekor: Mario Garbuglia

Giysiler: Bice Brichetto

Makyaj: Michele Trimarchi

Müzik: César Franck, *Prelüd, Koral ve Füg*

Çalanlar: Augusto D'Ottavi (piyano)

Şarkılar: (kahramanlarla izleyicilerin birlikte dinlediği) (Çalanlarla birlikte): "Io che non vivo senza te" (Donaggio-Pallavicino; ed. Accordo), "Una rotonda sul mare"(Migliacci-Faleni; ed. la Busola), "E se domani..." (Giorgio Calabrese ve Carlo Alberto Rossi), "Strip Cinema" (Pino Calvi), "Let's Go" ve "If You Don't Want" (Le Tigri)

Yapımevi: Vides

Yapımcı: Franco Cristaldi

Oyuncular: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Antonio Giraldini), Marie Bell (anne), Amalia Troiani (Fosca), Fred Williams (Pietro Fornari), Vittorio Manfrino, Renato Moretti, Giovanni Rovini, Paola Pescini, Isacco Politi

İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya, 3 Eylül 1965

Uzunluk: 2878 m

Süre: 100 dakika

LE STREGHE, ep. LA STREGA BRUCIATA VIVA / THE WITHCES, THE WITCH BURNED ALIVE

Yönetmen: Luchino Visconti

Kaynak ve Senaryo: Giuseppe Patrone Griffi; Çalışma arkadaşı: Cesare Zavattini

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Kurgu: Mario Serandrei

Dekor: Mario Garbuglia, Piero Poletto

Giysiler: Piero Tosi

Makyaj: Goffredo Ricchetti

Müzik: Piero Piccioni

Yapımevi: Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma / Les Productions Artistes Associés, Paris

Yapımcı: Dino De Laurentiis

Oyuncular: Silvana Mangano (Gloria), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (Valeria'nın kocası) Massimo Girotti (sporcu), Elsa Albani (arkadaş), Clara Calamai (eski oyuncu), Véronique Vendell (genç konuk), Leslie French (sanayici), Nora Ricci (Gloria'nın sekreteri) Bruno Filippini (şarkıcı), Dino Mele (1. garson), Marilù Tolo (2. garson), Helmut Steinbergher

İlk Gösterim: 28 Şubat 1967

Uzunluk: 3050 m

Süre: 37 dakika

LO STRANIERO / THE STRANGER

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmenler: Rinaldo Ricci, Albino Cocci

Kaynak: Albert Camus'nün romanı, *Yabancı*

Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon, Luchino Visconti; Çalışma arkadaşları: Emmanuel Robbles

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Kurgu: Ruggero Mastroianni
Dekor: Mario Garbuglia
Giysiler: Piero Tosi; Çalışma arkadaşları: Cesare Rovatti, Giuliana Serano
Makyaj: Giuseppe Banchelli
Müzik: Piero Piccioni
Çalanlar: Bruno Nicolai
Yapımevi: Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma, Raster Film, Roma / Marianne Production, Paris, Casbah Film işbirliğiyle, Cezayir
Yapımcı: Dino De Laurentiis
Oyuncular: Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Wilson (sorgu yargıcı), Bernard Blier (Savunma Kurulu üyesi), Jacques Herlin (yaşlılar evi yöneticisi), Georges Geret (Raymond), Jean-Piere Zola (işveren), Pierre Bertin (yargıç), Bruno Cremer (papaz), Alfred Adam (savcı), Angela Luce (Mrs. Masson), Mimmo Palmara (Masson), Vittoria Duse (avukat), Marc Laurent (Emanuele), Joseph Maréchal (Salamano), Mohamed Cheritel (1. Arap), Saada Rahlem (2. Arap), Brahim Hadjadj (3. Arap), Paolo Herzl (Gardiyan), Jacques Monod, Valentino Macchi
İlk Gösterim: Venedik Film Şenliği, İtalya, 6 Eylül 1967
Uzunluk: 3130 m
Süre: 110 dakika

LA CADUTA DEGLI DEI / GÖTTERDÄMMERUNG / THE DAMNED

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmenler: Albino Cocci, Fanny Wessling
Senaryo: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti
Görüntü Yönetmenleri: Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis

Kurgu: Ruggero Mastroianni,
Dekor: Pasquale Romano
Giysiler: Piero Tosi, Vera Marzot
Makyaj: Mauro Gavazzi
Müzik: Maurice Jarre
Yapımevi: Praesidens Film, Zürih / Pegaso, Italnoleggio, Roma / Eichberg Film, Münih
Yapımcılar: Alfred Levy, Ever Haggiag
Oyuncular: Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Ingrid Thulin (Sofia von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thalmann), René Koldehoff (Konstantin von Essenbeck), Albrecht Schönhals (Baron Joachin von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (dadı), Charlotte Rampling (Elisabeth Thalmann), Irina Vanka (Lisa Keller), Karin Mittendorf (Thilde Thalmann), Valentina Ricci (Erika Thalmann), Wolfgang Hillinger (polis müfettişi), Howard Nelson Rubien (yönetici), Werner Hasselmann (Gestapo subayı), Peter Dane (dökümevinde yazman), Mark Salvage (polis müfettişi), Karl Otto Alberty (1. subay), John Frerick (2. subay), Richard Beach (3. subay), Claus Höhne (1. SA subayı), Ernst Kühr (2. SA subayı), Wolfgang Ehrlich (SA askeri), Esterina Carloni (1. garson), Antonietta Fiorita (2. garson), Jessica Dublin (hemşire)
İlk Gösterim: 16 Ekim 1969
Uzunluk: 4296 m
Süre: 150 dakika

MORTE A VENEZIA / DEATH IN VENICE

Yönetmen: Luchino Visconti
Yardımcı Yönetmen: Albino Cocci
Kaynak: Thomas Mann'ın kısa romanı, *Venedik'te Ölüm*
Görüntü Yönetmeni: Pasquale De Santis

Kurgu: Ruggero Mastroianni

Dekor: Ferdinando Scarfiotti

Giysiler: Piero Tosi

Yardımcı: Gabriela Pescucci

Makyaj: Mario Di Salvio, Mauro Gavezzi; Silvana Mangano'nun makyajı: Goffredo Rocchetti

Müzik: Gustav Mahler'in III. Senfonisi, 4. Bölüm ve V. Senfoni, 4. Bölüm

Çalanlar: Franco Mannino ve Academy of Santa Cecilia Orkestrası, Lucretia West (kontralto)

Yapımevi: Alfa Cinematografica, Roma / Production Editions Cinématographiques Francaises, Paris

Yapımcı: Mario Gallo

Oyuncular: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Romolo Valli (otel yöneticisi), Nora Ricci (Tadzio'nun dadısı), Björn Andersen (Tadzio), Silvana Mangano (Tadzio'nun annesi), Mark Burns (Alfred), Marisa Berenson (Aschenbach'ın karısı), Carole André (Esmerelda), Leslie French (seyahat acentesi yazmanı), Sergio Garfagnoli (Jasciu), Ciro Cristofoletti (otel görevlisi), Antonio Apicella (serseri), Bruno Boscetti (istasyon görevlisi), Franco Fabrizi (berber), Luigi Battaglia (teknedeki yaşlı adam), Dominique Darrel (İngiliz turisti), Mirella Pompili (pansiyonda kalan konuk), Masha Perdit (Rus turisti)

İlk Gösterim: Londra, İngiltere, 1 Mart 1971

Uzunluk: 3688 m

Süre: 135 dakika

LUDWIG

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmen: Albino Cocci

Senaryo: Enrico Medioli, Luchino Visconti; Çalışma arkadaşı: Suso Cecchi D'Amico

Görüntü Yönetmeni: Armando Nannuzzi

Kurgu: Ruggero Mastroianni

Dekor: Mario Chiari, Mario Scisci

Giysiler: Piero Tosi; Çalışma arkadaşları: Gabriela Pescucci, Maria Fanetti

Makyaj: Alberto De Rossi

Müzik: Robert Schumann, Richard Wagner, Jacques Offenbach

Çalanlar: Franco Mannino ve Academy of Santa Cecilia Orkestrası;

Piyano solo: Franco Mannino

Yapımevi: Mega Film, Roma / Cinétel, Paris / Dieter Geissler Film-production, Divina-Film, Münih

Oyuncular: Helmut Berger (Ludwig), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima von Bülow), Gert Fröbe (Peder Hoffman), Helmut Griem (Dürkheim), Isabella Telenzynstein (Ana Kraliçe), Umberto Orsini (Kont von Holnstein), John Moulder Brown (Prens Otto), Sonia Petrovna (Sophie), Folker Bohnet (Joseph Kainz), Heinz Moog (Profesör Gudden), Adriana Asti (Lila von Buliowski), Marc Porel (Richard Hornig), Nora Ricci (Kontes Ida Ferenczy), Mark Burns (Hans von Bülow), Maurizio Bonuglia (Mayer), Romy Schneider (Avusturyalı Elizabeth), Alexander Allerson, Bert Bloch, Manfred Furst, Kurt Grosskurt, Anna Maria Hanschek, Gerhard Herter, Jan Linhart, Carla Mancini, Gernot Mohner, Clara Moustawcesky, Alain Naya, Alessandro Perrella, Karl Heinz Peters, Wolfram Schaerf, Hennig Schlüter, Helmut Stern, Eva Tavazzi, Louise Vincent, Gunnar Warner, Karl Heinz Windhorst, Rayka Yurit

İlk Gösterim: Bonn, Almanya Federal Cumhuriyeti, 18 Ocak 1973

Uzunluk: 5170 m

Süre: 245 dakika

GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO / CONVERSATİON PIECE

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmen: Albino Cocci

Kaynak: Enrico Medioli 'nin özgün düşüncesi

Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Görüntü Yönetmeni: Pasquale De Santis

Kurgu: Ruggero Mastroianni; Birlikte Çalışanlar: Lea Mazzocchi, Alfredo Menchini

Dekor: Mario Garbuglia

Giysiler: Vera Marzot; Silvana Mangano'nun giysileri: Piero Tosi

Makyaj: Alberto De Rossi, Eligio Trani

Müzik: Franco Mannino; Wolfgang Amadeus Mozart, "Vorrei spiegarvi, o Dio!" ve Senfoni Konçertosu, Mi Bemol, 2. Bölüm

Çalanlar: Franco Mannino; Mozart'tan parçalar: Emilia Ravaglia (soprano), Prahan Oda Orkestrası, Josef Suk (keman), Josef Kodousek (viyola)

Yapımevi: Rusconi Film, Roma / Gaumont International, Paris

Yapımcı: Giovanni Bertolucci

Oyuncular: Burt Lancaster (profesör), Silvana Mangano (Bianca Brumont), Helmut Berger (Konrad), Claudia Marsani (Lietta), Stefano Patrizi (Stefano), Elvira Cortese (Erminia), Philippe Hersent, Guy Trejan, Jean- Pierre Zola, Umberto Raho, Enzo Fiermonte, Romolo Valli (avukat), George Clatot, Valentino Macchi, Vittorio Fantoni, Lorenz Piani, Margherita Horowitz

İlk Gösterim: 10 Aralık 1974

Uzunluk: 3330 m

Süre: 120 dakika

L'INNOCENTE / THE INNOCENT / THE INTRUDER

Yönetmen: Luchino Visconti

Yardımcı Yönetmenler: Albino Cocci, Giorgio Treves

Kaynak: Gabriele D'Annunzio'nun romanı *L'innocente*

Senaryo: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Görüntü Yönetmeni: Pasquale De Santis

Kurgu: Ruggero Mastroianni; Yardımcılar: Lea Mazzocchi, Alfredo Menchini

Dekor: Mario Garbuglia

Giysiler: Piero Tosi

Makyaj: Goffredo Rocchetti, Gilberto Provenghi, L. Esposito

Müzik: Franco Mannino; Frederic Chopin: "Berceuse" ve "Walze;" Wolfgang Amadeus Mozart: "Türk Marşı"; Franz Listz: "Giochi d'acqua a Villa d'Este"; Christoph Willibald von Gluck; "Che Farò senza Euridice" *Orfeo ed Euridice*'den

Çalanlar: Franco Mannino ve Academy of Santa Cecilia Orkestrası; piyanoda eşlik eden ve sololar: Franco Mannino ve Benedetta Pechioli (soprano)

Yapımevi: Rizzoli Film, Roma / Les Films Jacques Leitienne, Paris / Société Imp. Ex. Ci. Nice / Francoriz Production, Paris

Yapımcı: Giovanni Bertolucci

Oyuncular: Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Rina Morelli (Tullio'nun annesi), Massimo Girotti (Kont Stefano Egano), Didier Haudepin (Federico Hermil), Marie Dubois (Prenses), Roberta Paladini (Mrs. Elviretta), Claude Mann (Prens), Marc Porel (Filippo D'Arborio); Philippe Hersent, Elvira Cortese, Siria Betti, Enzo Musumeci Greco, Alessandra Consorti, Filippo Perego, Margherita Horowitz, Riccardo Satta

İlk Gösterim: Cannes Film Şenliği, Fransa, 15 Mayıs 1976

Uzunluk: 3543 m

Süre: 130 dakika

SAHNE YAPIMLARI

Tam tanıtım için Caterina D'Amico de Carvalho (yay.) *Il mio teatro — Luchino Visconti* ya da Rondolino, *Visconti* adlı yapıtlara bakın.

TİYATRO

Carita mondana, Giannino Antona Traverso
Sahneye Koyan: R. Calò ve R. Simoni
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Como, Teatro Sociale, 1936

Il dolce aloe / Sweet Aloes, Jay Mallory (Joyce Carey)
Sahneye Koyan: R. Calò ve R. Simoni
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano. Teatro Manzoni, 1936

Il viaggio / Le voyage, Henri Bernstein
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: San Remo, Teatro del Casinò Municipale, 1938

Parenti terribili / Les parents terribles, Jean Cocteau
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1945

Quinta colonna / The Fifth Column, Ernest Hemingway
Sahneye Koyan: Luchino Visconti

Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1945, (ilk sahneleniş İtalya'da)

La macchina da scrivere / La machine á ecrire, Jean Cocteau
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1945 (ilk sahneleniş İtalya'da)

Antigone, Jean Anouilh
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1945 (ilk sahneleniş İtalya)

A porte chiuse / Huis clos, Jean-Paul Sartre
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Teatro Eliseo, 1945 (ilk sahneleniş İtalya)

Adamo / Adam, Marcel Achard
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1945 (ilk sahneleniş İtalya)

La via del tobacco / Tobacco Road, John Kirkland, Erskine Caldwell'in romanından esinlenerek
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro Olimpia, 1945

Il matrimonio di Figaro / Le mariage de Figaro, Pierre A. Caron de Beaumarchais

Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1946

Delitto e castigo / Crime et châtiment, Gaston Baty, Dostoyevski'nin romanından esinlenerek
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman. Roma, Teatro Eliseo, 1946

Zoo di vetro / The Glass Menagerie, Tennessee Williams
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1946 (ilk sahneleniş İtalya)

Vita col padre / Life with Father, Howard Lindsay ve Russell Crouse, Clarence Day'in romanından esinlenerek
Sahneye Koyan: Geraldo Guerriri; yapım danışmanı, Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1947

Eurydice / Eurydice, Jean Anouilh
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Firenze, Teatro La Pergola, 1947 (ilk sahneleniş İtalya)

Rosalinda, O come vi piace / As You Like It, William Shakespeare
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1948

Un tram che si chiama desiderio / A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1949

Oreste, Vittorio Alfieri, uyarlama, Luchino Visconti
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1949

Troilo e Cressida / Troilus and Cressida, William Shakespeare
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Firenze, Giardino di Boboli, 1949 (ilk sahneleniş İtalya)

Morte di un commesso viaggiatore / Death of a Salesman, Arthur Miller
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1951 (ilk sahneleniş İtalya)

Un tram che si chiama desiderio / A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro Nuovo, 1951

Il seduttore, Diego Fabbri
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Venedik, Teatro La Fenice, 1951 (ilk sahneleniş İtalya)

La locandiera, Carlo Goldoni
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti, Piero Tosi
Yer ve Zaman: Venedik, Teatro La Fenice, 1952

Tre sorelle / Tri sestry, Anton Çehov
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1952

Il tabacco fa male / O vrede tobaka, Anton Çehov
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro di via Manzoni, 1953

Medea, Euripides
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro di via Manzoni, 1953

Festival, Age, Furio Scarpelli, Dino Verde ve Orio Vergani
Danışman: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro Nuovo, 1954

Come le Foglie, Giuseppe Giacosa
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro Olimpia, 1954

Il crogiuolo / The Crucible, Arthur Miller
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1955 (ilk sahneleniş İtalya)

Zio Vanja / Djada Vanja, Anton Çehov
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1955

Contessina giulia / Fröken Julie, August Strindberg
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro delle Arti, 1957

L'impresario delle smirne, Carlo Goldoni
Sahneye Koyan: Luchino Visconti

Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Venedik, Teatro La Fenice, 1957

Uno sguardo dal ponte / A View from the Bridge, Arthur Miller
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1958

Immagini e tempi di Eleanora Duse, Gerardo Guerrieri
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1958

Veglia la mia casa / Look Homeward, Angel, Ketti Frings, Thomas Wolfe'un romanından esinlenerek
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Quirino, 1958

Deux sur la balancoire / Two for the Seesaw, William Gibson
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Paris, Théatre Ambassadeur, 1958 (ilk sahneleniş Fransa)

I ragazzi della signora Gibbons / Mrs. Gibbons' Boys, Will Glickman ve Joseph Stein
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1958

Figli d'arte, Diego Fabbri
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1958

L'Arialda, Giovanni Testori
Sahneye koyan: Luchino Visconti

Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Eliseo, 1960

Dommage qu'elle soit une p... / 'Tis Pity She's a Whore, John Ford
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Paris Théatre de Paris, 1961

Il tredicesimo albero / Le treizieme arbre, André Gide
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Caio Melisso

Aprés la chute / After the Fall, Artur Miller
Sahneye koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Paris, Théatre du Gymnase, 1965

I giardino dei ciliegi / Visnëvyj Sad, Anton Çehov
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Sahne Dekoru ve Giysiler: Luchino Visconti, Ferdinando Scarfiotti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro Valle, 1965

Egmont, Johann Wolfgang von Goethe
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Floransa, Palazzo Pitti'nin iç avlusu, 1967

La monaca di monza, Giovanni Testori
Sahneye Koyan: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Cesana, Teatro Bonci, 1967 (ilk sahneleniş)

L'inserzione, Natalia Ginzburg

Sahneye Koyan: Luchino Visconti

Yer ve Zaman: Milano, Teatro San Babila, 1969 (ilk sahneleniş İtalya)

Tanto tempo fa / Old Times, Harold Pinter

Sahneye Koyan: Luchino Visconti

Yer ve Zaman: Roma, Teatro Argentina, 1973 (ilk sahneleniş İtalya)

OPERA VE BALELERİ

La Vestale
Libretto: Etienne Jouy
Müzik: Gaspare Spontini
Orkestra Şefi: Antonino Votto
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1954

La Sonnambula
Libretto: Felice Romani
Müzik: Vincenzo Bellini
Orkestra Şefi: Leonard Bernstein
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1955

La Traviata
Libretto: Francesco Maria Piave
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1955

Mario E Il Mago (Thomas Mann'ın romanından esinlenerek tasarlanmış danslı yapıt)
Müzik: Franco Mannino
Orkestra Şefi: Luciano Rosanda
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1956 (ilk sergileniş)

Anna Bolena
Libretto: Felice Romani
Müzik: Gaetano Donizetti
Orkestra Şefi: Gianandrea Gavazzeni
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1957

Ifigenia en Tauride
Libretto: Nicolas-Francois Guillard
Müzik: Christophe Willibald Gluck
Orkestra Şefi: Nino Sanzogno
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Milano, Teatro alla Scala, 1957

Maratona di Danza
Libretto: Luchino Visconti
Müzik: Hans Werner Henze
Orkestra Şefi: Richard Kraus
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Batı Berlin, Städtische Oper, 1957 (ilk sergileniş)

Don Carlo
Libretto: Joseph Méry ve Camille du Locle
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 1958

Macbeth
Libretto: Francesco Maria Piave

Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Thomas Schippers
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Nuovo, 1958

Il Duca D'Alba
Libretto: Eugene Scribe
Müzik: Gaetano Donizetti
Orkestra Şefi: Thomas Schippers
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Nuovo, 1959

Salome
Libretto: Hedwig Lahmann
Müzik: Richard Strauss
Orkestra Şefi: Thomas Schippers
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Nuovo, 1961

Il Diavolo in Giardino (Luchino Visconti, Filippo Sanjust ve Enrico Medioli tarafından gerçekleştirilen kır yaşamıyla ilgili tarihsel güldürü)
Müzik: Franco Mannino
Orkestra Şefi: Franco Mannino
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Palermo, Teatro Massimo, 1963

La Traviata
Libretto: Francesco Maria Piave
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Robert La Marchina
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Nuovo, 1963

Le Nozze di Figaro
Libretto: Lorenzo da Ponte
Müzik: Wolfgang Amadeus Mozart
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro dell'Opera, 1964

Il Trovatore
Libretto: Salvatore Cammarano
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Gianandrea Gavazzeni
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Moskova, Bolşoy Tiyatrosu, 1964

Il Trovatore
Libretto: Salvatore Cammarano
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 1964

Don Carlos
Libretto: Joseph Méry ve Camille du Locle
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Roma, Teatro dell'Opera, 1965

Falstaff
Libretto: Arrigo Boito
Müzik: Giuseppe Verdi

Orkestra Şefi: Leonard Bernstein
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Wien Staatsoper, 1966

Der Rosenkavalier
Libretto: Hugo von Hofmanstahl
Müzik: Richard Strauss
Orkestra Şefi: Georg Solti
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 1966

La Traviata
Libretto: Francesco Maria Piave
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Carlo Maria Giulini
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 1967

Simon Boccanegra
Libretto: Francesco Maria Piave
Müzik: Giuseppe Verdi
Orkestra Şefi: Josef Krips
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Wien, Staatsoper, 1969

Manon Lescaut
Libretto: Marco Prago, Domenico Oliva, Giulio Ricordi ve Luigi Illica
Müzik: Giacomo Puccini
Orkestra Şefi: Thomas Schippers
Yönetmen: Luchino Visconti
Yer ve Zaman: Spoleto, Teatro Nuovo, 1973

GERÇEKLEŞTİREMEDİĞİ FİLM TASARILARI

Bu dizelge yalnızca senaryo aşamasında biraz ilerleyen tasarıları kapsamaktadır. Yıllar yaklaşık olarak ve genellikle tasarıların başladığı zamana karşılık gelmek üzere verilmiştir. Tasarının başka bir yönetmen tarafından tamamlandığı durumlarda, senaryo burada göndermede bulunduğumuz olmayabilir. Ana kaynak: Rondolino, Visconti.

L'amante di gramigna (*Gramigna's Lover*, 1942)
Giovanni Verga'nın öyküsünden esinlenilerek. 1969'da Carlo Lizzani tarafından çekilmiştir.

LA TERRA TREMA'nın (*The Earth Trembles*, 1947) 2. ve 3. bölümleri

Pensione Oltremare (*Boardinghouse Oltremare*, 1949)
Öykü savaş sonunda Visconti'nin ve belirli birtakım kişilerin yaşantıları üzerine kurulmuştur.

Cronache di poveri amanti (*The Story about Poor Lovers*, 1949)
Vasco di Pratolini'nin romanından yola çıkılarak gerçekleştirilen bağımsız uyarlamalar. 1953'de Carlo Lizzani tarafından çekilmiştir.

La carozza di santissimo Sacramento (*The Carriage of the Most Sacred Sacrament*, 1949)

Prospèr Merimée'nin öyküsünden uyarlama. Gerçekleştirebilseydi, ilk renkli İtalyan filmi bu olacaktı. 1952'de *La Carozza d'oro* (*The Golden Coach*) adıyla Jean Renoir tarafından çekilmiştir.

Mario nuziale (*The Wedding March*, 1950)
Filmin başında yer alan bir kendini öldürme olayının çevresinde dönen ve farklı çiftleri anlatan öyküler. Bir gazete haberi üzerine kurulmuştur.

Il ballo del Conte D'Orgeli (*Count Orgel's Ball, 1963*)
Raymond Radiguet'nin romanından esinlenilmiştir.

La Contessa Tarnowska (*Countess Tarnowska*, 1965)
Ünlü bir olayı temel alan uzun erimli bir tasarı.

Il giovane Törless (*Young Törless*, 1965)
Robert Musil'in romanından esinlenilmiştir.

Vita di Puccini (*Puccini's Life*, 1969)
Venedik'te Ölüm'e ilişkin olarak düşünülen tasarı. Büyük olasılıkla alışılmış "özyaşamöyküsü" kalıplarına uygun olmayacaktı.

A la recherche pour la temps perdu (*Remembrance of Things Past*)
Marcel Proust'un romanından esinlenilmiştir. 1971'de neredeyse gerçekleştirilebilecek gibi olan uzun erimli tasarı.

La montagna incantata (*The Magic Mountain*, 1972)
Thomas Mann'ın romanından esinlenilmiştir.

KAYNAKÇA

FİLM KURAMI VE TARİH

Andrew, Dudley *Concepts in Film Theory.* Oxford University Press, Oxford 1984.

Mists of Regret — Culture and Sensibility in Classic French Film. Princeton: Princeton University Press, 1995

Aristarco, Guido *Su Visconti — materiali per una analisi critica.* Roma: La Zattera di Babele srl., 1986.

Armes, Roy *Patterns of Realism — A Study of Italian Neo-Realist Cinema.* Londra, Tanvity Press, 1971.

Balázes, Béla *Theory of the Film — Character and Growth of a New Art.* Çeviri, Edith Bone. New York: Dover Publications, 1970.

Baldelli, Pio *Luchino Visconti.* Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1982

Bazin, André *Qu-est- ce que le cinema?* Cilt IV — *Une esthétique de la réalite: le néo-Réalisme.* Paris: Editions du cerf, 1962.

What is Cinema? Çeviri, Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, cilt I, 1967; cilt II, 1971.

Luchino Visconti. 2. baskı. Milano: Il Castro Cinema, 1994

Bondanella, Peter *Italian Cinema from Neorealism to the Present.* New York: Fredrick Ungar, 1984.

Bordwell, David *Narration in the Fiction into Film.* Londra, Routledge, (1985) 1988.

Boyum, Joy Gould *Double Exposure — Fiction into Film.* New York: Universe Books, 1985.

Brunette, Peter "An Interview with Suso Cecchi D'Amico." *Sight and Sound* (Kış, 1986-7).

Bruni, David & Pravadelli, Veronica (yay.) *Studi Viscontiani.* Venedik: Marilio editori, 1997.

Castello, Giulio Cesare "Luchino Visconti." *Sight and Sound*, cilt 25, no.4 (Bahar 1956) Sayfa 184-90, 220.

Caute, David *Joseph Losey — A Revenge on Life.* Londra: Faber and Faber, 1994.

Dalle Vache, Angela *The Body in the Mirror — Shapes of History in Italian Cinema.* Princeton: Princeton University Press, 1992.

Deaglio, Enrico "Ritorno ad Acitrezza — Luchino e le sorelle. *La Stampa*, 1 Eylül 1990.

Deleuze, Gilles *Cinema 2 — The Time Image.* Çeviri: Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Londra: Athlone Press, 1989.

De Santis, Giuseppe "Visconti's Interpretation of Cain's Setting in *Ossessione*." Çeviri, Luciana Bohne. *Film Criticism*, cilt IX, no.3 (Bahar 1985).

Doniol-Valcroze & Domarchi, Jean "Entretien avec Luchino Visconti." *Cahiers du Cinema*, no. 93 (Mart 1957) sayfa 1-10.

Durgnant, Raymond *Jean Renoir.* Berkeley: University of California Press, 1974.

Edgerton, Gary R. (yay) *Film and the Arts in Symbiosis — A Resource Guide.* New York: Greenwood Press, 1988.

Ellis, John "The Literary Adaptation – An Introduction." *Screen*, cilt 23, no. 1 (Mayıs/Haziran 1982) sayfa 3-5.

Enckell, Mikael "'Citizen Kane' and Psychoanalysis'" — Film and Psychoanalysis (III). *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, cilt 8, no. 1 (1985), sayfa 17-34.

Eko ock återsken. Ekenäs: Söderström & C: o, 1979

Spegelskrift. Ekenäs: Söderström & C: o, 1984.

Guarnier, José Luis *Roberto Rossellini.* Çeviri, Elisabeth Cameron. New York: Praeger, 1970.

Hay, James *The Passing of the Rex — Popular Film Culture in Italy in the Fascist Era.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Ishaghpour, Youssef *Visconti — Le sens et l'image.* Paris: Editions de la difference. 1984.

Kinder, Marsha "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative. *Film Quarterly,* cilt 43, no.2, (Kış 1989-90) sayfa 3-16.

Liandrat-Guigues, Suzanne *Les Images du temps dans* Vaghe stelle dell'Orsa de *Luchino Visconti.* Paris: L'oeill vivant, 1995.

Liehm, Mira *Passion and Defiance — Film in Italy from 1942 to the Present.* Berkeley: University of California Press, 1942.

Lisi, Umberto "Paura della storia. *Cinema Nuovo* no. 52, 1954.

Mannino. Franco *Visconti e la musica.* Lucca: Akademos & Lim, 1994.

Marcus. Millicent *Filmmaking by the Book — Italian Cinema and Literary Adaptation.* Baltimore: John Hopkins University Press. 1993.

Italian Film in the Light of Neorealism. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Micciche, Lino *Luchino Visconti — Un profilo critico.* Venedik: Marsilio Editori, 1996.

(ed.) *Il Gattopardo.* Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia & Electra Napoli, 1996

(ed.) *La terra trema di Luchino Visconti — Analisi di un capolavoro.* Torino: Associazone Philip Morris Progetto Cinema, Centro Sperimentale di Cinematografia&Cineteca Nazionale, 1993.

Visconti e il neorealismo — Ossessione, La terra trema, Bellisima. Venedik: Marsilio Editori, 1990.

Morrissette, Bruce *Novel and Film — Essays in Two Genres.* University of Chicago Press, Chicago: 1985.

Nichols, Bill (yay.) *Movies and Methods*, cilt II. Londra: University of California Press, 1985.

Nowell-Smith, Geoffrey *Luchino Visconti*. Norveç: Secker & Warburg/BFI, 1973.

Overbey, David (yay.) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. Londra: Talisman Books, 1978.

Partridge, Colin *Senso — Visconti's Film and Boito's Novella – A Case Study in the Relation between Literature and Film*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1991.

Ranvaud, Don "Senso: Masterpiece as Minefield." *Monthly Film Bulletin* (Nisan 1983)

Renoir, Jean *My Life and My Films*. Çeviri, Norman Denny. Londra: Collins, 1974.

Rohdie, Sam *Rocco and His Brothers*. Londra: BFI Publishing, 1992.

Rondolino, Gianni *Visconti*. Unione Tipografio - Editrice. Torino: Torinese, 1981.

Salmi, Hannu *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus Oy, 1993.

Schifano, Laurence *Luchino Visconti* — Les feux de la passion. Flammarion, (1987) 1989.

Servadio, Gaia *Luchino Visconti — A Biography*. Londra: Mondadori, 1982.

Sinyard, Neil *Filming Literature —The Art of Screen Adaptation*. Londra: Croom Helm, 1986

Sorlin, Pierre *The Film in History — Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Stirling, Monica *A Screen of Time — A Study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Tonetti, Clara *Luchino Visconti*. Londra: Columbia Books, 1987.

Villien, Bruno *Visconti*. İtalyancaya çeviri, Saverio Esposito. Milano: Vallardi, 1987.

Wagner, Geoffrey *The Novel and the Cinema.* Londra: Tantivy Press, 1975.

Wiehe, Roger E. "Of Art and Death: Film and Fiction Versions of *Death in Venice.*" Literature/ Film Quarterly, cilt 16, no.3 (1988), sayfa 210-15.

Williams, Christopher (yay.) *Realism and the Cinema.* Londra: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Windeler, Robert *Burt Lancaster.* Londra: Comet, 1984.

Wollen, Peter *Signs and Meaning in the Cinema.* Londra: Secker and Warburg, British Film Institute işbirliğiyle, (1969) 1972.

Zeffirelli, Franco *The Autobiography of Franco Zeffirelli.* Londra: Weidenfeldt & Nicolson, 1986.

EDEBİYAT, TARİH VE KÜLTÜR TARİHİ

Berlin, Isaiah *Russian Thinkers.* Harmondsworth: Penguin Books, (1979) 1984.

Borchmeyer, Dieter *Richard Wagner — Theory and Theatre.* Oxford: Oxford Clarendon Press, 1991.

Branca, Vittore (yay.) *Dizionario critico della letteratura İtaliana.* Torino: UTET, 1973.

Carsaniga, Giovanni *Leopardi.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977

Clark, Martin *Modern Italy* 1871-1982. Londra: Longman, 1984.

Dill, Marshall, *Jr. Germany: A Modern History.* Ann Arbor: University of Michigan Press,1961.

Genette, Gérard *Narrative Discourse — An Essay in Method.* Çeviri, Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, (1980) 1990.

Gerould, Daniel (yay.) *Melodrama.* New York: New York Literary Forum, 1980.

Godefroy, Vincent *The Dramatic Genius of Verdi — Studies of Selected Operas*, cilt I. Londra: Victor Gollancz 1975.

Hamilton, Nigel *The Brothers Mann.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.

Hemmings, F. W. J. (yay.) *The Age of Realism.* Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

Herre, Franz *Ludwig II.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.

Keefe, Terry *French Existentialist Fiction: Changing Moral Perspectives.* Londra: Croom Helm, 1986.

Kimbell, David R. B. *Verdi in the Age of Italian Romanticism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Kogan, Norman *A Political History of Italy.* New York: Praeger, 1983.

LaCapra, Dominick *History, Politics, and the Novel.* Ithaca: Cornell University Press, 1987

Lukács, Georg *Balzac und der französische Realismus.* Berlin: Aufbau-Verlag, 1952.

The Historical Novel. Çeviri, Hannah ve Stanley Mitchell. Harmondsworth: Penguin Books 1969.

Mack Smith, Denis *Italy. A Modern History*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.

Victor Emanuel, Cavour and the Risorgimento. Londra: Oxford University Press, 1971.

Mann, Thomas *Pro and Contra Wagner.* Çeviri, Allan Budden. Londra: Faber and Faber, 1985.

Leiden und Grösse der Meister. Baden Baden, 1974.

Schopenhauer. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1938.

Maurois, André *The Quest for Proust.* Çeviri, Gerard Hopkins. Harmondsworth: Penguin Books, (1950) 1962.

May, Gita *Stendhal and the Age of Napoleon.* New York: Colombia University Press, 1977.

Mayer, Hans *Thomas Mann.* Frankfurt am Main: Suhrkampf Verlag, 1980.

McCarthy, Patrick *Camus.* Londra: Hamish Hamilton, 1982.

Pacifici, Sergio *The Modern Italian Novel from Capuana to Tozzi.*

Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.
Pitcher, Harvey *The Chekhov Play — A New Interpretation.* Berkeley: University of California Press, 1973.
Praz, Mario *The Romantic Agony.* Çeviri Angus Davidson. Londra: Fontana Library (1933) 1966.
Prendergast, Christopher *Balzac, Fiction and Melodrama.* New York: Holmes and Meier, 1978.
The Order of Mimesis — Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. New York: Cambridge University Press, 1986.
Revel, Jean-Francois *On Proust.* Çeviri, Martin Turnell. Londra: Hamish Hamilton, 1972.
Ricoeur, Paul *The Rule of Metaphor — Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language.* Çeviri, Robert Czerny'le birlikte Kathleen McLaughlin ve John Costello, SJ. Londra: University of Toronto Press, 1978.
Time and Narrative. Çeviri, Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, cilt I, 1983; cilt II 1984; cilt III, 1985.
Seiler, Jacques César Franck'ın *Prelude, Koral ve Füg*'ünün Aldo Ciccolini tarafından alınan ses kaydına yazı. EMI C 069-10755.
Shattuck, Roger *Proust.* Londra: Fontana/Collins, 1974.
Stassinopolous, Asianna *Maria-Callas — The Woman behind the Legend.* New York: Simon and Schuster, 1981.
Steiner, George *After Babel — Aspects of Language and Translation.* Londra: Oxford University Press, 1975.
Taylor, A. J. P. *The Habsburg Monarchy* 1809-1918. Londra, (1948) 1961.
Thody, Philip *Albert Camus.* Londra: Macmillan, 1989.
Tulloch, John *Chekhov: A Structualist Study.* Londra: Macmillan, 1980.
Whitfield, J. H. *A Short History of Italian Literature.* Londra, 1960.

Winston, Richard *Thomas Mann, The Making of an Artist 1875-1911.* New York: Knopf, 1981.

ROMANLAR; KISA ÖYKÜLER VE FİLM SENARYOLARI

Aristarco, G. Ja Carancini G. (yay.) *Rocco e i suoi fratelli.* Bologna: Capelli editore, 1978.

Cain, James M. *The Five Great Novels of James M. Cain.* Londra: Picador, (1981) 1985.

Cavallaro, G. B. (yay.) *Senso.* Bologna: Cappelli editore, 1977.

Cecchi D'Amico, Suso & Visconti, Luchino *A la recherche du temps perdu — scénario d'apres l'œuvre de Marcel Proust.* Editions Persona, 1984.

Camus, Albert *The Stranger.* Çeviri. Stuart Gilbert. New York: Vintage Books, 1954.

D'Annunzio, Gabriele *L'innozente.* Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1986.

Dostoyevski, Feodor *Stories. White Nights.* Çeviri, Olga Shartse. Moskova: Raduga Publishers, (1971) 1983.

Dunn, Esther Cloudman *Eight Famous Elizabethan Plays.* New York: Modern Library, 1932.

Ferrara, Giorgio (yay.) *Ludwig.* Bologna: Cappelli Editore, 1973.

Mann, Thomas *Death in Venice and Other Stories.* Londra: A Landmark Edition, 1983 (1971) 1982.

Doctor Faustus. Çeviri, H. T. Lowe-Porter. Londra: Secker & Warburg, (1949) 1969.

Miller, Arthur *Collected Plays.* Londra: Secker & Warburg, (1958) 1974.

Micciche, Lino (yay.) *Morte a Venezia.* Bologna: Cappelli Editore. 1971.

Pinter, Harold *The Proust Screenplay.* Londra: Eyre Methuen, 1978.

Proust, Marcel *Remembrance of Things Past*. Çeviri, C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin. Cilt I. New York: Vintage Books, 1982.

Renzi, Renzo (yay.) *Le Notti Bianche*. Bologna: Cappelli Editore, 1957.

Tomaso Di Lampedusa, Giuseppe *The Leopard*. Çeviri, Archibald Colquhoun. Londra: Harvill, (1988) 1993.

Verga, Giovanni *I Malavoglia* (*The house by the medlar tree*). Çeviri, Judith Landry. Sawtry: Dedalus, (1985) 1991.

Visconti, Luchino *Angelo*. Yayına hazırlayan, Rénede Ceccatty. Roma: Editori Riuniti.

GÖRÜŞMELER

Aristarco, Guido Helsinki, 5 Ekim 1988. İtalyanca. Çeviri, Elina Suolahti.

Brunetta, Gian Piero Helsinki, 4 Şubat 1992. İngilizce. *Filmihullu* 3/92'de yayımlanmıştır.

Cecchi D'Amico, Suso Roma, 14 Eylül 1988. İngilizce. *Filmihullu* 2/89'da yayımlanmıştır.

Medioli, Enrico Orvieto, 12 Eylül 1988. İngilizce. *Filmihullu* 2/89'da yayımlanmıştır.

DİZİN

Achard, Marcel, 64
Adagietto (Mahler, Beşinci Senfoni), 268-70, 271 *n.* 25, 280
Adamo, 64
After the Fall, 202 *n.* 2
Aida, 107
Albach-Retty, Rosemary (takma adı Romy Schneider), 63, 236, 288
Aldo, G. R. Bak, Graziati, Aldo
Aldrich, Robert, 146
Alfieri, Vittorio, 93
Alianello, Carlo, 112
Alicata, Mario, 30-1, 59, 148
A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 339
Altenburger, Alida Maria (takma adı Alida Valli), 15. 102, 114, 130
Amore e Psiche giacenti, 205 *n.* 5
Anderson, Carolyn, 313 ve *n.* 14
Andreotti, Giulio, 51
Andrew, Dudley, 16, 316-17, 319
Angelo, 21
Antonelli, Laura, 15, 349
Antonioni, Michelangelo, 23, 41, 62, 87
Appia, Adolphe, 261
Appunti su un fatto di cronaca, 104
Arcidiaconi, Antonio, 66 n. 8,
Aristarco, Guido, 16, 84, 85 *n.* 35, 121-22 *n.* 43, 139 ve *n.* 63, 148. 176 *n.* 8, 194 ve *n.* 29, 307, 318, 347,
Aristoteles, 57, 198
Armes, Roy. 16
Arne, Thomas, 92
As You like it, 92
Auden, Wystan Hugh, 226
Aue, Hartmann von, 282
Avventura, L', 173

Bach, Johann Sebastian, 244, 251, 253
Badalucco, Nicola, 179, 240
Badoglio, Pietro, 61
Balázs, Béla, 315 ve n. 18, 352
Baldelli, Pio, 65 *n.* 6, 66, 67 *n.* 11, 83 *n.* 33, 96 *n.* 10, 187 *n.*

24, 192 *n.* 26, 218 *n.* 3, 146 *n.* 9, 333 ve *n.* 10
Bale, 92-3, 234
Balzac, Honoré de, 171, 293, 310.11, 340
Barbarelli, Giorgio (takma adı Giorgione), 184
Barbaro, Umberto, 26, 94-5
Barber of Seville, 323
Bassani, Giorgio, 64, 110, 145, 112
Baudelaire, Charles, 343
Bazin, André, 52, 55 ve *n.* 11, 56 ve *n.* 12, *n.* 14, 316
Beaumarchais, Pierre-Augustin, Caron de, 64
Beethoven, Ludwig van, 272, 283
Bellissima, 96, 100-02, 164, 169, 308
Bell, Marie, 200, 339
Belloccio, Marco, 201 *n.* 1
Benzivenni, Alessandro, 145 *n.* 8, 219 *n.* 5, 321-22 *n.* 4
Berg, Alban, 267
Berger, Helmut, 15, 222, 288, 304, 338, 305, 338
Bergman, Ingrid, 102, 114
Berlin, Isaiah, 309, ve *n.* 7
Bermel, Albert, 134
Bernanos, Georges,316
Bernstein, Henry, 17
Bertolucci, Bernardo, 201 *n.* 1
Beyle, Marie-Henri (takma adı Stendhal), 309
Bianco e nero, 24, 52
Bismark, Otto von, 284, 286, 294, 299
Bixio, Gerolamo, 117
Bizet, Georges, 185
Blasetti, Alessandro, 44 *n.* 49, 36
Boccaccio '70,
Bogarde, Dirk, 244
Bohrmann, Horst Paul (takma adı Horst P. Horst), 18, 230
Boito, Arrigo, 110
Boito, Camillo, 110
Bolognini, Mauro, 217
Bonaparte, Napoleon, 165
Bondanella, Peter, 16
Borghese, Valerio (Kara Prens), 221
Boulez, Pierre, 216 *n.* 16
Bowles, Paul, 113
Boyce, William, 92
Boyum, Jay Gould, 264, 265 n. 17, 314, 319
Brando, Marlon, 114, 339
Braque, Georges, 261
Braun, Eva, 246 *n.* 15
Bresson, Robert, 327 *n.* 7
Brook, Peter, 341 *n.* 8
Bruckner, Anton, 132
Brunetta, Gian Piero, 318

Buddenbrooks, 234, 240, 248
Buñuel, Luis, 17
Butor, Michel, 335

Cain, James, 31, 33, 35, 41 *n.* 45, 317
Cahiers du Cinéma, 67
Calamai, Clara, 31, 325
Caldwell, Erskine, 64
Callas, Maria, 109, 218
Camus, Albert, 332-33 ve n. 10, 334-36
Camus, Francine, 332
Canaletto, Antonia, 205 *n.* 5
Capra, Frank, 25
Capuana, Luigi, 26
Cardinale, Claudia, 200
Carey, Joyce (takma adı Mallory Jay), 22
Carita mondana, 22
Carmen, 185
Carné, Marcel, 26
Carretta, Donato, 62
Carrière, Jean-Claude
Carsaniga, G. M., 27 ve *n.* 25, 213 *n.* 12
Cartier, Max, 180
Castellani, Renato, 100
Cavour, Camille, 141
Cecchi, Emilio, 320
Cecchi D'Amico, Suso, 16, 64, 104, 110, 112, 121 ve *n.* 42, 168 ve *n.* 10, 175, 177 ve *n.* 11, 179, 200, 218, 220, 239 ve *n.* 4, 281-82 ve *n.* 3, 284 ve *n.* 5, 302 *n.* 18, 320 ve *n.* 1, 332, 338-39 *n.* 3, 340-43
Centro Sperimentale Cinematografico, 24, 95, 34 *n.* 39
Chanel, Gabrielle (Coco), 17-8
Chapier, Henri, 108 ve n. 9
Charlemagne, 165
Chatman, Seymour, 21, 72
Chenal, Pierre, 30
Chiarini, Luigi, 52, 53 *n.* 6, 54 ve *n.* 9, 139
Cimarosa, Domenico, 105
Cimino, Michael, 69 *n.* 14
Cinecittà, 25, 34 *n.* 39, 97-9, 320
Cinema, 22, 25, 29, 30, 59, 2
Cinema antropomorfico, 29, 57, 90
Clark, Martin, 23
Clément, Renè, 338
Cocteau, Jean, 17, 64
Comédie humaine (İnsanlık Komedisi), 311
Contadini del sud, 176
Conversation Piece (Aile Bağları) (Praz), 220
Conversation Piece (Aile Bağları) (Visconti), 170, 221, 224, 228, 278

Cosa fai, Sinatra?, 176
Craig, Edward Gordon, 261
Craig, Michael, 200
Crispi, Francesco, 117
Cristaldi, Franco, 200
Critic or Poet of Decadence (Çöküş Döneminin Ozanı), 348
Custoza Savaşı, 136 *n.* 60, 112, 124 *n.* 47, 126

Çehov, Anton, 106-07, 135, 168
Çello süit, Do minör (Bach), 253

Dali, Salvador, 92
D'Amico, Fedele, 302 *n.* 18
D'Amico, Silvo, 92
D'Angelo, Salvo, 96
Danieli, Emma, 102
De Gaspieri, Alcide, 120
De Laurentiis, Dino, 219
Deleuze, Gilles, 45 ve *n.* 51
Delon, Alain, 151, 180, 338
De Mille, Cecil B., 25 *n.* 20
Derniere tournat, Le, 30, 31 *n.* 33
De Roberto, Federico, 145
De Santis, Giuseppe, 23, 26. 30-3 ve *n.* 36, 34 *n.* 40, 44 *n.* 49, 50 *n.* 2, 59 ve *n.* 20
De Santis, Pasqualino, 266, 275
De Sica, Vittorio, 44, 52, 94, 104, 217
Desiderius, 165
Devrimden Önce, 201 *n.* 1
Diaghilev, Sergei von
Dietrich, Marlene, 17, 244
Doctor Faustus, 232, 267, 273 *n.* 26 ve *n.* 27, 293,
Dolce Vita (Tatlı Hayat), 173
Don Carlos, 107, 196 *n.* 33
Donizetti, Gaetano, 96
Dostoyevski, Fyodor, 240, 245 *n.* 14, 307, 320-23
Due Foscari I, 107
Durgnant, Raymond, 18
Duvivier, Julien, 26, 30

Einstein, Albert, 261
Electra, 200
Elisir d'amore, 96-8
Ellis, John, 313 ve *n.* 13, 317
Elsaesser, Thomas, 195 ve *n.* 31
Enckell, Mikael, 11 ve *n.* 2, 13 *n.* 5, 161, ve *n.* 25, 319 ve *n.* 30, 340, 351 *n.* 10, 356
Ente Nazionale Industrie Cinematografichelle (ENIC), 24
Erba Visconti di Modrone, Carla, 165
Eroica, 283
Esperimento ya da I tre, 21

Falstaff, 110
Faşistlik/ faşist, 17-8, 23-4, 49-51, 62-3, 78, 95
Fattori, Giovanni, 136 *n.* 60
Fellini, Federico, 173
Feltrinelli, Giangiacomo, 145
Ferreri, Marco, 104
Ferrero, Willy, 86
Festa Campanile, Pasquale, 178
Forcas, Spiros, 180
Forse que si forse que no, 213 *n.* 13
Ford, John (oyun yazarı), 206 *n.* 6
Ford, John (film yönetmeni), 25
Franciolini, Gianni, 102
Franciosa, Massimo, 178
Franck César, 201, 205 *n.* 5, 210
Freud, Sigmund, 261
Für Elise, 272

Gabro, Greta, 339
Garbuglia, Mario, 283
Garfield, John, 31 *n.* 33
Garibaldi, Giuseppe, 117-18, 141-43 ve *n.* 6, 144, 146
Garnett, Tay, 41 *n.* 45
Gerburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 231
Genette, Gerard, 77, 155, 156 *n.* 20
George, Stefan, 343
Ghione, Riccardo, 104
Giammona, Agnese, 66
Giannini, Giancarlo, 304, 349
Gide, André, 253
Giaconda, La, 110
Giorgone, bak: Giorgio Barberelli
Giorni di Gloria, 62
Girardot, Annie, 181, 339
Girotti, Massimo, 31
Giuliano, Salvatore, 89
Gluck, Christoph Willibald, 349
Godard, Jean-Luc, 312, 335
Godefroy, Vincent, 125 ve *n.* 48
Goethe, Johann Wolfgang, 229
Gorki, Maksim, 248
Gramschi, Antonio, 118, 119, 122 *n.* 43, 239
Granger, Farley, 15, 114, 130
Gravey, Fernand, 31 *n.* 33
Graziati, Aldo (takma adı G. R. Aldo), 115
Greuze, Jean Baptiste, 156
Griem, Helmut, 244
Guarini, Alfredo, 63, 102
Gudden von (profesör), 286-87, 292

Haley, Bill, 324
Haudepin, Didier, 349
Hauptmann, Gerhard, 343
Hawks, Howard, 97-8

Hay, James, 24
Hayez, Francesco, 136 *n.* 60
Hebbel, Friedrich, 315
Heine, Heinrich, 127
Hemingway, Ernest,
Hemmings, F. W. J., 307 ve *n.* 4
Henze, Hans Werner, 230
Herakleitos, 212
Hindenburg, Paul von Beneckendorf und von, 241
Hitler, Adolf, 241-42
Hoffman, Dustin, 338
Horst, Horst P. bak: Bohrmann, Horst Paul, 18
Huysmans, Jovis, 343

Industrie Cinematografiche Italiane (I.C.I.), 32
Ingrao, Pietro, 23, 30
Innocente L', 343-44
Io che non vivo senza te, 212
Ishaghpour, Youssef, 12, 131 ve *n.* 54, 135 ve *n.* 59, 154 *n.* 18, 164 *n.* 28

Jaıre, Maurice, 251
John XXII, 165
Joyce, James, 343

Kandinski, Vasili
Keefe, Terry
Keller, Helen, 253
Kempski, Lorrain, 240
Kinder, Marsha, 77
Kinderszenen, 302
Klee, Paul, 261
Koch, Carl, 22-3
Koch, Pietro, 62
Kolderhoff, René, 244
Krasker, Robert, 115
Kraus, Karl, 229
Krupp, Alfred, 240

LaCapra, Dominick, 160 ve *n.* 24, 232 ve *n.* 6, 261 ve *n.* 12, 262, 264 *n.* 15, 269 *n.* 24
La Fontaine, Jean de, 257
Lagny, Michèle, 98 ve *n.* 14
Lancaster, Burt, 222, 227
Lange, Jessica, 31 *n.* 33
Lattuada, Alberto, 49
Lawrence, D. H., 255
Lega, Silvestro, 136 *n.* 60
Leopar (Tomaso di Lampedusa), 145, 153-54
Leopar (Visconti), 108, 143, 146, 154-57, 162-64, 237, 246, 248, 252, 300, 319, 335-36, 342, 348
Leopardi, Giocomo, 210, 212-13
Levy, Carlo, 104, 176
Liandrat-Guigues, Suzanne, 208 *n.* 7, 209 *n.* 8, 211 *n.* 10, 214-15 *n.* 15, 216 ve *n.* 17

Liebesnacht, 301, 304
Liebestodt, 301
Lifar, Serge, 17
Lohengrin, 301
Lollobrigida, Gina, 95
Lombardo, Goffredo, 173
London, Jack, 253
Loren, Sophia bak: Scicolone, Sophia, 95
Losey, Joseph, 339
Louis IX, , 285
Louis XVI, 285
Luchaire, Corinne, 31 *n.* 33
Ludwig, 169, 220-21, 238, 252, 280-305, 337 ***n.*** 17, 339
Ludwig II, 284
Luitpold, 287
Lukács, Georg, 57, 106, 154 ***n.*** 17, 248, ve *n.* 24, 310 ve ***n.*** 8
Lux Film, 119, 122-23

Magnani, Anna, 96, 99, 101-03
Mahler, Gustav, 229, 255, 257, 266-68 ve *n.* 22, 270, 273
Mallarmé, Stéphane, 343
Mallory, Jay bak: Joyce Carey, 22
Maltin, Leonard. 337 ***n.*** 17
Mancini, Liliana, 101
Mangano, Silvana, 217, 219, 222
Mann, Heinrich, 229, 253, 257
Mann, Katja, 257
Mann, Thomas, 14 ve ***n.*** 16, 93-4 ve *n.* 3, 175, 186, 229, 231-34, 238 ve ***n.*** 1, 240, 248, 253, 255-57, 258 ***n.*** 6, 260, 262, 265-7, 268 *n.* 22, 269, 273 ***n.*** 27, 275 ***n.*** 28, 279 ***n.*** 31, 282, 293, 294 *n.* 15, 298 ve ***n.*** 16, 318-19, 343
Mannino, Franco, 227, 234, 251 *n.* 18, 283, 354
Marais, Jean, 322
Marcus, Millicent, 16, 70 ***n.*** 16, 77 ve *n.* 26, 82 *n.* 32, 86 ve ***n.*** 37, 126 ve ***n.*** 49, 140 *n.* 64, 151 ***n.*** 16, 155 ***n.*** 19
Mario e il Mago, 234
Marker, Chris, 336
Marsani, Claudia, 222
Marx, Karl, 231
Massine, Leonide, 93
Mastroianni, Marcello, 32 *n.* 35, 321
Mastroianni, Ruggero, 32 ***n.*** 35, 283, 337
Matteotti, Giacomo, 239
Maupassant, Guy de, 317
Maurois, André, 306 ve ***n.*** 2
McCarthy, Patrick, 334
Medioli, Enrico, 16, 178, 179 ***n.*** 15, 220, 240, 338, 343
Mega Film, 283

Metro-Goldwyn-Meyer, 283
Meyerhold, Vsevolod, 261
Mia solitudine sei tu, La, 225
Micale, Giuseppe, 212
Micciché Lino, 16, 42 ve *n.* 47, 45 ve *n.* 50, 66 *n.* 9, 69 *n.*14, 70 *n.* 15, 71 *n.* 17, 74, 75 *n.* 24, 80 ve *n.* 29, 81, 87 *n.* 38, 88 ve *n.* 40, 97 *n.* 11, 100 *n.* 15, 139 *n.* 62, 158 *n.* 23, 234 ve *n.* 8, 249 *n.* 17, 266 *n.* 19, 267
Milian, Thomas, 236
Miller, Arthur, 177 ve *n.* 10
Minnelli, Vincente, 195
Miranda, Isa bak: Sampietro, Ines, 63, 102
Mitry, Jean, 54
Moravia, Alberto
Morelli, Rina,
Morley, Thomas, 92,
Morlion, Felix A., 54, 55 *n.*10
Morrissette, Bruce, 334
Mozart, Wolfgang Amadeus, 105, 225
Mulvey, Laura, 42
Murnau, F. W., 84
Musil, Robert, 217, 229, 240
Mussolini, Benito, 22-3, 25, 239
Mussorgski, Modest, 272, 279
Natoli, Dario, 83 *n.* 33
Najder, Zdzislav, 134
Nannuzzi, Armando, 283
Nenia, 272, 279
Nibelungen Saga, 315
Nichols, Bill, 88 *n.* 39
Nichols, Jack, 31 *n.* 33
Nietzsche, Friedrich, 231, 268
No-Exit, 64
Nowell-Smith, Geoffrey, 89 *n.* 41

Offenbach, Jacques, 302
Olivier, Laurence, 339
O'Neill, Jennifer, 349
Oreste, 93
Orfeo ed Euridice, 349
Orsini, Umberto, 244
Ossessione, 21, 30-3, 39 *n.* 43, 41-4, 50 ve *n.* 2, 60, 63, 128, 308, 336
Otello (Verdi), 110
Otto, 286

Paese mio, 190
Paisà, 52
Parents terribles, Les, 63
Parigi, Stefania, 67 ve *n.* 12
Partridge, Colin, 64, 110 *n.* 13, 110 ve *n.* 21
Pasolini, Pier Paolo, 148, 217
Patrizi, Stefano, 222

Paxinou, Katina, 189
Pensione Oltremare, 62
Périchole, La, 302
Piacere, Il, 345
Picasso, Pablo, 261
Piccini, Piero, 337
Pietrangeli, Antonio,, 44, 67
Pinter, Harold, 339
Pirandello, Luigi, 145, 343
Platen, August von, 279
Ponchielli, Amilcare, 110
Ponte della Ghisolfa, Il, 176
Ponti, Carlo,236
Porel, Marc, 349
Potemkin Zırhlısı, 83 *n.* 33
Pratolini, Vasco, 177
Praz, Mario, 220 ve *n.* 1, 345
Prelüd, Koral ve Füg, 201, 210-11
Prendergast, Christopher, 198 ve *n.* 35, 311 *n.* 11
Primi piani, 33
processo di Maria Tarnowska, 62
Prosperi, Giorgio, 112
Proust, Marcel, 11-2, 29, 155, 253, 265, 306, 318, 334, 338, 340-43
Psyché, 205 *n.* 5
Puccini, Dario, 32
Pudovkin, Vsevolod, 17, 94
Purcell, Henry, 92
Rafelson, Bob, 31 *n.* 33
Rampling, Charlotte, 244, 338
Ray, Man bak: Emmanuel Rudnitsky, 17
Remarque, Erich Maria, 253
Renoir, Jean, 18-9, 26, 44, 317
Resnais, Alain, 335
Revel, Jean-Francois, 29 ve *n.* 29, 241 *n.* 6
Ricci, Renzo, 200
Ricoeur, Paul, 57 ve *n.* 16, 58 *n.* 17 *n.* 19, 161 *n.* 26, 198
Ricordanze, Le, 210
Rigoletto, 48
Riefenstahl, Leni, 230
Rimbaud, Arthur, 343
Robbe-Grillet, Alain, 335
Rocco ve Kardeşleri, 137 *n.* 61, 169-185, 177 *n.* 11, 189, 192, 196 *n.* 33, 196- 99, 234, 248, 319-20
Rohdie, Sam, 158 ve *n.* 23, 171 *n.* 13, 173 *n.* 3, 182 *n.* 19, 185 *n.* 22, 195 ve *n.* 30, 196 ve *n.* 32
Roma, Açık Şehir. 52
Rondolino, Gianni, 63 *n.* 1, 92, 106 *n.* 6, 110 *n.* 11, 257 *n.* 4
Rosaria T,, 175
Rosati, Giuseppe, 47
Rosi, Francesco, 69 *n.* 14, 217
Rossellini, Roberto, 51, 94, 102

Rossini, Giacomo, 323
Rota, Nino, 153, 190
Roth, Joseph, 229
Rotunno, Giuseppe, 115
Rudnitsky, Emmanuel (takma adı Man Ray), 17
Röhm, Ernst, 241-42

Salmi, Hannu, 252 *n.* 19
Salvatore Giuliano, 69 *n.* 14
Salvatori, Renato, 180
Sampietro, Ines (takma adı Miranda Isa), 63, 102
Sandra, 11, 169-71, 208-09, 214, 216, 226, 347, 355
Sartre, Jean-Paul, 64
Scagnetti, Aldo, 33
Schell, Maria, 321
Scheuer, Steven, 337 *n.* 17
Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 257
Schirer, William L., 257
Schlöndorf, Volker, 341 *n.* 8
Schneider, Romy bak: Rosemary Albach-Retty, 235-36, 288
Schopenhauer, Arthur, 14 *n.* 6, 299
Schumann, Robert, 302
Schönberg, Arnold, 267
Schönhals, Albrecht, 243
Scicolone, Sophia (takma adı Sophia Loren), 95
Scotellaro, Rocco, 176
Segreti di Milano, I, 176
Selba, Mario, 51
Senso (Boito), 110
Senso (Visconti), 81 *n.* 31, 168-125, 135, 139-40, 145, 148, 152, 163-64, 223, 247, 277 *n.* 29, 286 *n.* 8, 294, 300, 308, 312, 319, 355,
Serandrei, Mario, 32
Servadio, Gaia, 63 *n.* 2, 105 *n.* 2, 148 *n.* 12, 169 *n.* 9, 170 *n.* 11, 282 *n.* 1
Shakespeare, William, 93, 105, 247-48, 250, 253
Shaw, Bernard, 253
Shirer, William L., 240
Siegfried Idyll, 302
Signoret, Simone, 339
Signorini, Telemaco, 31 *n.* 33
Simon, Claude, 335
Simon Boccanegra, 107
Sinyard, Neill, 255 ve *n.* 1, 271 *n.* 25, 314 ve *n.* 17, 353
Sirk, Douglas, 195
Sodom ve Gomorah, 146
Sodome et Gomorrhe, 339
Sopra il rittatto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima, 212

Sorel, Jean, 200
Spagnuolo, Carmelo, 173
Spontini, Gaspare, 109
Steiner, George, 253 *n.* 20, 318
Stendhal, bak: Beyle, Marie-Henri, 309
Stephane, Nicole, 338-39, 341 *n.* 8
Stirling, Monica, 218
Storia degli antichi popoli italiani, 212
Stravinski, Igor, 261
Stroheim, Erich von, 104
Sunday Times. The, 147

Tannhäuser, 291, 301
Tardini, D., 173
Terra Trema, 28, 53, 60, 68-9, 70-2, 80, 85-91, 95-6, 137 *n.* 61, 177 *n.* 11, 248, 308
Testori. Giovanni, 176
Thirteen Women, 324
Thulin, Ingrid, 243
Times, The, 147
Tis Pity She's a Whore, 206 *n.* 6
Titanus, 146
Tobacco Road, 64
Togliatti, Palmiro, 65, 91, 148
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 143-44
Toni, 18-20, 75
Tosca, La, 22, 30
Toscanini, Arturo, 302 *n.* 8
Tosi, Pietro, 283
Tradizione ed invenzione, 28, 71, 86
Traversi, Giannino Antona, 22
Traviata, La, 47, 110
Tristan and Isolde, 283, 289, 298
Trolius and Cressida, 93
Trombadori, Antonello, 65
Trovatore, Il, 124-25, 129, 126 *n.* 50
Turner, Lana, 31 *n.* 33

Umberto D., 53, 94, 105

Vaghe stelle dell'Orsa, 201, 210
Valli, Alida bak: Altenburger, Alida Maria, 102, 114
Venedik Film Şenliği, 24, 190, 173
Verdi, Giuseppe, 47, 105, 110, 134, 299
Verga, Giovanni, 19, , 80 n. 30, 145, 317-18
Verlane, Paul, 343
Verley, Renaud, 244
Vestale, La, 109
Victor Emmanuel III, 166
Vidolazzi, Rocco, 180
Vidor, Kral, 25
Vie parisienne, La, 302
Visconti, Giuseppe, 166

1953	Siamo Donne "Anna Magnani"	We The Women, ep. Anna Magnani	Biz Kadınlar "Anna Magnani" adlı bölümü yönetmiştir.
1954	Senso	The Wanton Contessa	Günâhkar Gönüller
1957	Le notti bianche	White Nights	Beyaz Geceler
1960	Rocco e i suoi Fratelli	Rocco And His Brothers	Düşman Kardeşler / Rocco ve Kardeşleri
1962	Boccaccio '70 "Il Lavoro"	Boccaccio '70, ep. The Job	Üç Aşkın Hikayesi "İş" adlı bölümü yönetmiştir.
1963	Il Gattopardo	The Leopard	Leopar
1965	Vaghe Stelle dell'Orsa	Sandra	Sandra
1967	Le streghe "La Strega Bruciata Viva"	The Witches, ep. The Witch Burned Alive	Cadılar"Cadıları Canlı Yakarlar" adlı bölümü yönetmiştir.
1967	Lo straniero	The Stranger	Yabancı
1969	La caduta degli dei (Götterdämmerung)	Götterdämmerung/ The Damned	Lânetliler
1970	Alla ricerca di Tadzio	—	"Tadzio'yu Ararken" şeklinde çevrilebilir.
1971	Morte a Venezia	Death in Venice	Venedik'te Ölüm
1972	Ludwig	Ludwig: The Mad King Of Bavaria	Ludwig
1974	Gruppo di famiglia in un interno	Conversation Piece	Şiddet ve Tutku
1976	L'innocente	The Innocent, The Intruder	Masumlar



HENRY BACON

Elinizdeki çalışmada Prof. Dr. Henry Bacon, ünlü yönetmen Visconti'nin tüm filmlerini, çevrildikleri döneme hâkim olan kültürel, tarihsel ve biyografik bağlamlar çerçevesinde incelemektedir.

Visconti'nin güçlü görselliği, yazınsal bir eseri görüntülerle anlatabilmedeki üstün becerisi, ele aldığı karakterleri belirli bir dönem içinde, doğal gelişimleriyle birlikte sunması ve daha birçok özelliğini çalışmasının merkezine alan bu yapıt, Visconti'yi on dokuzuncu yüzyıl roman ve opera anlatım geleneklerinin yirminci yüzyıldaki mirasçısı ve bu anlatım türlerinin yenilikçisi olarak sunmaktadır.

Yönetmenin her bir çalışmasının büyük bir özen ve incelikle işlendiği bu inceleme, yönetmenin yaşam, sanat ve güzellik için beslediği yoğun duygularla, ölüm ve çürüme karşısında duyduğu hayal kırıklığı ve acı verici farkındalık arasındaki ikili oyunu gözler önüne sererken yönetmenle eserleri arasındaki organik bağı da açımlamaktadır.



