The Godfather

Baba



Jon Lewis

ALFA

Baba

JON LEWIS

Oregon Devlet Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümünde profesördür. Edebiyat ve sinema incelemeleri yazan Lewis'in bir çok eseri bulunmaktadır. Kitaplarından bazıları şunlardır: *American Film: A History* (2008), *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created Modern Film Industry* (2000) ve *Whom God Wishes to Destroy... Francis Coppola and the New Hollywood*.

KEMAL ATAKAY

1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitap-lık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı.Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı.

Baba

JON LEWIS

Oregon Devlet Üniversitesi Ingiliz Edebiyatı bölümünde profesördür. Edebiyat ve sinema incelemeleri yazan Lewis'in bir çok eseri bulunmaktadır. Kitaplarından bazıları şunlardır: *American Film: A History* (2008), *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created Modern Film Industry* (2000) ve *Whom God Wishes to Destroy... Francis Coppola and the New Hollywood*.

KEMAL ATAKAY

1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans Ingiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitap-lık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı.Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Ingilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı.

Baba
© 2014, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tıc. Ltd. Şti.

The Godfather
© 2001, Editions Presses de la Renaissance

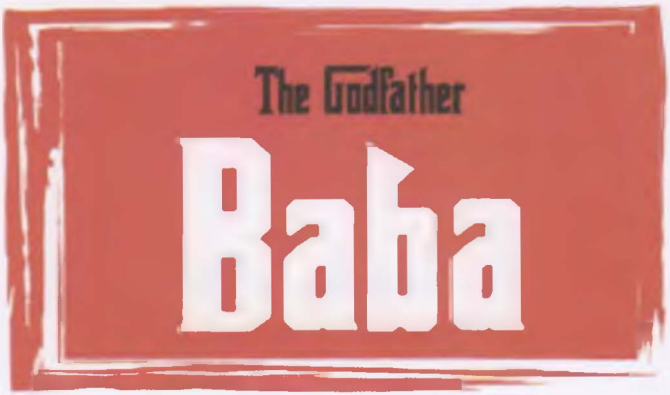
Kitabın Türkçe yayın hakları Kalem Ajans aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Yayına Hazırlayan Nergis Doğan
Kapak ve Sayfa Tasarımı Begüm Çiçekçi
Grafik Uygulama Zuhal Mimarlar

ISBN 978-605-106-886-2
1. Basım: 2014

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-Istanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 12088

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Fatih-Istanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 10905



Jon Levis

Çeviri
Kemal Atakay

ALFA SİNEMA

Dana Polan İçin...

İçindekiler

1 | Amerika'ya İnanıyorum 7
2 | Hollywood'a İnanıyorum 63
3 | Mafyaya İnanıyorum 87
Notlar 127
Jenerik 135



1 | *Amerika'ya İnanıyorum*

Her büyük servetin ardında bir suç yatar.[1]
Honoré de Balzac

Baba, artık ünlü "Amerika'ya inanıyorum" sözüyle konuşmasına başlayan cenaze levazımatçısı Amerigo Bonasera'nın (Salvatore Corsitto) yakın çekimiyle açılır. Sonra kamera, ağır ağır Bonasera'dan uzaklaşıp geriye çekilir ve açısı genişleyerek bize Corleone ailesinin çekici ve gizli dünyasından bir ilk kesit sunar. İki dakikadan uzun süren bu planın çekiminde, o dönemde yeni kullanılmaya başlayan bilgisayar zamanlı zum objektiften yararlanılmıştır.

Bu açılış, romandan önemli ölçüde farklıdır. Roman, filmin aksine, New York 3. Ceza Mahkemesi'nde başlar: Bonasera, kızına saldıranlara verilen cezayı dinlemektedir; mahkeme, gençlerin her birini üç yıl hapse



Amerika'ya inanıyorum.




Vito Corleone

mahkûm eder, iyi ailelerin çocukları oldukları için cezalarını erteler. Coppola, hem bu kısmı, hem romanda gösterişli bir Los Angeles otelinin süitinde geçen ikinci bir sahneyi (bu sahnede yazar bize, filmde Al Martino'nun canlandırdığı, sevgilisi tarafından aldatılıp terk edilen sarhoş Johnny Fontane'i gösterir) atlar ve filme Baba'nın iş yerinde başlar: Bonasera'nın, kaba kuvvete dayalı bir intikam istemek için geldiği gangster yuvasında. Bu fark önemlidir. Ama mekân bizi şaşırtır ve farklı bir etki yaratır. Burası oldukça rahat bir odadır; portakal ve kahverenginin koyu tonlarının hâkim olduğu zengin bir adamın çalışma odasıdır. Bonasera gibi biz de bu mekâna belli bir ürpertiyle girer; başlangıçta, gangsterler dünyasına girdikten sonra bir daha dışarı çıkamayabileceğimiz korkusuna kapılırız.

Bonasera ile birlikte keşfettiğimiz şey, (bu mekâna dair, Vito Corleone ile dostluğun ne anlama gelebilece-

ğine dair) korkularımızın asılsız olduğudur; bir kez içeri girdikten sonra, bir daha dışarı çıkmayı istemek için hiçbir gerekçemiz yoktur.

Bonasera "Amerika'ya inanıyorum" derken, aslında Amerika'ya *daha önce inandığını* ve Vito Corleone'ye (Marlon Brando) yalnız adalet için değil, aynı zamanda yeniden inanmasını sağlayacak bir gerekçe için geldiğini söylemek ister. Vito, durumu değerlendirerek şöyle der: "Amerika'da cenneti bulmuştun. İşin iyi gidiyordu, iyi para kazanıyordun, polis seni koruyordu ve mahkemeler vardı, sen de benim gibi bir dosta ihtiyaç duymuyordun." Bonasera, kızına yönelik saldırı cezasız kalınca (yeniden belirtmek gerekirse, roman suçluların "cezalarının tehiri"yle başlar: "cezanın tehiri" Bonasera'ya o kadar yabancı bir hukuk terimidir ki, söylemekte zorlanır), asimilasyondaki temel sorunun farkına varır: Ne kadar İtalyan kökenli bir *Amerikalı* olmaya çabalarsa çabalasın, o bir *İtalyan* Amerikalıdır ve adalete ancak Eski Dünya ile olan ilişkileri sayesinde, kendi mirasını kabul ederek ulaşabilecektir. Bu kabullenme zorunlu olarak gizli dile getirilir, çünkü böyle bir kabul Bonasera'nın daha barışçıl kamusal asimilasyonunu tehdit etmektedir.

Bonasera'nın monoloğu, Coppola'nın girift açılış sahnesi –Connie ile Carlo'nun dış mekândaki düğünleri– için tuhaf ama önemli bir giriş oluşturur. Düğün görüntüleri zaman zaman kesilip Vito'nun ofisindeki



görüşmeler aktarılır (Tom'a bakılırsa: "Hiçbir Sicilyalı, kızının düğün gününde herhangi bir isteği geri çeviremez"). Bu sahne yaklaşık yarım saat sürer ve bütün iyi giriş sahnelerinin gördüğü işlevi görür – kaçınılmaz olarak uzun sürse de. Düğün sahnesi bize ana karakterleri tanıtır, onların daha kapsamlı dramdaki kendilerine özgü rollerini tanımlar ve çağdaş senaryo yazarlarının kullandıkları bir sözü kullanmak gerekirse, bizi filme "çeker" (filmi izlemeye devam etme isteği uyandırır).

Sahne tamamlandığında, filmin en önemli temalarından ikisinin –kuşaklar arası geçiş ve asimilasyon– genel hatları net olarak ortaya konur. Ailenin köklerinin Eski Dünya'ya uzandığına birinci elden tanık oluruz: Adalet arayışı içindeki kızgın göçmenler, İtalyanca söylenen şarkılar (müstehcen "*Luna mezz*" "*o mare*" dahil olmak üzere), yiyecekler, konukların koyu aksanları. Bu bir İtalyan düğünüdür, bir çete liderinin düğünüdür. İç mekân sahneleri, aynı anda hem basit, hem gizemli bir aile uğraşını açığa vurur. Vito'nun ondan isteneni yapacak güçte olduğu konusunda hiç kuşkumuz yoktur ama işleri tam olarak nasıl hallettiği bizim için henüz netlik kazanmış değildir. Dışarıda gösterilen olaylar belki daha az dramatiktir, ama çok daha karmaşıktır. Bu olup bitenler bir yandan aile bağlarının önemini, öte yandan bu bağları zayıflatabilecek gerilimleri açığa vurur. Fredo (John Cazale), sözcüğün gerçek anlamıyla "körkütük" sarhoştur; Sonny (James Caan), düğünden gizlice uzaklaşıp üst kattaki bir yatak odasında Lucy Mancini'yle



(Jeannie Linero) sevişir; subay üniformasını giymiş olan Michael (Al Pacino) ise kızıl saçlı İrlandalı Katolik kız arkadaşına açıkça şunu söyler: "Bu benim ailem, Kay; ben değilim."

İç ve dış sahneler arasında film boyunca süren tematik ve görsel denge ilk olarak bu sahnede kurulur. Sahneyi şu şekilde bölebiliriz:

1. İÇ: Bonasera, kızı tacize uğradıktan sonra, Vito'dan adalet ister;
2. DIŞ: Vito, ofisinden çıkıp bir aile fotoğrafı için poz verir, ama Michael'ın da katılabileceği zamana dek fotoğraf çekimini erteler; Barzini (Richard Conte) Vito'ya selam verir; Sonny, park halindeki arabaların yanında bazı gürültülü FBI fotoğrafçılarıyla atışır;
3. İÇ: Nazorine (Vito Scotti), bir sorununu çözmeye çalışır: Vito'dan, kızının nişanlısı sınırdışı edilmesin diye



göçmenlik bürosu yetkilileri üzerindeki nüfuzunu kullanmasını rica eder.

4. DIŞ: Vito'nun ofisindeki panjurların arasından ne gördüğünü görürüz: Michael, Kay'le (Diane Keaton) dans etmektedir.
5. İÇ: Tom, Vito'ya, Luca'nın (Lenny Montana) saygılarını sunmak istediğini belirtir; Vito ise, Michael'ı gördüğünden ötürü, artık bütün bu toplantıları bir an önce bitirip dışarıdaki ailesine katılabilmeyi ister;
6. DIŞ: Michael ile Kay, Luca hakkında konuşurlar;
7. İÇ: Luca, önceden hazırladığı konuşmayı dili sürçerek tamamlar, Connie ile Carlo'nun "ilk çocukları"nın "erkek çocuk olması" umudunu dile getirir;
8. DIŞ: Connie (Talia Shire), Carlo'yla (Gianni Russo) dans eder, bu arada Anne Corleone (Morgana King) sahneye çıkıp Italyanca *"Luna mezz"* "o mare"yi söyler; daha sonra, Vito'nun bakış açısından (ofisinin içinden) Johnny Fontane'in geldiğini görürüz; bunun üzerine Michael, Luca ile müzik grubu şefi arasında geçenleri anlatır ve filmde ilk kez bu konuşma sırasında şunu dile getirir: "Babam, [müzik grubu şefine] reddedemeyeceği bir teklifte bulunmuş;"
9. İÇ: Johnny, niçin ülkenin bir ucundan uçakla geldiğini açıklar; onun da bir ricası vardır (bir süre sonra çekimine başlanacak olan bir savaş filminde rol almak istemektedir); Johnny dışarı çıkar, Vito Tom'dan Sonny'yi bulmasını ister, Tom onu üst katta Lucy ile sevişirken bulur;
10. DIŞ: Nazorine'nin gösterişli düğün pastasını görürüz: Bu, Nazorine'nin ricasına karşılık bir ön ödemedir;

11. İÇ: Vito ile Tom (Robert Duvall), Carlo hakkında konuşurlar: "Ona geçineceği bir iş verin," diye talimat verir Vito, "ama onunla asla aile işlerini konuşmayın;" ve
12. DIŞ: Vito en sonunda ofisten çıkıp aile fotoğrafında yerini alır; Michael, fotoğrafa dahil etmek için Kay'i kolundan tutup getirir. Vito, Connie'yle dans eder ve düğün sahnesi, görüntü ve sesin yavaş yavaş kaybolmasıyla son bulur.

Bu sahnedeki iki temel planda, Vito'yu ofis penceresinden dışarı bakarken görürüz. Bu, görsel ve tematik olarak iç mekân ile dış mekân arasında bağlantı kurar, Vito için ihtiyaçlar ile arzuları, eğlence ile yükümlülüğü, aile ile işi dengeler. Vito'nun içeride yürüttüğü işe olan bağlılığı, dışarıda gördüğümüz zenginliğin kaynağını oluşturur. Vito'nun bize daha sonra söyleyeceği üzere: "Aileme bakmak için bütün ömrüm boyunca çalıştım, bunun için özür dilemiyorum." Vito'nun, kızı






Vito, Michael'in geldiğini bekliyor.

nın düğününde, çekici bir ışığın hâkim olduğu o ofiste yürüttüğü iş, ailesini zengin etmiştir. Ama zenginliğin elde edilişi –bunu oldukça erken keşfederiz– ister istemez zorbalık ve şiddet eylemleri içerir. Filmin özünde bu karşıtlık vardır.

Vito, yardımsever bir İtalyan-Amerikalı cemaat önderi ve çocuklarını seven bir babadır. Ama aynı zamanda acımasız bir katildir. Bonasera "adalet" talebinde bulunduktan sonra Vito, Tom'a şöyle der: "Bu cenaze levazımatçısının söylediklerine rağmen, biz katil değiliz." Filmin bu erken aşamasında bile bir noktayı algılarız: Tetiği bizzat çekmeleri gerekmez ama Vito ile Tom tam da budurlar, yani birer katildirler.

Bu açılış sahnesi, Vito'nun emri üzerine uygulanan şiddeti yargılamamızı istemez. Bunun yerine, aile işlerinin –spesifik olarak hangi iş söz konusu olursa olsun– Vito'yu nasıl ailesiyle ilgilenmekten alıkoyduğu

... başarılı bir mafya babası olmanın nasıl sevdiği aile yaşamına –bu örnekte, kızının düğününü ailesiyle birlikte kutlamaya– ayıracağı zamanı kendisinden aldığı üzerinde odaklanırız.

Vito'nun evdeki ofisinde geçen sahneler, Coppola'nın tiyatroya özgü sahne düzenlemesini ortaya koyar. Ama tiyatroya özgülük, deyim yerindeyse seyirciyi belli bir mesafede tutarken –sonuçta biz bu insanlar gibi değiliz; Corleoneler gangsterdir– aynı zamanda gösteri kavramının altını çizer: Bu, Coppola'nın sahne düzenlemesini ve Puzo'nun romanını uyarlarken kullandığı tematik yapıyı anlamak açısından çok önemlidir. Bu sahnelenebilirlik, oyundaki daha kapsamlı bir tema açısından da son derece önemlidir. Filmde gangsterler, ancak bir dereceye kadar yapabildikleri, ancak taklit edebildikleri meşru bir girişimciliğe heves eder, Amerikalı iş adamları rolünü oynarlar: Olmak istedikleri buymuş, ama henüz olamamışlar diye yapmazlar bunu; asıl neden, başkalarını öyle olduklarına inandırmaktır. (Burada belirtmek yerinde olur: *Baba*'daki belli başlı erkek oyuncuların hepsi Oscar'a aday gösterilmiştir: Brando, En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazanmış; Pacino, Duvall ve Caan, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülüne aday gösterilmiştir.)

Gangster, rolünü oynama sürecinde, işini (öteki iş adamları gibi) toplantılar düzenleyerek, alt kademedeki çalışanlara, orta düzey yöneticilere ve avukatlara gö-



revler vererek yürütür. Örneğin, filmin ilk bölümünde, bir toplantıdan ötekine giderek, Corleone imparatorluğunun karşı karşıya olduğu bir zorluğun izini süreriz:

1. Vito'nun Sallozzo'yla (Al Lettieri) görüştüğü zeytin yağı şirketinin ofisinden,
2. Luca Brasi'nin öldürüldüğü, böylece Vito'nun Barzini ile Tattaglia'yı (Tony Giorgio) denetim altında tutma planının engellendiği bara;
3. Sollozzo'nun Tom'u kısa süre rehin tuttuğu treylerden,
4. Tessio (Abe Vigoda), Clemenza (Richard Castellano), Sonny, Tom ve Michael'ın, Vito'yu öldürme girişimini konuştukları Vito'nun ofisine;
5. Michael'ın babasına "Artık seninleyim" dediği hastane odasından,
6. yeniden, Michael'ın Sollozzo'yu ve McClusky'yi (Sterling Hayden) öldürmeyi planladığı Vito'nun ofisine;
7. Clemenza'nın Michael'a cinayetleri aşama aşama tasarlarlarken ipuçları verdiği bodrum katındaki atölyeden
8. ve kardeşlerin saldırı için "güvenli" yer haberini bekledikleri Corleone mutfağından,
9. cinayetlerin gerçekleştirildiği sakin aile restoranına.

Bu dokuz sahneden her biri titizlikle düzenlenip hazırlanmıştır. Aslına bakılırsa, Coppola iç mekân düzenlemelerini çok sevdiği için, set tasarımına, ışığa ve kameranın konumuna olağanüstü derecede önem verir. Örneğin, Vito'nun vurulmasından ve Tom'un Sollozzo tarafından rehin alınmasından (yukarıdaki listenin 3.


Vit[illegible] buluşur.


Luca Brasi, Pattaglialarla buluşur.


Tom, Sollozo'yla buluşur.





Michael, Solozzo, Clemenza, Sonny ve Tom'la buluşur.



Michael, babasıyla buluşur.



Michael, Tom ve Sonny'yle buluşur.



Michael,Clemenza'yla buluşur - arkaplandaki Papa resmine dikkat edin.



Michael; Tessio, Sonny ve Clemenza'yla buluşur.



Michael; Sollozzo ve McCluskey'yle buluşur.



maddesi) hemen sonraki sahnede, Coppola aksiyonu eski bir lokantada başlatır ve en azından başlangıçta çekimi oldukça az ışıkla belli bir uzaklıktan yapar. (*Baba* filmi gösterime girdikten sonra, filmin görüntü yönetmeni Gordon Willis'e sinemacı arkadaşları "karanlıklar prensi" adını taktılar.) Başlangıçta kişileri ayırt edemeyiz ve bize nerede olduğumuzu ya da nelerin olup bittiğini anlamamızı sağlayacak bir tanıtma planı sunulmaz. İçinde bulunduğu durum dolayısıyla yakınlık duyduğumuz Tom'la derin bir belirsizlik duygusunu paylaşırız. Sonunda Tom'la pazarlık eden Sollozzo'nun sesini duyduğumuzda, belirsizlik sona erer. Daha sonra, uyuşturucu baronu kameranın önünden geçer ve kamera alt ve geniş açıdan onun, ürpertici bir turuncu ışığın kuşattığı grotesk omuz çekimini verir: Bu ışık, Corleone malikânesindeki sahnelerin ışığına hâkim olan sıcak turuncu-kahverengi tonların zekice çarpıtılması niteliğini taşır.



Sollozo'nun grotesk yakın çekimi.

Plan bize "Türk" hakkında bilme gereğini duyduğumuz her şeyi anlatır; o gaddar bir adamdır, eski usul bir gangsterdir. Sonunda Tom'u gördüğümüzde, onun yüzü tam tersine yarı aydınlık, yarı karanlıktır: Aile avukatının uygun bir fiziksel portresidir bu. Belki de Tom, meşru iş dünyasında Corleone'nin İtalyan olmayan "yüzü"dür, ama aynı zamanda aile adına uygulanan şiddetin çok iyi farkında olan bir kişidir. Tom'un film yapımcısı Jack Woltz (John Marley) ile daha önceki görüşmesinden anladığımız kadarıyla Corleoneler istediklerini elde etmek için şiddete başvurmadan önce insanların gördükleri son şey Tom'un yüzüdür.

Hiç kuşkusuz Coppola, sinemacılığın temel bir ilkesini biliyordu: Göstermek her zaman anlatmaktan iyidir. Genç yönetmen, açıklayıcı sahne ya da kurgulardan kaçınıyor; gangsterleri, beceriksizce Amerikalı iş adamları rolünü oynarken gördüğümüz sözde ciddi şirket toplantılarını yeğliyordu. Teatral sahne tasarımlarına yönelik bu eğilim, Amerika'daki güç, daha özel olarak da Amerikan kapitalizmindeki güç üzerine daha kapsamlı bir temanın dayanağını oluşturur. Önemli her şey kapalı kapılar ardında gerçekleştirilir: Vito'nun adamlarını Bonasera'nın intikamını alırken asla görmeyiz, çünkü bir kez taahhüde girildiğinde, bu taahhüdün uygulanması şarttır. Ve Michael, Sicilya'daki sürgünden sonra New York'a geri döndüğünde, Coppola bize onun geri dönüşüyle ilgili ayrıntıları gösterme gereğini duymaz. Bunun yerine yolculuk, Vito ile beş ailenin liderlerinin





görünürde barış yapmak için toplandıkları bir bankanın toplantı odasında kurgulanıp özetlenir. "Bir araya gelip mantıklı bir karara varabileceğimizi umuyordum," der Vito öteki gangsterlere. "Ve ben makul bir insan olarak, bu sorunlara barışçı bir çözüm bulmak için ne gerekiyorsa yapmaya hazırım." Sahne, pek de katılımcıların istediği gibi bir iş toplantısını andırmaz; odaya şöyle bir göz attığımızda, gerçekten bankacıyı andıran hiç kimsenin olmadığını görürüz. Sahnenin başından sonuna hâkim olan hava, çevreyle bağdaşmayan bir tehdit duygusudur. Bu kişilerin gerçek iş adamları olmadıklarını fark ederiz. Ama sokak ağzıyla söylemek gerekirse, bu adamların gerçekten de "iş bitirici" olduklarını biliriz.

New York City Büyük Merkez İstasyonu'nun otuz ikinci katındaki Penn Merkez Demiryolu şirketinin gerçek toplantı salonunda çekilen sahne (duvardaki lokomotif resminin nedeni budur) hem gangsterlerin işle-

rini (işi andıran uğraşlarını) nasıl yürüttüklerini hem birbirleriyle nasıl iletişim kurduklarını açığa vurur.[2] Toplantıdaki gangsterler, ittifaklarla, görece güçlü ve zayıf yönlerle ilgili üstü örtülü anlamı ve sezgiyi temel alırlar. Bu durum sonuçta tipik şirket kurul toplantısına benzeyebilir, ama Vito'nun son sözleri, hepsinin geçimlerini sağlamak için ne yaptıklarını ya da biri önlerine çıkarsa neler yapabileceklerini herkese hatırlatır:

> [Michael'ı] bu sahte suçlamalardan aklanmış olarak, güven içinde geri getirmek için bazı düzenlemeler yapmam lazım. Ama ben batıl inançları olan bir adamım ve eğer oğlumun başına talihsiz bir kaza gelirse –bir polis memuru tarafından başından vurulursa ya da bir hapishane hücresinde kendini asarsa ya da bir yıldırım çarparsa– işte o zaman bu odadaki bazı insanları suçlarım.

Vito, toplantıdan sonra, özel şoförünün kullandığı arabaya binip malikânesine giderken, Tom'la günün olaylarını gözden geçirir. Tom sorar: "Tattaglialarla buluştuğumda, bütün uyuşturucu aracılarının sabıkasız olmasında ısrar edeyim mi?" Vito karşılık verir: "Bahset, ama ısrar etme. Barzini, söylenmeden, anlaması gerekeni anlayacak kişilerdendir." Tom, yanlış olduğunu, yaşlanan Baba'nın yanlışlıkla söylediğini varsaydığı bir noktayı yakalar: "Tattaglia demek istiyorsun." Ama Vito bir önceki sahneyi, avukatından daha iyi ve daha derinlemesine okumuştur. "Tattaglia dangalağın teki," diye homurdanır Vito, "O Santino'yu asla alt edemez-



di. Bu güne kadar, baştan beri her şeyi yapanın Barzini olduğunu bilmiyordum." Film müziğindeki karanlık ton bu sözün anlamını vurgular. Ama aslında mesele, Tattaglia ya da Barzini değildir. Vito'nun sözleri, onun metni okumadaki becerisini ortaya koyar; az önce bizim de tanık olduğumuz sahneyi okumuş, ama bizim keşfedemediğimiz bir şeyi keşfetmiştir.

Coppola'nın teatral sahnelere olan eğilimi, Michael iktidarı elde ederken yükselirken, Michael'ın özenle kurduğu, denetlediği ve yönettiği bir dizi sahnede anlatısal bir önem taşır. Michael'a göre, babasının güvenliği ve ailenin ticari çıkarlarının geleceği, McClusky ile Sollozzo'nun öldürülmesine bağlıdır; Michael bu karara vardığında, görüntünün merkezindeki koltuğa oturarak aile toplantısını denetimi altına alır. Sonny, babasının canına kastedilmesi karşısında duygusal tepkisini, huzursuz hareketleriyle açığa vurur. Sonny'nin kaygısının, en küçük kardeş Micheal'ın serinkanlılığı ile karşıtlık oluşturduğunu görürüz. Michael sahne düzeninin denetimini ele geçirdiği an, aile işinin denetimini de ele geçirir.

Bir sonraki sahnede, Michael malikânede bir bodrum katında Clemenza'dan hızlı bir adam öldürme kursu alır. Papanın resmi altında oturan kıdemli gangster, senaryodaki sözlerini söyler:

> Kolunu yana indir ve silahı hafifçe bırak. Herkes hâlâ elinde silah olduğunu düşünecektir. Doğrudan yüzüne

bakacaklar, Mike. O yüzden, restorandan olabildiğince hızlı çıkmalısın, ama koşma. Kimsenin gözüne bakma, ama bakışlarını da kaçırma.

Görüşme ayarlandığı andan itibaren, Corleone'nin adamları restoranı gözden geçirip gereğince hazırlar ve sifonun arkasına bir tabanca gizlerler. Michael, cinayetleri *gerçekleştirir* ama Clemenza'nm tavsiyesine yalnızca kısmen uyar.

Coppola, bir üstkurmaca mizanseniyle, Michael'ın yazılı (titizlikle düzenlenmiş, hazırlanmış) bir sahnede bir rol oynadığı algısını bizim nasıl algıladığımızla oynar. Michael, tuvaletten dönüp yerine oturur. Sinirlerimiz gerilir, çünkü bu noktada Michael yazılı metne uymamaktadır: Metin, masaya döner dönmez iki adamı öldürmesini öngörür. Bu küçük doğaçlama, burada Michael'ın niyetini (iki adamdan gerçekten nefret etmektedir) ve giderek artan özgüvenini, sakinliğini ve kendine hâkim oluşunu açığa vuruyor olabilir. Michael oturduğunda, bir an için, tetiği çekme cesaretini gösteremeyebileceğinden endişe duyarız. Eylem askıya alınır ... böylece seyirci daha da güçlü şekilde eylemin gerçekleştirilmesini ister. Coppola'nın beklentileri boşa çıkaran bir sözsüz eylem sahnesidir bu ama bizim Michael'ın başarmasını umduğumuzu (hatta beklediğimizi) bilir.

Michael tetiği çektikten sonra, elinde silahla restorandan dışarıya doğru yürümeye başlar. Bu da kasıtlı bir gerilim bölümüdür. Aslında Michael'ın Clemen-



za'nın tavsiyesini hatırlamasını isteriz, çünkü gerçekten cinayetlerden uzaklaşmasını isteriz.

Burada şunu da belirtmekte yarar var: Coppola'nın restoran sahnesi, gerçek bir Mafya saldırısının, 1931'de Coney Island'daki bir restoranda, "Joe the Boss" ("Patron Joe") lakabıyla bilinen Giuseppe Masseria'nın öldürülmesinin bir çeşitlemesi niteliği taşır. Sonunda liderliğini Masseria ile Salvatore Maranzano'nun yaptığı rakip mafya grupları arasında süren ve Castellammarese Savaşı adı verilen savaşın bitmesini sağlayan bu saldırı, eski mafyadan daha modern bir mafyaya geçişin ilk adımını oluşturuyordu: *Baba*'da restorandaki cinayetler, benzeri şekilde çok önemli bir gelişmeyi başlatır. Masseria, kesinlikle bir Eski Dünya gangsteriydi; yalnızca Sicilyalılara, hatta yalnızca Sicilya'nın belli kasabalarından olanlara güveniyordu. Onun öldürülmesi Maranzano'nun yolunu açtı; Maranzano, Masseria'nın ölümüyle "patronların patronu" oldu, gerçek "beş aile"nin operasyonlarını birleştirip yönetmeye başladı. Saldırıyı, "Lucky" ("Talihli") lakabıyla bilinen Charles Luciano tasarlamıştı: Luciano (Michael gibi) izin isteyip erkekler tuvaletine gitmiş, bu arada Bugsy Siegel ile Meyer Lansky'nin "ödünç verdiği" iki tetikçi Masseria'yı öldürmüşlerdi. Luciano, Maranzano'nun yardımcısı oldu, ama aralarındaki ilişki kısa sürede bozuldu, çünkü Maranzano hırslı Luciano'ya güvenemiyordu. Maranzano, rakibini öldürmek için tertip kurdu, ama Luciano, gene

Lansky'nin yardımıyla Maranzano'ya daha önce ulaştı. Masseria ile Maranzano'nun öldürülmesi, son derece yeni, etnik kimlik açısından daha esnek bir yapının ortaya çıkmasını sağladı. Bu, İtalyanlar ile Yahudilerden oluşan bir tür ulusal suç örgütüydü: Takım elbisesi giyen, kendilerine iş adamı diyen, Amerikan rüyasını gerçekleştirmek için birlikte çalışan göçmenler.

Michael'ın böyle modern bir mafyanın karmaşık yapısını yönetme becerisi, filmin son sahnelerinden birinde netlik kazanır: Michael'ın filmin sonunda Carlo'yla yüzleştiği sahnedir bu. Sahne açıldığında Carlo, "çocuklarının üstüne" yemin ederek, Sonny'nin öldürülmesiyle hiçbir ilgisinin olmadığını söyler. Michael aynı kanıda değildir ve Carlo'ya oturmasını söyler. Michael, tehditkar bir hareketle sandalyesini ters çevirip Carlo'nun yanına oturur. Bu teatral jest, Michael'ın adamları Rocco (Tom Rosqui) ile Neri'nin (Richard Bright) ve aile *consiglieresi* Tom Hagen'in gösterilmesi ile (üçü de Carlo'nun çevresini saracak şekilde otururlar) daha da tehdit edici bir hale bürünür. Michael sahne düzenini öyle ustaca yönetir ki, Carlo hemen nasıl bir sahne içinde olduğunu fark eder. Masum olduğu yönündeki itirazlarına son verir. Bunun yerine şöyle der: "Mike, bunu bana yapma lütfen." Ama Michael ısrar eder.Carlo'nun itirafı kısa süreliğine gerilimi giderir, ama Michael'ın "kız kardeşimi dul bırakacak değilim" şeklindeki vaadi, açık olarak kurmacadır ve Carlo bunu bilir. Önce kamera bir dış




Michael, Carlo'yu itiraf etmek zorunda bırakır.

planı gösterir: Carlo'nun eşyaları bir arabanın bagajına yerleştirilmektedir. Carlo itaatkâr bir tutumla ön koltuğa oturur, çünkü artık Michael'ın talimatına uymaktan başka seçeneği yoktur. Arka koltuğa oturmuş olan bir adam öne doğru eğilir; bu kişi, Clemenza'dır (deneyimli bir katil olan Clemenza, restoran cinayetlerinden önce Michael'a hocalık etmişti) ve Carlo nasıl bir sahne içinde olduğunu fark eder. Kamera, Michael, Tom, Rocco ve Neri'nin bulunduğu merdivenleri gösterir, sonra gene arabaya döner ve Clemanza Carlo'nun boğazına geçirdiği iple onu boğar.

Senaryoda, arabadaki eylem şöyle betimlenir: "[Carlo], boğulur ve misinadaki balık gibi sıçrar..." Buradaki metafor, hem beyaz perdedeki eylemle hem daha kapsamlı bir konu olan denetimle ilgilidir (balıkçının yakaladığı balığı makaraya sararak çekmesi gibi). Sekans, Michael'ı, avukatını ve adamlarını yeniden görmemizle

son bulur: Sahnenin, senaryoda yazılı rollerine göre oynanmasını kayıtsızca seyretmektedirler.

Karakterlerin yürüttükleri işleri gizlemek için, *Baba*'nın ne çok kısmının iç mekânlarda geçtiğini ve bu iç sahnelerden ne kadar çoğunda hafif bir ışık ve gösterişsiz dekorlar kullanıldığını (filmin ilk sahnesindeki gibi) gözlemlemek ilginçtir. Dış mekânda çekilen az sayıdaki sahnede bu tür bir rahatı ve güveni bulamayız. Örneğin, Vito çarşıdan meyve satın alırken vurulur. Sonny, Carlo'nun Connie'yi dövdüğünü öğrendikten sonra Carlo'yu sokakta acımasızca döver. Belki de Carlo'ya bir ders vermiş olur ama herkesin gözü önünde dövülmek Carlo'yu intikam almak üzere harekete geçirir. Carlo, Sonny'yi Barzini'ye ihbar eder; Barzini de dışarıda, bir paralı geçiş gişesinde Sonny'nin öldürülmesini organize eder.

Sonny'nin aksine, Michael işlerle malikâneden ilgilenmeyi yeğler, çünkü rahat ofisinden ayrıldığında saldırıya açık olduğunu bilir. Michael, Moe Greene (Alex Rocco) ile görüşmek üzere batıya, Las Vegas'a uçtuğunda, bu saldırıya açık olma durumuna tanık oluruz. Michael'ın buluşma için evden ayrılmayı istemesi, daha doğrusu buna mecbur olması, bize, önerdiği anlaşmanın önemini gösterir. Bu, riskine rağmen, kişisel olarak yapılması gereken bir iştir.

İki gangster arasındaki görüşme, parlak biçimde aydınlatılmış bir otel odasında gerçekleşir: Moe'nun



"çöplüğü"nde. Burada, Moe işini kendi usulünce yürütür: Michael'a bir fahişe ve kumar oynaması için fiş sunar. Michael bu jestten haz etmez; ne kızlarla oyalanır ne de kazanma ihtimali olmayan oyunlar oynar. Bu yabancı ortamda sabırsızlanan ve rahatsız olan Michael, konuşmayı hemen asıl konuya döndürür: "Kredim seni satın alacak kadar iyi mi?" Moe, sinirlenir: "Otelime gelip el koyabileceğini mi sanıyorsun? Barzini'yle konuştum. Onunla anlaşıp otelimi elimde tutabilirim." Michael serinkanlılığını korur; (Sonny'nin vurulması emrini veren ve Sollozzo'yu finanse eden) Barzini'yle hesaplaşma planları vardır, ama bunu açığa vurmaz. Michael senaryoya bağlı kalır: "Yarın New York'a döneceğim. Bir fiyat düşün." Michael, uçakla New York'a döner; Moe'nun talihsizliği, Michael'ın o andan itibaren oteli düşmanca ele geçirme eylemini düzenlemeye başlamasıdır. Bu iş girişimi (filmin aşama aşama doruğa giden kurgusu içinde) kumarhane yöneticisinin öldürülmesiyle başlar.

Modern gangster, çok geniş bir örgütü kontrol etse ve büyük bir servete sahip olsa bile, bu statünün dile getirilmesi ya da kutlanması zorunlu olarak özeldir. Durağan, büyük ölçüde iç mekânda geçen sahne düzenlemesi –çoğunlukla sabit kamera karşısında oynanan uzun çekimler– bu yeni "iş adamı olarak gangster" tarzındaki ihtiyat ve sakinliği vurgular. *Baba* filminin lo-

gosu –kuklanın iplerini tutan kuklacının eli– bu anonim güç ve etki alanının, siyasal nüfuzun uygun bir görsel göndergesini oluşturur. Vito Corleone için söz konusu güç, Sollozzo'nun renkli bir dille belirttiği gibi, "cebinde para gibi taşıdığın bütün o politikacılar"a uzanır.

Sollozzo'ya inanmak durumundayız, çünkü Corleonelerin siyasetçilerle karşılıklı ilişkisi asla açıkça gösterilmez. Sahne tasarımı kasıtlı olarak paralel temalara erişimimizi kısıtlar. Bu sahne düzenlemelerinde neyi ve kimi gördüğümüz (ve neyi ve kimi görmediğimiz) önemlidir. *Baba*, yalnızca ailenin ve Corleone'nin iş ortaklarının katıldığı bir düğünle başlar. Vito'nun cebinde tuttuğunu söyledikleri politikacılar yoktur, Tom'un Vito'ya bilgi verirken söyledikleri (sanki Vito'ya bir toplantı için brifing veriyor gibidir) bunu ortaya koyar: "Senatör Cauley, bizzat gelemediği için özür diledi, ama anlayacağınızı söyledi. Yargıçlardan bazıları da. Hepsi armağanlar yollamışlar." Daha sonra Tom şarap kadehini kaldırıp "Salud" der, bu selamlama armağanların bir saygı göstergesi ve gizli bir bağlılığın simgeleri olarak ne anlama geldiğini gösterir. Vito daha az etkilenmiş görünür. Yüzündeki ifade, hayıflanma ifadesidir; siyasetçilerin onun malikânesinde görülmek istememeleri, Vito'yu hayal kırıklığına uğratır. Burada Vito, görünüşü öne çıkaran meşru bir toplumdan sürgün edilmişliğini gönülsüzce kabullenir; siyasetçiler Vito'yla iş yaparlar ama belirli bir mesafeden ve gizli olarak.



Puzo'nun *Baba*'nın beyaz perde uyarlaması için yazdığı ilk taslakta öykü, 1970'li yıllarda geçiyordu. Bu, Paramount'un yapım yönetmeni Robert Evans'ın fikriydi. Ama hemen herkes, ilk taslağı okuduktan sonra, güncellemenin istendiği gibi olmadığını kabul etti. Daha sonra Coppola'nın yazdığı taslak, romanın nostaljik dönem anlatısı özelliğine daha iyi uyuyordu; onun senaryosu, Amerika'da örgütlü suçun belli bir tarihine sadıktı. Ama Coppola senaryosunda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ortamı korusa da, romandan önemli ölçüde uzaklaşmış, Vito'dan çok Michael üzerinde yoğunlaşmıştı. Bu değişiklik, Corleone aile bahçesinde geçmesi öngörülen babalığın el değiştirmesi sahnesi için kalan zamanı hayli daraltmıştı: Yapım ekibi filme başladığında, sahne henüz yazılmamıştı. Coppola sahneyi kendisi yazmayı planlamıştı, ama yapımın baskıları artınca, metni yazmaya vaktinin olmayacağını fark edip Paramount'un bir "senaryo doktoru"nu bu işle görevlendirmesini kabul etti.

Yapımcı Fred Roos, o dönemde saygın bir televizyon yazarı (1964-8'de NBC'de *The Man from U.N.C.L.E.* ve 1963-5'te ABC'de *The Outer Limits*) ve senaryo doktoru (*Bonnie and Clyde*, 1967) olarak görülen Robert Towne ile sözleşme imzaladı. Towne yapım ekibiyle ve daha sonra Brando'yla görüştü. Brando ona kişisel görüşünü söyledi: "Bir kere olsun, Vito Corleone doğru dürüst konuşsun isterdim." Daha sonra Towne, senarist arkadaşı Buck Henry'nin evine kapanıp sahneyi yazdı.

Towne'ın yazdığı şekliyle babalığın devri sahnesi zengin ayrıntılarla donatılmıştı; metin Vito'ya (dolayısıyla, Brando'ya) gerçekten düşünceli bir konuşma yapma olanağı veriyordu. Ve Michael'ın başlangıçta aile liderliğine huzursuz yükselişi ile sonunda iktidarı ustaca, serinkanlı bir şekilde üstlenişi arasında çok gerekli olan film süresini sağlıyordu.

Towne'a göre, Coppola en çok, Vito ile Michael'ın birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini yansıtacak bir sahne istemiş. Kendi sözleriyle aktarmak gerekirse, Towne bu sevgi ile şunu yan yana getiriyordu: "[Vito'nun], oğlunun başına gelecekler konusundaki ikircikli duyguları ve iktidarından vazgeçme konusundaki kaygısı – aslına bakılırsa, oğlunu kendi rolünü üstlenmeye zorlama ve kendi rolünden vazgeçmek zorunda kalma hakkında ikircikli hisleri..."[3]

Belli ki Towne bir şeyi sezmişti: Genç sinema seyircileri, *Baba*'nın tam olarak ya da yalnızca bir gangster filmi olmadığını, aynı zamanda bir aile melodramı olduğunu ve o melodramda babalığı devir dramının herkesin paylaştığı bir kuşaklar çatışmasını yansıttığını fark edecekti. Michael, babasını memnun etmek için çırpınır. Hangi oğul çırpınmaz ki? Baba, oğlunun başarılı olmasını ister ama en azından başlangıçta –böyle bir başarının, kendisi pahasına gerçekleşeceğini ya da en azından emekliliğe ve arka plana itilmesine eşlik edeceğini fark ettiğinde– buna direnir.



Michael'ın yeni, daha modern bir iş yapma tarzına öncülük etmesi, genç sinema seyircilerinin niçin filme bu kadar coşkuyla tepki verdiklerini kısmen açıklayabilir. 1972'de, "kuşaklar arasındaki uçurum" yaklaşımı, dönemin yaygın sosyoloji anlayışına oldukça egemendi. Bu "uçurum" Hollywood stüdyolarını derinden kaygılandırıyor, her stüdyo böylesine bölünmüş bir seyirci kitlesini memnun edecek bir formül bulmak için çaba gösteriyordu. *Baba*'nın başarısı, kısmen, mecazi olarak da olsa bu kuşaklar arası çatışmayı işlemesinden kaynaklanıyordu.

Sahne yalnızca üç dakika kırk beş saniye sürse de, sonunda çok önemli olduğu görüldü ... o kadar önemli ki, Coppola En İyi Senaryo Uyarlaması dalında Akademi Ödülü'nü almak için sahneye çıktığında, sözlerine şunu ekledi: "Bahçede Marlon ile Al Pacino arasında geçen o çok güzel sahneyi kaleme alan Bob Towne'a teşekkür etmek istiyorum. O sahne, Bob Towne'ın sahnesiydi."

Coppola, sahneyi on iki plan halinde uyarlamıştır: Michael ile Vito'nun yer aldığı iki plan, plan/karşı plan tekniğinin kullanıldığı dokuz ardışık omuz üstü plan ve iki adamın yandan gösterildiği, kesintisiz yaklaşık iki dakika süren uzun iki plan (bu son ikisi, Vito'nun ayağa kalkması ve sonra Michael'ın yanına oturması ile başlar ve Vito'nun kareden çıkıp Michael'ı düşünceleriyle baş başa bırakmasıyla son bulur). Son iki karede Michael'ın biraz aceleci vaadini işitiriz, belli ki bu konuşmadan

önce çeşitli kereler bu vaadi dile getirmiştir: "Başaracağım. Sana başarabileceğimi söyledim: Başaracağım" Bu önemli diyalog parçasından sonra Nino Rota'nın *Baba* teması başlar. Burada bu tema, bir babanın sahneden çıkıp diğerinin girişine işaret eder.

Filmin zamandizininde, Bob Towne'ın sahnesi, Michael'ın Moe Greene'le Las Vegas'taki gergin görüşmesinden sonra gelir. Michael, Moe'nun otelinde, bu Yahudi gangstere otelini satın almak için teklifte bulunur. Moe karşı çıkar: "Hayır, ben *sizi* satın alırım, siz *beni* satın alamazsınız." Moe'ya cesaret gelmiştir, çünkü Vito'dan Michael'a öngörülen yetki devrinden kuşku duymaktadır: "Corleone ailesinin o eski gücü bile yok artık. Baba hasta, öyle değil mi? Seni New York'tan kovuyorlar..." Michael sükûnetini











Bob Towne'nin sahnesi. 1, 2, 3, 11 ve 12. sahneler.




Michael Las Vegas'ta Moe Greene'le buluşur.

koruyarak, Moe'nun söylediklerini duymamazlıktan gelir: "Yarın New York'a dönüyorum. Bir fiyat belirle." Daha sonra Moe sinirlenerek dışarı çıkar ve Moe'nun yanında çalışmakta olan Fredo, herkesin önünde Michael'ın stratejisini sorgular: "Las Vegas'a gelip Moe Green gibi birisiyle *böyle* konuşamazsın!" Michael onu uyarır: "Fredo. Sen ağabeyimsin ve seni severim. Ama bir daha Aileye karşı asla bir başkasının yanında yer alma. Asla." Michael [filmin] sonunda üstün geldiğinde, Fredo'nun sözlerinin, onun yetersiz muhakeme gücünü ve karakter zaafını açığa vurduğu anlaşılır. Ama anlatıda tam bu sırada, bu sözler Michael'ın ve Corleone suç ailesinin geleceğine kuşku düşürür.

Daha sonra, "Bob Towne'ın sahnesi"nin güçlü yönü, bizi durumun farklı olduğuna inandırır. Vito da, Michael da, "şehirden çıkarılma" konusunda özellikle endişeli görünmezler; bunun yerine, konuşmaları aileden işe,

işten aileye döner, yer yer felsefi, yer yer pratik bir biçime bürünür. "Barzini işi"ni halletme ve Baba'nın aile ve özellikle Michael için uzun süredir dile getirmediği hayalleri, Vito'nun zihni adeta daldan dala atlarken kendini gösterir:

1. "Eşin ve çocukların... Onlarla mutlu musun?"
2. "Umarım Barzini meselesinden bahsetmem seni rahatsız etmiyordur."
3. "Ömrümü düşüncesiz olmamaya çabalayarak geçirdim. Kadınlar ve çocuklar düşüncesiz olabilirler, ama erkekler olamaz. Oğlun nasıl?"
4. "Bir telefoncu ayarlamanı istiyorum, buraya gelen ve buradan edilen bütün telefonları gözden geçirsin..."
5. "Şimdi dinle, sana Barzini görüşmesi için kim gelirse, hain odur. Bunu unutma."

Birçok baba–oğul ilişkisindeki gibi, bir an gelir roller değişir. Burada Vito'yu dertli ve dikkati dağınık görüyoruz, buna karşılık Pacino'nun sakinliği Michael'ın güvenini açığa vuruyor: En azından Michael'ı sandalyesine yaslanmış gösteren son plana kadar, orada bir an Michael devraldığı pozisyonun ağırlığını gözler önüne serer.

Sahne, Vito'nun yetki devri üzerine etkili konuşması üzerinde odaklanır. Bu konuşma, Brando'nun Towne'dan istediği üzere, karakterine özel bir netlik kazandırır:

Santino'nun bütün bunları yaşamak durumunda kalacağını biliyordum. Fredo'ya gelince, doğrusu, Fredo ... doğ-

rusu ... Ama bunu senin için asla istemedim, asla. Aileme bakmak için bütün ömrüm boyunca çalıştım, bunun için özür dilemiyorum. Bütün o kodamanların tuttuğu ipin ucunda dans eden bir budala olmayı reddettim. Özer dilemiyorum, bu benim hayatım, ama düşünmüştüm ki – sıra sana geldiğinde– ipleri elinde tutan kişi sen olursun diye düşünmüştüm. Senatör Corleone, gibi. Vali Corleone, gibi.

Michael, babasının sözlerinin üstünde durmaz; sonuçta onun da görüp görebildiği, böyle bir yasallığın, böyle tam bir asimilasyonun henüz kazanılmadığıdır. İtalyanca karşılık verir: "Bir başka *pezzonovante*, bir başka kodaman."

Michael'ın yorumunun amacı, bu tür güçlü kişilerin "kodaman" oldukları konusunda babasının şüphelerini gidermektir. Ama burada *pezzonovante*nin ikinci bir anlamını da göz önünde bulundurmak gerekir. Bu söz, Sicilyaca "*Secco gabban de madre, pezzonovante*" ("Git ananla oynaş, budala") hakaretinde olduğu gibi, bir deyim olarak budala ya da ahmak kişilere gönderme yapmak için kullanılır.

Moe Greene sahnesi ile bahçedeki babalığın devri sahnesi arasında, Michael'ın özel şoförlü arabasının arka koltuğunda Michael ile Kay arasında kısa bir konuşma yer alır. Sahne açıldığında, konuşmalarında epey ilerlemişlerdir. Michael: "Babamı ve adamlarını görmem gerek, o yüzden seninle akşam yemeğinde gö-

rüşürüz" der. Belli ki bütün günü kocasıyla geçirmeyi uman Kay, düş kırıklığını dile getirir: "Ah, Michael." Kay'in ruh halini anlayan Michael, bir uzlaşma önerisi getirir: "Hafta sonu dışarı çıkarız." Kay, hâlâ düş kırıklığı içinde, sızlanır; aile işlerinin hep önlerine çıkacağını bilir. Çıkar da.

Michael arabadan inince, Kay ona Connie için bir iyilikte bulunup bulunamayacağını sorar. Michael, homurdanıp ukalaca karşılık verir: Ablası, bunu ondan kendisi istemelidir. "Korkuyor," der Kay, "Connie ile Carlo, bebeklerinin vaftiz babası olmanı istiyorlar." Michael kararsız kalır: "Bir düşüneyim. Bakarız." Seyirciden bu sahneyi önemsiz, geçiş niteliğinde bir sahne gibi görmesi beklenir. Ne var ki, görünürde bu masum konuşma, Michael'ın babasının ölümünden sonra çözme niyetinde olduğu önemli bir işi gözler önüne serer. Michael'ın Connie ile Carlo'nun oğluna vaftiz babası




Vaftiz çekiminin ana planı.

olma kararı, hem ailenin işleriyle hem aile meselesiyle ilgilidir. Bu, hem aile adamı Michael gibi bir kurmacanın oluşmasına yarar, hem onun Corleone suç ailesinin bir sonraki kuşağının Babası olarak rolünü pekiştirir.[4]

Coppola'nın vaftiz sekansındaki ustalıklı kurgusu, filmin kalanı ile çarpıcı bir görsel karşıtlık oluşturur. Sekans, altmış yedi plandan oluşur ve beş dakikadan biraz fazla sürer. Sahne, Coppola'nın görece uzun planlardan oluşturduğu telaşsız kurgusuyla başlar, sonunda yönetmen kurgu hızını önemli ölçüde artırır: ilk otuz altı plan ortalama altı saniye tutar; son otuz biri ise kabaca o uzunluğun üçte biridir.[5]

Sekansın ilk beş planı kilisede geçer, önce yumuşatılmış doğal ışıklı bir ana planda gördüğümüz bir mekândır bu. Kilise mekânının arkasından aşamalı olarak mihraba doğru ilerleriz, sonra altı-dokuz no'lu planlar bizi kiliseden dışarı çıkarıp Michael'ın adamlarının

eşzamanlı hazırlıklarına götürür. Coppola, bu olayların eşzamanlılığını netleştirmek ve vaftiz töreni ile Michael'ın iş planı açısından elzem olan cinayetler arasındaki tematik bağlantıyı vurgulamak için, yalnızca görüntü üzerinde kurguya gider. Altı-dokuz no'lu planlarda artık kilisenin içinde olmasak da, kilise orgunun sesini ve rahip ile Michael'ın tören konuşmasını duymaya devam ederiz.

Coppola, on bir ve on iki nolu planlarda biçim üzerinde kurguya gider: Bebeği mesheden rahibin ellerinin yakın çekiminden, katillerden Cicci'yi (Joe Spinell) traş etmekte olan berberin ellerinin benzeri çekimine, iki tören birbirinden apayrı sonuçları ortaya çıkaran benzeri jestleri sergiler. Sekans boyunca koşut kurgu, paralel eylemler üzerine yönetmenin ironik yorumuna olanak sağlar; örneğin, rahip ile Michael arasında vaftiz töreni açısından temel nitelikli bir diyalog ile cinayetler sıra


Michael Bilis'ten yüz çevirir.



ile verilir, böylece ilki ikincisinin anlatısal çerçevesini oluşturur. Rahip sorar: "Şeytanı reddediyor musun?" Michael karşılık verir: "Şeytanı reddediyorum." Seyirci, adamlardan birinin Moe Greene'i gözünden vurmasını izlerken, kilise orgunun sesi yükselir. "Peki, Şeytanın bütün yaptıklarını?" diye sorar rahip.

Araya Cicci'nin Cuneo'yu (Rudy Bond) döner kapıya kilitlediği görüntü girer. Michael karşılık verir: "Yaptıklarını reddediyorum." Bu sözleri Cicci'nin Cuneo'yu öldürmesi ve bir başka tetikçinin Philip Tattaglia'yı katletmesi izler. Daha sonra kiliseye döneriz ve rahip sorar: "Peki, Şeytanın bütün debdebesini?" Buna Michael sorumluluk duygusuyla: "Reddediyorum" karşılığını verir. Org, bir gam yukarı çıkar ve müzik kreşendoya ulaştığında, Barzini vurulup mahkeme salonunun merdivenlerinden aşağı yuvarlanır.

Vaftiz törenindeki son dini konuşmanın arasına Tattaglia, Cuneo ve Barzini cinayetlerinin kanlı sonrasına ilişkin planlar girer; bunlar, paralel kurgu sayesinde, rahibin adeta kutsadığı planlardır: "*In Nomine Patris, et Filii, et Spiritu Sanctu* (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına)." İki anlatı da başladıkları gibi, eş zamanlı olarak, rahip bebeği takdis ederken biter. Rahip bunu yaparken, bebeğin adaşı Michael Corleone'ye de konuşuyor gibidir: "Huzur içinde ol ve Rab seninle olsun. Amen."

Michael'ın, kilisenin dışında, adamlarından Rocco Lampone ile fısıldaştığını görürüz. Söyleneni işiteme-


Moe Greene


Willi Cicci


Don Emilio Barzini



yiz, ama Rocco'nun Michael'a bizim zaten bildiğimiz şeyi –Michael'ın kazandığını, adamlarının bütün rakiplerini öldürdüğünü– anlattığını tahmin ederiz. Vaftiz/öldürme sekansı öyle iyi icra edilmiştir ki, adam vurmalara beyaz perdede tanık olduktan sonra, icracısının uzmanlığına hayranlık duyarız: Yani, filmin yönetmeni Coppola'ya ve filmdeki adam öldürmelerin icracısı Michael'a.

Film sanatı öyle etkili, Michael'ın cinayetleri planlama ve gerçekleştirmesi öylesine usta işidir ki bu noktada belli bir hüznü –doğru adamın, hiç de desteklemeyeceğimiz araçlarla amacına ulaştığı duygusunu– yaşamamak güçtür. Michael bizim asla başarılı olamayacağımız şekilde başarılı olmuştur, çünkü biz başarı için onun yaptığı şeyi yapmaya cesaret edemeyiz. Biz onun feda ettiklerini feda etmeye cesaret edemeyiz; onun riske attığı şeyleri riske atmaya cesaret edemeyiz.


Michael kazanmış olduğu haberini alıyor

Coppola, vaftiz töreni ile cinayetler dizisini bütünleyici eylemler şeklinde sunarak –romanda cinayetler vaftizden sonra gelir– Michael'ı insafsız biri gibi betimlemeyi ummuştu. Kıssadan hisse, Michael'ın başarısının bedelini ruhuyla ödediğidir. 1972 yılındaki seyircinin, böyle bir yoruma direnmesi ve onun yerine, Michael'ın sakin şekilde planını gerçekleştirmesi karşısında büyük bir sevinç duyması, Coppola'yı şaşırtmış olabilir ama geriye dönüp baktığımızda bu bize, piyasada acımasızlığın başarının ölçütü haline geldiği modern Amerikan toplumu hakkında çok şey söylüyor.[6]

Michael'ın insafsızlığının sonuçları, filmin doruk noktasını oluşturan şiddette değil (1930'lu yılların basmakalıp bir filminde olacağı gibi), filmin kısa son bölümünde kendini gösterir. Bu son sahneye ulaştığımızda, anlatıda biri dışında bütün soruların yanıtı verilmiştir: Ailenin bütün düşmanları ölmüş; bütün eski hesaplar



Clemenza bağlılığını sunuyor.




Kocasının ne hale geldiğine bakarken Kay'in yüz ifadesi.

görülmüştür. Vaftiz sekansından sonra, Coppola bize iki cinayeti daha gösterir (Carlo ile Tessio'nunkileri). Bu öldürmeler ile –öldürülenlerden biri Michael'ın eniştesi, diğeri babasının en yakın dostlarından biridir– Michael, hem serinkanlılığı hem doğal olarak iş becerisi hakkındaki bütün kuşkuları ortadan kaldırır.

Bu noktada hiçbir polis, özel detektif, reddedilmiş âşık ya da rakip gangster, Michael'ı filmden çıkarmak için devreye girmez. Bunun yerine Michael, başarıya ulaşır: Evet, hepsi bundan ibarettir. Sinema seyircileri olarak biz (bir an kuşku duyduysak eğer), oğluna güvenirken Vito'nun haklı; Corleone ailesinin şehirden çıkarılacağını söylerken Moe Greene'in hatalı olduğunu keşfederiz.

Michael, filmin sonunda sağ salim yoluna devam eder, ama olay örgüsünün bir ayrıntısı kalır geriye: Kay'e ne olacaktır? Bu yüzden, birçok şey filmin son planına

bağlıdır; senaryo bunu şöyle tarif eder: "Kocasının nasıl biri haline geldiğine bakarken KAY'in yüzünün GÖRÜNÜMÜ." Ama Kay'in gördüğü ve onunla birlikte ve onun öznel bakış açısından bizim de kısaca gördüğümüz şey (Clemenza ile Rocco'nun, kocasının, yeni babalarının elini öpmeleri) hakkında Kay'in hükmü, Coppola'nın amaçladığından, olması gerektiğinden, çok daha az önemlidir. Adamlar, Kay'in gizemli ve tuhaf bulduğu bir ritüeli yerine getirirken, o bakmaya devam eder. Ama filmin bu noktasında tören bizim için tuhaf olmadığı gibi, hem beklediğimiz hem desteklediğimiz sonuçtur.

Coppola romana sadık kalmak için, alternatif bir son çekmişti. Puzo, "Peki ya Kay?" sorusunu daha da öteye taşıyarak, romanını kilisede, Kay'i belli ki Michael'ın günahları için mum yakarken gördüğümüz bir sonraki sahneyle bitirmişti. Bu ikinci sonla, Michael'ın New York City'nin mafya patronluğuna yükseldiği yere döneriz, ama Kay'in eylemleri, Michael'ın ona yalan söylediğini ve Michael'la evlenmekle hata ettiğini bildiğini gösterir. Kay, Michael için mum yakıyor olabilir, ama hareket duygusal ve içine kapanık görünür; Kay için üzülmemiz beklenir.

Coppola'nın kullandığı son, daha az duygusaldır. Michael'ın niçin böyle davrandığından çok, Kay'in bunu niçin anlamadığına şaşarız. Anlatıdaki bu son noktada bile, Kay içeriye bakan bir dışarlıklıdır, film gangsterinin olağanüstü dünyasıyla ilgisi olmayan bilgisiz bir





Coppola'nın çektiği ama kullanmadığı son.

sivil kişidir. Bu son görüntüde görürüz: Öykü, Kay'siz devam edecektir ve Vito'dan Michael'a –bir tür gangsterden bir başka tür ganstere– geçen babalık düzeni, Kay'in onayı ya da katılımı olsa da olmasa da gerçekleşmiştir.

Filmin sonda Kay'e geri dönmesi, Coppola'nın 1971'de Paramount'la filmi yönetmek üzere sözleşme imzalarken dile getirdiği cesur sözlerle uyum içindeydi: "[*Baba*,] organize gangsterler hakkında bir film değildir, bir ailenin öyküsüdür. Amerika'daki kapitalizmin bir metaforudur."[7] Aile melodramı üzerindeki vurgu o dönemde yeni bir şeydi; gangsterin özel yaşamının bir yan öğe değil, tam tersine öykünün başlangıç noktası olabileceği kavramı, gerçekten de yeniydi. (1999–2007 yılları arasında yayımlanan ve bir gangster ailesinin özel yaşamını ayrıntılı bir şekilde anlatan –Tony ile annesi,

Tony ile çocukları, Tony ile çılgın amcası– popüler HBO dizisi *Sopranolar*'ın başlaması için daha yirmi yedi yıl geçmesi gerekecekti!)

Gangster filmleri ve kapitalizm yorumu, stüdyo yöneticilerini şaşırtmış olabilir ama bu tam da eski bir sinema okulu öğrencisinin söyleyeceği türden bir şeydi. Coppola, belli ki UCLA'daki (California Üniversitesi, Los Angeles) öğrenciliği sırasında eleştirel hocalarından bir şeyler öğrenmişti.

Gerçekten de, suç filmleri türü üzerine yazan sinema hocaları, hep Robert Warshow'un çığır açıcı yazısı "The Gangster as Tragic Hero"dan ("Trajik Kahraman Olarak Gangster") yararlanıyorlardı. İlk kez 1948'de *The Partisan Review*'da yayımlanan bu yazıda gangster filmi, Amerikan rüyasının foyasının ustaca meydana çıkarılması olarak görülüyordu.[8] Warshow'un yazısında, gangsterin kapitalist başarı elde etme çabası, (amacı kendisi olan) hırsın çılgınlığına dair ibretlik bir örnek olarak değerlendiriliyordu. "[Gangsterin] kariyerinin bütün anlamı, başarı güdüsünden ibarettir" der Warshow, ama sonunda başarı boş ve ahlakdışıdır, çünkü "bizatihi kaba güç, başarının hem aracı hem içeriği haline gelir."

Warshow, gerçek gangsterler ile filmlerdeki gangsterleri birbirinden ayırıyordu. O, ikinci grupla ilgileniyordu. Warshow'un eleştirisi, Amerikalı sinema seyircisinin bu film karakterini çekici bulmasındaki ve onunla özdeşleşmesindeki karmaşık yönleri gözler önüne se-



riyordu: "Kolayca ya da içimizden gelerek tanımlayamadığımız açılardan gangster bizim adımıza konuşur; Amerikan ruhundaki modern yaşamın niteliklerini ve gereklerini reddeden, 'Amerikalılık'ın kendisini reddeden yönü dile getirir." Warshow şu sonuca ulaşır: "Gangster, olmak istediğimiz ve olabileceğimizden korktuğumuz şeydir." Sonuçta gangsterin kapitalist başarı güdüsünü reddederiz; çünkü onun aracılığıyla, "bir şeyi başarma ya da belirli bir kazanım elde etme değil, yalnızca sınırsız saldırı imkânı" şeklinde tanımlanan böyle bir Amerikan rüyasının peşine düşmenin bir tuzak olduğunu fark ederiz.[9]

Warshow'un ilgilendiği 1930'lu yılların başlarına ait gangster filmlerinin –*Küçük Sezar* (1931), *Yaralı Yüz* (1932) ve *Halk Düşmanı* (1931)– çerçevesini, hep ıslahatçı bir mesaj ya da tema oluşturuyordu: Suç kötüdür ve şehirlerimizi bir kez daha güvenli hale getirmek yasalara uyan yurttaşların, polisin ve mahkemelerin görevidir. Ama bu kamu hizmeti çerçevesi içinde gangsterin kendisini buluruz: Hem korkunç hem çekici olan; hayatını, toplumsal normlar ve ahlaki kısıtlamadan bağımsız yaşamakta özgür olan gangsteri.

Warshow'a göre, gangsterin başarısızlığa uğramasının nedeni, uyguladığı şiddet, organize ettiği ya da bizzat işlediği suçlar değildir ... sonuçta, kapitalizmde "her başarı girişimi, bir saldırı edimidir." Gangster ölür, böylece "başarısızlığımıza razı" olabiliriz.[10] O olma (onun

gibi olma) itkisine direniriz ve onun ölümü sakınımlı tutumumuzu, kendimizi bastırmamızı doğrular ya da makul kılar.

İlk sesli gangster filmleri, doğrudan Büyük Bunalım dönemi Amerika'sının toplumsal sorunları üzerinde odaklanıyordu. Bu ilk suç filmlerinin çoğunda, gangster Amerika'ya yeni göç etmiş birisidir –İngilizce aksanından ve yaşam tarzından bunu anlarız– ve zengin olmak için yasa dışı yola girer, çünkü yasal yoldan şansı yoktur. Gangster, pahalı giysiler, çevre, sarışın bir kadın edinmek amacıyla ticari rakiplerini öldürür. Bu tür bir başarının boş ya da yalnızca geçici olup olmadığı, bu edinimlerin değerini nasıl ölçtüğünüze bağlıdır ama net olan nokta şudur: Gangster maddi olarak başarıya ulaşır, çünkü uygar Amerikalıların bastırdıkları dürtüler üzerinden hareket etmeye isteklidir. Gangsterin düşüşü, yükselişi denli şiddet içerir; yaşamını nasıl yaşadıysa, aynı şekilde hızlı ve kirli bir biçimde saf dışı bırakılır.

Bu ilk kuşak göçmenlerin 1930'lu yıllardaki Amerikalı sinema seyircilerinin çoğundan farklı olmaları, etnik kimliğin ya da daha belirgin olarak suçluluk sorun-







larının ötesinde bir şeydi. *Yaralı Yüz*'de Howard Hawks, Tony Comante'yi, dairesinin dışındaki neon lambasının simgelediği Amerikan rüyasına pek safça inanan göçmen bir köylü olarak betimler: "Dünya, senin." Tony, rakip bir gangsteri, Big Louis'yi (Harry J. Vegar) öldürdükten sonra, bu rüyayı gerçekleştirmek için iş planını açığa vurur. Tony'ye göre, ilerlemek için uyulması gereken üç basit kural vardır: "İlk sen yap. Kendin yap. Ve (silahını ateşler gibi yaparak) yapmaya devam et." Tony, bu kurallara uyar ve rakiplerinden kurtulur. Başarısı yüzeysel olarak bakıldığında kıskançlık yaratabilir. Tony'deki haklılık duygusu, istediği her şeyi yapıp söyleme becerisi ve belki de hepsinden âlâsı ve fazlası olan parası (ve paranın satın alabileceği şeyler), seyirciye doğrudan kendi talihi hakkında sözler söyler.

Ama Tony'nin göz ardı edilemeyecek kadar korkunç karakter zaafları, sinema seyircisinin onunla özdeşleşmesini güçleştirir. Aktör Paul Muni, Tony'yi insanlıkdışı, asosyal bir gaddar olarak canlandırır. Tony'nin kolları bir maymun gibi dizlerine uzanır. Ve bir kez ancak çok paranın satın alabileceği bir şeyin tadını alınca, netlik kazanır ki (örneğin, satın aldığı cafcaflı takım elbiselerden) Tony zenginliğin hakkını veremeyecek kadar beğeni yoksunudur. Tony'nin büyük bir cinsel takıntısı vardır. Daha önceki patronu Johnny Lovo'nun (Osgood Perkins) kız arkadaşı Poppy'yi (Karen Morley) bir tür zafer ödülü olarak yanına alır ama asıl istediği kadına



Yaralı Yüz'de Tony ve kızkardeşi Cesca

–kız kardeşi Cesca (Ann Dvorak)– sahip olamaz. Filmin başlarında, Tony koca bir tabak spagetti için eve döner (filmde bu tür etnik klişeler çok fazladır) ve Cesca'nın dışarıda eğlendiğini öğrenir. Cesca eve dönünce, Tony onun erkek arkadaşına gözdağı verir ve kız kardeşini düzgün davranması konusunda uyarır. Cesca, ne yapması gerektiğini söyleme hakkını nereden aldığını sorunca, Tony yalnızca: "Ben senin kardeşinim" cevabını verir. Bu söz hemen karşılığını bulur: Önce Cesca "Öyle davranmıyorsun" der, sonra anneleri, Cesca'yı uyarır: "Tony, seni inandırmaya çalıştığı tarzda hoşlanmıyor senden ... onun için sen yalnızca bir kızsın."

1930'lu yılların başlarında, gangster filmleri, Hollywood stüdyolarının üretiminin yaklaşık yüzde 20'sini oluşturuyordu. Ama türün popülerliği, Film Yapım



Yönetmeliği yüzünden kısa sürdü. Özellikle yapımcı Howard Hughes, filmini gerçek yaşamdan tüyler ürpertici manşetlerle tanıttıktan sonra, sektörün kendi kendine çeki düzen vermesi çağrısı iyice güçlendi. Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği adına konuşan Jack Alicoate, etkili sinema sektörü gazetesi *Film Daily*'de şu görüşü dile getiriyordu: "Beyaz perdede olmaması gereken bazı şeyler var; [*Yaralı Yüz*] asla yapılmamalıydı."[11] Hughes (kendisine karşı ... filmine karşı) komplo yapıldığından yakınıyor ve insanların filmin "temel hakikatleri"nden rahatsız olduğunu belirtiyordu. (Komplo ve "temel hakikatler" konusunda) haklı olabilir, ama Yapımcılar ve Dağıtımcılar Birliği için halkla ilişkilerde daha büyük bir sorun söz konusuydu.

Hughes'un davasını efsanevi avukat Clarence Darrow üstlendi:

> Dolandırıcıların yüceltildiği ya da kahraman yapıldığı hakkındaki bu konuşma, içi boş bir lafazanlıktan başka bir şey değil. Filmlerde doğru her zaman yanlışa üstün geliyor; aynısını gerçek yaşam için söyleyemeyiz. Gangster filmleri, aksiyon filmleridir. Beyaz perde bunları yıllarca oynatmıştır. İçki yerine at çaldıklarında, bunlara Western filmleri adını vermiştir.[12]

Darrow'un sağduyulu savı, sektörün sansürü halkla ilişkiler olarak kullanmasının özünü oluşturan daha genel bir ikiyüzlülüğe değinmekle birlikte, kamuoyunun

ve film sektörünün özel olarak *Yaralı Yüz* ve genel olarak gangster türü ile ilgili kaygısını ortadan kaldırmadı.[13]

Tür, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden ortaya çıkar gibi oldu. 1930'lu yıllardaki eşdeğerleriyle karşılaştırıldığında, 1940'lı ve 1950'li yılların kara filmindeki gangsterler çok daha yumuşaktı. Etnik özellikleri daha az belirgindi ve daha coşkulu, daha WASP [beyaz, Anglosakson, Protestan] çevrelerde dolaşıyordu. Bunlar daha modern düzenbazlardı ve çoğu, Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nce hedef alınan solcu senaristlerin kaleminden çıkmıştı.

Kara liste Amerikan popüler kültür tarihinde eşi görülmemiş bir felaket olsa da, izleme işini yapanlar belli ki modern gangster filminin mesajını –bu tür filmlerin Amerikan kapitalizmine yönelik eleştirisini, Amerikan rüyasını grotesk bir biçime büründürmesini– anlıyorlardı. Bu yüzden, mesajı verenleri cezalandırmak için ortak bir çaba gösteriyorlardı. Örneğin, kara listedeki senarist adayı Abraham Polonsky tarafından yazılan ve önce "karşı tanık" olarak, sonra "taraf tanık" olarak nitelenen[1*] Robert Rossen'in yönettiği 1947 tarihli kara gangster filmi *Beden ile Ruh*'ta gangster kapitalizmi egemendir: "[Hayatta] her şey toplama ya da çıkarmadır," diye gamsızca açıklar bir gangster, "kalanı laftan ibarettir."

1 * Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi, tanıkları "karşı tanıklar" ve "taraf tanıklar" şeklinde iki gruba ayırıyordu. (Ç.N.)



1995 kara listesindeki filmi *Kızıl Hollywood* için kendisiyle söyleşi yapılan Polonsky, 1948 tarihli cinayet filmi *Kötünün Gücü* üzerinde şöyle der:

> *[John Garfield'in canlandırdığı mafya avukatı] erkek kardeşini mutlu etmek ister [ama] onu öldürür. Genç kadını mutlu etmek ister, ama mutsuz eder. Ne yapmaya çalışsa, yanlıştır. Çünkü yanlış olmak zorundadır. Çünkü öyle bir durum söz konusudur ki, ne yapsa yanlış olur. Cinayet üzerine bütün filmler, kapitalizm üzerinedir çünkü kapitalizm suçtur. "Ahlaken" demek istiyorum. En azından eskiden böyle düşünüyordum. Şimdi yüzde yüz eminim.*

Servetleri sayesinde şehrin siyasi çarklarına ve çarpık yasal uygulamalarına karışan kara gangsterler, Coppola'nın filminde betimlenen daha modern gangs-


Karanlıkta Vuruşanlar

terlere çok daha yakındırlar. Jacques Tourneur'ün 1947 tarihli *Out of the Past*'mdaki gangster Whit Sterling'i (Kirk Douglas) örnek verelim. Sterling, Tahoe Gölü'nün kıyısında yaşar (1974 tarihli *Baba* 2'deki Michael gibi) ve suç imparatorluğunu avukatlara ve muhasebecilere telefonlar ederek ve göl kıyısındaki malikânesinde toplantılar düzenleyerek yönetir. Whit, polislerden hiç çekinmez; geleneksel olmayan, düzenbaz iş adamlarıyla ortak en büyük kaygısı, vergi dairesidir.

1955 tarihli suç filmi *Karanlıkta Vuruşanlar*'da, "örgüt"ü yöneten gangster (bu rolü, *Baba*'da Don Barzini'yi oynayan Richard Conte oynuyordu) kendisini Mr. Brown olarak adlandırır; bu, etnik kökenini resmen yadsıması anlamına gelir. Brown'a göre, onu can düşmanı komiser Diamond'dan (film boyunca peşini bırakmayan polis) ayıran şeyin, eğri ile doğrunun can sıkıcı ayrıntılarıyla hiç ilgisi yoktur. Diamond yanlarındayken, Brown silahlı adamına şunları söyler: "Maaşı, haftada 96,50 dolar. Otelimdeki komiler, bundan daha çok kazanıyorlar." Daha sonra filmde Brown, bir cinayetin kanıtını içeren bir gemi jurnalini yakar: Bu, bir sahafı öldürerek ve sonra onun deposunu bankadan satın alarak elde ettiği bir jurnaldir. Gangster, bu tür bir kazanımı "değerlerin paraya çevrilmesi" olarak betimler: bu adeta hem jurnale hem jurnalin yazarına gönderme yapmaktadır. Brown'ın "Birinci birincidir, ikinci bir hiçtir" şeklindeki özdeyişi, Tony Comante'nin hep yinelediği "İlk sen yap.



Kendin yap. Ve yapmaya devam et" sözünü çağrıştırır. Sunum farklı olabilir, ama hedefler aynıdır: Maddi başarı, prestij, asimilasyon.

Karanlıkta Vuruşanlar ile *Baba* arasında bazı bariz tematik benzerlikler vardır: Gangsterin Amerikan rüyasının bir biçimini gerçekleştirme süreci içindeki karmaşık asimilasyon dramı, yasal kapitalist ticaret ile "çete" yöntemleri arasındaki koşutluklar. Ama büyük ölçüde Hays Yönetmeliği'nin getirdiği kısıtlamalar ve bu yönetmeliğin titiz uygulayıcısı Yapım Yönetmeliği İdaresi sayesinde, *Karanlıkta Vuruşanlar*'ın Amerikan kapitalizmine getirdiği eleştiri susturulmuştur. Filmin sonu, Brown'ın kendini olmadığı bir birey gibi sunduğunu net olarak ortaya koyar; sonuçta iş adamı değildir, acımasız bir katildir. Ve sonunda Brown'ın gerçek dramı, bu sahte tutuma son verememesidir. Film Yapım Yönetmeliği'ndeki koşullar gereği sonunda Diamond, Brown'ı yakalar ve gangsteri şu son sözle hapishaneye götürür: "Hadi gidelim, serseri."

Coppola'nın filmi, sinema sektörünün "gönüllü" Film Derecelendirme Sistemi'ni kabul etmesinden dört yıl sonra gösterime giriyordu. Dolayısıyla, Coppola modern Amerikalı gangsteri çok daha az duygusal bir yaklaşımla keşfetme konusunda çok daha özgürdü. Coppola, reformcu çerçeve ve/ya da siyasal mesaj ("suç sonunda bir yere vardırmaz") olmadığı için, 30'lu yıl-

ların girişimci "iş bitirici" gangsterinden İkinci Dünya Savaşı sonrasının daha incelikli biçimi olan şirket kapitalistine geçişi anlatacak kadar kapsamlı bir kapitalizm meseli sunar. Özü itibarıyla bir haraca bağlama ustası olan Vito'dan (karşı tarafa reddetmeyi göze alamayacağı teklifler sunarak), silaha başvurmadan önce rakiplerine bütün hisselerini kendisine satmalarını öneren bir ele geçirme ustası, şirket avcısı olan oğlu Michael'a uzanan bir mesel.

Babadan oğula geçiş, girişimci kapitalizmden sanayi sonrası kapitalizme geçiş ile paralellik gösterir. Vito'nun çalışanları sadıktır, çünkü ailedendirler (ya da öyle oldukları hissettirilir); Vito'nun sağ kolu Clemenza gibi çoğu, Corleone suç ticaretinin mahalledeki köhne bir mağazadan yönetildiği başlangıçtan itibaren işin içindedirler. Michael'a sadakat ise, daha çok bir kâr–zarar meselesidir. Bu yüzden, Michael'ın iş üzerindeki denetimi aynı anda hem daha geleneksel hem daha esnektir. Tessio, Vito'nun cenaze töreninde Barzini'yle işbirliğine gidip Michael'a ihanet ederken, Michael bunu kişisel olarak almamayı bilir: "Zekice bir hamle," der Tom'a, "Tessio hep daha zekiydi." Daha sonra, Michael, Tessio'nun öldürülmesi emrini verdiğinde, Tessio Tom'dan yeni babaya bir mesaj iletmesini ister: "Mike'a, bunun yalnızca iş meselesi olduğunu söyle. Onu her zaman sevmişimdir." Tom, patronu adına karşılık



verir. "Michael bunu anlayacaktır." Biz de anlarız. Yeni iş modelinin devreye girmesiyle, aile bağları bir zamanlar olduğundan çok daha az önemlidir.

Warshow'un "Trajik Kahraman Olarak Gangster" yazısının yayımlanması ile *Baba*'nın gösterime girmesi arasında geçen yirmi dört yıl içinde, eleştirmenin akıllıca uyarısı ("Sonuçta gangster, başarmak zorunda olduğu için başarısız olur, kullandığı yöntemler yasa dışı olduğu için değil") tersyüz olmuştur. Başarıyı, aldatma, çalma, hatta öldürmeye değecek bir amaç olarak görebilen bir toplumda, bu söz anlamını yitirmiştir. Sanırım, *Baba* filminin seyircileri daha az duygusaldı (Vietnam ya da Nixon yüzünden mi acaba?) ve sorumluluk reddi yazıları, anlatıya eklenmiş mazeretler olmadan da, toplumsal bir yorumu benimseyebiliyordu. Başka bir deyişle seyirci, Film Yapım Yönetmeliği'nin, kendi "ıslah edici değerler" anlayışı ile uyumlu olarak ısrarla vurguladığı türden yalanlara –"gerçek hayatta üstün gelse de, kötülüğün üstün geldiği filme çekilemez"– gerek duymuyordu.

Halkın *Baba*'nın sonunu algılama şekli, Warshow'un savının gözden geçirilmesini sağladı. Keza, 70'li yılların Amerikan pop kültürü, gangsterlik ile kapitalist girişimcilik arasındaki ilişkiye daha kapsamlı bir açıdan bakmaya başladı. Warshow'a göre, 30'lu yılların gangsterinin yoksulluktan zenginliğe

yükseliş hikâyesi, kesinlikle yıkıma giden bir yoldu: "Sonuçta gangster, başarmak zorunda olduğu için başarısız olur." Gangsterin kötü sonu, sinema seyircisi için türün "kabul edilemez ikilem"ini oluşturur... Warshow'a göre: "Bu başarısızlık, bir tür ölüm olup başarı kötü ve tehlikelidir." Warshow'un öne sürdüğü gibi, gangster "olmak istediğimiz ve olabileceğimizden korktuğumuz şey" ise, 30'lu yılların gangster filmi bu ikilemi basit bir yoldan çözer, çünkü film "bizim ölümümüzü değil, gangsterin ölümünü"[14] gösterir. Çağdaş gangster filmi bu tür bir yorumu güçleştirir, çünkü gangsterin ödediği bedel fiziksel değil, manevidir.

Alessandro Camon, "*The Godfather* and the Mythology of the Mafia" ("*Baba* ve Mafya Mitolojisi") başlıklı yazısında, Warshow'un trajik kahraman olarak gangsterini Coppola filmine ilişkin yorumuyla günümüze taşır:

> *Baba*, bize olmak istediğimiz ya da olmaktan kendimizi alıkoyamadığımız bir kişi sunar. Bu kişinin güce dayalı yaptırımlarından zevk aldığımız ölçüde (bunlar filmde özenle haklı öç almalar şeklinde kurgulanmış olup neredeyse yarattıkları etkiyle doğaüstü bir nitelik taşırlar) onun bu yaptırımların sonuçlarından ötürü acı çekmesine anlayışla yaklaşırız.[15]

Burada gangster (gibi) olma potansiyelini değil, bir kabulü (bizde ondan, onda bizden bir parça olduğu-



nu) görürüz. Dolayısıyla, gangsterin katlandığı sonuçlar kendimizi zorunlu olarak özgürleşmiş hissettirmez bize; oysa bu, derecelendirme sistemi öncesi gangster filmlerinin temel formülüydü. Daha çok, bu zenginlik arayışının gangsteri ne hale getirdiğine empatiyle yaklaşırız, çünkü zenginlik arayışı aynısını bize de yapmıştır.

2 | *Hollywood'a İnanıyorum*

Çoğu yönetmen –Lucas, Spielberg, hepsi– Francis'in katkısı olmaksızın var olamazdı. Ve onun etkisi, ötekilerinin etkisinden çok daha ilginçti. Francis, yeni bir düzenin imparatoru olacaktı ama bu düzen eski düzen gibi olmayacaktı. Sanatçının egemenliği söz konusu olacaktı.[16]

John Milius, Yazar/Yönetmen

Francis Coppola'nın *Baba*'yla ulaştığı "ani başarı," oluşum halindeki bir sürecin sonucuydu. Öncelikle Coppola'nm, Roger Corman için son derece kısıtlı imkânlarla yaptığı çalışma vardı. Corman'ın B filmi[2*] girişimciliği iyi para kazandırmıyordu ve genç filmcilere teslim ettiği "tür filmleri" çoğu zaman berbat ve gülünçtü ama Corman o dönemde stüdyoların sunmadığı bir şeyi sunuyordu: yönetmenlik fırsatı.

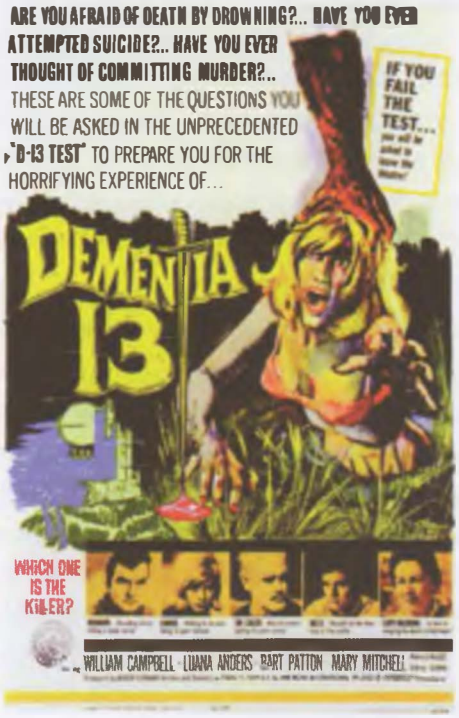
Corman sömürü filmleri yapsa da –bunlar, türü sömüren, yeteneği (finansal olarak) ömüren ve sistematik olarak sinema seyircisinin ucuz gerilim filmlerine yönelik beğenisini sömüren filmlerdi–, genç yönetmenleri "şımartıyordu." ABD Uluslararası Filmler (AIP) şirketinin kullandığı yapım modeli çerçevesinde, genç filmciler büyük stüdyo yapımlarında tasavvur edilemeyecek ölçüde yaratıcı özerklik olanağına kavuşabiliyorlardı.



2 * Düşük bütçeli, kısa sürede çekilen ve kadrosunda yıldız oyuncuların yer almadığı filmler. (Ç.N.)

Genç yönetmen adayları, Corman'da 1960'lı yıllarda Amerikan sinema okullarında büyük bir tutkuyla öğretilen *auteur* yönteminin düşük bütçeli bir biçimini buluyorlardı. Corman'la, sektörün "para alırsan, kontrolü kaybedersin" sözü ile söylenenin tersi oluyordu: Son derece az para söz konusuysa, kimsenin ne araya girecek vakti olur, ne de bunu ister.

AIP'in dağıttığı *Dementia 13*'ün gösterime girmesinden (1963) üç yıl sonra, Coppola'nın UCLA tez filmi



Coppola'nın ilk filmi Dementia 13.

Büyüdün Artık, kıdemli Hollywood yapımcısı Ray Stark'ın işlettiği bağımsız Seven Arts stüdyosu tarafından satın alındı. Film gişede pek başarılı olmamasına karşın, bir Akademi Ödülü'ne (En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Rolü'yle Geraldine Page), Cannes'da Altın Palmiye'ye ve üç Altın Küre'ye (En İyi Film, Müzik ve Komedi dahil olmak üzere) aday gösterildi.

1967'de Seven Arts, Jack Warner'ın Warner Bros'taki çoğunluk hissesini satın aldı ve Coppola birden büyük bir stüdyoyla bağları olan bir filmci haline geldi. Aynı yıl, *Mezun* [The Graduate] (Mike Nichols) gişede çok büyük bir başarı elde etmişti ve Seven Arts/Warner Bros yöneticilerinin bir noktayı gözden kaçırmaları olanaksızdı: Nichols'ın filmi, *Büyüdün Artık*'ın alaycı ergenliğe geçiş olay örgüsünü çağrıştırıyor ve *Büyüdün Artık*'ta son derece belirgin olan Fransız ve İngiliz Yeni Dalga akımlarına üslup göndermeleri yapıyordu. Warnerlar, daha önce profesyonel bir ilişki içinde oldukları genç bir yetenekten yararlanmak için, henüz otuz yaşındaki Coppola'ya yeni film projeleri geliştirsin diye 600.000 dolar başlangıç parası teklif ettiler. Genç yönetmen parayı alıp hemen şehirden uzaklaştı ve San Francisco'da American Zoetrope şirketini kurdu. Yapım şirketi, Amerika'nın en nitelikli sinema okullarından seçkin bir topluluğu bir araya getiriyordu: George Lucas (Coppola'nın sağ kolu ve yapım şirketinin Başkan Yardımcısı), John Milius, Jim McBride, Carroll Ballard, Robert Dalva, Hal Barwood, Matt Robbins, Gloria Katz, Willard Huyck ve Walter Munch.[17]



Warnerlar bir dizi düşük bütçeli gençlik filmi düşünüyorlardı, ama Coppola'nın daha iddialı tasarıları vardı. Paranın çoğunu en gelişmiş ekipmana harcadı: Stüdyolarda henüz yokken, KEM kurgu masaları, sipariş üzerine üretilen bir Keller seslendirme masası ve 35 mm gösterim salonu. Burası bir sinema öğrencisinin rüya stüdyosuydu: En iyi araç gereç, stüdyoya gelip giden, görüşlerini, uzmanlıklarını paylaşan zeki insanlar ve pek çok gösterim. Coppola, San Francisco'da yayımlanan *Show Magazine*'e 1970'de: "Kansas'tan Omaha'ya ilk hava postası seferini başlatan kişi gibi hissediyorum kendimi" diyordu. Bu tarihteki kendi rolüne gelince, Coppola şu karşılığı veriyordu: "Francis Coppola'nın San Francisco'da, eski bir depoda film çektiğini söyleyin yeter."[18]

Coppola, American Zoetrope'da dört film projesi geliştirdi:

1. Lucas'ın Güney California Üniversitesi'nde tez olarak hazırladığı filmin daha kapsamlı ve daha gelişkin bir biçimi olan fütürist distopya filmi *THX 1138* (1971'de gösterime girmiştir);
2. Michelangelo Antonioni'nin 1966 tarihli *Blow-Up*'ını temel alan, bir teknik dinleme uzmanı hakkındaki film (Coppola'nın yönettiği 1974 tarihli *Konuşma* filmine dönüşmüştür);
3. Milius'un yazdığı, Coppola'nın yönettiği ve Vietnam'a Amerikan askerlerinin çıkışı üzerine belgesel tarzında bir film (bu, Coppola'nın 1979 tarihli *Kıyamet* filminin temelini oluşturmuştur) ve

4. California eyaletinin Modesto şehrinde, lisenin son akşamında, belki Vietnam'da savaşmak üzere askere alınmayı da içerecek olan bir gelecek üzerine düşünen bir grup genç hakkındaki bir film (bu, Lucas'ın 1973 tarihli *American Graffiti*'sine dönüşmüş; zaman, Tet Saldırısı sonrası 1969'dan, 1963 Kennedy suikastı öncesine kaydırılmıştır).

Coppola, öneri niteliğindeki dört projeyi Warner Bros'daki yöneticilere getirdiğinde, stüdyo bunların hepsini reddedip parasını geri istedi ... Coppola'nın artık sahip olmadığı parayı.

Warner şirketinin American Zoetrope projelerini geri çevirmesi, Hollywood tarihindeki en aptal kararlar arasında yer alır. Warnerlar, 1969'da bir stüdyo için mütevazı bir yatırım demek olan 600.000 dolar karşılığında, şu filmlerin telif haklarını alabilirdi: Sonradan Cannes Büyük Ödülü kazanacak olan iki film; En İyi Film ödülüne aday gösterilen üç film; 100 milyon dolar üzerinde hasılat yapan ilk filmlerden biri ve 1973'te bütün zamanların en yüksek hasılat yapan bağımsız yapımı haline gelecek olan film.[19]

Sektörde Seven Arts/Warner Bros anlaşmasına yol açan değişikliklerle uyumlu olarak, 1966'da madencilik holdingi Gulf and Western, daha sonra *Baba* filminin dağıtımcılığını üstlenecek olan Paramount Stüdyoları'nın yönetimini ele geçirdi. O dönemde, Paramount gişe gelirlerinde altı büyük ve iki bağımsız stüdyonun



ardından dokuzuncu sıradaydı (National General ve Cinerama adlı bağımsız şirketler bir süre sonra ticari faaliyetlerine son vereceklerdi). Başlangıçta sektör gazetecilerini ve sektördeki öteki yöneticileri şaşırtan bir hamleyle, ana şirketin ünlü CEOsu Charles Bluhdorn stüdyoyu üç gence teslim etti. Büyük ölçüde denenmemiş bu gençler, o zamanlar henüz 28 yaşında olan Stanley Jaffe, 33 yaşındaki Frank Yablans ve 38 yaşındaki Robert Evans'tı. Sinema sektörünün ticari dergileri Bluhdorn'u ağır bir dille eleştirdi; keza, alanı bilen birçok kişi, yöneticinin işe aldığı kişilerin stüdyonun sonu anlamına geldiğini belirttiler.[20]

Doğrusu, Yablans'ın işe alınması anlamlıydı. Yablans, Disney'de ve daha sonra Filmways ile Paramount'ta bir tür şirketin "iş bitirici"si olarak ünlenmişti. Jaffe çok genç olduğu için bir sürprizdi ama en azından sinema sektöründeydi. Ama Bluhdorn'un Evans'ı yapım yönetmeni olarak seçmesi düpedüz çılgınca görünüyordu. Evans, hemen hiç yönetici deneyimi olmayan, oyunculuk kariyerini tüketmiş biriydi. Evans'a, Hollywood'dan ayrıldıktan sonr, aile şirketi Evan-Picone'da yönetici kadrosunda bir iş verilmişti, ama orada mankenlerle dolaşmak dışında tam olarak ne yaptığı belli değildi. *New York Times*, Evans'ın işe alınmasını açıkça "Bhuhdorn'un çılgınlığı" olarak değerlendiriyordu. Tabloit *Hollywood Close-Up* daha da açık bir dille konuşuyordu: "Bluhdorn'un mastürbasyonu."

Bluhdorn, 1970 baharında sektördeki birçok kişinin öngördüğü hamleyi yaptı: Şirketi kapatmaya ve şirketin tek mal varlığını –üzerinde ünlü Melrose Avenue film stüdyosunun inşa edildiği West Hollywood taşınmazının kendine ait olan parselini– satmaya karar verdiğini duyurdu.[22] Bluhdorn hemen bir alıcı bulup anlaştı. Ama on bir saat sonra anlaşma feshedildi; Gulf and Western, bir mezarlık olan bitişik arsayı satın alıp imar durumunu değiştirmeyi başaramadı, bunun üzerine müteahhitler çekildiler.

Bluhdorn stüdyoyu satmaya çalışırken, Evans yapım yönetmenliği görevini sürdürdü ve Paramount'ta işleri yoluna sokmak için son derece basit, ama yaratıcı bir plan kullandı. İlk mütevazı başarısını, Ira Levin'in çoksatar romanı *Rosemary'nin Bebeği*'ni sinemaya uyarlayarak elde etti; 1968 tarihli bu uyarlama, yapım bütçesinin aşağı yukarı beş katı gelir getirdi. Sonra, 1970'te, Evans bir başka çoksatar olan *Aşk Hikâyesi*'nin uyarlamasını gözden geçirdi. Yale Üniversitesi profesörü Erich Segal'in kaleme aldığı romanı, başlangıçta kitabın yayımcısı Harper and Row oldukça önemsiz bir yapıt olarak görmüştü. Evans, kitabın yayımcısına, 25.000'lik ilk basıma destek olmak üzere 25.000 dolar avans verdi. Evans, kitabın görünürlüğünü önemli ölçüde artıran ve sonraki başarısının hız kazanmasına yardımcı olan bu para karşılığında, roman çoksatar olmadan uyarlama



opsiyonunu[3]* elde etti. Kitap popülerliğinin zirvesine ulaştığında, Evans'ın elinde dönemin sinema sektörü dilinde "önceden satılmış ürün" adı verilen bir girişim –neredeyse kendi kendini satacak kadar önemli ad tanınmışlığı olan bir film projesi– vardı.

Romanın kitapçılarda satışa çıkmasından topu topu dokuz ay (ve stüdyo arsasının satışının başarısız olmasından yaklaşık sekiz ay) sonra, tam 1970 yılının tatil mevsiminde, Paramount *Aşk Hikâyesi*'nin film versiyonunu çıkardı. Filmin başrolünde Evans'ın eşi, eski manken Ali MacGraw oynuyordu. Film, yalnızca Kuzey Amerika'da 50 milyon doların üzerinde hasılat yaptı, o yılın iki numaralı filmi *Küçük Büyük Adam*'ın (Arthur Penn) yaklaşık üç katı gelir elde etti ve o yıl Paramount'un toplam gişe gelirinin yaklaşık üçte birini oluşturdu.

Evans, *Aşk Hikâyesi* opsiyonunu garanti altına almadan önce, ilk olarak Mario Puzo'nun *Baba*'sının opsiyonunu satın almıştı. Evans'ın anlattığına göre, 1968'de Puzo ona *Mafya* adlı bir kitabın "buruşuk elli altmış sayfası" ile gelmişti. Gene Evans'a göre, Puzo bazı ürkütücü kişilere 10.000 dolar borçlanmıştı, ama cebinde o kadar parası yoktu. Bunun üzerine Evans, Puzo ile reddedemeyeceği bir anlaşma yapmış; daha sonra *Baba* adını alan Puzo romanının opsiyonu için yalnızca 12.500 dolar ödemişti.

3 Bir ücret karşılığı, belirli bir süre için bir mülkiyet ya da hizmeti temsil etme haklarına sahip olma. (Ç.N.)



Paramount'taki ana plan, bu romanı sinema uyarlamasını bilinen seçkin bir yönetmene vermekti. Evans'ın ilk tercihi Richard Brooks'tu; Brooks'un en ünlü filmleri, Truman Capote'nin gerçek bir cinayeti konu alan romanından sinemaya uyarladığı *Soğuk Kanlı* (1967) ile çocuk suçluluğunun tehlikeleri üzerine bir mesaj filmi olan *Karatahta Ormanı*'ydı (1955). Brooks, öneriyi geri çevirdi, çünkü kitabın örgütlü suçu yücelttiğini ve halktaki İtalyan-Amerikan gangsteri imgesini istismar ettiğini düşünüyordu. Evans, Brooks'tan sonra filmi, Konstantinos Costa-Gavras, Elia Kazan, Arthur Penn, Franklin Schaffner, Fred Zinnemann, Lewis Gilbert ve Peter Yates'e önerdi. Hepsi, "hayır, teşekkür ederiz" dediler.

Hiç kuşkusuz, Evans her önerisinin geri çevrilmesiyle giderek artan bir baskı hissediyordu. Paramount'ta





Robert Evans, 1971 yılında Paramount yöneticisi.

Burt Lancaster'in işin içinde olduğu bir kamera arkası dram, durumu daha da kötüleştiriyordu. Lancaster, Vito Corleone rolünü oynamak istiyordu; rol için uygun yaştaydı (Lancaster elli sekiz; Brando kırk yedi yaşındaydı) ve filmin finansmanına katılmak istiyordu. Ama Evans, film yıldızının önerisine karşıydı. Stüdyo başkanı Frank Yablans'a, çeşitli nedenlerden ötürü Lancaster'a karşı olduğunu belirtti: Lancaster'ın katılımı filmin yapımını daha pahalı hale getirecek, stüdyonun projeyi kontrol etme imkânını ve filmin kazancından alacağı payı azaltacaktı.

İlk olarak Francis Coppola'yı öneren, Evans'ın sağ kolu Peter Bart oldu. Evans, başlangıçta öneriyi geri çevirdi ama Bart ısrar etti. Bart, giderek kimlik politikasına duyarlı hale gelen bir Hollywood'da İtalyan-Amerikalı Coppola'nın, Mafya hakkında yeni bir filmin yol açacağı kaçınılmaz halk tepkisinin yönünü değiştirebileceğini öne sürüyordu.

Bart'ın Coppola konusundaki coşkusu Evans'ı etkileyip yönlendirdi. Hiç kuşkusuz Evans, Lancaster'i projenin dışında tutmak için birisiyle, herhangi birisiyle sözleşme imzalama noktasında kendisini baskı altında hissediyordu. Bu yüzden, bir teklifte bulundu. Ama Evans'ı şaşırtan bir şey oldu: Genç yönetmen, büyük stüdyo filmi yapmak istemediğini öne sürerek, Evans'ı geri çevirdi.

Coppola bir süre sonra, George Lucas'la yaptığı bir konuşma sayesinde, fikrini değiştirdi: Lucas ona, *Baba*'nın yönetmenliğini üstlenirse, bir daha asla bir başka ticari film yapması gerekmeyeceğini söylemişti. Lucas görüşünü abartmış olabilir ama sistemde yaratıcı bağımsızlığın tek emin yolunun büyük bir ticari film olduğunu biliyordu.

Coppola, görece düşük bir ücreti kabul etmişti: 125.000 dolar + hasılatın % 6'sı. Sonuçta, sektörde görece





yeniydi, (Evans cephesinden bakıldığında) böyle büyük bir stüdyo filmini elde etmek bir şanstı. Hiç kuşkusuz, o dönemde Evans, bu genç yönetmeni denetlemenin daha önce filmi önerdiği seçkin adlardan herhangi birinden daha kolay olacağına inanıyordu. Ama bir noktayı gereğince değerlendirememiş, büyük bir olasılıkla bu nokta üzerine düşünme zahmetine girmemişti: Bu nokta Coppola'nın Hollywood *auteur* yönetmen fikrini (ve idealini) nasıl derinden benimsediği, dolayısıyla filmin çekiminde genç yönetmenin neleri göze alabileceğiydi.

Sektörün ticari dergilerini takip edenler için, sette Evans ile Coppola arasındaki mücadelelere ilişkin haberler, bildik bir sektör öyküsü çizgisini izliyordu: Stüdyosunun fikrini denetlemeye çalışan hırslı bir idareciye karşı, belli bir yaratıcı özerkliği gerçekleştirmeye çalışan genç bir sanatçı. Deyim yerindeyse, ikili arasındaki hesaplaşmanın zemini, birkaç ay önce, Evans *Variety*'nin birinci sayfasında çıkan "Yönetmenlere Haddini Bildirme" başlıklı yazıda kendisinin ve (Paramount'un) niyetini dile getirdiğinde belli olmuştu: Evans, "yaratıcı bazda ürünle [daha] doğrudan ilgilenmek"ten, "senaryoyu geliştirme, oyuncuları seçme ve son kurgu aşamalarına daha yakın olmak"tan söz ediyordu. Evans daha gergin bir dille, yazarlar ve yönetmenler Paramount'un iş yapma tarzından hoşlanmıyorlarsa, "o zaman [şirketten] uzak dursunlar" diyordu.[23]

"Yönetmenlere Haddini Bildirme"nin bağlamı, *Yeni Bir Yaprak* (1971) filminin son kurgusu üzerine Evans ile yazar-yönetmen Elaine May arasında başgösteren ihtilaftı. Evans ile May, yapım boyunca kavga ettiler ve eldeki bütün verilere göre, stüdyonun dağıtım için hazırladığı versiyon, May'in itirazları üzerine yapılan bir dizi değişikliği içeriyordu. May, Evans'ın müdahalesinden o kadar rahatsız olmuştu ki, filmin stüdyo versiyonunun gösterime girmesini engellemek için federal mahkemede dava açmıştı.

May'in davası büyük ölçüde sembolikti; film onun değil, Paramount'un filmiydi ve Evans'ın bunu kanıtlamak için *Variety*'de yayın yapması ya da mahkemeye çıkınası gerekmiyordu. Evans'ın savunmasında, başrollerini sevimli kadın mirasçı May ile kendi mirasını saçıp savurmuş yaşlı "centilmen" Walter Matthau'nun paylaştıkları *Yeni Bir Yaprak*'ın yönetmen kurgusunun yaklaşık üç saat sürdüğü, bunun bir komedi için gösterime sokulması olanaksız bir uzunluk olduğu belirtiliyordu. Evans'ın denetiminde, gösterim kurgusu sinema sahipleri için daha kabul edilebilir 100 dakikaya indirilmişti. Burada yiten şey, May'in daha keskin kara mizahıydı ama Evans'ın filmin süresini azaltma yönündeki kararı kişisel değildi, yalnızca ticariydi.

Evans'ın *Variety*'deki sert sözleri May ve *Yeni Bir Yaprak*'la ilgili olarak sonuç vermişti, ama *Baba*'nın yapımı ve yapım-sonrası ile ilgili olarak işe yaramadı.





Evans-Coppola çekişmesinin iyi bilinen ayrıntılarına şöyle bir bakmak, 1972'de Hollywood hakkındaki temel bir gerçeği açığa vurur: Stüdyo otoritesi zayıftı, dolayısıyla *auteur* yönetmenler kolayca özerk davranabiliyordu. Evans, kamu nezdinde böbürleniyor, ama kapalı kapılar ardında yapımı dikkatli yönetiyordu; çoğunlukla sette Coppola'ya taviz verecek kadar zekiydi ve "olmazsa olmaz" filminin gidişini aksatabilecek otorite sergilemelerine direniyordu.

Örneğin, ekip, Michael'ın düzenbaz polis şefi McCluskey ile uyuşturucu baronu Sollozzo'yu silahla vurduğu restoran sahnesini çektikten sonra, filmin başlangıçtaki kurgucusu Aram Avakian, Evans'a ulaşarak ona filmi "kurgulamanın mümkün olmayacağı"nı, Coppola'nın "devamlılık hakkında hiçbir fikrinin olmadığı"nı söylemişti. Bu, genç yönetmeni işten çıkarmak için mükemmel bir fırsat olsa da, Evans önce Avakian'ın

anlattıklarını gözden geçirmeye karar verdi. Bir başka kurgucudan, *Serinkanlı ve Profesyoneller* (1967) filmlerinde Richard Brooks için çalışmış olan Peter Zinner'dan günlük iş kopyalarına bir göz atmasını istedi. Zinner, çekimleri inceledi ve Evans'a Coppola'nın çalışmasının olağanüstü olduğunu söyledi. Bunun üzerine, Evans, Avakian'ı işten çıkarıp Avakian'ın yerine (Coppola'nın destekçisi olarak) Zinner'ı işe aldı.

Evans, filmin ilk projelendirme aşaması, yapımı, yapım sonrası, promosyon ve dağıtımı boyunca, çoğunlukla egosunu bir yana bırakıp gözünü ödüle dikti: Marlon Brando ile Al Pacino'nun seçilmesine önce itiraz etti ama sonunda onlarla anlaşma yapılmasını sağladı, önce Coppola'yı iki saatten biraz uzun olan filmi yaklaşık üç saate çıkarmaması konusunda uyardı, sonra bu girişimi teşvik etti ve yönetmene yapım sonrasını tamamlasın diye daha fazla zaman tanımak için filmin dağıtımındaki bir gecikmeye destek verdi (bu gecikme, stüdyonun bir tatil sezonunu gözden çıkarmasına mal oldu).

Film gösterime girdikten sonra, o çetin mesele –sette ve kurgu odasında kimin ne yaptığı– tartışma konusu oldu ve bugüne dek Coppola da, Evans da tartışmaya son vermediler. Coppola, *Playboy*'un 1975 yılında yayımlanan bir sayısında, Evans'ın *Baba* setine müdahalesinden yakınıyor; Evans, 1994 gibi ileri bir tarihte, yani filmin gösterime girmesinden yirmi yılı aşkın bir süre



sonra bu çekişmeyi *The Kid Stays in the Picture* (Delikanlı Filmde Kalıyor) adlı anı kitabında özetliyordu.[24] 1983'te, çeşitli talihsizliklerin yaşandığı *The Cotton Club* filminin çekimi sırasında birbirlerine gönderdikleri (ve *The Kid Stays in the Picture*'da yayımlanan) telgraflar, büyük bir olasılıkla hiç son bulmayacak olan bir dargınlığı açığa vurmaktadır:

Sevgili Bob Evans,

Baba filmine katkı iddialarınla ilgili olarak gerçekten son derece nazik davrandım. Nino Rota müziğini reddettiğin, oyuncu olarak Pacino ile Brando'nun seçilmesine engel olduğun vb. hakkında hiç konuşmadım. Baba'nın kurgusu hakkında budalaca gevelemelerin aklıma geliyor da, sözlerindeki gülünç kendini beğenmişlik sinirime dokunuyor.

Francis Coppola, Robert Evans'a gönderilen bir telgraf, 1983

Harika telgrafın için teşekkür ederim. Bu zehir zemberek eleştiriye ne yol açtı, bilemiyorum. Yanıltıcı suçlamaların hem canımı sıkıyor hem tepemi attırıyor ... Bu Makyavelist mektubu göndermeye cesaret etmedeki küstahlığın beni kızdırıyor. Mektubun içeriği gülünç olduğu gibi, hakikati de tümden çarpıtıyor.[25]

Robert Evans'ın yanıtı, 1983

Anı kitabından bir sonuca varmak gerekirse, Coppola'nın popüler basında başarının bütün prestijini kendine mal etmesi ve Oscar kabul konuşmasında Evans'ın

adından söz etmemesi, Evans'ı kızdırmıştı. Ama stüdyo yöneticileri, filmin yapımcısı olarak Evans'ın başarısının son derece önemli olduğunu biliyorlardı. Evans, zor bir yönetmeni ve oyuncu kadrosunu (stüdyonun üst düzey yöneticilerinin Brando'yu işe almak istememelerinin geçerli nedenleri vardı) ustaca yönetmişti ve başarısının kanıtı, Hollywood'da dendiği gibi, "beyaz perdede görülüyordu." Evans, filmi görece düşük bir bütçe olan 6 milyon $ ile çekmiş ve film ilk yurt içi gösteriminde bu meblağın on beş katı gelir getirmişti. Paramount'taki iş arkadaşları ve patronu Charles Bluhdorn için Evans'ın en önemli başarısı şuydu: *Baba*, o tarihe dek en yüksel gişe hasılatı elde eden film olduğunda, stüdyo filmin çok büyük bir hissesini –yüzde 84– elinde tutuyordu.

Baba'nın, diğer filmler için son derece durgun geçen ABD gişesinde elde ettiği olağanüstü başarıdan söz ederken, Paramount pazarlama ekibinin çalışmasını



Radio City'deki The Bells of St. Mary's



teslim etmemiz gerekir. Stüdyo ilk kez *Baba* için bir dağıtım programı belirlerken, akıllarında 1971 yılının Noel tatili vardı. Filmdeki çeşitli sahneler Noel'de geçer: Örneğin, Vito vurulduktan sonra Sollozzo, (Noel alışverişi için dışarıda olan) Tom'u kaçırır ve onu yol kenarındaki bir Noel ağacı sergi yerindeki bir treylerde tutar. Paralel bir sekansta Michael, Leo McCarey'nin tatil klasiği *The Bells of St. Mary's* (1945) filminin gösteriminden sonra Radio City Music Hall'den dışarı çıktığında, babası hakkındaki haberi öğrenir.

Evans, Hollywood tarihi diye kabul edilse de, aslında kendini anlattığı kitabında, hem filme olan güveninin hem yönetmenine olan inancının bir ifadesi olarak *Baba*'nın dağıtımını 1972 baharının başlarına erteleme kararını savunuyordu. Ama bu riskli girişimin başarıya ulaşması, pazarlama ekibinin filmi yeniden belirlenen sezon dışı 15 Mart 1972 tarihi için tanıtma stratejisi sayesinde olmuştur.

Bahar ortası, stüdyonun filmleri gösterime sokma listesinde geleneksel olarak ölü bir sezondur. Üstelik ayın 15'i, açılış için alışılmadık bir gün olan Çarşambaya denk geliyordu. Ama sıradışı açılış günü, hiç de stüdyonun gösterim stratejisinin en şaşırtıcı yanı değildi. Paramount, filmi New York City'deki ilk haftasında yalnızca altı sinemada gösterme gibi bir düzenlemeye gitti. Los Angeles açılışı bir hafta sonra, gene bir Çarşamba günü yapıldı. Bunu, iki gün sonra, 24 Mart 1972'de, gene

az sayıda, toplam 323 sinema salonunda, yurt çapındaki ulusal gösterim izledi.

1972'de, filmin aynı anda bütün sinema salonlarında gösterime sokulması norm değildi (bugün olduğunun aksine). O dönemde, filmin bütün sinemalarda aynı anda gösterime sokulması, bir önlem gibi, elindeki filmin kötü olduğunu bilen stüdyonun parayı alıp kaçmaya yönelik bir tür stratejisi gibi görünürdü (ve neyin nasıl göründüğü, Hollywood'da her zaman önemlidir). Paramount, herhangi bir kimsenin, başarısından emin oldukları filmi beceremediklerini düşünmesini hiç mi hiç istemiyordu.

Filmi ulus çapında genel gösterime sokmadan önce, belirli bir süre büyük şehirlerde gösterime sokma, o dönemde başvurulan yaygın bir uygulamaydı. Filmi bu yolla gösterime sokmama kararı, sonuçta gişede uzun kuyruklar oluşmasını garanti altına alıyordu. Paramount pazarlamacılarına göre, uzun kuyruklar filmi görme yönünde olağanüstü bir talebin olduğu *izlenimini uyandıracaktı*. Bu izlenim, kısmen doğruydu; pek çok Amerikalı filmi görmek istedi. Ama asıl plan, bu talebi iyice artırmak için, stüdyonun empoze ettiği bir limitin kullanılmasıydı. Pazarlamacıların riskli öngörüsü şuydu: Kuyruklar, etkinliğin –sonuçta, gişe rekorları kıran film görüntüsü yaratmanın– bir parçası haline gelecekti.

Risk, karşılığını verdi. Paramount'un, "ilk gelen alır" ilkesine dayalı sınırlı süreliğine gösterimi, otuz üç yıl



önce *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (1939) ulaştığı gişe rekorlarını kırdı. *Baba* filmi, ilk yurt içi gösterim süresi sona erdiğinde, Evans ile Paramount'un 1971 yılındaki bir numaralı filmi olan *Aşk Hikâye*'sinin yaklaşık iki katı, 1970'in bir numaralı filmi *Havaalanı*'nın elde ettiği gişe gelirinin ise dört katı hasılat yapmıştı.

Sinemaların önündeki kuyruklar üzerine yorum yapan birçok gazeteden biri olan *LA Times*, gişede yıllarca süren kötü gidişten sonra, insanların bir Hollywood filmiyle, bilet için sokakta bekleyecek kadar ilgilendiklerini görmenin umut verici olduğunu belirtiyordu. Kuyrukların büyük ölçüde, Paramount'un kullandığı dağıtım stratejisinden kaynaklanması, konu dışıydı. "Sinemaya gitmenin basit ve eğlenceli olduğu zamanları hatırlıyor musunuz?" diye takılıyordu LA gazetesi:

> Doğrusu, *Baba*'nın olağandışı açılışıyla bütün bunlar değişmiş gibi görünüyor. *Baba*, bugüne dek, seyirci olabilmek için kuyrukta beklemek zorunda olduğunuz tek film. Kuyruklar aşırı kalabalık. Bir Cumartesi akşamı, kuyruklar o kadar uzun ki, bir semtten ötekine taşıyor olabilirler.[26]

Baba, Paramount'un ve zorluk içindeki sinema sektörünün ihtiyaç duyduğu olay filmin ta kendisiydi. İlk gösterimden sonra, dünya çapındaki gişe hasılatı 150 milyon doları geçti. Daha sonra filmin 1974'te tek bir gösterimi için TV "satışı" (Paramount, bu yılı *Baba* 2'nin tanıtımını yapacak şekilde ayarlamıştı), iki gecelik bir mini dizi gösterisi için afallatıcı bir rakamdı: 10 milyon

dolar. NBC, reklam zamanını dakikası 250.000 dolardan satıyordu; bu o güne kadarki en büyük fiyat olup, bir önceki yıl Super Bowl[4]* yayınının ulaştığı rekorları kırıyordu.[27]

Hollwood'da "pazarlanabilirlik"ten ve "oynanabilirlik"ten söz edilir. Pazarlanabilirlik, tanıtım açısından bir tür çekiciliği olan filme; oynanabilirlik ise, seyircilerin beğendikleri ve/ya da hayranlık duydukları bir niteliğe gönderme yapar. Stüdyolar, bir filmin bu özelliklerden birine ya da ötekine sahip olmasını umarlar ve genel varsayım, pazarlanabilirlik ile oynanabilirliğin büyük ölçüde birbirini dışladığıdır. *Baba*, her iki özelliğe de sahip ender filmlerden biri oldu.

Baba, pazarlanabilirlik özelliğiyle gişe başarısını yakaladı; basit "*Baba* artık film" tanıtım sloganı (yaratıcı bir pazarlama sloganı), başlangıçta ilgi uyandırmak için yeterli oldu. Film gösterime girdikten sonra, Paramount'taki dağıtım ve pazarlama ekibi, filmin olağanüstü başarısına –kuyruklar, gişe rekorları– gönderme yapmaya başladılar ve bunu yaparken, gelecekte gişe rekoru kıracak filmlerin tanıtımı için bir model sunmuş oldular. Ticari başarı tek başına reklam kampanyasının ayırıcı özelliği haline geldi.

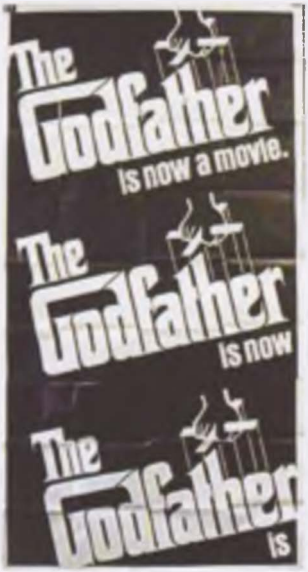
Paramount'un kullandığı dağıtım stratejisi, oynanabilirliğe de dayanıyordu; olumsuz değerlendirme yazıları ya da olumsuz söylentiler, film daha küçük Ameri-

4 * Her yıl canlı yayınlanan Amerikan Futbol Ligi şampiyonluk maçı (Ç.N.)



kan şehirlerinde gösterime girdiğinde yatışmış olacaktı. *New York Times*, tartışmayı açan yayın oldu: "[*Baba*], yılın gerçekten ilk tatmin edici, büyük ticari Amerikan filmi;" sonra *Time Magazine*'in değerlendirmesi geldi: "[*Baba*], her şeye sahip bir film izlenimi uyandırıyor."[28] İlk değerlendirmeler yapıldıktan sonra, *New Yorker* için yazan Pauline Kael, *Baba*'nın tarihsel önemini kabul ediyordu: "En iyi popüler filmlerin ticaret ile sanatın kaynaşması olarak nasıl ortaya çıktığına ilişkin büyük bir örnek var ise, bu örnek *Baba*'dır."[29]

Baba, tam on bir dalda Oscar ödülüne aday gösterildi ve üçünü kazandı: En İyi Film, En İyi Uyarlama-Senaryo (Coppola ile Puzo) ve En İyi Erkek Oyuncu (Brando). Filmin galasından bir ay sonra, Gulf and Western şirketi borsada hisse başına 44,75 dolardan işlem görüyordu; bu o zamana kadarki en yüksek hisse değeriydi. 3-10 Nisan haftasında, Oscar töreninden birkaç hafta sonra, Gulf and Western hisseleri üzerinden işlem yapma iki kez askıya alındı ve % 100 marj koşulu getirildi. Bunlar, istikrarsız hisse senetlerini istikrarlı hale getirme amacıyla giri-



"Baba artık film."


Francis Coppola 1973 yılında Oscar töreninde.

şilen ve seyrek olarak başvurulan iki borsa hareketi olup, bu durumda yükselişteki bir hisse senedi için kullanılıyordu. Yılın sonunda, Gulf and Western şirketinin Paramount Film Eğlence Bölümü, vergi öncesi işletme kârlarının 31,2 milyon $ olduğunu, gelirlerinin önceki yıla oranla % 55 oranında arttığını bildiriyordu. Daha üç yıl önce iflasın eşiğinde olan bir stüdyo için, bunlar tadının çıkarılması gereken rakamlardı.



3 | *Mafyaya İnanıyorum*

[Kesik] at başı hikâyesi, doğrudan Sicilya halk geleneğinden alınmadır. Fark şundan ibarettir: Onlar, parayı ödemezseniz, ilk uyarı olarak sevdiğiniz köpeğin başını kapınıza çiviliyorlardı.

National Public Radio'nun Fresh Air programında Terry Gross'un Mario Puzo ile bir söyleşisinden

[Baba'dan] şaşkın ayrıldım, demek istediğim, sinemadan su akıntısına kapılmış gibi çıktım. Belki de film hayal ürünüydü, ama benim için, o zamanlar, hayatımızdı bu ... Yalnızca mafya kısmı değil, yalnızca gangsterler, adam öldürmeler ve bütün o saçmalıklar değil, başlangıçtaki o düğün, müzik ve dans da, o bizdik, İtalyan halkı.[30]

"Boğa Sammy" lakaplı Salvatore Gravano, Gambino ailesinin iki numaralı adamı

28 Haziran 1971'de, *Baba*'nın önceden planlanan tatil sezonu galasından altı ay önce, mafya patronu Joe Colombo, Jerome Johnson adlı Afrika kökenli bir Amerikalı tetikçi tarafından vuruldu: Olay, Colombo, New York'taki İtalyan Birlik Günü toplantısında kürsüye yaklaşırken olmuştu. (İddia o ki), bu silahlı saldırı emrini, patronların patronu Carlo Gambino ile yeni bir ittifaktan aldığı cesaretle "Deli Joe" lakaplı gangster Gallo vermişti. Afrika kökenli Amerikalı bir tetikçinin seçilmesi –ki bu, mafya için sıradışı bir hareketti– bir tür Deli





Joe'nun tuhaf imzası gibi görünüyordu, çünkü iki adam arasındaki kan davasını başlatan şey, Gallo'nun uyuşturucu ticaretinde Harlem gangsterleri ile iş yapmak istemesi olmuştu.

7 Nisan 1972'de, *Baba*'nın galasından bir aydan az bir süre sonra Gallo, Little Italy'deki Mulberry Sokağı'nda bir lokantada kırk üçüncü yaş gününü kutlarken öldürüldü. Bu mafya intikam cinayetinin lokantada ayarlanıp uygulanması, filmde Michael'ın McClusky ile Sollozzo'yu öldürdüğü sahne ile neredeyse birebir aynıydı, bu da seyircilerde Coppola ile Puzo'nun içeriden bilgi aldıkları izlenimini uyandırmıştı, o kadar ki gerçek gangsterler kendi hazırladıkları tertipler için filme başvurmuşlardı.

Puzo'nun, yazdığı gangsterleri tam olarak ne ölçüde bildiği, tartışmaya açık bir konudur. Bir yandan,

Evans'ın anlattıkları var elimizde: Buna göre Puzo, Paramount'tan aldığı opsiyon parasını mafyanın müşterek bahisçilerine olan borcunu kapamak için kullanmış. Ama Puzo ısrarla, *Baba*'yı yazmadan önce hayatında gerçek bir gangsterle hiç karşılaşmadığını belirtmiştir. Kitap, ajansının fikriydi. Puzo, *Baba* sayesinde milyoner olduktan çok sonra bile, ülkenin dört bir yanında okunan sansasyonel romanın, çoksatar yazmaya yönelik hesaplı bir girişimden –başarılı bir girişim, elbette– ibaret olduğunu söylemiştir.

Puzo mafya üyeleri ile ister tanışmış olsun ister olmasın, Manhattan'ın batı yakasındaki tren bakım istasyonlarında geçen çocukluğu sayesinde, Vito Corleone'nin içinden çıktığı, çok çalışıp az kazanan İtalyan Amerikalı işçi sınıfını birinci elden biliyordu. Puzo, İtalyan Amerikalı deneyiminde ailenin önemini de anlamıştı; yazar, annesine derinden bağlıydı, özellikle babası Mario henüz on iki yaşındayken aileyi terk ettikten sonra. Puzo, 1965'te yayımlanan ikinci romanı *The Fortunate Pilgrim*'de aile reisi Lucia Santa'ya model olarak annesini almıştı.[31] Dört yıl sonra, iyiliksever kadın aile reisi Lucia Santa *Baba*'da iyiliksever erkek aile reisi Vito Corleone haline geldiğinde, aile üzerine odaklanma gene İtalyan Amerikalı deneyimini betimlemenin merkezini oluşturuyordu.

Baba'nın başından sonuna karşılaştığımız sözlü anlaşmalarda, bir iş (bir iyilik, bir taahhüt) aileye bir tür



saygı jestine karşılık olarak sunulur. Bu anlaşmalar, bir çeşit aile ilişkisini temel alır: Modern şehrin ve iş yerinin daha geleneksel yasal ya da mali yükümlülüklerini aşan, onun ötesine geçen babaya bağlılık, baba figürüne bağlılıktır bu. Bonasera, filmin başında Amerika'ya olan sevgisini dile getirdiğinde, bunu, kızına saldıranları serbest bırakabilen bir yönetime inanmakla hata ettiğini netleştirmek için yapar. Bonasera, sonunda, Don Corleone'ye güvenmiş olması gerektiğini anlamıştır. Vito'nun elini öper ve bağlılığını çıkmadan önce söylediği yalın bir sözle dile getirir: "*Grazie*, Baba."

Vito'nun romandaki tanıtımı da, ailenin iş yaşamındaki, kişisel olanın mesleki olandaki önemini belirler:

> Don Vito Corleone, herkesin yardım için başvurduğu ve asla düş kırıklığına uğramadığı bir adamdı. Boş vaatlerde bulunmaz ya da o ödlek mazerete –"Dünyada benden daha güçlü kimseler var, o yüzden elim kolum bağlı"– sığınmazdı. Vito'nun dostun olması şart değildi, hatta yaptıklarının karşılığını ödeyecek hiçbir imkânının olmaması da önemli değildi. Bir tek şey isteniyordu senden: Dostluğunu bizzat dile getirmen. Sonra, dilekte bulunan ne kadar yoksul ya da güçsüz olursa olsun, Don Corleone o adamın derdini kendi derdi bilirdi. Ve o adamın sorununu çözme yolunda hiçbir engel tanımazdı. Peki, aldığı karşılık neydi? Dostluktu, saygın "Don" unvanıydı ve kimi zaman daha sevgi dolu bir tutumla "Baba" diye selam verilmesiydi.[32]



Sonny Michael'ın McClusky ve Sollozo'yu öldürme fikrini ilk önce reddediyor.

Aile şirketi ile aile sorumluluğunun iç içe geçmesi, Corleone ailesinin yürüttüğü tuhaf bir kapitalizmin özünü oluşturur. Onlar modern Amerikan kapitalizminin imanı olan "herkes kendi başının çaresine bakar"ı reddeder, bunun yerine aile ve cemaatle ilgili olarak, (iyiliksever baba figürü Baba'nın gözetimindeki) Eski Dünya değerlerine bağlı kalırlar. Filmdeki trajik yön, Corleonelerin tam anlamıyla meşruluğu başaramamaları değil, şunun farkına varılmasıdır: Gangster kapitalizmi için çok önemli olan aile ve cemaat temelli bağlılıklar, Corleonelerin bu meşruluk hedefine ulaşmak için teslim olmak zorunda oldukları, ama sonuçta kurtulamayacakları engellerin ta kendisidir.

Romanda, Michael babasının canına kast girişiminin öcünü almak için Sollozzo'yu ve McClusky'yi öldürmeyi önerdiğinde, Sonny güler. Ama gülme nedeni, Michael'ın önerisini saçma ve hayali bulması değildir (roma-



nın aksine, filmde gülme nedeni budur). Sonny romanda şöyle der: "Yapabileceğini biliyorum. Söylediğin söze gülmüyordum. Gerçeğin nasıl açığa çıktığına gülüyordum. Ben her zaman senin ailedeki en amansız kişi olduğunu söylemişimdir, Baba'dan bile amansız."[33]

Sonny, romanda Michael'ın bu işi yapabilecek çapta olduğunu teslim eder ama gene de kardeşinin planını reddeder. Michael, konunun üzerine gider:

> Her şey kişiseldir, işin en küçük parçası bile. Herkesin hayatının her günü yediği her halt, kişiseldir. İş diyorlar. Tamam. Ama kişisel olduğuna kalıbımı basarım. Bunu nereden öğrendim, biliyor musun? "Don"dan. Patronumdan. Baba'dan. Dostunu yıldırım çarpsa, patron bunu kişisel bir şey olarak görür.[34] Benim Deniz Kuvvetleri'ne gitmemi kişisel olarak gördü. Onu büyük yapan bu. Büyük Don. Her şeyi kişisel olarak görür. Tanrı gibi.[35]

Filmde Michael, bir New York polisinin öldürülmesinin yaratacağı kaçınılmaz tepkiyi bastırmak için Corleonelerin basını nasıl kullanabileceklerini açıklayarak, Sonny'yi restoran cinayetlerini tertipleme işini sürdürmeye ikna eder. Özü itibarıyla Michael'ın savı, kişisel olan ile profesyonel olanın örtüşüyor olmasıdır. Michael'ın romandaki (yukarıdaki) konuşmasına göre, başarının anahtarı, her şeyi kişisel görmektir. Burada Michael, eski usul mafya intikamının değerini onayladığını ortaya koyar, çünkü bu intikam, babasına karşı suikast girişiminin harekete geçirdiği aile ve iş sorunlarını çözecektir.

Düğündeki farklı sözlerine karşın, Michael filmin ikinci ve üçüncü sahnesinin büyük bölümünü, gerçekten de babasının oğlu olduğunu kanıtlamakla geçirir. Michael, babasının Eski Dünya şövalyeliğine –Sicilya'da *la via vecchia* ("eski yol") dedikleri şey– olan inancını benimsemeye başlar.[36] Bu Eski Dünya usullerine uymakla, Vito bir "*uomo di pazienza*" ("sabırlı kişi") olur. Eski Dünya'ya olan bağları, onu öteki daha asimile olmuş Amerikalılardan farklı kıldığı gibi, daha dürtüsel hareket eden ve aile yaşamlarını hiç görmediğimiz (dolayısıyla, aileye bir biçimde daha az değer verdiklerini düşündüğümüz) öteki gangsterlerden de farklı kılar.

Baba'daki aile melodramı, modern Amerika'da *la via vecchia*'yı benimsemeye devam etmenin güçlüğü ile ilgilidir. Filmi yönetmek için anlaşmaya imza attığında Coppola'nın ilk basın toplantısında söz verdiği üzere, *Baba*'da örgütlü suç yalnızca bağlamdan ibaretti. Çok daha önemli olanı, Corleonelerin göç ve asimile olma dramıydı, aile melodramının içeriğiydi.

Bu aile melodramı, bir baba ve üç çocuğu ile ilgilidir. Çocukların en büyüğü, tıpkı babasının onu betimlediği gibi ("Zavallı Fredo") olup filmde hiç ciddiye alınmaz. Sonny, serttir ve babasına sadık ve bağlıdır ama fiziksel gücüne karşın asla bir *uomo di pazienza* olamaz. Vito, bu zaafın farkındadır ve filmin değişik noktalarında, "bu çocuk gün gelip de büyüyecek mi, ona bıraktığım mirasa alışacak mı?" diye açıkça merak eder. Vito,




"Zavallı Fredo."

Hollywood'daki iş ilişkilerinde zayıf davrandığı için Johnny Fontane'i paylarken, Sonny'nin Lucy ile oynaşmasına gönderme yapar: "Ailesiyle vakit geçirmeyen erkek, asla gerçek bir erkek olamaz." Daha sonra, Sollozzo ile buluşmada, Sonny söz verilmeden konuşur: Rakip bir ailenin (Tattaglialar), Corleonelerin kendilerine önerilen uyuşturucu ticaretine yapacakları yatırımı güvence altına alma önerisinin saçma olduğunu söyler. Babası onu hemen susturur; Sonny'nin aksine Vito, gizli oynamanın değerini iyi bilir. Vito, Sonny'nin taşkınlığından ötürü Sollozzo'dan özür diler ama yorumun öznesi ve nesnesi, küstah oğludur: "Çocuklarıma karşı duygusal zaafım var, o yüzden gördüğün gibi onları şımartmışım." Sollozzo çıktıktan sonra, Vito Sonny'ye sert konuşur: "Sanırım, şu kızla oynadığın o komedi yüzünden beynin sulanmaya başlamış."

Vito ile Sonny, "Sollozzo işinin tamamı" üzerinde görüş ayrılığı içindedirler. Sonny, uyuşturucu ticareti-



James Caan öldürüldüğü sahneye hazırlanıyor.

ne geçmenin iyi bir fikir olduğunu düşünür, çünkü kısa vadede "şu beyaz tozda büyük para var"dır. Vito, Sollozzo'nun teklifini, uyuşturucu ticareti ahlaki olmadığı için reddeder; bu belki de bir gangster için çelişkili bir konum almadır, ama *la via vecchia*'nın daha kapsamlı talepleri ile uyum içindedir. Sonny, Carlo'ya karşı girişeceği budalaca bir intikam eyleminde tuzağa düşürülüp kurşun yağmuruna tutularak öldürüldüğünde, şaşırmayız; Sonny'nin bir sonraki Baba olacak mizaçta olmadığını biliriz.

Üç çocuktan yalnızca Michael, Eski Dünya'yı doğru anlamayı öğrenir. Michael, babası vurulduktan sonra hastaneye gider, ama orada yeni bir silahlı saldırının gerçekleştirilmek üzere olduğunu fark eder. Michael,





La via vecchia: Sicilya'daki

babasının hastanedeki yatağının yanında durur ve onun kulağına şu sözleri fısıldar: "Sen yatmana bak, baba. Şimdi seninle ben ilgileneceğim. Seninleyim." Bu, Vito'nun tam olarak duymak istediği şey değildir, ama gene de Michael'ın veraset çizgisindeki konumunu kabul ettiğini gösterir. Önemli bir noktayı gözden kaçırmamak gerekir: Michael yazgısını New York'ta kabullenmekle birlikte, *la via vecchia* hakkında bazı şeyleri öğrenmesi Sicilya'd, ilk eşi Apollonia'ya (Simonetta Stefanelli) kur yaptığı sırada olur. Michael, New York'a döndüğünde, Eski Dünya'da kaldığı sırada öğrendikleri sayesinde ailenin (ve aile şirketinin) başı olarak geleceğini kabul etmeye bütünüyle hazırdır.

Vito, sonunda yerine kimin geçeceği sorununu ele aldığında, yaşlı ve yarı emeklidir. Sonny ölmüştür. Fredo ise hep yokluğuyla vardır. Michael, yeni Baba olmaya hazırdır, artık hem bu role uygun görünmektedir,

hem de rolünü oynamaya başlamıştır. Gene de, Vito *la via vecchia* ilkeleri üzerine kafa yorar.

Vito'nun yetki devri konuşması, hâlâ Eski Dünya'daki köklerini, işçi sınıfı değerlerini ("Bütün ömrüm boyunca çalıştım, bunun için özür dilemiyorum") ve maço kibrini ("Bütün o kodamanların tuttuğu ipin ucunda dans eden bir budala olmayı reddettim") açığa vurur. Başka bir deyişle konuşma, *la vecchia via* ilkelerini Michael için açımlarken, filme de işlemiş olur.

Eski Dünya ile bağlar, modern Amerika'ya olan bağlılıkları aşar. Corleonelerin operasyonları gizlidir. Eski Dünya'ya bağları, daha asimile olmuş olan Amerikalılar tarafından kolayca anlaşılmaz, bu yüzden çoğu zaman siyasal ya da ekonomik düzenlemeler karşısında hesap vermiyormuş gibi davranırlar. *La via vecchia*'ya olan bağlılık, Vito ile Michael'ı öteki güçlü, asimile olmuş Amerikalılardan ayıran şeydir: Onlar, Vito ile Michael'ın tersine, köksüz ve ahlaksız görünürler. Demek ki, buradaki tuhaflık, Michael'ın hem babası gibi hem bu öteki daha modern iş adamları gibi olmak istemesinden kaynaklanır ve sonunda ikisini de başaramaz.

Michael, Kay'e evlenme teklif ettiğinde, asimile olmanın cazibesini kabul eder. Belki de Kay'e yalnızca onun işitmek istediklerini söylüyordur –sonuçta onun "evet" demesini ister– ama daha büyük bir olasılıkla Michael'ın içinde, ailesini ve aile şirketini geçmişten bütünüyle çıkarıp, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'sına



taşımak isteyen bir yan vardır. Evlenme teklifi, çiftin birbiriyle çelişen beklentilerini olduğu kadar, seyircinin mafya kapitalizmi ile yasal kapitalizm arasındaki ayrımları yorumlamasını da içine alan bir çelişkiyi devreye sokar. Michael, ısrarla Kay'e babasının "güçlü herhangi birinden farkı olmadığını" söyler. Michael'ın Amerika'sına (yaklaşık 1946), 1972'deki Amerikalı sinema seyircilerinin yaşadığı Vietnam dönemi Amerika'sına ve bugünün seyircilerine, Enron, AIG, Bernie Madoff ve kredi borcu takas sözleşmeleri sonrası Amerika'sına ustaca bir toplumsal yorum getiren bir sözdür bu.

Bugünün sinema seyircileri için, Michael'ın modern bir iş adamı olarak başarısı, 1972'de göründüğünden daha sorunsuz görünebilir. Gerçekten de, Michael'ın manevi özverisi, öncelikle kendi çıkarını gözeten bugünün kültürünü etkilemeyebilir. Connie ile Carlo'nun oğluna vaftiz babası olduğu törende Michael'ın ruhunu



düşündüğümüzde, manevi kurtuluşun konu dışı olduğu hükmüne varabiliriz pekâlâ. Önemli olan, şimdi elimizde olanla ne yaptığımızdır. Michael kazanır. Oyun sona erer.

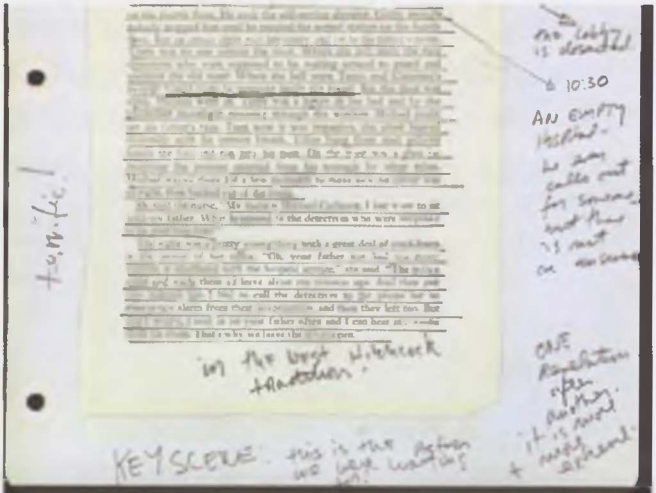
Michael'ın yükselişi kaçınılmazdır. Sonuçta bu, filmin başındaki reddinde bir ön belirti olarak içerilir (en azından dramatik olarak). Onun başarısı, *la via vecchia* ilkelerinin modernleştirilmesine ve bu yolla çökertilmesine hizmet eder. Michael, Connie ile Carlo'nun düğününde "Bu benim ailem, Kay; ben değilim" dediğinde, modern bir köksüzlüğü, onun için ve ailesi için asimile olmanın bedeli olan etnik kimlik yitimini dile getirir. Ama Michael eski usul iş yapma, sözleşme üzerinde müzik grubu şefinin [dağılmış] beynini görmekte ısrar etmez.

La via vecchia, Michael için olası bir yaşam tarzından çok, zihninde canlandırıp idealleştirdiği bir geçmiş ile arasındaki yitik bağdır. Nostalji, geçerli ruh hali haline gelir (sanayi sonrası bir kahraman için postmodern bir durum) ve başarısından ötürü, yaptığı fedakârlıklardan ötürü, biz olmayan (bizim gibi olmayan) adamın son sığınağıdır. Eğer burada trajik bir boyut varsa, Vito bahçede yaşlandığından yakınırken bu trajediyi anlıyor görünür. Trajedi, ailenin daha eksiksiz şekilde asimile olmayı başaramamasından kaynaklanır. Ama mafya aile erkeğinin gizli yaşamının tamamen büyüsüne kapılmış olan seyirci için, burada bir keşif söz konusudur. asimile



olma, topluma uyma sonucunu getirir. Vito ile Michael'ı böylesine ilginç kılan, başkaları gibi olmamalarıdır.

Eski Dünya mitolojisini anlayıp önemsemeyi öğreniriz, çünkü Coppola Puzo'nun romanındaki sahici yönü sinemaya son derece başarılı bir biçimde uyarlamıştır. Coppola, romanın notlar aldığı setteki bir nüshasında, suç örgütünün iç işleyişi hakkında Puzo'nun açımlamasının altını çizmiştir. "Bir bakıma, bu bir eğitim filmi" diye düşünüyordu Coppola. "Filmi gördükten sonra, kişi mafya hakkında birçok şeyi 'bilerek' çıkmalı dışarı: terimler, prosedürler, gerekçeler, sırlar. *Havaalanı*'ndan çok farklı değil; kişinin egzotik bir şeyin 'iç işleyişi' üzerine bir şeyler öğrenmesini kastediyorum."[37]



"Boş hastane odası" sahnesinin çekimiyle ilgili Coppola'nın Puzo'nun romanı üzerine aldığı notlar.

Gene de, Corleone'nin "eski ülke" ve "eski günler" üzerine konuşmasının tam olarak ne kadarının gerçek mafya ne kadar Puzo'nun kurgusu oladuğunu sorabiliriz. *New York Times* adliye muhabiri Selwyn Raab'ın örgütlü suçu konu aldığı *Five Families: The Rise, Fall and Resurgence of America's Most Powerful Mafia Empires* (Beş Aile: Amerika'nın En Güçlü Mafya İmparatorluklarının Doğuşu, Düşüşü ve Yeniden Yükselişi) başlıklı kitabına göre, *Baba*'dan sonra gerçek gangsterler, birçok açıdan kendilerinin idealleştirilmiş halleri olan kişilere özenmeye başlamışlardır. Demek ki, bu gangsterler için *la via vecchia*, aile şirketinde babalarından değil, beyaz perdede derinlemesine özdeşleştikleri gangsterlerden öğrendikleri bir şeydi. "Birçok gangster, *Baba*'yı defalarca zevkle izledi" diye yazar Raab ve ekler:

> Denetimci federaller ve yerel polis, karşılarında beyaz perdedeki gangsterlerin dil ve tavırlarını taklit eden gangster ve gangster özentilerini görüyordu. Gansterler, partilerde ve düğünlerde, sanki kendi milli marşlarıymış gibi filmin büyüleyici müziğini çalıyorlardı.[38]

Puzo ve Coppola, Corleonelere sevgiyle yaklaşırlar. Raab, bunun tersine, *Baba*'nın, ayrıntılardaki özene karşın sokaklardaki gangster yaşamının gerçeğiyle bağdaşmayan bir kurmaca yarattığını açıkça ortaya koyar. Raab'ın belirttiği gibi, Vito uyuşturucu işine girmeyi reddederek Sollozzo'ya karşı ahlaki üstünlüğünü sergi-



lerken, 1970'li yıllarda gözaltındaki gangsterler –filmden diyaloglar ezberleyen mafya elemanları – New York'ta eroin ticaretini finanse ediyor ve bundan kâr elde ediyorlardı.

Warshow, "Trajik Kahraman Olarak Gangster"de, gerçek gangsterler ile beyaz perdedeki gangsterler arasındaki bu ayrım üzerinde duruyordu:

> New York'un her köşesinde bir gangster gören Avrupalı sinema seyircileri, elbette aldatılmış oluyorlar. Ama Amerikan kültürünün "olumlu" yanını savunanlar da birçok Amerikalının ömründe bir tek gangster bile görmediğini belirtmenin konuyla bir ilgisi olduğunu düşünüyorlarsa yanılmış olurlar.

Warshow'un bize hatırlattığı üzere, gangster "bütün Amerikalıların ortak sanat deneyimi"dir.[39] Gangsterin ne olduğu ile ne anlama geldiğini (en azından beyaz perdede) karıştırmamalıyız.

Ama hala böyle bir kafa karışıklığı vardır. Gangster filmine eşlik eden Hollywood tanıtımları, sessiz sinema dönemindeki başlangıcından bugüne, gerçek gangster-filmdeki gangster ayrımını bulandırmıştır. Filmin zorunlu sorumluluk reddindeki yasal dilin aksine, beyaz perdedeki gangsterler ile yaşayan ya da ölmüş kişiler arasındaki benzerliğin rastlantısal olmak bir yana, amaçlı ve gerçek olduğu konusunda ısrar edilmiştir.

D. W. Griffith, *Baba*'dan yaklaşık altmış yıl önce, 1912'de gösterime giren çığır açan gangster filmi *The*



D.W. Griffith'in 1912 yılında çektiği Musketeers of Pig Alley.

Musketeers of Pig Alley'de, New York City'nin gerçek gangster mahallelerinde çekim yapmıştı. Griffith, orada yerel "yetenekler" bulmuştu; anlatılanlara bakılırsa, bunlar arasında, on beş yaşında bir dublör de –sonradan mafya babası olan "Lucky" lakaplı Charles Luciano– yer alıyordu.

1930'lu yılların Hollywood gangster filmleri, büyük ölçüde stilize olmakla birlikte, aslında günceldi. Filmler, gelişmekte olan bir seyirci kitlesinden yararlanıyordu. Halkın oluşturduğu bu kitle, Büyük Bunalım'ın ağır etkilerini yaşıyor ve gerçek gangsterleri sinema ünlüleri olarak görmeyi çok istiyordu. *Yaralı Yüz*'de Tony Comante, gerçek Yaralı Yüz Al Capone'nin dublörüymüş gibi görünüyordu. Ve seyirciler, *Halk Düşmanı*'ndaki İrlandalı gangster Tom Powers'ı Capone'nin rakibi olan



İrlandalı gangster Dion O'Banion'ın beyaz perde ikamesi olarak görüyorlardı.

Gerçek gangsterlerin uyguladığı mafya kapitalizmi, günün deyimiyle "iflas etmiş" bir ekonomik sistemin örtülü bir eleştirisi olmaktan çok, (tam da o sisteme karşı) intikam almanın stilize bir biçimiydi. Çiftçilerin ve ev sahiplerinin ipotekli mallarına el koyan bankaları soymak, kaçak içki alıp satmak ve böylece (1919'da İçki Yasağı'nı başlatan) halkın sevmediği Volstead Yasası'na meydan okumak, 1930'lu yıllarda "ayak takımı" için yaşamı katlanılmaz kılan kurumları hedef alan haklı eylemler gibi görünüyordu. Al Capone, 1930'da *Time* dergisine kapak olmuştu. Bonnie Parker ve Clyde Barrow, John Dillinger, "Bebek Yüzlü" Nelson ve "Hoş Çocuk" Floyd, bütün acımasız suçlular, silahlı soyguncular ve katiller, bir anda Amerika'nın en aranan ve en büyüleyici kişileri arasına giriyordu.

Klasik Hollywood döneminde gerçek gangsterler ile film yıldızlarının birçok ortak yönü –harcayabilecekleri paraları ve bol bol boş vakitleri– vardı. Ve yaptıkları hemen her şey manşet oluyordu. Yolları kesiştiğinde, bu, kötü ama gene de olağanüstü bir reklam oluyordu. *Yaralı Yüz*'de Tony'nin talihsiz yardımcısı Guino'yu oynayan aktör George Raft, Puzo gibi, New York'un Hell's Kitchen semtinde yetişmiş ve Owney Madden ve Bugsy Siegel gibi gerçek gangsterlerle arkadaşlık etmişti. (Madden, Cotton Club'un sahibi; Siegel ise, Mickey Co-

hen'le birlikte, Hollywood'da sinema yıldızlarının geldiği gizli kumarhaneleri işleten kişiydi.) Robert Lacey, gerçek gangster ile filmdeki gangsterin yollarının kesişmesi hakkında, örgütlü suç konulu kitabı *Little Man: Meyer Lansky and the Gangster Life*'da (Küçük Adam: Meyer Lansky ve Gangster Hayatı) şöyle der: "Raft'ı inceleyip terzisinin adını öğrenmeye çalışanlar, gangsterlerdi."[40]

Siegel, Hollywood'u çekici buluyordu. Aktris Virginia Hill'le ihtiraslı bir aşk ilişkisi vardı. (Barry Levinson'ın Oscar ödülüne aday gösterilen filmi *Bugsy*'de bu aşk







Lana Turner, erkek arkadaşı Johnny Stompanato ve Turner'ın kızı Cheryl Crane (© Bettmann/ Corbis)

hikâyesi anlatılır.) Luciano ile Nasky, Siegel'in Las Vegas'taki Flamingo Oteli binasının inşaatını yönetirken zimmetine para geçirdiğinden kuşkulanınca (Siegel, bu parayı Hill ile lüks Hollywood yaşam tarzını sürdürmek için kullanıyordu), bu renkli gangsteri öldürttüler.

Siegel cinayeti, organize gangsterlerin işinin son derece ciddi olduğunu hatırlatıyor gibi görünse de, belli ki halkın asıl ilgisini çeken olay, sinema yıldızı Lana Turner'in gangster Johnn Stompanato ile talihsiz ilişkisiydi. Stompanato, Cohen'in koruması ve tahsildarı olup, yaşlı, zengin kadınların cömertliğinden istifade ederek yaşamak gibi bir geçmişi olan düşük düzeyli birisiydi. Turner onunla (toplam yedi kocasından) dördüncüsü ile beşincisi arasında tanışmış; yakışıklı bir kavalye olsa da,

Stompanato'nun filmde sert erkeği oynayan Hollywoodlu bir hanım evladı olmadığını yaşayarak öğrenmişti.

Gerçekten de, aslında Stompanato korkunç bir adamdı ve kadın oyuncuya yönelik fiziksel şiddeti o kadar aşırıya gitmişti ki, 1958'de bir gece, Turner'in kızı Cheryl Crane, belli ki annesini korumak için, onu bıçaklayarak öldürmüştü. Bu olay, sektörün basında özenle



Los Angeles News'te Stompanato'nun Cherly Crane tarafından öldürülmesinin manşeti.



idare etmek zorunda olduğu bir skandaldı çünkü birçok Hollywood yıldızının gangsterlerle yakın ilişkileri vardı. Üstelik, Turner'in sinema seyircisi hayranlarının birçoğu onun fırtınalı kişisel yaşamını önceden biliyor ve beyaz perde dışındaki çalkantılı yaşamını onun yerine yaşamaktan adeta zevk alıyordu.

Las Vegas'ın İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir oyun/eğlence alanı olarak ortaya çıkması –ve Las Vegas Bulvarı'ndaki otellerin kumar oynayan, sahne gösterileri yapan ünlülerle dolu olması– kumarhanelerin ve otellerin sahibi gangsterler ile orada para kazanıp para kaybeden ünlüler arasında kaçınılmaz olarak iş ilişkilerinin oluşmasını sağladı. 1950li yılların Hollywood ünlüleri, gangsterler ile arkadaşlık ettiklerinde ya da Las Vegas'ta sahneye çıktıklarında (ya da yalnızca kumar oynamak istediklerinde), Amerikan Sinema Birliği'nin ve Film Yapım Yönetmeliği'nin onları durduracak pek bir güçleri yoktu. Bazı yıldızların –örneğin, Frank Sinatra ve Rat Pack grubu– Sam Giancana gibi Vegas otel ve kumarhane sahipleriyle bağlantıları, olsa olsa "sokağa olan inanç"larını artırıyordu. Bu tür "yardım ve yataklık suçu," sinema yıldızlarının *ve* gangster dostlarının ihtişamını artırıyor gibiydi.

Baba, 1930lu yıllardan beri en sansasyonel olan Hollywood filmiydi. Ve film, birkaç açıdan, gerçek hayattaki ve filmdeki gangster alt kültürleri arasındaki kaçınıl-

maz kesişmelere dikkat çekiyordu. Çeşitli *Baba*/gerçek hayat gangster hikâyelerine ayrıntılı bakarsak:

- Al Pacino'nun rolüne seçilmesi, Marlon Brando'nun filmde oynadığı karakteri, gangster Don Vito Corleone'yi geliştirmesi;
- Paramount Pictures ile İtalyan Amerikalı İnsan Hakları Derneği arasındaki görüşmeler;
- Gianni Russo'nun Carlo Rizzi rolünü oynamak üzere işe alınması;
- Şarkıcı Vic Damone'nin son anda yapımdan ayrılmaya karar vermesi ve
- Michele Sindona'nın Baba'nın finansmanına yardım eden Charles Bluhdorn'la şaibeli iş anlaşması.

Coppola, 1997'de, geriye dönüp Pacino'nun rolüne seçilmesini değerlendirirken şunu söylüyordu:

> *Baba*'yı okuduğumda, Al Pacino'yu Michael rolünde düşündüm. Hatırlıyorum: Çobanlar, Sicilya'da yürürken, onun yüzünü görüyordum; böyle bir şey olduğunda, aklınızdan çıkarmanız çok güçtür. Bu yüzden, ben en baştan "Al Pacino" demiştim; elbette bu, [Paramount tarafından] uygun görülmedi.[41]





Al Pacino ve James Caan'ın Diane Keaton ile Micheal Corleone rolü için test çekimleri.



1971'de Pacino çok az tanınan New Yorklu bir oyuncuydu; o âna dek yalnızca Jerry Schatzberg'in *The Panic in Needle Park*'ında (1971; *Esrar Bitti*) başrol oynamıştı. (Bu, eroin bağımlıları hakkında, Cannes Film Festivali'nde gösterildiğinde eleştirmenlerin övgüsünü kazanan ama ABD'de çok az gişe geliri elde eden cesur, gerçekçi bir filmdi.) Evans, Pacino'nun çok kısa boylu (basın sözcüsü, biraz iyimser bir tutumla boyunun 1,72 m olduğunu belirtmişti) ve deneyimsiz olduğunu düşünüyor ve sanatçının üç *Baba* deneme çekiminin berbat olduğunu söylüyordu (gerçekten öyleydiler: Pacino bu çekimlerde Michael Corleone'den çok Woody Allen'i andırır). Yapımcıya gelince, o bu role *Aşk Hikâyesi*'nin İrlanda asıllı Amerikalı oyuncusu Ryan O'Neal'i seçmek istiyordu.

Coppola, Pacino için ısrarını sürdürürken, stüdyo Coppola'nın Sonny'yi oynamasını istediği James Caan ve Martin Sheen de dahil olmak üzere bir grup genç oyuncuyla deneme çekimleri yaptı. Stüdyo, Caan'ın Michael rolüne seçilmesi ihtimaline karşı, Sonny rolü için Robert de Niro'yla da deneme çekimi yaptı.[42]



Martin Sheen Micheal Corleone rolü için test çekiminde. Robert De Niro Sonny Corleone rolü için test çekiminde.


MGM'ye reddedemeyecekleri bir öneri sunan avukat Sidney Korshak (© Bettmann/ Corbis)

Coppola, Evans'ı Pacino'nun menajeriyle bağlantıya geçmeye ikna etti. Pacino'nun menajeri, oyuncusunun aynı tarihlerde başka bir işinin olduğu gerekçesiyle öneriyi geri çevirdi: Pacino, MGM'nin Breslin'in komik romanından uyarladığı *The Gang That Couldn't Shoot Straight* (1971; Doğru Dürüst Ateş Edemeyen Çete) filminde rol almak üzere sözleşme imzalamıştı. O dönemde MGM'nin sahibi, söylentilere bakılırsa örgütlü suç dünyasıyla bağları olan "şirket avcısı," Las Vegas otel işletmecisi, yeni Hollywood yatırımcısı Kirk Kerkorian'dı. Şirketin başında ise, insanlarla pek geçinemeyen, galiz küfürleriyle bilinen James Aubrey bulunuyordu. Evans, Pacino'yu MGM ile imzaladığı sözleşmeden kurtarabilecek bir anlaşma yapmak için arkadaşı olan ünlü mafya avukatı Sidney Korshak'tan yardım istediğini söylüyor.



Toplam yirmi dakika süren görüşmeden sonra Aubrey, Evans'ı telefonla aramış: "Seni ciğeri beş para etmez, adi herif. Bunu ödeteceğim sana ... cüce [Pacino] senindir." Evans daha sonra Korshak'a, Pacino'yu serbest bırakma konusunda Kerkorian'ı bu kadar çabuk ikna edecek ne söylediğini sormuş. Şöyle karşılık vermiş Korshak, "Otelinin inşaatını bitirmek istiyor musun, diye sordum."[43]

Baba'da avukat Tom Hagen, film yapımcısı Jack Woltz'la görüşmek üzere Hollywood'a uçar. Hagen, Johnny'ye bir "savaş filmi"nde rol vermesine karşılık, Woltz'un çözemediği işçi sorunlarını halletmeyi önerir. Kerkorian'ın mafyayla iş yapma konusunda Woltz'dan çok daha fazla deneyimi vardı, o yüzden Korshak ve Evans'la anlaşmasını sağlamak için [kesik] at başına gerek yoktu.



Marlon Brando Vito Corleono rolü için Coppola'nın çektiği test çekiminde.

Evans, Coppola ile Puzo'nun Vito Corleone rolü için ilk tercihleri olan Marlon Brando'nun seçilmesine de karşı çıkıyordu. Coppola, *New Yorker*'dan Michael Sragow'a şöyle anlatır:

> Unutmayın ki, [filmin ilk oluşum aşamasında] doğru yönetmenle mi çalıştıklarını çok ciddi olarak düşünürlerken ben Marlon Brando'yu önerdim... İdarecilerden biri –hangisi olduğunu söylemeyeyim [büyük bir olasılıkla Stüdyo Başkanı Stanley Jaffe]– bana şöyle dedi: "Francis, Marlon Brando bu filmde asla oynamayacak. Senden de ricam, onu bir daha asla önerme." Bunun üzerine bayılıp yere düştüm... "Epilepsi nöbetim" elbette karşı tarafı susturma amacını güdüyordu, onlar da durumu anladılar. Sonunda, fikirlerini değiştirip, üç şartı yerine getirebilirsem, Brando'yu düşüneceklerini söylediler: 1) Filmdeki rolü karşılığında "hiçbir şey" almayacaktı; 2) ek gidere yol açacak herhangi bir saçmalığına karşı onları güvence altına alacak bir teminat sözleşmesi imzalayacaktı ve 3) deneme çekimini kabul edecekti. Ben de şartları kabul ettim oysa Brando'yu tanımıyordum bile.[44]

Brando çapındaki bir oyuncudan rol için deneme çekimi yapmasını istemek söz konusu olamazdı, o yüzden Coppola oyuncuyu aradığında ona yalan söyledi ve "makyaj denemeleri" için uğramasını söyledi. Bu süreçte stüdyo patronlarını memnun edecek deneme çekimini andıran çekimler yapabilmeyi umuyordu. Belki de deneyimli aktör durumun farkındaydı ya da



belki de kameralar çalışmaya başladığında keyfi yerine gelmişti ama Brando'nun "deneme çekimi" Hollywood efsaneleri arasında yer alır. Coppola, sahneyi İtalyan peynirleri, pahalı purolar, dönem giysileri ve dekorları ile donatmıştı. Aktör, hemen havaya girmişti. Brando, film çekimleri başladığında henüz kırk yedi yaşındaydı ve son derece zindeydi. Vito Corleone'yi oynamak için saçlarını ayakkabı cilasıyla koyulaştırdı ve Brando'nun kendi betimlemesiyle "bir buldog" imgesi yaratmak için yanaklarına kumaş parçaları yerleştirdi. Brando, provalar boyunca, yaşlanmakta olan gangster tiplemesini geliştirdi. Deneme çekimindeki dolma yanaklarını ve kapitone takım elbisesini değiştirmedi ve buna rahatsız edici bir sesi ekledi (işin içindekiler için bu ses, efsanevi New York gangsteri Frank Costello'nun birebir bir taklidi niteliği taşıyordu).

Sonunda Evans, Brando'nun baba rolü için seçilmesini kabul ettiğinde, ona düşük bir teklifte bulundu: 50.000$ artı uzak bir gelecekteki primler (bu primler, ancak film 50 milyon çıtasını aşarsa söz konusu olacaktı). Herhalde Evans, aktörün bu teklifi geri çevirmesini bekliyordu. Ama Brando sözleşmeyi imzaladı.[45]

Coppola'nın Pacino'yu seçmesinin nedeni, rolü için ideal görünmesiydi; Brando'yu seçmesinin nedeni ise, Vito Corleone'yi oynayacak efsanevi bir oyuncuya gereksinim duymasıydı. Ama herhalde Coppola'nın, iki

adamın nasıl anlaşacaklarını düşünmeye pek vakti olmamıştı. 1972'de, iki oyuncu, kariyerlerinin çok farklı aşamalarındaydılar. Ve rollerine çok farklı yönlerden yaklaşıyorlardı. O dönemde henüz tanınmayan bir oyuncu olan Pacino, kısmen Brando'nun sindirmesi yüzünden, kısmen Michael'ın kendine özgü serinkanlı karizmasını benimsediği için Michael rolünü abartısız oynar. Öte yandan, Brando'nun abartılı performansı o kadar yapmacıktır ki, günümüz seyircisinin büyük bir bölümü üzerinde neredeyse parodi ya da bayağılık etkisi yaratır. Böyle bir yorum, bu performansın 1972'deki etkisini –Brando'ya ikinci En İyi Erkek Oyuncu Oscar'ını kazandırmıştır– bütünüyle gözden kaçırmakta ve orijinal filmi daha sonraki taklit ve parodileriyle karıştırmaktadır. Brando, 1990 tarihli *The Freshman* filminde (Andrew Bergman) bu parodilerin en iyilerinden birini sunar. *Animaniacs*'ın son derece başarılı *Goodfeathers* dizisini de unutmamak gerekir: Burada Brando'nun Vito Corleone'sine oldukça benzer şekilde çizilmiş bir "Baba Güvercin" karakteri rol alır. Baba Güvercin, Brando'nun rolünü oynarken sık sık yaptığı gibi, anlaşılmaz şekilde mırıldanır ve aktörün Frank Costello tiplemesini andıracak şekilde seslendirilmiştir.[46]

Brando'nun performansının günümüz seyircisinin birçoğuna "abartılı" gelmesi, filmin gösterime girmesinden bu yana Amerikan sinema oyunculuğundaki temel değişimleri ortaya koyar: Bu değişiklikler, Ame-



rikan beyaz perde karakterlerinin oynanması ve bizim bu karakterlerle ilişkimiz üzerinde önemli etkileri olan değişikliklerdir. Sinema eleştirmeni ve tarihçisi David Thomson, *Wall Street Journal*'de 2009'da yayımlanan bir yazısında, "Metot oyunculuğunun ölümü"nden yakınır: Brando'nun büyük bir tutkuyla benimsediği ve o sayede *Baba*'da utkulu "son savunusu"nu sergilediği bir oyunculuk türüdür bu. Thomson'ın belirttiği gibi, Metod oyunculuğu, onu uygulayanlardan oynadıkları karakteri kendi kişisel deneyimlerinde keşfetmelerini istiyordu. Amaç, performansta daha büyük bir içtenlik ve hakikatti. Thomson'a göre, günümüzde sinema oyunculuğu bilgiçlik ve bilinç ağırlıklıdır, canlandırılan karakteri keşfetmeden çok, onun üzerine bir yorumdur.[47] Çıplak duygu değil, kolaycı bir rolünü oynama sunulur seyirciye.

Belki de bu, günümüz seyircisinin, günümüz gangsteri Tony Soprano rolünde James Gandolfini'nin iyi ama çok daha abartısız performansını niye kolayca benimsediğini ve onunla kıyaslandığında, Brando'nun Metod oyunculuğuna dayalı Vito Corleone canlandırmasını benimsemede niçin güçlük çektiğini açıklar. Örneğin, Vito, Sollozzo ve McClusky cinayetinde tetiği Michael'ın çektiğini öğrendiğinde, ağlar. Brando, kendi yaşam deneyimindeki çok kötü bir andan yararlanıyor gibidir, çünkü gerçek ağlamaya tanık olmak gibi sahnenin izlenmesi güçtür. Bir *Sopranolar* sahnesinde psikiyatrist Jennifer Melfi (Lorraine Bracco), Tony'nin yaptığı bir

şey için kendini kötü *hissetmesini* sağlamaya çalışırken, Tony bu duyguyu tam olarak canlandıramaz. Bunun yerine, alaylı bir dille "böhö, böhö" der çünkü aslında üzgün değildir; daha doğrusu, herhangi bir şey *hissediyor* değildir. Tony'yi biraz da kendi hisleriyle bağlantı kurmada yaşadığı zorluk sayesinde anlarız. Dizinin en baştan beri çekici yanı, terapi gören bir gangsterin hayatını irdelemesiydi, dolayısıyla Gandolfini'nin ironik mesafesi karaktere ve anlatıya uygun düşer.[48]

Brando'nun performansı için ne düşünürsek düşünelim, bir performanstan ibarettir; *Baba* yapım ekibi de, daha işin başında, gangsterleri canlandırmak ile onlarla ilişki kurmanın farklı şeyler olduğunu öğrenmişti. *Baba* yapım ekibi 1971'de New York'taki Little Italy'ye geldiklerinde, tek bir karenin bile çekilebilmesi için, önce İtalyan Amerikalı İnsan Hakları Derneği ile anlaşmaları gerektiğini anladılar. İnsan Hakları Derneği'nin kamuca bilinen iki üyesi vardı: Frank Sinatra (Sinatra, yapıma hınç duyuyordu; Puzo'nun Johnny Fontane karakteriyle kendisi arasındaki benzerlikleri fark etmişti) ile gerçek bir New York City mafya patronu olan Joe Colombo.

1971 baharında *Baba*'nın yapımcısı Al Ruddy'nin İnsan Hakları Derneği ile yaptığı görüşmeler, insanın (istese de) reddedemeyeceği anlaşmalar kavramına biraz gerçeklik payı katıyordu. *Baba* yapım ekibi için, New York City'nin ana mekânlarına girememe ve Teamster



Sendikası'na üye araçlarla ekipmanını taşıyamama riski söz konusuydu. Dernek, mekân ve ulaşım konularıyla ilgili yardımına karşılık, filmde İtalyan Amerikalıların nasıl yansıtıldığı hakkında söz sahibi olmak istiyordu.

İnsan Hakları Derneği'nin görüşmelerde apaçık bir üstünlüğü vardı. Derneğin yapımı geciktirdiği her gün, stüdyoya fazladan paraya mal oluyordu. Bu yüzden, Ruddy yapabileceği en iyi anlaşmayı yaptı. Ruddy, *New York Times*'ın 20 Mart 1971 tarihli sayısında duyuruyordu: Dernek, Paramount'un, deyim yerindeyse onların "saha"sında çekim yapmasına ve Derneğe ait olan kamyonları kullanmasına izin vermişti; buna karşılık Ruddy, senaryoda yer alan bütün Mafya ve Cosa Nostra göndermelerini çıkarmayı kabul ediyordu.[50]

Anlaşma imzalandığında, Puzo Duke Üniversitesi'nin zayıflama kliniğine çekilmişti ve yorum yapması mümkün olmadı. Bu yüzden, onun yerine *New York Times*'tan Grace Lichtenstein konuşuyor ve bir noktaya işaret ediyordu: *Baba* 700.000'den fazla ciltli ve 3 milyon karton kapaklı satışa ulaştığına göre, Amerika'da neredeyse herkes Corleone ailesinin neyle geçindiğini biliyordu. Lichtenstein, "mafya" sözcüğünün romanda birkaç kez yer aldığını da belirtiyor ve daha sonra, görüşünü vurgulamak için, Puzo ile yapılan 1967 tarihli söyleşiye değiniyordu. Bu söyleşide yazar şöyle demişti: "Bu ülkede, örgütlü suç alanında faaliyet gösteren-

lerin çoğu İtalyan. Bu gerçeği kabul etmek zorundayız ... İtalyan-Amerikalı baskı grupları gibi toplulukların ... herkese çok zararı oluyor."[51]

Haberlerde ve gazetelerin eğlence bölümlerinde kapsamlı bedava tanıtım sağladığı için, Evans başta Ruddy'nin anlaşmasını destekledi. Reklamın kötüsü olmaz; kaldı ki, baskı grupları ile müzakere etmek, stüdyolar için standart bir çalışma prosedürü haline gelmişti. Örneğin Paramount, 1969'da, Philip Roth'un ünlü romanından uyarlanan Goodbye, Columbus (Larry Peerce) filminin yapımı sırasında, potansiyel sorunları önlemek için Yahudilerin kurduğu İftira ve Karalama Karşıtı Dernek ile görüşmüştü.[52]

Basın, stüdyonun Goodbye, Columbus hakkındaki görüşmeleriyle pek ilgilenmedi. Alttan alta Yahudi karşıtı bir film çeken Yahudi bir sektör, tam anlamıyla haber değildi, ama basın Ruddy'nin İnsan Hakları Derneği ile anlaşmasının saçmalığı üzerine yorum yapmadan duramazdı. Anlaşma kamuya duyurulduktan üç gün sonra, New York Times'taki bir başyazıda (ağırlıklı olarak İtalyan-Amerikalı Staten Island'dan seçilen) New York Eyaleti Senatörü John Marchi'nin sözlerinden alıntılar aktarılıyordu. Marchi, anlaşmayı "İtalyan asıllı ve ülkesine bağlı milyonlarca insana korkunç bir hakaret" olarak nitelendiriyordu. Filmcilerin, bir kez olsun farklı davranıp filmlerinde gangsterleri gerçekten eleştirmeleri halinde, gerçek bir kamu hizmeti görmüş olacak-



larını öne süren Marchi, yerinde bir sözle bir gözlemini dile getiriyordu: "Evet, Bay Ruddy, belki de Mafya diye bir şey vardır."[53]

Basın, bilgi almak için Ruddy'ye yönelince, Paramount'un idareci kadrosu tahmin edilebileceği gibi basında çeşitli haberler yaymaya başladı. New York Times'ta, İnsan Hakları Derneği müzakere ekibinin başında Joe'nun oğlu Anthony Colombo'nun bulunduğu haberi yer aldıktan sonra, bir Paramount yetkilisi bir Variety muhabirine Ruddy ile Dernek arasındaki görüşmelerin "tamamıyla yetkisiz/izinsiz" yürütüldüğünü söylüyordu. (Variety'nin Paramount'taki kaynağı, bir noktayı belirtmeyi ihmal ediyordu: Dernek, Evans'la ilk kez temas kurduğunda, görüşmeye kendisinin yerine Ruddy'yi gönderen oydu.) Variety'nın attığı "Par[amount], İtalyan-Amerikalı Grubu ile Baba'nın Karşı Karşıya Getirilmesini Kabul Etmiyor" başlığının altında, Evans'ın isteksizce de olsa belirttiğine göre, stüdyo Ruddy'nin yaptığı anlaşmaya riayet etmeyi düşünüyordu (Ruddy'nin anlaşmayı gangsterlerle yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, iyi bir fikirdi bu), ama kendisi [Evans] Ruddy'nin verdiği ödünlerden hoşnut değildi.[54]

Mafyanın yıllar içinde Hollywood'da parasıyla tam olarak neler elde ettiği, stüdyodan stüdyoya ve yapımdan yapıma değişiklik gösterir, ama Baba'da insan bunu merak etmekten kendini alamıyor. Ruddy'nin

İtalyan Amerikalı İnsan Hakları Derneği ile anlaşmasının ardından, en ilginç söylentiler arasında şu da yer alıyordu: Teamster'in işbirliğine karşılık, Ruddy mafyadan son senaryo için onay almıştı. Bu biraz hayali gibi görünüyor ama mafyanın gerçekten hazır bir senaristi var idiyse, filmde yakınacağı fazla bir şey bulması olasılığı pek yoktu. Gerçekten de, mafyanın, filmdeki Baba Vito Corleone'den daha olumlu bir mafya rol modeli karakteri yazabileceğini tahayyül edebilmek zor.

Anlaşmanın hükümlerine uyularak, Baba'daki gangsterler yeniden biçimlendirilip gizli, adı verilmeyen bir tarikatın üyeleri gibi gösterildiler. Ama senaryodaki bu yüzeysel değişiklikler, basının film hakkındaki her medya hikâyesinin ardında bir mafya alt-metni arama ısrarını azaltmadı. Örneğin, Las Vegas protokol müdürü Gianni Russo, yapım ekibinin itirazlarına rağmen, Michael'ın kayınbiraderi Carlo Rizzi rolüne seçildiğinde,



Vic Damone filden çıktığından onun yerine başka bir İtalyan-Amerikan oyuncu Al Martino getirildi.



insanlar noktaları birleştiriyordu: Russo'nun uzun bir film oyunculuğu deneyimi yoktu, ama Anthony Colombo ile yakın arkadaştılar.

İnsan Hakları Derneği ile anlaşmanın imzalanmasının üzerinden henüz bir ay geçmemişti ki, 5 Nisan 1971'de, Johnny Fontane rolü için seçilen İtalyan-Amerikalı şarkıcı Vic Damone, filmde rol almamaya karar verdiğini açıkladı. Damone, New York Times'a bu kararı kendi başına aldığını, "rolü sürdüremeyeceğini, [çünkü filmin] İtalyan Amerikalıların çıkarına olmadığını" söylediğinde, basından ya da okurlardan hiç kimse ona inanma eğiliminde değil gibiydi.[55] Yaygın kanı, Damone'nin filmden mafya baskısı (ve/ya da Sinatra'nın baskısı) nedeniyle çıktığıydı. Somut kanıt olmamasına rağmen, haklı olarak stüdyodan kimse çıkıp söylentileri bastırma yoluna gitmedi, çünkü Damone/mafya/Sinatra öyküsü filmin haberlerde kalmasını sağlıyordu.

Son ve en iyi Baba/mafya hikâyesi için Ocak 1991'i beklemek gerekti. O tarihte, Baba 3'ün (1990) galasından yaklaşık iki hafta sonra, eski Paramount yöneticisi Peter Bart Variety'deki bir yazıda olağanüstü, daha önce hiç duyulmamış bir yeraltı dünyası arka planını, Baba'nın yapım destanına dahil ediyordu. Bart, "Par[amount] Dış Setteki Gangsterlere Nasıl Haber Veriyordu" gibi zekice bir başlığın altında, 1972'de nasıl "mafya ile yakından bağlantılı çıkarlar"ın, "Paramount'ta gizli bir güvenli yerin kurulmasına yol açtığı"nı anlatıyordu. Sette mafya-

nın bulunuşu, Bluhdorn ile "Köpekbalığı" lakaplı Michele Sindona adındaki gizemli Sicilyalı finansçı arasındaki karmaşık bir anlaşmadan kaynaklanıyordu. Bluhdorn, Sindona'ya Vatikan'ın elindeki Società General Immobiliare'den % 20'lik hisse satın alması için destek vermiş; Bluhdorn'un yardımına karşılık Sindona da, Paramount Pictures'dan hisse satın almıştı.[56]

1972'de Bluhdorn hiç kuşkusuz Sindona'nın mafyayla bağlantıları olduğunu ve Sindona'nın sahip olduğu ve/ya da kontrol ettiği bankaların mafyanın uyuşturucu ve kumar paralarını aklamak için kullanıldığını biliyordu. Sindona'nın ahlaksız işleri, birkaç yıl sonra, onun merkezi Long Island'da bulunan Franklin Bankası'nı kötü yönettiğini ve finans kurumunun iflasına götüren şaibeli işler yaptığını açığa vuran haberler yayımlandığında daha yaygın olarak bilinir hale geldi. 1980'de Sindona, Franklin Bankası fiyaskosundan kaynaklanan altmış beş banka dolandırıcılığı ve yalancı tanıklık suçundan hüküm giydi. Dört yıl sonra Sindona, Giorgio Ambrosoli cinayeti emrini vermekten yargılanmak üzere İtalya'ya iade edildi; Ambrosoli, Sindona'nın mali kayıtlarını gözden geçirmek üzere 1974'te tutulan bir avukattı. Sindona'nın mali kayıtları, Franklin Bankası'ndaki usulsüzlüklere ek olarak, Vatikan Bankası'nın Sindona'nın mali hilelerinde kapsamlı suç ortaklığına dair kanıtlar içeriyordu.[57] 24 Mart 1986'da, Sindona cinayetten suçlu bulundu; iki yıl sonra, yaygın olarak bir





mafya cinayeti olduğu varsayılan bir girişim sonucunda, siyanürle zehirlendiği hapishanede öldü.

Bart'a göre Bluhdorn, Sindona hakkında –bu gangsterin yolsuzluğa bulaşmış Vatikan bankasıyla iş ilişkisi hakkında ve bunun nasıl "Gülümseyen Papa" lakaplı Papa I. Jean Paul'ün cinayet olduğu konuşulan ölümünde rol oynamış olabileceği hakkında– bildiklerini Coppola ile paylaşıyordu. Bluhdorn'un Coppola'ya anlattığı hikâye, Baba 3'teki bir ana temayı akla getiriyor: Bu filmde Michael Corleone, Vatikan merkezli şaibeli bir holdingin çoğunluk hissesini satın almaya çalışır ve sonra, dost olduğu papa bir aydan biraz fazla görevde kalıp ardından öldürülünce içeriden bilgi edinme avantajını yitirir.

Coppola'nın anlatmadığı öykü, yasa dışı kazanılmış mafya parası ile 1970'li yılların Hollywood'unda gişe hasılatındaki toparlanma –kaçınılmaz olarak, ilk *Baba* filminin gösterime girmesi ile başladığı kabul edilen ekonomik düzelme– arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Geriye bakıldığında, buradaki insana alay gibi gelen rastlantıyı kaçırmak zor: Sonuçta, Baba'nın yapımını mümkün kılan şey, ünlü bir Sicilyalı gangsterin gizli yatırımıydı. Filmin, 1970'li yılların başında sektörde yaşanan dönüşümde böylesine büyük bir rol oynaması, adeta şunu gösteriyor: Sindona'nın yatırımı –milyonlarca dolarlık mafya parası– Paramount Stüdyoları'nın talihini kökten değiştirmekle kalmıyor, Hollywood'un kalanının da talihini değiştiriyordu.



Notlar

1 Bu söz, Honore de Balzac'a atfedilir (ve büyük bir olasılıkla, yazarın 1835 tarihli romanı *Goriot Baba*'dan değiştirilerek alınmıştır). Puzo, *Baba*'nın 1. Kitabına (New York: New American Library, 2002) bu satırla başlar (s. 5).

2 Coppola'nın tanıtma planında gösterilen binanın dışı, Büyük Merkez İstasyonu değil, New York'taki Federal Reserve Bank'tir. Senaryoda sahne şöyle tanımlanır: DIŞ ÇEKİM GÜNDÜZ: BANKA BİNASI.

3 Harlan Lebo, *The Godfather Legacy* (New York: Simon and Schuster, 1997), s. 164-5.

4 Bebek Michael Francis Rizzi rolünü, Coppola'nın o sıralar bebeklik çağında olan kızı Sofia oynamıştır.

5 Burada Bruce Kawin'in kronometresini temel alıyorum. Bkz. Bruce Kawin, *How Movies Work* (Berkeley: California Üniversitesi Basımevi, 1992), s. 277.

6 Son bir güncelleme, David Thomson'dan geliyor: Thomson, elbette şaka olarak, 1972'den sonra Michael Corleone'nin, hırslı stüdyo yöneticilerinin rol modeli haline geldiğini, bu yöneticilerin bencil bir tutumla "Michael rolündeki Al Pacino'nun küstah acımasızlığı"nı benimsediklerini belirtir. Thomson, espri yollu, onların da Michael gibi "cinsel arzudan yoksun, tertipli, marifetli, ketum, vicdansız" olduklarını söyler. Bkz. David Thomson, "Michael Corleone, Role Model," *Esquire*, Mart 1997, s. 60-2.

7 Robert Evans, *The Kid Stays in the Picture* (New York: Hyperion, 1994), s. 220.

8 Örneğin bkz. John Hess, "Godfather II: A Deal Coppola Couldn't Refuse," *Jump Cut*, Sayı 7, 1975.



9 Robert Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," *The Immediate Experience* içinde (New York: Atheneum, 1970), s. 130-2.

10 Aynı eser, s. 133.

11 Jack Alicoate, "Scarface-A Mistake," *Film Daily*, 14 Nisan 1932, s. 1.

12 "Darrow Eclipses John Summer in Debate on Films," *Motion Picture Herald*, 31 Ocak 1931, s. 65.

13 Yönetmelik öncesi gangster filmleri üzerine daha fazla bilgi için bkz. Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood* (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1999).

14 Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," s. 131, 133.

15 Alessandro Camon, "The Godfather and the Mythology of the Mafia," *Francis Ford Coppola's Godfather Trilogy* içinde, ed. Nick Browne (New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2000), s. 70.

16 John Milius; aktaran Michael Sragow, "Godfatherhood," *New Yorker*, 24 Mart 1997, s. 43.

17 American Zoetrope'un kurucu üyelerinin hepsi, ilginç ve bazı açılardan son derece önemli kariyerlerle yollarına devam ettiler. Bilindiği üzere, Lucas *American Graffiti*'nin yönetmeni, altı *Yıldız Savaşı* filminin (1977, 1980, 1983, 1999, 2002 ve 2005) ve dört *Indiana Jones* filminin hepsinin yapımcısıdır. Milius, Coppola'nın *Kıyamet* filminin özgün senaryosunu yazmış ve *Barbar Conan* (1982) ile *Kızıl Şafak*'ın (1984) yazarlığını ve yönetmenliğini yapmıştır. McBride, Godard'ın *Soluksuz*'unu 1983'te yeniden çekmiş ve 1987'de *The Big Easy*'yi yönetmiştir. Ballard, Coppola'nın kısa süren Zoetrope Stüdyoları projesi için 1979'da *Siyah At*'ı yönetmiştir. Dalva, *Siyah At*'ın ve *Jurassic Park* 3'ün (Joe Johnston, 2001) kurgusunu

yapmıştır. Barwood, *Corvette Summer* (1978) ile *Dragonslayer*'i (1981) yazmış ve yapımını üstlenmiştir. Robbins, *Corvette Summer* ile *Dragonslayer*'i yönetmiş ve Guillermo del Toro'nun Mimic'ini (1997) yazmıştır. Gloria Katz ile Willard Huyck, birlikte *American Graffiti*'yi ve *Indiana Jones ve Lanetli Tapınak*'ı (1984) birlikte yazmışlardır. Dönemin Hollywood'unda en iyi ses kayıtçısı kabul edilen Murch ise, *Baba* filmlerinin üçünde de (1972, 1974, 1990) çalışmış ve hem *Kıyamet* hem *İngiliz Hasta*'daki (Anthony Minghella, 1996) çalışmalarından ötürü Oscar ödülünü kazanmıştır.

18 Louise Sweeney, "The Movie Business Is Alive and Well and Living in San Francisco," *Show*, Nisan 1970, s. 34, 82.

19 Hem *Kıyamet* hem *Konuşma* Cannes Film Festivali'nde ödül kazanmıştır. *American Graffiti*, *Konuşma* ve *Kıyamet*, En İyi Film ödülüne aday gösterilmiştir. Başlangıçtaki yatırıma göre gişe hasılatları hesaplandığında, 1973'te *American Graffiti* Hollywood tarihinde en yüksek gişe yapan, negatifin teslimi üzerine ödemeli/bağımsız yapılmış film haline gelmiştir. Uzun bir hikâye –burada anlatamayacağımız kadar uzun– olmasına rağmen, Coppola'nın *Kıyamet*'i yurt içindeki sinemalarda gösteriminden 100 milyon doların üzerinde hasılat elde etmiştir. Dört filmden yalnızca ne gişe ne eleştiri başarısı elde eden *THX 1138*, Warner Bros tarafından satın alınmıştır.

20 Gulf+Western Paramount'ta deneyim kazandıktan sonra, 1980'li ve 1990'lı yıllarda Disney'de şaşırtıcı başarılara imza atan Michael Eisner, Tony Schwartz'la birlikte yazdığı anı kitabı *Works in Progress: Risking Failure*'da (New York: Hyperion, 1999) Bluhdorn'dan söz eder. Özellikle komik ve anlamlı bir hikâye, iki adam arasında



bir jakuzide geçen konuşmadır. Sahne, Bluhdorn'un sinema işine yönelik tuhaf yaklaşımını açığa vurur: "Bir öğleden sonra Bluhdorn'un Dominik Cumhuriyeti'ndeki evinde jakuzideki bir sohbet sırasında, Bluhdorn Oturan Boğa ile Hitler'in buluştuğu bir film önerdi. Başrolünü Dustin Hoffman'ın oynayacağı devam filmi *Bad News Bears*'da ise ... Castro'nun maçı kazanan beysbol vuruşunu yapmasını öneriyordu."

21 "Bluhdorn'un mastürbasyonu" sözünü, dedikodu dergisi *Hollywood Close-Up*'ın yayımcısı ve yayın yönetmeni Jack Rosenstein oluşturmuştur. Bkz. Evans, *The Stay in the Picture*, s. 123.

22 "Paramount Studio Buy Talks, But No Deal Yet into Focus; Realty Value Runs $29-32 Mil," *Variety*, 8 Nisan 1970, s. 5.

23 Gene Arneel, "Cut Directors down to Size: Bob Evans: 'We Keep Control'," *Variety*, 3 Şubat 1971, s. 1, 22.

24 William Murray, "Playboy Interview: Francis Ford Coppola," *Playboy* 22, 1975.

25 Evans, *The Kid Stays in the Picture*, s. 343-4.

26 Lebo, *The Godfather Legacy*, s. 206.

27 *The Godfather Saga*'nın (*The Godfather: A Novel for Television* ya da *The Godfather: The Complete Novel for Television* olarak da bilinir) kurgusu Barry Malkin tarafından yapılmıştır; bu televizyon uyarlamasının amacı, ilk iki *Baba* filminde anlatılan öyküleri zaman sırasına göre yeniden anlatmaktır. Dizi, Kasım 1997'de, çığır açan dizi *Kökler*'den yaklaşık on ay sonra, çok büyük bir seyirci kitlesine ulaşmıştır.

28 Vincent Canby, "The Godfather" (değerlendirme), *New York Times*, 16 Mart 1972,<movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E-

464BC4E52DFB5668389669E-DE>.

29 Pauline Kael, "The Current Cinema" (*Baba* filmine ilişkin değerlendirme), *New Yorker*, 18 Mart 1972, s. 132.

30 Selwyn Raab, aktardığı kaynak: Gravano, *Five Families: The Rise, Fall and Resurgence of America's Most Powerful Mafia Empires* (New York: St. Martin's Press, 2006), s. 196.

31 Lucia Santa adı kesin olarak Santa Lucia'ya, 3. yüzyılda şehit edilen Hıristiyan azizesi Lucia'ya gönderme yapar.

32 Puzo, *Baba*, s. 11.

33 Puzo, *Baba*, s. 126.

34 Bu satır senaryoda yer alır, ama söyleyen Michael değildir. Vito, Barzini ve Battaglia ile barış yaptığı konuşmasının sonunda, Michael'ın geri dönüşünü haber verir ve oğlunun canına kastetmeye kalkabilecek herkesi tehdit eder: "... bir polis memuru tarafından başından vurulursa ya da bir hapishane hücresinde kendini asarsa ya da bir yıldırım çarparsa, işte o zaman bu odadaki bazı insanları suçlarım. Ve bunu affetmem."

35 Puzo, *Baba*, s. 137-8.

36 Bkz. Vera Dika, "The Representation of Ethnicity in The Godfather," Browne, *Francis Ford Coppola's Godfather Trilogy* içinde, s. 88.

37 Coppola; aktaran: Jenny Jones, *The Annotated Godfather* (New York: Black Dog and Leventhal, 2007), s. 91.

38 Raab, *Five Families*, s. 196.

39 Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," s. 130.

40 Robert Lacey, *Little Man: Meyer Lansky and the Gangster Life* (Boston, MA: Little Brown, 1991), s. 148.

41 Francis Coppola, aktaran: Sragow, "Godfatherhood," s. 48.



42 Caan, Michael rolüne seçilseydi, deneme çekiminde son derece ilginç olan Robert de Niro Sonny rolünü oynayacaktı. Sonunda Coppola, Sonny rolü için Caan'ı oynatma fikrinden vazgeçmedi. İki yıl sonra De Niro'yu *Baba 2*'de genç Vito Corleone rolünde oynattı; De Niro bu rolle Akademi Ödülü kazandı. Coppola, Michael rolüne Pacino'yu seçti. Öte yandan yönetmen, *Kıyamet*'in başrolünde Harvey Keitel istenen performansı ortaya koyamayınca, bu role Sheen'i seçti.

43 Evans, *The Kid Stays in the Picture*, s. 223-4. Bu kitabın son düzeltmelerini yaparken, yapımcılığını Robert Evans'ın üstleneceği *Şeytan ve Sidney Korshak* adlı film "gelişme aşamasında"ydı.

44 Francis Coppola; aktaran: Sragow, "Godfatherhood," s. 48.

45 Coppola, stüdyoyu yatıştırmak için, Vito Corleone için başka oyuncularla görüştü: Ernest Borgnine, daha sonra Don Barzini rolüne seçilecek olan Richard Conte, Anthony Quinn ve Raf Vallone. Ama Coppola, bu role Brando dışında herhangi bir oyuncuyu seçmeyi hiçbir zaman ciddi olarak düşünmedi.

46 Bkz. *Godfathers: The Beginning, The Boids, Ta da dum, Ta da dump, Ta da dump, dump dump; Dough Dough Boys* (tümünün tarihi 1993'tür); *Girlfeathers; Miami Mama Mia; We're No Pidgeons*, 1994 ve *Birds on a Wire*, 1998. Seçme *Animaniacs* epizotlarını görmek için şu adrese gidiniz: <tvblinkx.com/show/animaniacs/s-GnKVtJV2OHUyYh>.

47 David Thomson, "The Death of Method Acting," *Wall Street Journal*, 8 Aralık 2009.

48 *Baba* ile *Sopranolar* arasında daha incelikli bir karşılaştırma, burada girişemeyeceğimiz kadar kapsamlı bir projedir. Şimdilik, Dana

Polan'ın mükemmel incelemesini gözden geçirmenizi öneriyorum: *The Sopranos* (Durham, NC: Duke Üniversitesi Basımevi, 2009), özellikle s. 20-3 ve 166-7.

49 Sinatra'nın kariyeri, 1953'te Fred Zinnemann'ın İkinci Dünya Savaşı filmi *İnsanlar Yaşadıkça*'da başrolde oynamasıyla büyük bir yükseliş gösterdi.

50 "Yes Mr. Ruddy, There is a ..." (başyazı), *New York Times*, 23 Mart 1971, s. 36. Marchi, stüdyonun İtalyan-Amerikalı İnsan Hakları Derneği ile olan anlaşmasını umursamaz bir tutumla göz ardı ederken, ABD başsavcısı (ve daha sonra Watergate komplosu tertipçisi) John Mitchell, şaşırtıcı bir biçimde, Ruddy'nin tutumuna uyma niyetini dile getiriyor, Adalet Bakanlığı'na, artık "Mafia" ve "Cosa Nostra" terimlerini kullanmama talimatını veriyordu. *Baba* 2'nin betimlediği, örgütlü suç figürleri ile siyasetçiler arasında varılan karmaşık anlaşmalarda olduğu gibi, insan Mitchell'in konumundaki bir kişinin niçin mafyanın halkla ilişkilerine destek vermeyi istediğini haklı olarak merak ediyor. FBI başkanı J. Edgar Hoover yıllarca çetenin bir medya kurgusu olduğunu, mafyanın aslında var olmadığını öne sürmüştü. Söylentilere göre, Hoover'ın böylesine gülünç bir iddiada bulunmasının nedeni, mafyanın elinde Hoover'ın gizli düşkünlüğünü –kadın giysileri giyme– açığa vuran kanıt (fotoğraflar!) olmasıydı. Mafyanın Mitchell ile ilgili elinde ne olduğunu merak etmeye gerek var mı?

51 Grace Lichtenstein, "'Godfather' Film Won't Mention Mafia," *New York Times*, 20 Mart 1971, s. 1, 34.

52 Burada ikincil bir nokta olmakla birlikte, şu gene de ilginçtir: Colombo, İtalyan-Amerikalı İnsan Hakları Derneği'ni, Yahudi İftira ve



Karalama Karşıtı Dernek'ten sonra değil, çok daha radikal Yahudi Savunma Derneği'nden (JDL) sonra kurmuştur (söylenenlere göre, Colombo JDL'nin bazı tutuklu üyeleri için kefalet parası göndermiş ve aynı derneğe silah temin etmiştir).

53 "Yes Mr. Ruddy, There is a ...," s. 36.

54 "Par Repudiates Italo-Am. Group vs. Godfather," *Variety*, 24 Marz 1971. Evans, Paramount'un İtalyan Amerikalı İnsan Hakları Derneği ile anlaşmasını mazur göstermek için, John Mitchell'in Adalet Bakanlığı adına aldığı, Mafya ve Cosa Nostra terimlerinin kullanılmaması yönündeki karara gönderme yapıyordu.

55 "Damone Drops Role in 'Godfather' Film," *New York Times*, 5 Nisan 1971, s. 31.

56 Peter Bart, "How Par[amount] Wised up to Wiseguys on the Backlot," *Variety*, 7 Ocak 1991, s. 1, 110.

57 Güzel bir komplodan zevk alanlar için: Ambrosoli, Sindona'nın emri üzerine Mafya tetikçisi William Arico tarafından öldürülmesine karşın, Ambrosoli'nin komşuları Ambrosoli'nin konutunda birkaç gün önce "notlar alan" "papalık istihbarat görevlisi" Kazimierz Przyadek'i teşhis ediyorlardı. Sindona/Vatikan bankası üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz. Eric Frattini, *The Entity: Five Centuries of Secret Vatican Espionage*, İng. çev. Dick Cluster (New York: St Martin's Press, 2008), s. 320-1.

Jenerik

Mario Puzo'nun Yapıtı
Baba
1972/ABD

Yönetmen
FRANCIS FORD COPPOLA

Yapım
ALBERT S. RUDDY

Senaryo
MARIO PUZO
FRANCIS FORD COPPOLA

Görüntü Yönetmeni
GORDON WILLIS

Yapım Tasarımcısı
DEAN TAVOULARIS

Kurgu
WILLIAM REYNOLDS
PETER ZINNER

Özgün Müzik
NINO ROTA

Orkestra Şefi
CARLO SAVINA

© Paramount Pictures Corporation
Yapım Şirketleri
Paramount Pictures, bir Albert S. Ruddy yapımını sunar
Yapımcı: Alfran
Productions, Inc.

Yardımcı Yapımcı
GRAY FREDERICKSON

Yapım Ekip Amiri
Oaktree Productions:
FRED CARUSO

Yapım Yönetmeni
Sicilya Ekibi
VALERIO DE PAOLIS

Mekân Koordinatörleri
MICHAEL BRIGGS
TONY BOWERS

Mekân Hizmeti
Oaktree Productions:
Cinemobile Systems, Inc.

Ekip Koordinatörü
Oaktree Productions:
ROBERT BARTH

Yapımcı Asistanı
GARY CHAZAN

Yönetici Asistanı
Robert S. Mendelsohn

Yapım Sonrası Danışmanı
WALTER MURCH

Yabancı Yapım Sonrası
PETER ZINNER

Yönetmen Yardımcıları
Oaktree Productions:
FRED GALLO
Sicilya ekibi:
TONY BRANDT

Senaryo Devamlılığı
NANCY TONERY

Oyuncu Seçimi
FRED ROOS
ANDREA EASTMAN
LOUIS DIGIAIMO

İkinci Kameraman
MICHAEL CHAPMAN

Özel Efektler
Oaktree Productions:
A. D. FLOWERS
JOE LOMBARDI
SASS BEDG

Sanat Yönetmeni
WARREN CLYMER

Sanat Yönetmeni Yardımcısı
Sicilya ekibi:
SAMUEL VERTS

Set Dekoratörü
PHILIP SMITH

Kostüm Tasarımcısı
ANNA HILL JOHNSTONE

Kostüm Denetçisi
GEORGE NEWMAN

Kadın Kostümü
MARILYN PUTNAM

Makyaj
DICK SMITH
PHILIP RHODES

Kuaför
PHIL LETO

Ek Müzik
Bahçedeki Düğün Sekansı:
CARMINE COPPOLA

Film Müziği
"I Have But One Heart" Johnny Farrow, Marty Symes;
"Luna mezz'o mare" Paolo Citarella;
"Manhattan Serenade" Louis Alter;
"Have Yourself a Marry Little Christmas"
Hugh Martin, Ralph Blane;
"Santa Claus Is Coming to Town"
Haven Gillespie, J. Fred Coots;
"The Bells of St. Mary's' A. E. Adams, Douglas Furber;
"All of My Life" Irving Berlin;
"Mona Lisa" Jay Livingston, Ray Evans;
"Vaftiz Sekansı" J. S. Bach

Yapım Kaydı
CHRISTOPHER NEWMAN

Re-recording
BUD GRENZBACH
RICHARD PORTMAN

adı anılmayanlar
İkinci Yönetmen Yardımcısı
STEVEN P. SKLOOT

Birinci Kamera Asistanı
THOR SANDS

İkinci Kamera Asistanı
PETER SALIM

Kamera Yükleyici
ANTHONY R. PALMIERI

Işıkçı
DUSTY WALLACE

Işık Yardımcısı
ROBERT WARD

Şaryocu
ROBERT M. VOLPE

İkinci Ekip Görüntü Yönetmeni
BILL BUTLER

Set Fotoğrafçısı
JACK STAGER

İnşaat Koordinatörü
ROBERT SCAIFE

Müzik Editörü
JOHN C. HAMMELL

Dublör Koordinatörü
PAUL BAXLEY

Teknik Danışmanlar
SONNY GROSSO
RANDY JURGENSEN

Ekip Reklamcısı
HOWARD NEWMAN

OYUNCULAR

Marlon Brando
DON VITO CORLEONE

Al Pacino
MICHAEL CORLEONE

James Caan
"Sonny" lakaplı
SANTINO CORLEONE

Richard Castellano
PETER CLEMENZA

Robert Duvall
TOM HAGEN

Sterling Hayden
KOMİSER MCCLUSKY

John Marley
JACK WOLTZ

Richard Conte
DON EMILIO BARZINI

Al Lettieri
"Türk" lakaplı
VIRGIL SOLLOZZO

Diane Keaton
KAY ADAMS

Abe Vigoda
SAL TESSIO

Talia Shire
CONNIE CORLEONE RIZZI

Gianni Russo
CARLO RIZZI

John Cazale
FREDO CORLEONE

Rudy Bond
BRONXLU DON CARMINE CUNEO

Al Martino
JOHNNY FONTANE

Morgana King
ANNE CORLEONE

Lenny Montana
LUCA BRASI

John Martino
PAULIE GATTO

Salvatore Corsitto
AMERIGO BONASERA

Richard Bright
AL NERI

Alex Rocco
MOE GREENE

Tony Giorgio
BRUNO TATTAGLIA

Vito Scotti
NAZORİNE

Tere Livrano
THERESA HAGEN

Victor Rendina
BROOKLYNLI DON PHILIP TATTAGLIA

Jeannie Linero
LUCY MANCINI

Julie Gregg
SANDRA CORLEONE

Ardell Sheridan
BN. CLEMENZA

Sicilya sekansı

Simonetta Stefanelli
APOLLONIA VITELLI CORLEONE

Angelo Infanti
FABRIZIO, koruma

Corrado Gaipa
DON TOMMASINO

Franco Citti
CALÒ, koruma

Saro Urzi
VITELLI, Apollonia'nın babası

adı anılmayanlar

Joe Spinelli
WILLI CICCI

Sonny Grosso
DETEKTİF PHILLIPS

Randy Jurgensen
SONNY'NİN KATİLİ 1

Roman Coppola
YOLDAKİ ÇOCUK

Sofia Coppola
MICHAEL FRANCIS RIZZI

Carmine Coppola
PİYANİST (KURGU)

Renklendirme
Technicolor
MPAA
23101
[1.85:1]
Mono

29 Mart 1971
2 Temmuz 1971
tarihleri arasında
New York City'de (New York, ABD) ve Las Vegas'ta
(Nevada, ABD) yerinde çekilmiş, bunu Sicilya'da (İtalya)
6 Ağustos 1971'de sona eren çekim izlemiştir.

ABD sinemalarına 24 Mart 1972'de Paramount
Pictures Corp. tarafından dağıtılmıştır.
Gösterim süresi: 175 dakika, derecelendirme: R.

ABD sinemalarına Paramount Pictures Corp.
tarafından 21 Mart 1997'de yeniden dağıtılmıştır.
Gösterim süresi: 177 dakika

İngiltere sinemalarına Paramount Film Service
tarafından Eylül 1972'de dağıtılmıştır.
Gösterim süresi: 175 dakika 3 saniye/
15.754 feet, sertifika X (21 Temmuz 1972'de
bazı yerler çıkartılarak geçmiştir).

İngiliz sinemalarına
Artificial Eye Film Co. tarafından yaklaşık
Ağustos 1996'da yeniden dağıtılmıştır.
Gösterim süresi: 177 dakika 29 saniye /
15.973 feet + 5 kare
(31 Mayıs 1996'da kesintisiz geçmiştir).

Jeneriği derleyen:
JULIAN GRAINGER



Baba

Francis Ford Coppola'nın yönettiği *Baba* (1972) filmi, Hollywood'daki film anlayışını kökünden değiştirdi. Sinema gişelerinin önünde uzun kuyrukların oluşmasına sebep olan bu film, sanatsal anlatım ile ticari başarıyı bir araya getiren ilk filmlerden biriydi. Serisi çekilen, gerçek hayattaki gangsterleri derinden etkileyen, birçok konuda aşılamaz bir film olan *Baba*, Jon Lewis'in yaptığı gibi derinden incelenmeyi hak ediyor.

Hollywood'un en önemli klasiklerinden biri olan Baba filmini yeniden düşünmek, kamera arkasında olan biteni öğrenmek, test çekimleri hikayeleri, kurgu süresi, Coppola ile Paramount yöneticileri arasındaki gerilim ve filmde gözden kaçan ayrıntıları öğrenmek için Lewis'in kitabı kaçırılmaz bir fırsat sunuyor. Kitabı okuduktan sonra *Baba* filmini başka bir perspektiften yeniden seyretmek isteyeceksiniz.

ALFA Ticarethane Sk, No: 15, 34110 Cağaloğlu/Istanbul
T. 0212 513 3420 (pbx) F. 0212 519 3300 www.alfakitap.com

ISBN 978-605-106-886-2