AFASİNEMA

LuchinoVisconti



Luchino Visconti

Klaus Geitel (1924, Berlin): Berlin ve Paris'te sanat tarihi, arkeoloji, müzik bilimi, Alman ve Roman dilleri eğitimi gören Klaus Geitel'in Rudolf Nureyev (1967), Hans Werner Henze (1968) ve Moris Béjart (1970) ile ilgili kitapları vardır. Halen Berlin'de yaşamaktadır.

Hans Helmut Prinzler (1938, Berlin): Gazetecilik ve tiyatro bilimleri eğitimi gören Hans H. Prinzler, 1969 – 1979 yılları arasında Berlin Alman Sinema ve Televizyon Akademisinde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1979 yılından bu yana "Alman Sinematek Vakfı"nın çalışanları arasındadır. Yapıtları arasında *Federal Alman Cumhuriyeti'nde Sinema* (H.G. Plaum ile birlikte, 1979), *Lubitsch* (Enno Patalas ile birlikte, 1984) ve *Spielberg* (Antje Goldau ile birlikte, 1985) sayılabilir.

Martin Schlappner (1919, Olten/İsviçre): Alman dili, tarih, sanat tarihi eğitimi gören Martin Schlappner'in yapıtları arasında *Rossellini'den Fellini'ye* (1958), *La strada* (1960), *Filmler ve Yönetmenleri* (1968) adlı kitapları sayılabilir. 1984 yılına kadar "Neuer Zürcher" gazetesinin redaktörlüğünü yapan Schlappner halen Zürich'te yaşamaktadır.

Wolfram Schütte (1939, Frankfurt): Alman dili, sosyoloji ve felsefe eğitimi gördü. 1967'den bu yana "Frankfurter Rundschau" gazetesinin sanat sayfasını çıkarmaktadır. *Buster Keaton, Rainer Werner Fassbinder, Herzog/Kluge/Straub, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Francesco Rosi ve Herbet Achternbusch* adlı kitapların yazarları arasındadır.

AFA – Sinema: 11
AFA – Yayınları: 60

Eylül, 1988

© CARL HANSER VERLAG, 1986
Genişletilmiş 4. Baskı
ONK Ajans

Luchino Visconti adlı bu kitabın Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Çeviren: **FÜSUN ANT**

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Doğan Ofset
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Babıali Cad. Sıhhiye Ap. 19/8
Cağaloğlu – İST.
☎: 526 39 80

Luchino Visconti

Klaus Geitel
Hans Helmut Prinzler
Martin Schlappner
Wolfram Schütte

AFA
YAYINLARI

Bu kitap,
Alman Sinemateğinin
katkılarıyla
Peter W. Jansen ve Wolfram Schütte
tarafından yayma hazırlanmıştır.

İçindekiler

Savaş Sonrası İtalyan Sinemasında Gerçekçiliğin Ana Hatları
* *Martin Schlappner* 7

Visconti Dünya Tiyatrosu * *Klaus Geitel* 49

Filmografi * *Wolfram Schütte* 65

OSSESSIONE * Tutku 65
LA TERRA TREMA * Yer Sarsılıyor 73
BELLISSIMA * Güzeller Güzeli 79
SIAOMO DONNE 85
SENSO * Günahkar Gönüller 87
LE NOTTI BIANCHE * Beyaz Geceler 94
ROCCO E I SUOI FRATELLI * Düşman Kardeşler 99
IL LAVORO * İş 105
IL GATTOPARDO * Leopar 109
VAGHE STELLE DELL'ORSA... * Sandra 117
LA STREGA BRUCIATA VIVA 122
LO STRANIERO * Yabancı 124
LA CADUTA DEGLI DEI/THE DAMNED * Lanetliler 129
MORTE A VENEZIA * Venedik'te Ölüm 139
LUDWIG 147
GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO
* Conversation Piece 154
L'INNOCENTE * Masumlar 163

Dipnotlar 169

Genel Bilgiler * *Hans Helmut Prinzler* 171

Savaş Sonrası İtalyan Sinemasında Gerçekçiliğin Ana Hatları

Martin Schlappner.

Yeni Sinemanın Başlangıçları

"Beni film yapmaya iten" diye yazmıştı Luchino Visconti 23 Eylül 1943 tarihli Cinema dergisine, "her şeyden önce, yaşayan insanlarla ilgili, olaylar aracılığıyla değil, olayların tam ortasında yaşayan insanlarla ilgili öyküler anlatmak ihtiyacıdır. Beni ilgilendiren sinema, antropomorfik bir sinemadır. Bu yüzden yönetmen sıfatıyla üstlenmek zorunda olduğum bütün görevler arasında beni en heyecanlandıranı, oyuncularla çalışmaktır: Benim elimde yeni insanlara dönüşecek, yaşamaya atandıkları yeni hayatlarla yeni bir gerçekçilik, sanatın gerçekçiliğini yaratacak insan malzemesi"

Yazı, "Il cinema antropomorfico" başlığını taşıyordu. Hem kişisel bir estetik anlayışının manifestosu hem de –tarihsel açıdan– Cinema dergisi etrafında toplanan genç yönetmenler, yazarlar ve eleştirmenler topluluğunun bir çalışması olarak nitelendirilebilecek bir metin. O tarihten tam bir yıl önce, 1942'de Visconti ilk filmi OSSESSIONE'yi tamamlamıştı. Bu film, bir sanat eseri olarak başlıbaşına bir manifestoydu ve İtalyan sinemasında yeni gerçekçilik ismini alacak yeni bir gelişmenin doğuşunu müjdeliyordu. OSSESSIONE, İtalyan

sinemasını on yılı aşkın süredir gömüldüğü taşralılık batağından bir anda çıkarmış ve faşist yönetimin kof görkeminin yol açtığı ideolojik boşluğu dolduruvermişti.

Kurulduğu 1936 yılında diktatörün oğlu Vittorio Mussolini tarafından yönetilen Cinema dergisi, savaş sırasında giderek görece genç muhalif aydın kuşağının fikir dergisine dönüştü. Guiseppe De Santis, Gianni Puccini ve Mario Alicata gibi "gençler"den oluşan bu gruba "yaşlı" Visconti, İkinci Dünya Savaşının patlak vermesi üzerine Fransa'dan ülkesine döndüğü 1939 yazında katıldı. Elbetteki Cinema, yazarları yönetimin sansürüyle dalgasını geçen ve kaleme aldıkları film tanıtma yazıları ve kuramsal makaleler çerçevesinde yönetime, ürettiği filmlere, daha doğru bir deyişle bütünüyle resmi kültüre aykırı görüşler ve inançlar ileri süren tek dergi değildi. Ancak yaygınlık ve etki gözönüne alındığında, hiç kuşkusuz, Cinema, yaratıcı bir ortamın oluşmasına en büyük katkıda bulunmuş dergiler arasında sayılmalıdır.

Daha sonra OSSESSIONE'nin senaristleri arasında boy gösterecek olan De Santis ve Alicata ilk kez bu dergide, çektikleri onca acıya karşın umutlarını yitirmemiş insanlardan ilhamını alan devrimci bir sanattan sözederler. Her fırsatta, özellikle de günlük basındakarşılarına izlenimci tanımlamalara ve onaylayıcı yorumlara dayalı övücü eleştirilerden başka bir şey çıkartılmayan izleyici kitlesi, ilk kez bu dergide film estetiğiyle ilgili kavramlarla tanışmış –biçimcilik ve toplumsal eleştiri hastalığı yüzünden zaman zaman daha fazla kafa karıştırmışsa da– ilk kez bu dergide "saf" sinemanın estetiğine ve ideolojisine yakınlaşmıştır. Sonradan yeni gerçekçilik akımının yaratacağı yapıtların gerçekleştirilmesinde yoğunlaşan talepler de ilk kez bu dergide ortaya atılmıştır. "Fantastik de olsa" diye yazmıştı o sıralar De Santis, "jestlerin, genel ortamın, daha doğrusu in-



Luchino Visconti, 1975

sanların yaşadığı dünyanın bütünlüğünü ifade etmeye yarayacak unsurların aslına uygun (otantik) bir biçimde yansıtılması için gösterilecek çaba; sinemada bundan başka çaba olamaz, çünkü diğerlerinden farklı olarak bu sanat dalı, bütün duyularımıza birden hitap eder"

Tüm eleştirmenler, yalnızca Cinema'da yazanlar değil, herkes, kendini bu kavganın içinde bulmuştu. Hem yönetimin ve savunduğu ideallerin kof coşkusunun propagandasını yapan faşist filmlere karşı bayrak açılmıştı hem de küçük burjuva hafifliğine kucak açmış eğlendirici filmlere. OSSESSIONE'nin senaristlerinden biri olan Gianni Puccini, sinemayı kendi içinde bir olgu olarak ele alma eğilimine karşı uyarıyordu: "Bu çok yanlış bir düşüncedir, ama ne yazık ki, kibirli, hatta daha

kötüsü ilgisiz bir tavırla sinemadan, güzel sanatlardan ve edebiyattan birbirlerinden bağımsız dallarmış gibi sözetmeyi sürdürenler bu yanlışa düşüyorlar." Yeni gerçekçilik akımına önce senarist (Riso Amaro, Acı Pirinç, 1949; Non c'e pace tra gli ulivi, Vendetta, 1949), sonra yönetmen (Ai margini della metropoli, Büyük Kentin Kıyısında, 1952) olarak katkıda bulunan Carlo Lizzani ise dehalarına sahip çıkmak ve korumak için İtalyan ulusunun ödediği bedelden şikayetle şöyle demiştir: "Bu bedel, beşyüz yıldır toplum katmanlarında sunulup durulan, yönetim kademelerinin en uç noktasını da kapladıktan sonra halk yığınları arasına sızarak bunlara da bulaşmış savunma sözleri toplamıdır. Bütün o 'iskonto hümanizm'ler için marazi bir beğeni propagandası yapmış olan bu savunmalar, siyasete ve sosyal faaliyetlere ilgisizlikten, teknik sorunlara



Ossessione

karşı kayıtsızlığa, görünür jestlerdeki ve anlamı yitirilmiş sözcüklerdeki aşırılıktan mesleki amatörlüğe, insanlararası tüm ilişkileri düzenleme yöntemi olarak Cizvitliğe ve hatta kişiliğin gülünç diktatörlüğüne uzanan bir bedeli olmuştur." Yalnızca Cinema'da değil, diğer dergilerde de, özellikle Umberto Barbaro'nun çıkarttığı Bianco e Nero'da kendilerini siyasete yakın hisseden sanatsal bir avant-garde işte buna benzer sözlerle boy gösterdiler.

Kısacası Visconti, daha 1941 Haziranı'nda, sonradan tarihsel bir önem kazanacak, kendisini ise o günlerde tehlike içine atan "Cadaveri" başlıklı makalesini Cinema dergisinde yaylınladığında yalnız değildi. Makalede şöyle diyordu: "Sinemamızın taze güçlerine gözüpeklik ve açıklıkla 'ölülerin yeri mezarlıktır' deme cesareti verecek o beklenen gün hiç gelmeyecek mi?"

Faşist Dönemde Sinema

Visconti'nin İtalya'dan ayrılıp Fransa'ya yerleştiği 1936 yılından yurduna döndüğü 1939 yılına kadar İtalyan sinemasında herhangi bir değişiklik göze çarpmadı. 1930 yıllarında sinema neyse o yıllarda da oydu.

Bir yanda propaganda amaçlı filmler vardı. Bunlar ya Augusto Genina'nın L'assedio dell'Alcazar (Alkazar Savaşı, 1939) adlı filminde olduğu gibi faşizmin temel politikasını –bu örnekte İspanya İç Savaşına yapılan müdahale– göklere çıkartıyorlardı ya da Alessandro Blasetti'nin La Corona di ferro (1941) filminde olduğu gibi Yeni Roma İmparatorluğunu yüceltiyordu. Öte yanda ise hafif, eğlendirici filmler vardı. Bun-

lar, gerçi en iyi halde, örneğin Mario Camerini'nin Gli uomini, che mascalzoni (1932) adlı filminde, komik aşk öykücüklerine dayanarak insanı günlük hayatın sıkıntılarından hafif mütebessim bir biçimde uzaklaştırmakla birlikte genelde toplumsal konformizmin bataklığına saplanıp kalmaktan da kurtulamıyorlardı.

Bir üçüncü yol da edebiyata sığınmaktı. Bu işe kalkışanlar hiç de en cesaretsizleri değildi. Mario Camerini, örneğin, durumundan rahatsız, Manzoni'nin I promessi sposi (1940) adlı kitabından bir uyarlama yapmayı denemiş, sonuçta ortaya hiç değilse gerçekçi, tarihsel ve olumlu bir şey çıkmış. Kendisi de yazar olan Mario Soldati, Antonio Fogazzaro'nun Piccolo mondo antico (1940) adlı kitabını önüne alarak yapıcı bir biçimde geçmişe sığınmış. Renato Castellani, Alberto Lattuada ve Luigi Chriani de arzuladıkları kalıcılığı ulusal ya da uluslararası edebiyatta aramışlar. Elbetteki bu yazınsal sığınağın tek anlamı kendini gizleyip maskelemek olamazdı. Aynı zamanda estetikçi ve toplumcu-siyasi muhalefetin sözcüleriyle konuşmak için elverişli bir zemin de yaratıyordu. Bir dördüncü yol yoktu.

OSSESSIONE Şamarı

Gerçekten bir dördüncü yol yok muydu? Aslında vardı ve Visconti OSSESSIONE ile bu yolu açacaktı. Sansür heyeti, gerçi kağıt üzerinde senaryonun devrimci yönünü tespit etmekte aciz kalmıştı. Ne var ki, film tamamlanır tamamlanmaz pençelerini geçirecek ve en ufak ayrıntıyı dahi gözden kaçırmadan, tanınmayacak hale gelinceye dek filmi budamaktan

çekinmeyecekti. Gene de OSSESSIONE, bir şamar etkisi yaratmakta gecikmedi.

OSSESSIONE ile Visconti, o dönem İtalyan sinemasının içinde bulunduğu küçük burjuva taşralılığını üzerinden atarak uluslararası alanda kabul görmeyi başarmıştır. Ustalıkla İtalya ortamına uyarlanmış, ama aslı Amerika'ya dayalı bir konunun Visconti'nin Fransa'da öğrendiği film diliyle bağdaştırılmasıyla OSSESSIONE, anti konformizmin ve devrimci ayaklanmanın sanattaki simgesi oldu. Ne var ki, kişileri ne kadar halktan alınma, ihtiraslar ne kadar halka yakın gözükse de film, geniş seyirci kitlesi tarafından fazla beğenilmedi. Buna karşılık aydınlar üzerinde adeta bir şok etkisi yarattı ve onları sürüklendikleri taşralı uyuşukluğundan silkeleyip kurtardı. OSSESSIONE bu yönüyle, faşist yönetim altında dahi gerçeğe yakın, etkileyici ve anti-faşist bir tavır almanın mümkün olduğunu gösteren örnekler arasında yer alır.

Her şey bir yana, bu film, yeni gerçekçilik akımını tek yanlı bir bakışla savaş, direniş hareketi ve savaş sonrası koşullarından doğmuş bir olgu saymanın yeterli olamayacağını açıkça göstermektedir. İstisnasız hemen hepsi yeni gerçekçilik kavramıyla bağdaştırılan ve savaşla ilgili olaylarla partizan mücadelesinde yaşanmış dramların canlandırılmasına adanan bütün o filmler savaştan sonra yapılmıştır. Bu yüzden yeni gerçekçiliği yaratmış olan partizanlık olgusunu, direnişin savaşa dayalı eylemleriyle sınırlandırmak pek doğru olmasa gerek; yani yeni gerçekçi filmleri öyle pek fazla düşünmeden, bir çırpıda, örneğin Roberto Rosselleni'nin Roma, citta aperta (Roma, Açık Şehir, 1945) adlı filminde ya da Aldo Vergano' nun Il sole sorge ancora (1946) adlı filminde işledikleri partizan izleğiyle özdeşleştirmemek gerekir.

Partizan olgusuna daha köklü ve kapsamlı bir anlam

yüklemek gerekir. OSSESSIONE bu noktayı aydınlığa kavuşturması açısından çok önemli bir örnektir. Çünkü savaş henüz tüm şiddetiyle hüküm sürer ve yönetim giderek baskılarını artırırken İtalya gerçeğinin o güne dek yok sayılmış temel bir kesimi umulmadık bir anda bu filmle gün ışığına çıkmaktadır. Film, cinsel tutkunun bir dramıydı, evet, ama aynı zamanda ve her şeyden önce de burada, varolma sorunlarından kaynaklanan huzursuzluk ve başkaldırı, faşist filmlerin gerçeklerden kopukluğuna ve filmin ardında gizlenen olguya karşı bir anti-tez olarak çıkartılıyordu; küçük burjuvalığın büyüklük kanıtı olarak görmeye çalıştığı kahramanca tehlikeler ve patetik güzelliklerle dolu bir hayat ideolojisi yayan faşizme karşı çıkılıyordu. OSSESSIONE, bir direniş eylemiydi.

Öncü Jean Renoir

Fransa'da kaldığı günler, Visconti'nin zihinsel ve sanatsal oluşumunda tayin edici bir rol oynadı. Huzursuz, duyarlı ve duygularının esiri, son derece ağırbaşlı, ama günün sorunlarıyla da yakından ilgili ve seçtiğin yolun sonuna kadar gitmeye kararlı: Visconti, İtalya'yı, kendisi için bu son derece tipik ruh hali içinde terketmişti. Fransa, o sıralar otuz yaşlarındaki bu genç üzerinde kalıcı bir iz bıraktı. Ülke, o tarihlerde kültürel ve siyasi açıdan, 1936 yılında "Halk Cephesi"nin kurulmasına yol açacak çatışmalar ve tartışmalar içindeydi. Fransa'dan İtalya'ya giren filmler arasında genç muhalif aydınları özellikle ilgilendiren ve kapalı bir biçimde yönetime eleştirilerini sertleştirmelerine yarayan filmler vardı. Bunlar, gerçeklikleri, toplumsal tiplerin aslına uygun olmaları için gösterilen çabay-

la sınırlı filmlerdi. Jean Renoir, filmlerinde Üçüncü Reich'ın etraflı bir toplumsal tablosunu çizme amacını açıkça ilan etmişti.

Paris'te Visconti, Jean Renoir'ın Toni'sini (1934) eğitici, ama aynı zamanda da bağlayıcı bir olay olarak algılamıştı. Konusunu gazete haberlerinden alan Toni, ihtiras yüzünden işlenmiş bir cinayetin ve bir adli hatanın öyküsüdür. Otuzlu yılların toplumsal gerçekliğine bu doğrudan el atışında Jean Renoir, bir gerçekçiydi. Edebiyatta Faubert, Maupassant ve Zola geleneğini izleyen ve kendini her zaman ondokuzuncu yüzyılın bir kalıntısı addeden Renoir'ın toplumsal gerçekçiliğe bu yaklaşımı kaynağını sosyalizme bağlılıktan, toplumun ortaklaşmacılık doğrultusunda toplumsal bir yenilenme içine girmesine duyulan ihtiyaçtan almaktaydı. Toni'nin İtalyan yeni gerçekçilik akımı, özellikle de OSSESSIONE üzerindeki etkisi inkar edilemez. Ne var ki, Renoir, Ma vie et mes films (Hayatım ve Filmlerim) adlı otobiyografisinde filminin İtalyan yeni gerçekçiliğine model oluşturması konusunda kuşkularını dile getirmiş, yeni gerçekçi yapıtların dramatik yapıda filmler olmasına karşın Toni'de dramdan tamamen vazgeçme amacının güdüldüğünü ileri sürmüştür.

Bu noktada Renoir'a karşı çıkmak gerekir. Renoir, Toni'de görünen trenin istasyona girerken çıkarttığı gürültüyle birlikte gerçek bir tren olduğunu, oysa İtalyan filmlerindeki gürültülerin (ve diyalogların) sonradan yerleştirildiklerini (yani senkron edildiklerini) ileri sürerken otantikliğe fazla yüzeysel bir değer atfetmiş olmaktadır. Önemli olan, daha çok, Toni'nin ilk yeni gerçekçilerin biçem anlayışı üzerinde bir etki yaratmış olmasıdır. Son derece kısıtlı maddi olanaklarla gerçekleştirilen ve konusunu günlük basının fait divers'inden alan Toni, stüdyo dışında, Güney Fransa'nın bir kıyısında,



yoksul köylülerin evleri içinde çekilmiştir. Oyuncuları Midi' den gelmekteydi ve konuşma tarzlarıyla, tıpkı Martigues köyünün manzarası gibi filmin otantik özünün oluşumuna katkıda bulunmuşlardı. İtalyan yeni gerçekçilerinin etkilenmesine yol açan da işte bu özelliklerdi. Her halükarda Visconti, Toni'ye hayran kalmış ve bu hayranlığını 1936 yılında Une partie de campagne (Bir Kır Eğlencesi) üzerinde çalışmaya başlayan ve Les Bas-Fonds'u (Ayaktakımı Arasında) çekmekte olan Renoir'ın ekibine katılarak verimli kılmıştı.

Lombardik Okuyucu

Visconti'nin sanatsal ve siyasi kişiliğine Paris'te girdiği solcu aydın çevre kesin damgasını vurmuştur. OSSESSIONE'de kullandığı malzemeyle, yani James Cain'in The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 1934) adlı romanıyla da gene bu çevrede karşılaştı. Zamanında Julien Duviver'den kitabın bir kopyasını alan Renoir, romanın çevirisini daktilo metin olarak Visconti'ye devretmişti. Roman ilk kez, Pierre Chenal tarafından Halk Cephesinin kurulmasının heyecanı içinde filme çekildi. Visconti, Le dernier tournant'ı (1939) Paris'ten ayrılmadan önce seyredebildi.

Bu küçük raslantı, sinemada (ve aynı zamanda İtalyan edebiyatında) yeni gerçekçilik akımı olarak serpilip gelişecek olanın ardında çağdaş Amerikan edebiyatına duyulan büyük ilginin yeşerdiğini neredeyse elle tutulur bir biçimde gözler önüne sermektedir. Bu edebiyata eğilmek, faşist yönetime karşı eleştirileri ülkeye özgü bir dile dökmeyi olanaklı kılmıştır. Öncelikle Elio Vittorino ve Cesare Pavese'nin kalemiyle

aktarılan metinlere dayanarak insanlar, günlük dertlerinin peşinde koşuşturan, sürekli aşağılanıp duran, üstelik hiç de kahraman olmayan kişileri ele alan Amerikan yazarlarını keşfetmişlerdi. İnsanlar, toplumsal eleştiri getiren siyasal başkal-



La caduta degli dei

dırı edebiyatını, Maxwell Anderson'ın toplumsal dramlarını, Erskin Caldwell'in doğacılığını, John Dos Passos'un ortaklaşmacılık dramını, Theodore Dreiser'in gerçekçi titizliğini keşfetmişlerdi. William Faulkner'den toplumsal yaşamı gözlemlemeyi öğrenmişler, Ernest Hemingway'in İspanya İç Savaşına katılımını kılavuz edindikleri gibi onun kötümser erkekliğine ve dünyanın gene de uğrunda savaşmaya değer bir yer olduğu itirafına kulak kabartmışlardı.

Visconti bir keresinde "Lombardik bir okuyucu" olduğunu söylemişti, bir başka deyişle doymak bilmeyen bir okur. Edebiyat kültürü son derece genişti. Kendi ülkesinin edebiyatı bilgisinin odak noktasıydı, ama bunun hemen çevresinde Rus ve Amerikan, Fransız ve Alman romanları hakkındaki engin

bilgisi kümelenmişti. Lombardik bir okuyucu olmak, insanın ilk aşkı Guiseppe Manzoni'dir demektir, ama onun hemen arkasından da faşist yönetim tarafından unutturulmaya çalışılan Giovanni Verga gelir. Ondokuzuncu yüzyılın bu dev sü-



La caduta degli dei

tunları Visconti'nin başlıca okuma parçalarıdır. Ancak bu başlangıç döneminde İtalyan çağdaşları da yok değildir. Moravia, Vittorini, Pratolini, Pavese, Corrado, Levi: Visconti'nin sanatsal çevresini oluşturan başlıca isimler. Verga'nın I Malavoglia'sından Visconti, ikinci filmi LA TERRA TREMA'yı esinlenmiştir. Ve liberal Manzoni'nin devrimci dünyasında SENSO'ya fikir babalığı yapan Camillo Boito da yaşamaktadır. Gerçekçilik estetiği, faşizme karşı direnişi canlı kalmış bir mirasla destekleyen ondokuzuncu yüzyıl sanat tarihçisi Fran-

cesco de Sanctis'i de unutmamak gerek.

Bu isimlerden her biri gözden kaçırılmaması gereken ayrı bir önem taşır, özellikle savaş sonrası genç İtalyan sinemasını anlamak isteyen biri için. Bu isim sıralamasının amacı Visconti'nin filmleri olsun, yeni bir başlangıcın ifadesi olan diğer filmler olsun hiçbir şeyin geleneklerin süren etkisinden koparılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Tabii, hazmedilmesi için geleneklerin yeterli savlar sağladığı yaşanılan günler bağlamından da koparılmamalıdır. Ancak, bu geleneğin bunca verimli olmasının bir nedeni de faşizm, savaş ve savaş sonrası dönem sonunda ortaya, geçmişten aktarılanları yeni bir gelecek arayışı içinde eritme cesaretini ve gayretini göstermeye çağıran bir ortamın çıkmış olmasıydı. Savaş ve savaş sonrasının, yenilginin ve direnişin, şiddetin, acının ve ölümün, çaresizliğin ve umutsuzluğun yol açtığı sarsıntılar; ayrıca ulusun yaşamını yeniden inşa etmede, devleti ve toplumu demokratik bir temel üstüne oturtmada gösterilen kararlılık; bu girişimlerin yarattığı güven ve geçmişi eleştirerek edinilen yeni kazanımlar; bütün bunlar sanat için, özellikle de sinema sanatı için son derece yaratıcı bir ortam hazırlamıştı.

Sinema bu ortamda toplumsal ve siyasal bir gerçeklik, bir güncellik kazandı. O günlerde siyasal ve toplumsal geçmişle yapılan hesaplaşmada faşizme karşı bir dal olarak sivrildi ve kendini Marksist, liberal ya da Hristiyan inanışlar uyarınca ifade etti. Bakışlarını İtalyan halkının genel koşullarına çevirdiği için belgeleştirmenin sanatı oldu. Çağdaşlığın bu tür bir belgesi olarak sinema kendini cinema della denuncia ilan etti.

Ancak gerçekçilik anlayışı, faşizm öncesi yıllarda emin olmayan adımlarla da olsa inanmış adımlarla da olsa daha eski bir gerçeklik sanatının yenilenmesini de kapsıyordu. Yeni gerçekçilik kavramını sinema ve düşün tarihi bağlamında ilk kez,

hem de daha 1942 yılında ortaya atan kişi, Umberto Barbaro' dur. O sıralar, Roma'daki Centro Sperimentale di Cinematografia'yı yöneten ve Pudovkin'in film üzerine yazılarından yaptığı çevirilerle ün kazanan denemeci ve senarist Barbaro, Film dergisinde bu kavramı, daha eskilere dayalı gerçekçilik akım-



Le notti bianche

larını –örneğin Nino Martoglio'nun Sperduti nel buio (1916) adlı filmi– gözönüne alarak yenilenmekte olan İtalyan sinemasını işin başında tarihsel bir çerçeveye oturtma ihtiyacı içinde kullanmıştı. Ve Barbaro'da bile yeni gerçekçilik kavramının üçüncü bir yönü daha vardır: Sinema, yeni ve cumhuriyetçi

bir devletin, sosyal adalet temelinde yükselecek yeni ve demokratik bir toplumun inşasında alınacak siyasal ve toplumsal önlemlerin yaratacağı tartışmalara ve bu uğurda gösterilecek gayretlere doğrudan bir müdahale olmalıydı.

Yeni Gerçekçilik Nedir?

Yeni gerçekçiliğin kaba taslak tanımı şöyle sıralanabilir: Kaynağını dönemin siyasal, toplumsal ve burjuva ilişkilerinden alan malzemesi; bu malzemenin yaşanılan dönem için taşıdığı tarihsel ve diyalektik öneminin taranmasıyla ortaya çıkan gerçekliği kavrayış perspektifi; yalnızca olduğu gibi vermekle yetinmeyip insanlar, eşyalar ve olaylar arasındaki karşılıklı ilişki ağını da görünür kılan bu gerçekliği kavrayış biçemi; zamanın belgelendirilmesinde ve hem ulusal hem de bireysel portrelerin canlandırılmasında gösterilecek örnek bir cesarette ifadesini bulan gerçekliği kavrayış ahlakı. Yeni gerçekçi sinema, vicdan muhasebesinin ve samimiyetin soğukkanlı coşkusu ile belirlenir. Bu coşkuyu vermek açısından sinemanın –eğer sözkonusu olan sanatı toplumun bilinçlendirilmesinde en etkin araç haline getirmekse– bütün diğer sanatlardan üstün olduğu kesindir.

Bütün bunlara bakıp yeni gerçekçi sinemayı sınırları çizilmiş ve sorumluluk yükleyen bir programın ürünü olarak mı yorumlamak gerekir? Ya da yol gösterecek biçimde formüle edilmiş sanatsal, toplumsal ve siyasal bir irade bildiriminin bir ürünü olarak... ? Amaçlarını sosyalist devrimin toplumsal dönüşümü olarak gösteren sanatçılar bu görüş etrafında yekvücut toplanmışlardır. Onlara göre yeni gerçekçi sinema, burjuva

Senso

toplumuna karşı eleştirel bir gerçekliğin sinemasıdır, insanları devrimci olması istenen yeni düzene yakınlaştırmanın aracıdır. Bu yorum, gerçek nedenleri açıklanabilir bir çözümlemeden kaynaklanmaktadır, ancak yeni gerçekçiliğin çok yönlü olgularını da adeta iğdiş etmektedir. Yeni gerçekçi sinema ortaklaşmacı bir hareket olarak ortaya çıkmıştır, doğru, ancak Vittiorio De Sica'nın bir keresinde belirttiği gibi, hiçbir zaman ortak bir cepheye sahip olmadığı, herkesin kendince yaşadığı, umduğu ve düşündüğü de aynı şekilde doğrudur.

Sinemanın günlük hayatın gerçeklerini tüm yönleriyle yansıtması ve bu sayede halkın bilincine varmadığı duyguları ve düşünceleri, umutları ve beklentileri gün ışığına kavuşturması talebinde yoğunlaşan genel bir hava yok değildi. Yaşanılan günlerin bir kroniği ve çözümlemesi olmak amacıyla yola çıktığı andan itibaren sinema, hiç kuşkusuz, yeni sinemanın en büyük ozanlarından Cesare Zavattini'nin hem sanat hem de toplum için bir yükümlülük addettiği sosyal güncelliğe kendisi için el koymuş oluyordu. Estetik ve ahlak açısından artık devrimcileşmiş sayılabilirdi. Ancak bu devrimcileşme sürecinde önceleri yalnızca tek bir ortak nokta önplana çıktı: Faşizm eleştirisi. Bu ortak eleştiriden, daha sonra, sanatsal ve dünya görüşü açısından en çeşitli bildiriler geliştirildi.

Bunun doğal sonucu olarak hedef, bağımsızlık bir kişilik olarak değil, toplum içindeki bir birey olarak insandı. Zavattini'nin de talep ettiği gibi sinema, bir silkelenme ve uyanma çağrısı, sosyal dayanışmaya inancın haykırıldığı bir mabet olmalıydı. Bütün bunları sinema, hiç değilse sanatsal varlığı ve irade bildirimi açısından gerçekleştirebildi, ancak gerçek etkisi açısından bu hedefe ulaşmadı, en azından tamamen ulaşamadı. Bu etkileme eksikliğini gene de bir başarı olarak yorumlama çabaları, daha sonra yapılmadı değil. Yeni gerçekçilik, bu



Lo straniero

yoruma göre, ortaklaşmacı olgularla uğraşması nedeniyle gerçi halka yönelik, yani halkçıydı, ancak çeşitli halk kesimlerine hitap etmektense siyasi bilince sahip, yani sosyalist devrim bilinci taşıyan seçkinleri hedef almaktaydı. Bu sinemanın yeni gerçekçi olarak adlandırılına nedeni de siyasal ve toplumsal devrimi gelecekte gerçekleşecek, yani gerçekliğin ta kendisi olarak kabul etmesindendi. Yeni gerçekçiliği lirik, psikolojik ve hümanist gerçeklikten ayıran da buydu.



Gruppo di famiglia in un interno'nun çekim çalışmaları sırasında

Yalnızca bu yoruma dayandırılmış bir yeni gerçekçilik kavramı, ne yazık ki, tarihsel gerçeklere uymamaktadır. Yeni gerçekçilik yalnızca Visconti'nin tarihsel materyalizme dayalı toplumsal çözümlemesi değildir; Vergano'nun sosyal aktivizmi ya da De Santis'in polemiği de değildir. Diğer göstergeleri bir kenara atmak bu kavramı alabildiğine daraltmak demektir. Örneğin: Vittorio de Sica'nın hayırseverliği (I bambini ci guardano –Çocuklar Bize Bakıyor, 1943; Ladri di biciclette – Bisiklet Hırsızları, 1948; Miracolo a Milani – Milano Mucizesi, 1950; Umberto D., 1951), insanda partilerüstü kardeşliği arayan Roberto Rossellini'nin Hristiyan hümanizmi (Roma, citta aperta – Roma, Açık Şehir; Paisa, 1945), Renato Castellani'nin umut dolu şiirsel şakacılığı (Sotto il sole di Roma – Roma'nın Güneşi Altında, 1948; Due soldi di sperenza – İki Paralık Umut, 1951), Pietro Germi'nin yasalara ve konformizme karşı her bir insanın mutluluğu için direniş ruhundan kaynaklanan hümanizmi (In nome della legge – Kanun Namına, 1949).

Kronikten Anlatıya

Biçimsel olarak yeni gerçekçilik önce kroniğe yöneldi, yani gerçekçiliğin salt tanımlamaya, olgulara dayalı kavrayışına. Olaylar, yalnızca sergilenmeleri bile anlaşılmaları için yeterlidir düşüncesiyle gözler önüne öylesine serildi, anlamları ve içerdikleri gerçek, nedensel motivasyonlarla temellendirilmelerine gerek kalmadan oldukları gibi açığa çıkarıldı. İçerdikleri gerçek, o an yaşanan ve dolaysız olarak hissedilen tarihsel, toplumsal ve sosyal bir dönüşümün olaylarıydı, dolayısıyla herkesin deneyimlerini yansıtıyordu.

Her gelişmede buhranlarla karşılaşılır. Yeni gerçekçilik de en şiddetli buhranını, kronik biçimden anlatı biçimine geçişte ya da, daha kolay anlaşılacaksa, dramatik oyunun ilavesi aşamasında yaşadı. Bu, yeni gerçekçi sinemanın konu, perspektif, biçem ve ahlak olarak adlandırılan temel mevzilerinden vazgeçmeksizin yeni algılanan bir estetiğe oturmak zorunda olması demekti. Anlatı biçimi, derinleştirilmiş bir gerçekliği garanti etmeliydi. Estetikte bu yön değişikliğine siyasal, toplumsal ya da bireysel-günlük hayata ait olaylar, savaş sonrası döneminin başlarında ortaklaşmacılık ve ulusal deneyimler sonucu sahip oldukları içeriği kaybettikleri an gerek duyuldu.

Geçiş, çok ağır adımlarla ilerledi. Ama ilk kez Visconti'nin BELLISSIMA'sıyla (1951) başladı da denilebilir. Bundan böyle filmlerin esas konusu tarihsel olarak verilmiş gerçekliğin, geçmişin ya da şimdiki zamanın çelişkileri ve uzlaşmalarıydı. Bunlar, zaman zaman aşırı uçlara da gitseler, dönemin ve siyasal, toplumsal ortamın en tipik özelliğini en iyi şekilde yansıtacak durumda olan olaylar ve kişilerle canlandırılıyordu. Sanatçı, deniliyordu artık, ancak, anlatı aracılığıyla ger-



La caduta degli dei



Il lavoro

çekliğin çözümlenmesini mümkün kılan belli bir mesafeden ahlaksal-toplumsal gerçeği kavrayabilirdi. İlk çıkışın salt olgulara dayalı gerçekliği, bu gelişmenin sonunda malzemenin dramatik-anlatısal işlenişine dayalı, yani tarihsel-siyasal çözümlemeye dayalı bir gerçeklik ile hayat akışının, olayların şiirsel öznelleştirilmesiyle de eşdeğerde sayılabilecek psikolojik bir temel üzerine oturtulmasına dayalı bir gerçekliğe bölündü. Gerçekçilik adım adım maneviyatçılığa dönüşüyordu – gerçekliğe giderek daha derinlemesine nüfuz etmenin kaçınılmaz sonucuydu bu. Tanımlama ustaları olarak işe başlamış sanatçılar, siyasal ve toplumsal güncel çözümlemelerin insanı çok yönlülüğü ve doğasının çelişkileri içinde vermeye yetmediğini kavramak zorunda kalmışlardı.

Sonuçta bu gelişme sürecinde sosyal güncellik gerçekçiliğinin yanı sıra ruhun, duyuların ve duyguların tüm güçlerine seslenme anlamında hayatı biçimlendirmeye hazırlanan bir gerçekçilik ortaya çıktı. Bu maneviyatçılığa dönüşme sürecinde dinsel deneyimin de gerçekliğin üstesinden gelinmesinde önemli bir rol oynamaya başlaması son derece doğaldı. Federico Fellini'nin gerçekliği sosyal ve siyasal olaylara bağlı gören sanatçılara karşı kendi sanatını kişiselliğin gerçekliği şeklinde savunmasına yol açan da bu olmuştur. Bu tür bir gerçeklik, kendini sosyal gerçekliğe kapatmaz, ancak bunun ardında insanın muammalarına dair ip uçları aramaktan da vazgeçmez.

Visconti'nin Sosyal Gerçekçiliği

Bu maneviyatçılık karşısında Visconti, sosyal gerçekliğe bağlı kaldı. Onun da amacı insanlığın kurtuluşuydu, ama bu kurtu-

luş yeryüzünde gerçekleşecekti. Filmleri malzemesini ister OSSESSIONE, LA TERRA TREMA ya da ROCCO E SUOI FRATELLI gibi yaşanılan günden alsın, ister SENSO, IL GATTOPARDO ya da MORTE A VENEZIA gibi yazınsal-tarihsel konulara yönelsin, Visconti için toplumsal ilişkilerin çözümlemesi her şeyden önemlidir. Bu filmlerinden her biri insanların iç dünyasının, aşkın, nefretin, yalınlığın ya da mutluluğa duyulan haklı bir özlemin ve kaderin her türlü darbesine inatla karşı koyma cesaretinin tanımlanmasında çarpıcı bir şiirsellikle dolup taşar. Çözümleme ve eleştiri, şiirsellik ve dram; bunlar, Visconti'nin sanatındaki ögeleri toparlayan iki kavram çiftidir. Yapısal olarak diğer ikisini temellendiren bir üçüncü öge ise tarihi materyalizmin diyalektiğidir. Bu kavrayış, yaşanılan an açısından Visconti'nin sanatına belli bir kötümserlik damgası vurur. Doğası gereği sağlıklı ve iyi olan işçi, kapitalist sistemin sömürüsünün kurbanıdır. Ancak işçi yalnızca kurban değildir; artık başkaldırma süreci içine de girmiştir: Visconti'nin yapıtlarının temelinde, özü ve değeri geleceğe iyimserlikle bakmakta yatan Marksist bir mitoloji hissedilir.

Visconti'nin kahramanları bu tür bir arka plan önünde yenilgiye uğrarlar. Kahramanların yenilgiye uğramaları gereklidir, çünkü ya onların devri sona ermiştir ya da içinde yaşadıkları çağı henüz kavrayamamışlardır. Bu insanlar, artık yaşamla ilgili duyguları ve görüşleri gerçeklikle çakışmayan kahramanlardır. Ama başarısızlığa uğramış insanlar olarak da Visconti için onlar, anlaşılır bir biçimde her zaman merkezdeki yerlerini alırlar, onun gizli sevgisi onlaradır ve sanatındaki ikiliği ortaya çıkaran da onun işte bu sevgisidir. Yenilgiye uğramış insanın karşısına Visconti, toplumsal bilinçlenme sürecine girmiş insanı çıkartır. Bu, kendi koşullarını yaratma

iradesiyle donanmasını sağlayan doğru bir sosyo-politik kavrayışa dayanarak bu dünyadaki insanları kurtarmak için çalışan, tek doğrusu bu olan insandır.

Sosyo-Politik Eleştiri

Visconti'nin İtalya'daki iç göçleri işlediği ROCCO E I SUOI FRATELLI'de sanatçının, sömürülen Sicilyalı balıkçılar örneğinden yola çıkarak benzer bir konuyu ele aldığı LA TERRA TREMA'dan bu yana sosyo--politik açıdan ne kadar tutarlı adımlar attığını açıkça izlemek mümkündür. Filmlerinden anlaşıldığı kadarıyla Visconti'nin dünya görüşünün merkezinde içselliğe dayandırılmış bir hümanizm yer alır. Sanatının özü, toplumun bir halkası, sınıfının bir üyesi olan insandır; bu sınıfların birbirlerine karşı tutumları sınıfsız toplum yaratılana dek sürecek bir mücadele olarak gösterilir. Ayrıca yabancılaşmanın çözümlemesi ve bunun doğal uzantısı sayılabilecek duygunun ve düşüncenin, toplumsal olarak varolmanın ve insanlara karşı tutumun dengeli bir ahenk oluşturduğu bir insanlığa duyulan özlem de bu özün parçalarıdır. Bu insan saplantısı, Visconti'nin dünya görüşünü katışıksız bir toplum görüşü olarak sabitleştirir.

BELLISSIMA'dan bu yana filmlerinin dramatik içeriklerinden yola çıkılacak, SENSO'dan LUDWIG'e kahramanları tek bir bakış altında toplanacak olursa Visconti'nin Livia Serpieri (SENSO), Salina (IL GATTOPARDO), Aschenbach (MORTE A VENEZIA) gibi tiplerinde kendini, insan doğasının ihtiraslı-tüketici, yıkıcı-doğaüstü yönüne tutsak bir insan olarak gerçekleştirdiği görülecektir. Saydığımız bu tiplerin hepsi

de yenilmiştir, yeryüzünden silinecektir; Visconti tarafından sevilmelerine karşın sosyo-politik çözümleme açısından yaklaşıldığında olumsuz kahramanlar olarak ortaya çıkmaktadırlar. Olumlu kahraman ise örneğin SENSO'da ya da daha sonra, IL GATTOPARDO'da halkın ta kendisidir. Her iki filmin konusunun geçtiği Risorgimento döneminin önderlerinin isteği doğrultusunda bir halk devleti kuracak olan halk iyimserlik doludur.

SENSO'da halkı Custozza muharebesinin askerleri temsil eder. Ancak askerler aldatılırlar, tıpkı –çıkarılacak tarihsel ders de budur– İkinci Dünya Savaşının partizanları gibi. Faşizme karşı direnişte çeşitli dünya görüşüne sahip farklı siyasal inançtaki grupların kurmayı başardıkları birlik, savaştan sonra yeniden dağılmıştır: Visconti SENSO'da işte tam da bu dağılmanın sözünü etmektedir. Ve aynı toplumsal ve devrimci ikonografi daha sonra IL GATTOPARDO'da da yeniden ele alınacaktır. Garibaldi'nin askerleriyle birleşerek Palermo Savaşını kazanan halk, zaferin meyvesini yiyemez. IL GATTOPARDO, Garibaldi'nin devriminden nelerin doğabileceğinin hayalidir, faşizmin büyük bir doğallıkla yaydığı ve Alessandro Blassetti'nin 1860 (1934) adlı filminde Risorgimento'nun faşizm tarafından üstlenilen mirası olarak propagandasını yaptığı halkçı coşkudan çok daha farklı bir hayal.

Visconti'nin filmlerinde metafizik ya da dinsel anlayışla ele alınmış bir umuda rastlanmaz. Trajik ve suça batmış sınıflı toplumun karşıtı olarak ortaya attığı umut ilkesi, sosyo-politik açıdan değişmiş bir geleceğin hayalinde ifadesini bulur. Filmlerinin sonu bunun çok açık bir göstergesidir. OSSESSIONE bile böyle bir finalle noktalanır: Tek başına kalan Gino'nun yalnızlığında bireysel başkaldırının işe yaramadığını kavrarız. LA TERRA TREMA'nın finali, yeninin hayalini daha



Rocco e i suoi fratelli

açık bir biçimde sergiler. Balıkçının bireysel hoşnutsuzluktan kaynaklanan başkaldırısı gerçi yenilgiyle sonuçlanmıştır, ancak bu yenilgiye sosyal bilinçlenme eylemi eşlik etmektedir: Mücadelenin tüm işçi sınıfının dayanışmasıyla yürütülebilmesi için işçi sınıfının kendi gücünün bilincine varması gerekir. ROCCO E I SUOI FRATELLI'de vurgular daha da açıktır: Ciro, on yaşındaki Lucca'ya insanın kendi yazgısının efendisi olduğunu açıklar.

Visconti'nin kronikten anlatı sinemasına geçişi tamamladığı ve erken yeni gerçekçilik akımının tipik dünyasından, vene corale'den uzaklaştığı BELLISSIMA daha farklı bir konumdadır. Gene de kadının ve ailesinin bireysel yazgı olarak kavranabilecek portresinin ardında sosyo-politik izlek açığa çıkar: Sıradan düş sinemasının kofluğu yüzünden kendi özelliklerine yabancılaşmış bir kadının yaşam hakkındaki görüşlerinin doğru rayına oturtulması, yani sahteyi gerçeğin yerine koyan bir topluma karşı girişilen polemik.

Simge Olarak Veda

Olayları tersine çevirmekten kaçınmaması Visconti'nin önemli özelliklerinden biridir. Konu elverdiği an perspektifi değiştirmekten hiç kaçınmaz: Değişmiş bir dünya hayalini, son filmlerinde veda sahnelerinin canlandırılışı içine şifreler. SENSO'da buna ilk kez tanık oluruz. Güzelliği ve ihtirası içinde Kontes Sarpieri, aşkının çılgınlığına tutsak olmuş bir kadın olarak gösterilir; IL GATTOPARDO'daki Salina Prensinde izlediğimiz gibi kendi çöküşünün, çağı açısından önemini sorgulayan biri olarak değil. Buna karşılık Don Fabrizio,

kendi çöküşünün sosyo-ekonomik değişim içindeki yerini kavramıştır. Onun kendinden feragatı, bu toplumun daha adil, dolayısıyla daha iyi olacağından duyduğu tüm kuşkuya karşın yeni bir topluma yer açmaya hazır özgür bir iradeyle özdeştir. Kardeşlerarası ensestilişkisinin işlendiği LE VEGHE STELLE DELL'ORSA'da da perspektif dönüp dolaşıp aynı izleğe döner: Kardeşinin intiharından sonra Sandra duygularının gücünün ve hem korkularına hem de belki kendisini de değiştirecek yeniye duyduğu umuda sadakatinin etkisinden kurtulamaz.

İki filmde umut ilkesi, hiçbir biçimde ışık vermeyen kötümserlik kutbu açısından incelenir: LO STRANIERO ve LA CADUTA DEGLI DEI. LO STRANIERO'da iki Arabın öldürülmesi ve katilin idam sephasındaki ölümü, beklenmeyene, maceraya, ihtiras ya da yalnızca can sıkıntısından tehlikeye atılmaya hiç fırsat tanımayan, bunun yerine ölümden sonraki hayatla avunmaya çalışan ve kendini burjuva olarak niteleyen bir toplumun düşünceleri doğrultusunda hayata anlam kazandırmanın olanaksızlığını sergileyen son derece somut bir kıyaslamadır. Bu öykünün ardında saklanması muhtemel avunmayı Visconti, bir aile örneğinde, Almanya'daki nasyonal sosyalizmin gelişmesini ve bunun doğal sonucu olarak topyekün imha çılgınlığını canlandırdığı LA CADUTA DEGLI DEI'de de esirger: Essenbeck ailesi, kişisel öyküleri ve yazgılarıyla, nasyonal sosyalizmin insanlıkdışı karakterini gösteren ahlakın toptan çöküşünü simgeleyen bir canavarlar topluluğudur. Tarihsel değil, felsefi bir boyut içinde ele alınması gereken bu filmsel anlatı tek bir noktada birazcık umut sızdıracak olsaydı, bu, canavarların bir biçimde yeniden geri geleceklerine işaret ederdi. Bu açıdan LA CADUTA DEGLI DEI, Visconti'nin diğer filmlerinde karşımıza çıkan yenilmiş insanlarla tam bir

zıtlık oluşturur.

Özellikle o çağın estetik değerlerinin bir düşünülmesi halinde verdiği acı ne kadar büyük olursa olsun, ölmeye mahkum bir toplum ya da çağla vedalaşmanın içine şifrelenmiş sosyopolitik hayal, MORTE A VENEZIA'da ve LUDWIG'de mükemmelliğe ulaşmıştır. Aschenbach'ta son nağmelerin yankıları arasında törensel bir havada gerçekleştirilen vedalaşma, ondokuzuncu yüzyılın burjuva-feodal toplumundandır ve Venedik bu vedalaşma için bir simgedir. İzlek, bedensel mükemmelliğin göstergesi ve aynadaki görüntüsü olan güzelliktir ve izlek, her güzelliğin içinde barındırdığı sefahatin, tasasızlığın ve zevk içinde yokolup gitmenin çekiciliğidir. Gustav Mahler' in, romantik senfonik müziğin bu son bestekarının müziğinde Visconti izlekleri duyulur kılar: Kendini için için yiyip bitirmenin sesleriyle bir dünya yaratılır. Aschenbach'ın o uzun ölüm sahnesine eşlik eden ve bu ölümü yeni bir sanat anlamında müziğe dönüştürerek vurgulayan halk şarkısına duyulan özlemi tekrar tekrar işler. LUDWIG'de Visconti güzellik izleğini yeniden ele almış ve bu sefer de, hatta daha da açık bir biçimde bir sınıfın, bir devrin debdebesi ve sefaletiyle kaynaştırmıştır: Batakhaneler, Ludwig'in iktidar mücadelesi ve bu mücadeleye girmeyi reddetmesi olarak elle tutulur hale getirilmiş.

Antropomorfik Sanat

Dünya görüşünde insana ayırdığı yer, Visconti'yi bir sanatçı olarak sinemayla ilgilenmeye itmiştir. Gerçekten de her eylem, her kişi otantik bir ortamdan ve otantik bir çevreden

alınmadır, Visconti bazı filmlerinde ya da filmlerinin bazı bölümlerinde yapay dekorlar kullansa bile, bu değişmez. Doğanın ve çevrenin gerçekliğini vurgulamak için Visconti, elinin altındaki yerel gerçekliğe sanatsal müdahalelerde bulunmaktan dahi çekinmez. Kişileri, atmosferi solurlarken çevreyle ya da dekorlarla hiç alakaları yokmuş gibi davranmazlar; aksine kendilerini çevreleyen nesnelerle karşılıklı bir diyalog içindedirler ve nesnelerden, bir odadan, bir manzaradan, bir eşyadan yayılan etkileşim insanların bunlara yakınlığına ya da uzaklığına göre değişir. Bu sıkı örgü, görüntü dilinin son derece bütünsel bir etki yaratmasıyla çakışmaktadır. Bu, tanımlamayla tarif etmenin, katılımla eleştirinin ikiliğinde ifadesini bulan bir bütünselliktir. Görüntü, alan derinliğine ve optik çeşitliliğe, görsellikte bir ses doygunluğuna sahiptir ve olayın dramatik inşası psikolojik ana motiflerle optik ana görüntülerin yapıyı belirlediği senfonik bir taslak uyarınca gelişmektedir. Bu yüzden müzik yalnızca olayı canlandırmak amacıyla kullanılmak bir yana, aksine, belli bir durumun ya da duygunun vurgulanmasında, özellikle de kişilerin belirtilmesinde son derece önemli bir rol oynamaktadır.

Filmsel anlatıda görülen eleştirel-çözümlemeci yanılsamayla sekansların neredeyse tiyatrovari bir biçimde dramatize edilmelerinin içiçeliği, Visconti'nin düşüncesinin taşıyıcısı olarak oyuncusuyla ilişkisini de belirlemektedir. Antropomorfik sinemanın bir özelliği olarak tanımladığı bu görüşü Visconti diğer bazı yönetmenlerle, özellikle Roberto Rossellini ve Cesare Zavattini ile de paylaşmaktadır. Bu yönetmenler oyuncuyu, sinema sanatçısının bir insan yaratmada kullanabileceği bir malzeme olarak değerlendirmişlerdir. Oyuncu, demiştir Visconti, her şeyden önce bir insandır: Gerçi kendine özgü güveni ve deneyimiyle bir profesyonel oyuncu da insan özelliklerini

canlandıracak bir malzeme oluşturmaya elverişli şartlara sahiptir. Ancak Visconti zaman zaman dogmatikliğe varan antropomorfik bir sinema anlayışı içinde daha da ileri giderek, ikinci dereceden oyuncuların, sinemada bir meta değeri taşımayan insanların da aynı özellikleri içlerinde barındırdıklarında ısrar etmektedir. Hele amatör oyuncular en iyi malzemedir. Bu sonuncu grup, yalınlığın çekiciliğine sahiptir, ortaya otantik ve sağlıklı bir insanlık serer, çünkü uzlaşmasız ve eğitimsiz bir çevrenin ürünüdür. Visconti, sinemada ideal oyuncu kavrayışını yalnız bir kere gerçekleştirmiştir: LA TERRA TREMA, Sicilya'nın doğu kıyısında yer alan Aci Treza'nın sakinleriyle çekilmiştir. Filmlerinde kitlelerin yer aldığı sahneler hariç başka hiçbir yerde Visconti bu tür otantik oyuna yer vermemiştir.



Gruppo di famiglia in un interno



La terra trema

Visconti'nin sinemada oyuncuyu yönetme anlayışı üzerinde, kuşkusuz, tiyatro ve opera ile ilgisinin kesin etkisi olmuştur. Bir keresinde dile getirdiği, bütün farklılıklarına karşın tiyatro ile sinemanın birbirine zıt iki oyun olmadığı şeklindeki görüşü uyarınca ilk kez SENSO'da tiyatroyu olayların başladığı yer olarak göstermekle kalmamış, filmsel canlandırmanın biçimsel hareket noktası da yapmıştır. Ardından LE NOTTI BIANCHE'de ise estetik anlayışını o derecede ileri götürmüştür ki, o güne dek doğal manzaralardan ve bölgelerden oluşturulan mekanların yerine tiyatro kulisinin yapay dekorları geçirilmiştir. Ancak bu, aynı zamanda başarısızlık da getirmiş bir uç örnek olarak kalmıştır.

Yeni Gerçekçiliğin Mirası

Savaş sonrasını hemen izleyen dönemde sanatsal ve ideolojik

olarak varlık gösteren yeni gerçekçiliğin, daha sonra benzer biçimde sürdüğü pek söylenemez. Biçimsel açıdan kroniğe dayalı yeni gerçekçiliğin daha sonra epik ya da dramatik anlatıya dayalı bir gerçekçiliğe dönüşmesiyle bu kavram da genişlemiş, yeniyle bağlantısını ve daha eski bir gerçekliğin yenilenmesi anlamını yitirmiştir. Sinemanın gerçeklikle ilişkisi daha bir çeşitlilik kazanmış, ama bu yüzden de daha karmaşıklaşmıştır. Ancak yeni gerçekçiliği bu kadar yaygınlaştıran nokta, varlığını aynen koruyabilmiştir: Kitle iletişim aracı olarak sinema, günümüzün ortak dramlarını bütün diğer sanat dallarına oranla daha fazla dile getirmek zorundadır; bu malzemeyi değerlendirirken ise tarihsel ve sosyo-politik perspektifi, yani tanıklığın ahlakını seçmek zorundadır.

Toplumsallığa bu bağlıklık, İtalyan sinemasında bugün de vazgeçilmeyen bir çizgidir. Bu konuda Visconti'nin etkisi hem biçimsel –yani gerçekliğin estetik anlayışla işlenişi açısından– hem de ideolojik olarak hayli fazladır. Sanatsal ve sosyo-politik yaklaşımları birbirine benzeyen İtalyan filmlerinin odak noktasında zorunlu bir hümanizmin taşıyıcısı ve amacı olarak insanın durduğu kabul edildiğinde genç yönetmenlerin pek çoğu için gerçekliğin Marksist yorumunun en güvenilir yolu oluşturduğu açıkça görülecektir. Marksizm bir yandan sınıf mücadelesinin eldeki tek aracıdır, öte yandan hümanist insanın görmek istediği sınıfsız insan idealine ulaşan tek yoldur.

İnsana giden Marksist yol, yeni İtalyan sinemasında gençlerin savaş konusunu nasıl ele aldıklarına bakılarak açıklanabilir. Francesco Maselli'nin Gli sbandati'sinde (Çaresizler, 1955) ya da Florestano Vancini'nin La lunga notte del '43' unda (1943'ün En Uzun Gecesi) odak noktasındaki burjuva çevreden gelmiş kahramanlarıyla savaştan, faşizm ile burjuva-

zi arasındaki özdeşliği belirtmek, aralarında bir dereceye kadar fark olmakla birlikte ikisinin de aynı kurum olduğunu vurgulamak için yararlanılmıştır. Öte taraftan Elio Petri'nin L'assassine'sinde (Alfredo'nun Cinayeti İslemiş Olabileceğine İnanıyor musunuz? 1960) durum, Marksist bakış açısıyla temelden ele alınmıştır: Burjuva insan kendisiyle karşılaşır ve o sırada hüküm süren koşullara boyun eğen bir opoıtünist olduğunu kavrar.



L'innocente

Senarist olarak De Santis ve Zavattini'nin etkisi altında kalan Petri, bir adım daha atarak günün siyasal konularına eğilen, hem radikal hem de kısmen spekülatif İtalyan sinemasının bir temsilcisi olmuştur (tıpkı Damiano Damiani, Mauro

Bolognini, Dino Risi ve diğer pek çokları gibi). Faşizme yatkın bir burjuvazinin ve adalet mekanizması ve polisi kokuşmuş bir devlet gücünün eleştirel bir incelemesinin ardından (A ciascuno il suo – İki Isırarlama Tabut, 1966; Indagine su un cittadino el di sopra di ogni sospetto – Her Türlü Kuşkunun Üzerinde Bir Vatandaşa Karşı Açılan Dava, 1969) Petri, La classe operaia va in paradiso (İşçi Sınıfı Cennete Gidiyor, 1971) ile partileri tarafından ortada bırakılmış işçi sınıfının



L'innocente

durumunu dile getirir. Sesindeki acılığa karşın bu filmde Petri, işçi sınıfına aynı anda Batı Avrupa'nın her yerinde yaygınlaşan –örneğin Fransa'da Martin Karmitz (Coup pour Coup, 1971); Almanya'da Christian Ziewer (Liebe Mutter mir geht es

gut – Anneciğim, Ben İyiyim, 1971); ve diğerleri– yeni bir gerçekçi gözle yaklaşmaktadır; yeni gerçekçiliğin çok uzaktan da gelse yankısının belki de son tanıkları.

Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerde Marksist ideoloji, Un uomo da brucciare'den (Yakılacak Adam, 1961) itibaren "yeni gerçekçi doğaçlama"dan kaçınmalarına, "deneyselliğin tanıklığı"ndan kurtulmalarına yardım etmesini istedikleri politik bir mitoloji olur. Onların filmlerindeki eğilim, proteler sınıf bilincinin uyandırılmasıdır ve örneğin I sovversivi'de (Bozguncular, 1967) ölümü ve cenaze töreni anlatılan Palmiro Togliatti ile cisimleşen Marksizm, kişilik bulma buhranından kurtulma aracı, karizmatik önderi ise "iyileşmenin" garantörü olarak gösterilir. Burjuvazinin içinden gelen ve filmlerinde İtalya'nın burjuvazisini konu edinen Marco Bellocchio için I pugni in tasca (Cepteki Yumruklar, 1965), La Cina è vicina (Çin Yakındır, 1967), Nel nome del padre (Tanrı Adına, 1972) ve Sbatti il mostro in prima pagina (Başsayfadaki Saldırı, 1973) adlı filmlerden bu yana, devletin destekçileri haline gelen sol da dahil, yerleşik düzene karşı herhangi bir biçimde temellendirebilecek bir güven kalmamıştır; filmlerinde son kalıntıların nasıl kültür devriminin eritme kazanlarında yokedildikleri alaycı imalar ve estetik bir incelikle gösterilir. Ve Bernardo Bertolucci'nin ölüm döşeğindeki burjuvaziyle ilgili parabolleri Prima della rivoluzione (Devrimden Önce, 1964) ya da Il conformista (Büyük Yanılgı, 1969) adlı filmlerden, en geç de Novecento (1900, 1974-76) adlı filmden sonra sosyalizmin gerçekleşmesi mümkün bir ütopyasına yönelir.

Bütün bunlara karşın altmışlı yıllardan bu yana İtalyan sinemasını yalnızca Marksist görüşte odaklamak doğru olmayacaktır. Başkaları da vardır, örneğin Ermanno Olmi, Il posto (İş, 1961), I fidanzati (Nişanlılar, 1962) ya da E venne un

uomo (Ve Bir Adam Geldi) adlı filmlerinde sanayi ve tüketim toplumunda yaşamanın güçlüğünü, bir içsel kurtuluş eleminin sergilenmesi şeklinde gözler önüne sermiştir. Banditi a Orgosolo'da (Orgosolo Haydutları, 1961) Vittorio De Seta, I basilischi'de (Basiliskler, 1963) Lina Wertmüller toplumsal yaşamın ataletini ve değişmezliğini insanların ve geleneklerin içlerinde yeşeren yazgısal bir güç olarak ele alırlar; her ikisi için de bu yazgıdan kurtulmanın olanağı yoktur.

Kurtuluş olanağı, Michelangelo Antonioni'nin Zabriskie Point (1969) adlı filminde yaratıcı bir yıkıcılık ütopyası olarak ortaya çıkar. İtalya için çizgi dışı sayılabilecek bir "cinema intimisco" yönetmeninin, Il grido'dan (Çığlık, 1957) bu yana sanayi toplumunun tanısı ve insanların iletişim kuramaması konusunu göstermenin bir aracı olarak kullandığı kurumsal kötümserliğinden ideolojik olarak kendini kurtarma girişimi olarak adlandırılabilecek bir filmdir bu. Kaynağını –en azından Il deserto rosso'da (Kızıl Çöl, 1963) geçen masal sahnesinde bize öğretilen budur– Altın Çağla ilgili anılardan alan yaratıcı bir yıkıcılık ütopyası, ahlaksal bir konumu olan insanın duyguları ve düşünceleri ile teknik gelişme arasındaki buhranını çözer. Professione: Reporter'de (Yolcu, 1975) ise yeniden kötümserlik hakimdir.

Yeni gerçekçiliğin ahlakı olarak adlandırabileceğimiz şey ise en çok Francesco Rosi'nin filmlerinde gücünden hiçbir şey yitirmeden sürüp gider. Rosi bir filminden ötekine, Salvatore Giuliano'dan (Salvatore G., 1961) Le mani sulla citta'ya (Kentin Üstündeki Eller, 1962-63) ya da Il caso Mattei (Mattei Olayı, 1972) ile Lucky Luciano'ya (Talihli Gangster, 1973) İtalya'da herkesin bildiği, ama üzerinde konuşmamayı yeğlediği olayları bıkıp usanmadan dile getirmeyi sürdürür. Rosi'nin politik–toplumsal görüşlerinin yeni gerçekçilikten kaynak-

landığını tespit etmemek mümkün değildir. Filmleri tarihsel ve politik sorumluluk perspektifini kullanır ve halkı bilinçlendirme amacını güder. Rosi'nin şimdiye kadar sahneye konması olanaksız görülen siyasi kokuşmuşluk izlekleri için yeniden kronik biçemine dönmesi de bu sanatsal–ideolojik ilkeyle çakışmaktadır. Elbette ki Rosi, dramatürjik yapısı esas olarak geriye dönüşler üzerine kurulmuş, titiz bir senaryoya dayanarak filmlerini çekmektedir. Bu anlamda kronolojik olay sıralaması yapılmaz, olay, zaman olarak birbirine karşı sürülen ve anlaşılması genel konunun bilinmesine dayalı belli episodlar zinciri içinde verilir. Kronik yapı, artık olayların çağdaşı olmanın bir sonucu değil, yeniden inşanın belgelendirilmesinin bir sonucudur. Rosi Cadaveri eccelenti'de (Şahane Cesetler, 1976) kronik yapıyı terk etmiş gibi görünüyorsa da film, aslında, suikastler zincirinin (poliste) gözden geçirilerek (dosyalar temelinde) yeniden kurgulanması üzerine kurulmuştur.

Bu örnekler, ayrıca Pier Paolo Pasolini'nin ilk filmleri –Accattone (Aylaklar, 1961), Mamma Roma (1962) ve Il vangelo secondo Matteo (Aziz Matyö'ye Göre İncil, 1964)– altmışlı yıllarda görülen kroniğin estetiğinin ilk yeni gerçekçilik akımıyla birlikte unutulup gittiğinin ileri sürülmesine karşılık olanca gücüyle yeniden canlandığının kanıtlarıdır. Visconti'de de, ROCCO E I SUOI FRATELLI'de kurgunun biçim kazandırıcı özelliğiyle birlikte bu yapıya bir kere daha rastlamak olanaklıydı. Rosi'nin çağdaşı genç Pasolini'nin filmlerini, tüm kötülüğüne karşın içinde saflığa özlemi hiç yitirmeyen Accattone'deki pezevengi ya da sosyal-dinsel bir açıdan ele alınmış bir İsa olarak toplumun içinde bir kasırga gibi esen Il vangelo secondo Matteo'daki İsa'yı içerik ve zihniyet olarak bunlara eklersek yeni gerçekçi sinemanın çekirdeği –özellikle şu an yaşanılan "rönesansında"– modern sanayi toplumunda insanın

yabancılaşmasının canlandırılması olarak tanımlanabilir. Canlandırma ve temellendirme bu yabancılaşmayı farklı biçimlerde izlemektedir. Bazılarında bu, toplumsal-siyasal akılcı düşünceye dayanarak gerçekleştirilmektedir; bazılarında dünyanın saçmalığını görünür kılmak isteyen bilinçli bir nihilizme dayandırılmaktadır; üçüncü bir grup, yaşama mistik bir güven duymakla topluma yabancılaşmanın ortadan kalkacağını dü-



Il gattopardo

şünür; bir başka grup ise korkunun dünyada esip durduğunu ve bu korkunun toplumsal değil, varoluşçu bir temeli olduğunu ve ancak ahlakla, özellikle de inançla ortadan kaldırabileceğini savunur. Kendine yabancılaşmayı kavramak, kişiliğinden yitirdiğini hissetmek karşısında ne gibi bir tutum izlenirse

izlensin –ister umutsuzluk hüküm sürsün, ister polemik ya da toplumsal eleştiri, isterse de umut ve inanç üstün gelsin– her zerresinde yeni gerçekçi sinemanın zenginliğine rastlanılacaktır.



Manon Lescaut. Spoleto 1973

Visconti Dünya Tiyatrosu

Klaus Geitel

Luchino Visconti hakkında konuşmak demek, sinemadan çok daha fazlası hakkında konuşmak demektir. Avusturyalı subay Franz Mahler'in kötülükleri, Anton Bruckner adını taşıyan ve seslerden bir inanç dünyası yaratan başka bir Avusturyalının hüzünlü, romantik korno çığlıklarıyla süslenir: Visconti'den başka kimsenin yapamayacağı kadar buruk bir yorumu. Tek sorun, kimin kimi yorumladığı: Bruckner mi Franz Mahler'i yoksa tersi mi? Ama şu kesin: Visconti'nin eserlerinde nadir rastlanan iyimserlik patlamalarında olduğu gibi burada da ona özgü kötümserliğin gözalıcı çifte anlamı varlığını aynen koruyor.

Psikolojik bir an, düşün tarihinden alınma bir olay olarak müzik. Prens Salina ve ailesinin yazlık saraydaki kiliseye girişleri köy papazı tarafından orgda çalınan bir opera parçasıyla seslendirilir: La Traviata; Visconti'nin tekrar tekrar sahneye koyduğu bir oyun –ilki 1955'de Milano Skalası'nda Callas için, sonra 1963'de bir kez daha, bu sefer Spoleto'da, Verdi'nin Machbeth, Donizetti'nin Duca d'Alba, Richard Strauss'un Salome ve Puccini'nin Manon Lescaut adlı operalarının onun tarafından sahnelenmesine de tanık olmuş "İki Dünya Festivali"nde. Visconti Speleto'da yalnızca tek bir tiyatro eseri sahneye koymuştur, hem de gözkamaştırıcı bir cüretle bir hafta gibi kısa sürede hazırlanarak: André Gide'in Onüçüncü Ağaç

adlı oyunu. Visconti'nin güzel sanatlara duyduğu ilgi, müziğe duyduğundan daha az değildir. Maria Schell (LE NOTTI BIANCHE), adeta Vermeer van Delft'in elinden çıkmışa benzeyen bir tablo içine oturtulmuştur. Salome'nin (1961) dekorları Gustave Moreau'nun taslaklarına göre hazırlanmıştır. Ve sahne, yeniden Fransız Fin de Siècle anılarıyla kaplanır (ne de olsa Oskar Wilde de Salome'nin metinini Fransızca olarak kaleme almış, İngilizce çevirisini ise arkadaşı Lord Alfred Douglas'a terk etmiştir); Visconti'nin Yeni Bayreuth'a cevabı.

Wilde'in ilk Salome'si için düşünülen oyuncu Sarah Bernhardt'tı (ama hiçbir zaman oynamadı). Öte yandan Visconti'nin, Callas için sahneye koyduğu La Traviata'da yararlandığı yorum, Sarah Bernhardt'ın Kamelyalı Kadın yorumudur. Operanın ikinci perdesine yüzyılın olayı olmayı başarmış Fransız İlahesinin insanlığın (en azından kültürlü kesiminin) hafızasına nakşolmuş jestleri hakimdir. Buna karşılık Callas için tasarımladığı birinci perdede Visconti, sanki Callas Violetta'yı değil de kamelyalı kadını oynayan Eleonora Duse'u canlandıracakmış gibi hareket eder. Visconti sahneye koyduğu bütün eserlerini bir ilişki noktaları sistemiyle sarar. Dahası: Sinemada olsun tiyatroda olsun, ilişki noktalarının her birini kullanarak ördüğü ağla Visconti, izleyicinin kendini küçücük hissettiği yabancılaştırıcı, meydan okuyucu bir büyüklük yakalar. Çünkü tayin edici olan ve Visconti'yi bütün diğer yönetmenlerden ayıran da budur: Onun tek bir filmini dahi görmemiş biri bile opera ve tiyatro için sahneye koyduğu oyunlardan sanatını ve dünya görüşünü tüm yelpazesi içinde bulup ortaya çıkarabilir.

Visconti tıpkı Horowitz gibi dünya kültürü piyanosunda çalabilecek tek yönetmendi. Ve bunu –çağının artan kültürsüzlüğü karşısında hiç de şaşırtıcı olmayan bir durum– üzeri-

ne dikilen tüm gözlerden eserlerini gizlice geçirerek yapmak zorundaydı: Değerli yükünü, kültürel ve sosyal tarih donanımını Visconti'nin eserlerindeki düşün tarihi boyutunu hiçbir zaman olanca çıplaklığıyla algılayamamış film eleştirmenlerinin gümrüğünden bir haydut çetesi gibi gizlice geçirmek zorunda olan gözalıcı dekorlar olarak. Çeşitli parantezleri, imaları, tahrikleriyle Visconti'nin çift tabanlı sanatı ise herhangi bir biçimde ne tamamiyle açığa çıkartılabilir ne de yorumlanabilir. Eserleri büyük bir zerafetin, pırıl pırıl bir zekanın – ve hüznün oluşturduğu bir soru cevap oyunudur. Ve bu hüzün bıkıp usanmadan peşinde koştuğu, yitirilmiş bir zaman arayışından kaynaklanmaktadır. Gerçekliğin yaratılması Visconti'de hemen hemen her zaman halisünasyon özellikleri taşır; ister operada, ister sinemada, ister tiyatroda, bu, hep böyledir.

Visconti gerçekten de gerçekliğin halisünasyonlarını (LA CADUTA DEGLI DEI) sahnelemiştir. Başka hiç kimsede rastlanmayan bir ustalıkla Avrupa'nın geçmişinde gezinebilen Visconti, Musil'in Niteliksiz Adam'ında karakteristik bir özellik olarak sıraladığı bir şeyi geliştirmiştir: Olanakların sınırları konusunda son derece gelişmiş bir sağduyu –yeni gerçekliğin otuzlu kırklı yılların kültür faşizminin patetik sisleri arasından kendine yol açtığı gerçeklik duyusunun karşı kutbu. Bu "olanaklar duyusu" Visconti'nin gerçeklik görüntülerinin (ister LUDWIG'de, ister Donizetti'nin Duca d'Alba'sında, ister Goldoni'nin Impresario von Smyrna'sında, isterse de ROCCO E I SUOI FRATELLI'de olsun) belki bir gün tarihsel araştırmalara, belki daha fazlasına konu olabilecek (Hollywood yapımlarında kimsenin aklına gelmeyecek bir düşünce) kültürün görüntülerine dönüşmesine yol açar. Visconti'nin filmleri kültür tarihinden alınma imgelerinin gücüyle önplana çıkar.

Visconti'nin çalışması yalnızca yirminci yüzyıla derinle-

mesine dalmakla kalmaz; ondokucuncu yüzyılı ve sanatsal mirasını da her zaman içinde barındırır. Visconti'nin LA TERRA TREMA'yı Aci Trezza'da çekmesi bir rastlantı değildir – Giovanni Verga'nın klasik romanında Malavoglia'nın siyasi ve iktisadi olaylarını oturttuğu yer orasıdır. Ve GATTOPARDO'da Concetta ve Kont Cavriaghi sokakta rastlaştıklarında, kız elinde bir güneş şemsiyesi, erkek yol kenarına çökmüş, insan kendini bizzat Giovanni Verga'nın çektiği bir fotoğrafla karşı karşıya olduğu izleniminden kurtaramaz. Verga bir fotoğraf çekme hastasıydı ve romanlarını çektiği fotoğraflarla hazırlamaktan ve belgelendirmekten hoşlanırdı. Visconti'nin her filmi, her sahnesi, yönetmenliğini yaptığı her oyunu bir ilişkiler atlı karıncasını harekete geçirir. Bir el hareketi ve kültür tarihinin kaleydoskopu sorular uyandırmak isteyen, çekiciliği, gizemi ve güzelliği ile insanı geçmişini araştırmaya davet eden yeni bir görüntü ortaya atar. Visconti hiçbir şeyi muğlaklaştırmaz. Visconti, her ilişki noktasının açığa çıkartılmasını sevinçle karşılardı, eserleri hâlâ karşılamaktadır. Visconti, sırlardan yana bir insan değildi. Kendini ilginç göstermekten hoşlanmazdı. Çalışma yöntemlerinin başkalarınca ilginç bulunmasını yeğlerdi. Sözkonusu olan, elbetteki, öğrenilmesi mümkün olmayan bir yöntemdi (halbuki Brecht ve Peter Brook'tan sonra en çok öğrencisi olan yönetmenlerden biridir Visconti).

Visconti'nin öncelikle bir sinema adamı olduğunu söylemek pek doğru değildir. Başından itibaren o, öncelikle bir tiyatro adamıydı, hem de OSSESSIONE'nin tiyatro alanında elde ettiği başarılardan önce gerçekleştirilmiş olmasına rağmen. Visconti'nin savaştan sonraki ilk yıllarda sahneye koyduğu oyunların listesine bakıldığında ise savaş sonrası pazarında iyi ve önemli sayılan her oyunun onun elinden geçtiği

farkedilecektir: Cocteau'nun Korkunç Ebeveynler ve Daktilo'su, Anouilh'nin Antigone ve Eurydice'i, Sartre'ın Kapalı Kapılar Arkasında'sı, Tennessee Williams'ın Sırça Köşk ve Arzu Tramvayı ve Arthur Miller'in Satıcının Ölümü adlı oyunları, daha sonra da Köprüden Manzaralar'ı ve Günahtan Sonra'sı.

Çağdaş İtalyan tiyatrosunun, ama aynı zamanda da İtalyan tiyatro yazınının klasiklerinin bu listede hiçbir şekilde yer almaması dikkat çekicidir. Visconti ancak Giovanni Testori'nin Il ponte della Ghisolfa'sını ROCCO E I SUOI FRATELLI için temel aldığı sıralarda Testori'nin L'Arialda adlı tiyatro oyununu sahneye koyar. Bir dostluk gösterisi olarak. Ama Visconti'nin çok yönlü çalışmasında dostluğun her zaman özel bir yeri olmuştur.

Bir başka bölüm de Rus anılarıdır. Daha 1946'da Visconti, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını (Gaston Batsy'nin versiyonu) sahneye koyar. LE NOTTI BIANCHE'yi çekerken gene Dostoyevski'ye dönecektir, aslına bakılırsa Rocco da yeni bir Prens Mişkin'den başkası değildir: Dostoyevski'nin Budala'sı. Ama Visconti daha önce de Çehov'un Vanya Dayı'sını ve Üç Kızkardeş'ini sahneye koymuştur. Ve sonra, MORTE A VENEZIA'da Aschenbach ölümle pençeleşirken yeniden uzun soluklu bir Rus şarkısı duyulur, sanki bu Aschenbach, Avrupa'nın kültür sahnesinde (Oscar Wilde'den farklı olarak) hiçbir cezayla karşılaşmadan ölmesine izin verilen ilk ünlü homoseksüelle aynı kişiymiş gibi: Siyaha boyadığı saçlarında bıraktığı beyaz perçemi yüzünden "Chinchilla" diye adlandırılan ve 1929 yılında, Visconti'nin MORTE A VENEZIA'yı çektiği aynı Grand Hotel des Bains'de ölen "balet çarı" Serge de Diaghilev.

Anılar: Visconti'nin filmlerinde yönetmen onlardır. Bu, ona kalan bir mirastır. "Mirası devralabilmek için anlamasını

da bilmek gerekir. Miras – son tahlilde kültür budur", demişti Thomas Mann. Visconti'nin Venedik'te Ölümden önce Tonio Krüger'i ve Sihirli Dağ'ı çekme düşüncesini taşımasına bu yüzden hiç şaşmamak gerekir. Ama sonunda Visconti, başka bir Thomas Mann projesini gerçekleştirir: Mario ve Sihirbaz' dan uyarladığı bir bale. Oyun Franco Mannino tarafından bestelenir ve Visconti tarafından Milano Skalası'nda (1956) sahneye konur.



Salome. Spoleto 1961

Bu, Visconti'nin tek bale oyunu olarak kalmaz. 1957 yılında Berlin Şehir Operasında Maratona di danza ilk kez sahneye konur, müziğini Hans Werner Henze'nin yazdığı ve bizzat Visconti'nin Berlin'de sahneye koyduğu Visconti'nin bir oyunu. Bu çalışmasında yardımcıları Danilo Donati ve Mario

Girotti'dir. İlki, Zeffirelli'nin Romeo ve Jülyet ve Güneş Kardeş Ay Hemşire'sinde kostümcü olarak ortaya çıkacak, genç bir İtalyan oyuncusu olan ikincisi ise Visconti'nin pek çok filminde (GATTOPARDO'da Kont Cavriaghi'dir) oynadıktan sonra Terence Hill takma adıyla İtalyan vesternlerinin neşeli versiyonlarında dünya çapında üne kavuşacaktır.

Muhtemelen bu tür çapraşık, içiçe geçmiş sanatsal bağlantıların ayrıntılarına inmek, sanatsal sonuçların kendisine



Salome. Spoleto 1961

dalmaktan çok daha açıklayıcı olacaktır. Bu tür ilişkiler ellili yılların Avrupa tiyatrosuna o denli ışık tutmaktadır ki, çalışmalar hakkında bilgi edinebilmek için bundan daha eğlenceli, sarsıcı bir yol bulunamaz..

1954'de Henze, Boulevard Solitude adlı operasını Yirminci Yüzyıl Müziği Festivali sırasında Roma Operasında sahneye koymuştu. Gösteri skandala dönüşür. Stravinski binadan içeri girerken aksi bir yer gösterici tarafından tokatlanır. İlkgösterimin İtalyan radyosunda naklen yayını teknik nedenler ileri sürülerek hemen ilk dakikalarda kesilir. Şarkıcılar koltuklardan ve balkondan yükselen ıslıklardan orkestranın sesini duyamazlar. En çok ıslık çalanlar arasında da Rossellini'ler vardır, en başta da kendini bir besteci sayan, ama aynı zamanda da bütün diğer bestecilere karşı eleştiriler kaleme alan Renzo. Gösteri genç besteci için tam bir skandal, bir felakettir. Birkaç gün sonra ise elinde Visconti'nin teselli dolu mektubunu tutmaktadır. Visconti oyundan çok hoşlandığım yazmaktadır. Bir yıl sonra, Milano'da Traviata'nın provaları sırasında tanışırlar. Visconti Henze'ye opera konusu olarak Kleist'ın Prinz von Homburg'unu önerir. Maratona di danza üzerinde çalışmayı kararlaştırırlar. Henze, Prinz von Homburg'un Hamburg'taki ilkgösteriminde de Visconti'nin yardımlarını umar. Ama savcılığın müdahaleleri yüzünden ROCCO'nun çekim çalışmaları uzayıp durmaktadır. Sonunda operanın ilkgösterimini sahneye koymak Helmut Kaeutner'e düşer. Henze ve Visconti ancak Maratona di danza'da yeniden biraraya gelebilirler. Balenin koreografisini, Visconti için LE NOTTI BIANCHE'de Maria Schell'in dans sahnesini hazırlayan Hollandalı Dick Sanders yapmıştır. Başrol ellili yılların Nureyev'i olan ve Jean Cocteau'nun çeşitli baleler –aralarında en önemlisi Le jeune homme et la morte'dur– yazdığı Jean Babilée'dir.

Maratona di danza, ödül olarak motosikletlerin, çamaşır makinelerinin, televizyonların konduğu bir dans maratonunda film artistlerinin ve yoksul insanların, serserilerin, kıskanç ve

kendini beğenmişlerin bakışları altında ölene kadar dans eden genç bir adamın öyküsüdür. Oyun bir dans gösterisidir, asla bir bale sayılamaz: Yaklaşık bir düzine kadar dans eden çift ve dans pistinin etrafında şampanya içerek masalarda oturan yüzlerce figüran yer alır yalnızca. Bu dans gösterisinde dans ne kadar önemsizse sahneleme de o kadar önemlidir. Oyunun



La Traviata. Spoleto 1963

hareketliliğini ve dehşetini sahneye koymak için Visconti'ye on gün yetmişti: Bir Polonyalı eleştirmenin dile getirdiği gibi "müzik tiyatrosunun bugüne kadar ortaya çıkardığı tek sosyal gerçekçi müzik eseri"

Tipik Roma kökenli bir eser. Ancak yalnızca provalar başlayana kadar. Birkaç gün içinde Visconti'nin gözlemleme yeteneği onu Berlin atmosferiyle yükleyecektir. Eser, onun gibi bir İtalyanın elinde adeta İtalyancadan Almancaya çevrilecektir. Visconti, her gece Berlin barlarında gezer, dalgın, suskun ve gözleri hemen hemen kapalı. Ama konu her an

içinde daha farklı bir biçime dönüşür, yerel renkler kazanır, yabancı bir lehçeyi benimser. Aksesuarlara boğulur. Figüranlara, ölüm karşısında dehşetle salondan dışarı uğramaları ve her akşam için en az ikibin mark değerinde bardak tabak kırmaları emredilir. Sanat yönetmeninin bu emir karşısında tüyleri diken diken olur. Ancak bu israf, GATTOPARDO'nun balo sahnelerinin provalarında gerçekleştirilen tıkınma yarışları gözönüne alındağında yalnızca mütevazi kalır. Maratona'nın Berlin'deki ilkgösterimine bir skandalın eşlik etmesi kimseyi şaşırtmaz. İlginç olan tek şey belki de ilk kez Henze'nin Maratona'sında Visconti'nin isteği uyarınca gerçekçiliğin müzikal olarak duyulmasıdır, tıpkı daha sonra Pasolini'nin Accattone'sinde olduğu gibi.

Filmlerini tek başına taşımamakla birlikte onları eşi benzeri bulunmayan bir biçimde zenginleştiren bu müzikal ve müzikdışı malzemeye Visconti'nin nasıl vardığı ayrı bir merak konusudur. Cesar Franck'ın preludium, choral ve füg'ünün VAGHE STELLE DELL'ORSA'ya fon müziği oluşturması ya da GATTOPARDO'daki balo sahnesinde Verdi'den bir valsin yankılanması hiç de rastlantı değildir. Visconti Milano Skalası'nın dört numaralı locasında –Visconti ailesinin locası– büyüdü sayılabilir, ayrıca varlıklı ailelere mensup oğlanların piano çalması gibi o da çello çalmıştır (tıpkı Toscanini gibi). Ama filmlerinde müziğe, başka hiçbir yönetmende rastlanmayan bir yoğunlukta yer vermesinin tek nedeni müzik alanındaki bilgisi de değildi. O, İtalyanların hayatında müziğin aldığı yeri keşfetmişti. Sık sık operalardan sahnelere başvururdu, hem de filmlerindeki en dramatik anlarda.

Aslında bu, bir filme biraz César Franck ya da Bruckner katmaktan çok daha önemli ve anlamlıdır. OSSESSIONE'de bile cinayet işleme kararının şarkı yarışması yapıldığı sırada

bir lokantada verildiğine tanık oluruz: Kendilerinde olmayan bir ihtirası zorla dışavurmaya çalışan küçük insanların küçük sesleriyle söyledikleri opera parçaları. Ama masada oturan sevgililerde ihtiras vardır ve basit hülyalarında kendilerini yitiren bu saf şarkıcıların hayallerindekinden bambaşka bir biçimde de olsa bu ihtirası gerçekleştireceklerdir. SENSO'da olayları harekete geçiren şişman ve yağlı *Travatore*'dir. Eserin bir gösterimi sırasında Genç İtalya'nın Avusturya baskısına karşı isyanı, VERDI isminden yalnızca V.E.R.D.I.'yi, Victor Emmanuele Re D'Italia'yı okuyan slogana sadık bir biçimde atılan bildirilerle başlar. Visconti tarihsel tanımlamaları hiçbir zaman kaybolmayacak görüntülere hapseder. SENSO'nun –tüm filmler içinde daha görkemli bir opera yoktur– hâlâ bir opera olarak bestelenmemesi, genç besteci kuşağının ne kadar fantazi yoksulu olduğuna bir başka kanıt olarak gösterilebilir.

Anahtar yapıtlar: Visconti'nin bunları beyazperde için mi, tiyatro ya da opera için mi düşündüğü tartışılabilir. Zaman zaman insan, Visconti filmlerinin, dünya tiyatrosunda bugüne kadar yaratılanları en ihtişamlı bir biçimde halka açmaktan başka bir amaç barındırmadıkları izleniminden kendini kurtaramıyor. Çünkü Lila De Nobilis'in dekorlarıyla Verdi'nin *La Traviata*'sı ya da John Ford'un *Fahişe Olması Ne Yazık* adlı oyununun Paris gösterimi (Romy Schneider, Alain Delon), Milano'da Bellini'nin *La Sonnambula*'sı (Tosi'nin kostümleri ve gene Callas ile), Speleto'da Verdi'nin *Machbeth*'i (Nobili'nin dekorlarıyla) ve gene aynı yerde Donizetti'nin *Duca d'Alba*'sı (Filippo Sanjust) Visconti'nin sanat azınını filmlerinden daha az çarpıcı biçimde sergilemezler. Hatta Londra'da Verdi'nin *Don Carlos*'unu ya da Spoleto'da Strauss'un *Salome*'sini gören bazıları için Visconti'nin filmleri, en tutarlı ve öz biçimiyle tiyatroda gerçekleştirilen bir düşüncenin gösterişli de olsa su-



Morte a Venezia

landırılmış halinden başka şeyler değillerdir. Bu yüzden de Visconti'nin filmleri, filmden çok milyonlarca insana hitap eden tiyatro eserlerine benzetilmiştir. Ama bu sonuca filmsel olmayan araçlarla ulaşıldığını da kimse iddia edemez. Aksine: Visconti'nin filmlerine, özellikle en görkemli anlarda tipik bir biçimde damgasını vuran opera havasıdır, gerçekliğin abartılmasıdır.

Bir örnek. Visconti'nin 1963'de sahneye koyduğu *Traviata*'da, Violetta'nın üçüncü perdede Alfredo'nun elinden bir anlamda öldürücü darbeyi yiyerek –Alfredo, başlarını sıkıntıy-

la one eğmiş misafirlerin yanında Violetta'nın yüzüne bir tomar banknot çarpar– ağır bir aşağılanmayla karşılaştığı sahnede, Visconti'nin Violetta'sı kollarını iki yana açar. Rusların "kutsal duruş"unda donup kalır; ROCCO'da Simone'un (Renato Salvatori) gerçek öldürücü darbeyi indirmesini bekleyen Nadia'yı da aynı duruş içinde görürüz. Nadia'ya da Violetta'ya da İsa rolü döşmüştür: Kurban edilecek kuzu rolü.

Bu duruşu, Visconti'nin bütün eserlerine hakim bir kalıp olarak görmek mümkün. İlişkinin kurulmasında bilerek ve isteyerek gösterilen coşku, her şeyden önce Visconti'nin sanat çalışmalarındaki beklentilerini her seferinde yeniden belirle-



Gruppo di famiglia in un interno

mektedir. Burada sözkonusu olan, toplumsalın ötesinde bir dinselliktir, bu dinselliğin daha ziyade bir estetikçinin dinselliği olması ya da estetikten, dinselliği mahçup bir edayla bastırmak için bir maske olarak yararlanılması hiçbir şeyi değiştirmez. Visconti'nin eserlerinde bu –büyüklüğü ve derinliği de zaten buradan kaynaklanmaktadır– hiçbir zaman tam olarak birbirinden ayrılamaz.

Bu yüzden Visconti'nin sinema dışındaki en önemli sahne çalışmalarını hayatında (ve eserlerinde) çok önemli bir rol oynayan dostluk hanesine kaydetmek gerekir. Sadece birkaç isim saymak gerekirse, Zeffirelli'nin, Francesco Rosi, Sanjust, Donati ve Roger Fritz'in kendi sanatlarını uygulamaya geçirmeden önce onunla çalıştıkları, ondan öğrendikleri düşünülecek olursa, yükselmek isteyen bireyselliğe yol açmak için Visconti'nin nasıl her zaman büyük bir şevkle sağlam dostluklar kurduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Dostluğunun en büyük eserleri Romy Schneider ve Alain Delon'dur. Visconti, salınelerin bu iki acemisi için 1961 yılında Paris'te John Ford'un Fahişe Olması Ne Yazık adlı oyununu sahneye koyar ve onları Valentine Tessier, Sylvia Monfort ve Daniel Sorano ile yanyana oynatmaktan çekinmez. Kısacası, iki genç oyuncusunu yalnızca lükse değil, uzun sahne deneyimine sahip rakiplere de boğar. Ve onlara bu meydan okumadan başarıyla çıkmasını öğretir. O sıralarda, 1961'de, Visconti, Romy Schneider gibi bir yetenekle son on yıldır karşılaşmadığını, o güne kadar böyle eşsiz, tükenmez bir yetenekle çalışmadığını söylemiştir. Visconti o güne kadar kimsenin tahmin bile etmediği bir sanatsal enerjiyi Romy Schneider'in bağrından söküp gün ışığına çıkartmıştır. Onun sahneye koyduğu Shakespeare döneminden kalma dört saatlik bir tarihi saçmalıktan, kafiyeli kan deryasından sonunda sınavı başarıyla

vermiş Schneider ve Delon gibi iki genç yıldız, iki dahi doğmuştur.

Dostluk gösterileri: Gibson'un Salıncakta İki Kişi adlı oyununu Annie Girardot ve Jean Marais için Paris'te sahneye koyması da bunun bir örneğiydi; gene Girardot için Arthur Miller'in Günahtan Sonra adlı oyunu üzerinde çalışması da. Diğer sahne çalışmalarında Visconti, genelde Compagnia Stoppa–Morelli'yi dayanak almıştır: Muhteşem Rina Morelli (GATTOPARDO'da Burt Lancaster'in karısı rolündedir) ve olağanüstü bir değişme yeteneğine sahip Paolo Stoppa (ROCCO'da boks antrönörü). Compagnia Stoppa–Morelli, Visconti'nin tiyatroda kazandığı en önemli başarıların aracı olmuştur. Ne var ki, Roma'daki oyunların başarı sağlayıp sağlamayacağının önceden bilinememesi, Visconti'nin tiyatroda kendini sergileme hevesini önemli ölçüde kırmıştır. Eleştirilerden övgü almalarına karşın seyirci de pek yankı uyandırmamış oyunlardan sözedilir, öyle ki küskün yönetmeni zararını cepten karşılayarak oyunu gösterimden çekmiş, tiyatroculara da paralarını vererek tatile göndermiştir. Tabii böyle bir çalışma yöntemini ancak milyoner yönetmenler benimseyebilir.

Son yıllarında Visconti, yapım masraflarından ve ardarda gelen başarılardan uzak çalışmayı yeğlemiştir: Ufacık Spoleto'da, Gian–Carlo Menotti'nin misafiri olarak, arkadaşlar arasında. Visconti'nin Spoleto'daki sahnelemeleri bu yüzden sanat aşkı uğruna yapılmış gösterilerdir. Her şeyden önce yıldızlara yer verilmemiş ve en kısa zamanda ortaya çıkarılmışlardır, üstelik de en az paraya. Gene de Verdi'nin Macbeth'i, Donizetti'nin Duca d'Alba'sı, Verdi'nin Traviata'sı, Richard Strauss'un Salome'si ve Puccini'nin Manon Lescaut'su uluslararası bir olay olmuştur, bunun da nedenlerinden biri Visconti'nin kısıtlı olanaklarla da büyük etki yaratılabileceğini, üstelik ese-

re de sadık kalınabileceğini kanıtlamış olmasıdır.

Visconti'nin Donizetti zamanının bir gösterimi gibi, sahnede yalnızca İspanyol subaylarının bembeyaz pantolanlarının aydınlığı emdiği günlerdeki gibi ışıklandırdığı Duca d'Alba'da ipeklere boğulmuş küçük oğlanların dolaştığını görürüz, ana ve temel olayla hiç alakaları olmayan, ama önlerinde cereyan eden en acımasız işkenceyi hiç kızarmadan, masum çocuk gözleriyle seyreden olağanüstü güzel yaratıklar. Visconti'nin eziyetlerinde açık şefkat gösterilerinden daha az kurnazlık yoktur. Salome'de sahneye koyduğu, aşka duyulan ölümcül, sahte bir açlığın getirdiği kölelikten başka bir şey değildir, ama bunu alev alev yanan bir arka plan önünde yapar. Küçük oğlan çılgınca bir ihtirasla Narraboth'un önünde yaltaklanır, Narraboth aynı tutumu Salome önünde gösterir, Salome Jochanaan'a aynı şekilde davranır, Herodes ise gene Salome önünde yüzünü eğer: İhtirasın her türlü jestinin kolayca yer değiştirebileceğini başka hiç kimse Visconti kadar anlaşılır kılmamıştır. Kendilerini umutsuzluğun muhteşem töreninde bulan tüm yönetmenler arasında Visconti en büyüktür. Buna karşın asla bir komedi yapmayı başaramamıştır.

Filmografi

Wolfram Schütte

Luchino Visconti'nin filmleri Murnau, Stroheim ve Losey gibi yönetmenlerin eserleriyle genelde aynı yazgıyı paylaşır: Siyasi ya da ticari kaygılarla uygulanan sansür, filmlerin pek çoğunu adeta tanınmayacak hale getirmiştir, hatta içlerinden bazılarını sonradan ilk yapıldığı biçime yeniden sokmak bile mümkün olamamıştır. Ben, ele geçirebildiğim en kesilmemiş şekillere bağlı kalmaya çalıştım. Tamamlayıcı bilgi olarak pek çok kaynağa başvurdum. Geoffrey Newell-Smith'in Visconti monografisini bu fırsatta özellikle belirtmek isterim. Kendi görüşlerimdeki zorunlu çelişkilerin ve eksik bilgilerin tamamlanmasında bana cesaret verdi.

OSSESSIONE. 1942
Tutku

Gino (Massimo Girotti) adında bir serseri, Po deltasının ortasından dümdüz uzanan ana yolun kenarındaki bir benzincide, bu yerin sahibi yaşlı Guiseppe Bragana (Juan De Landa) ve onun genç karısı Giovanna (Clara Calamai) ile tanışır. İki genç birbirine aşık olur. Gino ısrarla Giovanna'dan kocasını ve evini terk etmesini ister. Kadın, onun bu isteğine karşı koyar-

sa da sonunda kabul eder, ancak kocasının kaçtığını fark et-



Ossessione

mesine fırsat bırakmadan hemen geri döner, Gino da bunun üzerine onu terk eder. Trende Gino, "İspanyol"la (Elio Marcuzzo) tanışır, bilet paralarını da ona ödetir. İkisi birlikte gezginci oyuncu olarak yakın çevredeki panayırları dolaşmaya başlar. Günün birinde Bragana çifti yeniden karşılarına çıkar. Gino, Giovanna'ya aşkını bir kez daha tekrarlarken Guiseppe de ondan yeniden aralarına dönmesini ister. Yolda sevgililer, Guiseppe'yi öldürmek için bir kaza düzenlerler. İşledikleri cinayetten sonra ilişkileri Gino'nun çektiği vicdan azabı ve Giovanna'nın trattoria'yı terk etmeye kesinlikle yanaşmaması yüzünden bozulur. Sürekli kavga etmeye başlarlar. Gino kendini içkiye verir. Ferrara'ya gittiği bir gün Gino, Guiseppe'nin hayat sigortasının çok yüksek olduğunu öğrenir; artık Giovanna'nın yalnızca sigortadan bu parayı almak için onu cinayete sürüklediğini düşünmektedir. Yeniden onu terk edip sokak

kadını Anita'nın (Dhia Cristiani) yanma sığınır. Orada polislerin peşinde olduğunu fark eder. Hemen Giovanna'nın yanına kaçar ve birlikte polisi atlatmaya çalışırlar. Gino'nun sürdüğü araba yoldan çıkar, Giovanna ölür, Gino tutuklanır.

Visconti'nin bu ilk filmi uzun süre "yeni gerçekçiliğin" başyapıtı sayıldı. Bugün bu tür bir sınıflandırma insana fazla belirsiz geliyor. Gerçi neorealismo kavramının, Visconti'nin cutter'i (montaj yardımcısı) Mario Serandrei tarafından OSSESSIONE'nin çekim çalışmaları sırasında "icat edildiği" doğrudur; ancak yeni gerçekçilik kavramı gerçek kimliğiyle kendine özgü siyasal ve estetik olgunluğa çok daha sonra; Rossellini, De Sica ve diğerlerinin (Visconti'nin LA TERRA TREMA'sı da bunlar arasında sayılabilir) Resistanza'nın, direniş mücadelesinin deneyimlerini ve savaş sonrası İtalyası'nın henüz billurlaşmamış siyasal durumunu yansıttıkları savaş sonrası filmleriyle kavuşacaktır. Visconti'nin, daha henüz faşizmin hükmünü sürdürdüğü 1942 yılında yaptığı bu ateşli başlangıç, güncel gerçekliği allayıp pullanmadan, olduğu gibi canlandırmaya doğru yönelişin ilk habercisi olmakla birlikte her zaman bağımsız bir kaliteye ve estetiğe sahip bir yapıt olma niteliğini korudu. Visconti'nin filmlerinde sık sık ana izlek olarak ele aldığı, insanları felakete sürükleyen tutkularla ilgili pek çok öykünün ilkine de gene bu filmde rastlanır. SENSO, ROCCO E I SUOI FRATELLI, VAGHE STELLE DELL'ORSA, LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA ve LUDWIG; hepsi de bu izlek etrafında kümelenir. SENSO ile birlikte adeta görkemli ve rafine bir çöküş estetiğinin belcanto'su, methiyesi halini alan Visconti'nin kaderci kötümserliği OSSESSIONE'de henüz "katışıksız", "veristik" biçimiyle karşımıza çıkmaktadır.

OSSESSIONE'nin seçiminde ve biçimlendirilişinde çeşitli eğilimler etken olmuştur: Yapıtlarında doğalcı kötümserliğin (La bete humaine) izleri örtbas edilmemiş; Fransız sinemasının en büyük gerçekçilerinden Jean Renoir yanında yapılan asistanlık; Renoir'ın yanında çalıştığı sırada "Halk Cephesi"nin onu derinden etkileyen atmosferi; Visconti'nin Renoir'dan Fransızca daktilo metin olarak aldığı Amerikan polisiye romanı The Postman Always Rings Twice'ın melodramatik kurgusu. Visconti bu kitabı Avrupa doğalcılık akımının İtalyan temsilcisi Giovanni Verga'nın (1840-1922) verismo, doğruculuk akımıyla eğitilmiş, "veristik" bir gözle okumuş ve yeniden düzenlemiştir. (Amerikan) polisiye romanı ancak bu sayede, Yukarı İtalya'nın bağrına gömülmüş, tutkularının esiri, yitik kişiler sokakların, trattoria'ların, panayırların çevresinden, ter kokulu yatak odalarından ve misafirhanelerden çıkartarak (İtalya'ya özgü) filmsel bir anlatıya dönüşebilmiştir. "OSSESSIONE, kendini olduğu gibi, her türlü söylemden ve resmi klişelerden uzak, neredeyse acınacak bir sınırlılık içinde sergileyen İtalya'nın o günkü gerçekliğine çevrilen ilk gözdür[1]."

OSSESSIONE'nin en ufak bir boşluğu bile olmayan yoğunluğu, kamera çalışması ile desenlerdeki en ufak bir ayrıntıyı dahi işlemiş bir senaryo arasında oluşmuş ideal dengeden kaynaklanmaktadır. Visconti'nin yalnızca Ulrich Gregor'un dediği gibi "o (Kuzey İtalya) manzarasını geliştirmede"[2] kullanmakla kalmadığı, aynı zamanda, hatta daha da sık iç çekimlerde (trattoria) başvurduğu çevrinmeler ve kaydırmalar; öznel bir kamerayla (Giovanna'nın çekimine kapılan Gino) elde edilen, nüfuzu altına alma gücüne sahip bir girdap (çekim) etkisi ve lirik başlangıçlardan geliştirilen dramatik gerilim noktaları (örneğin Gino ile Anita'nın alış veriş için yolda yürümeleri, kıskanç Giovanna'nın pusuda bekleyişi, birden onla-

rın üstüne yürümesi ve Gino'nun onunla kavga edişi tek bir planda verilmiştir); bütün bunlar Renoir'ın iç kurguyla tanımlama ve yorumlama tekniklerinin yaratıcı devamının çeşitliliğine verilecek birkaç örnektir. İç kurgu, değişik bir bakış açısıyla kesintiye uğramamış, uzun bir kaydırmanın dalgalanan akışı aracılığıyla doğalcı bir dolaysızlığa en yakın izlenimi yaratır; kişileri kendilerini çevreleyen mekandan koparmaz, aksine her ikisini doğal ilişkileri içinde gösterir.

Visconti'nin tam yerinde bir deyimle "düet" ya da "trio" diye adlandırılan ve opera yönetmenliği yapmış olmasına bağlanan çekimleri, hiç hissettirmeden, anlatının kendisinde derinlemesine ya da dışsal bir birikinti yaratmadan olay akışını biçimlendirir. Bu özellik, iki ya da üç kişiyi tek bir planda biraraya getirmek, bunların çoğunlukla birini, hatta ikisini yalnızca sırttan görüntülemek ya da görüntüye sanki bu sırtı kameraya dönük kişilerin bakış açısıymış gibi girmek sonucunda bu kişiler çevrelerinden birkaç dakikalığına kopup önplana çıkar ve tüm tanımlamalar ve yorumlar onlar üzerinde, eylemleri ve ilişkileri üzerinde yoğunlaşır. Visconti'nin, kanıtları burada açıkça görülen "antropomorfik"[3] eğilimden söz edenler hiç de haksız sayılmazlar. Film, bir an için bile gerçekçi tanımlama tutumundan vazgeçmez, ama salt doğalcı tanımlamalara da bir an kapılmaz. Aksine: Her plan, her kaydırma ve her çevrinme, –iç ya da dış– her kurgu malzemeyi sağlamlaştırır, işlevselleştirir ve tanımlamadan ayrı olarak değil, doğrudan, tanımlamanın kendisinden kaynaklanan bir yoruma olanak sağlar.

Gino'nun Giovanna ile ilk kez seviştiği sekansa garajda çalışan Gino'nun kulağına çarpan Giovanna'nın bir şarkısıyla girilir. Gino, eve yönelir, Giovanni'nin sesi dışarı taşmaktadır. Kamera trattoria'ya doğru kayar, kapıya gelince durur. Gino

lokantaya ayak basar, ardından kapıyı kapar, kepenkleri indirir. Kamera, sandalyelerin ve masaların yanından geçip karanlık mekanı boydan boya katederek mutfağa, oradan Giovanni'nin yatak odasına açılan aydınlık geçide doğru kaydırmasını yeniden ele alır. Bu noktada aynı zamanda hem başlamakta olan bir ilişkinin kaygıdolu gizliliği ve Gino'nun görülmemek için sarfettiği çaba tanımlanmakta hem de Gino'nun çekimine kapıldığı kadının şeytansı baştan çıkarıcılığı yorumlanmaktadır. Ya da Gregor'dan alınma bir başka örnek: ...Dağınık mutfağında, tepeleme yığılı kirli tabaklar arasında Giovanna'nın çorbasını kaşıkladığı, bir yandan da tabağının kenarından gazete okuduğu sahne... Ansızın kamera kadından uzaklaşır ve görüntüye daha fazla arka plan ve çevre getiren bu kaydırma ile her şeye sahip olmanın ötesinde hırsı olmayan bir canlının kofluğu ve sefaleti birdenbire bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir.[4]"

Görünen dünyanın perspektifinde yapılan bu tür ufak tefek değişikliklerle kişinin durumu yeniden, daha kapsamlı ve nesnel biçimde aydınlatılır ve yorumlanır. Tanımlamanın, canlandırmanın ve yorumun gerçekçi zenginliğinin kaynağı, değişen vurgulamalar ve görüntülemelerdir; eşyaların, dekorun ve çevrenin, ama aynı zamanda da kısmen senkron (ve görsel) bir biçimde üstüste yığılmış (şarkı yarışması, Guiseppe'nin söylediği La Traviata aryası, iki sevgili arasında geçen ikinci konuşma) eylemlerin ve olayların plastikliğidir. Olayların filmin her anında pek çok yoruma açık olması gene de belirsizliğe yol açmaz; içiçe geçmiş izlekler –erotik tutku, karşılıklı aldatma, erkeğin huzur vermeyen özgürlük aşkı, kadının oturduğu yerden kalkmadan her şeyi elde etme şehveti– her seferinde prizmatik bir biçimde birbirini keser, birbirini tamamlayan ters, çarpıtılmış ve bozulmuş yansımalar olarak

ortaya çıkar.

Filmin odak noktası Gino ile Giovanna'nın ilişkisidir. Giovanna, cinsel nesne olarak erkeğin yanı sıra paraya ve mülkiyete de erotik açıdan yaklaşan insafsız azmi, fahişelik geçmişi ve Guiseppe ile yaşadığı tatminsiz evlilikle toplumsal temeline oturtulmuş güçlü bir iradeyle donatılmıştır; bunun karşısında Gino'nun yumuşak huyunun toplumsal nedenleri belirsizdir. Film, Gino'nun kaçma, hareket ve yalnızlık isteğinin altında özel ya da siyasal nedenlerin yatıp yatmadığı sorusuna açıklık getirmemektedir. Halbuki Mario Alicata'ya göre, başlangıçta Gino'nun olumlu karşı tipi olarak tasarlanmış "İspanyol" tipinin filmin ilk şeklinde böyle bir temeli vardır. Gene Alicata'ya göre "İspanyol", İspanya İç Savaşında anti-faşistlerin safında çarpıştıktan sonra ülkesine geri dönmüş, serseri kılığında, sosyalizm düşüncesini yaymaya çalışan biridir. Ancak filmin bu bölümü faşist sansürün makasına kurban gitmiş ve bir daha da yerine konamamıştır[5]. Sonuçta OSSESSIONE'ye doğrudan siyasi bir yorum getirmeyi mümkün kılacak yegane izler de tamamen silinip gitmiştir. (Gino'yu, kendine burjuva toplumunda bir yer edinemeyen, ama "İspanyol"la sınıf dayanışması kurmaktansa onu suç ortaklığına ve ihanete sürükleyen Giovanna'nın düzenci, mal düşkünü küçük burjuvalığına teslim olan bir proletaryanın alegorisi sayan inanca gelince; bu tür bir alegorik yorum, filmin gerçekçi boyutunu ve kişiler arasındaki ilişkilerin ve bağların sayısız biçimine gösterdiği büyük ilgiyi fazlasıyla soyut bir mesaja indirgemek olurdu; tabii Visconti'nin özellikle geç yapıtlarında, örneğin ROCCO' da, VAGHE STELLE'de, LA CADUTA DEGLI DEI'de alegorik anların giderek daha sık bir biçimde yer aldığını da inkar edemeyiz.)

İnsanlarla ya da toplumla kaynaşmanın her biçiminden

sıyrılma çabalarının dışında yaşamıyla ilgili somut hiçbir ütopya geliştiremeyen Gino'nun savunmasızlığı, kadının ağına düşmesini daha da kolaylaştırır. Çünkü bu cinsel bağımlılık, karşı koymanın yegane şeklini, kaçma arzusunu felce uğratmaktadır. İnsanlarla her türlü erotik zorunluluklardan, ihtirastan uzak bir ilişkiye girme mutluluğuna Gino'nun Guiseppe'yle, homoseksüel "İspanyol"la ve Anita'yla kurduğu ilişkilerle ancak şöyle bir değinilip geçilmektedir. Bu ilişkiler, diğer ilişkiyi vurgulayan alternatiflerdir. Ancak bu seçeneklerden her biri, kaçıp her türlü bağdan uzak bir özgürlüğe yeniden kavuşma yolu, Giovanna yüzünden tıkalıdır. Giovanna'nın erotik mülkiyet hırsı, kendisi yok olurken bile üstünlüğünü korur: Onun ölümü Gino'yu özgürlüğüne kavuşturmak şöyle dursun, aksine hapishaneye gönderir.



La

LA TERRA TREMA. 1947/48
Yer Sarsılıyor

Valastro ailesi, Sicilya'nın Aci Trezza adlı bir balıkçı köyünde balıkçılıkla geçinen sayısız aileden biridir. Denizde kaybolan babanın yerine ailenin reisliğini de üstlenen en büyük oğul Ntoni ile küçük kardeşi Cola, balıkçıları kendilerine bağlayan büyük tüccarların sömürüsüne başkaldırırlar. Başlangıçta isyan diğer balıkçıların desteğini kazanır, sonunda Ntoni elebaşılık yaptığı için tutuklanır. Ancak büyük tüccarlar, isyanın yaygınlaşıp bir dayanışma direnişine dönüşmesini engellemek düşüncesiyle Ntoni'den davacı olmazlar. Ntoni zafer kazanmış bir edayla köyüne geri döndüğünde balıkçıların yeniden büyük tüccarların bağımlılığı altına girmiş olduklarını görür. Bunun üzerine Cola ile birlikte bağımsızlıklarını ilan etmeye karar verirler. Evlerini ipotek ettirip gerekli işletme sermayesini alırlar. Valastro ailesinin köydeki sosyal mevki yükselir, herkes onları kıskanmaya başlar. Ne var ki, Valastro'lar aldıkları kredinin faizini ödeyebilmek için her havada denize açılmak zorundadırlar. Bu tehlikeli yolculuklardan birinde fırtına patlar, tekneleri parçalanır. Kendilerini güç bela bir limana atarlar. Ellerindeki para yeni bir tekne almaya yetmemektedir. Sahip oldukları tek üretim aracını yitirmeleri çöküşlerinin başlangıcıdır. Diğer balıkçılar ve büyük tüccarlar bu gelişmeyi büyük bir memnuniyet içinde izlemektedirler. Valastro'lar tuzlanmış balıkları bile neredeyse bedava satacak kadar zor duruma düşmüşlerdir. Sonunda evlerine gelen haciz yüzünden orayı da terk etmek zorunda kalırlar. Ntoni, köyden gitmeye karar veren Cola'yı durduramaz. Artık kendisinin de boynu eğik, gemilerinde sıradan bir gündelikçi olarak çalışma izni

koparmak için büyük tüccarlara yalvarmaktan başka yapacak şeyi kalmamıştır.

Aslında Visconti'nin ilk niyeti Sicilya'da kısa bir belgesel film çekmekti. Ama orada kaldığı süre uzadıkça başka bir dev proje kafasında şekillenmeye başladı. Balıkçıların, köylülerin ve potasyum madeninde çalışan işçilerin mücadelesini anlatan ve proletaryanın birleşik güçlerinin zaferiyle sonuçlanacak üç bölümlük bir projeydi bu. Gerçeğe dönüştürülen ise yalnızca birinci bölüm, bugün projenin üst başlığı gibi LA TERRA TREMA adıyla anılan EPISODIO DEL MARE adlı bölüm oldu. İtalya tarihinde her zaman Kuzey'in ihmaline uğramış Mezzogiono'ya, özellikle de Sicilya'ya bu ilgi, Kuzey İtalya kökenli Visconti'de Giovanni Verga'nın kitapları ve romanlarıyla uyanmıştır. Giovanni Verga'nın I Malavoglia adlı romanı da tıpkı öyküsüne kaynaklık ettiği LA TERRA TREMA gibi üç bölüm olarak planlanmış, ancak hiçbir zaman tamamlanamamış bir roman taslağının kendi içinde bütünlüğü olan bir parçasıydı. Pietro Germi'yi saymazsak Visconti, Güney İtalya'daki özel durumu işleyen ilk (Kuzeyli) İtalyan yönetmendir. Bu ilginin diğer kanıtları ROCCO E I SUOI FRATELLI (köyünden kaçan Cola'nın öyküsünün dolaylı bir devamı sayılabilir) ve IL GATTOPARDO'dur (Lampedusa'nın romanında yapılan tüm materyalist düzeltmelere ve tarihi gelişimin diyalektik içinde verilmesine karşın "Sicilya Sorunu" bu filmde, çökmekte olan aristokrasinin görkemli bir veda şarkısına dönüşür).

LA TERRA TREMA'da oluşum öyküsü, roman taslağı ve beslenen amaçlardan kaynaklanan çeşitli eğilimler birbirleriyle çakışır. Visconti bu filmde, diyaloglarını esas olarak o an

akıllarına geldiği gibi yaratan amatör oyuncular kullanmıştır. Konuşulan yerel ağzı –Visconti, bununla Verga'nın Yüksek İtalyanca ile Sicilya ağzından oluşmuş İtalyancasına en yakın otantikliği yakalama peşindeydi– Sicilya'da bile anlamak zordu, ada dışında ise imkansızdı. Filmin, daha sonra yapılmış, orijinale en yakın olduğu söylenen ve bir yorumla donatılmış versiyonunda da, kısmen eylem gruplarını sonradan toparlamasından kısmen önceden tanımlamasından kaynaklanan çelişik ifadelerle karşılaşılmaktadır. G. Nowell-Smith bu yüzden ortaya çıkmış –bilerek ya da bilmeyerek– bir yan estetiğe dikkatleri çekmektedir: Gürültülerle (haykırışlar, çan sesleri, denizin uğultusu) karışık anlaşılmaz dil, tıpkı operada –Visconti'nin hayatındaki en büyük tutku– olduğu gibi müziğe dönüşür. G. Nowell-Smith'e göre LA TERRA TREMA, "bir opera yapımının sinema aracına kusursuz bir uyarlanışı[6]"dır. İnsanların toplumsal isyanını yalnızca doğanın ögelerine (burada deniz) karşı isyanlarının bir parçası olarak yorumlayan –isyan, insanın yenilgisiyle sonuçlanmaya mahkumdur, ama buna rağmen ayakta kalmayı başararak insan yeniden onuruna kavuşur– Verga'nın kötümser tabiatını Visconti büyük ölçüde silebilmiştir.

Visconti'nin "Verga'dan Gramsci'ye" uzanan yoluna en iyi örnek filmin başlangıcıdır: Film, insanların esas olarak varlıklarını borçlu oldukları denizden bir toplu çekimle değil, işlenmiş malların dağıtımının düzenlendiği, toplumsal ayarlamalarla ya mutluluğun ya da mutsuzluğun paylaştırıldığı, yani bir anlamda mutluluğun mutsuzluğa ya da tersine dönüştürüldüğü toplumsal bir karar verme mekanı, yani pazar yeri üzerinde panoramik bir kaydırmayla başlar. Tutarlı bir mantıkla peşini hiç bırakmadığı toplumsal dünyayı film, ancak bir kez terk eder. Valastro ailesinin kadınlarının fırtınada

kaybolan kardeşlerini beklemek için dalgaların arasından yükselen kayalıkların üzerinde kara heykeller gibi saatlerce dikildikleri sahnede son derece etkileyici bir kurguyla efsanevi bir boyut kazandırılmış olan denizin insan için oluşturduğu tehdit, birkaç dakikalığa filmi kaplar. Ancak bu arkaizmler Visconti'nin antropomorfik dünya görüşünü bir an için olsun bulanıklaştırmamakta, ayrıca toplumsal kökenli olayları (fırtınaya rağmen denize açılmak, "yararsız" bir biçimde denize gözlerini dikip beklemek) efsanevi bir bağlama oturtmaya ça-



La terra trema

lışmamaktadır. Verga'da ikincil bir rol oynayan Ntoni'yi filmin merkezine yerleştirip onu, hiç kimsenin sınıfının yazgısından kurtulayamayacağı, aksine bireylerin kurtuluşunun ancak sınıfının tüm üyelerinin dayanışmasının eseri olabileceği deneyimlerinde yoğunlaşan bir bilinçlenme sürecinden geçirmekle Visconti, doğalcı teslimiyetine karşın Verga'da rastlanan ilk

bilinçlenme filizlerini sosyalizm lehine keskinleştirmiştir.

Bununla birlikte Ntoni'nin sonunda edindiği ve hem ailesine hem de kendine aile birliğinin dağılmasına ve toplumsal konumlarını kaybetmelerine mal olan bu kavrayış, bireysel bir kavrayıştır ve onu yalnızlığa iter. Köydeki balıkçılar, hatta kızkardeşleri ve annesi bile Valastro'ların çöküşünü alınlarına yazılmış bir kara yazgı olarak ele alırlar. Henüz yüzyıllardır süregelen toplumsal ve zihinsel geleneklerin fazlasıyla etkisi altındadırlar, öyle ki Ntoni'nin kızkardeşlerinden biri bu nedenle yoksul bir duvarcı ustasıyla evlenemez: Başlangıçta Valastro'lar başarılarının zirvesindedirler, yani bir duvarıcı ustasından çok daha üstündürler; tamamen yoksullaştıklarında ise bu sefer evlenmeye yanaşmayan kızın kendisi olacaktır, çünkü artık toplumdaki yeri duvarcı ustasından daha aşağıdadır, düşmüştür.

Kendi sınıfının ideolojik körleşmesini paramparça edip toplumun işleyiş yasalarını kavramakla birlikte tarihsel bir yalnızlığa mahkum olmanın getirdiği trajik saygınlığı, Sicilyalı balıkçı Ntoni, bir başka filmin Sicilyalı aristokratı "Leopar" ile paylaşmaktadır. Salina Prensinin aristokratik yaşam tarzını kısa bir süre daha sürdürebilmenin yegane yolu olarak yeğeni Tancredi'ye yükselmekte olan burjuvaziye karışmasını önermesine karşılık LA TERRA TREMA ile ROCCO'nun epilogları, genç Visconti'nin GATTOPARDO'nun bu teslimiyetçi boyun eğişinden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. İlk filmlerde yitirilmiş bireysel savaşların en geç kollektif zaferlerle yeryüzünden silineceği umudu çocuklara aktarılır. Ntoni, küçük kız Rosa'ya şöyle der: "Karşılıklı birbirimizi sevmeyi öğrenmeli ve birlikte hareket etmeliyiz." Ve Rocco'nun kardeşlerinden Ciro, en küçük kardeş Luca'yı Güneye geri dönecekleri sözleriyle teselli eder.

André Bazin, LA TERRA TREMA'yı "gerçekçilikle estetiğin bir sentezi" olarak nitelendirmiştir. Bununla, OSSESSIONE'de de rastlanan Visconti'ci biçemin bu filmde kavuştuğu mükemmelliğe işaret etmek istemiştir. Visconti'nin "sanki olayların üzerine inşa ettiği" görüntülerin özenli kompozisyonu, iç kurgunun karmaşık, uzun, oradan oraya süzülen kamera kaydırmaları, doğal olarak mevcut malzemeyi (amatör oyuncular, konuştukları lehçe, entriyörler, sokaklar, evler, doğa, deniz, çeşitli gürültüler) herhangi bir polemiğe ya da dışsal (simgesel) kısaltmalara kapılmadan gerçekçi bir yaklaşımla biçimlendirilen anlatının mutlak destansı sükuneti ve açıklığı; estetik araçların bu bileşimi LA TERRA TREMA'da o derece mükemmelliğe, istikrara ve doğallığa erişmektedir ki, Visconti'nin sanatı muntazam bir görüntüler ırmağı içinde eriyip onunla bütünleşmektedir. Ayrıca kullandığı alan derinliği ve doğal ışıkla da Visconti, "ilk kez biçem, dramatürji, oyuncuların oyunu, fotoğrafik sonuçlar açısından bir filmde 'iç' ve 'dış' eşitliğini baştan sona sağlama başarısı göstermiştir. Bu balıkçı evininin yoksulluğuna karşın ya da belki de bu ilkellik yüzünden görüntülerden olağanüstü, ama aynı zamanda da mahrem ve toplumsal bir şiirsellik yükselmektedir.[8] "



BELLISSIMA. 1951
Güzeller Güzeli

İşçi karısı Maddalena Cecconi (Anna Magnani), hastalık hastası birkaç devamlı müşteriye hastabakıcı olarak iğne yapıp ilaç vererek kocası Spartaco'nun (Gastone Renzelli) aldığı az paraya ek bir gelir sağlamaya çalışmaktadır. Küçük kızı Maria'yı (Tina Apicella) şimdiden ünlü bir film yıldızı olarak görmektedir. Radyodan, ünlü yönetmen Alessandro Blasetti' nin çekeceği bir film için la bellissima di Roma'yı, Roma'nın en güzel çocuğunu aradığını öğrenmiştir; ebetteki bu, kendi kızı Maria olacaktır. Diğer burjuva anneler ve çocuklarıyla birlikte proleter anne de hemen Cinecitta'ya koşmuş ve dirseklerinin gücüyle ön sıralara geçmeyi başarmıştır. Blasetti'

nin yanında çalışan adamlardan Alberto Annovazzi (Walter Chiari) rüşvet için gerekli parayı vermesi halinde Maddalena'yı koruması altına almayı vaadeder. Tabii ki parayı kendi cebine indirecektir. Huysuz kızını fotoğrafçıya ve berbere gönderen, biraz da dans ve oyunculuk dersi (kız bunlarda pek başarılı olamaz) aldıran Maddalena, gerçi Alberto'nun sahtekarlığının farkındadır, ama gene de kocasının alacakları evin ilk taksidi olarak bir kenara ayırdığı parayı ne olur ne olmaz diye adama vermekten de geri durmaz. Alberto'nun kendisine duyduğu erotik ilgiyi de aynı şekilde çeşitli numaralarla ayakta tutar. Maddalena, Blasetti ve ekibi kızının deneme filmini seyrederken yan odadan onları izleme olanağı bulur. Çekimin sonlarına doğru artık göz yaşlarını tutamayan beceriksiz kızına bütün ekibin kahkahalarla güldüğüne tanık olur. Gülmeyen bir tek Blasetti'dir. Maddalena odaya dalar, ekibe ve yönetmene hakaretler yağdırır ve kızını kaptığı gibi Cinecitta'yı terk eder. Akşam karanlığına bürünmüş Roma sokaklarında ağlaya ağlaya dolaşırlar. Bu arada Blasetti, deneme filmini yeniden seyretmiş ve Maria'da karar kılmıştır. Maddalena, kollarında uyuya kalmış kızıyla gecenin bir yarısında evine geldiğinde karşısında, hiçbir şeyden haberi olmayan Spartaco'yu cazip bir önanlaşmayı imzalaması için kandırmaya çalışan Alberto ve filmin yapımcısını bulur. Onları derhal evinden kovar: "Kızımı, başkaları alay etsin diye doğurmadım. Asla bir filmde oynamayacaktır."

BELLISSIMA, Visconti'nin komik ve taşlamalı anların baskın olduğu yegane uzun filmidir. "Saf bir komedi" olmasını engelleyen ise Maddalena'nın bilinçlenme süreci sonunda kendisini bekleyen burukluk ve ciddiyettir. BELLISSIMA, Vittorio De

Sica'nın pek çok filminin taslaklarını da (Ladri di biciclette, Bisiklet Hırsızları; Umberto D.) yazmış olan Cesare Zavattini' nin bir senaryosuna dayandırılmıştır. Visconti'nin "yeni gerçekçiliğin ideologu" ile bu ilk işbirliği[9] onun, sanatsal bir uygulama olarak yeni gerçekçiliğe eleştirel bakışının ve mesafesinin de bir kanıtı sayılmaktadır. "Zavattini'nin taslağı... kendine bir parça mutluluk sağlamak için küçük kızını film dünyasına sokmak isteyen Romalı bir annenin öyküsünü anlatmaktaydı. Anne bu amacını var gücüyle yerine getirmeye çalışır ve tek kazancı kendisini ve küçük kızını filmciler önünde küçük düşürmek olur. Taslağın sonu da tıpkı Bisiklet Hırsızları'nın sonu gibiydi: Bruno Ricci'nin o filmde babasına yaptığı gibi bu filmde de küçük Cecconi elini annesine uzatarak teselli vermeye çalışacaktır[10]" Visconti, Suso Cecchi D' Amico ve Francesco Rosi, senaryoyu bu tür küçük burjuva duygusallıklarından –özellikle Zavattini/De Sica'nın geç dönem yeni gerçekçiliğinde abartılı bir vurgulamayla ön plana çıkartılır– temizlemişlerdir. Onların Maddalenası, küçük burjuva hayalleri peşinden koşarak kollektif sınıfsal yazgısından bireysel bir çıkış yolu arayan, ancak çocuğuna duyduğu sevgi, gerçekleşmek üzere olan hayallerine baskın gelen bir proleterdir. Maria'yı film dünyasına sokmama kararı bilinçli bir vazgeçiştir; yalnızca hayallerine sırt çevirmekten de daha fazlasıdır: "İnsanların başkalarının duygularıyla alay ettikleri" (Maddalena) bu film dünyasında o, yer almayı reddetmektedir.

Visconti'nin diğer filmlerinden farklı olarak BELLISSIMA, bayağı ve kokuşmuş film dünyasının çekiciliğine kapılıp başları dönen şöhret düşkünü annelerin çocuklarını yapmaya zorladıkları gülünç hareketlere atılan taşlamalı bakışın aldanmazlığı ve esprili ayrıntı zenginliği ile insanı adeta büyüler. Belki de burada en önemli rollerinden (Pasolini'nin Mamma

Roma'sından önce) birine kavuşmuş, son büyük proleter halk sanatçısı Magnani'nin ateşli, ihtiraslı ve Alberto ile ilişkisindeki alaylı oyunun senaryodaki bazı didaktik anları gözlerden gizlediği durumlar hiç de az değildir.

BELLISSIMA'nın eleştiri kütlesinin yoğunlaşıp birden patladığı nokta, film ekibinin perdede ağlayan çocukla alay ederken[11], yönetmenin suskunluğu yeğlediği, utanan ve öfkelenen Maddalena'nın ise çok önemli bir şeyi kavradığı sahnedir. Film ekibinin oynanmış değil, gerçek olan korku ve yalnızlık gibi duygularla alay etmeleri acımanın ve paylaşmanın getirdiği dayanışmayı fesheder, halbuki bir zamanlar (genç) yeni gerçekçilik akımı asıl amacını bu şekilde tanımlıyordu. Ticarileştirilmiş geç dönemde ise bu amaçtan geriye kala kala bir tek siniklik kalmıştır. Visconti, önceleri susmakla kendini alay edenlerden ayıran, hatta anneyi "ama bu yalnızca bir film" sözleriyle yatıştırmaya çalışan Blasetti'yi filmin sonunda sistemin suç ortağı yapmaktan da geri durmuyor. Çünkü Blasetti, deneme filmlerini ikinci kez gözden geçirirken bu bozulmamış çocuğu çok daha fazla sömürme olanağına sahip olacağından, bu çocuğun diğer süslü bebeklere oranla çok daha inandırıcı ve hayata yakın bir oyun çıkaracağından başka ne farketmiş olabilir ki?

Maddalena yalnızca filme gülündüğü sözlerine kanmaz; o, ağlayan çocuğuyla alay edildiği inancındadır. Onu naif, yaşamla film arasında pek fark gözetmeyen bir yanlış anlamaya kurban etmekten çok uzak olan Visconti eleştirisi, gösterişçi bir biçimde sanatla yaşamı birbirine karıştıran (geç) yeni gerçekçilik akımının bazı eğilimlerine yönelir. Yöntemlerini iğneleyici olarak nitelendirmek, ancak onun Maddalena'nın sezgisel reddini daha da derinleştirmek için bizzat doğalcı araçlara başvurduğu, sonra da bu araçları suçlamasının baş

tanıkları haline getirdiği yerler için mümkündür: Blasetti bir film yönetmenini (kendisi mi?) canlandırmaktadır ve Maddalena'nın doğruları görmesini sağlayan o acı deneyimden geçmeden önce karşılaştığı cutter'ci kız da "(filmde oynaması için) bir kere, ardından bir kere daha istenmiş" bir kızdır. Kız, Maddalena'ya açıklamalarını şu sözlerle sürdürür: "İtiraf etmek gerekirse başlangıçta ben de hayale kapılmadım değil... Ama size ne söylememi istersiniz: İnsan ya gerçekten profesyonel bir oyuncudur ya da hiçbir hayale kapılmaz ve sıradan



Bellissima

işini korumayı başarır...

Belli bir yeni gerçekçi yönteminin (amatör oyuncu) bir "kurbanı"nın bu olguyu eleştirmesi Visconti'nin itirazının ancak bir yönüdür; bir diğeri ise şudur: Maddalena'nın filmi algılayışındaki naiflik ve proleterlik, hayali yaşantıların (oyunculuk mesleği) üretildiği dünyayı anlamasını ve ona katılmasını engeller. Sanatla (özellikle Blasetti'nin tasarladığı filmdeki gibi ticarileştirilmiş bir karikatüre dönüştürüldüğünde) yaşa-

ının dolaysızlığı arasına getirilen ciddi ayrım, Visconti'nin estetiğini vurgular. Bu estetiğin hedefi mükemmel bir profesyonellik temelinde mutlak bir ustalığa kavuşmaktır. En azından BELLISSIMA'dan sonra, bu böyle olmuştur. LA TERRA TREMA dışındaki tüm filmlerinde –tiyatro ve opera yönetmeni olarak çalışmasının bunda payı büyük olsa gerek– yalnızca oyuncu yeteneğine sahip profesyonellerle çalışmıştır (ya da Romy Schneider, Alain Delon ve Helmut Berger gibi yeni isimleri profesyonelleştirmiştir). BELLISSIMA'daki taşlama dolu anların kaynağı sanat ve yaşam arasına getirilen bu aristokratik ayrımdır. Maddalena'nın çocukların burjuva-vari boyanışını taklit etme çabası bunu etkili bir biçimde karikatürize etmektedir. Maddalena sonunda kendini hayattan koparan bu acemi, sanatsal olmayan rekabet mücadelesine katılmayı reddetmekle küçük burjuva özlemlerinden kurtulur; artık aklı başına gelmiştir ve kesin olarak kendi yaşantısının ve sınıfının özelliklerine geri dönmüştür.

SIAOMO DONNE. 1953

Anna Magnani, Roma'da bir varyetede gösteriye çıkmadan önce genellikle bir taksiye binip parka gitmekte ve orada kısa bacaklı, uzun burunlu köpeğini gezdirmektedir. Günün birinde çağırdığı bir taksinin şöförü köpek için ek ücret talep eder, yalnızca kucak köpeklerinin arabaya bedava binme hakları vardır, bu köpek ise kucak köpeği olmadığından tarifeye bağlıdır. Magnani çok sinirlenir, burada biri onu kazıklamaya çalışmaktadır, bugüne kadar hiç kimseye köpeği için ayrıca para ödememiştir, şimdi de ödemeyecektir. Taksi şöförüne bir polis bulmasını söyler, nasıl olsa o yardım edecektir. Gelen polis ise önce köpeğin tasmasını görmek ister, Magnani de tasmayı yanında taşımadığı için para cezası ödemek zorunda kalır. Magnani'nin artık sabrı taşmıştır. Bundan sonraki durak polis karakoludur, oranın altını üstüne getirir. Ve derhal bulunup getirelen bir sözlüğün de yardımıyla köpeği, kucak köpeği ilan edilmeden ve taksi şöförünü talebinden vazgeçirmeden de sakinleşmez. Kendisini alkışlarla yolcu eden polislerin hayranlık dolu bakışları arasında muzaffer bir komutan edasıyla binadan ayrılır. Son anda soyunma odasına yetişir ve sahneye fırlar.

Ünlü kadın oyunculara hayatlarından bir kesiti çeşitli yönetmenlerin yönetimi altında bir kez daha oynatma fikri Zavattini'nindir. Visconti, Giovanna (OSSESSIONE) rolü için düşündüğü, ama ancak BELLISSIMA'da angaje edebildiği Magnani'yi seçer. SIAMO DONNA, halkın sevgilisinin, donna del popolo'nun eşsiz bir yüceltilmesi oldu. Visconti, kendini canlandı-

ran büyük oyuncunun benzersiz oyununa hiç müdahalede bulunmadı. Kameranın öykünün kendisiyle ilgili bir işlev yüklenmekten çok, gözlemlemekle yetindiği bu küçük filmsel anlatının tadı tamamen Magnani'nin sürükleyici tabiatından kaynaklanmaktadır –aynı şey, BELLISSIMA'nın en güzel sahneleri için de geçerlidir. Her iki film de bazı eleştirmenlerin Visconti'nin filmlerinde keşfettiklerini sandıkları kadın düşmanlığının en azından hepsinde mevcut almadığının en iyi kanıtlarıdır. Zaten türlü kadın kahramana yer vermiş bir filmler silsilesi karşısında –OSSESSIONE'nin Giovannna'sından LUDWIG'in Elisabeth'ine– bu tür bir suçlamanın ne derecede geçerli olduğu kuşkuludur.



Senso



SENSO. 1953/54
Günahkar Gönüller

1866 baharında Venedik. İtalyan kurtuluş savaşı henüz patlak vermemiş. Verdi'nin Il Travatore operasının gala gösterimi sırasında milliyetçiler galeriden aşağıya, Avustuıyalı subayların oturduğu salona bildiriler atarlar. Kocası (Heinz Moog) Avustuıyalılarla işbirliği yapan Kontes Livia Serpieri (Alida Valli), kuzeni Marki Roberto Ussoni'nin (Massimo Girotti) önemli bir rol oynadığı direnişi desteklemektedir. Roberto gösteri sırasında Avustuyalı subaylardan Franz Mahler'e (Farley Granger) hakaret eder. Livia, kararlaştırılan düelloyu engellemek ister. Franz, bu isteği önce reddederse de kadının ikinci başvurusunda olayı yatıştıracağına söz verir ve onu evine kadar geçirir. Artık birbirlerine aşık bir çiftirler ve sık sık bir pansiyonda buluşmaya başlarlar. İlişkileri, günün birinde Franz'ın randevuya gelmediği güne kadar sürer. Livia

onu arkadaşlarıyla kaldığı otelde aramaya çıkar, orada sevgilisinin bir kadın avcısından başka bir şey olmadığını öğrenir. –Savaşın patlak vermesi üzerine Serpieri'ler Verona yakınlarındaki yazlık malikanelerine çekilirler. Yola çıkmadan az önce Livia'ya gizli bir mesaj iletilir. Franz ile yeniden karşılaşacağı ümidiyle Livia hemen buluşma yerine gider, ancak karşısında Roberto'yu bulur. Şaşkın kadın, çetecilerin topladıkları parayı Venedik dışına kaçırmaya razı olur. – Yazlık malikanelerinde Livia, bir gece köpeklerin havlamasıyla uyanır. Civarda bir Avurturyalı görülmüştür. Gelen, Livia'nın yanına sığınmak isteyen Franz'dır. Livia, onu hemen saklar. Franz, Avusturyalıların kaybetmeye mahkum oldukları bu anlamsız savaş uğruna canından olmak istemediğini itiraf eder; alay doktoru, yüklü bir rüşvet karşılığında ona çürük raporu düzenlemeye hazırdır. Livia, direnişçilerin kendisine emanet ettikleri parayı Franz'a verir, Franz kaçar. Livia'nın bu ihaneti yüzünden direnişçiler, düzenli İtalyan birliklerinin kaybettikleri Custoza muharebesine müdahale edemezler. Livia, Franz'ın Verona'da kaldığını öğrenmiştir. Oraya gider ve Franz'ı sarhoş ve yanında bir fahişeyle bulur. Askerden kaçmış olan Franz, Livia'ya onu hiç sevmediğini, ondan iğrendiğini açıklar, üstelik Roberto'yu da ele veren kendisidir. Livia, Franz'ın yanından kaçıp Avusturyalıların karargahına gider ve onu ihbar eder. Yarı çıldırmış, son zaferlerini kutlayan Avusturyalılarla dolu Verona sokaklarında oradan oraya savrulur. Durmadan sevgilisinin ismini tekrarlamaktadır. Franz ise kurşuna dizilir.

Livia'nın ihanetinin siyasal ve tarihsel sonuçları ile Mahler'in karşıt tipi olarak Ussoni'nin taşıdığı önem, İtalyanca versiyonda ne yazık ki sansürün makasına kurban gitmiştir. Aynı

şekilde muharebe sahneleri de savunma bakanlığının isteği üzerine makaslanmıştır. Kendisiyle yapılan bir görüşmede Visconti, filmin orijinal adının "Custozza" olduğunu ve esas ağırlığın muharebenin kendisine verildiğini anlatmıştı. Bu ilk senaryoya göre sonunda Franz'dan tamamen vazgeçilir, Franz ortadan kaybolur, kurşuna bile dizilmez, Livia ise sarhoş askerler arasında, yarı çılgın dolanıp durur; genç bir Avusturyalı subay bir duvara yaslanmış, sarhoş bir ağızla zafer şarkıları söylemektedir: "Sonra birden şarkıyı keser ve hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar ve şöyle haykırır: 'Yaşasın Avusturya!'[12]" Böyle bir son, SENSO'nun fazla melodramatik kaçmış şimdiki finalini siyasi bir temele oturtabilirdi.

BELLISSIMA'dan sonra Visconti "Marcia nuziale" (Düğün Marşı) adlı bir proje üzerinde çalışır; bir evliliğin öyküsü. Ancak boşanma gibi tehlikeli bir konuyu işlediği için senaryo onaylanmaz. Bunun üzerine film şirketi Visconti'yi "hem gürültü koparacak hem de sanatsal değer taşıyacak" bir film yapmakla görevlendirir. Visconti, 19. yüzyıl İtalya düşün tarihinde, özellikle mimarlık ve sanat tarihi alanındaki yazılarıyla ün kazanmış Camillo Boito'nun (1836-1914) 1884'de yayınlanmış bir öyküsünde karar kılar. Ancak, konusunu edebiyattan almış her filminde yaptığı gibi elindeki malzemeyi oldukça değiştirir. Pek çok bakımdan OSSESSIONE'yi andıran, kendi kendini yiyip bitiren bir ihtirasın öyküsünü İtalyan kurtuluş ve birlik savaşı Risorgimento'nun geniş tarihsel yelpazesine oturtarak kişilerin ruhsal konumlarını toplumsal mevkileriyle kaynaştırır. Kişiler ve davranış biçimleri ancak bu ruhbilimsel–toplumsal ilişkiler örgüsü çerçevesinde gerçekten anlaşılabilir.

Yaklaşık hemen her filminde çöküş olgusunu işleyen Visconti'nin bu yapıtında Franz Mahler'in giderek soysuzlaşma

süreci, bütün diğer kişilik incelemeleri içinde en boğucusu, en titizi ve duygusallıktan en uzağıdır. Bu romantik, serseri ruhlu adamla en sevdiği şair Heine arasındaki ortak nokta, her ikisinin de yanlış zamanda doğmuş olma inancını paylaşmalarıdır. Franz, kendi sınıfının ve Avusturya monarşisinin devrinin kapandığını açıkça görmektedir. Milli burjuvazi artık iktidardan payını almak istemektedir ve er geç işgalci kuvvetleri Kuzey İtalya'dan silip atacaktır. Franz'ın orduya katılma nedeni ordunun ona şeref maskesi altında olabildiğince büyük bir toplumsal teklifsizliği bireysel özgürlüğü ile bağdaştırma olanağı tanımasıydı. Ama artık ordunun bağlayıcı bir ülküsü ya da emperyalist amaçları kalmamıştır; daha güçlü bir geleceğe karşı çoktan ölmüş ve taşlaşmış bir geçmişin yükü altında ezilmiş, umutsuzluk içinde savaşmaktadır. Patlak veren savaş, Franz Mahler'in dengesini çabuk yitiren varlığının içinde bulunduğu buhranı daha da derinleştirmiştir. Elinde, artık her türlü anlamını yitirmiş, bir şeref meydanında can vermenin tehdidi altına girmiş ve o güne kadar sorumsuzca harcayıp durduğu hayatı için duyduğu endişeden başka bir şey kalmamıştır. Cepheleri yarıp kendine bir kaçış yolu arar. Alaycı ve çocuksu karakteri de bu arada giderek sertleşir, acımasız bir soysuzluğa dönüşür. İhanet, ihbarcılık ve pezevenklik aracılığıyla boşa harcadığı hayatının içerdiği biricik anlam kırıntısını korumaya çalışır: Zevk, sonsuz zevk...

Bu insanın karşısında ise ondan daha yaşlı ve olgun bir kadın durmaktadır: Erotik ihtiraslarını doyuma ulaştırma deneyimini bu gençle tatmış ve kendini bütünüyle ona verdikten sonra onu giderek kendine daha çok bağlamayı düşleyen bir kadın. Livia'nın Franz'la ilişkisini kadının siyasal ihanetiyle organik olarak sınırlamakla Visconti SENSO'nun en şaşırtıcı anlatısal inceliklerinden birini gerçekleştirmiştir. Gururlu

soylu kişiliği içinde Livia, opera binasında şu sözleri söyler: "Sono una vera Italiana"; filmin sonunda Verona'ya, Franz'ın yanına giderken bu sözlerden geriye yalnızca "sono Veneta" kalmıştır: Franz'a duyduğu aşk, siyasal bilincini yiyip bitirmiştir. Siyasal ihtirası, isyancılara beslediği sempati de aslında erotik bir temele dayanmaktadır. Avusturyalılarla işbirliğine girmişyaşlı bir kocayla sürdürdüğü hayat, kuzeni Roberto'nun gizemdolu, romantik atılganlığına kapılmasını kolaylaştırmıştır. Onu korumak isterken Mahler ile tanışmış ve başlangıçtaki hayal kırıklığına karşın bu sefer de onun cazibesine kapılmakta gecikmemiştir. Ama Franz'a bağı, ancak Roberto'ya ve çetecilere ihanetiyle kesin ve geri dönülemez bir noktaya ulaşacaktır. Franz'ı yok etmeye karar vererek ihbar etmesinin tek nedeni aşık bir kadının uğradığı ağır hakaret sonucu incinen gururu da değildir; Franz'ın Roberto'yu ele verdiğini itiraf etmesi son darbeyi indirmiştir. Çünkü bu hareketiyle Franz, kadının lehine olabilecek yegane yurtsever eylemi de bir çırpıda silip atmıştır.

SENSO'nun renk dramatürjisi –SENSO, Visconti'nin ilk renkli filmidir– filmin en göz alıcı özelliklerinden biridir. Filmde birden fazla kameramanın çalışmış olmasına ve birçok yerde farklı biçem anlayışıyla karşılaşılmasına karşın olay örgüsünün gerektirdiği yerler dışında tek bir kopukluğa rastlanmaz. Daha tiyatroda başlayan ilk giriş sahnesi, aralarına asillerin büründükleri kara giysiler serpiştirilmiş Avusturyalı subay üniformalarının parlak bej ve sarı renklerine zıt bir koyu kahverengi tonla açılır. Kırmızı, yeşil ve beyaz şeritler halinde galeriden aşağıya uçuşan kağıtlar tiyatro salonunu İtalyan bayrağının renklerine bular. Aynı şekilde Venedik de gündüz ve gece farklı renklerde ve yeşille mavi arasında değişen farklı saydamlıklarda gösterilir. Visconti'nin SENSO'da (daha sonra

da GATTOPARDO'da) geliştirdiği büyük muharebe tablosu, yeni bir paletin ışıl ışıl parlayan taze renkleriyle başlar, kanlı çatışmalar sonunda bu renkler kanın kırmızılığı, çamurun kahverengiliği ve yaralıların sargılarındaki beyazlıkla birlikte giderek bulanıklaşır, koyulaşır. Serpieri'lerin yazlık malikanesi etrafında alabildiğine uzanan rengarenk manzaradan ise 19. yüzyıl romantik manzara tablolarının huzur dolu sükuneti yayılır. Visconti'nin bol ve yoğun renkleri kullanmaktan duyduğu bütün o hoşnutluğa karşın gerçekçi ve yorumlayıcı bir özellik taşıyan bu renkler bir an için bile tarihi olduğundan güzel göstermeye yanaşmaz.

Aynı şeyler müzik kurgusu için de söylenebilir. Visconti burada, Bruckner'in Venedik'te ölen Richard Wagner'e ithaf ettiği ve söylentilere göre özellikle Adagio bölümünü Wagner' in yakında öleceği hissine kapılarak, yani bir tür cenaze marşı olarak bestelediği 7. Senfonisini esas almıştır. Senfoninin Adagio ve Scherzo bölümünden alınan pasajlar –Visconti'nin özellikle LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA ve LUDWIG gibi geç yapıtlarında açıkça kanıtlanan Alman kültürüne ilgisi bu filmle başlamıştır– SENSO'da bir tür leiftmotif (ana tema) işlevini yüklenmiştir. İki sevgilinin karşılaşması bu pasajlarla farklı ışıklara bürünür, aşk öyküsünün melankolik–melodramatik havası buna dayandırılarak temellendirilir; operanın opera binası dışına taşırılmamasını söyleyen Livia' nın bu sözlerine karşın öykünün sürmesini sağlayan da gene bu pasajlardır. Ancak Visconti, bu tür melodramatik anlara keyifle dalınıp gidilmesini önlemek amacıyla bireysel olayları tarihsel çatışma alanları içine oturtan sahnelere sık sık başvurmaktan da çekinmez.

Visconti'nin SENSO'da ortaya attığı ve daha sonra GATTOPARDO'da yeniden ele aldığı temel düşünce, Risorgimento

efsanesini bizim daha sonra edindiğimiz tarihsel deneyimler ışığında yeniden gözden geçirmekti. Buna göre de Risorgimento –bu düşünce IL GATTOPARDO'da daha açık ifade edilecektir– tepeden inme bir feodal devrimden başka bir şey değildir, halk ayaklanması hüviyeti daha gelişmeden askerlerce bastırılmıştır. Burjuvazi, Ussoni'nin halk cephesine duyduğu coşkuda açıkça farkedilen birtakım "yurttaşvari" eğilimlerden farklı olarak yerel monarşiyle hemen anlaşmıştır.

Visconti'nin elindeki tarihsel malzemede keşfettiği, SENSO'da çağrıştırdığı ve alegorik bir biçimde dile getirdiği şey, bu savaşla İtalyan savaş sonrası dönemi arasındaki koşutluktu. Filmin ağır basan çağdaşlığını, siyasal ve estetik önemini pek az eleştirmen kavradıysa da (1954'de Venedik'te ilk kez gösterildiğinde jüri filmi tamamen saf dışı bıraktı ve "Altın Aslan" ödülünü Castellani'nin Romeo ve Juliet'ine verdi) sansür işin pekala farkındaydı. Müdahalelerine karşın bu başyapıtı, oldukça zarar vermenin dışında gene de fazla bozamadı.

LE NOTTI BIANCHE. 1957
Beyaz Geceler

Yalnızlığı seven müzmin bekar Mario (Marcello Mastroianni) sık sık yaptığı gibi o gece de pırıl pırıl parlayan ana caddelerden uzak, sislerle kaplı kanallar karmaşasına açılan karanlık ara sokaklarda gezinmektedir. Bir köprünün üzerinde yürürken bir kızın, Natalia'nın (Maria Schell) boğuk sesle hıçkırdığını duyar. Kıza seslenirse de kız kaçar. Motorsikletli gençler kıza takılır. Mario, kızın yardımına koşar. Ertesi gece buluşmaya karar vererek ayrılırlar. İkinci karşılaşmalarında Natalia, kör büyükannesiyle yaşadığı içine kapalı hayattan ve aşık olduğu esrarengiz yabancıdan (Jean Marais) sözeder. Günün birinde adam bir yolculuğa çıkmış, ama bir yıl sonra belli bir saatte bu köprüye geleceğine söz vermiştir. Aradan bir yıl geçmiştir ve Natalia kaç gecedir boş yere beklemektedir. Mario, yabancıya mektup yazmalarını önerir, ancak yanından ayrılır ayrılmaz mektubu yırtıp atar. Ertesi akşam –bu sefer Mario, işlek, aydınlık sokakları yeğlemiştir– birden karşısında Natalia'yı bulur, kaçamaz. Birlikte bir kahveye giderler. Mario, kendinden, yaşadığı hayattan sözetmeye başlar, ancak Natalia daha çok dans edenlerle ilgilidir. Ayağa kalkıp önce ürkek adımlarla dans edenlerin arasına karışırlar, ama sonunda tüm dans pisti onların olur. Birden Natalia, kahveden dışarıya fırlayıp köprüye doğru koşmaya başlar: Randevu saati gelmiştir. Peşine düşen Mario, yolda daha önceki geceler sık sık karşılaştığı bir fahişeyle (Clara Calamai) karşılaşır. Bu sefer onunla gitmeye karar verirse de yolda birden fikrinden cayar ve fahişenin öfkeli çığlıklarına koşup gelen delikanlılar tarafından dayak yer. Natalia geri gelir. Yabancı onu unut-

muştur, buna artık iyice inanmıştır. Mario, mektubu yırtıp attığını itiraf eder; artık aşklarının önünde hiçbir engel kalmamıştır. Sandala binip sevgililerin köşesine doğru kürek çekerler, ama burası soğuktan korunmaya çalışan birtakım evsiz barksız insanın işgali altındadır. Kar yağmaya başlamıştır. Yeniden köprüye yaklaşırlar. Siyah bir kararti görürler: Yabancı geri gelmiştir. Natalia heyecanla yabancının üstüne atılır, birbirlerine sarılırlar. Mario uzaklarda, onlara sırtını çevirir.

Dostoyevski'nin aynı adlı öyküsüne dayanan bu film, yönetmenin OSSESSIONE'den SENSO'ya kadar kattettiği yolu biraz sıradışı bulmakla birlikte oldukça tutarlı bir gelişme sayan kişileri bile şaşkına çevirmiştir. SENSO'nun tarihsel gerçekçiliği, İtalyan sinemasına, ulusal tarihe ve efsanelerine yeni bir gözle eğilmenin yolunu açmıştı. LE NOTTI BIANCHE'de ise ne böyle bir tavırdan ne de günün sorunlarına eğilen herhangi başka bir tavırdan eser vardı, hele politik hiç değildi. Bugün bile Visconti'nin yapıtları arasında ayrı bir yere konan ve herhangi bir anahtar rol de üstlenmediğinden özel olarak incelenen bu film, Visconti'nin tiyatro çalışmalarındaki tüm biçemsel araçları bünyesinde toplamıştır. Baştan sona stüdyo dekorları arasında geçer. Konunun daha çok "dışarda", yani sokakta geçtiği düşünülürse, oldukça şaşırtıcı bir durum. Yeni gerçekçiliğin tüm doğal çekim buyruklarına sırt çevirip bilerek vurgulanmış bir teatral yapaylığa geri dönüş, bundan daha mükemmel başarılamazdı. Sonuçta ortaya, yapay olduğu besbelli bir düşler ve masallar diyarı çıkmıştır; griye bulanmış çevresi, sise bürünmüş "herhangi bir yer" imajı ve romantik öznelliği, gösterişli renk dramatürjisiyle vurgulanmış, destan-

sı geniş anlatımlı SENSO'daki çağa tam bir zıtlık oluşturan bir diyar. NOTTI BIANCHE'de üstüne basılarak belirtilen bu "herhangi bir yer" imajının ilginç bir diğer yanı da Robert Bresson'un Quatre nuits d'un reveur (Bir Hayalcinin Dört Gecesi, 1971) adlı filmiyle çelişmesidir. Bu filminde Bresson öyküyü günümüz Paris'ine oturtmuş ve kızdan çok, bu kızda aradığı ideali bulduğunu sanan düşler alemindeki sanatçıya eğilmeyi yeğlemiştir.

NOTTI BIANCHE'deki, bir düş mantığından çok "hayal-



Le notti bianche

lere dalıp gitme"nin özelliklerini taşıyan bir "düşler diyarına yolculuk"taki (Visconti) Hermetik ve yabancılaştırıcı estetik, Maria Schell ile Jean Marais'nin açık seçik görülen bir yanlış seçim mi oldukları yoksa Schell'in sürekli duyulan isterik kıkırdamalarıyla Jean Marais'nin heykel gibi, adeta bir phallus sembolü olarak dikilmesinin bilinçli olarak mı tasarlandığı

konusunda karar vermeyi doğrusu hayli zorlaştırıyor. Bu tür bir ikilem yaratmayan tek oyuncu olan Marcello Mastroianni'nin Natalia'yı saplandığı hayal dünyasından ve onu hakimiyeti altına almış yabancıdan kurtarmaya azmetmiş bir kişiliği canlandırması ikinci düşüncenin daha doğru olduğu kanısını uyandırmaktadır. Natalia yüzünden aylak Mario, ilgili bir taraf, bir sevgili olmuştur. Kendisi de o güne dek sık sık düş sınırında gezinmiş, Natalia'nın karanlık dünyasına açılan köprüye gidip durmuştur.

Köprü metaforu, olayın keşişme noktasıdır. Film her se-



Le notti bianche

ferinde, oyuncuların peşinden, tekrar köprüye döner. İlk gecenin iki başoyuncuyu tanıtırcasına biraraya getirmesine karşılık şaşırtıcı geri dönüşlerle karşımıza çıkartılan Natalia'nın dünyası, ikinci gecenin hakimidir. Başlangıçta Mario'nun ba-

kış açısıyla anlatılan filmde perspektif değişikliğine yol açan ve Natalia'nın anlatısına görselleştirilmiş bir şimdiki zaman ağırlığını katan bu geriye dönüşlerin karşısına Visconti üçüncü gecenin olaylarını çıkartır: Mario, bir süre için (kahvede, dans ederken) Natalia'yı kendi dünyasına (gerçek dünya) çekmeyi başarır. Ancak Natalia'nın kaçması ve Mario'nun fahişenin peşinden gitmeye hazırlanmasıyla anlatıdaki bu simetri bozulur; her ikisi de kendi dünyasının en uç noktasına kadar gitmiştir; hayal kırıklığı içinde yeniden köprüye geri dönerler. Ufukta düş ve gerçekliği uzlaştırma olanağı belirir; çünkü Mario, Natalia'yı kazanma düşünün gerçekleşmek üzere olduğunu sanmaktadır; Natalia da kendi düşünden gözlerini Mario'nun dünyasına açamaktadır. Kar, karanlık (ruhlar) alemi(ni) mutluluk vaatlerinin aydınlık, beyaz pırıltılarıyla kaplamıştır. Bu beyazlık içinde, yükselen yabancının kara gölgesi çok daha buyurgandır. Geçmişin gelecek; anıların o an yaşananlar ve büyünün psikoloji üzerindeki zaferini yansıtan final garip bir ikilemi de korur. Çünkü bir yıllık sürenin sonunda geri dönen yabancının kara görüntüsü aynı şekilde ölüm meleği de olabilir, Mario'nun yardımıyla az kalsın kaçmayı başaran Natalia'yı tıpkı bir vampir gibi ait olduğu karanlıklar diyarına geri götürmeye gelen bir ölüm meleği.

ROCCO E I SUOI FRATELLI. 1960
Düşman Kardeşler/Rokko ve Kardeşleri.

Kocasının ölümü üzerine Rosaria Parondi (Katina Paxinou), oğulları Rocco (Alain Delon), Simone (Renato Salvatori), Ciro (Max Cartier) ve Luca (Rocco Vidolazzi) ile birlikte Güney İtalya'daki köyünü terkederek büyük oğlu Vincenzo'nun (Spiros Focas) yanına, Milano'ya doğru yola çıkar. Amacı, bu sanayi merkezinde oğullarının bir iş tutmalarını sağlamaktır. Otoriter bir annenin etrafına kümelenmiş Parondi ailesi Viscenzo'nun Ginetta (Claudia Crdinale) ile nişanlanmak üzere olduğu bir sırada kızın evine düşerler. Tören dağılır, kızın ailesi Vincenzo ile birlikte tüm aileyi evden kovar. Parondi ailesi artık geçici barınıklarda, düzenli bir hayattan yoksun, yarı aylak bir hayat sürdürmeye mahkumdur. Güçlü kuvvetli Simone'un böksörlüğe atılmasına karşın daha ince yapılı Rocco, boks antrenörünün pençelerinden sıyrılmayı başarır, hiç değilse başlangıçta. Simone, Nadia (Annie Girardot) adlı fahişeyi kendine bağlayabilmiştir. Ancak onun "müreffeh bir hayat" talebini, aynı isteği paylaşmasına karşın bir türlü yerine getiremez. Borçlanır, hırsız ve alkolik olur. Nadia ise hapishaneye düşer. Rocco, askerliğini yaptığı kasabada, cezasını çekmek üzere oraya gönderilmiş olan Nadia ile tanışır. Birbirlerine aşık olurlar. Simone bunu duyar. Rocco'nun gözü önünde Nadia'ya tecavüz eder, bunun üzerine Rocco, Nadia'ya Simone'a geri dönmesinin daha akıllıca bir iş olduğunu, çünkü Simone'un onu sevdiğini söyler. Nadia, Simone'u kumara yöneltip suç işlemeye teşvik ederek ondan intikam alır. Kardeşini hapse düşmekten ve şantaj yapan boks antrenörünün pençesinden kurtarmak isteyen Rocco sonunda boksörlük yapma-

yı kabul eder. O ilk zaferini kutlaya dursun Simone, kendisini terk etmeye hazırlanan Nadia'yı öldürür. Ciro, kardeşini polise ihbar eder. Bu arada Vincenzo, Ginetta ile evlenmiş, Ciro ise "Alfa Romeo" fabrikalarında düzenli bir iş bulmuştur. Filmin sonunda en küçük kardeşleri Luca'ya neden Simone'u ihbar ettiğini, Rocco'nun başarısızlığının nedenlerini açıklar, ama bir gün gelecek Luca, köyüne geri dönecektir.



Rocco e i suoi fratelli

ROCCO E I SUOI FRATELLI, Visconti'nin destan projelerinin en büyüğüdür; olsa olsa GATTOPARDO ve bir dereceye kadar da LA CADUTA DEGLI DEI, malzeme ve ilişki zenginliği

açısından bu filmle boy ölçüşebilir. Visconti, geniş bir senaryo yazarı ekibiyle birlikte ilk taslağı, Verga'dan (anaearkil aile ilişkileri) Dostoyevski'ye (Rocco ile Simone'un Nadia ile ilişkileri, Budala'daki Mişkin ile Ragoşin'in Nastasya ile ilişkilerinin aynısıdır) ve Thomas Mann'a (Joseph ve Kardeşleri) uzanan eylem motifleriyle doldurmuştur. Bu ilk taslakta filme, Rosaria'nın Vincenzo'ya yakında yola çıkacaklarını bildiren mektubuyla girmek istemiştir; bu arada seyirciye Güney İtal-



Rocco e i suoi fratelli

ya'nın günlük yoksulluğundan ve sıkıntılarından kesitler sunulacak, böylece göçün nedenleri açıklığa kavuşturulacaktı. Ancak bu giriş sahnesi hiçbir zaman çekilmedi, bu yüzden de filmin ortalarında Rosaria'nın bu kez Rocco'ya hitaben yazdığı ikinci mektup biçemsel açıdan havada kalmaktadır.

Kardeşlerin en köylüsü, maddiyata düşkünü ve fiziksel açıdan güçlüsü olan Simone, boks eldivenleriyle kendine zen-

ginliğe giden yolu kolayca açabileceği sözlerine hemen kanar. Her şeyini kaba gücünün ikna kabiliyetine dayandırdığı için kendini satması da çok kolay olur. Vücudunu satan Nadia'da kendi benzerini bulmuştur, ancak Simone'dan çok daha bilinçli ve bağımsız olan Nadia, bedenini varlığının temeli haline getirmiştir. Oldukça duyarlı bir genç olan Rocco annesinin gözdesidir, kayıtsız şartsız ona teslim olmuş ve diğerlerinden çok daha uzun süre kapalı aile idealine sadık kalmıştır. Onu bir "aziz", bir "çilekeş" mertebesine yükselten sevgisi, anlayışlılığı ve fedakarlığıyla toplumun yıkıcı etkisine karşı koruyucu bir rol oynamaya çalışır. Ama "merhameti felaketlere yol açar" (Ciro): Nadia'yı kardeşi Simone'a geri gönderir, yani acımasız kardeşine karşı onu korumayı reddederek sonunda öldürülmesine neden olur. Filmin isminden de anlaşılacağı gibi anne ve kardeşlerden oluşan bütün o hareketli grup içinde özellikle Rocco'nun seçilip filmin başkişisi haline getirilmesinin nedenini, Fellini'nin duygusal, "Hristiyan" kahramanlarına Visconti'nin Rocco tipiyle getirdiği eleştiride aramak gerekir. Rocco sonunda kenti terkedip köyüne dönecektir: Uğradığı başarısızlığın ve artık çağdışı kaldığının itirafıdır bu. "Saflığı"nı, ancak kapitalist toplumla çatışmaya girmekten kaçarak koruyabilir.

Filmin dört kahramanına –Rosaria, Nadia, Simone ve Rocco– karşılık Vincenzo ve Ciro soluk taslaklar gibidirler. Vincenzo sonunda Ginetta ile evlenerek küçük burjuvaziye kapağı atmayı başarır. Yalnızca kardeşlerin en mantıklısı Ciro, yeni toplumsal çevreye ayak uydurabilmiş ve bilinçli bir proleter olmuştur. Tıpkı LA TERRA TREMA'da Ntoni'nin küçük kıza anlatması gibi Ciro da edindiği yeni bilgiyi Luca'ya aktaracaktır. Gelecekte güzel günler görme umudu artık çocuklara terk edilmiştir: "Kendimizi saydırmayı, haklarımızı talep edip yükümlülüklerimizi yerine getirmeyi öğrenmeliyiz.

Pragmatik bir komünizmin (Antonio Gramsci'nin çizgisi uyarınca) bu mütevazi programı, büyük bir trajedinin ardından gelen cılız bir sonuç etkisi yaratıyor. Visconti, Ciro'nun soyutluğu yüzünden Marksist eleştirmenlerce kınanmıştır, hem de bir bütün olarak ROCCO filminde dogmatik olmayan bir "sosyalist gerçekçiliğin" izlerini tespit etmiş olmalarına rağmen. Gerçekten de bir ailenin antropolojik, psikolojik ve sosyolojik anların içiçe geçtiği bu çöküş öyküsünde Visconti'nin ikili kıyaslayıcı tavrı bir kez daha gözler önüne serilir: Bir yanda kendi kendini silip yok eden eski, öte yanda ise başlangıçta gerçekliğe dönüşmemiş bir çekirdek olarak, bir istek, bir umut olarak boy gösteren yeni. Silinip gitmekte olan eskiyi Visconti, bu vedalaşmadan duyduğu üzüntü yüzünden adeta bir melodram, duyguların doruk noktası, bir opera sınırlarında ele almıştır.

Bunun örnekleri Nadia'nın ellerini yana açıp Simone'un gelip onu öldürmesini beklediği sahnedir; tecavüz sahnesidir; Rocco'nun kazandığı ilk başarıyı ailenin kutlayışıdır; işlediği cinayeti itiraf eden Simone'a Rocco'nun kayıtsız şartsız teslimiyetidir. Çatıyı oluşturan tarihsel sürecin zihinsel kavrayışına ise Visconti yalnızca öylesine değinmekte, neredeyse göstermelik ve diyalektik olmayan bir biçimde formüle etmektedir, öyle ki kişi "psikolojik bir dram ve siyasi bildiri" yargısına [13] kolayca varmaktadır. Eskiye yakılan ağıtın yanında yeninin savunusu kaçınılmaz olarak ikilem içinde kalmak zorunda. Bu tutum, geçiş dönemlerinin toplumsal bilince sahip sanatında çok görülür ve Visconti ile Fontane bu bakımdan birbirlerine o kadar benzerler ki, insan Fontane'nin yapıtlarını Visconti'nin filmlerine temel olsun diye yazdığını bile düşünebilir. ROCCO'nun ikili yönü, eleştirel tutumunun geçiciliği onu, "tüketim toplumunu, bilinci sanayi öncesi düşünce tarzı-

nı benimsemiş insanların hâlâ varolduğu gerekçesiyle eleştiren bir yapıt olarak ön plana çıkarmıştır. Bu pek de o kadar yanlış bir düşünce değil, ama o kadar önemli mi?... Visconti'nin toplumsal eleştirisi bu filmde henüz bir geçiş aşamasında... yeni gerçekçilik, uygun olmadığı hissedilen, ama yerine henüz daha iyi bir şeyin bulunamadığı ölçülere vurulmaktadır.[14]"

Akdeniz ülkelerinden sanayileri gelişmiş Orta Avrupa'ya akan "sanayinin yedek ordusu" (Marx) ROCCO'ya azalmak şöyle dursun, aksine artan bir güncellik kazandırmıştır. Toplumsal süreçlerin "eş zaman olmayan eş zamanlılığı" (Bloch) ne ROCCO öncesi ne de ROCCO sonrası bu kadar çarpıcı bir ifadeye kavuşturulmuştur. Gelişmiş sanayi ülkelerinde her türlü insani bağların yok oluşuna karşı günümüzde uyanan ilgi ve denetimsiz bir "ilerleme"ye kayıtsız şartsız teslim olmama azmi ve isteği Visconti'nin bir ailenin çöküşü konusunda çizdiği şüphe dolu tabloya bir de henüz ortadan yok edilememiş bir doğruluk katmaktadır. ROCCO'ya muhtemelen Visconti'nin sosyalist emellerine aykırı bir biçimde damgasını vuran ve sonbaharın yarı karanlık gün batımı ve şafak sökümü sahnelerinde, iç çekimlerde[15] kendini açıkça hissettiren derin kötümserliği Visconti şu sözlerle hafifletmeye çalışmıştır: "Benim kötümserliğim hiçbir zaman azmin kötümserliği değil, yalnızca zihinsel bir kötümserliktir. Zihin, yaşamın gerçek temellerine inebilmek için kötümserlikten yararlandığı oranda irade, kanımca, devrimci bir iyimserlikle donanır.[16]" Ne var ki, "zihinsel kötümserlik", duyguların bağrında yankı bulabilirken "azmin iyimserliği" yankılanabileceği bir ortamdan yoksun kalmaktadır.



IL LAVORO. 1961
İş

Milano'da bir telekız şebekesinin açığa çıkmasıyla genç Kont Octavio'nun (Tomas Milian) da adı gazetelere geçer. Kont, bir Alman sanayicisinin kızıyla evlidir: Uzun süredir kontun bütün kaçamaklarından haberdar olmasına karşın ona sadık kalmaktan vazgeçmeyen Pupa (Romy Schneider). Ama bu sefer durum kötüdür. Pupa boşanmak istemektedir. Octavio köşeye sıkıştırılmıştır, çünkü çiftin feodal yaşam tarzını finanse eden Pupa'nın babası, kızı bir karara varana kadar bankadaki hesaplarını dondurmuştur. Octavio, karşısından kendin-



Il lavoro'nun çekim çalışmaları sırasında

den emin ve alaycı bir Pupa bulur. Artık bu anlamsız hayattan bıkmıştır, diğer kadınlar gibi kendine bir iş bulmak istemektedir. Ancak hiçbir mesleği olmadığından yaşaması için gerekli parayı bulmanın tek bir yolu kalmıştır: Bundan böyle kendini ona para karşılığı verecektir. Octavio öneriyi hemen kabul

eder ve o sırada telefon eden kayınpederine Pupa'nın şu sözlerini iletir: "Söyle ona, iş buldum: Telekız oldum.

IL LAVORO, Fellini, De Sica, Monicelli ve Visconti tarafından çekilen bir üçlemenin (aslında dörtleme) bir episodudur. Yapımcı Carlo Ponti, Monicelli'nin episodunu hemen ilk gösterimden sonra filmden çıkarmıştır. Visconti'nin episodu, genelde pek başarılı sayılmayan bu çok yönetmenli yapının en ilgincidir.

Önemsiz bir yapıt ve oda tiyatrosu havasında iki kişilik bir oyun olmasına karşın IL LAVORO, onu OSSESSIONE, SENSO ve IL GATTOPARDO gibi diğer Visconti filmleri arasına yerleştiren sayısız tematik benzerlikler içermektedir. Örneğin IL LAVORO'dan hemen sonra gerçekleştirilen GATTOPARDO'nun sonunda Tancredi, güzel Angelica ile evlenmenin arefesinde bir şarkıcı kızla randevulaştığında (burjuva evliliğini salt göstermelik, oportünist bir kurum olarak değerlendirmenin yamsıra) kadınlara karşı gösterilen bu (soylulara has) karışık ilgi, Octavio'nun da benimsediği aynı hayat anlayışını yansıtmaktadır. Tancredi ve Angelica bugün benzer koşullarda yaşasalardı başlarına neler gelirdi? İşte IL LAVORO bunu anlatmaktadır. Soylular ile büyük burjuvalar arasındaki evliliklerde soylular serbest yaşam tarzını temsil eder, büyük burjuvazi ise bu yaşamın ekonomik temelini oluşturur. Ne var ki, burjuvazi bu alışverişten –çünkü evlilik bu anlamda bir alışveriştir– bağnaz bir tutum takınarak mutlak bir sadakat bekler: Kaçamaklara izin yoktur.

Pupa, tıpkı Giovanna (OSSESSIONE) ve Livia (SENSO) gibi, değişikliklerle dolu aşk ilişkileri kurmayı yeğleyen sevgi-

lilerini ne pahasına olursa olsun kendilerine bağlamak isteyen Visconti-kadınlarından biridir. IL LAVORO'da Visconti, bu erotik ilişkiyi ilerici, radikalleştirilmiş ve burada örnek oluşturucasına keskinleştirilmiş bir ekonomik duruma koşut bir biçimde materyalistleştirererek daha da radikalleştirir. Madem Octavio aşktan yalnızca fahişelerin kucağında tattığı zevki anlıyordur, o zaman Pupa da onu bağlamak amacıyla fahişelik yapmaya kalkışınakla son derece mantıklı davranmaktadır. Pupa'nın fahişelik yapmasıyla yalnızca aşk evlilik sınırları içine hapsolup kalacak, ayrıca Pupa'nın evliliğe getirdiği para da yalnızca ikisi arasında dolaşmış olacaktır. Pupa da sonunda harcadığı "emek" karşılığında parayı "hakedecektir"

Önceleri bu işi çok saçma bulan Octavio, sonunda Pupa' nın önerisini öyle bir doğallıkla kabul eder ki, Pupa sarsılır, kendini bir kez daha aşağılanmış hisseder. Ona artık güvenmediği için parasını önceden istediğini bildirdiğinde bile Octavio istifini hiç bozmadan bir çek yazar: Bu çekin yakın plan görüntüsüyle ağlayan Pupa'nın görüntüsünü Visconti üstüste bindirmiştir. Pupa'nın parasal ilişkiler dışında bir sevgi bulma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Brecht'vari özellikler taşıyan Visconti'nin bu ağır komedisi sonunda tersine dönüşür, ama sonuç acı bir alaycılık değil, aksine kadere boyun eğmiş bir burukluktur. Sınıflar arasında bu ilişkiler varolduğu sürece sevgiye yer yoktur, tabii satın alınanın dışında.



IL GATTOPARDO. 1962

Leopar

Yıl 1860. Sicilyalı Salina Prensi Don Fabrizio'nun (Burt Lancester), "Il Gattopardo"nun (leopar) evinde sabah ayini. Yazlık malikanenin bahçesinde bir Bourbon subayının cesedini bulan hizmetçilerin telaşla sağa sola koşuşmaları. Ama ayin, katı patriyarkal düzeni içinde kesilmeden sürer. Ülkede iç savaş (Risorgimento) tüm şiddetiyle hüküm sürmektedir. Bir yanda Napolili ve Sicilyalı Bourbonlar, öte yanda ülkenin birliği için çarpışan Garibaldiciler arasındaki bu savaş Salinas malikanesini de tehdit etmektedir. Don Fabrizio'nun en büyük kızı Concetta'nın (Lucilla Morlacchi) biricik aşkı kuzen Tancredi (Alain Delon), ailenin tüm itirazlarına karşın Garibaldici birliklere katılmıştır. Yalnızca prens, Tancredi'nin davranışını anlayışla karşılar ve onu, evin papazına karşı savunur; çünkü "Leopar"ın yaşam sloganı şudur: "Her şeyin aynı kalabilmesi için her şeyin değişmesi gerek. Geleceği parlak, muzaffer

birliklere ve gruplara katılmakla Tancredi bu söze uygun davranmaktadır. Garibaldicilerin elde ettikleri ilk başarılarından sonra prens, bir halk oylaması sırasında alenen İtalya'nın birliğinden yana olduğunu açıklar. Bu seçimde yeni düzene karşı eskisinden yana oy kullanmış olan orman koruyucusundan prens, "oybirliğiyle" alınan kararın aslında seçim sahtekarlığı olduğunu öğrenir. Tancredi, yeni belediye başkanı Don Calogera Sedara'nın (Paolo Stoppa) kızı Angelica'ya (Claudia Cardinale) aşık olmuştur. İşin içinde kendi kızı Concetta'nın olmasına karşın prens, Tancredi'nin bu seçimini de destekler. Don Calogera'ya gidip kızı yeğenine ister. "Siyaseti iyi bir alışveriş olarak" gören, yakında da yörenin en büyük toprak sahibi olmayı umut eden bu yeni zengin burjuva, Tancredi'nin siyasi kariyeri için gerekli maddi temeli sağlayacaktır. – Parlamenter monarşi kurma hazırlıkları içindeki Piemont parlamentosunun bir delegesi, prense senatoda bir sandalye teklif eder. Ama "leopar" böyle bir şeyi reddeder: "Ben, gerileyen bir sınıfın temsilcisiyim... hayallerim yok... kendimi aldatma yeteneğine de sahip değilim... Artık çok geç. Sicilya tam 2500 yıldır bir koloni ve Sicilyalılar uyumak, ölmek ve hareketsizlik istiyor. Biz kartaldık, leopardık; yerimize geçenlerse kuzu, akbaba. – Palermo'daki malikanelerden birinde verilen baloda Angelica, prens ve Tancredi tarafından feodal topluluğa takdim edilir. Tancredi Garibaldi birliklerinden ayrılalı çok olmuştur, artık Piemontlu kralcıların safındadır. Ölümünün çok yakınında olduğunu hisseden prens, sarayın sayısız odalarında gezinirken burjuvalar, buralarda buldukları çeşitli eşyalara, tablolara ve armalı çatal bıçaklara sahip çıkmakta, değer biçmektedirler. Uzun bir gecenin sonunda prens de balodan ayrılıp tek başına evine döner. Yolda, ölüm döşeğinde yatmakta olan birini ziyarete giden bir papazla karşılaşır ve önünde diz

çöker; ayağa kalkarken bir silah sesi duyar: Yeni bir günün ilk ışıklarında Garibaldi'ye bağlı son sadık cumhuriyetçi de kralcı birliklerce kurşuna dizilmiştir.

Tomaso di Lampedusa'nın otobiyografik ögeler taşıyan ve ölümünden sonra aynı adla yayınlanan aile romanından alınmış, aslı 201 dakika süren film (ilk versiyonu), Nowell-Smith'e göre 70 mm'likle ve technicolor olarak çekilmiştir. Sinemalarda gösterilen versiyon ise oldukça kısaltılmış, 35 mm'ye ve kötü bir renkli film malzemesine basılmıştır. Visconti'nin Centfox dağıtım şirketiyle anlaşmazlığı uzun yıllar sürdü; yeniden senkronize edilen "Amerikan versiyonu"nu hiçbir zaman tanımadı[17] 1984'de sinemalarda, filmin orijinale oldukça yakın olduğu söylenen 186 dakikalık bir versiyonu gösterilmiştir.

Alfred Andersch, Lampedusa'nın romanını "Avrupa tutuculuğunun kendisiyle hesaplaşmasının en önemli belgelerinden biri" olarak nitelendirmiştir: "Yazarın, kahramanı 'leopar' ı sevdiği açıkça bellidir; bu tipi, tüm gücü ve yorgunluğu, bölgeciliği ve her türlü zamanın üstünde olmasıyla göstererek sanatının zirvesine tırmanmış ve bize her şeye karşın Salina prensine eleştirel gözle bakma izni vererek adeta sanatını taçlandırmıştır[18]" Aynı cümleler, Visconti'nin filmi için de sarfedilebilir. "Benim anlatmak istediğim", demişti Visconti, Georges Sadoul'la yaptığı bir görüşmede, "bir adamın öyküsüdür ve bu adamın sahip olduğu bilinç ışığında bir toplumun geri çekilmesidir; tabii bütün bunlar, sınırları kesinlikle belli tarihsel bir çerçeve içinde olup biter.[19]" Bunun dışında Lampedusa'nın kitabı sol-sosyalist Kont Visconti'ye kendi sınıfının işlevi, görevleri ve tarihsel gelişme içinde ortadan kalkışı üzerine yanlış anlamaya yer vermeyecek bir biçimde düşünme

olanağı vermiştir. Bunun dışında tarihsel ve coğrafi sınırları son derece belirli bir konuyla uğraşmakla Visconti, LA TERRA TREMA'da (ve kısmen de GATTOPARDO'yu "kardeşçe[20]" yakınına yerleştirdiği ROCCO'da) kendini hasrettiği Mezzogiorno, Güney İtalya konusunu yeniden ele alma fırsatı bulmuştur; gene bu film ona 1866 yıllarında Venedik'te geçen SENSO'da ilk kez biçimlendirmeye çalıştığı bir izleği, Risorgimento'yu, onun İtalya'nın daha sonra katedeceği yoldaki tarihsel ve siyasal önemini bir kez daha inceleme fırsatı yaratmıştı.

Visconti'nin diğer filmlerine oranla ortak noktaları çok olan SENSO ile kıyaslandığında (aslında hem Lampedusa'nın konusu hem de Visconti'nin filmi ilk bakışta Thomas Mann'ın Buddenbrooks adlı romanına daha yakındır) IL GATTOPARDO'nun çizdiği destansı zaman–bölge ve toplum tablosu daha kapsamlıdır. Prensin engin, kötümser yaşam deneyimini hiç de azımsanmayacak derecede etkileyen astronomi sevgisi, öyküyü ve a'nı bütün çarpıcılığıyla konuşturan oda tiyatrosu benzeri, yanılsamalı bölümlerle hiç söze başvurmadan Sicilya'nın her türlü zaman kavramının üstündeki belirgin mitolojik güzelliğini ve büyüsünü siyasal değişimlere karşı çıkaran destansı geniş panoramik manzaralar arasında gidip gelen Visconti'nin biçemiyle çakışmaktadır; sanki bu kahverengi, boz, sıcaktan harlayan, kavruk toprak "esas olan"dır, Kuzeyden gelen her türlü toplumsal değişikliğe karşı ileri sürülebilecek kesin bir savdır. Prensin görüşleri gücünü bu tür bir mitolojiden almaktadır; ama öte yandan prens kendi döneminin, uzun bir geçmişe dayalı feodalizm çağının, tek tek hanedanların ülke ve insanları üzerinde patriyarkal haklara sahip oldukları günlerin sona erdiğini de bilmektedir. Artık yapılması gereken, yeni, burjuva döneminin yükselişine karşı kibirli ve gerici bir direniş göstermek değil, aksine eski imtiyazları olabildi-

ğince korumak adına bu yeni düzene olabildiğince çabuk uyum sağlamaktır. Sık sık tekrarladığı şu cümlenin de anlamı budur: "Her şeyin aynı kalabilmesi için her şeyin değişmesi gereklidir."

Ama kariyerist ve küstah yeğeni Tancredi'nin aslında bu son derece tutucu programı uygulayışındaki oportünistliği kısmen destekler kısmen uzaktan izlerken prensin kendisi bu programa ancak sınırlı bir biçimde uyabilmektedir. Gerçi soyluların ve burjuvazinin tarihsel uzlaşmasıyla çelişkiye düşecek hiçbir harekette bulunmamaktadır; ama bu zorunlu gerekliliği kendi kişiliğiyle –senatör olarak– sağlamlaştırma önerilerini de geri çevirir. Onun gururu, büyük Salina hanedanının son temsilcisi olarak şerefle geri çekilmeyi emretmektedir. Sınıfından hiç kimseyle paylaşmadığı tüm kavrayışına karşın o, bu yeni çağa ait değildir; çünkü her şey o kadar kökten bir değişim geçirecektir ki, artık hiçbir şey aynı kalmayacaktır. Öncülerini kaba, kibirli, dalkavuk ve kokuşmuş Don Calogero Sedara'nın kişiliğinde gözlemlediği burjuvazi, halkın ideallerini, Garibaldi'nin cumhuriyetçiliğini, sosyalizmin uzaktan duyulan zafer borozanlarını çoktan satmıştır. Bu burjuvazi, paraya ve toprak ile hammaddenin kapitalistleştirilmesine dayalı iktidarını, siyasi iktidar anlayışını (daha ilk başta başvurduğu seçim sahtekarlığı ile birlikte) hakim kılacak ve feodalizmin şiirsel parıltısını kökten kazıyacaktır. Ayakta kalmak isteyen, onların arasına karışmalıdır (tıpkı Torino ve Roma'da çoktan unuttuğu vatanıyla her türlü bağını koparmış, vicdansız bir parlementer olmaya hazırlanan Tancredi gibi). Sonunda ne olacağı belli olmayan bu geçiş dönemine karşı çıkarak ezilen halkın kurtuluş ütopyasında ısrar edenler ise ya kralcı orduların saldırıları altında ezilecek ya da eğer soyluysa, Don Fabrizio gibi hayal kırıklığı içinde geri çekilecektir.



GATTOPARDO'da bir başka izlek daha vardır: Güzellik ve ölüm. Angelica'yı gören "Leopar", onun olgun güzelliği –erken yaşlanmış, dindar eğitilmiş Concetta'nın tam zıddı bir güzelliktir bu–, kendine güveni ve saflığı karşısında yalnızca etkilenmekle kalmaz, aynı zamanda da şu gerçeğin farkına varır: "Güzelliği gözüyle gören, artık ölüme yaklaşmıştır" (Platen). Angelica'yı yiğeni Tancredi'ye terk etme zorunluluğu, onun için fazla yaşlı olduğu gerçeği, ölüme yaklaştığının ilk kanıtıdır sanki. Gelecek, kızın ait olduğu sınıfındır.

Filmin finalini oluşturan kırk dakikalık balo sahnesi, Visconti'nin destansı–tanımlara dayalı dehasının ulaştığı doruk noktasıdır. "Görsel ya da sözel tek bir dışavurumculuğa dahi rastlanmaz. Her şey gerçektir, ancak prensin bilincinden çıkma, onun bakış açısını yansıtan bir gerçektir bu. Biçemsel açıdan Flaubert'in Style indirect–libre'sinin sinema diline uygulanışı[21]. SENSO'daki melodramatik eğilimlerden, ayrıca gene aynı filmdeki bir ölçüde kaderci dramatürjiye dayalı, operavari bir dışavurumculuktan artık tamamen vazgeçilmiştir, hatta böyle bir şey yok farzedilmiştir; bunun yerine saydam, hüzünlü bir olgunluk, bu olgunluğun çöküşü, yeni ile eski arasındaki diyalektik, şiirsel bir örgüyle gün ışığına kavuşturulmuştur. Filmin oluşturulmasında –daha önce de Lampedusa'nın romanını yorumlarken– Verga ve Proust'un vaftiz babalığı yaptığını Visconti kabul etmiştir: "Lampedusa'nın toplum yaşamının ve varoluşun izleklerini ele alırken Verga'nın gerçekçiliği ile Proust'un anılara düşkünlüğünü başarıyla buluşturduğunu ileri süren birini kesinlikle desteklerim. Çünkü filme çekmek istediğim romanı ben de hep bu gözle okumuşumdur ve bu gözle de çektim[22]."

LA TERRA TREMA'ya dönüp bakıldığında bu iki yapıt arasında hayli farklılık olduğu görülür. Ama bir şey –tıpkı

bağlayıcı halka ROCCO E I SUOI FRATELLI gibi– onları birleştirir: Burjuva çağının reddi. LA TERRA TREMA ve ROCCO'da daha başka, daha insancıl bir geleceğe ne kadar zayıf da olsa umut dolu bir yaklaşım sezilmesine karşın IL GATTOPARDO'nun yok olup gitmekte olan Sicilyalı soylulara yakılmış bir ağıt olmasına, önünde aristokratik ve burjuva–cumhuriyetçi ideallere ihanet dışında hiçbir gelecek görmemesine gelince; burada Visconti, tutucu Lampedusa'nın peşinden gitmektedir; hem de hiçbir şeyi düzeltmeye kalkışmadan.



Il gattopardo



VAGHE STELLE DELL'ORSA... 1964
Sandra/Büyük Ayının Sabah Yıldızı

Sandra (Claudia Cardinale), Yahudi kökenli aydın bir İtalyan ailesinin kızıdır. Yahudi olan babası Naziler tarafından götürülmüş, daha sonra da Auschwitz'de öldürülmüştür. Sandra, çevirmenlik yaparak hayatını kazandığı Cenevre'de uluslararası örgütler aracılığıyla babası hakkında bilgi toplamaya çalışmaktadır. Kocası Amerikalı Andrew (Michail Craig) ile de Cenevre'de tanışmıştır. Birlikte kızın doğduğu kente, Volterra'ya gitmeye karar verirler. Kasvet saçan ve içiçe geçmiş odalarıyla konak, Sandra'yı değiştirir. Ev, sırlarla doludur; annesinin dairesine açılan kapılar kilitlidir. Sandra'nın kardeşi yazar Gianni (Jean Sorel), Andrew'ya kenti gezdirir, kentin çöküşünü alaycı betimlemelerle örnekler. Sandra'nın eski sevgilisi olduğu söylenen işçi çocuğu Pietro hakkında da imalı sözler eder. Daha sonra ona bir meyhanede rastlarlar. Doktor olmuştur ve akıl hastahanesine kapatılan Sandra'nın annesi-

nin tedavisiyle ilgilenmektedir. Sandra, annesiyle tartışır, ondan nefret etmektedir. Bu arada, evlerinin bahçesinin belediyeye bağışlanma törenine geç kalır. Ortalık yeniden karışır. Bu sefer karşısında Gilardini (Renzo Ricci) vardır. Annesinin bu eski sevgilisi ve ailenin her yana dağılmış mal varlığını yönetmekle görevli Gilardini, Sandra'nın gelişinden hiç hoşlanmamıştır. Öfkeyle tehditler yağdırarak çıkar gider. Andrew daha sonra onu, Etrüskler Müzesinde bulur ve Pietro ile onu eve, akşam yemeğine davet eder. Yemek sırasında Sandra'nın tahrikleri sonucu yine eski yaralar kanamaya başlar. Gilardini, çocukluklarında Sandra ile Gianni arasında ensest ilişkisi olduğunu ileri sürer. Buna karşın iki kardeş de onu ve annelerini, babalarını ihbar etmiş olmakla suçlarlar. Andrew de sarsılmıştır; Gianni'den ensest iddialarını yalanlamasını ister. Ama o (ve Sandra) susmayı yeğler. Andrew, Gianni'nin üstüne yürür, sonra da evi terkeder. Sandra ile birlikte geçirdikleri çocuklukları hakkında gerçekle kurmacanın birbirine karıştığı bir roman yazmış olan Gianni, bir itiraf niteliğindeki bu kitabı yakmaya hazırdır. Karşılığında Sandra'dan, çocukluklarındaki çocuksu sevgiye karşılık şimdi gerçek bir aşk beklemektedir. Ancak Sandra tecavüz teşebbüsüne karşı koyar. Bunun üzerine Gianni intihar edeceğini söyleyerek zehir olduğunu söylediği bir sıvıyı içer; ama kendisini odasına kilitlemiş olan Sandra, onun yardım çağrılarını duymaz bile.

Visconti'nin sık sık başvurduğu senaristleri Suso Cecchi D' Amico ve Enrico Medioli ile birlikte kaleme aldığı senaryo, Orestie'den sayısız motiflerle bezenmiştir. Gerçi Visconti'nin amacı Elektra'nın modernize edilmiş yorumunu vermek değildi –tam tersine, eski malzemeden günümüz deneyimlerini

yansıtmak için yararlanmak istemiştir– film, kendine has bir ikiliği ve belirsiz bir karanlığı inkar etmiyor. Filmi esas olarak başarısız sayan eleştirmenler –VAGHE STELLE DELL'ORSA ile aynı sıralarda gösterime giren Marco Bellochio'nun 1965 yapımı I pugni in tasca'sı benzer konuları işlemekle birlikte o günlerin İtalyası'nın çok daha acımasız ve köktenci bir eleştirisini getirmişti– senaryoyu fazla "tiyatrovari" bulmuş ve Verdi operalarını andırır bir sahnelemeden sözetmişlerdi[23]. Nowell–Smith gibi vargücüyle bu filmi destekleyen biri bile karmaşık öykünün sahnelenmesine harcanan gayretleri Barok çağına ve maniyerizme (terbiyecilik) atıflarla haklı çıkarabilmek için hayli uğraşmak zorunda kalmıştı[24]. Visconti, başka hiçbir filmiyle Joseph Losey'e –özellikle onun geç dönem filmlerinden Secret Ceremony'ye– bu kadar yaklaşmamıştır.

VAGHE STELLE DELL'ORSA, her zaman başvurulmuş, daha da başvurulacak bir yöntemle başlangıçta, bir ailenin tarihçesi ve çöküşü örneğinden yola çıkarak İtalya'nın toplumsal ve tarihsel çelişkilerini canlandırma girişimi olarak tasarlanmış olsa gerek; yani örneğin şu soruya bir yanıt aranmış olmalı: Yahudilerin ihbar edilmelerinde ve Alman faşistleri tarafından alınıp götürülmelerinde kim ne ölçüde suçlu? Sandra'nın, aile tarihindeki gerçekleri bulma peşinde Cenevre'den tekrar geriye, "Ölüler Kenti" Volterra'ya dönmesi de bu kapsamda ele alınabilir. Ama bu is peşine düşme, olayı aydınlatma motifi –tabii eğer olayları başlatan an olmanın ötesinde bir anlam taşıyorsa– film ilerledikçe tam anlamıyla arka plana itilmiyorsa da psikanalitik içedönüklük, anlam yüklü imgeler (aynalar, peçe, vazo, Etrüskler Müzesi) ve dehşet dolu efektler (bahçe sahnesi) ile ağırlık tamamen başka noktalara kaydırılıyor, öyle ki sonuçta ortaya aşırı yüklü, zaman zaman istemeden de olsa güldüren ve aşırı öne kaydırmalar yüzünden ge-

nelde anlaşılmaz, taşkın bir biçem ortaya çıkıyor. Visconti'nin bu malzemeye duyduğu ilgi, giderek tutkular, korkular ve çöküş belirtileriyle kaynaşmış, ahlaken iki yönlü yorumlanacak bir dünyanın zevkle hazırlanmış, üstü örtülü tanımlamasına dönüşüyor. Bu dünyanın sakinleri hayaletler, ölemeyenler, deliler; bunlar ölü odalarında yaşıyor, eski çağlardan kalma yeraltı mahzenlerinde buluşuyor (Sandra ve Gianni); kendilerini lüks döşenmiş, dış dünya ile her türlü bağlantısı kesik odalara hapsediyor. Dış dünya ise ya alacakaranlık ya da zifiri karanlık.

Filmin hastalıklı karanlığı da az çekici sayılmaz; ama verimli de sayılmaz; bu anlamda ele aldığı tarihsel malzemeyi çok daha köktenci (ve cüretkar) bir biçimde siyasal ve ruhbilimsel açıdan üstüne basa basa "büyük opera" biçimine "çeviren" LA CADUTA DEGLI DEI ne kadar farklı! Yaşayan cesetlerin arasına inmesi, sonuçları yüzünden kendisinin, Gianni'nin, annesinin ve Gilardini'nin acı çektiği geçmişin köklerini arayışı Sandra'yı aradığı gerçeğe yaklaştırmıyor. Babayı ihbar edenin gerçekten de anne ve sevgilisi mi olduğu, yoksa bu şüphelerin hastalık derecesinde babasına düşkün, küçük bir kızın kafasında mı şekillendiği sorusu cevapsız kalıyor –hem de annenin delirmesi ve Gilardini'nin saldırganlığı bu tür bir suçluluk duygusuna işaret etse de. Sonuçta VAGHE STELLE DELL'ORSA'dan geriye hiçbir şey kalmıyor, çünkü film delilik ve gerçeklik, hayat ve gerçek çözümlemesi yapmayı da reddederek heyecan alanını, bunların etrafından dönüp durmakta arıyor, bütün ilgisini bir kadının ve hastalıklı bir merakla kurbanlar vermek pahasına kimliğini arama denemelerinin etrafında yoğunlaştırıyor. Geçmiş toplumsal günahları kavrama ve açığa çıkarma konusu başlangıçtaki niyetlere karşın yok ediliyor; geçmişi deşmeye kalkanların bu yüzden acı çekecek-

leri şeklindeki aşırı romantik bir düşünceye karışıp unutuluyur. Çünkü geçmişe ait bulanık ve karanlıkta kalmış görüntülerde bir delik açmak bir yana, daha da karıştırdıktan ve kardeşini ölüme ittikten sonra Sandra'nın Volterra'yı terk edip etmeyeceği ya da bundan böyle ölüler arasında kalıp kalmayacağı sorusu bile açıklığa kavuşmuyor. Tarihe yabancı, saf Andrew'un peşinden "'Yeni Dünya"ya gider mi, giderse onun karşısına nasıl bir insan olarak çıkar? Tarihten kurtulmuş biri olarak mı? "Yeni bir insan" olarak mı? Üzerindeki her türlü yazıdan arınmış, yani "basılmamış bir kağıt parçası" olarak mı: Filmin uyandırdığı soruların – çünkü hemen hemen hiçbirine cevap verilmiyor, hatta soruların çoğunu da fazla üstü kapalı soruyor– izleyicide herhangi bir cevap çağrıştırma şansının son derece az olmasının bir nedeni de Claudia Cardinale'nin Sandra yorumunun (yorumsuzluğunun) bir muamma olarak kalması. Filmin başarısızlığının son (ve ilk) nedeni de bu olsa gerek.

LA STREGA BRUCIATA VIVA. 1966

Film yıldızı, "Tanrıça" Gloria (Silvana Mangano), sinema dünyasından sanatçıların ve asalak takımının toplandığı Kitzbühl Otelinde kalan kız arkadaşı Valeria'ya (Annie Girardot) geleceğini bildirmiştir. Gloria'nın gelişi erkeklerde erotik bir ilgi, kadınlarda ise kıskançlık uyandırır. Akşam, bir ara Gloria bayılır, hamiledir. Gloria son derece mutludur. New York'ta, yapacağı yeni filmin anlaşmasını hazırlayan film yapımcısı kocasına telefonda bu sefer çocuğunu aldırmayacağını bildirir. Hemen ertesi sabah helikopterlerle gelen kocasının "gorilleri" onu alıp götürürler.

Visconti, insanı köleleştirip benliğinden eden sinema endüstrisine yönelttiği eleştirileri BELLISSIMA'dan sonra bu kez de alaycı, güldürücü anlarla dolu bu filmde sürdürür.

Ana izlek, oyuncuyu metaya, "et yığınına" –biri, partide Gloria için bu deyimi kullanırr– dönüştüren ve etin kokuşmasını engellemek için her yolu mübah sayan yıldız kültüdür. Gloria da değerli kürklere bürünmüş, koyu camlı güneş gözlükleri ardına saklanmış, yaklaşılmaz ve soğuk bir güzellik olarak sahneye çıkar, ama bayılması üzerine, fırsat bu fırsattır deyip üstüne çıkan kadınlar tarafından adeta parçalarına ayrılır. Kadınlar yardım etme bahanesiyle erkeklerin gözleri önünde makyajının, estetik donanımının bu en önemli desteğinin hilelerini bir bir açığa çıkarıyorlar. Gloria için o akşam ve o gece, gerçeklerin dile geldiği nadir anlardan biridir. Yaşamının ne kadar boş ve gerçekdışı olduğunu, çevresinin kızgın alaycılığını o akşam kavrar. Bundan böyle, mahkum edildiği

boyunduruktan sıyrılacak, karnında bebeğiyle kendi hayatını yaşayacaktır. Diğer kadınların kıskançlığı yüzünden düşen tanrıça maskesinin altında aslında acı çeken bir kadın yatmaktadır. Ama erkekler için o hâlâ arzulanan bir nesneden ibarettir, üstelik o akşamdan sonra daha az uzak, elde edilmesi daha kolay, savunmasız bir nesneye dönüşmüştür. Ama o, bir yandan da yıldız kültünün boyunduruğunu silkip atabilecek bir kadındır, bu yüzden erkeklere karşı davranışı elbetteki daha bilinçli olacaktır. Peşinden koşan iki erkeğe şu oyunu oynamayı önerir: Kim "en adi sözcükleri dile getirirse" onun olacaktır. Bu "dürüstlük oyunu", biri Valeria'nın kocası olan iki rakibi giderek daha saldırganlaştırdığı için Gloria onları kolaylıkla başından savabilir. Bu oyun sırasında bu sanat dalının umutsuz sinikliğinin yanısıra ("seyirci de en az bizim kadar yalancıdır") Visconti'nin sanatçılarla ilgili burjuvazi karşıtı görüşlerini yansıtan cümleler de sarfedilir: "Sanatçının kökeni ya soylulardır ya da halk."

Sanat gayretkeşlikleri BELLISSIMA'da da ana hatlarıyla karikatürize edilmiş orta burjuvaziye yaklaşımdaki küçümseyici tavır, Visconti'nin tarih anlayışını da belirler. Aristokrasiye yakılan bir ağıt olan GATTOPARDO'da yükselen burjuvazi, her türlü sanatı –buna aristokrasinin kendini temsil etme ve yaşama sanatı da dahildir– her şeyi kurutan kapitalistleştirme sürecine tabi kılan, cahil bir sınıf olarak gösterilir. Yıldız (Gloria) kültünde ise primadonnanın sanatı zaten daha baştan steril bir ürünün yapaylığında dondurulmuş, adeta mumyalaştırılmıştır. Gloria, kocasının sermaye sağlamak için kullandığı yatırım malzemesinden başka bir şey değildir, hele insan hiç değildir.

Piero Piccioni'nin kaba ve gürültülü müziği, renk dramatürjisi oldukça zengin episoda tiz ve isterik bir cila vurmuştur.



LO STRANIERO. 1967
Yabancı

Meursault (Marcello Mastroianni) Cezayir'de yaşayan küçük bir memurdur. Hiçbir amaç peşinde koşmadan gününü gün etmektedir. Yıkık dökük bir evdeki bekar odasının balkonunda sokakta akıp giden yaşamı seyrederek vakit geçirir. Kent dışında bir huzur evinde kalan annesinin ölümünü öğrendiğinde hemen oraya gider, ölünün başında nöbet bekler ve tabutun, sıcaktan kavrulmuş tarlalardan geçirilerek mezarlığa götürülüşüne nezaret eder. Kente geri döner dönmez gittiği yüzme

havuzunda eskiden tanıştığı bir kızla (Anna Karina) yeniden karşılaşır. Onu sinemaya davet eder, ardından evine götürür. Bir başka gün birlikte deniz kenarında evi olan bir arkadaşıyla karısını ziyarete giderler. Meursault, kumsalda arkadaşıyla birlikte yürürken bir kayanın üstüne oturmuş, kendilerine düşmanca baktığını sandıkları bir Arapla karşılaşırlar. İki Cezayirli Fransız hemen geri döner; bir süre sonra Meursault, cebinde bir tabanca yeniden Arapla karşılaştıkları yere doğru yürür. Güneşin parıltısı Arabın elinde bıçak varmış izlenimini uyandırır. Mersault tabancısını çıkararak panik içinde ateş eder. Tutuklanır ve ölüme mahkum edilir. Dava boyunca aleyhindeki en büyük delil, annesinin ölümünden sonra sergilediği "duygusuz" tavırdır. Meursault, hücresine gelen papazı kovar ve "dünyanın şefkatli umarsızlığı" ile kendini bütünleşmiş hisseder.

Basından takip ettiğimiz kadarıyla Visconti, 1964'de Albert Camus'nün Veba adlı kitabını (Peter O'Toole ile) uyarlamayı düşünmüş, bundan bir yıl sonra ise Yabancı'yı (Alain Delon ile) çekme arzusunu dile getirmiştir. 1967'de de bu film ortaya çıkmıştır.

Albert Camus'nün en önemli eserlerinden biri sayılan bu anlatıdan Visconti ne gibi bir anlam çıkardı; filmde bu, kesinlikle açıklığa kavuşamamıştır. Aktif bir hümanizm vaadeden kardeşlik programı hiç değilse kendi ateist–Marksist inancına daha yakın olan Veba'nın aksine Camus'nün, yazınsal başarısının son nağmeleri içinde dünyanın umarsızlığına düzdüğü bu övgü, bu varoluşçuluk coşkusu, Visconti'nin dünyasına pek uymamaktadır. Alev alev yanan bir güneşin altında Meursault'yu katile dönüştüren – neden sonuç ilişkilerinden ve bi-

linçli hareket tarzından uzak bir yaşam duygusu içinde suçsuz, nedensiz ve iradesizce oradan oraya sürüklenerek– mitsel eylem, toplumsal anların her şekline uzak düşmekle kalmaz, üstelik kışkırtıcı bir biçimde onlara karşı çıkar. Camus'nün Sisyphos Söylencesi'nde ortaya attığı, Yabancı'da geliştirdiği saçma'nın felsefesi, toplum karşıtı ve mantık dışı hatlar taşımaktadır.

Ne var ki, sonu gelmiş bu yaşam felsefesine kaynaklık eden gizli kadercilik, Nietzsche'nin deyimiyle "amor fati", her şeye karşın Visconti'nin çok da yabancısı olduğu bir olgu değildir. Camus'nün doğaya yüklediği üstün rol, doğanın muhteşem ve değişmez güzelliğinin toplumsal düzende meydana gelen siyasal değişimlerin karşısına çıkartıldığı GATTOPARDO'da görülebilir. Ancak prensin algıladığı şekliyle doğa ile insan arasındaki bu mitsel bütünlük, insan tarihinin bir ürünüdür: Camus'nün anlatısında ise bu tür bir bütünlüğün varolduğu yalnızca ileri sürülmektedir, böyle bir bütünlük zorla yaratılmaya çalışılmaktadır. Pasif bir insan olan Meursault'yu etkisi altına alarak harekete geçiren güneş –annesinin tabutu başında da onu adeta trans durumuna geçirmişti– kestirilemez bir yazgının tehditler savuran ajanı gibi davranmaktadır. Meursault'yu tümevarımla, neden–sonuç ilişkisine sarılarak "köşeye sıkıştıran" ve bu "duygusuz canavarı insan toplumundan atan" burjuva Fransız mahkemesi ise bu yazgının asla farkına varamaz, istemez de.

Visconti'nin tüm anlatı içinde en çok bu mahkeme sahnesiyle ilgilenmiş olması muhtemeldir. Çünkü fanatik ve insanlıktan uzakmış duygusu uyandıran mahkemenin, Meursault'yu anlamada gösterdiği gülünç yetersizlik, kaynağını Cezayirli Fransız Meursault için artık geçerliliğini yitirmiş, Avrupalılara ve Fransızlara özgü bir düşüncenin sömürgeci yaban-

cılığından almaktadır. Meursault'nun ateizmi, boşvermişliği, davası ve neticesine ilgisizliği, öte yandan Paris hakkında daha önceleri yaptığı açıklamalarda "pis" ve "orada insanlarının hepsi bembeyaz bir tene sahip" şeklinde cümleler sarfetmesi; bütün bunlar mahkeme için (bilinçsiz de olsa) içlerinden bir beyazın, bir sömürgecinin saf değiştirdiğinin (elbetteki Meursault da bunun farkında değildir) açık kanıtlarıdır. Bu takdirde duruşmanın ırkçı-sömürgeciliği, ifadesini Meursault'nun eninde sonunda bir Arabı öldürdüğü için serbest bırakılmasında değil, ona tıpkı bir Arapmış gibi muamele edilmesinde ve gizliden gizliye kendi ırkına ve hakim sınıflara ihanetten ölüme mahkum edilmesinde bulacaktır. Arap tutukluların bir Arabı öldürmüş olmasına karşın onu neredeyse bir kardeş gibi aralarına almaları da (daha sonra bir beyaz olduğu için tek kişilik bir hücreye kapatılacaktır) bu yorumu destekler niteliktedir.

Bu anlatıyı kısmen iç monologlara kısmen de -Meursault'nun tutuklanışından itibaren-geriye dönüşlere dayandıran Visconti, anlatıda ancak öylesine değinilmiş bazı toplumsal anları da yakalamaya çalışmıştır. Örneğin Meursault'nun bakış açısının yansıtıldığı filmde Meursault şunları söyler: "Yaşamı değiştirmek mümkün değildir" ve ekler: "Öğrenciyken hırslıydım; öğrenimimi yarıda kesmemle hırsım yatıştı. Sınıfsızlaştırılmış beyaz küçük burjuva, zaten sömürgeci hiyerarşinin en alt basamağında yer almıştır; çöküşüne ve Cezayirli işçi sınıfı içinde erimesine hiç şaşmamak gerekir. Camus'yü eleştirirken bu cinayeti Cezayirli Fransızın küçük burjuva ırkçılığının bir simgesi olarak gösteren yorumların tam aksine, Meursault'nun işlediği cinayet, mantıksız, yalancı ve anlaşılmaz olduğu için onu Avrupalı, Fransız kafa yapısından tam anlamıyla koparan bir eylemdir.



Lo straniero

Bu görüşe karşılık olarak, Visconti'nin STRANIERO'da konunun bu şekilde yorumlanmasına yetecek bir malzeme kullanmadığı; sayısız gerçekçi-saçma sahneler bir yana (uyuz köpekle adam; kestirmeden gitmek için tarladan geçen, ama gene de cenaze arabasıyla aynı anda mezarlığa varan ihtiyar adam; ölünün başında beklendiği sahnedeki kalabalık), Meursault tipini ve izlediği yolu abarttığı ve özellikle filmin son bölümlerinde Camus'nün metnini tıpkı konuşma balonları gibi tek başlarına bir anlam taşımayan görüntülere yapıştırdığı ileri sürülebilir. Sonuçta Visconti ne anlatıyı film diline aktarabilmiş ne de gerçekten alışılagelmişin dışına çıkmaya cüret eden bir yorum getirebilmiştir. Filmin düşünsel ve biçemsel parçalanmışlığını belirleyen de işte bu kararsızlık olmuştur.

LA CADUTA DEGLI DEI. 1968
Lanetliler

27 Şubat 1933. Çelik kralı Joachim von Essenbeck (Albrecht Schoenhals) doğum günü dolayısıyla ailesinin tüm üyelerini şatafatlı evinde toplamıştır: Kızı Sophie (Ingrid Thulin) ve onun Marlene Dietrich'in "Mavi Melek" kıyafeti içinde travesti numarası yapan yoz ve sapık oğlu Martin (Helmut Berger); acımasız SA üyesi oğlu Konstantin (René Koldehoff) ve onun, dedesi şerefine viyonseliyle Bach'tan bir parça çalan sanata düşkün oğlu Günther (Renaud Verley); Nazi düşmanı liberal Herbert Thallmann (Umserto Orsini) ile evli olan ve iki küçük kızı dedelerine İtalyanca şiir okuyan kızı Elisabeth (Charlotte Rampling). Gözü iktidardan başka bir şey görmeyen Sophie'nin sevgilisi ve tröstün menejeri Friedrich Bruckmann (Dirk Bogarde) ile çelik kralının yeğeni, SS subayı Aschenbach (Helmut Griem) ise doğum günü yemeği için hazırlıklar sürerken gelirler. – Yemek sırasında Joachim tam tröst başkanlığından çekildiğini duyurmuştur ki, Reichstag yangını haberi gelir. Ailenin her ferdinin benimsediği farklı, birbiriyle çelişen düşünceleri birden su yüzüne çıkar. Herbert, Nazilerin bu son oyununu lanetlerken, Konstantin açıkça memnuniyetini ifade eder; tarafsız Martin ise bir estetikçi olarak kenara çekilip kavgayı seyre koyulur; Aschenbach ile Bruckmann gözleriyle anlaşırlar. – Aynı gece Bruckmann, Aschenbach'ın teşvikiyle Joachim'i öldürür ve Herbert'i bu cinayetin ona yüklenebileceği gerekçesiyle ülkeyi terk etmeye ikna eder. Ne var ki, bu kaçış, Herbert'in suçlu olduğunun kanıtı sayılır. Bruckmann artık tröstün en yetkili kişisidir. Ama önlerinde bir engel daha vardır: Tröstte hak iddia eden Konstantin. Hem Bruckmann'

ın hem de SS devletini kurmayı amaçlayan Aschenbach'ın çıkarları SA'ların temsilcisi Konstantin'in öldürülmesini gerektirmektedir. Bad Wiessee'de bir "dostluk gecesi" için biraraya gelmiş SA'lara SS'lerin düzenlediği saldırıya Aschenbach ile birlikte katılan ve Konstantin'i kendi elleriyle öldüren gene Bruckmann'dır. – Bruckmann, Sophie'nin doymak bilmez hırsının teşvikiyle artık gücünün zirvesine erişmiştir, ancak suç ortağı olarak SS için fazla tehlikelidir. Martin'in dosyasından küçük bir kızı baştan çıkardığı, bunun üzerine kızın intihar ettiği öğrenilir. Bu tür eğilimleri ve eylemleri yüzünden Martin, Aschenbach'ın eline düşer. Martin, artık onun elinde bir kukladır. Martin, nefretini annesine ve sevgilisine yöneltir. Annesine tecavüz ederek onu aşağılar. Anne çıldırır; "öldürmek için" Sophie'ye gereksinimi olan Bruckmann'ın elinden de böylece en büyük desteği alınmış olur. Tröstün başına getirilen Martin, SS üniforması içinde çıkagelir ve gamalı haçlarla donatılmış evinde düzenlediği son derece ürkütücü bir eğlence sırasında annesini Bruckmann ile evlenmeye zorlar, sonra her ikisini de bir odaya kapatır ve intihar etmelerini söyler. Film; faşist selamı vermekte olan Martin'den bir yüksek fırın görüntüsüne kaydırılır. Tıpkı başladığı gibi biter.

Visconti'nin başka hiçbir filmi eleştirmenler arasında (özellikle Batı Alman) bu kadar hararetli tartışmalara yol açmamıştır. Yönelttikleri esas suçlama onun, Alman faşizmi gibi son derece ciddi bir siyasal konuyu melodramatik, operavari bir havaya bürümesi ve dolayısıyla estetik açıdan tam anlamıyla yakışıksız bir dile çevirmesiydi. Faşizmin ekonomik ve toplumsal temelleri böylece gözardı edilmiş, sonuçta Krupp ve Thyssen gibi büyük sanayici hanedanlarını çağrıştıran Essen-

beck ailesinin "Tanrılar Şafağı" (film aslında bu isim altında oyanayacaktı) ne büyük sermayenin Üçüncü Reich'da oynadığı rolü açığa çıkarabilmiş ne de bütünüyle Alman faşizmini bütün çıplaklığıyla –faşizme yakın bir estetiğin[25] dışında– yansıtabilmiştir. Çekim çalışmaları tam o sırada yapımcılardan birinin iflası yüzünden büyük güçlükler altında sürdürüldü; Ruhr bölgesinde çekme planı bir iki istisna dışında gerçekleştirilemedi. Film Avusturya ve İtalya'da tamamlandı. Fransa'daki ilk gösteriminden sonra Visconti'nin tarihsel ayrıntılara titizlikle eğilerek yarattığı elbiseler, kumaşlar ve saç modelleri yeni bir moda akımına öncülük etti.

LA CADUTA DEGLI DEI, Visconti'nin hayran olduğu Thomas Mann'ın destansı yapıtlarıyla Richard Wagner'in müziğine, bugün bizim bu iki sanatçıya uzak olduğumuz ölçüde yakındır. Visconti'nin geç eserlerine, özellikle Alman üçlemesine –ama VAGHE STELLE'ye de– damgasını vuran bilinçli sanatsal çaba, günümüzde geçerliliğini yitirmiş bir sanat anlayışını yansıtmaktadır. Bu, çekiciliğinin başdöndürücülüğünü borçlu olduğu 19. yüzyıla ait bir anlayıştır. "Heybetli biçimlere, standart yapıtlara, abidelere eğilim ve istek" gösterir; kahramanlık melodramlarına, bugün bize modası geçmiş gibi gelen estetik değerlerin bol keseden harcandığı görkemli operalara yönelir. Thomas Mann bu estetiği Richard Wagner'in operalarında keşfetmiş, Visconti Wagner'in Tanrılar Şafağı'na atıfta bulunmuştur. Bununla birlikte filmin öyküsü başka kültürden motiflere de el atar: Shakespeare'in Machbeth'i (Sophie ve Friedrich); Hamlet'i (Martin, Sophie, Friedrich); Hanno Buddenbrook (Günther); Aschenbach (Venedik'te Ölüm); Ecinniler (Martin). "Opera librettoları işte böyle meydana getirilir, Visconti de elindeki malzemeyi 'kendiliğinden' artar düşüncesiyle olsa gerek, saygınlıkları ispatlanmış kültür

değerleriyle tıka basa doldurmuş[26]." Doğru, ancak Urs Jeny, bu şekilde üst üste yığılan kültürel mitlerin uğradıkları bu neredeyse çizgi roman benzeri basitleştirme yüzünden (muhtemelen Visconti'nin böyle bir niyeti yoktu) tüketilip bitirildiğini de görmezden geliyor. "Bu tür bir eklektizm, taklikçilik içeren[27]" bu gelenekçilik, geç dönem burjuva sanatının göster-



La caduta degli dei

gesidir. Kişi, bu tür yapıtların gerçekliğin tam bir kopyası (hatta yansıması) olduğunu ileri sürmekten kesinlikle kaçınmalıdır. Çünkü bunlar kurallara uygun bir biçimde yapılmış çeviriler, aktarmalar, abartmalar ve aşırı yükseltilmiş sahneleme alanlarından başka bir şey değillerdir. Bu filmi bizim yadırgamamızın nedeni, geç burjuva döneminin bu tür delilleri arasında gezinmeyi unutmuş olmamızdır; çünkü aktarılan, aşırı süslenmiş anlam bağıntıları, bizim, kavrayışın (sahte)

dolaysızlığına açılmayı reddeden her şeyi yolu uzatmak olarak hakir gören sabırsızlığımıza çarpmaktadır. Sanatta mitologemlere (örneğin LA CADUTA DEGLI DEI'dekilere) karşı duyduğumuz kuşku kesinlikle haklı nedenlere dayanmaktadır; çünkü kaynağını, ideolojik çıkarların siyasal mitlere sarmalanmalası deneyiminden almaktadır. Ama burada da Vis-



La caduta degli dei

conti'nin ve bizim aceleci bir kararla yapacağımız yanlış ya da eksik yorumunun önüne Thomas Mann'ı çıkartmak gerekir. Çünkü mitolojik tiplemelerin ve psikolojinin birbirine geçmiş birliği Visconti'nin filminde de –karşılıklı kırılmalarla da olsa– aydınlanmanın yolunu kapatmaz.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki Alman büyük burjuvazisinin "iktidar tarafından korunan duygu zenginliği" (Thomas Mann), patriyarkal aile reisi Joachim von

Essenbeck'de çağdışı bir kalıntı olarak varlığını sürdürmektedir. Artık son derece güçsüz düşmüş de olsa ayrı siyasal yollara dalmış aileyi birarada tutan da bu içselliktir. Ama Joachim'in Nazi hareketinin "bayağılığına" karşı takındığı aristokratça küçümseme ("Leopar" ile eş düzeyde) bu bayağılığa karşı direnme yolu olmaktan çoktan çıkmıştır. Çelik sanayisi gibi bir güç ögesinin yeni devlet karşısında ne gibi bir tavır alması gerektiği sorusunu Joachim son derece oportünist olmakla birlikte kendisi için şerefli addettiği bir düzenlemeyle çözmeye çalışır. Ama artık çok geçtir.

Joachim'in doğum günü partisinde Visconti, oyununun her bir tipini tıpkı büyük bir ses tablosunun müzikal izlekleri gibi tek tek sahneye sürerek Essenbeck ailesinin ahlaken korunmuş, törensel geleneğini ve şatafatlı zenginliği bir kez daha vurgular. Ama çöküşün asıl kahramanları henüz sahne gerisinde beklemektedirler. Bunlar ya menejer Friedrich Bruckmann ve SS subayı Aschenbach gibi içeriye dışardan girer ya da Martin (ve annesi Sophie) gibi geç bir çıkış yapar ve sahneye adım attıkları andan itibaren de partinin huzurlu havası uyumsuz seslerle dolar. Tıpkı GATTOPARDO'daki gibi bu filmde de ilk çatlakları yaratan, ama bu kez ikili bir motivasyona dayalı bir güç alanının ajanı olarak faaliyet gösteren kişi, bir burjuva türedidir: İlk kez Aschenbach'ın yanında gördüğümüz, ancak sonradan büyük burjuvaziye "giriş kartı" Sophie'nin kuklası olduğunu öğrendiğimiz Fridrich Bruckmann. Sophie'nin, ortalığı kızıştırması için sahneye kendinden önce çıkarttığı Martin ile Bruckmann aracılığıyla halihazırda elinde tuttuğu ve artık babasının mirasını da kapsayacak şekilde genişletmek istediği iktidara tek başına sahip olma hırsı, Aschenbach tarafından da onaylanmaktadır. Aç gözlülüğü yüzünden nasılsa gerekli her türlü siyasal tavizi de verecektir. So-

nuçta Sophie, tarihsel açıdan doğru karta, yani SS devletine oynarken SA yanlısı kaba ve zorba Konstantin, faşizmin geçmişte kalmış bir aşamasına takılır. Konstantin'in aile içindeki



La caduta degli dei

nüfuz alanlarının çökertilmesiyle SA liderlerinin Bad Wiessee de katliama kurban gitmeleri arasında bir koşutluk vardır. Bu arada Visconti'nin SA şölenine geniş yer verdiği bu sahnede duygusallık, milliyetçilik, bira ve ter kokusu sinmiş erkeklik karışımı sapık faşizme, belki de en tüyler ürpertici bakışlardan birini attığını ve son derece etkileyici olduğunu da eklemeyi unutmayalım. Bu satir dramının daha alt, barbar–ilkel düzeye indirgenmiş karşılığı Martin'in filmin sonunda sahnelediği oyundur (bu sefer kurban Sophie ile Bruckmann'dır): SS devletinin duygusuz, boş, törenselleştirilmiş, sessiz, soğuk ve zehir saçan makamı.

Katliamdan sonra ilgi, anne saplantısı içindeki Martin'e kayar. Bu çelişki dolu tip, bastırılmış, yanlış yola saptırılmış,



La caduta degli dei

sevgi yoksunu bir cinsellik ile iktidar şehvetine kapılmış cani faşizm arasındaki karşılıklı ilişkiyi gün ışığına çıkartan son derece güçlü ve aydınlatıcı bir örnektir. Annesinin kendi emellerine alet ettiği, önce Konstantin'in, sonra da Aschenbach'ın şantaj yaptığı Martin, faşist olmakla "kurtulur": Artık burjuvazinin ayıp saydığı gizli zevklerini alenen, üstelik devlet himayesinde tatmin edebilecektir. SS üniforması onun için travestik bir özdeşleşme aracıdır, bundan böyle bastırdığı saldırganlığını kendisi için tehlike teşkil ettiğini düşündüğü kimselere karşı doğrudan yöneltebilecek, onları rahatça, planlı bir biçimde yok edebilecektir. SS devleti ise Martin'de bürokrasiyi ele geçirmesine yardım edecek bir araç bulmuştur: Essenbeck'in makamında artık bağımlı, istemsiz, öznesiz bir özne oturmaktadır; sonunda ataerkil düzen yıkılmış, iktidarı ele geçirmeye yeltenen anaerkil düzen başarıyla geri püskürtülmüş, isimsiz keyfi iktidar yaşamın her alanı üzerinde mutlak hakimiyetini kurmuştur.

Giderek yayılan bir deliliğin bu mitolojik–psikolojik kol-

portajı, çelik dökme kazanlarından görüntülerle çevrelenmiştir (yalnızca bir yerde bu çerçeve açılır). Alev alev bir kızıllık, Essenbeck villası ve sonsuz odaları üzerine kıvılcımlar saçan bir gölge vurur; azgın ihtiras dünyaları, başdöndürücü, ama aynı zamanda da sinsi bir iktidar ve sahip olma hırsı yüzünden kana ve cinayete boğulan kişilerin terli yüzlerinde ve bedenlerinde yansıyan yanardağ evin en ücra köşesine kadar sokulur. Bir hanedanın kendi kendini imhası tüyler ürpertici boyutlara vardığı ölçüde Visconti'nin de renk paleti çılgınlaşır. Çöküşün tablosu –D'Annunzio'yu andırır bir dekadans keyfi, hiç şüphesiz Visconti'nin de yabancısı değildir– giderek daha acı .r yeşile, sepya kahverengisine, mavi siyaha, kısacası çürümenin renklerine bulanır. Soluk, uçuk pembelik (Sophie'nin boyanmış yüzü) hiç gün yüzü görmemiş, yalnızca geceyi, karanlığı tanıyan mağara semenderlerinden bildiğimiz kör beyazı etkisini yaratır.

Dostoyevski'nin en ışıksız yapıtı sayılan Ecinniler'den –bu da kendi kendini yok etmenin öyküsüdür– Visconti, ancak Dostoyevski'nin ölümünden sonra yayınlanmış tuhaf bir episod almıştır: Stovrogin, küçük bir kızı baştan çıkardığını, kızın da bunun üzerine intihar ettiğini itiraf eder. Martin'in de başından aynı olay geçer ve özellikle bu olay bahane edilerek kendisine şantaj yapılır. Çöküş psikolojisi Shakespeare'den ya da Wagner'den alınan malzemeden çok Dostoyevski'nin karmaşık mazoşist psikolojisine yakın olan LA CADUTA DEGLI DEI'de Dostoyevski'ye yapılan bu gönderme, ne kadar problemli olursa olsun bu filmin temel aldığı ve bu açıdan görülmesi gereken geleneğin arka planına bir kez daha dikkatleri çekmektedir. Bu, mitos'un ve operanın "büyük biçimlere eğilimi ve isteği" ile bütünleşmiş, psikolojik doğalcılık geleneğidir. Visconti'nin filmi, bu görkemli birliği bir kez daha yakalamak

için girişilmiş cüretkar bir denemedir. Yalnızca bir geç dönem yapıtı değildir, çok geçtir de –uzun soluklu, barok, taşkın ve görkemli; benzersiz (SENSO'dan ve GATTOPARDO'dan bile daha fazla) bir renk cümbüşü; yozluğun ve isterinin tanımlanmasında (tıpkı Heinrich Mann'ın Die Göttinnen (Tanrıçalar) adlı yapıtı gibi) kendine hayran; Visconti'nin gerçekçi başlangıçlarından apayrı, son derece yadırgatıcı, modası geçmiş, muhteşem, kafa karıştırıcı, sorunlarla dolu bir yapıt: "Estetizm, umutsuz dönemlerin ürünüdür" (Heinrich Mann).

MORTE A VENEZIA. 1970
Venedik'te Ölüm

Alman besteci Gustav von Aschenbach tatilini geçirmek üzere Venedik'e gelmiştir. Ağır hastadır. "Esmeralda" adlı gemiyle –gemi, Aschenbach'ın gençliğinde utana sıkıla ziyaret ettiği genç fahişe (Carole André) ile aynı adı taşımaktadır– yolculuğu sırasında yüzü soytarı gibi boyalı, yaşlı bir adamın görünüşü onu çok rahatsız etmiştir. Eşyasıyla birlikte onu Lido'ya geçiren gondolcu da aksinin tekidir, ayrıca ruhsatı da yoktur. Ama feodal görünüşlü Hotel-des Bains'in lobisine yerleşip uluslararası sosyeteyi seyre koyulduğunda, ona sıkıntı veren çevresi yüzünden başından geçen tatsız olayları unutup gitmiştir bile. İnsanlar üzerinde gezinen bakışları sarışın, melek şüzlü, genç bir oğlana, Tadzio'ya (Björn Andresen) takılır. Film boyunca sık sık Aschenbach'ın arkadaşı Alfried (Mark Burns) ile yaptığı tartışmalarda güzelliği duyularla erişilemeyen zihinsel bir eylem olarak tanımladığını hatırlamasına karşın oğlanın doğal güzelliği onu giderek daha fazla etkilemeye başlar. Adeta bir röntgenci gibi mümkün olan her yerde, deniz kenarında, arkadaşlarıyla oynarken, annesiyle konuşurken onu gözleriyle izlemeye koyulur. İçinde kabaran erotik sarhoşluktan kurtulmak için Aschenbach, ani bir kararla otelden ayrılır. Ama istasyona geldiğinde bavullarının karıştırılmış olduğunu farkı eder. Çevrenin anlaşılmaz iğrençliğinden rahatsız, yeniden otele dönme ihtimali birden onu mutlu eder. Ateşler içinde yanan bir adamın istasyonda, hemen birkaç adım ötesinde yere düşüp ölmesi bile onun bu mutluluğunu bozamaz. Halbuki Venedik'i kasıp kavuracak koleranın ilk belirtisidir bu. Venedik'te dolaşmak üzere kente inmiş Tadzio'yu dar sokaklar, avlular boyun-

ca izler, ta ki onu edeta peşinden sürükleyen oğlanı gözden kaybedene dek. Bir berber, Aschenbach'ı dükkanına çağırır; Aschenbach bir süre sonra aynaya baktığında karşısında solgun çehresi bir rujun yardımıyla pembeleşmiş, saçları kapkara bir adamın yüzünü bulur. Tadzio ve ailesi otelden ayrılmak üzeredir. Aschenbach, Sirocco'nun boğucu öğle sıcağında ne-



Morte a Venezia

fes nefese kumsaldaki sandalyesine taşınır, Tadzio'yu son bir kez daha görmek istemektedir. Koltuğuna yığılıp kalmadan önce oğlanın, dümdüz uzanan alçak sularda ağır ağır açıklara doğru yürüyüp kollarını sanki uzaklardaki ufku gösterircesine kaldırdığını görür: Yunan haber tanrısı pozunda donmuş bir heykel. Ölmüş Gustav von Aschenbach'ın saçlarından akan siyah boya dağılmış ruja karışır.

Visconti, Thomas Mann'ın 1912'de yayınladığı uzun öyküsünü bazı noktalarda temelden değiştirmiştir. Kitapta Platon'un sanat, güzellik, sorumluluk ve ihtiras üzerine Phaidon diyaloguna dayanarak yürütülen ve Nietzsche'nin sanatta Dionysos ve Apollon kutuplaşması üzerine görüşlerini ele alan büyük tartışma, ne yazık ki filmde Aschenbach'ın bilincini vicdanının

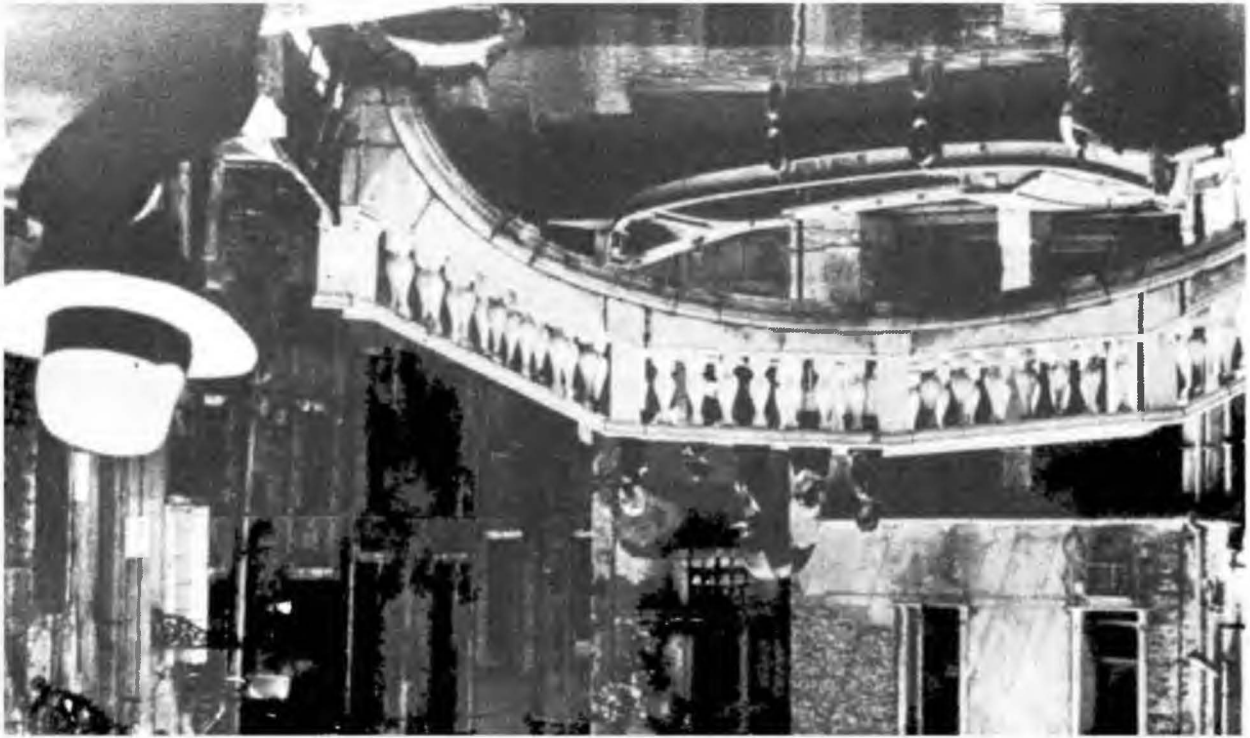


Morte a Venezia

son artıkları gibi yoran kısa, talihsiz yerleştirilmiş geri dönüşlerle güdükleştirilmiştir. Ironi ustası Mann'ın ikili anlatı perspektifi, Aschenbach'ın tek perspektifine hapsedilmiştir. Prusyalı katılığı içindeki büyük yazar, Gustav Mahler'in hatlarını taşıyan, başarısız ve yalnız bir besteciye dönüştürülmüştür. Flash-back'te geçen "Esmeralda" episodunu Visconti, Thomas Mann'ın daha geç dönem yapıtlarından birinden, Dr Faustus'tan almıştır; Esmeralda isminin raslantısal mitsel etkileşimle

birbirine bağlayan ikili kullanımı ise Visconti'nin eklemesidir: Günün birinde Tadzio, otelde Beethoven'in "Für Elise" adlı parçasını çalar, aynı parçayı Esmeralda adlı genç fahişe, Aschenbach kendisini ziyarete geldiğinde piyanoda tıngırdatmıştır. Bu tür kısaltınalar ve eklemeler, ayrıca bir bütün olarak filme, üzerinde melankolinin hüzünlü adımlarla gezindiği sesten bir halı gibi yayılan Gustav Mahler'in müziğinin sık sık tekrarı, gerçi yazınsal yapıttakı örgüyü basitleştirmiş ve diyalektiğini öldürmüştür ama ortaya daha farklı, öz bir mitoloji çıkartmayı da başarmıştır.[28]

Visconti'nin bu filmi için, "bu öyküde beni çeken, sanatçının dramı, yalnızlığı ve çaresizliğiydi" dediği söylenir[29] GATTOPARDO'da ve STRANIERO'da işlenen izleklerden biri MORTE A VENEZIA'da yeniden karşımıza çıkar: Yaşlanma (otobiyografik ögeler taşıdığı su götürmez), fanilik, çöküş, yaklaşmakta olan ölüm deneyimi. "Sanatçının yaşlı bir adam olarak portresi"ni yukarıda sayılan filmlerden ayıran nokta, Visconti'nin fiziksel çöküşü odak noktasına koyuşundaki ve bunu öntahminlerin ve paralelliklerin sayısız metaforu ile çevrelemesindeki acımasızlığıdır. Volterra'nın (VAGHE STELLE DELL'ORSA'daki Etrüsklü Nekropol) ölüler diyarına, geçmişe inmeyi sembolize etmesi gibi Venedik de yalnızca Wagner'in ölüme susamış Tristan müziğini yazdığı ve öldüğü (ve SENSO'daki umutsuz melodramının başladığı) kenti değil, aynı zamanda Goldoni'nin ve onun yaşama sevinci dolu Commedia dell'arte'ının diyarını sembolize etmektedir. (Aschenbach, Goldoni'nin kışkırtacak derecede halkçı, saldırgan kalıntısını bestecinin Tadzio'ya duygduğu ilgiyi taklit ediyor gibi görünen küstah bir sokak şarkıcısında bulur.) Ancak Venedik her şeyin de üstünde kültürel (ve turistik) değeri olan bir kenttir. Sular üzerinde kurulmuş, yavaş yavaş batarak ölüme yaklaşan, yü-



zen bir kent; doğa ile zamanın yetişip geçersiz kılmaya çalıştıkları, mantık ve zaman dışı bir güzelliğin her an kırılabilir bir abidesi.

Ne var ki, filmde güzelliği ve yozlaşmasıyla bu kent ile Aschenbach arasında bu tür bir ilişki geliştirilmiyor. Daha ilk giriş sahnesi –geminin perdeyi boydan boya kaplayan kara dumanlar arasından olağanüstü bir yavaşlıkla sıyrılışı– Acheron'un öte tarafına geçildiğini ilan ediyor; Aschenbach öteki kıyıda, Tadzio'nun tanrısal görüntüsü ona nihai olarak ölüler diyarına giden yolu göstermezden önce bir kez daha, son kez, umulmadık bir şekilde mutluluk, tatmin, güzellik ve sevgi deneyimini, daha doğrusu özlemini yaşıyor. Gerçi Aschenbach'ın estetik tartışmalarla ilgili anıları bu filmi bir tartışma düzeyine çıkartmaya yetmeyecek kadar zayıf ve bölük pörçüktür; ama Visconti'nin böyle bir amacı olup olmadığı bile şüpheli. Çünkü Aschenbach'ın diğer anıları başka bir bağlama işaret etmektedir: Tadzio ona yalnızca Esmeralda'yı, dolayısıyla bir fahişeyle gerçekleştirdiği sevgisiz, mutsuz geçen ilk cinsel ilişkisini hatırlatmakla kalmaz; çocuk ayrıca aklına kendi kızını da getirir. Onun, otel odasında kızının resmini büyük bir şefkatle bavuldan çıkartışını seyrederiz; daha sonra ise Aschenbach, karısı ve kızıyla dağda geçirdiği, kızıyla tasasız oynadığı o mutlu günleri anımsayacaktır. Anlayabildiğimiz kadarıyla kızı ölmüştür. Bu durumda Aschenbach, Tadzio'nun kişiliğinde bu mutlu günlerin yeniden canlanışına tanık olmaz mı? Öte taraftan gene Tadzio, duyumsal olan ve fahişelerle tatmin edilen şehvetin (Esmeralda) ötesinde bir şeyler vaadeden bir güzelliğin muhtemel görüntüsü değil midir? Aschenbach'ın Tadzio'ya hayranlığı, Don Fabrizio'nun Angelica'yı ilk gördüğünde geçirdiği sarsıntıdan farklıdır: Bu güzelliğin erotik çağrısını duymakla birlikte artık yaşlandığını hisseden ve bu

yüzden "çekilmeye" karar veren "Leopar"a karşılık Aschenbach bu çağrıya uyar ve başlardaki direnme çabalarının hemen ardından daha da hızlanarak bir röntgencinin her türlü pasif tutkularına kendini kaptırır. Gerçi onu genç bir delikanlı gibi boyayan berbere giden de kendisi değildir; çoğu zaman olduğu gibi burada da –bir nesnesi olması dışında– ilişki kuramadığı dış dünyanın onu mahkum ettiği raslantının bir kurbanıdır. Ama sarsıntı dolu anlardan sonra Aschenbach yeniden kendini kabul edecek, yalnız hemen ardından, bir kuyunun başında isterik, vahşi ve umutsuz bir gülme krizine tutulduğunda ise aşkının onu düşürdüğü garip durumun bilincine varacaktır. "Leopar"ı dünyadan ve toplumdan şerefini ayaklar altına almadan geri çekilmeye iten eleştirel bilince, istem dışı yozlaşmış Aschenbach artık sahip değildir. Bir sanatçı, üstelik de hasta ve yalnız olduğu için mi? Yaşına, hastalığına ve yalnızlığına karşın tıpkı birdenbire ütopik bir "şimdi ya da asla" düsturu olarak hayatına girmiş bir mutluluk vaadi peşinde koştuğu için mi? Çevresi çöküş, sinsi bir ölüm, yanılsamalar, yalanlar, yitik bir hayat, yakın ve uzak geçmişteki sıkıntı veren anlamsızlıklarla sarılı olan Aschenbach, kendini daha da alçaltarak başka bir hayatın (mutluluğun) hayalini görür; ancak bu hayalini, Tadzio'nun filmin sonunda işaret ettiği ölüler diyarının ardında gerçekleştirebilecektir.

Visconti'nin Venedik'te Ölümü'ü soğukkanlılıkla verilmiş bir ayrılık kararının ifadesinden çok (IL GATTOPARDO'da olduğu gibi) kendisini küçümseyen, halktan kopmuş, birlikte yaşadığı burjuvalar tarafından ciddiye alınmayan bir büyük burjuva sanatçının bu yüzyıl başında, Fin de Siècle'de karşı karşıya geldiği fiziksel, ruhsal ve ahlaksal çöküşün öyküsüdür. Ne var ki, öznenin adım adım gerçekleştirilmiş analitik parçalanışı, bu öznenin yeni ve başka'yı tek başına arayışı, özellikle

Mahler'in –o uzun planları, o boğuk, hüzünlü kaydırmaları sık sık temellendiren– 5. Senfonisinin Adagietto bölümünden yayılan inatçı matemle daha baştan yeniden elde ediliyor; ve Aschenbach'ın güzelliğe özlemde gizlenmiş ütopyaya yönelişini ve öfkesini Mahler'in müziği, beyhudeliğin karanlık renkleriyle donuklaştırıyor. "Visconti sanatı biçimsel kapalılığa aşırı bir yöneliş olarak sunmakla sanatın büyük bir keyifle ölüme hazır olduğunu gösterdiği yerlerde bile sanatın bütünselliği içinde hapsolup kayboluyor. Mutluluğu insan böylece içine çekiyor. İşte Gustav von Aschenbach'ın özellikle bu ölümü ve çöküşü, bir de umutsuzluğun kendisi, bu güzel görüntüleri içene teselli sunuyor.[30]"



LUDWIG. 1972
Ludwig

Kısa bir süre önce Bavyera kralı ilan edilen kendi alemindeki genç Ludwig (Helmut Berger), hükümdarı ve hamisi olmak istediği sanatçıları sarayına getirmeyi aklına koymuştur. Bu sanatçıların yardımıyla "daha iyi bir insan olmayı" ummaktadır. Vaatler ve yaptığı işlerle Münih'e getirtmeyi başardığı

Richard Wagner'in (Trevor Howard) sanatının hayranıdır. Wagner'in devrimci geçmişinden rahatsız olan ve onu fazla müsrif bulan –gerçekten de öyledir– sarayın aksine Ludwig ona adeta tapmaktadır. Aristokrat Ludwig kendisini sömüren sanatçıyı kendisiyle eşit düzeyde görmektedir: İki sanatçı. Hatta Wagner'in arkadaşı von Bülow'un karısı Cosima (Silvano Mangano) ile birlikte yaşamasına karşın onu ziyaret etmekten bile çekinmez. Tüm kent halkı bu ilişkinin farkındadır, Bülow ise göz yummaktadır. –Ludwig, kardeşinin karısı Elisabeth'i (Romy Schneider), diğer adıyla Sissi'yi sevmektedir. Ormanların sessizliği içinde onunla romantik at gezintilerine çıkmaktadır. Kendinden emin, alaycı bir kız olan Sissi ise onun bu gizli kurlarına karşı koymaktadır. Ludwig, annesini memnun etmek adına ve devlet işleri bunu gerektirdiği için Sissi'nin kızkardeşlerinden Sophie (Sonia Pekrowa) ile nişanlanmayı kabul eder. Sophie, Ludwig'e olan sevgisi yüzünden biraz Wagner'in müziğiyle ilgilenmiştir. Ancak aşkı uğruna yaptığı bu fedakarlığı (müzikle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir biçimde) Ludwig'e sunmaya kalktığında Ludwig kendisini alçaltılmış hisseder ve kızı terk eder. Ludwig'in sevmekten vazgeçmediği Sissi, Ludwig ile Sophie'nin mutsuzluğunda kendi payını görmekle birlikte artık onu artan yalnızlığından, burukluğundan ve deliliğinin ilk belirtileri olarak ortaya çıkan gerçeklerden kaçma eğiliminden kurtaramamaktadır. Ludwig'in çok sevdiği küçük kardeşi Otto (John Moulder-Brown) delirir. –Wagner, Münih'i terk etmek zorunda kalmıştır, bu yüzden Ludwig sanatçı imparatorluğu hayallerini yalnızca dev binalar inşa ettirerek gerçekleştirebilmektedir. Kendini oraya hapseder, oyuncu Kainz'ı (Folker Bohnet) da oraya getirtir ve onu yeraltı dehlizlerden birinde masal prenslerine yaraşır biçimde karşılar. Kainz, sanata esrar kadar ihtiyaç duyan

Ludwig'e yorgunluktan bitap düşene kadar tiradlar okumak zorundadır. Ludwig, genç oyuncuyu yıldız yapacağına söz verir, ancak bir yandan da Kainz'ı kendi malı olarak görmekte ve onunla "yalnızca bize ait ve tertemiz bir dünyada" yaşamak istemektedir. Kainz dayanamayıp kaçar. Fiziksel olarak çökmüş, erken yaşlanmış Ludwig, karşılıksız kalan aşkını genç köylü delikanlılarıyla gidermeye çalışmaktadır. Bu arada imeceliste müsrif krala karşı bir muhalefet oluşmaya başlamıştır. Bir gece Ludwig, Neuschwanstein'de tutuklanır ve Starnberg gölündeki saraylarından birinde gözetim altında tutulur. "Başkaları ve kendim için bir muamma kalmak istiyorum, dediği doktoruyla birlikte çıktığı bir gezintiden geri dönmez. Cesetleri gölde bulunur.

Başlangıçta Visconti, Ludwig'in hayatını ölümünden sonra yürütülen bir duruşma temelinde geri dönüşlerle vermek istemişti. Bu ilk tasarının kalıntıları, tek tek kişilerin seyirciye dönüp kral hakkında görüşlerini yansıttıkları yakın plan çekimlerde görülebilir. Ancak bu yüzden Visconti'nin önümüze serdiği yığınla malzeme eksik bir biçimde büyük bloklara ayrılmıştır. Üstelik, bir tür yorum niteliğinde olan ve yarı belgeselmiş havası yaratan (halbuki değildir) bu yabancılaştırmanın seyirciye pek yararı dokunmadığı gibi, aksine, kısmen geçmişe eğilen kısmense geleceğe yönelen bu konuşmalar işleri iyice karıştırmaktadır. Biçimde, Visconti'nin başka hiçbir filminde rastlanmayan bir çöküş göze çarpmaktadır, hem de öyle bir çöküş ki, basit açı-karşı açı çekimlerinde (diyaloglarda) sık sık hissedilir. Bununla birlikte tek tek ayrıntılar, sahneler ve bizzat kurgunun kendisi, Visconti'nin eski nostalgiyu, büyük mekanları, kılı kırk yaran dekorları, ince ışık efektlerini kul-

lanma yeteneğini yeterince belgelemektedir.

LUDWIG, MORTE A VENEZIA'nın tamamlayıcı unsurudur. Apolon'cu bir sanatçı, sanatta ve hayatta biçimci olan Aschenbach umutlu, ama beyhude bir çabayla kendini Dionik saplantısının yıkıcı sarhoşluğu içinde doğal güzelliğe, Tadzio' ya kaptırır; Ludwig, (kendisi için sanat demek olan) Dionysos' a gerçeklik ve kendini geliştirme gücü katmaya çalışır, hem de Apollon'un siyaset ve hayat konusundaki sert görüşlerine karşı çıkabilecek bir güç. Visconti, bu iki film arasındaki ilişkiyi doğrulamıştır: "İkisi arasında ortak bir nokta bulunduğunu söyleyebilirim: Güzeli, mutlak güzeli arayış. Aschenbach'ta güzeli arayış ve mutlak güzelliğe bu dalış ölüme yol açar. Ludwig'te durum farklıdır: Ludwig'in ölümü, kanımca, sanat ve güzellik konusunda uğradığı hayal kırıklığının bir sonucudur. Çünkü Ludwig, saf sanatı gerçekleştirmeye çalışmıştır, ama bunu başaramaz, çünkü yaşadığı çağ buna uygun değildi. Medici'ler zamanında ya da XIV. Louis zamanında yaşasaydı, o zaman idealini gerçekleştirebilirdi[31]

Visconti'nin geç dönem eserlerine, özellikle "Alman Üçlemesine" damgasını vuran romantizm; sanat ile hayat, düş görmek ile uyanıklık, ideal ile gerçeklik konusundaki romantik anti tezleri "masal kralı" tipinde ve onu saran efsanelerde temalaştırılmış LUDWIG'de olduğu kadar başka hiçbir filmde bu kadar güçlü, açık ve net bir biçimde ifadesini bulmamıştır. Filmin başında ve sonunda duyulan Persifal motifi, bir zamanlar büyük umutlarla beslediği sanatçı devleti ütopyası giderek sanat üzerine tahakküm kurma girişimlerine, oyun kurmaya, muammalar ortaya atmaya dönüşen bir hayalperestin yola çıkışını, hedefini, çöküşünü ve ölümünü çevreler. Ludwig, yalnızlığından, yabancılığından ve anti politik tutumundan kurtuluşu oyun sahnelemede, muammalar ortaya

atmada ve israfta görmektedir: Doyumsuz, huzursuz, uykusuz, zihinsel ve bedensel olarak çökmüş bir insan. Ludwig'in son dönemleri –örneğin Kainz ile olan, yalnızca teröre dayalı ve insanlıkdışı diye tanımlanabilecek ilişkisi– Martin'in LA CADUTA DEGLI DEI'nin sonunda başrolü oynadığı SS sahnelemesine oldukça yaklaşmaktadır. (İkisi arasındaki diğer bir koşutluk da kadınlarla ilişkileridir: Martin, annesine saplanıp kalmıştır, ancak onun kendisine ihanet ettiğini düşünmektedir; Ludwig'in gerçekliğe yüz çevirmesi aşkını reddeden Sissi ile bağıntılıdır. Ayrıca homoseksüel eğilimler, en asgari düzeye indirilmiş, bedensel–şehevi doyumlara kaçış gibi diğer bazı noktalarda da Helmut Berger tarafından başarıyla canlandırılan bu iki tipin benzeştiğini unutmamak gerekir.)

Sanat imparatorluğunu –ve yalnızca onu– bu dünya üzerinde gerçekleştirmek isteyenin sanata amatörce ilgi duyan bir aristokrat olması, buna karşılık gerçek bir sanatçı olan burjuva sanatçısının (Wagner) acınacak bir alçaklıkla yalnızca sanatını paraya çevirmeyi düşünmesi ilk kez IL GATTOPARDO'da ele alınan, burjuvaziye o küçümseyici bakışın bir devamıdır. Ama GATTOPARDO'da toplumsal çelişkilerin gerçekçi bir tanımlanması çerçevesinde doğruların tayin edici bir noktası olan şey ("Burjuvazi, bugüne kadar büyük bir saygı ve dindar bir ürkeklikle ele alınan tüm faaliyetlerin kutsal maskesini indirmiş..., tüm feodal, patriyarkal, huzurlu ilişkileri yok etmiştir"– Marx), Visconti'nin daha sonraki eserlerinde aristokratik hıncın bir gösterisine dönmüştür. En geç VAGHE STELLE DELL'ORSA'da bir zamanların üretici kötümseri Visconti, romantizme geri dönmüştür. Estetik kaygıları 19. yüzyılın sanat anlayışına giderek daha çok sığınan tarihsel malzemeyi yeğlemeye başlamıştır. Maddi ve estetik zenginliği, günümüz sanatının çıplaklığı, estetikten uzak "fakirliği" karşı-



Ludwig

sında adeta bir polemik oluşturan ürünlerinin modası geçmişliği, ele alınmaya değer yeni bir konu olmuştur. Aristokratik sanatçı ile sanat amatörü (Aschenbach ile Ludwig) sanatta, güzelde son bir dayanak bulmaya çalışırlar, ancak sanat ve güzellik, artık yalnızca soyut düzlemde köklü değişimler düşüncesini içerir; tarihsel boyut, tarihin gerçek diyalektiği (yalnızca GATTOPARDO'da rastlanır) giderek bir kenara bırakılırken (LA CADUTA DEGLI DEI'de ve biraz da VAGHE STELLE DELL'ORSA'da en fazla alegorik olarak işlenmiştir) yerini büyük bireylerin çöküşünün ve yok oluşunun, başarısızlığa uğrayışının psikopatalojisine terkeder.

Ne kadar kuşkucu ve dikkatli dile getirilmiş olursa olsun, gene de Visconti'nin ilk filmlerinde rastlanan sosyal-ütopik, sosyalist bakış açısı yerini sanat dinine, tartışmasız güzele duyulan özleme terketmiştir. Visconti'nin geç dönem eserlerinde bir yanda yalnızca her şeyi içeren sanat düşüncesi ve genel olarak 19. yüzyıl sanatı temsil edilmese, öte yanda bu sanatın çöküşünden sinemada son kez olsun yararlanılmaya çalışılmasa, bu kışkırtıcı iddiaya siyasi bir damga vurmak bile mümkün olurdu. Gerçi Visconti'nin karmaşık geç dönem eserlerinde doğrunun ele alındığı anlar daha çok ütopyaların çöküşün (yani toplumsal açıdan olanaksızlığın) terminolojisiyle tanımlandıkları anlardır ve muhtemelen Aschenbach ve Ludwig'te radikal bir biçimde formüle edilen ve son derece doğal bir biçimde canlandırılan kahramanların fiziksel çöküşü yaşlanmakta olan bir sanatçının son derece kişisel yanılsamalarıdır. Ama Visconti'nin geç dönem eserlerinin olası gerçek olmayan yanı, yani romantik ideologemi, Visconti'nin sanatının bu tarafında kendi görüşüne göre sanat demeye değer bir şey bulamamasıdır. Hiç değilse ilk eserlerinde, hatta IL GATTOPARDO'da ise bu vardı: Bu taraf.



GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO. 1974

Conversation Piece

Savaştan sonra ülkesine geri dönen profesör (Burt Lancester), kendisine miras kalmış Roma'daki bir konakta dış dünyayla hemen her bağını koparmış bir şekilde yaşamaktadır. Doğa bilimcisi olarak yürüttüğü eski çalışmaları onu siyasal ve ah-

laksal çatışmalar içine soktuğundan artık kendini yalnızca sanat tarihine adamıştır. Günün birinde Markiz Bianca (Silvana Mangano) kararlı adımlarla evine dalar. Üst katı bir yıllığına kiralamak istemektedir. Profesör önceleri buna itiraz eder; ancak Bianca'nın enerjisine karşı koyamadığı gibi Bianca'nın kızı Lietta (Claudia Marsani) ve nişanlısı Stefano'nun (Stefano Patrizi) tatlı diline de kandığından sonunda üst katı bu garip dörtlüye kiralamayı kabul eder. Dördüncü kişi Bianca'nın jigolosu genç Konrad'dır (Helmut Berger). Konrad, sanat tarihi okumuş, 1968'de öğrenci hareketlerine katılmış ve esrar kaçakçılığına bulaştığı için İtalya'da saklanmak zorunda kalmıştır. Üst katta yapılan tadilat çalışmalarına karşın orada kalmaktadır. Bir gece evinde birtakım gençlerin saldırısına uğrar. Profesör onu aşağıya taşır, yaralarını sarar ve kendi evinde saklar. Sonra birbirleriyle aşk oyunlarına dalan Konrad, Stefano ve Lietta'yı gözetler. Gençlerin, dilini tutmasını bilen dostu olmuştur artık. Konrad yolculuğa çıkar, sınırda tutuklanır, ama profesör lehinde tanıklık ettiği için yeniden serbest bırakılır. Sık sık ailesine, annesine, karısına ait anılara dalan profesörün "yeni ailesi"ne verdiği yemekte kişiler arası çelişkiler su yüzüne çıkar. Konrad, polislere, yaşlı sevgilisi Bianca'nın kocasının faşist darbe girişimlerinden sözetmiştir. Bir sanayicinin oğlu ve faşist görüşlere yakın olan Stefano, sahte sol "hain" Konrad'ın üzerine yürür. Profesör ikisini ayırır. Ama o da "oğlu" Konrad'ın tıpkı bir "hizmetçi" gibi arka kapıdan kovulmasını engelleyemeyecektir. Kısa bir süre sonra Konrad'ın ona yazdığı bir veda mektubunu bulur, hemen ardından üst katta korkunç bir patlama duyulur. Profesör hemen yukarı koşar ve görünürde intihar etmiş olan Konrad'ın cesediyle karşılaşır. Profesör yıkılmıştır. Ziyaretine gelen Lietta ona Konrad'ın öldürüldüğünü söyler.

Visconti'nin onu uzun yıllar hareketsizliğe mahkum eden ağır hastalığına karşın Rusconti–Film desteğiyle konusu günümüzde geçen yeni bir anti faşist film çekmeye hazırlandığı duyulduğunda sol eleştirmenler yönetmeni, yeni faşist akıma yakın olduğu bilinen bir sağcıyla işbirliğine girmekle suçladılar. Ancak filmi için başka bir yapımcı bulamayan Visconti'ye



Gruppo di famiglia in un interno

her türlü sanatsal özgürlüğü tanınmıştı ve filmini yapımcının hiçbir itirazı ve (daha sonra) müdahalesi ile karşılaşmadan tamamlayabildi. Bu yüzden GRUPPO DI FAMIGLIA Visconti'nin hiç kesintiye uğramadan sinemalarda gösterilebilen ender filmlerinden biri oldu.

Filmin adının ikili bir anlamı vardır. Bir yanıyla "Bir Ailenin İçten Görülmüş Grup Resmi" anlamına gelmektedir; öte yandan ise İngilizcede resim sanatındaki bir türü belirtmek için kullanılan "Conversation Piece" tabirinin İtalyancaya uyarlanışıdır. "Conversation Piece"de ressam tarafından doğal çevresi içinde resmedilmiş bir aile görülür, yani etkilendikleri



Gruppo di famiglia in un interno

ve etkiledikleri eşyalar ve hayatlar dünyasıyla çevrelenmiş ve sarılmış insanlar: "Cep insanları" (Walter Bejamin).

Filme adını veren motifi Visconti türlü şekillerde formüle eder ve çeşitlendirir: Kesin mekan birliği (ya profesörün çok odalı, penceresiz, mağara benzeri, değerli sanat eserleri ve kitaplarla tıka basa dolu evi ya da gençlerin modern eşyalarla döşenmiş bembeyaz katı); resim sanatının olası her kompozisyonunda poz veren değişken kişi gruplaşmaları; profesörün



Gruppo di famiglia in un interno

satın almak istediği ve Konrad'ın çok iyi tanıdığı anlaşılan İngiliz ressamı Arthur Davies'in tablolarına atıflar (o sıralarda profesöre Lietta ve Stefano bu tabloyu kira avansı olarak hediye edeceklerdir); profesörün "ölümden de ağır bir uykudan uyanmasını" sağlayan "mutsuz ailesine" sevgisini ilan ettiği sırada yemek odasının duvarlarında asılı olan portrelere ve grup resimlerine yapılan 360 derecelik kaydırma.

Ama aynı zamanda bu başlık, Visconti'nin (geç) yapıtlarında daha önce de görülen 19. yüzyıla genel bir yönelişe işaret etmekle kalmaz, "Alman Üçlemesi"nin o görkemli kemeri üzerinden daha gerilere, VAGHE STELLE DELL'ORSA, IL LAVORO ve LE NOTTI BIANCHE'ye kadar uzanan tutarlı bir oda tiyatrosu geleneğini de bir kez daha vurgular. Hemen öncesinde çekilen "Alman Üçlemesi"nin estetiğine oranla GRUPPO DI FAMIGLIA, eldeki anlatı malzemesini olabildiğince tutumlu kullanan, enerjik, süslemesiz, yoğun bir ele alış tarzını yansıtır. Filme göğüs çekimleri hakimdir, dekor genelde oldukça arka planda tutulmuştur ve örneğin LA CADUTA DEGLI DEI ya da STELLE DELL'ORSA'daki benzer salınelerin metaforik ya da yorumlama ve tanımlama işlevlerine esas olarak sahip değildir. GRUPPO DI FAMIGLIA, insanlara ve yüzlerine keşişçe bir yönelişle dikkati çeker. Optik kaydırmalar ve açı-karşı açı işlemlerini (diyaloglara uygun bir biçimde) genişleten bir kesim tekniği çeşitli biçimlerde içiçe geçen, birbirinin sözünü kesen seslere mükemmel bir koşutluk oluşturmaktadır.

Büyük sanayicilerin ve soyluların maddi desteği altında faşist bir darbe gibi son derece reel bir hayalete parmak basmanın yanı sıra Konrad'ın kişiliğinde solcu ütopyaların kokuşmuş artıklarını da işleyen çağdaş bir konuya Visconti'nin bu geri dönüşü bize, yaşlı, hasta ve yalnız bir sanatçının son

derece kişisel deneyimleri aracılığıyla anlatılır. Visconti'nin ölümle ve yaşlılıktan kaynaklanan çağdışı kalma deneyimiyle tartışması, IL GATTOPARDO'nun leoparı, daha sonra da MORTE A VENEZIA'nın Gustav von Aschenbach'ı ve onun son aşkında da açıkça görülebiliyordu. MORTE A VENEZIA'da yazınsal bir temel üzerinde yansıtılan, metaforik olarak



Gruppo di famiglia in un interno

muammalaştırılıp tarihsel ve estetik bir uzaklığa yerleştirilen bu olay, GRUPPO DI FAMIGLIA'da insanın karşısına herhangi bir kapalılığa gerek duymadan, doğrudan aynadan sey-

redilen bir olaymış gibi çıkartılıyor. Ağır fiziksel ve ruhsal çöküntüler ve tıpkı profesör gibi (evhamlı Visconti'nin kendi portresi) her an hissedilen ölüm korkusu altında çekilen film bir tür vasiyet olarak düşünülmüştür. Ne bir burukluk ne de herhangi bir yargı içerir, ancak umutsuzluk ve kötümserlik doludur.

"Yaşlılar" diye açıklamıştı Visconti, "gerçi gençleri anlamaya ve sevmeye çalışabilir, ancak nesilleri birbirinden ayıran şeyi aşmak mümkün değildir. Bu filmde ben, iki dünya arasındaki ilişkiyi bütün hüznü içinde vermeye çalıştım. İçinde yaşadığımız dünyayı gösteriyorum. Yaşlılar ya gerçeklerden kopmuşlar ya da faşist olmuşlar, gençlerse kokuşmuşluğun pençesine düşmüşler ya da attıkları her adımda onu buluyorlar. Bozulmuşlar. Halbuki genç ve çekiciler ve bu bozulmuşlukları bilinçli bir eylem değil. Aslında bu, en derin toplumsal anlamıyla anti faşist bir film olarak tasarlandı"[32] " Yaşlı profesör, "pratik aklın hizmetindeki teknolojiden bireyin kurtuluşu için yararlanılmadığını, aksine içinde yaşadığımız toplumsal gerçeklikte teknolojinin insanı köleleştirmede kullanıldığını" gördüğünden bu yana kendi sanat cennetine kapanmıştır. Ancak ruhu okşamakla birlikte duyulara hitap edemeyen sanatın ölü nesneleri, insanlar arasında mutlu olmak ve onları sevmek arzusunu yok edemez. Tıpkı Gustav von Aschenbach'ın Tadzio'da yaşlanan sanatçının hemen sarıldığı (ve bu arada o güne kadar savunduğu tüm zihinsel ve estetik teorileri alt üst ettiği) duyumsal bir mutluluk vaadi yakalaması gibi başlangıçta "bu insanları kof ve yararsız" ilan eden profesör de bu karmakarışık "aile"nin yarattığı fırtınaya giderek daha çok kapılıyor, hatta sonunda babanın yerini bile doldurmaya çalışıyor.

LA TERRA TREMA'dan bu yana Visconti'nin pek çok filminde çöküşleri incelenen aile olgusu bu filminde artık yal-

nızca bir parodidir; bir de gençliğinde hiçbir zaman evinde, sevdiklerinin arasında olma deneyimini yaşamamış, dünyadan kopuk yaşlı bir adamın ütopik hayalidir. Çünkü nasıl Aschenbach'ın Tadzio'yu görünce aklına hemen Esmeralda ile yaptığı ilk mutsuz cinsel deneyimler ve evliliğinin ve babalığının en mutlu anları gelmişse, Konrad, Bianca, Lietta ve Stefano ile karşılaşma da profesörün hayatını başarısız, sevgisiz ve ailesiz olarak gösteren anıların canlanmasına yol açmıştır. Hayata ve toplumun dertlerine geri dönmek için içinde ne bir istek ne bir arzu duyar, gene de insan sıcaklığı, yakınlığı ve duyarlılığı aramaktadır. Profesörün üçlü ilişkileri sırasında yakaladığında Lietta'nın mısralarını tekrarladığı Auden'in son şiirlerinden birinde de bu istek yansır: "Güzel bir insan gördüğünde hemen peşine düş ve imkan varsa hemen ona sarıl... Kız ya da oğlan, fark etmez, utanmadan, dertsiz, tasasız. Hayat kısa. Anı yakala, çekinme, temas bulduğun anda bedenini ver... mezarda cinsel yaşam yoktur..." Ne var ki, profesör, reddedilmiş, kovulmuş ve hakir görülen Konrad'ı tek başına kurtarma olanağına sahip olduğu anı kaçırır. Profesörün merhameti pasif ve sonuçsuzdur; sevgisi kendine yöneliktir, yardımsever değil. "Ölüm uykusu"ndan uyanmış, ama gene de yaşama kavuşamıyor.

L'INNOCENTE. 1975/76.
Masumlar

19. yüzyıl sonlarında Roma. Aristokrasinin iki dünyası: Eskrim salonlarında erkekler, bir konakta dinleti akşamlarından birinde biraraya gelmiş kadınlar. Yüksek tabakanın yarı resmi buluşma yerleri. Bir üçgen hikaye; Tullio (Giancarlo Giannini), karısı Giuliana (Laura Antonelli) ve metresi Kontes Teresa (Jennifer O'Neill): Bağımsız ve özgür bir metres, henüz



L'innocente

gözleri açılmamış, yumuşak huylu bir eş ve başına buyruk yaşayan erkek. Tullio'nun ilişkisine sabırla katlanan Giuliana (Tullio, Teresa'ya duyduğu derin ihtirası olduğu gibi karısına anlatmıştır), kayınbiraderinin arkadaşı genç bir şairle tanışır. Tullio, Teresa'nın sadakatsizliği yüzünden düello ederken terk

edilmiş ve yalnız kalan Giuliana şairle sevişir. Karısının gelişip serpilen çekiciliğinden etkilenen Tullio bir gün onu bir müzayededen almaya gider. Orada kendisini terk etmiş olan Teresa ile karşılaşır. Birbirlerine duydukları ihtiras yeniden alevlenir. Bu arada bu tür müzayedelere sık sık giden Teresa, buralarda Giuliana'ya hiç rastgelmediğini söyler, kocasına aldatıyor olması muhtemeldir. Tullio, karısının peşinden annesinin yazlık evine gider. İlk kez orada, karısının güzelliğinin ve şehvetinin farkına varır. Sevişirler. Tullio, hayatını değiştirmeye kararlıdır. Annesi istemeden ağzından "Giuliana'nın sırrı"nı kaçırır: Giuliana hamiledir. Tullio karısının sevgilisine duyduğu ölçüsüz kıskançlığı gideremez, şair bu arada hastalanıp ölmüştür. Tullio, Giulliana'yı çocuğunu aldırmaya da ikna edemez. Çocuk dünyaya gelir ama annesi ona hiç yaklaşmamaktadır. Tullio, bunu ona yasaklamıştır. Ailenin Noel ayini



L'innocente

için evden çıktığı akşam dadıyı da başından savan Tullio, bebeği pencerenin kenarına koyarak gece ayazına terk eder. Giuliana çocuğunun ölüm haberi üzerine yıkılır. Kendine gelir gelmez ne zamandır dizginlediği nefreti Tullio'nun yüzüne haykırır. Onunla birlikte yaşamasının tek nedeni çocuğu adamın kıskançlığından korumaktır; o yalnızca çocuğunun ölmüş babasını sevmiştir, Tullio'yu değil. Bir süre sonra Teresa'ya bu öyküyü anlatan Tullio, Teresa'mı "ilk kez kaybetmişsin" demesi üzerine kendini vurur.

Gabriele D'Annunzio'nun ilk romanlarından birine dayanan L'INNOCENTE'yi Visconti 1975 Ekimi ile 1976 Ocağı arasında çekmiştir. Son günlerine kadar kurgu üzerinde çalıştığı, ayrıca müziği de kendisinin belirlediği söylenir. Mayıs 1976'da, Cannes Film Festivalinde, ustayı anma çerçevesi içinde ilk gösterimi yapılan film, kesinlikle tamamlanmamış izlenimi uyandırmaz. Jenerikte yaşlı bir el, D'Annuzio'nun romanının sayfalarını çevirir. Bu, Visconti'nin elidir, L'INNOCENTE ise attığı son imza.

D'Annunzio'nun romanı tam anlamıyla Nietzsche'nin "üstün insan ahlakı"na dayalıdır; yani yüzyıl başında burjuvazi karşıtı, l'art pour l'art, sanat sanat içindir cephesini estetik bir törelsizcilik (immoralizm) olarak yorumlayan edebiyatta karşımıza çıkan "isterik rönesans"a (Walther Rehm).Tullio şöyle der: "Bizi bekleyen ne cennet vardır ne de cehennem"; ve yaralanmış erkeklik gururunun ve karısı üzerine hakimiyet kurmada görevinde uğradığı acı yenilginin delili olan çocuğu öldürdükten sonra şu savı ileri sürer: "İnsanların ahlakı beni etkilemez." Tullio'yu bu kadar güçlü ve modern bir tip olarak şekillendiren D'Annunzio'dur; aynı şekilde Kontes Teresa da



her türlü iyi ya da kötünün ötesinde, kendini gönlünce hayatın zevklerine bırakmış bir kadındır. Burada sahneye çıkartılan ve ışıklandırılan, yozlaşmışlığın, dekadansın dünyasıdır.

Ne var ki, D'Annunzio'nun kışkırtıcı romanının hiciv yönünü Visconti kesinlikle yok etmiştir. Visconti'nin filme eklediği Tullio'nun intiharı olayı, törelsizciliğe kendi zayıflığı yüzünden yenilgiye uğramayı yüklüyor ve D'Annunzio'nun büyük bir coşkuyla selamladığı faşizme doğrudan kapıları açan bu yaşam felsefesinin ve pratiğinin insanlıktan ne kadar uzak olduğunu vurguluyor. Bir söyleşide Visconti bu filmde anlatılanın "yalnızca İtalyan faşizminin yükselmesinden sorumlu olan bir büyük burjuva ailesinin (Tullio ve Giuliana) çözülüşü değil, aynı zamanda da İtalya'nın belli bir kesiminin, belli bir İtalya'nın çözülüşü" olduğunu açıklamıştır.

Kendini ikili anlamda çöküşe adamış bu çözümlemeci ve görkemlilik hayranı, son filminde bile yapıtlarındaki temel melodiye sadık kalmıştır. Ve nasıl GRUPPA DI FAMIGLIA IN UN INTERNO'daki profesör, kaybolan çocukluğuna ve insan olarak kaçırdıklarına üzülüyorsa (ve o genç insanlarla birlikteyken geç de olsa pek çok şeyi telafi edebileceğini sanıyorsa), Visconti de vasiyetinde Teresa'ya, özgür insanların çatışmaya, ihanete ve baskıya başvurmadan biraraya gelecekleri mutlu bir yaşamın erotik ütopyasını açıklatır. Ancak başka bir yaşam ütopyası yalnızca düşüncede ve sözde vardır, bununla ilgili hiçbir şey görüntüye girmez. Değerli, taşkın dekorları, halı ve sanat eserleri kaplı iç mekanlarıyla filmin görüntü dünyası Visconti'nin Walter Felsenstein'ı çağrıştıran müşkülpesentliği içinde Fin de Siècle'ın ağır ve kasvetli renklerini ve kumaşlarını gözler önüne serer. Bu dekorlar arasında korsajlı uzun elbiseleri, şapkaları ve tülleriyle heykel gibi kadınlar hareket eder; kazık yutmuş gibi dikilenler: Erkekler.

Visconti, optik kaydırmayı, bu derinlik ve mekan bozan, yani görüntünün plastik boyutunu yok eden çağdaş sinemanın bu en önemli aracını analitik bir araca dönüştüren yönetmenlerden biridir, hatta belki de yeganesidir. Bu olağanüstü ağır, son derece hesaplı bir biçimde gerçekleştirilen odak değişiklikleriyle dikkatler, kâh toplumun geneli üstüne atılan bakışa kâh insanların, kalıpların ve normlarının ötesinde aralarında sesizce anlaşmalarını sağlayan o gizli davranışlara ve işaretlere çekilir. Bu şekilde ortaya, olağanüstü yoğunlukta sözsüz diyaloglar, mime dayalı monologlar ve sahnelemenin akademik ve klasik soğukluğunu bile canlandıran erotik, duyumsal bir gerilim çıkar. Örneğin, Tullio'nun karısını baştan çıkartmaya kalktığı ve tıpkı bir avcının gizlenmiş avını sarması gibi etrafında dört döndüğü sahne... Ya da çiftin ayakkabılarından ve yerlere saçılmış giyim eşyalarından çıplak bedenlerine yapılan yolculuk: Maupassant'vari bir erotik tırmanış. L'INNOCENTE'nin SENSO ve GATTOPARDO'yu hatırlatan renk yönetiminde, ışıklandırmada bir dizi hayret verici tour-de-fource eylemine rastlanıyor. Tükenen bir gücü ya da çöküşü gösterir en ufak bir iz bile yok; her şey bir kere daha toplanmış, en dar mekanda biraraya sıkışkırılmış, en yalın, zaman zaman adeta saydam bir biçime sokulmuş... Muhteşem bir veda!

Dipnotlar

1. Ulrich Gregor, "Luchino Visconti" *"Kinemathek 32"* Berlin 1967, s. 7.
2. a.g.e.
3. Martin Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini*. Zürich 1958, s. 148.
4. a.g.e., s. 7.
5. OSSESSIONE,*"Uluslararası Genç Sinemacıları 5. Forumu"*, Berlin 1971.
6. Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti*, İkinci Baskı. Londra 1973, s. 53.
7. Luchino Visconti'nin bir denemesinden (1960). Theodor Kotulla (der.), *Der Film, Manifeste, Gespraeche, Dokumente*. Münih 1964.
8. André Bazin, "La Terra Trema" (1948),5. Uluslararası Genç Sinemacılar Forumu, *"Informationsblatt 5"*, Berlin 1972.
9. Zavatti'ni ile birlikte ele alman diğer projeler için bk. "Filmografi".
10. Enno Patalas, *"Filmkritik 2/1960"*, s. 40.
11. Nowell-Smith, Visconti'nin filmlerinden böyle bir dizi gülme sahnelerini biraraya getirmiştir. "Gülmek" diyor Nowell-Smith, " her zaman bir yalnızlığın ifadesi olur... hatta zaman zaman korkuyu ya da nefreti bile yansıtır... BELLISSIMA'da ise gülmek katıksız bir işkencedir"
12. Kotulla, a.g.e., s. 60.
13. Nowell-Smith, a.g.e., s. 165.
14. Wilfried Berghahn, *"Filmkritik 7/1961"*, s. 365.
15. Krş. Madina Buschkowsky, "Rocco und seine Brüder und der Neorealismus", *"Jahrbuch des Films 1962"*, Berlin DDR 1964, s. 131.
16. Kotulla, a.g.e., s. 71.
17. krş. Nowell-Smith, a.g.e., s. 102.
18. Alfred Andersch, *Norden Süden rechts und links*. Zürich 1972, s. 259.
19. *"Filmstudio 41"* Frankfurt/Main 1963, s. 36.
20. a.g.e., s. 37.
21. Nowell-Smith, a.g.e., s. 110.
22. *"Filmstudio"*, a.g.e., s. 39.
23. Teodor Kotulla, *"Filmkritik 3/1966"*, s. 151; Ernst Wendt, *"Film 10/1965"*, s. 18.
24. Nowell-Smith, a.g.e., s. 156.

25. Örneğin Siegfried Schober, "*Filmkritik 3/1970*", s. 145.
26. Urs Jenny, "*Filmkritik 3/1970*", s. 145.
27. Jenny, a.g.e., s. 146.
28. Krş. Nowell-Smith'in son derece eleştirel sonuçlar çıkaran tahliline, a.g.e., s. 194 ve 201.
29. "*Frankfurter Rundschau*", 15.10.70.
30. Hans-Klaus Jungheinrich, "*Frankfurter Rundschau*", 10.6.71.
31. "*Frankfurter Rundschau*", 31.3.72.
32. "*Neue Zürcher Zeitung*", 29.11.74.

GENEL BİLGİLER

Hans Helmut Prinzler

Biyografi

Luchino Visconti
2 Kasım 1906 Milano doğumlu
Baba adı: Kont Guiseppe Visconti di Modrone
Anne adı: Carla Erba; bir sanayici kızı

Zengin, tutucu bir evde büyüyen Luchino Visconti özellikle güzel sanatlara ağırlık veren bir eğitimden yararlanır. Gençlik günlerini Visconti, huzursuz ve amaçsız diye tanımlar. Evde çıkan çatışmalardan sık sık oradan kaçarak sıyrılmaya çalışır. Onsekiz yaşında Cenova'daki bir yatılı okulu terkettiğinde bu kez iki yıl için Pinerole'deki bir süvari okuluna gönderilir. Orada atlara olan aşkını keşfeder. Askerliğini yaptıktan sonra birkaç yıl babasının çiftliklerinden birine çekilerek at yetiştirmeye başlar, onları eğitir ve yarışlara hazırlar. Otuz yaşlarında Paris'e gelir ve orada *Une partie de campagne* için üçüncü ya da dördüncü yönetmen yardımcısı olarak çalışmasını kabul eden Jean Renoir'in yanına girer. Kostümleri de Visconti tasarımlar. Halk Cephesinin kurulma döneminde Visconti, onu derinden etkileyen Fransız soluyla tanışır. 1937'de iki aylığına Hollywood'a gider, ama oradaki çalışma tarzı onu hayal kırıklığına uğratır İtalya'ya geri dönerek Milano'daki Teatro Manzoni'de sahnelenen iki tiyatro oyunu için dekorları hazırlar. Renoir ve Karl Koch ile birlikte 1939'da İtalya'da *La Tosca* adlı filmin senaryosunu yazar, ancak Renoir tarafından yönetilen film savaşın çıkmasıyla yarıda kalır; daha sonra Koch, Visconti'nin asistanlığı altında filmi tamamlar.

Visconti'nin yazdığı ilk özgün senaryo –Verga'nın bir eseri– sansür tarafından reddedilir. Visconti, Roma'da çıkan *Cinema* dergisinin redaktörleriyle, özellikle daha sonra adlarını yönetmen olarak duyuracak Guiseppe De Santis ve Gianni Puccini ile, ayrıca Mario Alicata ile tanışır. 1941'de *Cinema*'da Visconti'nin İtalyan sinemasındaki eğilimler hakkında pervasız gö-

rüşler öne sürdüğü "Cadaveri" adlı makalesi yayınlanır. Alicata, De Santis ve Puccini ile birlikte Amerikalı James M. Cain'in *The Postman Always Rings Twice* adlı romanına dayanarak bir senaryo yazar, ama filmi ancak 1942'de çekebilecektir. OSSESSIONE adlı film 1943'de çok kısa bir süre için İtalyan sinemalarında gösterilir, ardından sansür tarafından reddedilir. Visconti filmin bir kopyasını kurtarabilir, aslı ise imha edilir.

1944/45'de Visconti müttefik işgal kuvvetlerinin film bürosunda çalışır, daha sonra De Santis ile birlikte GIORNI DI GLORIA adlı belgesel filmin yapımını denetler. Kişisel direniş deneyimleriyle ilgili bir proje, *Pension Oltremare*, çekim aşamasında kalır, tamamlanmaz. 1945/46 yılları Visconti için yoğun tiyatro çalışmalarıyla geçer. Roma'da daha çok Fransız yazarlarının eserleri arasından seçilmiş on oyun sahneye koyar, bu arada Rina Morelli ve Paolo Stoppa tiyatro grubuyla yoğun bir işbirliğine girer. Onlar için daha sonraki yıllarda yirmibeş oyun sahneye koyacaktır.

Visconti'nin ikinci filmi 1947/48'de Sicilya'da gerçekleşir: LA TERRA TREMA. Film, 1948 Venedik Film Festivalinde en iyi film ödülünü kazanır. Ama üç saat sürmesi ve konuşulan Sicilyalı ağzı yüzünden orijinal versiyonu yaygın bir beğeniyle karşılaşmaz. Bunun üzerine kısaltılır ve bazı yerleri düzeltilir. LA TERRA TREMA mali açıdan tam bir fiyasko ile sonuçlanır ve Visconti üçüncü filmini çekmek için üç yıl beklemek zorunda kalır: BELLISSIMA (1951). Bu filmin kadın oyuncusu Anna Magnani 1953'de çektiği SIAMO DONNE'nin de başrolünü oynayacaktır.

Ekonomik, ama aynı zamanda da siyasi nedenlerle (o sıralar Visconti ıflah olmaz bir Marksist olarak tanınmaktadır) uzun aralıklarla gerçekleştirilen film çalışmalarına paralel olarak Visconti, Roma ve Milano'da tiyatro çalışmalarını da sürdürür; 1954'de sahneye koyacağı bir dizi operadan ilki, Milano Skalası'nda gösterilmeye başlar. 1956'da Skala için, koreografisini Thomas Mann'ın *Mario und der Zauberer* (Mario ve Sihirbaz) adlı öyküsüne dayandırdığı bir bale, 1957'de ise Hans Werner Henze ile birlikte Batı Berlin Şehir Operası için başka bir bale hazırlar. 1958'de Spoleto Fesivalinin kurucuları arasındadır.

SENSO, LE NOTTI BIANCHE, ROCCO E I SUOI FRATELLI, IL GATTOPARDO ve VAGHE STELLE DELL'ORSA, Visconti'nin 1954'den 1964'e kadar çektiği filmlerdir; her biri Venedik'te ya da Cannes'da çeşitli ödüller kazanır. Paris'te sahneye koyduğu iki tiyatro oyunu büyük heyecan yaratır: Jean Marais ve Annie Girardot'nun oynadıkları *Two for the Seesaw* (Salıncakta İki Kişi) ile Romy Schneider ile Alain Delon'un oynadıkları *'Tis*

Pitty She's a Whore (Fahişe Olması Ne Yazık). Romy Schneider, Visconti'nin *Boccaccio '70* için çektiği IL LAVORO adlı episodda da başrolü oynar. LA STREGA BRUCIATA VIVA (1966) episoduyla Camus uyarlaması olan LO STRANIERO ile Visconti pek başarı sağlayamaz. Visconti ün ünü 1969–1972 yılları arasında çektiği "Alman Sorunları Üçlemesi" ile, LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA ve LUDWIG ile pekiştirmiştir. 1972'de bozulan sağlığı nedeniyle tiyatro ve film çalışmalarına bir yıl ara vermek zorunda kaldı. 1973 yazında Roma'da Pinter'in bir oyununu sahneye koyuş şekli, özgür yorumun en iyi örneklerinden sayılır: Visconti, Pinter'in tüm itirazlarına karşın kendi biçemini kabul ettirmiştir. 1971'de Milanolu büyük sanayici Rusconi'nin yapım şirketi için GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO adlı filmi çeker. Gabriele D'Annunzio'nun romanından uyarlanan L'INNOCENTE adlı filme 1974 sonbaharında başlar, ama ancak kaba kurgusunu tamamlayabilir.

Visconti, 17 Mart 1976'da Roma'da ölmüştür.

Tiyatro ve Opera Çalışmaları

Visconti 1945 yılından ölümüne kadar yaklaşık 60 tiyatro, opera ve bale eseri sahneye koymuştur. Aşağıda oyunun adı, yazarı, bestecisi (opera ve balelerde), sahne tasarımcısı, en önemli oyuncuları ve gösterildiği tiyatronun adı verilen tam bir liste yeralmaktadır.

1945

Les parents terribles (Korkunç Ebeveynler), Jean Cocteau. – Dekor: Visconti. Oyuncular: Andreina Pagnani, Lola Braccini, Rina Morelli, Gino Cervi. Teatro Eliseo (Roma).

The Fifth Column, Ernest Hemingway. – Dekor: Renato Guttuso. Oyuncular: Carlo Ninchi, Olga Villi, Dhia Cristiani. Teatro Quirino (Roma).

La Machine à écrire (Daktilo), Jean Cocteau. – Dekor: Visconti. Oyuncular: Vittorio Gassman, Laura Adani, Nora Ricci. Teatro Eliseo (Roma).

Antigone (Antigone), Jean Anouilh ve *Huis Clos* (Kapalı Kapılar Ardında), Jean–Paul Sartre. – Dekor: Visconti. Oyuncular: Rina Morelli, Paolo Stoppa.

Teatro Eliseo (Roma), aynı gösterimde.
Adam (Adam), Marcel Achard. Dekor: Visconti. Oyuncular: Laura Adani, Vittorio Gassman. Teatro Quirino (Roma).
Tobacco Road (Tütün Yolu), John Kirklang (Caldwell'in romanından). – Dekor: Cesare Pavani. Oyuncular: Tino Carraro, Laura Adani, Vittorio Gassman. Teatro Olimpia (Milano).

1946

Le Mariage de Figaro, Pierre Caron de Beaumarchais. – Dekor: Veniero Colasanti. Oyuncular: Vittorio De Sica, Nino Besozzi, Lia Zoppelli. Teatro Quirino (Roma).
Crime et châtiment (Suç ve Ceza), Gaston Baty (Dostoyevski'nin aynı adlı romanından). Dekor: Mario Chiari. Oyuncular: Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Franco Zeffirelli. Teatro Eliseo (Roma).
The Glass Menagerie (Sırça Köşk), Tennessee Williams. – Dekor: Mario Chiari. Oyuncular: Paolo Stoppa, Rina Morelli. Teatro Eliseo (Roma).

1947

Life with the Father, Howard Lindsay ve Russel Crouse (Clarence Day'in aynı adlı romanından). – Dekor: Maria De Matteis. Oyuncular: Paolo Stoppa, Rina Morelli. Teatro Eliseo (Roma).
Eurydice (Eurydike), Jean Anouilh. – Dekor Mario Chiari. Oyuncular: Giorgio De Lullo, Paolo Stoppa, Rina Morelli. Teatro Nuovo (Milano).

1948

As You Like It, William Shakespeare. – Dekor: Salvador Dali. Oyuncular: Vittorio Gassman, Gabriele Ferzetti, Rina Morelli, Paolo Stoppa. Teatro Eliseo (Roma).

1949

A Streetcar Named Desire (Arzu Tramvayı), Tennessee Williams. – Dekor: Franco Zeffirelli. – Oyuncular: Vittorio Gassman, Marcello Mastoianni, Vivi Gioi, Rina Morelli. Teatro Eliseo (Roma).
Oreste (Orest), Vittorio Alfieri. – Dekor: Mario Chiari. Oyuncular: Vittorio Gassman, Rina Morelli, Marcello Mastroianni. Teatro Quirino (Roma).
Troilus and Cressida (Troilus ve Cressida), William Shakespeare. – Dekor: Franco Zeffirelli. Oyuncular: Vittorio Gassman, Paolo Stoppa, Massimo

Girotti, Marcello Mastroianni, Rina Morelli. Floransa.

1951

Death of a Salesman (Satıcının Ölümü), Arthur Miller. – Dekor: Gianni Polidori. Oyuncular: Paola Stoppa, Rina Morelli, Marcello Mastroianni. Teatro Eliseo (Roma).

A Streetcar Named Desire (Arzu Tramvayı), Tennessee Williams. – Dekor: Franco Zeffirelli. Oynayanlar: Marcello Mastroianni, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Rina Morelli. Yeni bir oyun olarak Teatro Eliseo (Roma).

Il seduttore, Diego Fabbri. – Dekor: Mario Chiari. Oyuncular: Paola Stoppa, Rina Morelli. Teatro La Fenice (Venedik).

1952

La Locandiera (Mirandolin), Carlo Goldoni. – Dekor: Visconti. Oyuncular: Paolo Stoppa, Rina Morelli, Marcello Mastroianni. Teatro La Fenice (Venedik).

Tris sestri (Üç Kızkardeş), Anton Çehov. – Dekor: Franco Zeffirelli. Oyuncular: Paolo Stoppa, Rina Morelli, Rosella Falk. Teatro Eliseo (Roma).

1953

O vrede tabaka (Tütün), Anton Çehov. Oynayan: Memo Benassi; ve

Medea, Euripides. – Dekor: Mario Chiari. Oyuncular: Sarah Ferrati, Memo Benassi, Giorgio De Lullo. Teatro di Via Manzoni (Milano), bir akşamlık gösterim.

1954

Festival (Festival), Age, Scarpelli, Verde ve Vergani'nin revüsü, Visconti'nin denetimi altında yazarları tarafından Teatro Nuovo'da (Milano) sahneye konmuştur.

Come le foglie (Yapraklar Gibi), Giuseppe Giasco. – Dekor: Lila De Nobili. Oyuncular: Salvo Randone, Gianni Santuccio. Teatro Olimpia (Milano).

La Vestale, Gaspare Spontini/Etienne de Jouy. – Dekor: Pietro Zuffi. Söyleyen: Maria Meneghini Callas, Franco Corelli. Skala'da (Milano).

1955

La Sonnambula, Vincenzo Bellini/Felice Romani. – Dekor: Piero Tosi. Söyleyen: Maria Callas, Cesare Valletti. Skala (Milano).

La Traviata, Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave. – Dekor: Lila De Nobili. Söyleyenler: Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini. Skala (Milano).

The Crucible (Cadı Kazanı), Arthur Miller. – Dekor: Visconti. Oynayanlar: Edda Albertini, Tino Buazelli, Gianni Santuccio. Teatro Xuirino (Roma).

Djadja Vanya (Onkel Vanya), Anton Çehov. Dekor: Piero TOsi. Oynayanlar: Eleonora Rossi–Drago, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni. Teatro Eliseo (Roma).

1956

Mario e il mago (Mario ve Sihirbaz), Visconti'nin bale oyun. Öykü: Thomas Mann. Müzik: Franco Mannino. Dekor: Lila De Nobili. Dansçılar: Jean Babilée, Luciana Novaro. Skala (Milano).

1957

Froken Julie (Bayan Julie), August Strindberg. – Dekor: Visconti. Oynayanlar: Lilla Brignone, Massimo Girotti, Ave Ninchi. Teatro delle Arti (Roma).

Anna Bolena, Gaetano Donizetti/Felice Romani. – Dekor: Nicola Benois. Söyleyenler: Maria Callas, Giulietta Simionato, Gianni Raimondi. Skala (Milano).

Iphigénie en Tauride, Christoph W. Gluck/Nicolas F Guillard. – Dekor: Nicola Benois. Söyleyenler: Maria Callas, Francesco Albanese, Dino Dondi. Skala (Milano).

Maratona di danza, Visconti'nin balesi; Müzik: Hans Werner Henze. Dekor: Renzo Vespignani. Dansçı: Jean Babilée. Batı Berlin Şehir Operası (Batı Berlin).

L'Impresario delle Smirne (.....), Carlo Goldoni. –Dekor: Visconti. Oynayanlar: Paolo Stoppa, Ilaria Occhini, Rina Morelli. Teatro La Fenice (Venedik).

1958

A View from the Bridge (Köprüden Manzaralar), Arthur Miller. – Dekor: Mario Garbuglia. Oynayanlar: Paolo Stoppa, Rina Morelli, Ilaria Occhini, Sergio Gantoni. Teatro Eliseo (Roma).

Don Carlos, Giusseppe Verdi/Joseph Méry ve Camille du Locle. Dekor: Visconti. Söyleyenler: Gré Brouwenstyn, John Vickers, Tito Gobbi, Boris Christoff. Royal Opera House Covent Garden (Londra).

Machbeth, Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave. – Dekor: Piero Tosi. Söyleyenler: Shakeh Vartenissian, William Shapman. Teatro Nuovo (Spoleto).

Immagini e tempi di Eleonora Duse, Gerardo Guerrieri. – Oynayanlar: Vittorio Gassman, Rina Morelli. Teatro Quirino (Roma).

Look Homeward, Angel, Ketty Frings (Thomas Wolf'un romanından. – Dekor: Mario Garbugvia. Oynayanlar: Lilla Brignone, Annibale Ninchi, Adriani Asti. Teatro Quirino (Roma).

Two for the Seesaw (Salıncakta İki Kişi), William Gibson. – Dekor: Visconti. Oynayanlar: Jean Marais ve Annie Girardot. Téâtre des Ambassadeurs (Paris).

Mrs. Gibbons' Boys, Will Glickman ve Joseph Stein. – Dekor: Mario Garbuglia. Oynayanlar: Rina Morelli, Paolo Stoppa. Teatro Eliseo (Roma).

1959

Figli d'arte (Sanatın Çocukları), Diego Fabbri. – Dekor: Mario Garbuglia. Oynayanlar: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Ilaria Occhini. Teatro Eliseo (Roma). Paris'te, Téâtre des Nations'da da gösterilmiştir.

Il Duca d'Alba, Gaetano Donizetti/Eugène Scribe. Dekor: Carlo Ferrario. Söyleyenler: Renato Ciani, Wladimiro Ganzarolli. Teatro Nuovo (Spoleto).

1960

L'Arialda, Giovanni Testori. – Dekor: Visconti. Oynayanlar: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Umberto Orsini. Teatro Eliseo (Roma).

1961

'Tis Pity She's a Whore (Fahişe Olması Ne Yazık), John Ford. Dekor: Visconti. Oynayanlar: Romy Schneider, Alain Delon, Valentine Tessier. Téâtre de Paris (Paris).

Salome, Richard Strauss/Hedwig Lachmann (Oscar Wilde'dan). – Dekor: Visconti. Söyleyenler: Margaret Tynes, George Shirley. Teatro Nuovo (Spoleto).

1963

Il Diavolo in giardino, Visconti, Filippo Sanjust, Enrico Medioli. – Dekor: Visconti ve Sanjust. Oynayanlar: Jolanda Gardino, Gauco Scarlini, Enrico Campi. Teatro Massimo (Palermo).

La Traviata, Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave. – Dekor: Visconti. Söyleyenler: Franca Fabbri, Franco Bonisolli. Teatro Nuovo (Spoleto).
Le treizième arbre (Onüçüncü Ağaç), André Gide. - Oynayanlar: Rina Morelli, Paolo Stoppa. Teatro Caio Melisso (Spoleto).

1964

Le nozze di Figaro (Figaro'nun Düğünü), W. A. Mozart/Lorenzo Da Ponte. – Dekor: Visconti. Söyleyenler: Mariella Adani, Ilva Ligabue, Rolando Panerai, Ugo Trama. Teatro dell'Opera (Roma).
Il Travatore, Giuseppe Verdi/Salvatore Cammarano. – Dekor: Nicola Benois. Söyleyenler: Piero Capucilli, Gabriella Tucci, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi. Bolşoy (Moskova).
Il Travatore, Giuseppe Verdi/Salvatore Cammarano. – Dekor: Filippo Sanjust. Söyleyenler: Peter Glossop, Gwyneth Jones, Giulietta Simionato, Bruno Prevedi. Royal Opera House Covent Garden (Londra).

1965

After the Fall (Günahtan Sonra). Arthur Miller. – Dekor: Jean Dupont. Oynayanlar: Annie Girardot, Michel Auclair. Téâtre Gymnase (Paris).
Vişniyoviy sad (Vişne Bahçesi), Anton Çehov. – Dekor: Visconti ve Ferdinando Scarfiotti. Oynayanlar: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Tino Carraro. Teatro Valle (Roma).
Don Carlos, Giuseppe Verdi/Joseph Méry ve Camille du Locle. – Dekor: Visconti. Söyleyenler: Cesare Siepi, Gianfranco Cecchele. Teatro dell'Opera (Roma).

1966

Falstaff, Giuseppe Verdi/Arrigo Boito. – Dekor: Visconti ve Ferdinando Scarfiotti. Söyleyenler: Dietrich Fischer-Dieskau, Rolando Panerei, Regina Resnik. Viyana Devlet Operası (Viyana).
Der Rosenkavalier, Richard Strauss/Hugo von Hofmannstal – Dekor: Visconti. Söyleyenler: Sena Jurinac, Michael Langdon, Josephine Veasey. Royal Opera House Covent Garden (Londra).

1967

La Traviata, Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave. – Dekor: Carlo Frasca. Söyleyenler: Mirella Freni, Renato Cioni. Royal Opera House Covent Garden (Londra).

Egmont, Johann Wolfgang von Goethe. – Dekor: Ferdinando Scarfiotti. Oynayanlar: Giorgio De Lullo, Elsa Albani, Romolo Valli. Palazzo Pitti'nin avlusunda (Floransa).
La monaca di Monza (Monza Rahibesi), Giovanni Testori. – Dekor: Visconti. Oynayanlar: Lilla Brignone, Sergio Fantoni. Teatro Quirino (Roma).

1969

L'inserzione, Natalia Ginzburg. – Dekor: Ferdinando Scarfiotti. Oynayanlar: Adriana Asti, Franco Interlenghi. Teatro S. Babila (Milano).
Simone Boccanegra, Giuseppe Verdi/Francesco Maria Piave. – Dekor: Visconti ve Ferdinando Scarfiotti. Söyleyenler: Nicolai Ghiaurov, Carlo Cossutta, Gundula Janowitz, Eberhard Waechter. Teatro Stabile (Roma).

1973

Old Times, Harold Pinter. – Dekor: Mario Garbuglia. Oynayanlar: Umberto Orsini, Adriana Asti, Valentina Cortese. Teatro Stabile (Roma).
Manon Lescaut, Giacomo Puccini/Luigi Illica. – Dekor: Visconti ve Ferdinando Scarfiotti. Söyleyenler: Nancy Shade, Angelo Romero, Carlo Del Bosco. Teatro Nuovo (Spoleto).

Filmografi

Filmografide Luchino Visconti'nin yönettiği ya da gerçekleştirilmesinde katkıda bulunduğu filmler hakkındaki bilgiler sıralanmıştır. Visconti üç episod filmine katılmış, 11 uzun metrajlı film çekmiştir. Ayrıca bir belgesel ve bir kısa metrajlı filmin yapımında da çalışmıştır. Renoir'ın yanında asistan olarak çalıştığı iki filme (*Une partie de campagne*, 1936; *La Tosca*, 1940) bu filmografide yer verilmemiştir.

Satançı kadrosu ve oyuncular (oynadıkları roller de dahil), ayrıca yapımla ilgili bilgiler için esas olarak şu kaynaklara başvurulmuştur: Giuseppe Ferrara ve Geoffrey Nowell-Smith'in Visconti monografileri; *Dal soggetto al Film* (Cappelli, Bologna) dizisinin film metinleri; Katolik Sinema Arşivinin başvuru kitapları; Filmecho/Filmwoche-Dağıtım katalokları; Roma'daki Ci-

neteca Nazionale'de bulunan film kopyaları ve enformasyon malzemesi. 3.baskı için filmografi, Aldo Bernardini'nin *Bianco e Nero*'da verdiği filmografi temelinde yeniden gözden geçirilmiştir.

Kısaltmalar: S = Senaryo, G = Görüntü, G-Y = Görüntü Yönetmenliği, K = Kurgu, D = Düzenleme, Ko = Kostüm, M = Müzik, M-Y = Müzik Yönetmenliği, Ss Ses, Y Yönetmen, Y-Y Yönetmen Yardımcılığı, O Oyuncular, Yp = Yapım, Ya = Yapımcı, Pd-A = Prodüksiyon Amirliği, B = Biçim, O-U Orijinal Uzunluk (Ciniteca Nazionale'den alınan bilgiler temel alınmış ve metre olarak uzunluk dakikaya çevrilmiştir/Hareket hızı: Saniyede 24 kare), İ = İlkgösterim.

1942 OSSESSIONE. Tutku. – S: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini (James M. Cain'in *The Postman Always Rings Twice* –Postacı Kapıyı İki Kere Çalar– adlı romanından), – G: Aldo Tonti, Domenico Scala; G-Y: Gianni Di Venanzo. –K: Mario Serandrei. –D: Gino Franzi. –Ko: Maria De Matteis. –M: Giuseppe Rosati. –Ss: Arrigo Usigli. Tommaso Barberini. – Y-Y: Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli. – O: Massimo Girotti (Gino), Clara Calamai (Giovanna), Juan De Landa (Bragana), Elio Marcuzzo ("İspanyol"), Vittorio Duse (Dedektif), Dhia Cristiani (Anita), Michele Riccardini (Don Remigio), Michele Sakara. Yp: Industrie Cinematografiche Italiane, Rom. Pd-A: Libero Solaroli. – 1942 Haziran–Kasım ayları arasında Ferrara ve çevresinde, Ancona'da, Comacchio'da, Codigoro'da. – B: 35 mm, siyah–beyaz. – O-U: 3.923 m 143 dk. – İ: 16.5.1943, Roma.

1945 GIORNI DI GLORIA. [Zafer Günleri]. Y: Luchino Visconti, Giuseppe De Santis und Marcello Pagliero'nun katkılarıyla Mario Serandrei. G: Della Valle, De West, Di Venanzo, Jannarelli, Lastricati, Novano, Pucci, Reed, Terzano, Ventimiglia, Werdin, Vittoriano, Manlio, Caloz CLL Milano çalışanları. – K: Mario Serandrei, Carlo Alberto Chiesa. – M: Costantino Ferri. – Ss: Bruno Brunacci, Giovanni Paris, Vittorio Trentino. Konuşanlar: Umberto Calosso und Umberto Barbaro. – Yp: Titanus, Roma/ANPI, Roma. – B: 35mm, siyah–beyaz. – O-U: 1.96 m 71 dk. – İ: Ekim 1945, Roma.

1947/48 LA TERRA TREMA. Yer Sarsılıyor. – S: Luchino Visconti (Giovanni Verga'nın *I Malavoglia* adlı romanından). K: G.R. Aldo (d.a. Aldo Graziati); – G–Y: Gianni di venanzo. – K: Mario Serandrei. – M: Luchino Visconti ve Willy Ferrero'nun düzenlemesiyle. –Ss: Vittorio Trentino. – Y–Y: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. – O: Aci Trezza (Sicilya) köyü sakinleri. P: Universalia, Roma. – Ya: Salvo D'Angelo. – Pd–A: Anna Davini, Renato Silvestri. 1947 Kasım 1948 Mayıs arasında Aci Trezza'da çekilmiştir. – B: 35mm, siyah–beyaz. – O–U: 1.523 m = 165 dk. (ilk orijinal uzunluk: 180 dk.). – İ: 1.9.1948, Venedik (Biennale).

1951 BELLISSIMA. Güzeller Güzeli. – S: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi (Cesare Zavattini'nin bir öyküsünden). G: Piero Portalupi, Paul Ronald. – K: Mario Serandrei. – D: Gianni Polidori. Ko: Piero Tosi. M: Franco Mannino (Gaetano Donizetti'den alınan temalardan yararlanılmıştır). –Ss: Ovidio Del Grande. Y–Y: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. – O: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Tina Apicella (Maria Cecconi, kızı), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Alessandro Blasetti (kendisi), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (oyunculuk öğretmeni), Lola Braccini (fotoğrafçının karısı), Arturo Bragaglia (fotoğrafçı), Linda Sini (Mimmetta), Nora Ricci, Vittorina Benvenuti, Gisella Monaldi, Amalia Pellegrini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari. Yp: Film Bellissima S.R.L., Roma. Ya: Salvo D'Angelo. – Pd–A: Paolo Moffa, Vittorio Glori. 1951 yazında Roma'da çekilmiştir. – B: 35mm, siyah–beyaz. – O–U: 3.162 m = 116 dk. – İ. 28.12.1951, Milano.

1951 APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA. [Kronikten Bir Olay Hakkında Notlar]. –Visconti'nin "Lionello Egidi Olayı" hakkında çektiği kısa bir belgesel film. – Konuşmacı: Vasco Pratolini. – Ya: Marco Ferreri, Riccardo Ghione. – B: 35 mm, siyah–beyaz. – O–U: 8 dk. – İ: 1951 sonbaharı.

1953 SIAMO DONNE. [Biz Kadınlar]. – Bir episod filmi, Visconti'nin episodunun başlığı: Anna Magnani. S: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico. – G: Gabor Pogany. – K: Mario Serandrei. – M: Alessandro Cicognini. Y–Y: Francesco Maselli. – O: Anna Magnani. Yp: Titanus–Film Costellazione, Roma. – Ya: Alfredo Guarini. – Pd–A: Elio Scardamaglia. Roma'da çekilmiştir. – B:35 mm, siyah–beyaz. – Tüm filmin O–U: 2761 m = 101 dk. – Visconti–Episodunun uzunluğu: 18 dk. – İ: Ekim 1953.

Filmin diğer episodları Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini ve Luigi Zampa tarafından Emma Danieli, Alida Valli, Ingrid Bergman ve Isa Miranda ile çekilmiştir. Visconti'nin episodu filmin sonunu oluşturur.

1953/54 SENSO. Günahkar Gönüller. – S: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Giorgio Bassani (Camillo Boito'nun aynı adlı öyküsünden). Diyaloglar: Tennessee Williams ve Paul Bowles. – G: G.R. Aldo (d.a. Aldo Graziati), Robert Krasker; –G–Y: Giuseppe Rotunno. – K: Mario Serandrei. – D: Ottavio Scotti. – Ko: Marcel Escoffier, Piero Tosi. – M: Anton Bruckner'in 7. Senfonisinden, Giuseppe Verdi'nin *Il Travatore*'sinden, RAI Televizyon Orkestrası; M–Y: Franco Ferrara. –Ss: Vittorio Trentino, Aldo Calpini. – Y–Y: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. – O: Alida Valli (Kontes Livia Serpieri), Farley Granger (Franz Mahler), Massimo Girotti (Marki Roberto Ussoni), Heinz Moog (Kont Serpieri), Rina Morelli (Laura, dadı), Marcella Mariani (Clara, fahişe), Christian Marquand (Bohemyalı subay), Tonio Selwart (albay), Tino Bianchi (Yüzbaşı Meucci), Sergio Fantoni (Luca), Marianna Leibl (Avusturyalı generalin karısı), Cristoforo De Hartungen (Venedik'teki karargah komutanı) Erns Nadherny (Verona'daki karargah komutanı), Goliarda Sapienza (lokanta sahibi). – Yp: Lux Film, Roma. – Pd–A: Claudio Forges Davvanzati. 1953 Ağustos 1954 Ocak ayları arasında Venedik'te, Villa di Valmarana'da ve Verona dolaylarında çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor). – O–U: 3.150m = 126 dk. – İ= 3.9.1954, Venedik, (Biennale).

1957 LE NOTTI BIANCHE. Beyaz Geceler. – S: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico (F.M. Dostoyevski'nin *Beliye noci* adlı romanından). – G: Giuseppe Rotunno; G–Y: Silvano Ippoliti. – K: Mario Serandrei. – D: Mario Chiari, Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. M: Nino Rota. – Ss: Vittorio Trentino. – Y–Y: Rinaldo Ricc. – O: Maria Schell (Natalia). Marcello Mastroianni (Mario), Jean Marais (yabancı), Clara Calamai (fahişe), Dick Sanders (dansçı) Giorgio Listuzzi (polis memuru), Alberto Carloni (lokanta sahibi), Elena Fancera (kasiyer kız), (Mario'nun dostu olan aile:) Ferdinando Gerra (baba), Leonilde Montesi (anne), Anna Filippini (kız), Romano Barbieri (oğlan); Corrado Pani, Renato Terra, Marcella Rovena, Maria Zanoli, Lanfranco Cecrarelli, Angelo Galassi. P: Cinematografica Associata, Roma, Vides/Intermondia Films, Paris için. Ya: Franco Cristaldi. 1957 Ocak – Mart

ayları arasında Roma'da (Cinecitta) çekilmiştir. – B: 35mm, siyah–beyaz. – O–U: 2.916m = 107 dk. – İ)6.9.1957, Venedik (Biennale).

1960 ROCCO E I SUOI FRATELLI. Düşman Kardeşler/Rocco ve Kardeşleri. – S: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, MassimoFranciosa. Enrico Medioli (Giovanni Testori'nin *Il ponte della Ghisolfa* adlı romanından). – G: Giuseppe Rotunno; G–Y: Nino Cristiani, Silvano Ippoliti, Franco Delli Colli. – K: Mario Serandrei. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Nino Rota. –Ss: Giovanni Rossi. – Y–Y: Rinaldo Ricci, Jerry Macc, Lucio Orlandini. – O: Alain Delon (Rocco Parondi), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaira, anne), Roger Hanin (Morini), Paola Stoppa (Cecchi, antrenör), Suzy Delair (Luisa, çamaşırhanenin sahibi), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focas (Vincenzo), Claudia Mori/Adriana Asti (çamaşırhanede çalışanlar), Max Cartier (Ciro), Alesssandra Panaro (Ciro'nun nişanlısı), Corrado Pani (Ivo), Rocco Vidolazzi (Luca), Franca Valeri (Vedova), Becker Masocro (Nadia'nın annesi). – Yp: Titanus, Roma/Les Films Marceau, Paris. – Ya: Goffredo Lombardo. – Pd–A: Giuseppe Bordogni. – 1960 Şubat – Haziran aylarında Milano ve Roma çevresinde çekilmiştir. – B: 35mm, siyah–beyaz, sinemaskop 1,66. – O–U: 4973m = 182 dk. – İ: 6.9.1960, Venedik (Biennale).

1961 IL LAVORO. İş. *Boccaccio '70* adlı filmden bir episod. – S: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti (Guy de Maupassant'ın "*Au Bord du lit*" adlı kısa öyküsüne dayanarak Cesare Zavattini'nin bir fikrinden). – G: Giuseppe Rotunno. – K: Mario Serandrei. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Nino Rota. – O: Romy Schneider (Pupa), Tomas Milian (kont), Paolo Stoppa (Avukat Zacchi), Romolo Valli (ikinci avukat), Amedeo Girard. – Yp: Concordia Compagnia Cinematografica, Roma/Cineriz, Roma/Francinex, Paris/Gray Films, Paris. – Ya: Carlo Ponti, Antonio Cervi. – Pd–A: Sante Chimirri. 1962 Ağustos – Eylül ayları arasında Roma'da çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Eastmancolor). Tüm filmin – O–U: 5.112m 198dk. Visconti–Episodunun uzunluğu: 46dk. – İ: 1962 Milano.

Diğer episodlar Federico Fellini ve Vittorio De Sica tarafından çekilmiştir. Visconti'nin episodu filmin ortasında yer alır.

1962 IL GATTOPARDO. Leopar. – S: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli

Giuseppe Tomasi di Lampedusa'nın aynı adlı romanından). – G: Giuseppe Rotunno; G–Y: Ninon Cristiani, Enrico Cignitti. – K: Mario Serandrei. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. M: Nino Rota (Giuseppe Verdi'den temalarla); – M–Y: Franco Ferrara. –Ss: Mario Messina. – Y–Y: Rinaldo Ricci, Albino Cocco. – O: Burt Lancaster (Don Fabrizio, Salina Prensi), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Alain Delon (Tancredi, prensin yeğeni), Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Romolo Valli (Peder Pirrone), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Carlo Valenziano (Paolo), Anna Maria Bottini (dadı), Leslie French (Chevally), Giuliano Gemma (general), Lola Braccini (Donna Margherita), Howard Nelson Rubien (Don Diego), Mario Girotti (Kont Cavriaghi), Brock Fuller (küçük prens), Ivo Garrani (General Pallavicino), Giovanni Melisenda (Don Onofrio Rotolo), Marino Masé (öğretmen), Olimpia Cavallo (Mariannina). P: Titanus, Roma/Société Générale de Cinématographie, Paris/Société Nouvelle Pathé Cinéma, Paris. – Ya: Goffredo Lombardo. – Pd–A: Enzo Provenzale, Giorgio Adriani. 1962 Nisan – Ekim ayları arasında Sicilya'da ve Roma'da çekilmiştir. – B: 70mm,renkli (Technicolor), Technirama. O–U: 5182m 201 dk/5083m 186 dk. – İ: 27.3.1963, Roma.

201 dakika süren ilk orijinali çok kısa bir süre için ve yalnızca İtalya' da gösterime girmiştir. Mayıs 1963'de Cannes Film Festivalinde Visconti'nin onayladığı 186 dakikalık versiyon gösterildi. O günden sonra bu versiyon, orijinal versiyon sayıldı. 20th Century-Fox, filmin 161 dakikalık (hatta kısa bir süre için 132 dakikalık) bir versiyonunu Visconti'nin tüm itirazlarına karşılık gösterime sokmuştur.

1961 VAGHE STELLE DELL'ORSA... Sandra/Büyük Ayının Sabah Yıldızı.– S: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli. – G: Armando Nannuzzi; G–Y: Nino Cristiani, Claudio Cirillo. – K: Mario Serandrei. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Bice Brichetto. – M: César Franck, Donaggio-Pallavicini, Magliacci-Faleni, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi, Le Trigri. –Ss: Claudio Mairelli. Y–Y: Albino Cocco, Rinaldo Ricci. O: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Antonio Gilardini), Fred Williams (Pietro Fornari), Amalia Troiani (Fosca), Marie Bell (anne), Vittorio Manfrino, Renato Moretti, Giovanni Rovini, Paola Pescini, Isacco Politi. – Yp: Vides, Roma. – Ya: Franco Cristal-

di. – Pd–A: Sergio Merolle. – 1961 Temmuz – Ekim ayları arasında Volterra ve Cenevre. – B: 35mm, siyah– beyaz. – O–U. 2878m = 105dk. – İ: 3.9.1965, Venedik (Biennale).

1966 LA STREGA BRUCIATA VIVA. [Cadıları Canlı Yakarlar]. – *Le streghe* (Bugünün Cadıları) adlı filmden bir episod. – S: Giuseppe Patroni Griffi, Cesare Zavattini'nin katkılarıyla. – G: Giuseppe Rotunno. – K: Mario Serandrei. – D. Mario Garbuglia, Piero Poletto, – M: Piero Piccioni. –Ss: Vittorio Trentino. – O: Silvana Mangano (Gloria), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (Paolo, Valeria'nın kocası), Massimo Girotti (sporcu), Elsa Albani (geveze kadın), Clara Calamai (eski bir oyuncu), Veronique Vendell (genç kız), Leslie French (sanayici), Nora Ricci (Gloria'nın sekreteri), Bruno Filippini (şarkıcı), Dino Mele (uşak), Marilu Tolo (hizmetçi), – Yp: Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma/Productions Artistes Associés, Paris. – Ya: Dino De Laurentiis. – Kitzbühel'de çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor). Tüm filmin O–U: 3050m = 111 dk. – Visconti-Episodunun uzunluğu: 37dk. – İ: 23.2.1967, Roma.

Diğer episodlar Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi ve Vittorio De Sica tarafından çekilmiştir. Visconti'nin episodu baştadır.

1967 LO STRANIERO. Yabancı. – S: Suso Cecchi D'Amico, Georges Chonchon, Emmanuel Roblés (Albert Camus'nün aynı adlı romanından). – G: Giuseppe Rotunno. – K: Ruggero Mastroianni. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Piero Piccioni; – M–Y: Bruno Nicolai. –Ss: Vittorio Trentino. – Y–Y: Rinaldo Ricci, Albino Cocco. – O: Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Wilson (soruşturma hakimi), Bernard Blier (avukat), Jacques Herlin (huzurevi yöneticisi). Georges Géret (Raymond Sintes), Jean-Pierre Zola (müdür), Mimmo Palmara (Masson), Angela Luce (Mme. Masson), Bruno Cremer (rahip), Pierre Bertin (hakim), Marc Laurent (Emmanuel), Alfred Adam (savcı), Saada Cheritel/Mohamed Ralem/Brahim Hadjady (Araplar), Vittorio Duse (avukat), Joseph Maréchal (Salamano). – Yp: Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma/Master Film, Roma/Marianne, Paris/Casbah Film, Cezayir. Ya: Dino De Laurentiis. Pd–A: Mario Lupi. 1967 Mart Mayıs ayları arasında Cezayir ve çevresinde çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor). – O–U: 3007m = 110 dk. – İ: 6.9.1967, Venedik (Biennale).

1968 LA CADUTA DEGLI DEI/THE DAMMED. Lanetliler. – S: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. – G: Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis; G–Y: Nino Cristiani, Giuseppe Berardini, Mario Cidki. – K: Ruggero Mastroianni. – D: Pasquale Romano, Enzo Del Prato. – Ko: Piero Tosi, Vera Marzot. – M: Maurice Jarre. – Ss: Vittorio Trentini. – Y–Y: Albino Cocco, Fanny Wessling. – O: Ingrid Thulin (Barones Sophie von Essenbeck), Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Umberto Orsini (Herbert Thallmann), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallmann), René Koldehoff (Baron Kanstantin von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Baron Joachim von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (öğretmen), Irina Vanka (Lisa Keller), Karin Mittendorf (Erika Thallmann), Valentina Ricci (Thilde Thallmann), Wolfrang Hillinger (Yanek), Bill Venders (komiser), Howard Nelson Rubien (Prior), Peter Dane (çelik işletmelerinde memur), Mark Salvage (polis şefi), Karl Otto (hastabakıcı), Claus Höhne/Ernst Kühr/Wolfgang Ehrlich (SA– adamları), Esterina Carloni/Antonietta Fiorita (hizmetçiler), Gioia Desideri, Michele Scalera. – Yp: Pegaso Film, Roma/ Italnoleggio Film, Roma/Praesidens Film, Zürich/Eichberg Film, München. – Ya: Alfredo Levy, Ever Haggiag. – Pd–A: Giuseppe Bordogni. – 1968 Temmuz – Eylül ayları arasında Unterach'da (Avusturya), Oberhausen'de, Terni'de (İtalya) bir çelik işletmesinde ve Roma'da (Cinecittà) İngilizce olarak çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor). – O–U: 4296m = 157 dk. – İ: 16.10.1969, Roma.

1970 MORTE A VENEZIA/DEATH IN VENICE. Venedik'te Ölüm. S: Luchino Visconti, Nicola Badalucco (Thomas Mann'ın aynı adlı öyküsünden) – G: Pasquale De Santis; G–Y: Mario Cimini, Michele Cristiani. – K: Ruggero Mastroianni. – D: Ferdinando Scarfiotti. – Ko: Piero Tosi. – M: Gustav Mahlers 3. und 5. Sinfoni'lerinden (Orchestra Stabile dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia, Orkestra Şefi: Franco Mannino, Alto: Lucrezia West). -Ss: Vittorio Trentino. – Y–Y: Albino Cocco. – O: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (Tadzio'nun annesi), Mark Burns (Alfried, von Aschenbach'ın öğrencisi), Romolo Valli (otel müdürü), Nora Ricci (dadı), Marisa Berenson (von Aschenbach'ın karısı), Franco Fabrizi (berber), Carole André (Esmeralda), Leslie French (seyahat acentasında görevli), Sergio Carafanolo (Jasciu, genç bir Polonyalı), Luigi Battaglia (gemideki yaşlı adam), Ciro Christofoletti (otel görevlisi),

Masha Predit (Rus şarkıcı), Antonio Appicella (dilenci), Bruno Boschetti (istasyon memuru), Dominique Darel (İngiliz turist), Mirella Pompili (lokantadaki kadın). – Yp: Alfa Cinematografica, Roma/Production Editions Cinématographiques Françaises, Paris. Ya: Luchino Visconti. – Pd–A: Anna Davini. – 1970 Nisan – Ağustos ayları arasında Venedik ve Roma'da (Cinecittà) İngilizce olarak çekilmiştir. – B: 35 mm, renkli (Technicolor), Panavision. – O–U: 3688m = 135dk. – İ: 1.3.1971, Londra.

1972 LUDWIG. Ludwig. – S: Luchino Visconti, Enrico Medioli; Suso Cecchi D'Amico'nun katkılarıyla. – G: Armando Nannuzzi; G–Y: Nino Cristiani, Giuseppe Berardini, Federico Del Zoppo. –K: Ruggero Mastroianni. – D: Mario Chiari, Mario Scisci. – Ko: Piero Tosi. – M: Robert Schumann, Richard Wagner, Jacques Offenbach'tan motifler; Orchestra Stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, – M–Y: Franco Mannino. – Ss: Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori. – Y–Y: Albino Coco, Giorgio Ferrara, Fanny Wessling, Luchino Gastel, Louise Vincent. – O: Helmut Berger (II. Ludwig), Romy Schneider (Elisabeth von Österreich), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima von Bülow), Gert Fröbe (Pater Hoffmann), Helmut Griem (Kont Dürckheim), Isabella Telezynska (ana kraliçe), Umberto Orsini (Kont von Holnstein), John Moulder-Brown (Prens Otto, Ludwig'in kardeşi), Sonia Petrowa (Sophie, Elisabeth'in kızkardeşi), Folker Bohnet (Josef Kainz), Heinz Moog (Profesör Gudden), Adriana Aski (Lila von Buliowski), Marc Porel (Richard Hornig), Nora Ricci (Kontes Ida Ferenczy, nedime), Mark Burns (Hans von Bülow), Maurizio Bonuglia (Mayr), Anne-Marie Hanschke (Ludwiga, Elisabeth'in annesi), Gerhard Haerter (Luitpold), Gunnar Warner (Karl–Theodor, Elisabeth'in kardeşi). Yp: Mega Film, Roma/Cinetel S.A., Paris/Dieter Geissler Film, München/Divina Film, München. – Ya: Ugo Santalucia. – Pd–A: Lucio Trentini. – 1972 Ocak – Mayıs ayları arasında Neuschwanstein, Hohenschwangau, Linderhof, Herrenchiemsee saraylarında, Bad Ischl'deki imparatorluk sarayında, Starnberger gölünde Gül adasında, Münih'te Cuvillés tiyatrosunda ve Roma'da (Cinecittà) çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor), Panavision. O–U: 5170m = 189dk. – İ: 18.1.1973, Bonn.

1974 GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO/CONVERSATION PIECE/VIOLENCE ET PASSION. – S: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Enrico Medioli. – G: Pasquale De Santis; G–Y: Nino Cristiani,

Mario Cimini. – K: Ruggero Mastroianni. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Vera Marzot; Silvana Mangano'nun kostümleri: Piero Tosi. – M: Franco Mannino/ W.A. Mozart (KV 364 ve 418), Söyleyen: Emilia Ravaglia; – M–Y: Franco Mannino. – Ss: Claudio Maielli. – Y–Y: Albino Cocco. – O: Burt Lancaster (profesör), Silvana Mangano (Bianca), Claudia Marsani (Lietta), Helmut Berger (Konrad Hübel), Elvira Cortese (Erminia), Stefano Patrizi (Stefano), Romolo Valli (avukat), Enzo Fiermonte (duvarcı ustası), Lorenzo Piani (1.işçi), Philippe Hersent (kapıcı), Jean Pierre Zola/Guy Trejan (antikacı), Umberto Raho (polis memuru), George Platot (şöför), Valentino Macchi (aracı), Vittorio Fanfoni (2. işçi), Margherita Horowitz (yamak), Claudia Cardinale (profesörün karısı), Dominique Sanda (profesörün annesi). – Yp: Rusconi Film, Roma/Cinetel, Roma/Gaumont, Paris. – Ya: Giovanni Bertolucci. – Pd–A: Lucio Trentini. – 1971 Nisan – Haziran ayları arasında Roma' da ("Dear Film" stüdyolarında) İngilizce olarak çekilmiştir. B: 35mm, renkli (Technicolor). – O–U: 3330m = 121dk. – İ: 10.12.1971, Milano.

1975/76 L'INNOCENTE. L'Innocente. Masumlar. – S: Suso Cecchi D' Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti (Gabriele D'Annunzio'nun romanından). – G: Pasquale De Santis; G–Y: Mario Cimini, Giuseppe Berardini. – K: Ruggero Mastroianni. – D: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Franco Mannino; Chopin, Mozart, Liszt, Gluck; Stabile della Gestione Autonoma dei Concerti dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia orkestrası: – M–Y: Franco Mannino. – Ss: Mario Dallimonti, Federico Savina. Y–Y: Albino Coco, Giorgio Treves. – O: Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Rina Morelli (Tullio'nun annesi), Massimo Girotti (Stefano Egano), Marc Porel (Filippo D'Arboro), Didier Haudepin (Federico Hermil), Marie Dubois (prenses), Roberta Paladini (Elviretta), Claude Mann (prens), Philippe Hersent, Elvira Cortese, Siria Betti, Enzo Musumeci Greco, Alessandra Vazzoler, Marina Pierro, Vittorio Zarfati. – Yp: Rizzoli Film, Roma/Société Imp. Ex. Ci., Nizza/Films Jacques Leitienne, Paris/Francoriz Production, Paris. Ya: Giovanni Bertolucci, Jacques Leitienne. Pd–A: Lucio Trentini. 1975 Ekim 1976 Ocak arasında Lucca'da ve Roma'da (Palazzo Taverna, Villa Mirafiori, Palazzo Colonna) çekilmiştir. – B: 35mm, renkli (Technicolor), Cosmovision. – O–U: 3513m = 130dk. – İ. 15.5.1976, Cannes (Festival).



Luchino Visconti

"Beni film yapmaya iten her şeyden önce, yaşayan insanlarla ilgili, olaylar aracılığıyla değil, olayların tam ortasında yaşayan insanlarla ilgili öyküler anlatmak ihtiyacıdır. Yönetmen sıfatıyla üstlenmek zorunda olduğum bütün görevler arasında beni en heyecanlandıranı, oyuncularla çalışmaktır. Benim elimde yeni insanlara dönüşecek, yaşamaya atandıkları yeni hayatlarla yeni bir gerçekçilik, sanatın gerçekçiliğini yaratacak insan malzemesi."

Luchino Visconti

İtalyan yeni gerçekçiliğinin kurucularından Luchino Visconti savaş sonrası İtalyan sinemasının en büyük yönetmenlerinden biridir. Çok sayıda opera ve tiyatro oyununu da sahneleyen Visconti'nin filmlerinde Marksist sinema anlayışının en yetkin örneklerini buluruz. Özellikle çöken sınıfların, aristokratların ve feodallerin çaresizliğini ve dağılmalarını anlattığı filmler onun başyapıtlarıdır.

Bu kitapta *Tutku, Yer Sarsılıyor, Leopar, Ludwig, Masumlar, Lanetliler* gibi büyük filmlerin yaratıcısı Visconti'nin sinema anlayışı ve filmleri geniş bir şekilde inceleniyor.