

Yalnız Anti-Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon

Nejat Ulusay

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

• • •

Özet

Jean Gabin ve Alain Delon, Fransız sinemasının önde gelen iki yıldız oyuncusudur. Her iki oyuncu, Fransız sinemasında önemli bir yeri olan polisiye türün çok sayıda filmde rol aldı. Gabin 1930'larda proleter ve kırılğan bir erkekliği temsil ederken, Delon 1960'ların kırılğan 'burjuva maço'su olarak anılır. Gabin ve Delon, polisiye türde üç filmde bir araya geldi. Bu makale, iki yıldızın kariyerlerini ele almakta ve oyuncuların filmlerindeki erkeklik temsilleri ile oyunculuk tarzlarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Fransız sineması, polisiye tür, yıldızlar, erkeklik, minimalist oyunculuk.

The Lonely Anti-Heroes: Jean Gabin and Alain Delon

Abstract

Jean Gabin and Alain Delon are two international stars of French cinema belonging to different generations. Both Gabin and Delon played in many films of the same genre, the policier, which has an important place in French cinema. While Gabin represents the 'fragile macho' working class rebel of the 1930s, Delon represents the 'fragile macho' bourgeois rebel of the 1960s. Gabin and Delon shared the leading parts of three *policiers*. This essay aims to focus on the careers of two stars, and tries to understand the masculinities and performing styles of them throughout their films.

Keywords: French cinema, policier (polar), stars, masculinity, minimalist acting.

Yalnız Anti-Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon

1970'lerin başında bir yılbaşı gecesi, Alain Delon ile Romy Schneider'in başrollerinde yer aldıkları *Sen Benimsin (La Piscine, Jacques Deray, 1968)* adlı filmi, Eskişehir'de, artık kapanmış olan Kılıçoğlu Sineması'nın tamamen dolu salonunda annem ve babamla birlikte izledikten sonra yeni yıla evde girmiştik. Bütün sıradanlığına karşın o yılbaşı gecesi unutamadıklarım arasında yer alır. Birçoğunu, bizim gibi 'memur ailesi' ya da 'orta sınıf' ailelerin oluşturduğu bu taşra sinemasının kalabalık seyirci topluluğunu, bir yılbaşı gecesi, Fransız Rivierası'nda, Saint-Tropez'de yüzme havuzlu bir villada yaşanan aşk, kıskançlık ve cinayet üzerine kurulu bu burjuva melodramını büyük bir ilgiyle izlemeye yönlendirenin ne olduğunu her zaman merak ettim. Nihayetinde, filmde anlatılanlar kendi hayatlarımızın çok uzağındaydı. Bu sıradan yılbaşı gecesinin, paradoksal biçimde, neden benzersiz bir deneyime dönüştüğünü açıklayabilmek için birkaç Şey söyleyebilirim. Birincisi, 'sinemaya gitme'nin, gündelik hayatlarımızın, hele taşrada, neredeyse biricik ritüeli sayıldığı yıllardaydık. İkin-cisi, belli sinema salonlarında -onlar bizim adeta tapınaklarımızdı- film izlemek bu ritüelin önemli bir parçasıydı. Üçüncüsü, filmlerin sunduğu fantezileri, birçoğu hayatlarımızın binlerce ışık yolu uzağındaymış gibi görünse de, kendimizin kılmaya çoktan hazırđık. Bu fantezileri bizim için seyredilir hale getiren en önemli unsur, özellikle o yıllarda, yıldız oyuncularđı ve galiba o akşamki seyir deneyimini benzersiz kılan başlıca neden, Alain Delon ile magazin basınından o sırada birlikte olduğunu öğrendiğimiz Romy Schneider'in varlıklarıydı.

Alain Delon o yıllarda, birkaç kuşağı birden etkisine alacak biçimde, hayatımıza gençlik ve güzellik mitlerinin temsili bir yıldız olarak



girmişti. O, bir “ilah”tı; genç bir adamın gerçekten yakışıklı sayılabilmesi için O’na benzetilmesi gerekirdi. Kimi internet sitelerine, sosyal paylaşım ağlarına bakıldığında Alain Delon’un Türkiye’de bugün bile bir “ilah” olarak anıldığı görülür. Delon’un bir başka özelliği, olgunluk döneminde Jean Gabin ve Simone Signoret gibi eski kuşağın yıldızlarıyla birlikte perdeye gelmiş olmasıydı. Aşağıda değineceğim üç filmde birlikte rol aldığı Jean Gabin, bu çerçevede Delon için önemli bir isim sayılırdı. Delon’un filmlerinde tanıyıp sevdiğimiz Gabin’le aralarındaki baba-oğul ilişkisini dramatik bulmuş, oyunculuk tarzlarının benzerliğinden etkilenmiştik.

Bu makale, Fransız sinemasının farklı kuşaklara mensup iki önemli oyuncusunun, Jean Gabin ile Alain Delon’un yıldız personalarını incelemektedir. Artık hayatta olmayan Gabin, 1930’lardan ölümü-

ne kadar, kısa bir dönem haricinde, popüler olmayı başarmış bir yıldız oyuncudur. Bugün sinemayı tamamen bırakmış görünen Delon, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda, kendisiyle aynı kuşaktan Jean-Paul Belmondo ile birlikte Fransız sinemasının uluslararası üne sahip birkaç yıldız oyuncusundan biri olmuştur. Gabin'in "mirasçıları" sayılan Belmondo ve Delon, şöhretlerini, kendisi de Gabin'den etkilenmiş olan ve Fransızların uluslararası bir ikon olarak çağdaş Fransız sinemasının neredeyse biricik yıldızı haline gelen Gérard Depardieu'ye devretmişlerdir.¹

Gabin ve Delon'u aynı çalışmada ele almanın birden çok gerekçesi bulunmaktadır: İlki, her ikisinin de, Fransız sinemasında önemli bir yeri olan polisiye (*policier*) türün çok sayıda filminde rol almış olmasıdır. İkincisi, canlandırdıkları karakterlerin filmlerin sonunda öldürülmeleri ya da intihar etmeleri, iki oyuncunun da perdedeki ortak kaderidir. Üçüncüsü, Gabin 1930'ların işçi sınıfının isyankâr ve "kırılgan maço"sunu olarak tanınmışken, Delon 1960'ların "kırılgan burjuvası"nı temsil eder. Dördüncüsü, Delon'un, Jean Gabin'in minimalist oyunculuk tarzından etkilenmiş olmasıdır. Son olarak, iki oyuncu üç polisiye filmde başrolleri paylaşmışlardır.

Bu makalede, iki yıldız oyuncunun filmleri üzerinden temsil ettikleri erkeklikler ve oyunculuk üslupları değerlendirilirken, Fransız sinemasında yıldızlık olgusuna değinilmesinin ve Gabin ile Delon'un kariyerlerinin ele alınmasının ardından, iki yıldız erkeklik temsilleri ve minimalist oyunculuk açısından karşılaştırılmakta ve birlikte oynadıkları üç film 'usta/çırak' ilişkisi bağlamında incelenmektedir.

Fransız sineması ve yıldızlık olgusu

Avrupa sineması, Hollywood'dan farklı olarak, popüler film türleri ya da 'büyük yıldızlar'dan çok yaratıcı (*auteur*) yönetmenleri ve onların, 'sanat sineması'nın birer parçası olan filmleriyle anılır. Ancak Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Ingrid Bergman, Catherine

1 Depardieu'nun Fransız sinemasındaki konumu ve rolüne ilişkin ayrıntılı bir analiz için bkz. Vincendeau, Ginette (1993a).

Deneuve, Jean-Paul Belmondo ve Alain Delon gibi yıldızı parlamış oyuncuların aynı zamanda Avrupa 'sanat sineması'nın da yıldızları olduğunu hatırlamak gerekir. Bu nedenle, adları anılan oyuncuların medya ile Hollywood'daki meslektaşlarınınkinden görece farklı bir ilişki içinde oldukları ileri sürülebilir. Hollywood'un stüdyo sistemine dayalı yıldızlık sistemi ile küçük ya da orta büyüklükte bütçelerle, çoğu kez kamusal destekle ve uluslararası ortak yapımlar olarak çekilen Avrupa filmlerini var eden sistemin ortaya çıkardığı yıldızlık olgusu birbirinden farklıdır. Belki de bu nedenlerle ve sinema endüstrilerinin büyüklüğü ya da küçüklüğünün, ayrıca filmlerinin pazarlanabilirliğinin de göz önüne alınması koşuluyla, Avrupa ülke sinemalarının birçoğunun uluslararası düzlemde şöhret sahibi yıldız oyuncular çıkarmadığı söylenebilir. Ancak, özellikle Fransız ve İtalyan sinemalarının bu bağlamda farklı bir konumda oldukları belirtilmelidir.

John Gaffney ve Diana Hokmes, Fransa'nın, belki de kendisiyle bu konuda karşılaştırılabilecek ülkelerden daha fazla biçimde, mutlak monarşiden devrim serüvençilerine, emperyal ve savaş kahramanlarına uzanan bir çizgide, toplumsal ve siyasal hayatın her veçhesinde güçlü bir *şahsiyetleştirme* geleneğine sahip olduğunu ileri sürmektedirler (9). Yazarlara göre, birçok toplumsal, siyasal ve kültürel ânın bir kişi suretindeki dramatik tezahürü Fransa'ya özgü bir durumdur (Gaffney ve Hokmes, 2008: 9). Bu durumun karşılığını bulduğu önemli alanlardan biri de, Gabin ve Delon'un yıldız kimliklerini tartıştığımızda da göreceğimiz gibi, sinemadır.

Hollywood benzeri bir stüdyo sisteminin söz konusu olmadığı Fransız sinemasında yıldızlar, oyunculuklarını sergilerken genellikle güldürü ve polisiye gibi popüler türlerden romantik filmlere ve sanat sineması örneklerine, belli bir yelpaze içinde karşımıza çıkarlar (Powrie, 1998: 507). Gişe ölçü alındığında, Fransız sinemasında yıldız sisteminin erkek egemen olduğu, savaş sonrası dönemde Louis de Funes ve Bourvil gibi güldürü oyuncularının, 1970'lerde Alain Delon ile Jean-Paul Belmondo'nun, 1980'ler ve sonrasında ise Gerard Depardi-



eu'nun zirvede yer aldıkları görülür.² *Télerama Dergisi*'nin 1990'da yaptığı bir ankette ise, Jean Gabin ilk sırayı almış, onu Gérard Philipe izlemiş, listenin altıncı sırası Yves Montand'ın olmuştur.

Richard Dyer, yıldızların, sinema endüstrilerinin ekonomilerindeki işlevlerinin sermaye, yatırım, gider ve pazarla ilişkileri açısından değerlendirildiğine işaret eder (11). Böylece, yıldız: Stüdyoların sahibi olduğu bir sermaye biçimidir; filmin gelirinin garantisidir; filmin bütçesinin en büyük bölümünü oluşturur (Dyer, 1989: 11). Fransa'daki sistem Hollywood'unkine çok benzemese de, filmlerinin dağıtımında, ülke içinde ve dışında popülerlik kazanmasında katkıları önemli sayılabilecek büyük yıldızlar her zaman olmuştur. Jean Gabin ve Alain Delon

2 Gaffney ve Hokmes, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde [1970leri de dâhil edebileceğimiz biçimde], Fransa'da, erkeklik ideolojilerinin pek fazla sorgulanmadığını, endüstri, kültür, spor alanlarının, yani genel olarak kamusal alanın büyük ölçüde erkeklere ait bir alan olarak kaldığını kaydederler. Yazarlar, bununla beraber, cinsiyet politikalarına olan ilgisiyle Godard'ın da aralarında bulunduğu erkek yıldızların, erkekliğin geleneksel inşaları üzerine çeşitlemeler sunduklarını da belirtirler (2008: 18).

bunlardan ikisidir ve 1956 ile 1992 arasında Fransız sinemasının gişedeki en iyi ilk on yıldızı arasında yer almışlar (Vincendeau, 1993a: 344), Louis de Funes, Bourvil ve Lino Ventura gibi oyuncuların daha popüler olmuşlardır.

Parlak kariyerler

Jean Gabin

Toplumsal ve kültürel düzlemlerde, yıldız oldukları dönemlerin özellikleri Jean Gabin ve Alain Delon'un personalalarında doğrudan ya da dolaylı biçimlerde karşılığını bulmuştur. Bu çerçevede Gabin'in yıldız kimliğini, savaş öncesi dönemin atmosferinden ayrı düşünmek olanaklı değildir. Bu kimliği anlamak içinse, Halk Cephesi dönemine ve bunun Fransız sinemasındaki karşılığı ile 'Şiirsel Gerçekçilik' akımına bakılması gerekir. Halk Cephesi, Fransa'da solun, 1936 Mayıs'ı ile 1938 Ekim'i arasında gerçekleşen tarihi işbirliğine işaret eder. 1929 Büyük Bunalım'ının etkilerinin duyulmaya başladığı 1930'ların ilk yıllarının siyasi anlamda karışıklıkla geçmesinin ardından gelen bu işbirliği sırasında toplu sözleşme hakkı, ücretli tatil, sağlık hizmeti gibi kazanımlar sağlandı. Entelektüellerin ve sanatçıların desteğini kazanan Halk Cephesi sinemaya da hareketlilik kazandırdı. Haber ve propaganda filmleri ile belgesellerin yapıldığı dönemde özellikle, yönetmen Jean Renoir'ın da üyesi olduğu Cine-Liberte adlı kooperatif etkiliydi. Renoir'ın yönettiği propaganda filmi *Hayat Bizimdir (la Vie est à nous, 1936)* ve kamusal destekle çektiği *La Marseillaise (1937)* ile Julien Duvivier'in *Müthiş Ekip (La Belle equipe, 1936)* adlı filmi yankı uyandırdı. Bu son film, yıldız oyuncusu Jean Gabin ve karamsar finali nedeniyle 'Şiirsel Gerçekçilik' akımına daha yakındı (Vincendeau, 1996: 119).

Bir edebiyat akımı olarak başlayan 'Şiirsel Gerçekçilik' 1930'lu yıllar boyunca ve birkaç önemli örnek nedeniyle 1940'ların ilk yarısında da Fransız sinemasında etkili oldu. Vincendeau, biçimci bir sinema anlayışını temsil eden 'Şiirsel Gerçekçilik'in, sınırları muğlak bir akım olarak 'popülist melodram', 'toplumsal fantastik', 'noir gerçekçiliği' ve 'büyülü gerçekçilik' gibi kavramlarla da ifade edilebileceğini belirtir

(1996: 115). 'Şiirsel Gerçekçilik' akımının filmleri, kolonyal örnekleri de bulunmakla birlikte, genellikle Paris'te, işçi sınıfından çevrelerin yaşadığı ortamlarda geçen ve çoğu kez suç olgusuyla sarmalanmış romantik anlatılara sahip karamsar şehir dramlarıdır (Vincendeau, 1996: 115).³ Mizansen anlayışı ve 'mitik' karakterleriyle stilize bir dünya yaratmış olan 'Şiirsel Gerçekçilik', gündelik olanla şiirsel/duygusal olan arasında bir ikilik öngörür, gündelik olanın içindeki şiiri ortaya çıkarır. Akım, genellikle Halk Cephesi'nin çöküşü ile savaş öncesinin karanlık yıllarının bir yansıması olarak görülür (Vincendeau, 1996: 116).



Jean Gabin'ın (1904–1976) yıldız personasını, yukarıda özetlenen tarihsel dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel ortamınca biçimlenen sinema endüstrisinin koşulları belirledi. Kafelerde gösteriler yapan bir ailenin oğlu olan Jean Gabin, babasının arzusu üzerine, ondokuz

3 Akımın önemli filmlerini Marcel Carne [şair Jacques Prevert'in senaryolarını yazdığı *Sisler Rihtımı/Quai des Brumes*, (1938) ve *Son Ümit (Gün Doğuyor)/Le Jour se leve* (1939), *Cennetin Çocukları/Les Enfants du Paradis* (1943-45), *Gecenin Kapıları/Les Portes de la nuit* (1946)], Jean Vigo [*L'Atalante* (1934)], Jean Renoir [*Harp Esirleri (Büyük Aldanış)/La Grande Illusion* (1937), *Hayvanlaşan İnsan/La bête humaine* (1938)], Julien Duvivier [*Müthiş Ekip* (1936), *Cezayir Batakhaneleri/Pépé le Moko* (1937)] ve Jean Grémillon [*Gueule d'amour* (1933), *Remorques* (1941), (1941)] gibi yönetmenler gerçekleştirmiştir.

yaşında şarkıcı olarak gösteri dünyasına katıldı. Müzikhollerde ve operetlerde yardımcı rollere çıkan Gabin, ilk filmi *Herkesin Kendi Şansı'nı* (*Chacun sa chance*, Steinhoff ve Pujol) 1930'da gerçekleştirdi. Gabin, bir "sinemalaştırılmış tiyatro" örneği olan bu filmde iki şarkı söyledi (Vincendeau, 1993b: 20). Julien Duvivier'in yönettiği *La Bandera* (1935) Gabin'e yıldız statüsünü kazandırdı ve oyuncu bu filmle "melodramatik rollere yönelerek, kimliğinde Fransız işçi sınıfı erkekliğinin göstergeleri ile trajik ve çoğu kez suça eğilim içeren unsurların biraraya geldiği bir kahraman"ı temsil etmeye başladı (Vincendeau, 1996: 80). Otuzlu yıllarda *Cezayir Batakhaneleri*, *Harp Esirleri*, *Hayvanlaşan İnsan* (*Le bete humaine*, Jean Renoir, 1938), *Sisler Ritmi* ve *Son Ümit* gibi klasiklerde oynayan Gabin, Fransız sinemasında birer kilometre taşı sayılan bu filmlerde, "güçlü, sessiz ve çoğu kez son derece insani kahramanları, ancak daha çok anti-kahramanlar"ı (Katz, 1982: 459) canlandırdı. Vincendeau'ya göre, Gabin'in "minimalist, naturalist oyunculuğu ve olağanüstü karizması, bu ikili personaya özgü çelişkileri yumuşatmış, böylece Gabin, hem Halk Cephesi'nin yarattığı umudu hem de yaklaşan savaşın kasvetini sombolize etmiştir" (1996: 80).

İkinci Dünya Savaşı öncesi, Fransa tarihinde sınıf bilincinin en yüksek olduğu dönemlerden biri olarak kabul edilir (Kelly, 1998: 111). Jean Gabin, 1930'lu yıllarda oynadığı filmlerde, sınıf olgusunu şu ya da bu biçimde yansıtabilecek bir çerçevede, fabrika işçisi (*Son Ümit*), tren makinisti (*Hayvanlaşan İnsan*), makine teknisyenliğinden gelmiş teğmen (*Harp Esirleri*), işsiz kalmış emekçi bir arkadaş grubunun üyesi (*Müthiş Ekip*) gibi rollerde perdede gelmiştir. Bunlar ve yukarıda anılan diğer filmlerde Gabin, R.F. Cousins'in hoş bir biçimde belirttiği gibi, "sade, sahici ve doğrudan yaklaşımıyla, çağdaş izleyicilere çekici gelen değerleri kuşandı: onların kişiliğinde bir kahramandı; alçak gönüllü, kırılğan, özünde temiz ve asil, karanlık ve tehditkâr bir dünyaya göğüs geren" (460).

Vincendeau'ya göre, Jean Gabin, ekonomik gücü ve bir sanatçı olarak konumu açısından 1930'ların Fransız sinemasının tek 'gerçek' yıldızıdır (1985). Susan Hayward ise (1993), *Harp Esirleri* ve *Hayvanlaş-*

şan *İnsan* adlı filmlerin, başarılarını büyük ölçüde Gabin'e borçlu olduklarına işaret eder:

Harp Esirleri şimdilerde bütün zamanların en iyi on iki filmi arasında yer alıyor, ancak zamanında Renoir, filmi gerçekleştirmeye gönüllü kimse bulamamıştı. Sonunda, Gabin'in projeye katılmasıyla -Maréchal rolünü oynamayı çok istiyordu -bir yapımcı bulunmuş oldu. Bir yıl sonra Gabin, *Hayvanlaşan İnsan*'da başrolü üstlendiğinde Renoir'a da güvenilir bir yapımcı sağlamış oldu -Gabin'in tren sürmek istediğine dair bir anekdot-dan söz edilir- (180).

Popülerliğinin kesintiye uğradığı bir dönemin ardından, Jean Gabin'in yıldız kimliği öncekinden farklı bir görünüm kazandı. 1939-40 yıllarında Fransız ordusunda görev alan ve ardından ABD'ye giden oyuncu, Hollywood'da *20th Century Fox* şirketinin yapımcılığında çekilen ve hayal kırıklığı yaratan iki filmden sonra ülkesine döndü. Gabin, savaş sonrasında, emekli bir gangsteri canlandırdığı *Haracıma Dokunma* (*Touchez pas au grisbi*, Jacques Becker, 1953) adlı filmle eski popülerliğini yeniden kazandı.⁴ *Cousins*'in işaret ettiği gibi (460), "1930'ların işçi kahramanı (1950'lerin sonunda) saygın bir orta-sınıf profesyonel"e dönüşmüştü (2000: 460). Gabin, doktor (*Gerçeklik Ânı*, *La*

4 Gabin, 1930'ların sonuyla 1950'lerin başı arasındaki yirmi yılı aşkın sürede eski şöhretini kaybetmişti. *Haracıma Dokunma* adlı filmin oyuncularından Daniel Cauchy, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Gabin'in o sıradaki durumundan söz ederken şunları söyler: "Başlangıçta *Grisbi*'nin yıldızı yoktu. Gabin artık bir yıldız değildi. İtalya'da bazı başarısız filmler yapmıştı. Fransa'da ise tamamen bitmişti. Kimse artık o'nu istemiyordu. Doffman [yapımcı], dağıtımçıyı ikna edebilmek için büyük sorun yaşadı, çünkü dağıtımçılar bugünün TV kuruluşları gibiydi. Eğer TV şebekeleri sizi geri çevirirse, film gerçekleşmez. Zamanında bu, yapımcılar için söz konusuydu. Eğer, 'O kişiyi başrolde istemiyorum' dedilerse film yapılamazdı, çünkü para onlardan ve filmin uluslararası haklarından geliyordu. Yani Gabin'in yıldızı tamamen sönmüştü. (...) Gabin geri dönüşünü bu filme borçludur. *Grisbi* olmasaydı, Gabin unutulmuştu. (...) Şüphesiz, bugün, Gabin'i, [filmin diğer oyuncuları] Jeanne Moreau'yu, Lino Ventura'yı, vd. önemsiyoruz. Ancak o zaman hiçbiri tanınmıyordu ve Gabin'in yıldızı sönmüştü ki bu daha da kötü. Filmin maliyeti bu nedenle çok yüksek değildi." Aktör Daniel Cauchy ile 2002'de yapılan video görüşmesi, *Touchez pas au Grisbi* (*Haracıma Dokunma*) adlı filmin DVD'sindeki Özel Seçenekler, The Criterion Collection, ABD, 2005.

Minute de verite, Jean Delannoy, 1952), müzikhol patronu (*French Cancan*, Jean Renoir, 1954), sanayici (*Kanı Beyninde*, *Le sang à la tête*, Granger, 1956), banker (*Büyük Aileler*, *Les grandes familles*, de la Patelsiere, 1958), dedektif (*Maigret Tuzak Kuruyor*, *Maigret tend un piege*, Delannoy, 1957), politikacı (*Başkan*, *Le President*, Henri Verneuil, 1961), yargıç (*Kaybolan Tasmamız Köpekler*, *Chiens perdus sans Collier*, Delannoy, 1955) ve toprak sahibi (*Aile Şerefi*, *La Horse*, Jose Giovanni, 1973) oldu. Oynadığı kişilerin birer 'dışlanmış' olarak değerlendirilebileceği savaş öncesi dönemiyle karşılaştırıldığında, "bu roller yeni bir değerler ve karakterler (eğilimler) kümesini yansıtıyordu: coşkulu bir bağlılıktan çok pragmatizm ve zekâ; ızdıraplı bir ruhun yerine sükûnet" (Cousins, 2000: 460).

Jean Gabin'ın yıldız personasının değişmesine neden olan savaş sonrası dönemin iyimser atmosferi, artık gençlik yaşlarının da geride kalmış olması nedeniyle, onu, özgüveni yüksek, kararlı, melankoliden uzak ve sınıf atlamış bir kurmaca figüre dönüştürdü. Gabin'ın, örneğin *French Cancan*'da, yaptığı işe tutkuyla bağlı, karizmatik, hırslı, ancak bir tarafıyla da kalender, kadınların kolayca etkilendiği, kankan dansını yeniden canlandırmaya çalışan orta yaşını geçmiş çapkın müzikhol yöneticisi rolü, bu değişimin ilginç örneklerinden birini oluşturur. Ondokuzuncu Yüzyıl Paris'inde, Fransa'nın sembollerinden biri olan eğlence merkezi *Moulin Rouge*'un kuruluş yıllarını anlatan film, *Technicolor* görüntüleri⁵, hareketli dans sahneleri ve mizahi boyutuyla, savaş öncesi dönemin yapımlarından çok farklıdır.

Gabin, oyuncu Fernandel ile 1963'de kendi yapım şirketi *Gafer Films*'i kurdu. Yaşlılık döneminde Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo ve Gerard Depardieu gibi genç kuşaktan isimlerle birlikte yardımcı oyuncu olarak perdeye gelen Gabin, 1951'de *Gece Benim Krallığım* (*La Nuit est mon royaume*, Georges Lacombe, 1954'te

5 1930larda geliştirilen *Technicolor*, renkli film işlemlerinden biridir. *Technicolor*, parlak ve doygun bir renk kullanımını olanaklı kılmıştır. Daha çok Western'ler, canlandırma filmleri ve müzikallerde tercih edilmiş olan *Technicolor* renkleri, görüntülere benzersiz bir canlılık ve çekicilik kazandırmış olması nedeniyle "Christmast hediyesi" renkleri ile özdeşleştirilmiştir (Wexman, 2006: 123).

Haracına Dokunma ve *Paris Havası* (*L'Air de Paris*, Marcel Carné), 1959'da *Berduş Arşimed* (*Archimède le clochard*, Gilles Grangier) ve 1971'de *Kedi* (*Le chat*, Pierre Granier-Deferre) adlı filmleriyle Venedik ve Berlin film festivallerinde beş kez ödüllendirildi. Sinemada yaklaşık kırk beş yılını geçiren ve 1976'da kalp krizinden ölen oyuncunun anısına, çocukluk yıllarında yaşadığı Paris'in kuzeyindeki Mériel adlı köyde, 1992'de bir Gabin müzesi açıldı.

Filmlerinin, bir yıldızın imajı açısından önemini vurgulayan Richard Dyer, her ikisi de yıldızla ilişkili olarak, 'tipin karakteri' ve 'bir durum, ortam ya da türsel bağlam' sağlayan 'araç' kavramlarını kullanarak filmlerin sıklıkla yıldız imajları etrafında inşa edildiklerini belirtir (70). André Bazin, bu görüşü Jean Gabin üzerinden şöyle örnekendirir: "Hiç şüphe yok ki, savaş öncesi Fransız sineması Gabin etrafında kurulmuştu. Senaryolar, filmlerin biçimi ve Gabin arasında zorunlu ve derin bir bağlantı bulunmaktaydı" (1985: 36). Yönetmen Jacques Rivvete de, oyuncunun, filmlerinin üzerindeki büyük etkisinden söz eder: "Gerçekte Gabin bir aktör değil, başka bir şeydi. (...) Fransız sinemasına bir karakter getiren kişiydi ve yalnızca senaryo değil, mizansen üzerinde de etkiliydi. (...) Fransız tarzı mizansen büyük ölçüde Gabin'in oyunculuk üslubuna, yürüme, konuşma ve bir kadına bakma biçimine göre kuruluyordu." (aktaran Bazin, 1985: 37). Gabin'i dört filminde yöneten Jean Renoir ise, çok sayıda kişiyle film yaptığını, ancak Gabin gibi bir yetenekle karşılaşmadığını belirtir ve onun büyük harflerle anılacak bir sinema oyuncusu olduğunu söyler (90).

Alain Delon

Sinemadaki ilk yıllarından itibaren şöhreti Fransa sınırlarının dışına taşan bir yıldız olarak daha çok sıra dışı yakışıklılığıyla tanınan Alain Delon, Gabin için söylenenlere benzer biçimde, başarılı bir oyuncu olarak da anılır. İlk gençlik yıllarında garsonluk, tezgâhtarlık ve hamallık gibi işler yapan ve daha sonra Yves Allégret ile tanıştıran Alain Delon (1935), yönetmenin, bir gangsteri canlandırdığı *Kadınlar Dâhil* (*Quand la Femme s'en mêle*, 1957) adlı filmiyle sinemaya başladı. Ertesi yıl, Mylene Demongeot ve Belmondo ile birlikte, bir suç güldürüsü olan *Güzel Ol ve Sus* (*Sois belle et tais-toi*, Marc Allégret) adlı filmde

oyladı. Aynı yıl, Romy Schneider ile birlikte rol aldığı dönem filmi *Christine*'den (Pierre Gaspard-Huit) sonra, gişede başarılı olan *Üç Sevgili* (*Faibles femmes*, Michel Boisrond) adlı filmde Donjuan rolünde perdeye geldi.



Patricia Highsmith'in *Yetenekli Bay Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1955) adlı romanından uyarlanan *Kızgın Güneş* (*Plein soleil*, René Clément, 1960) ile önemli bir çıkış yapan Delon, bu filmde, yaklaşık kırk yıl sonra romanla aynı adı taşıyan yeni uyarlamada Matt Damon'un oynadığı Tom Ripley'e perdede ilk kez hayat verdi.⁶ Kabaca, genç bir adamın zengin arkadaşını öldürerek onun kimliğine bürünme çabasının anlatıldığı film, sınıf atlama arzusu, kimlik krizi, bastırılmış eşcinsellik gibi konulara değinirken Delon'un da katkısıyla, daha sonra klasikleşecek modern bir figürü popülerleştirdi. *Kızgın Güneş*'i 'kara film' (*film noir*) türüyle ilişkilendiren Chris Straayer'in son derece isabetli bir biçimde belirttiği gibi filmdeki Ripley, bu türe özgü "klasik bir femme *fatale* gibi"dir; "cazibe ve cinayet üzerinden sınıf atlamanın

6 Yönetmenliğini 2008 yılında hayatını kaybeden Britanyalı sinemacı Anthony Minghella'nın yaptığı, kitabın 1999 tarihli uyarlamasında Matt Damon'un yanısıra, Jude Law, Gwyneth Paltrow, Cate Blanchett ve Philip Seymour Hoffman gibi yeni kuşağın gözde oyuncularını rol aldı.

peşine düşer (118). O, bir *homme fatale*'dir: yakışıklı, istekli, ikiyüzlü, baştan çıkarıcı, anlaşılması olanaksız ve tehlikeli" Anlatının merkezinde yer alan Ripley'i cismanileştiren Delon'un yüzü, bedeni ve oyunculuğu, bu anlamda, filmin onsuz olunamayacak bir unsuru haline gelir. Delon'un filmografisinde bir dönüm noktası sayılan *Kızgın Güneş*, onun giderek olgunlaşan bir oyuncu olarak değerlendirilmesini sağladı.

Delon, ailesine bağlı ve sorumlu bir karakteri canlandırdığı, Lucino Visconti'nin *Düşman Kardeşler*'iyle (*Rocco ei suoi fratelli* [*Rocco ve Kardeşleri*], 1960) oyunculuğunu sağlamlaştırdı. Sanat sinemasının ustalarıyla işbirliği, ertesi yıl, Milano'da bir borsa simsarını oynadığı Michelangelo Antonioni'nin *Batan Güneş'i* (*L'Eclisse*) ile süren Delon, 1962'de Visconti ile yeniden, gösterişli tarihsel yapım *Leopard*'da (*Il Gattopardo*) birlikte çalıştı. İtalya'da başka filmler de gerçekleştiren Delon, Jean Gabin ile başrollerini paylaştıkları *Vurgun* (*Melodie en sous-soul*, Henri Verneuil, 1962) ile polisiye sinemaya geri döndü. 1960'ların ortalarında da bir süreliğine ABD'ye giden ve burada birkaç önemsiz filmde rol alan oyuncunun "Amerika'daki sinema kariyeri kısa ömürlü ve gösterişsiz oldu, gerçekte asla uluslararası pazara giremedi." (Darke, 2003: 654). Delon, aralarında, tarihsel/kostüme türde bir yapım olan ve bir haydutunu oynadığı *Siyah Lale* (*La Tulipe noire*, Christian-Jaque, 1964) olmak üzere, çok sayıda filmde gangster, hırsız ve polis olurken, yargıç (*Ve Duvarlar Çatladı*, *Les Grandes brulees*, Chapet, 1973), doktor (*Şok*, *Traitement de Choc*, Alain Jessua, 1973 ve *Doktor*, *Le Toubib*, Pierre Granier-Deferre, 1979), öğretmen (*Motosikletli Kız*, *The Girl on a Motorcycle*, Jack Cardiff, Britanya, 1968), sanat simsarı (*Kaderi Arayan Adam*, *Monsieur Klein*, Joseph Losey, 1976), sosyal demokrat politikacı (*Soylu Kan-Gölgedeki Aşk*, *La Race des "Seigneurs"*, Pierre Granier-Deferre, 1974), eski gangster-yeni zengin (*Geri Tepen Silah*, *Comme un boomerang*, Jose Giovanni, 1976), alkolik ve iktidarsız koca (*Ayrı Odalar*, *Notre histoire*, Bertrand Blier, 1985) rollerinde perdeye gelerek farklı figürleri de canlandırdı. Delon'un kariyerindeki en ilginç ayrıntılardan biri, şüphesiz, Jean-Luc Godard'ın *Yeni Dalga* (*Nouvelle vague*, 1990) adlı filminde oynamış olmasıdır. Bu film, yeterince ironik bir biçimde, Charles De Gaulle'e hayranlığı ve merkez sağ desteklediği

bilinen bir yıldız oyuncu ile Fransız solunun ve politik sinemanın önde gelen isimlerinden birini buluşturan bir yapım olması nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir.

Alain Delon, hem filmlerinin gişesiyle hem de eleştirel anlamda cömert bir biçimde gelen başarısının keyfini çıkardığı bir kariyere sahip oldu. Daha otuz yaşına gelmeden en yüksek ücret ödenen oyuncuydu. *Vurgun*'un yapımcıları, ücretini ödeyemedikleri için filmin bazı ülkelerdeki dağıtım haklarını kendisine devrettiler (Bean, 1965: 9). Delon, 1964'de kendi film yapım şirketini kurduğunda, "Eğer Delon satılabilirse, neden Delon'un kendisi tarafından satılmasını?" diye soruyordu (aktaran Bean, 1965: 9). Adının bir marka haline geldiğinin ifadesi olan bu yorum, bizi, O'nu yıldızlaştıran dönemin ekonomik, toplumsal ve kültürel özellikleriyle ilgili konuya getirmektedir.

Delon sinemaya başladığında Fransa, "ağırlıklı olarak kırsal, ekonomik açıdan muhafazakâr, Katolik ve kolonyal bir toplumdaki olağüstü bir hızla şehirli, büyük ölçüde seküler, kolonilerinin bağımsızlaştığı, önemli ölçüde sanayileşmiş bir topluma dönüşmekteydi" ve "yıldız sistemi bu sürecin unsurlarından biriydi" (Gaffney ve Hokmes, 2008: 8). 1950'lerin sonundan itibaren, yüksek büyüme oranı, hızlı nüfus artışı, toplumsal ve kültürel değişimler, tüketim ekonomisinin gelişmesine yol açtı (Gaffney ve Hokmes, 2008: 11). Genç nüfus, kendisinden önceki kuşaklardan farklı bir ruh hali içindeydi ve kültür endüstrileri artık bu kesimin oluşturduğu yeni bir pazarı hedeflemekteydi. Gazeteler, *Paris Match* ve *Elle* gibi kuşe kâğıda basılmış göz alıcı dergiler, kitaplar ve filmler yeni dönemin yıldız figürlerini izlerkitleyle buluşturdu (Gaffney ve Hokmes, 2008: 8). Yıldız olgusu, bir ölçüde, 1930'ların ve savaşın sıkıntılarını geride bırakmış olmanın iyimserliğini yansıtan bir rol üstlendi: "yeni evler, renkli tüketim ürünleri, daha fazla gelir ve boş zaman, daha iyi sağlık hizmeti, istihdam, daha iyi yiyecekler" (Gaffney ve Hokmes, 2008: 23).

Delon, kitleleri, böyle bir ortamda özlemlerine karşılık olabilecek fantezilerle buluşturdu. Delon'un perdede olgunlaştırdığı "burjuva karakter", özel hayatının da katkısıyla derinleşti, karmaşıklaştı.

Nice’de sahibi olduğu lokanta ve kendi adını taşıyan marka (*Alain Delon Diffusion SA*) üzerinden pazarladığı parfüm, şampanya, konyak, giysi, saat ve gözlük gibi lüks tüketim ürünleri ve yaşadığı skandallar, onun ‘yıldız imajı’nu daha da ilginç bir hale getirdi. Örneğin, Delon ve eski karısı Nathalie Delon, 1968’de korumalarından birinin öldürülmesi üzerine, cinayet, seks ve uyuşturucu soslu bir skandala karıştılar, ancak suçlu bulunmadılar. Katz’ın belirttiği gibi, “Delon, sinemaya başlamadan önceki yıllarına uzanan, yeraltı dünyasından kişilerle yakın ilişkisini kabul etti. Bu ilişki kariyerini zedeledi; tersine, hem özel hayatındaki hem de perdedeki ‘sert’ imajının promosyonunu yaptı” (324).

Alain Delon, çok sayıda önemsiz filmde rol almış olmasına karşın, daha önce de belirtildiği gibi, özellikle bazı filmlerdeki performansı nedeniyle iyi bir oyuncu olarak anılan bir yıldızdır. 1950’lerin sonunda sinemaya başlayan, ancak aynı kuşaktan meslektaşı Belmondo’nun tersine, ‘Yeni Dalga’ akımının filmlerinde rol almamış olan Delon’un ‘sanat sineması’yla ilişkisi, Visconti ve Antonioni gibi *auteur* İtalyan yönetmenlerin filmlerindeki rolleriyle kurulmuş, bu ilişki kariyerinde sıçramaya neden olmuştur (Vincendeau, 1996: 65). *Düşman Kardeşler*, *Leopar*, *Batan Güneş*, *Kiralık Katil*, *Meksika’da Cinayet*, *Kaderi Arayan Adam* ve “hakiki oyunculuk yeteneğinin sürmekte olduğunun delili” (Tabery, 2000: 278) olarak değerlendirilen *Swann’ın Aşk* (*Un Amour de Swann*, Volker Schlöndorff, 1984) adlı filmlerdeki oyunculuğu sinema çevrelerinde övgüyle karşılanmıştır. Örneğin, *Leopar* 2010 yılında Britanya sinemalarında yıllar sonra yeniden gösterime girdiğinde, *The Guardian* gazetesinde, “Öyleyse bu, Delon’un sinema tarihinde önemli bir oyuncu olduğunu söyleme vaktidir” diye yazıldı (Thomson, 2010).

Alain Delon ile üç filmde birlikte çalışan yönetmen Jean-Pierre Melville, “çekimler sırasında nasıl sıra dışı bir ortaklık içinde olduklarını” belirtir ve Delon’u, çekimden önce fazla bir hazırlığa ihtiyaç duymayan “çok yetenekli” bir oyuncu olarak tanımlar (aktaran Nogueire, 1971: 161). Robin Bean ise, Delon’un genç yaşta büyük başarı kazanan çok az sayıdaki oyuncudan biri olduğuna işaret eder (1970: 8). Yazara göre, “Delon’un kariyeri bugüne kadar büyük ölçüde deği-

şen ruh hallerini, özellikle altmışlardaki gençliğin ruh halini yansıtmıştır. Hüznün, hayal kırıklığının, trajedinin, aynı zamanda yaşama sevincinin... Nihayetinde hayat, onu nasıl yaşadığınızla ilgilidir. Delon bunu, dikkate değer bir kariyerle ispatlamıştır.” (Bean, 1970: 12).⁷ *Ayrı Odalar*’daki rolüyle *César* ödülü kazanan Delon için, 1996’da Fransız Sinematek’i (*Cinémathèque Française*) tarafından, bütün kariyerini içeren bir retrospektif gösterisi gerçekleştirildi (Darke, 2003: 654).⁸

Richard Dyer, ‘görünüm’ün, bir filmde karakteri inşa eden gösterenlerden biri olduğunu söyler; fizyonomi, görünüm açısından can alıcı bir öneme sahiptir (Dyer, 1979: 18). Dyer’ın da işaret ettiği gibi, insanların fizyonomileri erkeksi-kadınsı, yaşlı-genç, güzel-çirkin, duyarlı-kaba, vb. kültürel karşılıklara göre belirlenir (19). Başlangıcın-

7 Delon’un, Fransız sinemasının en değişken erkek başrol oyuncularından biri olduğunu ileri süren Chris Darke (654), oyuncunun kariyeri ile ilgili olarak şu ilginç yorumu yapar: “Alain Delon’un kariyeri, sinema izleyicilerinin ‘her şeyi olma’ arzusundan hem yararlandı hem de zarar gördü: Popüler Fransız ‘vedette’ ve uluslar arası idol, ticari cazibe ve ‘ciddi’ oyuncu; yönetmen ve yapımcıydı”.

8 Şimdilik son filmi olan *Asterix Olimpiyat Oyunları*’nda (*Astérix aux jeux olympiques*, Frédéric Forestier ve Thomas Langmann, 2008), filmografisindeki kimi farklı örneklere referans vererek yıldız kimliğine mizahi bir biçimde yaklaşan Delon’un, aynı zamanda ‘dikkate değer kariyeri’nin narsistik bir ifadeyle teyid ettiği bir fırsata dönüşür. Bu da, gerçek amacın parodi olup olmadığı konusunda izleyiciyi tereddüte düşürür. Jül Sezar rolündeki Delon’un filmde görüldüğü ilk sahne ihtişam içerir. Sezar’ın sarayındaki bu sahnede, *Sicilyalılar Çetesi* filminin Ennio Morricone imzalı özgün müziği eşliğinde onun önce gösterişli sandaletler içindeki ayaklarını, sonra JC armalı deri kollukların bir kısmıyla kaplı kollarını görürüz. Mavi gözleri ayrıntı çekimde perdeye geldiğinde, Delon aynaya bakmaktadır. Ardından, genel çekim ölçeğinde, bu kez o’nu arkadan görürüz. Sonra kamera aynanın yerine geçer; böylece Delon bize bakar konuma gelir. Aynadaki kendisine, başı yukarıda ve gururla bakan Sezar/Delon, gözlerini kısar, yeniden büyüğe açar ve şunları söyler: “Sezar yaşlanmaz... Olgunlaşır. Saçları beyazlamaz, aydınlanır. Sezar ölümsüzdür... Daima. Sezar her şeyi başardı, fethetti. O bir leopar [yanında bir leopar vardır]. Bir samuray. Kimseye evvallahı yoktur. Ne Rocco’ya, ne kardeşlerine, ne de Sicilya çetelerine. Sezar efendilerin ırkıdan gelir. Zaten En İyi İmparator Sezar’ı ödülü de Sezar’a verilmiştir. [Sağ elini yukarı kaldırır] Yüce Ben!” Sözü bittiğinde, gülümseyerek kameraya sırtını döner.

dan bugüne, kitle seyircisi açısından popüler filmleri özellikle çekici kılan unsurlardan birinin, güzel genç kadın ve yakışıklı genç erkek yıldız olduğunu ileri sürmek mümkündür. Alain Delon, perdedeki en güzel yüzlerden biri olagelmıştır. Bu, orta yaşlarına geldiğinde Alain Delon açısından rahatsız edici bir özellik haline dönüşmüştür: “Ben bir yıldız değil, bir oyuncuyum. On yıldır, insanlara, yalnızca güzel bir yüzü olan hoş bir çocuk olduğumu unutturmak için mücadele ediyorum” (aktaran Bean, 1970: 7).

Jean Gabin ile Alain Delon arasındaki başlıca fark, özellikle fiziksel görünümünde ortaya çıkar. Gabin’in, gençlik yıllarında çekici bir erkek olduğu genel kabul görmesine karşın, kendisi hiçbir zaman, Delon gibi, ‘güzel bir adam’ olarak anılmamıştır. Alain Delon’un fizyonomisinin önemi, oyuncunun sinemaya başladığı dönemin bağlamı içinde açıklanabilir. Bu, genç nüfusun Batılı ülkelerin ekonomik ve toplumsal yaşantısında ilk kez önemli bir rol oynamaya başladığı tarihsel bir dönemdir. Delon ilk filmi gerçekleştirdiğinde, popüler kültürün efsanevi gençlik idollerinden biri olan James Dean hayatını henüz kaybetmişti. Birçok kişi için Delon, James Dean’in Fransız sinemasındaki karşılığıydı ve bazı yönetmenler genç oyuncularını James Dean’i model olarak stereotipleştirmeye çalışıyorlardı:

...gazeteler Delon’u modern gençliğin ‘sembol’ü haline getirmeye çalıştılar ve otomobillere olan merakı onun kısa sürede ‘Fransız James Dean’i olarak yaftalanmasına neden oldu; oysa kendisi bu tanımlamadan nefret eder, çünkü ikisi arasında ne perdede ne de özel yaşamlarında hiçbir zaman herhangi bir benzerlik olmamıştır (Bean, 1965: 12).

Jean Gabin yıldız olduğunda, Fransa siyasal ve toplumsal kargaşa içindeydi. Yukarıda da belirtildiği gibi Gabin, ‘proleter kahraman’ın, platonik aşkı arayan ve hayatın trajik gerçekleri karşısında direnen ancak yenik düşen, kaybeden erkeğin temsilcisiydi. Gabin’in ‘işçi sınıfı erkekliliği’nin tersine, hem sert hem de kırılabilir olan Delon’un temsil ettiği erkeklik, bu noktada Gabin’inkini hatırlatıyor olsa da, ‘burjuva bireyciliği’ne daha fazla referans içermektedir ve bu da bizi Gabin ve Delon’un yıldız imajlarındaki erkeklik hallerine ilişkin, metin açısından temel bir konuya getirmektedir. Ancak daha önce, bu çerçevede

her iki oyuncunun filmografilerinde önemli bir yeri bulunan 'Fransız polisiyesi'nden söz etmek yararlı olacaktır.

Polisiye ya da polar

Türsel bir zenginliğe sahip bulunmayan Fransız sinemasında, suç olgusu içeren her türlü filmin dâhil edilebildiği polisiye sinema, Eugène Sue'den Honore de Balzac'a, Victor Hugo'dan Emile Zola'ya, Marcel Allain'den George Simenon'a, Edgar Allan Poe ve Jim Thompson'a, farklı dönemlerin Fransız, İngiliz ve Amerikalı yazarlarından etkilenmiş, bu isimlerin eserlerinden gerçekleştirilen uyarlamalarla zenginleşmiş, popüler bir türdür (Vincendeau, 1996: 118). Fransız sinemasının başlangıcından bu yana hemen her dönem geçerliliği bulunan ve *polar*s ya da *série noire* olarak da anılan polisiye türde filmler, Hollywood'da yapılmış benzerlerinden farklı özelliklere sahiptir. Bu filmlerde, "Paris, yalnızca bir şehir olmaktan öte, merkezi konuma sahip bir karakter olarak yer alır; toplumsal gözleme önem verilir; belirsiz moral kodlar çerçevesinde kanun ile kanunsuzluk arasındaki çizgi bulanıklaştırılır; suçun toplumsal kökenlerine yönelik bir ilgi söz konusu değildir" (Vincendeau, 1996: 118).

Polisiye, Fransız sinemasında yönetmenleri ve erkek oyuncularını buluşturan başlıca tür olmuştur. Neredeyse bütün Fransız yönetmenler en az bir polisiye film çekmiş; *polar*, yönetmenler ve erkek oyuncular açısından bir tür 'sınav'a dönüşmüştür (Vincendeau, 1996: 118). Polisiye, daha önce de belirtildiği gibi, Jean Gabin'e savaş sonrası dönemde yeniden popülerlik kazandırmış, Alain Delon ve Jean-Paul Belmondo gibi oyuncuların 1970'lerde yıldızlık statülerinin garantisini haline getirmiştir.⁹

Fransız sinemasından, bu konuda zengin bir birikimi bulunan Hollywood'a bir tür cevap gibi de değerlendirilebilecek olan türün, Amerikan yıldız sisteminin kimi veçhelerinin Fransa'ya taşınması çabasındaki işlevselliğinden de söz edilmektedir (Forbes, 1992: 53). Bu

9 Yapımcı olarak da bu türde filmlere destek veren Delon, başrolünde oyandığı *Bir Aynasızın Postu İçin (Pour la peau d'un flic, 1981)* adlı, aynı türde bir filmi de yönetti.

ise, Delon ve Belmondo'nun 1960'ların sonu ile 1980'lerin ilk yılları arasında oynadıkları 'fetişist polar' alt-türü içinde yer alan filmlerde, Jean Gabin ve Eddie Constantine'in 1950'lerde yerleştirdikleri oyunculuk geleneğinin zekice kullanılmasına dayanmaktadır (Forbes, 1992: 53). Daha çok Gabin'den etkilenmiş görünen Delon'a karşılık, Forbes'e göre, rahat ve doğal bir oyuncu olan Belmondo, Eddie Constantine'in tarzından esinlenmiştir (54).¹⁰ Delon ve Gabin'in filmlerinde sundukları erkeklik temsilleri ile oyunculuk tarzları arasındaki yakınlık aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

"Bu nasıl bir erkeklik?"

Farklı erkeklik özellikleri bir filmde belli düzlemlerde kendini gösterir. Pat Kirkham ve Janet Thumin, bu özellikleri ortaya çıkaran düzlemlerin beden, eylem, dış dünya ve iç dünya olduklarını belirtir (11). Beden, erkeğin görsel temsiline işaret eder: giysi, bir gösteri unsuru olarak oyuncunun bedeni ve yıldız personası. Eylem, şiddeti, rekabeti, saldırganlığı, beceriyi ve dayanıklılığı içerir. Dış dünya, erkek karakterlerin birbirleriyle ve kurumlarla kamusal anlamda etkileşiminin filmsel temsillerine karşılık olurken, iç dünya içeriden olanın deneyimi ve ifadesi olarak açıklanır. Kirkham ve Thumin bazı filmlerin şu sorular etrafında kurulduklarını belirtir: "Bu nasıl bir erkek?" ya da "Ben nasıl bir erkeğim?" Bu sorular bir filmin anlatısını ateşleyen bir tür bilmece olarak değerlendirilebilir (23). Gabin ve Delon'un filmleri, birçok başka erkek yıldız için de söylenebileceği gibi, bu sorunsal etrafında inşa edilirler.

Jean Gabin, özellikle savaş öncesindeki filmlerinde, yukarıda belirtilen gösterenler açısından oldukça karmaşık bir erkeklik temsili sunmuştur. Bir proleter kahraman olarak Gabin, erkekliğini topluluk aracılığıyla sergiler. Piyangodan para kazanıp nehir kenarında bir kabare açmaya karar veren beş işçinin hikâyesini anlatan *Güzel Çete*'de, bu arkadaş grubunun bir üyesi olan Jean'ı canlandırır. Topluluk düşüncesinin daha da vurgulandığı *Cezayir Batakhaneleri*'nde, ona

10 Belmondo'nun oyunculüğünün giderek tekrara dayalı ve zaman zaman parodik bir hale geldiğini ileri süren Forbes, Belmondo'nun saldırgan bir biçimde erkeksi iken, Delon'un kimi zaman cinsel açıdan muğlâk bir izlenim sunduğunu yazar (57).

sıkı sıkıya bağlı Casbah'ın 'yeraltı dünyasının bir prensi' dir. *Harp Esirleri'*nde savaş mahkûmu Fransız pilotlardan birini oynar ve diğerleriyle birlikte "sınıf ve etnik arka plan farklılıklarını silen ortak bir ulusal kültür"ün (Buss, 1988: 106) parçası olur. *Hayvanlaşan İnsan'*da, arkadaşları arasında sevilen bir tren makinistidir. *Son Ümit'*de ise sıradan biri olarak bir tamir atölyesinde arkadaşlarıyla birlikte çalışan ve eğlenen biridir. *Haracıma Dokunma'*da, yeraltı dünyasında birlikte iş yaptığı arkadaş grubunun üyesi, yaşlanmakta olan bir gangsteri canlandırır. Ancak, Vincendeau'nun belirttiği gibi, "kendi grubuyla olan ilişkileri bütün filmlerinde çelişkilidir: gruba aittir, ama aynı zamanda da değildir" (1994: 121).

Gabin filmlerinin, özellikle polisiye olanlarının, en ayrıksı ikonografik özelliği ve öne çıkan göstergesi, onun giyinme tarzıdır. Gabin genellikle kravat takar, gömlek ve ceket giyer. Örneğin, *Cezayir Batakhaneleri* ya da *Haracıma Dokunma'*da ilk andan itibaren üzerinde şık bir takım elbiseyle görünür. *Vurgun* ve *Haracıma Dokunma* gibi filmlerde çizgili pijamalar ya da *French Cancan'*da gene çizgili bir sabahlık giydiğinde bile oyuncunun, giyim-kuşam açısından kişisel bir tarzı bulunduğu fark edilir.

Gabin, filmlerinde hemen her zaman sakin ve kendine güvenen biridir; asla acelesi yoktur ve kaygıdan uzaktır. Filmlerinde pek gülümsemeyen ya da fazla gülmeyen oyuncu, genellikle fiziksel güç kullanmaktan uzak durmayı tercih eder. Gerçekten de, Gabin'in filmlerinde genellikle fazla aksiyon yoktur. Ana karakterin intihar ettiği ya da birini öldürdüğü trajik sonları dışında, onun filmlerinde eylem minimum düzeydedir; bu ise filmlerine trajik bir boyut kazandırır. Gabin'in personasında erkeklik "hareketsizlik ve başarısızlık"la tanımlanır (Vincendeau, 1994: 120). *Müthiş Ekip'*de, eylemin kendisi gösterilmez, bunun yerine çerçeve dışından silah sesi duyulurken Gabin elinde silahıyla görüntülenir. *Cezayir Batakhaneleri'*nde, film boyunca Casbah'da saklanan ana karakter sonunda limanda intihar eder.¹¹ *Hay-*

11 Vincendeau'nun da belirttiği gibi, "bir gangster filmi olarak *Cezayir Batakhaneleri* dikkat çekici biçimde yavaş, tekrarlara dayalı ve pasif bir film"dir. (1985: 32).

vanlaşan İnsan'da sevdiği kadını, *Son Ümit*'de de bir adamı öldürür ve her iki filmin sonunda intihar eder. Andre Bazin'in söylediği gibi, "neredeyse bütün filmlerinde Gabin şiddete erişir ve bu az ya da çok intihar görünümündedir" (1971: 176). Gabin, kötümser bir ruh hali içeren ve trajik finallere sahip bu filmlerde birer anti-kahramandır. Vincendeau, bunu işçi sınıfı erkekliğiyle ilişkilendirerek açıklar:

Bu filmlerin trajik finalleri, sonuçta işçi sınıfı erkekliğinin trajedisidir ve bu, patriarkal bir ekonomi çerçevesinde anlatsal olarak tek mantıklı çözümdür. Her iki film de bu bağlamda birer klasik anlatıdır, çünkü patriarkal düzen, babanın sembolik düzenini ya da, daha sosyolojik bir düzlemde, sınıf mücadelesinin gerçeklerini reddeden ya da ona katılmayan 'anti-kahraman'ın ölümüyle restore edilir (1985: 36).

Alain Delon, Visconti, Antonioni, Losey ya da Schlöndorff gibi sanat sinemasının yönetmenleriyle yaptığı filmlerde oynadığı karakterler haricinde, romantik kahramanları canlandırmış ve çoğu kez, Gabin'ini hatırlatan biçimde, genellikle gangsterlerde karşılığını bulan bir anti-kahraman olarak perdeye gelmiştir.¹² Delon'un yıldız personası "dinamik ve saldırgan" (Katz, 1982: 323) ve "genç, enerjik, çoğunlukla ahlaken yozlaşmış" (Tabery, 2000: 337) gibi sıfatlarla tanımlanmaktadır. Çok sayıda filmi şiddet içerir: ilk filminde genç bir gangster, *Kızgın Güneş* ve *Sen Benimsin*'de katil rolündedir her (iki filmde de öldürdüğü kişiler Maurice Roinet'in canlandırdığı karakterlerdir). *Kıralık Katil*'de, adı üstünde, bir kiralık katil, *Borsalino* (Jacques Deray, 1969) ve *Borsalino ve Çetesi*'nde (*Borsalino and Co*, Jacques Deray, 1974) gangster olarak perdeye gelir.

Erkekliğin düzlemlerinden biri olarak giyim-kuşam Delon'un filmlerinde önemli bir yere sahiptir. Örneğin, *Vurgun*'da deri ceket giyer, saçlarına briyantın sürer ve sakız çiğner. Aynı filmde, daha sonra soyacağı motele gittiğinde tarzını değiştirerek ustası ve rol arkadaşı Jean Gabin gibi, takım elbise giyer. Polisiyelerde, yıldız kimliğinin

12 Ira Konisberg, anti-kahramanları, "insani zaafllara yatkın, ancak aynı zamanda özel bir ahlaki kod geliştiren ve kimi zaman kendilerini toplumla çatışmaya zorlayan bireysel bir dürüstlük sergileyen yabancılaşmış ve dışlanmış karakterler" olarak tanımlar (16).

simgesine dönüşen trençkotu ve fötr şapkasıyla görünür. Hepsini Jacques Deray'ın yönettiği *Kiralık Katil*, *Kırmızı Güneş* (*Soleil Rouge*, 1970) ve *Gecelerin Adamı* (*Un Flic*, 1972) adlı filmlerinde, giysi ana karakteri ikona dönüştürecek bir araç olarak kullanılmıştır. Forbes'a göre, “[B]ütün bu filmler, [ancak], oyuncunun performansının, fiziksel özelliklerinin ve trençkot ve şapka gibi metonomik objelerin saf bir biçimde sergilenmesine dönüşmesi yönünde katkıda bulunurlar” (55).

Kiralık Katil'i, Gabin'in *Cezayir Batakhaneleri* ile erkeklik açısından karşılaştırarak konuyu daha da ileri götürmek ilginç olabilir. Gabin'in daha önce de değinilen filmi, Casbah halkının korumasındaki Parisli bir gangsterin hikâyesini anlatır. Cemaatin çok sevdiği Pepe'nin onlarla ilişkisi, polislerin sözleriyle çok iyi biçimde tanımlanır: “Burası Pepe'nin çöplüğü ve onu buradan çıkarmak o kadar kolay değil. Çünkü iyi korunuyor.”; “O, yeraltı dünyasının prensi”; “...diğerleri ona hayran.” Pepe, Parisli olduğu ve Casbah'da yaşadığı halde köksüz, yalnız ve mutsuzdur. Filmin bir sahnesinde, Gabin'in diğer filmlerinde de tanık olduğumuz öfke nöbetlerinden birinde, bağırır ve şunları söyler: “Ne zaman istersem buradan ayrılırım. Kimseye ihtiyacım yok. Özgürüm.” Paris'e gitmek için can atmaktadır, ancak gidebilecek durumda değildir, çünkü Casbah'ı terk etmek, onun için ölümden farksız olan tutuklanmak anlamına gelmektedir.

Kiralık Katil'de Jeff Costello, kadın arkadaşı Jane haricinde olağan dünya ile hiçbir bağlantısı bulunmayan bir 'yabancı'dır. Odasında bulunan kafesteki kuş, kendi durumunu metaforik biçimde açıklar. Colin McArthur'un işaret ettiği gibi, beşeri ilişki Jean-Pierre Meville filmlerinde önemli bir temadır: “beşeri temasa yönelik bütün bu dürtüler, Melville'in sinemasında bir başka güçlü dürtünün, beşeri tecridin farkında olmanın öteki yüzüdür” (169). Bir anti-kahraman olarak Jeff, Pepe'nin Gaby'i limana kadar izleyerek öldürdüğü gibi, gece kulübüne giderek öldürmeyi tercih eden köksüz, yalnız ve umutsuz bir karakterdir.

Cezayir Batakhaneleri'nde, Vincendeau'nun da belirttiği gibi, Casbah'ı temsil eden en büyük topluluk çoğunlukla kadınlarla karakterize

edilir. Filmin kahramanıyla topluluk arasındaki ilişkide muğlâklığın özellikle belirgin olduğu yer:

Casbah nüfusunun hem özgürleştirici (Pepe'yi polis karşısında teselli eder, destekler ve korurlar) hem de engelleyici varlığıdır; bu, gerçekte, bir hapisanedir, bundan dolayı da Pepe Cezayir'i terk etmeye ilişkin karşı konulamaz arzu içindedir. Casbah'in, kadınlarıyla güçlü özdeşimi, bu yapıyı (erkek) çocuğun annesiyle olan klasik Oedipal açmazı olarak gösterir. (Vincendeau, 1985: 24)

Casbah, başlangıçta polis tarafından tanımlandığı gibi, "renkli, kalabalık, gürültülü ve sürekli değişen binlerce insanı ve karanlık, kalabalık kafeleri ve tuhaf isimli boş, sessiz caddeleriyle bir ormanı andırır ve Pepe Le Moko için de ormanın kralı olduğu söylenebilir."

Kiralık Katil'de de, benzer biçimde, orman ile şehir arasında analogi kurmak mümkündür. Filmin başındaki tanıtım yazılarından önce, Samuray'ın Bushido'sundan aktarılan bir yorum, yalnız anti-kahramanı ve onun şehirle olan ilişkisini tanımlar: "Samurayın yalnızlığından daha derini, ancak belki ormandaki kaplanın yalnızlığıdır." Yalnız bir gangster olarak Jeff Costello, bir şehirde, Paris'te, sevgilisi tarafından korunmaktadır ve Paris Metro'sunda polisten kaçmayı başarır. Yalnızca kendisine güvenen Costello'ya göre, dünya güvenilmez bir yerdir ve şehir, caddeleri, insanların beşeri temaslarının olmadığı küçük apartman daireleriyle, tehlikeyle dolu, insanın kendisini bir samuray gibi yalnız hissettiği bir ormana benzer ve düşmanlarından kaçması için ona yardımcı olur. Film, Colin McArthur'un vurguladığı gibi, "yağmurdan ıslanmış caddelerin, otomobillerin, sabahın erken saatlerinde polis merkezlerinde uzanan sıraların, lüks apartmanların ve ucuz odalı evlerin, pahalı gece kulüplerinin" (171), özetle, şehrin duygusuna sahiptir.

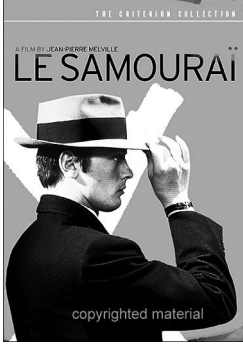
Cezayir Batakhaneleri'nde, Paris ile kadın arasında belirgin bir bağlantı bulunduğu söylenebilir. Mücevherleri ve kokusuyla Gaby, Pepe'ye Paris'i hatırlatır: "Sen tamamen parasın, elmassın ve ipeksin; sen, Metro'yu, kumarhanede para yerine geçen fişlerin torbalarını ve kafe teraslarındaki kahveyi düşünmeme neden oluyorsun; o sensin."

Paris, *Kiralık Katil*'de ormanla ilişkilendirilirken, Gabin'in filminde güzel kadınlar aracılığıyla arzu nesnesi haline gelir. Paris, "Parizyen bir dekorun asla yer almadığı *Cezayir Batakhaneleri*'nde hâlâ bir arzu nesnesi ve referans noktasıdır" (Vincendeau, 1985: 21).

Gabin ve Delon'un canlandırdıkları yalnız karakterler için şefkat arayışı can alıcı bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. *Hayvanlaşan İnsan*'da, buluşmalarından birinde Jacques (Gabin) ve Severine (Simone Simon) arasında, Jacques'ın sevgi ihtiyacı hakkında ilginç bir konuşma gerçekleşir. Severine: "Sevgilim, beni sevmelisin... Çünkü yalnızca senin aşkınla geçmişi unutabilirim."; Jacques: "Seni bütün kalbimle seviyorum, Severine. Yemin ederim. Ama sen de beni sevmelisin. Sevgine ihtiyacım var."; Severine: "Senin de sorunların var mı? Anlat bana."; Jacques: "Hayır, benimkiler var olmayan sorunlar. Sözü-nü bile edemeyeceğim korkunç depresyonlar." *Son Ümit*'in bir sahnesinde de, François (J. Gabin) ve sevdiği kadın Françoise (Jacqueline Laurent), kadının "Belop" adlı oyuncak ayısı üzerine konuşurlar. Bu konuşma, dolaylı biçimde değinilmiş olsa da, konumuz açısından ilginçtir. Françoise erkeğe, oyuncak ayısının ona benzediğini söyler: gözleri aynen François'inki gibidir, bir mutlu, bir mutsuz bakar. François kadına katılır. Aynı sahnede, François oyuncak ayıyı elinde tutarken, arkasında duran kadının elini erkeğin omuzuna koyduğunu görürüz. Gerçekten de, söz konusu görüntünün yer aldığı çerçeve erkek karakterin, en az "yakışıklı, ama bir kulağı eksik, bir gözü mutlu ve bir gözü birazcık mutsuz bakan" ayıcık Belop kadar sevgiye ihtiyacı olduğuna işaret eder. Buradan *Kiralık Katil*'e geri döndüğümüzde, toplum dışı bir karakter olarak Jeff Costello'nun da şefkate muhtaç olduğunu söyleyebiliriz. Jeff'in, sevgilisi Jane'i görmek için evine gittiği bir sahnede, kadın elini onun omuzuna koyar; Jeff, Jane'i yanağın-dan öper ve aniden geri çekilir. Aralarındaki konuşma kısadır: Jane: "Bana ihtiyacın var mı?"; Jeff: "Hayır."; Jane: "Evet, ihtiyacın var. Benden ne yapmamı istiyorsun?"; Jeff: "Hiçbir şey."

Alain Delon, *Kiralık Katil*'de, başka birçok filminde olduğu gibi, gözleri kaygıyla yüklü, kendini ve çevresini sorgulayan, ancak kararlı görünen bir figürdür. McArthur, Jeff Costello'nun dikkate değer ölçü-

de stilize bir duygusuzluğa itildiğini ileri sürer ve şöyle der: “Filmin en karakteristik anlarının çoğunu, Costello’nun, filmin başında olduğu gibi, kendi odasında yalnız, kontratını yerine getirmeden önce yatağında uzandığı, yaralı koluna pansuman yaptığı ya da polisin odasına gizlediği mikrofonu aradığı sahneler oluşturur” (170). Yazarın ‘duygusuzluk’ olarak andığı halin, dışlanmış karakterin çaresizliğinin sonucu olduğunu söylemek mümkündür.



Anaakım sinemadaki erkeklik temsilleri üzerine çalışmaları olan Steve Neale, narsisizm ve narsistik özdeşleşmenin her ikisinin de iktidar, güç, otorite ve kontrole ilişkin fanteziler içerdiğini belirtir (5). Melville’in filmlerinin analizini yapan Neale’e göre,

Kiralık Katil, [diğer yandan], kendinden emin, her şeye kadir erkeklik imgesiyle başlar ve onun aşamalı ve nihai çözülüşünün izini sürer. Alain Delon yalnız bir gangsteri, bir kiralık katili oynar. Filmin ana figürünün narsisizmi, özellikle, şapkasını taktığında yaptığı ve elini şapkasının kenarında gezdirmesine dayalı tekrar edilen ve ritüelleşmiş bir jestle belirginleşen, görünüşüyle ilgili saplantısı üzerinden vurgulanır. Delon bir göreve gönderilir, ancak kulüpte çalışan siyah kadın şarkıcı tarafından fark edilir. Birbirleriyle bakışırlar. O andan başlayarak Delon’un sınırsız gücü, sessizliği ve dokunulmazlığı bütünüyle tehdit altındadır. (...) Film, hiçbir surette sunduğu erkek imajının bir eleştirisi değildir. Tersine, film Delon’la özdeşleşir (ve seyirciyi de onunla özdeşleşmeye davet eder). Bununla beraber, hem bu imaj hem de kırılğan olanı açıkça tasarlanmıştır (6-7).

Neale, Delon'un duygusal ketumluğunu ve sessizliğini vurgular, bunu narsisizmle ve ideal egonun inşasıyla ilişkilendirir (7). Neale'in analizini değerlendiren Ian Green ise (1984), Delon'un filmde inşa edilen narsisizminin (kendi derdiyle meşguliyeti, giyim-kuşam alışkanlıkları, işi, bağımsızlığı, güzelliği, sessizliği), büyük ölçüde, pek çok erkeğin kolaylıkla fark edeceği ve hem aldırmayacağı hem de endişe duyacağı, kendine acıma duygusu, yalnızlık ve korku içerdiğini belirtir. Green'e göre,

Ancak film her halükarda erkek imgesine ilişkin bir eleştiri sunar (ya da kendi içinde çelişkiye düşer); film bizi kesinlikle Delon ile özdeşleşmeye davet eder ve bunun, ideal imgesi çözüyor görünse bile, erkek izleyici için mutlaka bir sorun olması gerekmez. Tersine, bu, bir başka haz kaynağıdır (mazoşistik? narsisistik? kendine acıma?). 'Eleştiri' ile 'özdeşleşme' birbirinden ayrılmalı mıdır? Sanırım her ikisinin de, eğer filmin getirdiği 'eleştiri' işlevsel olacaksa, bizlerin nasıl değerlendirdiğine bakılmaksızın, izleyicinin filmle ilişkili tepkisiyle ilişkili olmaya ihtiyaçlarının bulunduğu çok daha muhtemeldir. Gene, bilinçdışının çelişkili alanını vurgulayan şey psikanalizdir ve sinemadaki özdeşleşme süreçleri her türden çatlaklar ve kırılmaları barındırmaya muktedir görünmektedir. Belki de eleştiriye ortaya çıkaran yalnızca özdeşleşmedir (42).

Jeff'in her an yıkılmaya hazır narsisizmi kendini yok eder. Delon, aynı zamanda kendisine de karşı olan, hissiz, soğuk, utangaç ve şiddet içeren bir erkeklik sergiler: bu, 'kırılğan bir erkeklik'tir. *Kiralık Katil*'de, Jeff Costello ile piyanistin arasında, kadının otomobilinde geçen konuşmalarında piyanist, Jeff'e, gece kulübünün patronu Marley'i neden öldürdüğünü sorar. Jeff, "Çünkü parası ödendi" diye karşılık verir. Kadın, "Nasıl bir erkeksin sen?" diye sorduğunda ise, Jeff yanıt vermez.

Minimalist oyunculuk

Richard Dyer, filmlerinin bir yıldızın imajındaki öncelikli konumuna dikkat çeker: "Sonuç olarak yıldızlardan söz ediyoruz - ünleri, filmlerde oynamaları gerçeğiyle belirlenir." (70). Film, nihayetinde, bir yıldızın yaptığı işi icra edebileceği ve başarısını göstereceği tek araçtır: "Performans, görevin nasıl yerine getirildiği, sözlerin nasıl söylendiği-

dir” (Dyer, 1979: 151) Dyer, performansın gösterenlerini şöyle sıralar: yüz ifadesi, ses, jestler, postür, bedenin hareketi (151).

Daha önce de belirtildiği gibi, Gabin’in filmlerinde fazla eylem yoktur. Oyuncunun, zaman zaman patlayan öfkesi haricinde, Gabin filmlerinde hemen hiçbir şey yapmaz.¹³ Savaş öncesindeki ‘Şiirsel Gerçekçi’ Gabin filmlerinin tipik özellikleri olan eylemsizlik, mekânın sınırlılığı, ‘klostrofobi’, *Cezayir Batakaneleri*’nin şehir peyzajında ve *Son Ümit*’de Gabin’in kapana kısıldığı küçük odada karşılığını bulur (Williams, 1992: 193-256).

Savaş öncesi ve sonrası Fransız sinemasının ‘sessiz’ bir karakteri olan Gabin, filmlerinde çok konuşmaz, kendisini genellikle yüzüyle ifade eder, minimalist bir oyunculuk tarzını benimser.¹⁴ Örneğin, yönetmen François Truffaut, *Haracima Dokunma*’daki minimalist oyunculuk tarzıyla ilgili olarak şöyle yazar: “Grisbi karakterlerinin güzelliği onların sessizliğinden, jestlerindeki tutumluluğundan gelir. Onlar yalnızca gerekli olanı söylemek ya da yapmak için konuşur ya da hareket ederler” (30). Vincendeau (1993b), Gabin’in minimalist oyunculuğunun ve ‘öfkesi’nin işlevini otantiklikle ilişkilendirir: “Onun minimalist oyunculuk tarzı tamamen oynamıyor izlenimi vermek ve böylece otantikliği ima etmek üzere tasarlanmıştır. Diğer yandan, Gabin’in (birçok filmindeki) ünlü öfke patlamaları ise, kültürümüzde gene otantikliği akla getiren kontrolü kaybetmeyi gösterir: mademki elinde değildir, bu haliyle gerçekten ‘o’dur” (Vincendeau, 1993b: 28).

13 Bazin’in, Jean Gabin’in ‘öfkesi’yle ilgili söyledikleri ilginçtir: “Gabin’in, savaştan önce gerçekleştirdiği her filmin sözleşmesini imzalamadan önce, hikâyede, çok iyi olduğu öfke patlamasına ilişkin bir sahnenin bulunması için ısrar ettiği söylenir” (1971: 177).

14 András Bálint Kovács’a göre (2010) minimalizm, ifade unsurlarının sistematik biçimde azaltılmasıdır . Kovács şöyle yazar: “Minimalizm aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlenmesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder. Gelişigüzel çeşitliliği elemenin yanı sıra fazlalığı azaltmayı da içerir. Minimalizm 1950’lerde Dryer’in, Bresson’un, Ozu’nun ve Antonioni’nin filmlerinde tanımlandı. Ancak 1959’dan itibaren stilistik sadelik ve indirgemecilik moda oldu ve minimalizm modern sinemanın en güçlü ve etkili eğilimi haline geldi” (149).

Andrew Sarris'e göre (1981), Gabin'in cazibesi özellikle sinemasaldır. Gabin'i Laurence Olivier ile karşılaştıran Sarris, sinemada yüzün önemine işaret eder:

Onun (Gabin) büyüyen sessizlikleri sahnede tekinsiz görünebilirdi. Sinema yüzler, tiyatro seslerdir. Olivier oyuncu olarak opera şarkıcısı gibidir. Heyecan verici sesi, binlerce tonluk karakter makyajı altında gömülmüş olsa bile, onun yıldız niteliğiyle özdeşleşir. Ancak konuşana kadar ve konuşmadığı sürece gerçekten var olmaz. Gabin ise bir filmin gösterim süresinin her saniyesinde var olur (231).

Gabin'in, 1960'larda ve 1970'lerde, yeni kuşağın oyuncularıyla başlıca rollerini paylaştığı yapımlar, güldürüler ve polisiye filmlerdi. Henri Verneuil, Jose Giovanni ve Jacques Deray gibi yönetmenlerin *Hırsızlar* (*La Casse*, Henri Verneuil, 1971), *Şehirde İki Adam*, *Borsalino* ve *Öldürmek Arzusu* (*Flic Story*, 1975) adlı polisiyeleri, büyük ölçüde Alain Delon ve Jean-Paul Belmondo gibi yıldızlara yaslanan yapımlardı (Forbes, 1992: 53). Delon, türün seçkin yönetmenlerinden Jean-Pierre Melville'in üç filminde oynadı: *Kiralık Katil*, *Ateş Çemberi* (*Le Cercle Rouge*, 1970) ve *Gecelerin Adamı*. Melville'nin "bir paranoyağın bir şizofreni analizi" (aktaran Nogueira, 1971: 126) sözleriyle andığı *Kiralık Katil*'de, Delon, Forbes'a göre, Jeff Costello rolünde iki gelenekten yararlanır: 1950'lerde Gabin tarafından oluşturulmuş ve bir Fransız geleneği olan itidalli ve bastırılmış şiddet ve Humprey Bogart'ın performansına dayalı Amerikan polisiye geleneği (55).

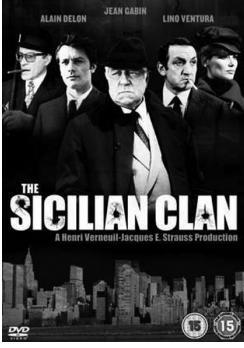
Gerçekten de, Gabin'den etkilenmiş olan Delon'un, *Sen Benimsin*, *Asker Kaçağı* (*L'Insoumis*, Alain Cavalier, 1964), *Sicilyalılar Çetesi* (*Le Clan des Siciliens*, Henri Verneuil, 1969) ve *Kiralık Katil* gibi filmlerinde, bir tür minimalist oyunculuk tarzı geliştirdiği çok belirgindir. Örneğin, *Sen Benimsin*'de çok az diyalogu vardır. Benzer biçimde, *Asker Kaçağı*'nda, "yalnızca gerekli noktaları açıklamak üzere kullanılmış olan diyaloglarda büyük bir tasarruf söz konusudur ve karakter gelişimi neredeyse tamamen kameranın gördükleri üzerinden gerçekleşmektedir." (Bean, 1965: 15). Delon da, bütün bir film boyunca konuşmayan bir karakteri oynamak istediğini belirtmiştir (aktaran Bean, 1970: 11). *Kiralık Katil*'de, daha önce Sarris'in Gabin için belirttiği gibi, sessizliği

ve yüzüyle filmin her saniyesinde Delon'un bütün mevcudiyeti hissedilir. Tim Palmer, Delon'un bu filmde, "duygusuz ve neredeyse anlaşılmaz bir sinemasal varoluş yaratmak üzere oyunculuk tarzını daralttığını" söyler; daha önemlisi, yazara göre, "Melville, davranış ve hareketin resmedilmesinde Robert Bresson ve Jacques Tati ile aynı ilgiyi paylaşır" (129). Delon, yönetmenin sonraki iki filminde de benzer bir oyunculuk sergilemiştir.¹⁵ Melville'in aktardığı ilginç bir anektod, Delon'un oyunculuk tercihine ilişkin güçlü ipuçlarına sahiptir: "Alain, aniden saatine bakıp beni durdurana kadar dirsekleri dizlerinin üzerinde ve yüzü ellerinin arasında gömülü bir biçimde, hareket etmeden dinledi: "Yedi buçuk saat boyunca senaryoyu okuyorsun ve bir kelime diyalog yok. Bu benim için yeterince iyi. Filmde oynarım" (aktaran Nogueira, 1971: 129).

Usta/çırak ya da klasik/modern sinema oyunculuğu ilişkisi

Jean Gabin ve Alain Delon üç filmde başrolleri paylaştılar: *Vurgun*, *Sicilyalılar Çetesi* ve *Şehirde İki Adam* (*Deux hommes dans la villa*, Jose Giovanni, 1973). Bu filmlerin ortak özellikleri polisiye türün sınırları içinde değerlendirilebilecek olmalarıdır. İlk iki filmin hikâye örgüleri birer soygun etrafında kurulmaktadır. Hatalı adalet sistemini eleştirmeyi amaçlayan *Şehirde İki Adam*, suçluluk ve af konularına odaklanır. *Vurgun*, Cannes'da bir otelin kumarhanesini soymaya heveslenen farklı kuşaktan iki soyguncunun hikâyesini anlatır. "Genç dolandırıcı" Delon, "emekli centilmen suçlu" Gabin ile işbirliği yapar (Melville'den aktaran Nogueira, 1971: 129). Gabin ve Delon, aralarında bir tür usta-çırak ilişkisinin bulunduğu bir takım oluştururlar. Eylemi planlayan 'yaşlı tilki' Gabin soygunun beynidir. Diğer yandan, genç hırsız Delon soygunun heyecanının an be an yaşamak, aksiyonun keyfini çıkarmak ve ustasına becerisini ispat etmek arzusundadır. Soygunun ardından otel polis tarafından sarılır; Delon, filmin ünlü finalinde, çaldıkları paraları otelin yüzme havuzuna fırlatır.

15 Melville'nin sözkonusu üç filmine ilişkin olarak, kadınların konumun ele alındığı ve karakterler ve oyunculuk üzerinden erkeklik analizinin yapıldığı ayrıntılı bir çalışma için bkz. Vincendeau, Ginette (2001).



Sicilyalılar Çetesi'nde, Gabin, Fransa'da yaşayan Sicilyalı bir ailenin liderini, bir büyükbabayı canlandırır. 'Büyük aile'nin bir üyesi olarak ailesiyle birlikte 'profesyonel bir iş'te yer alır. Aileden biri olmayan Delon, 'iş'e bir profesyonel olarak katılır. Gabin gücünü, mafya üyesi ve büyükbaba olmasından alır. O, oğulları, kızı, karısı ve gelini karşısında bir baba ve bir patriarktır. Delon ise bir 'yabancı' olarak bu hegemonyanın dışındadır; ancak, diğer yandan, ona güvenmeyen ustasının gözetimindedir. Baba'nın oğlu Aldo'nun karısı Delon'u baştan çıkardığında Gabin, 'sorunu aile içinde çözümleyerek' her ikisini de öldürür. Başlangıçta birer ortak olan Gabin ve Delon sonunda birbirlerinin düşmanı haline gelirler. *Vurgun*'da usta / çırak (ya da sembolik baba/oğul) ilişkisi, komik bir biçimde, soygunun başarısızlıkla sonuçlanmasına paralel olarak başarısız bir görünüm kazanırken, *Sicilyalılar Çetesi*'nde, (profesyonel) ihanet, çırağın ustası tarafından öldürüldüğü filmin trajik sonunu hazırlar.

'Toplumsal içerikli' bir film olarak *Şehirde İki Adam*, diğerlerinden farklı bir yapımdır. Filmde Delon, huzurlu bir hayat peşindeki eski katil Gino'yu canlandırır. Gabin ise yirmi yedi yıldır suçlularla ilgilenen ve Delon'u koruyarak ona iş bulan bir danışman rolündedir. Gino için hapisten çıktıktan sonraki mutlu başlangıç, 'görevi affetmemek olan' müfettiş Guatro tarafından sert biçimde sarsılır. Tahrik sonucu Delon yeniden katile dönüşür ve sonunda idam edilir. 'Baba/oğul ilişkisi', bu sefer husumet yerine burjuva adaleti, köhnemiş kurumlar ve toplumun anlayışsızlığı yüzünden bir kez daha trajik bir biçimde parçalanır.



Gabin ve Delon'un canlandırdıkları karakterler, genel olarak değerlendirildiğinde, birer 'yabancı'dırlar. Bu kişiler, maşist bir dünyanın figürleridir; ancak ne bu dünyada gerçekten var olabilirler, ne de onun dışına çıkabilirler. Özellikle *polar* filmlerin, iki oyuncunun karizmatik yıldız kimlikleri aracılığıyla, belli bir raconu, yaşam tarzı ve ritüelleri olan bir dünyayı, silahtan giyim-kuşama ve davranış kalıplarına titizlikle gerçekleştirilmiş bir ikonografinin desteği ve melodramla trajedi arasında seyreden anlatıların da cazibesıyla bir biçimde romantize ettiği söylenebilir. Ancak diğer yandan, bu makalede deği-

nilen çok sayıda filmde, Gabin ve Delon'un inkâr edilemez katkılarıyla nihai olarak söylenen, erkekliğin kırılğanlığı, erkek hamasetinin çıkışsızlığı ve kahramanlık mitinin çöküşüdür.

Kaynakça

- Bazin, André (1971). *What is Cinema? Volume II*. Çev., Hugh Gray. California: University of California.
- Bazin, André (1985). "André Bazin, Jacques Doniù-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette, Eric Rohmer: Six Characters in Search of auteurs; a discussion about the French Cinema". *Cahiers du Cinema* (Vol. 1). Jim Hillier (der.) içinde. Londra: Routledge.
- Bazin, André (2000). *Sinema Nedir?* Çev., İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm.
- Bean, Robin (1965). "Reaching for the world." *Films and Filming* 125.
- Bean, Robin (1970). "Creating with a passion." *Films and Filming* 189.
- Buss, Robin (1988). *The French Through Their Films*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Darke, Chris (2003). "Alain Delon." *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell Smith (der.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabcacı. 654.
- Dyer, Richard (1979). *Stars*. Londra: BFI.
- Cousins, R.R. (2000). "Jean Gabin." *International Dictionary of Films and Filmmakers-3: Actors and Actresses*. Tom Pendergast ve Sara Pendergast (der.) içinde. New York: St. James Press. 459-461.
- Forbes, Jill (1992). *The Cinema in France After the New Wave*. Londra: BFI.
- Gaffney, John ve Diana Hokmes (2008). "Stardom in Theory and Context." *Stardom in Postwar France*. John Gaffney (der.) içinde. New York: Berghahn Books. 7-25.
- Green, Ian (1984). "Malefunction." *Screen* 25(4-5): 36-48.
- Hayward, Susan (1993). *French National Cinema*. London: Routledge.
- Katz, Ephraim (1982). *The International Film Encyclopedia*. London: Mcmillan.

- Kirkham, Pat ve Janet Thumin (der.) (1993). *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. London: Lawrence and Wishart.
- Konisberg, Ira (1993). *The Complete Film Dictionary*. London: Bloomsbury Publishing Limited.
- Kovács, András Bálint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması: 1950-1980*. Çev., Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki.
- McArthur, Colin (1972). *Underworld USA*. London: Secker and Warburg.
- Neale, Steve (1983). "Masculinity as Spectacle." *Screen* (6): 2-17.
- Nogueira, Rui (der.) (1971). *Melville on Melville*. London: Secker and Warburg.
- Palmer, Tim (2006). "Le Samourai/The Godson." *The Cinema of France*. Phil Powrie (der.) içinde. London: Wallflower. 123-132.
- Powrie, Phil (1998a). "Stars." *Encyclopedia of Contemporary French Culture*. Alex Hughes (der.) içinde. London: Routledge. 507.
- Powrie, Phil (1998b). "Alain Delon." *Encyclopedia of Contemporary French Culture*. Alex Hughes (der.) içinde. London: Routledge. 147.
- Renoir, Jean (1989). *Renoir on Renoir*. Çev., Carol Volk. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarris, Andrew (1981). "Jean Gabin: The doomed proletarian hero." *The Movie Star*. Elisabeth Weis (der.) içinde. New York: The Viking Press.
- Straayer, Chris (2001). "The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Peter Lehman (der.) içinde. New York: Routledge. 115-132.
- Tabery, Karel (2000). "Alain Delon." *International Dictionary of Films and Filmmakers-3: Actors and Actresses*. Tom Pendergast ve Sara Pendergats (der.) içinde. New York: St. James Press. 335-337.
- Thomson, David (2010). "Alain Delon." *The Guardian*. 19 Ağustos 2010.
- Truffaut, François (1985). "The Rogues are Weary." *Cahiers du Cinema Volume I: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave*. Jim Hiller (der.) içinde. Çev., Liz Heron. London: Routledge. 28-30.

- Vincendeau, Ginette (1985). "Community, Nostalgia and the Spectacle of Masculinity." *Screen* 26(6): 18-38.
- Vincendeau, Ginette (1993a). "Gérard Depardieu: The Axion of Contemporary French Cinema." *Screen* 34(4): 343-361.
- Vincendeau, Ginette (1993b). "Anatomy of a Myth: Jean Gabin." *Nottingham Film Studies* 32(1): 19-29.
- Vincendeau, Ginette (1994). "The Beast's Beauty: Jean Gabin, Masculinity and the French Hero." *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Pam Cook ve Philip Dodd (der.) içinde. London: Scarlett Press. 115-122.
- Vincendeau, Ginette (1996). *The Companion to French Cinema*. London: Cassell ve BFI.
- Vincendeau, Ginette (2001). "'Autistic Masculinity' in Jean-Pierre Melville's Crime Thrillers." *Gender and French Cinema*. Alex Hughes (der.) içinde. Oxford: Berg Publishers. 139-155.
- Wexman, Virginia Wright (2006). *A History of Film*. Boston: Pearson.
- Williams, Alan (1992). *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

