

Alman Sinemasının Büyük İsmi REINER WERNER FASSBINDER 1945-1982

Doç. Dr. Nadi KAFALI*

ÖZET

Bu makalenin yazılış amacı, Reiner Werner Fassbinder'in sinema kişiliğinin ortaya çıkarılması için bir ön çalışma olmasının yanı sıra, içinde yaşadığı Alman toplumunun da yabancılara uyguladığı ayrımcı politikaları, yabancı düşmanlığının kaynaklarının neler olduğunu ve ırkçı düşüncelerin kaynaklandığı insana ilişkin değerlerin nasıl değişime uğradığını önceden sezmesi ve değerlendirmesi yönünden yazılmaya değer görüldü. Yazdığı senaryolarda melodrama dayanan bir yapı olmasından ötürü yoğun olarak Douglas Sirk'ten etkilenmiştir. Eşcinselliğinin yanı sıra uyuşturucuya olan bağımlılığı, bu tür sorunların ardı olarak kaldığı toplum düzeyinde onu ilerici olmaktan yoksun bırakmaz. Ancak, Fassbinder bu bağlamda herhangi bir politik düşünceye angaje olmuş bir yönetmen de değildir. Fassbinder, büyük bir olasılıkla tiyatrodan gelme bir alışkanlıkla filmlerinde gökyüzünü göstermekten özenle kaçınır. Makalenin kalan bölümünde Fassbinder'in kadınlara ilişkin olarak yaptığı filmler açıklanmakta "Maria Braun'un Evliliği, Lili Marlen ve Lola" filmleri anlatılmaktadır. Bu makalenin sonunda yazar için Fassbinder'in en önemli filmi olan ve yabancı düşmanlığıyla ırkçılığı çok kritik anlamda tartışan "Korku Ruhu Kemirir" filmi açıklanmaya çalışılmaktadır.

Almanya'da II. Dünya Savaşı'ndan önce Nazi'lerin iktidara gelişi ve savaşın bitiminden 1960'ların sonuna kadar Alman Sineması büyük bir suskunluk içine girdi. Bilindiği gibi film dünyasında düzenli olarak etkili sinema örneklerinin verildiği ve güçlü bir sinemanın olduğu Almanya'da bu uzun suskunluğun nedeni, uygulanan ırkçılık politikası ve seçkin Alman yönetmenlerinin savaş öncesi ya da sırasında Almanya dışına kaçmaları, özellikle de Hollywood'a yerleşmeleri ve oralarda film yapmaya devam etmeleriydi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu büyük sansür ortamının bitmediği ve onun yerini alacak güçlü bir ulusal sinema kalmadığı için Alman sineması kendi sahip olduğu yeri ezeli rakibine, Hollywood sinemasına kaptırdı. 1960'tan sonra ani bir uyanış gösterip birbiri ardına sinema tarihine geçecek kadar güçlü filmler ortaya koyan Alman sinemasının önemli isimlerinden birisi de hiç kuşkusuz *Reiner Werner Fassbinder'dir*.

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Öldüğü zaman 36 yaşında olan Fassbinder, tiyatro yazarlığından geliyordu; yazardı, oyuncuydu, yönetmendi. Ölümüne dek sürdürdüğü bu uğraşlarının yanı sıra otuzu aşkın sinema ve TV filmi ve birçok radyo oyununu yazıp yönetecek kadar da verimli olabilmiş bir sanatçıydı. Bugün filmleri sinematik açıdan beğenilse de beğenilmesede bu denli üretken ve verimli bir sinemacının bu kadar genç yaşta ölümüne üzülmemek elde değildir.

Fassbinder ilk bakışta izleyiciyi film izlemekten iten, şaşırtan sinema filmleri yapmıyordu. Kendi ulusundan ve çağdaşları olan Syberberg, Herzog ve Schrotter gibi irkiltici filmler de yapmıyordu. Fassbinder'in asıl ilgilendiği, melodram yönü ağır basan öyküleri ele alıp incelemektir. Senaryolarını kendisinin yazdığı filmleri görüntülemeyi de severdi. 1970'lerde üstünde uzun bir inceleme yapıp yayınladığı vatandaşı Douglas Sirk'e karşı da açık bir tutkusu vardı ve ona hayrandı. Sirk'in Amerika'da yaptığı filmlerde, sıradan melodram görüntünün altında birşeyler söylediği inancındaydı. Douglas Sirk zamanında küçümsenen melodramların ("Aşk Rüzgarları", "Şafak Devriyesi", "Zehirli Hayat" veya "Sevmek Zamanı- Ölmek Zamanı" gibi) anlattığı öyküler, bu öykülere yönetmenin duyduğu inanç, bu öykülerin sinema dünyasını yaratmadaki ustalığı Fassbinder'i Sirk'e hayran bırakmıştır. Bu büyük alman sanatçının hayranlık duyduğu bir başka nokta da Amerikan sinemasının anlatım özellikleri ve geniş yığınları etkileme gücüdür. Fassbinder ya klasik roman ve tiyatro yapıtlarını ele alıp doğrudan uyarlıyor ya da tek başına veya bir arkadaş grubuyla (ki, bu arkadaş grubu hep tiyatro geleneğinden gelme arkadaşlarından oluşmaktadır) oluşturduğu özgün öykülere ya da senaryolara dayanarak film yapıyordu. Ama yapıtlarında gerek biçim, gerek öz olarak bir devamlılık, sağlam bir bütünlük bulunmaktadır.

Fassbinder'in sinemasının yalnızca yukarıda anlattığımız bu referanslarla belirlenemeyeceği açıktır. Kabare çalışmalarından ve tiyatro deneyimlerinden mekan ustaca kullanma, anlattığı temalara en fazla uygunluğu sağlayacak renkleri, dekoru, kostüm ve aydınlatmayı kullanma alışkanlığı Fassbinder'e daha ilk bakışta önemli bir üstünlük sağlamaktadır. Fassbinder'in uyuşturucu kullanma alışkanlığının yanında bir diğer özelliği de eşcinselliğidir. Hoşgörülü bir toplum içinde yaşamının doruklarına ulaşmış gibi görünen, cinselliğin artık sorun olmaktan çıktığı, faşingleriyle ünlenmiş bir toplum içinde yaşamaktadır Fassbinder. Ama bu ülkede hiçbir zaman ölmemiş ve bu sıralarda da sık sık patlayan faşizmin, cinsel azınlıklar dahil her türlü azınlığı ilk fırsatta nasıl ezmeye kalkacağını, faşistlerin yahudiler, komünistler ve eşcinselleri aynı torbaya koyup nasıl yok etmeye kalkacaklarını çok iyi özümsemiştir. Bütün bunların ötesinde Batı Alman demokrasisindeki devlet baskısını, cezaevlerinde yok edilen anarşistleri (Badern Mainhoff gibi), çok iyi güvenlik önlemleri olan hücrelerde "intihar eden" isyancı çetelerin üyelerini (!) ve politik fikirleri nedeniyle devlet kuruluşlarındaki görevlerinden uzaklaştıran memurları bilmektedir. Batı Alman demokrasisinin

çatısı altında yaşarken, bu topluma mensup olmanın acılarının ve sorumluluklarının neler olduğunu kavramıştır.

Fassbinder'deki tiyatro etkileri ve tiyatronun ağır bastığı biçimselcilik Münich'te erken yaşlarda başladığı tiyatro yaşamı nedeniyle derin izler taşır. Dekor, giysi ve ışık anlayışında tiyatrodan gelme açık etkiler vardır ve abartıdan kaçınmadan anlatmak istediğine hizmet edecekse bunu kolayca benimsemekte ve kullanmaktan kaçınmamaktadır. Aydınlanmanın yönlendirilmesinde ve renk seçiminde dramatikleştirilmeye uygun öykülerde bile sadeleştirme ya da dramdan arındırma yöntemini kullanarak, heyecan ve duygusallığın en yoğun olduğu yan öğeleri kırmaktadır. Dramatik yapıya Brecht'yen öğeleri de ekleyerek bunu kendisine özgü bir alışım haline getirir. Ancak ortaya çıkan bu alışımın nasıl yorumlanması gerektiği konusunda izleyici ortada kalabilmektedir. Örneğin "Lili Marleen" filminin nasıl yorumlanması gerektiği konusunda izleyiciler ve film eleştirmenleri hep ayrı ayrı yorumlara ulaşmışlardır. Acaba filmde şarkıcının umutsuz aşkı mı ele alınmalıdır yoksa film Nazizm/sanatçı ilişkilerine mi bir bakıştır? Bu Nazizmin yeniden yargılanması mıdır, yoksa çeşitli kirli ilişkilerle uğraşan yahudileri ve örgütlerini filminde eleştirmekte midir? Bu durum ilk bakışta kolayca izlenen, seyirlik niteliklerini hiçbir zaman yitirmeyen filmlerin (ki bu Fassbinder'in Amerikan sinemasından ve Douglas Sirk'ten aldığı bir derstir) daha dikkatli bir bakış ve incelemenin sonucunda karmaşık yapıda olduklarını açığa vurmaktadır.

Fassbinder klasik anlamda hiç kuşkusuzdur ki ilericiydi. Kendi çağdaşı olan diğer Alman aydınları gibi, Batı Alman demokrasisinin içerdiği baskı ve zulüm mekanizmasının neleri içerdiğini bilmemesi olanaksızdı. Aynı zamanda Fassbinder'in önemli bir avantajı daha bulunuyordu ki bu avantaj savaşı bilmeyen bir kuşaktan olmasıydı. 1970'li yılların sonunda Alman demokrasisinin durumunu irdeleyen, çok bölümlü olan ve bölümlerini çeşitli yönetmenlerin çektiği bir film olan *Sonbaharda Almanya* adlı filmde bir bölümün sahibi olan Fassbinder bu konuda hiçbir kuşkuya yer bırakmamaktadır. Ne var ki, Fassbinder açıkça politik filmler yapan ve herhangi politik bir düşünceye angaje olmuş bir yönetmen değildir. "Custers Ana Cennete gidiyor" isimli ünlü filminde, Alman iş çevrelerine olduğu kadar Marksist çevrelere de eleştiri getirdiği gözlenmektedir. Emekçi kocası intihar eden bayan Custers, gerçeği arayışı sırasında patronlar tarafından da, radikal örgütler tarafından da aynı biçimde sömürülmektedir. Sömürü zaten Fassbinder'in en gözde temalarından birisidir. Eşcinselliğini ve eşcinsel ilişkileri sık sık beyaz perdeye taşımaktan çok hoşlanan sanatçı, bu ilişkilerin olanaksızlığını ve bu yoldaki umutsuzluğunu gösterdiği filmlerinde, bu olanaksızlığı cinselliğe değil toplumsallığa dönük biçimde açıklamaktadır .

"Güçlünün Yasası" filminde zengin arkadaşı tarafından tam anlamıyla sömürülen emekçi (ki, bu rolü Fassbinder kendisi oynamıştır) sonunda

kurtuluşu intihar etmekte bulur. Bu intihar ekonomik yapısı sömüren/ sömürülen ikilemine dayanan bir toplumda eşcinsel olsun ya da olmasın her türlü ilişkinin olanaksızlığını vurgulayan çarpıcı bir sondu” (Dorsay, 1986:147).

“Maria Braun'un Evliliği” (Ehe der Maria Braun) filmiyle Hollywood’da adını duyuran Fassbinder, Amerika’da geniş ilgi bir görünce, onun dış dünyaya açılması kolaylaştı ve kısa zamanda da geniş yapım olanaklarına kavuştu.

“Fassbinder elbetteki tüm Genç Alman Sinemacıları gibi bir yandan sinemanın anlatım kalıplarının bu güne oranla başka neler olabileceğini araştıran, sinemanın o güne kadar sahip olduğu kalıpları sarsan, yeni anlatım biçimleri geliştirmeye yönelik filmler yapıyor, diğer yandan da, toplumuyla ülkesiyle ve çağıyla olan göbek bağıını kesmiyordu. Yaşamın cinselliğe doğru uzanan her anından, her ögesinden kaynak alan, destek alan bir sinemaydı bu... Ama ne biçimi öz lehine ön plana çıkarıyor, ne de tümüyle politik/toplumcu bir sinemaya yöneltiyordu. Aynı biçimde cinselliğin büyük yer tuttuğu filmleri sonuç olarak cinsel filmler ya da cinsellik üzerine filmler değildi” (Dorsay, 1986:150).

Fassbinder "Maria Braun'un Evliliği" nde (Ehe der Maria Braun) yaklaşık olarak tüm filmlerinde görülecek olan gökyüzünü göstermeme özelliğini sürdürür. Sanatçı bir çok eleştirmenin de yazdığı gibi ama hep ayrı ayrı sonuçlara varılan yorumlarda kapalı mekanların ustası olarak tanınmaktadır. Bir anlamda bu söylenenler çok doğrudur. Fassbinder belki de tiyatrodan gelen bir alışkanlıkla ya da yabancılaşmanın verdiği bir dışavurumla filmlerinde hiçbir zaman gökyüzünü göstermez. “Maria Braun'un Evliliği” filminden bir örnek verilecek olursa; doksan dakikayı aşan gösterim süresinde izleyici hiçbir zaman gökyüzünü göremez. Bu durum o denli abartıya ulaştırılmıştır ki savaşın bitimiyle birlikte sevgilisi olan Amerikalı Bill'in evin bir bireyi, hatta neredeyse ekme kapısı olmasıyla gelişen bir yaşantının içindeki piknik sahnesinde bile, kamera hep alt açıda kalmış, sonbahar yapraklarını görüntülemiş, ama bir kez dahi gökyüzünü göstermemiştir. Yine aynı filmde Maria'nın savaşta kaybolan kocasını savaş esirlerinin dönüşünü gösteren çekimlerde elinde kocasının adı soyadı ve fotoğrafı olan bir tabelayla tren istasyonunda savaştan dönen esirlere sorarken görürüz. Bu sahnelerden bir tanesinde bile yine gökyüzü görünmemekte, gökyüzünün görünmesi yerine Fassbinder buharlı trenden çıktığını varsayabileceğimiz buharları araya sokarak gökyüzünü perdelemektedir. Yine aynı biçimde savaştan sonra kız kardeşiyle bombalarla yıkılmış olan evlerini gezmeleri sırasında, bu kez arka fonda görünen koskocaman bir mahallenin yıkıntılarıdır ve yine gökyüzü yoktur ortalıkta. Yine aynı yöntem sürdürülüp onun başka bir filmine daha geçtiğimizde Fassbinder

bizlere yine gösterilmesi zor olanı göstermez. Bu kez film, sokak aralarında dolaşarak arabasındaki meyve ve sebzeleri bağırarak satan bir seyyar satıcıyı konu alan "Dört Mevsim Satıcısı"dır... Tüm film boyunca satıcı sokaklarda dolaşmasına karşın arka fonda görünen hep pastel renklere sahip sokak duvarları ya da başka renklerle perdelenmiş olan kapalı mekanlardır. "Korku Ruhü Kemirir " filminde de her zaman olduğu gibi yönetmen yine gökyüzünü göstermekten olabildiğince kaçır ve film boyunca insana özgürleşme duygumunu veren gökyüzünü hiç göstermez.

Genç Faslı bir işçi olan Ali ile Emmi'nin aşkını konu alan filmde Fassbinder izleyiciye bir şifre gönderir bu kez. Artık beraber yaşamaya karar veren Emmi ile Ali her ikisinin de çalışmaya devam edeceklerini açıklayınca, Emmi "böyle olunca zengin oluruz" diye karşılık verir. Ali'nin "zengin olunca ne yaparız" sorusunun yanıtı ise Emmi için "kocaman bir gökyüzü satın alırız" dır.

"Custers Ana Cennete Gidiyor "filminde bilinmeyen bir nedenle intihar eden bir işçinin karısının, kocasının adını temize çıkarmak için verdiği uğraş anlatılmaktadır. Bilinçsiz ve az okumuş bir kimse olan bayan Custers bu arada Alman toplumundaki ekonomik eşitsizliklerin, ve gizli bir sömürünün varlığını hisseder. Ama bu olaydan kendi düşünceleri için yararlanmak isteyen marksist çevreler ve diğer örgütler, kadını bir araç olarak kullanıp bırakırlar. Fassbinder bu filminde toplumuna soğuk, yansız bir gözlemci olarak yaklaşır, kesin bir angajmanı yoktur, kesin bir yan tutmaz.

"Güçlünün Yasası"ndaki eşcinsel ilişki ise, trajik bir biçimde biten olanaksız bir ilişkidir. Ama olanaksız olması, klasik ahlak/cinsellik anlayışı nedeniyle değildir, yani iki erkeğin birlikte yaşayamayacakları genel/ ahlaksal sonucuna ulaşmaz... İlişkinin olanaksız olması farklı toplumsal sınıflardan 2 birey bu film arasında gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Bir "iyi aile çocuğu " ile bir proleterin film boyunca emekçinin yüksek kesimden arkadaşı tarafından cinselliğiyle, kişiliğiyle, parasıyla (evet, parasıyla, çünkü zengin genç sonunda emekçi dostunun lotodan kazandığı paraya da el koyar) nasıl sömürüldüğünü gösterir. Ezen/ezilen, sömüren/ sömürülen diyalektiği Fassbinder'in bu çizgi dışı ilişkiyi anlattığı filminde asıl temadır. Alman toplumunun (Çağdaş sanayi toplumunun) ekonomik yapısını irdeler, bu yapının dayandığı sömürü temelini ortaya koyar" (Dorsay, 1986:147).

Fassbinder'in filmlerinin en etkileyicilerinden birisi olan "Sonbaharda Almanya" filmi tek yönetmenli bir film değildir. Bu film önemli sayılan ve *Genç Alman Sineması* geleneğinden gelen genç yönetmenler tarafından çekilmiştir. Ama yine de bu filmde izleyicileri en çok etkileyen bölüm Fassbinder tarafından çekilen

bölümdür. 1979 sonbaharında , Alman toplumunun çeşitli toplum olayları nedeniyle bir bunalım geçirdiği, varolan sistemin sorgulandığı bu dönemde, o dönemin bir siyasal yansımaları vermesi açısından önemli bir film. Filmde erkek sevgilisiyle birlikte oturan bir eşcinsel vardır (ki, Fassbinder bu eşcinsel rolünü kendisi oynamaktadır) film bir yandan bu iki adamın, diğer yandan ise, Fassbinder ile annesinin ilişkilerinin bir dökümü niteliğindedir. Bu filmde kendi sorunları ve cinsel yaşamının sorunlarını çözümü için içinde olan çağdaş bir Alman aydınının gündelik öyküsü anlatılmaktadır. Diğer yandan ise Fassbinder, bambaşka bir kuşağı temsil eden annesiyle şu anki alman politikası üzerinde tartışır, ona bu kuşağın algıladığı ama annesinin kuşağının algılayamadığı olup biten politik yaşamın gerçek yüzünün neler olduğunu anlatmayı dener. Sonuçta ortaya çıkan çok ilginç bir sinemasal deneydir ve bu film son derecede etkileyici ve inandırıcı bir film olmuştur.

FASSBINDER'İN KADINLAR DÖNEMİ VE "MARIA BRAUN'UN EVLİLİĞİ"

Son dört filminde kadın kahramanları ve onların toplum içinde buldukları yerlerin neresi olduğunu odak noktası olarak kabul eden Fassbinder'in bu filmleri Fassbinder'in "Kadınlar Dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Fassbinder, kadının etkileme, etkilenme gücü ve duyarlılığı nedeniyle toplumu ve çağı yansıtmada önemli bir araç, daha iyi bir ayna olacağını söyleyerek, çok çeşitli öğelerden yola çıkıp yepyeni bir bileşime ulaşan sinemasıyla Alman Sineması içinde önemli bir yere hakıyla oturmuştur. "Kadınlar Dönemi" nin önemli sayılan filmlerinin arasında Maria Braun'un Evliliği (Ehe der Maria Braun), "Lola", "Lili Marleen", "Veronika Voss'un Arayışı" bulunmaktadır.

Maria Braun'un Evliliği filmi savaşın son yıllarında bombardımandan çıkmış bir ev ya da evlerin harabeleri önünde Hermann Braun ile evlenmesi ile başlar ve Hermann evlendikten hemen sonra cepheye gider. Savaşın amansız koşulları altında, açlık ve sefalet içinde, anası ve büyük babasıyla yaşam savaşı veren Maria, bir gün cepheden Hermann'ın ölüm haberini alır ama kocasının öldüğüne inanmaz. Daha sonraları Maria Berlin'de Amerikalı asker ve subayların gittikleri bir barda Bill adında amerikalı zenci bir subayla tanışır ve bu çift birlikte yaşamaya başlarlar. Bu aşkın en zorlu anında Maria Bill ile sevişirken Hermann döner ve çıkan tartışma sonunda Maria Bill'i şişeyi kafasına vurarak öldürür. Maria'nın suçunu üzerine alan Hermann uzun sürecek hapis yıllarını çekmeye başlar. Bu sırada bir yolculuk sırasında sanayici Oswald'la tanışan Maria bu kez Oswald'ın metresi olur. Oswald'ın ölmesiyle büyük bir mirasın sahibi olan Maria yıllar sonra Hermann'ın özgürlüğüne kavuşmasıyla tam mutlu olacaklarken Fassbinder'in melodrama yönelik olan anlatım biçimiyle kader ağlarını örmeye başlar ve filmin finali dramatik bir havagazi patlamasıyla sona erer.

Bu sinema klasiğinden arta kalan özellikle bir kadın portresidir, Maria Braun'dur. Konuyu tüm vahşeti, yıkımı ve duygusuzluğuyla savaştan sonra “Alman mucizesi” adı altına saklanmış olan binbir gizli dolabın neler olduğunu sezdirecek şekilde belirten Fassbinder, Maria'nın olağanüstü direnci, uyum yeteneği ve yaşama isteğiyle her güçlüğü aşan hep daha iyiye ve daha refaha doğru yürümesini anlatmaktadır. Tek erkeğe ait olan ama soyut bir biçime dönüşmüş aşkı, diğer erkeklerle yatmasına ya da diğer erkeklerle beraber olmasına engel olmaz. Hanna Schygulla'nın parlak bir oyun sergilediği bu filmde Maria, Almanya'nın sefaletten yükselişine ilişkin bir simge olarak beyinlere yerleşir.

Tam olarak kapalı mekanların büyük bir ustası olarak bildiğimiz Fassbinder'in filmlerinde Werner Herzog ya da Wim Wenders'in filmlerinde rastlayabileceğimiz açık doğa görünümüleri yoktur. Egemen mekan şifresi dardır ve bu mekanlar sıkıntılı iç mekanlardır. Fiziksel açıdan sınırlandırılmış iç mekanlardır. (Fassbinder'de dış mekanlar sinematografik yollardan iç mekan planlarına dönüştürülürler: çerçeve düzenlemesi, perspektif düzenlemesi ve kamera açısının özellikle seçimi gibi yollarla).

“Fiziksel açıdan sınırlandırılmış yani perspektif, kamera yüksekliği, görüntü düzenlemesinde bilinçli olarak seçici davranmak yoluyla elde edilen sinematografik iç mekanlar aynı zamanda bu mekanlarda devinen kişilerin iç yansımalarıdır. Toplumsal-kültürel kurallar bütününe yabancı olanlar, bu kurallara uyumsuzluk gösterenler için ise bu boyutlar dışlanma anlamına gelmektedir. Fassbinder'in yarattığı bu mekanlar bireylerin özgürleşebilecekleri, kendilerini bulabileceklerine geliştirebilecekleri yerler değildir. Bu nedenle, Fassbinder'in filmlerindeki kahramanların kimlik arayışlarının hemen hemen her zaman başarısızlıkla sonuçlanması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu sonuç Fassbinder'in filmlerinde genellikle ölüm olarak karşımıza çıkar; bir çok kez de şiddete dayalı ölüm olarak: cinayet ve intihar gibi...” (Bechtold, 1992:6).

Yine aynı şekilde yazarın belirttiği makalede Fassbinder'in kişisel görüşleri açık olarak belirlemektedir. Bu yönüyle Fassbinder, filmlerinin kültürel ve insanbilimsel açıdan çok derinlere inen boyutlarına değinirken, can alıcı ipuçlarını da kendisi vermiştir .

“Bence dışarıdan bakıldığında, toplum içinde sürececek bir yaşam zaten son derecede ölçülü bir yaşam olabilir. İnsanın ulaşmasına izin verilmeyen o kadar çok çizgi ve nokta vardır ki – yalnızca yasakları kastetmiyorum- bu çizgilere yeterince yaklaşmak bile tehlikelidir.

Yani, her şey aslında bir sistemdir, sınırlamalardan oluşan bir sistem. İnsan böyle sınırlandırılmış olunca, inatla ve ısrarla yapabileceği tek şey kalır; hayal gücünü kullanarak bu kısıtlamalardan oluşan sistemi saçmalığa vardırarak bunu başarmayı sağlayacak tek aracı da hayalgücüdür” (Bechtold, 1992:7).

Daha yakından baktığımız zaman, Fassbinder'i asıl ilgilendiren şeyin bu dar ve kapalı mekanlar olmadığı görülecektir. Bu mekanlara başka bir şeyi somutlaştırıp kavranabilir kılmak için gereksinim duyar; mekanları belirleyen boyutlar, sınır çizgileri, dış dünya/ öteki ve yabancı olanla, iç dünya/ kendilik arasındaki kesişme noktasını oluşturmaktadır. Fassbinder'in kullandığı bu kesişme noktalarından birisi de tendir: duyuyla algılanan dokunma; bireyin iç dünyasını dış dünyadan ve öteki bireylerden ayıran sınırdır. Fassbinder aşk ve cinsellik üzerine yaptığı sinematografik deneylerde kentsoylu toplumun kurallar listesini ve toplumsal-kültürel şifreleri çözümlenmektedir. Bu deneylerde "şifrelere aykırı "düşen kişilerin görevleri, "kimyasal tepkimeyi sağlayan" araçlar olmaktır. Katzelmacher'deki Yunanlı, Querelle'deki eşcinsel, Angst Seele auf Essen'deki Faslı Ali ve yaşlı Emmi, Onüç Aylık Bir Yılda'ki transseksüel ve Sonbahardaki Almanya'da Entellektüel eşcinsel yani Fassbinder'dir.

Fassbinder'in filmlerindeki tüm bu kahramanlar, bu toplumsal sistem içinde bireysel özelliklerine ve kendi haklarındaki tasarımlarına uyacak bir yer ve mekan bulma peşindedirler. Kendi buldukları toplumsal çevreleri içinde kendilerine bir yer arayıp dururlar. Bu durumdan doğan çelişki, kahramanların kendi beden ve mekan tasarımlarıyla (eşcinsel ilişki, genç bir arapla yaşlı alman kadın arasındaki ilişki, cinsiyet değiştirme) içinde yaşadıkları çevrenin toplumsal şifreleri arasındaki örtüşmezlikten; hristiyan kültür tarihinin damgasını taşıyan bu sistemin izin verdikleriyle yasakladıkları arasındaki örtüşmezlikten kaynaklanan çelişkilere kadar uzanır.

"Normal olanlar", "sağlıklı düşünenler", yani varolan sistem, bu kimlik arayışını toplumda yerleşmiş olan davranış şifrelerine "normal" cinsel tutuma yöneltilmiş bir tehlike, bir tehdit olarak algılar. Fassbinder bu arayışı en sert biçimde sınır dışına atar, bu sınır dışına atılmanın en kesin biçimi de ölümdür” (Bechtold, 1993:7-8).

KORKU RUHU KEMİRİR (ANGST SEELE AUF ESSEN)

“Korku Ruhunu Kemirir” filminde yukarıda açıklamaya çalıştığımız sınır dışına atma ve şifreleri zedeleme mekanizması son derecede çarpıcı biçimde dışa vurulmaktadır. Neredeyse filmin tümü, bu bozulan ya da zedelenen şifreler üzerine kurulmuştur.

Kocasını kaybettiğinden bu yana temizlikçilik yapan ve yalnız yaşayan yaşlı Alman Kadını Emmi, yabancı işçilerle fahişelerin devam ettikleri bir bara gider ve kendisine bir bira ısmarlar. O sırada orada bulunan genç, koyu derili ve Faslı bir işçi olan Ali , bir otomata para atarak çalan müzikle Emmi'yi dansa kaldırmak ister, Emmi buna hayır demez. Dans ve sonrasında hayli uzun süren sohbetten sonra, Emmi ve Ali ile birlikte bardan çıkarlar ve Ali, Emmi'yi evine kadar götürür. Aynı gece Ali Emmi'nin evinde kalır ve bir türlü uyku tutmaz. Daha sonra Emmi'nin odasına girer ve sabaha kadar sevişirler. Ertesi sabah uyandıklarında Emmi büyük bir dehşete kapılır. Birdenbire Ali ile yaptıklarının şifreleri delip geçmek olduğunun bilincine varır. O günden sonra Ali, Emmi'nin evinde kalmaya başlar. Bu şifrenin dışına çıkma örnekleri artık bundan sonra verilebilecektir... Örneğin Ali daha önce yıllarca Emmi'nin alış-veriş ettiği bir bakkaldan alış-veriş etmek isteyince şifre alanının dışında kalmış olduğunun bilincine varır, düğün töreninde Emmi ile birlikte koca şenliğin ortasında yalnız kalmaları, hep kendilerine içinde yaşadıkları mekana ait olmadıklarını ve bu mekanlarda bir "yabancı" olduklarını anımsatacaktır. Tek başlarına, yalnız, birbirleriyle ilişkileri, birbirlerini sevmeye tarzları ve cinsellikleri ile ilgili olarak şifrelerini kendileri tanımlamış ve koymuşlardır ama bu özgün şifre içinde yakalayabildikleri mutluluk anları hep geçicidir.

Gerhard Bechtold'un *Beden ve Mekan* adlı makalesinden de yararlanarak, "*Korku Ruhunu Kemirir*" Filminde beden ve mekanın kullanımına ait şifreleri Fassbinder'in nasıl kullandığını açıklamaya çalışalım. Filmde, Emmi'nin temizlikçi kadınlarla birlikte çalıştığı üç önemli sahne vardır ki bu sahneler aynı zamanda Fassbinder'in görsel düzenleme alanındaki yetkinliğini de belirleyecek bir önem taşır. İş arasında, tüm temizlikçi kadınlar merdiven basmaklarında oturmaktadırlar. Bu arada da bir şeyler yiyerek ahabalık etmektedirler. Emmi'nin Ali ile karşılaşmasından hemen sonra Emmi, metroda bir yabancı işçinin kendisiyle konuştuğunu anlatır. Öteki kadınlar ise yabancı işçiyi sözel yönden hemen dışlarlar. Başlıca itirazları yabancıların "başka türlü" olan bedensel şifrelerine yöneliktir. Kendi kentsoylu bakış açıları açısından "Pis kirli domuzlar (**Temizlik**), "Altı kişi bir odada yaşıyorlar" (**bedensel uzaklık koyabilme**), "Kadınlara, tecavüzden başka bir şey düşünmezler" (**cinsel tutum**), bu yabancı işçilerle ilişki kuran kadınlar da aynı düzeye düşerler. Bu düşünce gelişiminden sonra diyaloga ilişkin ikinci şok, yani şifreyi delmenin çevre tarafından nasıl değerlendirileceğini anlatan diyalog şöyle gelişir. Kadınlardan biri "ben olsaydım utanırdım, utanırdım ben olsaydım" der sonunda. "Utanma" terimi Latince de cinsel organı örtme sözcüğünden türemiş olan "schaemen" sözcüğünden türetilmiştir.

İkinci sahnede, Emmi, Ali ile evlendikten sonra, yani Emmi'nin o yabancı işçilerle ilişki kuran kadınlardan biri olduğu ortaya çıktıktan sonra, iş arkadaşları

artık Emmi'ye hiç yüz vermezler, Emmi'yi yok sayarlar, çünkü Emmi onların kentsoylu şifre sistemlerine karşı gelmiştir ve artık onların dünyalarına ait değildir.

Bu dışlanma Fassbinder tarafından çok klasik bir biçimde yapılan bir görsel düzenlemeyle görüntülenir. Bu ikinci sahnede, Emmi görüntü çerçevesinin en sağında, tirabzanın dibinde oturmaktadır. Öteki temizlikçi kadınlar ise görüntü çerçevesinin en solunda, pencere içinde oturmaktadırlar, bakışları dışarıya yani dış dünyaya doğru dönüktür. Emmi ile diğer kadınların arasında enlemesine uzanan bir boşluk vardır ki, bu boşluk, bu düzenlemede merdiven basamaklarıdır. Merdiven, toplumsal açıdan araya konan uzaklığı simgelemektedir. Emmi, hep bu uzaklığı aşmaya çalışır, önce bir şeyler söyler, başaramayınca bedensel olarak ortaya çıkan bu boşluğu ortadan kaldırmak için bir şeyler almak için kadınlara doğru gider. Bu aksiyon üzerine temizlikçi kadınlar hemen ayağa kalkarak, birkaç basamak daha aşağıya inerler ve bir alttaki pencerenin içine otururlar. Kamera kadınların bu hareketlerini hep izler. Kamera yeniden Emmi'ye döndüğünde Emmi'yi eski yerinde otururken görürüz, ama bu kez tirabzanın hapishane demirlerine benzeyen form yapısının arkasında oturmaktadır. Bu kez tirabzan yeni bir toplumsal sınıra dönüşmüştür. Bu hapishane görüntüsüne benzeyen yapıyla tirabzan Emmi'nin kadınlarla yaşam çevresinin dışında tutulduğunu çok iyi betimlemektedir.

Üçüncü sahne, Ali'nin ortak şifrelerini, ilişkilerini yıkmasından hemen sonra geçer. Bu kez, Ali başka bir kadınla yatmıştır. Temel olarak bu sahnenin yapısı da bir sahne önceki görsel düzenleme yapısına çok benzemektedir, ancak bu kez kişiler biraz farklılaşmıştır. Emmi sahanlıkta durmaktadır ve merdivenden çıkmakta olan arkadaşlarını beklemektedir. Kadınlardan ikisi, yani eski arkadaşları, yine pencerenin içinde oturmaktadır. Üçüncü kadın ise, yani yeni gelen, Emmi'nin bir önceki sahnede bulunduğu yerde en sağda ve tirabzanın dibinde oturmaktadır. Daha önceden tanıdığımız bu iki kadın, üçüncü arkadaşlarının artık gelmeyeceğini anlatırlar - çünkü eski arkadaşları bir şey çalmış, yakalanmış ve işten atılmıştır, ortak şifre bozulmuştur. Emmi sağa doğru kayar ve tirabzanın yanında durur. Yine ikinci sahnedeki eski dağılım ortaya çıkar. Bir yanda, en solda pencere tarafında oturan kadınlar, öteki yanda Emmi ve yeni gelen Jolanda. (Kadınların dilini konuşamayan, şifrelerini bozmadan nasıl davranılması gerektiğini bilmeyen genç yabancı.) Aralarındaki boşluk yine merdivenin yarattığı, hatta bir bakıma insanın kendi kendisine yabancılaşmasıyla ilgili olarak yarattığı boşluktur. İzleyici bu boşluğun gerçekten başıboş bir şekilde ya da tesadüfen yaratılmış bir boşluk olmadığını bilir. Bu boşluğun varlığı bu ikinci sahnede Emmi'nin dışlanmasını simgelemektedir. Böylelikle de diğer Alman kadınlar için Emmi'nin yeri yeni gelen genç yabancı kadının bulunduğu toplumsal yerdir.

Kadınlar Emmi'yle uzun bir süreden beri kendilerine söz verilmiş olan ücret artışı konusunda konuşurlar. Ancak henüz kendilerinin toplumsal sistemlerine

katılmamış olan hatta daha çok uzun bir zaman da katılamayacak olan "yeni kişinin", Jolanda'nın bu konuşulanları bilmesi gerekmez. Kadınlar ayağa kalkarlar, Emmi'ye doğru giderler, böylelikle de bir süredir Emmi'ye karşı koymuş oldukları tavrı -uzaklığı- ortadan kaldırır. Emmi'yi bir kenara pencere içine doğru çekerler. Öteki "yabancı"nın duymaması için de son derecede alçak sesle konuşurlar. Bu kez daha önce anlatıldığı gibi, yeni gelen yabancıyı *işitsel* olarak dışlarlar. Kamera yeniden Jolanda'ya döner, tirabzanın parmaklıkları daha önce bir hapisane gölgesi gibi Emmi'nin üzerine düşerken bu kez yabancı'nın üzerindedir. Kadınlar için Jolanda başka bir ücret grubuna aittir ve dışlanmalıdır. Öte yanda, yeni bir çıkar dayanışması için bir araya gelmiş olan Emmi ve kadınlar vardır. Bu dayanışmanın sonunda da Emmi kadınları evine kahve içmeye davet eder. Bu yeni kurulan toplumsal dayanışma sayesinde mekansal simge pekiştirilmiş olur.

“Fassbinder açısından, farklı olan şifre sistemlerinin yani "ötekinin" bu toplumsal yapıda olan kişilere katılabilmesi olanaksızdır. Tam tersine, dışlanma süreçlerini filmlerinde o kadar uç noktalara kadar götürür ki, sonuçta sistem saçmalık noktasına varır” (Bechtold, 1993:11).

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Iden , P. E. (1983). **Reiner Werner Fassbinder**. München: Carl Hanser Verlag.
- Pflaum, G. & H. Prinzler (1993). **Film in der Bundes Republik Deutschland**. München: Carl Hanzer Verlag.
- Bechtold, G. (1993). “Beden ve Mekan”. **Fassbinder Sinemasında Cinsellik ve Politika**. İstanbul: Kültür Bakanlığı İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- Dorsay, A. (1986). **Sinemayı Sanat Yapanlar**. İstanbul: Varlık Yayınları.