

VISCONTI'NİN YAŞAYAN SİNEMASI

Arş. Gör. Meriç BAYRAKTAROĞLU
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
İletişim Fakültesi

"İnsanların yaptıkları fenalıklar arkalarından yaşar, iyilikler çoğu zaman kemikleriyle beraber gömülür" diyordu Antonius, Shakespeare'in "Jül Sezar" adlı tiyatro oyununda.

İşte Luchino Visconti de 17 Mart 1976'da Roma'da gömüldü ama biz hala onun filmleriyle yaşamanın tadını çıkarıyoruz.

"İtalyan Yeni Gerçekçiliği"nin öncü yönetmenlerinden biri olan, zaman zaman "Yeni Gerçekçilik" akımından kopsa da, kendi özgün sinemasını kurmayı başaran ve böylelikle İtalyan Sineması içinde varlığını güçlenerek sürdüren dahi Visconti.

Bugüne kadar İtalyan "Yeni Gerçekçiliği" hakkında birçok şey konuşulmuş, yazılmıştır. Martin Schlappner'in Yeni Gerçekçilik hakkındaki tanımını şöyledir: "Kaynağını dönemin siyasal, toplumsal, burjuva ilişkilerinden alan malzemesi, bu malzemenin yaşanılan dönem içinde taşıdığı tarihsel ve diyalektik öneminin taranmasıyla ortaya çıkan gerçekliği kavrayış perspektifi yalnızca olduğu gibi vermekle yetinmeyip, insanlar, eşyalar ve olaylar arasındaki karşılıklı ilişki ağını da görünür kılan bu gerçekçiliği kavrayış biçimi, zamanın belgelendirilmesinde ve hem ulusal hem de bireysel portrelerin canlandırılmasında gösterilecek örnek bir cesaretle ifadesini bulan gerçekçiliği kavrayış ahlâkıdır, İtalyan Yeni Gerçekçiliği" (1).

Yeni Gerçekçi Sinema, burjuva toplumuna karşı eleştirel bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Ama Vittorio de Sica İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemacılarının, hiçbir zaman ortak cepheye sahip olmadıklarını, herkesin kendince yaşadığını belirtmektedir (2).

Zavatti'nin beklentisi de, silkinme ve uyanma çağrısı, sosyal dayanışmaya inancın haykırıldığı bir mabet olmalıydı İtalyan Yeni Gerçekçiliği. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ortaklaşmacı olgularla uğraşması nedeniyle gerçi halka yönelik, halkçıydı, ancak çeşitli halk kesimlerine hitap etmektense siyasi bilince sahip seçkinleri hedef almalıydı. Yeni Gerçekçiliği lirik, psikolojik ve hümanist gerçekçilikten ayıran da buydu (3).

Bununla birlikte, İtalyan Yeni Gerçekçiliği yalnızca Visconti'nin tarihsel materyalizme dayalı toplumsal çözümlemesi, Vergano'nun sosyal aktivizmi ya da De Santis'in polemigi de değildir.

2 Kasım 1906 Milano doğumlu Luchino Visconti zengin ve tutucu bir evde büyüdü. İtalya'nın en aristokrat ailelerinden birine mensup gerçek bir prensti. Visconti gençlik günlerini "huzursuz ve amaçsız " olarak tanımlar. Evde çıkan çatışmalardan sık sık oradan kaçarak sıyrılmaya çalışır.

Onsekiz yaşında Cenova'daki yatılı okulunu terkettiğinde bu kez iki yıl için Pinerole'deki bir süvari okuluna gönderildi. Orada atlara olan aşkını keşfetti. Aile dükalığının arazilerindeki atlarla ilgilenirken ya da daha sonra Paris yollarında modayla ilgili bir soyluyken, alaydan yetişmiş bir sinemacı oldu Visconti. Visconti için yasaklar, kısıtlamalar ve engeller varolmayan kavramlardı. O durmadan en güzeli aramaya yönelmiş ve güzelliğin doruğu olarak da son derece kültürlü, çağımız başının sembol kadınlarından biri olan annesi Donna Carla (Carla Erba)'yı örnek göstermiştir (4).

İzlerini bütün yaratusında yoğun bir şekilde görebileceğimiz gibi, cinsel seçimi erkeklerden yana olan 'eşcinsel' bir sanatçıydı. Operavari bir görkemin, çöküşü yaşayan aristokrat sınıfın ihtişamının, destansı tarihsel olayların veya sosyal, psikolojik, cinsel çürüme ve dağılmayı paylaşan hanedanların, ailelerin sözcüsü olmaya tutuklu bir yönetmendi Visconti (5).

Pekçok olguyu biraraya getiren kişiliği ile Visconti, yalnızca sanatıyla değil, yaşamıyla da uçların, çelişkilerin, paradoksların insanıydı. Ele aldığı temler, uyarladığı romanlar, yarattığı kişilikler ve estetik duygusu özel yaşamına koşut bir şekilde değişiklikler yaratmış ve farklılaşmıştır.

Kişisel bir estetik anlayışı olan Visconti, 1936 yılında kurulan Cinema dergisine yazdığı yazılarla, yalnızca bir yönetmen olarak değil, bir düşün adamı olarak da akıma ilk hızını verenlerdendi. Düşüncesinin özünde; antik olanın estetik bir dille verilmesi, sanat ve gerçeğin biraraya getirilerek bi-

linçli olarak yapılan yanlışların üstüne gidilmesi yatar. Visconti'nin sosyal sürecin çözümlenmesi uğraşısı Yeni Gerçekçilik akımının bir yönünü oluşturmuştur. Onda çözümlenme ile eleştiri, şiirsellik ile dram kol kola girer (6).

Elbette "Cinema" dergisi yazarları yönetimin sansürü ile dalgasını geçen ve kaleme aldıkları film tanıtma yazıları ve kuramsal makaleler çerçevesinde yönetime, ürettiği filmler, daha doğru bir deyişle bütünüyle resmi kültüre aykırı görüşler ve inançlar ileri süren bir dergi değildi. Ancak yaygınlık ve etkisi açısından, yaratıcı bir ortamın oluşmasına katkıda bulunmuştur (7).

Visconti sanatında önce romantik gerçekçiliğe ardından da kişisel fantazilere uzanan bir kariyer yarattı ve sanatını, demokratik ve çağdaş İtalya'da bir aristokrasi ve dekadans sözcüsü olarak tamamladı.

19.yüzyılla, 20.yüzyıl arasında sıkışmış kişiliğinin taşıdığı zenginlikler kadar, insanlığın evrensel kültür mirasını da aynı ustalıklı süzerek yaratısının özüne yerleştirmesini bilmiş dahi bir sanatçıdır Visconti (8).

Visconti için sinema, ünlü modacı Coco Chanel'in onu Jean Renoir ile tanıştırmasıyla başladı. Renoir otuzlarındaki bu yetenekli genci derhal yapım ekibine kattı ve "Partie de Champagne" filminin dekorlarını ve sanat yönetmenliğini ona verdi. Tiyatroda ilk yönetmenlik çalışmasını "Tosca"yı sahnelyerek gerçekleştiren Visconti, asıl arzusunun sinema olduğuna Jean Renoir sayesinde karar verdi.

Bir Giovanni Verga uyarlaması olan ilk projesi sansür tarafından reddedilince, Renoir ona Amerikalı yazar James M. Cain'in "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar" adlı ünlü romanını tavsiye etti. Visconti, Cain'in cinayet ve gerilim dolu eserine Boccaccio'nun "Dekameron"unun çağdaş bir kopyası olacak ölçüde erotik bir yorum getirdi.

Visconti'nin Büyülü Filmleri

Ossessione Fırtınası

Kocasının harap hanında köleliğe mahkum, bıkkın, bezgin Giovanna (Clara Calamai) tükenen gençliği ve çürüyen hayatı içinde Gino'yu (Massimo Girotti) tek çıkış yolu olarak görür. Ülkeyi bir baştan diğerine otostopla dolaşan yakışıklı genç, Giovanna'yı sadece gençleştirmekle kalmaz yoğun bir cinsel tutkunun esiri kılar. İki aşık kocayı öldürürler ama, bu cinayet onla-

rın aşklarını da temelden sarsıp çökertmeye başlar. Gino gitgide Giovanna'dan sıkılır ve bu sırada tanıştığı oyuncuyla (Ello Marcuzzo) ilişkiye girer.

Visconti'nin sonraki filmlerinde de örnekleri sıkça görülecek bir ilişkidir bu; Gino'nun oyuncuyla yaşadığı, sonunu şiddetin çizdiği eşcinsel ilişki.

"Osessione", homoseksüel bir karakterin sempatik gösterilmesi, polis eleştirisi, iki anti kahraman ve erkek bedeninin cinsel obje olarak sunulması zamanımız için bile antipatik bir yapıttır (9).

"Osessione" biçimsel açıdan incelendiğinde, filmin üzerinde Renoir'in 1934 yapımı "Toni"sinin etkisini açıkça görürüz.

Renoir ve Carne'nin şiirsel gerçekçiliğinden ve Giovanni Verga'nın romantizminden izler taşıyan anlatım ve Aldo Tonti'nin görüntüleriyle "Osessione" Yeni Gerçekçilik akımını başlatan ve bu hareketin içine yıkıcılık ögesini katan tüm zamanların en önemli ve etkileyici filmlerinden biridir (10).

40 yılı bulan sanat yaşamı boyunca Luchino Visconti, çağdaş sinemanın devlerinden biri olarak anıldı. Dünyanın birçok ülkesinde elliden fazla oyun, iki düzene kadar opera yönetmesine karşın, sinema devi olarak tanınmasına neden olan, yaptığı çok az sayıdaki filmleriydi (5 kısa metrajlı, 14 uzun metrajlı film, birkaç öyküden oluşan üç antoloji filminin de kimi bölümleri).

Tuhaf olan çeşitli uluslararası festivallere katıldığında, filmlerinin, eleştirmenlerin büyük çoğunluğu tarafından beğenilmemesine, hatta açıkça aşağılanmasına ve yapımcılarla dağıtımçıların bu filmlere karşı takındıkları genel ilgisizlik tavrına karşın, "dahi" ünvanını bu denli uzun süre koruyabilmesi (11).

Visconti "Osessione" filminden 5 yıl sonra yeniden kamera başına geçerek "LA TERRA TREMA" (Yer Sarsılıyor) filmi çekti. Kuzey İtalya'ya özgü politik ilkeleri filme dikte etmek yerine, o yörenin gerçeğini bulmayı denedi ve onların - Sicilyalı proleterlerin - henüz baskı ve sömürkiye karşı direnme duygusuna sahip olmadıklarını farketti. Visconti filmine temel olarak Verga'nın 15. yüzyıla ait bir romanını aldı. Doğanın acımasız koşullarına karşı mücadele eden balıkçıların öyküsü Visconti'nin elinde 'Yeni Gerçekçilik'in en muhteşem görüntülerinden birine dönüştü.

Geçmiş ve şimdiki zamanın çelişkileri ile uzlaşmazlıklarını konu eden filmler dönemi "BELLİSSİMA"(Güzeller Güzeli) ile başlamıştır. Çocuğunu film yıldızı yapmak isteyen bir annenin dramı çerçevesinde sinema dünyasının erkek ve kadınlarını, çocukluğun masumiyetini, yoksulluğun acısını, sinemadan çok adeta bir operayı resimliyordu Bellissima filmiyle Visconti.

Visconti'nin ilk tarihsel filmi "SENSO" (Günahkar Gönüller) olmuştur. 1866' ların İtalya'sında Venedik'de, bir kontesle Avusturyalı bir subayın umutsuz aşkını öyküleyen film, Camillo Boito'nun aynı adlı romanından uyarlanmıştı. Ana motif ihanettir; eşe, vatana, aşığa, ideale. Visconti, bu filmle 'yeni gerçekçilik' kalıbını kırıyor; artık gerçeği belirli bir sınır içinde görüyor ve gerisini kendi çoşkulu doğasının tutkuları doğrultusunda tamamlıyordu.Senso, Visconti'nin ilk renkli filmidir. Müzikte Alman kültürüne ilgi Bruckner'in 7. senfonisi ile ilk kez bu filmle başlar.

Tennessee Williams, Paul Bowles gibi yazarları sahneleyen Visconti, klasiklerle olan ilişkisinden de güç alarak 'Yeni Gerçekçiliği' kendi inandığı "Yeni Romantizmle" le buluşturarak, 1957 yılında "LE NOTTI BIANCHE" (Beyaz Geceler)yi Dostoyevski'den uyarlayarak çekti. Tamamen stüdyo dekorları arasında çekilen film, yapaylığıyla Yeni-Gerçekçiliğe bilinçli bir sırt çevirmez.Visconti Beyaz Geceler'le 1957 Venedik Film Festivali 'nde en iyi yönetmen seçilerek Gümüş Aslan kazandı.

1960 yapımı " ROCCO E I SUOI FRATELLI" (Düşman Kardeşler / Rocco ve Kardeşler) ile Fellini'nin "La Dolce Vita"sı aynı yıl gösterime çıktılar; ve ikisi de farklı, hatta karşıt yollarla 1960'ların İtalyan toplumunu perdeye yansıttılar (12).

Visconti, "Düşman Kardeşler" filmini anne karakteri üzerinde yoğunlaştırmak istemişti. Fakat sonuçta film, iki ortanca oğulun, Rocco ve Simone'nin üzerinde kalmıştır. Bu filmle Visconti Bertolucci'nin "1900"ünden yıllar önce bir aileyi temel alarak, bir toplumun tüm yapısını vermiştir. "Düşman Kardeşler" 1960 Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülünü almıştır.

1961 yapımı "IL LAVORO" (İş) Fellini, De Sica, Monicelli ve Visconti tarafından çekilen bir üçlemenin (aslında dörtleme) bir episodudur. Yapımcı Carlo Ponti, Monicelli'nin episodunu hemen ilk gösterimden sonra çıkarmıştır. Visconti'nin episodunu, genelde pek başarılı sayılmayan bu çok yönetmenli yapımın en ilginçidir (13).

Visconti'nin 1961'de çektiği *Il Lavoro*'nun ardından, "*IL GATTO-PARDO*" (Leopar) filmi izledi. Yokolan ve kurulan sınıfların çarpışmasını ve ilişkilerini sergiledi Visconti.

Bu filmle, Visconti o ana kadar gerçekleştirdiği bütün filmlerden daha kapsamlı ve geniş bir tarihsel dilimi vermektedir. "Leopar"ın en küçük çekiminden en büyük sekansına kadar tek bir temaya yöneldiği söylenebilir. Bu tema, yeşeren burjuvazi ve yarattığı kültürün sosyalizm idealini ortadan kaldırdığıdır. "Leopar" 1963 Cannes Film Festivali Altın Palmiye'sini almıştır.

1967 yapımı "*LO STRANIERO*" (Yabancı) , Visconti'nin Camus'den uyarladığı, ancak anlatıyı sinema diline aktarmada başarılı olamadığı ve düşünsel bütünlüğü sağlamada yetersiz kaldığı bir yapıttır.

"*LA CADUTA DEGLI DEI*" (Lanetliler), Visconti'nin 1968'de İngilizce ve uluslararası bir kadroyla çektiği ilk film olmuştur. Visconti'nin gözde konuları olan ailenin ahlaki parçalanışını, Leopar'daki gibi yine "yönetici sınıfın çöküşü"nü ve dünyaya hakim olan "yeni ve yoz düzen"i ele alır. Macbeth, Hamlet, Ecinliler, Kral Oedipus, Nibelungen gibi eserlerden esinlenen yapıt, Visconti'ye özgü görkemli opera stili, yapaylık, barok ve gerçekçilik karışımını estetikle, Naziler aracılığıyla iktidar ve güç kavramlarının yozlaşması, bozulması ve çürümesi üzerine bir dekadans şiirine dönüşür. Bu tartışmalı film hem büyüleyici hem de tiksindirici bir malzemeyi aynı anda eritir; homoseksüellik, travestilik, çıplak ve kanlı erkek bedenleri, ensest ve nazizm için gücü ve zenginliği ile bir metafora dönüşen aile gibi...

Filmin 15 dakika süren alem sahnesi Amerika'da X almasına sebep olmuş ama Oscara aday gösterilmişti. Visconti, bu filmde, sinemaya kendi keşfettiği 2. sınıf modellikten gelme genç ve etkileyici Helmut Berger'i sunar; Visconti'nin elinde, Alman kültürünün bir simgesine dönüşen bu anti kahraman adeta "Mavi Melek"deki Marlene Dietrich'in yeni bir kopyasıdır.

Visconti filmde öbür dünyadaki ateşi çağrıştırmak için kırmızıdan yararlanır. Kırmızı ve kırmızının tonları cehennemi çağrıştırmak, lanetlilerin cehennemde kavrulacağı düşüncesini anımsatır (14).

1970 yılında Visconti, Thomas Mann'ın "*MORTE A VENEZIA*" (Venedik'de Ölüm) yı sinemaya aktardı. Filmde kullanılan Gustav Mahler'in müziği önemli rollerden biridir ve Aschenbach'ın iç acısını içinde gizler. Beşinci Senfoni'nin Adagietto bölümü romantik coşkusuyla filmde umudun ön

plana çıktığı, içten gelen coşkuların yaşandığı sahnelerin vurgulayıcısıdır. "Venedik'de Ölüm" 1971 Cannes Film Festivali'nde 25. Yıl Özel Ödülünü almıştır.

Visconti'nin 1972 yılında çektiği "LUDWIG", Ludwig'in ölümü ile başlar ve ardından bütün bir yaşamın dökümünü yapar.

Filmde tablolar şeklinde parçalanmış bir yapının egemen olduğu anlatımla aynı zamanda Ludwig'in bilinci ile de bütünleşme sağlanır. Ludwig'in eşcinselliği, müzik ve Wagner tutkusu, cinnetleri, mutsuz evliliği kronolojik bir düzen içinde verilir.

Visconti, 14. filmi "GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO" (Aile Tablosu) suna başladığında felçliydi ve filmi tekerlekli sandalyeden yönetti. Film yaşlı bir profesör ile yaşadığı eski binaya yerleşen yeni komşuları arasındaki ilişkileri öykülüyordu: Zengin bir sanayicinin karısı orta yaşlı bir kontes (Silvano Mangona), devrimciden dönme utanmaz bir jigolo (tabii yine Helmut Berger), kadının kızı ve kızın faşist aşığı... Bunların binaya taşınmaları ile çok çeşitli cinsel ve siyasal olgular karşı karşıya gelir. Yalnızlık ve kendine acıma dolu yaşlı adam önce genç jigolonun şaşırtıcı yaşam biçimiyle mücadele eder. Fakat giderek bu adam onun için sabit fikre dönüşür ve sonunda tek bir şehvani bakışıyla onun kontrolü altına girecek hale gelir. Film, bir yandan profesörün zihnindeki ayrıntıların incelikli bir dökümü bir yandan da Losey'in "Uşak"ı tarzında bir gerilim öyküsüdür.

1970'lerin ortasında İtalya'daki sosyal krizin insansal, ekonomik ve politik sebeplerini araştıran Visconti, tekniği redderek tümüyle eski kurallara göre yönetir filmi; kapalı bir mekanda geçen bol diyaloglu yapısına rağmen anlatım olağanüstü kişisel dünyasına da uzak değildir. Film yitik bir zamanın yansımasıdır. Koyu kahverengi tonlarda bir ışıklandırmanın eşliğinde ayrıntılı mekanlar ve mükemmel bir oyunculuk (özellikle Burt Lancaster) birbirleriyle bütünleşir. İtalyan toplumunu yıktığına inandığı ve korktuğu tehlikelerin ötesinde, büyük bir sanatsal cesaretle ölümle ve kendi eşcinselliği ile de yüzleşir Visconti.

Son filmi "L'INNOCENTE" (Masumlar) yi bitirdikten kısa bir süre sonra öldü büyük sanatçı (1976). Ama geride benzersiz bir vasiyet filmi bıraktı. D'Annunzio'nun bir hikayesine dayanan senaryo, ustanın kişisel dünyasına da uzak değildir. Film yitik bir zamanın olağanüstü portresidir; kadınların ve erkeklerin cinsel meseleleri için değişik kuralların söz konusu oldu-

ğu farklı bir zamandır bu. Tullio'un karısı Giuliana ile yaşadığı ihanet, aşk, çocuk katili, vicdan azabı ve intiharlarla örtülü bir ilişkiler yumağının dökümünü yapan film, büyük olaylardan, fırtınalı tarihsel koşullardan uzakta ama inanılmaz güzellikte bir küçük şiiirdir.

İki kişi arasındaki ilişkiler çerçevesinde Visconti, aristokrasinin çöküşü ve yeni düzende bu sınıfa yer olmadığını, kırmızının hakim olduğu bir görkemle verir. Adeta, sanatçının tüm çalışma yaşamının bir dökümü, toptan bir sunumdur "Masumlar". Böylece Visconti, kariyerini en başarılı çalışmalarından biri ile kapamış olur.

Christian Metz'e göre; Proust'un romanını yemek kitabından, Visconti'nin bir filmini de tıp dergisinden ayırt etmemizi sağlayan şey edilen çağrışımların zenginliğidir (15).

Visconti herşeyden önce umutsuzluğun yönetmenidir. O, Bergman'dan farklı olarak insanlığa bir açık kapı bırakmayı bile çok görür.

Visconti'yi Visconti'den dinleme vakti geldi: "Sinema toplu çalışmaya yönelmiş bir çok insanın emeklerinin birleştiği, uyduğu bir alandır. Beni sinemaya yönelten duygu, insanların öyküsünü anlatmayı bir görev olarak görme duygusudur. Önemli olan insandır; insanların yarattığı olaylar, kaynağında insan olduğu için çekicidir."

Visconti için sinema niçin önemlidir?. "İnsanın en önemsiz hareketleri, kararsız duruşları hatta devinimsizlikleri bile kendisini çevreleyen dünyaya ve içinde bulunduğu çevreye titreşim kazandırır".

Yeni gerçekçiliğini de şu şekilde açıklıyor Visconti, "Yeni gerçekçilik çok yönlü, birleştiricidir ve sinemenın sosyal, ekonomik ve politik yeniden yapılanmaya yön göstermesi, desteklemesi ve onu görsel alanda yaşamasıyla ortaya çıkmıştır."

DİPNOTLAR

- (1) Martin SCHLAPPNER, "Savaş Sonrası İtalyan Sinemasında Gerçekçiliğin Ana Hatları", **Luchino Visconti** , çev. Füsun Ant, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1986, s.22.
- (2) SCHLAPPNER, a.g.e., s. 24.
- (3) SCHLAPPNER, a.g.e., s. 25.

- (4) Gökhan ERKILIÇ, "Luchino Visconti", **Cinema Paradiso Italiano**, İstanbul, Spot Yayınları, 1993 s. 0.70.
- (5) Bülent PEKER, "Luchino Visconti.Bir prensin sinema yönetmeni olarak portresi", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, İstanbul, Mart 1994, s.83.
- (6) ERKILIÇ, a.g.e., s.0.70.
- (7) SCHLAPPNER, a.g.e., s.8.
- (8) PEKER, a.g.e., s.83.
- (9) a.g.e., s.84.
- (10) a.g.e., s.84.
- (11) "Bir Deha Yönetmen", **Sinema Gazetesi**, İstanbul, Mart 1994 s.3.
- (12) ERKILIÇ, a.g.e., s. 0.70.
- (13) SCHLAPPNER, a.g.e., s.105.
- (14) Seçil BÜKER, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, İmge Yay. 1991, s. 94.
- (15) Peter WOLLEN, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev.Zafer Aracagök, Metis Yayıncılık, 1989, s.143.