

YENİ GERÇEKÇİLİK VE LUCHINO VISCONTİ: SİNEMA TARİHİNE YENİDEN BAKMAK

Barış KILINÇ*

ÖZET

Sinema tarihi içinde herhangi bir akım incelendiğinde, onun film dilinin genel evrimi içinde değerlendirilmediği görülür. O akımın kendine özgü içerik ve biçem özelliklerinden söz edilir. Bu genel bakış, çoğu zaman o akımı anlamayı, akımın özelliklerini aşan kimi yönetmenleri ve filmlerini çözümlmeyi zorlaştırır. Ayrıca bu bakış açısı, o akıma ait olduğu söylenen yönetmenleri ve filmlerini sanat ve sinema tarihinin derin birikimi ile okumaya da engel olur. Luchino Visconti için de benzer şeyler geçerlidir. Visconti filmleri ile ‘metinlerarası’ okumayı gerekli kılan ve Yeni Gerçekçiliğin dışına taşan bir yönetmendir. Onun filmografisine tarihsel olarak bakıldığında Jean Renoir’dan Thomas Mann’e, Marksizm’den Marcel Proust ve Gustav Mahler’e, Fransız doğalcılarından romantizme doğru bir evrilme söz konusudur. Bu makalede bu bakış açısına uygun olarak, Visconti ve filmleri konu edilmektedir. Bu makale, nitel ve betimleyici bir biçimle yazılmış, gerekli veriler literatür taraması yöntemi ile elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Gerçekçilik, Luchino Visconti, Jean Renoir, Thomas Mann, Gustav Mahler, Sinema Tarihi.

ABSTRACT

It is usually observed that when a cinema movement is studied, it is not researched within the general evolution of film language. The peculiar characteristics of style and content of that movement are taken into account. Usually that general frame makes difficult understanding some directors and their films who get beyond the borders of the movement by using only that research frame. That rule applies for Luchino Visconti. Visconti is a director whose films requires a hypertextual reading and who goes beyond the neorealism. When his cinema is studied historically, an evolution from Jean Renoir to Thomas Mann, from Marxism to Marcel Proust and Gustave Mahler, from French naturalism to romanticism could be seen. The evolution of his cinema is studied with regards to those name mentioned. This is a qualitative and a descriptive study. The data is obtained by literature review.

Keywords: Neo-Realism, Luchino Visconti, Jean Renoir, Thomas Mann, Gustav Mahler, History of the Cinema.

*Yrd.Doç.Dr., Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yaygın Öğretim Bölümü,
E Posta: bkilinc@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Film bittiğinde yazılar akarken izleyici yaşadıklarını hızla yeniden düşünür, der Zaur Mükerrerem. Düşünülenler, filmin biçiminden daha çok içeriği ile ilgilidir ona göre (Mükerrerem, 2012: 11). Zor olsa da tersi de mümkündür kuşkusuz. Filmin biçimi ile ilgili düşünen, hatta onu biçimsel bir çözümlenmeye tabi tutarak, sinema tarihindeki yeri ile ilgili fikir yürüteler de vardır. Burada sözü edilenler, filmi izlerken ‘metinlerarası’ gezinti yapabilmeyi başarabilenler, izlenen filme sanat ve sinema tarihinin derin birikimiyle bakabilenlerdir. Yönetmenlerin de filmlerini böyle bakmayı başarabilenler için yaptığı söylenebilir. Böyle düşünüldüğünde bu tür filmlerin yönetmenlerince hem içerik hem de biçimsel olarak ‘metinlerarası’ bir yönelimle hazırlanmış olduğunun da kabul edilmesi gerekir.

Ünlü İtalyan Yönetmen Guido Anselmi (Federico Fellini, Sekiz Buçuk-8½, 1963) kaldığı kaplıca otelinde, yeni filmi ile ilgili konuşmak üzere yapımcısı ve oyuncularıyla bir akşam yemeği toplantısında bir araya gelir. Yemek sonrası karşısına çıkan sihirbazın, aklından geçenleri okumasına çekinmeden izin verir. Yardımcısı, elini Guido’nun başında gezdiren sihirbazın işareti ile kara tahtaya birden ‘Asa Nisi Mase’ yazar. İzleyen sahnede, kısa bir geriye dönüş ile Guido’nun aklından geçen bu kelimelerin izleri sürülür. Fellini’nin Guido’nun çocukluk anılarından çekip çıkardığı bu kelimelerin bir benzerini hem de aynı niyetle Orson Welles, Kane’nin (Yurttaş Kane-Citizen Kane, 1941) anılarından tutup getirir. Ölmeden önce sayıklayan Kane’in ağzından, tekrar tekrar şu sözler dökülür: Rosebud!

Fellini’nin ‘Sekizbuçuk’tan yıllar önce çekilmiş bu filmde habersiz bir biçimde, üstelik aynı niyetlerle geçmişten bir anı, filmik zamanın şimdisine taşımak istemesini, sadece yeni gerçekçi eğilimlerle açıklamak mümkün değildir. Fellini kendisine sorulursa bir ‘yeni gerçekçi’dir; ancak ona göre gerçekçilik, aynı zamanda anlatılan karakterle ilgili bir içtenliği de içermelidir. Fellini, yeni gerçekçiliğe özgü toplumsal ya da politik nesnelliğin, bu içtenliğin dışavurumu için tek başına yeterli olmadığını düşünmektedir (Kovács, 2010: 290). Kendisini zengin ve güçlü kılan düzeneğin aksine giderek yalnızlaşan Kane’nin geçmişine yapılan yolculuğu da, bu içtenliğin aranişısı olarak tarif etmek mümkündür. Fellini’nin Guido’su gibi Welles’in Kane’ni de kararmış burjuva yaşantılarının dışında, geçmişlerinden kalma içten bir dünya aramakla görevlendirilmişlerdir. Muhtemelen Fellini, kahramanına böyle bir görevi verdiğiğinde, yolunun sadece Orson Welles ile değil; aynı zamanda bir yönüyle dışavurumculukla ve hatta gerçeküstülikle kesişeceğini de bilmektedir.

Thomas S. Eliot’a göre, şaire önyargılardan sıyrılarak yaklaşıldığında onun

yapıtlarındaki en ayırt edici özelliğin, kendinden öncekilerini yani geleneği dipdiri ayakta tutabilmesi ya da ölümsüzleştirmesi olduğu görülecektir. Tarih şuuruna sahip bir şair ancak, bireysel yeteneğini yapıtlarında ortaya koyabilir (Eliot, 1990: 2). Jean Luc Godard da çağdaş bir yazar nasıl Moliere’i ve Shakespeare’i bilmeden edemezse, bir yönetmen de Griffith’i bilmeden edemez; sinemada bizden önce eleştirel ve tarihsel bir gelenek yoktu (Akt. Kovács, 2010: 16), derken, Eliot’la neredeyse aynı şeyleri söylemektedir. Şu küçük örnekten de çıkarılabileceği gibi Fellini’yi, tarih şuuruna sahip bir yönetmen olarak nitelendirmek mümkündür ve onu, yeni gerçekçiliğin şimdisi ile değerlendirebilmek için bile sinemanın kısa tarihi içindeki yerini tespit edebilmek gerekir.

Luchino Visconti de Yeni Gerçekçidir ve tıpkı Fellini gibi Visconti de yeni gerçekçiliğin şimdisi ile değerlendirilemeyecek kadar tarih şuru ile hemhal olmuş bir yönetmendir. Filmlerinin genel seyri dikkatle incelendiğinde bu çok açık bir şekilde görülecektir. Bu makalede, Visconti’nin Yeni Gerçekçi akımın genel seyrinin dışında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği; sözü edilen tarih şuuruna sahip olup olmadığı ve eğer böyle bir tarih şuuruna sahipse onu var eden sanatsal birikimin ne olduğu sorularına cevap bulunmaya çalışılmaktadır. Gerçekte, Visconti’nin filmlerinin zaman içinde, içerik ve biçim açısından farklılaştığı, Jean Renoir ile başlayan sinema serüveninin romantik bir eğilimle sonlandığını iddia edilmektedir. Ayrıca bu farklılaşmanın izinin sürülmesinin amaçlandığı bu makalede, post-modern anlamının dışında ‘metinlerarası’ bakış açısıyla, sinema tarihinde genel geçer değerlendirmeler dışında kalan ayrıntıları keşfetmenin, Yeni Gerçekçilik gibi belirli bir akım içindeki farklılıkları görebilmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Sözü edilen iddiaları tartışabilmek ve Visconti’nin kendine özgü sinema eğilimini ortaya koyabilmek için makalede öncelikle, İtalyan Yeni Gerçekçi akımın sinema tarihi içindeki yeri ve özgün nitelikleri üzerinde durulacak; sonrasında ise bu özellikler çerçevesinde Visconti’nin sinema serüveni, değişimi ve bu değişimde etkili olan sanatsal geleneğin izleri sürülecektir. Bu makale, nitel ve betimleyici bir biçimde yazılmış, gerekli veriler literatür taraması yöntemi ile elde edilmiştir.

1. BULGULAR VE YORUM

1.1. Sinema Tarihi ve Yeni Gerçekçilik

Andre Bazin, film dilinin geçirdiği evrimi tartışırken ses gibi teknik buluşların estetik evrime katkısını sorgulayarak, bu katkı yerine iki eğilimi ya da film yapma niyetini dikkate alır. Ona göre bazı yönetmenler, bütün dikkatini

simgesel anlatıma yoğunlaştırırken; öbür yönetmenler de gerçekliğin peşinden gitmektedir. Simgesel anlatım, montajın ve plastik öğelerin (makyaj, ses, ışık ve performans vb...) yardımıyla, temsil edilen nesnelere ekran üzerine yansıtılma biçimleri ile ilgilenir (Bazin, 1967: 23-24)². Ancak bu öğeler, gerçekliğin simgesel tasarımı için kullanıldığı gibi ‘gerçekçi’ yeniden üretimi için de kullanılır (Bazin, 1967: 23- 31).

Aslında Bazin’in söylediği gibi ne Edison’un ne de Lumière’in, ‘kinetoskop’un ve sinematograf’ın icadından hemen sonra sinemanın geleceği ile ilgili hayalleri vardır (Bazin, 1967: 21, 22). Lumière’in kendisinin dahi 28 Aralık 1895’te Paris’teki Bolulevard des Capucines’de bulunan Grand Kafe’de yapılan ilk ticari gösterime katılmadığı görülür. Yine de her iki mucit de tarihe geçecektir. Özellikle Lumière, kardeşi ile birlikte sıradan bir aleti icat etmenin çok ötesinde bir işi başarmış; sinemanın hareket halindeki gerçekliği kaydetme biçimi olarak gelişiminin ilk adımlarını atmış (Armes, 2011: 22, 23) ve artık “gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır” (Bazin, 1967: 21) .

Özellikle sanat söz konusu edildiğinde, gerçeklik konusunun oldukça karmaşık ve tartışmalı bir tarihi olduğunu söylemek mümkündür. Sözü edilen hangi gerçekliktir? Klasik akımda olduğu gibi on dokuzuncu yüzyıl romantikleri de gerçekliği yansıttıklarını iddia etmektedir. Aynı şekilde simgeciler, insanlığın varoluşu ile ilgili derin gerçekliğe temas ettiklerini düşünmekte ya da natüralistler kendilerini pozitivist dönemin en gözde temsilcileri olarak gördükleri için eserlerinde fiziki ve toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtılma becerilerinden söz etmektedir (Nutku, 2001: 88-95, 95-102, 106-113). Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan birçok farklı sanat akımı da benzer iddialara sahiptir. Fütüristlerden dadacılara, dışavurumculardan gerçeküstülere, birçok akım da gerçeklikle ilgilenir.

1920’ler ve 1930’lar sessiz sinema döneminin de, bu akımların etkisi ile şekillendiği görülür. Bu erken modernist dönem, sinemanın özellikle kendi dışındaki sanatsal ve kültürel gelenekler üzerine düşünmesiyle geçmiştir (Kovács, 2010: 17). Sözü edilen yirminci yüzyılın sanat akımlarının sinemanın potansiyelini ortaya çıkarmak üzere işe koşulduğu, geç modern sinema biçiminin gelişmesinde etkisi büyük ve sesin, henüz oyuna dâhil olmadığı bir dönemdir. Dışavurumculuk, Fritz Lang ve Friedrich Wilhelm Murnau; gerçeküstücülük, Fernard Léger, Luis Bunuel ve Salvador Dali; fütürizm, Dziga Vertov; dadacılık, Rene Clair, Francis Picabia ve Hans Richter ve kübizm, Marcel L’Herbier ile sinemada kendini göstermiştir (Kovács, 2010: 18).

Bu sinemacıların hemen hepsi geleneksel anlatı sinemasını, öbür sanat

² Bkz. file:///C:/Users/user/Downloads/Bazin%20Andre%20-%20What%20Is%20Cinema %20Volume%201.pdf (20.12.2014)

dallarında yaşanan biçimsel gelişmelerin uygulama alanı olarak modernleş-tirmeye çalıştıkları sinemanın sanatsal kullanımı kadar eleştirmemişlerdir. Bu ancak bir süre sonra, 1920'lerin sonunda; hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ile görüntülerin alışılmamış ilişkisi üzerine yönelin-mesi; yani katıksız sinema hayaliyle gerçekleşmiştir. Katıksız sinema çabaları, geleneksel sinemanın gerçeklik temsiline karşı gelişen bir eğilimdir. Film di-linin geçirdiği evrimde, bu eğilime özgü çalışmalarıyla Walter Ruttmann, Jean Vigo ve Vertov gibi yönetmenlerin katkısı büyüktür (Kovács, 2010: 17, 18, 19).

Simgesel anlatım kategorisinde değerlendirilebilecek erken modern dönem eğilimlerinden bir başkası ise izlenimciliğin (empresyonizm) etkisin-deki sinema hareketidir. Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance ve Marcel L'Herbier gibi temsilcileri ile Fransız İzlenimciler, "sinema-nın yalnızca fiziksel olayların ve insan eylemlerinin dışsal biçimini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçleri gösterme potansiye-line" (Kovács, 2010: 19) dikkat çekmeyi denemişlerdir. Aslına bakılırsa bu üç erken modern dönem sinema eğilimi de gerçekliğin sembolik temsili ile ilgili çabaların ürünüdür ve bu yöndeki geç modernist sinemanın bir anlamda temelini teşkil etmektedir. Bunların dışında Yeni Gerçekçilik açısından Fransız şiirsel gerçekçiliği de, gerçekliğin 'gerçekçi' yeniden üretimi açısından yeni-den incelenmeyi hak etmektedir.

Sinemada 'gerçekçi' yeniden üretim ile ilgili olarak, özellikle Lumière ile başlayan geleneğin izlerinin sürülmesi oldukça önemlidir. Burada gerçekçi film yapımının, belgesel ile 'kurmaca' arasında gidip geldiği görülür. 1920-1940 arası, sinemanın modernist ilk döneminde, ses gibi plastik öğelerin oyuna dâhil olmasının yanı sıra iki çekimi biraraya getirmekle sınırlandırılan mon-tajın kullanımının gerçekliğe vakfedilişi ile birlikte; belgeselde, Amerikalı yö-netmen Robert Flaherty'den İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu John Grierson'a; kurmacada da David W. Griffith ve Eric von Stroheim'den, Fran-sız Şiirsel Gerçekçi yönetmenlere ve hatta Yeni Gerçekçiliğe kadar uzanan 'gerçekçi' bir tarihin söz konusu olduğu söylenebilir. Her ne kadar Holly-wood'un yanılısamaya dayalı kurmaca film biçiminin tohumlarını ekmiş ol-salar da, Griffith'in ve Stroheim'in ve belki de Jean Renoir gibi kimi Şiirsel Gerçekçi yönetmenlerin, on dokuzuncu yüzyılın doğalcı (natüralist) romanının etkisi altında kalarak film yapmış 'gerçekçiler' olarak tanımlanması çok daha anlamlı olur. Visconti üzerindeki Renoir'ın, Yeni Gerçekçiler üzerindeki Fran-sız Şiirsel Gerçekçilerin izlerini sürmek (Armes, 2011: 19, 61, 62) isteyenler için önemli bir ipucu da sağlayacağı düşünülürse, bunun yerinde bir davranış olacağından da kuşku yoktur. Belki de burada yeni gerçekçi (İng. Neo-Rea-

lism) tabirinin ilk kez Umberto Barbora tarafından 1930'lar Fransız sineması için ve hatta 1945'te Guido Aristarco tarafından Renoir, Marcel Carné ve Julien Duviver'in çalışmalarına atıfta bulunmak için kullandığını da hatırlatmakta yarar vardır (Bacon, 1998: 11, 12).

Buraya kadar anlatılanlar Bazin'in söylediği gibi simgesel gerçeklik ile gerçekçi eğilimin sürekliliği içinde daha anlamlı hale gelen film dilinin evrimini anlamayı kolaylaştırdığı gibi, Yeni Gerçekçiliğin sanatsal kökenlerini görmeye de imkân vermektedir. Yine de bu iki eğilim içinde evrilen film dilini, şu üç temel yaklaşımla özetlemek mümkündür: (Armes, 2011: 10, 11)

- Sinemada asıl olan hayal etmek ya da yaratmak değil, insanları, nesnelere, mekân ve olayları olabildiğince müdahalesiz bir biçimde kamera önüne getirmek ve seyircinin görmesini sağlamaktır.

- Gerçeklikle kurulan bu doğrudan bağlantıyı koparmalı ve sinema, gözlerini yaşamın taklidini ya da benzerini sunmaya odaklanmalıdır. Benzerlik tatmin edici kurmacaların yaratılmasının bir aracıdır. Sinemanın başlıca işlevi anlatıdır ve gerçeklik yansımalarını güçlendirdiği için benzerlik kullanılabilir.

- Sinema yüzeysel gerçekliği nakletmek ya da taklidi güçlendirmek yerine görünenin ardındaki derin gerçekliği keşfetmekle ilgilenir.

Hollywood'un tecimsel sinema geleneğinin özeti niteliğindeki ikinci yaklaşım dışında kalanlar, örneğin ilki, gerçekçi geleneği tarif ederken, sonuncusu simgesel yönelimlerin temelindeki güdüyü işaret etmektedir. Yeni Gerçekçilik ise, bir yönüyle insanları, nesnelere, mekân ve olayları olabildiğince müdahalesiz aktarmaya çabalasa da öbür yönüyle, görünenin ardındaki derin gerçekliği keşfetmekle ilgilidir. Bu akımın filmlerinde, Grierson'un 'Balıkçı Tekneleri'nde (İng. 'Dirfters', 1929) görülen plan sekanslara ve fiziki çevreye karşı verilen gerçek mücadelenin gerçekçi yansımalarına rastlamak mümkün olduğu kadar; Renoir'ın 'Büyük Yanılsama' (Fra. 'La Grande Illusion', 1937) filminde olduğu gibi toplumsal belirlenmişliklerin ve sınıfsal temsillerin tipik bir öyküsünü bulmak da mümkündür. Bu filmler, belgesel olarak nitelendirilebileceği kadar 'kurmaca' olarak da görülmelidir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde kurmaca, gerçekliğin bir benzerini yaratarak ya da taklidini sunarak izleyicide sahte bir arınma hissi uyandırma amacını taşımaz. Böyle bir kurmaca, senarist Cesare Zavattini'nin söylediği gibi ezberlenen anlatı biçimi ya da öyküler yoluyla düş gücünün ölü kalıplarını canlı hayata uygulanmaktan başka bir şey değildir. Yönetmen ise tersine, katıksız gerçek üzerine düşünmeye yönelmelidir. Yeni Gerçekçiler, kendilerini çevreleyen derin gerçeklikle ilişkili oldukları sürece, konu ya da tema kılığı çekmeyeceklerdir. Dolayısıyla düş gücünün ölü kalıplarını canlı olaylara uygulamaktan daha çok, canlı olayların bizzat kendisi ile ilgilenmekten başka

bir şeye ihtiyaçları yoktur. Öyleyse Yeni Gerçekçi filmlerin dramatik yapısını ya da ‘kurmaca’ ile ilişkisini de bu canlı olaylar belirleyecektir: (Zavattini, 1968: 381, 382)

- Yeni gerçekçilerden önceki sinemada bir olay anlatılır, bundan bir başkası, sonra bir üçüncüsü çıkar. Bu böyle sürüp giderken, her sahne hemen unutulmak üzere düşünülür. Bugün biz bir sahneyi tasarladığımızda bu sahne üzerinde ‘durmak’ ihtiyacı duyarız, çünkü bu sahnenin çok uzun yankıların bütün olanaklarını kendinde taşıdığını biliriz. Şu halde rahatça şunu rahatça söyleyebiliriz: Bize herhangi bir olay verin, ondan size bir seyirlik çıkaralım. Böylece sinemanın (teknik yönden olduğu kadar törel yönden de) temel niteliği olan merkezkaç gücü, merkezci güce dönüşür.

- Sinema yaşamı hep en dıştan görünen olaylarıyla anlattığı halde, Yeni Gerçekçilik dokundurmalarla yetinmeyip çözümlenmeye yönelmek gerektiğini öne sürer; daha doğrusu bir çözümlenmenin içinde bir bileşime.

Canlı olayların kendisine yönelim, aslında dramatik yapının kendisine gerçeğin olağan akışını örnek alması ile sonuçlanır. Gerçeğin akışı da gerçekçiliğin temelini oluşturur. Örneğin Bazin, ‘Bisiklet Hırsız’ (İta. ‘Ladri di biciclette’, 1948) filmini belgesel niteliğindeki gerçekliğinden dolayı, şeytani tuzaklarla örülmüş bir haber olarak nitelendirmekten daha çok, dramatik yapısını sosyal gerçekliğinden alan bir film olarak nitelendirir (Bazin, 1971: 50)³. Yeni Gerçekçilerin böyle bir yönelimle film yapıyor olmalarını, sadece sözü edilen sinemanın kısa tarihine özgü birikimleriyle açıklamak yanlış olur. Gerçekçi sinemanın yeni bir biçimle ortaya çıkması, tarihsel koşullarla da yakından ilişkilidir.

İtalya’nın İkinci Dünya Savaşı sonrası içine düştüğü durum, yeni gerçekçilerin içerik ve biçim olarak eğilimlerini belirleyen zorunlu bir etkidir. Ülke, Almanya ile birlikte kazanılacak ganimetlerin hayaline düşen Mussolini iktidarında savaşa sürüklenirken, aynı zamanda büyük bir yıkım ile karşı karşıya kalır. Almanya savaşı kaybeder, Roma bombalanır ve Sicilya müttefiklerce işgal edilir. Kendi faşist konseyinin desteğini yitirerek azledilen Mussolini, Almanlarca tekrar iktidara getirilir. Artık İtalya’da aynı anda iki savaş sürmekte, bir yandan Almanlarla müttefikler, öbür yandan sosyalist partizanlarla Mussolini’nin faşistleri savaşmaktadır. Bu karmaşa içinde doğan yeni gerçekçiler, Duce’nin (lider) sloganları ve aldatici vaatlerinin aksine çıplak gerçekle ilgilenmeyi tercih ederek (Armes, 2011: 70), Zavattini’nin söylediği gibi onu görme ve çözümlenme isteğiyle, başkalarına hatta var olan her şeye karşı bir çeşit somut saygı göstermiş olurlar (Zavattini, 1968: 381).

³ Bkz. file:///C:/Users/user/Downloads/Bazin%20Andre%20%20What%20is%20Cinema%20 Volume%20%20(1).pdf (21.12.2014)

Yeni Gerçekçiler, savaşı ve öldürücü siyasal kargaşayı, açlığı, işsizliği, yoksulluğu ve böyle bir ortamda insan ilişkilerinde yaşanan çözülmeyi ve bozulmayı (Niş ve Eryılmaz, 1981: 147) filmlerine konu edinirken; sözü edildiği gibi bir anlamda da belgeselin ve kurmacanın estetik bileşimini zorunlu kılan teknik yoksunluklar ile de mücadele etmektedir. Öncelikle şunu söylemek gerekir: İtalya’da sinemayı Yeni Gerçekçiler keşfetmemiştir. Yeni Gerçekçi olarak tanımlanan ve Roberto Rosselini’nin yönetmenliğini yaptığı ‘Roma, Açık Şehir’ (İta. “Roma, Città Aperta”, 1945) filmi çekilmeden çok önce İtalya’da sinemanın oldukça önemsendiğini söylemek mümkündür. Örneğin faşist rejimin devriliş gideceği hayaliyle yaşayan ve aralarında Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni ve Pietro Ingrao gibi komünist yazarların bulunduğu ‘Cinema’ dergisi, üstelik Mussolini’nin oğlu Vittorio yönetiminde yayımlanmaktadır. Gerçekten özellikle 1930’ların başlarında faşist rejimin Almanya ya da Sovyetlerdeki gibi sinema üzerine baskı uygulama gibi bir kaygısı yoktur. Entelektüellerin sinema endüstrisi sayesinde eğlenceye boğulan ve faşist rejim ile yönetilen ülke üzerindeki etkileri oldukça küçümsenir (Bacon, 1998: 10).

1930’ların ortalarına gelindiğinde ise ilk sansür olarak nitelendirilebilecek sert önlemler hayata geçirilmeye başlanır. Aynı zamanda ulusal sinema kültürünün de teşvik edildiği görülür. 1934’te sinema Venedik Sanat Festivali’nin bir parçası haline getirilir. İzleyen yılda, Centro Sperimantale Cinematografico film okulu açılır ve L’Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) adındaki ulusal film yapım şirketinin yanı sıra, film yapımını finanse etmek için bir fon kurulur. ENIC’in film ithalatında tek söz sahibi olması sağlanır, böylece bu şartlar altında çalışamayan büyük Hollywood şirketleri İtalyan pazarından çekilmek zorunda kalırken, ulusal film endüstrisinin gelişimine de fırsat tanınmış olur. Mussolini’ni bir film stüdyosu da (Cinecittà) kurar. Dünyaca kabul edilen ve hala yayım hayatına devam eden bir derginin (İng. Black and White) çıkarılması da sağlanır (Bacon, 1998: 10).

Genelde melodram olarak adlandırılan yakışıklı ve fakir bir gencin üst sınıftan bir kıza âşık olmasını ve gerçek mutluluğun kendi sınıf üyeleri arasında olduğunu fark etmesini anlatan beyaz telefon (İng. White Telephone) filmlerinin revaçta olduğu bu yıllarda, her şeye rağmen faşist rejimin geleceği adına düşünsel derinliğe sahip Avrupa filmlerinden daha çok Amerikan filmlerinin önemsendiğini ve desteklendiğini söylemek de mümkündür. Ancak İtalyan sinemasının gelişimine ket vuran bu duruma rağmen Fransız ve Sovyet filmlerinin düşünsel birikiminden yararlanan yönetmenler çalışmalarına devam etmiştir (Bacon, 1998: 11).

1940'larda ise İtalyanlar bir yandan büyük bir yıkımla yüz yüze kalırken öbür yandan da yeniden inşa çabası içinde ülkelerini canlandırmakla uğraşmışlardır. Özellikle savaş sonrası, faşizmin izlerinin silinmeye çalışıldığı, yeni ve antifaşist bir İtalya'nın temellerinin atıldığı bir dönemdir. Faşizmin izlerinin nasıl silineceği konusunda farklı anlayışların ortaya çıktığı, kimilerinin sadece kısa süreli bir sapkınlık olarak görerek unutmayı, kimilerinin ise hükümetin ve toplumun, faşistlerin uzun süre iktidarda kalmasını sağlayan kurumlardan ve insanlardan temizlenmesini önerdiği bu dönemde (Bacon, 1998: 25), Yeni Gerçekçilerin tartışmak yerine sıradan insanların sorunlarıyla ilgilenerek umutla çalışmayı tercih ettikleri görülür (Armes, 2011: 70). Ancak söylenildiği gibi yaşanan büyük yıkım, film yapımına dair çeşitli zorunlulukların ortaya çıkmasına neden olduğu gibi, alışılan film yapma biçimini de değiştirir. Artık stüdyolar yoktur. Pahalı teknik teçhizatlar yerine haber amaçlı kullanılan kameralar ile doğal ışık altında ve doğal mekânlarda çekimler yapılmak durumdadır. Film ham maddesini bulmak çok zor olduğu için eski ve oldukça yıpranmış olan filmler ile tekrar tekrar çekimler yapılamamakta ve çekimler çoğu zaman tekrar alınmadan yapılmaktadır. Bütün bunların yanı sıra, film yapım maliyetlerini karşılamak oldukça zorlaşmış olduğu için pahalı yıldız oyuncular yerine, sıradan insanların oyuncu olarak kullanılması söz konusudur (Armes, 2011: 70, 71; Niş ve Eryılmaz, 1981: 148, 149). Aslında kameralarını yıldızların dünyasından sıyrarak sokaktaki sıradan insanın dünyasına yöneltmeyi tercih eden (Bazin, 1971: 48) Yeni Gerçekçiler için bütün bu kısıtlılıkların birer fırsata dönüştüğü söylemek de mümkündür.

Sıradan insanın gerçek sorunlarıyla ilgilenmeyi kendine görev edinen Yeni Gerçekçiler ister istemez sokağa çıkmak; stüdyo tekniğinin getirdiği yapaylıktan, düşsel öykülerin gerçek gibi gösterilmesinden kurtulmak, bu içeriğe uygun bir biçim oluşturmak zorundadır. Gerçekliğin sürekliliğini sağlamak önemli bir amaçtır. Bu nedenle kurgudan kaçınılmasına, dışavurumcu bir simgesellik yerine uzun ve kesintisiz çekimler ile gerçekliğin gerçekçi bir biçimde yansıtılmasına çalışılır. Özellikle film kısıtlılığı nedeniyle yeniden çekim yapılması mümkün olmadığı için niteliği iyi olmayan görüntüler kullanılarak bir yandan 'kurmaca' ile belgesel koşutluğu sağlanmış öbür yandan da teknik kısıtlılıkların fırsata çevrilmesi sağlanmış olur. Yine gerçekliği vermek için gerçek karakterlerin kullanılması, yakın çekimden kaçınılmasına, bel ve boy çekimlerin kullanılmasına (Niş ve Eryılmaz, 1981: 148, 149) neden olur ki bu tercihte aynı zamanda birazda savaş sonrası ekonomik koşulların film yapımına dayattığı zorunluluklar etkilidir.

1.2. Yeni Gerçekçilik ve Visconti

Senarist ve kuramcı Cesare Zavattini'nin söylediği gibi Yeni Gerçekçilik, senaryo da dahi olmak üzere, her çeşit teknik ve mesleki işbirliğinin ortadan kalmasını içerir. Tek yaratıcı yönetmendir ve her bir yönetmen aynı insani kaygularla hareket etse de aynı biçimde film yapmama konusunda hemfikirdir. Bazin, belki de bu nedenle Yeni Gerçekçilerin estetik olarak kendilerini tekrar etmekten kaçındıklarını söylemiştir (Bazin, 1971: 48). Zavattini için asıl olan günlük ve katıksız gerçektir (Zavattini, 1968: 381). Victoria de Sica'yı film çekmeye iten şey, insan dayanışmasını araştırma, bencilliğe ve adam sendeciliğe neden olan yıkım ile mücadele etmek ve insanı yalnızlığına sürükleyen rekabeti işlemektir (De Sica, 1968: 456, 457). Roberto Rossellini, yıkıntılar içinde Hollywood egemenliğine direnerek, ülkesinin acılarına kendine özgü bir biçimle film yaparak çare aramaya yönelir (Rossellini, 1968: 451- 453). Luchino Visconti ise beni ilgilendiren şey insanbiçimci sinema diyerek, yaşayan insanların öykülerini, şeyler yerine şeylerin arasında yaşayan insanları yansıtmakla ilgilenir (Visconti, 1968: 455).

Görüldüğü gibi Yeni Gerçekçileri film yapmaya iten ve harekete geçiren temel bazı gerekçeler söz konusudur. Bu temel gerekçeler çevresinde yine temel bazı biçimsel yönelimlerle film yapıldığı görülmektedir ve bu film yapma gerekçeleri ile yönelimlerini tarihsel olarak besleyen önemli bir sinema geleneği söz konusudur. Henry Bacon, Jean Renoir özelinde Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin İtalyan Yeni Gerçekçileri ve özellikle Visconti üzerinde oldukça etkili olduğunu iddia etmektedir. Örneğin Renoir'ın 'Toni' (Fra. "Toni", 1934) filmi, birçok yönüyle Yeni Gerçekçiliğin habercisi olarak görülür. Bunun nedeni, dünya sinemasının gerçekçi geleneğinde merkezi bir yer işgal eden ve gerçek olaylara dayanan 1934 yılı yapımı bu filmin yıldız oyuncular kullanılmadan ve dış mekânlarda çekilmesidir (Bacon, 1998: 7, 8).

Renoir'ın kendisi de, filmi ile ilgili amacının, yakaladığı her şeyin önem sıralaması gözetmeksizin cebinde gezdirdiği kamera ve mikrofonla kaydedilmiş gibi görünmesini sağlamak olduğunu; yine de bir çerçeve çizmek gerekirse 'Toni'nin bir belgesel değil ama Les Martigues'te gerçekleşen bir aşk öyküsüne ait bir haberden hareketle yapıldığını söylemektedir (Akt. Bacon, 1998: 7). Yeni Gerçekçilerin film yapma biçimleri ve kaynakları ile Renoir'ın yaratmak istediği izlenim için işe koşmak istedikleri neredeyse aynıdır. Bunu anlamak için Rossellini'nin 'Roma, Açık Şehir' adlı filmine bakmak yeterlidir. 'Roma, Açık Şehir' tam anlamıyla yeni gerçekçi bir filmidir. Almanların Roma'yı işgalinin son günlerini öylesine iyi yakalamıştır ki, Almanlar hala oradayken gizli kamera ile çekilmiş izlenimi verir. Gerçek bir dekor söz konusudur, çünkü yönetmen, hala işgalin ve yıkımın izlerini taşıyan şehrin semt-

lerini ve sokaklarını kullanmıştır: yani kamera sokaktadır. Filmin başındaki sahnelerin birçoğu, filmdeki kahramanın yaptığı gibi birçok defa Almanlardan çatıları kullanarak kaçmak zorunda kalan senarist Sergio Amidei'ye aittir. Filmde Alman işgali altında yaşamış ve direniş hareketi ile birlikte savaşmış insanlarla birlikte çalışılmış, oyuncular onlar arasından seçilmiştir. Hatta SS tarafından bir kadının sokakta vuruluşuna tanıklık eden bir kişi oyuncu olarak kullanılmıştır. Bu filmle üne kavuşan Anna Magnani adında tek bir profesyonel oyuncu vardır. Yardımcı oyuncular, çoğu zaman kamera etrafında toplanan izleyiciler arasından seçilir. Öykü oldukça basittir. Yaşamın içindedir ve yakın tarihten izler taşır. Biraz görüntülerin niteliği biraz öykünün tarihsel gerçekliği ve biraz da hala savaşın izlerinin taşıyan gerçek mekânların kullanımı nedeniyle filmi bir belgesel olarak nitelendirmek mümkündür. Farklı toplumsal kesimlerin temsil eden ve Alman işgaline karşı örgütlenen üç karakterin (komünist direnişçi, Katolik papaz, dul kadın) direnişlerini ve yakalanarak öldürülmelerini konu edinen bu filmi (Armes, 2011: 70-71; Niş ve Eryılmaz, 1981: 150-151), hem içerik hem biçim açısından Renoir'ın yapmak istedikleri ile karşılaştırarak, benzer yönler bulmak mümkündür. Bunun gibi De Sica'nın 'Bisiklet Hırsız'ı' filmi de tıpkı gizli kamera ile çekilen bir üçüncü sayfa haberi gibidir. İşe başlamak için bisiklete ihtiyacı olan bir işçinin, işe başlar başlamaz bisikletini çaldırmasını, ardından oğluyla çaresizce çaldığı bisikleti sokak sokak aramasını ve günün sonunda işini kaybetmemek adına oğlunun gözü önünde hırsızlık yaparken yakalanmasını konu edinir. Kamera, çaresizliğin kol gezdiği toplumsal yaşamı sergilemeye yardım ederken, yıkıma şahitlik eden ve çaresizliği besleyen sokakları bütün çıplaklığıyla göstermeyi de becerir. Başrol oyuncusu da (Lamberto Maggiorani), Breda fabrikasında çalışan gerçek bir işçidir (Armes, 2011: 76).

Yine de ne Rossellini'nin sözü edilen filmi ne de 'Bisiklet Hırsız'ı ile Fransız doğalcılığı arasında bir benzerlik kurmak mümkündür. Her iki filmde de karakterlerin tipik toplumsal temsillerinin ve bu temsillerin içinde çıktığı toplumsal koşulların derinlikli çözümü söz konusu değildir. Öykü tarihsel bir süreç içinde ve onunla etkileşim halinde sunulmamıştır. Mike Wayne 'Bisiklet Hırsız'ı' filmi örnek vererek bu durumu, kahramanın anlık ilişkilerinin yarattığı izlenimin filmik sonuçları ile açıklar. İşçi bisikletini ararken sadece oğluyla birlikte. Dolayısıyla yalnızdır. İşsizlerle, işçi pazarıyla, rehinciyle, polisle, kiliseyle, sendikayla, hırsızlarla ve işçilerle kurulan ilişkiler toplumsal güçlerin ve grupların oldukça geniş bir tuvalini sunsa da, geçicidir ve film bu nedenle, gerçek tarihsel ilişkileri yansıtacak bir bütünlük kuramamaktadır (Wayne, 2011: 54, 55). Bazin de bu film ile ilgili aynı şeyi söyler. Ona göre işçi, bağlı bulunduğu sendikadan tecrit edilmiş bir şekilde gösterilmekte ve

burjuva yaşantısının koşullandırdığı zorunluluğa mahkûm kalacak biçimde sendika tarafından yalnız bırakılarak bisikleti bulmasına yardım edilmemesi özellikle vurgulanmaktadır (Bazin, 1971: 52). Belki de bu nedenle Wayne'nin söylediği gibi toplumsal ilişkilerin küçük bir evreninin yaratılma şansı elden geçirilmektedir (Wayne, 2011: 55). Ancak De Sica'nın bunu bilinçli bir şekilde yaptığı da söylenebilir. Çünkü hem Zavattini hem de Rosellini ve De Sica savaşın ve savaş sonrası yaşanan toplumsal sorunların ezdiği sıradan insanları konu etme derdine düştükleri için film çekmektedir (Zavattini, 1968: 380-384; De Sica, 1968: 456-459; Rosellini, 1968: 450-453). Onlar toplumsal sorunlardan daha çok sıradan insanlarla ilgilenir (Armes, 2011: 74). Bu derdin, Yeni Gerçekçileri; Zavattini öncülüğünde Rosellini ve De Sica gibi yönetmenleri, Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin, özellikle Renoir'ın Fransız doğalcılığı ile bezenmiş film yapma biçiminden (Armes, 2011: 62) uzaklaştırdığı söylenebilir.

Visconti'nin Yeni Gerçekçilerden ayrıldığı ilk nokta da burasıdır. Renoir ile derin sanatsal ilişkisi onun daha ilk filminde, Fransız doğalcılığı ile bezenmiş bir biçimle izleyicinin karşısına çıkmasına neden olur. 1942 yılında çektiği ilk filmi 'Tutku'nun (İta. "Ossessione", 1943) Renoir'ın 'Toni'sine benzetilmesinin nedenlerinden biri de budur.

"Birçok gerçekçi başyapıttan farklı olarak Toni, tıpkı tutku gibi temelde zaman dışı kalan bir filmidir. 1934 Fransa'sının özgül toplumsal koşullarıyla ilişkili değildir (dayandığı gerçek olaylar bu tarihten yirmi yıl öncesinde olmuştur) ve her ne kadar gerçek kahraman İtalyan bir göçmen işçisi ise de, filmin modeli, söz gelimi kahraman bir Fransız köylüsü olsaydı da, değişmez. Toni'nin görsel tarzı, Renoir'ın en ölçülü halini gösterir. Vurgusuz çekimler ve sahneleri dramatik olarak oluşturmayı kasten reddetme, filme karakterlerin duyguları, gereksinimleri ve ihanetlerinin yönetmen tarafından tarafsız kabulü ile uyumlu olan bir haber filmi niteliği verir. Toni gibi bir çalışmanın sinema dışından benzerleri aransa kaçınılmaz olarak Fransız doğalcılığına yönelmek zorunda kalınır" (Armes, 2011: 62).

Bacon'un söylediği gibi Visconti, 'Toni' çekilirken Renoir'ı gözlemleme fırsatını elde etmiştir (Bacon, 1998: 8). Bu bilgi kuşkusuz Visconti ile Renoir arasındaki sanatsal bağı açıklamak için tek başına yeterli değildir. Ancak James M. Cain'in 'Postacı Kapıyı İki Kez Çalar' (İng. The "Postman Always Rings Twice", 1934) adlı romanından uyarlanan 'Tutku'yu tam olarak yeni gerçekçi olarak nitelendirmek zordur. Renoir'ın 'Toni'si ne kadar yeni gerçekçi ise 'Tutku' da o kadar yeni gerçekçidir ve aslında bu film Visconti'nin yeni gerçekçi filmlerinin haberci olarak gösterilirken (Niş ve Eryılmaz, 1981: 153), incelendiğinde daha çok 'Toni'nin beslendiği sanatsal gelenek ile ancak anlamlandırılabilirliği görülür.

Onu tam anlamıyla yeni gerçekçi yapan ilk film ise ‘Yer Sarsılıyor’dur (İta. “La Terra Trama”, 1948). Şunu söylemek gerekir ki bu filmde bile Fransız doğalcılığının izlerini sürmek, dolayısıyla Renoir etkisini gözlemlemek mümkündür. Visconti’nin aristokrat geçmişine rağmen Fransa’ya gidip geldiği, orada kaldığı yıllar boyunca Fransız sanat çevreleri ile hemhal olduğu ve hâkim olan Marksist düşünce dünyasının etkisine girdiği söylenir (Bacon, 1998: 6-9). Biraz daha yakından bakıldığında savaş sonrasında, İtalya’nın yeniden inşasında da benzer düşünsel etkilerin söz konusu olduğu görülür. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yönetmenleri için Marksist düşünce oldukça önemlidir (Niş ve Eryılmaz, 1981: 147). Ancak Visconti ile öbür Yeni Gerçekçi yönetmenler arasındaki anlayış farkı büyüktür. Visconti zaman zaman değişse de konularını daha çok tarihsel süreci dikkate alarak; karakterlerini de toplumsal süreç içindeki gerçek ilişkiler yumağı içinde şekillendirir. Armes’in söylediği gibi Yeni Gerçekçilikler ise genel olarak toplumsal sorunlardan daha çok yalıtılmış izlenimi yaratacak bir biçimde sıradan insan öyküleri ile ilgilenir (Armes, 2011: 74). Burada da Visconti’nin, Fransız doğalcılarının etkisinde tipik karakterler ile var olan toplumsal ilişkilerin küçük bir evrenini yaratma çabası içinde olduğu söylenebilir (Akt. Wayne, 2009: 50-51). Özetle onun Marksist yönelimi Yeni Gerçekçilerden ayrılmaktadır:

“Filmleri, malzemesini ister ‘Tutku’ (“*Ossessione*” -1942), ‘Yer Sarsılıyor’ (“*La Terra Trama*” -1947/48) ya da ‘Rocco ve Kardeşleri’ (“*Rocco E I Suoi Fratelli*” -1960) gibi yaşanılan günden alsın, ister ‘Günahkâr Gönüller’ (“*Senso*” -1953/54), ‘Leopar’ (“*Il Gattopardo*” -1962) ya da ‘Venedik’te Ölüm’ (“*Morte A Venezia*” -1970) gibi yazınsal tarihsel konulara yönelsin, Visconti için tarihsel ilişkilerin çözümlenmesi her şeyden önemlidir” (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 31).

‘Yer Sarsılıyor’ filmi bunun için oldukça iyi bir örnektir. Film kuşkusuz Yeni Gerçekçiliğin temel biçimsel özelliklerini içinde barındırır. Filmde sıradan oyuncular, Sicilya köylüleri başroldedir. Sekans planlar, kurgunun zorunlu filmik kullanımı dışında reddi, yakın çekimlerin kullanımından kaçınılması, doğal ışık ve mekânların tercih edilmesi gibi oldukça Yeni Gerçekçi eğilimler söz konusudur. Ancak öyküde sıradan herhangi birinin savaş sonrası yaşadıklarının temsiline yer vermek yerine Sicilya köylüleri üzerinden İtalya’da yaşanan kuzey güney sorununun⁴ toplumsal koşullarının yansıtılması tercih edilmiştir. Ntoni ile küçük kardeşinin köyün balıkçılarının kendilerine bağlayan büyük tüccarların sömürüsüne başkaldırıışlarını konu edinen film, temelde birlikte hareket etmeyi beceremeyen köylülerin henüz buna hazır olmayışlarına dikkat çekmektedir. Ntoni’nin tek başına tüccarlara rağmen balıkçılık ya-

⁴ Bkz. Gramsci, A. (2010). Seçme Yazılar 1916-1935, (Çev. İ. Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 209-226

pabilmesi mümkün değildir. Bu nedenle Visconti, bireylerin kurtuluşunun ancak sınıfsal dayanışma ile mümkün olabileceğini göstererek (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 71-75), feodalizmin ezdiği güneyli köylülerin, kapitalistlerin ezdiği kuzeyli işçilerle bir araya gelebilmesi için bu dayanışmayı gerekli gören Gramsci'nin izinden gider.

Bu filmden hemen sonra çekilen 'Güzeller Güzeli' (İta. "Bellissima", 1951), Visconti'nin Yeni Gerçekçilikle bağının giderek zayıfladığını kanıtlayan ikinci filmidir. Filmin senaryosu aslında Zavattini tarafından yazılır, ancak Visconti senaryoyu kendi düşünce dünyasına uygun bir biçimde dönüştürür (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 81). Bunun nedenlerinden ilki, yeni gerçekçiliğin biçimine de yansıyan, gerçekliğin küçük bir evreninin yaratılmasına çoğu zaman engel olan nesnel tutumudur. Rossellini'nin, görüntüyü oluşturan verilerin, herhangi bir yoruma ve etrafındakilerle herhangi bir diyalektik etkileşim içinde değerlendirilmesine olanak sağlamayacak halde var olması gerektiğini söylemesi (Rossellini, 1983: 150), (tarafsızlık gereği) bu nesnel tutumun yeni gerçekçiler için önemini gösterir. Bu tutum aslında bireylerin yaşantılarını ve ilişkilerini içinde yaşadıkları gerçekliğin bütünlüğü içinde tipik bir şekilde yansıtılmasına engeldir. Bu, Zavattini'nin yazdığı senaryo taslağının da içine düştüğü tuzaklardan biridir. Kendine bir parça mutluluk sağlamak için kızını film dünyasına sokmak isteyen Romalı bir kadının öyküsü üzerine yazılan ilk taslakta, bu amacını gerçekleştirmek için var gücüyle çabalarken, sonunda tek kazancının, kendisini ve küçük kızını, filmcilerin önünde küçük düşürmesi olduğu görülür. Zavattini'ye sadık kalındığında, bu film de tıpkı De Sica'nın 'Bisiklet Hırsız' gibi bitecektir. Ricci'nin babasına yaptığı gibi bu filmde de küçük Cecconi, elini annesine uzatarak tesselli verecektir (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 81, 82). Bu nesnel tutumu, Walter Benjamin'in 'Üretici Olarak Yazar' adlı makalesinde, Alman kültür hareketinde etkin olan yeni nesnelci yönelimin fotoğraf üzerindeki etkisini incelerken getirdiği eleştirilerden esinlenilerek değerlendirmek mümkündür. Benjamin, işçi sınıfını, doğalcı tarzda resmetmede uzmanlaşan bu yeni nesnel tutumun, bir yandan uçlarda yaşayan ve ihmal edilen insanların yaşam alanlarına seslenerek, onları görünür hale getirirken; öbür yanda, sefil yoksulluğu, son moda ve teknik olarak mükemmel bir tarzda işleyerek onu haz nesnesine dönüştürdüğünü söylemektedir (Akt. Wayne, 2009, s. 61; Benjamin, 1984: 22-25). Dolayısıyla yeni gerçekçilikteki bu benzer yöntem de adaletsizlikleri gösterirken, bu adaletsizliklerin yansımalarını, onları yaratan düzenin işine yarar bir haz nesnesine dönüştürür. Visconti de bu yüzden, bu tür küçük burjuva duygusallıklarından taslağı arındırarak (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 82), sınıfsal bilinçlenmenin gerekliliğine dikkat

çeken bir senaryo haline dönüştürür. Annenin kızını film dünyasına sokmama kararı, bilinçli bir vazgeçişir. Film ekibinin önünde ağlayan çocuğuna gülünmesi karşısında, anne, kızı özelinde kendi gibilere gülünmesini, onları küçük gören adaletsiz işleyişin içine girmeyerek reddetmiştir (2006: 82).

İkinci neden ise Zavattini'nin taslağında, öncesinde bu adaletsizliğe katılmayan, küçük kıza gülündüğü sırada sessizliğini koruyan ve bu anlamda, nesnel bir duruş sergileyerek yeni gerçekçilere özgü davranan yönetmen, Blassetti'nin filmin sonunda sistemin suç ortağı haline getirilmesidir. Yönetmenin sessizliğinin, deneme çekiminin ikinci kez izlenmesinden ve küçük kızın, öbür kaprisli profesyonel oyuncularından daha inandırıcı olabileceğinin anlaşılmasından sonra bozulduğu görülür. Çünkü Blassetti, filmini daha gerçekçi ve izlenebilir kılabilmeyen bir yöntemi olarak gördüğü için kızın toplumsal durumunu sömürerek, onu bir artı değer nesnesine dönüştürebilecektir (2006: 82, 83). Visconti'nin sonraki yıllarda, filmlerinde amatör oyuncular yerine, ünlü yıldızları (Alain Delon, Burt Lancaster ve Dirk Bogarde gibi) tercih eder hale gelmesini, özellikle bu film ile gösterdiği gibi yeni gerçekçilerin sıradan insanları oyuncu olarak kullanma nedenleri ile ortaya çıkan sonuç arasındaki uçurumu görmesiyle açıklamak mümkündür.

'Güzeller Güzeli'nin, sınıfsal temsiller ve tarihsel koşullar eşliğinde bilinçlenmenin gerekliliği üzerinde durarak, bireysel sorunlar yerine toplumsal ilişkilerin gerçekçi yansıtımına öncelik vermesi nedeniyle yeni gerçekçilikten daha çok Fransız Şiirselliğini ve doğalcılığını kendinde canlandıran bir film olarak nitelendirilmesi mümkündür. Visconti'nin değişimi, kendine özgü sinema anlayışını örneklendiren bu filminden sonra çok daha açık bir şekilde gözlemlenebilir hale gelir. Aristokrat kökeni giderek su yüzüne çıkar, kendisinin de söylediği gibi Thomas Mann, Marcel Proust ve Gustav Mahler dönemine mensubiyeti daha fazla baskılanamaz. Öncelikle Richard Wagner'den Gustav Mahler'e kadar uzanan ve filmlerine yansımaya başlayan müzikal birikimi ile opera yönetmenliği tamamen onun aristokrat kimliği ile ilişkilendirilebilir. Visconti'nin tepeden inme feodal devrimin sonuçları ile savaş sonrası İtalya'nın tarihsel koşullarına atıfta bulunduğu ilk renkli filmi 'Günahkâr Gönnüller' (İta. "Senso", 1953-54), bu değişimin bütün izlerini taşır (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 95-96). Oyuncular ünlüdür (Heinz Moog, Ahda Valli, Massimo Girotti ve Farley Granger) ve özellikle Granger'in canlandırdığı Avusturyalı subayın ismi (Franz Mahler) oldukça dikkat çekicidir (2006: 88). Visconti bu filmi ile yeni gerçekçilerin belgesel tadındaki görüntülerinin tersine operayı andıran ve 19. yüzyıl manzara tabloları ile örülmüş sahne düzenlemeleri ile neredeyse tarihsel bir epiği yeniden canlandırmış gibidir (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 106, 107). Edward Said

de, bunun Visconti'nin bilinçli tercihi olduğunu düşünür. Özellikle 1962 yılında çektiği ve Sicilyalı aristokrat Giuseppe Tomasi di Lampedusa'nın (1896-1957) yayımlanmış tek romanından uyarladığı 'Leopar' (İta. "Leopard") filmi eski dönem üslubu çerçevesinde değerlendirirken söyledikleri oldukça ilgi çekicidir:

"Visconti'nin Marksist olduğunu ve bir film yapımcısı olarak kariyerine de tam anlamıyla, hatta uzlaşımsal olarak Rossellini'nin ve erken dönem De Sica'nın yeni gerçekçi geleneği içinde yer alan (La Terra Trema/Yer Sarsılıyor gibi) filmler yaparak başladığını belirtmekte yarar var. Visconti, tıpkı kendisi gibi Rossellini'nin yarattığı dalgada iş yapmaya başlayan nispeten genç çağdaşı Gillo Pontecorvo'nun aksine, kariyerine bu dalganın dışında devam eder... Pontecorvo tarzını yeni gerçekçilikten, zekice tasarlanmış, belgesel niteliği taşıyan, devrimci, hatta kışkırtıcı bir üsluba çevirir... Visconti ise daha eski bir biçiminin, 1940'ların ve 1950'lerin Hollywood sinemasını çağrıştıran büyük tarihsel epiğin daha sofistike ve daha incelikli bir versiyonuna geri çekilmiş; konu olarak, hem halk devrimlerinin hem de yeni burjuva düzeninin talancılığı tarafından tehdit edilen eski bir sınıfa duyulan nostaljiyi seçmiştir" (Said, 2007: 110).

Visconti, hem burjuva düzeninin hem de halk devriminin yarattığı yıkıma şahit olmuş bir aristokrat olarak, kendisi gibi aristokrat Lampedusa'nın romanını filme uyarlarken, hem romanın hem de filmin kahramanı Sicilyalı Salina Prensi yaşlı Don Fabrizio ile (Burt Lancaster) özdeşleştiği söylenebilir (Akt. Said, 2007: 114). 'Rocco ve Kardeşleri/Düşman Kardeşler' (İta. "Rocco E I Suoi Fratelli", 1960) ile Visconti, 'Yer Sarsılıyor' ya da 'Güzeller Güzeli' filminde olduğundan daha çok bir halk devriminden oldukça uzak olduğunu, sıradan insanların modern kapitalist örgütlenme içinde dayanışmadan giderek daha fazla uzaklaştığını ve lümpenleştiğini düşündürür. Aslında Visconti'nin söylemek istediği, onun aristokrat geçmişine ait özlemlerine ilişkindir. Bu nedenle 'Rocco ve Kardeşleri' epik bir opera olarak nitelendirilir:

"Gerçekten bir ailenin antropolojik, psikolojik ve sosyolojik anların iç içe geçtiği bu çöküş öyküsünde Visconti'nin ikili kıyaslayıcı tavrı bir kez daha gözler önüne serilir: bir yanda kendi kendini silip yok eden eski, öte yanda başlangıçta gerçekliğe dönüşmemiş bir çekirdek olarak, bir istek, bir umut olarak boy gösteren yeni. Silinip gitmekte olan eskiyi Visconti, bu vedalaşmadan duyduğu üzüntü yüzünden adeta bir melodram, duyguların doruk noktası, bir opera sınırlarında ele alınmıştır" (Geitel, Prinzler, Schlappner ve Schütte, 2006: 106, 107).

Aristokrat ve artık yaşadığı zamana uygun düşmeyen Visconti (Said, 2008: 108), yeni gerçekçiliğin bütün içerik ve biçimsel kalıplarını yıkarak,

Fransız doğalcı romanlarını andıran bir biçimle epik filmler yapmaya koyulurken aslında kendi geçmişine geri dönmektedir. Thomas Mann, tıpkı Proust ya da Mahler ile ilişkisi ve aristokrat geçmişi, Marksist okumalarını günlük ve anlık olmaktan çıkarıp daha tarihsel bir perspektife yerleştirmesini sağlarken, aynı zamanda yaşadığı zamanın yıkımları karşısında, kendisine geçmişten bir sığınak inşa etmesini de kolaylaştırmaktadır. Yıkıntıların arasında ve veba gibi yayılan yozlaşmanın karşısında güzeli/Apollon'u⁵ aramak üzere Profesör Gustav Aschenbach (Dirk Bogarde'ın canlandığı karakter, "Morte A Venezia"/"Venedik'te Ölüm", 1971) ile yola çıktığında da, kendisine sadece Thomas Mann değil, aynı zamanda Gustav Mahler ve Friedrich Nietzsche de eşlik etmektedir. Onun nostaljik ve romantik tavrı; güzeli geçmişte arama hayali, daha filmin hemen başında Aschenbach'ın 'Esmeralda' adlı gemi ile Venedik'e yaklaşırken duyulan müzikte; Mahler'in karanlıktan aydınlığa adlı beşinci senfonisi çalarken kendini gösterir ve bu tercih, Mahler ile ilgili Alfred Einstein'ın söyledikleri dikkate alındığında çok da tesadüf değildir.

"Sıradan ayrıntılar, yeni müzikte Mahler'le başlar. Bunlar bilinçli olarak kullanılmıştır. Son senfonisinde özellikle mevcuttur. Nasıl olmasınlar ki; bu dünyayla yapılan son bir hesaplaşmanın umutsuzluğunda ve avuntusuzluğunda... Sıradan ayrıntılarla dolu ezgilerden başka hangi gereçlerle betimlenebilirdi bu dünya? Karşıtlıkları yansıtan adi ve sırtkan bir müzikten daha çıplak bir şey düşünülebilir mi? Kişisel ve sanatsal sorunlarla yüklü 19. yüzyıla ve romantizmine daha başka nasıl vurulabilirdi" (Akt. Eren, 171: 2014).

SONUÇ

Film dilinin evrimi içerisinde sinema tarihine mal olmuş herhangi bir akım incelendiğinde, ilk olarak onun kendine özgü içerik ve biçim özelliklerinden söz edilir. O akıma ait olduğu iddia edilen yönetmenlerin filmlerinde bu özelliklerin bulunmasına çalışılır. Böyle bir değerlendirme ya da inceleme tarihsel bir sınıflandırma yapabilmek için kuşkusuz gereklidir. Ancak çoğu zaman bu tür bir genel değerlendirme ayrıntılara ulaşılması önünde engel oluşturabilir. Özellikle sinema tarihinin kısa ama derin birikimiyle film yapmayı becerebilmiş, sanat tarihinin uzun ve derin birikimiyle filmlerini bezemiş bir yönetmenin o akım ile ayrıştığı anı görebilmek ve kendine özgü dilinin özelliklerini ortaya çıkarabilmek zorlaşabilir. Bu düşüncenin bütün akımlara ya da o akımlara özgü film ve yönetmenlerine uygulanabileceğini söylemek

⁵ "Apollon herşeyi ile 'görünen'dir: kendini bütünüyle aydınlıkta gösteren, güneş ve ışık tanrısıdır" (Nietzsche; 2005: 36). Bkz. Nietzsche, F. (2005). Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans (Çev.M. Kahraman). İstanbul: Say yayınları. ss. 35- 55

zordur. Yine de denemek, bazı yönetmen ve filmleri ait olduğu iddia edilen akım dışında değerlendirmek için çaba sarf etmek gerekir. Bunun çoğu zaman, post-modern anlamının dışında 'metinlerarası' bir incelemeyi gerekli kıldığı söylenebilir. Böyle yönetmenlerin filmlerinin içince sanat tarihinin ve onun izinde yeşeren sinema tarihinin canlandığını görmek mümkündür. Visconti de böyle eleştirilmeyi hak eden bir yönetmendir. Yeni Gerçekçi olarak nitelendirilse de sinematografisi tarihsel olarak incelendiğinde, bu akımın genel seyrinin oldukça ötesinde kendine özgü bir film diliyle kariyerini tamamladığını söylemek mümkündür. Bu tarihsel akış içinde Marksizmden Marcel Proust'a ve Gustav Mahler'e, Jean Renoir'dan Thomas Mann'e ve Fransız doğalcılığından romantizme doğru evrilen bir filmler manzumesi ile karşılaşılacağı görülecektir. Visconti böylece tarih şuuruna sahip bir yönetmen olarak filmlerinde, geçmişin büyük birikimine tekrar tekrar hayat vererek kendine özgü bir film dili oluşturmayı başarmıştır. Bu yönüyle sadece Yeni Gerçekçiliğin kendine özgü nitelikleriyle değerlendirilemeyecek kadar sinema tarihine ait bir yönetmendir. Onun filmlerinde sinema tarihinin köşe taşları ile karşılaşmak ne kadar mümkünse sanat tarihinin bütün tartışmalarıyla tekrar tekrar tekrar canlanışına şahitlik etmekte o kadar mümkündür. Bu makalede bu özellikleriyle Visconti'nin Yeni Gerçekçilerden ayrılışının izleri sürülmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz bu tür bir inceleme sadece Visconti'ye özel değildir. Makalenin girişinde sözü edildiği gibi Fellini'nin de bu tür bir incelemeyi hak ettiği iddia edilebilir. Hatta Yeni Gerçekçiliğin sona erişiyile bu tür biçimsel ayrışmaları koşut değerlendirmek, sinema tarihinin sürekliliği açısından çok daha anlamlı sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Armes, R.** (2011). “*Sinema ve Gerçeklik*” (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bacon, H.** (1998). “*Visconti.*” UK: Cambridge University Press.
- Bazin, A.** (1967). “*What is Cinema?*” (Volume 1) (Transt. H. Gray). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bazin, A.** (1971). “*What is Cinema?*” (Volume 2) (Transt. H. Gray). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Benjamin, W.** (1984). “*The Author as Producer. In V. Burgin (ed.) Thinking Photography*” (ss.15- 32). London: Macmillan Publishers.
- De Sica, V.** (1968). “*Sinema Üzerine*” (Çev. N. Özön) Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı. (1968-Ocak), 196, 456-459.
- Eliot, T. S.** (1990). “*Edebiyat Üzerine Düşünceler*” (Çev. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eren, O.** (2014). “*Klasik Batı Klasik Müziği Tarihinde Kırılma Anları*”. Ankara: Sevda-Cenap ve Müzik Vakfı Yayınları.
- Geitel, K., Prinzler, H. H, Schlappner, M., ve Schütte, W.** (2006). “*Luchino Visconti*” (Çev. F. Ant). İstanbul: Es Yayınları.
- Gramsci, A.** (2010). “*Seçme Yazılar*” 1916-1935 (Çev. İ. Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kovács, A. B.** (2010). “*Modernizmi Seyretmek*” (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Mükerrem, Z.** (2012). “*Sinematografi Üzerine Düşünceler.*” İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2005). “*Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*” (Çev.M. Kahraman). İstanbul: Say yayınları

Niş, N. Ve Eryılmaz T. (1981). “*Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga.*” Yıllık, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu.

Nutku, Ö. (2001). “*Dram Sanatı*” (4. bas.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rosselini, R. (1968). “*Yeni-Gerçekçilik.*” (Çev. S. Birsen) Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı. (1968-Ocak), 196, 450-453.

Rosselini, R. (1983). “*Marx, Freud and Jesus. In D. Georgakas and L. Rubenstein*” (ed.). The Cineaste Interviews (ss. 149- 155). Chicago: Lake View Press.

Said, E. (2008). “*Geç Dönem Üslubu.*” (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

Visconti, L. (1968). “*Kadavralar.*” (Çev. N. Özön) Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı. (1968-Ocak), 196, 454-456.

Wayne, M. (2011). “*Politik Film*” (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Zavattini, C. (1968). “*Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler.*” (Çev. N. Özön) Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı. (1968-Ocak), 196, 380-384.