

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**1945 SONRASI İTALYAN SİNEMASINDA
FAŞİZM ELEŞTİRİSİNİN ESTETİK POLİTİKASI**

Hazırlayan

Eylem ŞEN YAZICI

Danışman

Doç. Dr. Sabire SOYTOK

İZMİR / 2020

YEMİN METNİ

“Film Tasarımı Yüksek Lisans Programı”na “Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../....

Eylem ŞEN YAZICI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Eylem ŞEN YAZICI'nın "1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Sinema; faşizmi, faşizme karşı yürütülen mücadelelerin direnişini, bastırılmış veya gerçekleşmemiş olan devrimin tutkusunu; içerik ve biçim olarak bir film ile 'hatırlatma' imkanı sunar. Faşizmin yeniden dirilme olasılığının, ezilenlerin-emekçilerin özgürleşme olasılığının önüne geçme ihtimalinin hala diri tutulduğu bir çağda bu konuda filmler yapılmasına duyulan ihtiyaç her zamankinden çoktur.

'1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası' başlıklı bu çalışma, faşizmin bir doktrin olarak kurumsallaştığı ve anti-faşist mücadelelerle yenilgiye uğratıldığı İtalya'da, Yeni Gerçekçilik sonrası faşizmle yüzleşen filmlerin estetik politikası üzerine araştırma ve analizleri içermektedir.

Rossellini'den sonra da İtalyan sinemasının her döneminde, faşizmle yüzleşme ve anti-faşist mücadele, yönetmenlerin tercih ettiği konuların arasında ön sıralarda yerini almıştır. Faşizm eleştirisinin estetik politikasını oluşturduğunu düşündüğümüz filmlerin, faşizmi doğrudan yaşayan bir kuşağın değil; geçmişe belirli mesafe ile bakabilen yeni bir kuşağın film yaptığı, 1970'li yılları kapsadığı görülmüş, bu nedenle II. Dünya Savaşı sonrası yapılan filmler tercih edilmiştir.

1900 (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977), *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979) filmleri, estetik politika, sinema ve faşizm bağlamında çözümlenmiştir.

Faşizmin argümanlarını ve bu argümanlar üzerinden geliştirdiği içi boşaltılarak şişirilmiş 'değerler sistemini' eleştiren bu dört filmin çözümlemeleri ile sinemanın, toplumların geçmişleri ile yüzleşmesinde olumlu bir rol oynayabileceği ve böylelikle kuşaktan kuşağa aktarılan görme-düşünme biçimlerinin değişmesine ön ayak olabileceği yaptığımız film analizleriyle ortaya konmuştur.

ABSTRACT

Through the content and form of a film, cinema provides the opportunity to ‘recall’ fascism, the struggle against fascism, the passion of the suppressed or unrealised revolution. In an era, when there is a possibility for a revival of fascism, when its potential of preventing the possibility of the liberation of the oppressed and the toilers is still kept alive, the need for films on this subject is bigger than ever.

This thesis entitled ‘Aesthetic Politics of Fascism Criticism in the Post-1945 Italian Cinema’ includes a study and analysis on the aesthetic politics of films after Neorealism that confront fascism in Italy, where fascism was institutionalized as a doctrine and was defeated through anti-fascist struggle.

Confronting fascism and anti-fascist struggle have remained among the most preferred subjects amidst the directors in every period of Italian cinema after Rossellini. It has been observed that the films, criticism of fascism of which constitute their aesthetic politics in our view, are produced not by the generation that lived through fascism but in 1970s by a new generation that can take a more distant look at the past. For this reason, films that are produced after World War II were selected.

The films entitled *1900* (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *The Conformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *A Special Day* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977), *Christ Stopped at Eboli* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979) were analysed within the context of aesthetic politics, cinema and fascism.

Our analyses of these four films, which criticize the arguments of fascism and its emptied and bloated ‘system of values’ that emerged based on these arguments, have revealed that cinema can play a positive role for the confrontation of societies with their past and can thus lead the way in changing the forms of seeing and thinking that are passed down from generation to generation.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmaya 2016 yılının sonunda kaybettiğimiz değerli hocam Prof. Dr. Ertan Yılmaz ile başladığımı belirtmeliyim. Benim sinema teorisi ile ilgilenmeye başlamam, henüz öğrencisi olmadan önce, Ertan hocamın kitaplarını okuyarak, söyleşilerine katılarak başlamıştır. Bu tez çalışması boyunca okuduğum çevirilerde, yararlandığım kaynaklarda ve sinema havsalamda karşılaştığım sinemaya dair düşünceleri ile hayatta değilken bile, bu çalışmaya katkıda bulunmaya devam ettiğini söylemek; özlemle kendisini hatırlamak isterim. Bu tez çalışmasının bitmesi için akademik bilgisiyle ve önerileriyle bana destek olan sevgili hocam Doç. Dr. Sabire Soytok, tezime bir danışmanın yapabileceği en ileri düzeydeki katkıyı yapmıştır. Hayatımın en zor döneminde, her zaman destek olarak beni hiç yalnız bırakmadığı ve bu tezin tamamlanması için gösterdiği çabadan dolayı ne kadar teşekkür etsem azdır.

Lisans ve yüksek lisans dönemlerinde ders aldığım ve kendilerinden çok şey öğrendiğim değerli hocalarım Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dr. Öğretim Üyesi Zühal Çetin Özkan, Doç. Dr. Dilek Tunalı ve tez jürimde de yer alarak beni onurlandıran Doç. Dr. Ragıp Taranç'a; bu çalışmanın ard-alanına yaptıkları katkı için teşekkür borçluyum. Tez başlığını belirleme sürecinde 'estetik politika' ile aklımı çelen sevgili hocam Dr. Burak Bakır'a, sorduğum hiçbir soruyu karşılıksız bırakmadığı için teşekkür ederim. Tez jürimde olmayı kabul ederek beni onurlandıran ve yaptığı katkılarla bana destek olan Doç. Dr. Aysun Akan'a da ayrıca teşekkür etmek isterim.

Destekleri olmasaydı bu tezi bitiremezdim dediğim; fakültede boş kalan yerine bir an önce dönmesini umduğum Emel Yuvayapan'a ve akademik bir kütüphane gibi çalışan İhsan Koluvaçık'a tezin cefasını benimle birlikte çektikleri için; dayanışmalarını esirgemeyen arkadaşlarım Barış Yıldırım, Seçkin Önen, Serdar Tekin, Emre Doğan, Zeynep Balkaya, Alp Altınörs, Zehra Cerrahoğlu, Emrah Zıraman ve Talha Altinkaya'ya çok teşekkür ederim.

Bu sürecin başından itibaren yanımda olan annem Havva Duman'a, babam

Ekrem Şen'e, kardeşim Erbil'e, teyzem Zeliha Efe'ye, Fatma ablama, Tuğba'ya, Esin'e, Heval'e, yine tüm bu sürecin sıkıntısını-stresini birlikte çektiğimiz, filmleri benimle birlikte izleyerek tezi bitirmeme teşvik eden eşim, ağdaş Yazıcı'ya teşekkür etmek isterim. Bu tez ancak, o, kuağımdayken yazılabılırdi dediğim; canım kızım yk Arinim'e, yaşam karşısındaki neşeli direnişi ile bana yaptığı bütün katkılar için minnettarım.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ESTETİK POLİTİKA, SANAT VE SİNEMA

1.1. Estetik Hakkındaki Görüşlerin Gelişimi ve Estetiğin Dayanakları	14
1.2. İdeoloji ve Sinema	23
1.3. Sinemada Özgürlükçü Estetik Politika Arayışları	36
1.3.1. Sinemada Gerçek ve Gerçekçilik	37
1.3.2. Sinema Tarihinde Özgürlük Arayışları	40

1.3.3. Godard Sineması ve Klasik Anlatının Biçimsel Olarak Reddi Olanakları	50
---	----

2. BÖLÜM

FAŞİZM VE SİNEMA

2.1. Faşizmin Estetik Politikası	58
2.1.1. Faşizmin Ortaya Çıkışı ve Mussolini'nin Faşist İdeolojisi	61
2.1.2. Bir Kitle Hareketi Olarak Faşizm	67
2.1.3. Emperyalizm Çağı ve Faşizm Hakkındaki Tartışmaların Teorik Çerçevesi	70
2.2. İtalya'da Faşizmin Tarihi.....	74
2.2.1. Mussoli'nin Duçe İlan Edilişi ve Parlamentonun İşlevsizleşmesi.....	75
2.2.3. II. Dünya Savaşı ve Faşizmin Yenilgisi	78
2.3. Sinemada Faşizmin İzleri.....	82
2.4. İtalyan Sineması ve Faşizm	88
2.4.1. Yeni Gerçekçilik Akımı.....	95
2.4.2. 1960'lar ve İtalyan Yeni Dalga Filmleri	101

3. BÖLÜM

İTALYAN SİNEMASINDA

FAŞİZM ELEŞTİRİSİNİN ESTETİK POLİTİKASI

3.1. Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikasını Çözümlemek -Analiz Yöntemi-	107
3.1.1 İçeriği Belirleyen Unsurlar; Filmlerin Faşizmi Ele Alış Şekli Ve Sunumları	108
3.1.1.1. Film, İtalyan Toplumunun Faşizmle Yüzleşmesinde Olumlu Bir Rol Oynuyor mu?	108
3.1.1.2. Faşizmin Nosyonları Filmin İçinde Nasıl Ele Alınmıştır?	108
3.1.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri	108
3.1.2.1. Yönetmenin Estetik Politikaya Bakışı, İdeolojisi ve Film	109
3.1.2.2. Filmin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözülür?	110
3.1.2.3. Filmdeki Ana Karakterler ve Bu Karakterlerin Filmdeki İşlevi	110
3.1.2.4. Filmin Mesajı	111
3.1.2.5. Film Teknikleri	111
3.2. 1970'li Yıllar ve Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikasının Toplumsal, Siyasal ve Tarihi Arka Planı	113

3.2.1. 1970'li Yılların Sosyo-Politik Koşulları.....	114
3.2.2. 1970'li Yıllarda Sinema.....	121
3.3. 1900 (<i>Novecento</i> , 1976).....	127
3.3.1. 1900 Filminin İçeriği Belirleyen Unsurlar; Faşizmi Ele Alış Şekli ve Sunumları	128
3.3.1.1. 1900 Filminin Faşizm ve Anti-faşist Mücadele ile Muhasebesi	130
3.3.1.2. 1900 Filmi Faşizmin Nosyonlarını Nasıl Ele Almış?.....	135
3.3.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri.....	137
3.3.2.1. Bernardo Bertolucci ve 1900.....	137
3.3.2.2. 1900 Filminin Temel Çatışması Nedir Ve Nasıl Çözümленir?	143
3.3.2.3. 1900 Filmindeki Ana Karakterler ve Bu Karakterlerin İşlevi	143
3.3.2.4. 1900 Filminin Mesajı	145
3.3.2.5. 1900 Filminde Kullanılan Teknikler	146
3.4. <i>Konformist</i> (Il Conformista, 1970)	150
3.4.1. Konformist Filminin Faşizmi Ele Alış Şekli ve Sunumları	151

3.4.1.1. Faşizme 'Uyma Hali' ile Yüzleşme.....	151
3.4.1.2. Faşizmin Psikanalitik Yorumu Üzerine	158
3.4.1.3. Konformist Filminin Faşizmin Nosyonları Karşısında Tutumu.....	164
3.4.2 Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri	166
3.4.2.1. Bernardo Bertolucci'nin Estetik Politikaya Bakışı ve Konformist....	167
3.4.2.2. Konformist Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözümленir? .	167
3.4.2.3. Konformist'in Ana Karakterler ve İşlevi	168
3.4.2.4. Konformist'in Mesajı.....	169
3.4.2.5. Konformist'in Film Teknikleri.....	170
3.5. Özel Bir Gün (Una Giornata Particolare, 1977)	172
3.5.1. Özel Bir Gün Filminin İçeriğini Belirleyen Unsurlar	174
3.5.1.1. Faşizmle Yüzleşmeye; Kitlelerin Tarihsel Rolü, Bir Özne Olarak Bireyin Sorumluluğu Üzerinden Bakmak	174
3.5.1.2. Faşizmin Aile ve Cinsiyet Temelli Nosyonları Karşısında Filmin Tutumu	181
3.5.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri.....	190

3.5.2.1. Ettore Scola'nın Estetik Politikaya Bakışı ve Film.....	192
3.5.2.2. Özel Bir Gün Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözömlenir?	194
3.5.2.3. Özel Bir Gün Filmindeki Ana Karakterler	195
3.5.2.4. Özel Bir Gün Filminin Mesajı.....	196
3.5.2.5. Özel Bir Gün Filminde Kullanılan Teknikler	197
3.6. <i>İsa Eboli'de Durdu</i> (Cristo si è fermato a Eboli, 1979)	199
3.6.1. İsa Eboli'de Durdu Filminde İçeriğı Belirleyen Unsurlar	200
3.6.1.1. Faşizmle Yüzleşmek; Yüce İtalyan Ulusu Hakkında Tevatürler ve Tek Millet Yanılsaması	200
3.6.1.2. Faşizmin Sömürgecilik-Milliyetçilik Nosyonları Karşısında Filmin Bakışı.....	205
3.6.1.3. Filmde Faşizm ve Kilise İlişkisinin Ele Alınış Biçimi	207
3.6.1.4. Faşist Devlet ve İsa Eboli'de Durdu Filminin Çorak Topraklarında Temsil Biçimi	208
3.6.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri	211
3.6.2.1. Francesco Rosi'nin Estetik Politikaya Bakışı, Filmleri ve İsa Eboli'de Durdu Filmi	212

3.6.2.2. İsa Eboli'de Durdu Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözömlenir?	217
3.6.2.3. İsa Eboli'de Durdu Filmindeki Ana Karakterler	219
3.6.2.4. İsa Eboli'de Durdu Filminin Mesajı	220
3.6.2.5. İsa Eboli'de Durdu Filminin Teknikleri	221
SONUÇ	223
KAYNAKÇA	231
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

İnsanlığa karşı işlenen suçlar, yaşanmış ve bitmiş bir olay gibi değil; unutulmaması ve tekrarlanmaması için önlem alınması gereken, cefası kuşaktan kuşağa aktarılan, ibretlik cürümler olarak değerlendirilmelidir. Aksi takdirde tarih bize geçmiş trajedilerin birçok kez tekrarlandığı ve her seferinde insanlık için daha büyük bir yas ve umutsuzluğa neden olduğunu göstermiştir.

ABD, Avrupa başta olmak üzere, dünyada ve yaşadığımız coğrafyada faşist partilerin oylarının arttığı, faşist sokak gösterilerinin meşrulaştığı, faşist saldırıların arttığı ve halklar nazarında yeniden tehdit haline geldiği yıllardan geçiyoruz. Ülkeler tarihleriyle sahici bir şekilde yüzleşmedikçe şiddet ve baskı dönemlerini geride bırakamadıkları gibi faşizmin yolu her zaman açık kalmaktadır.

Günümüzde başka ülkelerin topraklarının işgalini kutlamak, mültecilere yönelik nefreti kusmak, özgürlük mücadelesine karşı zorbalığı kutsamak için alkış tutan kalabalıklar; Hitler'in ya da Mussolini'nin kitlesel yok etme ve 'arındırma' politikalarını destekleyen kitlelerin coşkulu desteklerini hatırlatmaz mı? Faşist ideolojinin münasip görmediği herkesi toplumdan arındıran iktidar, tecrit, taciz, sürgün ve imha aşamalarını adım adım toplumun en geniş kesimlerine alıştırmamış mıdır? Tüm bunların yaşanmış olduğunun bilgisinden malul olan insanlık; içinde bulunduğu 'faşizm tehdidinin' gerçekliği karşısında bir farkındalık geliştiremez mi?

İnsanlık tarihinde utançla anılan çok sayıda dönem yaşanmıştır, fakat faşizm bunların arasında en ön sıralarda gelmektedir. İnsanlığın sömürü, baskı ve şiddet karşısında; eşitlik ve özgürlüğe doğru yürüyüşünün önündeki tehlikelerden biri de faşizmin yeniden dirilmesi olasılığıdır. Bu olasılığa karşı kültür ve sanat ürünleri ile estetik politik bir hafıza oluşturmak; tarihten dersler çıkararak geleceği özgürlükçü bir bakışla kurmak isteyenler için elverişli bir öğrenme zemini yaratmaktadır.

Sinema, bir görgü tanığı gibi, insanlığa, geriye doğru bir bakışla eşlik eder. Bu nedenle filmlerle geçmişin trajedilerine eleştirel bir bakış açısı geliştirmek ve faşizme karşı direnişin estetik politikasının film biçimi üzerine çalışmak istedik.

Sinemada faşizm eleştirisinin estetik politikası konusunda bir analiz yapabilmek için bir ülke sineması seçmek gerektiğinde; faşizmin doğduğu, ismini aldığı, ideolojik olarak biçimlendirildiği ve anti-faşist mücadelelerle yenilgiye uğratıldığı İtalya'nın en doğru seçim olacağını düşündük. İtalya başta olmak üzere birçok ülkede faşizme karşı mücadele, sadece politik olarak değil, kültürel ve sanatsal olarak da direnişin doğmasına neden olmuş ve aynı zamanda izleri bugünlere dek süren yeni tartışmalar açmıştır. Henüz II. Dünya Savaşı sürerken R. Rossellini, *Roma Açık Şehir* (Roma, Città Aperta, 1945) filmi ile İtalya'da faşizme karşı bayrak açmış ve İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçilik döneminin başlamasını sağlayarak tüm dünya sinemasını etkileyen bir çıkış yapmıştır.

Rossellini'den sonra da İtalyan sinemasının her döneminde, faşizmle yüzleşme ve anti-faşist mücadele, yönetmenlerin tercih ettiği konuların arasında ön sıralarda yerini almıştır. Faşizme eleştirisinin estetik politikasını oluşturduğunu düşündüğümüz filmlerin, biçim ve içerikleri üzerine yapacağımız analizi bir odağa oturtabilmek için belirli bir tarihsel kesit seçmek zorunda kaldık. Bu tarihsel kesitin faşizmi doğrudan yaşayan bir kuşağın değil; geçmişe belirli mesafe ile bakabilen yeni bir kuşağın film yaptığı 1970'li yılları kapsaması gerektiğine karar verdik ve bu nedenle II. Dünya Savaşı sonrası yapılan filmleri tercih ettik.

II. Dünya Savaşı sonrasında, savaşın yıkıntıları arasından Yeni Gerçekçilik akımıyla çıkan İtalyan sineması; henüz faşizmle yüzleşecek bir tarihsel mesafe alamadığı için, dönemin sosyo-ekonomik koşulları altında ezilen İtalyan yoksullarının hikayelerini anlatan melodramlar yaptılar. Her ne kadar Rossellini *Roma Açık Şehir* ve *Hemşehri* (Paisa, 1946) ile faşizme karşı mücadeleyi filmlerinin ana konusu yapmış olsa da; bu durum aslında yaşanmakta olan dönemin içinden bir direnişi ifade etmiştir. Tarih yaşanırken mücadeleler içinde olunan, geride kaldığında ise eleştirel bir gözle bakılabilen bir olgu olduğu için tezimizde; faşizmle mücadelenin henüz sürmekte olduğu bu dönem yerine, Yeni Gerçekçilik sonrasında yapılan filmleri ele almayı uygun gördük.

1945 sonrası İtalyan sinemasında geçmişin suçları ile yüzleşerek yaşadığı zamanın sorunlarına bakan filmleri seçmek üzere yaptığımız ön analizde gördüğümüz şey; 1970'lerle birlikte sinemada faşizmle yüzleşmeyi dert edinen ve bunu yaparken geçmişle sadece politik bir yüzleşme için değil, geçmişin göreneklerinden biçimsel olarak da kopuşu sağlamak üzere çok sayıda film yapılmış olduğudur.

1968 yıllarında öğrenci eylemlerinin ve işçi grevlerinin ülkeyi sarması ile birlikte kapitalizme karşı mücadele yükselişe geçmiş ve kimi yerlerde, yıllar sonra, yeniden faşist saldırılar ortaya çıkmıştır. Fransa'da olduğu gibi kısa zamanda sönümlenmeyen sokak hareketleri, İtalya'da işçi ve öğrenci örgütlenmeleri üzerinden 1970'lerin ortalarına kadar sürmüştür. Tüm bu yaşananlar dönemin sinemacılarının ve toplumun diğer kesimlerinde olduğu gibi, faşist dönemin hatıralarının canlanmasına ve faşizmle yüzleşmenin yeniden gündem edilmesine neden olmuştur.

Tezimizin izleği, 1945 sonrasında İtalyan Sinemasında faşizm eleştirisi üzerine kurulu olsa da, İtalyan sinemasındaki tüm dönemleri gözden geçirmek zorunda kaldık. 1970'li yıllar ise, hem biçimsel hem de içerik olarak faşizm ve onun bağlandığı estetik anlayışlarından kopuşu ve eleştiriyi temsil eden bir dönemdir. Bu nedenle, Bernardo Bertolucci'nin iki filmi, *Konformist* (Il conformista, 1970), *1900* (Novecento, 1976) ile Ettore Scola'nın *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, 1977) ve Francesco Rosi'nin *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, 1978) filmleri, içerik ve de biçim olarak da faşizmden kopuşun estetik politikası üzerine bir tartışma zeminine en yakın olduğunu düşündüğümüz için seçildiler.

İtalya'da faşizmin yenilgisinin ardından faşizm eleştirisi yapan-yüzleşen-filmlerin estetik politikası üzerine bir çalışma yürütebilmek için 'Estetik Politika, Sanat ve Sinema' hakkında geçmiş tartışmaları da ele alan, teorik bir zemin oluşturmaya çalıştığımız birinci bölümde; teorik zemini oluşturan estetik kavramı üzerinde durulacak ve bu kavramı ilk kez kullanan filozoflardan günümüze estetik hakkındaki görüşlerin gelişimine ve dayanaklarına değinilecektir.

Estetik Politika ana başlığı altında ele alacağımız alt başlıklardan bir diğeri ise; ideoloji ve sinema konusu olacaktır. İdeoloji sanatta ve sinemada nasıl ortaya çıktı, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda kendi yaşam tarzını ve ideolojisini sanatsal ve kültürel ürünlerle nasıl egemen hale getirdi gibi sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır. Hakim ideolojinin sinemada yarattığı biçimsel görenekler ve hakim anlatım biçimlerinde bir kırılma yaratmak nasıl mümkün olabilir? Birinci Bölümde bu ve benzeri sorulara yanıt aranırken, öznel bir gerçekliğin nesnel bir-sunumu olan filmi, ideolojik bir imge olarak tartışmayı amaçlıyoruz.

Mazi, yeni kuşakların kalbinde bir yara; hafızalarında dehşet olarak değil, geleceği yeniden kurmak üzere öğrenilmesi gereken insanlık durumu olarak ele alındığı takdirde; biçimsel göreneklerde ve anlatım tekniklerinde nasıl özgürleştirici bir estetik politika yaratmak gerektiği üzerinde durulacaktır.

Sinema, sanatın en özgürleştirici buluşlarından biri olarak; tekniğin imkanları ile hayal gücünün kimsenin kimseyi ezmediği bir dünya hasreti ile buluşmasını sağlayabilir. Böyle bir buluşmanın önündeki en büyük engel, Hollywood'un klasik anlatı sinemasında vücut bulmuştur. Bu sinemanın kökleri, Griffith'in tek bir görüşü hiçbir şekilde sorgulamaksızın kabul ettirmeye yarayan estetik anlayışına ve bu anlayışa biçim veren ırkçı ideolojisine dayanan film biçimidir. Yenilikçi, özgürleştirici bir film biçimi yaratmak ve bu bakışla yapılan filmlerin yaygın halk kitleleri ile buluşmasını sağlamak çok uzun yıllardır, sinemada, estetik ve politika sorunları olarak gündeme alınmaktadır.

Faşizmin emperyalist yayılmacılığının damgasını vurduğu 1930'ların sonunda, Gyorgy Luckas, Ernst Bloch arasında başlayıp Walter Benjamin ve Bertolt Brecht'in de dahil olduğu gerçekçilik ve dışavurumculuk üzerinden süregiden tartışmalar bizim tezimiz açısından olduğu gibi, estetiğin güncel sorunları açısından da hala önemini koruyan konulardır. Özgürleştirici bir estetik politika tartışması kuşkusuz gerçek ve gerçekçilik hakkındaki geçmişin sorularının izlerini taşır. Somut olarak faşizm ve anti-faşist mücadelelerin içinden yapılan bu tartışmalar da; sinema tarihinde ortaya çıkan yeni kuramlar ve yaklaşımlar da bu bölümde ele alınacaktır.

Bu tez çalışması filmlerle, faşizmin kitleler nazarında güçlenişinin ve benimsenmesinin tarihine bakarak, faşizme karşı direnişin derslerini, film biçimi olarak gerçekleştirmenin imkanları üzerine bir araştırmayı hedeflemektedir. Bu nedenle tezimizin ikinci bölümünde yapacağımız analizin önemli teorik ayağını Faşizm ve Sinema başlığı oluşturacaktır.

Faşizmin Estetik Politikası alt başlığı, tarihsel olarak faşizmi analiz etmek ve faşist estetiği kavramak üzere bir araştırma yapmamızı gerektirdi. Bu alt başlıkta şu sorulara yanıt aranacaktır; faşizm nedir, faşist ideolojinin dayanakları nelerdir, faşizm sıradan insanın hayatını, yaşayış biçimini, aklını, ruhunu nasıl ele geçirir ve kültür, sanat ürünlerini nasıl denetimi altına alır? Bu başlık altında tüm bu sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır.

Bu soruları teorik bir zeminden, somut tarihselliğe taşımak ve sinemasını ele aldığımız İtalya'da faşizmin nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini araştırmak üzere İtalya'da Faşizmin tarihi üzerine bir çalışma yapmamız gerekti. Bu nedenle, Faşizm ve Sinema ana başlığının altında İtalyan tarihine yer verdik.

Yeni kuşaklar, maziye geçmişin kefaretni omuzlarına alan bir sorumlulukla ve kendilerinden önceki kuşakların pratikleri ile yüzleşerek bakabildiği ölçüde 'yenilikçi' bir gelecek kurabilir. Bu da ancak geçmişte bunu yapamayanların neden yapamadığını anlamakla mümkün olabilir. Sinemada faşizmle yüzleşme; geçmişle bir hesaplaşmanın ideolojik, estetik ve biçimsel tarihini anlamayı gerektirir. Bu nedenle önce sinema tarihinde, sonra da özel olarak İtalyan sinemasında faşizmin tarihi üzerine bir araştırma yapılacaktır.

Faşist diktatörlerin kültür ve sanat ürünlerini kendi amaçları doğrultusunda kullanmak üzere özel bir çaba içinde olduğu genel olarak bilinir. Hitler ve Mussolini de sinemaya faşist propagandanın bir aracı olarak bakmış ve kitleleri manipüle etmenin bir aracı olarak kullanmıştır. Tezimizde faşist propagandanın, filmde nasıl bir içerik ve biçim ürettiğini analiz etmeye çalışacağız.

İtalyan sinemasının, Yeni Gerçekçilik ve 1960'lar Sonrası İtalyan Yeni Dalgası gibi İtalyan yönetmenlerin sinemaya bakışını belirleyen önemli dönemleri bu bölümde ele alınacak; faşizm eleştirisi yapan filmlerin analizinde bu dönemlerin etkisi saptanmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölüm, tezimizin ana sorunsalını içeren bölümdür: 1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası. 1945 sonrası ile kast ettiğimiz en başta belirttiğimiz gibi faşizmin yenilgiye uğratılmasının ardından, faşizmle yüzleşmek üzere yapılan filmlerdir. Yine en başta altını çizdiğimiz gibi İtalya'da faşizmle biçim ve içerik olarak yüzleşen filmler asıl olarak 1970'lerle birlikte ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu bölümde 1970'lerin tarihi ve sinema estetiği ayrı ve özel bir alt başlık olarak, '1970'li Yıllar ve Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikasının Maddi Zemini' içinde ele alınacaktır.

Çoğunlukla ahlak ve aile değerleri içine gizlenerek, sürekliliğini koruyan faşizmin temel olguları, faşizm karşıtı filmlerde dahi kendini yeniden üretmektedir. Faşizmin korkunçluğunu anlatmak için yola çıkan filmlerin de önemli bir kısmı, keder ve kader arasında sıkı bağlar kurarak, izleyiciyi bu tür olaylar karşısında melodrama sürükler. Her iki eğilime de mesafeli durarak film yapan yönetmenlerin anti-faşist filmlerini analiz ettiğimiz üçüncü bölüm, öncelikle film analizlerine dair bir yöntem tartışması ile başlayacaktır.

Faşizmle yüzleşen filmleri seçmek ve nasıl bir yöntemle filmleri analiz edeceğimizi saptamak için, yöntem üzerine de bir tartışma yürütmemiz gerekti. Sinema kuramlarını, film teknikleri üzerine yapılmış çalışmaları, film analizleri yapan kitap, yüksek lisans ve doktora tezlerini bu gözle araştırdık. Nihayet, film analizleri için asıl yapılması gerekenin, analiz için bir odak noktasını bulmak ve bu odak noktası üzerinden biçim ve içeriğe yönelik sorular oluşturmak olduğunda karar kıldık.

Seçtiğimiz filmleri oluşturduğumuz analiz yöntemine göre, "İçeriği belirleyen unsurlar; Filmlerin Faşizmi ele alış Şekli ve Sunumları" ve "Filmin Estetik Yaklaşımı,

Biçimi ve Öyküsü” alt başlıkları ile içerik ve biçimsel öğelerini ve bu öğelerin birbirileri üzerindeki etkilerini çözümlemeye çalışacağız. Faşizm eleştirisi yapan filmlerin estetik politikasından söz etmek için bu öğelerin birbiriyle bütünsel ilişkisinin sonucundan nasıl anlamlar ortaya çıktığını çözümlemeye çalışacağız.

Filmlerin faşizmi ele alış şekillerini ve izleyiciye nasıl sunduklarını çözümlemek üzere üç temel soru sorduk. Bunlardan ilki; filmin toplumun faşizmle yüzleşmesinde olumlu bir rol oynayıp oynamadığına yanıt aramakla ilgilidir. İkincisi; faşizmin onu kutsallaştıran nosyonlarının, film içinde nasıl ele alındığına dair sorudur. Bu soruya yanıt aramak için faşist ideologların faşizmi nasıl tanımadığına bakılacak ve faşizmi yücelten unsurlar tespit etmeye çalışılacaktır. Aile, devlet, milliyetçilik, cinsiyetçilik, emek-sermaye çatışması, beden politikaları ve benzeri olgular analiz edilen filmlerin özelliklerine bağlı olarak değişim gösterecektir. Her olgu, her filmde ele alınmayacak olsa bile; filmin öne çıkarttığı eleştirel bakış açısına bağlı olarak faşizm nosyonlarının ele alınış biçimleri değerlendirmeye tabi tutulmaya çalışılacaktır.

İçerik olarak anti-faşist bir propagandayı amaçlamış, fakat bu amacını seyirciye sorgulatmamak için, her türlü film tekniğini hile gibi kullanan bir biçimsel anlayış ile film yapmak; faşizm eleştirisinin estetik politikasının amacından sapmasına neden olacaktır. Bu nedenle analiz ettiğimiz filmler için üçüncü sorumuz şudur: film biçimsel olarak geçmişten beri süre gelen uyumlulaştırıcı, sorgulatmayan ve egemen ideolojinin düşünme biçimlerine uyumlu bir estetik politika mı öneriyor? Yoksa özgürleştirici bir estetik politika arayışı içinde mi?

Filmin estetik yaklaşımı, biçimi ve öyküsü üzerinden analiz yapabilmek için; öncelikle filmin yönetmenin ideolojisini ve ele aldığımız filmi nasıl bir estetik ve politik bakış açısı ile yaptığını tartışmamız gerekmektedir. Bu tartışmanın ardından filmin içindeki temel ve yan çatışmalar analiz edilecektir. Filmdeki ana karakterler ve bu karakterlerin filmdeki işlevleri ve filmin izleyiciye nasıl bir mesaj taşıdığı üzerine de görüş oluşturmaya çalışacağız.

Bir filmin biçimini belirleyen öğeler, film yapım sürecinde kullanılan film teknikleri içinde aranmalıdır. Analiz ettiğimiz filmin özelliklerini de göz önünde tutarak; film teknikleri ile nasıl bir film biçimi yaratıldığını ortaya çıkarmaya çalışacağız.

Filmde kullanılan teknikleri incelemek üzere; ne tür çekimler yapıldığı, nasıl kamera açıları ve kurgu teknikleri kullanıldığına bakmak gerekecektir. Işık, renk, müzik, ses ve göstergeler, filmde anlam yaratmak üzere nasıl değerlendirilmiştir? Filmde nasıl bir oyunculuk sergilenmektedir? Oyunculukların filmin vermek istediği mesaja özel bir katkısı olmuş mudur? Analiz edeceğimiz filmlerde bu tekniklerin her biri ayrıntılı olarak ele alınmayacak bile olsa; faşizm eleştirisinin, filmlerin estetiğine bir katkısı olup olmadığına bakılacaktır. Bu tekniklerden hangileri, analiz ettiğimiz filmde, faşizmin içerik ve biçim olarak eleştirisine özel bir katkı sağlıyorsa bu bağlamda çözümlenmek üzere ele alınacaktır. İtalyan sinemasında faşizm eleştirisi yapan filmlerden dört tanesini belirlemek, gökteki en güzel dört yıldızı seçmek kadar zordu.

Bu tez, tarihsel olarak faşizmle ilgili filmleri incelememektedir. Ama faşizmi benimsemiş, faşizme diren(e)memiş ya da sessizce faşizmi desteklemiş toplumsal kesimlerin, bunu neden ve nasıl yaptığına dair ipuçlarını incelemeye çalışacaktır. Bu nedenle seçtiğimiz filmlerin odak noktasında faşizm olması tek başına yeterli olmadığı için, toplumsal olarak faşizme rıza gösteren, sıradan olabilecek insanların hikayelerini anlatan filmler arasından seçim yapmaya çalıştık.

Çalışmamızda, sadece geçmişin derslerini içeren değil; günümüze ışık tutan filmleri incelemek gayreti içindeyiz. Bugün geçmişin otoritesine meydan okuyacak filmlerin ortaya çıkması için; geçmişin sinemasına meydan okuyan, faşizm eleştirisini yaparken estetik politika oluşturmuş olan filmleri seçmeye çalıştık. Dolayısıyla çalışma düne dair filmler hakkında gibi görünse de, birçok açıdan günümüz ile ilgili tartışmaları içerecektir.

Seçtiğimiz dört filmin aynı temayı konu edinen değil; faşizme karşı bir estetik politikanın farklı yönleri üzerine tartışabileceğimiz bir doku oluşturmasını tercih ettik.

Bernardo Bertolucci'nin iki filmini seçtik çünkü bu filmler estetik olarak iki farklı eğilimi ve içerik olarak da birbirini tamamlayan iki farklı konuyu içeriyor. Bertolucci'nin *1900* filmi ile faşizmin gelişimini, anti-faşist mücadelenin tarihinin ve çelişkilerinin tarihsel arka planını görerek tartışmaya çalışacağız. Yine Bertolucci'nin başka bir filmi olan *Konformist*, ideolojik olarak faşist olmayan yüzbinlerce insanın 'uyma' hali nedeniyle, nasıl faşist olduğuna dair bir tartışma zemini yaratacak ve sinemanın gelenekleri de hem içerik hem de biçimsel öğeleri üzerinden sorgulanacaktır. Ettore Scola'nın *Özel Bir Gün* filmi; belgesel ve kurmaca arasındaki ilişki üzerine düşünmemize ve alışageldik görme biçimlerini sorgulamamıza yarayan; faşizmin en yüce değerlerinin içi boş söylemler olduğunu ortaya koyan ve cinsiyetçi olmak üzerinden düşündüren bir analiz imkanı yaratacaktır. Francesco Rosi'nin filmi *İsa Eboli'de Durdu* filmi ise, faşizm karşısında pasif bir direniş sergileyen köylülerin hayatları üzerinden tarihe sınıflı bakmak ve faşizmin sömürgeci emperyalist yayılmacı yapısının analizi için bir zemin olacaktır.



1. BÖLÜM

ESTETİK POLİTİKA, SANAT VE SİNEMA

1. BÖLÜM

ESTETİK POLİTİKA, SANAT VE SİNEMA

20. yüzyıl, insanlık tarihinin buluşlarla, teknolojik gelişmelerle ivmelendiği, savaşlarla, katliamlarla sınındığı, devrimler ve karşı devrimlerle alt-üst olduğu bir yüzyıl olarak tarihe geçti. Albert Einstein'ın Görecelik Kuramı, Sigmund Freud'un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler farklı görme ve düşünme biçimlerinin ortaya çıkmasının yolunu açmıştır.

Bilimde ve teknolojide yaşanan gelişmelerin, dünyanın daha güzel bir yer haline gelmesi yönünde bir etkide bulunması beklenirken; atom bombası, soykırım, Holokost, faşizm, ırkçılık, katliam bu yüzyılın utançla anılan tarihinin bir parçası haline gelmiştir. “Yaşadıklarımızın yirminci yüzyılda 'hala' olabilmesi karşısında duyulan şaşkınlık, felsefe anlamında bir şaşkınlık değildir” (Benjamin, 2002: 41). Politik olarak olabilecekleri ön görenlerin, tüm bunları engelleyebilecek mücadeleleri yürütememesine ya da bu mücadelelerden zaferle ayrılamamasına dair bir şaşkınlıktır. Çünkü bu yüzyıl, emperyalizm, proleter devrimler ve ulusal kurtuluş mücadeleleri çağı olarak insanlığın övünçle anabileceği bir tarih de yaratmıştır.

Sinema, teknolojik gelişmelerin ve soyut düşünme kabiliyetinin geliştiği bir çağda yeni bir evrensel iletişim aracı olmuştur. Film, dünyanın bir ucundan diğer ucuna farklı bakış ve hikayeleri; yeni imgeler ve kodlar yaratarak taşır. Duygular, düşünceler evrensel bir yolculuğa çıkar ve izleyici ile buluşur. Her yönetmenin dünyaya bir bakışı vardır ve her film bu bakış açısı ile biçimlenen bir estetik politika üretir. Seyirci, bir filmi izlemeye başladığında aslında yönetmenin, onun için hazırladığı bir imgesel tasarımın kapılarından içeri girer. Bu kapıdan girmek, filmin kurallarını kabul etmeyi de gerektirir. Sinematografi, filmin biçimi, yönetmenin estetik yaklaşımı; kuralları belirler.

Film izlemek, amaçlı bir insan faaliyetidir ve izleyiciyi buna çeken arzunun arkasında haz vardır. Haz, Hollywood sinemasının yarattığı görenek ile hoşnut olmaya,

eğlenmeye indirgenmiş olsa da politik, estetik, sosyal, tarihsel psikolojik ard-alanı olan bir alan imkânı açar. Bu imkânı gören yönetmenler, izleyiciyi kendi içine ve aynı zamanda dışına, ‘ötesine’ doğrusu sıçramalı-kopuşlu bir ilişki kurarak taşır.

Hollywood'un yarattığı görenekler, izleyicinin sinemaya genellikle hoşnut olmak için gitme eğilimini pekiştirmiştir. Hoşnut olmak razı olmak demektir. Kolker, haz alınan imgelerin ve öykülerin yapım süreçlerinin onay vermeye dayalı ideolojik bir olay olduğunu ve aslında gördüğümüzün kendi ‘gerçekliğinin’ önüne geçtiğini söyler (Kolker'den akt. Yılmaz, 2008: 78).

Hoşnut olmak-onay vermek üzerine kurulan bir sinema egemen olmuşken; film ile düşünmek, film ile dünyayı anlamak mümkün olabilir mi gerçekten? Bu soru çok uzun yıllardır hem film kuramcılarının hem de felsefe ile hemhal olanların tartıştığı temel başlıklardan biridir. Bir film, hem bir sanat eseri, hem de tarihe tanıklık eden bir hafıza koruyucu olarak; geçmişten geleceğe sorular taşıyan felsefi bir arayış için bize doneler verir. Bir düşünceyi, bir olguyu anlatmak ve/veya sorgulamak için bize imkân sunar.

“İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü – böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de– anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi” (Berger, 1995: 10).

Film, yarattığı imgelerle birlikte, bireylerin, toplulukların, toplumların hafızasında yer edinir. Toplumsal mücadeleler, iktidarın egemen hale getirmek istediği politikalar, hegemonya ve direniş kültürü imgelerle birlikte estetik anlamlara dönüşür. Estetik, dünyayı anlamamıza yardım eden bilginin geldiği temel deneyimlerden biridir. İnsanın beş duyusu ile algıladığı her şey, bir anlam yaratmak üzere zihnimizde bazı kodları tetikler.

Bir imge olarak film, görme biçimlerindeki gelişime bağlı olarak tarih içinde dönüşmüştür. Görme biçimlerine dair 19. yüzyıldaki tablo şöyledir: Bir tarafta genel

‘gerçekçi’ mülâhazalar içine sıkışmış gündelik ve popüler görüş; diğer tarafta ise yeni bir görme ve anlamlandırma türü üretmek için çabalayan az sayıda avangard sanatçı vardır. Modernizmin geleneksel görme biçimlerinden kopuş iddiası, halk arasında yaygınlaşmadığı için kısıtlı kalmıştır ve buna gerçek bir kopuş denmeyeceğine dair iddialar ileri sürülmüştür. 20. yüzyılda fotoğraf, film ve televizyonun yaygınlaşması ile birlikte, hâkim görme biçimleri daha da güçlenir ve bir bakıma gerçekçilik ile deneycilik arasındaki karşıtlığı modernist kopuş mitosu olarak ele alma eğilimi oluşur. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, avangard bir çıkış ancak öykünmeci kodlar kesintiye uğramadığı sürece kendini kabul ettirebilir. Modernist görsel devrim kavrayışı, mesafeli bir bakış açısına sahip bir öznenin varlığına bağlıdır. Modernizm, hiç değişmeyen ya da tarihsel statüsü hiçbir zaman sorgulanmayan bir gözlemciye ‘yeni’nin görünümü olarak ancak o zaman sunulabilir (Crary, 2004: 16-17).

Film, teknik olarak modernizmin ürünüdür fakat klasik film anlatısı kuşaktan kuşağa geçen göreneklere sıkı sıkıya bağlı bir film biçimi üretir. Bu nedenle film hem geleneksel bir bakış hem de yenilikçi bir anlayış imkanını, çelişik bir şekilde, bir arada taşır.

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelerle birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum” (Vertov'dan akt. Berger, 1995: 10).

Yukarıdaki alıntıyı Rus film yönetmeni Dziga Vertov, 1923'te kaleme almıştır. “Sinemanın imkanları, belgeler toplama, felsefeler sunma veya hayatın bazı görüntülerini aktarma yeteneğinde yatar” (Brecht, 2012: 30). Bu imkanlar filme, tarihi ve dünyayı yeniden yorumlama fırsatı verir. Bir alıcı yoluyla (kamera) izleyicilere, başka bir dünyanın imgesel tasarımını sunar. Bir ucunda yönetmen, diğer ucunda izleyici olan bu

görme biçimi deneyimi, kişiseldir ve toplumsal-tarihsel bir bakış yaratır. Estetik politika, bu kişisel deneyime ve toplumsal bakışa dair bir görme biçimleri tartışmasıdır.

1.1. Estetik Hakkındaki Görüşlerin Gelişimi ve Estetiğin Dayanakları

Sanatın ne olduğu, estetik bilginin nasıl oluştuğu ve toplumsal yönüne dair tartışmalar çok eski zamanlara dayanır. İnsanın gördüğü, dokunduğu, duyduğu, kokusunu-tadını aldığı 'şeyi' nasıl anladığına dair sorularla başlayan ve kanaatlerin nasıl oluştuğuna varan çok geniş bir tartışma alanı içerir. İnsan doğasına özgü ortak bir algıdan söz etmek mümkün olabilir mi? Sosyal bir varlık olan insan, ne kadar biyo-genetik özelliklerine bağımlıdır ya da genetik toplumsallaşma ile birlikte ne ölçüde değişime uğrar. Estetik hakkındaki görüşler, tüm bu birbiriyle ilişkili sorular ve tartışmalar içinde vardır.

Bu tez çalışması estetik hakkında çok uzun yıllardır tartışılan konulara, sayısız ve sınırsız sorulara yanıt veremez. Fakat bu sorulara, tartışmalara konu olan kimi unsurları ele alarak estetiğin dayanaklarını açıklamamız gerekir. Estetiğin ideolojisinin siyasi, sanatsal, sinematografik temsilleri üzerinden gelişen ve kendisini bunlarla kabul ettiren faşizmi; onun yarattığı düşünme, görme, duyumsama biçimlerini bu dayanaklar üzerinden değerlendirmemiz gerekir. Estetiğin politika ile birlikte geliştiği bu maziye, faşizm karşısında nasıl bir karşı duruş gerektiğinin ölçülerini oluşturabilmek için; insanlığın, sınırların, sanatın ve estetiğin özgürleşeceği bir dünya mücadelesinin penceresinden bakmak gerekir. “Estetik sözcüğünün kökeni Yunanca aisthanesthai (algılamak) fiilinden türetilen Aisthesis (duyu, algı) sözcüğüdür. Estetik kelimesine olumsuzluk eki olarak an eki takıldığında ise Antestezi kelimesi türetilmiştir” (Eagleton, 2009: 209).

Tüm duyuların kapatıldığı, hiçbir şey hissedilmeyen ve dolayısıyla sonrasında anımsamayan anestezi durumu; estetiğin ‘yokluğu’ durumudur. Nefes almak, tek başına yaşamak anlamına gelmez. İçine çektiği nefesin ait olduğu, kendisinin dışındaki dünyayı duyumsamak; bu dünyaya katılmak için zorunlu bir yoldur. Duyuların biyolojik görevleri

ise ancak bilinç ile aralarında bir bağ kurulduğunda bir anlam ifade eder. Aldığı kokunun bir çiçeğe mi yoksa çöpe mi ait olduğu bilgisi ancak bilinçte karşılık bulur. Bu nedenle, tıbben de anestezinin karşılığı olarak 'bilinci yerinde mi' sorusu kullanılır. Söz konusu olan genel ve soyut bir bilinç değildir; bilinç, bilinçli varlık, insan demektir. “Estetik terimi ilk kez, hem duyuşsal hem de düşünsel bir dünya görüşünü adlandırmak üzere, 18. yüzyıldaki anlamından farklı olarak Klasik Yunan yazarlarının yapıtlarında ortaya çıkmıştır” (Öztürk, 2007: 16).

Platon ve Aristoteles'in sanat konusundaki farklı bakış açıları o günden günümüze estetik konusundaki temel ayrım çizgilerinden birini oluşturmuştur. Platon'a göre algıladığımız dünya zaten bir yanılsamadır, sanat ise yanılsamanın yanılsamasını yaratır, hakikate ulaşmaktan uzaklaştırır ve bu nedenle gereksiz ve hatta zararlıdır.

“Aristo, Eflatun gibi duyular dünyasını küçümsemez, tersine incelemek istediği asıl dünyanın o olduğunu belirtir. Aristo'nun eserlerinden, özellikle *Metafizik* ve *Poetika*’sından, bir estetik sistemin bazı önemli sorunlarını ortaya çıkarmak mümkündür. Ancak kuşkusuz onun sanat felsefesi bu konuda tek ve en etkili yapıtı olan *Poetika*” (Öztürk, 2007: 35).

Aristoteles hayatın taklidi olarak gördüğü sanatın en iyi şekilde icra edilmesini sağlayacak kurallar belirlemek, formüller üretmek üzerine çalışır. Mimesisi, merkezine alan klasik anlatı biçimlerinin tamamını kökenlerini Aristo'nun çalışmalarında ortaya çıkan kurallara dayandırır.

“Platon ve Aristoteles, simgelemede olabildiğince sadelik, inandırıcılık, canlı bir varlık gibi, organik, eksiksiz ve bütünüyle iyilik kuralının zorunlu olduğunda fikir birliği içindedir. Kişilerin gerçekte olduğundan daha güzel, gerçekte olabilmek için ‘fazla güzel’ olmasına çalışmışlar, sanatı; ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon’a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş, bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse; sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir” (Öztürk, 2007: 16).

Çok uzun yıllar boyunca, çok sayıda filozof estetiğin amacı üzerine çalışmalar yapmış, güzel ve iyi kavramları üzerinden tartışmalar yürütmüştür. Estetiğin kurucusu

olarak kabul edilen Baumgarten'a göre: "Mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzel'dir. Güzel, duyularla kavranan mükemmelliktir (mutlaktır). Gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir" (Baumgarten'den akt. Tolstoy, 1941: 39).

Almanya, İngiltere, İtalya estetik üzerine tartışmaların merkezleri haline gelir. Baumgarten'in etkisi altındaki düşünürler güzel kavramı üzerine odaklanarak, estetik ile güzel arasındaki ilişki ve güzele sanatsal olarak dünyada ulaşma meselesi hakkında derinleşirler. Baumgarten sonrası yazarların bir kısmı ise, Suhtser, Mendelsohn, Maurits, Schütz gibi, sanatın amacının güzel değil, iyi olduğunu savunurlar. Kant ile birlikte estetik ile ilgili tartışmalar, güzel ve iyi kavramları içine gerçek kavramının da katılması ile yeni bir boyut kazanır.

Kant'a göre bir de yargıda bulunma, karar verme yeteneği vardır ki, yargıda bulunmaksızın karar oluşturan ve arzusuz hazzı üreten de bu yetenektir. Estetik duygusunun temelini bu yetenek oluşturur. Estetik üzerine epeyce yazmış olan Schiller'e göre ise sanatın amacı, tıpkı Kant'a göre olduğu gibi, güzelliştir; güzelliğin kaynağını ise, pratik yarar amacı taşımayan haz oluşturur. Hegel'e göre ise, gerçek ve güzel, bir ve aynı şeydir; aralarındaki tek ayrım, gerçeğin kendi başına var olması dolayısıyla, düşünülebilir olması dolayısıyla düşüncenin kendisi olmasıdır. Düşünceye gelince, o bilinç için yalnızca gerçek değil, ama aynı zamanda güzeldir de. Güzel, düşüncenin ortaya çıkışıdır. Tolstoy, güzele getirilen bütün estetik tanımlamalarını iki ana görüş çevresinde toplar. Bu görüşlerden biri güzel, mutlak mükemmelin, yani düşünce, ruh, istenç, ya da Tanrı'nın tezahürlerinden biridir ve kendi başına vardır, der. Diğeri ise; güzel, herhangi bir yarar, çıkar düşünmeksizin aldığımız bir tür hazdır, der (Tolstoy, 1941: 50-51; 56-57; 80-81).

Her iki ekolün de temel sorunu sanatın ve estetiğin merkezine güzellik kavramını koymalarıdır. Sanatın merkezine güzellik kavramını koymak sanatın ne olduğunu anlamaktan uzaklaştırmakla kalmaz, sanat üretimi için milyonlarca insanın verdiği emeği de yok sayan bir anlayış yaratır. Sanatı doğru tanımlayabilmek için, onu sadece güzele ulaşmaya dönük bir zevk alma aracı olarak görmekten vazgeçilmesi ve sanatın insanlar arasındaki iletişimin bir biçimi olarak kavranması gerekir.

“Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıttaki sanatsallığı algılamış ya da algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar. Söz, insanların düşünce ve deneyimlerini birbirlerine aktarmaya yarar; böylece o insanları bir araya getirmenin, birleştirmenin aracı işlevini görür; sanatın işlevi de tıpkı bunun gibidir. Sanatın insanlar arasında kurduğu ilişkinin sözün kurduğu ilişkiden farkı, sözün insanların birbirlerine düşüncelerini, sanatın ise duyguları aktarmanın aracı olmasıdır. Sanat, bir başkasının yansıttığı duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, bu duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir” (Tolstoy, 1941: 101-102).

Alexander Baumgarten’in estetiğin yeni bir bilim olduğunu ilan etmesinden tam yüz yıl sonra Marx, estetiğin (algının da demek mümkün), aklın yerine geçtiğini söylemesiyle birlikte bambaşka bir kapı aralar.

“Algı, der Marx Ekonomi ve Felsefe Yazıları’nda, bilimin temeli olmalıdır. Bilim ancak duyusal bilinç ve duyusal ihtiyaç biçimlerindeki algıdan yola çıktığında –yani doğadan yola çıktığında- gerçek bilimdir. Tarih ‘insanı’ duyusal bilincin nesnesi olmaya ve ‘insanın’ ihtiyaçlarını duyusal ihtiyaçlar haline getirmeye hazırlanmaktan, onları bu yönde geliştirmekten ibarettir” (Eagleton, 2009: 209).

Marx, estetik ve bilinç arasındaki bağı, doğa ve bilim ile somutlar ve bir iletişim biçimi olarak sanatın tarihle olan ilişkisine önemli bir katkıda bulunur. İnsanın ihtiyaçlarını sadece duyusal ihtiyaçlar haline getirecek bir yalınlaşma, ancak insanlar arasındaki tüm ezme-ezilme, sömürü ilişkilerinin, devletlerin, sınırların ortadan kalkması ve insanın yabancılaşmasına neden olan üretim ilişkilerinin lağvedilmesi ile mümkün olabilir. Bir iletişim biçimi olan sanat, bunları göz önünde tuttuğu ve bu yönde gerçekleştirilen bir paylaşımın parçası olabildiği ölçüde, ihtiyaçları sadeleşen insanın özgürce kendini gerçekleştirebildiği bir geleceği müjdeleyebilir.

Sanat, düşüncelerin, bilginin ve duyguların birlikte aktarımını sağlayan bir iletişim aracıdır. Kant, sanat yapıtını gerçekleştiren kişi ile onu algılayan kişi arasındaki iletişimi mümkün hale getiren bir kavram ortaya koymuştur: Estetik kapasite.

“Görüde verilen bir nesnenin amaçlılığının estetik tasarımı, nesnenin biçiminin, her bilgi için gerek duyulan bilgi yetilerini (hayal gücü ve anlama yetisi)

karşılıklı özgür uyumdan söz eder ve yetiler arasındaki özgür uyum içine sokma bakımından olan amaçlılığını ifade eder ve yetiler arasındaki bu özgür uyum hoşlanma duygusu olarak hissedilir. Demek ki, salt düşünücü yargıgücü, herhangi bir kavram kullanmaksızın ve nesneyi bilme ilgisi taşımaksızın, her bilginin öznel koşulları olan iki bilgi yetisi arasındaki, yani hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki, uyumun farkına varabilir. İşte bu insanın estetik kapasitesidir” (Kant'tan akt Altuğ, 2007: 33).

Estetik politika, seyircinin estetik kapasitesi ile film arasında kurulan ilişkiye, üsluba verilen isim olarak da görülebilir. Şöyle de demek mümkün, filmin estetik politikası seyircinin hayal gücü ve anlama yetisi ile bir ilişkiye girer ve öznenin yargı oluşturmalarını sağlar.

Estetik kapasite insanın kişisel deneyimleri ve toplumsallığı ile edinilir. Kişisel yön, hayat deneyimi, anıları, sanatla ve sanat üzerine geliştirilen düşüncelerle kurduğu temasları ile gelişirken; toplumsal yön, aile, yetiştiği kültür, herhangi bir grupta kurduğu aidiyet ilişkileri ile oluşur. Estetik kapasite, bilincin kendisiyle ve kendi dışındaki her şeyle ilişkisi sonucunda insanın kendisini yani yine kendi bilincini inşa ettiği bir alandır. Bilinç, insanı doğadaki diğer canlılardan ayıran ve ona tarihsel-toplumsal bir anlama yetisi kazandıran en temel özelliktir. Belirli bir tarihsel kesitte, belirli bir coğrafyada yaşayan kişinin doğduğu günden itibaren edindiği deneyim, bilgi ve öğretilerin tamamını içerir. Dolayısıyla, Estetik Kapasite; bilinç ve onun dışında kalanın(bilinçdışı olarak da görülebilir) diyalektik ilişkisi ile ortaya çıkar.

Algının bir yönü, dış dünya, nesnellik ile ilgili olmakla birlikte diğer yönü de özne olan, insandır. “Marx’a göre algı edilgen bir gözlem vasıtası değil, her şeyden önce insan pratiğinin temel yapısıdır” (Eagleton, 2010: 254-255). İnsan bütün doğayı, dünyayı kendine ait bir parça haline getirmek, ona sahip olmak için bir mücadele içindedir. Tüm fiziksel ve entelektüel çabasını bu amaç uğruna sevk eder. Tüm mücadelelerin içinde/sonucunda varılan tarihsel dönemde ve içinde yaşanan toplumsal kesitte belirli bir yargı gücü oluşturur, insan böylelikle kendi hikayesinin öznesi haline gelir.

“Bilinç, demek ki, daha baştan toplumsal bir üründür ve insanlar mevcut oldukları sürece böyle kalır. Elbette ki, bilinç, her şeyden önce, yalnızca en yakın

duyumsal çevrenin bilincidir, ve bilinçlenmekte olan bireyin, kendisi dışında yer alan öteki şeyler ve öteki kişiler ile olan sınırlı bağlantısının bilincidir” (Marx ve Engels, 1987: 45).

Bilinç toplumsal bir üründür demek; öznenin toplumla ilişki ve çatışma halinde oluştuğunu söylemek demektir. Nesnel bir toplumsal-tarihsel bilinç üzerine düşünülebilir fakat bu nesnellik de onu şekillendiren sınıflar, çıkar grupları, ezme-ezilme ilişkileri ve tüm bunları geçmişi ile maluldür. Sınıflı, devletli, cinsiyetli bilinç; yine bu ölçülere bunlara göre kategorize edilmiş bir nesnellik ifade eder. Statik, bitmiş, ölüsü üzerinden konuştuğumuz değil söz konusu olan yaşayan bir şeydir. Bilinç, yaşayanlarla birlikte yaşar. Dünyayı anlama çabası, yaşayan bir bilinçle pratik bir ilişki kurularak bir sonuca varabilir.

“2. Tez: İnsan düşüncesinde nesnel hakikatin payı olup olmadığı, teorik değil pratik bir sorundur. İnsan, hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya ait oluşunu pratikte kanıtlamak zorundadır. Pratikten yalıtılmış düşüncenin gerçekliği ya da gerçek dışılığı üzerine yürütülen tartışma, tamamıyla skolastik bir sorundur. (...) 8. Tez: toplumsal hayatın tamamı, özünde pratiktir. Teoriyi mistisizme götüren bütün sırlar, ussal çözümlerini insan pratiğinde ve bu pratiğin kavranmasında bulur. (...) 11. Tez: Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir” (Marx ve Engels, 2013: 16-17).

Filozofların yaptıkları çalışmalar beyhude değildir, Marx bu çabayı küçümsemez. Dünyayı anlamanın, yorumlamanın ancak onu değiştirme eylemi içinde iken mümkün olabileceğini söyler. İnsan ancak değiştirmek üzere ilişkiye girdiği nesnelliği, gerçekliği kavrayabilir. Marx, kendisini (Engels ile birlikte) pratik materyalist olarak adlandırır. Dinsel özün karşısında, insan özünü bir karşıtlık olarak getiren kaba materyalistleri idealizmin aynadaki yeni bir suretini yaratmakla suçlayarak, kendilerini onlardan ayırırlar. “Gerçekten de pratik materyalist açısından, yani komünist açısından sorun, mevcut dünyayı köklü biçimde dönüştürmek ve verili şeyleri pratikte ele alıp değiştirmektir” (Marx ve Engels, 2013: 49).

Tıpkı bir yuvarlağın elma olduğunun anlaşılması için; elma ile kurulan ilişkinin duyular ile sınırlı kalmaması gerektiği gibi; dünya ile kurulan ilişki de soyut düşünce ve

kavramlar üzerinden sahici bir yere varmaz. Elma ile insan arasındaki gerçek ilişki; insan elmayı ısırduğunda -geçmişteki deneyimleri ile kıyaslayarak- başlar. Elma fikri soyut olarak bir yuvarlak; kırmızı bir renk, şekerli bir koku olabilir; fakat gerçek bir elma tüm bunların toplamını aşan bir anlam içerir. Konu elma iken ortada bu kadar çetrefilli bir tablo varsa; söz konusu olan bir filmin estetik politikası olduğunda işler epey çetrefilleşir. Artık işin içine üretici güçler, sınıflar, cinsiyetler-cinsel yönelimler, işbölümü, devletler vb. çok sayıda güç, çıkar grubu ve bunlar arasındaki çatışmalar ve tarih girer.

“Her bireyin ve her neslin verili bir şey olarak hazır bulduğu üretim güçleri, sermaye kaynakları ve toplumsal ilişki biçimleri toplamı, filozofların ‘töz’ ve ‘insanın özü’ olarak tasavvur edip, tanrılaştırdıkları ve savaştıkları şeyin gerçek temelidir: Filozofların ‘öz-bilinç’ ve ‘biricik’ diye tanımlayıp başkaldırdıkları halde, insanların gelişimi üzerindeki etkisini ve tesirini zerre kadar sarsmayan gerçek bir temeldir” (Marx ve Engels, 2013: 45).

Gadamer'in dediği gibi bilincin konuşlandığını söyler: “Bilinç aynı anda tarihin gidişatında etkili olurken, tarih tarafından da belirlenir ve dolayısıyla bilincin bizatihi kendisi etkilemenin ve belirlenmenin bilincidir” (Gadamer, 2008: XXII). Zaman ve uzam koordinatları içinde yaşayan insanın bulunduğu noktadaki tarihin ve yaşantının hem nesnesi hem de öznesidir.

Öyle kişisel, toplumsal anlar vardır ki; ağaçtan düşen bir elma gibi, insanların bazı gerçekliklerin farkına vardığı ve hatta o gerçekliği değiştirmek üzere harekete geçme cürretini gösterdiği bir tarih olarak yaşanır. Ayaklanma, devrim dönemleri de bu tür tarihsel zamanlardır. O tarihi anın bilinci, öznenin konumlandırılmış bilincidir ve tarihin başka bir zamanında aynı düşünce, tutum ya da davranış oluşmayabilir. İnsan aynı insan, topluluk aynı topluluk olabilir fakat bilinç değişmiştir. Örneğin, genelde '68 Hareketine katılan milyonlarca insandan söz edilirken bu insanların önemli bir kısmının sonradan hayatlarına kapitalist üretim ilişkileri ile uyum içinde devam ettikleri söylenir. Bu dünyanın değişimini arzulayan özneyi bu fikirden vazgeçirmeye dönük bir eleştiri konusudur. Bu eleştiri bir gerçekliği ifade eder fakat amacı haklı ya da doğru bir sonuç üretmez. '68'in içindeki insan ile kapitalist üretim ilişkileri içinde uyumlu bir yükseliş içinde olan kişi aynı kişi olabilir fakat bilinci aynı değildir. İnsan söylem düzeyinde düşündüğünü gibi bir insan değildir; pratikte eylediği gibi bir insandır. Adı, göz rengi, ses

tonu, boyu değişmeyeabilir fakat bilinci dünya ile kurduğu pratik ilişki içinde değişir. Bilinç, bilgi içerse bile bilgili olmak ya da bilmek demek değildir; eylemdir.

Düşünen varlık insan, kendi düşüncelerinin başkaları ile ortaklaşma yaygınlığı karşısında şaşıır. Toplumda yaygın olan fikirlerin kendisine de musallat olmuş görüşler olduğunun farkına varması başka bir kavram üzerine düşünmesini gerektirir. İdeoloji.

Egemen görüşler, her çağda egemen sınıfın görüşleridir ve oradaki ideoloji de egemen sınıfın ideolojisidir. Marifet de budur; egemen sınıfın düşünceleri, sanki kişilerin şahsi düşünceleriymiş gibi topluma enjekte edilir. İnsanlar, çoğu zaman kendilerine ait olduğunu zannettikleri her şeye, mülkiyetli bir bakışın öğrettikleri sayesinde, daha da tutkuyla bağlanır. Bir toprak parçasının etrafını çevirip kendisine ait olduğunu söyleyen insan; bir düşüncenin tapusu elindeyse onu hararetle savunur.

Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikri ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; onun egemenliğinin düşünceleridir. Egemen sınıfı meydana getiren bireyler, başka şeylerin yanı sıra bilince de sahiptirler, dolayısıyla da düşünürler. Bu nedenle, onlar bir sınıf olarak egemen durumda bulundukları ve tarihsel bir dönemin tüm kapsamını belirledikleri ölçüde açıktır ki bunu her alanda yaparlar. Yani, başka şeylerin yanı sıra düşünürler olarak, düşünce üreticileri olarak da onlar egemen olurlar, kendi çağlarının düşünce üretimini ve bu düşüncelerin yayılmasını düzenler ve denetlerler (Marx ve Engels, 2013: 52).

Egemen sınıfın fikir üreticileri, mensup oldukları ve hizmet ettikleri sınıfa layık olmak için ellerinden geleni yaparlar fakat bununla birlikte muhalif ideolojilerin pratik, politik, ideolojik mücadelelerinin açtığı gedikleri kapatmak hiç kolay değildir.

Burjuva ideologları, bir sınıfın diğerinin sömürmek suretiyle zenginleştiği gerçeğini saklamak için ne yaparsa yapsın, maddi gerçeklik yama tutmaz. Nihai olarak burjuva toplumlarında yaşayan büyük çoğunluğun hayat tecrübesi, kontrol edilebilenden çok daha fazlasıdır. Hayat, ilişkiler; sevgilerimiz, nefretlerimiz, sempatilerimiz-antipatilerimiz, burjuva ideologlarının biçtiği kalıplara sığmayan hayat faktörleri, bütün bunlar, ideolojik hegemonyanın dışına taşar, kaçır. İnsanlar, hakikati tecrübe ettikleri hayatlarında geçmişten miras gelen tüm göreneklerin dışında özgür bir dünya olabileceği müjdesini fısıldayan gerçekliğin sesini duyarlar. Bu ses, bu ışık, bu renk, bu imge; sanattır.

“Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır. Bu yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır. Çoğu zaman dendiği gibi bunlar sanatı ilgilendiren, sınırlı sorunlar değildir. Bu denemenin amaçlarından biri de gerçekten tehlikede olan şeyin çok daha büyük olduğunu göstermektir. Kendi geçmişinden kopmuş bir halk ya da sınıf, seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir sınıf ya da halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için — tek neden de budur zaten— geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır” (Berger, 1995: 31).

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Sanat ve estetik de tüm bu ideolojik hegemonya ve devletin ideolojik aygıtlarının ihtiyaç duyulan düzenlemelerinden nasibini alır.

“Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz. Bundan ötürü tarihsel materyalist, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. ‘Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı’, kendisi için görev sayar ” (Benjamin, 2002: 41).

Tüm kültür ürünlerinin barbarlığa övgü maksadıyla yaratılmaz; yine de bu pozisyonundan tamamen kurtulmuş olmayabilir. Barbarlığa karşı direnişin estetik politikasını üretmeyi amaçlayan yönetmenler, öncelikle, egemen ideolojinin kontrolü altındaki görme biçimlerinin ve onlarla suç ortaklığı içinde olan imgelerin ifşasının filmle

nasıl yapılabileceğini düşünmelidir. Bu sayede, kuşaktan kuşağa aktarılan biçimsel görenekler karşılarında itirazı, direnişi, başkaldırıyı çağrıştıran imgelerin bulacaktır.

Sahipler, sahip olma mekanizmalarını ve bu mekanizmaları meşrulaştıran kaideleri devlet ve devletin kurumları aracılığı ile kuşaktan kuşağa taşır. Bu işleyiş sadece baskı ve zor ile gerçekleşmez; gönüllülük esası 'yaratılır'. Gönüllülük esasının sağlanabilmesi için egemen sınıflar, parasını, kültür ve sanat alanına yatırır ve bu alanlardaki gelişmeyi, çalışmayı kendine 'onayına' bağlayan bir tuzak kurar. Bu tuzak, bir filmi çekebilmenin maddi olanaklarını yaratmak üzere burjuvazinin hoşuna gidebilecek ya da onu 'çok fazla' rahatsız etmeyecek film üretiminin zemini yaratır. Para bilinen en yaygın bağımlılıktır ve bağımlıların sonları genelde çok iyi sonuçlar yaratmaz. Film bu bağımlılığın bir ürünü olarak ortaya çıktığında; bu sonuçlardan muzdarip olacaktır.

1.2. İdeoloji ve Sinema

Devinim filmin yapılış tekniğine dair bir terim olmasının yanı sıra filmin dünya ile kurduğu bağa dair felsefi bir anlam taşır. Devinim, gerçek hayatta doğa ve insan tarafından yaratılır. Devinimin saptanması, ideolojilerin süzgecinden geçirilmesi ile mümkün olur; film ile yazılması ise yönetmenin bakışı, ideolojisi ile biçimlenerek beyaz perdeye aktarılması demektir. Sinema, yeniden-üretim tekniğinin son moda bir icadı olarak doğmuş ve sanatın demokratikleşmesi ve geniş kitlelerle buluşması için benzersiz bir alan açmıştır.

Başlarda film üretimi ulaşılamaz pahalılıkta iken, dijital teknolojinin gelişmesi ile birlikte cep telefonu ile bile film çekilebilir ve de kurgulanabilir hale gelmiştir. Film üretimi de aslında üst sınıfın ayrıcalıklığı olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla geleneksel düşünüş biçimlerinin alabora edilmesine fırsat veren bir zemin olduğunu söylemek doğru olur. “Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından almaktadır” (Benjamin, 2002: 55).

Film üretiminin demokratikleşmesi olgusu olumlu bir gelişme olsa da Brecht'in

altını çizdiği bir diğer gerçeklik unutulmamalıdır: “Film metadır. Filmin en sanatsal olanının bile, bir meta olduğuna herkes hemfikir” (Brecht, 2012: 64). Brecht, beyaz perdede gördüğümüz her şeyin sanat olduğundan kuşku duymaz, film kesinlikle sanattır fakat aynı zamanda metadır. Kapitalist üretim ilişkilerinin bir parçası olarak ortaya çıkar, artı değer üretir ve satılır.

Film, kar etmek için üretilir ve bu işten büyük paralar kazananlar, kazançlarını sürdürebilmek ve arttırabilmek için üretim, dağıtım kanallarını kontrol altına alır. Bunun için ulus devletlerin yasal düzenlemelerine ihtiyaç vardır ve tabi ki bunun bir karşılığı da olacaktır. Kapitalizm ve onun bekçiliğini yapan devletler, filmin gelenekselmiş kapitalist üretim ilişkilerinin bir parçası olmasını sağlamak üzere gerekli önlemleri alarak; film yapımına da ipotek koymuş olur.

Tolstoy şöyle der: “Tacir, tüccar takımından temizlenmedikçe, sanat tapınağı tapınak olamayacak. Geleceğin sanatı, istilacı bezirganları tapınağından kovacak” (Tolstoy, 1941: 471). Öyleyse tam anlamıyla özgürlükçü bir estetik ancak tüm bu bezirganların kovulmuş olduğu bir dünyada gerçekleştirilebilir demektir.

Filmin meta olduğu gerçekliği; bir meta olarak onu var eden, kapitalist üretim ilişkilerinin temeline dinamit atma arzusu yaratan filmler üretilmeyeceği anlamına gelmez. Nihayetinde kapitalizm var ettiği ama aynı zamanda muhtaç olduğu ve kendisini yok edebilecek biricik sınıfın, proletaryanın temeline dinamit koyma riski üzerine kurulu bir sistemdir.

“Burjuva sınıfının varlığı ve hakimiyeti için temel şart zenginliğin özel ellerde birikmesi, sermayenin oluşup büyümesidir; sermayenin varlık koşulu ise ücretli emektir. Ücret sisteminin tek dayanağı, işçiler arasındaki rekabettir. Burjuvazi istese de, istemese de geliştirmek zorunda olduğu sanayi ilerledikçe, işçilerin rekabetten doğan yalnızlığının yerini, işçilerin örgütlenmekten doğan devrimci birliği alır. Bunun içindir ki, burjuvazinin ürettiği, her şeyden önce, kendi mezar kazıcılarıdır” (Marx ve Engels, 1998: 61-62).

Kapitalizm filme, ona meta karakterini vermekle kalmaz, tüm dünyaya

yayılmaya fırsat veren uluslararası bir pazar da sunar. Film kapitalizmin üretim imkanları içinde doğmuş ve yine onun imkanları sayesinde evrensel bir kültürel ürün haline gelmiştir.

“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. (...) Fakat ‘yürekli gerçekçilik’ (her şeyi olduğu gibi görmek) jestiyle hiçbir tüccarın es geçemeyeceği bir şey, yani bir nesnenin alınabilirliği es geçilmektedir. (...) Klasik Anlatı Sineması olarak adlandırılan formül pratikte çöplerin bile satılmasına hizmet etmektedir” (Benjamin, 2002: 58-65-72).

Film, sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretilebilirliği üzerine inşa edilmiştir ve seyahat özgürlüğünü buradan alır. Muhafif, eleştirel filmler de aynı üretim, satış, gösterim ilişki ağı içinden izleyici ile buluşur. Film izleyicisiyle buluşmak için yapılır ve bu amacına ulaşmak için film tekellerinin tuzaklı yollarından geçmek zorunda kalacaktır. Bunu bilerek film yapan sinemacı, filmin biçimini müşteri bulabilecek kolaylıkta gözetmek zorunda kalır. Peki, dünya üzerinde seyahate çıkan bir film içinde ne taşır?

Kapitalizm, ona hayat veren unsur ile çelişik bir aşk-ölüm ilişkisi içindedir. Sinema da bu çelişkidenden nasibini alır. Sinema, en karlı artı-değer üretim merkezlerinden biri olsa da, imgeler ile kurulan evrensel bir dil yaratır; özgürlüğü provoke eden görme biçimlerinin, düşünce sistemlerinin dünya üzerinde dolaşmasını sağlar.

Film yapmak, kanaat oluşturmaktır. Konusu her ne olursa olsun, ister aşk, ister macera, doğa; film, onu yapan yönetmenin kanaatleri üzerinden biçimlenir. Yönetmenin konumlandırılmış bilinci kameranın bakış açısıdır. Kameranın gözü, kaydettiği çerçeve, söylem birliği yaratmış göstergeler, kodlar ve onların görmedeki konumlandırılışları ile anlam yaratır. Kamerayı 5 cm aşağıya indirmek ya da açısını 5 derece değiştirmek bile anlamda değişime yol açabilir. Yönetmen, film teknikler ve sinematografi ile izleyicinin bakışını konumlandırmış olur.

“Çocukluktan beri sırtını bir mağaranın girişine vermiş insanlar dış dünyayı

göremezler. Mağaranın iç duvarında başka insanların gölgeleri yansır ve mağara sakinleri bu insanların sesleriyle gölgeleri arasında bir bağlantı kurarak, seslerin bu gölgelerden çıktığı sonucuna varırlar. Ancak mahpuslardan biri kaçmayı başarır ve seslerin gerçek kaynağını algılar. En sonunda mağaradan çıkar, gün ışığını görür. İlk önce güneşten gözleri görmez, fakat daha sonra alışır ve kazandığı görme gücü daha önce nasıl bir yanılsama içinde yaşadığını anlamasını mümkün kılar” (Laclau, 1998: 9).

Kanaatler oluşturmaya yarayan söylem birliği, ideolojidir. Hakim ideoloji, insanın içindeki mağarasındaki gölgelerin seslerine dönüşen sağduyu olarak öznenin algısını ve düşüncesini belirlemek üzere baskı kurar. Platon'un mağara alegorisi toplumları mevcut düzene razı kılan sağduyu söylemi üzerine ilk ve en çarpıcı eğretileridir.

Sağduyu, söylem birliği, alışkanlıkların çağrışımıcı ve uyandırıcı bağlarla basitçe ilişkilendiği yanıltıcı bir sistem üretir. Bu sistemin tamamı, kavramlar ve bu kavramların aralarındaki bağları da kapsayan sistematik karakteriyle birlikte yok olması gerekir. Yaygın ve kabul görmüş estetik kavrayış; bu sistematik üzerine kuruludur yani egemen ideoloji tarafından inşa olur. Sağduyu, söylem birliğidir, ideolojiktir.

“Eleştiri, kavramlar arasındaki salt düşünce ve alışkanlık kalıntılarından ibaret bağlantıların kırılmasını içerir. Zira bu kavramlar çağrışımıcı ilişkilerinin gerisinde filozofun (Platon) ayrıcalıklı görüşünün getirdiği köklü bir paradigmatic tutarlılık sergilerler. O halde bilgi, bir kopma operasyonunu öngerektirmektedir: fikirlerin aldatıcı bir zorunluluk biçiminde bağlanmış göründükleri çağrışımıcı alanlarla eklemlenmelerinin ayrıştırılması. Bu bizim, daha sonra bu fikirlerin doğru eklemlenmelerini yeniden inşa etmemizi mümkün kılar” (Laclau, 1998: 9).

Mağaranın içindeki duvarda kavramlar ve kavramlarla ifade edilmeyenler birlikte anlam kazanır. İnsanlar, film izlerken, tıpkı aynı mağaranın iç duvarına bakıyormuş gibi, ışık kırılmalarından, saniyede 24 kare akan görüntünün deviniminden, renklerden, hikayelerden ve hatta kadraja giren tüm imgelerden oluşan zihinsel bir dünya yaratırlar.

“Sinema (cinéma) sözcüğü sinematografi (cinématographie) sözcüğünden

kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdir. Yunanca ‘kinêma,-atos = devinim’ ile ‘graphein = yazmak’ sözcüklerinden türetilen sinematograf, ‘devinimi yazan, saptayan’ anlamına, sinematografi de ‘devinimi yazma, saptama’ anlamına gelir” (Özon, 1984: 7).

İdeoloji kavramı, gündelik hayat içinde bir görüşün açıklanmasını engellemek ya da o görüşün hafifsenmesini sağlamak üzere kullanılır. Sınıflı toplumlarda ideolojik olmayan bir düşünce olabilirmiş gibi gösterilen bu tutum, aslında egemen ideolojinin perdelenmesini sağlar. Hakim görüşlerin, egemen ideolojinin ürünleri olduğunun ifşa edilmesi için önce ideoloji hakkındaki hurafelerin açıklığa kavuşturulması gerekir. Esas olarak kanılar ve inançlarla ilgili olduğunu bildiğimiz ideolojinin etimolojik kökenlerine baktığımızda ilk ortaya çıkışının olumlu bir anlam taşımış olduğunu görürüz:

“Terim, ilk kez Fransız Devrimi sonrasında yazılmış, olan Fransızca metinlerde karşımıza çıkıyor. Eğitsel ve toplumsal reformların niteliğine ve yaygınlaştırılmasına yönelik tartışmaların egemen olduğu bu dönemde, Fransız materyalistleri kendi felsefelerini ve ideallerini tanımlamak üzere ideoloji terimini kullanmaya başlıyorlar. Bu filozoflar, düşünce (idea) biliminin (logos) tam tercümesi olarak ideologie, bu bilimle uğraşmaları nedeniyle kendilerini adlandırmak üzere de ideologues kelimelerini tercih ediyorlar” (Çelik, 2005: 27).

İdeoloji kelimesinin Fransızca orijinali başlarda olumlu bir anlam taşır. Avrupa'yı fethe kalkışan Napolyon, işgalci politikalarını diğer halklara, bilhassa köylülere 'özgürlük' götürme cılası ile topluma sunar. Tabi ki dönemin ideologlarının eleştiri nesnesi haline gelir. “İdeoloji, Napolyon'un ideologlara yönelttiği eleştirilerle birlikte, ideologların dilindeki olumlu çağrışımını yitirerek olumsuz bir vurguyla kullanılmaya başlıyor” (Çelik, 2005: 28).

Burjuva ideologları, uzun bir süre egemen fikirlerin herkesin fikirleri olduğu görüşünü topluma kazandırmak üzere ideoloji kavramını olumlayan ve genelleyen bir içerik ile kullanmıştır. Marx, burjuva ideologlarının kamufle ettiğini açık etmek üzere, ideoloji kelimesini olumsuz bir çağrışımla kullanır. Lenin ise, ideoloji kavramını sınıf mücadelesinin taraflı kavramlarından biri olarak kullanmak üzere ve ‘onların ideolojisi-bizim ideolojimiz’ karşıtlığında ele almıştır.

“(…) ya burjuva ideolojisi, ya da sosyalist ideoloji. İkisi arasında bir orta yol yoktur (çünkü insanlık ‘üçüncü’ bir ideoloji yaratmamıştır ve ayrıca da sınıf karşıtılarıyla parçalanmış bir toplumda sınıf-dışı ya da sınıf-üstü bir ideoloji söz konusu olamaz). Öyleyse, herhangi bir biçimde sosyalist ideolojiyi küçümsemek, ona birazcık olsun yan çizmek, burjuva ideolojisini güçlendirmek anlamına gelir” (Lenin, 1977: 53).

Burjuva ideolojisinin hegemonyasına karşı mücadele ancak onu alt edebilecek alternatif bir ideoloji gerçekleştirilebilir. Emekçilerin, ezilenlerin egemen sınıflar karşısında düşünce dünyasını, görme biçimlerini koruyacak ve onlar adına yeniden bir bakış üretme zemini yaratacak ideolojik zemin komünizm, sosyalizm, anarşizm içinden çıkar.

Yine de akılda tutmak gerekir ki; hâkim görüşler hâkim sınıfın görüşleridir ve egemen ideoloji de burjuva ideolojisidir. Bu nedenle aslında kabul gören, genel olarak geçerliliği olduğu varsayılan düşüncelerin burjuva ideolojisi tarafından üretilmiş ve rıza oluşturulmuş görüşler olduğundan her zaman şüphe etmek gerekir. Bununla birlikte kimi zaman sınıf mücadelesinin kazanımları olarak muhalif, devrimci, sosyalist, komünist fikirler de toplumsal kabuller arasında yer almıştır. Bu kabullere de aslında egemen sınıflara karşı yürütülmüş mücadeleler karşısındaki kazanımların hâkim ideolojide açtığı gedikler olarak bakmak gerekir. Bedenin dokunulmazlığı, seyahat özgürlüğü gibi bazı temel haklar aslında yıllarca yürütülen mücadelelerin sonucunda burjuva ideolojisine sızan temel insan hakları olarak kabul görmüştür.

Burjuva ideolojisinde gedik açmak ya da onun içine sızmak mümkündür fakat ideolojik mücadele burjuva ideolojisinin egemenliğini yıkmak için yeterli olmaz. Bilakis, içine sızmaması için engellemeye çalıştığı, büyük mücadeleler ve bedellerle varlık kazanan bu 'karşıt' görüşleri bir süre sonra sahiplenmiş gibi görünerek diğer sınıfların ve farklı toplumsal kesimlerin baskı altına alınması üzerine kurulan gerici söylem birliğini olumlamak için araç haline getirir.

“Burjuva ideolojisi köken bakımından sosyalist ideolojiden çok daha eskidir, çok daha gelişkindir ve boy ölçüşemeyecek kadar daha çok yayılma olanaklarına sahiptir”

(Lenin, 1977: 55). Bu nedenle ideolojiler arasındaki mücadele soyut ve fikirler bazında kazanılacak bir muharebe değildir. Burjuva ideolojisinin gücünü aldığı imkanları onun elinden almak için kamusal alana, toplumsal ilişkilere nüfuz etmiş biçimlerinin tedrici bir şekilde yok edilmesi gerekir. Bu da burjuva devlet aygıtının parçalanmasını böylelikle sınıfların ve toplumun bir kesiminin diğer kesimi üzerinde egemenlik kurduğu tüm eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasına varacak bir tarihsel sürecin başlaması ile mümkün olabilir.

“Althusser şöyle diyor: İdeoloji öyle bir şekilde ‘hareket eder’ ya da ‘işler’ ki adlandırma ya da çağırma adını verdiğim çok kesin bir işlemle özneleri bireyler arasından ‘kaydeder’ (bireyleri tümüyle kaydeder) ya da bireyleri öznelere ‘dönüştürür’ (bireyleri tümüyle dönüştürür). Bunu bir polisin (ya da başkasının) hergün bize tekrarlanan seslenişine benzer şekilde hayal edebiliriz: ‘Hey, sen oradaki!’. Bu nedenle, eğer her ideolojinin temel işlevi bireyleri özneler olarak kurmaksa ve adlandırma yoluyla da bireyler varoluş koşullarını sanki bunların özerk ilkesi kendileriymiş gibi yaşıyorlarsa-sanki, onlar (belirlenenler) belirleyeni kurmuş (meydana getirmiş) gibi - açıktır ki, bir ideolojik sistemin değişik yanlarının birliği, ideolojinin bütününe eksenini ve örgütleyici ilkesini oluşturan özgül adlandırma tarafından verilir. Adlandırılan özne kimdir? Bu, bir ideolojiler analizinde anahtar sorudur” (Laclau, 1998:108).

Bir ideolojinin bağımsız ve soyut öğeleri yoktur. Kendiliğinden ya da dolaylı olarak varoluşu mümkün olamaz. “Bir ideolojik söylemin birleştirici ilkesini oluşturan şey, adlandırılan ve böylece de bu söylem vasıtasıyla oluşturulan ‘özne’dir” (Laclau, 1998: 108). İdeoloji, praksise dayanır, insan eylemi ile söylemi arasında tutarlılık olması beklentisini içerir. İnsan eylemi tek tek bireylerin değil sınıfların, farklı çıkar gruplarına bölünmüş toplulukların pratik-politik eylemidir. Pratik insan eyleminin burjuva ideolojisinin egemenliğini alt-üst etmesi ise ancak bu mücadelenin tutarlılığını, sürekliliğini, amacına ulaşmasını ve kazanımlarını korumasını sağlayacak; devrimci bir ideolojiye bağlanmış devrimci bir siyasi parti ile mümkün olabilir.

“Her ideoloji, zorunlu olarak hayali çarpıtması içinde, var olan üretim ilişkilerini (ve onlardan türeyen öbür ilişkileri) değil, fakat her şeyden önce bireylerin, üretim ilişkileri ve onlardan türeyen ilişkilerle olan hayali ilişkisini gösterir. Demek ki ideolojide, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, fakat bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle hayali ilişkisi (temsili edilir) gösterilir” (Althusser, 2002: 54).

Platonun mağarasının girer gibi sinema salonuna giren izleyici, ışıkla yaratılan görüntülerle gerçek dünyaya ait seslerin birleştiği film karşısında uslu bir çocuk gibi olacaklara kendini bırakır. Oysa filmdeki imgelerin iki boyutlu yapısı daha baştan insan zihninin fiziksel olarak filmin gerçekliğini sorgulamasını gerektirir. Kahramanla özdeşlik kurma, katharsis, salonun ışıkları açıldığında gözlerini kamaştıran salon ışıkları sayesinde tüm bunların dümdüz bir beyaz perde olduğunu hatırlatır. Bu hem bir yanılsama hem de dünyadaki en temel yanılsamaya dair hakikatleri hatırlatmanın bir yoludur. Yönetmen bu yanılsamayı pekiştirmek ya da yanılsamanın yanılsamasının imkanlarına tutunarak hakikatleri görünür kılmak arasında seçim yapar.

“Sinema üzerine yapılan ilk kuramsal çalışmaların temelinde iki boyutlu zaman içine sıkıştırılmış görüntünün insan zihnine oynadığı oyunlar, duyular ve sinema arasındaki çetrefilli ilişki ile başlaması da tesadüf değildir. Münsterberg’e göre; resim göze, müzik kulağa, sinema da zihne hitap etmektedir” (Parkinson’dan akt. Buyan, 2015: 21).

Gözün görüntüyü bir süre hafızada tutması her kare arasındaki çizgileri görmemizi engellemektedir. Aslında projeksiyon cihazında her kare değişiminde ekran kararmakta ve bu sırada değişen görüntü perdeye yansımaktadır. Bu, saniyede 24 kez tekrarlanır. Münsterberg bu olguyu 1916 yılında analiz eder. Kareler arasında kurulan zihinsel bir köprü sayesinde bir seri durağan görüntünün hareketli olarak algılandığını belirtir. Aslında, teknik olarak filmin istismar ettiği yanılsama insanın gözünün doğasındaki zaafıtan ileri gelir. Bu zaafın belki de karanlığa düşmenin ölümle özdeşleşebileceği korkusu sayesinde evrim geçirmiş insanın doğadaki süreklilik arzusuna tekabül ediyordur.

“19. Yüzyılda burjuvazi ekonomik ve politik iktidarı tamamen ele geçirirken, bunun kültürel yansımaları da oldu. Okur-yazarlığın artması gazetelerin ve tefrika romanların daha yaygın okunmasını sağladı. Artık insanlar dünyanın herhangi bir yerinde olan bitenleri daha kısa sürede öğrenebiliyordu. Bu dönemde burjuvalar seksen günde dünyayı dolaşıyorlardı. Serüven, dedektif, bilim-kurgu ve santimantal edebiyat bu dönemde ortaya çıktı. Burjuvazi kendi yaşam tarzını ve ideolojisini sanatsal ve kültürel ürünlerle de egemen hale getirdi. Bilim ve teknikteki ilerlemeler önce fotoğrafı daha sonra da hareketli görüntüleri yani sinemayı mümkün kıldı. Sinema ile egemen sınıf, yani burjuvazi kendi hegemonyası açısından önemli bir aygıta sahip oldu ve sinema genel olarak mevcut statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını, yani egemenlerin

egemenliğini, bağımlıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmada etkili bir işlev gördü” (Yılmaz, 2008: 63).

Burjuvazi iktidara geldiği andan itibaren, geçmiş egemen sınıflardan sadece devleti devralmaz aynı zamanda geçmişten beri süre giden ezen/ezilen ilişkilerini ve bunların hegemonyası ile şekillenmiş kavramlar dünyasını da devralır. Egemen ideoloji geçmişten süre gelen düşünme biçimlerinin kimi zaman çağına uygun bir şekilde reforme olarak kimi zaman ise eklektik bir şekilde güncel ihtiyaçlara monte edilerek dönüşmesi ile şekillenir. Film izleyicisinin de görme biçimleri geçmişten beri süre gelen toplumsal ve sinemasal kodlar ile çerçevelenmiştir.

Kadraj, ışık, açılar, renkler, izleyicinin sınıfsal, cinsel kimliği çok sayıda anlam ve çatışma alanı yaratır. Film saniyede 24 kare fotoğraflardan ibaret değildir artık, izleyicinin havsalasında canlanan yeni bir anlam bütünüdür. Peki orada ne yapabilir film? Sınırları nedir? İzleyicinin kabullerini değiştirebilir mi? Yeniden düşünmeye sevk edebilir mi? Davranışlarını değiştirebilir mi? Onu eyleme geçirebilir mi? Tüm bu sorular genel ve soyut bir ‘film’ tartışması içinde ele alındığında çok anlam ifade etmeyebilir. Fakat seçilmiş bir film üzerinden ve o filmin belirli bir kişi ya da toplumsal kesit üzerindeki etkisi üzerinden tartışıldığında anlam kazanıp bir yol açabilir.

“Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler –eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzenin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır” (Ryan ve Kellner, 1997: 18).

İnsan zihni, filme kapılarını açtığı anda biçimler, renkler, sesler üç boyutlu bir varlık kazandırır ve film, artık, izleyicinin bilincinin ve bilinçdışının bir parçası olur. İzleyici filmde, filmin mesajlarından, görüntülerinden nefret edebilir ama bunları dışarı atamaz. Reklam sektörü insanın estetik zaafı üzerine, güdümlü bir füze gibi insan zihnine atılan bir görüntünün yeri ve zamanı geldiğinde, insanın eylemi üzerindeki tesiri potansiyelini istismar etmek için hareket eder. Politikacılar da reklamcılar gibidir; kendi çıkarlarını geniş kitlelere benimsetmek isteyen politikacılar için imgeyi bir araç olarak kullanmak ister. Kurulmuş oyuncaklar gibi harekete geçen milyonlar insanın aynı davranışları göstermesinin altında kimi zaman bu tür manipülasyonlar olduğunu görmek mümkündür. Bu nedenle, kişi, kendi düşüncesinin, duygusunun, eyleminin önceden zihnine kurulmuş bir tuzak sonucu oluşup olmadığını sorgulamadan hayatını 'gerçek' bir insan gibi sürdüremez.

“Geleneksel kodlarla oluşturulmuş klasik anlatı sineması ataerkil anlayış, eril iktidar, kapitalizmin temel özelliklerine övgü; bireycilik, rekabet, en iyinin kazanması; cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık üzerine kurulmuştur. Hem içerik hem biçim bu olguların doğallığını kabul ettirmek üzere belirlenmiş klişelere dayandırılır. Biçimsel görenekler - anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.-perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar” (Ryan ve Kellner, 1997: 18).

İnsan nesnesi olduğu duyusal bilincin aynı zamanda öznesidir ve yeni görme-düşünme biçimleri, kavramlar geliştirebilir. Estetik kapasite, yenilikçi sanatsal yaklaşımlarla zihinsel faaliyetin bir dönüşüm yaşamasını sağlayabilir. Modernizm sinemaya, bu imkan üzerinden 'yeni' bir film biçimi yaratma imkanı sağlamıştır.

Langer’a göre sanat zihinsel kapasite ile ilgilidir ve bu zihinsel kapasite deneyimin toplumsal yanını da içerir. Deneyim bilişsel ve duygusal olarak zihinde yer tutar. Langer sembolik olarak insanın ifade etmeye mecbur hissettiği ve dil ile ifade edemediği olarak da görür sanatı. Sanat kavramlarla ilişkilendirilemeyen, sözcükle ifade edilemeyen bir anlamı ifade eder. Sanat eseri iç dünyanın dışarıya gösterilmesi, öznel bir

gerçekliğin nesnel bir sunumudur; içsel yaşama ait şeyleri sembolize edebilmesinin nedeni onun aynı türden unsurlara ve ilişkilere sahip olmasıdır. Her sanat içsel gerçekliği, öznel yaşamı, duyguyu somutlaştırmak amacıyla dış gerçekliğin kendi aracına uygun imgesini oluşturur. Bir sanat eseri, duyum ve imgelem yoluyla algımız için yaratılmış ifadeci bir formdur ve ifade ettiği şey insan duygusudur (Langer, 2012: 12-13-15-18).

Langer'ın zihinsel kapasitesi, Kant'ın estetik kapasitesi arasında pratik insan eylemi üzerinden kurulan bir bağ vardır. Sanat zihinsel kapasite ile ilgilidir ama bu zihinsel kapasite deneyimin toplumsal yanını da içerir. Deneyim bilişsel ve duygusal olarak zihinde yer tutar. Film, hem bir deneyim olarak hem de simgesel olarak zihinde yer alır. Bireysel bir deneyim olmanın ötesinde toplumun geniş kesimlerinin deneyimi haline gelecek imkanlara kavuştuğunda toplumsal hafızada kendisine bir yer edinir.

“Görme alanında, her şey karşıt bir biçimde hareket eden iki terim arasında eklemlenir –şeyler tarafında bakış vardır, yani şeyler bana bakarlar ama ben onları görürüm. İncil’de son derece güçlü bir biçimde vurgulanan şu sözleri böyle anlamak gerekir: Gözlerin var ama görmezler. Neyi görmezler? Tam da şeylerin ona baktığını” (Zizek, 2005: 150).

Bir tarafta filmdeki nesnelere anlamını veren tarihsel toplumsal kodlar, diğer tarafta izleyicinin görme alanı vardır. “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında görüntü yakalanabilir” (Benjamin, 2002: 39). Filmdeki her plan, o an gibidir.

Sinema ve yönetmenler üzerine yapılan tartışmalarda kuram, estetik ve biçim hakkındaki görüşler ön plana çıktıkça tarih genelde talihsiz bir şekilde arka planda kalır. Oysa yönetmenlerin ve izleyicilerin bakışı tarihsel bir çerçeveleme içinde oluşur. Tarih, filme ruhunu veren ortamı yaratır. Bu nedenle bir filmin estetik politikası, filmin ortaya çıktığı tarihsel konjonktür içinde ele alınmalıdır. Diğer bir deyişle filmin estetik politikasını oluşturan bileşenlerden biri tarihtir. “Marx’ın öğretisi doğrultusunda eğitilmiş bir tarihinin sürekli göz önünde bulundurduğu sınıf kavgası, ilkel ve maddi şeyler uğruna, başka deyişle inceliğin ve tinselliğin onlarsız düşünülemeyeceği şeyler uğruna yapılan kavgadır” (Benjamin, 2002: 39). Tarih tüm bu kavgaların sonucudur ve içinde bu

kavgaların ilkel, ince, maddi ve tinsel yönlerini içerir.

İnsanlar yaşadıkları çağda gerçekleşen insani ve doğa felaketlerine bir çocuk gibi şaşakalır. Çünkü tarihten, bir çocuk gibi, habersiz kalmıştır yahut haberli bile olsa tarihsel materyalistin gözleri ve diyalektik bakış ile dünyaya bakmadığı için şaşırmaktadır. Sürekli bir ‘olağanüstü’ insanlık dramı karşısında kendisini çaresiz hisseden insan buna maruz kalan ilk insan olduğu duygusu ile daha büyük bir güce, düzen getirme vaadine sığınmak ister.

“Ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız ‘olağanüstü hâl’ in gerçekte kural olduğunu öğretir” (Benjamin, 2002: 41). Çünkü egemenliklerini sürdürmek isteyen sınıflar baskı altında tutukları geniş kesimleri; insanın insanı kulu haline getirmenin olağan üstü koşullarına baskı, zor ve hile ile ikna etmek için resimli, müzikli, hikayeler anlatır. Oysa, süregiden akıl almaz savaşlar ve sömürü kendini tekrar eden ve her seferinde şaşkınlık yaratan bir başlangıç değildir, tarihin kendisidir.

Tarih ezenlerin elinde bir oyuncak haline gelmiştir. Siyasi tarihe bu gözle bakmak, tarihin görgü tanıklıkları olarak inşa edilen filmleri de bu yönleriyle ele almak gerekir.

“Genelde sinema, özelde de her ticari/popüler film bir yanıyla ters/yanlış bilinci üretir; bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir yanıyla toplumu/kültürünü bir arada tutan (kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb.) değerleri oluşturur ve toplumsal bir siva işlevi görür; bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar. Ancak ideolojinin yekpare ve tutarlı bir bütün olmadığı da söylenmelidir. İdeoloji kendi içinde çelişkiler taşır. Bir toplumsal yapıda tek bir ideolojinin olduğundan söz edilemez. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojiler bulunur. Bunlar birbiriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar ve kendini yeni gelişmelere uyumlar. İdeoloji hem aynı zaman dilimi içinde hem de birbirini izleyen dönemlerde çelişkinlik gösterebilir” (Yılmaz, 2008: 63).

Sinema muhalif ideolojiler için de ideal bir aygıttır. “Sinema bütün sanatları içinde barındıran bir sanattır. Ayzenştayn ‘politik olmayan sanat yoktur’ der. Öyleyse bir sanat olan, hem de bütün sanatları içinde barındıran bir sanat olan sinema da politik

olacaktır. Bu kaçınılmaz bir durumdur” (Odabaş, 2013: 23). Film kendisi de bir yanılısamadır, gerçek hayatın yanılısaması; gerçek hayat da yanılısamalı bir bakış ile algılanır ve film yanılısamanın yanılısaması olarak; kendi varlığını ifşa ve imha etmeye varan bir fedakarlıkla hakikate yönelen bir düşüncenin oluşmasını sağlayabilir.

Yönetmen, benimsediği ve başka insanlara da önerdiği görüşlerini bir film ile savunabilir. Egemen üretim biçimlerinin baskısı ve egemen ideolojinin saldırısı altında, muhalif bir film gerçekten de içerik ve biçimsel açıdan ezilenlerin savunmasıdır.

“Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden biri de içinde bulunulan durumu (kültürel, ekonomik, politik vb.) doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermek ve buna onay verdirmek, mevcut yaşam tarzının (bu, popüler sinemada büyük ölçüde Amerikan yaşam tarzıdır) mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak, bunun ebedi olduğunu düşündürmektir. Bunda etkili olunmadığında sistemin potansiyel olarak değişmesi gündeme gelebilir. Feodalite ve aristokrasinin gelişen yeni üretim ilişkileri ve burjuvazi karşısında yetersiz kalması gibi. Sistemin devamı buna bağlıdır” (Yılmaz, 2008: 71).

'Karşı' bir filmin neler yapabileceği konusunu epeyce açtık fakat bunu nasıl yapacağı üzerinde de durmak gerekir. Egemen ideoloji toplumu kısıktırak ele geçirmişse; evrensel bir üslup yaratarak hakim ideolojinin etkisi altındaki kitlelerde özgürlükçü fikirler yaratmak; özgürleşen bir bakış açısı kazandırmak bir film ile nasıl mümkün olacaktır? Film, piyasa sunulan meta karakteri nedeniyle, herkese seslenen yapısı ile özgürlükçü bir biçim yaratma arzusu arasındaki çelişkiden nasıl sıyrılabilir?

“Tarih-ötesi, evrensel gerçekliklerinin gücüyle, sanat öyle bir bilince seslenir ki, yalnızca tikel bir sınıfa ait olmamakla kalmaz, ama tüm yaşam büyütücü yetilerini geliştiren ‘türsel varlıklar’ olarak insanlara aittir. Bu bilincin öznesi kimdir? (...) Öyleyse belirleyici soru şudur: ‘ekonomik yapılar ve yazınsal belirlişler arasındaki halka bu halkanın ortaklaşa bilincin dışında’ böyle bir bilinci anlatmaksızın ‘yer aldığı bir toplumda nasıl kurulur?’ Adorno şu yanıtı verdi: böyle bir durumda sanatın özerkliği kendini aşırı biçimde ileri sürer –ödünsüz yabancılaşma olarak. Hem düzene bütünleşmiş bilinç için hem de şeyleşmiş Marksist estetik için, yabancılaşmış yapıtlar pekâlâ elitist olarak ya da yozlaşma belirtileri olarak görülebilir ama bunlar gene de çelişkilerin gerçek biçimleridirler, herşeyi, giderek yabancılaşmış yapıtları bile kendi alanına çeken bir toplumun bütünlüğünü suçlarlar. (...) eğer sanat ne olursa olsun herhangi bir ortaklaşa bilinç için ‘varsa’, bu kurtuluş için evrensel gereksinimin

ayırımsanmasında birleşmiş bireylerin bilincidir –sınıf konumlarına bakılmaksızın” (Marcuse, 1997: 34).

Marcuse, sanatın sınıf konumlarına bakılmaksızın özgürleşmekten taraf olan her kesime yönelik yapılmasını önermiştir. Toplumun her kesimi içinden ezilenlerin direnişinin estetik politikası ile buluşma arzusu olabileceği doğrudur; fakat tüm görme biçimlerinin sınıfsal olduğunun da göz ardı edilmemesi gerekir. Bu nedenle zamanının büyük çoğunluğunu çalışarak geçirmek zorunda kalan proletarya için özgürleştiren film hangi saiklere dayanmalıdır sorusu hala güncelliğini korur.

1.3. Sinemada Özgürlükçü Estetik Politika Arayışları

Sinema, insanın kendisine ve dünyaya dair bildiklerini, yaşadığı zaman ve mekânı aşma potansiyelini ortaya çıkararak düş kurmasına imkân sağlayan tılsımlı bir dünyanın kapılarını aralar. Bir film, insanı içine çekebilecek, onun içini gönençle dolduracak özgür bir dünya imgesi yaratabilir. Fakat bu yine de imgedir, gerçek değil.

Önceki bölümlerde estetik, sanat, ideoloji ve gerçek arasındaki çetrefilli ilişkilerden bahsetmiştik. Hâkim ideolojinin sanat ve kültür ürünleri üzerinde gerçeği ört-bas etmek üzere kurduğu baskıcı estetik bakış açıları ve geçmiş göreneklerle abluka altına alınmış anlatım teknikleri üzerinde yeterince durduk. Sinema tarihinde, bu ilişkilere özgürlükçü bir yaklaşım geliştiren kuramları ele alacağımız bu bölümde, önce sinemada özgürlükçü bir estetik politika gerçekleştirme amacı ile uyumlu bir gerçek ve gerçeklik arayışı konusuna açıklık getirmemiz gerekir.

“Sinema tarihi boyunca, egemen görme biçimleri dışına çıkan bir estetik politika arayışı üzerine yapılan çalışmaların film ve gerçeklik meselesine odaklanması tesadüf değildir. Çünkü sinema aynı anda hem hayatın ikizidir, hem de yapmadır. Aynı anda hem anlık olan –anlık aksiyon- hem de kalıcı bir nevi hatıra olandır. Hem masum ve tarihsiz Amerika hem de parçalara ayrılmış kültürün bir parçası ve en eklektik sanatın ta kendisi olan Avrupa’dır. Hem kaydırmalı çekim hem de çerçevelemenin zorunluluğudur” (Eagleton, 1998: 187).

Sinema tarihinin ilk filmi *Trenin Gara Girişi* (L'Arrivée d'un train en gare de La

Ciotat, 1895) Paris'te ilk kez gösterildiğinde izleyiciler çılgınlık atarak kaçışmaya başlamıştı. Oysa, Lumière Kardeşler, yaşamın karşısına kamerayı yerleştirmiş ve gerçekliği olduğu gibi filme almıştır. İronik olarak gerçekleri olduğu gibi göstermek üzere yaptıkları film gösterimi, trenin gerçekten onlara doğru geldiğini düşünen izleyicilerin kaçışmalarına neden olmuştur. Sinema, ilk andan itibaren gerçek ve gerçekçilik arasındaki çelişkiyi ortaya koyan bir olgu olarak insanların hayatına girmiştir.

1.3.1. Sinemada Gerçek ve Gerçekçilik

Sinema tarihindeki özgürlükçü anlatı ve biçim arayışlarına gerçeğin filmle temsili ile ilgili sorularla bakmak gerekir. Gerçek yaşamı, gerçekten olduğu gibi göstermek gerçekçi bir yöntem olabilir mi?

“Bazin başlangıçtan itibaren ve hemen hemen her makalesinde, sinemanın gerçeklik üzerine bağımlılığını belirtmiştir. ‘Sinema, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşır’ demektir (...) Sinema iki şekilde gerçekçi duygular yaratmaktadır. Birincisi, sinema nesneler arasında ve nesnenin uzamını kaydeder. İkincisi, bunu insanın dışında olarak otomatik bir şekilde yapar (...) Bazin, daha sonra, sinemanın simgesel ve soyut kullanımını yıkmaktadır. Bunun tek nedeni onun yeni bir şekilde tekrar inşa edilebilmesidir (...) Özetlemek gerekirse, ‘görüntünün plastikliği’ gerçek sinemasal bir oluşumdur (...) Bazin, gerçekliğin kendisinin, belirsiz de olsa anlamlı olduğunu düşünür ve pek çok durumda onun yalnız bırakılması gerektiğine inanır” (Andrew, 2007: 155-156-174-176-179-180).

Bazin, görüntünün plastikliğini bir gerçek olarak kabul edip; hayatın görüntüsüne uygun bir biçimde filme aktarılmasını olumlar. Buna kesin bir dille karşı çıkan bir estetik politikanın özgürleştiren bir bakış yaratabileceğini iddia edenler ise başka gerçekçiliğin yerine farklı biçimsel arayışlar önerirler.

Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 'gerçek sanat' kavramı ile gerçeklik ve sanat arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırır. “Enstitü’ye göre, gerçek sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır” (Jay, 2005: 259). Sanatçı, gerçek sanat ile ancak böylesi bir sığınak yaratabilir.

“Estetik dönüşüm dilin, algının ve anlağın öyle bir yeniden şekillenmesi yoluyla başabilir ki, olgusallığın özü –insan ve doğanın bastırılmış gizlilikleri- kendi görüngüsünde ortaya serilir. Sanat yapısı böylece olgusallığı suçlarken yeniden sunar (...) Estetik biçim, özerklik ve gerçekçilik karşılıklı ilişkilidir. Her biri toplumsal-tarihsel bir fenomendir ve her biri toplumsal tarihsel arenayı aşar. Bu sonuncusu sanatın özerkliğini sınırlarken, bunu yapıtta anlatılan tarih-ötesi gerçeklikleri geçersizleştirmeksizin yapar. Sanatın gerçekliği olgusal olanı tanımlamak için yerleşik olgusallığın tekeli kırma gücünde yatar. Estetik biçimin başarımı olan bu kopuşta, sanatın kurgusal dünyası gerçek olgusal olarak görünür” (Marcuse, 1997: 19-20).

İçeriğin gerçekçiliği ve biçimin sahteciliği arasına sıkışan yönetmen, gerçekçi bir estetik politika kurmak ve gerçekliği izleyiciye benimsetme arzusu ile baş etmek zorunda kalır. Bu konularda alacağı tutum film biçimini baştan aşağı değiştirecektir.

Estetik biçim ve gerçekçilik arasındaki karşılıklı ilişki, içinde barındırdığı çelişkilerin gerilimi üzerine kuruludur. Gerçek olgusal, sanatın kurgusal dünyası olduğuna göre, bu kurgusal dünyanın gerçekçiliği başka bir hakikatin üstünü örtmeye yarar. İzlediğimiz şeyin, yaşantı olmadığı, film olduğu gerçeğini.

“Tabiatıyla ‘Gerçek’ bir nitelik olarak anlaşılmamalıdır. Aynı olay, aynı nesne farklı yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlayan niteliklerden birini bırakır ve kurtarır; bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmayan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları öğretici ya da estetik amaçlarla sokuşturur” (Bazin, 2000: 206).

Bu noktadan bakıldığında film içinde öne çıkartılan 'gerçek', öne çıkma biçimi ile ve geride bıraktığı başka özellikleri ile toplumsal ve tarihsel maddi yaşamın bütünselliği ile birlikte değerlendirilmelidir. Örneğin bir gemi, bir savaş filminde bir ölüm makinesi olarak bir gerçeklik kazanabileceği gibi mültecilerle ilgili bir filmde özgürlük anlamı taşıyabilir. Filmin hakikat ile kurduğu gerçekçilik niteliği, somut olarak bağlamından bağımsız ele alınamaz. Sinema, nesnenin gerçekliğinin tamamını bütünsel olarak perdeye taşımaz. Sadece bir yönü orada durur ve o yönü ile evrensel bir hakikate çağrı yapar. Orada olduğunu söyler ve o hakikatin izlerini izleyicinin zihnine yerleştirir.

“Sinema hakikati gösteremez veya ortaya çıkaramaz, bunun sebebi hakikatin

dışarıda gerçek dünyada fotoğraflanmayı bekler halde var olmamasıdır. Sinemanın yapabileceği, anlamlar üretmektir ve anlamlar sadece diğer anlamlarla ilişkili olarak açıklanabilir, soyut bir hakikat kıstası veya kriteriyle ilişkili olarak değil. Godard'ın bir karşı sinema oluşturma hedefi bu nedenle doğru hedeftir. Ama eğer bu tür bir karşı sinemanın mutlak bir varoluşa sahip olabileceğini düşünüyorsa yanılmaktadır. O sadece sinemanın geri kalanı ile ilişkili olarak var olabilir. Onun işlevi, bir sinemanın fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarına karşı kendi antagonistik fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir” (Wollen, 2013: 129).

Hakikat dışarıdaki dünyada kamera ile kaydedilmeyi bekleyen görüntü değildir. O görüntüyü olduğu gibi kameraya almak, tıpkı Lumiere kardeşlerin yaptığı gibi, hakikat hakkında bir fikir vermekten ziyade başka bir yanılsama ortaya çıkmasına neden olur. Fakat film yapmak; yönetmenin dünyaya bir ağ atarak, ağına takılan gerçekleri heybesine toplamak gibidir. Bu gerçekleri nasıl ve ne için kullanacağına bağlı olarak; film değerlendirilir.

“Kuşku uyandıran şey, elbette gerçekliğin cehennem olarak betimlenmesi değil, gerçeklikten kaçmaya yönelik rutin çağrıdır. Eğer bu çağrı bugün birilerini ulaşıyorsa, bu kimseler ne kitle olarak adlandırılanlar ne de erkten yoksun bireylerdir; bu daha çok, bizimle birlikte tümüyle yitip gitmesin diye geride bıraktığımız düşsel bir görgü tanığıdır” (Adorno ve Horkheimer, 2010: 341).

Gerçeklikten kaçmaktan kastedilen, büyük çoğunluğun küçük bir azınlık tarafından sömürüldüğü bu korkunç dünyadan kurtulma arzusudur. Dünyanın gerçekleri diye sunulanlar, değişmez, ezeli-ebedi hakikatler değildir. “Ben gerçekliğin bir fotoğrafını çekiyorum ve sonra bunu duygu uyandırmak için kesiyorum. Ben gerçekçi değil, maddeciyim. Ben maddesel şeylere, maddenin bize bütün duyguların temelini verdiğine inanıyorum. Ben gerçekçilikten gerçeğin kendisine giderek kaçıyorum” (Wollen, 2004: 62).

Yönetmen, gerçeğe nasıl gideceğine sadece kendi içindeki yolculuk arayışına bakarak karar veremez; hedef aldığı izleyiciyi bu yolculuğa nasıl ikna edeceğini de hesap eder. Bir amaç doğrultusunda, diğer deyişle bir mesaj vermek üzere yapılan film, gerçekliği bu mesajı öne çıkartmak üzere bükecek ve ancak böylelikle amacına ulaşacaktır. “Siyasal yönden radikal olduğunda bile, sanatta bir 'mesaj' olmalıdır anlayışı

bugünkü reel dünyaya bir uyarlanma eğilimini de içinde taşımaktadır” (Adorno, 2006: 415-416). Çözümüne kavuşmadan devam eden bu sorun, sol içindeki estetik tartışmalarının bir yüz yüze yayılmış temel meselesi haline gelmiştir. “Reel topluma muhalefesinde bile onun bir parçası olarak kalmak durumundaki bir sanat, bu reel toplumun karşısında gözlerini yummak, kulaklarını kapatmak; irrasyonelitenin gölgesi altında yaşamını sürdürmenin yollarını aramak durumundadır.” (Adorno, 2006: 416).

Biçimi gerici göreneklerden koparmak gerekir fakat kuşaktan kuşağa aktarılan göreneklerle gören ve düşünen izleyici ile nasıl bağ kurulacaktır? Seyirciyi özgürleştiren sinemanın en zor sorusu budur. Buna farklı farklı yanıtlar üreten ve yanıtlara uygun filmler yapan yönetmenler olmuştur. Hepsine doğru demek mümkün olmayacağı gibi hiçbirine yanlış da denemez. Her biri, filmde anlatım ve biçimi ile birlikte özgürlük arayışı ile girdiği ilişkilerle başka gerçeklerin su yüzüne çıkmasını sağlamış; hakikatin bir başka yönüne dair ipuçları bulmuştur. Peki, farklı anlatı biçimleri ve film anlayışları ile üretilen bu filmleri neye göre, nasıl yorumlayacağız? “Yapılması gereken, auteur’ün ‘kamera-kalem’le yazdığı filminin derinliklerini hem filmin anlatımı ve görselliği hem de yönetmenin dünyası, birikimi ve bakışı açısından okumaktır. Okumaya çalışmaktır” (Esen, 2013: 44).

1.3.2. Sinema Tarihinde Özgürlük Arayışları

Sinema görüntülerin, seslerin şölenidir ve bu şölen efendilere boyun eğme töreni olabileceği gibi boyun eğmeye karşı özgürleşmenin festivali de olabilir. Yönetmen, isteyerek, ya da bazen de belki de farkında olmaksızın, insanlık tarihine damgasını vuran, kutlu kabul edilen sinematografilerden birini ya da diğerini tercih eder. İdeoloji bölümünde etraflıca üzerinde durmuş olsak da hatırlatmakta yarar var; hiç bir film, tüm dünyaya egemen olan mücadelelerin, ideolojilerin dışında, bunlar yokmuş gibi üretilmez. Dolayısıyla, özgürlükçü bir estetik politika için birinci koşul; yönetmenin ezilenlerin özgürleşmesinin tarafında olma gerekliliğidir. “Enstitünün hiçbir zaman paylaşmadığı bir görüş de, sanatçının yaptığı işin, yalnızca onun bireysel yaratıcılığının bir dışavurumu olduğu görüşüdür” (Jay, 2005: 257).

Filmin ya da herhangi bir sanat ürününün; özgürlük ve boyun eğme arasındaki mücadelede taraflı olmasına karşı çıkanlar, genellikle sanatın bireysel bir mecra olduğunu ve bu nedenle toplumsal meselelere karşı tarafsız olması gerektiğini iddia ederler. Oysa hiçbir film çok kişisel olamaz. İmgeler, göstergelerdir ve tarihsel-toplumsal yaşantıların, mücadelelerin onlara kazandırdığı anlamlar ile konuşurlar. Ses, ışık, gölge, renkler her biri, başka bir çağrışım ile toplumsallaşır. Yönetmen, dünyaya dair bir tutum almaksızın, 'tarafsız' film yaptığını iddia etse bile filmin stili, taraf olmayı ifade eder.

“Sanat, var olanla doymayan, varlığı ‘az’, soğuk, çirkin, hatta Sartre'ın ifadesiyle ‘aptal’ bulan, varlığın anlam ve ruhtan yoksun olduğunu düşünen bir ruhun tecelli etmesinden ibarettir. İşte varlıktan ve hayattan rahatsızlık duyan bir bakış açısının ürünü olan sanat, varlığı temizleyerek ‘olması gereken’e yakınlaştırmak ve bu alemin sahip olmadığı şeyi ona vermek için çaba sarf etmektedir” (Şeriatî, 1997: Arka kapak).

Sanat modern zamanlara kadar, egemen sınıfların yaşantısının bir parçası olarak varlığını sürdürebilmiştir. Aslında şöyle demek daha isabetli olur; kendi tarihlerini yazma imkânı olmayan ezilen sınıflar, kendi dünyalarında sanat üretiminde bulunsalar bile bunu korumaları ve gelecek kuşaklara ezilenlerin sanat geleneğini oluşturarak taşımaları pek de mümkün olmamıştır. Çünkü iktidarı, gücü ve zenginliği elinde tutan sınıflar; sanatı ve tarihi 'korumak' adına, sömürgeleştirdikleri halklardan çalarak ya da sanatçıları himaye altına alma adına finanse edip kendi arzuları doğrultusunda sanat üretmelerini sağlayarak sanat eserlerinin de sanat tarihinin de iplerini ellerinde tutmuştur.

Dünyanın en önemli tarihi eserlerinin dünyanın en sömürgeci ülkelerine asıl vatanlarından sökülüp götürülmesi, dünyanın en kıymetli sanat eserlerinin Kiliselerin duvarları arasında sergilenmesi tesadüf değildir.

“Sanat meselesi, geçmişin aksine, rahat, varlıklı ve aristokrat sınıflardan bir kesimin müreffeh yaşantısının alt ve çeşitli şubelerinden birisi değildir. Önceki zamanların tersine, bugün modern dünyada gündeme gelen en ciddi ve en zaruri İnsanî sorundur. Bu bir yana, seçkinlerin saraylarının sınırlı çerçevesinden ve varlıklılarının yaşantılarının kapsamından çıkmış, halk ve bütün genişliğiyle kitlelere yayılmış ve genelleşmiştir. Geçmişin tersine, yeni sanatın dizginleri, seçkinlerin tekelinde değildir. Bilakis dertli, bilgili ve aydın düşünürlerin elindedir. Sanat geçmişin aksine, kapalı ve müreffeh yaşantılarımız için çeşitlilik

arayan ve lezzet dağıtan bir mesken değil, tam tersine bugünün felsefesinin en önünde hareket ediyor ve bugünün düşüncesinden daha önde koşuyor” (Şeriatı, 1997: 18).

Seçkinici düşünürler, geçmişin sanatını, erdemli ve insani yücelikle ölçen kaideler içinde değerlendirmiştir. Platon, Sokrates, Aristo ve sonrakiler için de sanat insani ve sosyal meselelere hep kendine özgü sosyal mevkii perspektifinden baktılar. Modern zamanlar, Prometheus'un ateşi Tanrılardan çalması ile birlikte başlar. Ateş insanın eline geçtikten sonra onu herkes istediği gibi kullanır. Örneğin, Jakobenler kendilerini ve Aristokratlar ile eşitlemek isterken; 1789'un ‘balırcı çıplak’ ayaklanması, tüm ezilenlerin içinde eşitlik-özgürlük ateşini yakmıştır. Sinema, özgürlük fikrinin evrenselleştiği bir çağda; bu fikirleri baskı altına almaya çalışanların manipülasyonlarının hegemonyası altında olabilir fakat film elden ele dolaşan bir özgürlük meşalelerinin estetik politikasını üretebilir.

“Esasen bir film, bir olaydan, bir anekdottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, bu kışın modası ile bu yazın ölülerini aynı düzeye yerleştiren bir güncellikten başkaca nedir ki; yeni tarih bunlarla ne yapabiliirdi ki? Sağ korkmakta, sol çekinmektedir: egemen ideoloji sinemayı bir ‘rüya fabrikası’ haline getirmemiş midir? Bizzat bir sinemacı, Jean-Luc Godard, ‘sinema, gerçeği kitlelerden gizlemek için icat edilmemiş miydi?’ diye sormamış mıdır? Batı’da o devasa sanayi, Doğu’daysa her şeyi denetleyen o Devlet, gerçeğin hangi sözde-görüntüsünü sunmaktadır? Sinema, gerçekten de, hangi gerçeklerin görüntüsüdür?” (Ferro, 1995: 31).

Sinemacı hem sanatın her dalıyla ilgili bir entelektüel birikime sahip olmak hem de siyaset, felsefe, sosyoloji bilgisine vakıf olmak ihtiyacı içinde olur. Film; tüm bu alanları içeren, içine doğduğu dünyaya sırtını dönemez.

“Sinemanın ilk siyasal filmini yine Georges Melies yaptı. 1899 tarihinde yapılan *Dreyfus Olayı* (L’Affaire Dreyfus) adlı film on beş dakika sürüyordu. Dreyfus davasına Dreyfus lehine destek vermek için yapılmıştı. Melies, filmini ticari bir amaçtan çok, fuar kulübelerinde, Dreyfus yanlılarına ve onun kazanmasını isteyen yabancılara göstermek amacıyla gerçekleştirmişti. Film henüz sansürle karşılaşmamıştı, çünkü henüz sansür yoktu. Sansürün 1915’te kurulmasından hemen sonra, 1950’ye kadar *Dreyfus Olayı* yasaklandı” (Odabaş, 2013: 43).

Siyasi sinemanın egemenlerden taraf ilk ve en güçlü temsilcilerinden olan Griffith, 20. yüzyılın başlarında ABD'de, muhafazakâr, ırkçı melodram filmlerinde kullandığı tekniklerle ironik bir şekilde sinemaya bakışı değiştirmiştir. Irkçı ve muhafazakâr Griffith, filmlerinde bu fikirlerini izleyiciye benimsetmek üzere geliştirdiği tekniklerle ironik bir şekilde sinemaya farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Yakın plan, paralel kurgu, çapraz kurgu, mutlu son, son anda kurtuluş, yıldız oyuncu vb. klasik anlatının temel unsurlarının hepsi neredeyse Griffith tarafından üretilmiştir. Melodram böylelikle doğmuş ve sinematografik bir ifade biçimi ilk kez ortaya çıkmıştır. İlk sinematografik ifade biçimi, politik olarak muhafazakâr, ırkçı görüşleri izleyiciye sorgulamadan kabullendirecek bir estetik politika üretmiştir.

“1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bugüne kadar beslediği bir model oluşturdu. Amerika'nın yarattığı ve dünyayla paylaştığı egemen sinemada, egemen ideoloji nadiren sorgulandı ve politik bir bağlam nadiren kabul edildi, çözümlendi ya da eleştirildi” (Yılmaz, 2008: 63).

Klasik Anlatı Sinemasının temelleri, 1915 yılında, beyaz entarileri, kukuletalrı ve yanan dev haçlarıyla beyaz perdede siyahların linç edildiği bir film ile atılmıştır. D. W. Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation) filmi ile gişe rekorları kırarak, Klu Klux Klan'ın sinema vasıtasıyla yeniden hortlamasına neden olmuştur.

“Nihayet, filmlerindeki en itici öğeler arasında (böyle filmleri vardır), Griffith'in Ku Klux Klan'a selüloitten bir anıt diktiğini, *Bir Ulusun Doğuşu*'nda olduğu gibi Klan'cıların zencilere saldırılarına katıldığını, ırkçılığın açık bir savunucusu olduğunu görürüz. Bununla birlikte bu son durumda Griffith, Dickens'in cana yakın kahramanlarının karşıtı olan İngiliz emperyalizminin geleneklerine yakındır. Yine de hiçbir şey Griffith'ten Amerikan sinemasının gerçek ustalarından biri olmanın utku çelengini alamaz” (Eisenstein, 1985: 310).

Sinematografik bir ifade biçiminin geri döndürülemez doğuşu aynı zamanda sinemanın politik bir estetik anlam ürettiğine, ideolojik bir amaç taşıdığına dair net bir eşiktir. Griffith'in kurgu teknikleri ile geldiği bu eşikte, Eisenstein, başka bir sinematografik bir fikir bulacaktır. Eisenstein, yüzyıllarca hüküm süren Çarlığın devrilmesinin devrimci etkileri hala süren SSCB'de hayatın her alanında esen özgürlük

rüzgârının etkisiyle, bu rüzgârın içinden Griffith'in sinematografisine bakabilmiş ve onun içinden karşıtların çarpışmasına dayalı bir montaj fikri çıkarmıştır.

Griffith'in anlatı yapısına, film biçimi ile karşı çıkmaya yönelik ilk çağrı Vertov'dan gelir. O görünmez elin dikizleyen kamerasıyla sokağa çıkar ve sinematografinin sinemanın gerçekten sanat olmasında bir engel olduğunu savunur. Çağrısı ört-bas edenlere değil, görmek, göstermek isteyenleredir: “Dram Sineması sınırları gıdıklar. Sine-Göz ise insanın görmesine yardımcı olur” (Vertov'dan akt. Işıksan, 2015: 140). Vertov'un ifade ettiği bu kopuş, günümüzde hala, klasik anlatının sürekliliğine karşı bir duruş oluşturma yollarını bulmak için referans olarak kabul edilir.

Eisenstein da, Vertov gibi 1917 Rus Devriminin de etkisiyle devrimci bir sinema yaratmak üzere kuramsal çalışmalar yapar ve devrimci filmler üretir. Fakat Eisenstein biçimsel olarak klasik anlatının elini güçlendiren kurgu teknikleri ile yaptığı katkı ile eleştirilir.

“Robert Phillip Kolker Sovyet sinemasının en önemli isimlerinden Sergei Eisenstein için şunları yazmıştır: ‘Eisenstein kendi filmsel yapılarını Griffith'inkinden daha açık ve doğrudan bir ideolojiden, devrimci eylem ideolojisinden, Marksist diyalektik ile toplumsal ve estetik yapılarıdaki dramatik/köklü değişimden çıkarıyordu ve Griffith'in filmleri Eisenstein için karşı yönde hareket edeceği bir model haline gelmişti.’ Kolker bu yorumunda Eisenstein'ı övmektedir, ama bunu başka bir şekilde okuyarak onun durumunda devrimci bir kopmanın değil, ters yönde de olsa bir devamlılığın olması gibi olumsuz bir sonuç çıkarmak da mümkündür” (Yılmaz, 2008: 67-68).

Vertov, devrimci bir sinema için ‘Kine Göz’ (Sine Göz) fikrini ortaya atar, kamerasıyla görünüm düzeyindeki farklılıkların peşine takılır ve çok uzun yıllar süredir bir bakış üretir. Teknik olarak sinemaya kolaj da denilebilecek bir montaj türü katmış ve filmde biçimin devrimciliği hakkında çığır açan ilk sinemacı olur.

Sinema aynı yıllarda Almanya'da Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) etkisi altına girer. Dışavurumcu filmler, biçimsel olarak çok radikal eleştiriler alsalar da sinemaya

kalıcı etkileri olmuştur: mizansenin gücünü, ışığı ve gölgeyi, kameranın hareketi ile film yapmayı sinemaya kazandırmışlardır. Alman Faşizminden kaçarak Hollywood'a giden bu yönetmenler, Griffith'ten sonra bugünkü Hollywood'un inşasında en önemli ikinci rolü oynamışlardır.

“Dışavurumculuk akımı 1906'dan 1920'lerin ilk yıllarına kadar ortaya çıkıp gelişmiştir. Karmaşık bir biçimde aralarında bağıntılar olan küçük topluluklardan meydana gelen bir akım olan dışavurumculuğa görsel sanatlar, müzik ve edebiyat ile uğraşanlar katılmış bulunuyordu (...) "Milletler Cemiyeti"ni, yepyeni bir insanlık rüyası olarak yıllarca içlerinde yaşattıktan sonra, bu rüyanın boşa çıkması büyük bir düş kırıklığına uğratmıştır dışavurumcuları. Ayrıca, 'dadacılık' ve 'gerçeküstücülük' gibi daha köktenci akımların ortaya çıkışları da, dışavurumculuğun yerini bu akımlara kaptırması bakımından, önemli bir olgu sayılmalıdır. Sonra, o sıralarda Almanya'da ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) akımının sinik realizmi ve anti-devrimci havası dışavurumculuğun idealizmini safdiline bir teatrallik durumuna indirgemisti. Son olarak da, Nazilerin iktidara el koyması bu akımın hayatta kalan üyelerinin ya susmasına, ya ülke dışına kaçmasına yol açmış, bir kısmı ise hapse atılmıştı. Ama bütün bunlara karşın dışavurumculuk böylesi bir sonuçla dağılıp ortadan çekilmesinden sonra da, Almanya'da ortaya çıkmış ilk modern sanat akımı olduğu için, zihinlerde unutulmaz bir yer kazanmıştır” (Jameson, 2006: 20-21-22).

Dışavurumculuk akımının ortaya çıkması ile birlikte estetik ve politika alanına dair bugüne dek izleri süren önemli bir tartışma yaşanmıştır. 1938 yılında Ernst Bloch ve György Lukacs arasında Dışavurumculuk ve gerçekçilik hakkında başlayan tartışmaya Bertolt Brecht ve Walter Benjamin de katılır. Sonradan Adorno'nun estetik politika yaklaşımları üzerinden dahil olduğu bu tartışma, sinemada estetik politika sorunlarına dair hala çözülemeyen meselelerin ilk kez ele alındığı; estetik pratiğinin amaçları, politikanın zorunlulukları ve estetiğin içinde bulunduğu koşulları içeren bir tartışma zemini yaratmıştır.

1938 yılında, Moskova'da Almanca olarak yayımlanan ve sürgündeki anti-faşist yazarların çıkardığı Das Wort dergisinde patlak veren dışavurumculuk tartışmasının ard- alanında faşizmin emperyalist yayılması ve anti-faşist mücadele koşulları vardır. Kominternin faşizm konusunda aldığı kararlar, Halk Cephesi politikaları bu edebi tartışmanın doğrudan belirleyicisi olmuştur. Dışavurumculuğa karşı olan Lukacs, bu

akımın öznelciliği savunduğunu ve gerçekliği görmezden geldiğini öne sürmüş, halk kitlelerinin deneyimlerinin olumlanması gerektiğini, tek 'estetik form' olduğuna inandığı gerçekçiliğin benimsenmesini vurgulamıştır. Bloch ise dışavurumculuğun burjuvazinin çözülme ve yıkım sürecine girdiği ve kitlelerin de devrimci mücadele için henüz yeterli olgunluğa ulaşmamış bulunduğu bir dönemin bunalımlarını yansıttığını ve somut koşullara bir tepki olduğunu savunmuştur. Tartışmaya katılan Bertolt Brecht ise Lukacs'ın hayli tutucu sayılabilecek biçim ve biçem anlayışına karşı çıkarak, 'yenilikçi' yöntemlerden yana bir tavır sergilemiştir (Oktay, 2006: 8-9).

Alman Dışavurumculuğu, sinemada gerçekçilik akımının savunucuları tarafından -başta Bazin olmak üzere- çok radikal eleştirilerle karşılanmıştır. Dışavurumculuk'un estetik alanına getirdiği 'yeni' ve 'farklı' bakış açısı beraberinde avangart sanat ve halka ulaşmak ile ilgili tartışmanın da derinleşerek açılmasına yol açmıştır. Hakim görme biçimlerinden koparak yeni bir üslup bulma arayışı, bu arayışın biçimsel özelliklerini taşıyan filmlerin halk arasında kabul görmemesine dolayısıyla popülerleşmemesine neden olmuştur. 1938 yılındaki tartışmaların merkezindeki bu ikinci konu, bir ucunda Bertolt Brecht 'popüler sanat' anlayışı ve onun görüşlerini geliştiren Walter Benjamin'in yaklaşımları ve diğer ucunda Adorno'nun 'seçkin sanat' bakış açısı olmak üzere bugüne dek takipçileri olan iki farklı eğilim olmasını sağlamıştır.

Lukacs, Bloch'un popüler niteliği ve popüler zenginliklerden yararlanması konusunda ileri sürdüğü görüş ve kanıtların tümüyle keyfi şeyler olduğunu ve yenilikçiliğin (modernizm) genel olarak seçkin ve pratik yönden her yönüyle halktan yabancılaşmış bir akım olduğunu savunmuş fakat kendisi de ulusal popüler gelenekler karşısında son derece yetersiz kalmıştır. Aslında Brecht'in göstereceği gibi 'popüler' bir uygulamanın yolunu yordamını bulmak çözümü olanaksız bir sorun değildir. Olanaksız olmamakla birlikte önündeki en önemli engel Walter Benjamin ve Adorno arasındaki tartışmada daha net bir çerçeveye oturmuştur. Sermayenin egemenliği altına girmiş bir toplumsal hayatta avant-garde sanat ile 'tecimsel sanat' arasındaki ilişkileri birbirleriyle de etkileşim içinde okunuşu yüzünden o zamanlardan günümüze estetikle ilgili temel sorun haline gelmiştir. 'Yüksek' ve 'düşük' türler denen, birisi öznel yönden ilerici, nesnel yönden seçkin diğeri ise, nesnel yönden popüler, öznel yönden geriye -yönsemeli- türler

arasındaki tezat, sorunun bu iki boyutu arasında karmaşık düzeyde ve birbirine zarar verici bir diyalektiğin bulunmasına karşın bugüne dek kalıcı bir çözüme kavuşturulamamıştır. Jean Luc Godard'ın sinemasının, 1930'lardaki Brecht tiyatrosunun karşılaştığı durumu çağrıştıran durumu emperyalist dünyada kültürel yeniliklerin ne denli giderilmez anomilere dayandırıldığını kanıtlamış bulunuyor (Jameson, 2006: 26-27-28, 132-133, 134-135).

Sanat ve film tekniklerindeki forma ait öğelerdeki yenilikler ile sanat ürününün, filmin kitlelere erişebilmesi arasındaki zıtlık sinema tarihine yön veren; bir çok yönetmenin devrimci bir sanat arayışından uzaklaşmasına neden olan sonuçlar doğurmuştur. Halkla buluşamayan bir filmin estetik politikasının biçimsel ve içerik olarak seyirciye geçirmek istediği özgürlük fikri kime hitap edecektir? Zaten bu fikirlerle ham hal olmuş küçük bir azınlığa ulaşması sanatta, sinemada, siyasette yenilikçi ve devrimci yeni bir bakış açısına katkıda bulunsa da; geniş kitlelerin özgürlüğe hasreti açısından bir katkıda bulunamayacaktır. Brecht, kendisinden öncekilerin erişememiş bulundukları ve kendisinden sonrakilerin henüz tam olarak aşamadıkları bir eşik olarak sinemada özgürlükçü bir estetik politika için, hala, en ileri noktadaki referansı temsil etmektedir.

“Rus devriminden beri belki de yalnız Brecht'in tiyatrosu hem form konusunda uzlaşmasız bir ilerlemeyi amaçlamış ve bunu başarmış; hem de erişmek istediği hedef bakımından, kesin bir kararlılıkla popüler olabilmış bir sanat yapıtı örneği kazanabilmiş bulunmaktadır” (Jameson, 2006: 133).

Alman Dışavurumculuk'un gerçekçilikten uzak ve faşizmin tesiri altındaki biçimsel gelişimine karşıt olarak İtalya'da Faşizmin içinden ve ona karşı olarak başlayan Yeni Gerçekçilik akımı çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik adeta bu tartışmalara Alman Dışavurumculuk'un zıt kutbundan verilen bir yanıt gibidir. Yeni Gerçekçi film anlatısının melodram üzerine kurmuş olması da örneğin halkın geniş kesimleri ile buluşmasını sağlamıştır. İtalya'da faşizmin yenilgisinin proleter bir devrime ulaşmadığı koşullarda, tüm direnişin ve mücadelelerinin kazanımlarının teker teker işçi sınıfı aleyhine döndüğü bir politik atmosferde biçimsel olarak melodramın benimsenmesinin de estetik politik bir anlamı olduğu düşünülebilir.

Yeni Gerçekçiler, kameranın gözünü sıradan insanın gerçekliğinin içine çekerek klasik anlatının kurallarını bozarak film yapmışlar. Yeni-Gerçekçilik; “Bazin’e göre, İkinci Dünya Savaşı alışılmış (klasik) tarzını karşılayamadığı betimsel görevi yerine getirecek ve sorumluluğunu üstlenecek modern bir sinema ortaya çıkarmıştır” (Andrew, 2010: 58).

Fransız Yeni Dalgası, Yeni Gerçekçilik’in sinemayı getirdiği noktadan geriye dönük bir kopuşla Vertov’a döner ve geçmişin geleneklerini bozma iddiası ile ileriye dönük bir sıçrama yaratır. Rene ve Renoir ile başlayan Fransız Siyasal Sineması, Yeni Dalga Sinemasının yarattığı sıçrama ile sinema tarihinde biçimin bir siyaset olarak ele alındığı en radikal kopuşu ifade eden filmlerle anılmaya başlayacaktır.

Godard ve onunla birlikte hareket eden Yeni Dalga yönetmenlerinin önemli bir kısmı, Vertov’un manifestosunu referans alırlar çünkü onlara göre Griffith’ten ve klasik anlatı sinemasından bir kopuş aynı zamanda kullanılan tekniklerin radikal bir şekilde değişmesini sağlayacak biçimsel bir kopuşla mümkündür. Godard birçok filminde izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu göstermek üzere filmin büyüsunü bozan, film ile izleyici arasındaki sihirli perdeyi kaldıran çekimler yapar.

“Bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil domates salçasıyla kaplandığını ve hala seyirciyi etkileyip, heyecanlandırıldığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir” (Parkan, 1983: 20).

Örneğin; *Her Şey Yolunda* (Tout Va Bien, 1972) filminde Godard, oyuncuların kameraya dönüp konuşturur. *Serseri Aşıklar* (A Bout de Souffle, 1960) filminde bilinçli olarak aks hatası yapar ve izleyiciyi şaşırtır.

“Godard, kökleri Platon’a kadar ulaşan ve estetik hakkındaki tartışmalara Brecht’in sözleri ile geçmiş olan şu tespiti haklı çıkarır: ‘Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine, yansımanın realitesidir’; nitekim ‘bizim için realite, o realitenin bir dökümünü veren realite imajlarının inşalarından daha ziyade realitenin imajlarının keşfedilmesidir’” (Parkan, 1983: 60).

Gerçek, Yeni Gerçekçilerin kamerayı sokağa çevirdiği somutlukta değil; o somutluğun bir yanılsama olarak ele alındığı Godard'ın filmlerinde soyutlanarak beyaz perdede karşılık bulur. Perdedeki oyuncunun izleyiciye bakarak 'sen bir film izliyorsun' dediği bir Godard filmi de olsa, film, gerçeğin taklididir, görüntüdür. “Brecht’in çalışma odasının tavanını destekleyen bir kirişin üzerine yağlıboyayla ‘Hakikat Somuttur’ kelimeleri yazılmış” (Brecht, 2012: 131). Öyleyse bir soyutlanma olan sanat, hakikate dair nasıl bir çağrışımın aracı olabilir?

“Sinemacı için gerçek nedir? Proleter Devrimci Sinemacılar¹ için gerçek halkın isyanıdır. Diğerleri için estetizmdir. Proleter Devrimci Sinemacılar, Yeni Dalga konusunda şunu düşünüyorlar: Yeni Dalga'ya daha çok da dalgalı harekete gelince, bir yanda *Cahiers du Cinema* var. Onların estetizmin, egoizmin ve Lacan'ın ve diğer bir kaç kişinin peygamberi olduğu yeni metafiziğin geleceği olan FKP'ye (Fransız Komünist Partisi) bağlanmaları bizi şaşırtmıyor. Diğer yandan da, hareketin çerçevesi içinde, onların en iyilerini ortaya koyan demokratik öğeler var” (Odabaş, 2013: 111).

Egemen film biçimlerine ve burjuva ideolojisine en ileri noktadan saldıran Yeni Dalga sineması, aynı tarihsel dönemde Fransa'da ortaya çıkan Proleter Devrimci Sinemacılar tarafından pratik olarak halkın isyanının bir parçası olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiş. Estetiğin kurtuluşuna ön ayak olmak, estetiğin politikadan kurtuluşunu sağlamak; siyaseti ortadan kaldıracak siyaset ile mümkün olabilir görüşünden hareketle pratik politikayı film yapmanın koşulu olarak gören bu akımın izleri günümüzde hala sürmektedir.

Klasik anlatıya 'karşı' estetik politika arayışları Yeni Dalga ile sonlanmamış, günümüze kadar Genç Alman Sineması, Amerikan Bağımsız Sineması ve Dogma 95 gibi uğraklarla sürmüştür. Sadece Avrupa'da değil dünyanın birçok ülkesinde ve ABD'de de klasik anlatı sinemasının karşısına dikilen ve egemen ideolojide gedikler açan filmler

¹ “Fransa'daki militan sinemanın bir başka önemli grubu olan Proleter Devrimci Sinemacılar, yine diğer bazı grup üyeleri gibi Etat Generaux du Cinema içinde çalışmış olan ve Mayıs'ın dönüştürüldüğü profesyoneller, teknisyenler ve yönetmenlerden oluşuyordu. Bunların bir çoğu Flins direnişine katıldılar.” (Odabaş, 2013: 111)

yapılmıştır.

“İdeolojik filmlerin bile, olağanüstü değişimlere tanık olunan bir dönemde Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan ve radikal olasılıkları bağrında taşıyan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri, genellikle de farkında olmadan resmederek, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip bazı alt akımların bir çözümlemesine izin verdiğini gördük” (Ryan ve Kellner, 1997: 19).

Ezilenlerden-emekçilerden yana bir özgürlük arayışının sinemadaki tarihini ele almış olduğumuz bu bölümde yaptığımız çalışmalara bakarak şunu görmek mümkündür; filmin içerik ve biçimsel olarak değişimi, dönüşümü kopuşlu ve sıçramalı bir tarihsel çerçeveye içinde gerçekleşse de filmin estetik politikasına özgürlükçü bir bakış için bazı kurallar oluşmasını da sağlamıştır. Köklerini Brecht'te, Vertov'da bulan Godard sineması ile belirli bir eşiğe ulaşan bu kuralları analiz etmek ve film analizlerimizde bu kuralları gözeterek değerlendirmeler yapmak istiyoruz. Bu nedenle bu bölümün sonunu, hâkim ideolojinin sinemada oluşturduğu gelenekleri yıkmaya dönük Godard'ın öne sürdüğü film biçiminin üzerinde durarak bağlayacağız.

1.3.3. Godard Sineması ve Klasik Anlatının Biçimsel Olarak Reddi Olanakları

Toplumsal mücadeleler, kitlelerin politik bakış açısındaki değişimler filmin estetik politikasını hem yapım sürecinde hem de izleyicinin görme, yorumlama sürecini belirlemiştir. Friedric Jameson ‘biçim, içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir’ der. Bu nedenle oluşturulan biçimin ideolojik bir boyutu ve bundan dolayı da ortada bir sorumluluk vardır (Yılmaz, 2008: 73). Yönetmen bu sorumluluğun kefareti film ile öder.

“Bir işçi için en zor şey konuşmaktır. Ağız laf yapmayacağı için değil, konuşması günde sekiz saat boyunca yasaklandığı için. Çalıştığı fabrikada konuşamaz, şarkı söyleyemez. Bu durumda, kaçınılmaz olarak, iki-üç saat karanlıkta kalmış, ışığa çıktığında da gözlerini kırıştıran biri gibidir. Ama yine de, böyle insanlarla sinema yapmak gerekir. Çünkü tutuklanmış söz, tutuklu olmayan söz kadar önemlidir (...) Bunu yapmak sinemacılar için çok basittir; ama istemezler; ayrıca, kafalarının içinde böyle bir fikir de yoktur. Üstelik sinemayı içermeyen politik bir bağlanmanın yeterli olacağını da sanırlar.

Sinemacıların beni şaşırtan yanı, hep aynı şeyi tekrarlayıp durmaları, kafalarında artık yeni bir fikir olmadığı halde, işin politik yanı bir yana, sanatsal olarak bile -bu ikisini birbirinden ayırıyorlar çünkü- kendilerinin dışında koskoca bir anlatım dünyası bulunduğunu hala anlamamaları ve hep aynı anlatım dilinin içinde debelenip durmaları, bu dili düzeltmeye çalışıp orasına burasına yama koymaları” (Godard, 1991: 161).

Godard'a göre düzenin tadilatı için yama üreten sinemacılar ile kendisi arasındaki fark Godard'ın radikal bir şekilde klasik anlatının dilini reddetmiş olması ile ilgilidir. Sinema eski geleneklerden koptuğu ölçüde özgürlükçüdür. “Sanatın eleştirel işlevi, kurtuluş savaşımına katkısı estetik biçimde yerleşmiştir. Bir sanat yapıtının içeriği dolayısıyla değil, ‘arı’ biçimi dolayısıyla da değil, ama içeriğin biçim olması yoluyla asıl ya da gerçektir” (Marcuse, 1997: 19). Bu aslında sanılan aksine biçimin içeriği belirlediği anlamına gelmez; filmin amacının, mesajının, içeriğinin kendi söylemine uygun bir biçim seçmesi gerektiği anlamına gelir. Özgün ve başlı başına yeni bir üslup ya da biçim geliştirilemese bile; filmi düzene uyumlulaştırıcı bir afyon gibi satan Hollywood sinemasının kurallarını yıkan bir estetik politika yaratmak mümkündür.

Hâkim ideolojinin sinema perdesinde yeniden üretilmesini sağlayan kurallar vardır ve bu kuralları bozan bir film biçimi ile özgürleşen bir bakış yaratılabilir. Peter Wollen, Godard ve Karşı Sinema başlıklı makalesinde insanları hoşnut etmek üzere rıza sistemi oluşturan unsurları yedi ölümcül günaha benzetmiş ve onların karşısına yedi ana erdem belirlemiştir.

Söz konusu Yedi günah ve karşıtı olan erdemi şu şekilde göstermek mümkündür: Anlatı geçişkenliği-Anlatı geçişsizliği, Özdeşleşme-Yabancılaşma, Şeffaflık-Ön plana çıkarma, Tek diegesis-Çoklu diegesis, Kapalılık-Açıklık, Haz-Rahatsız olma, Kurgu-Gerçeklik (Wollen, 2013: 120).

Hollywood' un film kuralları olarak benimsenmiş olan yedi günahın tamamına dair geniş bir çerçeve çizemeyecek bile olsak; bu niteliklerin bazılarına yer vererek faşizme karşı direnişin estetik politikasına dair yürüteceğimiz tartışmanın nasıl bir teorik zemine oturması gerektiğini somutlamış olacağız.

“Ne var ki, sinema ideolojik bakımdan o kadar kokuşmuş bir halde ki, orada bir devrim yapmak, başka alanlarda olduğundan çok daha zor. Sinema, salt pratik olarak varlığını sürdüren şeylerden biri. Ve bir kez daha söyleyelim, ekonomik güç belli bir ideolojiyi zerk etti, bu da geriye kalan her şeyi yavaş yavaş yok etti. Şu sıralarda, geriye kalan bu şeylerin yeniden doğuşuna tanık olmaktadır - bunların arasında en iyi olanlar var” (Godard, 1991: 131).

Tüm yok etme çabasına rağmen; geride kalan izlerin takipçisi olan, bunları sorgulayarak aşmak üzere film yapan yönetmenler var. Onların, tüm bu çelişkiler hakkındaki tartışmalara en baştan, sıfırdan başlıyormuş gibi yola çıkması gerekmez. Ezilenlerin direniş sinemasının bir tarihi vardır ve sinemada özgürlükçü bakış üzerine oluşmuş teorik bir külliyat mevcuttur. Elbette bunlar tartışmalar da içerir ve yine tartışma konusu olarak başka yönelimlere de neden olabilir.

“Godard’ın anlatı geçişkenliğinden kopmasının birkaç sebebi vardır. Belki de bunlardan en önemlisi, anlatının duygusal büyüsunü kırabilmesi ve böylece de izleyiciyi, anlatının akışını keserek, yeniden konsantre olma ve yeniden dikkatini odaklamaya zorlayabilmesidir (Elbette seyircinin dikkati tamamen kaybolabilir de). Godard’ın sineması geniş anlamda, kendi farklı yollarıyla sanatın -ve her şeyin ötesinde de sinemanın- seyircisini gözle görülür bir şekilde düşündürmeden ya da değiştirmeden ‘yakalama’ gücünden şüphe eden Brecht ve Artaud tarafından kurulan çağdaş geleneğin içindedir” (Wollen, 2013: 121).

Mutlu Parkan sinema üzerine yaptığı çalışmada, özdeşleşme ve katharsisin sinemanın izleyici üzerinde egemen ideolojinin hegemonyasını pekiştiren bir rol oynadığının altını çizer. Peter Wollen’ın yedi günahı içinde olan bu iki olgu için şunları yazar:

“Sinemanın estetik sorunları içinde odak noktasını oluşturan kavram özdeşleşme ve katharsisdir. Çünkü seyircinin aktivitesinin tüketilmesine neden olan eğlence anlayışı bu kavramlara dayalı bir estetik süreçten doğmaktadır. Bu da, sinemanın, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan, genel gösteri sanatları, özel olarak tragedya geleneği üzerine kurulu olmasından ileri gelmektedir. Aristoteles’in tragedyanın işlevine ilişkin olarak binlerce yıl önce getirdiği görüş, bugün sinemanın temel işlevini oluşturmaya devam etmektedir: ‘Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir’ (katharsis)” (Parkan, 1983: 20).

Nihayetinde anlatı özdeşleşme üzerine kuruludur ve katharsis-özdeşleşme

engelleme üzerine kurulu bir anlatının tam anlamıyla gerçekleşmesi mümkün olmaz. Bu büyülenme halinin farkında olmaya dair seyirciyi rahatsız edecek kırılmalar yaratılabilir. Tam gaz bir arabada giderken birden kapının açılması ya da çok güzel bir pasta yemeye hazırlanmış olan duyu organlarını alt-üst etmek üzere o pastanın üzerine bir sinek konması gibi izleyicinin kendi pozisyonunu ve kendini ne kadar kolay bir hikayeye kaptırmış olduğunun ayırdına varmasını sağlamaya dönük iğneler batırmak, seyirciyi sorgulamaktan uzaklaştığı anda yakalamak ya da kendi kendine yakalanmasını sağlamak ve benzeri eylemler ile bu döngünün dışına çıkmakla mümkün olabilir.

“Karakterlerin kendisi tutarsız, parçalara ayrılmış, bölünmüş, çoklu veya kendi kendini eleştirir olduğunda, ‘motivasyonel’ tutarlılığı sağlamak olanaksızdır. Benzer bir şekilde, doğrudan hitap hilesi sadece fantezide özdeşleşmeyi kırmaz ama aynı zamanda anlatı yüzeyini de kırar. Ortodoks anlatı soruları olan ‘Bu neden oldu?’ ve ‘Şimdi ne olacak?’ın üzerine bindirilmiş olarak doğrudan ‘Bu film ne işe yarıyor?’ sorusunu da ortaya çıkarır. Filmci ile izleyici arasında dinamik bir ilişki kurmak isteyen her tür sinema, doğal olarak söylemin sezilme alanının, sözcelemenin (enunciation) içeriğinin yanı sıra gösteriminin, sözcenin (enunciate) içeriğinin teknik olarak ne olduğu sorunlarını göz önüne almak zorundadır” (Wollen, 2013: 122).

Kılıfına uydurulmuş bir dünya üzerinden kurulan anlatının içindeki karakter yapısı, özdeşlik formülü ile izleyiciyi tuhaf bir yabancılaşma içine sürükler. “Kracauer modernizmin içinde insan durumunun yabancılaşma ile karakterize olduğunu ve manipülatif ideolojilere maruz kaldığını ileri sürer” (Aitken, 2015: 309). İnsan zaten, dünyadaki yabancılaşmadan muzdariptir. Bu yabancılaşmayı üreten dünya düzenine uyum çağrısı yapan filmler; yabancılaşmanın her anlamda olumlanmasıdır. Özdeşlik, zaten seyircinin kendi gerçekliğinden kopuşu anlamına gelirken; özdeşlik kurduğu karakterin nasıl bir gerçekle bağı olabilir?

“Kendisinden önceki Eisenstein gibi Godard da, imgelerin temsil ögesi olarak rollerinden kurtarıldığı ve gerçek bir ironik kod içinde semantik bir işlev - amblemlerin barok kodu gibi bir şey- verildiği, bir tür piktografi olarak ‘imaj inşası’ ile daha çok ilgilenmektedir. Stalin imgesinin tartışıldığı sekanslar basitçe -hatta esasen bile- Stalin’in politikası ile ilgili değildir; daha çok ‘baskı’yı gösterecek bir imge bulmak ile ilgilidir. Aslında tüm imge yazma projesi, daha üst düzeyde ön plana çıkarmayı içermelidir; çünkü yeterli bir kodun inşası, ancak onun inşa sürecinde yaldızlanıp üzerinde yorum yapılmasıyla mümkün olabilir. Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki

kompleks artikülasyonlar —geriye dönüşler (flashbacks) gibi—dikkatli bir şekilde işaretle bildirilir ve yerleştirilir. Hâkim estetik, bir tür liberalize klasisizmdir. Dramatik birliklerin katı kısıtlamaları gevşetilmiştir, ama bunun esas nedeni aşırı sıkı ve sınırlandırıcı olmalarıdır, öte yandan ana ilkeler sarsılmadan kalır. Sinemada temsil edilen dünya, tutarlı ve bütünleşik olmalıysa da, zorunlu, nizami kısıtlamalara uymasına gerek yoktur. Zaman ve mekân tutarlı bir sıra izlemelidir” (Wollen, 2013: 124).

Gerçekçilik için anlatılan hikayenin bir geçmişi olduğuna izleyiciyi ikna etmek gerekir. Çünkü tarihle anlar insan ve konumlandırılmış bilincin olguları ile düşünür. Amaç bir film yapmaktan, bir derdi insanlara anlatmaktan çıkar bir süre sonra; izleyiciye izlediğinin film olmadığını gerçek bir yaşantı olduğunu düşündürmeye; hatta o anda izlerken yaşandığını hissettirmeye dönük ısrarlı bir komploya dönüşür. İzleyiciyi kapanına düşüren yönetmen, onu bir karakter ile özdeşleştirerek hikayesindeki kuklalardan biri yapar. Oyun, oyuncuların marifeti olarak kalmaz izleyicinin kendi zihnindeki bir yaşantı olarak devam eder. Gerçek ve sağlıklı bir insanın zihninde sanal bir yaşantı olamaz elbette. Bu sadece tatmin olmuşluğun, kayıtsızlığın, hayata karşı tutum almadan kendini bırakmanın ve 'bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler' demenin ön koşuludur sadece.

“Godard, ilk eserlerinden birkaçında film içinde film aygıtlarını kullanır. Aynı zamanda, ana diegesis, akut kırılmalar ve stresler geliştirmeye başlar. Örneğin *Le Meppris*'te, sadece film içinde film yoktur, aynı zamanda ana karakterlerden pek çoğu farklı diller konuşur ve birbirleriyle ancak bir tercüman vasıtasıyla iletişim kurabilirler (seslendirmeli bazı versiyonlarda bu etki tamamen kaybolmuş, tercümana konuşması için anlamsız sözler verilmiştir). Ancak tek diegesisten ilk radikal kopuş, farklı dönemlerden ve kurgudan gelen karakterlerin ana anlatıda araya eklendiği Hafta Sonu ile gelir: Saint-Just, Balsamo, Emily Bronte. Tek bir anlatı dünyası yerine, birden fazla dünyanın birbirine kenetlenmesi ve iç içe geçmesi vardır” (Wollen, 2013: 124).

Zaman bazen bir filmde adeta bir karakter gibi yerini alır. Kimi zaman hikâyenin geçmişinin anlatımında, kimi zaman filmi geçmiş göreneklerin mirasından koparan bir alıntı gibi araya girdiğinde, filmde oynar. Film olarak satılan adeta bir kutu oyunudur, kutunun içinde seçebileceğiniz karakterler, zamanın akışını unutarak keyif alma amacı ile duyguları serbest bırakabildiğiniz anlar vardır. Sinema, unutmak için oynatılan bir oyun gibi, tüm hayat mücadelesini unutmaya dönük yapılan bir etkinlik olarak sunulur.

“Eğlence sinemasına yönelik saldırı, ‘tüketici toplumu’nun tümüne yönelik daha geniş bir saldırının bir parçasıdır. Brecht hiçbir zaman eğlenceye sırtını dönmemeye dikkat ederdi ve aslında sanatın amacı olarak, elbette öğretme ile birlikte hazdan yana olan Horace’tan alıntı bile yapar. Bu, devrimci bir sinemanın izleyicilerinin dikkatini gerçekten uzağa çekmesi gerektiği anlamına gelmez, ama bir devrimin istenmediği (ki, bu en azından kolektif fantezilerle çakışmak ve onları kapsamak anlamına gelir) sürece asla gerçekleşmeyeceği anlamına gelir” (Wollen, 2013: 127).

Egemen ideoloji sadece eğlence sineması yapılmasını istemez. Sinemada izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şey olmamasını arzular. İzleyici anlatının serim, düğüm ve çözümleri içindeki aksiyona bağlanmalı, ana karakterlerle özdeşleşmeli, sınıksız kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonun geçerli olduğu bir dünyanın içine kapatılmalıdır. Böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir: “Bu değerler arasında önde gelenleri özel mülkiyetin dokunulmazlığı, serbest girişim özgürlüğü ve rekabet ile erkeğin egemen, kadın ve çocukların ise bağımlı olduğu heteroseksüel tek eşli çekirdek ailedir. Liberal ideolojiye göre serbest girişim ve rekabet ekonominin temel dayanaklarıdır” (Yılmaz, 2008: 73).

Film, eğlenmek üzere satılan bir kutu oyunu olarak karşınıza çıkar, unutmak için kendinizi ona teslim etmenizi ister ve izleyiciler üstüne para vererek, gönüllü bir biçimde ona biat eder. Her şey eğlenmek, daha doğrusu gündelik hayat mücadelesi içinde, tüm ezme-ezilme ilişkilerinin baskısı altında yaşamadığı gerçek duygularını yaşamış gibi hissetmek içindir. İnsan gibi hissetmek içindir. İnsan gibi hissetmek için, insan olduğunu unutturan bir sanal dünya ile işbirliği yapan izleyici, insanca yaşamak için kurtulması gereken her şeye gönüllü boyun eğ.

“İyi sinema yapmak isteyenler, sinema çevrelerinde, Üçüncü Dünya ülkelerinin dünyadaki durumuna benzer durumda: İçinden çıkılmaz çelişkiler içine bütünüyle gömülmüşler; bağımsızlıkları var ama bir başka biçimde sömürgeleştirilmişler; boğazları sıkılmış ve geçmek istemedikleri yollardan geçmeye zorlanarak ya olmayacak vaatlerde bulunuyor ya da diz üstü çöküyorlar” (Godard, 1991: 144).

Sahipler, eğlence sinemasının da galipleri olarak tüm bu yengi-yenilgilerin doğal ve değişmez olduğu kurgusunun zihinlerde yeniden-yeniden sonsuz ve sürekli olarak

canlanmasına neden olur. Üstelik bu kurgulardan zevk almayı sağlayan duygusal boşalımmlar sayesinde, onay toplar.

“Sinema gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söyler; ama bu sinema her zaman izleyicinin/dinleyicinin duygularını sömürür ve burjuva kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere ustaca, sinsice, farkında olmadan katılmaya ikna etmek için onun özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarından yararlanır” (Yılmaz, 2008: 73).

Yaşadığımız çağ, burjuva-kapitalist düzenin fantezileri ile yaşayan insanların çağıdır. Bu nedenle onlarla özgürlükçü bir iletişim kuracak olan filmin öncelikle bu fanteziler ile uğraşmak zorunda kalır. Film nihayetinde bir imgesel tasarımıdır ve imgeler olduğu sürece fanteziyi ortadan kaldırma tartışması mümkün de gerekli de değildir. Tıpkı şu anda yaşadığımız dünyanın gerçekten yaşamak istediğimiz dünya olmasını istemediğimiz bilgisinin bizi rahatsız etmesi gibi, film de fantazinin başka bir dünyaya kaçış imgesel tasarımı olarak icra edilebildiği ölçüde özgürlükçü bir estetik politikadan için yeni bir sığınak haline gelir.

“Sanat taşlaşmış dünyayı konuşturarak, ona şarkı söyleterek, belki de ona dans ettirerek şeyleşme ile savaşır. Geçmiş acı ve geçmiş sevinci unutmak baskıcı bir oligusallık ilkesi altındaki yaşamı hafifletir. Karşıt olarak, anımsama acının yenilmesi ve sevincin sürekliliği için itkiyi kışkırtır. Ama anımsamanın gücü düş kırıklığına uğrattılır: sevincin kendisi acı tarafından gölgelenir. Kaçınılmaz olarak mı? Tarihin çevreni henüz açıktır. Eğer geçmiş şeylerin anısı dünyayı değiştirmek için savaşımında güdüleyici bir güç olacaksa, savaşım önceki tarihsel devrimlerde şimdiye dek bastırılmış bir devrim uğruna verilecektir” (Marcuse, 1997: 62).

Bastırılmış, gerçekleştirilememiş olan devrimin tutkusunu sanat yarına taşıyabilir. Film, devrim yapamaz fakat bu tutkuyu devrim yapmak isteyen kadınlara ve erkeklere taşıyabilir. Özgürlük fikri, içerik ve biçim olarak bir filmin estetik politikası ile yayılabilir.

2. BÖLÜM

FAŞİZM VE SİNEMA

2. BÖLÜM

FAŞİZM VE SİNEMA

Faşizmin karşısında direnişin estetik politikasını analiz etmek ve bu amaçla yapılmış filmleri çözümlemek, bu tezin amaç edindiği bu iddia, dönemin politik atmosferini çok iyi bir şekilde açıklamayı ve faşizm, anti-faşist mücadeleler konusunda billur bir bakış açısı sunmayı başarabilmelidir. Bu nedenle tezimiz öncelikle, ‘Faşizm nedir?’ ‘Nasıl kitleselleşmiştir?’, ‘İktidarı nasıl ele geçirmiştir?’ sorularını araştıracaktır. “Bugün Faşizm bir partidir, bir ordudur, bir korporasyondur. Bunlar kâfi değil, daha fazla bir şeyler olmak, bir hayat tarzı olmak lazımdır” (Mussolini, 1966: 8-9).

Faşizm hakkında uçsuz bucaksız tartışmalara ve sonu gelmeyen çözümlemelere ulaşan çok sayıda teorik çalışma vardır. Bunların hepsini ele almak mümkün olmayacağı gibi somut bir tarihsel mücadelenin perspektifinden bu konular ele alınmadığında soyut tartışmalar içinde kaybolmak ve faşizmin gerçeklerinden uzaklaşmak riski de doğmaktadır. Birinci bölümde tarihsel olaylar ve toplumsal mücadeleleri araştırmaya dönük yöntem üzerinde etraflıca durmuştuk. Birinci bölümde tarihi anlama işinin, ancak onu değiştirmeye çalışanların perspektifi ile mümkün olabileceği kanısına varmıştık. Bu sonuçtan yola çıkarak faşizmi açıklamaya dönük sorular üzerinden şekillenen bu bölümü faşizme karşı mücadelelerin perspektifinden ele alarak analiz ettik.

2.1. Faşizmin Estetik Politikası

Özgürleşmenin boyun eğmeye yenik düştüğü, kederle hatırladığımız tarihsel dönemlerden birinde, insanların kendilerini güçsüz, aciz ve korku içinde hissettikleri zamanlarda sinema da bir tahakkümün aracı olarak kullanılmıştır. Faşizm sanatı, edebiyatı, sinemayı; başkalarının acılarından 'haz' almanın estetik politikası ile denetimi altına almaya çalışmış ve ne yazık ki bu alanlarda siyasi temsilciler bulmakta çok da

zorlanmamıştır.

Fütürist avant-garde hareketin lideri Filippo Tommaso Marinetti, İtalya'nın Habeşistan'ı bombalamasını güzelleyen dizelerinde faşist işgali baharın gelişine benzetmiştir. Ülkenin başkenti Addis Ababa yerli dilde 'yeni çiçek' anlamına gelir. Faşist parti üyesi Marinetti, Addis Ababa'nın savaş uçakları ile bombalanışını o uçaklardan birinin içinden izlerken; mitralyözlerin ateşini orkidelere benzetmiştir. Marinetti, bombaların çiçekler açtırdığına dair yarattığı imge ile faşist estetiğin en 'nefret edilesi' imgesel tasarımını gerçekleştirmiş olur.

Walter Benjamin, faşizmi, estetik siyaset telakkisiyle ilintilendiren ilk düşünürlerden biridir. Morinetti, Benjamin'e göre savaşın ve şiddetin, yıkımın ve acının estetize edilmesi, somut ve maddi gerçekliği gölgeleyen sanatsal bir başkalaştırma faaliyeti gerçekleştirir. Benjamin, Etiyopyalıların parçalanan cesetlerini görmek yerine, açan çiçekler imgesini aklımıza getirebiliyor olmamıza sebebiyet veren zayıflamış duyu algılarımızın, paradoksal olarak, modernliğin hızlı ilerleyişle kuvvetlenen duyarlılığımızın sonucu olduğunu savunur. Bir muharebenin parçası olmanın şoku, hedef noktasının bir hayli uzağındaki bir noktadan, zamanın mekanik icadı olan uçağın içinden bakan biri için dönüşmüş, olumsuzlanmıştır (Zamponi, 2012: 7).

Faşizm sembollerle siyaseti estetize eder ve olguların yerine simgeleri geçirerek algı manipülasyonları yapar. Askeri ve resmî törenler, hatta gündelik hayatın yaşanış biçimi, tüm bu simgeler üzerinden şekillenen ritüeller ile biçimlendirilir. Hitler selamının sürekli tekrara dayalı bir ritüel olarak gündelik hayatta zorunlu olması bile; faşizmin davranışları estetize etmeye varan bir denetleme mekanizması kurma ve böylelikle toplumda nüfuz etmediği en küçük bir alan bırakmama çabası ile ilgilidir.

Film, simgelerin kullanımı ve ritüellerin benimsetilmesi açısından son derece geniş imkanlar sunar. Faşist sinema, sadece yaşadıkları dönemde kitleleri manipüle etmenin bir aracı olarak bu geniş imkanlardan yararlanmakla kalmamış, faşist ideolojinin tarihini gelecek yüzyıllara taşıyan tarihsel belgeler oluşturmaya da yaramıştır.

“Varsayımımız şudur: film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih'tir; postulatımız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir” (Ferro, 1995: 32).

Tarih sadece geçmiş değil, aynı zamanda bugünkü düşünme, algılama, görme biçimleridir. Sontag'a göre; “Kamera, tarihin gözüdür” (2004: 52). Yönetmen aynı zamanda bir tarihçi gözüyle filmini ele almalı ve hem geçmiş kuşaklardan taşıdıklarına hem de gelecek kuşaklara taşıyacaklarına, bir zaman makinesini icat etmiş gibi bir tutumla yaklaşmalıdır.

“Filmin tarihsel okunuşu, Tarih'in sinematografik okunuşu; sinema ve Tarih arasındaki ilişkileri sorgulayan herkesin izleyeceği son iki eksen de bunlardır. Tarih'in sinematografik okunuşu, tarihçiyi, kendisinin geçmişi nasıl okuduğu sorunuyla karşı karşıya bırakmaktadır” (Ferro, 1995: 22-23).

Çok bilinen bir Afrika Atasözü şöyle der: "Aslanlar kendi tarihçilerine sahip olana kadar, avcılık öyküleri her zaman avcıyı yüceltecektir" (Başkaya, 2006: 17). Yönetmen, tarihçi-sinemacı olarak, tam da Afrika atasözünde ifade edildiği gibi, avcıların hurafelerini şişirmek ya da aslanların mücadelelerinin izini sürmek konusunda daha baştan kararını vermelidir. Diğer bir deyişle yönetmenler farkında olsalar da olmasalar da; ya avcıların ya da aslanların hikayelerinin anlatıcıları olacaklardır.

“Tarih'i hiç kimsenin masumane bir şekilde yazmadığı elbette biliniyordu, ama bu yargı XX. yüzyılın kıyısında, sinema makinesi belirmeye başladığı zaman, asla olmadığı ölçüde doğrulanmışa benzemektedir. Birinci Dünya Savaşı arifesinde, tıpkı arkadaşları gibi, yani avukat, memur, filozof, hekim gibi, tarihçi de çoktan çizmesini, miğferini çekmiş, dövüşmeye hazır durumdadır. O dönemde, aynı tarihçi hem büyükler hem de çocuklar için yazıyordu. Bir Fransız tarihçinin, Ernest Lavisse'in şu açıklamalarını anımsamak ilginçtir: Vatanı, (...) söylenceye sarmalanmış bile olsalar geçmişteki bütün kahramanlarımızı anlatmanın, sevdirmenin onurlu ödevi tarih eğitimine düşmektedir” (Ferro, 1995: 27).

Tarihçiler, sinemacılar, edebiyatçılar yaşadıkları dönemin hâkim siyasi eğilimlerinin etkisiyle egemenlerin lehine önemli görevler yerine getirmişler. Hitler'in ya

da Mussolini'nin arzuları sinema perdesinde onları yücelten insanlığı küçülten bir estetik yaratmıştır. Goebbels'in vermiş olduğu talimatlar doğrultusunda gerçekleştirilen filmler ve gösterimleri, Hitler Almanya'sında Nazizm'in kalp atışlarının nabzını tutarken; İtalya'da Mussolini'nin faşist filmleri yeterince başarılı olamayınca Beyaz Telefon filmleri kara gömleklilerin uyumlulaştırma politikalarına aracılık etmiştir.

2.1.1. Faşizmin Ortaya Çıkışı ve Mussolini'nin Faşist İdeolojisi

Faşist partinin lideri olan Mussolini'nin adı siyaset sahnesinde ilk duyulmaya başladığında Avrupa'daki sosyalistler içinde en radikal eğilimlerden birine mensup kişilerden biri olarak öne çıkmıştı. Önce sosyalist olan, sonradan faşizmin kurucu ideoloğu olarak kabul gören Mussolini'nin dönüşümü, faşizmin ortaya çıkışının zeminini açıklamaktadır.

“1912’de İtalyan Sosyalist Partisi’ni içeriden fetheden, 1914’te sosyalist gençlik kadar Gramsci tarafından da partinin tartışılmaz lideri olarak görülen Mussolini 1919 Mart’ında, devrimci sendikacılar, fütüristler ve solun diğer muhaliflerinin bir araya geldiği faşist hareketin kurulmasına başkanlık eden kişidir” (Sternhell, Sznajder ve Asheri, 2012: 266).

Trablusgarp Savaşı’nda, savaş karşıtı görüşleri nedeniyle tutuklandığı bilinen Sosyalist Mussolini, nasıl olmuştur da faşist bir diktatöre dönüşmüştür? Aslında bu durum adeta faşizmin esas özünü yansıtan tipik bir örnektir. Faşizm, devrimin yakın bir olasılık olduğu koşullarda devrimci partiden umudunu kesenleri örgütleyen militan bir karşı devrim hareketi olarak ortaya çıkmıştır.

“Emperyalist dünya savaşının sonunda, İtalya'daki nesnel durum devrimciydi. Burjuvazi ülkeyi yönetecek durumda değildi -burjuva devlet aygıtı sallantıdaydı ve egemen sınıf kendine güvensizdi. Geniş işçi kitleleri savaşa karşı öfke doluydu ve ülkenin birçok yeri açık ayaklanma halindeydi. Köylülüğün önemli bölümleri ve toprak sahiplerine ve devlete karşı ayaklanmaya başlıyorlardı ve işçileri devrimci mücadelede desteklemeye hazırdılar. Askerler savaşa karşıydılar ve işçilerle kardeşleşmeye hazırdılar. Yani başarılı bir devrim için nesnel koşullar mevcuttu. Olmayan tek şey, öznel faktördü: kararlı, militan, bilinçli ve devrimci bir işçi partisi. Başka bir deyişle olmayan tek şey, gerçek bir komünist partiydi” (Lenin Döneminde Komünist Enternasyonal Belgeler II,

2002: 421).

Hem Komünist Enternasyonal Belgelerine sunulan raporlar, hem dönemin otobiyografik anekdotlarında benzerlikler vardır. Savaş sonrası birçok ülkede benzer bir durum söz konusudur. Haffner Almanya'daki durumu şöyle anlatır: “1919 İlkbaharında, solcuların devrimi nafile bir çabayla hala şekillenmeye çalışırken, sonraki yılların Nazi devriminin, sadece Hitlerin eksiğiyle, çoktan olgunlaşmış ve güçlü bir yapı olarak ortaya çıkması dikkate değerdir” (Haffner, 2018: 266).

Almanya'da da, İtalya'da da toplumsal hayatı saran bunalım içinde sosyalistler, komünistler hata üstüne hata yaptıkça, karşıt hareket –faşizm- güçlenmeye başlamıştır. İşçi sınıfının elinden iktidarı almasından umudunu kesen orta sınıflar, proletaryaya olan güvenini yavaş yavaş yitirmeye başlar ve karşı tarafa yönelir. “Ama ‘bizim’ bir partimiz yoktu, arkasında yürüyebileceğimiz bir bayrağımız, bir programımız, sloganlarımız. Kimin arkasında yürümeliydik” (Haffner, 2018: 84).

“İlk büyük faşist gösteri, 3 Nisan 1921 günü, Bologna'da oldu. Nolte şöyle betimliyordu bu gösteriyi: Kutlanan bir parti bayramıdır, ama Bologna ana caddelerinin bütün pencerelerinde İtalyan ulusal bayrağı dalgalanmaktadır. Kuşkusuz yan tutan, ama gene de inanılmaz olmayan tanıklıklara göre; neşeli yüzlü büyük insan yığınları sabahın ilk saatlerinden başlayarak sokakları doldurmaktadırlar. Eski muhripler kasıla kasıla sergilemektedirler madalyalarını. Yürüyüş kollarının ayak sesleri durmaksızın yankılanmaktadır. Her yanda şarkı söylenmekte, ‘Evviva l'Italia’ (Yaşasın İtalya) çığlıkları göğü tutmaktadır” (Bourderon, 1989: 145).

Başarısız devrimler ve sosyalistlerin yalpalamaları sayesinde karşı devrim, faşizm, anti-komünist, milliyetçi bir hareket olarak yükselmeye başladı. Bu aynı zamanda bir karşı devrim hareketi olarak faşizmin özgüllüğünün ifadesidir. Faşizm devrimcilerin bir devrim durumundaki başarısızlık ve tereddütlerinin sonucunda ortaya çıkan bir alternatiftir. Clara Zetkin bu durumu sonradan şu ifadeyle tanımayacaktır:

“Düşünüldüğünün aksine, faşizm, nesnel olarak bakıldığında, burjuvaziye karşı proleter saldırganlığına misillemede burjuvazinin intikamı değildir, ancak proletaryanın Rusya'da başlayan devrimi sürdürememesinin bir cezasıdır. Faşist

liderler küçük ve özel bir kast değildir; nüfusun geniş ögelerine derinlemesine uzanırlar” (Zetkin, 1923: 1).

Zetkin'in yorumundan yola çıkarak şu sonuca varmak mümkündür, faşizm işçi sınıfının iktidarı alma yeteneğini gösteremediği için çekmek zorunda olduğu bir cezadır. Faşizm sadece devrimin yenilgisi üzerine gelişmez, aynı zamanda ondan beslenerek büyür. Faşizmin en temel iki özelliğini karşı devrimci olmasından alır. Bunlardan ilki, anti-komünist, anti-marksist olması ile ilgilidir. Tarihin farklı dönemlerinde, farklı ülkelerde farklı tarihsel seyirler içinde ortaya çıkan faşist hareketlerin hepsindeki en temel ortak unsur budur: Komünizme karşı mücadele.

“İtalya'da faşizmin (1919), Almanya'da nazizmin (1920) eşzamanlı belirişi, İspanyol nasyonal-sendikalizmi ile Latin ve Germen ‘kardeşleri’ arasındaki, pohpohçubaşılarcı kabul edilmiş bulunan akrabalık bağları, bana, bütün öbür ilkelerin kendisinden doğacakları özsel bir doktrinal ilkedan başlayarak, her üç harekette de ortak temel bir ideolojik tutumun olası varoluşunu bir çalışma varsayımı olarak kabul ettiriyorlardı. Bu birleştirici ilke ne olabilirdi? Programların tahlili, bize, ulusalcı ve emperyalist savın büyük önemini gösteriyordu. Ama milliyetçi ideolojinin tahlili de, ortaya, gözle görülür sunuluş farkları çıkarıyordu. İster bir hareketten öbürüne değışsin, ister birincil değil de türevsel nitelikte olsun, her üç parti tarafından da ileri sürülen pratik ilkelerden hiçbirisi, aranan ideolojik temelin gerçekten ortaya konmasına olanak sağlamıyordu. Bir tek olasılık kalıyordu o zaman: Temel ideolojik birliğin nedeni, faşizmin, nazizmin ve falanjizmin, onların, özünde zararlı kabul ettikleri bir teoriye kesin karşıtlığı olabilir miydi? (...) Hareketlerin pratikle oluşan ideolojik yapısının, tamamen olumsuz, itmelik görevi gören, ve öğretinin izlekleri kendisine dayanılarak tasarlanan tek bir dayanağı varmış gibi geliyordu bize: Marksizmdi bu itmelik. Faşist hareketlerin ortak ideolojik temelini ilkesel anti-marksizm oluştuyordu” (Bourderon, 1989: 37-38).

Mussolini, yeni İtalyan ulusu için yeni bir insan yaratmak fikri ile hareket etmiştir. Garibaldi'nin İtalyanları birleştiren kırmızı gömleğinin yerini, faşistlerin kara gömlekleri alabilmesi için İtalya'nın bir ulus olma arzusuna seslenmişler ve bu arzuyu güçlendirmek için de yüceltmeleri gerekmiştir. Mussolini yüce İtalyanların ne yapması gerektiğine dair açık bir formül sunmuştur: “Yaşanılan her saatte İtalyan olmaktan gurur ve iftihar duyma, çalışmakta disipline riayet, otoriteye hürmet” (Mussolini, 1966: 9). Böylece; gururlu, kapitalistleri daha da zengin etmek için çok çalışan, sömürüldüğü için itiraz edenlerin şiddet, hapis ve ölümle karşılık alması nedeniyle boyun eğen yüce

İtalyanlar yaratılmış, Büyük Roma hayali ile beslenmişlerdir. Fakat hiçbir ekmek hayali gerçek bir ekmeğin yerini alamayacağı için bu plan, doğal yollardan işlemez ve nihayetinde başarısız olmuştur.

“Sonuç olarak, ilk İtalyan faşistlerinin çoğu paramiliter bir çete içinde örgütlenmiş genç erkeklerdi. Çoğu, genç erkekler olarak savaşmıştı, diğerleri daha da gençti. Bunların hepsi militarizm ve/veya paramilitarizme, savaşta ya da squadristide 18 ve 21 yaşları arasında katılmıştı. Bunlar için Me Ne Frego'dan² daha iyi bir motto olabilir mi? (...) İtalyan borghese aynı zamanda ‘yurttaş’ anlamına geldiği için bu alay, ‘saygın’, psikolojik olarak ‘bastırılmış’ ve ‘çıtkırıldım’ ‘burjuvazinin’ canı cehenneme dernek oluyordu (...) Nihayetinde, Roma'ya Yürüyüş'ten sonra faşizm ülkenin büyük bir kısmına yayılabiliyordu. 1923'e gelindiğinde, üyelerinin yüzde 40 kadar orta İtalya'da, yüzde 37'si kuzeyde ve yüzde 23'ü güneyde bulunacaktı” (Mann, 2015: 155-156-157).

İktidarı ele geçirmek için tüm İtalya'nın faşist olması gerekmemiştir. Doğrusu tüm ülke göz önünde tutulduğunda faşistler mecliste de, ülkede de azınlıktır. Fakat faşistler, cebren ya da 'terbiye' ederek iktidarı almış ve yirmi yıl boyunca da iktidarda kalmıştır.

İtalyan ulusunu 'terbiye' etmek suretiyle 'yüce'leştirme iddiası; sınıflar mücadelesinin ahlaki bir cila örtülmesine yaramıştır. Faşizm sınıflar üstü bir devlet ideasını telkin ederken bu ciladan yararlanır.

² Mussolini, 1932 yılında faşizmin ideologlarından Giovanni Gentile'nin yardımıyla İtalyan Ansiklopedisi'ne yazdığı Faşizmin Doktrini maddesinde bu söze atıf yapmıştı. 'Bir yaralının yara bandında yazılı olan, Squadristi'lerin (Kara Gömlekliler) gururlu sloganı olan 'Umurumda değil! (Me ne frego!)', bir savaş eğitimidir, bunun risklerinin kabul edilmesidir. Bu yeni bir İtalyan yaşam tarzıdır” diyordu. Bu, İtalyan faşizminin milisleri tarafından bir motto olarak kullanıldı. Fakat genel olarak Mussolini'nin ve kara gömleklilerinin hoyrathlığının, barbarlığının, rakiplerini küçümsemeleri veya hor görmelerinin bir sembolü haline geldi. Savaşmak için eğitim, savaşın içerdiği risklerin kabulü ve İtalya için yeni bir yaşam biçimi; kutsallık ve kahramanlık için bir motto haline gelen bu söz paramiliter değerler gençlik ve şahadet kültürü ile ilişkiliydi. Askerler ölüm tehlikesi içinde yaşayan genç adamlardı (Mann, 2015: 146)

“Ahlak geçer sınıf mücadelesinin yerine, sınıf kavramının yerine de millet böylece, ekonomik sömürü perdelenir. Aslında bundan tek önemli sonuç çıkabilir: Eğer sömürü ekonomik değil, psikolojik fenomense, eğer sınıf ilişkileri de öznel bir duygudan kaynaklanıyorsa, ekonomik ve toplumsal problemlerin çözümü de psikolojik düzene aittir” (Sternhell, Sznajder ve Asheri, 2012: 262).

Faşizmi psikolojik kavramlarla anlamaya çalışanların düştüğü en büyük hata tam da faşistlerin kendi eliyle yarattıkları bu yanılsamaya dayanmaktır. Faşist ideologlardan Angelo Oliviero Olivetti tarafından 1921 yılında kaleme alınan *Manifesto dei Sindacalisti*’de sınıf bilinci fikrinin yeri, etik-millî vizyonla doldurmayı nasıl anlamamız gerektiği şöyle açıklanmıştır: “Üretici, ahlaki özgürlüğünü fethederek ve bütün görevini yerine getirerek, her şeyden önce millî ve ahlaki bir devrim olan toplumsal devrimi gerçekleştirecektir” (Sternhell, Sznajder ve Asheri, 2012: 260). Tüm kamu hizmetlerini üstlenen devlet, sınıflar üstü bir pozisyonda imiş gibi görünen bir söylem ile sınıflar arasında bir seçim yapmamış gibi lanse edilmiştir. Böylelikle faşistler ekonomik sömürünün müsebbibi olan, kapitalistleri koruyan, kollayan faşist devletin suçlarına perde çekmeye çalışmıştır. “İktidarın fethi öncesinde, İtalyan faşizminin ideolojik gövdesi, kökenlerinin devrimci ve konformizmin karşıtı kimi izlerini hala taşımaktadır” (Sternhell, Sznajder ve Asheri, 2012: 341).

Sınıflar arasında barışı temsil ettiklerine dair Mussolini’ye ait şu sözleri hatırlamakta fayda vardır: “İşçi ve işveren, artık birbirine düşman iki zümre olamaz. Onların menfaatleri, özel menfaatler değildir; milletin özel menfaatlerini karakterize eden istihsalin umumi menfaatidir” (Mussolini, 1966: 30).

Mussolini, 'yüce' İtalyan ulusu ideali için toplumu talim-terbiye ile hizaya sokmaya çalışır. Büyük ölçüde başarılı da olur. Eğitim, sanat, gündelik hayatı yaşama biçimi gibi bir bütün olarak faşist kurallarla yeniden şekillendirilmiştir.

“Süreç içinde, devletin totaliter niteliği öyle etkili hale gelmişti ki, üniversitedeki öğretim görevlilerinden açıkça faşist rejime bağlılık yemini etmeleri dahi istenmiştir. Daha hayret verici olan ise 1200 profesörden sadece 12’sinin bu andı içmeyi reddetmiş olmasıydı. Mussolini’nin amacı faşist rejimi sağlamlaştırmak, güçlü, otoriter bir devlet yaratmak ve topluma bütün alanlarda nüfuz ederek İtalyan halkını ve olası muhalefet odaklarını kontrol altında tutmaktır” (Çelikçi

ve Kakışım, 2013: 90).

Faşizmin kaotik bir ortamdan yararlanarak düzen vadettiği ve bu düzeni de burjuva diktatörlüğünün çıkarı doğrultusunda sağladığına tarihsel olarak tanıklık ettik. Peki tüm bunları hangi saiklerle yapmıştır? Faşizmin sırrı, bir yanıylı soylı ideallerde yatmaktadır. Doğanın putlaştırılması, köklerini Alman romantizminde bulan güzellik kavramı, bunların başında gelir. İdealizm ve öznellik sağlık, güzellik, spor olarak faşizmin bedeninde vücut bulur. Sinemasal kodlardan da tanıdık olduğumuz bu soylı idealler beyaz perdede izleyicinin ağzını sulandıran hikayelerin sırları arasında yer almaktadır. Bu klişeler de yine sinemasal klişeler ve başarılı öykü anlatımları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Faşizm, 'Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur' düsturuna ziyadesiyle inanmış bir bakışla gençliğin beden eğitimi problemlerine ciddiyle eğilmiştir (Mussolini, 1966: 102). Olumlu anlam yüklenererek kuşaktan kuşağı aktarılan bu deyişler, alttan alta idealizmin soyluluğı çerçevesinde bir sınıflandırma, ayıklama, ötekileştirme araçları olarak işlev görmüşlerdir. 'Çalışmak özgürlüktür', 'Emek en yüce değerdir' gibi kavramlar, işçi sınıfını yüceltmek için söylenir. Oysa kapitalist sömürü ilişkileri içinde emekçilerin sömürölüşünün üstünü örten kötücül şarkılar gibi, köleliğe övgüdür bu sözler.

Faşizmin de çalışmaya övgüler dizen propaganda ve ajitasyonu tam da kapitalist üretim ilişkilerinde işçilerin emeğinin sömürölmesi düzeninin sürekliliğı arzusu içinde olmaları ile ilgilidir. Bu nedenle anti-faşist bir estetik politika üretiminin bu konuyu göz ardı etmemesi gerekir. Çünkü faşizmin beslendiğı kaynaklar bir filmde yüceltiliyorsa filmin estetik politikası faşist ideolojinin biçimsel göreneklerini yeniden üretmeye dönük bir kısır döngünün içine giriyor demektir.

Cinsiyet temelli ayrımcılık ve eşcinsellik karşısındaki zorbaca tutum, faşizmin erkek egemen kapitalist kùltürlere özgü zeminine işaret eder. Buna rağmen kadınlardan da önemli ölçüde destek almıştır. "Faşizm, erkeklerin yanında, kız çocuklarını da organize etmiş, onları analık ve kadınlık vazifelerine hazırlamak istemiştir" (Mussolini, 1966: 127).

Mussolini'nin açıkça tarif ettiği kadınlara biçilmiş olan rol, bir yandan da geleneksel olarak toplumda hor görülen kadınların mevcut var oluş biçimlerini kutsadığı için takdir görmüştür. Kendisine verilenden başka bir hayat düşünemeyen kadınlar, ellerindeki hayatın kutsandığı bir tutum karşısında teslim olmuş olabilirler.

1900 filminin birinci bölümünün son sekansındaki paralel kurguda Atilla ve çevresindeki faşistlerin bir terzi dükkanında kendilerine nasıl bir kimlik yarattıklarına dair bir sahne görürüz. Atilla kendisine bir gömlek diktirmektedir. Kara bir gömlek. Faşistlerin kendilerine bir kıyafet değil, bir kimlik inşa ettiğini ima edilir. Etrafında onu pişkin bir heyecanla izleyen diğer faşistler vardır. Küçük burjuvaziyi temsilen gömleğin bir terzi dükkanında dikiliyor olması da elbette tesadüf değildir. Bu sırada meydana 2000 komünistin olduğu haberi gelir. Atilla bir kedi yakalar ve üzerindeki kara gömlekle ne yapacaklarını anlatmaya devam eder. Kediye duvara asar. Ve tüm gücüyle kediye kafa atar ve onu parçalar. Komünistlere de böyle yapacağız der ve hep birlikte komünistlerin toplandığı meydana giderler.

2.1.2. Bir Kitle Hareketi Olarak Faşizm

Faşizmin, karşı devrimci niteliği ona, bilmece gibi bir başka özellik daha kazandırmıştır. Karşı-devrimci olmayı başarması için kitle seferberliği konusunda becerikli olması gerekir. Sokaklarda sükûnet arayan burjuva demokratlarının aksine faşistler, sokaklarda devlet-polis-ordu destekli güç gösterilerinden, kavgalardan, kalabalık kabadayılıklardan güç alır. Fakat bunu her zaman karşı-devrimci söylemleri en önde tutarak yapmaz. Faşizm, kitleleri seferber etmek üzere eylemli bir örgütlülük önerir ve bu pratiğinin devrimci bazı görüşleri aşırıp aşındırarak yapar.

“1920’lerin sonuna doğru Ortega y Gasset şöyle yazıyordu: Faşizmin şaşırtıcı bir görünümü var, çünkü içinde en çelişik içerikleri görüyoruz. Otoriterliği öne sürüyor ve isyan öğütüyor. Çağdaş demokrasiye karşı savaşıyor ama öte yandan da herhangi bir geçmiş yönetimin restorasyonuna inanmıyor. Kendisini güçlü bir devletin yapıcısı olarak sunmaya çalışıyor, ama yıkıcı bir hizip veya gizli bir örgüt gibi devletin çözülmesine sebep olacak araçlar kullanıyor” (Laclau, 1998: 86).

Faşizmin kitle seferberliği gerektiren saldırganlığı ve sokak çetelerine dayalı çelişkili yapısı, burjuva ideolojisinin 'hukuka uygun hareket' etme düsturunun dışına çıkma fırsatı sunmaktadır. Bu fırsat, burjuvazinin kendisine karşı mücadelede eden güçleri bastırmak için faşist hareketten yararlanmasını sağlamıştır. Fakat bu durum burjuvazinin her kesimi için makbul görünmez çünkü burjuva demokrasisinin emek-sömürü, ezen-ezilen çelişkilerinin rızaya dayalı yeniden üretiminin sağladığı kazan-kazan imkanlarından yoksun kalmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle, görevini ifa eden faşist çetelerin işleri bitince uslu uslu evlerine dönmeleri istenmiştir. Fakat bu süreçte gücü ele geçiren faşizm, artık başka güçlerin rızası ile hareket etmeyecek bir noktaya ulaşmıştır.

“Faşizmin doğuşunda ya da oluşum sürecinin kökeninde idealizm ve öznelciliğin işlev yüklenmiş bulunduğu; bunun, geç dönem burjuva bilincindeki bunalım semptomlarıyla bağlantılı bir durum olduğu görünümü oluşudur” (Benjamin, 1995: 59).

Faşizmin yükselişi burjuvazinin parlamenterist yollarla devrimci kitlelerle baş edemediği bir dönemin bunalımlarından kurtulma fırsatı yaratır. Faşist hareket, kendisine yüklenen bu misyona sıkı sıkıya bağlanır. Çünkü varoluşu bu misyona bağlıdır. Misyonunu kaybederse, hiç olur.

“Bu köktenci tutuculuk, kesinlikle halksal olarak çıkıyordu ortaya, kendisini, kesinlikle halkçı olarak gösteriyordu ve bunu, iki düzeyde yapıyordu: a) Hareketin meşruluğunu halkçı temelinden aldığını ileri sürüyor, halkla uzlaşmasını Şef'in mutlak iktidarının temeli durumuna getiriyor, halkoylamasına başvurulmasını başlatıyor ve ulusalcılığa, iç belirtilerinde olduğu kadar dış saldırganlığıyla da, toplumsal, halkçı bir içerik kazandırmak istiyordu, b) Faşist ideoloji, her ne denli sosyalist kökenli hiçbir izlekten esinlenmiyorsa da, buna karşılık, gerçek sosyalizmi faşizmin getirdiğini belirtme uğruna ideologların kaleminden sık sık saçılan sosyalizm sözcüğünden başlamak üzere sosyalizmden yapılmış yüzeysel alıntılar bakımından çok zengindi. Burjuvaziye karşı sövüp saymalar da, ‘proleter ulus’ kavramı gibi kavramların kullanılması da hep bu tür şeylerdi. Devrim terimi dahil, her an faşist sözcük dağarcığında yer almayan sosyalist terim yoktu. Yeni bir düzenin kuruluş haberi de aynı ereklere bağlıydı. En açık bir biçimde tutucu izlekler, varolan toplumsal düzeni korumaya en yetkin çözümler, böylece faşizme kendini çeşitli burjuva düşünce akımlarıyla tam bir kopuntu içinde gösterme, hiç değilse söz yarıştırmada düzeyinde marksistlerin pabucunu dama atma, ve sosyalizmin etkisi altında kalmış bulunan yığınları elde etmeyi umma olanağını sağlayan devrimci bir sözcük dağarcığıyla süslenmiş bulunuyorlardı” (Bourderon, 1989: 125-126).

Burada altının çizilmesi gereken en önemli konulardan biri faşizmin militan bir kitle hareketi üzerine yaslandığı gerçekliğidir. Komünizm, fabrikalardan mahallelere ezme-ezilme, emek-sermaye çelişkilerinin olduğu her yere yayılmış durumdadır. Tüm bu etkinin kırılması sadece otoriter bir devlet düzeni ile sağlanamaz. Sokak sokak, mahalle mahalle şehirlerden köylere varan baskınlarla, katliamlarla, zorbalıkla komünist mücadele geriletmeye çalışılır.

Eşitlik, özgürlük görüşleri; gündüzlerinde sömürülen, gecelerinde aç yatan çoluk çocuk yüzbinlerce insan içinde yeniden filizlenmeye uygun bir zemin bulmakta zorlanmaz. Fakat insanlar, güvendikleri, tanıdıkları partilerin, insanların peşinden gitmek isterler. Bu bağları koparmak için, faşist hareket, 'o' insanları yok etmek; hatta yok ettiklerini hatırlatanları da ortadan kaldırma tehdidi ile sindirmek üzere hareket eder. Sokak kabadayılığı, katliam geniş kitlelerin hoşuna gitmeyecektir bu nedenle şiddet eylemlerini meşrulaştırmak için bazı argümanlar üretmek ve bu argümanları bağlayabilecekleri 'değerler' sistemi yaratmak gerekir. Böylelikle anti-komünist faşist şiddet, Haçlı Seferleri gibi 'yüce' sorgulanamaz kutsallıkta öne sürülür.

“Faşizmin, çeşitli biçimler (ırkçılık, liberal milliyetçilik, seksizm, Yahudi düşmanlığı, anti-komünizm gibi) alabilen demagojiye, demagojik yığın propagandasına gereksinimi vardır. Halka karşı uyguladığı kaba kuvvetin yanısıra, onu mümkünse yüzlerine gülüp ikna ederek, değilse zorla faşist örgütlere üye yapmak ve davasına kazanmak için elinden gelen çabayı harcar” (Togliatti, 1989: 20).

Kökleri çok daha derinlere varan, kuşaktan kuşağa aktarılan ortaklaşılabilir güç ve nefret öğeleri birbiriyle uyumlu bir şekilde kaynaşmış, tıpkı bir sınıftan diğer sınıfa el değiştiren devletler gibi, çarklar yerine oturabilmiştir. Haffner, tüm bunlara şaşırarak bakıyor olsa da, aslında olan şey, çoğu zaman örtülmüş gibi olanın dehşetengiz bir biçimde görünür hale gelmesi olmuştur. “Almanların köleleştirildiği söyleniyor. Bu sadece kısmen doğru. Aynı zamanda başka bir şey de oldu onlara - daha kötü bir şey- ve bu olan şey için henüz uygun kelime yok. Almanlar yoldaştırıldılar. Korkunç bir durum” (Haffner, 2018: 254).

Faşizmin iktidarda olduğu ya da geçer akçe olduğu dönemlerde saldırganlaşan uluslar, faşizmin yenildiği dönemlerde sorumluluğu faşist liderlere yükleme eğilimi göstermişlerdir. Buna aldanmak en büyük tehlike olur. Çünkü faşizmin ön almasını sağlayan kuşaktan kuşağa devralınan düşünceler günümüzdeki toplumlarda da kendini sıklıkla göstermektedir. Faşizmin yeniden hortlamasına meydan veren kavrayışlar aynı zamanda bu bakış açısı ile yarattığı çatlaktan toplumlara sızmaktadır. Dolayısıyla faşizmin dayandığı temellere açıklık getirmek bu minvaldeki yanılsamaların önüne geçecektir.

2.1.3. Emperyalizm Çağı ve Faşizm Hakkındaki Tartışmaların Teorik Çerçevesi

Faşizm ile ilgili altı çizilmesi gereken önemli bağlantılardan biri de emperyalizm ve faşizm arasındaki ilişkiye dairdir. Zira faşizm tahlillerinin önemli bir kısmını emperyalizm tahlilleri almıştır. “Komünist Enternasyonalin VII. Kongresi, 25 Temmuz 1935'te Moskova'da sendikalar binasında açıldı. Yaklaşık bir ay sürdü. VII. Kongreye 65 komünist partisi ve Komünist Enternasyonale bağlı bir dizi uluslararası örgütü temsil eden 513 delege gelmişti” (Lewerenz, 1979: 144). Komünist Enternasyonalin VII. Kongresine sunduğu raporda Dimitrov'un faşizm ve emperyalizm arasındaki bağa dair yazdıkları sonraki yıllarda da kabul gören görüşlerdir.

“Tekelci sermayenin en gerici, emperyalist kesimlerinin, bunalımın bütün yükünü emekçilerin omuzlarına yüklemek ve dünyanın yeniden paylaşımıyla pazarlar sorununu savaş yoluyla çözmek amacına sahip olduklarını, ve bu yüzden faşizme gereksinme duyduklarını belirtmiştir. Dimitrov'a göre, onlar, aynı zamanda, ‘işçilerin ve köylülerin devrimci hareketini dağıtarak ve dünya proletaryasının kalesi Sovyetler Birliği'ne askeri baskın yaparak devrimci güçlerin gelişmesinin önüne geçmek’ girişimindeydiler. Dimitrov böylece faşizmin işlevini belirliyor ve yeni çağın sınıf çatışmalarında, özellikle kapitalizmin genel bir bunalıma düştüğü koşullarda nasıl bir rol oynadığını tanıtıyordu. (...) Ve uluslararası güçler dengesinin izin verdiği sürece, sosyalizmi dünyadan silmeye ya da son derece zayıflatmaya çalışır. Bu durumda, faşizm mali-sermayenin en gerici güçlerini emperyalizmi tarihsel savunma durumundan kurtarmak tarihin çarkını geri döndürmek üzere başvurdukları saldırgan bir girişimdir. Kominternin uluslararası sınıf savaşımında, faşizmin gerici, halk

düşmanı ve anti-komünist işlevini açıkça ortaya koyması, işçi sınıfının anti-faşist savaşımı açısından çok önemlidir” (Lewerenz, 1979: 149-150).

Togliatti, Faşizm üzerine verdiği derslerde, faşizmin ortaya çıktığı emperyalizm çağının temel özelliklerini açıklar.

“Emperyalizmin ne olduğunu bilmiyorsanız, faşizmin ne olduğunu bilemezsiniz. Emperyalizmin ekonomik özelliklerini biliyorsunuz. Lenin’in verdiği tanımı da biliyorsunuz. Emperyalizmin özellikleri; Üretim ve sermayenin yoğunlaşması, ekonomik yaşamda kesin rolü oynayan tekellerin oluşmasına; Banka sermayesi ile sanayi sermayesinin birleşmesi ve finans kapitale dayanan bir mali oligarşinin doğuşu; Sermaye ithalinin taşıdığı büyük önem; Uluslararası kapitalist tekellerin ortaya çıkması, ve son olarak, büyük kapitalist güçler arasında artık tamamlanmış gözüyle bakılabilecek olan dünyanın paylaşımı” (Togliatti, 1989: 30).

Emperyalizm, tekelci sermayenin dünya işçi sınıfını tahakküm altına aldığı, sömürgecilik ve milliyetçilikle donatılmış bir işgal hareketidir. Faşistler, emperyalist emellerini milliyetçi bir özle gerekçelendirilerek hareket eder.

“Faşizm her şeyden önce doruk noktasına varmış bir milliyetçiliktir. Kutsallaştırılmış millet, en yüce değerdir. Siyasal, toplumsal ve etnik üçlü bir iç tutarlılık ve milleti bölen ve güçsüzleştiren çelişkilerin ortadan kaldırılması faşizmin çıkarı gereğidir. Faşizm, kendisinden önce gelen dönemi reddeder - kendini devrimci olarak ilan eder- ve modellerini milletin değişen derecelerde efsanevi bir geçmişinde -Cermenlik, Latinlik, İspanyolluk, Helenizm, Franklık vb.- arar. Söz konusu altın çağda, millet her türlü yabancı unsurdan temizlenmişti; milleti yeniden arındırmak için faşizm, yabancı düşmanı, ırkçı ve son tahlilde antisemitiktir. Böylece, halk, millet ve ırk aynı tarihsel gerçekliği ifade etmektedirler. Faşist milliyetçilik mağrur ve haristir; geri çekilmeyi amaçladığı hiçbir sınır yoktur; her zaman için gözden geçirmek istediği bir anlaşma ve geri almayı düşündüğü bir alan vardır; geçmişte, aynı düzeye ulaşmayı amaçladığı bir büyüklük dönemini kolayca bulur. Ordu tarafından desteklenen, eski muhariplere dayanan, sınır dışı edilmiş memleketlilerini toplama peşinde koşan faşizmin sonu doğal olarak emperyalizme çıkmaktadır” (Michel, 1990: 9).

Togliatti, faşizm ve tarihsel ilerlemeci bakış açısı ile ilgili önemli bir uyarıda bulunur. Bu uyarı şematizme düşülmemesi ve faşizmin kaçınılmaz bir tarihsel uğrak olmadığını açıklamak üzere yapılmak zorunda kalınmıştır. Çünkü Faşizmi emperyalizm

tahlilleri ile açıklamaya dönük tutumların bir kısmı faşizmin olağan bir tarihsel uğrak olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu bakış açısı faşizmin yükselişini engellemeye dönük eğilimleri güçlendirmiş ve daha da kötüsü anti-faşist mücadelenin önüne engeller koyan bir rol oynamıştır.

“Bu noktada sizi bir başka hataya karşı daha uyarmalıyım: bu, şematizm’dir. Buriuva demokrasısından faşizme dönüşümün kaçınılmaz ya da karşı konulmaz olduğunu düşünmeyin. Niçin? Çünkü emperyalizm zorunlu olarak faşist diktatörlüğü doğurmaz. Bazı pratik örneklere bakalım. Örneğin, İngiltere demokratik parlamenter bir rejimle yönetilen büyük bir emperyalist devlettir (her ne kadar burada da bazı gerici özelliklerin olmadığı söylenemezse de). Fransa’yı, Birleşik Devletler’i, vb. ele alın. Bu ülkelerde, faşist toplum biçimine eğilimler bulacaksınız, ama parlamenter biçimler gene de ayaktadır. Faşist hükümet biçimine doğru bu eğilim her yerde vardır, ama bu gene de faşizm zorunlu olarak her yerde egemen olacak demek değildir” (Togliatti, 1989: 30).

Faşizm üzerine sol içinde yapılan tahlillere bakarak temel olarak şu özellikleri taşıdığını söylemek doğru olacaktır. Faşizm, emperyalizm çağında, kapitalizmin derinleşen bir yapısal bunalımı sürecinde, proleter bir devrimin burjuva demokratik yollardan engellenemediği koşullarda ve bonapartist, yarı-bonapartist gibi yöntemlerin de yetersiz kaldığı bir politik zeminde ortaya çıkar.

Sosyalistlerin, komünistlerin faşist hareket karşısında yalpalamaları, Ekim devrimine benzer bir devrimle, eski devlet aygıtının yerine işçi-köylü konseylerinin iktidarının geçmesi için doğru zamanda doğru yönde harekete geçmemiş olmaları ile ilgili olmakla birlikte, kendi aralarındaki tartışmalı konular da belirleyici olmuştur. Gramsci, Bordiga, Togliatti, Dimitrov faşizm tahlilleri konusunda farklı görüşleri savunmuşlar ve aslında faşist hareket karşısında nasıl bir mücadele yürütüleceğine dair de farklı tutumlar önermişlerdir.

“Gramsci ile bu önderlerin çözümlemelerde ayrıldıkları nokta faşizm-demokrasi ilişkisi üzerinde odaklanmaktadır. Örneğin Amadeo Bordiga, faşizmin, önceki burjuva hükümetlerinin basit bir devamı olduğunu savunurken, Gramsci bu düşüncüyü yeterli bulmamaktadır. Gerçekten de Bordiga, Roma üzerine yürüyüşten sonra olanların yalnızca idari bir değişiklik olduğunu düşünmekteydi. Umberto Terracini için ise, Roma’ya yürüyüşün ve ardından Mussolini’ye hükümet kurdurulmasının, şiddetli bir kabine bunalımından başka

bir anlamı yoktu. Palmiro Togliatti de aslında burjuva demokrasisi ve faşizm arasında ciddi bir fark olmadığını savunan görüşlere katılmaktaydı. (...) İtalya dışında da, örneğin 'Birleşik Cephe' siyasasını benimseyen Komintern'in önemli isimlerinden biri olan Georgi Dimitrov; faşizme karşı mücadelede Komünist partilerin burjuvaziyle işbirliğine gitmesine karşı olmakla beraber, burjuvaziyle işbirliği içinde olduğunu belirttiği sosyal demokratlarla, burjuva partileriyle koalisyonunda bile olsalar, Birleşik Cephe siyasasını gerçekleştirmek için işbirliği yapılması gerektiğini savunmaktadır” (Erdem, 2015: 306-307).

Nihayetinde Dimitrov'un Birleşik Cephesi kabul görmüş ve komünistlerin faşist hareket karşısında, burjuva partileri ile yapılan ittifakları dolayısı ile bağımsız komünist bir politikanın yerini yine kapitalizmin restorasyonu ile sonuçlanacak, burjuva ideolojisinin ekmeğine yağ süren sonuçlar çıkmasını sağlamıştır. Tüm sürecin sonunda da İtalya'da Mussolini'yi direnişçiler devirmiş bile olsa, iktidarı burjuvazi ile kurdukları geçici hükümete devrederek, işçilerin-köylülerin demokratik cumhuriyeti mücadelesini bitirmişlerdir.

İtalyan komünistleri, devlet ve devrim meselelerinde tereddüt ettikleri için faşizm karşısında yalpalarken faşistler, ne yaptıklarından emin bir biçimde anti-komünist saldırılarla iktidarı almış ve işçi konseylerini dağıtarak, grevleri bitirmiş, şiddet eylemleri ile korku salarak komünist hareketi geriletmiştir.

Bertolucci'nin *1900* (Novecento, 1976) filminde Halk Evi'nin faşistler tarafından yakıldığı bir sahne vardır. Halkevi ile birlikte dört yaşlı komünist de yanmıştır. Cenaze töreninde Anita kapılarını, pencerelerini kapatmış insanlara seslenirken, adeta geçmişte görülmemiş, öngörülmemiş tüm bu olan bitene de isyan ederek şunları söyler: 'Ölülerle birlikte sokaklarda yürürken açın pencerelerinizi. Neden aşağı inmiyorsunuz? Neden görmek istemiyorsunuz? Hepimizi öldürecekler!' Enternasyonalin marşı duyulur, kalabalık toplanır alana, fakat Anita umutsuzdur. Sanki tüm kalabalık bir dönemin kapanışına tanıklık etmek için toplanmıştır. Komünist hareket o gün yenilmiştir, devrim bir düşür artık. Anita tüm o kalabalık arasında, polislerin arasından kameraya bakabilir. Bize o günden bakarak şunu söyler gibidir: 'Eğer güçlü iken iktidarı almazsanız ilk yalpaladığınızda sizi ezerler.' “Ancak bu endişeyi içinde duyan tarihçi geçmişteki umut kıvılcımlarını alevlendirme yetisine sahiptir. Ve düşman kazanmaya devam ediyor hala.

(...) Faşizm, talihini biraz da, hasımlarının ilerleme adına, onu, tarihsel bir norm olarak görmelerine borçludur” (Benjamin, 2012: 41-42-43).

Anita, hala o meydandan bugüne, bize bakmaktadır. Bertolucci yönetmen olarak, tarihsel maddecinin kendisine biçtiği görevi yerine getirmiştir. Geçmişten bugüne, bugünden geçmişe Anita'nın gözleri ile karşı karşıya bakan kamera ile tarihin havını tersine taramıştır.

2.2. İtalya'da Faşizmin Tarihi

Bir çizme şeklinde Akdeniz'e zarif bir şekilde uzanan İtalya, Roma, Venedik, Floransa gibi estetik, sanat ve tarihle anılan baş döndürücü güzellikteki şehirleri, resim, müzik, şiir, sinema alanındaki paha biçilmez eserleri ile öne çıkan bir ülkedir. İtalya sanatın, mimarinin en güzel eserlerinin yurdu, Rönesans'ın doğduğu ülkedir.

Akdeniz'in İtalya'sı, Mussolini'nin faşist döneminde Mare Nostrum şiarıyla İtalya'nın Akdeniz'ini yaratmak adına şiddetin ve savaşın ülkesine dönüşmüştür. Artık o zarif çizme yerini, Akdeniz'e hükmetmek üzere ayağını uzatmış bir çıkıntıya bırakmıştır. Faşizm, adeta Akdenizlilik ruhunu sona erdirmek ve Rönesans'ın dünya üzerindeki etkisini yok etmek için, İtalya'da doğmuştur.

“Faşizm adı, eski Roma'da birlikten güç doğduğunu simgeleyen ve İtalyanca'da fascio olarak bilinen bir baltaya bağlanmış sopa demetinden gelmektedir. Bununla birlikte faşizm, İkinci Dünya Savaşı'na giden süreçte ve savaş sırasında hâkim olan, İtalyan milliyetçi retoriğine dayanan diktatörlük yönetimine verilen addır. Benito Mussolini'nin 1922'de iktidarı kazanmasından sonra İtalya'nın resmi ideolojisi olan faşizm bu özelliğini uzunca bir süre koruyacaktır. Bu tarihten, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar uzanan süreç faşizmin bir devlet rejimi olarak açıkça kullanılabildiği tek dönemdir. Öte yandan, İtalya dışında herhangi bir rejim, siyasi parti ya da akım ne iki savaş arası dönemde ne de İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde kendisini faşist olarak isimlendirmiştir” (Çelikçi ve Kakışım, 2013: 84).

İtalyan Faşizmi, İtalya'nın fetihçi zamanlarına öykünmenin toplumsal zeminine

basarak, 'yüce' ve 'birlik' içinde bir İtalyan ulusu şiarı edinir. Sömürgeciliğin yüceltildiği, güçlü devlet kurmak için özgürlüklerden vazgeçilen bir ulusal birlik inşası, faşistlerin icat ettiği görüşler değildir. Egemen sınıflar, İtalya'da çok uzun yıllar topluma bu bakış açısını enjekte etmeye çalışmıştır.

İtalya, I. Dünya Savaşı sonunda galip tarafta yer alıyor olmasına karşın, savaştan sonra yenik bir ülke görünümündeydi. Savaştan mağlup ayrılmış ülkelerdeki huzursuzluk ve hoşnutsuzluk havasına benzer bir atmosfer 1919 yılı başlarından itibaren tüm İtalya'yı kaplamıştı. Savaşta ordu yüz binlerce kayıp vermişti. Savaş sona erdiği zaman ise iç durum iyice kaotik bir hal almıştı. İtalyan halkı işsizlik baskısı altında maddi ve manevi bir huzursuzluk içindeydi. Bu ortamda komünistler, sosyalistler önemli ölçüde taraftar kazanmışlardı. Bolşevik Devrimi'nin de tesiriyle işçiler yüzlerini komünistlere dönmüştür. Grevler birbirini kovalıyor, fabrikalar işçiler tarafından işgal ediliyordu. Otoritesini kaybetmiş olan hükümetler peş peşe değişerek (1919-1922 yılları arasında İtalya'da dört hükümet değişmiştir) tam bir siyasi istikrarsızlık örneği ortaya koymaktaydılar (Çelikçi, Kakışım, 2013: 85).

Bolşevik bir devrimin İtalya'da başarılı olma ihtimaline tahammülü olmayan egemen sınıflar açısından kitlelerin devrimci enerjisini, kara gömlekli sokak çeteleri ile boşa çıkartacak bir faşist hareket evla görülmüştür. Bu nedenle Mussolini iktidara gelirken çok geniş kesimlerden hatta, liberallerden de destek almayı başarmıştır.

2.2.1. Mussoli'nin Duçe İlan Edilişi ve Parlamentonun İşlevsizleşmesi

İtalya'da Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan devrimci mücadelelerin sonucunda işçiler, 1920 yılının Eylül aylarına gelindiğinde, Kuzey İtalya'daki birçok fabrikayı işgal eder. Bazı fabrikalarda yönetimi üstlendiler. İşletmelerin savunulması için işçilerden oluşan Kızıl Muhafız tugayları oluşturulur. Ülkenin güneyinde ise köylü ayaklanmaları ve toprak işgalleri gerçekleştirilir. Hükümet işgaller ve ayaklanmalara bağlı olarak köylü ve işçi eylemlerini meşru ilan etmek zorunda kalır.

“Emperyalistler, devrimin ezilmesi için en gerici güçlerini Mussolini çevresinde konuşlandırmaya başladılar. Büyük sermaye örgütleri olan Confindustria ve Confederazione dell’Agricoltura ile Conti, Pirelli, Agnelli, Benni, Donegani, Bennedetti gibi şirketler faşistlere büyük maddi destek sağladılar. 1922 yılında yeniden Papa seçilen XI. Pius, faşist partinin yanında yer aldığını resmen açıkladı. Mussolini’nin, 1921 yılında iktidarı ele geçirme hazırlığı yaptığı dönemde Nasyonal Faşist Parti (PNF) biçimlenmeye başlamıştı” (Feldbauer, 2016: 2).

Mussolini, parlamentoya seçimle girmiş olsa da, Duçe ilan edilmesinin arkasında faşistlerin sokaklara dökülerek gövde gösterisi yaptığı Roma Yürüyüşü gerçekleşmiştir. Faşistler, sokaklardan komünistleri temizleyeceklerine dair verdiği sözleri tutacak güç ve kapasiteye sahip olmakla kalmamış aynı zamanda toplumun geri kalanını da hizaya getirecek bir korku salmak üzere harekete geçeceklerinin mesajını vermiştir. Kapitalistlerin, kilisenin, emperyalistlerin desteğini alarak sokağa çıkan faşistler, grevleri, komünist hareketi ezmek ve ‘düzen’ sağlamak üzere görevlendirilmişlerdir.

“Kongresini Napoli’de yapan PNF, 22 Ekim’de 40 bin faşistle Roma’ya doğru yürüyüşe geçti. (...) Sermayenin çıkarları için çalışacağına dair verdiği söz Pirelli patronunu çok etkiledi. (...) Pirelli’nin verdiği sinyal üzerine kral, 30 Ekim’de Mussolini’yi başbakan olarak görevlendirdi. Başbakan olacak kişinin 508 milletvekillik parlamentoda sadece 36 milletvekili vardı. Aynı gün, kral ve Mussolini, birçok demokratın tepkisine rağmen faşist tugayların bir zafer alayına katıldılar. Ertesi gün milliyetçiler, liberaller ve Katolik Halk Partisi Mussolini’nin bir darbe ile başbakan ilan edilmesine onay verdiler. Burjuva parlamentoda 306 milletvekili Mussolini’ye güven oyu verdi. Çoğunluğunu işçi partililerin oluşturduğu 106 milletvekili reddetti. Mussolini, monarşinin yanı sıra parlamenter sınırları da korumak zorundaydı. Kral, işveren örgütleri ve Vatikan, burjuva partileri evcilleştirmek, faşizme karşı direnişlerini ezmek istemekteydiler” (Feldbauer, 2016: 2-3).

İtalya’da bakanlıkların hangi partiden olacağı, milletvekili sayısına göre belirlenir. Sanki ortada demokratik bir tablo varmış gibi faşistlere 4 bakanlık, burjuva partilerine 7 bakanlık verilir. Mussolini de hem içişleri hem de dışişleri bakanı olarak atanır. Burjuva partilerinin 7 bakanlık almış olması sayesinde, sanki faşistlerin denetleyebileceği, demokratik usullerin tamamen terk edilmediği imajı yaratılmak istenmiştir. Bir çocuğun bile kanmayacağı bu manipülasyona burjuva partilerinin rıza göstermesi sayesinde Mussolini daha da güçlenir. Elbette rızanın imalatının altında çıkar

ilişkileri yatmaktadır. Faşistler her ne kadar kitlelerin hoşnutsuzluğundan prim kazanmak için kimi anti-kapitalist söylemleri kullanmış olsalar da, kapitalistlerin yordakçılığını yapan bir zorbalar hareketi olarak doğmuştur ve asıl işlevi de bu olmuştur. Mussolini de borcunu ödemekte gecikmemiştir.

“Duçe, kanun hükmündeki kararnamelerle sermaye ve toprak ağalarından alınan vergileri iptal etti, topraksız köylülerin işgal sonrası ele geçirdikleri toprakların ve işgal altındaki fabrikaların, sahiplerine geri verilmesini sağladı. Sekiz saatlik iş günü iptal edilerek patronlara çalışma saatini ihtiyaçlarına göre belirleme hakkı tanındı. İşçi ücretleri, yüzde 13 düşürüldü ve o düzeyde sabitlendi. Mussolini, parlamentoyu dikkate almadan faşist yasalarını çıkardı” (Feldbauer, 2016: 2-3).

Faşistler, iktidara gelmeden önce, söylem düzeyinde kapitalizm karşıtı ve sınıflar üstü bir propaganda benimsemişlerdir. İtalya'da devrimcilerin yarattığı iklimden faydalanarak gerçek kimliklerini örtbas eden bir söylemle, başlangıçta yola çıkmış olsalar da, hem iktidara yürürken hem de koltuğa oturduklarında kimin yanında olduklarını saklamadılar.

Faşistler iktidarı ele geçirmiş olsalar bile, zorbaca uygulamalardan memnuniyetsizlik de giderek artmıştı. Bu hoşnutsuzluk, 1924'te gerçekleşen seçim çalışmalarına da yansır.

“Mussolini, iktidar olmasının hemen ardından bu iktidarı güçlendirmeye çalıştı ve olası her türlü tehdidi ortadan kaldırma yoluna gitti. Bu amaçla, özerk bölgelerin yöneticileri olarak 7000 padestayı görevlendirdi. Böylece İtalya 1925'ten itibaren kendi tarihinin en sert, en soğuk ve en acımasız günlerini yaşamaya başladı. 1923'te Liberal Devrim Partisi (Rivoluzione Liberale) lideri Piero Gobetti kara gömlekliler tarafından katledildi. (...) Gramsci, 1925 'te 20 yıl hapis cezasına çarptırıldı. Bu gelişmelerin ardından muhalefet partisi etkisini bütünüyle yitirdi ve 1926 yılında iktidar tamamen Mussolini'nin eline geçti. Mussolini'nin tek başına iktidarı, pek çok gözaltı ve tutuklamayı beraberinde getirdi” (Yalçın, 2015: 169).

6 Nisan 1924'te gerçekleşen seçim sonuçları muhaliflerin beklediği gibi sonuçlanmaz. Çünkü seçimlerde hile yapılmış ve bunu ortaya çıkaran Birleşik Sosyalist grubunun önderi Matteotti, bedelini canı ile ödemiştir.

“Hileli seçimler faşist rejimi var olma krizine soktu. Birlik Sosyalistleri grubunun şefi Matteotti’nin seçimlerin hileli olduğunu ortaya çıkarması ve iptalini talep etmesi nedeniyle Matteotti Krizi olarak anılan süreçte 10 Haziran’da bir ölüm komandosu Matteotti’yi katletti. (...) Burjuva muhalefet kendini faşist çetelerin dağıtılması ve yasaların tekrar yürürlüğe sokulması talepleriyle sınırladı. Mussolini hükümetinin istifası talebini ileri sürmekten korktu. 1924 yılı sonuna kadar resmi üye sayısı 599,988 olan PNF’yi 182.291 üye terk etti. (...) Papa tarafından 1870 yılında provoke edilen Roma Sorunu’nda papanın yanında yer alacağı teminatını veren Mussolini, antifaşistlere saldırılarda, ruhbanların da desteğini aldı. Bu iki kesimin desteğiyle 1926 yılı Kasım ayında parlamenter paravanlı faşizm sona erdi, açık terör diktatörlüğü resmen kurulmuş oldu. Bu dönemde aralarında Gramsci’nin de bulunduğu 2000 komünist tutuklandı. 1928 yılında 37 komünist önder ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Matteotti Krizi sırasında muhalefet eden bazı burjuva politikacılar da kovuşturmayla uğradı, tutuklandı, öldürüldü veya başka bir ülkeye sığınmak zorunda kaldı” (Feldbauer, 2016: 8).

Faşizm cebren iktidarı ele geçirmiş ve zorbalıkla iktidarı elinde tutmayı başarmıştır. Tüm bu olanlar apaçık ortadadır; Mussolini’nin Duçe olması bir darbe ile sağlanmıştır, seçimlerde hile yapılır, hileyi ortaya çıkaranlar katledilir, sokaklarda faşist zorbalık hakimdir, iktidarı elinde tutmak ve gücünü emperyalist emelleri ile pekiştirmek için savaştan savaşa girilir. Fakat bütün bu olanlar parlamenter demokrasi görünümü içinde, arkada çalışan bir meclis görünümü sayesinde gerçekleştirilir. Mussolini anti-demokrat, burjuva hukuku dışına çıkan yöntemlerle iktidara gelmiş ve iktidarını korumuş olsa da; muhalifleri onun karşısında kendilerini burjuva demokrasinin sınırlandırdığı mücadele yöntemleri ile çaresizleştirir. Bu, Mussoli’nin marifeti değildir; faşizme karşı mücadele yürütenlerin burjuva ideolojisi ile zehirlenmiş bir bakışla kendi mücadelelerini baltalamaları ile ilgilidir.

2.2.3. II. Dünya Savaşı ve Faşizmin Yenilgisi

İtalya bir yandan faşist zorbalıkla baş etmeye çalışırken, 1929 Buhranı patlak vermiştir. Elbette krizin faturasını emekçiler ve faşistlerle işbirliğine yanaşmayan kesimler ödemiştir. 1929 krizini atlatabilme çabası Mussolini’nin tüm alanların denetimini tek başına eline alma çabasını sekteye uğratmış ama başından itibaren faşistlere destek olan bazı kapitalistlerin devlet üzerindeki gücünü arttırmıştır.

“Yaşanan ekonomik krizden sıyrılabilmek adına Mussolini büyük şirketlerin birçok farklı iş sektörünün denetimini almasına izin verdi. Kriz sonrasında araba üretimi Ford'un denetiminde, kauçuk ve Montecatini kimyasallarının üretimi Pirelli'nin tekelinde gerçekleştirildi. Dünyada yaşanan 1929 ekonomik bunalımı, II. Dünya Savaşı tehdidi ve faşizmin şiddete dayalı öğretisinin bir sonucu olarak Mussolini, silahlanmaya oldukça önem verdi. Ağır bir ekonomik buhran sırasında silaha yapılan yatırım ise, İtalya'da kötü olan ekonominin daha da kötüleşmesine neden oldu. 1935 yılından itibaren Mussolini, uyguladığı yanlış ekonomi politikaların bedellerini ödemeye başladı. Birçok iş yeri iflas etti, halkın Mussolini'ye olan güveni sarsıldı ve Mussolini'nin Ulusal Faşist Partisi'ndeki liderliği parti içinde sorgulanmaya başlandı. (...) Duce, yaşadığı çıkmazdan çıkmanın yolunu savaşmakta buldu. Bir imparatorluğun her şeyden önce kendine ait sömürgelerinin olması gerektiğini kabul eden Mussolini bu amaçla 1935 yılında Etiyopya'yı işgal etti” (Yalçın, 2015: 170-171).

Savaş, işgal, faşistlerin içerideki muhalefeti sindirmek ve otoriterleşmeyi arttırarak gücünü göstermek için ihtiyaç duydukları tüm imkanları sağlamıştır. Ekonomik sorunlarını bu şekilde çözeceklerini iddia eden Mussolini, yoksulluk ve işsizlikle baş etmeye çalışanlara kanlı bir hayal sunar: “Gençlerde koloncilik ruhunu uyandırmaktadır. Zira İtalya'nın toprakları bereketsiz olduğu için, halkın daha müreffeh bir hayata götürülmesi, ancak müsait ülkelerdeki yayılma politikasıyla mümkün olabilir” (Mussolini, 1966: 111).

Krizin savaşa, savaşın ise daha büyük bir krize yol açtığı bu yıllarda, işgal sayesinde refah düzeyinin artması beklenirken tam tersi olur. Yeni çıkmazlar, İtalya'yı daha büyük yeni bir savaşa, II. Dünya Savaşı'na hazırlar.

Mussolini hem kendi iktidarının istikrara kavuşması hem de Hitler'in yükselişi sayesinde daha saldırgan bir dış politika izledi. Libya ve Etiyopya'daki daha zayıf Afrikalıların üstüne saldırganca yürüdü. Fakat, İtalya'nın okyanus ötesindeki gerçek imparatorluğa erişiminin Britanya ve Fransa tarafından kesildiğini fark etti. Hitler'in iktidara gelmesinden sonra, bu engeli kaldırmak üzere onlarla savaşmak için Almanya ile bir ittifaka girdi. İkinci Dünya Savaşı'na girişine kadar İtalya, Britanya'nın Akdeniz ve Kızıldeniz'deki gücüne karşı koyabileceğini düşündüğü büyük bir gemi ve denizaltı programına girişmişti (Mann, 2015: 196).

1940 yılında İtalya Almanların yanında İkinci Dünya Savaşı'na katıldı. Naziler bu tarihten itibaren İtalya üzerinde nüfuz kurmaya başladı. Savaşın ilerleyen yıllarında bu nüfuz Nazi Almanyası'nın işgaline dönüştü.

“Savaşta Mussolini, İtalya Ordusu’nun liderliğini üstlendi. Bu süreçte, İtalyan Ordusu’nun zaferi doğrudan Mussolini’ye mal edileceği için İtalyan propagandası sürekli olarak ‘zafer’ sloganları atarak savaşın İtalyanlar lehine sonuçlanacağı yönünde kamuoyunu etkilemeye çalıştı” (Karaca, 2018: 1205).

Mussolini’ni kaybederken bile, kazanan bir komutan edasıyla zaferden zafere koşan 'erkek-baba-komutan' rolünü oynamaya devam etti. Yıllar önce bir darbe ile Mussolini’yi Duçe ilan eden Kral III. Vittorio Emanuele onu görevden alıncaya kadar muzaffer edasını korumaya devam etti. Ancak 1943 yılı yaz ayları omuzlarındaki apoletlerin sökülmeye başladığı tarihsel bir dönemeç oldu.

1943 yılının yaz aylarında Müttefikler Sicilya’yı işgal edince, Kral III. Vittorio Emanuele, Mussolini’yi başbakanlık görevinden aldı ve tutuklattı. Pietro Badoglio’yu başbakanlığa atadı. Naziler tarafından kurtarılan Mussolini, Garda Gölü yakınlarındaki Salò kasabasında İtalyan Sosyal Cumhuriyeti’nin kurulduğunu ilan etti (Vikipedi, 2020: 1).

“5 Mart 1943’de, faşizmin yerleşmesinden sonra ilk kez Torino’da işçiler yaygın bir grev eylemine giriştiler. Torino grevi, dalga dalga tüm İtalya’ya yayıldı. Zorlukla önlenen grev dalgası, Mussolini’nin gücünü sarstı. 9 Temmuz’da Sicilya’nın işgaline başlanması ise Mussolini için sonunun başlangıcı oldu. 25 temmuz 1943 günü Faşizm Büyük Konseyi Mussolini’ye güvensizlik oyu verdi Konseyden yakınmak için Krala giden Mussolini, Saraydan, bütün görevlerinden atılarak, tutuklanmış olarak çıktı. 3 Eylül 1943’te İtalya, ‘müttefikler’ ile savaşa son veren anlaşmayı imzaladı, 9 Eylül’de Almanlar İtalya’nın işgaline başlayıp kıyıya girerken, 11-12 Eylül de Alman paraşütçülerinin Apennino’dan kaçırdığı Mussolini’nin, Faşist İtalyan Cumhuriyetini - Salò kurma girişimlerine başlamıştı” (Özek, 1988: 935).

Mussolini, Salò kasabasında kurduğu kukla Faşist Cumhuriyet’in ancak Hitler sayesinde ayakta kalabileceğinin farkındadır ve umudunu Hitler’in savaşı kazanmasına bağlamıştır. Fakat işçi grevleri, anti-faşist direniş, partizanların saldırıları, Alman

askerlerine de kukla Salò Cumhuriyeti'ne de kök söktürmüştür. Ve nihayet Faşizmin perdesi İtalya'da, 28 Nisan 1945'de Mussolini'nin, Dongo'da partizanlar tarafından yakalanıp ayağından bir ağaca asılarak öldürülmesiyle kapanmıştır.

Bertolucci'nin *1900* filminin sonu, İtalya'daki devrimci mücadele ve komünistlere dönük bir eleştiri ile son bulur. Direnişçilerin kazandığı haberinden sonra izlediğimiz son sahnelerden birinde, işçiler kızıl bayrağın altında *Avanti Popolo* marşını söylemektedirler. Bu bir zafer kutlamasıdır, Hitler, Mussolini, Faşistler, Patronlar yenilmiş; işçiler, direnişçiler, komünistler kazanmıştır. Kutlamanın hemen ardından Olmo, Alfredo için bir halk mahkemesi kurar. İlk etapta mahkemenin kendiliğinden kurulmayacağını fark ederek, daha otoriter bir tutum alır. İşçiler, Alfredo'nun karşısına geçerek; onu zengin etmek için çalışırken ödedikleri bedelleri anlatmaya başlar. Yaşlı bir erkek işçi, 'parmaklarımı senin tarlalarında kaybettim'; yaşlı bir kadın işçi, 'dişlerim yok oldu, biz çalıştık sen harcadın, biz ürettik sen yedin, sen asalaksın' der.

Herkes patronlara olan öfkesini dışarı vurmaktadır. Olmo sözü alır ve şunu sorar: 'Her toprağın işçiye ihtiyacı var, patrona kimin ihtiyacı var?' Alfredo, sürekli olarak kimseyi incitmediğini söylemektedir. Olmo, kameraya dönerek konuşur ve itiraz eder: 'Bütün patronlar aynı şeyi söyler. O kadar ikiyüzlüler ki! Bütün suçları hapisten çıkarıp hapishaneleri komünistlerle doldurdular. Faşistler aniden ortaya çıkmazlar. Faşistler doğrulur. Bu yüzden savaş keşfedildi. Savaşın bedelini proletarya, işçiler ödedi. Şimdi de o ödeyecek!' Hep birlikte Alfredo'yu ölüme mahkum ederler. Olmo, 'Duydun mu insanların sesini. Biz açlıktan ölenler, bu aşağılık pislği, seni ölüme mahkum ediyoruz! Patron yok artık! Patron ölü bir adamdır!' Olmo, çok yorulduğunu söyleyerek oturur. İşçilerin kafası karışmıştır. Alfredo yaşamaktadır fakat ölmüştür de aynı zamanda. İşçilerden biri Olmo'dan basit bir açıklama ister. Olmo: 'Patron öldü ama Alfredo yaşıyor onu öldürmemeliyiz. Neden? Çünkü o patronun öldüğünün yaşayan bir kanıtı.' Alfredo somut olarak arkadaşını kurtarmış olur ama bu, İtalya'da işçilerin faşistlere karşı yürüttükleri direniş mücadelesinin aynı zamanda patronlara ve kapitalist sisteme karşı mücadele olduğu gerçeği hakkında nihai bir sonuca işaret eder. Komünistler kendi iradeleriyle işçilerin patronlardan kurtulmalarına engel olmuştur. Bir sonraki sahnede işçiler, önde kızıl bayraklarla şarkılar, marşlar söyleyerek uzaklaşmaktadır. Uzaklaşan

sadece kıvıll bayraklı işçiler değil, sınıfsız, sömürsüz komünist bir İtalya mücadelesidir. Bu neşeli yürüyüşün hüznünlü bir ağıt duygusu yaratması bu nedenledir. Partizanların bir kamyonet ile gelmesiyle atmosfer değişir. Partizanlardan biri söz alır ve silahlarını teslim etmelerini ister. ‘Hristiyan demokratları, sosyalistleri, liberalleri ve komünistleri temsil ediyoruz. Özgürlük Komitesi geçici olarak iktidarı almıştır. Silahınızı teslim etmenizi istiyoruz.’

İşçiler silahlarını vermek istemez ve Olmo’yu uyarırlar. Bunun bir komplo olduğunu söylerler. Haklıdırlar fakat Olmo, İtalyan Komünist Parti'sinin yaptığını yapar, işçilerin silahlarını içinde burjuvaların, patronların temsil edildiğı geçici iktidara, gönüllü bir şekilde teslim edilmesini sağlar. Ancak güvendikleri biri onlara bunu yaptırabilir. Çünkü işçiler, kan ve gözyaşı ile bu zaferi kazanmıştır. Zaferlerini korumak için silahlarını da korumaları gerektiğinin farkındadırlar. Olmo’ya güvendikleri ve onu siyasi önder olarak kabul ettikleri için havaya ateş ederek silahlarını teslim ederler. Silahlı olan bir çocuk hariç, herkes silahını verir. Gelecekte bir itiraz gibidir bu adeta. Onun da elinden silahını alırlar. Silahları toplayan araç oradan ayrılır. Herkes dağılır. Çocuk aynı yerde oturmuş ağlamaktadır.

Alfredo, ‘patron yaşıyor’ der ve yerinden kalkarak ve konağına doğru yürümeye başlar. Olmo, güreşir gibi ona engel olmaya çalışır. Ama bu izleyiciye gerçekçi bir kavga gibi görünmez. Bu saatten sonra komünistlerle patronlar arasında göstermelik gerçekleşen mücadeleler gibidir. Faşizmin perdesi kapanmıştır. Fakat faşist hareketi doğuran, besleyen asıl güç yerli yerinde durmaktadır. Patronlar yaşamakta, sömürü devam etmektedir.

2.3. Sinemada Faşizmin İzleri

Faşizm ve sinema kelimeleri yan yana geldiğinde ilk akla gelen isim, doğal olarak *İradenin Zaferi* (Triumph des Willens, 1934) filminin yönetmeni Leni Riefenstahl olur. “Bu yalnızca faşizm ile ilgili bir film değil ama faşist bir filmidir” (Wood, 2008: 224). *İradenin Zaferi* 1934 yılında, doğrudan doğruya Hitler tarafından, Nürnberg’deki Nazi

Partisi Kongresi için verilen sipariş üzerine çekilmiştir (Pezella, 2006: 113). *İradenin Zaferi*, içerik ve biçim olarak, adeta bir filmin nasıl olmaması gerektiği hakkında bir başyapıttır. Filmde Nazizmin dünyada ve Almanya’da kendine vermek istediği mitleştirilmiş ve yüceltilmiş görüntüler, kitlelerin arzularına hitap edecek bir görsel estetik ile sunulmuştur.

Pezella, *İradenin Zaferi* filmi için, zevkin geometrikleştirilmiş kitlenin mükemmel bir üyesi olarak kendi kendisinin bir temsiline dönüştüğünü söyler. *İradenin Zaferi* filminde her şey tüm detayları ile düşünülmüştür. Filmin anlatı zamanı dahi belirli bir gelişme doğrultusunda değil, daha çok döngüsel bir tekrara dayalı bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Sekansın her çerçevesi, kitle tarafından kitle için yorumladığı bir kitle gösterisinin yaratılmasına bilinçli olarak ayrılmış ve önceden planlanmıştır (Pezella, 2006: 117).

“Film total egemenlik arayışındaki bir lideri ve bir partiyi över/kutsar ve tümüyle izleyicisine hâkim olmaya çalışır. İzleyiciye tek, basit ve sorgulanmayan bir görüşü dayatmak için her türlü teknik ve stilistik aygıt kullanılır. Açılış çekimi Hitler'i Nuremberg'e ve oradan dünyaya ‘vahiy’ getiren, bulutların içinden geçerek cennetten inen bir elçi olarak sunar; film (a) Hitler'in Tanrının Nazi Partisinin doğuşuna ve zaferine önceden karar verdiğini ilan etmesiyle ve (b) ‘Hitler Almanya'dır ve Almanya Hitler'dir’ ifadesiyle zirvesine çıkar. Hiçbir yerde kaosa ve karşı çıkma özgürlüğüne izin verilmez: düşünce ve imgelemin eleştirel inceleme yapması için alan bırakılmadığı için izleyici bu filmi yalnızca onaylayabilir ya da reddedebilir. Müzik (Wagner ve milliyetçi şarkılar) etkiyi artırmak için tamamen duygusal amaçlı kullanılmıştır; kamera açıları hükmetme amacına göre ayarlanmıştır (çok sıradan görünüşlü bir adamı yüceltmek için alt açıdan, Nazi askeri mekanizmasının dehşetli görünümünü vermek için üst açıdan); kurgu dikkatli bir biçimde ve ısrarla ritmiktir, biçimsel düzeyde karmaşık mekanizma anlayışını yeniden üretir” (Wood, 2008: 224).

İradenin Zaferi üstüne yapılan tartışmalardan biri, birinci bölümde yer alan estetik, politika ve sinema konusu içinde ele aldığımız güzellik meselesine dairdir. Filmin başarısı ve güzelliği ile ilgili yapılan bir tartışmada, bir eleştirmenin *İradenin Zaferi*’ni bir film olarak beğenmesi ve kurgu tekniklerinin başarısını Eisenstein ile karşılaştırması üzerine Robin Wood şunları söyler:

“İtiraz edilebilecek temel nokta, anlamından koparılmış bir tür ‘soyut’ güzellik anlayışına sahip olmasıdır. Tersine güzellik anlayışı daima kültürel olarak belirlenir: Eğer temel politik bilincimizi tam olarak geliştirebilirsek desteklediğimiz güzellikleri, hoşlandığımız zevkleri seçmemiz gerekli hale gelir, *İradenin Zaferi*’nin iddia edilen güzelliği insanlıktan çıkmaya, makineleşmeye, baskılamaya, militarizme odaklanmış faşist bir güzelliştir. Eğer insan bu faşist tuzığa düşmezse, bu filmi baştan sona sıkıcı ve nefret uyandırıcı bulur” (Wood, 2008: 225).

Bir filmin değerlendirilmesindeki en temel konu bu olmalıdır. Bu filmin amacı nedir? İçerik olarak faşizmi, köleliği, cinsiyetçiliği, zalimliği övmek üzere yapılmış bir filmin daha baştan estetik politikasının ne olduğunun tayin edilmesi gerekir. “İdealizm, kurban durumunda olmak, takıntılı saflık arzusu, Riefenstahl’ın her çerçevesinde kendini gösterir” (Pezella, 2006: 116). Aslında bu özellikler, kimi biçimleriyle aynı zamanda Hollywood sinemasını akla getirir. Doğrusu bu çağrışım bir tesadüf değildir.

İnsan zihninin sembolik kavramsal kapasitesi sadece sanat, felsefe düşünürlerinin değil, kitleleri manipüle etmek isteyen politikacıların da üzerine derinlemesine çalıştığı konulardan biri olmuştur. Hitler’in ve Mussolini’nin sinemaya özel bir önem atfetmesi ve maddi manevi imkanları sinemacıların önüne sererek ulusal sinemaların gelişmesine ön ayak olmaları tesadüf değildir. Faşist ideolojilerini halkın arasında yaygınlaştırmak ve sosyal olaylar karşısında halkın nabzını tutmak üzere propaganda filmleri yaptırmaları ve sinema üzerinde ideolojik baskı kurmuş olmaları da yine aynı basit amaca dayanmaktadır; Alkış sesleri arasında gerçekleştirecekleri katliamlar için ülkelerini büyük sinema salonlarına çevirmek.

Gerçeğin ört-bas edilmesine tahammülü olmayan sinemacılar, tarihin çeşitli dönemlerinde bu çağrıya kendi üsluplarına ve içinde bulundukları tarihsel-toplumsal kesitin koşullarına göre yanıt vermişlerdir. Faşizmi tepe aşağı etmeden önce, faşist dönem beyaz telefonlu filmlerin yarattığı etkiyi kırmak üzere sokağa çıkan İtalyan sinemacılar, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine de soluk veren, sinemanın modern gerçeklik arayışının öncülleri olmuştur. Onları takip eden, aşan başka sinema akımları ve sinemacılar olmuş olsa da İtalyan sineması, o karanlık arzusunun kapılarının ilk kez aralandığı yurdunda bununla yüzleşme konusunda en önemli adımların atıldığı filmler üretmiştir. Faşistlerin

beyaz telefon filmlerinin film yapmanın kurallarını belirlediği bir dönemde Rossellini, faşizme, beyaz telefon filmleri dayatmalarına ve Hollywood'un talim terbiye kurallarına karşı isyan bayrağını açarak kamerasını alıp sokağa çıkmıştır. Bazin, Yeni Gerçekçilik için “özgürlük kopuş ve yeniden kopuş” tanımlamasını yapar (Bazin, 2000: 198). Faşistlerin iktidarı, geniş kitlelerin emeğini, bedenini, ruhunu ele geçirdiği faşist söylemi geliştirmek adına yapılan işlere razı olunduğu bir dönemde Yeni Gerçekçilik anti-faşist mücadelenin, sıradan insanın, sokakların öykülerini beyaz perdeye taşımak üzere gösterilen çabalar sonucunda doğmuştur. Sadece İtalya için değil sinema tarihi ve tüm dünya sineması için bir kopuşu ifade eder.

Elbette bir film tek başına bir toplumun, topluluğun ya da bireyin davranışlarını gizil bir güçle değiştiremez, fakat toplumsal maddi koşulların sunduğu imkanları değerlendirerek toplumun gizli içsel eğilimlerine erişim sunar. Bu erişim imkanı bu eğilimlerin dürtülmesi için fırsat sağlayan ‘karanlık’ filmler ürettiği gibi kimi zaman da bu eğilimlerin ortaya çıkartılarak toplumsal maddi sonuçlarının görünür kılınmasını sağlayan bir aracı olur. Bu çalışmanın kapsamı faşizmi alkışlayan sıradan insanı avuçlarına alan faşist sinemanın karanlığına karşı, anti-faşist içeriği ile direnişin estetik politikasını üreten filmlerle sınırlı olacaktır.

Tematik görenekler –eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Kracauer'in uyumcu film kavramı da bahsi geçen psikolojik eğilime ve onu besleyen toplumsal zemine işaret eder.

“Sosyal demokrat işçiler de dahil Almanlar devrimci eylemden çekindiler; ancak

aynı zamanda da psikolojik bir devrim kolektif ruhun derinliklerinde kendisini hazırlıyormuş göründü. Bu film Caligari'nin otoritesinin zafer kazandığı bir gerçekliği, aynı otoritenin yıkıldığı bir halüsinasyonla birleştirerek Alman yaşamının bu ikili yönünü yansıtır. Görünüşe göre ayaklanmayı reddeden bir davranışın örtüsünün altında ortaya çıkan otoriteryan eğilimlere karşı bu ayaklanmaya uygun simgelerin bundan daha iyi gruplanması olamazdı" (Kracauer, 2011: 67).

Göstergeler, semboller toplumların tarihsel mücadelelerinden yapılan çıkarsamalar olarak sinemada yerini alır. Kracauer, *'Caligari'den Hitler'e'* kitabında göstergelerin tarihsel anlamlarını görmemizi sağlayan bir bakış açısı yaratır:

"Caligari'deki panayır sahnelerinin çoğunun, kolu sürekli dönen bir laternacıyı ve arkasında bulunan ve dönme hareketi asla bitmeyen bir atlıkarıncanın üst tarafını gösteren bir iris açılmasıyla başlaması önemlidir. Daire burada kasoun bir simgesi haline gelir. Özgürlük bir ırmağa benzerken, kaos bir girdaba benzer. Benliğini unutan insan kaosun içine dalebilir; onun içinde hareket edemez. Bu iki yazarın Caligari'nin (...) panayır seçmesi, onların devrimci arzularındaki kusuru ele verir. Ne kadar özgürlüğü istedilerse de, görünüşe göre onun dış hatlarını hayal edemediler. Onların anlayışlarında Bohem bir şeyler vardır: bu anlayış gerçek iç görüden ziyade naif idealizmin ürünü olarak görünür. Ancak panayırın savaş sonrasındaki Almanya'nın kaotik durumunu sadakatle yansıttığı söylenebilir" (Kracauer, 2011: 73).

Alkışlayan kalabalıklar, beyazperdede gördüğü starlarmış gibi faşist diktatörlerin arkasına sıralanmış, zorbalığa çağrı yapan akbabalar gibidir. Peki tüm bunların sorumlusu kimdir?

"Bir düzeyde kaba kuvvet kullanan insanları alkışlamak için caddelerde sıraya giren bütün dürüst insanlar ve onların toplama kamplarını mümkün kılan masumiyeti (kabahat mi?) Sorumlu olan, bir düzeyde kesinlikle gelecek haftadan ötesini, politikayı, medyayı, eğitim sistemini, çekirdek aileyi düşünememenin (insanların toplumsal kurumlarımız sayesinde mistifikasyon ve görmezden gelme halinin) öğretilmesinin sonucu ortaya çıkan bu korkunç masumiyettir" (Wood, 2008: 234).

Faşizmin sıradanlaşması ve kitlesel bir arzu nesnesi haline gelmesi psikoloji, sosyoloji, siyaset kuramları kadar sinemacılar için de önem arz etmektedir. Savaş döneminde görsel alışkanlıkları değişen kitleler, faşizmin zorbalıklarına manevi olarak

bir hazırlık döneminden geçmiştir. Bu nedenle de dehşete düşmezler hatta bundan gizli gizli zevk aldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

“(…) Askeri önemi olan konulara odaklanmasını sağlayarak kameranın merakını uyandıran savaştı. Üst tarafında bir çift bacağın olduğu bir siper çukurunun ya da yığılmış tüfeklerin, kamyon tekerleklerinin ve tüfekli askerlerin görüntüleri o dönemde çok yaygındı. Geleneksel estetik abuk sabuk diye bu tip görüntüleri kınarken, bunlara alışan savaş kuşağı bunların eşsiz ifade gücünden haz almaya başladı. Görsel alışkanlıktaki bu değişim, kamerayı bedenın parçalarını öne çıkarma ve nesneleri alışılmamış açılardan görüntüleme konusunda cesaretlendirdi” (Kracauer, 2011: 53).

Faşizme ön gelen süreçte Kracauer'e göre kalabalıkların filmlerdeki konumlanışı da değişmiştir. Bu önemli bir tespittir çünkü kalabalıklar faşizm için düzene sokulması gereken edilgen bir topluluktan ibaret iken; komünistler için bilinçlenerek kendinde bir sınıf haline gelmesi umulan bir öznedir. Kitleler ile daha doğrusu emekçilerle kurulan iki uçtaki ilişki biçimi estetik politikada da içerik ve biçimsel açıdan kendini gösterir. Faşizme ön gelen süreçte bu politik zeminden yararlanan ve yine bu zemini besleyen filmlerde kalabalıklar sahneden bir öge olmaktan çıkarak Almanya’da öge haline gelir.

“Lubitsch kalabalığı sağlayan kuklalarını ve tersine yeni bir güç olan yalnızlığı yönlendirmenin yolunu biliyordu. Daha önce hiç kimse uzamları devinen kitlelerle, her köşeden akın eden figürlerle böylesine doldurmamış, boş bir meydanın ortasında tek bir figürün sapasağlam durduğu sırada bir kasırğa gibi onları yeniden dağıtmamıştı. Lubitsch filmlerinin tipik bir özelliği olan kitle sahnesi kendi çekirdeği olarak, kalabalığın dağılmasından sonra boşlukta tek başına kalan ‘tek bir figürü’ göstermek için kalabalığı ayırtırdı. Böylece birey egemenliğinin tehdit edildiği bir dünyada yalnız bir yaratık olarak göründü. Bütün bu gösterilerin stereotip olay örgüsüne paralel olan bu görüntüleme aygıtı bireyin dokunaklı yalnızlığını, hem avam kitleden nefreti hem de onun tehlikeli gücünden korkuyu akla getiren bir sempati ile işledi. Bu, dönemin anti-demokratik eğilimlerini açığa vuran bir aygıttı” (Kracauer, 2011: 54-55).

Faşizmin Batı kültürü içinde kökenleri ve kaynaklarını çözümlemeye yönelik herhangi bir çabanın desteğini almamış (belki de liberallerin belirli bir noktanın ötesine geçmek işine gelemes çünkü bu ‘liberal’ zihniyetin ötesine geçen bir değişim gereksiniminin bilincine varmayı gerektirirdi) film yanıtın ne olabileceğini önermekten kaçınılabilir ve aslında çok da tehlikeli bir biçimde yanıtın olmayabileceğini akla getirir.

Aslında sorumlu kim yanlış bir sorudur. Doğrusu ‘sorumlu ne’ sorusudur. Teslim olmayı bize bu kadar çekici kılan, filmin duyarlılığı değil, baştan çıkarıcı keder duygusudur ve keder, üzerinde düşündüğümüz iğrençliklere bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olsa da, hiçbir zaman yararlı bir duygu değildir. Filmin sonunda bize düşen, liberalizmin o korkutucu çaresizliğine dair elleri havaya kaldırma hareketidir: bunlar olmuştur; tekrar olacaktır (ve bugün oluyor); bunlar dünyanın ya da ‘insanlık durumunun’ bir parçasıdır; anımsatmaya çalışmaktan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur ve bellek bu konuda her zaman başarısızdır (Wood, 2008: 227). Bu çaresizliği yayan bir estetik politika insanların, faşizme, boyun eğdirilmeye kurban edilmesinden başka bir şey değildir. Kurban edilen izleyici, duygularının başka birinin kontrolü altında olduğunun farkında olmaksızın halinden memnundur. “Değiştirilmesi gereken toplumumuzun (ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik) yapılarıdır ve bu görev cesaret kırıcı biçimde göz korkutucu da olsa da, bununla yüzleşmeli ve bizi bundan uzaklaştıracak hiçbir şeye izin vermemeliyiz” (Wood, 2008: 237).

Nihai olarak geldiğimiz nokta başladığımız yeredir. Bugünü değiştirmek, yarının dünyasını kurmak için insanları gönençle dolduran bir film; kötülüğe karşı cesareti, ferasetle mücadele etmeyi ve teslim olmamayı öneren estetik politikanın ürünü olabilir. Tüm bu tarihsel-toplumsal izler ve filmsel analizler sinemanın özgürleşen estetik politikasının çerçevesini çizer.

2.4. İtalyan Sineması ve Faşizm

“Burda artık
büyük ustalar mermeri ipekli bir kumaş gibi
kesmiyor;
Floransa'dan rüzgar esmiyor!..
Ne Dante Aligeri'den şarkılar,
ne Beatrice'nin nakışlı yüzü var,
ne Leonarda da Vinç'i'nin öpülesi eli!..
Mikel Ancelo
müzelerde prangalı bir kürek mahkûmudur.
Ve sapsan boynundan
bir katedral duvarına asmışlar Rafael'i!..

Roma'nın büyük
 Roma'nın geniş caddelerinde bugün;
 dayamış sırtını beton-anne bankalara, çifte başlı bir balta gibi duran
 yalnız bir kara
 yalnız bir kanlı gölge var :
 Her adımında bir esir
 başı vuran, her adımında bir mezar
 açıp geçen
 SEZAR! . .
 Roma!
 Kovadis Roma?
 diye sorma!
 bizim oraların güneşi gibi aydın
 ortada bu!
 Sus TARANTA - BABU! Sevgiyle
 saygıyla, gülerek
 haykırarak sus!..
 Dinle bak :
 zincirlerini kırıyor
 Roma'nın varoşlarında SPARTAKUS!.."

(Hikmet, 2008: 443-444).

Faşistler, İtalya'da tek bir ulus olduğu ve onun da faşizmin emperyalist politikaları sayesinde yüceleceğini savunsa da; ne İtalya tek bir ulustur ne de işgal İtalya'ya iyi bir şey getirir. Faşizm, zaten sınıflara ve farklı çıkar gruplarına bölünmüş olan İtalya'da karşıtları keskinleştiren bir rol oynamıştır. Burjuvazi ve proletarya arasındaki ayrım derinleşerek uçuruma dönüşmüş ve aralarındaki mücadele faşizmin siyasi düzeni içinde burjuvazinin lehine biteceği kesin olan hileli bir düello haline gelmiştir.

1900 filmi, birden fazla İtalya olduğuna ve bunlar arasındaki mücadelelere dair bir filmidir. İki bebeğin doğumu ile açılır. Bebeklerden biri, Alfredo, toprak sahibinin torunudur; diğeri ise Olmo, tarım işçilerinden oluşan ailenin çocuklarından biridir. Doğum ile birlikte adeta aralarında bir rekabet de başlamıştır, tıpkı, Komünist

Manisfesto'da yazıldığı gibi, burjuvazi kendi mezar kazıcıları proletarya ile birlikte doğmuştur. Doğumun hemen ardından toprak sahibi kutlamalara başlar ve konağın alt katında bir perde, bir tiyatro sahnesinin perdesine benzer bir şekilde açılır. Açılan, 20. yüzyılın perdesidir. O perdeden içeri sanayileşme, sınıf mücadeleleri, faşizm, direniş, dostluk, düşmanlık, aşk, kıskançlık, mücadele, özgürlük, ölüm girer. Açılan aynı zamanda sinemanın perdesidir. Sinema 1900'lerin çocuğudur ve sırtında 1900'lerin mücadelelerini taşıyarak gelişimini sürdürür.

“İtalyan Sinemasına dâhil edilen ilk film Filoteo Alberini’nin 1905 tarihli *La Presa Di Roma* (Roma’nın Fethi) adlı yapımıdır. 20 Eylül 1905 günü Roma’da gösterime giren bu yapım İtalyan siyasi tarihinin en önemli bölümlerinden biri olan 19. yüzyılı anlatmaktadır. İtalyan bir yönetmen tarafından çekilen bu eser ilk İtalyan yapımı film olarak görülse de yabancı yönetmenlerin bu ülkede yapmış oldukları çalışmalar dikkat çekmektedir. Özellikle Lumiere kardeşlerin İtalya’da gerçekleştirdikleri çekimler, çoğu İtalyan şehrinde gösterilmiştir. Ancak bu çekimler kurgusal bir anlatımdan çok, manzaranın ekrana yansıtılmasından ibarettir. 1896 ile 1905 yılların arasında Lumiere kardeşlerin yanı sıra bazı İtalyan kameramanlar da gündelik yaşamı resmeden çekimler yapmışlardır. Bunlardan en önemlileri Vittorio Calcina, Francesco Felicetti, Guiseppe Filippi, Albert Promio olarak gösterilir. (...) 1910’lu yıllara gelindiğinde İtalyan sinemasına damgasını vuran akım yüksek bütçeli tarihsel filmlerdir. Fransız Film D’art akımından da etkilenen bu tür filmler o zamana kadar görülmemiş büyüklükte dekorlar eşliğinde filme alınmakta, çok sayıda figüran kullanılmaktadır. İtalyan sessiz sinemasının tüm dünyada takip edildiği bu dönem, ilk önce edebiyat uyarlamaları şeklinde kendini göstermiştir. Shakespeare, Schiller, Dante gibi yazarların eserlerinin filme alınması, 1910’lu yıllarda oldukça popüler olmuştur” (Çoban, 2009: 57-58-59).

Ekspresyonizm, İtalya’da Fütürizm’in ortaya çıkışının yolunu açmıştır. Ekspresyonist akım sinemada karşılık buluştur fakat Fütürist akım kapsamında çekilmesi planlanan bazı filmler, İtalya’da gerçekleşme fırsatını bulsa da, bu filmler dönemin diğer yapımlarından farklı bir dil geliştirememişlerdir. Fütürizm, sinema da beklenen ilgiyi görememiştir. Ekspresyonistler ile birçok ortak özelliğe sahip olan Fütüristler, faşizm karşısında da benzer bir yalpalama içinde olmuşlardır.

“Fütürizm (Gelecekçilik) olarak ifade edilen bu sanat akımı edebiyat, heykel ve resim alanlarında önemli bir başarı sağlamıştır. İtalyan şair Filippo Tomasso Marinetti’nin 1909 yılında Paris’te ‘Le Figaro’ gazetesinde yayınladığı manifestoyla başlayan bu akım kısa sürede etkisini göstermeye başlamıştır.

Fütürizm akımı, geçmişin reddinden yola çıkmaktadır. Savaşı ve kavgayı yücelten bu akım, hız, hareket, cesaret ve isyanı önemli olarak kabul eder” (Çoban, 2009: 61-62).

Fütürizm sinemada ciddi bir etki yaratmamış olsa da, burjuva aydınlar-sanatçılar arasında etkili bir rol oynar ve dönemin düşünüş biçimlerini etkiler. Bertolucci'nin 1900'ünde Fütürizm'e yönelik eleştirisini Fütürist şiirler yazan Ada üzerinden gerçekleştirir. Alfredo, babasının ve diğer toprak sahiplerinin faşistlerle işbirliği yaparak işçi grevlerini kırmaya dönük eylemine katılmayıp şehre amcasının evine gider. Evde yabancı bir kadın vardır, Ada. Ada gizemli, sanata düşkün, tutkulu bir kadındır. Amcası eve geldikten sonra, Ada, Alfredo'yu eve bırakmayı teklif eder. Arabada yazmış olduğu Fütüristik şiiri okur. Hız, teknoloji, hareket, isyan içeren şiiri okuduktan sonra atmasını söyler. Çoktan eskimiştir çünkü şiir. Tıpkı İtalya'daki siyasi hayatın önünü görememesi gibi sisli bir yolda ilerlemektedirler.

Fütürizm diğer sanat dallarında çarpıcı üretimlere neden olduysa da sinema da benzer bir durum olmamıştır. Fakat zaten sinema İtalya'da oldukça geç zamanlarda etkili bir yol açabilecektir.

Birinci Dünya Savaşına kadar geçen sürede İtalyan sinemacılar daha çok sinema dilinin oluşması için çabalamışlardır. Daha çok tarihsel epik filmlere dayanan bir film sektörü oluşmuştur (Çoban, 2009: 62). 1896 ile 1905 yılların arasında Lumiere Kardeşlerin yanı sıra, bazı İtalyan kameramanlar da gündelik yaşamı resmeden çekimler yapmışlardır. Bunlardan en önemlileri Vittorio Calcina, Francesco Felicetti, Guiseppe Filippi, Albert Promio olarak gösterilir. Ancak bu çalışmalar daha çok bir geçiş dönemini resmeder. Bu dönemde bir eğlence aracı olan sinema, kitleleri gezici karnavallara çekmek için bir araçtır. Sinemanın bir sanat olarak ciddiye alınması için İtalyan Sinema Endüstrisinin gelişmesi gerekmektedir. Bu durum, bazı küçük girişimler olsa da, 1905 yılından önce gerçekleşmemiştir. 1905 yılında *Roma'nın Fethi*'nin (La Presa Di Roma) gösterimden sonra pek çok yatırımcı kar amacı güden bu yeni alana el atmıştır. Özellikle Roma, Milano, Napoli ve Torino'da ilk film şirketleri açılmaya başlanmıştır (Sivas'tan akt. Çoban, 2010: 56-57).

Sinema, diktatörler için propaganda aracı olarak kullanılmak üzere yatırım yapılan bir sektör olmuştur. Almanya’da Gobbels Hitler’in yüceltilmesi ve faşizmin yüce amaçlarının kitlelere enjekte edilebilmesi için çok sayıda film yapımına destek verir. Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* faşist propagandanın bir film ile nasıl yapılacağını gösteren bir belgesel film olmuştur. Mussolini, Hitler’den önce sinemayı propaganda aracı kullanmak üzere İtalya’da benzer bir yönelim içine girmek istemiştir fakat sinemaya yaptığı yatırımlar umduğu gibi sonuçlar doğurmamıştır.

“Mussolini (faşist ideolojiyi yayabilmek amacıyla), okullara ve kırsal yerleşim bölgelerine gezici projeksiyon araçları gönderdi, her okul ve eve radyo dağıttı ve tüm radyo istasyonlarının ve haber kanallarının yayınlarını hükümete bağlı hale getirdi. Sinema sektörünün gelişmesi adına da oldukça büyük mali yatırımlar yaptı” (Yalçın, 2015: 172).

Filmlerin gösterimi için yapılan yatırımlara, filmlerin yapımı için yapılan yatırımlar da ekler. Faşist iktidar, eğitsel içerikli haber ve belgesel yapımına başlamış ve aynı zamanda film stüdyoları, sinema okulları ile Faşizm dönemine olmasa bile anti-faşist direnişe katkısı olacak yönetmenlerin çıkmasına olanak sağlamıştır.

“1922’de İtalyan Sinema Birliği (Unione Cinematografica Italiano) kuruldu. Ardından Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu (LUCE - L 'unione Cinematografica Educativa, 1924) ve Deneysel Sinemacılık Merkezi (CSC - Centro Sperimentale di Cinematografia, 1935) kuruldu ki her iki kuruma da faşist İtalya’yı ve Mussolini’yi öven filmlerin yapılabilmesi amacıyla büyük yatırımlar yapıldı. Bu destek oldukça önemlidir çünkü Mussolini’nin, İtalya’nın içinde bulunduğu tüm ekonomik sorunlara rağmen sinema alanına sunduğu destek, Mussolini’nin güçlü bir İtalyan sinemasının yaratılması yönündeki kararlılığını ortaya koymaktadır” (Yalçın, 2015: 169).

Faşist propaganda, 1930-1943 arasında yapılan 722 filminden 30’unda belirgindir ve dört kategoriye ayrılabilir: Yurtsever ve veya askeri filmler, İtalya’nın Afrika misyonuyla ilgili filmler, Kostümlü dramalar, anti-Bolşevik ve anti-Sovyet propaganda filmleri (Morandini, 2008: 408). Mussolini, yeni bir İtalyan ulusu için yeni İtalyanların nasıl davranması gerektiğini gösteren gençlerin, kadınların, askerlerin, erkeklerin toplumda nasıl davranması gerektiğine dair ültimat vererek filmler yapmak istedi. Fakat sadece eğitim filmleri yeterli değildi. Büyük etkili filmler yapmak, Hollywood gibi etkin

bir İtalyan sineması yaratmayı dert etmişti. *İradenin Zaferi*, *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925, Yön. Sergei Eisenstein) gibi etkili propaganda filmleri yapılması için elindeki tüm imkanları seferber etti. Komünizm karşıtlığını ve Mussolini'nin yayılmacı politikasını daha keskin biçimde perdeye taşıyan filmler yapıldı. Faşist Yüce sinemanın beyaz perdesinden İtalyanları büyüterek gönüllerine faşizm tahtı kuracaktı neyse ki İtalyan Faşizminin sinema ile yıldızları tutmadı.

“Sonuç Mussolini'nin beklediği gibi olmadı. Örneğin Afrika'daki eski bir İtalyan zaferini konu edinen ve Mussolini'nin Etiyopya'daki başarısına gönderme yapan *Scipione L'Africano* (Africalı Scipio, 1937), büyük bir başarısızlıkla sonuçlandı. Camino Gallone'nin yönetmenliğini yaptığı film İtalyan kahramanlığını yücelteceği yerde, basit hatalarla bir komedi filmine dönüştü. Filmde eski Roma üzerinde telefon direkleri, Roma lejyonierlerinin kollarında saatler dikkati çekti. İtalya'da bu dönemde çekilen film sayısı ise oldukça sınırlı sayıda kaldı. 1922 yılında İtalya'da bir yılda çekilen film sayısı 144 iken 1931'de bu sayı 2'ye düştü” (Yalçın, 2015: 173).

Faşist filmler, halk arasında beklendiği bir yeterince popüler olmadı. Faşist iktidar filmi kendi amaçları için başka bir açıdan daha kullanmaya karar vererek Beyaz Telefon Filmleri dönemini başlattı. İnsanlara yaşadıkları hayatın zorluklarını unutturan, eğlendirmeye, düşündürmemeye, asla sahip olamayacakları ihtişamlı hayatların sahibi karakterlerle özdeşleştirmeye, yoksulluk ve hakkaniyetsizlikle yüklü bedenlerindeki gerilimi bir katharsis ile boşaltmaya yarayan bu filmler bu dönemin popüler film bakışını oluşturdu.

“Mira Leihm'e göre faşizmin kültür camiasına verdiği en büyük zarar, klasik diktatör yöntemleri olan sansür ya da açık bir baskıcılıktan çok, halk ve aydınlar arasındaki bağı kopartmak olmuştur. Kitleleri bilgisiz bırakmak ve aydınlarla aralarındaki ağı yok etmek, faşizmin daha çok üzerinde durduğu politika olmuştur. Dönemin varlıklı ailelerinin kullandığı ve neredeyse tüm filmlerinde kullanılan beyaz telefonlardan dolayı 'beyaz telefon filmleri' olarak adlandırılan bu sinemada, faşist iktidarın derinliksiz aile komedilerini sert propaganda filmlerine tercih etmesini de buna bağlamaktadır. Sinemada ağır faşist sunumlar yerine küçük burjuva hayatını yansıtan, aileyi, kiliseyi ve vatani kutsayan filmler gösterilmiştir. Faşist sinemanın en önemli yönetmenlerinden Mario Camerini, 1935 yapımı *Bir Milyon Vereceğim* (Darò un milione) adlı filminde faşizmin gelişine hiçbir tepki göstermeyen ama faşizmin gösterişini ve milliyetçiliğini benimseyen küçük burjuvazinin bir bölümünün davranış biçimine de ayna tutar” (Yalçın, 2015: 173).

Yaklaşık çeyrek yüzyıl süren faşist yönetim sinema sanatının yaratıcılığına ket vurmuş ve onu belirli amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlardan biri haline getirmiştir. Faşist yönetim biçiminin baskıları II. Dünya Savaşı'nın ağır getirileri ile birleştğinde ortaya, insanların gözünü boyamaya yarayan diğer ülke sinemalarının taklitleri, komedi filmleri veya hazır melodramlar çıkmıştır. Scognomillo'nun da belirttiği üzere;

“Sıkı bir rejim sansürü (senaryo sansürü, kadro sansürü, çekim bütçesi denetimi, film sansürü) ve propaganda endişesi yüzünden filmlerin içeriğinde fazla bir fikir, bir gerçeklik yoktur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında hedef, hoş, sevimli, moral verici yapımlardır. Savaşın yarattığı sorunlardan söz edebilmek imkansızdır; ya ‘kostümlü’ dramlara sığınılabilir ya da kentsoylu güldürülerin simgesi haline gelen beyaz telefonlara” (İnce, 2009: 84).

Hollywood bunu çok daha başarılı bir sinema estetiği ile gerçekleştirdiği için hala ortada bir sinemanın varlığından söz edilebilir belki ama; İtalya'da Hollywood'un traji-komik taklidi ile ortaya çıkan filmlerin sinema açısından bir değeri olmadığı çok açıktır. Bu nedenle İtalya'da ulusal sinemanın inşası hedefi yerini, ülkenin kapılarını Hollywood'a sonuna kadar açan yeni yasal düzenlemelere bırakmıştır.

“Hollywood sineması İtalya'da güçlü bir konuma sahip olmakla birlikte, Mussolini'nin sinema sektörünün gelişmesi adına gerçekleştirdiği yatırımlar ve bu doğrultuda oluşturulan çalışma grupları, stüdyo gibi çalışmalar, buralardan nitelikli yönetmenlerin yetişmesine ve yeni bir akımın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıkmasına katkı sağladı. Böylece, faşizmin yasaları içinde faşizmi ve anti-hümanist her türlü tavrı karşısına alan bir akım ortaya çıktı” (Yalçın, 2015: 174).

Estetik politika tartışması yaptığımız bölümde açıklayarak altını çizdiğimiz görüşü hatırlamak da fayda var. Kapitalizmin meta olarak bir ürünü olan film, sisteme dinamit koyma arzusu temsil edebilir. Mussolini'nin sinemaya yaptığı yatırımlar da nihayetinde yüzünü özgürleşen bakışa dönen sinemacılar sayesinde; faşizmini dinamitleyen filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2.4.1. Yeni Gerçekçilik Akımı

II. Dünya Savaşı, cephe görüntüleri, soykırım fotoğrafları, Nagasaki ve Hiroşima'yı yakan atom bombasının kızıllığı, faşizmin yıkıntıları, anti-faşist mücadelelerin çarpıcılığı ile dünya üzerine gerçek algısının sarsıldığı, görme ve düşünme biçimlerinin sorgulandığı bir dönemin başlaması ile sonlanmıştır.

“Gerçekçiliğin sinemada baskın tarz haline gelmesi, İkinci Dünya Savaşı ile oldu. Yıllardır bilinen bir düşüncenin bu yeniden-doğuşu için her türlü neden vardır. Savaş, yönetmenleri stüdyonun kapalı dünyasını terk etmeye ve savaşın zorunluluğunun bir parçası olarak haber filmi ve belgeseller yapmaya zorladı. (Bunun etkisi en çarpıcı şekilde Hollywood yönetmenlerinde görülür) Avrupa'da stüdyolar ve pahalı ekipmanlar imha edilmişti ve film yapmaya devam etmek isteyenler gerçek mekanları ve basit stiller kullanmak zorundaydı” (Armes, 2011: 69).

İtalya'nın sinematik hafızasının imgelerinin kökenini bulmak ve gelişimini izlemek için 24 Eylül 1945 gününü anımsamak gerekiyor. O gün, İtalya'nın kurtuluşundan tam 5 ay sonra, *Roma Açık Şehir* (Roma, Citta Aperta, 1945) vizyona girmiştir. Müttefiklerle ateşkes anlaşmasının imzalanmasının ardından ülkenin işgal ve iç savaşla yıkıma uğramasından ve ülkeye onurunu yeniden kazandıracak bir direniş hareketinin doğmasının ardından iki yıl geçmiştir.

O zaman bu filmi izleyenler için Roma Açık Şehir, duygu, tecrübe ve beklentiyle doludur. 20 yıl süren Faşist melodramlarla uyuşturulmuş ama travmatik bir şekilde savaş, zorluk ve kayıplarla uyanmış sinema izleyicileri için hem içerik hem biçim açısından bir devrim gibi görünmüştür (Lichtner, 2013: 45).

1943 yılında Hitler de Müttefikler de İtalya'yı işgal etmiştir. İtalya dünya savaşının merkezi haline gelmiştir. Müttefik güçlerin gelişini gören Mussolini, Roma'nın zarar görmemesi adına şehri 'Açık Şehir' ilan eder ve işgalin dışında tutmaya çalışır. Senaryosu, Federico Fellini ve Sergio Amidei'nin savaş sırasında aldıkları notlara dayanan film, 1944 yılında Nazi işgali altında bulunan Roma'da toplumun her kesiminin içine dahil olduğu faşizme direnişin öyküsünü anlatır.

Roma Açık Şehir, o güne dek Hollywood sineması tarafından belirlenen stüdyo kurallarını terk etmekle kalmaz, aynı zamanda alışageldik hikaye anlatma biçimlerini de ters yüz eder. Sokaktaki insanı, sokakta çeken filmlerin zamanı başlamıştır. Film, Roma'da bir grup insanın faşizm karşısındaki mücadelesini anlatır. Peder Don Pietro Pellegrini, direniş hareketinin lideri olan Giorgia Manfredi, Manfredi'nin dostu olan Francesco, Francesco'nun sevgilisi Pina ve antifaşist mücadele veren Manfredi'nin sevgilisi Marina, filmdeki temel beş karakterdir. Gestapo direniş lideri Manfredi'yi yakalamaya çalışmaktadır. Onu güvenli bir şekilde Roma'dan çıkarmaya çalışan bu beş kişi, İtalyanların faşizm karşısındaki direnişlerini sembolize etmektedir.

“Rossellini’nin filmine damga vuran Katolik boyut herkesçe paylaşılsa da *Roma, Açık Şehir*, en az 15 yıl boyunca Faşizmin ve anti-Faşizmin neo-realist yorumunun genel şablonunu oluşturdu. Herkes Rossellini’nin hikaye anlatımı yeteneğine sahip olmasa da, diğer örnekler ideolojik mesajları daha biçimsel şekilde verdi. Rossellini’nin kapsayıcı anti-Faşizm vizyonuna ilham veren Ulusal Birlik hükümeti yerini Soğuk Savaş’ın yerel bir versiyonu olan Tiber’deki düopoliye bıraksa da, belli temalar yerlerini korudu. Bu tekrarlayan imgeler İtalya’nın savaşa dair ‘iyi’ anılarının temel taşlarını oluşturdu. Bu anılar, her anı gibi seçili anlar, bellek kaybı ve suskunluklardan meydana geliyordu” (Lichtner, 2013: 52-53).

Rossellini, *Roma Açık Şehir* filmi ile birlikte Yeni Gerçekçilik akımını başlatmıştır. Modernist Avrupa Sineması’nın çıkışının bu nokta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bazin’e göre, Yeni Gerçekçilik Akımı ile II. Dünya Savaşı alışılmış (klasik) tarzını karşılayamadığı betimsel görevi yerine getirecek ve sorumluluğunu üstlenecek modern bir sinema ortaya çıkarmıştır (Dudley, 2010: 58-59). Greenberg’in modernizmde estetik boyutun öne çıktığını ve kökeninde yaşamın diğer boyutlarından radikal bir ayrılık olduğunu görmesi isabetlidir. (Kovacs, 2010: 12). Yeni Gerçekliğin modernizme başlıca katkılarından biri, anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması, böylelikle anlatı yapısını gevşetmesi olmuştur. Rossellini, *Roma Açık Şehir* filminin ardından Yeni Gerçekçilik akımının ilkelerini temele alan iki film daha yönetir: *Hemşehri* (Paisan, 1946) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, 1947).

“Yeni Gerçekçi kuramın belirgin özelliklerini, Liehm, şöyle sıralar: -Yeni Gerçekçiler için sinema bir iletidir. Başka bir deyişle sinema kelimenin gerçek anlamıyla bir anlatım ve iletişim yoludur.- Bu akımda filmler somut olaylardan

esinlenilen konulara dayanır: Büyük tarihsel ve toplumsal konuları, sokaktaki insanın gözünden yakalar. -Gerçekliği kanıtlamak için ayrıntıya önem verir. Kitleleri kamera önünde yönlendirme (De Santis, Visconti) ya da şaşırtma (De Sica) yöntemi ile kitlelerde duyarlılığı artırma çabası içindedir.- Gerçekçidir ancak bu akımda gerçekçilik çok ince bir duyarlılıktan süzölmüştür. Oyuncuların özellikle de profesyonel olmayanların gerçekliğini esas alır. - Stüdyo çekimlerini reddeder ve dekorun gerçekliğini esas alır. Işığın gerçekliği önemlidir. Filmlerdeki görüntü, gerçeklik izleniminin röportaj biçimiyle vurgulandığını çağırıştırır. Kamera fazlasıyla özgürdür” (Yalçın, 2015: 178).

Yeni Gerçekçiliğin, Dışavurumculuğun bir zıt kutbu olarak gerçeğin film ile temsili imkanları üzerine yeni bir düşünme biçime yarattığı ve film teknikleri açısından bir devrim niteliği taşıdığı açıktır. Anti-faşist mücadelenin etkilerini sinemaya devrimci bir dönüşümle taşınması açısından estetik ve politika arasında somut ve güçlü bir bağ kurduğu söylenmelidir.

“Milliyetçi ideolojiyi (yeniden) üreten tarihsel filmin, anıtsal ve epik unsurlarının eleştirisi üzerinden yükselen Yeni Gerçekçi sinema, savaş sonrası İtalya’ında deneyimlenen başta yoksulluk olmak üzere, toplumsal sorunları, sosyal adalet ve eşitlik odaklı bir yaklaşımla, gündeme getirmiştir. Dolayısıyla, sanatsal düzeyde, ‘sıradan olan’ın, ‘gündeliğin’ gene ‘sıradan’la buluşması olarak okunabilecek Yeni Gerçekçilik, anti-faşist, ahlaki ve etik bir felsefi duruşun beyaz perdeye aktarımı; bir sinema akımı olmanın ötesinde ‘İtalyan kültürünün toplumsal ve estetik olarak yenilenmesi’ yolunda oluşmuş politik bir hareket niteliği taşımaktadır” (Özman ve Bağır, 2015: 113-114).

Yeni Gerçekçiliğin ne zaman başladığı, ne zaman bittiği konusu çoğu kuramcı açısından tartışmalıdır. Yeni Gerçekçiliği Rossellini ile sınırlayanlar olabildiği gibi 1975'lere kadar sürdüğünü düşünenler de vardır: “1945’ten 1975’e giden otuz yıllık onurlu dönemde İtalyan sinema dünyasında hesaba katılacak her şey, Yeni Gerçekçilik (neorealizm) diye nitelenen bu ‘sosyal sinema deneyiminin’ içine dahildir” (Feigelson, 2017: 239).

Yeni Gerçekçi akımla anılan bir kaç yönetmenin da isimleri anmakta fayda vardır. 1948 yılında Vittorio De Sica, *Bisiklet Hırsızları* (Ladri de Biciclette) filmini çeker. Aynı yıl Visconti, *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema) ve *Güzeller Güzeli* (Bellissima) filmlerini, Giuseppe De Santis, 1949'da *Acı Pirinç* (Riso Amaro) filmini çeker. 1952'de

De Sica, *Umberto D.* filmini yapar. Bu filmler Yeni Gerçekçilik akımı ile anılan belli başlı kült filmler olarak tarihe geçmiştir.

Yeni Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden Vittorio De Sica'nın bu akımın özelliklerine dair görüşleri kısaca şöyle özetlenebilir: Yeni Gerçekçilik; gerçeğin son derece inandırıcı biçimde yeniden yaratılması, toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini irdeleyen basit ve yalın temalar, sıradan insanın kendiliğindenciliğini yansıtan oyunculuk, son derece yalın ve karmaşık olmayan çekim açıları, kompozisyon, hareketler, yalın, basit bir kurgu, son derece gerçekçi ışıklandırma demektir (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 40-41).

Yeni Gerçekçilik, Hollywood'un Anlatı Estetiğinin dışına çıkıp, kahramanlık hikayeleri yerine sıradan insanların hayatta kalma mücadelelerini anlatması açısından hikaye anlatma konusunda dünya sinemasına yenilik getirmiştir. Modernist (yenilikçi) bir sinema olarak kendisinden sonra gelen kuşağı cesaretlendirip, *1900* ve *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, 1979) gibi filmler yapılmasının önünü açmıştır. Bununla birlikte film anlatım biçimi olarak melodramı aşamamış olması bir eksiklik olarak tespit edilmelidir.

Ertan Yılmaz, Rus Devriminin etkileri ile sinemaya devrimci yenilikler getiren Dziga Vertov'un sineması ve Yeni Gerçekçilik arasındaki farkı değerlendirmiştir. Vertov, sinemada senaryoyu, Hollywood ürünü yıldız/profesyonel oyunculuğu vb. dışlayarak başka ve yeni hayata uyan bir anlatı tarzının olabileceğini gösteriyordu. Vertov ve diğer sanatçılar bunu devrimi, yeni toplumu ve liderliği, yani yeni bir hayatı arkasına alarak yapabiliyordu. Oysa aynı durum İtalyan Yeni-Gerçekçileri için geçerli değildi. Klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu gerçekleştiren Yeni Gerçekçiler kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirdiler fakat bunların arkalarındaki devrimi değil, sadece yıkılmış, harap olmuş bir İtalya ve onun acı çekmiş ve çekmekte olan insanlarını anlattılar. Çevrelerinde coşkuyla anlatacakları bir hayat yoktu. Tek mutluluk kaynağı bu ülkeye büyük zarar veren faşizmin yenilgiye uğratılmasıydı. Faşizmin yenilgiye uğratılması özgürleşim açısından önemliydi, ama sıradan insanların yaşam koşulları o dönemde ekonomik olarak değişmediği için, faşizm sonrası yaşam da bu insanlara fazlaca mutluluk

getirmedi. Onlar melodramdan kurtulamadılar ve sonuçta melodramın tuzağına düştüler (Yılmaz, 2008: 67-68).

Anti-faşist mücadele sadece faşizme karşı değil faşizmi besleyip büyüten sermaye egemenliğine karşı bir mücadeleyi de içeriyordu. Faşizmin yenilgisinin sermaye egemenliğine son verecek bir devrimle sonuçlanmasına engel olan İtalyan komünistlerinin, devrimcilerinin yarattığı hayal kırıklığı; faşizme karşı mücadele ile edinilen kazanımları, ezilenler lehine esen iyimser rüzgârı kapitalizmin çarkları içinde kayboldu. Anti-faşist direnişten etkilenerek sinemada devrimci bir kopuşa yönelen Yeni Gerçekçilik belki de; yine bu direnişin zaaflarının bir tezahürü olarak melodramdan kopamadı.

Filmleriyle kusurlu ve iki yüzlü savaş sonrası mutabakata saldıran De Sica, Visconti, De Santis ve Rossellini Faşist dönem ve Faşizm sonrası İtalya arasındaki sürekliliği gördü ve gösterdi. Ancak savaş anlarıyla ilgilendiklerinde, direniş mücadelesini yüceltme istekleri İtalya'nın bir zamanlar Faşist olduğunu öne çıkartmamalarına neden oldu. Dolayısıyla amaçları bu olmasa da bunu gizlemiş oldular. Yeni Gerçekçiliğin sosyal adalet mesajının aciliyeti her şeyin önüne geçti, zaman geçtikçe, savaş zamanına tanıklığın güvenilirliği azaldıkça; geriye sadece Yeni Gerçekçiliğin moral verici ve seçici hafızası kalmıştır. Bu hafızanın anlamı ve amacı da rutin bir şekilde ve sürekli değişen politik, ekonomik, sosyal ve kültürel bağlama göre saptırılmıştır (Lichtner, 2013: 61-62).

20 yıllık Faşist diktatörlükten sonra Amerikan parası, Avrupa'yla yeni kurulan bağlar, girişimci bir özel sektör, İtalya'nın faşist geçmişi ile olan köklü bağlarını tamamen kesip atmadan kapitalist yeniden inşaya hızla başlamıştır. Bertolucci'nin *1900* filminde silahlı işçilerin silahlarına el koymak üzere gelen partizanların elindeki silahlardan biri Amerikan silahıdır. Önemli bir detay olarak filmde öne çıkartılır ve silah üzerine konuşulur. Çünkü İtalya işçilerin savaşması için ihtiyaç duyduğu silahları, Amerikalıların da desteğiyle yapmaktadır. İlk etapta geçici hükümette sosyalistler, komünistler olsa da, Hristiyan Demokratların tek başına iktidara gelmesi ile birlikte geçmişle bağları güçlü

bir pek de yeni sayılamayacak bir dönemin sürdüğü daha açık bir şekilde görülecektir.

“1948 yılında Hristiyan Demokrat Parti'sinin yasakçı politikasının bir sonucu olarak İtalyan sinemacılarının Amerikan yapımı filmlerle rekabet edebilmeleri çok daha zor bir hal almıştır. Oysa sinema, İtalyan hükümeti için oldukça önemli bir gelir kaynağıdır. Sinemayı canlandırabilmek adına hükümet Amerikan yapımı filmlerin gösterimini yasaklar. Hollywood ise çareyi, İtalyan filmlerine yatırım yapmakta bulur. Böylece karşımıza tür filmler çıkar. Yeni Gerçekçiliğin düşük bütçe, tek çekim, sıradan insanların kullanımı gibi özelliklerini güldürü ya da melodramlarda uygulayan yönetmenlerin filmleriyle Yeni Gerçekçi akım bu yıllarda ifadesini, ‘Pembe Realizm’ olarak bulur” (Yalçın, 2015: 183).

II. Dünya Savaşı sonrası kapitalist blok içinde kalan devletler, ‘komünizm’ heyulasına karşı, kendi ülkelerindeki işçi sınıfına yüksek ücretler ödeyerek ‘sus payı’ teminatıyla ekonomik ve sosyal refah döneminin kapılarını açar. O kapıdan giren Avrupa’nın belli başlı ülkeleri ve ABD, kapitalizm için yeni bir dönemin açılmasına ve bu sayede o kapıdan geçen toplumların yeni bir toplumsal yaşam biçimine yönelmesine ön ayak oldular. 1960’ların sonu 1970’lerin başından itibaren Fransa başta olmak üzere Avrupa’nın ekonomik refah düzeyi yüksek ülkelerinde ve ABD’de ‘rüşvetle’ yaratılan bu topluma karşı içerden bir isyan dalgası yükseldi. ’68 Baharı olarak adlandırılan bu isyan dalgasının politik kökenleri bir yana, aynı zamanda ‘rüşvete’ dayalı, ‘aldanmış’ olmaya razı, insanın kendine ve dünyaya dair kimlik arayışının özgürlükçü yönünü körelterek ‘hakiki’ olmayan temsillerle ikame etme yönelimini ifade eden toplumsal yaşam biçimine razı olmayanların sosyo-politik dışavurumunu yansıtmıştır.

Sadece toplumsal mücadele alanı değil; edebiyat, felsefe, sinema ve sosyal bilimlere ait tüm alanlar, 60’lı yılların başından itibaren söz konusu toplumsal yaşamı irdelemeye, ifşa etmeye yönelik arayışlara sahne olmuştur. Örneğin, Georges Perec 1965’te *Şeyler*’le Jérôme ve Sylvie’nin yaşantılarında, Godard, 1972’de *Her Şey Yolunda* (Tout Va Bien) filminde Amerikalı bir kadın gazeteci ile Fransız yönetmen eşinin iç dünyalarını yansıtarak bu yeni toplumsal yaşamı ifşa ettiler.

“46 yıllık istikrarlı Hristiyan Demokrat hakimiyeti, 48 farklı hükümet, sürekli değişen çoğunluk. Bu durumu değiştirmek için, Hristiyan Demokratlar 1953 yılında başarısız bir şekilde ‘dolandırıcılık yasası’ nı çıkarmaya çalıştı ve 1960

yılında Mart ila Temmuz ayları arasında İtalyan Sosyal Hareketi'nin pişmanlık göstermeyen Faşistlerinin desteğini bile kabul etti. Dört ay boyunca Fernando Tambroni'nin hükümeti, muhalefet eylemlerinin şiddetle bastırılması ve Federico Fellini'nin *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat, 1960) skandalının ardından yeni sansür yasaları açıklanmasını da içeren baskıcı ve anti-demokratik bir iç politika benimseyerek iç savaşı yeniden canlandırma riskini aldı" (Lichtner, 2013: 88).

Yeni gerçekçilik şeylere ve insana bakmanın yeni bir yolunu açtı. Bu yoldan yürüyen İtalyan yönetmenler, Fransa, Almaya, ABD başta olmak üzere dünya sinemasında ortaya çıkan yenilikler üslup tartışmaları ile ilişkilenerken sinemada öykünün anlatımı ve filmin biçimi ile ilgili arayışlarını sürdürdüler.

2.4.2. 1960'lar ve İtalyan Yeni Dalga Filmleri

1960'larla birlikte yapılmaya başlayan filmlerin Yeni Gerçekçilik akımına ait olduğunu söyleyenler olduğu gibi; bu döneme İtalyan Yeni Dalgası ismini vererek ayrı bir dönem olarak ele alınmasını önerenler de vardır. Antonioni'nin ilk dönemi, modern sinemasının bütün önemli özelliklerini içeren *Bir Aşkın Öyküsü* (Cronaca di un Amore, 1950) 1950'lilerde yapılmış olsa da, bu dönemin filmlerinin öncülü kabul edilmelidir. 1962'de üç yeni yönetmen sinemada ilk çıkışlarını yapmıştır. Pasolini, *Dilenci*, (Accattone, 1961), Bertolucci, *Korkunç Orakçı* (La commare secca, 1962) ve Olmi de *İş* (Il posto, 1961) filmleri ile sinema tarihinde kendilerine yer açarlar. 1962'ni bir başka önemli filmi ise Fellini'den gelir: *Sekiz Buçuk* (8 ½, 1963). Modern sinemanın en iyi örneklerinin ortaya çıktığı bu dönemin Yeni Gerçekçi akımın dışında başka yeni bir dalga olduğu iddialarını haklı bulmamak mümkün değildir.

1960'ların başındaki filmler kısmen Yeni Gerçekçilik gibi gözüксе de, ya da bu filmlerin yönetmenleri bu akımdan esinlenmiş olsa da, neo-realizm bu filmler için hiçbir zaman kullanışlı bir referans noktası değildi. Savaş sonrası umutlar yitirilmiş, ülke daha zengin ama eşitsizlik çok daha büyüktür. Büyüyen burjuvazi muhafazakardır. Sol hayal kırıklığına uğramış ve bölünmüş olarak ya muhalefette kalmaya ya da taviz vermeye mahkûm durumdadır. Sağ tam olarak dirilmemiş olsa da hala tehditkardır. Bu dönem, tüketiciye dönük ürünlerin, aile tatillerinin, televizyon programlarının ve kolektif hafıza

kaybının 'eski kalmış' gibi göstermeye çalıştığı bir geçmişi hatırlatmayı zorunlu kılıyordu (Lichtner, 2013: 107).

1961'de Hristiyan Demokratlar'ın iktidarı İtalyan Sosyalist Partisi ile paylaşmak durumunda kalması, toplumsal alana getirilen sansür ve baskıda da rahatlamalara neden olur. 'Andreotti Yasalan', 1959 yılında kaldırılır. Umberto Tupini'nin Gösteri Bakanı olması ile birlikte de sanatsal alandaki rahatlama kendini açık olarak hissettirir. Rossellini önderliğinde ünlü sinemacılar ve aydınlar Tupini'ye sinema sektöründe yaşadıkları sıkıntıya ilişkin bir mektup yazarlar. Böylece tüm dünyada olduğu üzere İtalya'da da film sektöründe bir özgürleşme atmosferi yaşanır. Özgürleşme ortamıyla birlikte İtalya'da, Yeni Gerçekçi akımı andıran filmler ortaya çıkar. Taviani kardeşler, Olmi ya da Pasolini gibi yönetmenlerle, dönemin sıkıntıları ve acılan yeni bir dönemde Yeni Gerçekçi motiflerle bir kez daha aktarılmaya başlanır (Yalçın, 2015: 183). Yeni Gerçekçi motiflere Fransız Yeni Dalga sinemasının yarattığı etki de eklenir. Bu akımın içindeki filmlerin önemli bir kısmı faşist dönemle ilgilidir. Faşizmle yüzleşmesini tamamlamamış olan İtalyan toplumunun sinemadaki arayışlarını ifade eden bu filmler, benzer soruları sorarlar ve ilginç bir benzerlikle belli başlı sorulara, sorunlara yanıt aramaktan da kaçınırlar.

“Taraf seçmek zorunda kalınca kim neyi seçer? Yeni Dalga Direniş filmlerinin bir trendi seçim anıysa, diğer ortak özellikleri de seçimin kendisiydi. Bu seçim genellikle yapılmıyordu, ya da farkından olmadan veya kişinin iradesinin dışında yapılmıyordu. Bu hikayelerin politik ve kültürel temel taşı olmayı sürdüren direnme kararı; *I Due Colonnelli* örneğinde olduğu gibi son çare olarak, ya da gecikmeli olarak alınıyordu ya da *Tutti a Casa*'da olduğu gibi aktif olarak ve sürekli köstekleniyordu. Benzer bir şekilde, Faşizmi desteklemeye devam etme ve dolayısıyla Almanlarla işbirliği yapma kararı da talihsiz ve yıkılmış kişilere bırakılıyordu. 1960'ların filmleri bihaber Faşistlerden ve kazara anti-Faşistlerden oluşan bir ulus betimleniyor. Bu modelin sonucunda tek bilinçli ve makul kararın taraf seçmemek olduğu, ya da daha doğrusu hayatta kalmayı ve bireyseliği seçmek olduğu bir senaryo oluşuyor. Bu, bir tarafında pasif ama etkili bireylerin, diğer tarafında kinik ve dürüst olmayan kişilerin olduğu geniş bir gri alan olarak resmediliyor” (Lichtner, 2013: 95).

1960'ların ortasından itibaren İtalya'da siyasi atmosfer değişmeye başlamıştır. '68 Hareketinin ayak sesleri duyulmaya başlayınca tarihe güncel sorunların çözümü için

bakmaya başlayan 1970'lerin sinemasının izleri de ortaya çıkmaya başlar. 1960'ların ortasından itibaren ortaya çıkan bu dönemi bir sonraki bölümün bir alt başlığı içinde etraflıca ele alacağız.



3. BÖLÜM

İTALYAN SİNEMASINDA FAŞİZM ELEŞTİRİSİNİN ESTETİK POLİTİKASI

3. BÖLÜM

İTALYAN SİNEMASINDA

FAŞİZM ELEŞTİRİSİNİN ESTETİK POLİTİKASI

3.1. Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikasını Çözümlemek - Analiz Yöntemi-

Film nasıl okunur? Tez çalışmasına başladığımız ilk iki yıl boyunca film analizleri ve sinema kuramları üzerine geliştirilmiş teorileri okuduk ve film analizlerini hangi yöntemle gerçekleştireceğimize dair bir tartışma yürüttük. Film çözümlemeleri için nasıl bir yöntem benimsemek gerektiği; hangi sinema kuramını kullanmak gerektiği, çok uzun süre üzerine okumalar yaparak tartıştığımız bir konu oldu.

Nihayet, vardığım nokta tezin konusunun içerik ve biçime dair gerektirdiği sorular oluşturarak bir yöntem benimsemek oldu. Birinci ve ikinci bölümlerde oluşturduğumuz teorik zemini referans alarak; yine bu bölümlerde somutlanan faşizme karşı direniş estetiğinin dayanaklarını ölçü olarak kabul ederek; filmin estetik politikasının faşizm karşısında nasıl bir eleştiri sunduğunu analiz edeceğiz. Ele aldığımız 4 filme bu yöntemle yaklaşarak, faşizm karşı direnişin estetik politikasına dair açıkladığımız teorileri somutlayacağız.

1900 (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979), *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977) filmlerinin estetik politikasını analiz etmek üzere yapacağımız bu çalışma öncelikle analiz yöntemine dair oluşturduğumuz sorulardan oluşan yöntemin sunumu ile başlayacaktır.

Film analizleri için oluşturduğumuz soru ve başlıkları kullanarak çözümlemelerde, her filmin özgünlüğüne göre analiz şemasındaki bazı bölümler öne çıkacaktır. Ele aldığımız film, hangi alt başlıkta faşizme yönelik bir eleştiri taşıyorsa ya

da faşist estetiğin etkisini kırmaya dönük bir yenilik öneriyorsa; o başlık üzerine derinleşeceğiz. Bu ölçüye göre, analiz yöntemindeki tüm sorular, her filmde eşit bir şekilde ele alınmayacağı gibi; filmin içeriğine ve biçimine bağlı olarak kimi soruların yanıtsız kaldığı ya da iyice geri planda kaldığı çözümlemeler de olacaktır.

3.1.1 İçeriği Belirleyen Unsurlar; Filmlerin Faşizmi Ele Alış Şekli Ve Sunumları

3.1.1.1. Film, İtalyan Toplumunun Faşizmle Yüzleşmesinde Olumlu Bir Rol Oynuyor mu?

Cinayet işlemek, katliam ya da soykırım yapmak için referanduma gidilmez. Referandum olsa da kabul edilmeyeceğini varsaymak isteriz. Fakat bu suçların işlenmesine imkan veren toplumsal bir maddi zemin olduğu da açıktır. Bu toplumsal maddi zeminin nasıl oluştuğunu geçmiş bölümlerde ele almıştır. Toplumların faşizmin suçlarını, sadece faşist liderlere yüklemek ve onları lanetleyerek kendi sorumluluklarından kaçınmak yönünde bir eğilim içinde olduğu üzerinde de durmuştur. Bu bölümde asıl araştırdığımız soru şudur; ele aldığımız filmler, faşizmle, faşizmin toplumda kabul görmesini sağlayan nosyonlarıyla bir yüzleşme vesikası haline gelebiliyor mu?

3.1.1.2. Faşizmin Nosyonları Filmin İçinde Nasıl Ele Alınmıştır?

Faşizmin öne çıkarttığı nosyonların filmde nasıl ele alındığına, faşizmin politik bakış açısı ile uyumlu ya da onu karşısına alan bir konumlandırma içinde olup olmadığına bakmak gerekir. Bunun için de; milliyetçilik, devlet, otoriterleşme, cinsel kimlikler, emek-sermaye ilişkileri, beden ve çalışma ile ilgili güzellmeler ve geleneksel aile vb. olguların filmde nasıl ele alındığının incelenmesi gerekir.

3.1.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri

Filmle faşizm eleştirisi yapabilmek için içerik olarak faşist ideolojiyi karşısına

alması yeterli olmaz. Çünkü faşizm sadece söylem düzeyinde değil biçimsel olarak da bir hegemonya alanı yaratmıştır. Filmin estetik yaklaşımı, biçimsel özellikleri ve öyküsünün anlatım teknikleri bu hegemonyayı kırmaya dönük bir tutumu içermelidir.

Bu bölümde filmin biçimsel öğelerinin ve anlatım tekniklerinin faşist estetiğin hegemonyasına karşıt olarak nasıl bir üslup yarattığını ele alacağız. Aristo'ya göre tragedyanın altı unsuru vardır: öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni (2018: 37). Filmleri incelerken tragedyaya özgü bu öğeleri filme özgü biçimsel özellikleri de ekleyerek ele alacağız.

Filmin geçmiş göreneklerle kurduğu bağı ele alabilmek için hangi anlatı biçimleri üzerinden inşaa edildiğini ortaya koymak gerekir. Klasik anlatıda öykü anlatmanın biçimsel özelliklerini bu bağlamda hatırlatmak isteriz.

Klasik anlatıda öykünün gelişimi biçimsel olarak Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda ifade ettiği biçimsel öğelere dayanır. Arthur Asa Berger, kahramanın sonsuz yolculuğunu şöyle özetler: “Başlangıç durumu; Evden uzaklaşma (işe, ormana, çalışmaya, savaşa vb.) ya da ölüm; Yasak; Yasağı çiğneme; Kötü adamın kötülük yapması; Büyülü bir nesnenin alınması; Eve dönüş” (Berger, 1996: 25). Öyküde olayların sıralanmasının bu akışa uygun olup olmadığının ele alınması ve olayların sıralanma biçiminin anlamı nasıl etkilediğinin analiz edilmesi gerekir. Filmin öyküsünün bu biçimsel akışa uygun olup olmadığı tespit etmek ve filmin izleyiciye geçirdiği mesajları buna da bakarak değerlendirmek gerekir.

Her filmde bütün alt başlıklar aynı düzeyde çalışmayacak, asıl olarak eleştirel bir üslup üretmeye dönük katkısı olan öğeler üzerinde durulacaktır.

3.1.2.1. Yönetmenin Estetik Politikaya Bakışı, İdeolojisi ve Film

Yönetmenin kişisel hikayesini, ideolojik-politik tutumunu ve sinema estetiğine bakışını bilmek filmin analizini yapabilmek için gereklidir. Filmin yapıldığı tarihsel,

toplumsal koşulları da bilmek gerekir. Nihayetinde yönetmenin bakış açısını oluşturan gerçeklik, şimdi'nin gerçekliğidir. Bütün sanat eserleri gibi film de yapıldığı tarihsel koşulların izlerini taşır. Film yapıldığı dönemin kodlarıyla yapılır ama, izleyici o kodları yaşadığı dönemin kavram dünyasıyla okur.

Yönetmenlerin ve filmlerin hangi sinema akımlarından etkilendiğine bakarak filmde yaratılan anlamlar üzerine düşünmek gerekir. Filmde kullanılan ışık, kamera hareketleri, anlatım biçimleri farklı sinema akımlarında farklı anlamlar taşıyabilir.

3.1.2.2. Filmin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözülür?

Öykü, film nasıl bir anlatı düzenine sahip olursa olsun bir çatışma üzerine kuruludur. Öyküde çatışma ve diyalektik bir gelişim aramak gerekir. Saussure, çok önemli bir görüş daha ileri sürmektedir: “Kavramlar bağıntılardan dolayı anlamlıdır ve temel ilişki karşıtlığa dayanır. Bu nedenle, ‘yoksul’ bulunmadıkça ‘varsıl’ hiçbir şey anlatmaz ya da ‘mutsuz’ yoksa ‘mutlu’ anlamlı olmaz” (Berger, 1996: 15). Dolayısıyla şu sorulara yanıt vermek iyi olur: Öyküdeki temel karşıtlık nedir? Bu karşıtlıklar politik, toplumsal, psikolojik bir anlama sahip midir?

3.1.2.3. Filmdeki Ana Karakterler ve Bu Karakterlerin Filmdeki İşlevi

Propp'un karakterin işlevi konusundaki görüşleri sadece masal anlatısında değil, film anlatısı için de önemlidir. Arthur Asa Berger, Propp'un masallar üzerinden geliştirdiği karakterlerin anlatıdaki işlevi ile ilgili şu kuralları yazmıştır:

“İşlev sözcüğü ile olay örgüsü açısından bir karakterin görevini anlayabiliriz: Kimler tarafından ve nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, kişilerin işlevleri masalın değişmez, sürekli öğeleridir. Bunlar masalın temel oluşturucu bölümleridir; Masallardaki işlevlerin sayısı sınırlıdır; İşlevlerin ard arda geliş biçimi her zaman aynıdır; Bütün masallar yapılarına göre tek bir türe ilişkindirler” (Berger, 1996: 21).

Propp'un tarif ettiği klasik masal anlatısı biçiminde bir işlevsellik yüklenmiş olup olmadığı ve hikayedeki temsiliyeti önemlidir. Karakterin amacı ve amaca giden yolda karşısına çıkan engeller ve bu engelleri aşma yöntemleri nelerdir? İnceleyeceğimiz filmlerde klasik anlatının biçimsel göreneklerine uygun bir karakter düzenlemesi olup olmadığına bakarak, eğer değil ise bu şemanın dışına çıkan nasıl bir karakter tasarımı olduğunu açıklamak üzere analiz etmeye çalışacağız.

3.1.2.4. Filmin Mesajı

Filmi yapan yönetmenin tüm dünyaya söylemek istediği bir ya da birden fazla mesajı; filmi yapma amacı vardır. Bu düşünceleri analiz etmek önemlidir.

3.1.2.5. Film Teknikleri

Yönetmen filmle vermek istediği mesajı film biçimini belirleyen tekniklerden yararlanarak gerçekleştirir. Bir film anlatısını analiz edebilmek için; ne tür çekimler, kamera açıları ve kurgu teknikleri kullanıldığına bakmak gerekir. Işık, renk, müzik ve ses göstergelere anlam vermek için nasıl kullanılmıştır? Nasıl bir oyunculuk sergilenmektedir?

Filmleri göstergebilimsel metot ile çözümlemeyeceğiz fakat bu alanda yapılan çalışmalardan da yararlanılarak filmin kodları üzerine düşünmek önemli olacaktır.

“İktidar, her daim onu temsil eden bir semboller sistemiyle birlikte var olmuş, onunla iç içe geçmiştir. Fransa’da 14. Louis’den, İngiltere’de Kraliçe Victoria’ya kadar imge ve ritüeller, kitlelerin yönetici kurum ve kuruluşlarla olan ilişkilerini sağlamlaştırmaya, iktidara insanlar gözünde cezbedici ve müşahhas bir hüviyet kazandırmaya hizmet etmişlerdir” (Zamponi, 2012: 1).

Tüm bu imge ve ritüeller kuşaktan kuşağa aktararak göstergelere ve kodlara dönüşmüştür. Faşizme karşı direnişin estetik politikasını yaratan filmlerin, faşist iktidarın kodlarını ifşa eden ve karşıt göstergelere dayanan bir anlatı biçimi kullanmaları beklenir.

Bu beklentinin hangi biçimde gerçekleşeceği yönetmenin sitiline ve anlatım tekniklerine bağlı olarak değişir.

“Gösterge (belirti – sign) gösteren ve gösterileni bağlayan ortak bir toplamdır. Yani gösterge fiziksel nesne (gösteren) ile zihinsel ürün (gösterilen) arasındaki bağ ve ilişkidir. Bu bağ, toplumun benimseyip, kabul ettiği kurallar, kodlar tarafından oluşturulur ve semiyolojinin asıl anlatmak istediği bu kodların açıklanması ve anlaşılmasıdır. (...) Göstergeler, tek başlarına, belli bir anlamı, güçlü bir şekilde işaret edebilirler. Ancak mesajdaki anlamı oluşturan göstergelerin toplamıdır. Anlamlandırma, alıcının bir göstergenin, diğer gösterilenler arasında gerçekten ifade ettiğine inandığı şeydir. Graeme Burton’a göre, göstergeye gösteren, bununla beraber olası anlamaların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir” (İmançer ve Özer, 1999: 9-10).

Filmleri göstergebilimsel bir metodla ele almayacak bile olsak, önemli göstergeleri ayrı tutacağız. Çalışmanın konusu itibariyle önem arz eden göstergeleri çözümlerken şunlara dikkat edeceğiz: “Önemli göstergeler neler ve neyi gösteriyorlar; bu göstergelerde anlam veren dizge; ne gibi kodlar var; ne gibi düşünyapısal ve toplumbilimsel konuları içermektedir” (Berger, 1996: 24).

Kodların nasıl analiz edileceğine dair çok farklı yöntemsel yaklaşımlar olsa da bizim çalışma konumuz; Faşizm ve faşizmi eleştiren filmler etrafında şekillendiği için bu çerçevedeki kodlar üzerinde çalışmak yeterli olacaktır. “Kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir. Bu sistemler, bu kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin uzlaşımları sonucunda belirlenir” (İmançer ve Özer, 1999: 14). Bu nedenle filmlerdeki göstergelerin hangi kodların içinden şekillendiğini analiz etmek önemlidir. “Kodlar ve uzlaşımlar bir kültürün belirleyici öğeleridir. Birey, kültüre üyeliğini kullandığı ortak kodlar aracılığı ile hisseder ve ifade eder. Kodların toplumsal yapı tarafından belirlenmesi, onların toplumdan topluma veya kültürden kültüre farklı anlamlar taşımaya yol açmaktadır” (İmançer ve Özer, 1999: 14).

Göstergeleri çözümlerken başvuracağımız kodları analiz etmek için yine Arthur Asa Berger'in kodların özelliklerine dair işaret ettiği temel özelliklere dikkat etmekte yarar vardır: bunlar, tutarlılık, saklı olmak, berraklık, somutluk, süreklilik, geniş

kapsamlılık. Bu temel özellikler ile şekillenen kodların ortaya çıkışı şu şekilde sınıflandırılmıştır: Kişisel (ruh biliminde), toplumsal roller (toplumsal ruhbilimde), kurumlar (toplumbilimde), düşünyapılar (siyasal bilimlerde), alışkılar (insanbilimde)'dır (Berger, 1996: 24).

Filmlerde göstergelerin kullanım biçimlerini analiz ederken, şu beş kavrama da başvurmak gerekebilir: Düzanlam, Yananlam, Mitle, Metafor, Metonomi.

“Düzanlam bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. (...) Yananlam, göstergenin izleyicinin duygu, heyecan ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. (...) Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öyküdür. (...) Metafor, bir sözün sözlük anlamı dışında başka bir söz yerine kullanılmasıdır. Ayrıca metafor, bir şeyi kendi adının dışında, çeşitli yönlerden benzediği bir başka şeyin adıyla anmaktır. (...) Metonimi (Düz Değişmece) Bir şeyin anlamını göstermek için, o şeyin kendisi yerine ona iat bir özelliğin gösterilmesidir. Bir göstergede, öncelikle gösterenle gösterilen arasında ilişki kurulmakta, ardından göstergeler birleşip anlam üretmekte ve böylelikle anlamlandırma oluşmaktadır. Anlamlandırma, temelde düzanlam ve ayn anlam düzlemlerinden oluşmaktadır. Düz anlam, gösterge içindeki gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyken, yan anlamda çağrışımlar ve mitler yer almaktadır. Diğer anlam iletme yöntemleri ise, metafor ve metonimidir. Metafor benzetmeden metonimi çağrışımdan yararlanmaktadır” (İmançer ve Özer, 1999: 10-11-12).

Faşizm, hiç bir sorgulama ihtimali bırakmaksızın, kendisini, içerik ve biçim olarak dayatır. Bunu yapabilmek için de tüm stilistik ve teknik araçları kullanır. Faşizmi ve anti-faşist mücadeleleri konu edinen filmlerin, faşizmin bu estetik hegemonyasını kırmak üzere biçimsel arayışlara girmesi ve bu arayışa uygun bir biçimde film tekniklerini kullanması beklenir. Filmlerimizde bu bakış açısına uygun bir yaklaşım olup olmadığını inceleyeceğiz.

3.2. 1970'li Yıllar ve Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikasının Toplumsal, Siyasal ve Tarihi Arka Planı

1970'li yıllar İtalya'da faşizm üzerine yapılan filmlerin sayıca arttığı bir dönem olmuştur. Daha önceki yıllarda da faşizm üzerine filmler yapılmış olsa da, 1970'lerde daha

çok sayıda, nitelikli, toplumun faşizmle yüzleşmesine etkide bulunabilecek filmler yapılmıştır.

Yeni Gerçekçilik döneminde Rossellini dışında doğrudan faşizme karşı mücadele konusunu ele alan yönetmen olmamıştır. 1960'ların ortasından sonra faşizm üzerine düşünen, anti-faşist mücadelenin eksikleri, yanlışları hakkında tartışan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun bir kaç nedeni olduğu söylenebilir. Sinema ya da başka bir sanat alanı, içinde doğduğu siyasi koşulların hamurundan inşa edilir. Bununla birlikte bazı ülke sinemalarında geleneksel olarak toplumsal olaylara sırtını dönmek, dolaylı anlatım biçimlerine kaçmak yakışık almaz. İtalya'da sinema ülkenin siyasi gelişmelere sırtını dönmeyen, hatta üstüne yürüyen bir gelenek Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, Città Aperta, 1945) filmi ile başlamıştır. Onun izini süren, Bertolucci gibi, yönetmenler de bu yoldan yürümüştür.

“İtalyan sinemasının 1960'larda başlayıp 1970'lerde devam eden hızlı siyasallaşma süreci yalnızca bu iki on yılın koşullarının ya da yönetmenlerin hızla siyasallaşmasının ürünü değildir. İtalyan sineması aslında 1930'lardan bu yana dolaylı da olsa siyasal yaşamla içli dışlı olmuş bir sinemadır ve İtalya bu türden ilişkinin en yoğun yaşandığı az sayıda ülkeden biridir” (Yılmaz, 1997: 111).

1970'lerde gerçekleştirilmiş dört filmi, *1900* (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979), *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977), faşizm eleştirisinin estetik politikasını analiz etmek üzere inceleyeceğiz. Film analizleri için oluşturduğumuz soru ve başlıkları kullanarak yapacağımız çalışmada, her filmin özgünlüğüne göre analiz şemasındaki bazı bölümler öne çıkacaktır. Dönemin sosyo-ekonomik özellikleri dört film için ortak olması nedeniyle 1970'lerin koşullarını analiz ederek başlamak gerekir.

3.2.1. 1970'li Yılların Sosyo-Politik Koşulları

II. Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da faşizmi yenilgiye uğratan komünistler, bu

zaferi, kapitalizmin yıkılacağı emekçilerin iktidara geleceği sosyalist bir sistemle taçlandırmak yerine, burjuvazi ile uzlaşma yoluna gittiler. 1970'ler de bir bakıma 68 Hareketinin dünyada ve İtalya'da yarattığı etkiyi kırmak üzere yeni bir uzlaşma sürecinin yaşandığı bir dönemdir.

Bertolucci, *1900* filmini yaptığı dönemi şöyle tarif eder:

“Novecento 1970'li yılların ortalarında İtalya'daki atmosferden ilham almıştı; Katolik Parti başkanıyla Komünist Parti başkanı birbirlerine çok, çok yakındılar ve neredeyse tarihsel bir yakınlaşmanın, başka bir deyişle, komünistlerle Katolikler arasında, Katolik işçilerin komünistlerle omuz omuza greve gittiği bir birlik oluşturmaya eşliğindeydiler. İnanılmaz derecede ütöpik fikirdi, ben de işte bu yüzden, sonunda Aldo Moro'nun bu ihtimali ortadan kaldırmak üzere kaçırılıp öldürüldüğünü düşünmekteydim. Siyasal bakımdan 1900'e ilham veren çok özel bir andı” (Gili, 2009: 312-313).

Bertolucci'ye ve diğer yönetmenlere ilham veren bu yılların faşizmle ve anti-faşist mücadele ile yüzleşme filmleri ortaya çıkmasına neden olan politik atmosferini anlayabilmek için II. Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeleri hatırlamak gerekir. Kapitalist üretim ilişkilerinin hızla güçlendiği İtalya, burjuvazi için zenginleşme yaratırken, işçiler için yoksulluğun yeni biçimlerini öğrendikleri bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Geçimini sağlamak için hayaller ülkesi ABD'ye göç eden yüzbinlerce İtalyan, Fordist üretim biçimlerinin pençesinde fabrikalara kapatılmış binlerce işçi ve güneyin çorak topraklarında yaşamını sürdürmek için çabalayan köylüler. 1960'larla birlikte, her şeyin iyiye gittiği inancı, yerini gerçeklerin huzursuzluğunun yayılmasına, eylemlere, grevlere bırakmıştır.

II. Dünya Savaşı sonra İtalya'da gerçekleşen ‘ekonomik mucize’, işçi sınıfının sırtından sağlanmıştır. 1951-61 döneminde sanayi üretiminin iki kat artmasına rağmen ücret artışları çok düşük bir düzeyde kaldı. Bu ekonomik büyümenin sürekliliği uzun sürmedi. 1961 yılı işçi mücadeleleri açısından yeni bir dönemin başlangıcını oluşturdu (Güç, 1988: 1522).

Ekonomik resesyonun sadece İtalya'da değil, dünyanın her yerinde kendini

hissettirmeye başladığı bu dönem, II. Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan istikrarlı gelişme modelinin tıkanmaya başladığı dönemdir.

“Emperyalizmin ilkel tahakküm biçimi olan sömürgecilik tedricen tasfiye edildi, emperyalizm kendisini, kapitalist üretim ilişkilerini dünyanın her köşesinde kurumlaştırarak yeniden üretmeye yöneldi ABD sermayesi bu amaçla ve muazzam büyüyen ekonomik kapasitesini değerlendirme güdüsüyle hem Batı emperyalizminin denetimindeki eski sömürgelere, hem de savaşta yıkılan Avrupa’ya büyük sermaye aktarımı yaparak dünya pazarını güçlendirdi, uluslararasılaştırarak geliştirdi ve bütünleştirdi. (...) Yeni emperyalist yapılanmadaki tıkanıklığın işçi sınıfına dönük olumsuz ekonomik etkileri; sınıfsal, ırksal (ABD), dinsel (İrlanda), bölgesel (İtalya) vs. eşitsizliklerin baskısını da artırarak, emekçi sınıfların kendiliğinden tepkilerine zemin oluşturdu” (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi, 1988: 1506).

Avrupa’nın geri kalanı gibi İtalya da savaştan sonra ortaya çıkan ortak güçlüklerle yüz yüze kalır. Hemen her yer, geçmiş bir muharebe alanıydı ve aynı zamanda her yerde geçmiş ve şimdiki kavgaların verileceği bir ortam vardır. 1960'larda çözilememiş tarihsel sorunlar, bir eşik noktasına varmıştır.

İtalya'da 1963 tarihi geldiğinde yeniden inşa süreci tamamlanmış ve kendine özgü dinamikleriyle bu sürece yayılan eşsiz zorluk ve fırsat karışımı dağılmıştır. Ekonomik Mucize’nin beraberinde getirdiği tüketicilik ve artan servet, İtalyan toplumunun dinamiklerini sonsuza kadar değiştirerek daha büyük bir orta sınıf ve geniş bir endüstriyel işçi sınıfı yaratır. Servetin artışı, ev içinde ve boş zamanda bir özelleştirme etkisi doğururken çamaşır makinesi ve televizyonlar gibi aygıtlara sahip olunması giderek (bir zamanlar) sosyal etkinlik olan şeylerin altını oyar, kentleşme ise geniş aileden çekirdek aileye doğru bir değişimi gerçekleştirir. İtalya’nın tarihinde ilk kez yaygın bir iç göç süreci yaşanır, çoğunlukla güneyden kuzeye ve taşradan merkeze doğru olan bu göç, modern ve ulusal bir popüler kültürün ortaya çıkışını hızlandırır (Lichtner, 2013: 129-134).

1960'lardan itibaren işçiler kendi çıkarlarını gerçekten temsil edecek örgütlenme arayışı içindeydiler. İtalya'da sendikalar, çok uzun bir süredir, işçilerin hakları için

mücadele eden örgütler olmaktan çıkmış, işçilerin kapitalist üretim ilişkileri içindeki konumlarına razı gelmeleri için manipüle edildikleri bürokratik mekanizmalara dönüşmüştür. İtalya'da işçi sınıfının geleneksel örgütleri, İtalyan Komünist Partisi, İtalyan Sosyalist Partisi, sendikalar; emekçileri politik bir bakış açısından uzak tutmak için sendikaları sadece ücret artışı vb. konularla sınırlandırmışlardır. İşçiler, giderek kötüleşen çalışma koşullarını düzeltmek için önce 'kendi' örgütleri ile mücadele etmek zorunda kalmışlardır.

“İşçilerin otonom mücadeleleri sendikalara karşı mücadeleler içerisinde şekillendi, işçilerin sendikalara karşı muhalefeti iki nedenden ötürüydü. Birincisi, sendikaların kapitalist verimlilik prensibine göre ücret artışları talep etmeleri eleştiriliyordu. (...) İkincisi, sendikaların mücadele biçimi sembolik grevlere dayanıyordu ve hiçbir şekilde üretimi hedeflemiyordu. Tabanda gelişen mücadeleler geleneksel sendikaların bu anlayışlı aşmaya çalıştılar. (...) Sendikalar, sermayenin 'modernleştirme' adı altında uygulamaya koyduğu yeni sömürü metotlarını destekliyordu. (...) İşçiler özyönetim organlarını oluşturma doğrultusunda adım attıkça, sendikaların grev hareketini kontrol altına alabilme girişimleri başarısızlığa uğruyordu” (Güç, 1988: 1522).

1960'lar, sadece işçi hareketinde değil, öğrenci hareketlerinde ve diğer toplumsal alanlarda da, geleneksel sol örgütlere tepki duyarak radikalleşen mücadelelerin ortaya çıktığı yıllardır.

“1960'tarda Avrupa'da yükselen hareket, genellikle bu ‘öğrenci hareketi’ olarak adlandırıldı. Bu açıdan ABD' deki hareketle arasında önemli bir fark olduğu söylenemez. İkisi de, bu hareketlerin ‘sonradan teorisyen’ Herbert Marcuse’in iddia ettiği gibi, yeni bir toplumsal/ devrimci özne arayışına tekabül ediyorlardı” (Somay, 1988: 1507).

'60'ların ortasında, sanayinin ihtiyaçları doğrultusunda üniversitelerde yeni bir yapılanmaya gidilir. Orta Sol Koalisyonun hazırladığı reformlar paketleri 'rasyonelleştirilerek' üniversite öğrencilerinin emeğini ucuza sanayinin kullanımına sokmayı hedeflemektedir. Bu projenin diğer ayağı da işçilerin veya potansiyel işçilerin de devam ettiği gece veya meslek okullarının çoğalması ve iş gücünün niteliğinin artırılmasıdır. Öğrencilerin emeğin sermaye karşısındaki pozisyonu daha çok görmesini sağlayan; işçilerin içlerinde olduğu sömürü ilişkilerine başka bir gözle bakmasını

sağlayan ortamlar oluşmasını sağlayan bu süreç 1967'ye girilirken, radikal öğrenci ve işçi hareketlerinin yükselmeye başlamasına neden olmuştur.

1966'da bir öğrencinin neo-faşistlerce öldürüldüğü anti-faşist gösteriler ve Vietnam kurtuluş hareketiyle dayanışma kampanyaları; ayrıca Yeni Sol dergilerde akademik hiyerarşi ve otorite ile modern kapitalist üretim sürecindeki ilişkilerin koşutluğunun vurgulanması, hareketin anti-kapitalist kimliğinin netleşmesine zemin hazırladı. Özellikle 1968'in ikinci yarısında siyasal bir strateji belirleyemeyerek tıkanıdığı noktada, öğrenci hareketi işçi sınıfıyla devrimci bir ittifak kurmayı önemsendi. Meslek yüksekokulları ve akşam okullarında eğitim gören işçi veya müstakbel işçilerle ilişkiler kuruldu; sendikalar, kimi zaman parti aracılığıyla veya doğrudan fabrikalara gidilerek işçilerle bağlantı kurmaya çalıştı. Bu faaliyetler bakımından, öğrenci hareketinde iki temel çizgi vardır. Her alanda anti-otoriter ilişkileri geliştirmeye çalışan Torino ve Milano merkezli Lotta Continua; işçi sınıfıyla ilişkisini bu genel perspektife tabî olarak düşünüyor ve işçilerle salt fabrikalarda değil, onlarla boş zaman ve hayat mekânlarında, mahallelerinde ilişki kurmanın daha devrimci imkânlar yaratacağını savunuyordu (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi, 1988: 1527-1528-1529).

1967/1968 yılları devrimci öğrenci hareketi ile işçi hareketinin meslek okulları üzerinden başlayan bağının daha da güçlendiği yıllardır. Geleneksel örgütlere güveni kalmayan işçi hareketinin yeni yönelimlerinin tüm bu gelişmelerden etkilenmemesi beklenemez. Nitekim, 1967 Eylül'ünde Torino'nun Kuzeyindeki Ivrea kasabasında gerçekleşen Olivetti grevi, başlamakta olan işçi ayaklanmasının ilk kıvılcımı olacaktır. Grevler tüm ülkeye yayılır. Çok sayıda fabrikada işçi konseyleri kurulur.

“İşçi sınıfının eylemliliği, radikal biçim ve içeriklerini yitirerek düşmesine karşın, 1970 ve 1971'de de yüksek bir düzeydeydi. (...) Ancak 1970 ilkbaharına girilirken FIAT'da ve diğer işletmelerdeki İşçi Meclisleri, İşçi Konseyleri ve İşçi-Öğrenci Komiteleri de kendi içinde bürokratikleşmeye başlamıştı. Eylem biçimleri de görece pasif görünüm almaya başladı: İşçiler sık sık viziteye çıktılar, işi yavaşlattılar. Bu arada PCI, ‘işletmelerdeki mücadeleyi reformlar için mücadeleye dönüştürme’ sloganıyla, ivmesi düşmekte olan işçi eylemliliğinin siyasal rantını elde etme çabasına girdi. (...) 1971 ilkbaharındaki son grevler ve direnişler, büyük ölçüde sendikaların sol kanatlarının inisiyatifindeydi; vasıflı işçilerle vasıfsızlar arasındaki ayrımların yeniden vurgulanmaya başlanması,

‘zincirleme’ ve ‘satranç’ grevlerinin bu ayrımın belirginleşmesine ve örgütlenmedeki bürokratikleşmeye bağlı olarak artık yapılmaması, bu son grev dalgasının fazla etkili olmamasını getirdi. FIAT'daki AOU başta olmak üzere radikal sol örgütlenmeler bölündüler ve marjinalleştiler. 1971'in ikinci yarısında İtalya yeniden 'istikrara' kavuşmuştu” (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi, 1988: 1527-1528 -1529-1530).

Devrimci bir önderlikten yoksun olan işçiler, devrimci öğrenciler yeniden geleneksel sol örgütlerin konformist, uzlaşmacı politikalarına razı edilmek isteniyordu. Harekete geçerken itiraz ettiğine rıza göstermek istemeyen devrimcilerin bir kısmı daha da radikalleşerek Brigade Rosse (Kızıl Tugaylar) örgütünü kurdu. Kızıl Tugaylar, işçilerin ihtiyacı olan önderliğe talip olabilecek bir komünist parti olmaktan ziyade, *1900* filminde Alfredo'ya silah doğrultan ve filmin başından sonuna onu vurmak isteyen genç tarım işçisi Lenito'ya benzer. Lenito, kafasında efsaneleştirdiği Olmo olmak ister, oysa ne Olmo onun hayalindeki Olmo'dur, ne de toy Lenito Olmo'nun deneyimine, gücüne sahiptir. Ne köylüler ne de Alfredo onu gerçekten ciddiye almaz. Silahını bırakmamak için direnen son kişidir. Fakat tüm sızlanmalarına rağmen, İtalyan Komünist Partisi'nin siyasi tutumunu temsil eden Olmo, onun elinden silahı alacaktır.

1970'li yıllarda yapılmış olan tüm filmlerde ABD ile ilgili göndermeler olmasının nedenleri arasında tüm bu gelişmeler vardır. Faşizme karşı mücadelede asli olarak kendi güçleri ile başarı kazanan ve Mussolini'ye kendi yöntemleri ile hesap soran İtalyan direnişçileri, proletaryanın kaderini ABD merkezli sermayenin planlarına bırakmışlardır. *1900* filminin başında Alfredo, genç direnişçisinin kendisine doğrulttuğu silahı umursamadan alakasız bir şekilde Amerikalı ineklerden bahseder. Gerçek bir tehdit altında olmadığını düşünmemize yol açan bu tutumu aslında filmin yapıldığı dönemde yaşayanların içtenlikle anlayacakları bir tarihsel semptomu gönderme içerir. *1900* filminin sonunda, direnişçilerin kazanmasının hemen ardından, kurulan geçici hükümet adına tarım işçilerinin silahlarını toplamaya bir jiple gelen kişilerden birinin elinde Amerikan silahı vardır. Olmo, o jipteki insanlara, işçilerin güvenmesini sağlar ve silahlarını teslim etmelerine ön ayak olur. Olmo, o yıllarda devrimci bir mücadele yürüten komünistleri temsil etse de, İtalyan Komünist Partisi (PCI), o gün de, filmin çekildiği yıllarda da proletaryanın silahlarını (gücünü/mücadelesini) ABD menşeli kapitalizmin bekçiliğini yapan güçlere teslim etmiştir.

“Savaş sonrasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sosyal demokrat veya düzenle uzlaşma halindeki komünist partilerin hedefledikten veya yaratmaya çalıştıkları toplumsal uzlaşma modeli her zaman varolan kapitalist düzenin çerçevesine sığmıyor ve gerek işçi hareketi içinde gerekse toplumun diğer kesimlerinde çeşitli biçimler ve yöntemler altında muhalefetlerin doğmasını engelleyemiyordur. (...) 70-80'lerde şehir gerillası biçiminde ortaya çıkan ve silahlı propagandayı esas mücadele yöntemi olarak tanımlayan gruplar geliyordu. (...) Geniş sol yelpaze içinde Renato Cuic çevresinde örgütlenen Brigade Rosse (Kızıl Tugaylar) da vardı. Brigade Rosse, 'halk düşmanlarını' (hakimler, savcılar, sanayi kuruluşları yöneticileri vs.) cezalandırma eylemleri arasında en önemlisi 16 Mart 1978'de Hristiyan Demokrat Parti' den Almo Moro'nun kaçırılmasıydı. (...) Hristiyan Demokrat lider 55 gün tutsak kaldıktan, militanlar tarafından sorgulandıktan sonra öldürüldü” (*Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi*, 1988: 1581).

İtalya, Bolşevik tarzda devrim/parti anlayışına sahip bir devrimci partinin yokluğundan muzdarip ve dolayısıyla tüm bu mücadelelerin yeniden işçilerin kapitalist üretim ilişkilerine mahkum edildiği bir kaderin tutsağı bir ülkedir. Badiou, 1968 Fransa'sından yola çıkarak bu döneme damgasını vuran sürece dair söylediği şeylerle, bu yıllara referansla yapılan filmlerdeki 'mutluluk' (özgürlük, aşk ya da yerine koyulabilecek başka her hangi bir arzu) arayışına da yanıt verir.

“1960'lı yılların Fransa'sı dünyasında, bu dünyanın yasası olmuş, genç entelektüeller ile genç işçiler arasındaki katı ayrımın eskimiş bir zorunluluk olduğunu açığa çıkarmasıdır. Olay tam da bu yasanın yerini tersinin alabileceğini ve sonuçta alması gerektiğini açığa çıkarmıştır: Genç entelektüeller ile işçiler arasındaki doğrudan birliğin yarattığı yeni bir siyasi akım. Fransız Komünist Partisi bu meselede etkin bir aktör değil de onun hedefi olduysa eğer bunu sebebi onun da bu ayrım yasası uyarınca örgütlenmiş olmasıdır, öyle ki entelektüel hücreler ile fabrikaların komünist hücreleri arasında doğrudan her türlü ilişki kesinlikle yasaktı. İşte bu yüzden bu parti de aynı şekilde eski dünyanın bir parçasını oluşturuyordu. (...) Bir olayın gücü sayesinde pek çok insan, dünyanın gerçeğinin, bu aynı dünyanın baskın bakış açısından basitçe olanaksız görünen bir şeyde yatabileceğini keşfeder. Burada Fransa'daki 68 Mayıs'ının sloganlarından birinin derin anlamını buluruz: Gerçekçi olun, imkânsızı isteyin!” (Badiou, 2015: 61).

Özgürlüğü kaldırım taşlarının altına arayanlar, bu radikal eylemlerini radikal bir devrimle taçlandıramamış olmanın hüsrani ile 1970'lere doğru yol alırken dünya komünist hareketi de bir kez daha emekçileri hüsrana uğratmıştır. Taşı yerinden oynatan umut, iyimserlikle sorunların çözülemeyeceğinin bir kez daha görüldüğü bir noktada

pandoranın kutusuna kapatılmıştır. İtalya'daki tabloyu Ertan Yılmaz, *68 Hareketi ve Sinema* kitabında şöyle anlatır:

PCI (İtalyan Komünist Partisi), bu yıllarda Güney'deki tarım işçilerinin ayaklanmalarının kanlı bir şekilde bastırılmasına göz yumarak, birçok fabrikada kurulan 'Consigli di Gestione' lerin (Yönetim Konseyleri) işlevini 'verimliliği artırmak amacıyla yönetime katılmasıyla sınırlayarak, kapitalizmin ekonomik ve siyasal restorasyonuna katkıda bulundu. Bu nedenle PCI, 1960'larda işçi sınıfının ve giderek gençliğin radikalleşen tepkilerine doğal olarak yanıt vermemiştir. Yöneticilerinden Pietro Ingrao, 1972'de kaleme aldığı bir denemede 1960'larda İtalya'daki radikalleşmeyi aşırı-solun yaptığı yanlışlar olarak değerlendirmektedir. 1960'ların işçi ve öğrenci radikalizmi PCI'nin dışında hatta ona rağmen ortaya çıkmıştır. PCI'nin radikalizme kendi siyasal anlayışında/tercihinde yer vermemesi, giderek partisi olarak gördüğü işçi sınıfı içinde de tepkilere neden olmuş ve işçi sınıfının bir bölümü PCI ve kontrolündeki CGIL'ın (İtalyan Genel İş Konfederasyonu) sadece ücret artışıyla sınırlı mücadelesiyle yetinmeyerek, örneğin ücret artışı sağlanması sonucu grev hakkından vazgeçen sendikaları da protestoya yönelik grevler yapmışlardır (Yılmaz, 1997: 40-41).

1970'lerde yapılan filmlerin, bu siyasi ortamda yapıldığını hatırd tutmak önemlidir. Çünkü neo-faşist örgütlenmeler eskisi kadar olmasa da yine devrimci hareketlerin ıslah edilmesinde kullanılmıştır. Üstelik İtalyan Komünist Partisi, İtalyan Sosyalist Partisi ve işçi sendikalarının dolaylı olarak, kontrol edemedikleri devrimci mücadelelerin bastırılması için devlet şiddetinin kullanılmasına razı olduğu bir dönemdir. Sinemanın ve sinemacıların da bu dramatik atmosferden etkilenmemesi ve tüm bu çelişkilerin en görünür olduğu zamanları hatırlamamaları mümkün değildir. Bertolucci, Fellini, Rosi, Scola, Visconti gibi yönetmenler, yaşadıkları dönemde umudu arayan izleyici için faşist geçmiş ile yüzleşen filmler yaparak pandoranın kutusunu açarlar.

3.2.2. 1970'li Yıllarda Sinema

II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasından atılıma geçen kapitalizmin kollarına

kendisini bırakarak serpilip gelişen sinema, tüm bu olup bitenler karşısında kayıtsızlığın politikasını üreten bir ticari-kültürel endüstri yaratmıştır. Hiroşima'nın dehşeti, soykırımın laneti, savaşın harap ettiği hayatlar, faşizm, açlık, sömürü, vahşet; tüm bunlar yaşanmamış gibi filmlerle pazarlanan Amerikan Yaşam Tarzı dönemin hakim sinema estetiğini belirler.

“II. Dünya Savaşı'ndan sonra kutuplara bölünen ve Batı diye adlandırılan kapitalist-emperyalist sistemin fiilen lideri konumuna gelen, 1989'da karşı kutbun yıkılmasıyla geçilen ve de adına ‘yeni dünya düzeni’ denen yeni koşullarda tek süper güç olarak ayakta kalan, dolayısıyla da konumunu daha da güçlendirmiş gibi görünen Amerika Birleşik Devletleri'nin neredeyse 50 yıldır bu konuma sahip olmasının araçları ekonomik gelişmişlik, siyasi istikrar, üstün askeri güç, yakalanan görece refah, teknolojik ilerleme gibi hepsi de birbiriyle yakından ilişkili olguların yanısıra bu araçları ve bu araçların başlıca amacı olan Amerikan Yaşam Tarzı'nın (American Way of Life) taşınmasını/aktarılmasını üstlenen, içinde 1960'lara kadar sinemanın, 1960'lardan sonra ise televizyonun bulunduğu ve başrolü oynadığı kitle iletişim araçlarıdır. Bu anlamda Hollywood yalnızca fazla film üretmekle kalmamış, aynı zamanda dağıtımı da tekeline alarak Amerikan değerlerini yücelten ideolojinin taşınması/ aktarılması/yayılmasının da en önemli araçlarından biri olmuştur” (Yılmaz, 1997: 75).

ABD bütün dünyanın gözlerini diktiği sinemanın beyaz perdesi gibidir. Bir projektör olduğunu sır gibi saklayarak; ışıklar arasından sunduğu dünyanın içinde yaşama hayalleri ile milyonlarca insanı büyüdü altına alır. Bu büyü, milyonlarca insanın, güvencesiz ve karın tokluğuna çalışan işçiler olarak bu ışığa doğru sürüklenmesine neden olmakla kalmaz, yaşadıkları ülkede ABD emperyalizminin çıkarları lehine liberalizmin yeşermesini sağlayan politikalara teslim olmalarına destek olur. Aslında bu büyülü dünya, sinema sektöründe bile cadı avlarının yaşandığı anti-komünist bir ideolojik, politik baskı ve şiddet üzerine kuruludur. Faşizmin estetik köklerini içinde bulabildiği Hollywood, ideolojik ve politik olarak büyüünü bu temeller üzerinden esfunlar.

“Komünizm korkusu daha soğuk savaş yıllarından önce ortaya çıkmış, antikomünizm ABD'li siyasetçilerin başvurdukları en etkili araçlardan biri olmuştur. Sovyet devriminin başarıya ulaşması, hele sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmadaki ustalığı, ABD yönetimini ülkeyi komünizm sızmasına karşı önlem almaya yöneltti. Bu amaçla 1937 yılında Amerika Karşıtı Etkinlikler Parlamento Komitesi (House Committee on Un-American Activities) adlı bir komite kuruldu. 1945 yılında Amerikan Ticaret Odası yayımladığı bir bildiriyle,

komünistlerin sinema ve iletişim alanını ele geçirmeyi amaçladıklarını ve bu doğrultuda önemli gelişmeler sağladıklarını belirtti. Rapor bu gelişmenin önlenmesi için komünistlerin ‘ihbar edilmesi’ gerektiğini öne sürüyordu. (...) Warner Bros. Stüdyoları'na giriş çıkışı yasaklamaya kalkışan grevcileri polisin göz yaşartıcı bomba atarak dağıtmasını damdan izleyen yapımcı Jack L. Wamer, komünistlerle mücadeleye katılmaya karar verdi. Louis B. Mayer ve Walt Disney ile birlikte Hollywood'un en etkin komünist düşmanı kesildi” (Teksoy, 2005: 356-357).

Hollywood, İtalyan sineması da dahil olmak üzere dünya sinemasını her açıdan etkisi altına almıştır. Konumuz Hollywood sineması olmamakla birlikte bunları anımsayarak yol almakta fayda vardır. Çünkü İtalya'da faşizm karşıtı bir filmin estetik politikasının, tüm sinema tarihine damgasını vuran Hollywood estetiğinden koparak yol almış olduğunu umarız.

Hollywood tüm dünya sinemasını kontrol altına alıyormuş gibi görünse de, Avrupa'da gelişen 'karşı' sinema akımları Amerikan sinemasını etkileyecek ve Bağımsız Amerikan Sinemasını besleyen bir unsur haline gelecektir. 1960'lardan 1970'lere varan dönemde ABD' de, Avrupa' da ve dünyanın başka yerlerinde ideolojik, politik, kültürel hegemonya karşısında direnen, bu hegemonyaya karşı çıkan filmler ve sinema akımları ortaya çıkmıştır. Orhan Veli'nin dizelerindeki balıklar gibi³ sevindiricidir.

Fransız Sineması bu dönem dünya sinemasını etkileyen bir odak haline gelir. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ile başlayan bu etki, Yeni Dalga ve Godard ile katlanarak artmıştır. Yeni Gerçekçi kökleri ile Rossellini'ye bağlılığını sürdüren dönemin sinemacıları, Rossellini'nin Godard'ın gözleri ile buluştuğu özgün filmler ortaya çıkarmış ve dünya sinemasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. 1962 yılında manifestosunu yayınlamış olan Yeni Alman Sineması da İtalyan yönetmenleri etkilemiştir. Alman Sinemasının faşizm eleştirisi yapan İtalyan filmleri üzerinde etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

3 “Balıklar çıkacak yoluna, karşıcı; Sevineceksin.” Orhan Veli Kanık, Hürriyete Doğru

Bu durumda, bu dönemin İtalyan savaş filmlerinde, David Forgacs'ın gösterdiği gibi, bellek ve alegorinin temel unsurlar olarak karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir. 1970'lerde faşizm ve anti-faşizm konusunda çeşitli ve yüksek profilli tarihsel filmler yapılmış olsa da; bunların sayısı 1960'lardaki kadar çok değildir. Fellini'nin *Roma* (1972) ve *Amarcord*'u (1973), Bertolucci'nin Faşist üçlemesi *Konformist* (Il Conformista, 1970), *Örümceğin Stratejisi* (La Strategia del Ragno, 1970) ve *1900* (Novecento, 1976) filmleri; hatırlama ve unutma süreçlerini soruşturmanın hem aracı hem nesnesi olur (Lichtner, 2013: 134).

Bu dönemin filmlerinde Faşist İtalya, cahil, yoz, yoksun, yoksul ve ölümle pervasızca yan yana gelen boş bir 'büyüklük' retoriğiyle hatırlatılır. 1970'lerin siyasi sorunları karşısında faşizm nostaljisinin toplumda yeniden karşılık bulma ihtimaline karşılık; mazi çoğu zaman trajik kimi zaman ise alay konusu olarak ele alınır. İtalyan sinemasında daha önceki yıllarda da faşizm konu edinilmiştir fakat 1970'lerle birlikte dönemin siyasi atmosferinin de etkisiyle geçmişle yüzleşme retoriği öne çıkar.

1970'lerde olgunluk çağına gelen yönetmenlerin çocukluk anılarının ya da erginleşme dönemlerinin hatıraları ile harmanlanan bu filmler, psikanaliz ve politikayı; birey ve sınıfı, bugün ve geçmişi bellek üzerinden bir araya getirir. Kişisel deneyim ve duyguların da öne çıktığı bir bakış ile sınıflar mücadelesine ve politikaya bakmaya yarayan filmler, Marx ve Freud'u yan yana getirmiştir.

Çocukluk, çevrede yaşanan tüm vahşete rağmen, şaşılabilir bir hayattan her koşulda keyif alma duygusunu da dönemin filmlerine taşımış olur. Yönetmenlerin amacı, faşizm koşulları altında da insanların neşeli anıları olabileceğine dair bir tablo yaratmak değildi belki; ama çocukluk her koşulda insan hafızasında absürd, neşeli, şaşırtıcı anılarla birlikte ortaya çıkan bir gerçeklik olarak filmlere yönelik faşizmi hafife alma eleştirilerinin ortaya çıkmasına neden oldu. Örneğin *1900*, Bertolucci'nin çocukluk dönemlerinden beslenen bir öykü olarak, aslında aynı zamanda bir arkadaşlık hikayesidir. Fakat sınıfsal konumlanış buna rağmen ve bu duygu ile birlikte filmde öne çıkmıştır. Yine de çocukluk arkadaşları; sınıfsal pozisyonlarını geri plana atarak birbirlerini kollamış ve patronun sömürsünün süre gitmesinde bir etkisi olmuştur. Fellini'nin *Amarcord* filmi de

yine çocukluktan kalan izlere hafızada yolculuk teması üzerine kurulmuştur.

İtalyan filmlerinde faşistlerle dalga geçilmek üzerinden bir komedi unsurunun o yıllarda oluşmaya başladığını söylemek mümkündür. Örneğin, Amarcord faşistleri palyaçolaştırarak küçültür. Fakat faşizmin bir komedi unsuru olarak ele alınması riskli bir yaklaşım içerir. Örneğin, Chaplin'in *Büyük Diktatör* (The Great Dictator, 1940) filmi; sarsak, başarısız, faşist karakterle izleyicide sempati yaratır. Faşistleri komik gösterme fikri, bir yandan onları küçük düşürürken diğer yandan eğlenme unsuru haline getirerek 'normalleştirir'. Elbette bu filmler çok büyük anlatılardır ve zamanını aşan sinematografiler yaratmışlardır. Fakat faşizmi eleştirmek yerine onunla alay etme; onu hafife alma düşüncesi, tarihsel bir geçmişi olan faşizme karşı mücadelenin önündeki engellerden biri haline gelme potansiyeli taşır.

Fellini, sinemayı bir şenlik gibi gören yaklaşımının atmosferini yansıtan Amarcord⁴ filminde bir erkeğin erginleşme döneminin üzerinden faşizmin bir taşrada nasıl yaşandığını anlatmıştır. Fellini'nin belleği, seyircileriyle paylaştığı ama onlara empoze etmediği özel bir bellektir. Dolayısıyla, Faşizmi, ciddiyetine gölge düşürmeden karikatürize etmeye çalışmıştır.

“Fellini’nin faşizmi hormon fışkıran ve kendi görüntüsüne takıntılı bir ‘ergenlik’ ideolojisidir ve Romagna’nın taşrasındaki kendi ergenliğinin ideolojisi. Yine de ilk gençlik angst’ı, isyancı çizgileri ve kuralları yıkma arzusu Fellini’nin anlatılarında yalnızca cinsel bir gerilim olarak ortaya çıkar, asla siyasi gerilim olarak değil. Yani ergenlik, Fellini’nin hikâyesinin yalnızca yarısıdır: 1930 ortalarında Faşizm sivilceli, sürekli kendiyle ilgilenen bir yeni yetme değil, kaslı, kendinden memnun, küstah bir orta yaşlı adamdır. Burada iki bellek olduğu gibi iki Faşizm vardır: Fellini’nin özel Faşizmi bir ergenin bekaret ve erkeklik rüyasıdır, röntgencidir, tabulara takıntılıdır; kamusal faşizmi ise orta sınıf profesyonel erkeğin kendi ikiyüzlülüğünden zevke gelen taşra ütopyasıdır. Fellini’nin tatmin edici olabilen ve olmayabilen sentezi seksle ve Faşizmi ergen değil orta yaş krizi olarak anlamasıyla dolayımlanır, statü ve kayıp gençliğin çatışmalı gerilimleriyle örselenir, Mussolini’nin hem aile erkeği hem seri zinacı

4 'Amarcord' (a m'arcord) Federico Fellini'nin doğduğu şehir olan Rimini'de konuşulan, İtalyanca'nın Emilia-Romagna lehçesinde 'Hatırlıyorum' anlamına gelmektedir.

olarak fazlasıyla göz önünde, iki yüzlü personasının çerçevesine mükemmel uyar” (Lichtner, 2013: 143).

Faşizmin iktidarda olduğu bu dönemin, erginleşme töreni gibi bir tablo içinde anlatılması; Fellini’nin kişisel tarihi açısından anlamlı bir yolculuk olsa da faşizmin hafifsenmesine neden olan duyguların öne çıkması nedeniyle eleştirilir. Fellini, *Amarcord* filminde alay konusu olan faşistlerin, Titta’nın babasının boğazına hintyağı boşalttıkları sekansta aslında işkenceci olduklarını göstermesi; komedinin altındaki trajediyi gösterir.

Fellini, faşizmin İtalya’da yarattığı trajediyi simgesel bir dille filme sokar. Faşistler panayır havasındaki kasabada bile siyasetle hiçbir ilişkisi olmayan yaşlı bir adama işkence yapar. Faşizmin ve ırkçılığın, İtalya’da ve aslında aynı zamanda dünyanın her yerinde, ürkütücü bir banallik ve sefil bir normallik görünümü ile birlikte insanı tedirgin eden bir yanı vardır. *Amarcord* filmi, faşizmin bu yönünü izleyiciye duygu ve düşünce olarak geçirir. Banallik, gündelik hayatın panayırında normallik kazanmış iken, beklenmedik bir işkence sekansı; uyuyan birinin omuzlarından sarsılarak uyandırılması gibidir. Faşizmin yozluğu içinde sıradan hayatın birden bire cehenneme dönebileceğine dair tedirgin edici bir his bırakır.

1970’lerin sinemasında sadece Fellini değil birçok yönetmen; simgesel anlatımı kullanarak filmin sinematografisinde anlam yaratmayı tercih etmiştir. Hatırlamak üzerinden anlatılan filmlerde alegorinin öne çıkışı, geçmiş ile güncel arasındaki bağın somut nesnelerle kurulmasına imkan sağlar.

“Savaş sonrası yeni gerçekçiliğin ve onun 1960’lardaki dirilişinin tercih ettiği retorik cihaz olan metoniminin yerini büyük ölçüde alegori aldı ve geçmişin ezelden beri var olan stereotipik tipleri (stok karakterleri) yerini sadece bir insan veya sosyal grubu temsil etmeyen daha ziyade bir fikri, psikolojik birgüdü, geçmiş veya geleceğe açılan bir anahtarı temsil eden daha simgesel karakterlere bıraktı” (Lichtner, 2013:135).

Tezimizde analiz edeceğimiz dört film; *1900* (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *İsa Eboli’de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979), *Özel Bir Gün* (Una Giornata

Particolare, Ettore Scola, 1977) şu ana kadar anlatmış olduğumuz tarihsel-toplumsal koşullar gözetilerek ve ilk iki bölümde çizmiş olduğumuz teorik zemin referans alınarak analiz edilecektir. Bu dört filmle Faşizmin eleştirisinin estetik politikasını analiz etmek üzere yapılan çalışma; faşizme karşı direnişin film biçimine doğru bir yolculuk olmayı amaçlamaktadır.

3.3. 1900 (*Novecento*, 1976)

Bernardo Bertolucci yönettiği, *1900*, ilk kez 1976 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir. Başrollerde, Robert De Niro, Gérard Depardieu, Dominique Sanda, Donald Sutherland, Alida Valli ve Burt Lancaster oynamıştır. Film, Bertolucci'nin memleketi Emilia bölgesinde çekilmiştir.

1900, 20. yüzyılın ilk yarısında İtalya'da gerçekleşen sınıf mücadelelerini, iki çocuğun doğumundan ölümüne dek süren ilişkileri bağlamında ele alır. İtalya'nın Emilia bölgesinde, toprak sahibi Berlinghieri ailesinin torunu Alfredo Berlinghieri ve aileye tabi tarım işçileri olarak çalışan Dalco ailesinin torunu Olmo Dalco (tarih sahnesinde burjuvazi ve proletaryanın birlikte doğması gibi) aynı gün doğarlar.

Novecento, 'yeniçağ' anlamına gelir, film 1901 yılında Oyster Giuseppe Pellizza Da Volpedo'nun *Il Quarto Stato* tablosu ile açılır. Volpedo bu eserine 'dördüncü Kuvvet' adını, Fransız Devrimi sonrasında üç egemen toplumsal sınıflarına (Asiller, Kilise ve Avam) karşı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren işçi sınıfının 'dördüncü kuvvet' olarak çıkmaya başlaması nedeniyle vermiştir. Kamera, önce tablodaki tek adama odaklanır ve sonrasında tüm tabloya geçer. Böylelikle yönetmen bize bireysel bir hikaye üzerinden İtalya'da emek-sermaye çelişkilerinin tablosunu anlatacağını filmin başında simgesel bir şekilde söylemiş olur.

"İnsanlık bir alternatif bekliyordu. Böyle bir alternatif 1914'de biliniyordu. Kendi ülkelerinin giderek gelişen emekçi sınıflarının desteğine dayanan ve zaferlerinin tarihsel kaçınılmazlığına duyulan bir inançtan esinlenen sosyalist partiler Avrupa'nın pek çok ülkesinde bu alternatifi temsil ettiler. Bu adeta

halkların ayaklanmaları, kapitalizm yerine sosyalizmin geçirilmesi ve böylece dünya savaşının anlamsız acılarının daha olumlu bir şeye dönüştürülmesi için sadece bir işaretti: yeni bir dünyanın kanlı doğum sancıları ve kasılmaları” (Hobsbawn, 1996: 72).

1900, tarih, politika, sınıflar, toplum ve tüm bunlar içinde yer alan insanların tutumları, birbirileri ile ilişkileri üzerine parıltılı görüntü parçacıklarından oluşmuş 5,5 saatlik bir Bertolucci destanıdır. Epik anlatımı, sinematografisi, dönemin dokusuna uyumlu bir tablo sunar. Filmde kullanılan mimari dahi, sadece bir dekor değil hikayenin anlatılmasında rol oynayan ek bir unsur olarak filmde varlığını göstermektedir.

Bertolucci, *1900* ile yarattığı evreni, bir röportajında şöyle tarif eder:

“Bana göre *1900* bir mikrokozmos, ondan önce Örümceğin Stratejisi'nde olduğu gibi. Bir parça toza mikroskop altında bakarsanız, bir Nicholas Ray filminde gökevin içindeki evrene bakıyormuş gibi olursunuz. Bir parça toz bizi rüyalara sürükleyebilir, *1900* mikroskobu da tıpkı bunun gibidir; İtalya'da büyüteç altına alınan ve böylelikle belli bir biçimde evrensele -ne kadar korkunç bir sözcük- dönüştürülen küçücük bir yer” (Gili, 2009: 130).

1900 filmi yarım yüz yıllık politik gelişmeleri yine o çağın düşünüş biçimlerine yön veren görüşlerle şekillendirmiştir. Morandi, *1900* filminin, İtalya'daki sınıf mücadelelerini, yarı Marxist yarı Freudyen, siyasal bir melodram olarak düşünmek gerektiğini söyler (Morandini, 2003: 669). Yeni Gerçekçiliğin etkisi ile filmde Melodram izleri olduğu doğrudur fakat *1900* melodrama sığmayan epik bir destandır ve bu açıdan Brecht'in epik anlatımına daha yakındır.

1900 filminin anti-faşist estetik politikasını çözümlemek için analiz yöntemimize başvuracağız.

3.3.1. *1900* Filminin İçeriği Belirleyen Unsurlar; Faşizmi Ele Alış Şekli ve Sunumları

1900 filmi, içerik olarak sadece faşizmle değil ona karşı yürütülen mücadelelerin

geçmişi ile de bir yüzleşme içerir. Bu nedenle toplumsal yüzleşme ve film arasındaki bağlantıyı bu bağlamda inceledikten sonra filmin faşizmin nosyonlarına karşı öne sürdüğü argümanları ele alacağız.

1900, faşistleri iktidara taşıyan süreci çok net bir biçimde görünür kılan epik bir destan gibidir. *1900* filmi, bu çalışmanın analiz ettiği filmlerden biri olarak ilerleyen bölümde yeniden ele alınacak olmakla birlikte İtalya'nın siyasi tarihi, faşizmin tarihsel gelişimi ve faşist harekete karşı mücadeleleri ele aldığımız bu bölümde *1900* filminin anlatımlarına da başvuracağız.

1900 filmi, biri kapitalist bir toprak sahibinin oğlu olan Alfredo ve orada tarım işçisi olarak çalışan bir ailenin oğlu Olmo arasındaki ilişki üzerinden sınıflar, siyasi güç ve çıkar mücadeleleri konusunda bilgi verir. İtalya'da işçi sınıfı mücadelelerinin güçlendiği, toprak sahiplerinin ve kapitalistlerin çaresiz kaldığı dönemle ilgili, faşizmin nasıl güç sahibi olabildiğini gösteren önemli bir sahne vardır. Kilisede toprak sahiplerinin toplandığı bu sahnede; İtalya'da faşizmin kimler tarafından nasıl desteklenerek iktidara taşındığını net bir şekilde göstermektedir.

1900 filminde, işçiler arasında komünist görüşlerin yayıldığı, işçilerin daha örgütlü ve dayanışmacı olduğu bir dönemde; toprak sahipleri karşı karşıya oldukları ekonomik sorunlar nedeniyle tarım işçilerinin sözleşmelerini ihlal ederek, onları topraklarından kovarlar. Hem işsiz hem evsiz kalan işçiler yerlerinden ayrılırken, Olmo ve sevgilisi Anita onları durdurmak üzere diğer işçileri harekete geçirirler. Toprak sahipleri askerleri işçilerin üzerine gönderir. İşçiler gerilemez. Askerler işçilerin üzerine doğru kılıçlarını çekerek ilerler. Erkek işçiler ellerine sopalar alır ve kadın işçiler en öne geçerek marşlar okumaya başlar. İşçilerin kararlılığı karşısında askerler geri çekilir. İşçiler birbirlerine sarılırken, kilise sekansında toprak sahiplerini görürüz. Toprak sahipleri işçilerin grevlerini kırmak için ne yapılması gerektiği hakkında ortak bir tutum almak üzere buluşmuştur. Ottavio Berlinghieri şu önemli konuşmayı yapar: 'Haçlı seferlerinin ne olduğunu hatırlıyorsunuz değil mi? Kilise bile gerektiğinde savaşımıştır. Bolşevikler de kim? Asyalılar, Moğollar. Hepimizi öldürecekler. Her şeyimizi alacaklar. Yeni faşist hareket intikam istemiyor düzen istiyor. Biz yeni haçlılarız!'

Para toplamak üzere Ottavio, kahyası Atilla'yı görevlendirir. Atilla herkesten para toplar. Bir kişi para vermez ve işçilerle uzlaşmacı bir yol bularak sorunları çözmek istediğini söyler. Ottavio'nun oğlu Alfredo da para vermez. Birlikte kiliseyi terk ederler. Geride kalanlar ayaklarını yere vurarak tehditkar bir şekilde onları protesto eder. Atilla, bölgedeki faşist hareketin lideridir, başka bir bölgeden bir kamyon dolusu faşist toplar. İşçiler dans ederken faşistlerin geldiği duyarlar. Bir kavga olacağını düşünerek dışarı çıkarlar. Faşistler, içindeki yaşlı dört komünist ile birlikte Halk Evi'ni yakmıştır.

“Faşistlerin iktidara gelmeleri yardımsız olmadı. Seçkinlerin desteğini aldılar. Kapitalistlerden başlıyorum. Faşizmi finanse ettiler mi? PNF kayıtları, partinin ağırlıklı olarak üyelerin ve sempatzanların cüzi bağışlarıyla finanse edildiğini gösteriyor. Yine de, yerel düzeyde ve il ölçeğinde ve yandaş gazeteler ile grev kırıcı örgütlere fon oluşturulmasında, kaynakların çoğu faşist cephe oluşumlarına aktarıldı. Bazı sanayiciler 1920'deki fabrika işgalleri sırasında panîğe kapılmışlardı” (Mann, 2015: 175-176).

1900 filminde de açıkça görüleceği gibi faşistler daha ilk palazlanmaya başladıkları andan itibaren patronlar tarafından işçi direnişlerini kırmak, komünistlere saldırmak üzere görevlendirilmiştir. Üstelik bu tam da planlı bir iştir.

3.3.1.1. 1900 Filminin Faşizm ve Anti-faşist Mücadele ile Muhasebesi

1900 filmi, faşizmin yükselişini, buna neden olan politik tutumları, faşizm karşıtı mücadelenin zaaflarını anlatır ve gelecek kuşaklara ibret alınması gereken dersler sunar. Filmin açılışındaki Dördüncü Kuvvet tablosu, 1900'lere dair anlatılacak hikâyenin tarihsel öznesini izleyiciye en baştan söylemiş olur. Tablo, Fransız Devrimi ile tarih sahnesine çıkan yeni, dördüncü kuvvetin, proletaryanın tablosudur. Böylelikle, Bertolucci yaşadığı çağın sınıf mücadelelerinde hangi tarafta olduğunu açıkça beyan eder.

“Faşizmden bahsetmek, şimdiki zamandan bahsetmektir. 1900'de faşizmin doğuşunu bir tarihçi olarak ele alıyorsa idim -ve gerçekten de tarihçiler benim olayları şimdileştirme biçimimden yakındılar- egemen sınıfla milliyetçiler ve savaştan sonra gücünü yitiren müdahaleciler arasında kurulan ilişkilerin bütün aşamalarını göstermem gerekirdi. Tam tersine, ben, faşizmin doğuşunu iki bölümde sentezliyorum; birinde toprak sahipleri faşistleri desteklemek için

kilisede para topluyorlar, diğerindeyse bir terzi Attila'ya bir faşist gömleği diyor. Benim açımdan onlar -ve bu ilginçtir- filmdeki en Brechtvari sahneler. Öyle ya da böyle faşizmin doğuşunu göstermek zorunda olduğumu düşündüm; dolayısıyla İtalyan tarihsel filmlerindeki gibi daha natüralist biçimler yerine Brechtvari bir tür anlatımı tercih ettim” (Gili, 2009: 146-147).

Dördüncü Kuvvet tablosunun hemen ardından marşlar okuyarak yürüyen bir direnişçi görürüz. Savaşın son bulduğunu bildiğimiz için faşistlerin yenildiği, Almanların geri çekildiği bir atmosferde evine döndüğünü düşünürüz. Marşın içinde şu sözler vardır: ‘Barikatlarda derslerini vereceğiz onların kurşun kurşuna!’ Marşı okuyan kişi bir asker tarafından öldürülür. Savaş bitmiştir fakat yenilgiyi hazmedemeyen faşistler, direnişçilere ve onlara destek veren köylere saldırmaktadır.

Film bize daha ilk andan itibaren karşı karşıya olduğumuz tablonun bir ölüm kalım mücadelesi olduğunu söyler ve taraf olmamızı talep eder. Faşizm karşısında tarafsız bir tutum mümkün değildir. Bu düşünceyi destekleyecek bir sonraki sekans çok daha önemlidir.

Filmin açılışında, olayların sonu gösterilir. Berlinghieri ailesinin bakımını üstlendiği, Alfredo'nun teyzesinin kızı Regina ve onun sevgilisi, Berlinghieri ailesinin kahyası, bölgedeki faşistlerin lideri Atilla bavulları ile kaçmaya çalışırken, tarım işçisi kadınlara yakalanırlar. Kadınlar, Atilla ve Regina'yı yakalar ve onlara şiddet uygular. Regina ve Atilla korkmuş ve zavallı görünmektedir. Atilla'nın gövdesine genç bir kadın tırmık batırır. Filmin girişi, kadınlar tarafından şiddet gören bu insanların çektiği eziyet karşısında empati sağlamaya dönük bir sahne ile başlar. İzleyici, şiddet konusunda, tüm insanları eşit gören burjuva hümanizminin söylemi ile sınanır. Empati duyan ve bu adamla kadına acıyan seyirciler çok büyük olasılıkla, bu duygularından dolayı filmin ilerleyen sahnelerinde suçluluk duyacaktır. Yönetmen, faşistlere yönelik, ezilenlerin şiddetinin haklı ve gerekli olduğunu izleyiciye böylelikle göstermiş olur.

Filmin sonunda tamamlanacak olan bu sekans, 25 Nisan 1945, kurtuluş günüdür. Komünist, işçi, kadın, çocuk katili Atilla katildir, ve bu suçları işlerken onunla birlikte hareket eden Regina, o gün suçlarını itiraf ederler. Atilla öldürülür, Regina ise onu da

öldürmelerini ister fakat bu isteği yerine getirilmez. Film, faşizme karşı mücadelede ezilenlerin şiddetinin meşru ve gerekli olduğunu somut bir şekilde ortaya koyar ve bu konudaki tereddütleri mahkum eder. Bu, toplumsal yüzleşme açısından en önemli konulardan biridir.

Filmin ilk sekansı ile paralel kurgulanan bir başka olay daha vardır. Filmin başında faşistler tarafından öldürülen gerillanın silahını alan 15-16 yaşlarında bir genç (Lenito), silahla malikaneye gider. Patron Alfredo, içeride yemek yemektedir. Lenito silahını ona doğrultur, ‘Çok Yaşa Stalin!’ der. Patron gönülsüzce sloganı tekrarlar. Çocuk, patronu silah zoruyla ahıra götürür. Alfredo, istese çocuğu fiziksel olarak kolaylıkla alt edebileceğini gösteren bazı hareketler yaparak silahı elinden alıp ona yeniden verir. Bu hareket bize fiziksel olarak güçsüz olsa da siyasi atmosferin bu cılız çocuğa güç verdiğini gösterir. Alfredo, Amerika'daki ineklerin şanslı olduğundan bahseder ve çocuğa adını anımsamaya çalışır. Çocuk kod adının Olmo olduğunu söyler. Filmin başında paralel kurgu ile birbirine bağlanan iki olay örgüsü, filmin başından sonuna anlatılacak hikayenin temel unsurlarının simgesel anlatımı gibidir. Lenito ve Alfredo arasındaki geçen bu olay ise, adeta Olmo'nun kim olduğunu anlamaya dönük bir film izleyeceğimizi söylemektedir. Olmo, filmde İtalyan komünist hareketini, hatta daha doğrusu İtalyan Komünist Partisinin sınıflar mücadelesindeki siyasi tutumlarını filme taşıyan bir karakterdir. Filmin patronlar ve proletarya arasındaki zorlu mücadelede komünistlerin tutumunu anlatmaya dönük bir hikaye anlatacağını buradan anlarız. Amerika'daki ineklerden bahseden Alfredo, burjuvazinin yeni yönelimine gönderme yaparken diğer yandan da kendi sınıfsal konumunu koruyacağına dair ipucu verir. Lenito'ya ‘Efendi hakkında ne düşünüyorsun?’ sorusunu yöneltir. Kararlı, genç partizan ‘Efendi yok artık.’ der. Bahsettiğimiz iki olayın paralel kurgu ile filmin en başında izleyiciye verilmesinin başka bir anlamı daha vardır.

“Faşistler, gece yarısı üreyen mantar gibi değiller. Faşistlerin tohumlarını patronlar ekti, suladı, ve onlara iş verdi, ve patronlar sayesinde faşistler daha daha çok kazanmaya başladılar, ta ki bununla ne yapacaklarını bilemedikleri noktaya gelene kadar. O zaman savaşı icat ettiler. (...) Bizleri Afrika'ya, Rusya'ya, Yunanistan'a, Arnavutluk ve İspanya'ya gönderdiler. Ama hep biz ödüyoruz, proleterler, köylüler, işçiler ve yoksullar, ödeyenler hep bunlar” (Lichtner, 2013: 150).

Film, faşist hareketin İtalya'da, dünyanın başka ülkelerinde de olduğu gibi, örgütlü proletaryayı dağıtmak, komünist hareketi geriletmek üzere doğrudan patronlar eliyle örgütlendirildiği, desteklendiği ve iktidara getirildiğini anlatır. Faşistleri alaşağı eden komünistler, aynı şeyi patronlara yapmayarak, burjuvazinin egemenliğinin sürmesine ve işçilerin kaderinin patronların insafına terk edilmesine neden olmuştur.

Faşizmin adeta vaftiz edildiği kilise sekansı, faşist hareketin kimler tarafından nasıl palazlandırıldığını ve nasıl bir işe yaradığını çok net bir şekilde ortaya koyar. Patronlar, engel olamadıkları grevleri durdurmak üzere kilisede toplantı yapar, ortak bir karar ile Atilla'ya para verir. Atilla bu para ile faşistleri toplayacak ve komünist işçilere saldırmak üzere köye getirecektir. Lichtner, kilise sahnesindeki simgesel göndermeye dikkat çeker: “Bertolucci faşizmin neredeyse gerçek vaftizini çok güzel temsil eder: patronlar av tüfeklerini vaftiz sunağına dayarlar” (Lichtner, 2013: 150).

Faşizmle yüzleşme sadece aynı zamanda anti-faşist mücadelenin zaafı ile ilgili bir yüzleşmedir. Toplumlar faşistlerin ortaya çıkmasını her zaman engelleyemezler fakat onlara karşı yürütülecek mücadelenin nasıl yapılacağını belirleyebilirler. Geçmişte yapılan hataların ağır bedelleri olmuştur ve bunların tekrar etmemesi için yüzleşmek şarttır. Binlerce emekçinin, devrimcinin hayatını yitirdiği tüm bu mücadelelerin nihai olarak amacına ulaşamamış oluşu, İtalyan Komünist Partisinin ve tüm komünistlerin yüzleşmesi gereken acı son olarak izleyiciye sunulur. Faşist hareketi kilisede kutsayan patronlar hala iktidardadır, emekçiler üzerindeki egemenlikleri de eskisinden daha beter uygulamalarla sürmektedir. Film boyunca özdeşlik kurduğumuz, sevdiğimiz, başına bir şey gelmemesi için endişelendiğimiz sevgili Olmomuz, İtalyan komünistleri, bundan sorumludur.

Filmdeki yüzleşme sekanslarından biri faşistlerin öldürdüğü yaşlı komünistlerin cenazesinde, cenazeye katılmayarak ve camlarını indirerek tutum almayan halka yöneliktir. Komünistler, işçiler öldürülmeye başladığında korkarak ya da konformist bir biçimde duruma uyum sağlayarak görmezden gelen kesimler eleştirilir. Sekansın ilerleyen bölümlerinde cenaze kalabalıklaşır, başka yerlerden gelen insanlar cenazeye katılır fakat faşist saldırıların amacına ulaştığı da ortadadır. Anita, herkesin öldürüleceğini

söyleyerek aslında bunu ifade etmektedir. Mücadelede avantajın komünistlerin lehine olma durumu tersine dönmektedir. Devrim fırsatı kaçırılmıştır ve karşı devrim komünistleri, emekçileri ezmek üzere avantajlı bir pozisyona geçmiştir. Anita, kameraya bakakalır, bize bakar, meydandaki kalabalık içinden bize sorumluluğumuzu hatırlatan gözleri, kendimizden rahatsız olduğumuz, gözlerimizi ondan kaçırmak istediğimiz anlardan biridir.

Aslına bakılırsa, kitlelerin sessizliğinin kusuru sadece onların korkmuş olması ile ilgili değildir. İtalyan komünistlerin, doğru zamanda iktidarı almaya dönük tutum almamış olması ve faşist hareket karşısındaki yalpalayan tutumları kitlelerin faşizm karşısında yalpalamasının zeminini oluşturmuştur. Önde gelen İtalyan komünistlerinin bir kısmı faşist hareketi yeterince ciddiye almamaktadır. Ciddiye alanlar ise tarihsel ilerlemeci bir bakışla faşizmi kapitalizmin doğal bir aşaması olarak görmektedir. Antonio Gramsci'nin Faşizm Çözümlemeleri adlı çalışmasından yola çıkarak; İtalyan komünistlerinin faşizm karşısındaki tutumlarını hatırlamak gerekir.

“Gramsci’ye göre faşizm, burjuva demokrasisinin insanlık adına tüm kazanımlarını, geri dönülmez biçimde ortadan kaldıracak büyük bir tehlike oluşturmaktadır. (...) Gramsci’ye göre, kapitalizm yalnızca İtalya’da değil, tüm dünyada üretici güçlerle uyumlu olmaktan çıkmıştır. Tüm bu çözümlemelerinin doğal sonucunu Gramsci, İtalyan Komünist Partisi’nin 1922 yılında yaptığı Roma Kongresi’nde ısrarla ‘Faşizmin, kapitalizmin gelişiminde doğal bir evre’ olduğunu açıklamıştır” (Erdem, 2015: 296-301).

Tarihsel ilerlemeci, determinist bakış açısı devrimci akımların önemli bir kısmının mücadelelerinin yönünün değişmesine neden olan bir gerekçeye dönüşmüştür. Faşizmi, kapitalizmin doğal bir evresi olarak görmek de bu bakış açısının ürünüdür. *1900* filmi, süreklilik-kopuş diyalektiğinin film biçimi olarak izleyicinin karşısına çıkararak ve içeriğinde verdiği mesajlarla emekçilerin kapitalist üretim ilişkilerine mahkum olmasına neden olan bu ilerlemeci-determinist tarih anlayışı ile yüzleşmek gerektiğini anımsatır.

3.3.1.2. 1900 Filmi Faşizmin Nosyonlarını Nasıl Ele Almış?

1900 filmi, sınıf mücadelesi yerine ahlakçılığı geçiren faşizmin katillerden oluşan bir çete olduğunu gösterir. Mussolini'nin 'yüce İtalyan' ideali Atilla ve Regina'dır. Hastalıklı çocuk katilleri olarak karşımıza çıkan bu karakterler, faşizmin ahlakçı cilasını kaldırıp altındaki cerahati gösteren bir rol oynar.

Filmin başlarında para karşılığı cinsel ilişkiye giren bir kadın, filmin sonuna doğru yeniden karşımıza çıkar. Filmin başında her iki erkekle para karşılığında cinsel ilişkiye girmeyi kabul etmiştir fakat Alfredo'nun onu içki içmeye zorlaması nedeniyle epilepsi krizi geçirir. Filmin sonlarına doğru Ada'nın Alfredo ile sorunları nedeniyle alkolik olduğu ve içki içmeye gittiği bir bar sahnesinde kadınla karşılaşırız. Kadın biri ile evlenmiş ayrılmış ve fakat bir kadın olarak tek başına geçimini sağlayan ve kendi ayakları üstünde durabilen bir insan olmuştur. Ada'nın evlenerek, Alfredo'ya, burjuvaziye daha da bağımlı hale geldiği; onların faşistlerle açık ya da örtük işbirliğine razı olmak zorunda kaldığı koşullarda, bu kadın saygımızı kazanır. Yüce ahlaki değerler bir kez daha safsatadan ibaret olarak çürütülmüştür. İnsanların özgür olmadığı bir toplumda, ahlak ancak çürümüşlüğü cilasını olabir.

Keza, kilise ve din konusunda faşistlerin çıkarıcı yaklaşımları filmde çok net bir biçimde gösterilir. Faşizmin vaftiz edildiği kilise sahnesinde, kilisenin patronlar lehine faşistlerin palazlanmasına zemin yarattığı anlatılmıştır. Bununla birlikte film sürecinde faşistlerin kiliseye en ufak bir saygı duymadıkları da çok açıktır. Alfredo'nun düğünü sırasında papazın yaptığı konuşma sırasında faşistler odayı terk eder ve onu dikkate almadıklarını gösterirler. Bununla birlikte kilise faşistlerin taciz ve cinayetleri karşısında sessizce onaylayan tutumunu sürdürmektedir. Berlingheri ailesine borçlu olduğu için zor durumda olan kadını Atilla tarafından taciz edildiğini söylediği ve yardım istediği papaz, ona yardımcı olmadığı gibi olumsuzlar. Nihayetinde, kadın, Atilla ve Regina'nın kurbanı olacaktır. Alfredo'nun babasının, dedeleri öldüğünde, ölmüş babası yatakta yatarken papaza miras yazdırdığı sahne güç ve çıkar çatışması üzerine kurulan tüm bu ilişkiler için kilisenin ve dinin ancak suistimal edilecek bir olgu olduğu gösterilir.

İşçiler açısından ise kilisenin bir faydası yoktur. Olmo'nun annesi, Rosino Olmo'yu papaz okuluna göndermek ister, fakat ailenin en büyüğü Leo buna itiraz eder. Dalco ailesinde rahiplere yer olmadığını, söyler.

Faşizmin bir başka önemli nosyonu ise beden ile ilgilidir. Film kadın bedenine karşı son derece saygılıdır ve erkeklerle-kadınlara eşit davranır. Ada ve Alfredo'nun samanlıkta sevişme sahnelerinde Alfredo'nun çıplak bedeni kameranın asıl odak noktası olur. Kadın ve erkek arasında ayrımcılık yapılmadan cinsel organların filmde görünürlüğü vardır. Kadın bedeni bir arzu nesnesi olarak erkek izleyicinin gözüne hediye edilmez. Çünkü erkek bedeni de, çıplaklık da, kadın bedeni gibi olağan olgular olarak filmde yer alır.

Beden ve güzellik ile ilgili bir başka önemli konu ise emekçilerin bedenleri ile verilen mesajlardır. Faşist yüce; sağlıklı, sportif ve güzel beden üzerinde temellenen bir ideal üzerine kurulur. Rigoletto kamburdur, Dalco ailesindendir ve herkes onunla dalga geçer. Fakat o filmin önemli bir anlatıcısı, sevilen bir karakteri olur. Yönetmen izleyicinin ona saygı duymasını sağlar. Film boyunca emekçilerin tarihin ve emeğin izlerini taşıyan yüzleri, güzeldir. “Montanaro'nun kulaksız ve talihsiz yüzü, Anita'nın 80'lik öğrencilerinin dişsiz ve kırıkk yüzleri, köylü kadınların kösele gibi olmuş elleri ve boğuk sesleri onların atalardan getirdikleri haklılığın fiziksel ibareleridir” (Lichtner, 2013: 150).

Yüce İtalya'nın geleneksel ailesi hakkındaki hurafeler yerini mirasa el koymak için babasını ölümünü arzulayan çocuklara, yaşlı başlı dedelerin torunları yaşındaki kız çocuklarını taciz ettiği sapkınlıklara bırakır. Babadan oğula geçen iktidar, saygınlık, soy ve dolayısıyla soyluluk alaşağı edilir. Biricik kahramanımız gözü pek Olmo, babasını hiç tanımaz ama annesinin kim olduğunu kesin olarak biliriz. ‘Piç Olmo’ denilmesine öfkelense bile Leo'nun tüm aileye Olmo'nun aileden olduğunu anlatan konuşması sonrasında bu hakareti bir daha duymayız. Sonuçta Olmo'nun annesinin kim olduğu bellidir ve bu da yeterlidir. Olmo, bir Karaağaçtır, adına yakışır bir şekilde toprağa kök salar ve oradan beslenip büyür. İşçi sınıfı, büyük bir ailedir ve birbirine toprakla, emekle bağlıdır.

“Bertolucci de proletarya sınıfının estetiğinden ve üretim araçları ile yakın (mahrem) ilişkisinin epifenomeninden büyülenir ki bu ilişki o kadar mahremdir ki, gerçekte metaforik anlamda hepsi toprak ananın çocuklarıdır, ve ismini karaağaçtan alan ve ilk andan itibaren Odipal olan genç Olmo Dalco’nun ayaklanması (ayağa kalkışı) toprak ile sevişmek içindir” (Lichtner, 2013: 151).

3.3.2. *Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri*

3.3.2.1. *Bernardo Bertolucci ve 1900*

Bernardo Bertolucci ismi, sadece tüm dünya çapında iz bırakmış muhteşem filmler ile değil; sinemaya kattığı özgün anlatım biçimleri ile de tarihe geçmiştir. Filmleri ile sinema tutkusunu izleyiciye geçirmeyi başaran nadir yönetmenlerden olduğunu söyleyebiliriz.

Bernardo Bertolucci, yüzyılın en büyük İtalyan şairlerinden biri olan Attilio'nun oğlu ve bir diğer saygın film yönetmen Giuseppe'in kardeşidir. Bertolucci, kariyerinin *Örümcek Stratejisi*'ne (Strategia del ragno, 1970) kadar olan ilk evresi, 1960'ların anlam biçimlerinin yenilenmesine yönelik genel eğilimin bir parçasıydı; *Konformist*'ten (II Confomista, 1970) *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'ne (La Tragedia di un uomo ridicolo, 1981) dek uzanan ikinci evre ise ‘yazarlık’ duygusundan vazgeçtiği sinemanın daha geleneksel biçimleri içinde yeni bir mekan arayışıyla öne çıkar (Morandini, 2003: 665-669).

Bertolucci, ailesinin yakın çevresinin sayesinde sanat hayatı ile ilişkilene, daha çocukluk günlerinde başlamıştır. Sinemaya Pasolini'nin asistanı olarak başlar. 1970 yılında *Örümcek Stratejisi* ile adını duyurur. *Paris'te Son Tango* (Ultimo Tango a Parigi, 1981) ile dünya üzerinde tanınan bir yönetmen olur.

“Bertolucci ailesinin Napoli'de Rossellini, Pasolini gibi komşuları vardır. Sinema yazıları yazan babasıyla birlikte çocukluktan itibaren sinema salonlarına gitmeye başlar. Akşam balkonlarda gerçekleştirilen ateşli tartışmalara kulak misafiri olur” (Adanır, 2015: 96).

Bertolucci, ilk filmlerinde Pasolini'nin etkisi altındadır. Fakat kısa zamanda onun bakış açısının etkisinden kopacaktır. Pasolini tüketim toplumunun bütün kültürleri yok etmeye doğru giden bir tür faşizm olduğunu düşünüyordu ve bunu anlatan filmler yapmak gerektiğini düşünüyordu. Bertolucci ise siyasi mücadelenin tüketim toplumunun hegemonyasını kırabileceğini ve kültür ürünleri üzerinden bu direnişin desteklenebileceğine inanıyordu ve filmlerinde de bunu yapmaya çalıştı. *1900* filmi, Bertolucci'nin Pasolini ile yürüttüğü bu tartışmaya yönelik bir yanıt oldu.

“Emilia'da sosyalizm ve sonra da komünizm sayesinde köylüler gerçekten önemli bir hazine olarak kültürlerinin bilincinde olmayı başardılar ve Pasolini'nin tarif ettiği yıkım orada gerçekleşmedi. Bu, komünizm sayesinde oldu: Güney İtalya'da tam aksine sol çok zayıftır. Paradoksal ama, Emilia'da Marksizm özgün kültürü korumayı başardı. *1900*'le Pasolini'ye cevap vermek ve bu özgün başlık üzerine diyalog başlatmak istedim. O çok apokaliptik bir tespitte bulunmuştu ve ben de onun dikkatini daha gündelik gerçekliklere yöneltmek istedim. Ona silikleşmemiş, tüketim tarafından sıradanlaştırılmamış, aksine sekiz yaşındayken hatırladıklarımla, savaştan öncekilerle aynı olan yüzlerce yüz bulduğumu göstermek istedim” (Gili, 2009: 137).

Bertolucci, sinema hayatına Pasolini ile başlamış olsa da, onu en çok etkileyen İtalyan yönetmen Rossellini olur. Rossellini'nin *Cahiers du Cinema* üzerindeki etkisinin de bunda etkili olduğunu söylemek doğru olur. Aslında Fransız sinemasının etkisi altındaki Bertolucci, orada okuduğu yazılar sayesinde Rossellini'yi yeniden keşfeder.

“Ancak size İtalyan filmleri içinde en çok Rossellini'ninkileri sevdiğimi söylemeliyim. Fransız sinemasını da severim -en çok da Godard'ı. Fellini, Antonioni ve Visconti büyük kişiliklerdir ama Rossellini en büyükleridir. Rossellini'nin tarzında nesnelerin ne çok uzak ne çok yakın olmama niteliği vardır; kamerası nesneler ve karakterlerden ideal uzaklıktadır. Bu gerçekten açık sinemanın ilk örneklerinden biridir” (Bragin, 2009: 22).

Bertolucci'nin sanat ile olan ilişkisi şiirle başlar. Babası gibi bir şair olmak ister önce ama sonradan sinemayı şiir olarak gördüğünü ifade edecektir. “Daha önce söylediğim gibi, sinema ile şiir arasında bir fark görmüyorum. Demek istediğim, fıkirden şiire geçişte bir aracı olmadığı gibi, bir fikir ile film arasında da görünen bir yol yoktur” (Bertolucci'den akt. Marcorelles, Bontemps, 2009: 10). Aslında her filmi destansı bir şiir gibidir. Bununla birlikte bu yorumu belki de babası ile olan rekabetinin başka bir ifadesi

olarak da düşünülebilir.

Filmlerinde babası ve annesi olan ilişkisi, çocukluğu belirleyici bir şekilde öne çıkar. Örneğin, *Ay* (La Luna, 1979) tamamen çocukluğu ve annesine dair yaptığı filmlerden biridir. Bununla birlikte bir çok filminde Freudyen psikanalitik yaklaşımlar üzerinden şekillenmiş çelişkiler filmin dramatik yapısında önemli bir yer tutar.

“Filmlerim genel olarak benim için çok gizemli bir katmanlaşma üzerine kurulu, öyle ki hiçbir zaman siyasal olanı psikanalitikten, linguistikten, üretim araçlarından falan ayıramadım. Bence bunların hepsi birden karışmış bir halde. Bana öyle geliyor ki filmlerim bu labirentten, bu politika ve psikanaliz kaostan çıkmak üzere bir yol bulmaktan başka şey değil. Bir gün analistime, ‘Filmime katkıda bulunanların içinde senin ismine yer vermeliyim’ dedim. Arkamda otururken mutlu olduğumu söyleyebilirim. Açıklaması uzun sürer, ama basitleştirerek şöyle diyebiliriz: Her film için Freudyen bir analizle çalışarak yaratılan bir işlemeden, kazıdan, sapkın bir yalınlaştırmadan geçiyorum” (Gili, 2009: 135).

Bertolucci psikanaliz ile kendi içine doğru yolculuğunu, filmlerinde karakterlerin inşası sürecinde, hikayedeki çatışmaların sebeplerini şekillendirirken ve biçimsel olarak da görüntüsel anlatımla izleyiciye yansıtır. Akdeniz sinemasına özgü görüntü dilinin psikanalizin izlerini filmlere taşımasında etkisi olmakla birlikte, filmlerde mimarının kimi zaman filmin bir karakteri gibi rol oynayıp öne çıkışı, kimi zaman ise yönetmenin zihni gibi bizi içine çekişi çok etkileyicidir. Bertolucci'nin bazı sekanslarında takılıp kaldığınızda sanki yönetmenin zihninde bir noktada kalmışsınız ve o nokta ile kendi zihniniz arasındaki köprüyü kurmaya mecbur kaldığınız duygusu yaşayabilirsiniz. Bertolucci, sinemanın etkileşim halinde olduğu her şeyi filmlerinde görünür kılar. Tüm bunlar, gerçekten, o kadar gerçektir ki, izleyicinin gündelik hayatı içinde kendini bir anda göstermesi filmlere çok olağan bir olağanüstülük katar.

“Bence sinema her şeyden etkilenmiştir ve filmler gerçeğe dönük olduklarından, müzik, resim ve edebiyat da gerçeğin parçaları olduğundan sinema da bunlarla ilgilenmelidir. Bir film yönetmeni tanımladığı dünyaya ve tanımladığı topluma karşı bir tavır alırken yarattığı sanata karşı da bir tavır almalıdır. Müziği ve edebiyatın yaptığı gibi filmlerinde ne oldukları konusunda bilinçli olmalarını görmek iyi bir şey olacaktır. Yani, kendisine bakan bir sinema, kendisi hakkında konuşan bir sinema. Ben yapacağım filmlerde ve yaptığım filmlerde, özellikle

ikincisinde ve her şeyden çok da yapacağım filmlerde, seçilen dile karşı bir tavır almayı isterim” (Bragin, 2009: 23).

Bertolucci filmleri, Freudyen psikanaliz ve komünist siyasetin birbiriyle harmanlanarak oluşturduğu karakterlerin dünyasından toplumsal mücadelelere bağlar kuran tutkulu baş yapıtlardır. Freud ve Marx bazı açılardan birbirleriyle çelişkili bakış açıları ifade etse de Bertolucci onların çatışmasından doğan çelişkileri de filmlerini güçlendiren olgular olarak kullanır. Marksizm, mevcut dünyayı yarattığı tüm çelişkilerle birlikte yıkacak yorum ve eylemlilik; Freud ise dünya ile uyumlulaşarak çelişkilerinden arınan bireysel analiz ve bireysel kurtuluş önerir. Onları buluşturan Bertolucci bu analizlerden yola çıkarak bireylerin öykülerinden dünyayı değiştirme arzusunu çağıran özgün bir estetik politika yaratır. “1900, benim, belki de imkânsız bir şey ama, Marx ile Freud arasında uyum yakalamaya çalıştığım bir film. Ne ‘tarihsel uzlaşma’yla ne de belirli bir tarihsel uzlaşıyla ilgilidir; daha ziyade kendisi de sinemasal tarihsel bir uzlaşma olan bir film” (Gili, 2009: 143).

Bertolucci'nin film anlatım dili klasik anlatı sineması ile daha fazla yakınlaştıkça 'uzlaşma'dan daha az rahatsızlık duyduğunu düşünmeye başlarız. *Konformist* biçimsel olarak ışık, gölge kullanımı, çerçeveleme ve hikayenin anlatım dili açısından klasik anlatıdan çok uzak bir noktada iken, *1900* izleyicinin alışık olduğu klişelere daha yakın bir anlatı diline sahiptir.

Bertolucci'nin her filmi kendi içinde sadece içerik olarak değil, biçimsel olarak da özgündür. Filmlerinin önemli bir kısmı, hedeflenen izleyici kitlesi de dikkate alınarak yönetmenin sinemaya bakışına dair sorularına da yanıt aradığı yeni bir özgün yapıt olarak karşımızda çıkar. Tüm filmleri boyunca değişmeyen bazı temel şeyler vardır. Bertolucci, egemenler ve ezilenler arasındaki kavgada her daim ezilenlerden yana tutum alma çabası içinde olur. Kendisini hiçbir zaman ahlakçı olarak tanımlamaz ve ahlakçı olmadığının altını çizer fakat ezenlerden yana her filme ya da tutuma nefretle yaklaştığını ifade etmek için ahlak dışı kavramına bile ihtiyaç duyacaktır.

“Filmlerde en çok hoşlanmadığım şey ne midir? Genelde mi? Ahlaki olmayan,

ahlaktan yoksun, hatta tam olarak ahlaksız bir biçim. Africo Addio gibi Jacopetti'nin filmleri. Irkçılığı bakımından ahlaksız bir film ama onun ötesinde çekilmesi, objektiflerin ve kameranın kullanılması bakımından da ahlaksız. Belki de aslında ırkçılığı çok aşık ve fanatik olduğu için daha da ahlaksız. Kompozisyonunda bir ahlaksızlık var” (Bragin, 2009: 27).

Bertolucci, İtalyan Komünist Partisi'ne 1969'da üye olur fakat çocukluğundan itibaren komünist olduğunu söyler. Ailesinin domates bahçesinde çalışan işçi bir kadının, bir işçi liderinin öldürüldüğünü öğrendiği gün, komünistin ne demek olduğunu da anlamıştır. O günden itibaren kendisini hep komünist olarak tanımlar.

“Köylüler polis tarafından vurulan Alberti adında genç bir adamın ölümünü protesto etmek üzere düzenlenen bir gösteriden bahsediyorlardı. Onlara Alberti dedikleri adamın kim olduğunu sordum. (...) 'Alberti komünistti' dedi. Tabii ki o andan itibaren artık ben de bir komünisttim. (...) O zamandan beri komünistim ve bundan hiçbir zaman şüphem olmadı. Şüphenin her zaman içeriden geldiğini söylemem gerekir. Dışarıdaki gerçeklere dayanan şüphelerim hiç olmadı. Hemen komünist partiye üye olmasam bile komünizmle ilgili asla bir şüphe duymadım. (...) Mayıs olayları her ne kadar burjuvanın komünizm karşıtlığını saklamaya, kamufle etmeye çalışmasının ilk işaretleri olsa da, önemli ölçüde siyasallaştırılmış bir söylemin kullanımına rağmen, ben hepimizin 1968'e ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Ve burjuvazinin içinden çıktığından, bu anti-komünizm devam etti. Çevremde bunu hissettim, özellikle de genç insanlar, hatta 1968 hareketini benimseyerek yeniden kendini genç hissedenler arasında. Beni partiye katılmaya iten sebep buydu. 1969'da bu komünizm-karşıtlığına artık dayanamıyordum. Bu noktada dürüstlük, tutarlılık ve hem partiye hem komünist yoldaşlarıma sadakatten dolayı kendime partiye katılmak zorunda olduğumu söyledim” (Gili, 2009: 139-140).

Bertolucci'nin PCI (İtalyan Komünist Partisi) üyeliği, hayatı ve filmleri ile iç içe bir yaşantısı olduğuna ve filmlerindeki kahramanlar gibi yaşama eğilimleri olduğuna dair ipuçları taşır. 1968 yılında gösterime giren Devrimden Önce filmi ile dönemin politik atmosferini filmine taşıyan Bertolucci, filmde İtalyan Komünist Partisi'ni yönelik radikal eleştirilerde bulunur. Film, Fransa'da ve başka ülkelerde coşkuyla karşılanır. Bir süre sonra filmin yarattığı etkiden ve Komünist Partilerin bürokrasisine dönük eleştirilerin temel olarak komünizm karşıtlığının kamufleliği haline geldiğini düşünen Bertolucci, partiye üye olur.

Bertolucci, klasik anlatının değirmenine su taşımadan halkla buluşan filmler

yapmanın biçimsel anlatı yollarını yaratmaya çalışan bir yönetmendir. İzleyiciye ulaşmak, mesajını geniş kesimleri taşımak onun için çok önemlidir. Godard'dan çok etkilenir ve bu nedenle uzun süre Fransızca'yı sinemanın gerçek dili olarak görür. Bununla birlikte kendisinin yapmak istediği filmlerin amacı ile Godard sinemasının anlamı birbiri ile çatışma içindedir. Yaşadığı çelişkilerden vardığı noktada politik bir filmin estetik politikasının popüler özellikler taşıması gerektiği kanaatine varır.

“Bertolucci: Politik film sorunu çok güç bir sorun. Devrimden Önce ya da Partner gibi politik filmleri yaparken işimde büyük bir çelişki yaşıyorum, çünkü politik filmlerin popüler filmler olması gerekiyor ve mesela Partner popüler olmak dışında her şeydi. Yani, büyük bir çelişki söz konusuydu. Konformist'in politik bir etkisinin olacağına inanmıyorum. Bence o sadece duygularla ilgili bir film ve içinde tarihle ilgili bir yargı var. Ama benim ülkemde sinemanın gerçek bir politik etkisi olamaz. Aynı şeyin Z, Investigation of a Citizen above Suspicion ve yeni Petri filmi The Working Class Goes to Heaven için de geçerli olduğunu düşünmekteyim.

Mellen: Godard için de mi ?

Bertolucci: Godard için de. Bence sinema her zaman politiktir. Bütün filmler politiktir, ama sistem içinde yapılan bütün filmler aynı zamanda sistem tarafından sömürülür. 1960'lı yıllarda filmlerle bir devrim yapılabileceğini düşünüyordum ama artık bu doğru değil. Şimdi yalnızca bir devrimin hizmetinde olunabileceği fikrindeyim. Sinemanın kendisi devrimci olamaz - sadece itiraz edebilir. (...) Benim ve sizin anladığımız anlamda devrimci film yaptığımız zaman o asla devrimci bir yere ulaşmaz. Festivallere gider. Yani devrimci filmi sinefiller için yapmış olursunuz, filmleri seven insanlar için.” (Mellen, 2009: 82-83)

Epik bir destan olarak kabul edilmesi gereken *1900* filmi, kimi özellikleri ile Yeni Gerçekçiliğin üzerine inşa edildiği melodrama yakın olsa da, Klasik Anlatı Sineması çuvalına sığmaz. Çünkü yönetmen izleyiciyi oturduğu koltukta rahat bırakmaya niyetli değildir.

Klasik anlatı sineması, izleyicinin 'izlediğinin' farkına varmaması üzerine kurulu bir anlatım biçimidir. Oysa *1900* filminde, Anita'nın doğrudan kameraya takılı kalan bakışı ile izleyici kendisini filmi izleyen biri olarak sorumlu hisseder. Bertolucci,

Brechtien taktikler kullanarak izleyiciyi uyandırmaya çalışmıştır.

3.3.2.2. 1900 Filminin Temel Çatışması Nedir Ve Nasıl Çözömlenir?

Öykü, biri proletaryayı diğeri burjuvaziyi temsil eden iki arkadaşın çocukluktan itibaren kurdukları ilişkinin seyri üzerine kuruludur. Temel karşıtlık emek ile sermaye arasındaki mücadeledir. Ve ne yazık ki, burjuvazinin lehine çözölmür.

3.3.2.3. 1900 Filmindeki Ana Karakterler ve Bu Karakterlerin İşlevi

Olmo, İtalyan Komünist Partisini, Proletaryanın kurtuluşunu temsil eder. Alfredo, Burjuvazinin liberal kesimlerini temsil eder. Atilla, faşist hareketi temsil eder. Bu üç kesim arasındaki ilişkileri en ince detayına kadar filme yerleştirir. Çok iyi dost olan Olmo ve Alfredo arasındaki ilişki iki sınıfın birbirine karşı mücadelesinde doğan nefretle başka bir boyut kazanır. Bununla birlikte Olmo'nun Alfredo'yu Atilla'yı kovması için uyardığı ve Alfredo'nun bunu yapmaktan kaçındığını görürüz. Hatta karısının evi terk etme nedenlerinin başında Atilla ve Alfredo'nun ona verdiği destek gelir.

Alfredo'nun Atilla'yı neden kovmadığına, daha doğrusu kovduğu anda neden artık kovabildiğine dair, Bertolucci, şöyle bir açıklama yapar:

“Atilla'yı Olmo'ya karşı -ve tam tersi- kışkırtıyor. Bu bana böyle göründü sadece. Daha önce bunu hiç düşünmemiştim. Alfredo ne zaman kendisini Atilla'dan kurtarmayı başarıyor? Olmo gittiğinde; Olmo gidince Atilla'dan kopup onu kovabiliyor. Artık Olmo'yla ilişkilerine araç olacak birine ihtiyacı kalmıyor” (Gili, 2009: 129).

Atilla'nın temsili ile ilgili eleştiride bulunmak mümkündür. Atilla karakteri ile birlikte, Faşistler, hasta ruhlu ve kötücül insanlar olarak temsil edilir. Atilla, kediyi yumruğu ile öldüren, bir çocuğa tecavüz eden, gözünü kırpmadan bir çocuk, kadın öldüren insanlıktan çıkmış bir savaş muharibidir.

Geçmişte bazı yazarlar, faşistleri, burjuvazinin marjinal, hatta kötü niyetli üyeleri olarak resmetmişlerdi. Doğru bir yönü vardı; bazı faşistler sabıkalıydı ve yolsuzluk da yaygındı. Floransa fasciosu partinin bir teftiş komitesi tarafından lağvedilmişti ve bu komite göstermelik olarak 'Faşizm, ulusumuzun iktisadi ve ahlaki yeniden doğuşu için bir idealler hareketi olarak kalmak zorundadır; servet için cinayete, soyguna ve yağmaya soyunan bir paralı askerler ya da muhafız çetesi olmaması gerekir' diye açıklama yapıyordu. Ahlak ve şiddete, birbirine koşulmuş gibi sahip çıkmaları faşizmin süregiden bir sorunuydu (Mann, 2015: 164).

Sıradan insanlar, faşist hareketin bir parçası olmuştur ve faşistlik hastalık değil mahkum edilmesi gereken politik bir tutumdur. Atilla gibi insanların faşist olması tesadüf olamaz elbette fakat faşizmin çok geniş kesimlere yayılmış olması gerçekliğini Atilla'nın hasta ruhu ile açıklamak mümkün değildir. Karşı karşıya kaldığımız faşist vicdansız bir tecavüzcü, katildir. Diğer yandan böyle bir karakterin faşist hareket içinde rahatlıkla liderlik yapabilmesi, korkunç eylemleriyle burjuvazinin işini görmesi de çarpıcıdır ve bir gerçekliğe işaret eder. Atilla karakteri Bertolucci'nin sinema eleştirmenleri tarafından en çok sorgulanan karakterlerinden biri olmuştur. Bertolucci, Atilla için şunları söyler:

“Onun İtalyan faşizminden daha fazlasını ifade etmesini de istedim, Elizabeth dönemi karakterlerinin sado-mazoşizmi ve şiddetiyle evrensel faşizm gibi bir şey. Dolayısıyla, çok belirgin bir fiziğe sahip oyuncu arayışına girdim. Yani, Atilla karakteri bir faşizm metaforu olarak yorumlansa bile, bizim 1921 ve 1945 yılları arasında şahit olduğumuz faşizmin değil, genel anlamda faşizmin metaforu olmasını istedim -ruhsal bir boyut olarak faşizm, içindeki canavarın bir dışavurumu olarak faşizm” (Gili, 2009: 130).

Bir karakteri ele alırken, o karakterin filmdeki rolünün filmin öyküsünde nasıl bir işlevi olduğuna bakmak gerekir. Faşizm elbette sıradan sokaktaki insanların desteğini alan babaları, anneleri, genç çocukları seferber eden bir olgudur. Fakat Atilla karakteri, tüm hastalıklı haline rağmen burjuvazinin proletarya karşısındaki mücadelesinde bir 'sopa' olarak kullanabileceği bir rol üstlenir. Atilla'nın sapkın özellikleri ile ilgilenmemeyi tercih etmeleri, işlerini görecektir olan sopanın neler yaptığından ayrıntılı olarak haberdar olmaksızın, sanki kendileri için çalışan bir kahya değilmiş gibi bir izlenim yaratmak ve bu izleme kendileri de inanmak istedikleri içindir.

Bertolucci, *1900* filminde karakterlerini iyiler ve kötüler olarak resmettiği için Fransa'da ona 'manicheist' diyenler çıkmıştır. Fakat Bertolucci bu eleştirileri saçma bulur.

“Birincisi, eğer bu epik bir filmse epik geleneğinde her zaman iyi adamlar ve kötü adamlar vardır. İkincisi ve burada başka bir çelişkiye değiniyorum, bu bir yandan epik bir film, ancak diğer yandan epik anlayışa oldukça zıt şekilde kişisel bir filmidir. Üçüncüsü, manicheismi, benim bir sınıf mücadelesi ideolojisine ve köylüyle işçinin mücadelesine bağlı olduğum gerçeğiyle karıştırmamalısınız” (Gili, 2009: 131).

Bertolucci'nin eleştiriler karşısındaki savunması anlamlıdır çünkü aslında Brechtvari bir şekilde epik bir film inşa etmek kimi zaman tıpkı Brecht'in oyunlarında da yaptığı gibi karakterlerin iyiler ve kötüler olarak sadeleştirilmesine varan bir sonuca ulaşabilir. Brecht gibi Bertolucci de sanatın en geniş kesimlerle buluşmasını sağlayacak kolaylıkta bir anlatım diline sahip olması gerektiğini düşünmektedir. Bu nedenle bahsi geçen sadeleştirme aslında, bu sadelik ihtiyacı için gerekli olmuştur.

3.3.2.4. 1900 Filminin Mesajı

Proletaryanın tüm mücadeleleri, kahramanca savaşımı nihayetinde boşa çıkmıştır. İtalyan Komünist Partisi'nin yönlendirmesi ile silahlarını Amerikan menşeli silahlarla oynayan insanların için de bulunduğu bir geçici hükümete teslim etmişlerdir. Proletaryanın, asıl ihtiyacı olan, kendisini kapitalist üretim ilişkilerinin kölesi olmaktan kurtacak bir devrimci önderliktir. Filmin son kesitinde yaşanmış Olmo ve Alfredo'nun devam eden ağız dalaşları da sınıf kavgasının hala sürdüğünü gösterir.

Bertolucci film ile ilgili değerlendirmesinde şöyle söyler:

“Bence *1900* umutsuzca iyimser olan bir film, fakat zafer sarhoşluğu içinde olmadığı kesin. Bana Gramsci'nin bahsettiği anlamda umutsuzca iyimser gibi görünüyor. Şimdiye değin çok çok fazla kullanılmamış olsaydı Gramsci'nin meşhur sözleri aktarılabilirdi. Bence *1900*'de solcu bir partiye katılan ve kitlelerin ortak çabalarının zaferle sonuçlanacağını düşünmeden edemeyen birinin paylaştığı türden gönüllü bir iyimserlik var. Buna filmin iyimser tarafı diyebiliriz, ama aynı zamanda konuştuğumuz şeyin şu an için bir hayal, bir

ütopya olduğunu bilmenin umutsuzluğu da söz konusu” (Gili, 2009: 126).

3.3.2.5. 1900 Filminde Kullanılan Teknikler

1900 filmi Bertolucci'nin izleyiciye ulaşmayı daha çok önemseydiği bu nedenle Klasik Anlatının biçimsel özellikleri ile daha fazla barıştığı bir filmidir. Bu barışma aynı zamanda Godard'ın sinema diliyle yollarının tamamen ayrılması ve sonraki aşamalarda Bertolucci'nin Amerikan sinemasının açtığı kapılardan dünyaya daha kolay ulaşmasını sağlamıştır. Amerikan inekleri ile ilgili göndermeler ile başlayıp, filmin sonundaki Amerikan silahını göstererek biten film, çelişki bir şekilde Bertolucci'nin Amerikan sineması ile ilk kez tam olarak uzlaşmaya yöneldiği filmidir. “Film, diyor, çelişkiye ithaf edilmiş abide gibi bir şey. Ben de bunu dile getirmekten korkmuyorum. Ama aynı zamanda izleyicilerle bir iletişim. Önceki filmlerimde izleyiciyi umursamazdım. Önceleri çok daha kibirliydim” (Quinn, 2009: 117).

Bertolucci, *Konformist*'ten önce filmlerin montajını yapmamıştır. Kurguya karşı olumsuz görüşleri vardır. 1900, *Konformist*'ten sonra yaptığı bir film olduğu için, artık kurgu teknikleri ile barışmıştır ve kamera ile olan ustaca ilişkisini kurguya da taşımıştır. Bertolucci, 1900 filminde *Konformist*'te yaptığı gibi ışık, gölge ve renklerle özel bir anlatı dili yaratma çabasına girmez. Aksine filmin izleyici tarafından kolaylıkla benimsenmesini sağlayacak doğallığı yaratmak üzere sıcak renklerin öne çıktığı ve doğal ışık kaynaklarının dışında bir ışık kullanılmadığı izlenimi veren bir atmosfer yaratır.

Bertolucci, 1900 ile ilgili bir röpotajında filminden övünçle bahsederken şöyle söyler:

“Bu film, bir biçimde (patlayıcı), diyor hiç de hafife alınmayacak bir neşeyle. Çok insafsız. Her türden malzemeyi insafsız bir tarzda kullanıyorum. Opera ve dramayı kullanıyorum, Verdi ölürken aynı gün dünyaya gelen iki çocuğu kullanıyorum. Çok insafsız. Fikri seviyor. Bu, onu memnun ediyor. Derinlere inmekten, diyor, korkmadım. Bundan çok keyif aldım” (Quinn, 2009: 115).

Filmde oyuncuların söyledikleri marşlar ve ıslıklarla anlatımı güçlendiren özgün

bir müzik yaratılmıştır. Filmin başında marş söyleyerek yürürken vurulan partizan, kadın işçilerin askerler karşısında ne çıkararak marşlar söyleyerek yürüdüğü sekans ve filmin sonunda yine marşlarla tarih sahnesinden ve filmin beyaz perdesinden uzaklaşan proletarya. Marşlar, semboller, hikayenin anlatım biçimini destekler.

İnsanın kendi bedeni ile müzik yapması, müziğin kullanımı açısından önemlidir. İşçilerin ıslıkla marş söylerken öldürüldükleri sahne çok önemli bir direniş göstergesidir. Faşizme karşı direnişin her biçimi filmde zaten vardır. Fakat insanın hiçbir şeyi kalmadığında, yoldaşına, başka bir insana, sahip çıkmak onun sırrını taşımak için ölmeyi göze alacak bir varlık olması, faşizmin ve tüm ezenlerin yenilgiye uğratacak biricik dayanaktır.

Atilla'nın atları sattığı plan ile başlayan sekansta gerçekleşen bu olaylar şöyle gelişir: Atilla, işçilerle birlikte Olmo'yu da sattığını söylemesi üzerine, çıkan tartışma akabinde işçiler Atilla'ya ve atları satın alan burjuvaya at boku fırlatırlar. Atilla çok öfkelenir ve işçiler Atilla'ya kaçmasını salık verir. Olmo'yu evinde bulamayan Atilla işçilerden Olmo'nun nerede olduğunu söylemelerini ister ve onları domuz ahırına toplar. Yağmur yağmaya başlar. İşçilerden biri Avanti Popula marşının ıslıkla söyleyerek direnir. Atilla onu öldürür. İşçilerin korkmasını beklerken daha çok sayıda işçi ıslıkla Avanti Popula söylemeye başlar. Atilla çok sayıda işçiyi vurur fakat ıslıkla marş söylenmesine engel olamaz. Ahırı terk eder. Tüm hızı ile yağmur yağmaya devam etmektedir. ıslık sesleri arasında şunları duyarız: Tanrı var mı yok! Mussolini de yok! Atilla sen de yoksun!

“Fransız Devrimi'nden bu yana burjuva ağı var. Kendi ölümlerini (şanslarını değil) aldıkları ilkeli kararların doğrudan bir sonucu olarak gören çok az sayıda kişi arasında, böyle bir marjinal belirsizlik gözden kaçıp gider. Yaşayan insanla, onun gördüğü dünya arasındaki karşılaşma topyekun olur. Bunun dışında kalan hiçbir şey yoktur, bir ilke bile. Bir insanın önceden gördüğü ölümü, karşısına çıkan şeyi kabul etmeyi reddetmesinin ölçüsüdür. Bu reddedişin ötesinde hiçbir şey yoktur. Amiral Dubassov'a bomba atarken öldürülen Rus anarşisti Voinarovsky şunları yazmıştır: Yzmde bir tek kas bile kıpırdamadan, tek bir söz etmeden çıkacağım darağacına - ve bu kendime yönelttiğim bir şiddet eylemi olmayacak, şimdiye dek yaşayıp geldiğim her şeyin son derece doğal sonucu olacak” (Berger, 2015: 7).

Bir gösterge olarak ölüm, filmde birden fazla koda ve yan anlama denk gelir. Ölüm, Berger'in ifade ettiği gibi bir reddedişin başlangıcı olabildiği gibi Atilla'nın ölümü ile faşist hareketin yok edilmesi arzusunu da göstergesi olmuştur.

Göstergebilim (düz anlam - yananlam - metafor) kullanımının filme katkıları üzerine yüzlerce sayfalık özel bir çalışma yapılabilir. Faşizm eleştirisinin estetik politikası açısından hikâye anlatımına katkısı olmak üzere bir kaç örnek vereceğiz.

“1970’lerin İtalyan sinemasını tıka basa dolduran fallik simgeler ve figüratif kastrasyonlar, patrisitler (baba katli) ve metaforik ensestler, kâhinler ve kör hikâye anlatıcıları içinde Bertolucci’nin Faşist üçlemesi kadar sınıf savaşını ve Ödip sendromunu bağıra çağıra anlatan bir şey yoktur. Orada, kolektifleri/kalabalıkları tarayan çekimler işçi sınıfını ve köylülüğü tarihin değişmez ve yenilmez kuvveti olarak çizer; kamera kayış gibi eller, kırışık yüzler, granit kadar güçlü, kızıl dokunmuş erkek ve kadın kahramanlar, insan şekilleri oluşturan killer üzerinde sevgiyle durur. Bu arada, aynı estetik büyülenme ile ama daha ince bir dokunuş olduğu ileri sürülecek şeyle zengin kadınların ve güçlü erkeklerin ipek kıyafetleri ve temiz endamları onların bilinçli bir aldırmazlıkla uçuruma doğru kayan dekadan sınıflarını kadrāja alır. Bu bitip tükenmez sınıf savaşının her iki tarafı da karşıt sonuçlarla ama aynı itkilerle, süperego ve id arasındaki aynı gerilimle, aynı seks ve ölüm ilişkisiyle hareket eder” (Lichtner, 2013: 145).

Filmin bir kaç yerinden görmek, bakmak ve mesajlar vermek üzere göstergeler yerleştirilmiştir. Ada'nın kör taklidi yaptığı sahneler bunlardan bazılarıdır: Yolda önlerine, Atilla ve işçilere saldırmak üzere topladığı faşistlerle dolu bir kamyonet çıkar. Ada, rahatsız olur, korkar, Alfredo'nun onları tanıyıp tanımadığını sorar. Ada, histerik bir şekilde kör olduğunu söylemeye başlar. ‘Daha fazla görmek istemiyorum. Kör oldum!’ Burjuva aydın ve sanatçılarının tüm bu gidişat karşısındaki körlüğüne bir göndermedir bu. Alfredo'nun virajda olmaz uyarısı ile kendine gelir. İtalya da, Ada da yeni bir dönemece girmiştir. İçki içerek ve dans ederek eğlenen işçilerin yanına giderler. Ada yeniden kör taklidi yapmaya başlar. Kör taklidi yaparak Olmo ile dans eder ve dansın sonunda onunla öpüşür. Ada sorar: ‘Görmek, bakmak, seni de korkutuyor mu?’

İtalyan Komünist Partisi'nin temsil edildiği Olmo karakteri, aydın-sanatçı temsilindeki Ada tarafından sorgulanır: Tarihe bakmak, görmek, kendi sorumluluğunu

görmek onu korkutuyor mudur? Halkevi'de faşistler tarafından yakılarak öldürülen köylülerin cenazesinde Anita, dışarı çıkmayarak pencerelerini kapatan insanlara görmeleri, bakmaları çağrısında bulunur. Aynı sekansın devamında kameraya doğrudan bakan Anita, izleyicinin sorumluluğunu sorgulatır.

Bertolucci'nin oyuncu seçimlerinde hayalinde karaktere en uygun fiziksel özelliklere sahip oyuncu ile çalışmak istediğine dair beyanları vardır. Çünkü sadece onların oyunculuk yeteneklerinden değil, fiziksel ve bazen popüler ya da sosyolojik özellikleri sayesinde izleyici de bıraktıkları etkiyi de önemser. Alfredo'yu Amerikalı, Olmo'yu bir Fransız olarak seçmesi de bu nedenledir. Amerikalı bir patron ile devrimci bir Fransız arasındaki mücadele, Amerikan emperyalizmine karşı 1968'in en radikal eylemlerini gerçekleştiren Fransız devrimcilerini anıştırmak ister. Fransızlar başarılı devrimlerin gururunu taşıyan iflah olmaz asiler gibidir. Amerikan burjuvazisi ise sonradan girdiği emperyalist paylaşım kavgasında gücü eline aldığı andan itibaren kendi lehine gerçekleşen zorbalığa göz yuman, körükleyen hatta bizzat gerçekleştiren gücü ifade eder.

“Oyuncuları yönetmek demek her şeyden önce insanları sevmek demektir, insanların yaptığı belirli şeyleri sevmek demektir. Sanda'ya baktım ve onu o şekilde hayal ettim, denedik ve oldu, çünkü bizim aradığımız onda zaten vardı. Bu gerçekten de keşfetmek ve oyuncuların gerçekte oldukları şeyi dışarı çıkarmaktan başka hiçbir şey değil. Karakterler bunun üzerine oturtulmalı - oyuncuların kendilerinde var olan şeye” (Goldin, 2009: 69).

Berger, Brecht'in şiirlerinden birinde oyunculukla ilgili olarak yazdıklarını alıntılar. Bu dizeler bize, 1900'ün beyaz perdeye aktarılmış Brecht'yan bir şiir olduğunu düşündürür.

“Yaşanan anı bu şekilde öne çıkarmalısınız yalnızca

Ve saklamamalısınız onu neyin arasından çıkardığınızı

Katın oyununuza o peşpeşe tekrarlanışı,

O seçilenin üzerindeki çalışmanızı,

Gösterin böylece olayların akışını
 Çalışmanızın gidişiyle içiçe,
 Ve seyircinizin bu Şimdi'yi
 Çok yönlü yaşamasını sağlayın böylece
 Önce'den gelip uzanarak Sonra'ya
 Ve bazı başka şeyleri de duyarak yanısıra,
 O yalnızca tiyatronuzda değil,
 Dünyada da oturuyor aynı zamanda” (Berger, 2015: 79).

1900'de Brechtvari bir anlatım dilini tercih ettiğini söyleyen Bertolucci'nin oyunculuk yönetiminde de yine Brecht'yen yöntemlerden yararlandığını söyleyebiliriz.

3.4. *Konformist* (Il Conformista, 1970)

Konformist, Alberto Moravia'nın 1951 tarihli *Il Conformista*⁵ isimli romanın uyarlamasıdır. Filmin başrollerinde, Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Pierre Clémenti, Stefania Sandrelli ve Gastone Moschin rol almıştır. 1970 yılında çekimleri Paris ve Roma'da gerçekleşen filmin ilk gösterimi Berlin Film Festivali'nde yapılmış ve yine aynı yıl Altın Ayı ödülüne aday gösterilmiş, 'Interfilm Ödülü' ve 'Gazeteciler Özel Ödülü' verilmiştir.

Konformist, İtalya'da faşizmin iktidarda olduğu dönemde, düzene ayak uydurarak faşist olan bir adamın öyküsünü anlatır. Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), geçmişin mirasını tüketerek giderek zenginliğini kaybetmekte olan soylu bir Romalı ailenin oğludur. Film, eski feodal toplum çözüldükçe, burjuva toplumunun ilişkileri içinde itibarını ve zenginliğini yitirerek içine düştüğü boşluğu uyuşturucu ile telafi etmeye çalışan bir anne ve geçmişinde çocuğuna ve hayvanlara işkence yapan ama

5 Roman, Türkiye'de, Düzen Adamı ismi ile 1971 yılında yayınlanmıştır.

artık akıl hastanesinde yaşamını sürdüren bir babanın gölgeleri içinde, köklerini yitirmiş Marcello'nun kendisine yeni bir aile kurmak ve İtalya'nın yeni siyasi düzenine bağlanmak arzusunun hikayesidir.

3.4.1. *Konformist* Filminin Faşizmi Ele Alış Şekli ve Sunumları

Konformist filminin içeriğini belirleyen unsurları ele alacağımız bu bölümde; faşizmle toplumsal bir yüzleşme açısından 'konformizm'in nasıl bir rol oynadığını açıkladıktan sonra faşizme psikanalitik yaklaşımların yarattığı sorunlar ve faşizmin nosyonlarının hangi argümanlarla filmde eleştiri konusu yapıldığı üzerinde duracağız.

3.4.1.1. *Faşizme 'Uyma Hali' ile Yüzleşme*

Konformist, bir adamın düzenin normlarına uygun davranarak kabul görmek ve mevki, itibar kazanmak üzere nasıl bir hayata sürüklendiğine dair ibret alınacak bir hikaye anlatır. Faşizm tam da binlerce insanın Marcello gibi yaşaması sayesinde iktidarını kurmuştur ve yine onlar sayesinde katliamlar, işkenceler, işgaller gerçekleştirmiştir. Marcello neden bunu yapar? Neden bir insan bu katillerin düzenine adapte olarak onların adamı haline gelmek ister? Marcello'yu ya da faşistleri anlamak, onları affetmek anlamına gelmez. Bilakis izleyici Marcello ile ortak yönlerini keşfettikçe, son derece rahatsız olur. Belki de bu nedenle film, bir çok dağıtım şirketini, bir çok ülkeyi, çok sayıda insanı rahatsız etmiştir. ABD'de 4 dakikası (körlerin düğünü bölümü) kesilerek izletilir uzun yıllar, Türkiye'de gösterime girmesi için ise çok uzun yıllar geçmesi gerekecektir.

Faşizme ideolojik olarak inandığı için faşist hareketin içinde yer alan insanlar, ikna ya da telkin yoluyla bundan vazgeçmez. Çok istisnai durumlarda bu genellenmenin tersine örnekler görülebilir belki ve yine de onları etkilemek mümkün olabilir. Ama asıl olarak faşizmle yüzleşme konusu bahis olduğunda, geçmişleri yahut mevcut pozisyonları ile yüzleşmesi gereken insanlar, faşist hareketin nosyonlarını tam olarak benimsemediği halde çıkarlarına uyduğu için uyumlu davranan kimselerdir. Faşistler tarihin hiçbir döneminde ve dünyanın hiçbir yerinde toplumun büyük çoğunluğunu oluşturmaz. Fakat

toplumun, mevcut düzene uyma eğilimleri, konformizmi sayesinde toplumu kontrolü altına alır ve/veya kontrolü altında tutar.

Konformist, düzene uyum sağlama isteği ya da düzen dışı kalma korkusu nedeniyle uyumlululaşma hali ile bir toplumsal yüzleşme filmidir. Düzene uyum sağlama arzusu, sadece Faşizm dönemine özgü bir arzu değildir, ezen-ezilen ilişkilerinin süre gittiği burjuva toplumlularında en popüler davranış biçimidir. Kapitalist üretim ilişkilerinin jungle'ında hayatta kalma modeli olarak tavsiye edilen bir davranış biçimi olarak övüldüğüne tanık oluruz. Bertolucci, filmlerinde tarihsel bir olay anlatırken bile bugüne dair bir şey söyler. Konu ettiği faşistlerle işbirliği yaparak uyumululaşan düzen adamları değildir sadece, yaşadığımız çağdaki tüm konformistlerdir. Bertolucci, röportajlarının hemen hepsinde *Konformist*'in şimdiki zaman ile ilgili olduğunu söyler.

“Evet! *Konformist*'in şimdiki zamanla ilgili bir film olduğunu söylememin sebebi de bu. Halkın rahatsız bir hisle, belki de tehditkar bir şeylerin varlığını belli belirsiz hissederek ayrılmalarını sağlamak istediğimi söylememin sebebi de ondan, dünya değişmiş olsa bile duyguların aynı kaldığını anlamasını istememdir. Yani normallik ve anormallik duygularının. Film İtalya adına gerçekten çok acımasız” (Goldin, 2009: 74).

Film İtalya adına acımasızdır çünkü anti-faşist hocaların başarılı öğrencileri, düzene ayak uydurarak hocalarının katilleri haline gelmiş, birer konformist olmuştur. 1970'lerin İtalyasının sosyo-politik analizini hatırladığımızda, İtalya'da yükselmekte olan radikal işçi ve öğrenci hareketleri karşısında İtalyan Komünist Partisi, yine 1943 sonrasında aldığı tutumu almış ve hatta bu sefer sosyal demokrasinin bayrağını burjuvazinin çıkarları lehine daha da yükseltmekten hiç rahatsız olmamıştır. Filmin yapıldığı yılların sosyal demokratları, burjuva sosyalistleri o günün filmini yapan Bertolucci'nin *Konformist*'inde kendisi ile yüzleşecektir.

Başka bir açıdan bakıldığında ise, anti-faşist kimliği ile öne çıkan Profesör Luca Quadri, 1943 sonrası anti-faşist mücadeleyi sosyal demokrat bir çizgiye çekerek kapitalist üretim ilişkilerinin çarklarına teslim eden bir kuşakı teslim etmektedir. Profesör Luca Quadri ve eşi Anna, son ana kadar faşist olduğunu bildikleri ve kendilerini öldürmek

üzere görevlendirildiğinden şüphelendikleri Marcello ile dostane bir ilişki kuramaya çalışırlar. Bu çetrefilli ilişki, filmin geçmekte olduğu yıllarda sosyal-demokrat bir çizgide anti-faşizmi kavrayanların çelişkilerine çok benzer. Bu yönüyle de faşistlerle nasıl ilişki kurulmaması gerektiğine dair tarihsel gerçeklere dayanan ibretlik bir toplumsal yüzleşmeyi ifade eder.

Başlangıçtan bu yana demokraside var olan konformizm, II. Enternasyonal'in salık verdiği mücadele anlayışı ile harmanlanarak kabul gördü. O yıllarda komünistler, isimleri sosyal demokrat olan partiler (Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi, Alman Sosyal Demokrat Partisi gibi) kuruyordu ve bu kimliği kullanıyordu. Benjamin, konformizmin komünist harekete nasıl sızdığını anlatan şu görüşleri ifade ederken sosyal demokrasi kelimesi ile kastettiği, dönemin II. Enternasyonal'e bağlı komünist-sosyalist partileridir.

“Sosyal demokrasi otuz yıllık bir süre içerisinde, bir önceki yüzyılı yerinden oynatmış olan bir adı, bir Blanqui'nin adını neredeyse tümüyle silmeyi başardı. İşçi sınıfına gelecek kuşakların kurtarıcısı rolünü yükleyerek, kendini öne çıkarmayı yeğledi. Böylece bu sınıfın en büyük güç kaynağını kurutmuş oldu. İşçi sınıfı bu okulda hem nefreti, hem de özveri ismini unuttu. Çünkü bunların ikisi de özgürlüğüne kavuşmuş torunlar idealiyle değil, ama köleleştirilmiş ataların imgesiyle beslenir” (Benjamin, 2002: 44-45).

II. Enternasyonal'in salık verdiği mücadele anlayışının III. Enternasyonal'e de sirayet eden ve İtalya'da da hakim olan Profesör Luca Quadri'nin, faşist Marcello karşısındaki tavırlarında da kendisini gösteren tutumdur. Profesör Luca Quadri, faşistlerle aynı masaya oturmakta mahsur görmeyen bir anti-faşisttir. İtalya'da Faşistlerin iktidara geldiği yıllarda, komünistler, sosyal-demokratlar aynı parlamentoda onlarla görev almaktan rahatsız olmadığı gibi, kimi komünist teorisyenler Faşistlere karşı mücadeleyi önemsiz bulmuştur. Gramsci, örneğin, her ne kadar çağdaşı komünistler gibi faşistleri tehlikesiz/önemsiz olarak adlandırmasa bile, faşizmi kapitalizmin doğal bir aşaması olarak görmekteydi.

Profesör Luca Quadri ve eşi Anna acımasız bir şekilde faşistler tarafından öldürülür. Fakat bu ölüm öyle kurgulanmıştır ki; ikisinin de ölümüne izleyici üzülmez. Film, her ikisinin ölümüne de izleyiciyi hazırlamıştır, profesör ve eşi de bu tehlikenin

farkındadır ama yakınlaşarak, dostane ilişki kuruyormuş gibi yaparak ya da 'konuşarak ikna' ettiklerini zannettikleri Marcello'dan bir zarar gelmeyeceğine inanırlar. Oysa faşistler bir çeşit mafya gibidir, işlerini yarım bırakmazlar, güç ve çıkar ilişkisi ağı içinde zayıflık belirtisi olan duygulara yer yoktur.

“Çağdaşlarımın pek çoğunun kendilerine aynı soruyu sorduğundan kuşku yok: Bu nasıl olabilir? Binlerce, on binlerce hatta milyonlarca savunmasız insanı öldürme noktasına nasıl gelinebilir? Ve üstelik, onları yok etmeden önce bunca eziyet, tecavüz ve işkence niye?” (Semelin, 2011: 13).

İnsan, cellatlar o noktaya nasıl gelirler, kendi durumlarını nasıl meşrulaştırırlar, bunun üzerine düşünmek ister. Alain Resnais, *Gece ve Sis* (Nuit et brouillard, 1956) belgeselinin sonunda, hep aynı soruyu yineler: 'Neden?' Wood, Resnais'nin cevap vermediği bu soruyu yinelediği bu bölüme ve belgeselin yaklaşımını belirsizlik ürettiği için eleştirir.

“Faşizmin Batı kültürü içinde kökenleri ve kaynaklarını çözümlemeye yönelik herhangi bir çabanın desteğini almamış (belki de liberallerin belirli bir noktanın ötesine geçmek işine gelemesiz çünkü bu ‘liberal’ zihniyetin ötesine geçen bir değişim gereksiniminin bilincine varmayı gerektirirdi) film yanıtın ne olabileceğini önermekten kaçınabilir ve aslında çok da tehlikeli bir biçimde yanıtın olmayabileceğini akla getirir aslında sorumlu kim yanlış bir sorudur, doğrusu sorumlu ne sorusudur. Teslim olmayı bize bu kadar çekici kılan, filmin zekiciliği ve duyarlılığı değil, baştan çıkarıcı keder duygusudur ve keder, üzerinde düşündüğümüz iğrençliklere bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olsa da, hiçbir zaman yararlı bir duygu değildir. Filmin sonunda bize düşen, liberalizmin o korkutucu çaresizliğine dair elleri havaya kaldırma hareketidir: bunlar olmuştur; tekrar olacaktır (ve bugün oluyor); bunlar dünyanın ya da ‘insanlık durumunun’ bir parçasıdır; anımsatmaya çalışmaktan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur ve bellek bu konuda her zaman başarısızdır” (Wood, 2008: 227).

Alain Resnais'den neden sorusunu yinelemesini değil, o soruya yanıt vermesini bekleriz. Onun yanıtı en doğru yanıt olacağı için değil; bunlar bir daha yaşanmasın diye ders çıkarmak, ibret almak gerektiği için bu gereklidir. Renais'nin yapmadığını Bertolucci yapar. Marcello'nun düzene uyma arzusunun karanlık çekiciliğinin onu nihai olarak bir katile dönüşünü gösterir.

“Primo Levi Auschwitz’e geldiğinde şu sert yanıtı alır ‘Burada neden yoktur’ (...) Cellatların dayattığı şey, anlama isteğini aynı zamanda ahlaki bir göreve dönüştüren bu apaçık tutarsızlığın hakimiyeti olmuştur. Bu durumda anlamayı reddetmek, onların yok olduktan sonraki zaferlerini kabul etmek anlamına gelecektir. Bu, geçmişte ve günümüzde, kötülük yapma düşüncesinin karanlıklarını delip geçmeyi hedefleyen düşünceden daima daha güçlü olduğunu varsaymak olacaktır. Etik bir bakış açısından, böylesi bir konum kabul edilebilir değildir. Kendi kendine ‘Neden?’ diye sormuş olan herkese karşı bir düşünce ödevimiz var” (Semelin, 2011: 15).

Söz konusu olan faşistler neden bunları yaptı sorusu gibi beyhude bir 'neden' arayışı değildir. Burada neden sorusu faşistlerin eylemlerine gerekçeler bulmak için sorulmaz, sorulmamalıdır. Katliamın karar mercilerini ve uygulayıcılarını temize çıkarmak için değil bilakis, emri veren, eyleyen, onaylayan katillerin bizzat cinayetlerdeki sorumluluklarını sorgulamayı hedeflemek üzere soru sormak gerekir. Marcello, tetiği çekmez-çekemez, peki o katil değil midir? İzleyici de, Marcello'nun kendisi de eyleyici olmamasına rağmen katil olduğunu bilir. Filmin sonunda çocukluğunda kendisini taciz eden şoför (Lino) ile karşılaştığında, sokaktaki insanlara bağırarak, onun katil olduğunu söyleyecektir. Profesör Luca Quadri ve eşi Anna'nın katili olduğunu bağıracaktır. Oysa bu aslında içindeki suçluluk duyusunun başka bir biçimde dışavurumudur. Filmin sonunda hayatta olduğunu gördüğü Lino'yu, çocukken öldürdüğünü sandığı için yıllardır kendisini suçlamıştır. Hayatında yaptığı tüm kötülükler için bir suçlu bulup ilan etmek ve suçluluğundan kurtulmaya çalışmak, bir konformist için en çok beklenen tavır olabilir. Hiçbir eyleminin gerçekten sorumluluğunu alamaz ve kendisiyle gerçekten yüzleşemez. İçten içe bildiği kendisini rahatsız eden suçu ile yüzleşemez ve gelmekte olan yeni düzene uyum sağlamak refleksinin de etkisiyle suçu Lino'ya yükler. Marcello'nun bu tavır toplumların geçmişleri ile yüzleşmede aldıkları tutumlara da çok benzemektedir.

Konformist, geçmişle, kendisiyle, hataları ile yüzleşemez ve bu nedenle de değişemez ya da tam tersinden değişmekten korktuğu için de tüm bunlardan uzak durur. Değişmeden düzene uyum sağlamak, düzen sahnesinde bir rol kapmak ve onu oynamaktır. Marcello karakteri için Bertolucci bir röportajına şöyle der: “Gerçek bir konformist değişmeyi kesinlikle istemeyen biridir: Uyum sağlama isteği aslında gerçeğin tam tersi olduğunu söylemek demektir” (Mellen, 2009: 76).

Marcello, ideolojik olarak faşist değildir. Faşist gizli istihbaratının üst düzey bir yöneticisi ile Radyo'da yaptığı görüşmede bunu anlarız. Faşist yönetici, Marcello'ya insanların partiye birçok nedenle katıldığını söyler; 'kimi korkudan gelir, çoğunun derdi paradır, faşizme inanç çok enderdir' der. Marcello'nun bunlardan hiçbirine uymadığını söyler. Marcello'nun amacını sorar fakat yanıt alamaz. Marcello görevi alıp almadığına dair sonuca odaklanmıştır. Bu sahneden itibaren Marcello'nun ideolojik olarak faşist olmamasına rağmen, neden faşistlerle birlikte çalışmak istediğini anlamaya çalışır izleyici. Her aşamada, hep aynı soruyu sorar; neden?

Konformist filmine dönük eleştirilerin önemli bir kısmı bu soruya verilen yanıtı ilişkindir. Eleştirmenlerin bir kısmı, filmin eşcinsellik ve faşizm arasında bir bağ kurduğunu düşünür. Bir başka önemli eleştirisi ise filmin faşizme psikolojik gerekçeler ile açıklama getirdiği iddiası üzerine yapılır. Her iki kesimin eleştirilerini ve bu eleştirilere ilişkin görüşlerimizi bu bölümde yazmaya karar vermemizin nedeni, her iki konunun da faşizmle toplumsal yüzleşme açısından kritik önemde olmasındandır.

Bertolucci, röportajlarından birinde eşcinsellikle ilgili soruya yanıt verirken her iki konuya da çok net bir açıklama getirmiştir.

“Mellen: Amerika'daki birçok eleştirmen *Konformist*'in eşcinsellik ile faşizm arasında fazla basit bir ilişki kurduğunu söyledi. Filmde amaçladığınız şeyi yanlış anladıkları kanısında mısınız? Sizi bütün eşcinsellerin faşist olduklarını söylemekle suçluyorlar.

Bertolucci: Ya da bütün faşistlerin eşcinsel olduklarını. Hayır. Bu açıklama fazla basit. *Konformist*, her şeyden önce, burjuvaziyle, orta sınıfla ilgili bir film, faşizmle değil. Orta sınıftan bahsediyordum ve faşizm de orta sınıf tarihinden bir kesit, orta sınıfın kendini işçi sınıfından koruduğu bir araç. İşçi sınıfı ne zaman yükselse faşizm hemen kendini gösterir. Filmde bir faşist ve bir anti-faşist var, fakat Paris'teki profesör yani anti-faşist, aynı zamanda orta sınıftan. Aynı madalyonun, orta sınıfın, iki yüzü vardır. Bir yüzünde faşizm, diğerinde anti-faşizm görünür, ancak bu Marksist bir anti-faşizm değil sadece bir idealizmdir. Çünkü aynı zamanda orta sınıftandır; benim anti-faşistim bir kahraman ya da pozitif bir adam değildir. Moravia romanında, 'kader' ya da 'yazgı'nın varlığı çok önemlidir. Kitabı oldukça farklı bir gözle okudum. Kitapta 'kader'e atfedilen her şey filmde karakterin bilinçaltından çıkar. Ancak kesinlikle bunun eşcinsellikle özdeşleştirilen faşizm sorunu olmasını istemiyorum. Bu gerçekten

fazla basit. Eşcinsellik, Marcello karakterinin sadece bir ögesidir. Marcello, hiçbir zaman dışa vurmadığı ancak her zaman içinde var olan gizli eşcinselliğinden dolayı kendisini farklı görüyor. Ve kendinizi ‘farklı’ gördüğünüzde bir seçim yapmak zorundasınız: var olan güce karşı şiddet göstermek, ya da çoğu insan gibi bu güçten korunma talep etmek. Marcello korunma talep etmeyi seçiyor. ihtiyacı olan korunmayı elde etmek için de faşist oluyor” (Mellen, 2009: 77-78).

Bertolucci'nin berrak bir şekilde yaptığı bu açıklama, filmde bir kaç kere Marcello'nun ağzından duyduğumuz açıklama ile aynıdır: normalleşmek. Marcello'nun amacı kabul görmek için mevcut düzenin normlarına uygun bir profil çizmektir. Aslında Marcello'nun bu normlara uymadığını toplum bilmez, çünkü eşcinsel olduğunu toplumdan gizlemektedir. Hatta kendisi bile eşcinsel kimliği ile barışmış ve kabullenmiş değildir. İçten içe bu durumun farkında olması nedeniyle çelişkilidir. Aslında belki de kendi içindeki gerçek benliği ile ilişkilerini tamamen koparmak için kendisini derinden etkilemiş felsefe hocasını ortadan kaldırarak hem faşistlerin gözüne girmek hem de içinde ‘normlara’ uymayan benliğine bir darbe daha vurmak istediğini düşünmek mümkündür. Fakat hocası ile karşılaştığında ‘normlara’ uymayan duygu ve düşünceleri daha fazla tetiklenir ve belki de bu nedenle hevesle aldığı görevi bizzat kendi elleriyle sonuna kadar götüremeyecektir.

Marcello'nun normal görünme isteği için evlilik yapmak istediğine dair radyoda program yapan kör arkadaşı Ítalo ile olan diyalogları bu görüşleri pekiştirir. Ítalo; 'herkes başkalarından farklı olmak ister, sen ise herkes gibi olma sevdasındasın' der. Kör olan Ítalo, radyoda faşist propaganda yapan bir haber spikeridir. Faşist ideolojiyi Ítalo temsil eder, bu nedenle Marcello ile ikisinin ilişkisi filmin başından sonuna değişime uğrayan bir öneme sahiptir. Ítalo ve diğer kör arkadaşları Marcello'ya bekarlığa vedası partisi düzenler. Marcello'nun en yakınındaki arkadaşları körlerdir ve belki de Marcello kör olmaları nedeniyle onların yanında olmaktan rahatsız olmaz. Göremeyecek olmaları kendisini gizlemek isteyen biri için sembolik bir güven ortamı sağlar. Parti'de Ítalo ve Marcello arasındaki diyalog yine normalleşme konusu ile ilgilidir.

'Ítalo: işten çıkınca ne hissediyorsun?

Marcello: Normal halime döndüğümü hissediyorum.

İtalo: Normalden kastın ne?

Marcello: Normal bir adam olmak.

İtalo: Bana göre normal bir adam başını kadının kalçalarına bakmak için çeviren adamdır. Sadece o değil, 5-6 kıstas daha var. (Gülerek) Kendine denk, ona benzeyen insanları bulduğu için mutludur. O yüzden kalabalık kumsalları sever. Futbol, şehirdeki barlar, piazza, Venezia'ya gitmek mesela. Kendine benzeyen insanları sever. Farklı olanlara ise güvenmez. Hiç nasıl arkadaş olduğumuzu merak ettin mi hem de farklı olmamıza rağmen. Biz bir elmanın iki yarısıyız.'

Faşist düzene inanan İtalo ve konformist Marcello, farklı da olsalar faşizmin iktidara gelmesini ve sürdürmesini sağlayan iki temel unsur olarak filmde ve tarihte yerlerini alırlar.

3.4.1.2. *Faşizmin Psikanalitik Yorumu Üzerine*

Konformist ile ilgili tartışmaların önemli bir kısmı faşizmin psikanalitik yorumu üzerine yaşanan görüş ayrılıkları nedeniyle gerçekleşir. Bu konuyu bir alt başlık olarak ele almak, tartışmanın taraflarının görüşlerine yer vermek ve *Konformist*'e bu tartışma açısından bakmakta fayda vardır.

Faşizmin psikanalitik yorumu üzerine yapılan tartışmalar, asıl olarak Wilhelm Reich'in faşizmin kitle ruhu üzerine yaptığı çalışmalara dayandırılır. Reich, kitlelerin politik tutumlarını ve sınıf mücadelesine dair gelişmeleri, ruhsal yapı ve cinselbilim olarak adlandırdığı kuramsal yaklaşımları ile açıklayan teoriler geliştirmiştir.

“Kitlelerin iktisadi durumuyla düşünsel durumunun ille de birbirine uygun düşmediğini, hatta aralarında belli bir açıklığın bulunabildiğini gördük. İktisadi durum hemencecik ve dolaysız yoldan siyasal bilince yansımamaktadır. Eğer öyle olsaydı, toplumsal devrim çoktan yapılmış olurdu. Toplumsal durumla toplumsal bilinç arasındaki bu açıklık hesaba katılınca, toplumun iki ayrı düzlemde incelenmesi gerekir: ruhsal yapı iktisadi varlıktan gelse de, iktisadi

durumun kişilik yapısındakilerden ayrı yöntemlerle incelenmesi zorunludur: birincinin incelenmesi toplumsal-iktisadi yöntemle, ikincininkiyse dirimsel-ruhbilimsel yöntemle olur” (Reich, 1979: 52).

Reich, emeğin sermayenin boyunduruğundan kurtuluşunun toplumsal bilinç değişimi ile mümkün olabileceğini, cinselliğin özgürce yaşanamamasını da bu dönüşümün önündeki temel engel olarak görür.

“Kişilik çözümlemesi alanında yaptığım deneyler, kişilik yapısında faşist duyarlık ve düşüncenin kimi öğelerini taşımayan bir tek canlı insan bulunmadığı kanısına varırmıştır beni. Faşizm, bir siyasal hareket olarak bütün öbür gerici partilerden, halk kitleleri tarafından kabul edilip övülüşiyle ayrılmaktadır. Bu gibi sözlerin insana sınırsız sorumluluklar yüklediğinin tam anlamıyla farkındayım. Dolayısıyla da, şu hasta dünyanın çıkarı uğruna, emekçi kitlelerin faşizm konusunda en az benim kadar açık görüşlülükle sorumluluklarını kabul edebilmelerini diliyorum. (...) Ortada devrimci örgütler bulunmadığı için, toplumsal demokrasi tarafından düş kırıklığına uğratılan, yoksullaşmayla tutucu düşünce arasındaki çelişkiyle kafası karışan işçi, ister istemez faşizmin kollarına atılır. (...) Karşı-devrimci hareketin çıkış noktası, iktisadi dayanağı küçük-kentsoylu sınıfın iktisadi yaşama biçimi, düşünsel kaynağıysa gizemcilik olan ve bütün dünyayı kaplayan siyasal yönden gerici kamuoyudur. Demek ki siyasal gericiliğin izlediği eğilim siyasetinin çekirdeği cinsel sorundur. Dolayısıyla, izlenecek her türlü devrimci eğitim siyasetinin merkezine cinsel sorunun oturtulması gerekir. Cinsel düzenlilik kuramı, zorlayıcı ahlakla cinsel başı boşluk arasındaki karşıtlıktan doğan karışıklığa yanıt getirmektedir” (Reich, 1979: 111-156).

Reich, faşizmin kitle ruhu anlayışı üzerine yaptığı çalışmada bir yandan geniş kitlelerin faşizmin etkisi altında kalmış olmasına dönük yanıtlar ararken, diğer yandan cinsel düzenlilik kuramı ile bireyin cinselliğini özgürce yaşamasına imkan yaratılması sayesinde insanın gerici siyasi kuramların etkisine kapılmayacağını savunmuştur.

“Cinsel arzuların bilinçaltına itilmesi, kitle düzeyinde çakılıp kalmış bireyi edilgin, siyasetten uzak biri yaparak siyasal gericiliği güçlendirmekle kalmaz: ayrıca, insanın kişilik yapısında ikinci dereceden bir güçle yapay bir çıkar yaratır, bunlar da buyurgan düzeni etkin bir biçimde desteklerler. Çünkü bilinçaltına itmenin doğanın istediği doyumlardan yoksun bıraktığı cinsel yaşam, onların yerini tutan başka doumlara yönelir” (Reich, 1979: 66).

Kuşkusuz bastırılmış cinsel arzuların bireylerde yarattığı travmalar, özgürce

cinselliğin yaşanmasının önündeki engeller, bireylerin ve toplumların yaşantılarında önemli konulardır ve bu konularla ilgili Reich'in görüşleri de dikkate değerdir. Fakat insanların ideolojik görüşlerinin, politik tutum ve eylemlerinin; kitlelerin siyasi eğilimlerinin altında yatan nedenleri, bu genellemelerle ele almak doğru değildir. Zira 1917 Rus Devrimi'nin başarıya ulaştığı yıllarda, orada ya da Paris Komünü'nde kitlelerin psikolojik durumları konusunda çok da farklı şeyler söylemek mümkün olmayacaktır. Toplumlara siyasi olarak baskı altına alarak gericileştiren devletler, siyasi partiler, iktidarlar cinselliğin özgürce yaşanmasına da engel olmuştur. Cinsiyetler arasındaki eşitsizlik, cinsel yönelimin toplumdan dışlanma gerekçesi haline gelmesi erkek egemen siyasi iktidarın kökenlerinde vardır ve bireylerin hayatlarında da toplumsal ilişkilerde de yıkıcı ve gerici bir unsur olarak rol oynar. Fakat bu durumu sınıflı toplumların erkek egemen erke dayanan yapısının bir sonucu olarak görmek ve politik mücadelenin bağlamı içinde düşünmek isabetli olur.

Lacau, psikanalitik yaklaşımlar üzerinden faşizmi açıklamaya çalışmanın hatalarını göstermek üzere Poulantzas'ın görüşlerini hatırlatır. 'Kitleler niçin faşizmi istemiş olabilir?' gibi bir sorunun iki açıdan hatalı olduğunun üzerinde durur. Psikanalitik yorumlamanın ilk sorunu, ideolojiyle bilinçaltı arasındaki farkı silikleştirmesidir. Hâkim söyleme entegre olan 'kitleler niçin faşizmi istemiş olabilir?' sorusu bu bağlamda, kolektif bilinçaltına gönderme yapar; ancak soru suni bir ikilik üretmektedir. Faşizmi istedikleri varsayılan bireyler ile bu bireylerden müteşekkil kitleler ilişkisi, analitik olarak tanımlanamazlık içerisindedir. Faşizm istenç'indeki bireyin toplumsal-sınıfsal konumunu ikinci plana iten psikanalitik yorum, faşizmi tek-biçimli olarak kavramakta ısrarcıdır. İlk sorunun yol açtığı ikinci sorun, 'kitleler niçin faşizmi istemiş olabilir?' formülasyonundaki kitlenin muhteviyatıdır. Bireysel psikoloji ile kolektif bilinçaltı salınımındaki birey-kitle merkezli faşizm analizi, sınıf-devlet ikiliğini sınıf-kuramsal yaklaşımların üzerine örtmektedir. Faşizmlerin varoluşlarından itibaren kitle desteğine sahip olduklarını belirten Poulantzas, kitle ve halk terimlerinin idealist bir kullanımla yapısal-sınıfsal ilişkilerden soyutlandığına dikkat çeker. Faşist rejimlere sunulan kitle desteğinin atomlarında halk kitlelerini oluşturan sınıflar, sınıf fraksiyonları ve toplumsal kategoriler arasında eşdeğerlilik kuran psikanalitik yaklaşım, sınıfsız bir faşizmler analizine yönelir. Bu tipolojideki analistlerden birisi olan Wilhelm Reich, faşizmin

kökenlerini incelerken, insanın biyofizik yapısını üç tabakaya ayırır: Bu ayrıma göre ortalama bireyin kibarlık, şefkatlilik, vicdan gibi özellikleri yüzeysel tabakaya; sadizm, şehvet, kıskançlık gibi duyguları orta tabakaya; çalışkanlık, sevgi ve akla uygun işbirliğine yatkın hayvan olma özelliğiye çekirdek tabakaya denk düşer. Reich'in biyofizik kuramının siyasal projeksiyonuna göreyse liberalizm yüzeydeki tabloda, devrimcilik çekirdek tabaka, faşizm ise orta tabakaya karşılık gelmektedir. İkincil güdülerin tezahürlerinden ibaret faşizm, psikanalistik yorumla birlikte, nesnel tarihsel belirlenimlerden soyutlanmış ve faşist ideolojinin toplumsal formasyonun hâkim ideolojisinden ziyade tek tek bireylerde ifadesini bulan bir görüş gibi ele alınmıştır (Laclau, 1985: 89).

Faşizmin psikanalitik yorumuna başka bir itiraz ise hümaniter bir kavrama methodologyyla birlikte öznelci-tarihselci sapma fikrini koyultmasındandır. Kitle ve halk terimlerinin sınıflardan arındırılmasıyla başlayan yeni tür içeriklendirme, faşist ideolojinin sınıfsal boyutunu da olumsuz etkiler. Ancak bu nokta, tartışmaya açıktır. Poulantzas, J. P. Faye'nin yaptığı gibi faşist dili veya faşist söylemi merkeze alan yorumların terk edilmesi gerektiğini belirtir. Faşist ideolojiyi birleşik, monolitik ve tek-biçimli resmeden faşist dil ve söylemler yaklaşımı, baştan verili bir homojenliği varsayar. Poulantzas'ın itirazı, faşist ideolojinin birleşik ve tek- anlamlı sunulmasındadır; çünkü faşist ideoloji, seslendikleri toplumsal kategorilere, çeşitli sınıflara ve sınıf fraksiyonlarına göre, çeşitli faşist siyasal-ideolojik aygıtlarda cisimlendikleri biçimde, farklılaşmış olarak ortaya çıkar.

Faşizmin psikanalitik yorumu ile ilgili bu itirazlar haklıdır. Anti-komünist bir hareket olarak ortaya çıkan faşist hareket siyasi iktidar odaklı bir çıkar mücadelesinin katliamcı bir öznesidir ve psikanalitik yaklaşımlar ona özürücü bir bakış açısı ile yaklaşılmasına neden olmaktadır. Bertolucci'nin *Korformist* filmi için bu yorumu yapmak ise aynı düzeyde isabetli olmaz. Çünkü Marcello filmde çok açık bir biçimde faşist değildir. *Konformist* filmi bir faşistin nasıl faşist olduğuna dair bir analiz sunmaz. Faşist düzenin normlarına uyma hali gösteren bir insanın nasıl katilleştiğinin analizini sunar. Elbette psikanaliz ve Marcello'nun cinsel yönelimi ana karakterin ve filmin inşasında önemli bir yer tutar. Fakat eşcinsellik, Marcello'yu faşist toplumun normallerinden ayıran

ve kendisiyle yüzleşmesine engel olan bir farklılık olarak öne çıkar. Marcello'nun bu normlara uymayan başka önemli bir farklılığı da olabilirdi ve film yine aynı dramatik yapı üzerinden şekillenebilirdi. Eşcinsellik, erkek-baba-komutan Mussolini iktidarının yüce değerleri içinde lanetlendiği için, faşist düzenin normalinden ayrılmaya dair güçlü bir farklılık özelliği yaratmaktadır. Yüce baba-erkek-önder ideali İtalya'nın (dünyanın bir çok ülkesinde olduğu gibi) toplumun ahlaki bir cila ile olmadığı bir şey gibi sunulmasında ve kendi gerçekliğinden uzaklaşarak daha da yozlaşmasında özel bir rol oynar. Bize göre, Bertolucci'nin hedefinde bu idealize edilmiş kavrayış vardır. Bertolucci, Marcello karakterinin psikanalitik yorumu ve eşcinsellikle ilgili sorulara ilişkin şunları söyler:

“Bertolucci: Hayır, ben yaptığım işin, romanı sinemaya aktarmanın Freudyen bir anlamda olduğunu düşünüyorum. Moravia'da her şey 'kader' tarafından belirleniyor, çünkü biz neden Marcello'nun faşist olduğunu hiçbir zaman anlayamıyoruz. Kitabın sonunda 25 Temmuz'dan sonraki gece Marcello karısıyla beraber Roma'dan ayrılıyor ve kırsala gidiyorlar. Üzerlerinden bir uçak geçiyor ve Marcello'yu öldürüyor. Dolayısıyla Marcello'ya olan şeye 'ilahi bir varlık' sebep oluyor. Ben bu fikri kabul etmiyorum. 'Kader'in yerini bilinçaltının gücünün almasını tercih ediyorum.

Soru: Sonunda bu psikolojik bir kader. Faşizm bir kez onu başarısızlığa uğrattığında Marcello bunu anlamıyor. Sadece Lino'yu kabul etmesi ve eşcinsel duyguya geri dönmesi gerektiğini düşünüyor.

Bertolucci: Anlıyor, bilinçleniyor, ancak bu aynı zamanda içgüdüsel, bilinçsizce bir şey” (Mellen, 2009: 78).

Bertolucci karakterlerini yaratırken ve hikayedeki karakterler arasındaki ilişkileri kurarken psikanalizden yararlanmaktadır. Burada temel soru şudur: Karakterin amacını belirleyen temel neden psikanalize mi dayandırılmaktadır? Marcello çocukluk travmaları nedeniyle, faşistlerin düzenine uyma eğilimi içine giren bir adam mıdır?

Marcello, kilise sahnesinde, günah çıkartmaya gittiğinde Tanrı'nın onu eşcinsel olduğu için affetmesini istemez. Aksine çocukken kendisine cinsel istismarda bulunan birini öldürmüş olduğunu düşündüğü için acı çekmektedir ve bunu konuşmak ister. Eşcinsel kimliği kendisinin de barışamadığı bir mesele olsa da, papazın eşcinsel ilişki

eğilimini cinayet ihtimalinden daha çok önemsemiş olması nedeniyle rahatsız olur. Eşcinselliği cinayetten daha büyük bir günah olarak gösterdiğini söyleyerek itiraz eder, fakat papaz bu itiraza rağmen Marcello'nun başka erkeklerle bir ilişkisi olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır. Marcello'nun çocukluğunda bir insanı öldürmüş olma ihtimali onu içten içe tüketmektedir. Tımarhane'de yaşayan babasıyla diyaloglarında işkence ve şiddet üzerine yaptıkları sohbet ve Marcello'nun babasına yönelik nefret dolu davranışları babası ile ilgili travmasına da işaret eder. Yine Marcello'nun çocukluğunda okuldaki diğer çocuklar tarafından akran zorbalığına maruz kalması, cinsel taciz ve küçük düşürülme karşısında tüm bunları gören ama umursamayan bir toplumun içinde yalnız oluşu da bir travmadır. Belki de bu nedenle Lino'nun silahı Marcello'nun ilgisini çekmiştir. Aşağılandığı için güç göstergesi olan silaha ilgisi, yalnız kaldığı için bir yetişkinin ona yakınlığına yanıt verme eğilimi olmuş olabilir. İzleyici bu konular üzerine uzun ve derin düşüncelere girebilir ve çocukların karşı karşıya kaldığı zorbalıklar ile ilgili tutum almak gerektiğine kanaat getirebilir. Tüm bunlarla birlikte film bize bunları yaşayan Marcello'nun faşistlerle işbirliği yapmasına dair en ufak bir sempati duygusu yaşatmaz. Marcello'nun bir kurban olduğunu da düşünmeyiz çünkü filmin her kritik noktasında karar alma iradesi ve hakkı olur. Nihayetinde silahı çekmeyecektir ve elini kana bulamayacaktır. Üstelik filmin en sonunda da cinayetin suçunu Lino'ya atarak, gelmekte olan yeni düzene ayak uydurmak üzere bir yöneliş içinde olabileceğini de düşündürür. Lino kendi işlediği büyük suç nedeniyle, Marcello'nun hayatında korkunç bir yönelime gitmesine neden olacak bir zemin yaratmıştır. Fakat Marcello her aşamada başka türlü de davranabileceği duygusunu yaratır. Kararlarının sorumluluğunu başkalarına yıkarak onların suçlu hissetmesi için hareket eder; Profesör İtalya'dan gittiğinde faşist olduğunu söyler örneğin, tıpkı cinayeti Lino'nun işlediğini söylemesi gibi.

İnsanların eylemlerinin zemininde, mutlaka travmalarla dolu geçmiş yaşantıları vardır Fakat konformist düzene uyma kararını bunların kurbanı olduğu için vermez. Toplumdan kabul görmek ve itibar sahibi olmak için bu yöne yönelir ve başına gelen ya da dönüştüğü her şey de bu yönelişi nedeniyledir.

Filmin sonundaki kitlelerin sokağa döküldüğü sahnede kör faşist İtalo, kitlelerin devrimci seli içinde yok olur gider. Marcello onun yok oluşunu sessizlikle izler. Ve

nihayetinde faşizme son veren kitlelerin devrimci eylemi olmuştur. Konformist, burjuva demokrasisine uyum sağlamak üzere bir kenarda sessizce sırasının gelmesini bekler. Romanda olduğu gibi sonunda Marcello ölmüş olsaydı, o bir kurban olurdu ve cezasını aldığı için izleyici rahatlardı. Fakat bu son, son derece rahatsız edicidir.

3.4.1.3. Konformist Filminin Faşizmin Nosyonları Karşısında Tutumu

Konformist, Mussolini'nin yüce İtalyan faşisti modelinin ve faşizmin ahlaki bir cila olarak öne çıkarttığı değerlerin, kurumların içi boş göstergeler olarak gösterir. Yüce baba-erkek-önder karakteri ülkedeki erkek modellemesi için Mussolini'yi örnek gösterir ve bu erkeğin iktidar olduğu aile kutsaldır.

“Faşist ideolojinin ‘aileye’ yüklediği özel ve önemli işlev; bu işlev Wilhelm Reich tarafından incelenmiştir. Ailenin bu işlevi, aile üretimi ve ekonomik bakımdan tecrit edilmişlikle, sınıf mücadelesinden korunmuş bir toplumsal sığınak arayışının simgelerin ve özlemleriyle etkilenmiş küçük burjuvaziye bağlıdır. Bu görünüm de, tekeli kapitalizm süreci geleneksel aile bağlarını çözme yolunda ilerlese bile, büyük sermayeyi tatmin etmektedir. Çünkü bu görünüm, emperyalist ideolojiye özgü ‘otoriter hiyerarşi’ eğilimine yardım ederek sınıf mücadelesi gerçeğini maskeler ve bu mücadelenin özünü boşaltır” (Poulantzas, 1980: 299).

Marcello aristokrat bir ailenin tek oğludur. Babasının neden tımarhanede olduğunu bilmesek de, oğluna çocukken işkence yaptığını Mercolo'nun tımarhane ziyaretinden anlarız. Annesi kocasının hastane masraflarının pahalılığından şikayetçidir ve kocasının ölmesini istemektedir. Anneye uyuşturucu bulan ve cinsel ilişki içinde olduğunu anladığımız Japon şoför Marcello'nun yaveri, tetikçisi Manganiello tarafından öldürülür. Kutsal ailenin yerinde yeller esmektedir. Üstelik Marcello normlara uymak için yeni bir aile kurmaya yöneldiğinde de aile kurumunu önemseydiği için değil, işleyeceği suçları ört-bas edebileceği bir paravana ihtiyaç duyduğu için kullanır. Yeni kurduğu aile içindeki güzide eşi, Marcello'nun işlediği suçlardan haberdardır fakat, kocasını zor duruma düşürmemek için bu sırrı saklar. Sonuçta evliliğin amacı budur.

Marcello'nun eşi henüz balayına çıktıklarında bakire olmadığını söyleyecektir.

Marcello ise bunu umursamayarak onunla bu nedenle evlenmediğini söyler. Ardından genç kadının 16 yaşından itibaren akrabası olduğunu düşündüğümüz yaşlı bir adam tarafından 6 yıl boyunca tecavüze uğramış olduğunu öğreniriz. İnsanın kanını dondurması gereken bu durumu Marcello pek umursamaz. Gizli kaldığı sürece, bir görüntü olarak normal bir evlilik içinde olduğuna inanıldığı sürece, bunların bir önemi yoktur.

“Yıllar içerisinde biçimi ve odağı değişikliğe uğramış olsa da, faşist İtalya’da Mussolini figürünün merkeziliği değişmemiş, herhangi bir tehditle karşı karşıya kalmamış, hatta medyanın yazılı basın, sinema ve radyo gibi elindeki vasıtaları kullanarak dolaşıma soktuğu Mussolini figürünün etkisi ve gücü, artmaya devam etmiştir. Bir aslan terbiyecisi, tarım işçisi, motosiklet tutkunu, baba ve komutan olarak Mussolini figürü, faşizme özgü değerlere kaynaklık etmiş ve faşist rejimin yıllar boyu ayakta kalmasını mümkün kılmıştır. Rejim, 20 yıl kadar ayakta kalmıştır – bu, hiç de az bir süre sayılmaz” (Zamponi, 2012: 14).

Aile reisi, baba-erkek-önder ideali ise Marcello karakteri ile asla uzlaşmaz. Bu konuya dair önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele almış olduğumuz görüşleri hatırlamak gerekirse, eşcinsel yönelimi başlı başına bir ‘yüce İtalyan’ olmasının önünde engeldir. Faşist yüce için insan, erkektir.

“Mussolini, İtalyan halkını yeniden inşa etmenin ve yeni İtalyanlar yaratmanın pekâlâ mümkün olduğunu düşünüyordu; bunun gerçekleştirilebileceği hususunda en ufak bir şüphesi yoktu. İtalyanların jestlerindeki, ritüellerindeki, konuşma ve yazma biçimlerindeki değişiklikler, ister istemez Mussolini’nin arzu ettiği türdeki değişiklikleri beraberinde getirecekti” (Zamponi, 2012: 15).

Mussolini’nin düzenine kendini uydurmak üzere harekete geçen Marcello, onun için ancak bir utanç vesikası olabilir. Daha baştan faşist sistem başarısız olacağını ilan etmiştir. İnsanın gerçekten içinde ne olduğuna, kim olduğuna bakmaksızın, onun kendisini keşfetmesine olanak tanımaksızın bir modele sokmaya çalışmak saçma ve imkansızdır. Ne insan olmadığı bir modelin içinde uzun süreli kalabilir ne de model her insanın içine girebileceği bir kalıbı norm olarak koruyabilir.

3.4.2 Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri

Konformist, Bertolucci'nin sinemada yeni bir estetik arayışına dair yaptığı bir film izlenimi verir. Bertolucci diğer filmlerinde kullandığı bütün stilistik özellikleri bu filmde denemiş ya da birleştirmiş gibidir. Anlattığı dönemin sanatını filmin stiline taşıyarak filme özgün bir biçim vermiştir.

Aynı zamanda sürrealizmin etkisinin hissedildiği filmde, Bunuel filmlerinin atmosferi ve stilistik özellikleri öne çıkar. Sürrealizme en yakın filmi Örumceğin Stratejisi'nde görsel deneyimin Magritte'den esinlendiğini Bertolucci, *Konformist* için de şöyle der: “Yirmili, otuzlu yıllarda sürrealizm en önemli kültürel öğeydi ve *Konformist* o zamanda geçiyordu” (Mellen, 2009: 79).

Konformist renk, ışık, oyunculuk, kadraj kullanımı ile değil, sadece mimarinin kullanımı açısından da özgün bir estetik yaratır. Mimari, Bertolucci'nin diğer filmlerinde de önemli bir role sahiptir fakat bu filmde özellikle dikkat çeker.

“Amerika'da bana garip bir şey oldu. Genç, oldukça ünlü bir mimarla tanıştım, bana şunu söyledi: ‘*Konformist* genç Amerikan mimarisi için temel bir filmidir. Faşist mimari hakkında çok şey duyduk; üzerine kitaplar okuduk ve belgeseller seyrettik, ama sadece sizin filminizde onun gerçek yüzünü gördük.’ Özellikle EUR sekansı, beyaz taştan o büyük duvarlar ve tiyatro seti gibi arka planlar üzerinde duruyordu. Filmin görsel fikrinin tamamından çok etkilenmişim ve benim yaşımdaki bir yönetmenin bunu nasıl bu kadar iyi kavradığına bir türlü akıl erdiremiyordum. Ona, bu yıllara dair doğrudan anılarım olacak kadar yaşlı olmamama rağmen o dönemin filmlerinden süzülen kolektif hafızadan yararlandığımı anlattım. 1930'ların gerçek yüzü İtalyan, Alman ve Fransız filmlerinde sık sık gösterilmiştir. Bir filmde, ardından başka bir filmde gördüğüm bu imge neredeyse bilinçaltıma işlemişti. Sonra birdenbire yüzeye çıktı” (Rondi, 2009: 192).

Konformist, sinemayı temellendiren yedi sanatın yenilikçi bir bakış açısıyla film biçiminde anti-faşist öğeler yaratmaya dönük bir arayışın filmidir.

3.4.2.1. *Bernardo Bertolucci'nin Estetik Politikaya Bakışı ve Konformist*

1900 filminin analizi vesilesiyle Bertolucci'nin bakış açısı yukarıda etraflıca anlatılmış olduğu için *Konformist*'i ele alırken bu film ile bağlantılı altını çizmek istediğimiz bir kaç konudan bahsetmekle yetineceğiz. Bertolucci röportajlarından birinde *Konformist* ve kendisine ilişkin şöyle demiştir.

“Benim babam anti-faşistti ama doğrusu şu ki ben bütün burjuvazinin babamda somutlandığı kanısındayım. Faşizm de küçük burjuvazi tarafından icat edildi. Bir de geçmiş hakkında iki film yapmış olduğum, şimdiyle ilgili film yapma noktasına gelmemiş olduğum gerçeği var. Ya da şöyle diyelim: Bunlar, geçmişten söz ederek şimdiye ulaşan iki filmidir. Bunun da ötesinde, *Konformist* benimle ve Godard'la ilgili bir filmidir. Profesör'e Godard'ın telefon numarasını ve adresini şaka olsun diye vermiştim ama sonradan kendime şöyle dedim: Pekala, belki bütün bunların bir anlamı vardır. Ben Marcello'yum ve faşist filmler yaparım, devrimci olan, devrimci filmler yapan ve benim hocam olan Godard'ı öldürmek istiyorum. Sinemayı inkar etme konusunda çok rahat değilim, çünkü bu çözmesi o kadar zor bir şey ki. Jean-Luc'un yolu ona ait bir yol ve bu önemli, ama ben tek yolun bu olduğuna ya da herkesin bu yolu izlemesi gerektiğine inanmıyorum. Bence o bu yolu seçti çünkü artık bir lider olmak istemiyordu. Yalnız bırakıldığını düşünüyordu” (Goldin, 2009: 72).

Bertolucci, Godard'ın sinemayı inkar ettiğini söylerken, klasik anlatı sinemasından bahsetmektedir. *Konformist*, sürrealizmin düş ile gerçek arasında gelip gittiği bir film olarak, Bertolucci'nin kararsızlığını sembolize eder. *Konformist*'ten sonra Bertolucci daha net adımlarla klasik anlatının anlatım biçimlerini filmlerinde yer verecektir. Bu açıdan bir dönüm noktasıdır.

Klasik anlatı sinemasının temel unsurlarına göre bir yaklaşım ile filmi açıklamak filmin estetik politikasını anlamaya dönük bir katkı sağlamaz. Kahramanın yolculuğu sonunda, kendisine dair sorular sormaya başlamasına neden olabilecek bir potansiyel taşıyor olsa da, serim düğüm çözüm netliğinde bir anlatım dili olduğu söylenemez.

3.4.2.2. *Konformist Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözülür?*

Filmin temel çatışması Marcello'nun hocasını öldürüp öldüremeyeceği ikilemi

üzerine kurulur. Filmin sonunda Profesör ve eşi otomobilleriyle orman içindeki sayfiye evlerine giderlerken تنها yolda önlerini kesen Manganiello'nun kiralık katilleri, hem Profesörü hem de eşini vahşice katlederler. Takip eden arabada Manganiello ve Marcello vardır. Can havliyle katillerinden kaçan Anna kurtulmak için arkadaki arabaya doğru hamle yapıp camı yumruklamaya başlar, ama Marcello ona camı açmaz, öldürülmesine kayıtsız kalır.

Marcello, tetiği çekmemiştir fakat cinayeti o işlemiştir. Katilin kim olduğundan şüphe duymayız fakat, filmin temel çatışması tetiği çekememesi ile çözümlenir. Düzene uymak üzere normalara uyma isteği, korkuları ile yüzleşemeyen Marcello'nun ereğine uygun davranmasına engel olur.

3.4.2.3. *Konformist'in Ana Karakterler ve İşlevi*

Giulia: Küçük burjuva bir ailenin kızıdır ve düzene uyum sağlamak üzere katile dönüşen bir adamın suç ortağıdır. Filmin sonuna kadar yaşananların farkında değilmiş gibi gösterilmiş olmasına rağmen, son bölümde aslında her şeyi bildiğini buna rağmen sessiz kaldığı gösterilir.

Profesör Quadri: Marcello'nun üniversitede hocasıdır. Marcello, bir tek onun derslerinin dolu geçtiğini, sınıftaki bütün kızların ona aşık olduğunu, mezun olacağı yıl hocalarına hintyağı içirdiklerini söyler. Marcello, faşist olma sürecinin Quadri'nin ülkeyi terk etmesinin ardından gerçekleştiğini söyleyerek bir anlamda ona sorumluluk atfeder.

Profesör Quadri Burjuva sosyalistlerini temsil eder. Anti-faşisttir fakat somut olarak direnişi ve mücadeleyi temsil etmez. Hümanist bir aydın olarak resmedilir ve faşizmin, faşistlerin ne kadar büyük bir tehdit olduklarının tam olarak farkında değildir.

Anna: Profesörün karısı bir bale öğretmenidir. Biseksüel olduğunu hal ve davranışlarından anladığımız kadın, oldukça genç ve çekicidir. Bunuel filmlerindeki Burjuva temsillerine benzeyen bir karakter sunumu vardır. Marcello'nun kendileri için

gerçek bir tehlike olduğunun farkında olan kişidir.

İtalo: Filmde gerçek bir faşist olarak temsil edilen kişidir. Marcello'nun en yakın arkadaşı olan İtalo bir radyo yayıncısıdır ve Marcello'nun faşistler arasında yükselmesine yardımcı olur. Filmin sonunda Marcello tarafından, faşizme karşı ayağa kalkmış olan halk kitlesine teşhir edilerek terk edilir. İtalo'dan kopuş, Marcello'nun faşizmden kopuşunu da imler.

3.4.2.4. *Konformist'in Mesajı*

Film, düzene uyma halini, konformizmi insanın kendi gerçekliğinden uzaklaşarak, sistemin celladına dönüşümünü anlatır. Düzen asıl olarak konformistler sayesinde kendini var eder ve faşizm uyma halinin marifetidir. Burjuva sosyalistleri, sosyal-demokratlar uyma halinin politik sorumlularıdır.

Filmde başka bir mesajı daha vardır. 1943 yılına gelindiğinde Marcello'nun evindeki radyodan faşist diktatör Mussolini'nin iktidardan düştüğü anons edilir. Faşizm sona ermiş, yasaklar kalkmıştır, anti-faşist gruplar sokaklarda gösteriler yapmaktadır. Eskiye oranla daha mütevazı bir yaşantı süren Marcello'nun bir de çocuğu vardır artık. Faşistler kitlelerin devrimci eylemiyle sokaklardan süpürülür. Faşizmi yok etmenin tek yolu budur.

Bertolucci, anti faşist film yapar fakat, değişimin kitlelerin devrimci eylemi ile yaratılabileceğine inanır. Röportajlarından birinde şöyle der:

“Mellen: Konformist'te radikal bir alternatif var mı, çiçek satan ve Enternasyonal'i söyleyen kızda ve filmin sonunda Mussolini'nin düşüşünün ardından insanlar sokaklarda Bandiera Rosa'yı söylediğinde faşizme nasıl karşı çıkılacağıyla ilgili bir ipucu görülüyor mu? Bu, başka bir siyasal yolun İtalya ve Marcello için başka bir deneyim anlamına gelebileceğini ortaya koymuyor mu?

Bertolucci: Evet tabii ki, gelmekte olan bir şeylerin göstergesi. Ama siyasal bir etkisinin olup olmadığı, gerçekten etkili olup olmadığı konusunda, cevabım

hayır. Filmlerle değiştirebileceğiniz hiçbir şey yoktur” (Mellen, 2009: 79).

3.4.2.5. *Konformist'in Film Teknikleri*

Konformist, bazı sinema tekniklerini ilk kez kullandığı ve kendine özgü bir stil yaratmak üzere en somut adımları attığı filmidir. Önceki filmlerinde kurgu konusunda ön yargılı olan Bertolucci, Konformist'te kurguyu tüm incelikleri ile kullanır. Önceden sadece kameranın sürekliliği ile hikâyeyi çekmek gerektiğini düşünürken bu film ile birlikte, filmle hikaye anlatmanın keserek yapılacağına dair önemli bir dönüm noktası yaşar. Filmin, politik öyküsünün de önüne geçen çarpıcı renkli görüntülerini Bertolucci'nin gedikli görüntü yönetmeni Vittorio Storaro çeker. Storaro bu filmde ilk kez Bertolucci ile çalışır fakat, sonra uzun yıllar birlikte çok sayıda film yaparlar.

Bertolucci bu filmde kitlelerin faşizmle ilişkisini onay verme ve bunun tek tek bireyler üzerindeki etkisini, kameranın kalabalık sahnelerde süre giden hareketi ile anlatır. Anna ve Giulia'nın dans sahnesi, Marcello'ya bekarlığa veda partisi, çocukken akranları tarafından tacize uğradığı sahneler, yaşanan olayın kitleler nazarında nasıl karşılandığına dair izleyicinin düşüncelerine biçim veren kamera hareketleri ile çekilmiştir. Bertolucci kullandığı tekniklere dair bir röportajında şunları söyler:

“Giulia yakın plan çekimde Anna'yla tango yapıyor ve öpüşüyorlar; sonra etraflarında daire olmuş insanlar beliriyor ve kamera yukarıya çıkıyor. El ele dans gibi bir şey yapıyorlar ve insanlar onları takip ediyor; dans devam ederken kamera, orkestrayı da içine alarak bir bebeğe doğru alçalıyor. Ardından bir sonraki sahnede Marcello ve profesörü onları izlerken görüyoruz, eğleniyorlar. İnsanlar, onların önünden dans ederek geçiyorlar ve biri profesörü elinden tutup çekiyor. Marcello yalnız kalıyor. Arkasında bir pencere var ve Giulia dansı yöneterek pencerenin önünden geçerken kamera onu izlemek ve odanın diğer ucunda oturan profesyonel katil Manganiello'ya yaklaşmak üzere Marcello'yu yalnız bırakıyor. Marcello sigara paketiyle masanın üstünde ritim tutarak dansa uyum sağlıyor. Manganiello'yu görünce duruyor ve Manganiello ona bakıyor ve bu kez o ritim tutuyor. Ve böylece devam ediyor. (...) dekupaj, kamera, teknik. İnsan, sadece teknikle bir şeyler yapmayı başarır” (Goldin, 2007: 74-75).

Konformist'i yaparken çıkış noktasının sinema olduğunu söyleyen Bertolucci, Sternberg, Ophüls ve Welles'den etkilendiğini belirtir. Işık kullanımına dair görüşlerine

yer verdiği bir röportajda şunları söyleyecektir:

“Soru: Bir sahnede ışığın sürekli hareketi ve kontrastı üzerine çalışmanızla ilgili neler söyleyeceksiniz? Örneğin körler balosu hemen hemen tamamen karanlıkta başlıyor: sonra birdenbire aydınlanıyor ama kendileri karanlıkta kalan kör insanların üzerine doğru aydınlanıyor; bir sekans boyunca ışık sürekli olarak değişiyor ve bu değişim çoğu zaman radikal oluyor.

Bertolucci: Biliyorsunuz, bu benim ışığı baştan sona, profesyonel, eski, klasik usulde kontrol ettiğim ilk film. Genç yönetmenlerin birçoğu ışığı ucuz ya da değersiz bir şeymiş gibi reddeder; ama ışıkla neler yapılabileceğini bu filmde gerçekten anladım. Psikolojiye, hikâyeye, filmin bütün diline destek veren inanılmaz efektler yakalayabilirsiniz. Sandrelli ve Marcello'nun birbirlerini ilk kez gördükleri anda ışığı kıran pancurlu pencereler, aralarından geçen ışınlar var. Evin atmosferini oluşturmada çok yardımcı oluyor” (Mellen, 2009: 70-71).

John Hearfield'in bir karikatüründe, üst düzey bir Nazi subayı (Streicher) bir Yahudi'nin yanı başında ayakta durmaktadır. Üzerinde bir Nazi uniforması, duygusuz bakışları Marcello'nun donuk ifadesini anımsatır. Çizim, grilik, çizimdeki gölgeler, donukluk pespaye bir görüntü sunar. Tıpkı *Konformist*'e hakim olan renkler gibi. Berger karikatür için şunları söyler.

“Üzerinde Nazi üniforması, elleri arkada, gözleri ileriye odaklanmış, ayağının dibindekini ne reddeden ne de tasvip eden bir ifade var yüzünde. Kelimenin tam anlamıyla ve metaforik olarak aldırış etmediği bir durum. Ceketinde belli belirsiz kan ya da kir izleri seçiliyor. Onu töhmet altında bırakacak cinsten değil - başka bir ortamda hiç önemsenmeyecek türden. Üniformasını birazcık kirletmiş o kadar. Grilik, fotoğraf baskısına egemen olan koyu tonlar, gri giysilerin kırıksıkları, çizimlerdeki donmuş el kol hareketleri, solgun yüzlerdeki yarım gölgeler, sokak duvarlarının dokusu. sağlıkçıların kıyafetleri, siyah ipek şapkalar hep bu izlenimi verir. Ne tasvir ettikleri bir yana, imgeler bizatihi pespayedir zaten, ya da daha açık ifade etmek gerekirse, kendi pespayeliklerinden tiksinti duymaktadırlar. Kişisel siyasi iktidarları için halen nüfuz kazanmaya çalışanlardan sızan belirli bir çıkarıcılığa karşı duyulan nefrettir bu” (Berger, 2015: 43).

Bu nefreti *Konformist*'te kullanılan renk ve ışık kullanımı sayesinde de hissederiz. Sürrealizm, gerçek, fantezi, siyaset, psikanaliz, filmin ışık kullanımı sayesinde birinden diğerine form değiştiren bir anlatı izlememizi sağlar.

Filmde, ışık ve kamera kullanımı göstergeler yaratılması açısından çok başarılıdır. Örneğin Marcello, hocasının evine gittiğinde panjurları kapatan profesörün mağara alegorisini anlatırken, ışık ve gölgelerden yararlanması tıpkı mağara alegorisinde olduğu gibi Marcello'nun bir yanılsama olduğunu düşündürür. Hangisi gerçek; gölgesi mi, kendisi mi? Tüm bu düzen yanılsamadır.

Faşist istihbaratının bakanlığına gittiği sekans sürrealistik bir tablo gibidir. Bakanlık boş koridorlardan oluşur, bakan odasının masasında sevişmektedir. Anna ile ilk kez orada karşılaşırlar. Anna bakan ona tutku ile sarılır. Önceden tanıştıklarının filmde vurgulanması bu nedenledir. Fantazi ve gerçek, mağara duvarlarındaki gölgeler gibidir.

“Bana göre oyuncular çok önemlidir: Karakterleri yapan onlardır ve senaryodaki karakterler gerçeğin önünde yok olurlar. Bu yüzden işin büyük bölümü oyuncularla yakın ilişkilerime bağlıdır. Eğer oyuncu gece uyumamışsa sahne belirli bir yöne doğru kayacaktır; çok sarhoş olmuşsa başka bir şey çıkar ortaya, yani sınırsız sayıda şekle bürünebilir. Bu değişiklik de benim çekim sırasındaki özgürlüğümün bir parçasıdır. Bir özellik hoşuma gidiyorsa, geri kalan herkese ters gelse bile onu mutlaka uygularım. Sonunda gerçekten iyi olup olmadığını görürsünüz. Eğer son tahlilde bütünün içine girememiş, küçük orkestraya uyum sağlayamamışsa iyi olmamış demektir” (Mellen, 2009: 68-69).

Brechtvari göstermecî oyunculuk, dönemin İtalyan filmlerinde yaygındır. Bertolucci oyunculuk konusunu çok önemser ve karakterlerine uygun oyuncular seçmeye özen gösterir. Konformist'in başarısında oyuncuların rolü çok önemlidir. Konformist, film tekniklerinin her ögesinin, oyunculuk dahil olmak üzere yenilikçi bir bakış açısıyla yeniden yorumlandığı bir filmidir.

3.5. Özel Bir Gün (Una Giornata Particolare, 1977)

Özel Bir Gün, yönetmenliğini Ettore Scola'nın yaptığı 1977 tarihli bir İtalyan filmidir. Sophia Loren ve Marcello Mastroianni'nin başrollerde yer aldıkları film, Hitler'in Roma'da Mussolini'yi ziyarete geldiği gün olan 6 Mayıs 1938'te geçer. Film, söz konusu ziyaret için yapılan kutlamalara gitmeyip evlerinde kalan ve o gün tanışan iki komşu arasında geçenleri anlatmaktadır.

Antonietta, 6 çocuklu bir ev kadınıdır, ev işlerinden dolayı -çok istemesine rağmen- Hitler'in Roma'ya gelişi için yapılan kutlamalara katılamaz. Gabriele ise geçmişte radyoda çalışmaktadır, fakat eşcinsel olduğu için işten atılmış ve sürgün cezası almıştır. 6 Mayıs günü, Gabriele'in sürgünden önceki Roma'da son günü, belki de hayatının son günü olma potansiyeli taşıyan bir gün iken; Hitler'in bir kaç yıl sonra işgal edeceği Roma'da ilk günü; Antoinetta'nın ise alışageldiği kapalı hayatından ilk kez kaçacağı özel bir gün olur. Özel bir gün, Rosemondo'nun kafesinden kaçtığı, özel bir sabah ile başlar.

Kuşun kaçıışı adeta Antoinetta'nın kendi kafesinden kaçacağı bir gün olacağının habercisidir. Özel bir günün sabahı, normalden biraz daha erken bir saate başlar, Antoinetta 6 çocuğunu ve eşini Hitler için düzenlenen törene hazırlama telaşı içindedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin, faşizmin gündelik hayata sirayet eden klişelerinin keşmekeşinde bir sabahta, izleyici faşist bir aile hakkında incelikli bir şekilde bilgilendirilir. Yokluğunun bir felaket olacağı çok bariz, fakat varlığının son derece değersiz bir şekilde istismar edildiği bir anne karakteri, erkek egemen toplumların büyük çoğunluğu için geçerli bir olgu olarak karşımıza dikilir.

“Sonunda yalnız kaldığında Beniamino Gigli'nin 1940'daki ‘Anne, çok mutluyum çünkü sana dönüyorum’ sözlerine sahip popüler şarkısı Mamma'yı mırıldanıyor. Bu hem anakronistik (eylem, şarkıdan yıllar önce gerçekleşiyor) hem de ulusal bir figürle acı bir şekilde alay eden bir melodiyi içeriyor” (Lichtner, 2013: 156).

Faşizmi, katliam, kan, savaş göstermeksizin gündelik hayatın sıradanlığı içinde güzel olan her şeyi tüketen, insan ilişkilerini yozlaştıran, insanları bir çeşit tutum ve davranış kafeslerine sokarak baskı altına alan halleri ile yıkıcı bir şekilde anlatmayı başaran *Özel Bir Gün*, bu başarısını biraz da senaristlerine borçludur.

“Scola ve eş-senaristler Sergio Amidei (Rossellini'nin tüm filmleri ve Zampa'nın savaş temalı çoğu filmi de dahil olmak üzere 90 civarı filme imza atmış kıdemli Komünist) ve Maurizio Costanzo, karakteri didaktik diyaloglar ve banal stereotiplerle boğmadan günlük angaryalarına politik, tarihi ve anlatımsal anlam yüklemeyi başarır” (Lichtner, 2013: 157).

1978 yılında Altın Küre Ödülünü kazanan film, yine 1978 yılında Ettore Socala'ya İtalya'da önemli bir ödül olan David di Donatello ‘en iyi yönetmen’ ödülünü kazandırmıştır. Marcello Mastroianni ‘en iyi erkek oyuncu’ Oscar'ına aday olmuş, film İtalya'da ‘en iyi aktris’, ‘en iyi müzik’ ve ‘en iyi senaryo’ olmak üzere üç dalda birden Gümüş Kurdele ödülünü, Fransa'da da ‘en iyi yabancı film’ dalında César Ödülü'nü kazanmıştır.

3.5.1. Özel Bir Gün Filminin İçeriğini Belirleyen Unsurlar

Özel Bir Gün filmi toplumun geçmişiyle yüzleşmesini kitle-birey ilişkisi içindeki özne olma durumunda ele alır. Toplumsal yüzleşme başlığını önce kitlelerin tarihsel rolü, bir özne olarak bireyin sorumluluğu bağlamında ele alacağız. Faşizmin nosyonlarını üzerine geliştiren argümanları çözümlemek üzerer; aile ve erkek egemen siyasi erk üzerinde duracağız.

3.5.1.1. Faşizmle Yüzleşmeye; Kitlelerin Tarihsel Rolü, Bir Özne Olarak Bireyin Sorumluluğu Üzerinden Bakmak

Özel Bir Gün (Una Giornata Particolare), Istituto Luce'nin⁶ orijinal haber kayıtlarından düzenlenen ve Führer'in İtalya'ya gelişini ve Mussolini ile buluşmasını selamlayan yüzbinlerin olduğu arşiv görüntülerinden oluşan altı dakikalık bir tanıtımla başlar. Führer, Brenner'e⁷ trenle gelir ve istasyonda karşılandıktan sonra tezahüratlar, gamalı haçlar, faşist İtalyan bayrakları ve ponponlarla karşılanır. Propaganda amaçlı çekilen, kurgulanan ve tüm dünyaya servis edilen gerçek görüntülerle başlayan film, daha

6 1924 yılında Mussolini'nin kurduğu, Faşist rejimin güçlü bir propaganda aracı haline gelmesiyle ünlenmiş, faşist eğitim ve bilgi amaçlı filmlerin dünyaya yayılması için kullanılan bir kamu kurumudur.

7 Hitler ve Mussoli'nin buluştuğu, Almanya'nın Balkanlardan Süveyş'e, İtalya'nın ise donanması ile Akdeniz'de harekete geçmelerinin kararlaştırıldığı yer.

en baştan gerçek ve kurmaca arasındaki bağı güçlü bir yerden kurar.

Hitler, Mussolini ve de bu ittifakın sonuçları nedeniyle dünyanın geri kalanı için tarihsel önemi olan bu gün; kitlelerin kaderini belirlediği için özeldir. Geniş kalabalıklar için hayati düzeyde önemli olan bu gün, Gabriele ve Antoinetta için de yine hayatlarını değiştirecek düzeyde özel bir gün olmuştur. Geniş kalabalıklar olarak kitle, tarihte rolü olan bir öznedir; filmde de sesi, sözü, eylemi ile üçüncü önemli karakter olarak filmin başından itibaren yer alır. Yönetmen, kitle-birey diyalektiği konusunda çok değerli bir konu üzerine filmin zeminini oturtur.

Kraucer, faşizmin semptomlarını aramak üzere analiz ettiği Alman filmlerinde kitle – birey ilişkisinin ele alınmasına ilişkin anti-demokratik bir eğilimi fark eder. Bu eğilimin filmlere nasıl yansıdığını anlatmak üzere şöyle bir örnek verir:

“Kitle sahnesi kendi çekirdeği olarak, kalabalığın dağılmasından sonra boşlukta tek başına kalan ‘tek bir figürü’ göstermek için kalabalığı ayrıştırdı. Böylece birey egemenliğinin tehdit edildiği bir dünyada yalnız bir yaratık olarak görüldü. Bütün bu gösterilerin stereotip olay örgüsüne paralel olan bu görüntüleme aygıtı bireyin dokunaklı yalnızlığını, hem avam kitleden nefreti hem de onun tehlikeli gücünden korkuyu akla getiren bir sempati ile işledi. Bu, dönemin anti-demokratik eğilimlerini açığa vuran bir aygıttı” (Kracauer, 2011: 54-55).

Tarihin öznesi olan insan, tarihi tek tek bireyler olarak değil; sınıflar, siyasi-ekonomik çıkar grupları olarak yapar. Fakat bununla birlikte birey o grupların içinde önemsiz ve kaybolmuş bir unsur değildir. Tek başına insan da, tarihin bir parçası, kitlenin ya da içinde bulunduğu grubun eyleminin bir bileşeni olarak vardır. Kitle ve birey arasında birbiri ile etkileşim halinde, kimi zaman birinin diğeri ile çatışma içinde olduğu, kimi zaman diğeri için öbürünü sürüklediği diyalektik ilişki; insanın tek başına bağımsız bir özne olarak varlığının anlamı üzerine daha çok düşünmeyi gerektirir.

Film izleyicinin başlarda tek tek hayatlarını pek de önemsemediği yüzbinlerce insanın eylemi ve tezahüratları ile başlar. Faşist liderlerin buluşmaları kutsanmaktadır. Adak töreni gibi yaşanan bu kutsanma ritüelinin kurbanları, sadece savaş ile faşist

zorbalık ile karşı karşıya kalan-kalacak olan milyonlar değil; aynı zamanda sıradan gündelik hayatlarındaki insanlardır. Belki de tüm bu olup bitenden doğrudan etkilenmeden hayatını sürdürdüğünü zanneden, onaylamadan ve reddetmek için de hiçbir şey yapmadan o koltukta oturan izleyicidir.

“Mussolini’nin lejyonerlerinin ‘erkeksi nezaketle dolu’ notları yerini yarınki geçit töreninin duyurulmasına bırakırken siyah beyaz görüntüden, büyük kırmızı bir gamalı haç bayrağının açılmasına geçiliyor. Kamera bu sefer sessiz bir şekilde geri çekiliyor, ani bir biçimde yukarı ve sola doğru yön değiştiriyor ve çok katlı bir binayı gösteriyor. Daha sonra tekrar aşağı doğru eğiliyor ve yaşlı bir kadının başka bir sembolü, İtalyan bayrağını, Üçüncü İmparatorluk bayrağının yanına açmasına odaklanıyor. Bayraklar Hitler’in ziyareti ve bu ziyarete etkileyici bir koreografi sunan sıradan İtalyanların görüntüleri arasında hem sert hem de yumuşak bir geçiş işlevi görüyor. Sahne, Roma’nın tarihi merkezinin şaşaasından Faşizm döneminde Roma’daki kentsel genişlemenin simge yerleşim bölgelerinden olan Nomentano mahallesinin popüler konutlarına geçerek gerçek ve kurguyu birbirine bağlıyor. Bir ilkbahar şafağının dirençli serinliğinde, kamera sonsuz gibi görünen panoramik bir çekimle yalnız bir bakıcı ve çöp toplayıcının insanların uyanmasını beklediği ortak bir avlunun etrafındaki binaları gösteriyor. Arşiv görüntülerindeki tantanayı takip eden bu sekansın etkileyici sessizliği izleyiciyi Tarih ile hikâye, politika ile birey arasındaki geçişe hazırlıyor” (Lichtner, 2013: 155-156).

Yönetmen, tarihsel gerçeklerden yola çıkarak kurulan bu hikaye, politikaların bireylerin sıradan hayatlarına nasıl sirayet ettiğini anlatacağını filmin girişinde yapılan tüm bu kurgu içinde söylemiş olur. Faşizm, sembollerin, marşların, kalabalıkların, duyguların insanları kontrol altına aldığı düşüncelerini engelleyerek, katliamların kutsandığı bu törenlerin bir parçası haline getirdiği bir ritüeller toplamıdır. İçerik olarak insanların hayatlarını gerçek anlamda iyileştiren bir rol oynamamasına rağmen, onları söylem düzeyinde büyüleyerek, vaatler sunan ve bu vaatlerinin gerçekleşmesi için adak adama törenlerinin bir parçası olmaya teşvik eder. Düşünmeyi, sorgulamayı, kurbanla empati kurmayı bırakan birey, özne olduğunu unutturan kitlelerin bir bileşeni olur.

Kitleler, sadece faşizmin büyüğü ile sokağa dökülmez, dünyayı ve tarihi insanların özgürlüğü için değiştirecek devrimlerle de sokaklara çıkar. Bu iki kitlenin birbirine benziyormuş gibi düşünülmesi gerekir. Birinde kurbanlar adayarak kitleleri büyüleyen faşist ve/veya burjuva partileri, diğerine ise komünist, sosyalist, anarşist,

özgürlükçü örgüt ve partiler ön ayak olur. Asıl kavga kurtuluşlarını, geleceklerini faşizmde ya da özgürleşmekte gören bu iki kitle arasındadır.

Özel Bir Gün filminde kitlenin ele alınışındaki farklılığı anlamak için, faşistlerin filmlerinde kitleyi nasıl konumlandırıdığını anımsamak gerekir. Ettore Scola, faşist propaganda amaçlı çekilip yayınlanmış belgesel görüntüleri, filmin başına koyarak bu farklılığı doğrudan ortaya koyar. Bunlar faşizmi, faşist liderleri yücelten, kitleleri onları destekleyen bir sembol olarak kullanan görüntülerdir. Kitle bir özne değil, kutsal bir törende büyülenmiş bir şekilde kendinden geçen, adak olarak sunulduğunun farkında olmaksızın kurban edilişine tezahüratlar yapan pasif bir izleyicidir/kurbandır.

Hitler tarafından Nürnberg'deki Nazi Partisi Kongresi için Leni Riefenstahl'a sipariş edilen *İradenin Zaferi* filminde, Nazizmin dünyada ve Almanya'da kendine vermek istediği mitleştirilmiş ve yüceltilmiş görüntüler vardır. *Özel Bir Gün* filminin de girişindeki belgesel görüntüleri anımsatan, geometrikleştirilmiş bir kitle vardır. “Sekansın her çerçevesi, kitle tarafından kitle için yorumladığı bir kitle gösterisinin yaratılmasına bilinçli olarak ayrılmış ve önceden planlanmıştır. Zevk, geometrikleştirilmiş kitlenin mükemmel bir üyesi olarak kendi kendisinin bir temsiline dönüşür” (Pezzella, 2006: 117).

Almanya'da henüz faşizm iktidara gelmeden önceki dönemde, Alman sinemasında faşizmin habercisi olabilecek göstergeler üzerine araştırma yapan Kraucuer, sonradan faşist filmlerle anılacak, bazı temel özelliklerin faşizmin gelmekte olan ayak sesleri olarak değerlendirilmesi yönünde bir açıklama getirmiştir. Geçmişe bakarak geleceğe dönük semptom ararken, her iki geçmiş ve gelecek dönemlerinin de 'geçmişte' kalmış olması kafa karıştırıcı olabilir. Bu nedenle yapılan bu değerlendirmeler hakkında tartışmalar vardır. Söz konusu tartışmalar bir yana, faşist filmlerin semptomlarını analiz etmeye dönük bu çalışmada Kraucuer, sinemada faşizmin göstergelerinin kavranması için önemli doneler sunmaktadır.

“Felaketle sarsılan Almanlar kendi geleneksel anlayışlarını bu dönemin gereksinimlerine uydurmak zorundaydılar. Böylesi bir dönüşümün ardından bakış açıları değişir: geleneğin kutsadığı şeyler prestijlerini yitirirken, gözden

kaçırılmış olanlar birden öne çıkar. Lubitsch'in gösterileri eski tarih anlayışının yerini alıp tarihi psikolojinin içinde yok ettiği için, bu filmler doğal olarak yeni bir dizi görüntü ögesine başvurmak zorundaydılar. Bu filmlerin psikolojik eğilimi, onların arabesk mozaik ya da bir kalabalığın arka tarafları gibi ayrıntıları –önemsiz görünen, ancak önemli duygusal olayların önemini etkili şekilde belirten şeyleri- seçmelerini sağladı” (Kracauer, 2011: 53).

Tanrının elçisi gibi göklerden, bulutların arasından inen Hitler, döngüsel olarak filmin içinde kitlelerle buluşur, selamlaşır, kutsanır. “Filmin zamanında gelişme değil, daha çok döngüsel bir tekrar vardır” (Pezzella, 2006: 116). İnsanlara ezberletilmeye çalışılan viral bir reklam gibi Hitler ve onu selamlayan kalabalıkların ritüeli karşımıza çıkar. *İradenin Zaferi*, faşist ideolojinin estetik politikasının kitlelerin zihnine yapışıp kalmasında, onların eylemine yön veren motivasyonlar yaratmasında gerçekten başarılı olmuştur. Fakat bu kitle, soyut bir kitle değildir, belirli bir tarihsel dönemde belirli bir toplumsal coğrafyada yaşamaktadır. *İradenin Zaferi*'nin estetik politikası uğruna üretildiği toplumsal maddi yaşamın hem bir ürünü, hem o yaşamı etkileyen bir unsur olarak ele alınmalıdır.

Sahiden kimdir bu kitle? Kimdir bu faşist ayinlerin kalabalıklarında kaybolan insanlar? *Özel Bir Gün* filmi, o kalabalıkların arasından sıyrılarak onlardan birinin evinin içine girer.

“Ama şimdilik Faşist kitlelerin resmi bir tatilde iyi beslenmiş avarelerin keyfiyle geçit törenindeki orduların kibri arasında gidip gelen kıkırdayan vakarına izin vereceğiz. Arkalarında sadece iki kişiyi bırakıyorlar: Gitme isteğine rağmen ev işleriyle çok meşgul olan Antonietta ve nezaketsiz, her şeyi gören gözlere sahip kötü niyetli bakıcı” (Lichtner, 2013: 158).

Faşizm, küçük burjuva ideolojisidir. Bu şu demektir; yönetenlerin yönetemediği, yönetilenlerin yönetilmek istemediği koşullarda, düzenin değişme arzusuna karşı, yani bir devrime karşı tutucu bir şekilde ideolojik olarak düzeni yeniden sağlamak ister. Bir devrimle alt-üst olma aşamasına gelmiş bir toplumda, yozlaşmış tüm değerler açığa çıkmıştır, bunların içinin boş olduğunun farkına varılmasını engellemek için, bu değerlerin üzerine düşünemeyecek kadar yüceleştirilerek, tartışma konusu yapılmaması sağlanmalıdır. Küçük burjuva ideolojisi olması ve asıl olarak yaslandığı sınıfsal tabanın,

küçük burjuvalardan oluşması, toplumun daha geniş kesimlerinde de taraftar bulamayacağı anlamına gelmez.

“PNF üyelerinin toplumsal arka planlarına dair, Kasım 1921'deki 320.000 üyesinin yarısına dair kayıtlara dayanan tek bir değerlendirme yapılmış. Araştırmacıların çoğu bu faşistlerin ağırlıklı olarak orta -ya da alt-orta-sınıflardan geldiğini düşünür. Faşizm kırsalda daha yaygın bir şekilde yerleşmiş olsa da, kasabalar, faşizmin işçileri o kadar da çekmediğine dair geleneksel sınıf bakışını kısmen doğrular. Livorno'nun sanayi limanındaki faşistler genelde orta sınıftandı. Eski bir üye acı acı 'Burada tüm işçiler faşizmden nefret ediyor' yazmıştı. Genç 'hümanist' ya da eğitilmiş burjuvazi, faşizmin cazibesine kapılan orta sınıfın en temel parçasıydı. Faşist şiddetin faillerinin genelde şehirli erkekler olduğu açıkça görülüyor. Ağırlıklı grup öğrenciler, işçiler ve -İtalya'da çoğunlukla polis ve asker olan ve iktidarın ele geçirilmesinden önce genellikle örtük sonrasında açıktan faşist olan- kamu sektörü çalışanlarıydı” (Mann, 2015: 149-159-163-164).

İstatistikleri paylaşmış olmakla birlikte şunun altını çizmekte fayda var; kimi veriler istatistiklerde tam olarak yerleştirilememiş olabilir. Örneğin, 'zanaatkar' çoğu zaman çok muğlak bir meslek tarifi olabilir. Fakat yine de faşistlerin gösteriş ve topluma daha fazla nüfuz etmek ve kendi verilerini oluşturmak, korumak için, titiz olduklarından yola çıkarak, İtalya'da faşist partinin dağılımına dair önemli fikirler verir. Bir başka açıdan ise, zaten toplum nüfusunda bu sınıflar eşit sayılarda değildir ve olamaz. Toplumun en geniş kesimleri emekçilerdir. Dolayısıyla sayıca çok kalabalık oldukları göz önünde tutulursa, yine toplumun çok küçük bir kesiminin burjuvalardan oluştuğu düşünülerek bu rakamlara bakılırsa, sayılar ve oranlar hakkında daha net bir fikir oluşabilir. Nihayetinde faşist partinin kitleleri arasında emekçiler vardır, fakat partinin politikaları onlar tarafından ya da onların sınıfsal çıkarlarına uygun bir şekilde belirlenmez. Partinin küçük burjuva ideolojisi, nihayetinde sınıflı toplumların sınıflar arasındaki çatışmaların, yeri geldiğinde zorla ama burjuvazi lehine çözüldüğü bir denge durumunu arzular, parti üyeleri de bu düzen arayışının bir parçasıdır.

“Faşistlerin çoğunun, sanayi proletaryası ya da orta sınıfın kentsel kapitalist çekirdeğinde olmadıkları görülüyor. Gerçekten de, sınıf aşkınlığına yönelik faşist iddia, en büyük desteği bu gerilimin kenarlarında yer alan her sınıftan insanda bulmuş olabilir. Kasabalarda, PNF işçi sınıfından ziyade bir orta sınıf partisiydi. Kesinlikle proleter bir parti olmasa da, 'radikal' ve popülistti, eski sendikacılar ve eski sosyalistlerce yönetiliyordu ve kısmen daha farklı bir

toplumsal tabanı vardı. Gerçekten de partinin ‘radikal’ temeli, Mussolini’nin parlamenter partiler ve varlıklı sınıflarla girdiği oportünist ittifaklardan mutsuz oldu. Bu epeyce karmaşık kentsel bir resim” (Mann, 2015: 163-164).

Toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan emekçilerin bir kısmı, sınıfsal çıkarlarının tersine, faşizmin destekçisi pozisyonuna düşmüştür. Özellikle İtalya’da sosyalist liderlerin, faşist ideolojiyi kurarak sendikalar içinde güçlü bağlarla birlikte faşist partiyi kurdukları hatırlanırsa, İtalya’daki faşist partinin (PNF) üyelerinin ve destekçilerinin bir kısmının işçiler arasından çıkmasına da şaşırmamak gerekir. Nihayetinde faşizm cebren ya da hile ile anti-komünist bir harekettir. Dün de, bugün de işçiler arasında, sendikalar ya da kendi güdümlerinde farklı örgütler kurarak çeteleşirler.

Özel Bir Gün filminde faşistler, sorunlu tipler veya iğrenç yaratıklar değildir, sadece sıradan insanlardır. Anneler, babalar, çocuklar, genç kızlar, genç erkekler, sıradanlıklarından sıyrılıp, ‘yüce İtalyanlar’ olmak için, faşist gövde gösterilerinin bir parçası olarak, yola çıkıp, kalabalıklar oluşturmalarının gösterildiği sahne önemlidir.

Özel Bir Gün, Avrupa ve İtalyan sinemasındaki bazı muadillerinin agresifliğini taşımaz. Onun faşistleri, ne Louis Malle’nin işkencecileri, ne Bertolucci’nin sadistleri, ne Visconti’nin pedofilleri, ne de Schlöndorff’un orta sınıf Nazileridir (Lichtner: 2008 165). Faşistler, tarihin öznesi olarak insanı, ya kalabalıkları sağlayan kuklalara ya da yalnızlığa sürükleyerek sevk ve idare edebileceği, korkularının esiri olan bireylere indirger. Kalabalıkları gösteren kamera görüntüleri, insanları yalnız başına gösterdiğinde onu kalabalığı tamamlayan bir unsur, kısacık görünen bir ayrıntı olarak konumlandırır.

Gabriele eve geldiğinde, Antoinetta panikler ve evin dağınık olduğunu söyleyerek içeri almak istemez. Gabriele şöyle yanıt verir: 'Düzen vasat insanların erdemidir!' Gündelik hayatlarında düzen kurmak adına sıradanlığa sürüklenen insanların politik olarak vardığı yer faşizmdir. Düzen kurban vermeden sağlanamaz. Gündelik hayatın içinde aileyi düzene sokmakla yükümlü olan kadın/anne/eş tüm zamanı gasp edilen ve dolayısıyla ev işlerini mükemmel bir şekilde icra etmek için kurban edilen kişidir. Dünyadaki varlığının anlamı, tüm başarısı, ev işlerinin mükemmel bir titizlikle

düzene sokulmasına indirgenmiştir. Bu olağan adanmışlık, faşizmin adak törenlerinin ve ailenin kökenidir.

Politik olarak faşizmle yüzleşmek, faşist hareketin toplumun içinde nasıl yayıldığını görmek ve yayılmanın tutunduğu olguları tespit ederek onların gündelik hayatta süre giden hallerini teşhir etmekle mümkündür. Faşizm, marşları ve ritüelleri ile insanların duygularını manipüle ederek, onları büyüleyebilir. Fakat insanların örgütlenmesi, sokağa çıkarak hareket etmesi için büyüler, şarkılar, gösteriler işe yaramaz. Sıradan faşizm tartışmaları bu bağlamda ele alınmalıdır. Gündelik hayatın, sıradan ilişkilerin içindeki faşizme tebelleş anlayış ve yaşam biçimleri, faşizmi besleyerek zehirli bir sarmaşık gibi yayılmasını sağlamıştır. 'Tenin siyasi düzenleri' üzerine düşünmeyi ve bunlarla yüzleşmeyi gerektiren bu olguları faşizmin nosyonları üzerine analiz yaptığımız bölümde ele alacağız.

3.5.1.2. Faşizmin Aile ve Cinsiyet Temelli Nosyonları Karşısında Filmin Tutumu

Faşizmin nosyonlarının filmlerle nasıl ele alındığını incelediğimiz bu bölümde tenin siyasi düzenleri⁸, cinsellik ve aile konuları üzerine faşizmin geliştirdiği argümanlara ve faşist değerler sistemine *Özel Bir Gün* filminin bakışını ele alacağız.

Antoinetta evin dağınıklığı içinde dolanarak kahvaltı masasına oturur ve kalan kahveleri bir fincana toplayarak içerken söylenir: 'Bir tane anne var. En az üç tane lazım, biri temizlik, diğeri yemek yapacak, üçüncüsü ise yataktan hiç çıkmayacak yani ben'

Dünya nüfusunun neredeyse yarıya yakını kadınlardan oluştuğu ve kadınların büyük çoğunluğunun çok uzun yıllardır bu koşullarda yaşadığı düşünülürse, kadınların zamanlarını gasp etmeye dönük bu ezme-ezilme ilişkisinin, siyasi erk'in ilk ortaya çıktığı

8 Tenin siyasi düzenleri ifadesini, *Bağışlanmanın Dört Yolu* adlı çalışmada toplumsal cinsiyet politikalarını açıklamak üzere kullanan Ursula LeGuin'den ödünç aldık.

günden bu yana küçük bir azınlığın, büyük çoğunluğu baskı altına almak üzere inşa ettiği devlet düzeninin de temellerini atan, ilk ve en uzun egemenlik ilişkisi olduğunun altını çizmek gerekir.

Faşizm ilahi bir güçten kuvvet alarak toplumu ele geçirmez. Bilakis tam da toplumun içinde onu kucaklayacak olgulara, yaşam biçimlerine ve bunlardan beslenen düşünce ve duygulara yaslanarak topluma nüfuz eder. Hakim ideolojinin yüzyıllar boyunca pekişerek süregiden gerici insan ilişkilerinin toplamı üzerinden biçimlendirdiği aile, uygar toplumun en küçük hücresidir. Marx'ın adlandırdığı gibi, nasıl bugüne dek tüm devrimler (burjuva devrimlerini kastederek) mevcut devlet aygıtını mükemmelleştirdiyse, tarihteki ilk işbölümü, sınıfsal çatışma ve egemenlik biçimi olarak ortaya çıkan, kadının erkek tarafından boyunduruk altına alınması ile sonuçlanan kadın ve erkek arasındaki işbölümünün kurumsal biçimleri de aynı 'gericilikte' mükemmelleştirmiştir.

“Tüm bu çelişkileri içinde barındıran, kendisi de aile içindeki doğal iş bölümüne ve toplumunun birbirinden ayrı ve birbirine karşıt ailelere bölünmesine dayanan iş bölümü, aynı zamanda, nicelik bakımından olduğu kadar nitelik bakımından da işin ve onun ürünlerinin bölüşümünü, daha doğrusu eşitsiz bölüşümünü; yani, rüşeym halini, ilk biçimini şimdiden, kadının ve çocukların evin erkeğinin kölesi olduğu aile içinde gördüğümüz mülkiyeti de içinde barındırır. Aile içindeki, elbette bu henüz çok kaba, gizli kölelik, ilk mülkiyettir ve bu mülkiyet, daha bu aşamada bile, mülkiyeti başkalarının işgücü üzerinde hak sahibi olmak olarak tarif eden modern iktisatçıların tanımına eksiksiz uymaktadır. Üstelik, iş bölümü ve mülkiyet, özdeş ifadelerdir: Birinde faaliyet bağlamında söylenen şey, ötekinde faaliyetin ürünü bağlamında söylenmektedir” (Marx ve Engels, 2013: 39).

Tezimizin önceki bölümlerinde faşizmin asli rolünün, emeğin sermayenin boyunduruğundan kurtulması amacıyla yürütülen komünist mücadelenin yenilgiye uğratılması için sokaklardan, devlet iktidarına yürüyen zorbalıkla toplumu düzene sokarak, sınıflar arasındaki mücadeleyi burjuvazinin lehine sonlandırmak olduğunu açıklamıştık. Burjuvazinin çıkarları lehine düzenin yeniden tesis edilmesi, insanlar arasındaki ilişkileri bu yönde güçlendirmeyi gerektirir. Ezilenlerin, işçiler, kadınlar, eşcinseller, ezilen uluslar vb., ortak çıkarlarının, hepsini ezen düzen karşısında birbirine güvenmelerini sağlayan eşitlikçi, özgürlükçü ilişkiler kurma ihtimalleri, egemen sınıfların ve faşistlerin aleyhine işleyen sonuçlar doğuracaktır. Bu nedenle toplumun

egemen kesimleri lehine, ilişki biçimlerini güçlendiren, diğerini biat etmeye, tabi olmaya mecbur eden ve tüm bu ilişki biçimlerini insanın 'doğası' gibi göstermeye çalışan faşistler, bu konuda kuşaktan kuşağa geçen köleleştirici, baskıcı geleneklerden faydalanmışlardır.

Ailenin, özel mülkiyetin, devletin tarihsel gelişimini, kökenlerini ve birbiriyle bağlarını açıklamak üzere Marx, Amerikalı bilgin Morgan'ın, 1877'de yayımlanan kitabı üzerine bir çalışma yapmıştır. Marx'ın bu amaçla hazırladığı ve sonradan Marx-Engels-Lenin Enstitüsünün 192 sayfalık bir kitap halinde yayımladığı metin, nihai olarak Engels'in adıyla basılsa da, Marx'ın insanlar arasındaki ilişkiler, işbölümü, sınıflar ve devlet arasındaki mücadelelere dair görüşlerinin derli toplu bir halini sunmuştur (Engels, 1987: 7).

Ettore Scola, *Özel Bir Gün* filmi ile insanlar arasındaki tahakküm ilişkilerinin kökeni hakkında izleyiciye çarpıcı sorular sordurarak, adeta Marx'ın yaptığı bu çalışmaların bir tablosunu gösterir. Antoinetta'nın ailesi ve Gabriele'in cinsel yönelimi üzerinden, cinsiyet temelli egemenlik ilişkilerinin düzene sokulmasının anlamını ve olanaksızlığını aynı anda göstermeyi başarır. Antoinetta bedenlen, aklen ve hatta kalben, kölesi haline geldiği erkek egemen düzenin sorgulamayan, yarı ölü bir kurbanı iken, Gabriele'in Antoinetta'ya gösterdiği kısa süreli nezaket ve ilgi sayesinde kendisine ve yaşadığı hayata başka gözlerle bakmasını sağlayan bir kırılma yaşamıştır.

“Kadın-erkek arasında, daha önceki toplumsal durumlardan bize miras kalmış bulunan eşitsizlik, hiçbir zaman, kadının iktisadi baskı altında oluşunun nedeni değil, sonucudur. Modern karı-koca ailesi, açık ya da gizli, kadının evsel köleliği üzerine kurulmuştur: ve modern toplum, salt karı-koca ailelerinden -moleküller gibi- meydana gelen bir kütledir. (...) Aile içinde, erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar. (...) Erkeğin kadın üzerindeki egemenliğinin özel niteliği, bu iki cins arasında gerçek bir toplumsal eşitlik kurma zorunluluğu ve bunun yolu, bütün bunlar, kendilerini ancak, erkekle kadın tamamen eşit hukuksal haklara sahip oldukları zaman apaçık göstereceklerdir. O zaman görülecektir ki, kadının kurtuluşunun ilk koşulu, bütün kadın cinsinin yeniden toplumsal üretime dönmesidir ve bu ·koşul, karı-koca ailesinin, toplumun iktisadi birimi olarak ortadan kaldırılmasını gerektirir” (Engels, 1987: 78-79).

Antoinetta, tüm zamanını ev işlerine vererek toplumun ve kocasının nazarında

giderek nasıl hiçleştiğini çok net bir biçimde ifade eder: 'Kocam benimle konuşmaz emirler verir. Nişanlandığımızdan beri gülmedik. O dışarıda güler. Sadakat sadece ülkesine! Bütün sadakati parti! Erkeklerin para ödeyip gittiği yerler onu daha iyi tanır. Ama sadece onlar değilmiş Laura adında bir kadının mektubunu buldum. Öğretmen, eğitilmiş bir kadın. Kocam sanki bana cahil ve ikinci sınıf olduğumu anlatmak istiyor. Cahil bir kadına istediğini yaparsın çünkü saygın yoktur.'

Erkek egemen kültürde tüm kadınların yeri budur. Konuyu genelleştirirsek: erkekler, tarihin sınıfların egemen olduğu yapılarına girerken, kadınlar (üretimdeki rolleri ne olursa olsun kadın olarak) akrabalığa dayalı örgütlenme modelleri üzerinden tanımlanmaya devam ederler. Akrabalığa dayalı sistemler, kadının her zaman içinde kalacağı şekilde oluştuğu, aileyle ilişkilendirilmektedir. Sınıf, tarihsel çağ, özel toplumsal durumlar, feminenliğin ifade biçimlerini değiştirir ama baba hukuku karşısında tüm kadınların konumu, birbirine benzerdir (Mitchell, 2000: 405-406).

Antoinetta'nın içinde öğütüldüğü ilişki biçimi, sadece faşist ailelere ve dönemin İtalya'sına özgü değildir. Erkeğin kadınla evlenerek ona 'sahip olmasının' ardından, kadın erkeğin nazarında hiçleşmeye doğru itilir ve erkeğin mutluluğu dışarıda bulma arzusunun arttığı bir dönem başlar. Faşizmin bağrında rahatlıkla kök salabileceği bu geleneksel aile ortamında büyüyen çocuklar, insanın insana köleliğinin, çok sevdikleri annelerinin çok sevdikleri babaları tarafından ezilmesini olağanlaştırarak, tüm ezme-ezilme ilişkileri karşısında tutumsuz kalmayı öğrendikleri bir toplumu yeniden-yeniden inşa eder.

“Şimdi tiksiniyorum hikayemi sadece bu tür şeylerin oluşturduğunu ama aslında bir yaşamda, hatta bir kölenin yaşamında bile cinsellikten çok daha fazla şeyler olduğunu söyleyeceksiniz. Bu doğru. Benim bütün söyleyebileceğim hem kadın, hem erkek olarak en kolay cinselliğimiz konusunda köle olabildiğimizdir. Hatta hür erkekler ve kadınlar olarak hürriyetimiz en zor muhafaza edebildiğimiz yer de orası diyebiliriz. Tenin siyasi düzenleri iktidarın köküdür” (LeGuin, 2004: 174).

Yüce-baba-komutan-erkek Mussolini, yüzyıllar boyunca süren erkek egemen iktidarın zirvesindeki, hem erkekler için hem de kadınlar için bir arzu nesnesini sembolize eder. *Özel Bir Gün* filminde Gabriele, Antoinetta'nın Mussolini için yaptığı albümü

bulduğunda şaşırır ve çocukların yapmış olduğunu düşündüğünü ifade eder. Oysa Antoinetta, Mussolini'ye hayrandır; hayranlığı onun fikirlerine değil, idealize edilmiş erkekliğinedir. Kocasından en ufak bir iltifat, şefkat görmeyen Antoinetta, fantezi dünyasında kocasının da örnek aldığı ve kocasından da üstün bir erkeği yüceleştirir. Mussolini ile karşılaştıkları an hakkındaki tasavvuru bile, filmlerdeki gibidir. Ellerinde alışveriş torbaları ile atının üstündeki Mussolini, önünden dörtnala geçmiş ve geçerken de Antoinetta'ya bakmıştır. Yani onu fark etmiştir. Hiç kimsenin umursamadığı, yalnız, sevgisiz Antoinetta, tabi ki Mussolini' nin gözlerinden kaçmaz.

“1922’ye gelindiğinde asli üyelerin sadece yüzde biri ile ikisi arası kadındı ve hiçbir kadın lider yoktu. Tabii ki, diğer partiler içinde durum muhtemelen benzerdi; çünkü İtalyan kadınları oy kullanamıyordu. Aslına bakarsanız, tali konumdaki faşist kadın örgütleri kısa bir süre sonra büyüdü ve Katolik Kilisesi haricindeki diğer tüm rakip hareketlerden daha aktif hale geldi. Faşizm, Batılı liberal ve sosyalist feminist hareketlerinin çoğunda hakim hale gelen istihdam merkezli feminizme şüpheyle yaklaşan bir çok kadını kendine kattı. Fakat faşist kadın örgütlerinin büyümesindeki en önemli sebep, muhtemelen, faşizmin ‘totaliter’ bir hareket olma iddiasıydı. Hareket kadınları denetleyebilmek için onları örgütlemek zorundaydı. Bunu cebren yapmak yolunda hiçbir arzusu yoktu, bu yüzden de öncelikle toplumsal ve törensel etkinlikler yoluna başvurdu. Faşizm kadınları anneler, ‘ulusu yeniden üretenler’, ‘yuvanın melekleri’ olarak onurlandırdı. Ulus içinde onlara, sadece ilkesel değil, törenler içinde de dindesine benzer bir rol verdi” (Mann, 2015: 150-151).

Ev içindeki işlerin ve çocukların bakım ve eğitimlerinin organizasyonu ile sorumlu olan kadınlar, tüm bu işler için uykularından dahi feragat ederek çalışıyor olmalarına rağmen bu işlerin itibarı yoktur. Hiçleştirilen, küçümsenen, onuru kırılan, sevgisizliğe ve sadakatsizliğe razı olarak aile birliğini sürdürmek zorunda kalan kadınların ellerinde, 'annelik' rolünden başka olumlu bir nitelik kalmaz. Annelik rolü ise, kadınların istismar edilmelerine açılan yeni bir kapı olarak, erkek egemen sistemin bir aracı haline gelmiştir. Faşistler, toplumu örgütlemek için aileyi sevk ve idare etmek gerekliliği nedeniyle, ailenin tüm işlerini organize eden anneyi kontrol altına almak isterler. Kadınların rollerini yücelterek kutsamak, ailenin erkeklerinin faşist partinin amaçları doğrultusunda hareket etmeleri hatta, yeri geldiğinde savaşmaları ve ölmeleri için aileyi içeriden manipüle etmek için zemin yaratırlar. “Bu dönemin faşizm propagandası yapan filmlerinde ideal İtalyan kadını imgesi, evde yemek yapan, aileye

hizmet eden ve kahraman İtalyan askerlerini doğuran ve yetiştiren kadın ile temsil edildi” (Yalçın, 2015: 170).

Antoinetta'nın Mussolini için yaptığı albümde yine Mussolini'ye ait bir söz yazılıdır. 'Kadın, ruhu ve bedeniyle sadece erkeklere aittir.' Gabriele, bu sözü okur ve Antoinetta'ya buna katılıp katılmadığını sorar. Antoinetta; 'Tabi ki katılıyorum' der. Antoinetta sohbetin devamında tarih kitaplarını yazanların hep erkekler olduğunu ifade ederek; erkeklerin üstünlüğüne dair kanıtlar sunmak ister. Gabriele ise Antoinetta'yı şaşırtmaya devam ederek bir başka gerçekliğe daha işaret eder: 'Evet tek sorun başka kimseye yer bırakmamaları, en çok da kadınlara'

“Ezilenler, aynı anda hem kendileridir hem de bilinçlerini içselleştirmiş oldukları ezenleridir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki ezeni püskürtmekle püskürtmemek, insani dayanışma ile yabancılaşma, belirlenmiş kurala uymak ile seçme yapabilmek, seyirci olmak ile oyuncu olmak, eylemde bulunmak ile ezenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılışmasına kapılmak, konuşmak ile yaratma ve yeniden yaratma ve dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş halde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar” (Freire, 1995: 28).

Kadınlar, faşizmi ya da erkek egemen iktidarı güçlendiren, dolayısıyla kadınların köleliğini pekiştiren görüş ve eylemleri savunurken, ‘kendisi’ olmadıkları başka birinin haklılığı üzerinden konuşur gibi bir eda içinde olur. Kristeva’nın abjection⁹ kavramı ile adlandırdığı başka birinin söylemi haline gelme durumu, kadınlar açısından dokunaklı bir

9 Abjection, Kristeva’nın kadınlar üzerindeki baskının işleyişini tespit etmek için geliştirdiği bir kavramdır. Pouvoirs de l’horreur adlı kitabında Kristeva, abjection’u öznenin ya da bir grubun kendi sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlamasına yol açan psikolojik bir tepki olarak tanımlar. Fakat dışlanan ve öznenin bütünlüğünü tehdit eden şey hiçbir zaman yok edilmez. Dışlanır, ama öznenin sınırlarında var olmaya devam eder. Abjection, Freud’un bastırma fikrinden farklıdır. Freud’a göre bastırılıp bilinçdışına atılan şey unutulur ve bilinçten kaybolur. Halbuki Kristeva’nın abject nesnesi, ölümün bilincimizde yaşayıp varlığımızı sürekli tehdit altında tutması gibi hep oradadır. Hiçbir zaman kaybolmaz. Özne için kendi varlığına yönelik en büyük tehdit annenin bedenine olan bağımlılığıdır. Bu yüzden Kristeva’ya göre abjection ve annenin işlevi birbirinden ayrılamazlar. Soleil noir adlı kitabında iddia ettiği üzere, ataerki toplumlarda özne olmamız için annenin bedenini reddetmek zorundayız. Fakat kadınlar aynı zamanda kadınla, yani kendileriyle özdeşleşen bu bedeni reddedemezler; zira bu kadını, yani kendilerini reddetmek olur. Kristeva’nın vardığı sonuç uyarınca yapmamız gereken şey, sadece anneliğe yeni bir bakış açısından bakmak değil aynı zamanda kız çocuk ile annenin ilişkisini yeniden ele almaktır (Durudoğan, 2015: 66).

son gibi incitcidir. Antoinetta karakterinin bölünmüş zihninin eril kahramanlığa övgüleri onun varlığı adına izleyiciyi üzer.

“Yanlış yönlendirilmiş abjection kadınlara yönelik baskının esas nedenidir. Zira kadınlığı anneliğe-yani çocuk doğurmaya- indirgeyen ataerkil toplumlarda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir ama bu reddetmenin neticesi onunla birlikte kadını da reddetmektir. Ataerkil toplumlarda kadın da, annelik de, dişilik de reddedilmektedir. Sonuç olarak, Kristeva’ya göre abjection ataerkil toplumlarda maruz kalınan baskının ve aşağılanmanın en önde gelen ve en önemli nedenlerinden biridir (Durudoğan, 2015: 66).

Antoinetta karakteri, filmin başlarında kendi varlığını inkar eden bir özne olarak kafesinde çırpınan, kalbi kırık bir kuş gibidir. Yalnız ve hüzünlü kuşun kafesinin kapıları eril bir prens (faşist bir komutan) tarafından değil, eşcinsel Gabriele tarafından açılacaktır. Unutulmaz aşk filmlerine taş çıkartabilecek incelikte sekanslarla, adım adım dans eder gibi birbirlerine yaklaşırlar. Antoinetta'nın çamaşırları topladığı sekans düğüm noktası olacaktır. Faşizmin kutsal ailesi yüce eril güzellemesi de tam olarak aynı yerde dağılır.

Siyasal sinemada, siyasette olduğu gibi, uzun yıllar kültürün deneyimini kamusal ve özel alan şeklinde ikiye ayıran bir tutum olmuştur. Feminizmin sinema alanında yaptığı eleştiriler, Yeni Alman Sineması'ndan başlayarak; diğer ülke sinemalarını da etkilemiştir. Kamu karşısında tahammül edilmez olarak kabul edilen sınıflı toplumların iktidar dinamikleri, kişisel aile içeriğinin reddedilmesi sayesinde, özel alanda işlemeye devam eder. Diğer yandan sadece özel alana dair yapılan filmlerde ise politik mücadeleler, sınıf ilişkileri yok sayılır. *Özel Bir Gün* filmi, özel alanlar politik alanı yanyana getiren, siyasal sinemanın mümkün olabileceğini göstermiştir.

Akdeniz sinemasına özgü, çamaşır iplerinden salınan beyaz çarşafların aralarında duvarlar gibi görüldüğü izleyicinin zihinsel katmanlarında yolculuğa çıkmaya teşvik eden bu sahne, aynı zamanda izleyiciyi cinsellik, eşcinsellik ve tutku hakkında da düşünmeye sevk eder. Terasta birlikte çarşaf katlarken Antoinetta ve Gabriele'i birbirlerine yakınlaştıran romans Gabriele'in cinsel yönelimini itiraf etmesiyle hüsrarla sona erecektir. Gerçekleşemeyen aşk, arzusunun kayıp nesnesi olarak ilelebet unutulmayan

romans, imkansız aşk olarak tarihe geçer. Beklenmedik bir anda Gabriele, Antoinetta'yı çarşafa sararak onunla dans etmeye başladığında önce gülümseyen, sonra içine düştüğü duygulardan korkarak öfkelenen Antoinetta, kendisini tutkunun kollarına bırakmaya karar verir ve Gabriele'i öpmeye başlar.

Gabriele önce tepkisiz kalır ve arkadan duyulan faşist marş eşliğinde Antoinetta'nın hayalindeki koca-baba-asker olmadığını söyler. Radyodan kovulmasının eşcinsel olması ile ilgili olduğunu ima etmesinin ardından, Antoinetta, Gabriele'e tokat atar. Antoinetta, insanların küçük kafesler gibi evlere kapatıldığı binanın faşist mimarisinin içinde gözden uzaklaşırken, Gabriele'e faşizmin, erkek egemen toplumun iki yüzlülüğünü ifşa ederek haykırır: 'Ne ummuştun?! Öpücükler, ısırıklar sabahtan beri bunları bekliyordun! Bütün erkekler aynı, değil mi?! Senin için çok üzgünüm ben damızlık bir aygır değilim! Bir anlık zayıflığıma geldi diyerek terasta işini bitirmek istersin ama başkalarını yargıyorsun.'

Başkalarını yargılamak, insanın kendini yüceleştirmesinin yollarından biridir ve çoğunlukla aşağılık kompleksi ile ilintilidir. Ezilenler, kendi travmalarının yükünü bir kambur gibi başka bir sömürü ilişkisine ya da bir başka ezilenin sırtına yükler. Tutuculuğu, erkek egemen sistemi yeniden üreten bu başka birini ezerek, kendi ezilmişliğini ört-bas etme arzusu, özgürlüğün önündeki kördüğündür. Antoinetta, bu kördüğümü çözer ve kendi kamburunu hafifletmek için Gabriele'in sırtındaki yükü azaltmak üzere onun kapısını çalar ve özür diler.

Gabriele yemek yapmaktadır, birlikte yemek yerler. Kamera, onları yarı açık bir kapıdan, çarşafaların yerini gerçek duvarların aldığı bir çerçeveleme içinden görüntüler. Uzun bir süre konuşmazlar. Gabriele sessizliği bozar ve eşcinsel olduğu için başından geçenleri anlatır. Faşizmin kollarına sarılmakta bir mahsur görmeyen toplum, aynı saiklerle saplandığı ahlakçı cilayla Gabriele'i dışlamıştır. Fakat Antoinetta farklıdır, onlar gibi değildir. Gabriele'in bu düşüncesi Antoinetta'yı mutlu eder. Gabriele'i olduğu gibi sevdiğini söyleyerek ona sarılır ve ateşli öpücüklerle sevişmeye başlar. Gabriele, Antoinetta'nın sevişme arzusuna şefkatli okşamalarla karşılık verir. Fakat içinde bulunduğu çelişik durum gözlerindeki donuk ifadeyle kendisini göstermektedir.

Antoinetta, Gabriele'in ellerini göğüslerine götürürken, Gabriele'in dokunuşlarını sevdiğini söyler. Binanın avlusundaki kadın bekçinin radyosundan gelen faşist marşlar eşliğinde orgazm olur. Faşizm, insanların cinsel yönelimlerini, zihinsel dünyalarındaki arzuları yönetemez; bastırabilir, bunları saklamaya mecbur edebilir fakat yok edemez. Fakat tersi doğrudur, tenin siyasi düzenlerinin mecbur ettiği ilişki biçimlerine uyum sağlamama arzusu, iktidarın yarattığı yanılsamaların kırılmasına yol açabilir.

“Post-Freudyan analistler cinsiyetler arasındaki ‘bu büyük antitez’i erkek ve kadın arasında mutlak bir ayrım olarak yorumladı ve bu nedenle onların tek kaderi anatomiydi. Doğa, cinsiyetleri temel olarak farklılaştırmıştı ve bu nedenle sosyal hayatları da aynı şekilde farklı olmalıydı. Tabii ki Freud tam tersine iki cinsiyetin de zihinsel dünyalarında bu büyük antitezi yansıttığını, hem erkeklerin hem de kadınların bilinçsiz ve önbilinçsel olarak bu orijinal ikililiği tekrarladığını kastediyordu. Fark gözetmeksizin iki cinsiyet de bu büyük ayrımla meşguldü ve bu ayrımın sonuçlarından farklı biçimde kaçıyorlardı. Hem erkekler hem de kadınlar zihinsel dünyalarında erkek ve kadınların var olmasının zorluğunu yaşıyorlardı. Bu ikilemi ancak en uçuk rüyalarında çözebiliyorlardı. Tıpkı Platon’un Şölen eserindeki Aristofanes’in güleç bir ciddiyetle yaptığı gibi. Bu eserde orijinal bir hermafrodit hepimizin arzuladığı ve korktuğu biçimde çözüyordu. Biseksüellik, kuramsal sorun halısındaki çözilememiş desense, yarattığı gerilimden analitik ‘tedavi’nin sorumlu olması gereken pratik kişiliği açığa vurulma eyleminin de giderilemez düğümüdür” (Mitchell, 2000: 50).

Bu düğüm cinselliğin özgürce keşfedilmesi ve yaşanması ile çözülebilir. İnsan ilişkilerinde ne kadar az düğüm olursa, bu ilişkilerin yarattığı toplumsal gerilimden faydalanarak iktidarı baskı aygıtı olarak kullanan siyasetler o denli zayıflar. Antoinetta, Gabriele'in evinin penceresinden ahlakçılık ile cilalanan aile evine bakarken; tuhaf bir şekilde hiç suçluluk duymadığını söyler. Kocasını ima ederek; ‘onunla hiç böyle hissetmedim’ der. Saçları dağılmıştır ve yaşadığı doyumun etkisiyle, ‘böyle olabileceğini bilmezdim’ der. Gabriele sırtı ona dönük bir şekilde; ‘Benim durumumda bir kadınla sevişemeyeceğim anlamına gelmez. Çok güzeldi. Bu farklı bir şey, çok güzeldi ama hiçbir şeyi değiştirmez’ diyerek, birbiriyle vakit geçirmekten mutlu olmuş iki insan olarak, güzel sözlerle vedalaşır, öpüşerek ayrılırlar. “Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir” (Smelik, 2008: 2). *Özel Bir Gün*, sinemada alışageldik kadınlar ve erkekler mitini alt-üst etmiştir. Klasik, göreneklerin tasvip ettiği insan

ilişkilerinin yarattığı mutsuzluk ve baskıcı egemenlik biçimlerinin dışında, haz ve mutluluk imkanının yaşanabilir olduğunu göstermiştir.

Hollywood'un erotizmi, sadizmle eşleştiren dikizci yapısı, izleyicinin bir filmde cinselliğe dair beklentiler oluşturmaya neden olmuştur. Kadın ya da erkek karakterler ile özdeşlik kuran izleyici, cinsellik ile zirvesine ulaşan gerilimi ve katharsis ile boşalmayı arzular. Fakat *Özel Bir Gün* filmi, bilinen tüm özdeşlik kodlarını tersine çevirmiştir. Kadın tutkularının peşinden sürüklenmiştir. Fakat cinsel arzularını bir kadını arzulamayan bir erkekle orgazma ulaştırmıştır. Erkek karakter ise, eşcinsel olması nedeniyle dışlanmış, kabul gördüğü bir kadın olduğu için, onun arzularına kendini teslim etmiştir. Bilinen, kabule göre; hiçbir role uygun olmayan bu tablo, faşizmin ve Hollywood'un beden politikalarını alt üst eden bir estetik politika üretir.

Faşizmin beden politikaları, filmin ilk dakikalarından itibaren eleştirel bir şekilde ele alınır. Antoinetta'nın şişman olan oğlu, kilosu nedeniyle alay konusu olan ve sigara içerek zayıflamaya çalışan bir çocuktur. Antoinetta, filmin başında oğlu ile konuşurken faşizmin beden politikaları karşısında Rönesans'ın güzellik anlayışına vurgu yaparak, şişmanlığın güzellik olarak değerlendirilebileceğini söylemiştir. Faşizmin beden politikalarının baskıcı yapısına rıza göstermeyen karakter özelliği, filmin sonunda, Gabriele'in kollarında orgazma ulaşmasının ardından, yeniden hatırlayacağımız bir ipucudur. Zira 6 çocuk yaptığı, sabah uyanır uyanmaz spor yaparak atletik vücudunu korumaya çalışan baba-koca-erkek, Antoinetta'yı hiçbir zaman orgazma ulaştıramamıştır.

3.5.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri

Özel Bir Gün filminin yapıldığı döneme dair değerlendirmeleri, diğer filmlerle ortak bir analiz yapmış olduğumuz için; daha önce ele aldığımız konuları yeniden tekrar etmeyeceğiz. Fakat 1970'li yılların başındaki, ortasındaki ve sonundaki toplumsal motivasyon ve maneviyatın aynı olmadığını hatırlatarak, Ettore Scola'nın bu filmi 1970'lerin umutsuz atmosferi içinde yapmış olduğunu anımsatmakta fayda vardır.

“Novecento”dan sadece bir yıl sonra, *Una Giornata Particolare* oldukça farklı bir bağlamda çekildi: artık İtalyan Komünist Partisi’nin 1976’daki bölgesel ve ulusal seçim başarıları yoktu, onun yerine umutsuzluk ve 1977’nin yükselen şiddet ortamı vardı, İtalyan fabrikaları ve üniversiteleri yeniden çalkalanıyor, Kızıl Tugayların şiddet stratejisi hızını arttırıyordu. Antonietta’nın sahte şafağı ve Gabriele’in faşist toplum karşısındaki mağlubiyeti, kurşun yıllarının hayal kırıklığını yansıtır. (...) Geçmiş ve şimdi zarif bir etkileşim içindedir burada, yavan veya doğrudan allegoriler yoluyla değil, fakat siyaset, popüler kültür ve halk kesimleri arasındaki ilişkiye yönelen keskin bir bakış sayesinde” (Lichtner, 2013: 166-167).

Özel Bir Gün filmi, faşizmin bekçisini temsil eden apartman görevlisinin günümüzde mahallede, işte, okulda karşımıza çıkan sıradan insanlardan bir farkı olmadığını gösterir. Gabriele hakkında dedikodu yapmak ve Antoinetta’ı uyarmak üzere kapıya geldiğinde şunları söyler: 'Bizim apartmanı soyan bir hırsız tanıdım. Şimdi orduda, hırsızsa ne olmuş yani! Orduda subay olmak için baktıkları tek şey partiye sadık olmak. Önemli olan bu değil mi? Hırsızsa ne olmuş yani? O (Gabriele), hükümet karşıtı anti-faşist bu da insanın olabileceği en kötü şey.'

Ahlaki bir cila gibi kullanan faşizmin, aslında iktidarını sürdürmek üzere çıkar ilişkileri üzerine kurulu bir baskı mekanizmasından başka bir şey olmadığını gösteren bu itiraf, toplumun faşizmin boyunduruğu altında kalışının çıkarlar üzerinden gerçekleştiğinin de itirafı olarak görülmelidir.

“*Özel Bir Gün* filmi, görüntünün estetik politikası ve yaratılan algının izleyicinin zihnindeki karşılığı üzerine düşünmeyi gerektiren bir başlangıç yapar. Hitler’in Roma’ya ziyareti nedeniyle yapılan tören, Mussolini’nin talimatı ile propaganda amaçlı kullanılmak üzere çekilir ve yayımlanır. Söz konusu gerçek görüntüler, bir belgesel gibi, *Özel Bir Gün* filminin en başında kullanılır. Bu sayede amacı faşizm propagandası yapmak olan bir belgesel, başka bir biçimdeki kullanılarak tam tersi bir rol oynar. Filmin estetik oluşumu, derin bir psikolojik gerçeklik ile birleşir ve bizim dünyayı anlama isteğimizi tatmin eder. Film estetiği, bu psikolojik doğru ve gereksinim üzerine temellenmiştir” (Andrew, 2007: 240).

1938 yılında faşist propaganda için çekilen gerçek görüntülerle başlayan film, tarihsel materyalizmin bir film içinde anlatsal yapıyı nasıl kurduğuna dair benzeri çok görülmeyen bir örnektir. Gerçek görüntülere dayanan propaganda belgeseli, filmin başında gösterilip bırakılmaz, filmin devamında apartman görevlisi olan kadının

radyosundan, o gün yaşananlara dair sesler film boyunca, o gün yaşamış olan kitlenin, adeta tarihin içinden çıkagelerek film içinde bir karakter gibi rol almasına tanık oluruz. Filmin zaman boyutu, gerçek görüntülerle film boyunca kurulan ilişki sayesinde, iki boyutlu olmaktan çıkarak üçüncü bir boyut kazanır. Geçmiş, gerçek görüntülerle, şimdi olmuştur; şimdi ise geçmişi içinde barındıran onunla ilişki içinde gelecekte izlenmektedir. Seyirci geçmiş ile şimdinin konuştuğu bir gelecekte görüntünün işaret ettiği hakikat arayışının tasarımını izler.

Sadece zaman değil, uzam da benzer bir şekilde alışageldik mekan algısının ötesinde bir toplumsallık ifade eder. Filmin girişindeki belgesel, filmde binada yaşayan insanların katıldığı faşist törenin, gerçek görüntüleridir. İnsanlar, sahneyi filmin başrol oyuncularına bırakmak üzere terk ederken, arkalarında apartman görevlisi olan kadını bekçi olarak bırakmakla kalmaz, radyodan yapılan canlı yayın sayesinde geride kalanların arasında yaşananlarla ilişkisini sürdüren bir bağ kurulmasını da sağlar. Film, gerçekte tek mekanda geçmektedir, fakat filmin tek bir mekanda geçtiğini düşünmeyiz. Bilakis film, bir film setinde, tek bir mekanda değil, meydanlarda faşist liderlere tezahürat eden kitlelerin içinde, onları da kapsayan bir kentin, bir coğrafyanın içinde, Faşist İtalya'da çekilmiş olduğuna dair dünya yaratmayı başarır. Film boyunca öykü anlatısı içindeki gelişmelerin içine dahil olan radyo sesi, kentin meydanları ve bu meydanlardaki kalabalık ile filmin uzamının başka bir noktaya sıçramasını sağlamış, Radyonun sesi filmde görünmeyen bir karakter işlev görmüştür.

Tarihsel diyalektik, bir filmin anlatı yapısının içinde ancak bu kadar iyi konumlandırılabilir ve Ettore Scola bu açıdan muhteşem bir iş çıkarmıştır. Anlatı, hangi tarihsel dönem ve nasıl bir toplumsal coğrafya koşullarında gerçekleşiyorsa, o toplumsal - tarihsel koşulların etkisi ile inşa olur ve bu yeni inşa yine üzerine bastığı zemini de etkileyerek başka toplumsal-tarihsel sonuçlar doğurabilir.

3.5.2.1. Ettore Scola'nın Estetik Politikaya Bakışı ve Film

Gabriele intihar etmek üzere iken, Antoinetta kapıyı çalar; kafesten kaçan

kuşlarını yakalamak için ondan yardım ister. Gabriele'in, hayatına devam etmesine neden olan bu durum, onu en karamsar anında gülümsetir. Şaşırmaması için Antoinetta'ya şöyle bir açıklama yapar: 'Gülüyorum çünkü hayat çok ilginç hapsirlik gibi bazı anlar.' Gabriele'in bu cümlesi, Ettore Scola'nın hayata bakış açısını özetler, trajedi karşısında muzip bir gülümseyiş ile durma felsefesini bir cümle ile anlatır.

Scola, Roma'ya hukuk okumak için gelir ve okul hayatı boyunca sinemayla olan ilgisini sürdürür. 1953 yılında *Fermi Tutti Arrivo io* adlı filmin senaryosuyla sinema dünyasına giriş yapar. *Özel Bir Gün* filmiyle En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilir. 1983 yılında çektiği *Balo* (Le Bal) filmiyle tekrar Oscar'a aday gösterilir. Scola'nın en önemli özelliklerinden biri İtalyan komedisi dönemine özgü yaratıcılık ve sinema anlayışını 1980'lerin sonuna kadar sürdürebilen ender yönetmenlerden biri olmasıdır (Adanır, 2015: 103).

Ettore Scola, komünist bir yönetmendir. Toplumsal olaylara, insanlar arasındaki ilişkilere tarihsel materyalizm ve diyalektik bakış açısı ile yaklaşır. Filmin öyküleme biçimi Marksizmin iyi bir uygulaması olarak görülmelidir. Devlet, aile, insan ilişkilerinin, toplumsal bağlamda ele alınması izleyiciye faşizm ve erkek egemen erk karşısında Marksist bir manifesto sunar. Marksizmin film üzerindeki etkisini görmek, Bernard Show'un Marksizmle tanışıklığı sonrası kendisine dair değerlendirmesini hatırlatır. “Şahsen Karl Marx'la hiç karşılaşmadım; ama Marx'ı hiç okumamış insanlar, şimdi, bilgiden yoksunluklarını haklı göstermek için onu zamanı geçmiş sayıyorlar. Karl Marx olmasaydı, hala okunamaz romanlar yazıyor olabilirdim” (Egan, 2006: 65).

Özel Bir Gün filmi, Fassbinder'in belgesel ve kurmaca arasında kurduğu ilişkiden etkilenmiştir. Fassbinder'in belgesel ve kurmaca arasında kurduğu ilişki; kimi eleştirmenlerce doğru bulunmaz. Çünkü aslında belgesel ve kurmaca arasındaki bağ; yeniden tarihsel kurmaca yaratmak anlamına gelebilir. Her filmde böyle bir etkisi olmasa bile; belgeselin, gerçek görüntünün kurmacanın yapaylığını ört-bas etmeye dönük bir biçim olarak rol oynama riski vardır.

“Kaes, Fassbinder’in belgesel ve kurmaca film arasındaki puslu sınırlar yaratmasını onaylar ama Sanders-Brahms’in Germany, Pale Mother’da benzer sınırları bulanıklaştırması konusunda çok daha kaçamaklıdır. Kaes, onun 1945 tarihli bir belgesel çekimini, Lene ile 1945 Berlin’in yıkıntılarındaki sahipsiz bir çocuk arasında bir diyalog illüzyonu yaratmak için kullanması ve yeniden inşa edilmiş bir tarihsel kurmaca oluşturması konusundaki huzursuzluğunu belirtir, iki çekim arasındaki çelişki filmde kolayca ayırt edilebilir olsa bile” (Linville, 1998: 131).

Özel Bir Gün filminde, belgesel görüntülerin kullanımı filmin kurmaca olmadığına dair bir yanılsama yaratmaz. Bu nedenle bu eleştirinin doğrudan muhatabı olduğu söylenemez. Kitlenin bir karakter olarak filmde rol oynamasını sağlar. Bu özgün bir biçimsel buluştur. Fakat kitlelerin faşizme karşı tutumu konusunda önemli bir konu göz ardı edilmiştir. Faşizmin adak törenlerine gitmeyenler arasında ona karşı direniş örgütleyenler de vardır ve onların mücadelesi filmin konusunun merkezinde değildir. Sadece bir telefon konuşması sırasında, Hitler şehre gelmeden önce bazı anti-faşistlerin tutuklandığını anlarız. Bu cılız gönderme, kitlelerin tek bir bütün olduğu yanılsamasını normalleştirmez. Filmin öznesi olan kitle, şehirdeki küçük burjuvaziye ve sınıf atlama arzusu ile onun peşine takılan emekçileri temsil ediyor olsa da; faşizme karşı direnişi örgütleyen kalabalıklar nerededir? Belgesel görüntüler, faşizmin kuyruğuna takılan kitlenin temsili açısından gerçekçi bir temsil yaratırken; İtalyan halklarının sadece o kitleden ibaret olduğuna dair soru işaretleri oluşmasına neden olmaktadır. Yönetmen, burada bir tercihte bulunarak, faşizmin sıradan hayatlara nasıl sirayet ettiğini anlatmaya angaje olmuştur. Politik sorunların bireysel hayatlardaki sonuçları ve değişimin imkanları; politik direnişin sıradan hayatlarda görünmez kalmasına neden olmuştur.

3.5.2.2. *Özel Bir Gün* Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözülür?

Filmin temel çatışması; faşizmin kitle – birey ilişkisi üzerinden kurduğu tahakküm üzerine kuruludur. Antoinetta ve Gabriele arasındaki ilişki boyunca radyodan duyulan tören sesleri, marşlar ve apartman görevlisi kadın, bu çatışmanın tarafları olarak bulunur. Fakat asıl olarak faşist kitle, Antoinetta'nın zihninde bölünmüş bir benlik gibi onu yönlendirir.

İnsanlar arasındaki ilişkileri baba-koca-komutan erki üzerinden tahakküm altına alan ve kitleleri manipüle ederek bu tahakkümün uygulayıcısı haline getiren faşizm, gücünü düzenin en küçük hücresinden, aileden alır. Kadının erkeğin boyunduruğu altına alınması ve ev işlerine gömülerek hiçleştirilmesi bu düzeni sarsacak bir çelişkiyi içinde taşımaktadır. Fakat bu çelişkinin bir çatlamaya yol açması için dışarıdan başka bir müdahaleye, ilişkiye ihtiyaç vardır.

Gabriele'in, Antoinetta'ya hediye ettiği kitap, Üç Silahşörler, 'hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için' mottosu ile iktidarın baskı ve tahakkümü karşısında birlikte mücadele ederken, bir kişiden bile vazgeçmeyen bir anlayışı temsil eder. Film, kitle ve birey arasındaki ilişkinin bu anlayışla yeniden yorumlanması lehine bir yorumla biter. Antoinetta, filmin en sonunda pencerenin kenarına oturarak kitabı okumaya başladığında, onun dönüşümün bu yönde devam edeceğini düşünürüz.

Filmin yan çatışması, cinsiyet üzerine kurulmuştur. Eşcinsel bir erkek ve yalnız, aşka, tutkuya hasret bir kadın arasındaki ilişkinin nereye varacağı, filmin gerilim noktasını oluşturur ve nihai olarak sevişme ile biten bu gerilim, cinsel aşkın farklı biçimlerinin kabulü ile son bulur.

3.5.2.3. *Özel Bir Gün Filmindeki Ana Karakterler*

Özel Bir Gün filminde üç ana karakter vardır, Gabriele, Antonietta ve kitle.

Kitle, faşist İtalyanları temsil eder. Filmin en başında, dönemin gerçek insanları ile temsil edilen bu kitle, apartman sakinlerinin de arasında olduğu bir koro gibidir. Faşistler, kötüler, caniler değildir. Sıradan insanlar, çocuklar, anneler, babalardır. Radyo, apartman görevlisi aracılığıyla filmdeki rolünü gerçekleştirir.

Gabriele, orta sınıftan gelen biridir, fakat cinsel yönelimi nedeniyle sınıfının ona sunduğu imkanları ve işini kaybetmiştir. Somut olarak bir direniş hareketinin parçası olmasa da, ideolojik olarak anti-faşisttir. Evdeki telefon üzerinden ilişki kurduğu insanlar

arasında Hitler'in ziyaretinden önce önlem olarak gözaltına alınan, daha politik olduğunu öngörebileceğimiz kişiler olduğunu varsayabiliriz. Gabriele'in eylem içinde bir direnişçi olmamasına rağmen onlarla yakın ilişkileri olan bir insan olduğunu düşünebiliriz.

“Rahatına düşkün orta sınıfı, onun suçluluk komplekslerini ve mülkiyetle hastalıklı ilişkisini tarif etmek için Bertolucci'nin seçtiği simgelerden biri cinsellikten Scola, Gabriele'in eşcinselliği ile sınıfı ve politikası arasında herhangi bir bağ kurmayı reddeder. Psikoloji ve seks izlekleri varlığını sürdürür ama bunlar artık sahne malzemeleri değildir, siyasi kararlar veya ideolojik aidiyet veya sözde aidiyet için gerekçe olarak durmaz. Filmin daha ilk 15 dakikasında, Gabriele'in partneriyle telefon konuşmasında, eşcinselliğini ne Konformist'teki Clerici gibi gizlenmesi gereken utanç verici bir suç ne de Ottoavio Berlinghieri gibi gösterişçi bir anti-konformizm olarak yaşamadığı, kişiliğinin, toplum onu yasadışı görüp yaptırma uğratmasa toplumla ilişkisinde hiçbir önemi olmayacak ayrılmaz ve normal bir parçası olarak yaşadığı açıkça görülür” (Lichtner, 2013: 166).

Antoinetta, düzenin en küçük hücresi ailenin içindeki faşizm taraftarı annedir. Ev işlerinin onun bütün zamanını ele geçirmesinden, kocasının ona karşı tutumundan, ezilmişliğinden, cehaletinden memnun değildir, fakat tüm bunların nedenleri üzerine düşünmez. Yaşamadığı hayatının hayali kahramanı faşist baba-koca-komutan Mussolini bile olsa, karakteri, faşizmin farklı olanı ötekileştirmesine razı değildir. Eşcinsel bir erkeğin bir kadın tarafından ayartılması, izleyicinin aşk, sevgi ve cinsellikle ilgili kabullerini sorguladır.

3.5.2.4. *Özel Bir Gün Filminin Mesajı*

Film, hangi koşul altında olursa olunsun teslim olmamayı salık verir. İntiharın eşiğinden dönen Gabriele, Antoinetta ile kurduğu ilişki üzerinden, yaşamın başka birinin hayatını değiştirme potansiyeli taşıyan, sürprizlerle dolu değerli bir şey olduğu mesajı verir. O günü Gabriele için özel yapan budur. Film, faşizmin keder duygusuna karşılık sürprizli umudu ve ona tutunarak yaşama bağlanmayı ortaya koyar.

Özel Bir Gün'de anti-faşist filmlerde görmeye alışık olduğumuz büyük kahramanlar, savaşıran direnişçiler yoktur. Sıradan hayatları içindeki gündelik ilişkilerde

faşizmin tahakkümüne karşı direnmeye çalışan, birbirinden destek alarak umudu arayan insanlar vardır.

Teslim olmayı bize bu kadar çekici kılan baştan çıkarıcı keder duygusudur ve keder, üzerinde düşündüğümüz iğrençliklere bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olsa da, hiçbir zaman yararlı bir duygu değildir. Keder üzerine kurulan ya da kederli bir sona varan filmlerin önemli bir kısmında bize düşen, liberalizmin o korkutucu çaresizliğine dair elleri havaya kaldırma hareketidir: bunlar olmuştur; tekrar olacaktır (ve bugün oluyor); bunlar dünyanın ya da ‘insanlık durumunun’ bir parçasıdır; anımsatmaya çalışmaktan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur ve bellek bu konuda her zaman başarısızdır (Wood, 2008: 227).

Faşizmin, insanlık tarihinin konu edildiği filmlerde hüznün ve kederin yer almaması mümkün değildir elbette, fakat izleyiciye verilmesi gereken nihai mesaj Scola'nın *Özel Bir Gün* filmi ile yaptığı gibi olmalıdır. Hayatta kaldığınız sürece yaşam, bir hapşırık gibi sizi güldürebilir, teslim olmayın.

3.5.2.5. Özel Bir Gün Filminde Kullanılan Teknikler

Filmde belgesel görüntülerinin kullanılmasına daha önce değindik. Yine de altını çizerek anımsatmak gerekir; filmde gerçek zamana ait görüntülerin kullanılması ve görüntülerdeki kitlenin radyonun sesi ile filmin içinde bir karakter olarak yer alması ile birlikte film, tarih, zaman ve uzam açısından alışageldik anlatı biçimlerinin ötesinde bir noktaya sıçramıştır. Tarihsel diyalektik, filmin anlatı yapısının içinde, oldukça başarılı uygulanmıştır.

Kesintisiz kamera hareketleri ve geniş plandan hareketli kamera ile yakın plana bağlanan çekimlerle, filmin kitle-birey ilişkisi üzerinden kurduğu çatışma, biçimsel olarak da görünür hale gelmiştir. Kesintisiz kamera hareketleri olaylar, insanlar arasında diyalektik bir bağ kurar.

İradenin Zaferi filminde her çerçeve özenle tasarlanmıştır. “İdealizm, kurban durumunda olmak, takıntılı saflık arzusu, Riefansta’ın her çerçevesinde kendini gösterir” (Pezzella, 2006:116). *Özel Bir Gün* filminde ise bunların tam tersi, düşünceleri uyandıran çerçeveler kurulmuştur. Dağınıklık bir kusur olarak değil, düzen arzusunun zıttı olarak filmde öne çıkarılır. Antoinetta'nın kafasını çarptığı lamba, sürprizli bir şekilde yerlerde bulunan ya da ceplerden çıkan kahve çekirdekleri, her şeyi düzene sokarak denetimi altına alma arzusuna karşı bir tutumu ifade eder.

Antoinetta ve Gabriele'in birbirlerinin ya da kendilerinin hayatlarına karşı pencerelerden baktığı çerçeveler, duvarlar, kapılar, çarşafklar, insanlar arasındaki ilişkilerin durumuna dair bilgi veren bir şekilde konumlandırılmıştır. Fassbinder filmlerini anımsatan bu çerçeveleme teknikleri, günümüzde çok sayıda yönetmenin kullandığı teknikler haline gelmiştir.

Özel Bir Gün filminin çekildiği bina, 1937 de yapılmış faşist mimariye örnektir. Binanın filmde mekânsal olarak kullanımı faşizmin kitle-birey ilişkileri üzerinden kurduğu tahakkümü anlatmak için çok işlevseldir. Çünkü zaten bu işlev için faşistler tarafından inşa edilmiştir.

Siyah beyaz olarak başlayan film, kahverengi tonları ile devam eder. Filmin dramatik yapısındaki dönüşüme ve Antoinetta karakterindeki değişime eşlik edebilen kahverengi tonları bu amaçla kullanılmış olabilir. Filmde ses, bir koro gibi gündelik hayattaki ilişkilerin her anına müdahale eden kitlenin sesi olarak önemli bir yer tutar.

Hollywood'da kadın bir imge (ya da görüntü) iken, erkek bakışın taşıyıcısıdır. *Özel Bir Gün* filminde, kadın ya da erkek karakterle özdeşlik kurmak bir katharsisle sonuçlanmayacağı gibi izleyicinin cinsiyet rollerini sorgulamasına yol açabilmektedir. İzleyici, Sophia Loren'i alışık olduğu gözle dikizler, Marcello Mastroianni'yi ise yakışıklı bir jön olarak özdeşlik kurmaya uygun bir karakter olarak benimser. Popüler ve sevilen oyuncuların bu rolleri oynaması, filmin yaratmak istediği kırılma için çok daha uygun bir zemin yaratır.

Sophia Loren de Marcello Mastroianni de çok iyi oyunculardır. Marcello Mastroianni, izleyicinin özdeşlik kurma eğilimini, Sophia Loren'in sevişme arzusuna karşı yabancılaşan oyunculuğu ve bakışları ile savuşturacaktır. Mastroianni, Gabriel'i oynarken sadece rolünü gerçekleştirmek üzere iyi bir performans sergilemez, aynı zamanda izleyiciyi erkek karakterin bakışı ile özdeşlik kurmaktan da alıkoyan muhteşem bir oyunculuk sergiler.

3.6. *İsa Eboli'de Durdu (Cristo si è fermato a Eboli, 1979)*

Yönetmenliğini Francesco Rosi'nin yaptığı, senaryosunu Francesco Rosi ve Tonino Guerra'nın birlikte yazdıkları 1979 yapımlı film, güney İtalya'nın faşizm dönemini resmediyor. Bir ressam ve tıp doktoru Carlo Levi'nin filmle aynı ismi taşıyan otobiyografik romanından uyarlanmış olan filmde, Levi'yi, Gian Maria Volonte canlandırmıştır.

Mussolini'nin Habeşistan'ı işgaline denk gelen tarihsel dönemde, İtalya'nın güneyinde nasıl bir siyasal atmosfer yaşandığına, güneyli köylülerin hayatlarına, yoksulluklarına, umutlarına/umutsuzluklarına, pasif direnişlerine, Carlo Levi'nin sürgün edildiği kasabadaki gözlemleri üzerinden tanık oluruz. Carlo Levi'nin sürgünü, tarihten ve devletten bihaber insanların rahatlıktan, yumuşaklıktan yoksun hayatlarına doğru bir yolculuğun hikayesidir.

İsa Eboli'de Durdu, halkların özgürlüklerini çalan bu düzene nasıl tabi olduğuna ve tarihin nasıl yazıldığına/yapıldığına dair hakikatleri hatırlatan, yoksul İtalyan köylülerinin dramlarını anlatan, faşist devletin ideolojik aygıtları ile dalga geçerken insanın kalbinde ince bir sızı hissettiren lirik bir şiir gibidir.

Carlo Levi, sürgün edildiği kasabaya giderken tren ve iki araba değiştirdiği yolculuğunun çorak topraklar arasından geçerek ilerlediği sırada şu sözleri duyarız: 'İsa buraya hiç gelmedi. Bu karanlık diyara İsa hiç gelmedi!'

‘Her muhtaca el uzatan İsa’nın bile gitmediği’ bir yere sürgün olarak gönderilen Carlo adlı karakter, İtalya’nın bambaşka ve çarpıcı bir manzarasıyla karşılaşılıyor. Dramatik yapısı, oyunculukları, görüntüsü ve insancılığıyla bir başyapıt. Film daha başından itibaren Michelangelo'nun Pieta'sını anımsatan bir duygu yaratarak başlıyor, acı ve merhamet hakkında bir film izleyeceğimizi düşündürüyor.

Görüntü Yönetmenliğini Andreas Sinanos'un yaptığı film, insan zihnine yerleşerek sislerin arasından çıkıp gelen gerçeklik gibi kendini hatırlatan planlar ve tüm sadeliğiyle unutulmaz bir filme dönüşüyor.

3.6.1. İsa Eboli'de Durdu Filminde İçeriği Belirleyen Unsurlar

Filmlerin toplumun faşizmle yüzleşmesinde nasıl bir rol oynadığını ve filmin faşizmin nosyonlarını nasıl ele aldığının incelediğimiz bu bölümde *İsa Eboli'de Durdu* filmi sömürgecilik, milliyetçilik, emperyalizm, tarih ve bunlara aracılık eden devletler bağlamında incelenmiştir.

3.6.1.1. Faşizmle Yüzleşmek; Yüce İtalyan Ulusu Hakkında Tevatürler ve Tek Millet Yanılsaması

Faşizm, ulusun itibarını yüceltme iddiası taşıyan ve tüm topluma birlik vadeden bir ideolojidir. İtalya'da ya da dünyanın başka ülkelerinde ‘faşist liderler zaferden zafere koşarken ülkenin itibarını yüceltmiş ve ulusu daha müreffeh bir noktaya taşımıştır’ yanılsaması yaratılır. Sanki zaferler kazanılırken her şey iyiye doğru gidiyormuş da savaşı kaybetmeye başlayınca her şey tersine dönmüş ve yüce İtalyan ulusu akamete uğramış gibi bir kavrayış yaratılmaya çalışılır.

İsa Eboli'de Durdu filmi, faşistlerin en güçlü olduğu ve İtalya'nın Habeşistan'ı işgali ile büyük Roma idealine daha da yakınlaştıkları imajıyla itibarlarının arttığı bir dönemde geçmektedir. Mussolini zaferden zafere koşarak İtalyan ulusunu şahlandırırken; İtalyan'ın güneyinde yaşayan yoksul köylülerin en büyük endişeleri ellerindeki bir kaç

keçi ve domuza vergi tahsildarlarının el koyup koymayacağıdır. Övünmek için anlattıkları hikayeler ise ya devlete isyan eden eşkıyalara ya da ABD'de mülteci olarak geçirdikleri yıllara ait anılardır.

Filmin sonlarına doğru, Mussolini'nin Habeşistan işgalinin zaferini duyurmak üzere yaptığı konuşmanın kasabanın her yerinden duyulacak şekilde megafonla yayımlandığı bir sekans vardır. Tarlada çalışmakta olan köylüler tepkisiz bir şekilde bu sesi dinler. Muzaffer faşist komutanın coşkulu sesi, onu donuk gözlerle ve tepkisiz bir şekilde dinleyen köylülerin yüzlerinden, çorak toprakların üstüne sessiz çılgınlık gibi düşer. Köylülerin tepkisizliğinin tarihsel kökleri, politik ve sosyolojik nedenleri film boyunca incelikle işlenmiştir. Bu nedenle, bu tablo film boyunca pek de gurur duyulacak işlere imza atmayan köylülere izleyicinin bu pasif direnişleri karşısında bir saygı duymasını sağlar.

Henüz daha filmin en başında, Carlo Levi sürgün edildiği kasabaya yeni adım atmışken, kasabanın 'saygıdeğer' temsilcileri, doktorlar, belediye başkanı vb. köylülerin cehaleti, vurdumduymazlığı ve nankörlüğü hakkında kendisini uyarırlar. Köylüler karşısında burjuva elitlerinin kullandığı dil, ezilenler karşısında ezenlerin kullandığı dilden pek de farklı değildir. Köylülerin cahil olduğunu, verilen ilaçları kullanmadıkları, büyü yaparak kötülük yapmaya çalıştıkları, kilisenin papazının öğrencileri ile cinsel ilişkiye girdiği için sürgün edilmiş bir sarhoş olduğu, kasabanın emniyet amirinin rüşvetçi olduğu gibi birçok olumsuz bilgi-dedikodu ilk kez tanıştıkları Carlo Levi'nin başından aşağı boca edilir. Nihai olarak verilen tavsiye: 'Çok kötü insan var kimseyle arkadaş olma' olur. Köylüler hakkında konuşurken, yabancılar hakkında konuşmuş kadar mesafeli fakat köylüleri çok iyi tanıyormuş gibi inandırıcı olmaya çalışarak davranırlar. Cahil, kötücül köylüler, güvenilmez ve her an düşmanlık yapabilecek ötekilerdir.

"Burjuvazi nasıl bir proletarya imajı öne sürerse, sömürgecinin varlığı da sömürgeleştirilen insanla ilgili bir imaj önerilmesini gerektirir. Bu imajlar, tersi durumlarda bir sömürgecinin ve bir burjuvanın varlık ve yönetiminin şaşırtıcı görüneceği mazeretlerdir. Fakat onaylanan imaj da onlara fazlasıyla iyi yakıştığı için bir mit haline gelir. Bunun sömürgeciyi yüceltme ve sömürgeleştirilen insanı alçaltma diyalektiğinde önemli bir yeri vardır. (...) Sömürgeleştirilen insanın olağanüstü yetersizliğini hiçbir şey yeterince tanımlayamaz. Olumsuz yönde

lirik bir ruh haline girer” (Memmi, 1996: 81-82).

Köylüler ile kurulan ilişki sömürgecinin işgal ettiği topraklarla kurduğu ilişkinin benzeridir; onlara karşı mesafeli, tedbirli, alçaltıcı davranarak; onlardan yararlanmak ve de onları yönetmek üzerine kurulu bir ilişki biçimi vardır. Sınıflı toplumların temelindeki ilk işbölümünün erkeğin kadın üzerindeki egemenliği üzerinden bir baskı aygıtı olarak devleti temellendirdiği üzerinde durmuştuk; ikincil egemenlik ilişkisi de kır ve kent arasındaki işbölümü sonucu oluşur. Ezen-ezilen ilişkileri için geçerli olan politik, psikolojik özellikler kır ve kentli yaşantılar için de geçerlidir. Kent soylu burjuvazi, tarihsel ilerlemeci bakışının en ileri noktası olarak gördüğü kapitalist üretim ilişkileri nazarında ‘geri’ pozisyonda olan köylülüğü göz ardı eder ve ekonomik olarak desteklemez. Küçük burjuvazi için bu çelişki, hakir görüp küçümseyebileceği bir toplumsal kesim sayesinde kendisini yüceltmenin yollarından biri haline gelir. Faşizmin sırtını dayadığı küçük burjuva ideolojisi, burjuvazi ile boy ölçüşmeyen küçük burjuvaların toplumun diğer sınıflarını tekmeleyerek rahatladıkları bir ideolojik zemin yaratır. Attıkları tekmeler sayesinde burjuvaziden aferin kapma beklentisi, filmdeki belediye başkanının tutumlarında kendini gösterir.

Carlo Levi, belediye başkanının gözünde, burjuvazinin tedrisatından geçmiş iyi eğitilmiş bir kent soyludur. Sanat, edebiyat, kültür ve ahlak açısından tam bir burjuva imajı çizen Carlo Levi'ye kendisini beğendirmek arzusu içinde olan başkan, sırf bu nedenle ona çoğu konuda 'iltimas' geçer. Faşist dönemin kurallarına uygun bir şekilde bütün sürgünlerin mektuplarını okumaktadır ve Levi'nin kız kardeşine yazdığı mektubu sakıncalı bulur. Yine de bu mektup yüzünden Levi'nin başına bir iş gelmesine vicdanının el vermeyeceğini anlatan tatlı-sert bir konuşma yaparak; Levi'yi mensup olduğu sınıfın gereklerini yerine getirmeye davet eder.

Belediye başkanının sakıncalı bulduğu mektup hakkında konuşurken köylülerle ilgili sözleri de küçük burjuvazinin ve faşistlerin, ezilen her kesimin üzerine basma eğilimini doğrular niteliktedir. Başkan, Levi'ye, kendisini de Levi'yi de ait olarak gördüğü elit zümre içinde varlık göstermesini önerir. Değersiz köylülere neden bu kadar önem verdiğini anlamadığını söyleyerek onun bu tutumunu küçümser. Bunun karşısında Carlo

Levi, yüce İtalyan ulusunun kimlerden oluştuğuna dair soru işaretleri yaratmak üzere bir söylev çeker. Başkanın konuşmayı vardığı yer ise çok nettir, değerli olan İtalyanlar burjuvalardır, onların değerinin artması İtalya'nın itibarının artması ve ulusal şahlanışının desteklenmesi ile mümkündür. Yoksul köylüler ve alt sınıflar da unutulmayacaktır elbette, nihai olarak Habeşistan işgali ile elde edilecek verimli topraklar onların yararınadır.

“Faşist ideolojinin elitist görünümü, faşist ırkçılık anlayışına varır. Bu görünüm de burjuvazinin yerine göz diken küçük burjuvaziye özgüdür. Bu da, orta sermaye ve onun siyasal temsilcilerini siyasal alandan silmeye ve bunların hegemonyasına son vermeye çabalayan büyük sermayenin işini kolaylaştırır.” (Poulantzas, 1980: 296).

İsa Eboli'de Durdu filminde, köylüler tüm bu tumturaklı işgal, savaş yaygarası karşısında faşistlere karşı son derece güvensizdir. Habeşistan'ı işgal etmek için kullanılacak olan sermaye ile güneydeki çorak toprakların verimliliğini arttırmak için yatırım yapılabileceğini düşünenler vardır. Savaşa gönüllü olarak katılmak isteyen sadece bir kişi çıkar. Annesi savaşa giden oğlunu son saniyeye kadar engellemeye çalışırken şunları söyler: 'Savaş çirkin bir şey gitme! Para için gittiğini söylüyorsun. Benim paraya ihtiyacım yok gitme oğlum!' Köylüler biri şöyle der: 'Afrika için gönüllü oluyor ama burada zaten yeterince Afrika var.'

Milliyetçi görünüm; küçük burjuvazinin mistik bir 'ulus' kavramına ('toprak' ve 'kan' bağları) tapınmasıdır. Bu tapınma içinde küçük burjuvazi sınıf mücadelesini reddetmeye yönelir ve kendini 'ulusun' temel direği olarak görür. Böyle bir milliyetçilik, emperyalist büyük burjuvazinin açık biçimde işine gelir.

İsa Eboli'de Durdu filmi, İtalyanları çıkarları aynı olan tek bir ulusmuş gibi göstermeye çalışan faşizmin revaçta olduğu günlerin nostaljisini yapanlara; toplumun farklı sınıf ve çıkar gruplarına bölünmüş küçük bir azınlığın müreffehi için büyük kalabalıkların kurban edilmiş olduğu gerçeğini hatırlatır. Milliyetçi görünüm perdesi, aslında, küçük burjuvazinin iktidarını sağlamlaştırmak üzere silahlanarak fethe kalkışmasına kalkan olur. “Onlar için, fetih arzusu- iradeciliğin bu en mükemmel ifadesi- ile canlandırılmış ve öteki ideal özgecilik ve kahramanlık niteliklerini uygulayan bir elitin

varlığı, kuşkusuz işlevsel düzene değil, içkin düzene aittir” (Sternhell, Sjnajder ve Asheri, 2012: 241).

Kahramanlık öyküleri üzerine yazılan hâkim tarih anlayışı ile yazılanlar arasında yoksulların, ezilenlerin hikayelerini, anılarını bulamayız. Kederi de sevinci de donuk ifadelerine gömen, tepkisiz köylülerin neden böyle bir davranış geliştirdiklerini anlamak için maziye ve katlanmak zorunda kaldıkları hayata onların tanıklıkları ile bakmak gerekir.

“İnsanlığın büyük bölümü Tarih boyunca hep acılar çekmiştir. Uygarlık süreci, bu süreçten en az yararlanan, ama onun yaratıcısı olan acılar içerisindeki kalabalıkların eseridir. Tarih bu akla ters düşen işleyişini egemen sınıflar olağan bir süreç olarak göstermektedir. Dahası Tarihi anlamak için, onu, ‘nasılsa öyle incelemek gerektiğini’ söylemektedirler. Bu, Tarihin şimdiye dek nasıl olmuşsa öyle sürmesine yarayan bir Tarih anlayışıdır. Kalabalıklar ise, öznesi olamadıkları bir Tarihin üretiminde yer aldıkları için, bilimsel yöntemlerle irdelenmekten alıkonuldukları Tarihin karşısında onu anlamaktan çok, kendilerinden yola çıkarak onu bir oranda olsun anlamlandırabilmek için kesiksiz olarak fantazyalara yönelmişlerdir. Kendi acılarından oluşan Tarihi sanki bu fantazyaları ile dile getirmiş ve getirmektedirler. Acılar içindeki kalabalıklar, özgürleşime yönelik beklentilerini; yani acılarla dolu Tarihlerinin karşılığında bir gün acılarını dengeleyecek mutluluğa erişme beklentilerini, Tarihin kendi zaman boyutunda değil, dinsel mesianizm’in (mesihciliğin) Tarih’e ait zaman boyutu dışındaki sınanması olanaksız bir zaman boyutunda dile getirmişlerdir” (Oskay, 1994: 209).

Carlo Levi, ilk geldiği günlerde daha mesafeli ve uzaktan baktığı köylülerle zamanla daha yakın ilişkiler kurar, onları tanımaya, tarihlerini ve hayatlarını anlamaya çalışır. Kasabanın tarihi de filmin başından itibaren parça parça anlatılır. Mazi hakkında en fazla bilginin mezarıcı tarafından verilmesi de tesadüf değildir. Zira ölülerimiz konuşacaktır.

Tarih, o hep başkalarının yaptığı, bu köylerin katlandığı korkunç anekdotlar bırakmıştı. Eskiden uygar ve kalabalık bir şehir olan Melfi'nin yıkılmasına sebep bir Fransız kumandan olmuş. Bu Fransız bu dağlarda Charles-Quinte'in İspanyol askerleriyle savaşıırken başı bozuk askerleriyle Melfi'ye sığınacak olmuş. Lautrec'in kumandasında Pietro Novaro'nun İspanyolları Melfi'yi kuşatmış, almış ve ne Fransa'dan, ne

İspanya'dan haberi olan Melfi halkını kılıçtan geçirmişler. Birinci François ve Charles-Quinte şehri yerle bir ettirmiş ve kalanını da, denizde kazandığı zaferlerin karşılığı olarak, Gionavalı Andrea Doria'ya armağan etmişler. Bu Gionavalı, tıpkı kendinden öncekiler gibi, gelip uyruklarını görmek zahmetine hiç bir zaman katlanmamış. Sadece kahyalarını gönderirmiş. Böylece Melfi köylüleri, kendilerinin olmayan bir Tarih'in esrarlı gayeleri uğruna, yüz yıllar boyunca yoksullukların en karanlığı içinde yaşamışlar (Levi, 1961: 106).

Umutsuz ve gaddarca savaşlarla, vergilerle, yoksullukla derbeder olan köylülerin kahramanları eşkıyalardır. Carlo Levi'nin kasabanın kalesinden içeri girdiği ilk gün haydutların kafalarının asıldığı kazıklarla karşılaşmıştır. Filmin boyunca çeşitli vesilelerle köylülerin eşkıyalardan övgüyle bahsettiğine tanık oluruz. Carlo Levi, kız kardeşine yazdığı mektupta, Habeşistan'ın işgaline katılmak için köylülerin gönüllü olmayışını olumlar. Başkalarının mazisi için ölmek. Levi'nin köylülerden beklenilenin bu tutum olduğunu yazmış olması faşist belediye başkanını öfkeliendirir. 'İki İtalya varmış gibi konuşuyorsunuz' der. İki İtalya olduğu doğrudur, biri komünistleri, işçileri, köylüleri, Habeşlileri, kadınları ezerek yücelen baba-koca-komutan-erkek Mussolini'nin İtalya'sı diğeri ise, faşizme karşı direnenlerin. Köylülerin faşizme karşı pasif direnişinin tarihsel, politik ve sınıfsal kökenleri İtalya'nın çıkarları tek ve aynı olan bir ulus olmadığı gerçeğine yaslanmaktadır.

3.6.1.2. Faşizmin Sömürgecilik-Milliyetçilik Nosyonları Karşısında Filmin Bakışı

Carlo Levi, kasabanın sokaklarını ilk kez adımlamaya başladığında, henüz bu sokaklara karşı mesafeli bir yabancının gözleri ile bakmaktadır. Sokaklardan birinde nispeten daha iyi görünümlü bir ev ile karşılaşır. Diğer tüm evler neredeyse beyaz kerpiç ile boyalı iken bu farklıdır; evin sahibi balkondan Levi'ye 'good morning' der. Levi şaşırarak ona deli muamelesi yaparmış gibi kafasını iki yana sallar ve İngilizce günaydın demiş olması ile ilgili söylenerek uzaklaşır. Henüz daha filmin başında kasabada Amerikan özentisi köylüler olduğunu anlarız ve filmin başlarında onlara karşı İtalyan milliyetçiliğinin saflarından bir bakış ile yaklaşırız.

Kasaba'da en küçük olumlu bir farklılık ya da zenginlik; ABD menşelidir. Levi'yi kasabaya getiren köylü arabasını ABD'de çalışarak kazandığı para ile almıştır. Plak çalar ile müzik dinleyen marangozun duvarın Roosevelt'in fotoğrafı vardır. Levi'nin katıldığı içkili eğlenceli kasaba akşamında bütün güzel, heyecanlı anılar ABD ile ilgilidir ve neredeyse herkes orada bir kez şansını denemiştir. Geri döndüğüne memnun olan kimse yoktur fakat sıra hasretine dayanamadıkları için döndüklerini söylerler.

Nazım Hikmet'in şiirlerinde bile dönemin İtalyası, ABD menşeli mülteciliği ile yer bulmuştur:

“Burada evler, Amerika'ya göç edemeyen bir İtalyan işsizinin umutsuzluğuna benzer. Buranın karanlığı terlidir, yapışkandır ve kokusu ağırdır. Bu mahalleler, boyalı kartpostalların parlaklıklarında bile ışık bulamadıkları için ne coğrafya kitaplarına girerler, ne de güzel, tarihi manzaralar meraklısı yolcuların koleksiyonlarına” (Hikmet, 1992: 181).

Faşizmin milliyetçi retoriği karşısında ezilenlerin mültecilik arzusu, kapağı ABD'ye atma çabası, milliyetçilikten, sömürgecilikten işçilerin, köylülerin değil; küçüklü büyüklü burjuvaların çıkarı olduğunu görünür kılmaktadır. İki İtalya olduğu bir kez daha kesinleşmiştir; milliyetçi-sömürgeci İtalya ve emeğinin kurtuluşu için öyle ya da böyle kavga halinde olan emekçiler, köylüler.

“Mussolini'nin emperyalist sömürsünün eleştirisi filmin her yerinde karşımıza çıkar. Kasaba meydanındaki iç bunaltıcı Faşist gösterilerin birinde belediye başkanı (minyatür Mussolini) Roma'nın yedi tepesi hakkında nutuk atarken Carlo, Gaglio'nun 'un ufak olup toza dönüşen' tepeleri hakkında mırıldanır. Gagliona'daki 'Americani' (Amerikalılar, memlekete dönen göçmenler), grup olarak dışkılamak üzere 'Viva l'Italia' nidalarıyla New York kırlarına çıkışlarını anlatarak Carlo'yu eğlendirir ve bu da nükteli ve siyasi olarak yerin dibine sokacak biçimde öbürünün [meydandaki gösterinin] karşısına konur. Bu anekdotun hemen ardından kesmeyle Mussolini'nin Etiyopya'daki savaş hakkında radyo konuşmasının kayıtsız kasaba halkına yayımlandığı Faşist gösteri sahnesine geçilir.” (Marcus, 2020: 347).

İtalya kendi çocuklarını ABD'ye mülteci olarak gönderirken; kafasına kolonyal bir şapka takarak Habeşistan'ı işgal etmiştir. Başkan'ın konuşmalarından, Mussolini'nin

sesinden ve kasaba halkı arasındaki dedikodularda, sömürgeciliğin zenginlik getireceği söylentisi dolaşır. Habeşlilerin bereketli topraklarını işgal etmek; köylülere bir yararı olmayacağı için pek de destek bulmaz. Fakat Habeşlilerin, İtalyanlar tarafından maruz bırakıldığı ikinci sınıf insan statüsüne köylülerden pek itiraz da gelmez.

“Sömürge ırkçılığı üç ana ideolojik bileşenden oluşur: İlki, sömürgecinin kültürü ile sömürgeleştirilen insanın kültürü arasındaki uçurum; ikincisi, bu farklılıkların sömürgecinin yararına sömürülmesi; üçüncüsü de, bu tür sözde farklılıkların mutlak gerçeğin standartları olarak kullanılmasıdır” (Memmi, 1996: 76).

3.6.1.3. Filmde Faşizm ve Kilise İlişkisinin Ele Alınış Biçimi

Faşist ideoloji, kiliseyi toplumu bir arada manipüle etmek için kullanır. Dini bir inançları olup olmadığının bir önemi yoktur; önemli olan halkın faşizmin politikalarına bağlanması ya da razı olmasında bir rolü olup olmadığıdır.

Filmde, kasabalıların kilise ile çok iyi bir ilişkisi yoktur. Çocuklar papazı taşıyarak kovalar ve papaz bütün köyü şaman olmakla suçlar. Köylülerin yaşantısı, ritüelleri, inanışları şaman kültüründen izler taşır. Ancak kilise tarafından bir suç olarak adlandırılan bu durum; tek dinler öncesine kadar dayanan köklerinden tam olarak kopmamış kadim bir halk ile karşı karşıya olduğumuz duygusu yaratır.

Kendisi de bir sürgün olan papaz, Noel gecesinde yapacağı konuşmayı alkollü olması nedeniyle unutmuş olduğu için, faşistlerin kendisi için hazırladığı mesajı halkla paylaşmak üzere okumaya başlar. Habeşistan işgalini desteklemek için yazılmış olan bu mektup, onları putperestler olarak göstererek işgali meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Papaz mektubu yarım bırakır ve mektupta sunulan sebepleri kabul etmeyeceğini söyleyerek; Habeşlilerin Hristiyan olduklarını söyler: 'Gerçek şu savaşıyoruz, çünkü daha fazla toprak istiyoruz.' Faşistler kiliseyi tepki göstererek terk ederler.

Papazın bu olumlu ve cesur tavırla birden değişeceğini düşünür izleyici. Fakat yönetmen insanlar hakkında çok önemli bir düşünceden dolayı karakterin bir dönüşüme

uğramadığını göstermek üzere; papazın dini kullanarak köylülerden keçi istediği başka bir planla devam eder. Bunun temelinde iki düşünce vardır; birincisi dünyanın değiştirilebileceği fikrinin karşısında bu değişimi birlikte yapacağımız insanların ikiyüzlü, çıkarıcı ve güvenilmez olduğu gerçeği ile ilgilidir. İnsanlar gerçekten böyledir. Kendilerini böyle kılan bir sistemi çıkarları gereği değiştirmek isteyeceklerdir. Bu değişim zeki, çevik ve ahlaklı insanlarla değil; düzenin değişmesinden yana tavır alan, çıkarları bu değişimde olan insanlarla olacaktır. İnsan her aldığı kararla karakterine, kime olduğuna dair bir katman daha ekler. Hiç kimse tamamen iyi ya da kötü değildir; insanları kullanan çıkarıcı papaz, savaş karşıtı bir din adamı olabilir.

İkinci önemli neden ise, bize kalırsa, faşizmin bir cila gibi kullandığı ahlakçılığın içi boş bir balon olduğu gerçekliğidir. Ahlakî değerleri kim belirler? Burjuva ideolojisinin egemenliği altında ahlak da onların ahlakıdır. Ahlaklı olmak da ancak, işgalci, emperyalist, her çeşit egemenlik biçiminin aracı olan devlete sırtına dayayan burjuvaların lüksü olabilir. Alkolik bir papaz bile, bunu teşhir edebilir.

3.6.1.4. Faşist Devlet ve İsa Eboli'de Durdu Filminin Çorak Topraklarında Temsil Biçimi

Kasaba'da devlet, belediye başkanıdır. Tren istasyonunda peşine takılıp onunla köye kadar gelen köpeğin Levi'de kalıp kalamayacağına bile o karar verir. Başkanın dışında, devleti temsilen kasabaya bir vergi tahsildarı bir de Mussoli'nin sesi gelir.

Carlo Levi sansüre uğrayan mektubunda devletin asıl olarak ne olduğunu şöyle açıklar: 'Devlet dediğin şey, her zaman var olmuş ve var olacak. Devlet; dolu, toprak kayması, kuraklık ve sıtma gibidir. Köylüler için devlet kader gibi, ürünleri yakan rüzgar gibi, kanı yakan humma gibidir.'

“İsa Eboli'de Durdu, İtalya'yı iki uygarlığa bölüp ikincisinin tarih dışı perspektifini benimseyerek faşizme yönelik konu hakkındaki diğer yakın dönem filmlerinden önemli farklılıklar gösteren bir yaklaşım geliştirir. Konformist, Love and Anarchy veya Night of the Shooting Stars gibi Faşizme siyasi araçlarla

sökölüp düzeltilecek tarihsel sapmalar olarak bakan filmlerin aksine, *İsa Eboli'de Durdu* faşizme egemenliğin abartılarak doğrulanması olarak bakar. Köylülerin İtalya'sı için Faşist devletle diğer hükümet sistemleri arasında sadece derece farkı vardır, tür farkı değil. Bütün merkezi hükümetler, köylülerin çıkarlarına düşman değilse bile yabancı bir baskının soyut, uzak, keyfi ajanları haline gelir" (Marcus, 2020: 349).

Ezilenler, egemen devletlerin her biçiminden zulüm gören insanlardır; köylüler de kentsoyluların egemenliği altında ezilmeye başladığı çok uzun yıllardır tüm devletler tarafından baskı altına alınmıştır. Köylülerin taşıyarak kovaladığı vergi tahsildarı sadece insafsızca devletin koyduğu kuralları yerine getirdiği için değil; yüz yılların devletten bıkmışlığının alegorisi olarak da taşlanmaktadır.

Rosi, *İsa Eboli'de Durdu* filmi için faşist iktidar ile diğer egemen devletler arasında pek de farklı olmadığına dair bir izlenim yarattığına ilişkin eleştiriler alır. Rosi'nin bu filmi burjuva partilerinin iktidarda olduğu burjuva demokrasisinin esaslarına uygun bir biçimde yönetilen bir devlet düzeni içinde yaşarken yaptığı düşünülürse; Rosi'nin bu konudaki yaklaşımı sadece geçmiş egemen devlet biçimleri ile bir kıyası içermez. Aynı zamanda yaşadığı düzenin ezilenler karşısındaki pozisyonuna dair bir eleştiriyi de içerir. Faşizme karşı direniş mücadelesini işçi-köylü iktidarı ile son bulacak bir devrime götürmek yerine; burjuvazi ile ittifak halinde kapitalist üretim ilişkilerinin kaderine teslim etmeye dönük bir eleştiriyi de dolaylı olarak içerir. Yoksul köylüler, tarım işçilerin bu egemen devletlerin hepsinde sömürülmeye devam etmiştir.

Roma İmparatorluğunun kudretine, siyasi birliğine ulaşma özlemi 1200'lerde Dante'lerle, 1500'lerde Makyavelli; 1900'lerde Mussolini ile hatırlanan merkezi bir devlet inşa etme arzusunu ifade eder. Bu siyasi karakterlerin her açıdan birbiriyle aynı olduğunu söyleyemeyiz elbette. Fakat hepsini buluşturan özellik; kent devletlerinin bir merkezi siyasi otorite çatısı altında merkezileştiği İtalya'da; hakim sınıfların ezilen halklar üzerindeki egemenliğini sağlamak üzere hareket etmesinden ileri gelir. Makyavelli'in Prens'i zorbalık yerine gönülleri fethederek iktidarı merkezileştiren bir yönetici olarak önerilmiş olabilir; Mussolini ise işçi grevleri üzerinden yükselen bir komünist devrim ihtimalini alaşağı etmek üzere iktidara gelmiş ve zorbalıkla otoritesini sağlayan bir yönetim biçimini ifade edebilir; fakat bunların hepsi İtalya'nın yoksullukla sınanan

halklarına musallat olmuştur.

“Fransa Krallığı, zamanımızın en iyi yönetilenlerinden biridir; orada krala hareket özgürlüğü ve güvenlik sağlayan çok sayıda ve mükemmel kurumlar vardır. Bunlardan birincisi parlamento ve onun yetkileridir. (...) Üçüncü bir kişiyi yargıç yaptı ki, prensin müdahalesi olmadan kibirlilere darbe vurulsun, ve arkasızlara destek olunsun. Bundan daha bilgece hiçbir önlem olamaz, hiçbir kralın ve krallığın davasını daha iyi savunamazdı. Bundan bir başka genelleme çıkartılabilir: Prensler pis işleri başkasının sırtına yüklemeli ve iyi işleri kendileri üstlenmelidir. Ve yine sonuç olarak derim ki prens elbette büyüklere dikkat etmelidir ama zayıfların kalbini kazanmaya da bakmalıdır” (Machiavelli, 1994: 114).

Makyavelizm, sadece burjuva rasyonalizminin temel dayanağı olmakla kalmamış; parlamentodan da güç alarak halkların bir Prens (güncel biçimiyle merkezi bir burjuva devleti) vasıtasıyla nasıl yönetileceğine dair de bir yöntem olarak benimsenmiştir. Rosi'nin filminin yapıldığı dönemde filmi izleyen bir seyircinin; yaşadığı dönemin burjuva rasyonalizmi üzerinden süregiden sömürücü ilişkileri ile de yüzleşeceği açıktır. Nihayetinde, egemenliğin bir devlet aracılığıyla sürdüğü tüm iktidar biçimlerinin tarihi, burjuvaziye rasyonel bir siyasi tarz ile sömürüyü sürdürmenin yöntemlerini öğretmiştir.

Marx, Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'inde devlet aygıtındaki dönüşümünün asıl işlevini çok açık bir şekilde ortaya koyar:

“Büyük toprak sahiplerinin ve kentlerdeki büyük mülk sahiplerinin senyörlük ayrıcalıkları, devlet iktidarına özgü birçok özel nitelikler haline dönüştüler; feodalitenin ileri gelenleri, maaşlı devlet görevlileri oldular; çelişkili ortaçağ hükümdarlık haklarının alacalı haritası, işleyişi bir fabrikadaki gibi bölüştürülmüş ve bir merkezden yönetilen bir devlet iktidarının çok iyi ayarlanmış planı oldu. (...) Napoleon, bu devlet mekanizmasının yetkinleşmesi işini tamamladı. (...) Sonunda, parlamenter cumhuriyet, kendini, devrime karşı savaşımında baskı önlemleri ile hükümet iktidarının eylem olanaklarını ve merkezleşmesini kuvvetlendirmek zorunda gördü. Bütün siyasal devrimler, bu makineyi kıracakları yerde, yetkinleştirmekten başka bir şey yapmadılar. Ardarda iktidar uğruna savaşan partiler bu muazzam devlet yapısını ele geçirmeyi, kazananın en birinci ganimeti saydılar” (Marx, 1976: 129-130).

Rosi'nin filminde faşizm küçük bir kasabada özenti bir küçük burjuva ile temsil

edilir. Küçük burjuvazinin iktidar fetişizmine uygun bir şekilde devlete tapınır görünümü aslında fırsatçılığının gizlenmesi için bir kılıftır. Zira, başkan isteyince merkezi devletten gelen genelgeler uygulanmaz. Levi, köyde doktorluk yapması yasaklandığı için başkanın kızına da bakamaz; kız hastalandığında onu tedavi etmek için tüm köylüleri tedavi izni talep eder. Şef kabul edince uygulamanın önünde bir engel kalmadığı gibi genelgenin de anlamı kalmaz.

“Hukuka karşı olma ve bu anlamda faşist ideolojinin ‘hakemliğe’ tapınması: Yasa ve kural şefin buyruğudur. Bu yalnız küçük burjuvazinin şef tapınmasını dile getirmez, aynı zamanda, devletle olan ilişkisi nedeniyle kendi işini güçleştirir saydığı bir hukukî ‘mevzuata’ karşı isyanıdır. Bu görünüm, büyük sermayenin çıkarlarına uygun düşer: Emperyalist ideoloji, burjuva ideolojisinin kendi içinde egemenlik alanının yerini değiştirerek, liberal burjuva ideolojisinde hukukî-siyasal alanda bulunmakta olan egemenlik alanını ekonomik-teknokratizm alanına kaydırır. Egemenlik alanının bu yer değiştirmesi, tekelci kapitalizm evresinde devletin, büyük sermaye yararına çok geniş müdahalelerde bulunmasını gizler. Fakat egemenliğin yer değiştirmesi olgusu, faşist ideolojinin hukuka karşı oluş görünümüne bağlı olarak, ahlakî (moral) ideolojinin yeniden ortaya çıkması ve küçük burjuva ideolojisinin başta gelen dışavurumu olan ‘şef’ ve ‘görev’ temaları yoluyla gerçekleşir” (Poulantzas, 1980: 296).

Tek bir liderin, iki dudağının ucunda, insanların hayatta kalıp kalamayacağına varan kararlar alınır. Faşizmin şeflik sistemi, pragmatik bir şekilde talimatların yukarıdan aşağıya ulaşmasına ve yayılmasını kolaylaştırır da; çelişik olan kitleler nazarında faşizmin güvenilirliğini sarsacak durumlarla karşılaşılmasına ve faşizmin itibar kaybetmesine neden olmuştur. Güçlü devlet ancak güçlü bir şef karakterinde tecelli edebilir. Çıkar ve güç ilişkileri üzerinden zorbalıkla yöneticilik yapan şefler idealize edilen güçlü devletin, zaafı, şahsi çıkarları için yalpalayan şeflere indirgemıştır. Filmde belediye başkanı, yenilmez şefin zaaflarıyla bir insan olduğunu gösterir.

3.6.2. Filmin Estetik Yaklaşımı ve Biçimsel Özellikleri

İsa Eboli'de Durdu filmi, Rosi'nin Yeni Gerçekçi anlatım biçimi ile arasına yeterince mesafe koyduğuna inandığı olgunluk dönemi filmidir. İngiliz Film Akademisi'nde ödüllendirilir.

Filmin biçimi ve öyküsü yönetmenin sinematografik bakış açısının dönüşümüne denk gelir. Daha doğrusu Rosi, bu filmi yapmak için Yeni Gerçekçilik ile üslup olarak koptuğuna emin olduğunu hissetmeyi bekler. *İsa Eboli'de Durdu* filmi tematik olarak ve başka bir çok özellikleri ile Yeni Gerçekçi filmlere çok benzer. Filmin estetik yaklaşımı, biçimi ve öyküsü bu dönüşümün özelliklerini taşıdığı için; bu konuları yönetmenin ve filmin bakışı açısı bölümünde analiz edeceğiz. Diğer üç filmin yönetmenlerini analiz ederken onların diğer filmlerinin teması ve sinematografik özellikleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmamıştık fakat *İsa Eboli'de Durdu* filminin faşizme karşısında direniş estetiği üzerine konuşabilmek için Rosi'nin yaşadığı dönüşümü göstermek ve önceki filmlerle bu film arasındaki süreklilik ve kopuşu görünür kılmak gerekir. Rosi için faşizm eleştirinin yeni bir üslupla yapılması anlamına gelen *İsa Eboli'de Durdu* film biçimi bu bakışla analiz edilecektir.

3.6.2.1. Francesco Rosi'nin Estetik Politikaya Bakışı, Filmleri ve *İsa Eboli'de Durdu* Filmi

Francesco Rosi, 1922 yılında Napoli'de doğmuş ve hukuk eğitimi alırken sinemayla ilgilenmeye başlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli isimlerinden Visconti'nin asistanlığını yaparak film dünyasına giren Rosi, çok uzun süre Yeni Gerçekçiliğin etkisi altında sinema yapmıştır. “Yeni Gerçekçilik sonrası döneme tekabül eden evrede ‘saptanmış gerçekler’den yola çıkarak filmlerini oluşturan Francesco Rosi, konulara yaklaşımı ve anlatım üslubu ile ilk filmlerinden başlayarak dünya sineması içine yer aldı” (Zebil, 1997: 32).

Rosi, *Kırmızı Gömlekliler* (Camicie Rosse, 1958) ve *Kentin Üzerindeki Eller* (Le mani sulla città, 1963) filmleri ile Venedik Festivali'nde ilk ödülleri alır. Mafya ile ilgili olan filmi *Salvatore Giuliano*'nun (Salvatore Giuliano, 1962) Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülünü alması, Rosi'nin dünya sinemasında tanınmasını sağlar.

Mazileri kent devletlerine kadar uzanan İtalya'nın Garibaldi tarafından sağlanan birliği aslında iktisadi, kültürel ve siyasi olarak hiç tamamlanamamıştır. Güney ve Kuzey

İtalya arasında, iki farklı ülke izlenimi yaratan farklılıklar; iktidarın merkezileşmekte tam olarak muvaffak olamamasının yarattığı boşluklar, ABD sermayesi başta olmak üzere sermaye egemenliğinin hunharca bakir İtalyan kırlarını talan etme arzusu, İtalya'nın güneyinde sonsuz ve sürekli tekrar edecek bir yoksulluk endişesi ve paraya bir an önce kavuşma acelesi, tüm bunlar mafyaya, İtalya'nın sosyo-politik gelişimine ve sinemaya yön veren önemli unsurlardan olmuştur.

“Francesco Rosi her ne kadar başka konularda film üretse de, bana göre dünyada mafya, politik kişilik ve konuları olabilecek en iyi şekilde işleyen filmleri gerçekleştirmiş yönetmendir. En çok sevdiğim özelliği çektiği filmlerin öyküleri konusunda çok ayrıntılı araştırmalar yaptıktan sonra olayları (her ne kadar kendi tarafını yaptığı filmle belli ediyorsa da) olabilecek en tarafsız şekilde sunması ve son konusunda kararı hep izleyiciye bırakmasıdır. Bu filmler sanılanın aksine birer belgesel filme benzemezler, gerçek dramatik yapıları olan gerçek sinema filmleridir. Filmlerin yaşanmış olaylar üstüne oturmaları Rosi'nin onlara sinematografik bir biçim kazandırmasını engellemez. Bu filmler bilinenlerin dışında kalan suspens filmlerine benzerler. Gerçek olaylarla dramatik yapı arasında kusursuz bir örtüşme sağlanır ve izleyici farkına bile varmadan gerçek bir olayı gerçek bir sinema keyfi alarak izler. *Salvatore Giuliano, Le Mani Sula Citta, Il Caso Mattei, Lucky Luciano, Cadaveri Eccelenti* bu tür filmlerdendir” (Adanır, 2015: 99).

Rosi içinde bulunduğu dönemde psikanaliz ile sinemayı buluşturma eğilimine uzak durmuş ve filmlerini, hikayesini anlattığı karakterlerin içinde yer aldıkları toplumsal, siyasal ve tarihsel ortamı öne çıkararak anlatmıştır. Mafya ile ilgili filmlerini yaparken de mafyanın ortaya çıkışının siyasi ve iktisadi yönleri üzerinde durmuştur.

Mafya yalnızca bir örgütlü suç odağı olmanın ötesinde iktisadi ve siyasi hayata da doğrudan müdahale ettiğinden, Rosi filmlerinde Mafya olgusunu çok yönlü anlatır. Bu anlatımın en güzel örneklerinden biri *Talihli Gangster*'deki (Lucky Luciano, 1973) II. Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'nın kurtulduğu günleri anlatan kısa bölümdür. Amerikan birlikleri Napoli'ye girdikten sonra, Amerikalı komutanın kenti yönetmek için yaptığı ilk işlerden biri Mafya mensubu olduğu hemen herkes tarafından bilinen birini kendine yardımcı olarak atamıştır. Bu sayede ABD'nin yoksulluk içinde kıvranan İtalyanlara verdiği yardım karaborsaya düşmekte ve buna karşılık komutana da bir Packard marka araba hediye edilmektedir. Mafya'ya Amerikalıların neden yardımcı

olduğunun yanıtını yine Rosi verir:

“Mafya'nın parolası: ‘İktidarla birlikte, düzen için’ kaldı her zaman. (...) İktisadi güçle birleşti ve İtalya’ya büyük kapılardan geri geldi. General Patton'un ordusuna, bir tek silah çekmeksizin, 4 günde 160 km. katederek Palermo'ya kadar gelme olanağını sağladı. Amerika da borcunu ödemek için, Sicilya belediye başkanlıklarını, Mafya'nın ünlü başlarına dağıttı.” (Rosi'den akt. Yılmaz, 1997:141-142).

Rosi'nin Cannes Festivali’nde ödül alan filmi *Mattei Olayı* (Il caso Mattei, 1972), bir uçak kazasında hayatını kaybeden gerçekten de yaşamış bir politikacının, Enrico Mattei'nin biyografik öyküsünü anlatır. Rosi, *Mattei Olayı* filminde alışılmış öykü anlatımının dışına çıkar; kronolojik anlatımı bozar ve araya filmde anlatılan olayların gerçekliğini göstermek için haber filmlerini koyar.

“Francesco Rosi, toplumun hafızasını tazeleyerek geçmişten bugüne, bugünden yarına bağlar kurar. Politik konuları ele alırken, bunların biçim içerisinde eriyip gitmesini istemeyen Rosi, Brechtçi estetiğin biçimlerine yönelir. Cine-Reportage (Sinema-röportaj) tekniği ile epizotik anlatımı seçen Francesco Rosi, verileri, zaman ve mekan sürekliliğine bağlı olmaksızın yığar ve biriktirilen bu verilerin değerlendirilmesini ve eleştirilmesini seyirciye bırakır. Rosi'nin filmlerini oluştururken belgelere başvurusu, olayları yaşayan insanlarla birlikte çalışması, hatta olayların her türlü özdeşleşme ve katharsis olasılığının önünü kapayacak şekilde, TV ya da gazete haberlerinden kesilmiş küfürlermişçesine seyirciye sunulması, yaşanan olayların seyircinin süzgecinden geçirilerek yeniden inşa edilmesinin yolunu açar” (Zebil, 1997: 34).

Rosi'nin filmleri İtalyan tarihini, tarihsel materyalizm ve diyalektik bir bakış açısı ile yeniden yazıldığı araştırma kitapları gibidir. Oyuncular adeta anlattıkları dönemin tanıkları gibi, yaşadıkları dönemin sosyo-politik özelliklerine dair röportaj verir gibi konuşurlar. II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'nın sosyo-ekonomik tablosunu anlatan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile benzer temaları işleyen filmler yapar. II. Dünya Savaşı döneminde yönetmenler, kameramanlar cephede çekimler yapar ve bu görüntüler görme biçimlerinin üzerinde olağan dışı bir etki yaratır. Kurmacanın yapaylığı karşısında tepkiye de dönüşür ve artık stüdyolarda çekilen sahte filmler yerine, belgesel özellikleri taşıyan filmlere yönelişi arttırır. Rosi'nin filmlerinin belgesel özellikleri taşıması da II. Dünya Savaşı sonrası filmlerden etkilenmesi ile ilgilidir.

Rosi'nin Oscar'a aday olan *Üç Kardeş* (Tre fratelli, 1981) filmi II. Dünya Savaşı sonrası kırdan kente göçü, kapitalizmin atılıma geçtiği bu yıllarda toplumda oluşan sınıfsal değişimleri, emekçilerin sermaye egemenliği karşısındaki durumunu, Güneyli köylülerin kentin modern yaşamında karşılaştıkları sorunları ve İtalya'nın modernizmle çatışmalarını anlatır.

Ertan Yılmaz, Gökhan Erkilic'in Rosi'nin üsluba ve gerçekçilik ile ilişkisine dair değerlendirmesini şöyle aktarır:

“Özel sorunları, asıl kaynağı olan genel bunalımlara yönlendirmede çok başarılı olan Rosi, canlı röportaj tekniğine dayanılarak kurulan politik filmlere öncülük etmesiyle de ilerici bir politik sinema yönetmeni olarak tanınıyor. Ancak bu, Rosi'nin sinemacı kişiliğinin ağır basan yönünü oluşturuyor yalnızca. Bu açıdan Rosi sosyal devinimleri gözleyen bir eleştirmendir, uzlaşmaz bir tutum sergilemesi düşüncelerinin bilinçli olmasıyla açıklanabilir. Geleceğin güzel olması uğruna koruduğu eleştirel tutumu, Yeni gerçekçilik sonrasında olmasına karşın aynı geleneksel düşüncelerle yola çıktığının göstergesidir. Rosi'nin ikinci yönünü ise toplumcu değerlerin farklı tonlarda ağırlığını duyurduğu sanatsal yaratıcılığı oluşturur. Filmografisine göz gezdirdiğimizde Rosi'nin görsel denemeler yaptığı izlenimine kapılırız. Onun bütün yapıtları gerçeği tartışmaya açarlarken, İtalyan halkını politik ve sosyal sorumlulukları konusunda bilinçlendirmeyi amaçlarlar” (Yılmaz, 1997: 144-145).

Rosi filmlerinde kapitalizmi, sermaye egemenliği üzerine inşa edilmiş devleti ve iktidar mekanizmalarını hedef alır. Komünist partisi üyesidir, fakat filmlerinde İtalyan Komünist Partisi'ni eleştirmekten de geri durmaz. 1976'da çektiği *Seçkin Cesetler*'de (Cadaveri eccellenti) siyasi iktidar ve adalet üzerine yaptığı eleştiriden komünist parti de nasibini almıştır.

“Rosi eleştiri yelpazesine İKP'yi de dahil eder. Filmin finalinde Napoli Ulusal Müzesi'nde buluşan Müfettiş Rogas ile İKP Sekreteri (sistem tarafından) öldürülür, ama İKP, sistemin bu iki kişinin ölümüne dair resmi açıklamasını kabul eder. Rosi daha önce olduğu gibi bu filmde de kronolojiyi bozar” (Yılmaz, 1997: 145).

Rosi, Visconti'nin 1948'de çektiği *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema) filminde yönetmen yardımcısı olarak sinemaya başlamış olmasından dolayı uzun yıllar Yeni

Gerçekçiliğin etkisi altındadır. Filmleri bir ana karakterin üzerine kuruldur ve sinematografik çerçeve geniş planlarla ana karakterin içinde yaşadığı sosyo-ekonomik tabloyu görünür kılar. Amatör oyuncular genelde filmin çekildiği ortamın ya da konunun içinden seçilir. Filmin konu edindiği karakterin gördüğü yaşam biçimlerinin onda yarattığı duygu, yoksulluk ve çaresizlik karşısındaki hüznün bir görsel stil olarak filme yansır. Bu yönleri ile Yeni Gerçekçilik ile benzerlikleri olsa da Rosi filmlerinde melodrama kaçmaz. Genelde filmlerinin dramatik bir sonu yoktur ve izleyiciye bu son hakkında düşünme sorumluluğu verilir.

“Rosi’nin stilistik özerklik arayışı, kendini Visconti örneğinden kurtarma mücadelesi onu neredeyse yirmi yıl boyunca çok önemsenen bir projeyi ertelemeye itti: Carlo Levi’nin *İsa Eboli’de Durdu*’sunun çekimi. ‘Bu konuyu şimdi (1979) gündeme almamın sebebi, kendimi belirli bir yeni gerçekçilik ipoteğinden ayırmaya hazır hissediyor olmam, konuyu ilk kez 1961’de düşündüğümde bundan kurtulmam belki de daha zor olacaktı.’ Rosi, bu ‘yeni gerçekçi ipoteğin’ ne gibi bir özelliğe sahip olduğunu belirtmese de Visconti’nun bu meseleye çok uzak olmadığı kesin. Visconti, *La terra trema*’da Rosi’nin *İsa Eboli’de Durdu*’unu çekerken karşılaşacağı güçlüklerin çoğuyla karşılaşmış ve onları çözmüştü: temel bir edebi eserin uyarlanması, profesyonel oyuncuların oluşmayan çok büyük bir kastın yönetilmesi, tarihsel bir konunun çağdaş dönemde taşıdığı anlamın saptanması ve güney İtalya köy hayatının büyük jeopolitik temalarının hakkının verilmesi. Projelerin benzerliği ve Visconti’nin güçlü etkisi göz önüne alındığında, Rosi’nin filmi kendi filmi yapmaya yetecek stilistik bir kendine güvenle çekmek için yıllarca beklemesi şaşırtıcı değil” (Marcus, 2020: 340).

İsa Eboli’de Durdu filminde köylüler, bizim başkentimiz, Napoli olmalı; Roma değil, derler. Rosi, Napoli’de doğmuştur ve güneylilerin kültürünü, geçmişini çok iyi bilir. Her ne kadar bir kitap uyarlaması da olsa; görsel kültür ve hikayenin duygusunun belirlenmesi açısından oldukça kişisel yönleri de vardır. Rosi kitap ve film arasındaki ilişkiye dair şunları söyler. “Evet, Levi’nin kitabının mirasını topladım ama bunu yaparken tek amacım, kitabın dile getirdiği gerek varoluşsal, gerek sosyal, siyasal, kültürel bir dizi sorunla kendi kişisel ilişkiyi saptamaktır” (Marcus, 2020: 341).

Kasabadaki çocuklardan birinin portresi ile açılan film; Carlo Levi’nin maziye bakışı ve geçmişte ilişki kurduğu bu insanlara verdiği sözü tutamamasının pişmanlığına dair sözlerle başlar. Bu sözler, belki de, Francesco Rosi’nin doğduğu coğrafyaya dair

duygularını yansıtmaktadır.

3.6.2.2. İsa Eboli'de Durdu Filminin Temel Çatışması Nedir ve Nasıl Çözömlenir?

Film üç temel çatışma ve üç katman üzerine kuruldur. İlki; bir aydın olarak Carlo Levi'nin köylölere karşı sorumluluk almaktan uzak duran mesafeli duruşundaki dönüşüm filmin dramatik yapısını oluşturur.

Carlo Levi, sürgün edildiği kasabaya ilk geldiğinde köylölerin yaşantısına daha mesafelidir. Kız kardeşinin ziyareti sırasında köylölerin yoksullukları ve çaresizlikleri ile ilgili düşöncelerini aktarınca; kardeşi Levi'ye onların gerçek bir doktora ihtiyaçları olduğunu söyleyerek doktorluk yapmasını önerir. Levi, tıp faköltesini bitirmiştir fakat hiç doktorluk yapmamıştır; zaten icra etmek istemediği bu mesleği deneyimsiz olduğu için de kasabada yapmak istemediğini ifade eder. Kız kardeşi bu olumsuz yanıt üzerine; 'kimse onlar için bir şey yapmak istemiyor' der. Levi'nin dönüşümü bu noktada somutlanır. Daha önce evine gelen hastalara doktor olmadığını söylerken; artık kendisine gelen insanlara tıbben yardım etmek için gönüllü olarak çalışmaya başlar. "Bazen başkasının acısını öğrendiğimizde kendi durumumuzu biraz daha iyi ve değişik gözle anlamlandırmaya vakıf olabiliyoruz" (Semelin, 2011: 22). Levi, köylölerin içinde yaşamaya başladıktan sonra, onların hayatına girdikçe onlar için bir şey yapmak; kaderlerini değiştirecek bir katkıda bulunmak ister.

Faşist iktidarının yeni bir genelgesi ile sürgün bir hekimin doktorluk yapması yasaklanır. Köylölör bunu protesto etmek üzere meydanda toplanır, fakat Levi onların bir zarar görmeden dağılmasını sağlar. Levi'nin köylölörün yaşamlarını değiştirmek üzere sorumluluk almak konusundaki kararlılığını yansıtan bu sekansın ardından belediye başkanının kızı hastalanır. Başkan Levi'yi tedavi için çağırır fakat Levi herkese tıbbi tedavi verme izni çıkmadıkça, gitmemekte diretir. Sonunda bu kriz Levi'nin istediği yönde çözölür ve yeniden tüm köylölere tıbbi yardım yapabilmesinin önü açılır.

Levi sadece mesleki açıdan değil, politik olarak da köylölörle empati kurar ve

onların faşizm, emperyalizm, sömürgecilik konusundaki pasif direnişlerinin tarihsel kökenlerini kavrar. Bu konulardaki görüşlerini kız kardeşine yazdığı mektubu okuduğundan öğrenen belediye başkanı ona, ‘Dante gibi iki İtalya varmış gibi söz ediyorsunuz’ der.

Carlo Levi'nin kitabında belediye başkanının bu sözleri yoktur, fakat filmde Rosi'nin katkısı olarak yer almıştır. Dante de, Levi gibi politik hasımları tarafından sürgün edilmiştir. Kitapta ise, Levi kasabaya ilk geldiğinde Dante'nin *Cehennem*'ini hatırladığına dair şu sözler yer alır:

“Okulda Dante'nin cehennemi böyle bir yer düşündürdü bize. Ren de Dante gibi kıvrım kıvrım bir katır yolundan inmeğe başladım. Daracık yol evlerin, daha doğrusu eve benzer bir şeylerin, damları üstünden yılanlama geçiyordu. Evler uçurumun kil yamacı içine oyulmuş. Hepsinin bir ön duvarı var yalnız. Bazıları güzel. XVIII. yüzyıl üslubu ama fakir işi süslemeler var üstlerinde” (Levi, 1961: 66).

Dante'nin *İlahi Komedya*'sında cehennem kapısında okuduğu sözler olarak kaleme aldığı şiir ile Levi'nin tasviri arasında gerçekten bir bağ kurmak mümkündür.

“Buradan gidilir acılar kentine,

buradan gidilir bitmek bilmeyen acıya,

buradan gidilir yitmiş insanlar arasına

İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu” (Alighieri, 1998:47).

Dante'nin cehennemi olarak gördüğü bu kasaba, çok uzun yıllar sonra Levi'in, hayatının en anlamlı bölümü olarak hatırlayacağı bir dönem haline gelir. Dante'nin cehennemi, Levi'nin cenneti gibi olmuştur. “Burada her türlü korkuyu bırakmalı, ödleliğin kökünü kazımalı” (Alighieri, 1998: 47). Levi, dönüşümünü içindeki korkuyu

bir kenara bırakıp o kapıdan içeri girerek gerçekleştirmiştir.

Filmin ikincil çatışması kır ve kent arasındaki ilk işbölümüne dayanır ve kentsoylu yaşantının kır üzerindeki egemenliği ile sonuçlanan devlet biçimi ile ilgili bir eleştiriye dayanır. Bu çelişkinin çözümü bir film ile mümkün olamayacağı için filmin bir sonu da yoktur. Ancak izleyiciyi bu konu üzerine düşünmeye sevk eder.

Üçüncü çelişki ise geçmişin bir mazi gibi ele alınmasına karşın, tek bir tarih olmadığı görüşüne dayanır. Egemenlerin yazdığı tarih anlatımı ezilenlerin öykülerini içermez ve yanlıdır. Bu nedenle de maziyi anlamayı engellediği gibi yarını da kuramaz. Tarih mücadeleler içinde inşa edilir ve bu mücadelelerin tarafları kendi bakış açıları açısından geçmişi ele alır. Bu çelişki filmin üzerine kurulu olduğu ve filme bir nevi tarihsizlik taşıyan bir katman olarak yer alır.

3.6.2.3. İsa Eboli'de Durdu Filmindeki Ana Karakterler

Carlo Levi: Film tek bir ana karakter üzerinden, Carlo Levi, üzerinden bir anlatı inşa eder. Carlo Levi, bir doktor ve bir ressamdır. Filmin başlarında Empresyonistlerin tablolarını anımsatan resimler yaparken; filmin ortalarında bu tutumunu değiştirir. Evinde natürmort bir tablo yapmaya hazırlanırken; odada bulunan köylü bir çocuğun varlığı dikkatini dağıtır ve çocuğa odaklanır. O andan itibaren köyde karşılaştığı insanların resimlerini yapmaya başlar. Bu tutumu Gauguin'i anımsatır.

Gauguin, Empresyonizm'i yeterli bulmadığında, onu aşmak ve aradığı şeyin ne olduğunu anlamak için Tahiti'ye, sonrasında da Markiz Adaları'na yerleşerek orada yaşayan insanların tablolarını yapar. Nereden geldik, neyiz, nereye gidiyoruz sorularına dair yanıtlar aradığı çalışmalar gerçekleştirir. Levi'nin kasabadaki öyküsü, biraz da Gauguin'in bu dönemini ve arayışını anımsatır.

Don Luigi Magalone: Belediye başkanı, küçük burjuva bir entelektüel ve faşisttir. İyi bir aile babası hatta zaman zaman eşinin sözüyle hareket eden bir ev erkeğidir.

Dönemin filmlerindeki klasik faşist tanımına uymaz. Sorunları zorbalıkla çözmeye çalışan bir canavar değil; Makyavelli'nin burjuva rasyonalizmine uyumlu hareket eden bir faşisttir.

3.6.2.4. *İsa Eboli'de Durdu Filminin Mesajı*

Film, sömürgeciliğin halkın geniş kesimlerinin çıkarı ile hiçbir ilgisi olmayan; milliyetçi retorikle beslenmesinin gözü mültecilikte olan İtalyanlar üzerinden boşa çıkarıldığı anti-emperyalist, anti-faşist bir filmidir.

Emperyalizmin, sömürgeciliğin katliamlarını göstermeksizin bu katliamlara ortak olmak istemeyen İtalyan köylülerinin pasif direnişi ile İtalya'nın bir bütün olmadığını ve de sadece faşistlerden de oluşmadığını görünür kılar.

Semelin, Foucault'nun bedensel acı sahnesinden görüşlerini yola çıkarak katletme eyleminin 'izletmeye' dönük biçimsel bir yanı olduğunu söyler.

“Foucault, bu ritüelleşmiş bedensel acı sahnesinin, suç edimiyle anlık olarak yaralanmış olan kraliyet iktidarının bütünlüğünü gösterişli bir biçimde yeniden kurmayı hedeflediğini söyler. Kısmen bu yaklaşımdan esinlenerek aslında katletme eyleminin bir iktidarın, düşman addettiklerinin bedenini damgalayarak, yok ederek, ona acı vererek üstünlüğünü ortaya koymak için sahip olduğu en gösterişli pratik olduğunu ileri süreceğim” (Semelin, 2011: 19).

Rosi, Habeşistan'ın işgaline dair tek bir cinayet veya katliam görüntüsü koymamıştır. Mussolini işgalin başarısını radyodan duyururken, tarlalarında çalışan emekçiler, çorak topraklar arasında bu haberi kederli bir donakalma ile karşılarlar. Yaşayan ölümler gibi. Ölüm çağrışımı yapan ve yaşayan ölümlerin katliam karşısındaki çaresizliğine dair öfke uyandıran bu sahne çok etkilidir.

Film, Carlo Levi'nin yakınlık kurduğu köylülerle birlikte dönüşümünü gösterirken; izleyiciye cesaretle cehennemden kapılardan girmeyi de önermiş olur.

3.6.2.5. *İsa Eboli'de Durdu Filminin Teknikleri*

Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Carlo Levi'nin tablolarında da filmin görüntülerinde de hissedilen bir etkiye sahiptir. Film köylü çocuğun tablosu ile açılır, özel bir tablodan, sanatçının ürününden, sanatçının kendisine, hikayenin ana karakterine geçer. Resim sanatı ve sinema arasındaki bağ, edebiyat ve film anlatısı arasındaki ilişki tarih köprüsü ile kurulur.

Carlo Levi kameraya dönerek konuşmaya başlar: 'Tarih diye adlandırdığımız pek çok yıl savaşlarla geçti oradan oraya ayrılırken, köylülere verdiğim sözü tutmadım. Geri döneceğim sözünü!' Film, Levi'nin yıllar sonra geri dönmek istediği yaşantısını göstererek devam eder. Karakterin kameraya bakarak konuştuğu ve izleyiciye bir filmin içinde olduğunu hatırlattığı bu biçim, Godard'ın Rosi'deki etkisi olarak kabul edilebilir.

Filmde müzik ve ses kullanımı, filme öyküsüne yön veren bir şekilde kullanılır. Plaktan gelen bir müzik sesi ile marangozun iş yerine doğru yönelen Levi, köyde yaşayanlar hakkında yeni bir bilgi daha edinerek onlarla biraz daha yakınlık duyar. Köylülerle birlikte eğlenerek geçirdikleri akşam ise müzik yine Levi'yi önyargılarını bir kenara bırakarak köylülere yakınlaştıran bir unsurdur. Sesin kullanımında insan bedeninin bir enstrüman gibi kullanılması anlamlı bir ritüel olarak filmde yer almıştır. Dönemin diğer filmlerinde de benzer bir özellik vardır. Filmde ısıklıkla iletişim kuran iki komünist sürgün, her koşulda mücadelelerini ve iletişimlerini sürdüren komünist hareketin olumlu bir temsili olarak yer edinir.

Rosi, filminde Yeni Gerçeklik filmlerinden alışık olduğumuz geniş planlar içine ana karakteri ve filmin öyküsünü yerleştirir. Rudolf Arnheim, baktığımızda gördüğümüz şeyin sadece nesne değil onun içindeki ortam olduğunu ve nesneyi anlamlandırmanın da esas olarak onu çevreleyen bu ortam olduğunu yani planın çerçevesi olduğunu anımsatır. "Bir nesneyi boşluk içinde görmek onu bir ortam içinde görmektir" (Kılıç, 2018: 39). *İsa Eboli'de Durdu* filminin çerçeveleri Güney İtalya panoraması, yoksulluğu ve yoksunluğu (boşluğu) ile doldurulur.

Mercado filmde kompozisyon yaratmaya dönük önerilerini yazarken yönetmenlere tekniğin komutlarını bire bir uygulamaya çalışmak yerine, öykünün gereklerine uygun bir biçimde kullanılmasını önerir.

“Bir tekniğin komutlarına köle olmak yerine, onun, sizin öykünüzün gereklerine hizmet etmesini sağlamalısınız. Amaç, öykünüzün geniş anlatımsal ve tematik şema içindeki her bir planın oynadığı rolün daha iyi anlaşılmasıyla oluşturulabilecek havanın ve tematik tınının farkına varmanızı sağlamak. Filminizdeki her planın böyle ayrıntılı ve bütünleyici biçimde kavramlaştırılması, bu sanatın gücünden gerçekten yararlanmak ve seyirciye ulaşmak bakımından temel önemdedir” (Mercado, 2011: 15).

İsa Eboli'de Durdu filminin görüntü kompozisyonları, başlarda yabancı bir kasabada ve aynı zamanda koca dünyada yalnız başına bir adam Carlo Levi ile başlar ve filmin ritmine uygun bir şekilde değişir. Levi'nin köylülerle daha yakın bağlar kurmaya başlamasıyla birlikte, aynı sofrada yemek yedikleri, gülüp konuştukları sekanstaki gibi grup planları öne çıkmış; doktor olmasının engellendiği koşullarda bir merdiven üzerinde grup planı ile hareket planlarını belirledikleri merdiven sekansında olduğu gibi Carlo Levi köylülerin ortasına yerleştirilmiştir.

SONUÇ

Faşizme karşı ve anti-faşist mücadelenin tarafı olarak bir filmin estetik politikasının *nasıl* kurulması gerektiği üzerine yaptığımız bu çalışma; özgürlük fikrinin sanat ve sinema ile geniş kitlelerle nasıl buluşabileceğine dair bir arayışı ifade ediyor. Bu arayış bizimle başlamadığı gibi; bu tez çalışması ile sonlanamaz da. Çünkü özgürlük fikri, ancak dünyada gerçekten bir yaşantı haline geldiğinde, bir arayışın konusu olmaktan çıkabilir. Sanat da, sinema da, insanlık da o andan itibaren başka yeni arayışlara girişebilir. O vakte kadar, yeni araştırmacılar teorik ve pratik olarak film ile özgürlük fikri arasındaki ilişkinin farklı yönleri ile iştigal etmeye devam edecektir.

'1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası' başlıklı tez çalışmamız için yaptığımız araştırmanın ve vardığımız sonuçların yeni araştırmacılara maddi bir dayanak ve yeni bir tartışma zemini sunacağına inanıyoruz. Başlangıçta sorduğumuz soruları, ulaştığımız yargıları ve tüm bu süreçte ortaya çıkan yeni soruları bu umutla paylaşıyoruz.

Tez çalışmasına başlarken; ön araştırmaya yön verecek sorular belirlemiştik. Sorular başta şöyleydi: 'Peki bu nasıl oldu? Nasıl oldu da milyonlarca insan başka bir - onlarca, yüzlerce, binlerce, on binlerce, hatta milyonlarca- savunmasız insanı yok etme arzusuna kapıldı? Ya da tüm bunlar karşısında nasıl sessiz kalabildi? Bunca eziyet, tecavüz, işkence, öldürme arzusu niye? Niye zorbalar kazanırken; ezilenler kendi kıyametlerini görmezden gelir? Sinema tüm bu zalimlik karşısında ellerini bağlamış gözlerini dikerek bakan 'izleyici'ye ne söyleyebilir?'

Bu sorular üzerinden başladığımız araştırma; estetik, politika ve sinema arasındaki ilişkiyi faşizmin ve anti-faşist mücadelenin tarihi üzerinden ele aldığımız teorik bir çalışmayla ve maddi zeminini bu çalışmadan alan film analizleri ile sonuçlandı.

Dünyanın birçok ülkesinde yeniden yükselişe geçen faşist partilerin aldığı

desteğe bakarak; Faşizmin dirilme olasılığı mazide kalmış, filmlerle nostaljisi yapılacak bir konu olmadığını görmek mümkündür. Egemen sınıfların farklı kesimleri, kimi zaman açıktan ama çoğu zaman gizli olarak, iktidara gelebilmek ya da iktidarda kalabilmek için toplumun en karanlık yanlarını canlandırarak faşist potansiyel oluşturmakta beis görmezler. Bu nedenle, faşizmle ilgili geçmişin derslerini çıkararak mücadele yürütmek, güncel bir zorunluluktur.

Faşizm, hiçbir sorgulama ihtimali bırakmaksızın kendisini, siyasette, kültürde, sanatta, gündelik hayatta içerik ve biçim olarak dayatır. Bunu yapabilmek için de tüm rıza yöntemlerini, zorla ya da gönüllük esasına dayalı olarak kullanır. Hiçbir sanat ürünü yoktur ki; yaşadığı devrin politik sorumluluklarına sırtını dönebilsin. Sinema da, faşizmin iktidarda olduğu dönemde faşist ideolojinin kendisini dayatmasının bir aracı iken; yenilgiye uğradıktan sonra da yeniden dirilme olasılığını hatırlatan bir unsur olarak rol oynar.

Faşizmin yeniden dirilme olasılığı ve bu olasılığı diri tutan egemenlik ilişkilerine karşı; özgürlükçü bir estetik politika ile 'hatırlatmalarını' yapan filmler, her geçen gün daha da önemli hale gelmektedir. Çünkü tekniğin olanakları, dijital yollarla film yapmayı kolaylaştırırken, toplumun görme ve düşünme biçimleri; sorgulama eğilimleri internet, televizyon, sinema ile ayağına gelen imgeler üzerinden daha da fazla etkilenmektedir. Geçmişin göreneklerinin yeni tekniklerle kendini dayattığı bu alanda; bunları sorgulayarak 'yenilikçi' biçimler üretmeye ve direnişin/özgürlüğün estetik politikasını üretmeye imkan da, ihtiyaç da her zamankinden daha çoktur.

Başta sorduğumuz soruların bazılarına 'doğru' ve kesin yanıtlar bulamadığımızın altını çizmekte fayda vardır. Çünkü araştırma sırasında fark ettiğimiz şey şu oldu; Bir insanın başka insanları egemenlik altına alma ve bunu gerçekleştirmek için, her türlü eziyete razı etme arzusu hakkında birçok sosyal bilim alanında, çok yönlü tartışmalar yürütülebilir, fakat asıl yapılması gereken bunu engellemektir.

Tezimizde; 'İnsan neden faşist olur?' sorusunun cevaplanmaya muhtaç bir konu

olmadığı; çünkü bilinçli varlık olan insanın, kendi eylemlerinin öznesi olduğu fikrine bağlanmanın doğru olacağı kanısına varılmıştır. Faşistler arasında psikolojik olarak hasta olan bireyler olabilir; hatta 'hastalıklı' insanları, faşizmin kendisine daha fazla çekecek siyasi argümanlara ve yöntemlere sahip olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Hasta ruhlu insanları faşizmin kendine çekmesini sağlayan argümanları ve yöntemleri üzerine analizler yapmak, yararlı olabilir ve araştırmalarla, filmler bu özellikleri öne çıkartmak için bir rol oynayabilirler. Fakat tarih güç ve çıkarlar arasındaki bir mücadeledir ve siyasi mücadeleler, sınıflar savaşı üzerinden cereyan ederler. Dolayısıyla faşizmin, psikolojinin konusu olan bir hastalık olarak değil, politik bir mücadelenin meselesi olarak ele alınması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Yaptığımız araştırmayı derinleştirdikçe yeni sorular ortaya çıkmıştır: 'Tüm bunlar nasıl engellenebilirdi? Engel olunamamasının gerçek nedenleri nelerdir? Tüm bunların yaşanması toplumda nasıl bir etki bıraktı ve tekrarlanmaması için ne yapmak gerekir? Yönetmenler, bu soruları gözeterek film yapmak için nasıl bir estetik politika inşaa etmelidir?' Araştırmanın bir sonraki aşaması bu sorulara yanıt arayarak geliştirilmiştir.

Faşizmin ortaya çıkışının maddi bir zemini vardır; Faşizm, emperyalizm çağında, kapitalizmin derinleşen yapısal bunalımı sürecinde, proleter bir devrimin burjuva demokratik yollardan engellenemediği koşullarda, bir politik zeminde ortaya çıkmıştır. I. Dünya Savaşı'nda kazanan tarafta olmasına rağmen, hedeflediği yayılmacı politikalarını uygulayamayan, ekonomik krizlerle baş etmeye çalışmış, dünyada esen devrimci rüzgarlar karşısında eskisi gibi yönetilemeyen İtalya, egemen sınıfların siyasi ve ekonomik krizini, faşist bir parti ile çözme politikalarına teslim olmuştur. Fakat faşizmin iktidarı ele geçirmesi, bu tarihsel gelişimin zorunlu bir aşaması değildir.

Faşizmin yükselişi karşısında doğru zamanda, doğru hamleyi yapamayan komünist siyasetin İtalya'daki en büyük kusuru; emekçilerin yükselen mücadelelerini, onları sermayenin egemenliğinden kurtaracak bir devrim için, doğru zamanda, doğru siyasi hamle ile yönlendirmemiş olmalarıdır. İtalya'da devrimciler, işçiler, gerçekleştirilememiş bir devrimin bedelini faşizm ile ödemek zorunda kaldılar. Zira

faşizm; komünist devrim ihtimalini ortadan kaldırmaya dönük bir siyasi hareket olarak doğmuş ve burjuvazinin bir kesimi tarafından bu amaçla desteklenmiştir. Burjuvazi içinden destek alamadıkları kesimler ise, yine itiraf etmekten kaçındıkları bu gerekçe nedeniyle cılız itirazlarla, yükselen devrimci işçi hareketi karşısında, faşizmin gücünün kullanılmasına engel olmamıştır. Faşizmin anti-komünist karakteri, sermayenin emek üzerindeki egemenliğinin sürmesini sağlamak üzere, sınıfsız bir İtalya ihtimalini ortadan kaldırmaya dönük bir amaca hizmet etmesinden gelir. Sadece İtalya'da değil, dünyanın her yerinde emekçilerin, ezilenlerin, devrimcilerin karşısında ihtiyaç duyulunca gösterilen bir güç olarak, tehdit unsuru olmaya devam etmektedir. Faşizm kötü bir şeydir, anti-komünisttir ama burjuva demokrasisinin faşizme alternatif olarak sunulması, güç ile yapılan tehdidin asıl amacına ulaşmasını sağlayan bir aldatmacadır. Faşizmin yeniden dirilme olasılığı, sermaye egemenliğini, sömürü ilişkilerini sürdürmenin en 'konforlu' yoluna razı etmek için önemli bir argümandır.

Bernardo Bertolucci, bir tarihçi-sinemacı olarak, *1900* (Novecento, 1976) filmi ile faşizmin gelişimine, sınıflar mücadelesindeki rolüne, komünist siyasetin ve anti-faşist mücadelenin zaaflarına dair, faşizmle yüzleşmeyi destekleyen bir estetik politika sunmaktadır. Yönetmen, 5,5 saatlik bir epik destan olan filmi ile sinemanın belgeler toplayarak, felsefi düşünceler sunarak ve hayatın bazı görüntülerini aktarma yeteneği sayesinde, halklara kendi tarihlerini geri vermek sorumluluğunun nasıl icra edilebileceğini göstermiştir.

1900 filmi, 20. yüzyılın ilk yarısında İtalya'da gerçekleşen sınıf mücadelelerini, iki çocuğun doğumundan ölümüne dek süren ilişkileri bağlamında ele alır. İtalya'nın Emilia bölgesinde, toprak sahibi Berlinghieri ailesinin torunu Alfredo Berlinghieri ve aileye tabi tarım işçileri olarak çalışan Dalco ailesinin torunu Olmo Dalco (tarih sahnesinde burjuvazi ve proletaryanın birlikte doğması gibi) aynı gün doğarlar. Film boyunca sınıflar arasındaki mücadele; bu iki arkadaşın ilişkileri üzerinden öyküleştirilir.

1900 filminin izleyiciye vermek istediği mesaj; faşistlerin ateşe verdiği halkevinde hayatını kaybeden yaşlı komünistlerin cenaze töreninde, Anita'nın kameraya gözlerini dikerek söylediği sözlerin içindedir: 'hepimizi öldürecekler'. Bu mesaj, rahat

koltuklarında oturarak filme kendini kaptırmış olmanın heyecanı içindeki izleyiciye; geçmişte 'öldürücü' hata yapıldığını ve bunun bir daha tekrarlanmaması için bir şey yapması gerektiğini salık verir.

Faşizmi ve anti-faşist mücadeleleri konu edinen filmlerde faşizmin, estetik olarak toplumun görme ve düşünme biçimlerine yaptığı sızıntıların tespit edilmesi ve bunlar konusunda *biçimsel* önlemler alınması gerektiğini ortaya koyar. Bernardo Bertolucci'nin ele aldığımız ikinci filmi *Konformist* (Il Conformista, 1970), biçimsel olarak geçmişten beri süre gelen 'uyumlulaştırıcı', sorgulamayı engellemek üzere tüm teknik ve stilistik araçları kullanmayı teşvik eden film anlatısı karşısında, 'yenilikçi' bir estetik arayışı ifade etmektedir.

Sinema, toplumdaki iç çatışmaların imgesel yansıması olarak gerçekleşir. Çoğu zaman toplumun ortak olduğu suçla muhasebesini ya da yüzleş-e-memesini, o toplumun içinden çıkan filmlerle görmek, anlamak mümkün olabilmektedir. Fakat sadece bununla da sınırlı değildir; yönetmenin sinema estetiği ile yaşadığı sorunların çelişkilerinin de izlerini taşır. *Konformist*, İtalya'da faşizmin iktidarda olduğu dönemde, düzene ayak uydurarak faşist olan bir adamın öyküsünü anlatmaz sadece, aynı zamanda Godard'ın sinemasının etkisinden kopma aşamasına gelmiş bir yönetmenin, klasik anlatıya doğru yönelişine dair, sinema dilinde gelişen eğilimlerle mücadelesini de anlatır. Bertolucci *Konformist* filminde, henüz Klasik Anlatı sinemasının özelliklerine başvurmamıştır ve sinemadaki 'yenilik' arayışına dair tüm teknik ve stilistik özellikleri bu filmde denemiştir. Bu nedenle bir sinemacı olarak Bertolucci'nin dramatik dönüşümünün tohumlarının atıldığı nokta *Konformist* filmi olmuştur.

Konformist, uyum sağlama hali anlamına gelse de, filmin estetik politikası uyumdan kaçış üzerine kuruludur. Bertolucci'nin film teknikleri ile hayatın ritmini yakaladığı Giulia ve Anna'nın dans ettikleri sekans, bir film boyunca anlatılanların özeti gibidir. Kesintisiz bir çekimle gerçekleşen bu sekans iki kadına yakın planla başlar; onların etrafında toplanmaya başlayan kitleyi çekmek üzere yukarı doğru yükselir ve tüm bu şamananın müziğini yapan orkestrayı da içine alarak bir bebeğe doğru alçalır. Bu sekans, küçük burjuvazinin siyasetle dansının merkezde olduğu bir toplumda, kitlelerin

bunun etrafında faşizmin 'büyülü' ritüelleri içinde 'yüce' bir konuma yükselme arzuları ve bir bebekle gelecekte ne olacağı sorusunun alegorisidir. Tüm bu keşmekeş içinde görevini unutmayan ve ifa etmek için pusuda bekleyen faşist tetikçi Mangeniello, iyi bir küçük burjuva ailesini temsil etmek üzere Marcello'nun evlendiği Giulia'nın dansını takip eden kameranın son olarak geldiği ve durduğu planda, ritim tutmaktadır. Bertolucci bu sahnede; bir alıcı yardımı ile dekupaj ve kamera tekniklerini kullanarak, içeriğin biçim olarak nasıl anlatılabileceğine dair bir başyapıt gerçekleştirmiştir.

Tüm bu faşist zorbalığın, savaşların, katliamların, ayaklanmaların, sınıf mücadelelerinin yanında, hayatı bir kafese dönüşen bir ev kadını ile cinsel yönelimi yüzünden intihar etme noktasına gelen eşcinsel bir erkeğin sorunlarının ne önemi olabilir? Büyük ideolojilerin, büyük kavgaların yanında, bu sıradan hayatların içine sıkıştığı cinsel kimliklerin tarihsel bir önemi olabilir mi? *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977) filmi, 'tenin siyasi düzenlerinin' iktidarın köklerini nasıl oluşturduğunu; gündelik hayatın en 'özel' yerinde yeniden nasıl üretildiğini ve buna karşı direnişin imkanını anlatır.

Tarihin 'söz' ile yapıldığını düşünenler, genelde insan denildiğinde bahsettiğimiz şeyin bir beden ve onun bedeninin faaliyeti-eylemi olduğunun farkında olmazlar. Tarih, sınıflar, güçler ve siyasi gruplar arasındaki mücadelelerin sonucunda oluşsa da insan, tüm bu savaşımın içindeki tikel, kıymetli öznedir. Ve zaten tüm bu mücadeleler tikel olarak insanın özgürlüğü için değil midir? Öyleyse bugün geçmişin gelenekleri ile baskı altına alınan beden; beden politikaları üzerine inşa olan faşizm karşısındaki mücadelede özgürlükçü bir bakış açısı ile ele alınmalıdır.

Tüm ezme-ezilme ilişkilerinin kurumsallaşmasının en başında, insanlar arasındaki ilişkilerin erkek egemen bir iktidar biçiminde düzenlenmiş olması tesadüf değildir. 'Baba-koca-komutan' erkek Mussolini, faşist ideolojisini geçmişten miras aldığı bu eşitsizlik üzerinden 'yüceltir'. Özel bir hikayeden yola çıkarak, kitle-birey ilişkisini ele alan; sıradan faşizmi en ince ayrıntısına kadar görünür kılan *Özel Bir Gün*, belgesel ve kurmaca arasında kurduğu köprü ile sinemada gerçekçi anlatım açısından, 'yenilikçi' bir tavır almış ve film teknikleri ile kitlenin bir karakter gibi filmde rol almasını sağlamıştır.

Emperyalistin sömürgeye, efendinin köleye, kentsoylunun kır emekçisine, patronun işçiye, erkeğin kadına sahip olması; tüm ezme-ezilme ilişkileri ve bunların sürmesini sağlayan kurumların son bulacağı bir dünya mümkün olmalıdır. Dünyada sömürünün sona ermesi gerektiği söylenir. Sömürme hakkının yasalaştığı bir dünyada, yasaya karşı çıkacak film yapmak; estetik bir cüret göstermek demektir. Fakat E.Scola filmiyle, bunun imkansız olmadığını göstermiştir.

İnsanın tarihe özne olmasını amaçlayan düşünce geleneği akılda tutulduğunda, çağdaş toplumlardaki kültür yaşamında insanın düş üretme, kendi özgün gereksinimlerinden kaynaklanmış düşler görebilme yeteneğinin ve olanağının daralmakta oluşunun ne denli önem taşıdığını kavramamızı kolaylaştıracaktır (Oskay, 1994: 9-10).

İsa Eboli'de Durdu (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979) filmi ile F. Rosi; geçmiş savaşların, devletlerin, egemen sınıfların kurduğu çorak topraklarda, tüm bu geçmiş yaşantılardan muzdarip köylülerin hayatını dönüştürmek üzere, kendi içinde yeşeren bir umut bulan ve bu umutla kendisi de dönüşüme uğrayan bir adamın, Carlo Levi'nin öyküsünü anlatılır. Dünya, ancak onu dönüştürme umudunun olmadığı ya da bu umudu gerçekleştirme olanağı bulunmadığı zaman çoraklaşır ve katlanılmaz bir hal alır. Levi yıllar sonra, sürgün edildiği kasabada yakaladığı bu umuda, kendisinin umuda inandığı haline ve onda bu duyguların ortaya çıkmasını sağlayan köylülere özlem duyar.

Sinema geçmişle yüzleşen bir toplumsal hafıza oluşturmak için önemli bir rol oynar. Başkalarının *mazisi* için ölen insanlar; kendi geçmişlerinin izlerine bir film aracılığı ile ulaşabilir. *İsa Eboli'de Durdu* filminde yoksul köylülerin tutunduğu tek düş; Amerika'da bir mülteci olmakla ilgilidir. Faşizm yaşadıkları ülkede onlara, yoksulluğu ve ölümü reva görmektedir. ABD ile ilgili düşleri ise yoğun bir emek sömürüsü karşısında, yaşayacakları kimliksizleşme ve yurtsuzlaşmadan başka bir şey olmayacaktır. Rosi, Amerikan Yaşam Tarzı'nın bir kurtuluş gibi sunulduğu politikalar karşısında, Hollywood'un yarattığı film anlatım göreneklerinin dışına çıkmak gerektiğine inanır. Rosi, *İsa Eboli'de Durdu* filmi ile Yeni Gerçekçilik'ten edindiği bakışı, 'yenilikçi' bir üslup geliştirerek sorgular ve kendi sinema geçmişinden de bir kopuş yaşar.

'1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası' başlıklı tez çalışmamızda ele aldığımız dört film; *1900* (Novecento, Bernardo Bertolucci, 1976), *Konformist* (Il Conformista, Bernardo Bertolucci, 1970), *Özel Bir Gün* (Una Giornata Particolare, Ettore Scola, 1977), *İsa Eboli'de Durdu* (Cristo si è fermato a Eboli, Francesco Rosi, 1979) bize faşizmin farklı nosyonlarını başka bağlamlarda eleştiren filmlerin yapılabileceğini; bu filmlerin toplumların geçmişleri ile yüzleşmesinde olumlu bir rol oynayabileceğini ve böylelikle kuşaktan kuşağa aktarılan görme-düşünme biçimlerinin değişmesine yönelik katkıda bulunabileceğini göstermiştir.

Düşüncelerin, bilginin ve duyguların birlikte aktarımını sağlayan film, bir tarafında yönetmenin diğer tarafında izleyicinin olduğu bir iletişim aracıdır. Yönetmenin film ile vermek istediği mesajlar, izleyicinin estetik kapasitesi ile kurduğu ilişki sonucu bir anlama kavuşur. Estetik, bilinç demektir ve bilinçli varlık insan, estetik politikanın kaynağıdır. İzleyici, hayatın her alanında geçmiş göreneklerin etkisi altında iken; Klasik Anlatı Sinemasının film anlatım biçimlerine alışmış ve bu alışkanlıklarına uygun 'popüler kültür' öğelerini bulmak için film izleme eğilimine sahiptir. İzleyicinin düşünme ve görme biçimlerini belirleyen bu olguların üstüne; 'görme' biçimlerini iğdiş eden savaş görüntüleri, bilgisayar oyunları da eklenince; filmin bir biçim olarak özgürlük fikrinin izleyici ile kitlesel bir buluşma yaşama olasılığı zayıflar.

Filmin özgürleştirici estetik politikası; sınıfsız, sömürsüz özgür bir dünya fikriyle izleyici ile buluşmak üzere yola çıkmışken; film biçimsel olarak özgürleştikçe, bu fikrin filmle geniş kesimlere ulaşma olasılığı düşer. Öyleyse bugün hala sinemanın önünde 'seçkin' olmayan özgürlükçü bir film biçimi yaratma sorunu; toplumsal bilincin değişim umudunu koruyarak, 'yenilikçi' filmlerin 'popülerlik' kazanması için nasıl bir yol izlenmesi gerektiği sorusuna dair yeni araştırmalara ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Bu tez çalışması, 'yenilikçi' biçim arayışları içindeki özgürlükçü filmlerin, 'popülerleşmesi' konusu üzerine çalışma yapmak isteyenler için, geçmişten beri süre gelen bu sorunların ard-alanını gösteren teorik bir maddi zemin ve sonuçlar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

GÜÇ, Aydemir (1988). İtalya'da Kızıl İki Yıl, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi*, (1988). III. Cilt, , İstanbul: İletişim Yayınları.

Lenin Döneminde Komünist Enternasyonal Belgeler II (2002). İstanbul: Maya Kitapları.

ÖZEK, Çetin (1988). İtalya'da Anti-faşist Mücadele, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi*, (1988). III. Cilt, , İstanbul: İletişim Yayınları.

SOMAY, Bülent (1988). Her şey, hemen şimdi!, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, (1988). II. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.

TEKSOY, Rekin (2005) *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, 1. Cilt, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Kitaplar

ADORNO, Theodor W.– HORKHEİMER, Max (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ünlüer, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

AITKEN, Ian (2015). *Avrupa Sinema Kuramları- Eleştirel Analiz*. çev. editörü. Zahit Atam, İstanbul: Doruk.

- ALIGHIERI, Dante (1998). *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- ALTHUSSER, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Mahmut Özışık, Yusuf Alp, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ALTUĞ, Taylan (2007). *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayınevi.
- ANDREW, Dudley (2010). *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*, çev. Melih Tumen, İstanbul: Küre Yayınları.
- ANDREW, J. Dudley (2007). *Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları.
- ARİSTOTELES (2018). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Fırat, İstanbul: Can Yayınları.
- ARMES, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik /Tarihsel Bir İnceleme*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Doruk Yayınları.
- BADIOU, Alain (2015). *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Monokl Yayınları.
- BAĞDATLI, Selahattin (2000). *İtalyan Yenigerçekçiliği*, İstanbul: Der Yayınları.
- BAŞKAYA, Fikret (2006). *Paradigmanın İflası Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş*, Ankara: Maki Basın Yayın Özgür Üniversite Kitaplığı
- BAZIN, Andre (2000). *Sinema Nedir*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- BENJAMIN, Walter (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam – Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman*

Faşizminin Kuramları, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları.

BENJAMIN, Walter (2002). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter (2012). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, Arthur Asa (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, çev. Murat Barkan, Uğur Demiray, Deniz Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BERGER, John (1995). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, John (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis Yayınları.

BOURDERON, Roger (1989). *Faşizm İdeoloji ve Uygulamalar*, çev. Kenan Somer, Ankara: Onur Yayınları.

BRECHT, Bertolt (2012). *Radıo Kuramı ve Sinema Üzerine*, çev. Süheyla Kaya, İstanbul: Agora Kitaplığı.

CRARY, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.

ÇELİK, Nur Betül (2005). *İdeolojinin Soykütüğü 1: Marx ve İdeoloji*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

EAGLETON, Terry, (1998). *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Hakkı Hünler, Türker Srmaner, Nur

Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, İstanbul: Özne Yayınları.

EAGLETON, Terry, (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu, İstanbul: Doruk Yayınları.

EGAN, Gabriel (2006). *Shakespeare ve Marx*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul: Hil Yayınları.

EISENSTEIN, Sergey M. (1985). *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel Yayınevi.

ENGELS, Friedrich (1987). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları.

FEIGELSON, Kristian (2017). *Politik Kamera, Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*, çev. Ender Bedisel, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

FERRO, Marc (1995). *Sinema ve Tarih*, çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

FREIRE, Paulo (1995). *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Dilek Hattatoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GADAMER, Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan & İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

GALEANO, Eduardo (2016). *Kadınlar*, çev. Süleyman Doğru, İstanbul: Sel Yayınları.

GIRARD, Rene (2003). *Günah Keçisi*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat Kitap.

- GODARD, Jean Luc (1991). *Godard Godard'ı Anlatıyor*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Metis Yayınları.
- HAFFNER, S. (2018). *Bir Alman'ın hikayesi-Hatırladıklarım-(1914-1933)*, çev. Hulki Demirel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- HİKMET, Nazım (1992). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Şiirler: 2, Taranta-Babu'ya Mektuplar*, İstanbul: Adam Yayınları.
- HİKMET, Nazım (2008). *Bütün Şiirler 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HOBSBAWN, Eric (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914 – 1991 Aşırılıklar Çağı*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- JAY, Martin (2005). *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi (1923-50)*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Belge Yayınları, İkinci Baskı.
- KILIÇ, Levend (2018). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: Inkilap Yayınevi.
- KOLKER, Robert Phillip (2010). *Değişen Bakış ya da Modernist Sinema/Çağdaş Uluslararası Sinema*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- KOVACS, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- KRACAUER, Siegfried (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- LACLAU, Ernesto (1998). *İdeoloji ve Politika*, çev. Hüseyin Sarıca, İstanbul: Belge

Yayınları.

LANGER, Susanne K. (2012). *Sanat Porblemleri*, çev. A. Feyzi Korur, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

LEGUIN, Ursula K. (2004) *Bağışlanmanın Dört Yolu*, çev. Çiğdem Erkal, İstanbul: Metis Yayınları.

LENİN, Vladimir İliç (1977). *Ne Yapmalı*, çev. Muzaffer Erdost, Ankara: Sol Yayınları.

LEVI, Carlo (1961). *İsa Bu Köye Uğramadı*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi.

LEWERENZ, Elfriede (1979). *Komünist Enternasyonalde Faşizm Tahlili*, çev. Yalçın Doğan, Ankara: Sol Yayınları.

LICHTNER, Giacomo (2013). *Fascism in Italian Cinema since 1945 The Politics and Aesthetics of Memory*, New York: Palgrave Macmillan.

LINVILLE, Susan E. (1998). *Feminism Film Fascism Women's Auto/Biographical Film in Postwar Germany*, Austin: The University of Texas Press.

MACHIAVELLI, Niccolò (1994). *Prens*, çev. Nazım Güvenç, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

MANN, Michael (2015). *Faşistler*, çev. Ulaş Bayraktar, İstanbul: İletişim Yayınları.

MARCUS, Millicent (1986). *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press.

MARCUS, Millicent (2020). *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press.

MARCUSE, Herbert (1997). *Estetik Boyut/Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

MARX, Karl – ENGELS, Frederich (1998). *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Orhan Dilber, İstanbul: Maya Yayınları.

MARX, Karl – ENGELS, Friedrich (1987) *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli, İstanbul: Sol Yayınları.

MARX, Karl – ENGELS, Friedrich (2013) *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

MARX, Karl (1976). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları.

MEMMI, Alber (1996), *Sömürgeci ve Sömürgeleştirilen İnsan*, çev. Salih Ak, Ankara: Öteki Yayınevi.

MERCADO, Gustavo (2011). *Sinemacının Gözü & Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve yıkmayı) Öğrenmek*, çev. Selçuk Taylaner, İstanbul: Hil Yayınları.

MICHEL, Henri (1990). *Faşizmler*, çev. Füsun Üstel, İstanbul: İletişim Yayınları.

MITCHELL, Juliet (2000), *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin Books.

MUSSOLINI, B., (1966). *Faşizm, Faşist devlet, “Herşey Devletle, Herşey Devlet için”*, 2. Cilt, çev. Vedat L. Ersen., İstanbul: Kağan Kitapevi.

NETTL, Peter (2003). *Rosa Luxemburg*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Everest Yayınları.

ODABAŞ, Battal (2013). *Fransız Siyasal Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

OSKAY, Ünsal (1994). *Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve korku sineması*, İstanbul: Der Yayınları.

OSKAY, Ünsal (2000). *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım*, İstanbul: Der Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

PARKAN, Mutlu (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

PEZELLA, Mario (2006). *Sinemada Estetik*, çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

POULANTZAS, Nicos (1980). *Faşizm ve Diktatörlük*, çev. Ahmet İnsel, İstanbul: Birikim Yayınları.

REICH, Wilhelm (1979). *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları.

REISSNER, Larissa (2003). *Hamburg Barikatları*, çev. Şemsa Yeğin, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

RYAN, Micheal – KELLNER, Douglas (1997). *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SANDER, Oral (2005). *Siyasi Tarih 1918-1994*, Ankara: İmge Kitabevi.

SEMELIN, Jacques (2011). *Arındırma ve Yok Etme Katliam ve Soykırımın Siyasi Kullanımları*, çev. Melike Işık Durmaz, İstanbul: İletişim Yayınları.

SMELIK, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

SONTAG, Susan (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

STEINER, Anne – DEBRAY, Loic (2009). *Kızıl Ordu Fraksiyonu, Batı Avrupa'da Şehir Gerillası*, İstanbul: Metis Yayınları.

STERNHELL, Z. - SJNAJDER, M. - ASHERİ, M. (2012). *Faşist İdeolojinin Doğuş*, çev. Şule Çiltaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ŞERİATİ, Ali (1997). *Sanat*, çev. Ejder Okumuş, Şamil Öcal, Said Okumuş, İstanbul: Şura Yayınları.

TOGLIATTI, Palmiro (1989). *Faşizm Üzerine Dersler*, çev. Şiar Yalçın, Yüksel Demirekler, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

TOLSTOY, L. N. (1941), *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

WOLLEN, Peter (2004). *Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.

YILMAZ, Ertan (1997). *1968 ve Sinema*, Ankara: Kitle Yayınları.

ZIZEK, Slavoj (2005). Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

ADANIR, Oğuz (2015). "Dünyanın En İyi Sineması ve En Güzel Filmleri", *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, 2015, Sayı 73, Mayıs Haziran 2015, ss. 93-107.

BİRTEK, Güney (2015). "Avrupa Sineması Tarihi", *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, 2015, Sayı 72, Kasım 2015, ss. 129- 152.

ÇELİKÇİ, Abdül Samet – KAKIŞIM, Can (2013). "İtalyan Faşizmi ve Tarihsel Gelişimi", *ANEMON Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, Aralık 2013, ss. 83-99.

ERDEM, Fahri Demirhan (2015). "Antonio Gramsci'nin Kuramında Faşizm Çözümlemeleri" *Akademik Bakış* Cilt 9, Sayı 17, Kış 2015, ss. 295 – 314.

GÜN, Kerem (2015). "Metin Erksan'ı Sevmek Zamanı", *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, 2015, Sayı 72, Kasım 2015, ss. 181 – 195.

İMANÇER, Dilek – ÖZER, Zühal (1999) Göstergebilimsel Çözümleme "Örnek Çözümleme: Pirelli Reklamı", *Sinemasal Dergi*, Sayı 3, Bahar 1999, ss. 7-20.

KARACA, Mustafa (2018). "İtalyan Propagandasında Kült Lider Olgusu: "İl Duce" Benito Mussolini", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* , 6 (2) , 1203-1220. DOI: 10.19145/e-gifder.442905.

- ÖZMAN, Aylin – BAĞIR, İmge Tuğçe (2015). “İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Francesco Rosi’nin Politik Sineması Cristo si è fermato a Eboli Üzerine Notlar”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, 2015, Sayı 73, Mayıs Haziran 2015, ss. 109 - 119
- WOLLEN, Peter (2013). “Godard ve Karşı Sinema”, *İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi / Journal of Communication Studies*, çev. Öğr. Gör. Hasan Gürkan, Sayı: 3.
- YALÇIN, Özge (2015). “İtalya’da Bir Don Kişot Esintisi: İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, 2015, Sayı 74, Ağustos, Eylül, Ekim 2015, ss. 167 – 186.
- ZEBİL, Yüksel (1997). “Francesco Rossi: Gerçek, Tarih ve Sinema”, *Son Duvar, Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı 4, Haziran 1997, ss. 32- 34.

Kitap İçi Bölüm

- ABİSEL, Nilgün - ERYILMAZ, Tuğrul (2011). “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga” *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, der. Murat İri. İstanbul: Derin.
- ADORNO, Theodor (2006). “Bağlanma”, *Estetik ve Politika/ Ernst Bloch, Gyorgy Lukacs, Bertolt Brect, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yayınevi, ss. 377-419.
- ANDREW, Geoff (2009). “Düşler, Tutkular ve Suçlar: Bugünkü Yaşama Biçimimizin Kökleri 68’dedir”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 304–325

- BRAGIN, John (2009). “Ben Film Çekerken Kendimi Olabildiğince Serbest Bırakırım”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 16-27.
- BRECHT, Bertolt (2006). “Gyorgy Lukacs'a Karşı”, *Estetik ve Politika/ Ernst Bloch, Gyorgy Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Thedor Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yayınevi, ss.137 – 170 .
- BUYAN, Burak (2015). “Hugo Münsterberg”, *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 19-34.
- DURUDOĞAN, Hülya (2015). “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın, Cinsiyetli Olmak”, *Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (der. Zeynep Direk), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 51 – 66.
- ESEN, Şükran K. (2013). “Sinemada Auteur Kuramı”, *Sinema Kuramları 2- Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*. (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 33-50
- FIESCHI, Jean-Andre (2009). “Devrimden Önce, Parma, Şiir ve İdeoloji”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 33-53.
- GILI, Jean A. (2009). “Filmlerim Gizemli Bir Katmanlaşma Üzerine Kurulu”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 121 – 149.
- GOLDIN, Marilyn (2009). “Konformist: Gerçeğin Tam Tersini Olduğunu Bilmek”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 68 – 75.

- IŞIKMAN, Nihan Gider (2015). “Dziga Vertov”, *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 133-149.
- JAMESON, Frederich (2006). “Sunum I” , *Estetik ve Politika/ Ernst Bloch, Gyorgy Lukacs, Bertolt Brect, Walter Benjamin, Thedor Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yayınevi, ss.14 – 27.
- JAMESON, Frederich (2006). “Sunum II” , *Estetik ve Politika/ Ernst Bloch, Gyorgy Lukacs, Bertolt Brect, Walter Benjamin, Thedor Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yayınevi, ss. 119 – 135.
- MARAINI, Dacia (2009). “Siz Kimdiniz?”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 86 – 99.
- MARCORELLES, Louis-BONTEMPS, Jacques (2009). “Devrimden Önce İstirap”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 8-15.
- MELLEN, Joan (2009). “Bütün Filmler Politiktir, Ama Sistem de Bütün Filmleri Sömürür”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 76–85.
- MORANDINI, Moranda (2003). “İtalya'da Auteurs ve Sonrası”, *Dünya Sinema Tarihi* (ed. Nowell Smith), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss.406 – 415.
- OKTAY, Ahmet (2006). “Geçmiş Bakmanın Zorunluluğu”, *Estetik ve Politika/ Ernst Bloch, Gyorgy Lukacs, Bertolt Brect, Walter Benjamin, Thedor Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yayınevi, ss. 7-11.

- ÖZÇINAR EŞLİ, Meral (2013). “Deleuze: Oluş Ve Zaman Felsefesi Olarak Sinema”, *Sinema Kuramları 2- Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*. (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 263- 282.
- QUINN, Sally (2009). “1900, Bertolucci’ye Bedelini Ödetti”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 114 -121.
- RONDI, Gian Luigi (2009). “Şimdiki Zaman Beni İlgilendirmiyor”, *Bernardo Bertolucci* (der. Fabien S. Gerard, T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew), çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 189 – 199.
- WOOD, Robin (2008). “Faşizm/Sinema”, *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar I*, çev. Ertan Yılmaz, (ed. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji), Nirengi Kitap.
- YILMAZ, Ertan (2008). “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar I* (ed. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji), Nirengi Kitap, ss. 63 – 86.

Basılmamış Kaynaklar

- ÇOBAN, Onur (2009). *İtalyan Sinemasının Tarihe Bakışı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Battal ODABAŞ, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- DURANOĞLU, Hacı Mehmet (2018). *1985’ten 1950’lere Dünyada ve Türkiye’de Sinema Politikaları ve Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve

Sinema Anabilim Dalı, Konya.

İNCE, Gül (2009). *Örnek Çözümlerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Güliz Uluç, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İzmir.

ÖZTÜRK, Asya Çağlar (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Tv Bilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

FELDBAUER, Gerhard (2016). *İtalya'ya faşizm nasıl geldi*, çev. Semra Çelik, Evrensel Gazetesi, <https://www.evrensel.net/haber/296389/italyaya-fasizm-nasil-geldi>, [24.12.2019].

İtalyan Sosyal Cumhuriyeti, Vikipedi Özgür Ansiklopedi, https://tr.wikipedia.org/wiki/İtalyan_Sosyal_Cumhuriyeti, [01.05.2020]

İtalya Tarihi, Vikipedi Özgür Ansiklopedi, https://tr.wikipedia.org/wiki/İtalya_tarihi [01.05.2020].

KEŞAPLI, Onur (2016). *Nazi Almanyası ve Faşist İtalya'da Faşist Sinema Estetiği*, Azizm Sanat, <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/nazi-almanyasi-ve-fasist-italyada-fasist-sinema-estetigi-onur-kesapli/>, [01.04.2020].

ZAMPONI, Simonetta Falasca (2012), *Estetiğin Politikası: Mussolini ve Faşist İtalya*, çev. Halit Yerlikhan, Agos Gazetesi, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3403/estetigin->

politikasi-mussolini-ve-fasist-italya, [01.03.2020].

ZETKIN, Clara (1923). *Fascism*, Marxists' Internet Archive,
<https://www.marxists.org/archive/zetkin/1923/08/fascism.htm>, [20.04.2020].



ÖZGEÇMİŞ

Ege Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi Bilgisayar Mühendisliği'nden mezun olduktan sona 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı bölümünde lisans eğitimi aldı. 2013 yılında başladığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Ana Sanatdalında Yüksek Lisans eğitimine “*1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisi Yapan Filmlerin Estetik Politikası*” başlıklı tez konusu ile devam etmektedir.

2015 yılında hakemli bir dergi olan Özne Dergisi'nde 'Acı Pirinç Filminin Gerçekçilik Kuramları, Modernist Estetik ve Dramatik Yapı Bağlamında Analizi' isimli makalesi –yayınlandı. 2016 yılında 'Toplumsal Cinsiyetin Sinemada Temsil Edilme Biçimleri ve Cleopatra'nın Ölümü' ve 'Tarihi Değiştiren Kadınların Sineması ve Margarethe von Trotta' isimli makaleleri Psikesinema'da yayınlanmıştır.

Yönetmenliğini yaptığı belgesel ve film alanındaki çalışmalar arasında; *Sınırların Ötesinde* (Solidarity Beyond the Longest Border, 2019), *Buluştuğumuz Yer: Hakikat Bahçeleri* (Living in Truth, 2019), *Portakalın Uykusu* (Sleep Of The Oranges, 2015), *Asfur* (Bird, 2014), *Metropolis* (Metropolis, 2013), *Kornea İkili* (Cornea Duo, 2013) belgesel filmleri, ulusal ve uluslararası çok sayıda festivalde gösterilmiş ve aralarından bazıları ödüllere layık görülmüştür. *Metropolis* (Metropolis, 2013), 2013 yılında, 7. Sinepark Kısa Film Festivali, Çarpışan Aramalar Kategorisi, Mansiyon Ödülü aldı. *Kornea İkili* (Cornea Duo, 2013), 2014 yılında Türk Kızılay'ı İstanbul Şubesi Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Belgesel Dalında Birincilik Ödülü aldı.