

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Selami İNCE

FASSBINDER'İN ÜÇ FİLMİNDE KADINLAR, İMKÂNSIZ AŞKLAR VE İKTİDAR

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2016

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Selami İNCE

FASSBINDER'İN ÜÇ FİLMİNDE KADINLAR, İMKÂNSIZ AŞKLAR VE İKTİDAR

Danışman

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2016

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Selami İNCE'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. M. Bilala ARIK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye : Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK (İmza)

Tez Başlığı: Fassbinder'in Üç Filminde Kadınlar, İmkânsız Aşklar ve İktidar

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 03/ 06 /2016

Mezuniyet Tarihi : 23/ 06/ 2016

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Fassbinder’in Üç Filminde Kadınlar, İmkânsız Aşklar ve İktidar” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

...../...../ 2016

Selami İNCE

İmza

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YENİ ALMAN SİNEMASI

1.1 Savaş Öncesi ve Sırasında Almanya'nın Kültürel ve Sosyo- Ekonomik Koşulları.....	7
1.2 Savaş Sonrası Almanya'da Sinema Sektörünün Yeniden Yapılanma Süreci: UFA'ya Karşı DEFA	10
1.3 Oberhausen Bildirisi ve Yeni Sinemacılar.....	11
1.4 Geçmiş ile Bağların Koparılması ve Yeni Alman Sineması.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

RAINER WERNER FASSBINDER SİNEMASI

2.1 Fassbinder Filmlerinde Yönetmenin Biyografisinden Etkiler	19
2.2 Fassbinder Filmlerinin Melodramatik Yapısı	24
2.3 Fassbinder Sinemasında Kadın Temsili.....	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

3.1 Sınırlılıklar	34
3.2 Amaç	34
3.3 Araştırma Soruları.....	35

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

4.1 "Angst Essen Seele Auf": Korku Ruhunu Kemirir!	36
4.1.1 Savaşta Yenilen Erkekler, Eve Dönüşte Kadınları Yenmeye Uğraşılıyor.....	36
4.1.2 Dar Mekanlarda Boğulan Özgürleşme Hareketi	40
4.1.3 Statü Yanılsaması	44
4.1.4 Fassbinder'de Mekanın İktidarı.....	47
4.2 Petra'nın Dayanılmaz Yalnızlığı.....	49

4.2.1	Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda İktidarın Çözülüşü.....	51
4.2.2	Die Bitteren Tränen Petra von Kant Filminde Kadının Temsili.....	54
4.2.3	Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları Filminde Mizansen / Karakterler ve Mekân İlişkisi	57
4.2.4	Sonuç: Karşıtına Benzemek Yani Erkekleşmek	64
4.3	Lola: Erkekler Tarafına Geçerek Başarmak!	65
4.3.1	Kasaba Örneğinde İnsanlar Arası Sömürü İlişkisinin Eleştirisi	67
4.3.2	Erkeklerin Dünyasında, Kurtarılmayı Bekleyen Kadın.....	68
4.3.3	Lola: Savaş Sonrası Almanya'da Yeni Yapılanma Süreci	70
4.3.4	Yeni Kapitalizmin Doğuşu ve Kadınların Eve Gönderilmesi	80
	SONUÇ	84
	KAYNAKÇA.....	90
	ÖZGEÇMİŞ	94

ÖZET

Yeni Alman Sineması'nın en tanınmış yönetmenlerinden Rainer Werner Fassbinder'in üç filmini analiz eden bu çalışma, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın "ekonomik mucize" yaratarak "tam istihdam" sağladığı dönemi, merkezinde kadınların / yaşlı kadınların bulunduğu 3 aşk ilişkisi üzerinden tahlil etmektedir.

Savaşta yıkılan Almanya'yı tekrar kuran kadınların, gelişen kapitalizmle birlikte toplumsal ve ekonomik hayattan dışlandıkları, bu dışlanmayla birlikte özel hayattan da elini eteğini çekmek zorunda bırakıldıkları gösterilmektedir. Bu bölümler *Korku Ruhu Kemirir* film analizinde ağırlıklı olarak işlendi. *Korku Ruhu Kemirir*'de ayrıca, Almanya'da 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan "yabancı işçi" veya "yabancılar" konusu ötekilik fenomeni olarak ele alınmaktadır. Film, ötekilik, yabancılık ve etnik farklılıklar açısından çok katmanlı tartışma noktaları sunmaktadır.

Çalışmada, çok kültürlülük, farklı kültürlerin bir arada yaşaması, hâkim kültür tartışması, cinsel ya da etnik açıdan öteki olanın hakim kültürle ilişkileri açısından keskin toplumsal eleştiri ve tartışma noktaları ele alınmaktadır.

Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda aşk ilişkileri içindeki kadın temsillerinin dönemin ahlaki – toplumsal beklentilerine ve rollerine uymadıklarında oluşan krizler karşısında toplumun, aşkı yaşayanların ve çevrenin gösterdiği tepkiler özellikle incelenmektedir. Yaş, sınıfsal farklılık, toplumun beklentileri gibi nedenlerle yaşanması imkânsız hale gelen aşklarda kadınların payının ne olduğu anlatılmaktadır. Bu konular da hem *Korku Ruhu Kemirir*'de hem de *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda inceleniyor.

Çalışmada kapitalist sistemin insanları nasıl etkilediği ve insan ilişkilerinin aynı ekonomik hayatta olduğu gibi nasıl rekabet ve çıkar ilişkilerine dönüştüğü, aşk ilişkisi dâhil bütün bireysel ilişkilerin ekonomik hayattan ve toplumsal geleneklerden nasıl etkilendiği *Lola* filmi incelenirken açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Aşk İlişkileri, Kadınsallık, Kültür, Fassbinder.

SUMMARY

WOMEN, IMPOSSIBLE LOVES AND POWER IN FASSBINDER'S THREE FILMS

This study that analyses three films of Rainer Werner Fassbinder who is one the most famous directors of New German Cinema evaluates the period of 'Overall Employment' which was carried on Germany miraculously via three love affairs that belong to women/ old women.

It is indicated that women who established the destroyed Germany as a result of war were alienated from social and economic life by developing capitalism, thus it is stated that they were obliged to be through with the private life. These parts are analysed in the chapter of 'Ali: Fear Eats the Soul'. Furthermore, in the chapter 'Ali: Fear Eats the Soul', the subject of 'Foreign Worker' or 'Foreigns' has been evaluated in terms of the phenomena of alienation. The film presents multi-level fields of discussion on 'otherness', 'alienage' and 'ethnic differences'.

In this study, sharp social criticism and discussion points have been evaluated in the light of multiculturalism, living together of different cultures, debate on dominant culture and relations of dominant cultures with others in the context of sexuality or ethnically.

In 'The Bitter Tears of Petra von Kant', the reactions of society, lovers and their environments against crises as a result of the women roles' not obeying to the period's ethical expectations and status have been particularly analysed. The effect of women on impossible loves as a consequence of class difference, age and expectations of society is explained in the chapter. These topics are evaluated both in 'The Bitter Tears of Petra von Kant' and 'Ali: Fear Eats the Soul'.

In this study, the subjects of how capitalist system affects people, how relations between people turn to rivalry and self-interest relations as it is in economic life, how all individual relations have been affected by economic life and traditions including love affair are analysed through the film 'Lola'.

Keywords: Cinema, Love Affairs, Femininity, Culture, Fassbinder.

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA'ya, atıldığım sinema macerasında bana gösterdiği sabır, inat ve özveri için en az birkaç kere teşekkür etmek zorundayım. Öncelikle beni “sinema bilgisi”, “sinema seyretme” ve “sinema okuma” ile tanıştırdığı için. Bunlarla yetinmeyip sinema üzerine yüksek lisans yapabilmemi sağlayacak bütün sınavlara girmeye zorladığı için. Bir yıl yüksek lisans dersi verdikten sonra hala pes etmeyip tez danışmanlığımı da kabul ettiği ve tez yazmayı defalarca bıraktığım halde büyük bir sabırla beni zorlayarak, destekleyerek ve yüreklendirerek yazdırdığı için kendine ne kadar teşekkür etsem azdır. Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA'nın sabrı ve desteği olmasaydı ne bu çalışma ne de benim sinemayla ilgim olurdu.

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Yüksek Lisans derslerine devam ederken bana unutulmaz destekler ve bilgiler sunan hocalarıma çok teşekkür etmek istiyorum. İletişim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Bilal ARIK, RTS Bölüm Başkanı Prof. Dr. Nurdan AKINER, RTS öğretim Üyesi Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA, RTS Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK ve Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema – TV Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan ERSÜMER'e çok teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimi boyunca hepsi benden genç olan hocalarımdan çok şey öğrendim, hepsine ayrı ayrı çok teşekkür ediyorum. Öğretim eğitim hayatımın en renkli ve neşeli bir yılını geçirdiğim, birçoğu şimdi çeşitli üniversitelerde akademik çalışmalarına devam eden sınıf arkadaşlarıma ve asistan arkadaşlara da teşekkür borçluyum.

Bu çalışmayı yaparken bana büyük emeği geçen, tam vazgeçecekken yeniden başlatan akademi dışından ve “aileden” arkadaşlarıma da teşekkür etmek istiyorum. Giresun Üniversitesi Öğretim Üyesi Dr. Murat KARAKOÇ, hem kaynak buldu, hem İngilizce kaynakları birlikte çevirdik, hem de yazdığım şeyleri merakla okudu, tartıştı, yol gösterdi, tezin yer yer hamallığını yaptı. Emeklerini unutamam. Dr. Abdülkadir BAZİKİ neredeyse her gün arayıp kaç sayfa yazdığımı ve okuduğumu sordu. Vazgeçmememi sağlayanlardan biridir. Mehmet PEHLİVAN bilmediği dillerde bile bana kaynak bularak çalışmaya destek oldu. Kaynak ararken nerdeyse Fassbinder uzmanı olan Mehmet PEHLİVAN'a ve ayrıca Arif YALÇIN ve Burak ABATAY'a birlikte izlediğimiz filmler için teşekkür ediyorum.

Selami İNCE

Antalya, 2016

GİRİŞ

Bu çalışmada Yeni Alman Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan Rainer Werner Fassbinder'in kadın kahramanlar üzerinden üç filmi analiz edilmektedir. Bu filmlerde 2. Dünya Savaşı'nda ve sonrasında Almanya'da kadınların toplumsal ve ekonomik hayatta oynadıkları rol ve elde ettikleri veya edemedikleri statü incelenmektedir. Filmler, aşk, iktidar ve güç ilişkileri içinde savaş ve savaş sonrası Alman toplumunda kadınların, özellikle de orta yaşlı veya yaşlı kadınların hayatlarını incelemektedir. Her üç film, önce, Alman erkeklerinin savaş için evden uzakta olduğu 2. Dünya Savaşı sırasında, bütün yoksulluk ve yoksunluk ortamına rağmen kadınların nasıl ekonomik ve toplumsal olarak özgürleştiklerini ve aslında savaş sonrası Almanya'yı nasıl tekrar kurduklarını gösteriyor. Bunun ardından, savaş sonrasında cepheden dönen erkekler veya yetişen erkek veya kız çocukların, annelerini tekrar nasıl eve göndermeye çalıştıkları, savaşta özgürleşen ve belli bir güç elde eden kadınların iktidar ve özgürlüklerinin nasıl ellerinden alındığı tartışılmaktadır. Filmlerde, savaşı yaşamış, savaşa ülkeyi ayakta tutmuş ve savaş sonrası ülkeyi yeniden kurmuş kadınların savaş sonrası yeniden kurulan ve ekonomik bir mucize gösteren Almanya'da nasıl "yalnız, yaşlı, mutsuz ve melankolik bir hale geldikleri" gösterilmeye çalışılacaktır.

"*Angst essen Seele auf*", *Korku Ruhu Kemirir*¹ filminde, Almanya'da 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan "yabancı işçi" veya "yabancılar" konusu ötekilik fenomeni olarak ele

¹Angst essen Seele auf (Film çekilirken 'Alle Türken heißen Ali' üst başlığı ile de anılmıştır. Bunun Türkçesi 'Bütün Türklerin Adı Ali'dir' anlamına gelir.) Türkçesi, "Ali: Korku Ruhu Kemirir" veya kısaca "Korku Ruhu Kemirir" diye geçmektedir. Filmin Almanca adında da gramer olarak bir yanlışlık bulunmaktadır. Angst essen Seele auf, Ali'nin Emmi'ye söylediği bir sözdür ve "gramere uyulmayan, yabancı Almancası" ile söylenmiştir. Cümlenin gramer bakımından doğrusu şöyle olmalıydı: Angst isst Seele auf. Ancak, Fassbinder bilerek filmin adını gramer açıdan hatalı biçimde koymuştur. Türkiye'de "Bütün Türklerin Adı Alidir" ismi hiç kullanılmamaktadır. Rainer Werner Fassbinder'in 1974 yılı yapımı filmi, uluslararası tanınırlığı da en yüksek filmidir. Yönetmenin en önemli yapıtları arasında sayılır. Filmin üst başlığı olan ama daha sonra kullanılmayan filmin 'Bütün Türklerin Adı Ali'dir' biçimindeki adı da bir toplumsal eleştiri içermektedir. Almanlara göre, bütün Türkler birbirine benzer ve kategorik olarak aynıdır. Hatta bütün kara kafalılar Türk ve Ali'dir. Yabancılar birey hatta insan gözüyle değil de sadece 'yabancı' gözüyle bakıldığı, hepsinin birer Ali olduğu yaklaşımına bir eleştiridir bu isimlendirme. Bu filmde çok sonra, 1983 yılında gazeteci - yazar Günter Wallraff, bir Türk işçi, Ali kılığına girerek 2 yıl Almanya'da çalıştı ve burada topladığı deneyimlerini 'En Alttakiler' (Ganz unten) adıyla 1985 yılında kitaplaştırdı. Wallraff'ın Türk işçiye Ali Levent ismi seçmesi de bu genel kabule eleştiri ve genel kabule teslim anlamına geliyordu. Ayrıca, hem Fassbinder hem de Wallraff'ın Ali ismini kullanmasının, Almanların Türk işçilerin ismini telaffuz ederken zorlandıkları ama doğru telaffuz etmek için çaba da göstermedikleri, kısaca 'Ali' deyip geçtikleri gerçeği ile de bir ilgisi bulunmaktadır. Wallraff, 'yabancılar saygı duymama ile doğrudan bir ilgisi' olduğunu düşünüyor. Kitabın önsözünde şunları söylüyor: 'Almanya'da yaşayan yabancılar, günlük yaşamdaki ırkçı tutuma, ayrımcılığa, horlanmaya nasıl katlanıyorlar; bunun sırrına hala ermiş değilim. Ama hiç değilse artık nelere katlanmak zorunda olduklarını biliyorum. Çünkü insanlara karşı saygısızlığın ülkemde ne kadar yaygın olduğunu yakından görebildim (Wallraff, 1986; s. 17). En Alttakiler uluslararası bir başarı kazandıktan sonra, Almanya'nın büyük yayınevlerinden Kiepenheuer & Witsch tarafından 1986 yılında Köln'de Türkçe olarak da basıldı. Böylelikle Almanya'daki Ali'ler Almanların kendileri hakkında ne düşündüğünü yani kendileri hakkında yazılmış bir kitabı bir Alman yayınevinden Türkçe olarak okuma imkânına kavuştu.

alınmaktadır. Film, Faslı göçmen işçi Ali ile 60 yaşın üzerindeki Alman temizlik işçisi Emmi'nin toplumsal – kültürel ayrımcılık nedeniyle yaşanması imkânsız hale gelen aşklarını konu edinmektedir.

Fassbinder, Ali ile Emmi'yi sınıfsal olarak eşitlerken, aralarına yaş ve etnik farklılıkları yerleştirir. Emmi, yaşlı, beyaz ve Almandır; Ali ise, genç, siyah ve Faslı. Böylelikle karakterler arasındaki ilişkiyi toplum açısından kabul edilemez hale getirir.

Gerçekten de Emmi'nin evine taşınan Ali, hem Emmi'nin çocukları hem de arkadaşları tarafından dışlanır, komşular ve mahalle marketinin sahibi bile bu ilişkiye karşıdır. Emmi - Ali ilişkisi, baskıcı, önyargılı ve ayrımcı Alman toplumundaki engelleri aşip evlilikle sonuçlansa da, Fassbinder, Alman toplumundaki dışlayıcılık kadar, karakterlerin kendi içlerindeki engelleri de görünür kılmaya çalıştığı için, ilişki hüsrarla biter. Film, çok kültürlülük, farklı kültürlerin bir arada yaşaması, hâkim kültür tartışması, cinsel ya da etnik açıdan öteki olanın hakim kültürle ilişkileri açısından keskin toplumsal eleştiri ve tartışma noktaları içerir.

Ali ve Emmi, kültürel ve toplumsal tutuculuğu adeta hafife almış, çevrelerindeki ekonomik ve günlük çıkarlar uğruna kendileriyle ilişkiyi düzeltmesini toplumun kendilerini kabul etmesi olarak görüp yanılmışlardır. Toplumsal geleneklerde, ikilinin birlikte olmasıyla açılan gedik Ali'nin evi terk etmesiyle kapanmıştır. Fassbinder, “ötekileri” anlatırken, ötekiler içinde de “en alttakilerin” olduğunu göstermiştir. Emmi, dul, yaşlı, yoksul bir temizlik işçisi iken Alman toplumuna göre “öteki”dir, ancak Alman olduğu için Ali'ye karşı iktidar taşımaktadır. Ali, genç olsa da Faslı bir siyah olması nedeniyle Almanya'da tam “öteki”dir. Ama yaşlı ve yoksul Emmi karşısında, fiziki olarak iktidardadır.

Film, ötekilik, yabancılık ve etnik farklılıklar açısından çok katmanlı tartışma noktaları sunmaktadır. Çalışmada savaş sonrası Almanya'da var olma savaşı veren ilk göçmelerin karşılaştıkları ekonomik ve duygusal güçlükler film üzerinden analiz edilecektir.

Analiz edilen ikinci film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*'ta (*Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*²) ise yine kadınlar üzerinden savaş sonrası Almanya toplumu ve bu toplumdaki insan ilişkilerini analiz etmektedir. Fassbinder, *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda insan ilişkilerindeki iktidar çekişmeleri ve bu çekişme sırasındaki cinsel – duygusal iktidar biçimleriyle, toplumsal hayattaki iktidar çekişmeleri ve sınıf tahakkümleri arasındaki benzerlik üzerinde detaylı durmaktadır. Cinselliğin ve aşkın iktidar ilişkilerinden ayrı düşünülemediği, cinsellik ve aşkın içinde doğulan toplumun karakteristik

²Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Türkçede Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları olarak bilinmektedir. Rainer Werner Fassbinder'in 1972 yılında çok kısa sürede çektiği bir filmidir. Fassbinder'in aynı isimli tiyatro eserinden sinemaya uyarlanmıştır.

özelliklerinden etkilendiği ve sınıfsal sömürünün aşk ilişkilerinde de yaşatıldığı gibi yaklaşımlar, Fassbinder'in de önem verdiği film konularının başında gelir. Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, toplum dışı yani toplumun merkezince onaylanmayan iki kadın arasındaki bir aşk ilişkisi olduğu halde, bu ilişkinin zamanla nasıl eleştirdiği ilişki biçimine benzediğini anlatmaktadır. “İnsanlar arası iktidar ilişkilerinin, toplumsal iktidar ilişkilerinin bir yansıması olduğu ya da tersinin de doğru olduğu” tezinden yola çıkan *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda Petra daha önce eleştirdiği eşe dönüşmüş ve daha önce eleştirdiği ilişki biçimini yaşamaya başlamıştır. Ekonomi ve iktidar politikalarının insan ilişkilerinde bir lezbiyen aşk dramı postuna bürünüp oda oyunu biçiminde görünmesidir.

Fassbinder'in aynı isimli oyunundan sinemaya uyarlanan ve ilk melodramlarından biri olan *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*, beraber yaşadığı hizmetçisi ve aynı zamanda asistanı olan Marlene üzerinde hakimiyet kurmuş olan, iki evliliğinde de mutla olamamış Petra von Kant isimli moda tasarımcısının, sonra genç Karin'e âşık olması ve bu aşkla birlikte beklemediği bir biçimde her şeyin alt üst olmasını anlatıyor. Film, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin sürdüğü müddetçe lezbiyen veya heteroseksüel ilişkilerin hakim olan sistemden aynı ölçüde etkilendiğini gösteriyor ve aşkın imkansızlığı ile bitiyor.

Bu çalışmada analiz edilen üçüncü film ise, *Lola*³ her ne kadar daha genç bir kadının hayatını anlatıyor görünse de aslında “yalnız, yaşlı, mutsuz ve melankolik kadınların” tümüne birden *Lola*'da rastlanır. Bütün kadınlar neredeyse *Lola*'daki bu özelliklere uymaktadır. Daha doğrusu filmde mutlu, kendi ayakları üzerine duran, toplumsal ve ekonomik hayatta başarılı tek bir kadın bile yoktur. 1957 yılında Almanya'nın Coburg kentinde geçen filmde savaştan hemen sonra savaşın yıkımının yükü hala kadınların üzerindedir. Buna karşın filmde erkeklerin büyük bir açgözlülük ve ayrımcılıkla toplumsal ve ekonomik hayata nasıl nüfuz ettikleri ortaya konulur. Böylece filmde kadınların, savaştan en fazla yıkım görenler oldukları vurgulanır, savaş sonrasında da erkeklerden gördükleri şiddet, ayrımcılık ve baskı sorunsallaştırılır...

Filmin geçtiği Coburg şehri, Bavyera eyaletinde, savaş sonrası Çek Cumhuriyeti ve Polonya'dan göç etmek zorunda kalan Almanların da sığındığı ve savaştan sonra ABD ordusunun kontrolüne geçmiş, değişen nüfusu ve tüketim alışkanlılarıyla yeniden biçimlenmiştir. Filmin bu küçük şehirde çekilmesinin sembolik anlamı ise, Bavyera bölgesinin savaş sonrasında ABD hegemonyası altına alınmasıyla ilgilidir. Savaş sonrasında Alman ya da Avrupa özelliklerini hızla kaybeden şehir, giderek Amerikan kültürünün etkisi

³Lola Rainer Werner Fassbinder'in son dönem filmlerinden biridir. Fassbinder'in 1981 yapımı bu filmi Federal Almanya Üçlemesi (BRD) adı altında yaptığı üç kadın filminin ikincisidir. Türkçede “*Lola, Bir Alman Kadını*” olarak da bilinmektedir.

altına girer ki bu durum aslında tüm Almanya için genelleştirilebilir. Amerikanlaşma ya da Amerikan türü yaşam biçimi ise, daha çok erkeklerin akşamları uğrak yerleri bar ve pavyon arası bir kulüpte kendini gösterir. Şehrin “ileri gelen” bütün erkekleri, zengin işadamları, yolsuzluk yapan memurları, düzene ayak uydurmuş gazetecileri ve bütün bu kesimlerle iyi geçinen işbirlikçi belediye başkanı bu mekânda toplanır. Filmde sadece İmar Müdürü von Bohm buraya takılmamaktadır. Çünkü o hala “kadınların elini öpen, yeni düzende gözü olmayan eski tip bir adamdır...” O açgözlü, yolsuz ve dalavereci değildir. Bir yanılla centilmen bir yanılla da doğruluk ve dürüstlük sembolüdür.

Von Bohm, bu yanlarıyla belki de savaş öncesi eski Alman ve Avrupa aristokrasisini, yani eski dünyayı temsil etmektedir. Filmde eski düzen veya eski dünya von Bohm’un yaşamında ve düşünme biçiminde temsil edilmektedir. Von Bohm, ne yükselen kapitalizmden pay almaya çalışmakta ne de diğer insanlarla konumunu kullanarak, kişisel çıkara dayalı “iktidar ilişkisi” kurmaktadır. Von Bohm’un yaşamı ve duruşu, yırtıcı kapitalizme karşı duruşu ve yaşamı simgeler. Daha kuruluş aşamasında olan kapitalizm, yozlaşmayı ve talan düzenini beraberinde getirmektedir. Bütün bu “yırtıcı kapitalizm” Coburg’taki pavyonda sergilenmektedir.

Coburg’taki bu pavyona gelen erkekler hayatlarından memnun iken, buradaki kadınlar gibi erkeklerin evlerinde bıraktıkları kadınlar da hayatlarından şikâyetçidir. Film zaten yeni kurulmakta olan düzende kadınların ne kadar güçsüz ve zavallı olduklarını, erkeklerin de onların güçsüzlükleri üzerinden baskı ve iktidar kurduğunu göstermektedir. Yeni düzenin yıldızı, yükselen değeri ahlaksız müteahhit Schukert (Mario Adorf) bu pavyonun en önemli müşterisidir. Sanki pavyonun işleyişi doğrudan Schukert’e bağlıdır. Yeni düzen Schukert nezdinde temsil edilir. Belediye imar komisyonunda Schukert’in dağıttığı rüşvetlerle eğlencesini finanse eden bir çok devlet memuru her akşam buraya gelmektedir.

Bu mekânda hem şarkıcı hem de fahişe olarak çalışan Lola (Barbara Sukowa) aynı zamanda Schukert’in metresidir. Schukert işlerini gördürmek için paranın yanı sıra zaman zaman Lola’yı da komisyon üyelerine peşkeş çekmekten geri kalmaz. Savaştan sonra aslında herkesin memnun olduğu yeni bir düzen kurulmuştur.

Ta ki, von Bohm, Coburg’a imar müdürü olarak tayin edilinceye kadar. Giyim kuşamı ve mütevazı yaşam tarzıyla 'eski moda' olduğu her halinden belli olan, orta yaşlı bekâr bir adam olarak İmar Müdürü von Bohm (Armin Mueller-Stahl), aynı zamanda dürüst, iyi niyetli, son derecede disiplinli ve işine bağlı bir memurdur. İlk başlarda işinden başka hiç bir şey düşünmemektedir ve bütün amacı çalıştığı dairede bir disiplin kurmaktır. Kasabanın sosyal hayatında olup bitenlerle ilgilenmemekte, işinden evine evinden işine gidip gelmektedir.

Kasabadaki imar yolsuzluklarından, ayrıcalıklı müteahhitlerden ve düzenin yolsuzluk üzerine kurulu olmasından haberi vardır ve bunu düzeltmek için uğraşmaktadır. Kendisinden beklenildiği gibi idealist memur von Bohm, düzeni yavaş yavaş değiştirmek için plan yapmıştır.

Von Bohm, savaşta kocası ölmüş olan bir kadını (Karin Baal) evine kâhya olarak almıştır. Bu çalışkan, orta yaşlı ve iyi kalpli kadın aslında Lola'nın annesidir ve torununa yani Lola'nın kızına da von Bohm'un evinde bakmaktadır. Von Bohm, yanında çalışan kadının kızı olduğunu bilmeden, adının da Marie-Louise olduğunu zannettiği Lola'ya aşık olur ve ona evlenme teklif eder. Haliyle onun bir fahişe olduğundan ve Schukert'in metresi olduğundan habersizdir. Lola da sınıf değiştirip saygın bir orta sınıf kadını olma fırsatı kaçırmak istemez ve gerçek kimliğini von Bohm'dan saklar.

Erkekler, savaştan sonra yeni oluşmaya başlayan zenginlikleri paylaşmaya yönelik yeni bir paylaşım savaşı sürdürmektedir adeta. Erkekler adeta domuzdur. (Lola, von Bohm ile evlendiği ilk gece kentin en zengin inşaat müteahhidi ve metresi Schukert'e kaçar. Schukert'in kulağına 'en tatlı domuzsun' diye fısıldar...) Coburg'ta yükselen kapitalizmle birlikte eski değerlerin ve eski Almanya'nın çöktüğü von Bohm ve kadınlar üzerinden anlatılmaktadır. Eski düzenin sembolik temsilcisi von Bohm iken yeni düzenin sembolik temsilcisi uyanık, hilekâr ve ahlaksız müteahhit Schukert'tir.

İşte eski düzen yıkılmış, yeni bir düzen kurulmuştur. Bu düzenin gerçek sahibi ise yine gücünü devletten, paradan ve geleneklerden alan erkektir. Fassbinder filmlerinde kurbanları sunarken aynı zamanda kurbanlar arasındaki güç ilişkilerine vurgu yapar. Bu filmde de, Fassbinder, gücünü devletten, paradan, geleneklerden alan erkeklerin ve erkeklerin dünyasındaki işbirlikçi kadınların kadınları nasıl ezdiğini göstermeye çalışmıştır. Örneğin Lola, annesini ezmektedir. Sonuçta Lola, kurtuluşu erkeklerin dünyasına geçmekte bulur ve adeta bir erkek gibi yaşamayı tercih eder yani von Bohm ile evlenip Schukert'i kendisine metres tutar. Metres tutma kasabadaki güçlü erkeklerin yapabildikleri bir şeydir çünkü.

Rainer Werner Fassbinder, bir savaş sonrası Alman sinemacı olduğu gibi, filmlerinde de savaş sonrasında yeniden kurulan Almanya'yı anlatmaktadır. Fassbinder, siyasi sinema yapmadığını iddia etse de Almanya tarihini anlatan, Almanya'nın savaş sonrasındaki ekonomik yeniden kalkınma dönemini inceleyen dönem filmleri çekmiştir. En azından burada incelenen üç filmin tamamı hem siyasi hem de ekonomik açıdan Almanya tarihini anlattığı için sadece birer aşk filmi olarak değerlendirilemez. Bunun için bu çalışmada öncelikle Almanya'nın 2. Dünya Savaşı sırasındaki siyasi atmosferi sinema tarihi açısından

incelenecektir. Bu dönemin ve öncesinin sinema anlayışına bir eleştiri akımı olarak doğan ve Fassbinder'in de dahil olduğu Yeni Alman Sineması hakkında bilgi verilecektir.

Çalışmanın daha sonraki bölümlerinde ise, Fassbinder sinemasına geçilecek ve sözü edilen filmlerin çeşitli açılardan tek tek değerlendirilmesi yapılacaktır. Ancak genel olarak 2. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da kapitalizm yeniden kurulurken, kurulduğunda ve mucize yarattığında bunların insanlarda meydana getirdiği değişiklikler incelenecektir. Aşk ilişkileri ve insanların ruh hali kapitalist evrelere göre incelenecektir.

Çünkü ekonomi insanların davranışlarını belirler ve örneğin Marx'a göre, sanat, ideoloji, bilim, duygular ve hatta aşk sonuçta üretim ilişkilerinin sonucu hatta birer üretim alanıdır ve doğal olarak bu alanının yaratıcıları sermayeden doğrudan etkilenir. Özellikle entelektüel alanda bunun böyle olmadığını sananlar yanılmaktadır.

“Bu yüzden, sermayesi olan birileri onlara para verdiği sürece kitap yazabilir, resim yapabilir, fizik ya da tarih yasalarını keşfedebilir, hayatlarını idame ettirebilirler. Ancak burjuva toplumun baskıları o düzeydedir ki karşılığını vermeden yani eserleriyle şu veya bu şekilde ‘sermayeyi artırmadan’ kimse onlara para vermez. Onların beyinlerini sömürerek kar sağlamaya istekli bir işverene, ‘kendilerini parça parça satmak’ zorundadırlar. Kendilerini en farklı şekilde arz edebilmek için uğraşıp didinmeleri gerekir, sırf çalışmalarını sürdürebilmek için satın alınma imtiyazı uğruna (çoğu kez amansız ve acımasızca) rekabet etmek zorundadırlar. Eser tamamlandığında onlar da, diğer tüm işçiler gibi kendi emeklerinin ürününden koparılmış olurlar” (Berman, 2012: 164).

BİRİNCİ BÖLÜM

YENİ ALMAN SİNEMASI

1.1 Savaş Öncesi ve Sırasında Almanya'nın Kültürel ve Sosyo- Ekonomik Koşulları

Adolf Hitler'in partisi, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) 5 Mart 1933 seçimlerinden yüzde 44 oy alarak birinci parti çıktı. Hitler'in, seçimle iktidara gelmesinden tam 6 gün sonra yani 11 Mart 1933 tarihinde, bütün basın yayını ve elbette ülkedeki film üretimini de kontrol altına alacak olan "Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı" kuruldu. (Hake, 2004: 109) Kısaca Propaganda Bakanlığı olarak anılan bakanlığa 1929 yılından bu yana NSDAP propaganda biriminin başında bulunan Joseph Goebbels bakan olarak atandı. Ciddi bir anti semit ve komünizm düşmanı olan Goebbels'in bakan olmasıyla, bu bakanlığın işlevinin ne olacağı konusu netleşti. Almanya'nın bundan sonraki kültür sanat politikasının nasıl olacağı hakkında ülkenin aydın, yazar ve sinemacılarında ciddi endişeler oluşmaya başladı. Çünkü herkes Goebbels'i tanıyordu ve Goebbels de kimseyi yanıltmadı⁴.

"Nasyonal sosyalizm döneminde, nasyonal sosyalist ideoloji ve sinemanın tamamen birleştirilmesi hedefi vardı. Sinemanın büyük etkisi ve kitleler üzerindeki yönlendirici gücü 'Führer' prensipleriyle birleştirilince en etkili propaganda aracı ortaya çıkacaktı. Nasyonal sosyalizme çok çeşitli biçimlerde ve çok çeşitli büyüklüklerde hizmet edecek amaca uygun film üretimine geçildi. Propaganda Bakanı Goebbels, gösterime girmeden önce her filmi denetliyor, özellikle haftada bir yayınlanan propaganda filmi Wochenschau'yu⁵ gösterilmeden önce mutlaka eleştirel bir gözle görüyordu" (Albrecht, 1969: 271).

⁴ Dr. Joseph Goebbels, kurulduğu 1933 tarihinden itibaren 1945 yılında savaşın bitimine kadar Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı yaptı. Adolf Hitler'in en yakın arkadaşlarından biri ve nasyonal sosyalizmin en etkili politikacılarından biriydi. Coşkulu ve enerjik hitabet yeteneği, sert anti-semitik görüşleri ve kitlesel propagandanın Büyük Yalan olarak bilinen tekniğini kullanmadaki ustalığıyla NSDAP'ın gelişmesi ve iktidara gelmesinde büyük katkısı oldu. 12 yıl boyunca süren faşist iktidarda yazılı basın, radyo ve film faaliyetlerini denetledi, sansürledi ve faşist propaganda veya ideolojiye uygun hale getirilmesini sağladı. Sadece kontrolle yetinmedi. Ülkenin önde gelen gazetelerine yazılar yazdı ve bu yazılar radyodan okundu. Zaten 1926'dan beri Hitler'in yanında olan Goebbels, bakan olmadan önce de Hitler'in ideolojik mücadele aygıtlarının başında bulunuyor ve şef ideolog olarak anılıyordu. "Yahudi soykırımı çözümünün" bulunmasında etkili olduğu söylenir. Almanya 2. Dünya Savaşı'nda yenilince 1 Mayıs 1945'te intihar etti. 1924'ten intihar ettiği güne kadar tuttuğu günlükler NSDAP ve Dritte Reich hakkında elde edilen en önemli birinci el kaynaklar arasında gösterilir.

⁵Die Deutsche Wochenschau: Almanya'da 1940 ila 1945 yılları arasında her hafta yaklaşık 2 bin adet hazırlanıp sinemalara dağıtılan kısa ve uzun versiyonu bulunan propaganda filmi. Bu filmlerde ülkenin durumu, Hitler ve NSDAP iktidarı övülerek anlatılıyor, ekonomik, askeri, siyasi ve sportif başarılar abartılarak övülüyordu. Her sinemada filmden önce Wochenschau gösteriliyor ve herkesin bu propaganda filmini izlemesine özel önem veriliyordu. Film o haftanın önemli olaylarına göre uzun veya kısa olabiliyordu. Hazırlanması Goebbels'e bağlı askeri personel tarafından Berlin'de Ufa merkezinde gerçekleştiriliyordu. Yüzlerce yabancı dile çevrilmiş versiyonu da toplama kamplarına ve müttefik ülkelere gönderiliyordu. (Bu konuda detaylı bilgi şu kaynaktan elde edilebilir: Ulrike Bartels: Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte, Lang, Frankfurt am Main u. a. 2004.)

Ülkedeki diğer aydınlar gibi sinemacılar da yanılmadığını kısa sürede anladı. Çünkü, Hitler iktidara geldikten 19 gün sonra ise, Alman Meclisi'nin yetkilerinin kendine devrini gerçekleştiren bir yasa çıkarttı. Hitler yasayla, “yasa yapma yetkisi” elde etti. Hitler, Yetkilendirme Yasası (Ermächtigungsgesetz) sayesinde ülkenin toplumsal ve ekonomik bütün hayatını değiştirmeye girişti.

Hitler, yasa çıkartmak dâhil bütün iktidarı üzerinde toplayan yetkiyi almasından sonra, bu Meclis'i feshedip 12 Kasım 1933 tarihinde, yalnızca kendi partisi NSDAP'nın tek listeyle katıldığı yeni bir genel seçim yaptı. Bu seçimde tek başına iktidar oldu ve bu tarihten itibaren 2. Dünya Savaşının bittiği 1945 yılına kadar Almanya'da olağanüstü hal uygulaması ve savaş hâkim oldu.

Bu süreçte ülkenin bütün kültür sanat faaliyetleri gibi sanat değeri taşıyan sinema da çöktü.

“Üçüncü İmparatorluğun bütün kültür sanat üretimi gibi sinema da bağımsızlığını yitirmiş ve Goebbels'e bağlanmıştı. Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı'nın film konusundaki amacı bütün faaliyetleri bir çatı altında toplamak ve ekonomik olarak güçlü bir yapı oluşturmaktı. Bu amaçla 1933 ile 1935 yılları arasında ülkedeki film endüstrisi birleştirildi. Ekonomik bakımdan şirketleri bir araya toplama ve filmlerin siyasallaştırılması çalışması böylelikle gerçekleştirilmeye başlandı. Alman film sanayinin en büyük şirketi Ufa'da zaten yüzyıl başından itibaren iç çatışma başlamıştı ve bu da süreci kolaylaştırdı. Ufa'nın yanında Almanya'da en büyük film şirketleri Tobis, Bavaria ve Terra idi. Bu dört şirket 1936 yılında ülkedeki filmlerin % 80'ini üretiyordu “ (Hake, 2004: 113).

Ancak, ülkenin genel siyasal atmosferinin içinde filmler hızla siyasallaşırken bağımsız sinema ve hatta film sanayi de çöktü. Bunun özel 3 nedeninden bahsetmek mümkün.

“Radyonun yanında film nasyonal sosyalist iktidarın en büyük propaganda aracı olacaktı. Radyo ve film propagandası sayesinde, iktidarın uygun gördüğü bir biçimde halkın bütün ideolojik ihtiyacı karşılanacak ve ayrıca bu vesileyle ekonomik sürdürülebilir bir işletmenin temeli atılmış olacaktı. Ancak propaganda açısından oldukça başarılı olan bu süreç ekonomik açıdan bir başarı sağlayamadı. Öncelikle Hitler'in iktidara gelmesinden sonra, tıpkı yükseköğretim hocaları, sanatçılar, bilim insanları ve yazarlar gibi birçok sinemacı ve film yapımcısı ülkeden kaçtı. Ülkeden kaçmayan bazı sinemacılar da ‘komünist’ ya da Yahudi olduğu gerekçesiyle ‘çalışma yasağı’ getirildi. Hitler zamanında film endüstrisi ve sinemanın çökmesinin ikinci önemli nedeni olarak artan film maliyet fiyatlarını gösterebiliriz. Hükümet, bağımsız ve sanat filmlerini desteklemediği için film üretimi oldukça pahalandı ve sinema filmi üretilemez bir hal aldı. Son neden olarak da Alman filmlerini artık hiçbir ülkenin almaması gösterilebilir. Faşist Almanya'ya karşı ciddi bir yaptırım içinde olan batılı ülkeler Alman filmi ithalini durdurdu.” (Handbuch Medienarbeit: Medienanalyse Medieneinordnung Medienwirkung (German Edition) Broschiert – 1. Januar 1979: 18)

Sinema ve kültür sanat tek elde toplanırken filmlerin içeriğinin zararlı öğelerden “temizlenmesi” çalışmaları başlatıldı. “Temizlik” başta Yahudilerden olmak üzere filmlerin

konularını komünistlerden, sosyal demokratlardan, eşcinsellerden ve her türlü muhalefetten arındırmayı içeriyordu.

“Nasyonal sosyalist iktidarın sinemayı denetlemesi için 1933 yılında film üretimi, gösterimi ve dağıtımıyla ilgili İmparatorluk Film Meslek Grubu (Die Reichsfachschaft Film -RFF) ve Film Meslek Odası (Die Reichsfilmkammer - RFK) kuruldu. Film işiyle uğraşan yönetmenlerden sanatçısına, ışıkçıdan dağıtımçıya kadar bu oda ve birliklere üye olması zorunluluğu getirildi. Buralara üye olmayan ya da üye olamayan kişilere çalışma izni verilmedi. Çekilecek her filmde çalışacak personelin kendi bilgilerinin yanında ailesiyle ilgili bilgileri de vermesi isteniyordu. Burada en önemli kıstas ailesinde ya da geçmişinde Yahudilik olmamasıydı. Hitler döneminin film üretiminin tek amacı Hitler’in düşüncelerine uygun film üretmek ve Hitler’in düşüncelerini yaymaktı. Elbette bu filmelerin eğlenceden daha çok propaganda filmleri olacağı çok açıktı. 6 Haziran 1933 tarihinde bakanlık Yahudilerin, komünistlerin, yabancıların ve rejim muhaliflerinin bu birliklere üye olmasını yasakladı. Bununla birlikte Almanya’da film yapımı sadece ve sadece, küçük istisnalar olsa da rejim taraftarlarının eline geçti. 1920 yılında çıkarılan Film Yasası 1934 yılında iptal edildi ve nasyonal sosyalist sisteme aslında ihtiyaç duymadığı yasal alt yapı da verilmiş oldu. Hükümet politikalarına uygun filmlerin üretimi için 1933 yılında Film Kredi Bankası adıyla bir banka kuruldu.” (Courtade ve Cadras, 1975: 24)

Nasyonal sosyalistlerin iktidara gelmesinden film alanında tüm yasal ve teknik altyapı düzenlemelerini gerçekleştirdikleri 1936 yılına kadar en az 1500 rejim karşıtı sinemacı ülkeyi terk etti. “20. yüzyılın başında gelişmeye başlayan ve ciddi başarılar gösteren Alman sineması kısa sürede nasyonal sosyalistlerin arileştirme politikası sonucu çöktü. Canlı sinema kültürü öldü. Ülkeyi terk etmeyen sinemacılar da diğer muhalif aydın ve sanatçılar gibi ya öldürüldü ya hapsedildi. (Handbuch, 1979: 21)

Nasyonal sosyalist iktidar sinemaya özel bir önem verdi. Bu dönemde film üretimi ve dağıtımının ideolojik – siyasi kontrolünün sağlanması için bütün tedbirler alındı. Örneğin çekilen bütün filmlerin senaryoları, Propaganda Bakanlığı senaristleri tarafından okundu. Senaryonun okunmasından filmin montajlanmasına kadar sürekli sansür kurulu görevini yaptı. Filmin yapım aşamasında sansürlenmesi yetmedi ayrıca film gösterime girmeden önce son biçimini yine Berlin’de bizzat Goebbels ya da bakanlık üst düzey yetkilileri “nasyonal sosyalist” ideolojiye uygunluğu açısından son kontrolden geçirdi. Elbette bu dönemde kontrolden geçmiş filmler hakkında film eleştirisi yapmak da yasaklanmıştı. Zaten bakanlık filmleri piyasaya sürerken “sanatsal”, “halk eğitime yönelik” ve “devlet politikası açısından değerli” gibi kategorilere ayırarak eleştirisini de başından belirtmiş oluyordu. Ancak bu Nazi filmlerinin hepsinin ağır siyasal filmler olduğu anlamına gelmesin.

“Film üretiminin büyük bir kısmının siyasi alanla bir ilgisi yoktu. Sonuçta Alman halkı boş zamanını kolay anlaşılır filmlerle geçirmeliydi. Goebbels filmlerin % 80’inin eğlence filmi sadece geriye kalan % 20’sinin ulusal eğitime yönelik propaganda filmi olmasını istemişti. Hem de bu sonuncular sinema izleyicisi üzerinde bilinçsizce bir etki bırakmalıydı. Hatta basit eğlence filmlerinde faşist propagandaya

yönelik gamalı haç ve Hitler selamı bile yer almamalıydı. İkinci Dünya Savaşı sırasında filmlerde savaş gösterilmedi, savaş konusu çok seyrek işlendi.” (Greiner, 2008)

Hitler zamanında yani 1933 ila 1945 yılları arasında çok sayıda film üretildi. Bu dönemde en az 1000 film üretildiğini belirtilmektedir (Hake, 114) hatta Peter Zimmermann’a göre tam 1353 konulu / kurmaca film çekilmiştir (Zimmermann, 2005: 104). Filmlerin önemli bir kısmında faşist Almanya’nın günlük hayatından herhangi bir ize rastlanmamasını, faşist ideolojinin kabaca değil de ürünün içine yedirilerek halka ulaştırılması hedefinin gözetildiğiyle açıklamak mümkün. Film izleyicilerinin farkında olmadan, kendiliğinden ideolojik olarak verileni alması hedeflenmiştir. Naziler, uzun metrajlı filmlerde özledikleri ve olmasını istedikleri Alman toplumunun eğilimlerini, hareketlerini ve ahlakını göstermeye çalışmışlardır.

1.2 Savaş Sonrası Almanya’da Sinema Sektörünün Yeniden Yapılanma Süreci: UFA’ya Karşı DEFA

UFA (Universum Film AG- Stüdyo Babelsberg) 1912 yılında ilk film çekiminin gerçekleştirildiği, Hollywood perspektifinde yapılandırılan en büyük Alman sinema stüdyosu olarak Alman sinema tarihinde yer almıştır. 1929 yılında film endüstrisinin yaşadığı kriz ve ardından Nazi iktidarı ile birlikte Nasyonal Sosyalist sürecin propaganda merkezine dönüşmüştür.

Nisan 1945’te ise Potsdam-Babelsberg’te bulunan UFA Film stüdyosu Sovyetler Birliği kontrolüne geçer. 1946 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesi ile birlikte DEFA (Deutschen Filmaktiengesellschaft) adını aldı. Savaş ve 12 yıllık Hitler döneminin ardından yeni yapılanma sürecine giren Almanya’da Berlin ve Postdam-Babelsberg film stüdyolarının oyuncularını, kameramanları, yönetmenleri savaşta olanları unutarak kısa süre içinde tekrar filmler çekmeye başladı. Bu kez Almanya’da bulunan işgal ülkeleri savaş sonrası çekilecek filmlerde kontrolü ele aldı. 9 Haziran 1945’den sonra kurulan Sovyetler Birliği kontrolü altındaki bölgede SMAD - Yüksek Sovyet Askeri İdaresi’nin kurulması, ardından 1946’da savaş sonrası Babelsberg’te ilk sinema prodüksiyon firmasının DEFA adıyla kurulma sürecine gidilir. Burada Sovyet kontrolünde antifaşist ve toplumun demokratikleştirilme sürecine eşlik eden filmlerin çekilmesi öngörülür. Böylece 1949 yılına kadar SMAD kontrolünde gelecek kuşakların demokratik süreci desteklemesi, geçmişle bağların koparılması ve hümanist bakış açısı ile farklı ülkeler ve insanlarını dikkate alan filmlerin çekilmesi söz konusu olur. İlk kez Althof –Babelsberg stüdyosunda *Die Mörders unter uns* filmi 1946 yılında bu amaçla Wolfgang Staudte tarafından çekilir. Ekim 1949’da Doğu Almanya’nın kurulmasıyla DEFA

(Deutsches Film AG) Sovyet etkisinde Almanların daha etkin olduğu bir sürece girer. 1990’ yılında ise Demokratik Alman Cumhuriyeti’nin dağılmasıyla satılır.

Bugün için UFA GmbH-Babalsberg, birçok film şirketi ve televizyon endüstrisine hizmet veren, medya ve film merkezi olarak önem taşımaya devam etmektedir (Poss ve Warnecke, 2006: 18-27).

Sonuç olarak, savaşın bitmesiyle birlikte Alman sinemasında yeni arayışlar başladı ve Federal Almanya ve Demokratik Almanya olarak ikiye ayrılmış Almanya’da, iki farklı sinema akımı gelişmeye başladı. Konumuz itibarıyla bu çalışmada Federal Almanya sinemasının bir akımı ve akımın önemli temsilcilerinden Rainer Werner Fassbinder incelenecektir. Buraya kadar söylediklerimizi yani bu bölümü şöyle özetlemek mümkündür:

“Almanya’da ikinci dünya savaşından önce, Nazilerin iktidara gelişi ve savaşın bitiminden 1960ların sonuna kadar Alman sineması büyük bir suskunluk içine girdi. Bilindiği gibi film dünyasında düzenli olarak etkili sinema örneklerinin verildiği ve güçlü bir sinemanın olduğu Almanya’da bu uzun suskunluğun nedeni, uygulanan ırkçılık politikası ve seçkin Alman yönetmenlerinin savaş öncesi ya da savaş sırasında Almanya dışına kaçmaları, özellikle de Hollywood’a yerleşmeleri ve oralarda film yapmaya devam etmeleriydi. 2. Dünya Savaşı’ndan sonra da büyük sansür ortamının bitmediği ve onun yerini alacak güçlü bir ulusal sinema kalmadığı için Alman sineması kendi sahip olduğu yeri ezeli rakibine, Hollywood sinemasına kaptırdı. 1960’dan sonra ani bir uyanış gösterip birbiri ardına sinema tarihine geçecek kadar güçlü filmler ortaya koyan Alman sinemasının önemli isimlerinden birisi de hiç kuşkusuz Rainer Werner Fassbinder’dir” (Kafalı, 1999: 29).

1.3 Oberhausen Bildirisi ve Yeni Sinemacılar

Yeni Alman Sineması ya da Genç Alman Sineması, Federal Almanya’da 1960’lı ve 1970’li yıllarda genç sinemacıların geçmişle bağlarını kopardıkları filmleriyle öne çıktıkları döneme işaret eder. Söz konusu eskiyle bağların koparılması ve Yeni Alman sinemasının temellerinin atılma süreci sadece o dönemle sınırlı kalmaktan öte sonraki yıllarda da genç yönetmenleri ve filmlerini en çok etkileyen akım olmuştur. Rainer Werner Fassbinder de bu akımın öncü isimlerinden biridir.

Bu akımın önde gelen ya da akımın en önemli temsilcileri olarak kabul edilen yönetmenler birinci ve ikinci jenerasyon olarak iki başlıkta incelenebilir. Buna göre ilk jenerasyonda Alexander Kluge, Edgar Reitz, Frans Josef Spieker, Haro Senft, ikinci jenerasyonda ise; Wim Wenders, Volker Schlöndorf, Werner Herzog, Hans – Jürgen Syberberg, Werner Schroeter ve Rainer Werner Fassbinder isimleri öne çıkmaktadır. O döneme damgasını vurmuş bu yönetmenler, daha sonra hem Avrupa hem de dünya sinemasında toplumsal ve siyasal eleştirileri ile kendi sinema dillerini yaratan, sinema tarihine yeni bir bakış açısı getiren sinemacılar olarak kabul edilmişlerdir.

Yeni Alman Sineması, kendinden önce ve bu dönemde özellikle İtalyan ve Fransız sinemasında etkili olan “Autorenfilm” akımından etkilenmiş ve yönetmenler, tıpkı Autorenfilm akımına dahil olan yönetmenler gibi filmin senaryosundan montajına kadar her şeyiyle ilgilenmiş, adeta “bir roman için yazar neyse, film için de yönetmen odur” anlayışı içinde çalışmışlardır.

Yeni Alman Sineması yönetmenlerinin filmleri de tıpkı “Autorenfilm” yönetmenlerinin filmleri gibi, büyük yapım şirketleri tarafından değil de, kendileri ya da küçük bağımsız yapımcılar tarafından üretilmiştir. 68 hareketi gibi dönemin siyasal toplumsal gelişmelerinden etkilenen bu yönetmenler, daha özgürlükçü ‘yeni Avrupa’nın doğuşundan hem etkilenmiş hem de yeni Avrupa’nın doğmasına etki etmişlerdir.

1960lı yılların başında daha sonra Yeni Alman Sineması’ını oluşturacak yönetmenler kendi aralarında ya da buldukları ortamlarda eğlence veya macera filmleri yerine, zamana uygun toplumsal ve siyasal filmler yapmak gerektiğini tartışmaya başladılar. İçinde yaşanan toplumsal durumu ve siyasal gidişatı eleştirmek ve bu sürece katkıda bulunmak isteyen yönetmenler, filmlerle izleyiciye bu yönde bir mesaj verme düşüncesini savunmaktaydılar. Bu akım içinde değerlendirilen yönetmenler, “eğlence filmi” tarzında film yapmayı reddederken, aynı zamanda “nasıl bir film yapılmalı” konusunda tartışma yürütmekteydiler.

Alman yönetmen Joe Hembus, 1961 yılında “Alman Sineması daha iyi olamaz” başlığı ile bir kitap yayınladı. Kitap yayınlandığında 28 yaşında olan Hembus, bu provokatif başlığı özellikle seçmişti, çünkü ona göre, Alman sinemanın çok kötüydü ve aslında değişmesi de mümkün görünmüyordu.

Hembus, kitabınının daha ilk sayfasında daha sonra çok tartışılacak şu soruyu soruyor; “Alman sinemasına ne oldu?” ve ardından şu saptamalarda bulunuyordu: “Batı Alman sineması kötü bir sinema, kötüye doğru gidiyor. Bizi de kötü yapıyor. Kendisine kötü davranılıyor. Bundan sonra da kötü kalacak...”⁶ Alman sinema yazarı, Drommert, Hembus’un sözlerinin ağır, ama değer verilmeyi fazlasıyla hak ettiğini, çünkü “Hembus’un, sinemaya bir sinemacı olarak içeriden eleştiri getirdiğini” belirtiyordu.

“Hembus’un analizleri yetersiz ama sağlam ve ilginç bir bakış açısına sahip. Çünkü Alman sinemasının sağlığına kavuşmasının yolunu akıl ve gençlikte görüyor. Ve Fransa’da *Chabrol, Godard, Truffaut, de Broca, Doniol-Valcroze tarafından temsil edilen nouvelle vague*, Hembus için film rönesansına en güçlü ışığı oluşturuyor” (Aktaran Drommert, 1962).

Alman yazar ve sinema bilimleri profesörü Hans Helmut Prinzler ise, Hembus’un bu çalışmasındaki eleştirilerinin odağında yer aldığı gibi, “fantazisi olmayan, cesaretsiz bir

⁶Reném Drommert, <http://www.zeit.de/1962/02/wer-gibt-joe-hembus-einen-film/komplettansicht>, 12. Januar 1962.

biçimde, hep aynı malzemeyi, aynı tarz işleyen, aynı yapımcılarla çalışan, yenilik hakkında en ufak bir adım atmayan yapımcıların ve dağıtımçıların olduğuna” dikkat çekmektedir.⁷ Buna göre Prinzler de, yüzyıl başındaki Alman sinemasının çok daha iyi olduğunu söylerken, aynı zamanda Hembus’un eleştirilerine katılmakta ve onun bu sorunu görerek bir değişiklik yapılmasının gerekliliğini savunduğunu belirtmektedir. Çünkü Prinzler, Hembus’un bu yazıyı yazdığı yıllarda Alman Sineması iflas etmiş olduğunu ve her türlü acımasız eleştiriye hak ettiğini belirtmektedir:

“O yıllarda yeni Alman Film Ödülleri alacak film bulmak bile zordu. Uluslararası Sinema Festivalleri Alman filmlerine ilgi duymuyordu. Auteur film yapmak isteyen yönetmenlerin gözü ise Fransa’daydı. Çünkü Fransa’da bu yönetmenlerin filmleri seyirciyi ele geçirmişti. Hembus, büyük yazarlar, yönetmenler, kameramanlar ve yapımcıların damga vurduğu 20’li yıllardaki Alman sinema tarihini inceledi...” (Prinzler, <http://www.hhprinzler.de/filmbuecher/der-deutsche-film-kann-gar-nicht-besser-sein/>)

Hembus’un kitabının başında dile getirdiği tezleri Alman kamuoyunda ciddi taraftar bulmakla birlikte özellikle 5 tezinden biri olan beşinci, yani en sonuncusu gerçekleşmedi. Ine Drommert Hembus’un Alman sineması ile ilgili tezlerini şöyle özetliyor. Türkçeleri karşlarına yazıldı: (Drommert, 1962)

“Er ist schlecht: 0 (Alman sineması) kötü.

Es geht ihm schlecht: Kötüye gidiyor.

Er macht uns schlecht: Bizi kötü ediyor.

Er wird schlecht behandelt: Ona kötü davranılıyor.

Er will auch weiterhin schlecht bleiben: Alman sineması bundan sonra daha da kötü kalacak.”

Hembus, son tezinde “Alman sineması bundan sonra daha da kötü kalacak” diyordu. Hembus, kitabını da aslında Alman sinemasının kurtulmayacağı, bundan sonra da kötü bir sinema olarak kalacağı üzerine kurmuştu. Asıl işlediği konu bu kitabın başlığı oldu.⁸ Buna karşılık büyük olasılıkla Hembus’u okumuş 26 genç yönetmen, Hembus’tan bir yıl sonra 28 Şubat 1962’de 8. Oberhausen Batı Almanya Kısa Film Festivali’nde Oberhausen’da biraraya geldiler ve Oberhausen Manifestosu adıyla bir bildiri yayınladılar.

Bu manifestodan sonra Alman sineması yeniden canlandı, uluslararası ününe yeniden kavuştu. Böylece Alman sineması eski canlılığını yakaladı ve eski seyircisiyle buluştu. Bir diğer ifade ile Almanya’da yeni bir sinema doğdu ve bunun adına da Yeni Alman Sineması denildi. Oberhausen Bildirisi’ni ilk imzalayan isimlerden Bodo Blüthner, Boris v. Borresholm, Cristian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand

⁷(<http://www.hhprinzler.de/filmbuecher/der-deutsche-film-kann-gar-nicht-besser-sein/>)

⁸Joe Hembus’un 1961 yılında Bremen’de yayınlanan “Der deutsche Film kann gar nicht besser sein” kitabı aslında bir anlamda yeni sinemayı savunan insanların hem manifestosu oldu hem de karşı çıkılması gereken, aksi kanıtlanması gereken bir meydan okuma bildirisi oldu.

Kihtl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Roland Martini, Hans – Jürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Firtz Schwennicke, Haro Senft, Franz – Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth olarak öne çıkarken, bazı metinlerde Raimond Ruehl'in isminin çizildiği görülmektedir. Ayrıca Yeni Alman Sineması'nda ikinci jenerasyonda ismi geçen Werner Herzog'un da daha sonradan bu bildiriye imza attığı belirtilmektedir.

28.02.1962 yılında Oberhausen Maifestosu'nu kaleme alan yönetmenler yazdıkları bu manifestoda geçmişe olan eleştirilerini ve geleceğe yönelik önerilerini ortaya koydular:⁹

ESKİ SİNEMA ÖLDÜ, YENİSİNE İNANIYORUZ

"Geleneksel Alman Sineması'nın yıkılışıyla birlikte, bizim tarafımızdan reddedilen bir anlayış, nihayet ekonomik ömrünü tamamladı. Böylelikle yeni sinema, yaşamaya şansına sahip oluyor.

Genç yazarların, yönetmenlerin ve yapımcıların Alman Kısa Filmleri son yıllarda uluslararası festivallerde çok sayıda ödül kazandı, uluslararası eleştirmenler tarafından kabul gördü. Bu yapımlar ve başarıları gösteriyor ki, Alman Sineması'nın geleceği yeni bir sinema dili konuşarak, kendini kanıtlamış filmler üzerinde yükselecek.

Diğer ülkelerde olduğu gibi, Almanya'da da kısa film okulu uzun metrajlı filmin deneysel alanı haline geldi.Yeni Alman Sinemasını kurmak iddiasında olduğumuzu ilan ediyoruz. Bu yeni sinemanın yeni özgürlüklere ihtiyacı var.

Film sektörünün geleneksel uzlaşmalarından özgürleşmek.

Ticari ortakların dış etkilerinden bağımsızlaşmak.

Özel çıkar/ baskı gruplarının hâkimiyetinden bağımsızlaşmak.Yeni alman sinemasını yaratacak somut entelektüel, yapısal, ekonomik anlayışa sahibiz. Hep birlikte ortak ekonomik riskler almaya hazırız.Eski sinema öldü. Biz yenisine inanıyoruz.¹⁰

Görüldüğü gibi Yeni Alman Sineması'nın yönetmenleri, ekonomik bağımsızlığın altını çizirken, siyasi ve toplumsal konularda zamanının ruhuna uygun film yapma niyetinde olduklarını vurgulamaktadırlar. Böylece eski sinemanının öldüğünü ilan eden genç yönetmenler, sinemanın eğlence aracı olmaktan çıkarılıp, izleyiciyi düşünceye sevk eden bir araç haline getirilmesini savunmaktadırlar. Bu yönetmenlerin öncelikli konusu piyasa ve para değildir. Oberhausen Bildirisi'nde imzası olan yönetmenler, büyük yapımcıların emrindeki

⁹İnternette bildirinin çeşitli çevirisi bulunmakta ancak, buradaki çeviri bana ait. Çeviri yapılırken mümkün olduğunca metnin biçimine ve mantığına sadık kalındı. Bazı bölümleri Türkçeye uygun hale getirmek metnin daha işlek olmasını sağlayabilir, çeviri kokmasını engelleyebilirdi ama metnin özünü yansıtmaktan uzaklaşabilirdi. Yeni bildiri yayınlayan genç yönetmenlerin bu bildiride ayrıca bir biçim kaygısı da güttükleri düşünüldüğü gibi çevrildi.

¹⁰Metni imzlayan yönetmenlerin isimleri arasında Fassbinder'in adı yok. Çünkü Fassbinder, 2. jenerasyonda— yani takipçisi... Ancak Fassbinder, Yeni Alman Sineması'nın ya da diğer adıyla Genç Alman Sinemasının en önemli isimleri arasında yer almaktadır.

ticari sinemanın ya da sinema endüstrisinin yerine "Auteur" yönetmenler tarafından yapılan bağımsız sinemayı koydular.

Oysa Rus balet Vaclav Nijinsky 1917 yılında hatıra defterine şöyle yazmaktadır: "Sinema paranın artmasına hizmet etmektedir. Para ise sinema salonlarının artmasına..."¹¹ Nijinsky, 20. ve 21 yüzyılın en büyük endüstri kollarından biri olan sinemanın kapitalizmle ilişkisini, kapitalizmin önemli bir sektörü olduğunu görmüş ancak Almanya'nın genç sinemacıları bu fikre karşı çıkmaktan geri durmamıştır. Çünkü genç Alman yönetmenler, filmlerdeki siyasi ve ekonomik bağımsızlığın estetik kaliteyi artıracığına inanmaktaydılar.¹²

Yeni Alman Sineması, her ne kadar Fransa'da François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Alain Resnais gibi ünlü yönetmenlerin geliştirdiği "Yeni Dalga" akımından etkilenerek, tıpkı bu akım gibi eski sinemaya, yani "Babanın Sineması"na karşı akım olarak ortaya çıkmışsa da, bu akımdan farklı olarak önemli ayırteci bir yanları da vardı.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Alman Sineması etrafında birleşen genç Alman yönetmenler öncelikle Nazi sinemasıyla yani faşizm dönemi Alman propaganda sinemasıyla hesaplaşmaya giriştiler. Fransız yeni dalga yönetmenleri, eski sinemaya karşı isyan ederken, Alman yönetmenler ise, eski olan her şeye isyandaydılar. Fransız Yeni Dalga Sinemacıları, eski Fransız film estetiğine karşıydılar ve biçim üzerinde ağırlıklı dururken, Alman yönetmenler, yaygın bir siyasi ve ekonomik düşmana sahiptiler. "Onlar bir bakıma eski Nazilere, tozlu Almanya'ya, ticarileşmeye karşıydılar.(...) Alman yönetmenlerin bir kısmı daha sonra, bu konuda söylediklerinin tam tersini yaptılar. Ancak Oberhausen Bildirisi, aynı zamanda Almanya'ya karşı bir aşk/ nefret ilişkisi" olarak da yorumlanabilir."¹³

Bununla birlikte Yeni Alman Sineması yönetmenleri, siyasal ve ekonomik duruş dışında Alman sinemasına yeni bir estetik ve sanatsal bakış da getirmeye çalıştılar. Genç sinemacılar, montajdan ışığa, kameradan senaryoya kadar filmin tüm aşamalarında yönetmenin belirleyici olduğu "Auteur" yönetmen dönemini başlatırken, bütün bu süreçlerin ekonomik olarak bağımsız bir biçimde yürütülmesine de özel önem gösterdi. Bu sadece Fransa'daki gibi "Auteur" yönetmen dönemine geçilmesi değil, yeni bir film anlayışının ve hatta sinema sektörünün oluşmasını da beraberinde getirdi. Bu durum, Alman Sineması'nda hakim olan piyasa anlayışını kırıp filmlerin "sanat eseri" olduğu bir dönemi başlattı.

¹¹ Aktaran, Matthew Tiews: Almanya'da yayınlanan Merkur Dergisi'nin 2003 yılı 9/10. sayısında "Kapitalismus im Kino" adlı makalede, s. 920.

¹²50 Jahre Oberhausener Manifest: Die ins blühende Beetpinkelten, Von Lars-Olav Beier, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/oberhausener-kurzfilmfest-erinnert-an-manifest-der-jungregisseure-1962-a-830294.html>)

Özellikle ikinci jenerasyon Yeni Alman sinemacılarından Margerita von Trotta, Helma Sanders-Brahms, Reiner Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders veya Volker Schlöndorff gibi yönetmenler, kültürel anlamda iddialı kaliteli filmlerle, daha çok seyirci beğenisine hitap edecek biçimde yapılmış filmler arasında, üstesinden gelinemez bir karşıtlık olduğunu düşünmüyorlardı. Bu yönetmenler, kaliteli, kültürel anlamda yüksek beğeniye hitap eden ve aynı zamanda popüler olabilecek filmler yapılabileceğini göstermek istiyordu.

Yeni Alman Sineması hareketiyle Alman filmleri tekrar, tıpkı 1920’li ve 1930’lı yıllardaki gibi uluslararası piyasalarda kendine bir yer, hatta saygınlık buldu. “Yeni Alman Sineması bir ‘German Film Boom’ yaşanmasına neden oldu ve nitekim Yeni Alman Sineması’nın kaliteli örneklerinden biri olan Teneke Trampet (Blechtrommel, 1979) 1980 yılında Oskar için aday gösterildi. Yeni Alman Sineması ve bu akımın bazı yönetmenleri birden bire ulusal Alman sinemasının uluslararası düzlemde temsilcisi haline geldi...” (Rudiger, 2013: 169) Böylece, Yeni Alman Sineması hareketi altında film yapan birçok yönetmen ülkesinden önce yurtdışında saygın bir yönetmen olarak tanındı.

“Yeni Alman Sineması’nın biçim ve içeriği, özellikle 1960ların daha az analize dayalı ve daha çok anlatıma dayalı içerik ve biçime dayalı diğer Alman filmleri ve dünya sinemasından büyük ölçüde ayrılıyordu. Bu dönemin yönetmenleri, filmlerinde teoriden çok somut olgulara, kolektiften çok bireyselle, akıldan çok duygulara önem veriyordular.”. (Rudiger, 2013: 169) Aslında Yeni Alman Sineması bir arayış, bir deneyim arayışı içindeydi. Ve akımın asıl önemli özgülüğü de tam bu arayış ve deneyselik içinde olmasıydı... Rüdiger’e göre, Yeni Alman sinemasının yönetmenleri bir arayış içindeydi, “çünkü “yönetmenler için aidiyet ve köken arayışı birçok filmin ortaya çıkmasına neden oldu. Bu arayış bireysel, kuşak bağlamında ve ulusal düzlemde sürdü. Ancak, kişisel düzlemdeki arayışlar genel arayışları ve toplumsal düzlemi asla dışlamadı. Bir diğer ifade ile daha çok özel alanın, siyasal olduğu düşünülür. İnsanlar arası ilişki ve bu ilişkinin sonucu toplumsal ilişkilerin ve anlayışların bir sonucu olarak görüldü. Bireylerin kimlik arayışları, yeni Almanya’nın aidiyet arayışı olarak değerlendirildi ve filmlerdeki karakterler, sınıfsal ya da grup temsili karakterler olarak çözümlendi” (Rudiger, 2013: 171).

Tomas Elsaesser’e göre, Yeni Alman Sineması yönetmenlerinin en önemli özelliğini anlatan kavram “Erfahrungshunger” yani “deneyim açlığı” kavramıydı. (Elsaesser, 1994: 18) Elsaesser, bu yönetmenlerin sadece bir “arayış” içinde olmadıklarını, “deneyim edinme açlığı çektiklerini” vurgulayarak, aslında bu açlığın çok çeşitli alanlarda yeni üretimler yapılmasında itici gücü olduğuna dikkat çeker.

Bununla birlikte Oberhausen bildirisini imzalayan isimlerin önemli bir bölümünü daha sonra yönetmen olarak görmek mümkün olmaz ve çoğu unutulur. Ancak, bu yönetmenler ve bu bildiri, daha sonra dünya çapında üne kavuşacak olan Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff ve Rainer Werner Fassbinder gibi genç yönetmenlerin yolunu açar. Yani

söz konusu manifestoda kullanılan yaklaşık 150 sözcük bu yönetmenler için bir alfabe işlevi görür.

1.4 Geçmiş ile Bağların Koparılması ve Yeni Alman Sineması

Almanya’da 2. Dünya Savaşı bitiminin ardından, yani 1945 yılından itibaren başlayan ve sonrasında “1960’lı yıllarda süren film üretimi ağırlıklı olarak Western türü, Ajan ve Sex filmlerini kapsayan piyasa türü filmlerden oluşuyordu. Daha sonraları, bu türlere ek olarak Alman macera yazarı Karl May’in kaleme aldığı Winnetou serialleri, öğrenci şakaları (Lümmelfilme) yanında Edgar Wallace romanlarından uyarlanan polisiyeler ve Mario Simmel romanlarından yapılmış seri filmler ortaya çıktı. (Elsaesser, 1994: 18) Savaş öncesi adından ciddi filmlerle ve estetik yönüyle söz ettiren Alman Sineması’nın 2. Dünya Savaşı sonrası bu tür filmlere yönelmesi uzun yıllar süren savaşla gerekçelendirilebilir...

1960’lı yıllarda Almanların hayatına televizyonun girme sürecine kadar, savaştan yenik çıkan Alman halkı için bu üç tarz film önem taşıyordu. Halk bu filmlerle gülüyor, hüzünleniyor, macera arıyordu ya da seks konusunda fantastik görüntülerle oyalanıyordu. İlerleyen yıllarda bu filmleri gösteren sinemalar gibi, bir bütün olarak film endüstrisi de Alman halkını kitlesel olarak etkisi altına alan televizyonla rekabet edemez duruma geldi. Bir anlamda Alman film endüstrisi, film içeriği ve estetik yönden ne Hollywood ne de diğer Avrupa sinemasıyla rekabet edemez haldeyken, bir de televizyon rekabetiyle karşılaşınca, iyice krize girdi.

Böylece “1959 yılında Almanya’da 670,8 milyon sinema bileti satılmışken, 1969 yılında satılan biletlerin sayısı 172,2 milyona düştü.”¹⁴ Çünkü televizyon her şeyden önce bir eğlence aracı olarak evlere girdi ve kesintisiz bir eğlence sunarak Alman sinema seyircisinin para ödeyerek birkaç saatliğine satın aldığı sinema eğlencesini rekabet edemez hale getirdi.

Öte yandan Yeni Alman Sineması içinde yer alan ve Alman soluna yakın duran birçok genç yönetmen hem Western, Ajan ve Sex Filmlerine hem de televizyon kanalları aracılığı ile kitleleri evlerinde esir almış Amerikan tarzı “kitlesel eğlence” kültürüne karşıydılar.

Aslında Almanya’da televizyondan pompalanan Amerikan tarzı kitlesel eğlence ve müzik kültürü, eğitilmiş orta sınıfları da meşgul ediyordu: Bu sınıf, bir yanda 50’li yılların aile komedisi, romantik melodramlar ve gerici halk müziğini izlerken diğer yandan, Amerikanvari kitlesel eğlence kültürünün ülkeyi nasıl sardığını düşünüyordu. Eğitilmiş orta sınıf, “zamanın ruhuna uygun olarak ikinci tarafta, yani Amerikan kitlesel eğlence endüstrisinin tarafında yer alırken, hem bundan yakınıp hem de kendini popüler müzik ve eğlence filmlerinin akışına

¹⁴https://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Film#Die_Kinokrise_und_die_.E2.80.9EAItbranche.E2.80.9C

kaptırmıştı. Sol kesim ise, eski tarzı oluşturan melodramlar, romantik aile komedileri, gerici halk müziği ile yeni tarzı oluşturan ve televizyonlardan yayılan Amerikanvari eğlencenin, yani Amerikan kitlesele müziğinin ve sinemasının eski tarz ile özünde paralellikler gösterdiğini, aralarında bir bağ olduğunu gördü” (Elsaesser, 2012: 19).

Ardında korkunç bir faşizm geçmişi olan Alman solu ve elbette Yeni Alman Sineması yönetmenleri, “halkın sevdiği” ya da “halkı yücelten” her şeye uzak durmak gerektiğini tarihsel bir ders olarak çok önceden Pitt Koch’dan öğrenmişti. Nazizmin, daha doğrusu Hitler’in kitleleri harekete geçiren popülizmi, faşizmin “halkı” keşfetmesi ve halk romantizmi Alman halkına pahalıya mal olmuştu. Kitlesele olan yerine bireysele yönelmenin daha doğru olacağını kavramıştı. Hitler, daha saf, daha güçlü, daha sağlıklı Alman ırkının yaratılması mücadelesi verirken tarihsel olarak halkın gücüne dayanmıştı ve halkın gücü de “arı olmayan her şeyi” yakıp yıkmıştı. Savaş sonrasında sağcılar, “apolitik ve tarihsel olmayan bir ulusal kültürden bahsederken”, sol kesim bunun olamayacağını ve enternasyonal bir kültürün yaratılmasını düşünmekteydiler... Bu bilinç yeni Alman Sineması’na dahil olan yönetmenlerin kendi sesini bulmasını hızlandırdı (Elsaesser, 2012: 20).

Sonuç olarak Yeni Alman Sineması 1960’lı yıllardan başlayarak televizyon ve Hollywood sineması karşısında bir kırılma, gerileme yaşamasına karşın bir sektör olarak varlık gösteremeseler de autor yönetmenlerin ulusal ve uluslararası ses getiren farklı sinema filmleriyle haklı başarılar elde eden yönetmenlerin varlığını sürdürdüğü bir süreci de beraberinde getirmiştir. Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Wim Wenders, Völker Schlöndorf, Margerataha von Trotta gibi isimler toplumsal, siyasal eleştirel dilleri ve sinemada farklı olanların sesi olmayı başarmışlardır. Alman Sineması’nın aykırı çocuğu, olarak da tarif edilen ve Almanya’da birçok tabu konuları korkusuzca sinema filmlerine taşıyan Fassbinder için “ötekinin sunumu” tek başına sistemin ötekileştirdikleri kurbanlar olmanın ötesinde, kurbanlar arasındaki güç ve iktidar konusunu da alması bakımından farklılık taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

RAINER WERNER FASSBINDER SİNEMASI

2.1 Fassbinder Filmlerinde Yönetmenin Biyografisinden Etkiler

Yeni Alman Sinemasının en önemli isimlerinden Rainer Werner Fassbinder'i sadece "yönetmen" ya da "oyuncu" veya "sinemacı" diye tanımlamak çok zor. Kısa hayatında Fassbinder, sanki gerçekten "acelesi varmış" gibi sürekli üretmiş ve çok sayıda eser ortaya koymuştur.

"1969-1982 yılları arasında yeni Alman Sineması'nın en önemli temsilcisi olan yazar, oyuncu, yapımcı ve yönetmen gibi birçok alanda eserler ortaya koyan Fassbinder (1945 doğumlu) 1982 yılında 37 yaşında hayata veda etti. Geride 44 film, 37 filmin senaryosu, 21 filmde oyunculuk, 4 radyo programı ve çok sayıda tiyatro oyunu, televizyon programı bırakmıştır. Yoğun çalışma temposu onun yaşamına mal olsa da kısa süren yaşamında birçok eser ortaya koymuştur. 14 yıl içinde bu kadar nitelikli eseri ortaya koymak, kendisi ile en fazla özdeşleşen "öldüğümde ancak uyuyabilirim" sözü ile örtüşmektedir.

Çoğu zaman Fassbinder üzerine yorum yapanlar onun bu kadar kısa süre içinde (1969-1982) 42 filmi nasıl yazdığı, yönettiği üzerine odaklanmaktadırlar. Sadece 42 film ile nicel bir üretimden bahsetmek de yanlış olur, yaptığı filmlerin büyük bölümü birer usta işi sanat eseridir ve çoğu zaman Bergman, Bunuel, Visconti, Fellini, Godard ile kıyaslanır ki, burada saydığımız yönetmenler yaşlılıkları döneminde de çok sayıda film çekmişlerdir.

Fassbinder filmlerini yapma sürecinde film ekibi ile kurduğu karşılıklı bağımlılık, aşk ve nefret ilişkilerini de içinde barındıran ikinci bir aile yaşamı sürdürdü. Aynı kadın oyuncularla çalışıyor genellikle; Hanna Schygulla, Margit Carstensen, daha sonraları Barbara Sukova, Rosel Zech vb. gibi isimleri Alman sinemasına kazandırması, yıldız oyuncu yapması yanında, Kurt Raab, Günther Kaufmann, Harry Baer gibi erkek oyuncular da ekonomik, parasal, duygusal ve seks ilişkisi bağlamında Fassbinder'e bağlıydılar. Fassbinder'in tiyatro ve film ekibi ile kurduğu yakın aile ilişkileri hem yoğun üretime dayalı ama hem kendine hem de birlikte film yaptığı arkadaşlarına karşı, sert, yıkıcı bir güç sergilemesinin de önünü açıyor, tabii estirdiği bu yıkıcı psikoterör sadece arkadaşlarına değil kendisine de yönelik. Bu ortam hem yaşam alanı olarak hem film ortamı olarak bir laboratuvar işlevi görüyordu. Geç kapitalizmin hüküm sürdüğü bir ortamda karşı oldukları sistem içinde birlikte 'Hippi –

Komün' bir yaşam sürdürme ve üretme gayretiydi belki ama Fassbinder'in baskın olduğu bir ortamdı bu aynı zamanda.”¹⁵

Fassbinder, ilk dönem kadın filmleri yapmamış, daha çok kendi kişisel tarihi ile ilgili filmler yapmıştır ancak 1965 yılından itibaren İkinci Dünya Savaşı'nda 20'li yaşlarda olan kadınların filmini yapmıştır. Fassbinder'in savaş dönemi genç kadınları sorunsallaştırmasının nedeni, daha küçük bir çocukken savaştan kaçan annesinin ailesi ile deneyimlediği savaş süreci olabilir. Fassbinder'in annesinin öğrenci olarak Münih'e gelmesi ve babası ile evlenmesinin ardından, Fassbinder daha 5-6 yaşlarında iken savaşın yıkımı nedeniyle annesinin akrabaları Danzig'ten yanlarına taşınır ve savaş sonrası aile üyeleri kendi yaşamlarını düzene sokana kadar da birlikte otururlar.¹⁶ Fassbinder, toplumsal gözlemlerinden ve sokaktan tanıdığı belki de annesinin ya da anneannesinin hayatından tanıdığı, kadınların hayatlarını anlatmaktadır. Yani Fassbinder, gittikçe yaşlanan, yalnızlaşan ve mutsuz bir hayat sürmek zorunda kalan, özgürleşme mücadelesi kesintiye uğrayan, erkek karşısında tekrar kaybeden ama Türkçe bir söylemdeki gibi adeta ölümden önce son bir diriliş gösteren kadınların filmini yapmaktadır.

Fassbinder'in zaten çocukken “çok sayıda baba ve anneye sahip olduğunu” söylediği ileri sürülür ve buradan yola çıkarak temsil ettiği hayatları “yeterince” tanıdığını söyleyebiliriz.¹⁷ Kadınlarla ilgili filmlerde Fassbinder'in işte bu çok iyi tanıdığı bu kadınların bir bölümünden bahsettiğini söyleyebiliriz. Sadece kadınları değil, Fassbinder'in filmlerinin önemli bir kısmında çocukluk hayatından tanıdığı insanları anlattığını da söylemek mümkün. Çünkü Fassbinder'in film konularıyla Münih'teki çocukluk ortamı karşılaştırıldığında çok yakın benzerlikler kurulduğu görülmekte. Özellikle pavyonda çalışan, alkolik, lezbiyen gibi toplum dışı bazı kadınları ve eşcinsel, uyuşturucu bağımlısı, yabancı, siyah yine toplum dışı bazı erkekleri buralardan tanıdığını da kabul edebiliriz. Weiß'in de vurguladığı gibi çocukluk dönemi aile içinde sorunlu bir sürece de işaret eder:

“Yetiştığı Sendlinger Straße 50 adresi hem ailecek oturdukları ev hem de doktor olan babasının muayenehanesidir. Dolayısıyla babasına muayene olmak için gelen hayat kadınları ve 'pezevenkler' evin içinde, bazen mutfak masasında oturup sıralarını beklemekteydiler. Her halükarda Sendlinger Straße'deki genelevler bölgesi ve bu çevre genç Fassbinder'in hayatında iz bırakan bir yer olmuştur.

¹⁵ <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>, (erişim tarihi: 15. 01. 2016)

¹⁶ <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>, (erişim tarihi: 07.1.2016).

¹⁷ Bu sözü nerede ve kime söylediği konusunda herhangi bir kaynak yoktur. Ancak bu sözü bu biçimde alıntılamanın çok sayıda kaynak vardır. Örneğin Die Welt gazetesinde Hermann Weiß “Der München-Kosmos des Rainer Werner Fassbinder” başlıklı 31. 05. 2015 tarihli yazısında şunları yazıyor: Er habe "zu viele Väter und zu viele Mütter gehabt", hat Fassbinder ein mal gesagt. Yani, “Çok sayıda anne ve babaya sahip olduğunu bir keresinde söyledi.” Ancak Weiss de bu sözü Fassbinder'in söylemiş olduğunu kaynak göstermeden yazıyor.

Bunun yanında ailesinin ilgisinden uzak olan, ‘okula mı yoksa sinemaya mı gidileceği’ konusu gibi önemli kararları bile tek başına Fassbinder’in kendisinin vermesi, ailesinin ona karşı ilgisizliği, 16 yaşında okulu bırakmasına neden olmuştur. Ancak bu dönemdeki deneyimleri onun sinemacı olmak hayaliyle yazdığı ilk hikâyelerinin, tiyatro ve sinema metinlerinin de kaynağını oluşturur” (Weiß, 2015)

Almanya’da savaş yıllarında kadınların en büyük özlemi cepheden eşleri, çocukları ve sevgililerinin geri dönmesidir... Ancak büyük özlemlerle cepheden dönen erkekler savaşın travması ile kadınlara yardımcı olmaktan öte bir yük olurlar. Çalışan kadınlar, erkekler lehine işlerini bırakmak zorunda kalır; ev işlerinde ve çocuk yetiştirmede de son sözü yine erkekler söylemeye başlar. Bu süreçte mücadele eden ve direnen kadınlar yasaların da erkekleri koruması nedeniyle kazanılmış statülerini bir bir kaybetmelerine neden olur. Sonuç olarak kadınlar yıllarca bekledikleri erkekler karşısında hayal kırıklığı yaşar ve savaş sonrası sonrası Almanya’da boşanmalar hızla artar.¹⁸

Savaş sonrası eve dönen erkeğin, kadın için nasıl bir yük haline geldiğini Alman sinemasında en iyi anlatan filmlerden biri 2003 yapımı *Bern Mucizesi* (Das Wunder von Bern)¹⁹ filmidir. Sönke Wortman’ın 1954 yılında beklenmedik bir biçimde dünya futbol kupasını kazanan Alman milli takımını ve takımın başarısını anlattığı film, diğer yandan savaş sonrası günlük hayata bir türlü adapte olamayan, savaştan ve esir hayatından sonra, 12 yıl hiç görmediği ailesine ve ülkesine dönen bir askerin filmidir. Film her ne kadar bir futbol başarısı filmi gibi görülse de bir yanıyla savaş sonrası Almanya’nın yeniden kuruluşunda yaşanan aile dramının filmidir.

Filmde savaştan ve esir yıllarından sonra eve dönen adam trenle Almanya’nın Ruhr bölgesinde bir istasyona gelmektedir. Aile istasyonda, trenin duracağı yerde, heyecanla baba karakterini beklemektedir. Adam trenden iner ve karısını kucaklar. Karısı korkuyla geri çekilir. Çünkü kucakladığı karısı değil kızıdır. Karısı da ordadır ama 12 yıl önceki halinden eser kalmamıştır. Yaşlanmış, yıpranmış, gri bir renge bürünerek tanınmaz bir hale gelmiştir.²⁰

Bu filmde, ilk şoku trenden inince yaşayan adam, evde ailesiyle geçirdiği zamanda her geçen gün bu aile içinde kendisinin bir işlevi olmadığını, ailenin savaş yılları boyunca onuz yaşamayı başardığını ve buna alıştığını görmüştür. Aile, bütün yoksulluğu, açlığı ve zorluğu o

¹⁸Birçok kaynaktan savaş sonrası boşanmaların arttığını görmek mümkün. Buradaki bilgi ise, <http://www.sueddeutsche.de/politik/frauen-das-kleine-bisschen-glueck-1.2468158-2> adresindeki makaleden alındı. “Kampf um Gleichberechtigung nach 1945: Die Zahl der Scheidungen stieg.” (erişim tarihi: 07. 05. 2015)

¹⁹ 2003 yapımı Das Wunder von Bern filmi, aslında Almanya’nın 50’li yıllarda savaş sonrası filmlerine verilen „Trümmerfilms“ kategorisinde değerlendirilebilecek bir film. Savaşın yıkıntıları ve yıkıntıların süpürülmesi, yeni bir hayatın başlatılması üzerine yapılan filmler arasında Das Wunder von Bern’e geç kalmış bir film gözüyle bakılabilir.

²⁰ Aslında bu sahne bile savaş sonrası eve dönen erkeğin savaş boyunca evde kalan kadından beklentilerini ve kadının beklentiye uymadığı zaman yaşanan hayal kırıklıklarını çok güzel anlatmaktadır. Dönüş, erkekten daha çok kadın için hep daha büyük bir yük olmuştur.

olmadan yenmiştir. Savaşta erkek olarak o ailesini korumamış, şimdi savaş sonrasında da hala aileyi koruyan kendisi değil, aksine ailenin koruduğu kişi olmuştur.

Filmdeki bütün bu detaylar, aslında savaş sonrası Alman toplumunda kadın ve erkek rollerinin, evlilik ilişkilerinin yeniden tartışıldığı, hatta yeniden tanımlandığı yıllardır. Erkeğin savaşta kafasındaki kadın imajı, evde özlemle kocasını bekleyen kadın imajından uzaktır. Tam tersi kadın kendi başının çaresine bakmış, tüm zorluklara göğüs germiş, belli ölçülerde özgürleşmiş görüntüsü ile erkeğin kendini yeniden tanımlamasına, en azından 10 yıllık süreç sonunda yeni dünyaya uyum sorunları yaşamasına neden olmuştur. Erkeğin bu durum karşısındaki tutumu, ya kadını tekrar hegemonyası altına alma çabası ya da evden kaçma biçiminde sonuçlanmıştır. Dolayısıyla Almanya savaş sonrasında en yüksek boşanma oranı yaşandığı bir süreç olur.²¹

Çocukluk döneminde Fassbinder'in ailesi de annesinin ailesi ve akrabaları ile kalabalık bir ortamda savaş dönemini atlatmış, savaş sonrası annesinin ailesi kendi yaşamlarını kurmak üzere evden ayrıldıklarında Fassbinder'in anne ve babası da boşanmışlardır.

Fassbinder, 16 yaşına kadar annesi ile birlikte yaşadıkdan sonra 16 yaşında babasının yaşadığı kente Köln'e taşınmış ve burada lise eğitimini de yarıda bırakarak sinema ve tiyatroya yönelmiştir. Fassbinder de hem çocukluğunda hem de gençliğinde, evle ilgili ciddi sorunlar yaşamıştır. Sürekli evi olmayan, daha bebekken ailesinin akrabalarına bırakılan, gençliğinde ise bazen annede bazen de babada kalan ne babayla ne de anneye ciddi bir anne baba bağı kuramayan Fassbinder'in, hem kendi gidiş ve dönüşlerinden hem de ait olamama hallerinden filmlerine çok şey kattığını söylemek mümkün olacaktır. Fassbinder, birlikte çalıştığı film ekibini kendi ailesinin yerine koymuştur.

"Çalışma arkadaşları, sevgilileri ve arkadaşlarıyla birlikte yaşadığı aile yaşamı-(klan) aynı zamanda ekip olarak birlikte ürettikleri, çalıştıkları bir ortam olur. 1966 ve 1967 başlarında partneri Christoph Roder'in yapımcılığını üstlendiği kısa filmleri Der Stadstreicher ve Das kleine Chaos'u çeker. 1967 de Action Tiyatro grubuyla karşılaşır ve Ursula Strätz, Peer Raben, Kurt Raab ile birlikte üyeler arasına girer.Fassbinder ileride bir çok filminde başrolü üstlenecek olan Hanna Schygulla 1963 yılında tiyatro okulunda tanışır. Daha sonra ise hem hayatını hem de çalışmalarını birlikte yürüteceği Harry Baer, Ingrid Caven und Günther Kaufmann, 1970'de ise Margit Carstensen ile tanışır. Bu süreçte tiyatronun yönetmenliğini de üstlenir ve Bremer Freiheit, Die bitteren Tränen der Petra von Kant oyunlarını yazar.

²¹<http://www.sueddeutsche.de/politik/frauen-das-kleine-bisschen-glueck-1.2468158-2> (erişim tarihi: 07.05.2015)

1968 yılında Action tiyatroyu dağıtarak yerine Peer Raben, Hanna Schygulla ve Kurt Raab ile birlikte Antiteater'ı kurar. İlk dönem filmlerinde Jean Luc Godard ve Yeni Dalga akımından, Hollywood kriminal filmlerinden, (John Huston, Howard Hawks yanında Douglas Sirk'in melodramlarının etkisinde antitiyatro grubu ile ilk filmini çekti. (Uçar – İlbuğa: <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>)

Fassbinder, bundan sonraki filmlerini de bahsedilen klan – aile ile birlikte yapmış ve özel hayatını filmlerine yansıtmayı ya da özel hayatının filmlerini yapmayı hep sürdürmüştür. Filmlerinde sevgililerini oynatmış, konu olarak da yaşadığı dramatik ilişkileri işlemiştir. Örneğin burada analiz edilecek olan Korku Ruhu Kemirir filminin başrolünü oynayan 1971'de Paris'te bir gay kafede ya da gay saunada tanışıp aşık olduğu El Hedi Ben Salem'i oynatmıştır.²² Bugün belki de Alman sinemasının “dahi çocuğu” diyebileceğimiz Fassbinder, yaşadığı hayat biçimi ve medya ile kurduğu ilişki nedeniyle yaşadığı dönemde Alman sinemasının “sorunlu çocuğu” olarak görülüyordu.

“... uzun yıllar filmlerinin değeri ve önemi kendi yaşamının gerisinde kalmıştır. Çünkü çektiği filmlerde insanların gizemli yanlarını provakatif ve rahatsız edici bir şekilde ortaya koyması bir yandan izleyicilerin filmlerine karşı ilgisini uyandırırken öte yandan da onun eşcinselliğe bakışı ve onu sunum biçimi, kendisine karşı yıkıcılığı ve birlikte çalıştığı arkadaşlarını olağanüstü işler çıkarması için zorlaması, baskı altına alması, bunlara ilişkin magazine haberler izleyicinin dikkatini filmlerinden uzaklaştırarak kendi hayatına çekti. Röportajlarında özellikle sınır, sansür tanımaz, ne düşünüyorsa, ne yaşıyorsa onu olduğu gibi söyler. O an önemlidir!”

(Uçar – İlbuğa: <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>

Fassbinder'in radikal tutumu ve sınır tanımazlığı sadece cinsel hayatı ve toplumsal eleştiri anında gösterdiği sansürzülüğü ile sınırlı değil. Fassbinder, her ne kadar kendini siyasi biri olarak tanımlamıyor en azından siyasi sanat yapmadığını söylüyor olsa da örneğin Yahudi düşmanı olduğuna dair de bir çok kez kendini tartışmaların ortasında bulmuştur. Tiyatro eseri *Die Müll, der Stadt und der Tod* (Çöp, Şehir ve Ölüm) gösterildiği yerlerde Yahudiler tarafından protesto edilmiş ve hatta yer yer engellenmiştir. Siyasal olarak Yahudi soykırımını inkar eden bir çizgide olmakla ya da “bu sorunu artık tartışmayalım” diyen bir konumda olmakla suçlanan Fassbinder'in bu eseri, ünlü Alman edebiyat eleştirmeni Reich – Ranicki tarafından da sanatsal açıdan “üstünkörü yazılmış, uyduruk ve değersiz” (Reich – Ranicki, 2000: 540) olarak nitelenmiştir. Fassbinder'in bu eserde “Yahudilerle balayı döneminin bitmesi gerektiğini” söylediği ve “Yahudilerin artı kendilerini biricik olarak

²²Emine Uçar İlbuğa, ilk filmlerini de sevgilisi Christoph Roder ile yaptığını belirtmişti. Daha sonraki filmlerinde de Fassbinder'in hep kişisel olarak ilişkili olduğu ya da yakınlık duyduğu insanlarla çalıştığı bilinmektedir.

görmekten vazgeçmeleri gerektiği” tezini işlediği belirtilmektedir (Reich – Ranicki, 2000: 544).

2.2 Fassbinder Filmlerinin Melodramatik Yapısı

Fassbinder filmlerinin melodramatik yapısına ilişkin Murathan Mungan şu tespitleri yapar: “Fassbinder de birçok eşcinsel sanatçı ve sinemacı gibi, melodram klişeleriyle oynamayı sever ve onlardan kendi ‘melodramını’, daha doğrusu politik sorunsallar içeren bir çeşit ‘karşı melodramını’ yaratır. Onun sinema dilinin, dışavurumcu Alman Sineması, klasik Hollywood yapımları – kendinin de söylediği gibi özellikle Douglas Sirk filmleri- ve ‘yabancılaştırma etmeni’ kullanan yanıyla Brecht geleneğinden derin izler taşıdığı genel kabul gören bir yaklaşımdır” (Mungan, 2007: 234-241).

Fassbinder, 1970 yılında ilk kez Almanya’da Münih Film Müzesi’nde Douglas Sirk film günleri sırasında 6 filmini birden gördükten sonra sinemaya bakışının tamamen değiştiğini anlatmaktadır. Fassbinder burada sadece “çok güzel 6 film görmediğini, dünyanın en güzel şeylerini gördüğünü” söylemektedir. Fassbinder, filmlerini izledikten sonra Sirk hakkında uzun ve detaylı bir makale yazar; Sirk’e hayranlığını abartılı bir biçimde anlatır.²³

Detlef Sierck adıyla Hamburg’da doğan Douglas Sirk aynı Fassbinder gibi sinemaya tiyatrodan geçmiş bir isim. Fassbinder’in dediği gibi “Münih’teki büyük tiyatroya genel sanat yönetmeni olacak yetenekte olmasına rağmen” Sirk, Almanya’da faşistlerin iktidara gelmesi üzerine özgürce tiyatro yapamayacağını anladı ve ABD’ye göç etmeye karar verdi. 1937 yılında bir Amerika ziyareti sırasında tekrar Almanya’ya dönmeme kararı verdi ve hemen Detlef Sierck olan ismini de Douglas Sirk olarak değiştirdi. Genç yönetmen Fassbinder, büyük bir hayranlık duyduğu yaşlı Hollywood yönetmeni Douglas Sirk’ü yaşadığı İtalya’nın Tessin şehrine ziyaret de ettikten sonra hayranlığı daha da büyür.

Ancak Fassbinder’in bütün sinema anlayışının Sirk’in tekrarı olduğunu söylemek mümkün değildir. Murathan Mungan’ın belirttiği gibi Fassbinder bir eşcinsel melodramı peşinde de değildir. Belki de Fassbinder filmleri de bir bütün olarak “siyasi melodram” olarak tanımlanabilir.

Bu konuyu açmak gerekirse, yani Fassbinder’i klasik melodram sinemasından ayıran özelliklere bakacak olursak veya Fassbinder sinemasıyla Sirk sineması arasındaki ayrıma dikkat edersek şunları görürüz:

Birincisi ve en önemlisi, klasik melodramlarda mutsuz son daha çok dışarıdan, dışarıdaki engellerden gelirken, Fassbinder’de toplumsal yüzleşme yaşamaya cesareti

²³Fassbinder: Über die Filme von Douglas Sirk, Fernsehen und Film: 2/1971, 128)

olmayan, korkak ve siyasal uzlaşmacı insanının mutsuzluğu hak ettiği görülür. Fassbinder’i klasik melodram yönetmenlerinden de ayıran ve onu siyasileştiren en önemli özelliklerden biri bu detayda görülmektedir. Fassbinder filmlerine hem “siyasi melodram” hem de Akbulut’un *Korku Ruhu Kemirir* analizinde dediği gibi “antimelodram filmi” demek mümkün.

“Korku Ruhu Yer Bitirir’de Fassbinder, yaşlı ve dul bir temizlik işçisi kadın olan Emmi ile Faslı bir göçmen işçi olan Ali arasındaki ilişkiyi anlatır. (...) Fassbinder onları sınıfsal olarak eşitlese de –her ikisi de işçi sınıfındandır- onların arasına yaş ve etnik farklılıklar yerleştirir. Emmi, yaşlı, beyaz ve Almandır; Ali ise, genç, siyah ve Faslı. Böylelikle o karakterler arasındaki ilişkiyi daha sorunlu hale getirir. Emmi ile Ali arasındaki ilişki, baskıcı, önyargılı ve ayrımcı Alman toplumundaki ayrımları aşip evlilikle sonuçlansa da, Fassbinder Alman toplumundaki dışlayıcılık kadar, karakterlerin kendi içlerindeki engelleri de görünür kılmaya çalışır. Bu yönüyle Fassbinder’in filmi keskin bir toplumsal ve bireysel eleştiri içerir. (...) Fassbinder, duygusal olarak tatmin edici ‘mutlu son’a yer vermeyerek anti melodramatik sinemaya dâhil olur. Antimelodram izleyiciyi melodramatik perspektifin farkında olmaya götürür. Fassbinder, anlatı ve anlatımında izleyiciyi eleştirel bir farkındalığa yönelttiği için antimelodram ustası olarak nitelendirilir” (Akbulut: 2005, 46).

Murathan Mungan da Akbulut gibi düşünmektedir. Mungan yalnız “antimelodram” yerine “karşı melodram” kavramını kullanmaktadır. Mungan’ın açıklamaları bize Petra von Kant ile Karin arasındaki imkânsız lezbiyen aşkı ve aşkın bitmeden önce yaşanan olaylar katmanlarını da hatırlatmaktadır.

“Tek bir hikâyeyi iki ayrı düzlemde okutmak ve yaratılan çeşitli ‘kontrpuan’ durumlarda, sürekli vurgu getirilen bu okuma düzlemlerini sonunda birbirine katlayarak bir üst anlam bölgesinde her şeyi metaforlaştırmak, Fassbinder filmlerinin dramatik yapısının temel tutumudur. Böylelikle görenekssel seyir ve izleme biçimlerini zorlayarak, seyretme ezberlerini kırmaya çalışır. Fassbinder melodramlarını ‘karşı -melodram’ yapan özellik tam da bu noktada ortaya çıkar. (...) Aslında daha da temel olarak, her zaman olduğu gibi ‘asıl hikâye’, ister eşcinsel, ister karşıcinsel olsun, burjuva değerler dünyasında bir bütün olarak ‘ilişki kurmanın olanaksızlığının’ hikâyesidir. Bu anlamda ‘aşk ilişkisi’ sınıf ilişkilerinin bir nesnesi olarak hikâyeye kurgulanır. İçinde yaşadığımız sınırlamalardan oluşan sistem, sonuçta bütün hikâyeleri sıfırlarken, hikâyeleri insansızlaştırır, insanları hikâyesizleştirir” (Mungan, 2007: 236).

Fassbinder’in “siyasi melodram” filmi yaptığına dair örneği de yine, *Korku Ruhu Kemirir* filmi üzerinden verebiliriz. *Korku Ruhu Kemirir*’de çocuklarının ve toplumun direktmesine karşı kendinden çok genç bir yabancı olan Ali ile evlenen Emmi’nin ve ona her zaman yardımcı olan Ali’nin, aile ve toplum baskısını yenmiş olsa da, gerçekleştirdikleri başarıyı içselleştiremediklerini, film boyunca evliyen birbirleriyle ve toplumla kurdukları “ikiyüzlü” ilişkilerden anlıyoruz. Ali ve Emmi, kültürel ve toplumsal tutuculuğu adeta hafife almışlar, çevrelerindeki insanların ekonomik ve günlük çıkarlar uğruna kendileriyle ilişkiyi düzeltmesini toplumun kendilerini kabul etmesi olarak görüp yanılıklarını fark etmemişlerdir.

Toplumsal gelenekler, ikilinin birlikte olmasıyla biraz gerilese de Ali'nin evi terk etmesiyle kolayca geri gelmiştir. Sınıfsal ve toplumsal eşitsizlikler, sınıfsal ve toplumsal muhafazakar tutumlar, aşkın biçimini belirler ve hatta aşkı imkansızlaştırır.²⁴

Emmi, kapı aralığında ağlarken, Ali'nin gitmesiyle sanki toplum tekrar başarı kazanmış ve Ali'yi kazanırken elde ettiği bütün başarılar şu kapı aralığında bir dakikada kaybedilmiştir. “Korku Ruhü Kemirir” boyunca, toplum ve aile kurallarını ya da toplumsal baskıyı önemsemeyen daha doğrusu kendi mutluluğu için toplumu ve aileyi reddedebilen Emmi, Ali gittikten sonra topluma karşı daha fazla korumasız kalacağını bilmektedir. Bir direniş ve mücadele sonrasında Ali'yi daha doğrusu özgürlüğünü kazanan Emmi'nin toplumdan tamamen özgürleşemediği ve bu özgürlük duygusunu tamamen içselleştiremediği görülmektedir. Melodramın siyasi yanı, yani duyguları bile siyasi düzenin belirlediği bir toplumdan bahseder Fassbinder. Hiçbir melodram bu denli siyasallaşmamıştır.

Mungan, Fassbinder'in bu tutumunu şöyle açıklamaktadır: “Gerçekliği farklı yönleriyle algılatmayı amaçlayan ve benzeri birçok örnekle çoğaltılabilecek olan bu tutumun, Fassbinder'in ‘Brechtyen’ yanı olduğunu düşünüyorum” (Mungan, 2007: 235).

Bir diğer önemli Fassbinder farkı ise, klasik melodramlarda örneğine rastlanmayan bir biçimde Fassbinder, mutlu sonlardan sonra da hayatlara devam etmektedir. Korku Ruhü Kemirir'de Emmi ile Ali'nin hayatına evlilik sonrasında da devam etmiş ve klasik melodram sinemasında görülen uzun ayrılıklardan ve acılardan sonra gelen “mutlu son”la yetinmemiştir. Çünkü bütün güçlülere göğüs geren Emmi ve Ali sonuçta evlenmiş ve mutlu sona erişmiş oldukları halde, Fassbinder yine de filmi uzatmıştır. Petra von Kant'ın acı Gözyaşları'nda da aynı evde yaşamayı başaran Petra ve Karin'i mutlu sonla evlendirmemiş, filmi tıpkı Korku Ruhü Kemirir'de olduğu gibi mutsuzluğa kadar uzatmıştır.

Özgürlük için, tek başına kurtuluşun yetmediği, toplumun tümünden değişmesi gerektiği görülmektedir. Fassbinder, kişisel olanı yani aşkı, toplumsal olanla birlikte ele aldığı Korku Ruhü Kemirir filminde Alman toplumunun sadece toplumsal düzlemdeki ikiyüzlülüğünü işlerken, bireylerin birbirlerine karşı olan ikiyüzlülüklerine de ciddi bir yer ayırmaktadır. Fassbinder'in filmi ‘mutlu son’la bitirmeyişinin nedeni sanki toplumsal ve kültürel ikiyüzlülük kadar, insanlar arasındaki ikiyüzlülüğü ve aşkın imkânsızlığını göstermektir.

²⁴Aşkın imkânsızlığı üzerine Yeşilçam melodram sinemasının kült filmlerinden biri olan Ömer Lütfü Akad'ın 1968'de çektiği *Vesikalı Yarım*'de yine sinema tarihine geçmiş bir diyalog vardır. Filmde birbirini çok sevdiği halde kavuşamayan başrol oyuncularını Sabiha (Türkan Şoray) ve Halil (İzzet Günay) son kez ayrılmaktadır. Türkan Şoray o unutulmaz sözü eder:

“Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık.”

Orhan Pamuk 1990 yılında yayınlanan *Kara Kitap*'ta bu sözü epigraf olarak kullanınca, söz popüler kültüre kazandırılmış oldu. Akad, Türk sinemasında umutsuz aşkları ve genel olarak ‘aşkın imkânsızlığını’ işleyen ilk melodram yönetmenlerinden biridir.

“Ali ve Emmi’ye karşı çevresindekiler, çok katıdır, önyargılıdır ve ikiyüzlüdür. Bu anlayışsız çevrede, onların daimi mutluluğu bulma şansları yoktur. Bu nedenle de Fassbinder, aşk hakkındaki kötümser düşüncesinin altını çizmek için Ali ile Emmi’nin evlilik sonrasını da gösterir. Evlilik sonrası da mutlu değildir, bu kez kültürel farklar ve yaş farkı, çatışmaya neden olmuştur. Böylece Fassbinder aşk dolayımıyla toplumsal sorunları daha geniş boyutlarıyla ele almış olur” (Akbulut: 2005, 48).

Son ayırıcı nokta ise, ötekilerin içinde de “daha öteki” olan, “ötekilerin” kaybedeni olan başka bir “öteki” vardır. Fassbinder filmleri bize “ötekiler” diye tanımlayabileceğimiz homojen bir blok olmadığını pratikte göstermektedir. Oysa Sirck filmlerinde “siyah beyaz” gibi klasik ötekiler arasındaki ayrımlar gösterilmekte ve bu ikili arasındaki imkansız aşk dile getirilmektedir. Birçok teorisyene “tartışmalı” görünen öteki kavramını Fassbinder filmde pratik olarak tartışmıştır. Alain Badiou, “Öteki bana her zaman, en başta onun başkalığına maruz kalındığı varsayımının ille de doğru olmasını sağlayamayacak kadar çok benzer...” demektedir. (Badiou, 2014: 36) Ötekiler, sabit bir blok değil, yaşamın içinde ve diğerine göre sürekli değişen, yer değiştiren bir oluşturdur.

“Bugün etiğin savunucuları farkında olsunlar olmasınlar, bize (...) etiğin (ötekini inkâr eden ırkçılığa karşı) ‘ötekini tanımak’ demek olduğunu, (göçmenleri dışlayan tözcü milliyetçiliğe karşı ya da kadın varlığını inkar eden cinsiyetçiliğe karşı) ‘farklılıklar etiği’ demek olduğunu, (değişmez bir davranış modeli ve düşünsel yaklaşım dayatmalarına karşı) ‘çokkültürcülük’ demek olduğunu ya da düpedüz, başkalarının senden farklı biçimlerde düşünüp davranmalarından rahatsız olmamaktan ibaret olan o bildik, eski moda “hoşgörü” demek olduğunu açıklar.

Sağduyuya dayalı bu söylemin ne gücü vardır ne de hakikati. ‘Hoşgörü’ ile ‘fanatizm’ arasında, ‘farklılık etiği’ ile ‘ırkçılık’ arasında, ‘ötekini tanımak’ ile ‘özdeşlikçi/kimlikçi’ saplantı arasında olduğunu ilan ettiği rekabette peşinen yenilmiş durumdadır” (Badiou, 2014: s. 34- 35).

Fassbinder, “ötekileri” anlatırken, ötekiler içinde de “en alttakilerin” olduğunu hep göstermeye çalışmıştır. Emmi, kocası ölmüş, yalnız yaşayan, dar gelirli yaşlı bir temizlik işçisi iken Alman toplumuna göre bir “öteki”dir, ancak Ali’ye göre daha kabul edilebilir bir konumda olduğu, içinde yaşanılan ülkenin vatandaşı (Alman) olduğu için Ali’ye göre daha güçlüdür, iktidar sahibidir. Ali ise, her ne kadar genç, sağlıklı olsa da Faslı bir siyah olması nedeniyle Alman toplumunda tam bir “öteki”dir. Ama kendini yaşlı ve yoksul Emmi karşısında, fiziki olarak daha iktidarda görmektedir. Her ikisi de Alman toplumunda dışlanmanın acısını şiddetli bir biçimde yaşar. Aynı acıları yaşamak ve aynı oranda “ezilmiş” olmak iki insanı toplum gözünde “öteki” yapsa da bu iki insanın birbirine karşı yabancılaşmaları, bu filmde olduğu gibi, ötekileşmeleri mümkün görünüyor.

“Fassbinder filmlerinde, özellikle de Angst Essen Seele Auf filminde, Hollywood figürlerinin aksine ne kadın ne de erkek kahraman eylemleri ya da eylemlerde oynadıkları rol açısından tam pozitif ya da negatif olarak değerlendirilemezler. Emmi, evine ziyarete gelen iş arkadaşlarına onların gözüne girmek ve böylelikle toplumsal onay almak için güzel ve egzotik sevgilisinin çıplak bedenini gösterip bununla

övünmekten çekinmediği sırada Ali, Emmi'yi başkasıyla aldatmaktadır. İktidar, sömürü, karşılıklı kullanma ama aşk da. Birliktelik ve insanlık değişkendir, evet tam da ikili ilişkilerde” (Röttger ve Butte, 2012: 131).

Hem Petra von Kant hem de Karin, toplumsal açıdan bakıldığında yaşadıkları lezbiyen ilişki nedeniyle ötekidir. Ancak, bu ikili arasında da ciddi katmanlaşma ve engeller bulunmaktadır. Petra zengin, deneyimli, kültürlü biri olarak deneyimsiz, işsiz, eğitimsiz ve fakir Karin üzerinde iktidar kurmaktadır. Ancak Karin de, iş bulduktan ve güçlendikten sonra yaşlı bir ev kadını gibi yaşamaya başlayan Petra'yı terk etme gücünü kendinde bulmuştur. Karin, aşık olunan genç kadın olarak adeta Petra'yı dize getirmiştir. Mungan, Fassbinder'in *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı*'nda ötekilerin arasında da siyasal ve sınıfsal ayrım bulunduğunu, ayrıca ötekilerin d ekendi aralarında güç ilişkisi kurduğunu anlatmaktadır ve bu anlatım Petra ve Karin'e de uymaktadır.

“Farklılık, yalnızca ‘olunan’ değil aynı zamanda ‘kazanılan’ bir şeydir. Oysa sistem, bütün farklılıkları bir biçimde ayrıştırmak üzerine kuruludur. Eşcinsellik, ‘meşruiyetini’ karşıcinsel kültürün mevcut kurumları, kodları ve değerleriyle kazanmaya çalıştığı sürece, kendi var oluşunu imkânsızlaştırarak yok eden sistem eklemlenerek çıkmazını büyütecektir. Fassbinder burjuva değerler dünyasına öfkeyle karşı çıkan bir sinemacı, tutkulu bir kötümserdir ve aşk onun için her durumda siyasdır; aşkın hangi çeşidini anlatsa anlatsın, aşkın sınıfsallığı ve siyasası üzerinde önemle durur. Nitekim *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı* apaçık sınıfsal göndermeleriyle kabalaşma pahasına bunun üzerinde önemle durduğu, birçoklarınınca sert bulunan bu tutumunu en iyi belgeleyen filmlerinden biridir... Kimlik politikası açısından eşcinsel ilişkilerle, karşıcinsel ilişkiler arasında bir ahlaki değerler kutupsallığı kurmaz; birini, diğerinin olumlaması ya da olumsuzlaması olarak ele almaz. Her ikisini de kuşatan temel sınıf ilişkilerine, burjuva değerler dünyasıyla olan derin bağlarına dikkat çeker. Bu anlamda açmazlarının ve çıkmazlarının ortaklıklarına vurgu getirir” (Mungan, 2007: 235-236).

Emmi'nin Ali gidince kaybettiğini anlaması, bireysel güçlülüğün olmadığı, insanların “birlikte güçlü olduklarını” belirten toplumsal – geleneksel inancı da pekiştiriyor. Fassbinder'in, bireyi ön plana çıkaran film anlayışı içinde Emmi'nin bu duruşunun da bir eleştirel anlamı olmalı. Emmi'nin bu ilişkiye dair tutkusu ve tutkunun gülünç bir biçimde son bulması, aslında toplumsal kabul görmeyen ilişkilerin gülünç biçimde sonlanması değil, ilişki içindeki daha güçsüzün ilişki sonunda kaybettiği anlamına geliyor. Oysa melodram filmleri daha anlaşılır, daha genel sinema izleyicisine göredir. Fassbinder ise, sonuç olarak, melodramatik film yapıyor gibi görünse de anti melodram ya da karşı melodram yapmaktadır.

“... Bir Fassbinder filmi izlerken, seyircinin zihni sürekli olarak çift yönlü çalışmak zorunda kalır. Bir yüzeysel akan hikayeyi izlersiniz, bir de hikayenin alt katmanlarına, bağlamlarına ve bağlantılarına, göndermelerle kurduğu yan, gizli ya da örtük durumlara eğilme, onları kurcalama gereği duyarsınız. Göndermelerini kavradığımız sürece, olay örgüsünü, öykü akışını takip ettiğimiz kadar, anlatım araçları

yardımla kurduğu entelektüel akıl oyunlarını da keyifle izlersiniz. Bu, onun filmlerinden ayrı bir entelektüel zevk almamızı sağlar” (Mungan, 2007:237 - 238).

Asuman Suner, Zeki Demirkubuz’un “olaylara güçlü, hırslı, baskın kadın karakterlerin yön verdiği” Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerini analiz ederken, “kara melodram” kavramını kullanır ve Demirkubuz’un “melodram yapısına kara film unsurlarını ekleyerek, melodramın türsel özelliklerini daha da aşırılaştırarak kullanmış” olduğunu söyler. Suner’e göre, Demirkubuz’un bazı filmleriyle Fassbinder’in bazı filmleri arasında “kara melodram” açısından bağlantılar kurulabilir.

“Melodramı aşırılaştırma biçimi anlamında Demirkubuz’un filmleriyle 1960’ların sonundan 1980’lerin başına kadar olan dönemde ‘Yeni Alman Sineması’na damgasını vuran yönetmenlerden biri olan Rainer Werner Fassbinder’in kimi filmleri arasında ilginç bağlantılar kurulabileceğini düşünüyorum” (Suner, 2005: 190).

Suner’in yaklaşımı benimsendiğinde Fassbinder filmlerinin melodram özelliklerine “kara melodram” özelliğini de eklemek mümkündür.

2.3 Fassbinder Sinemasında Kadın Temsili

Rainer Werner Fassbinder sinemasından bahsedilirken “kadın” ilk akla gelen konular ya da ilk bakışta görülebilen fotoğraflar arasında yer almamaktadır. Genel olarak beyaz perdeye “öteki”leri yansıtan Fassbinder, öncelikle Alman sinemasında ve hatta tüm dünya sinemasında kendinden önce pek yer bulamamış olan herkese, yani eşcinsellere, siyahlara, uyuşturucu bağımlılarına, suçlulara ve yabancılara yer açmaya çalışmaktadır. Toplumun merkezinde yer bulamayan bütün kişi ve kesimler Fassbinder sinemasının adeta merkezinde yer bulmuştur. Bu özellikleri nedeniyle Fassbinder’e “ötekilerin sinemacısı” hatta “aykırı sinemacı” tanımları yapılmış ve yapılmaktadır. Fassbinder, “Batı Almanya demokrasisinin çatısı altında yaşarken, bu topluma mensup olmanın acılarının ve sorumluluklarının neler olduğunu kavramıştır”. (Kafalı, 1999: 31) Fassbinder, toplumun merkezinin nimetlerinden yararlanma ve yararlananları gösterme yerine bu nimetlerden yararlanamayanları görmüş ve onları temsil etmiştir. Ötekileri anlatmasına rağmen Fassbinder sinemasına daha yakından bakıldığında filmlerinde kadınların da geniş bir yer bulunduğunu söylemek mümkündür.

Fassbinder belki bir kadın filmleri yönetmeni değildir, ancak onun sinemasında kadınlar çok çeşitli ve çelişkili açılardan sorunsallaştırılmaktadır. Bir diğer ifade ile Fassbinder salt kadın filmleri değil, kadınların hikâyelerini anlatarak dönemin toplumsal analizini yapmakta, cinsiyet eşitsizliği, toplumsal muhafazakâr ahlak gibi konuları anlattığı

kadın hikâyeleri üzerinden tartışmaktadır. Tezer Özlü²⁵'nün de vurguladığı gibi, Fassbinder filmlerinde özellikle kadınların öykülerinin anlatılmasının nedenlerini “kadınlarla her şeyi anlatmak daha kolay. Erkekler, çoğunlukla toplumun istediği gibi davranıyorlar. Kadınlar, alışlagelmiş kalıplara karşı daha çok direniyor. Kadınların dünyalarını görebilmek daha kolay. Erkekler, her zaman üstlerine düşen rolü oynuyor” diyerek açıklamaktadır (Özlü: 2009: 55).

Fassbinder'in bu değerlendirmesi özellikle yaşadığı dönem üzerinden okunduğunda haklı bir gerekçe olarak görülebilir. Çünkü Avrupa'da ve özellikle de Almanya'da kadının toplumdaki rolü oldukça çelişkilidir. Öncelikle, Fassbinder'in film yaptığı yıllarda kadın bütün toplumda olduğu gibi sinemada da merkezde yer alamamakta ve tıpkı eşcinseller, siyahlar gibi “öteki”lerin durduğu tarafta, yani azınlıkların tarafında durmaktadır. Bu anlamda kadın da tıpkı diğer ötekiler gibi Fassbinder'in ilgisini çekmektedir. Ancak Fassbinder'in kadınlara ilgisinin asıl nedeninin bu olduğunu söylemek yeterli görülmemektedir. Buna karşın toplumun, sistemin tümüyle karşısında olan bir yönetmen için eleştirelilik ön plandadır ve bu eleştirilerde kadınlar da sistemin sorunlu alanlarında konumlandırılmışlardır.

Bununla birlikte Fassbinder'in döneminde savaş sonrası Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde kadınların konumu, toplumun dışındaki öteki olmaktan öte, toplumsal yaşamın ve ekonomik üretimin tam merkezindedir. Çünkü ikinci dünya savaşı yıllarında cephe gerisinde kalan kadın, uzun savaş yıllarında bütün işleri üstlenerek erkekten bağımsızlaşmış, geleneksel erkek işlerini de gördüğü için, geleneksel işbölümünü reddeder duruma gelmiştir. Bütün bu yılları, bir baskı aygıtı olarak varolan erkekten de kurtulma, bağımsızlaşma ve özgürleşme yılları olarak da değerlendirmek mümkündür. Almanya'nın savaştan yenik çıkması sonucu askerlerin ve “çalışabilir” durumda olan erkeklerin önemli bir kısmı eve dönememiştir. Yeni kurulan Almanya'da asıl ekonomik kurucu güç, erkekler değil kadınlardır.

Bu nedenle İkinci Dünya savaşıdan yenik çıkan Almanya'da kadınlar erkeklerden daha yoğun ve aktif bir biçimde toplumun merkezinde yer almaktadırlar. En azından 1945 yılından itibaren Alman ekonomisinin yeniden üretim yapabilmesi, her alanda kadınların aktif görev almasına bağlıdır. Ancak, kadınların hem toplumsal yaşamda hem de ekonomik üretimde yer alması, yine de onları toplumsal, hatta aile içi statü açısından eşlerinden, eşleri yoksa oğullarından daha iyi bir konuma getirememektedir. Fassbinder'in filmlerinde kadınlarla ilgili sorunu öncelikle bu açıdan görmek mümkün olmaktadır...

Örneğin Fassbinder filmlerinin birçoğunda orta yaş üstü kadınlar ve babasız çocukları görülmektedir... Buna göre, tam da “orta yaş üstü” bu kadınların kendi çocukları karşısında

²⁵ Tezer Özlü, 32. Berlin Film Festivalinde Fassbinder ile bizzat görüşüp, bunları onun ağzından anlatmaktadır.

statüsüzlüğü öne çıkarılır ve Fassbinder birçok filminde bu kadınlardan bahseder. Dolayısıyla Fassbinder sinemasında toplumun her kesiminden orta yaş üstü, yalnız ve mutsuz kadına rastlamak mümkündür. Fassbinder tüm filmlerinde geleneksel, kültürel muhafazakar toplumsal rolleri, ahlaki ve statüleri kabul etmediği için yaşlı, mutsuz ve yalnız kadınların hayatlarını anlatırken de toplumsal roller ve statüleri kabul etmemektedir. Onlara karşı ciddi bir savaş halinde olduğu görülmektedir.

Fassbinder'in filmlerinde üretimde aktif yer alan, hatta yeni Almanya'yı kuran bu kadınlar, kendi çocukları veya savaştan sağ dönmüş kocaları karşısında nasıl oluyor da statüsüz kalmaktadırlar? Fassbinder'in temel sorunlarından biri budur. Fassbinder'e göre filmlerindeki, orta yaşlı, yaşlı, yalnız, mutsuz ve psikolojik olarak da stabil olmayan bu kadınların temsil ettiği bir şey olmalıdır. Fassbinder, belki de izleyiciye, savaştan sonra güçlenen Alman ekonomisiyle birlikte kadınların güçlenmesinin önüne geçileceğinin, eski kadın erkek rollerine tekrar dönüleceğinin, kadınların "yetersiz hale getirileceğinin" ipuçlarını vermektedir.

Fassbinder bu tezin temel araştırma filmleri olan "Die Bitteren Tränen Der Petra von Kant", "Angst Essen Seele Auf" ve "Lola" da başroldeki orta yaşlı, mutsuz ve yalnız kadın temsilleri üzerinden geleneksel toplumsal ve cinsiyet rollerini zedelemektedir. Kadınlar, toplumsal olarak "kabul edilebilir olmayan bir aşk ilişkisi" üzerinden özgürleşmeye çalışmaktadırlar. Bu bakımdan Fassbinder'in bu filmlerindeki toplumsal statüko ve toplumsal cinsiyetçilik üzerinden yapılan tartışmalar, topyekun bir toplumsal özgürleşme tartışması veya çağrısı olarak da değerlendirilebilir. Fassbinder her ne kadar konuyu feminist bir bakış açısından ele almayı filmlerinde kadın kurtuluşu üzerinden bir toplumsal özgürleşme tartışmasına girmese de Michael Ryan ve Douglas Kellner, ikinci dünya savaşı sonrası Hollywood sinemasında feminist bakış açısıyla kadın kurtuluşuna dair birçok film yapıldığını belirtmektedir. Film dendiğinde "erkek filminin" akla geldiğini anlatan Michael Ryan ve Douglas Kellner, ABD'de gelişen kapitalizm süresinde kadınların toplumsal hayattaki ve üretimdeki varlığının erkeği tehdit ettiğini ve kadının mutlaka eve dönmesi gerektiğini düşündürdüğünü anlatmaktadır.

"Kadınlar geleneksel erkek dünyasına giderek artan oranlarda girdikçe, gitgide daha fazla erkekler gibi giyinip, onlar gibi davrandıkça erkek ve kadın arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Erkekler artık geleneksel anlamda erkek gibi değildir; kadınlar da gelenekle modernliği birbiri içinde erittikçe giderek ne kadına ne erkeğe benzemektedir. (...) Hollywood filmlerinin çoğu şu ya da bu anlamda 'erkek' filmleridir; babaerki bir toplumda başka türlü düşünülemez. Ancak tıpkı 'ırk' sözcüğünün 'beyaz dışı' anlamına geldiği varsayımının beyaz bir öznenin merkezi konumunu imlemesi gibi, geleneksel Hollywood'un 'kadın filmleri' kategorisi de sinemasal dünyada merkezi konumu erkeğin işgal ettiği kabulünü beraberinde taşır; erkek filmleri bir tür olarak adlandırılmamıştır. Çünkü onlar türsellik dışı

normaları oluşturur. (...) Yetmişli yılların sonlarında belirmeye başlayan romantik aşk filmleri kadını yeniden erkekler tarafından kovalanan bir nesne olarak konular, film noir'ı yeniden canlandıran filmler de romantik aşk filmlerinin geri getirmeye çalıştığı normdan sapmalara dikkat çekerek bu sürece katılır. Feminizm, kadınlara erkek normlarını dayatan kültürel temsil sistemlerini bulandırmış, dolayısıyla erkeklerin faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerine ve kadınların pasif elde edilme nesnelere ve erkek prestijinin sembolleri olarak temsil edilmesine dayalı erkek cinsel kimliğinin de bulunmasına yol açmıştı. Bu nedenele bu dönemin erkek filmleri yüksek düzeylerde özkorumacı bağlanma ve nihai olarak kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır” (Ryan ve Kellner, 2010: 235 - 236).

Ryan ve Kellner'e göre, savaş yıkıntısı sonrasında gelişen kapitalizm ve kapitalizmin yeni sistemini savunan yönetmenler, feminist bakış açısının vaatlerini bir tehdit olarak gördüğü için filmlerinde erkeklere “geleneksel rollere geri dön” çağrısı yapmaktadır. Bu çağrının yönetmenlerin değil, toplumun ve sistemin çağrısı olduğu da çok açıktır. Fassbinder, feminist kadın filmleri yapmamış ancak filmlerinde kadının ve toplumun kurtuluşunun her ikisinin de özgürleşmesinin birbiriyle ilgisi olduğunu vurgulamıştır. Kadın filmleri hatta *Die Bitteren Tränen Petra von Kant*, filminde olduğu gibi iki kadın arasındaki lezbiyen aşkı anlatan filmler de yaptığı halde Fassbinder'e kadın filmleri yönetmeni demek yerine kadınları da gösteren ötekilerin yönetmeni demek çok daha doğrudur.

Fassbinder en sonunda dönem filmleri çeken bir yönetmendir ve Colin, Fassbinder'in uzun metrajlı film çekmeye başladığı dönemin ruhunu şöyle tarif ediyor:

“Atmosfere 68 hareketinin konuları hâkim. Toplumsal sözleşme ve uzlaşmalara karşı öğrenci isyanlarının temelinde cinsellik ve cinsel rollere dair sorgulama bulunuyor. Aşk, barış ve mutluluk rüyası gören kesim, eski hâkim kesimin ve egemen sistemin yıkılması için provokatörce eylemlere girişiyor ve eski kültürle sınırlanmış özel alanın da yerle bir edilmesini istiyor. Kadın hareketi de kendi bedeninin hakimi olma ve partner ilişkisi içinde cinsel saldırı karşısında kendini koruma hakkıyla birlikte doğuyor” (Colin, 2012: 155-156).

Fassbinder'in sinema dili aslında 68 hareketinin bir bütün olarak Avrupa'da kurmaya çalıştığı yeni dildir. 68 hareketinin görünür kıldığı bütün kesimler Fassbinder filmlerinde de görülmüştür ancak bağırarak ve bayrak açarak değil, sessiz sedasız bir biçimde. Fassbinder'in dönemin ruhundan etkilendiğini ama bu döneme kendi ruhunu da verdiğini söylemek gerekiyor. Fassbinder, 68 hareketinin yönelimleri üzerinde yükselse de özellikle ötekiler üzerinden sinemaya çok şey kattığı kesindir. Bazı metinlerde Fassbinder filmlerinin, egemen kültürün ve toplumsal sorunların, çağdaş metinsel pratiklerin acımasız paradoksuna durmadan yabancılaştığı vurgulanır. Fassbinder'in genel tutumunun doğrudan “postmodern oluşuyla” ilgili olduğu düşünülmektedir.

“Bir postmodernist olarak tanımlayabileceğimiz Fassbinder, çağdaş kültürün kendi tarihsel olanakları ve sınırlılıklarıyla hesaplaşmasına yol açan son derecede eleştirel bir kişiliğe sahiptir. Yaptıkları

postmodern pratiklerle ilgilidir, ancak 1970lerden sonra bu ilgisinin karmaşıklıkları ve çelişkileri de beraberinde getirerek yeniden kurulması, onun gücünün ve sınırlılığının bir göstergesi olarak düşünülebilir: Tarihsel mekanların erekselliğini reddeden yapıtları, yerellikleri, farklılıkları ya da olumsuzlukları herhangi bir temele dayandırmaz. Postmodernizmin ‘üretim aynası’ını ve yerin maddi özgüllüğünü karşılıklı olarak yeniden çerçeveleyen Fassbinder’in yapıtları, postmodernizmin temsil yoluyla açığa vurduğu, boş bir oyunu, çoğunlukla art niyetli, dışta bırakılan maddi tarihin zamansallığına dönüştüren ender örneklerdendir” (Corrigan, 2014: 74)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu çalışmada Rainer Werner Fassbinder'in *Die bittere Traenen Petra von Kant* (Petra von Kant'ın acı gözyaşları. 1972) *Angst essen Seele auf*, (Korku Ruhü Kemirir, 1974), *Lola* (Lola, 1982) filmleri niteliksel içerik analizi yöntemi ile incelenecek ve Fassbinder filmlerinde yer alan kadın karakterlerin nasıl sorunsallaştırıldıkları ortaya konulacaktır.

Bu çalışmada analiz edilmek üzere seçilen üç filmde kadınlar toplumun dışında ve kendi özgürlüklerinin peşinden koşan, toplum tarafından kabul görmeyenler olarak karakterize edilmektedirler. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak tartışılan savaş sonrası Almanya'sında *Trümmerfrauen* olarak Alman toplumunu yeniden inşa eden kadınların bireysel ve toplumsal yaşam alanlarında yaşadıkları ikilemler ve dışlanmalar bu filmlerin ortak özellikleri olarak öne çıkmaktadır.

3.1 Sınırlılıklar

Bu araştırma Yeni Alman Sineması'nın önemli isimlerinden Rainer Werner Fassbinder sineması üç film örneği ile ve filmlerdeki toplum tarafından kabul görmeyen kadın temsilleri ile sınırlı tutulmuştur.

3.2 Amaç

Bu çalışmanın amacı üç film örneğinden yola çıkarak Fassbinder sinemasında "öteki" olarak kadınların nasıl temsil edildiklerini açıklamaktır. Savaş sonrasında Almanya yeniden kurulurken kadınların oynadıkları roller ve kuruluştan sonra yavaş yavaş yaşlanan kadınların nasıl toplumsal ve ekonomik hayattan çıkarıldıkları gösterilmektedir.

Fassbinder filmleri ele aldıkları konular itibariyle ilk bakışta insan ilişkilerini irdeleyen aşk filmleri gibi görülse de dönemin ekonomik, sosyal ve siyasal yönlerini de incelediği için aynı zamanda birer tarihsel dönem filmleridir. Burada ele alınan Fassbinder filmleri üzerinden Almanya'nın savaş sonrasında yeniden kurulurken insan ilişkilerinin uğradığı erozyon ve kapitalizmin yeniden kurulması sürecinde erkek egemen toplumun nasıl kapitalizmin ruhunu oluşturduğu gösterilmektedir. Almanya'da tam istihdam sağlandığı yıllarda Almanya'yı savaş sonrasında yeniden kuran kadınların oğulları ya da eşleri tarafından nasıl ötekileştirildikleri anlatılmaktadır.

Evli, bekâr, çalışan, çalışmayan, iş kadını, ev kadını veya fahişe olsun erkek egemen kapitalist toplumlarda kadınların insanca ve sömürülmeden yaşamaları için tek bir yol

kalmaktadır, o da erkeklere benzemektir. Bunu reddeden veya reddettiğini sanan kadınlar da sonuçta toplumun ve geleneklerin baskısı ile aslında tam bir kopuş yaşayamamakta ve yine erkeklerin istediği, sınırlarını erkeklerin çizdiği bir dünyada yaşamaya devam etmektedir. Bu çalışmada kadınların erkek toplumuyla baş etmeye çalışmaları ve sonuçta uğradıkları hayal kırıklıkları anlatılmaktadır.

3.3 Araştırma Soruları

Yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda araştırmaya yön verecek sorular şöyle belirlenmiştir.

1. Fassbinder filmlerinde kadınlara nasıl toplumsal ve ekonomik bir rol biçiliyor ve bu roller film içinde hangi değişikliklere uğruyor. Kadınların ekonomik bağımsızlıkları, kadın konumunun belirlenmesinde ayırteıcı bir rol oynuyor mu?
2. Fassbinder filmlerinde kadınların aile içindeki ilişkileri ve rolleri nasıl ve ailenin kadınlardan beklentileri neler?
3. Kadınlar film sonunda nasıl gösteriliyor? Kadınlar neden kurtuluşa erişemiyor?

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

4.1 “Angst Essen Seele Auf”: Korku Ruhunu Kemirir!

4.1.1 Savaşta Yenilen Erkekler, Eve Dönüşte Kadınları Yenmeye Uğraşüyor

Angst Essen Seele Auf (Korku Ruhunu Kemirir) 2. Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da yalnız, yaşlı ve yoksul bir kadın olarak ayakta kalmaya çalışan Emmi’nin kendisinden çok daha genç Arap göçmen işçi Ali ile tanışması ve ailesiyle toplumun karşı çıkmasına rağmen onunla evlenmesini anlatır. Aslında film tam da bu evlilikten sonra başlar. Film analizinde iki konu iç içe geçmiş bir biçimde incelenecektir. 2. Dünya Savaşı’ndan büyük bir yıkımla çıkan Almanya’da savaşın ve savaş sonrasında yükünü çeken kadınların yaşlandıkça nasıl toplumsal hayattan dışlandıkları ve özel hayatlarının hiçe sayıldığı tartışılırken, Almanya’da ilk savaş sonrasında görülmeye başlanan yabancılar üzerinden toplumsal kabul, öteki, özgürleşme ve kadın - erkek eşitliği meselesi değerlendirilmektedir. Savaş sonrasında Almanya’nın yeniden kuruluşunda kadınların ve yabancı erkek işçilerin büyük payı vardır. Film, bu iki kesimi “uygunsuz” toplumsal ve kişisel koşullarda karşılaştırıyor ve imkânsız bir aşk ilişkisi üzerinden Almanya’yı yeniden kurulan kadınların ve yabancıların dönemselsel koşullarını inceliyor.

Almanya’da savaşta 5 milyondan fazla Alman askeri öldü. Savaş sonrası esir ya da hapis düşmüş Alman erkeklerin sayısı ise 12 milyonu bulmaktaydı. Savaş bittikten sonra sivil hayatta sadece ya savaşa gidemeyecek kadar çok yaşlılar ya da savaşa gidemeyecek kadar çok çocuklar vardı. 1946 yılında Almanya’nın üçte ikisini kadınlar oluşturuyordu. Örneğin 1946 yılında Hamburg’da 25–30 yaşındaki 100 erkeğe karşılık 160 kadın yaşıyordu.²⁶ Almanya’nın Bavyera eyaletinde bu rakam daha dikkat çekiciydi. 25–30 yaş arası 100 erkeğe karşılık Bavyera’da 269 kadın yaşıyordu (Bennewitz, Franger, 1999: 250). Erkekler, savaştan hemen sonra değil, esirlikten ve hapisten çıktıktan sonra yavaş yavaş dönmeye başladılar. Bir yenilginin ve esir hayatının ardından ise yeni bir iktidar ve güç mücadelesine girdiler, kadınlarını yenmeyi, işgal etmeyi denediler.

Ancak, savaşın tüm yükünü çemiş kadınlar, yeni bir hayat kurdukları için, zaferle çıktıkları bu savaştan erkeklerine yenilmek ya da teslim olmak istemiyorlardı. Bu kadınlar Alman şehirleri bombalanırken çocuklarını ve canlarını koruyarak, ayakta tutmayı başardılar. Savaş sonrasında ise, en ağır erkek işlerini yaptılar. Yani Almanya’nın tekrar inşası için taş

²⁶<https://www.igbce.de/aktive/frauen/geschichte-frauenrechte/frauenrechte-c/24240>

kırıp, hamallık yaparak savaşın yıkıntılarını kaldırdılar. “Trümmerfrauen²⁷” diye adlandırılan bu kadınlar sadece öğretmen, hemşire, doktor, fabrika işçisi, kasiyer, kuafür gibi daha önce kadınların çalıştığı veya tipik kadın işleri olarak görülen işlerde değil, kondöktör, otobüs şoförü, duvarcı, dülger, camcı, demirci gibi daha önce kadınlar tarafından yapılmayan ve erkeklerle özdeşleşen işleri yaparak bu alanda da carlık gösterdiler. Dolayısıyla Almanya’da İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında, yani 1939’dan 1960lara kadar kendiliğinden bir “kadın toplumu” oluştu. Savaşın sonra Batı Almanya’da erkeklerden 7 milyon daha fazla kadın yaşamaktaydı (Bennewitz, Franger, 1999: 251). Bu kadınlar, erkek işleri diye nitelendirilen işlerin büyük bir kısmını elde etmişlerdi. Kadınlar sadece ekonomik alanda değil, kurumların işletilmesi ve yerel yönetimlerin çökmemesi için de sorumluluk taşıyorlardı. O dönemde özellikle ev kadınları, savaş sırasında yitirdikleri değeri yeniden kazanma ve özgürleşme yolunda büyük adımlar attılar. Jutta Beyer’e göre (1999: 254), kadınların o dönemde üç önemli alanda işlevi ve sorumlulukları vardır:

- “Çoğu kez göçe zorlanan ya da göçmenlik geçmişi bulunan ailenin beslenmesi ve barınmasının sağlanması,
- Hayati önemi olan malların toplu üretiminin sağlanması,
- Son olarak da yerel yönetimlerin ve kurumların yürütmesinin sağlanması.”

Beyer’e göre, “tüm bunların yanında kadınların geleneksel kadın işi yapması, ev kadınlığı görevini yerine getirmesi tarihte ilk kez bu kadar önemsizdi. Zaten evde, ev işleri yapacak kadar iş ve imkân da yoktu. (...) Savaş zamanında ev kadınları en alt düzeyde sınıflandırıldı ve verilen savaş tayininden de en alt düzeyde yararlandırıldı. Ev kadınlarına verilen karne en alt sınıftaki, Alman halkından olmayan ama tahammül edilen diğer halkların düzeyindeki ‘Gruppe V’ düzeyindeydi ve bu gruptaki kadınlar örneğin ‘normal yurttaşlara’ verilen yağın yarısı kadar yağ hakkına sahipti” (Beyer, 1999: 255).

Savaş sonrası Almanya’yı yeniden kurmak için buldukları bodrumlardan, gizlendikleri deliklerden çıkan insanlar işte bu kadınlardı. Savaş sonrası dönemde “Trümmerfrauen²⁸” olarak adlandırılan bu kadınlar nerede ihtiyaç varsa oraya koşular ve neredeyse tamamı yıkılmış olan Alman kentlerini ayağa kaldırmak için var güçleri ile çalıştılar. Evlerinde erkeksiz bir hayatı kuran ve özel hayatlarında ciddi bir özgürleşme

²⁷“Yıkıntı Kadınları”: Savaş sonrası Almanya’nın asıl kurucuları, Almanyayı tekrar inşa edenler işte bu kadınlardır. Bu konuda yazılmış çok sayıda kitap, yapılmış çok sayıda araştırma ve çekilmiş çok sayıda film – belgesel bulunmaktadır.

²⁸Trümmerfrauen: Yıkıntı kadınları. 2. Dünya Savaşı sonrasında Almanya’yı yeniden kuran, adını bombalanmış binaların yıkıntıları arasında bir şeyler arayan kadınlardan alan bu kavram Almanya’nın tarihsel belleğinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Savaşın sonra Almanya’yı tekrar bu kadınların kurduğuna inanılır ve Almanya’nın adeta bu kadınlar sayesinde yıkıntılardan ya da küllerinden doğduğu söylenir.

yaşayan bu “yıkıntı kadınları”nın işvereni ne yazıkki erkek devletti. Önceleri bir tabak sıcak çorbaya, boğaz tokluğuna çalışıyorlardı. Sonra devlet kadınları hem sigortaladı hem de onlara saat başı 0,35 mark ücret ödemeye başladı (Rufer, 1987: 60). Ta ki erkekler otaya çıkıp kadınların elinden işini alıncaya kadar (Beyer, 1999: 255). Kadınlar savaştan hemen sonra sosyal şehir hayatında, fabrikalarda, yıkıntılarda ve hatta seçmen bazında da çoğunluktaydılar. 1948 yılında Nürnberg Belediye Meclisi seçimlerine katılan seçmenlerin % 60’ını kadınlar oluşturuyordu. Yani 1948 seçimlerinde kadın belediye meclis üyelerinin sayısı 10’a çıktı. 1946 seçimlerinde ise biri komünist biri de sosyal demokrat sadece iki kadın belediye meclisine seçilebilmişti. Çünkü erkekler kadınları aday göstermiyordu (Rufer, 1987: 61).

Savaş sonrasında kadınların birincil önceliği sevgi ya da aşk değil iş ve hayatta kalabilme mücadelesiydi. Zaten savaş sonrası eve dönen erkekler kadına yük olmaktan ve yeni sorunlar getirmekten başka bir işe yaramıyordu. Sonuçta kadına da evi terk etmek yani erkeği terk etmek dışında bir yol görünmüyordu. “Savaştan bir yıl sonra, yani 1946 yılında Almanya’da boşanma oranı savaş öncesinin iki katına çıktı.”²⁹

Buna karşın tüm zorlu süreçte kadınların aşk ya da sevgi ile hiç ilgilenmediklerini söylemek doğru değil. Savaş öncesi yaşamlarından farklı olarak, savaş süresinde yaşananlar ve yeni koşulların getirdiği değişim onları kamusal alanda daha özgür kıldı. Fassbinder için özellikle, bu kadınların hayatı daha önemli ve ilgi çekici oldu. Zaten bu döneme ilişkin kaynaklarda Bennewitz ve Franger’in de dikkat çektiği gibi araştırmalar kadınların mutluluğu evde değil, dışarıda aradıklarına ilişkin, Alman erkeklerinin aleyhine ilginç bulgular ortaya koymaktadır:

“Savaştan sonra, birçok kadın ve çoğu kez yakışıklı, bakımlı Amerikan askerleri arasında aşk macerası da aramaya başladı. O zaman, 1946’da Baviera’da 25-30 yaşındaki 269 kadına karşılık 100 erkek vardı. Alman ‘Fräulein’ler, Amerikan askeri kurumları nezdinde kesinlikle çok değerliydi. Bu dönemde Amerikan askerlerinin iyi kadınlarla ilişki kurmaları adına Nürnberg - Fürth bölgesinde ‘sosyal pasaport’ sistemi denemesine geçildi. Böylece sadece bu pasaporta sahip olan kadınlar Amerikan ordusunun dans etkinliklerine katılabilecekler ya da ordu klüplerini ziyaret edebileceklerdi. Söz konusu pasaport için ilk ay 4762 başvuru yapılır ve bu başvuruların 1333’ü reddedilir. Buna gerekçe olarak da kadınların evli, hamile ya da çocuklu olmaları, siyasi olarak Nazi geçmişine sahip olmaları gibi, fiziksel olarak çirkin olmaları da gösterilmiştir“ (Bennewitz ve Franger, 1999: 251).

Kadınların, savaştan dönen veya esir düşmüş erkekleri beklemek ya da evde kalmak yerine dışarıya çıkmaları ve yeni ilişkiler içine girmeleri toplumda hem kadın düşmanlığını artırdı ve kamusal alanda kadınlar aleyhine acil düzenlemelere gidildi. Örneğin, erkekler savaştayken kadınların istihdam edildikleri işlere, savaştan sonra bir erkek başvurduğunda,

²⁹<http://www.sueddeutsche.de/politik/frauen-das-kleine-bisschen-glueck-1.2468158-2>

kadının işine son verilerek, söz konusu işe erkekler alındı. Ancak, kadınlar mücadelelerini sürdürdüler ve kadınların bu süreçte oydukları bilinçli mücadele kadınları tekrar eve ve mutfığa sokmaya yetmedi.

“Kadınların bu zorlu bir mücadeleleri sonucu 1949 yılında Alman Anayasası’na ‘kadın ve erkek eşittir’ maddesi girdi. Daha önce sözkonusu madde reddedilmesine karşın, son derece sert mücadeleler sonunda kadınlar yasalar karşısında eşitlik haklarını elde ettiler. Yeni Anayasa için çalışan 66 erkek ve 4 kadın vardı. Her ne kadar anayasada bu cümleyer olsa da geçen yüzyılın sonunda yapılmış yasalarda bir değişikliğin olmaması, kadınları iş hayatında, kendi başlarına bir birey olarak yer almalarının önünde engel oluşturmaktaydı.” (<http://www.sueddeutsche.de/politik/frauen-das-kleine-bisschen-glueck-1.2468158-2>)

Aslında Almanya’da hem evlilik hem de evlilik dışı ilişkilerde olduğu gibi kadınların toplumun tüm alanlarında erkeklerle eşit kazanımlara sahip olmaları ancak 1968 hareketinden sonra mümkün olmuştur. Avrupa 68 hareketinin hayatın her alanındaki otoriteye, hiyerarşiye, eşitsizliğe karşı bir isyan hareketi olduğu düşünüldüğünde, sözkonusu isyanda en ön saflardaki kadınların yer alması bu özgürleşmede anlamlı olmaktadır.

Buna karşın savaş sonrası Trümmerfrauen’ler, sokakta başlayan söz konusu gerçek özgürleşmeden tam anlamıyla yararlanamadılar. Çünkü onlar hem yaşları gereği hem de kafa olarak özgürleşmiş olsalar da “eski dünyaya ait oldukları için” çocukları ve yeni kuşaklar tarafından evlere hapsedilmek istendi. Böylece Trümmerfrauen’lerin grubu toplumsal olduğu gibi kişisel özgürlükleri de devlet, erkekler ve de kadın/erkek yeni kuşaklar tarafından engellenmiştir.

Sonuç olarak savaş yıllarında Alman kadınların, cepheden dönebilen eşleri, döndükten sonra kadınlara yardımcı olmaktan öte yük olmuştur. Çalışan kadınlar, toplumsal hayatta erkekler lehine işlerini bırakmak zorunda kalmış; ev işlerinde ve çocuk yetiştirmede de ise son sözü tekrar erkekler söylemeye başlamıştır. Direnen kadınlar yasaların da erkeklerden yana olması nedeniyle kaybetmişlerdir.

Savaş sonrası eve dönen erkeğin, kadın için nasıl bir yük haline geldiğini Alman sinemasında en iyi anlatan filmlerden birinin 2003 yılında yapılan “Das Wunder von Bern” filmi olduğu daha önce belirtildi. Film her ne kadar bir futbol başarısı filmi gibi görülse de bir yanıyla savaş sonrası Almanya’nın yeniden kuruluşunda yaşanan aile dramının filmidir.

Bu filmde, ilk şoku trenden inince yaşayan adam, evde ailesiyle geçirdiği her geçen gün aile içinde kendisinin bir işlevi olmadığını, ailenin savaş yılları boyunca onsuz yaşamayı başardığını ve bu yaşama alıştıklarını görmüştür. Aile, bütün yoksulluğu, açlığı ve zorluğu olmadan yenmiştir. Savaşta erkek olarak o ailesini korumamış, şimdi savaş sonrasında da hala aileyi koruyan kendisi değil, aksine ailenin koruduğu kişi olmuştur.

Filmdeki bütün bu detaylar, aslında savaş sonrası Alman toplumunda kadın ve erkek rollerinin, evlilik ilişkilerinin yeniden tartışıldığı hatta yeniden tanımlandığı yıllardır. Erkeğin savaş süresince kafasında yarattığı kocasını özlemle evde bekleyen, açlıkla karşı karşıya kalmış kadın imajı yıkılmıştır. Kendi başının çaresine bakmış, tüm zorluklara göğüs germiş, belli ölçülerde özgürleşmiş bir kadın görüntüsü ise erkeğin kendisini yeniden tanımlamasına ve yeni kurulan dünyaya uyum sorunları yaşamasına neden olmuştur. Erkeğin bu durum karşısındaki tutumu, ya kadını tekrar hegemonyası altına alma çabası ya da evden kaçma biçiminde görülmüştür.

Dolayısıyla savaş sırasında ve sonrasında Alman kadınlarının “dramı” aynı zamanda Alman erkeklerinin de bir diğer ifadeyle tüm toplumun dramıdır. Savaştan dönen “Alman erkeklerinin dramıyla” ilgili en iyi bir film yine Fassbinder’e aittir.

Fassbinder’in BRD üçlemesi içinde yer alan, 1981’de yaptığı Lola filminde şehre yeni gelen İmar Müdürü “von Bohm” rolünü canlandıran Armin Mueller - Stahl ile bar çalışanı Lola’yı canlandıran Barbara Sukowa'nın yaptığı tanışma yürüyüşünde geçen bir diyalogta bu sorun çok açık ortaya konulur. Filmde von Bohm, Lola'nın merakını gidermek için cepheden döndüğü ilk günleri anlatmaktadır. Lola araya girerek evli olup olmadığını ve eşini sorar. Von Bohm cevap verir: “Evliydim, döndüğümde eşim bana çok iyi davrandı. Her şeyimle ilgilendi...” Lola, dayanamayarak tekrar sorar: “Peki sonra ne oldu? Ya şimdi?” Von Bohm’un cevabı ise “Hiç bir şey olmadı. İyi davranmaya devam etti. Çünkü bir başkasını bulmuştu...” olur.

Von Bohm, eşinin kendisi savaştayken bir başkasıyla yeni bir hayata başladığını, kendisi dönünce de varolan gerçekliğin her ikisi tarafından kabul etmenin dışında başka bir seçeneklerinin olmadığına vurgu yaparak, sessizce onların hayatından çekildiğini belirtir. Sessiz ve sakin, kasabadaki diğer erkeklerden “farklı” bir insan olan “von Bohm Lola’ya” “farklı bir erkek” olduğunu, diğerlerine benzemediğini konuşmanın başından itibaren hissettirir. Ancak, Alman toplumunun asıl çoğunluğunu oluşturan erkekler hiç de von Bohm gibi değildir ve iktidarı kadınının elinden son kırıntısına kadar almak için uğraşır. Kadınların bu tutum karşısındaki direnişi ya da karşı atağı ve erkeklerin tutumu Lola filminin analizinde etraflıca işlenecek.

4.1.2 Dar Mekanlarda Boğulan Özgürleşme Hareketi

David Harvey içinde yaşadığımız “post modern çağ” ile ilgili tanımlama yaparken sık sık “zaman mekan sıkışması” kavramına da başvurur. Harvey, “mekan ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı görüş tarzımızı, bazen çok köklü

biçimlerde değiştirmek zorunda kalırız” der. Fassbinder filmlerinde mekanın özel bir anlamı vardır ve bu “sıkışma” sanki hem “hayatın yoğunluğu” hem de “özgürlük alanının daralması” olarak karşımıza çıkar. Harvey bu özelliklere bir “Avrupa deneyimi” demektedir ki, bu da Fassbinder filmleri için söylenebilecek bir özelliktir ve şöyle devam eder:

“‘Sıkışma’ terimini kullanıyorum, çünkü bir yandan kapitalizmin tarihine hayatın hızının artışı damgasını vururken, bir yandan da mekansal engellerin dünya sanki üzerimize çökecekmişcesine aşıldığını sağlam biçimde iddia etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. (...) Zaman mekân sıkışması deneyimi, insana kışkırtır, heyecanlandırır, strese düşürür, bazen ağır bir tedirginliğe sürükler; dolayısıyla da çok çeşitli, toplumsal, kültürel ve politik tepkileri harekete geçirir” (Harvey, 2012: 270)

Üzerinde kareli, mavi sabahlığı olan orta yaşını çoktan geçmiş bir Alman kadın, içeriden sertçe apartman dairesinin kapısını açar ve bir iki adım atıp merdivenlerden aşağı doğru birinin ardından umutsuzca bağırır: Ali! Emmi’nin (Brigitte Mira) ardından bağırıldığı Ali (El Hedi ben Salem), çocuklarının, arkadaşlarının, mahalle bakkalının ve tüm toplumun karşı çıkmasına rağmen birlikte yaşamaktan vazgeçmediği, evlendiği Arap göçmeni gençtir. Uğruna, tüm dünyasını ve tüm toplumu karşısına aldığı genç sevgili, genç eş Ali, bir kavga sonrasında ardına bile bakmadan çekip gider. Emmi’nin, Ali uğruna başından beri gösterdiği direniş burada son bulur ve kadın giden adamın ardından dönüp içeri giremez ve kapı pervazına dayanarak sarsılarak ağlamaya başlar.

Klasik bir melodram sahnesi yaşanmaktadır bu kapı aralığında: Yaşlı kadın, aşkı uğruna bütün toplumu ve çocuklarına karşısına alırken, genç sevgili / genç eş daha ilk ciddi gerginlikte çekip gitmiş ve kadını umutsuzluk, pişmanlık ve iç çelişkileriyle birlikte yüz üstü bırakmıştır. Kadın hem terk edip giden aşkına hem de aşkı uğruna verdiği tüm mücadelenin boşa çıkmasına ağlamaktadır.

Fassbinder’in en tanınmış filmlerinden biri olan “Angst essen Seele auf” yani *Ali – Korku Ruhunu Kemirir*³⁰ filmindeki bu terk edişin adından gösterilen klasik ağlama sahnesi, bütün melodram filmlerinde görülen biten bir aşkın sonunda, kadının giden erkeğin ardından ağlamasıdır. Emmi’nin mücadelesi başarısızlıkla sonuçlanmış ve Emmi, mücadelesini verdiği yeni hayatı kuramamış, tekrar eski küçük, sınırlı dünyasına kapatılacaktır. Bu sahne tam da Akbulut’un melodramların temel izleklerinden biri olarak belirttiği (Akbulut, 2005: 47) “kapatılmışlık ve sınırlanmışlık, karakterlerin kapı ya da pencere çerçeveleri içinde ya da demir parmaklıklı pencereler, merdiven tırabzanları arasından gösterilmeleri” gibi özellikleri bu sahnede de görmek mümkündür. Zaten *Korku Ruhunu Kemirir*, kapı aralıkları, merdiven başları, pencere ve kapı çerçeveleri, dar iç mekânlarla doludur.

³⁰Türkçe literatürde “Angst essen Seele auf” filminin “Korku Ruhunu Yer Bitirir” diye de çevirisi vardır. Biz, “Korku Ruhunu Kemirir” diye yapılan çevirisini kullanacağız.

Ancak bütün bu izleklere ve konunun bütününe rağmen, film klasik bir melodram filminden öte özellikler taşımaktadır. Bu merdiven başında yaşananlar olayın görünen yüzüdür ve bu sahnenin ardında üzerinde durulması gereken çok önemli ayrıntılar bulunmaktadır. Bu ayrıntıların toplamı sadece bu filmi değil Fassbinder’i diğer melodram yönetmenlerinden ayıran özelliklerdir.

Angst Essen Seele Auf, topluma ve aileye karşı birlikte tutkulu bir mücadele veren Emmi ve Ali’nin filmidir. Bu çift mücadeleyi birlikte kazansa da, sonunda, yalnız, melankolik ve yaşlı bir kadın konumuna düşen, başta ilişkide daha güçlü olduğu halde sonunda daha güçsüz görülen Emmi asıl kaybetmiştir. Emmi, hem mücadeleyi hem de Ali’yi kaybetmiştir. Yalnızlar ve ötekilerin de kendi arasında bir kaybedeni vardır:

“Emmi, (Brigitte Mira) yaşlı ve yalnız azınlığa aittir. Öteki klişesine, toplum dışı diye tanımlanmaya daha fazla uyan ise, Faslı genç misafir işçi Ali’dir (El Hedi ben Salem) . Bir yabancı kafesinde karşılaşırlar, tango yaparlar ve Emmi’nin evine giderler. Sonra evlenirler. Emmi’nin iş arkadaşları, mahalle bakkalı, apartmandaki komşular, Emmi’nin çocukları bu ilişkiyi asla onaylamadıklarını belirtince, Ali cafede çalışan gösterişli kadınla aldatır Emmi’yi. İlişki bu aldatmadan sonra gerçek ilişki haline gelir. Birlikte güçlüdürler. Dayanımları kendi korkularını ve toplumdaki gelen önyargıları yener” (Elsaesser, 2012: 34).

Filmde Ali ve Emmi’nin evlenmesinden sonra, çok sayıda her ikisinin özellikle de Emmi’nin toplumsal ve kişisel “dışlanma” hatta üstü kapalı şiddet sahneleri görürüz. Çocukları Emmi’yi terk eder, bakkal artık mal satmaz, Ali ile evlendiğini duyan işyerindeki arkadaşları Emmi’yle artık konuşmaz, yüzüne bakmaz, Emmi öğlen yemeklerini daha önce bu kadınlarla yerken evlendikten sonra artık merdivenlerde tek başına yemektir. Emmi, tek başına yemek yediği bu merdivenlerle teslim olmamış görünürken, şimdi Ali gittikten sonra benzer merdivenlerin başında hapsedilmiş ve teslim olmuş gibi görünmektedir. Emmi, yemek yediği merdivenlerde, diğer kadınlar tarafından bir gün tekrar fark edileceğini, eski onayına kavuşacağını düşünüyorken, bu onayın aslında toplumsal onay anlamına da geldiğini de biliyordu. Nitekim işyerindeki çalışma arkadaşlarının tekrar onayını almada gecikmedi de. Filmde, işyerine yeni gelen yabancı bir kadın işçinin kendilerinden daha az maaş alması ve bu farkı da eski çalışanlar olarak aralarında bölüşme konusunda Emmi diğer çalışanlarla anlaşınca, gruba kabul edildi ve eskisi gibi yemeğini yine onlarla birlikte yemeğe başladı. Bu sefer dışarıda kalan, yemeğini yalnız yiyen diğer işçi kadın oldu. Fassbinder, kahramanlarını mekâna, mekân kullanımına ve mekânın sıkışmasına göre de sınıfsal ve kültürel olarak konumlandırmaktadır.

“Daha yakından baktığımız zaman, Fassbinder’i asıl ilgilendiren şeyin bu kapalı ve dar mekânlar olmadığı görülecektir. Bu mekânlara başka bir şeyi somutlaştırıp kavranabilir kılmak için gereksinim duyar; mekânları belirleyen boyutlar, sınır çizgileri, dış dünya /öteki ve yabancı olanla, iç dünya /

kendilik arasındaki kesişme noktasını oluştururlar, toplumsal kültürel şifrenin yazılı olmayan kurallarına gönderme yaparlar. Fassbinder bu sınır çizgilerini ve kesişme noktalarını filmlerinde enine boyuna deşer, ölçer. Bu temel bu kesişme noktalarından birisi de tendir, duyularla algılanan dokunma, değme yüzeyi; bireyin iç dünyasını dış dünyadan ve öteki bireylerden ayıran sınırdır. Fassbinder aşk ve cinsellik üzerine yaptığı sinematografik laboratuvar deneyimlerinde Almanya’da kentsoylu toplumun çekirdek birimlerindeki genel geçer kurallar listesini ve toplumsal – kültürel şifrelerini çözümlenmektedir. Bu deneylerde ‘şifrelere aykırı düşen’ kişilerin görevleri toplumsal tepkimeyi sağlayan araçlar olmaktadır.

(...) Fassbinder’in filmlerindeki tüm bu kahramanlar, bu toplumsal sistem içinde bireysel özelliklerine ve kendi haklarındaki tasarımlarına uyacak bir yer ve mekan bulma peşindedir. Kendi buldukları toplumsal çevreleri içinde kendilerine bir yer arayıp dururlar. Bu durumdan doğan çelişki, kahramanların kendi beden ve mekan tasarımlarıyla (eşcinsel ilişki, genç bir Arapla yaşlı bir Alman kadın arasındaki ilişki, cinsiyet değiştirme) içinde yaşadıkları çevrenin toplumsal şifreleri arasındaki örtüşmezlikten, Hıristiyan kültür tarihinin damgasını taşıyan bu sistemin izin verdikleriyle yasakladıkları arasındaki örtüşmezlikten kaynaklanan çelişkilere kadar uzanır” (Bechtold, 1993: 7).

Bechtold, “gazeteciler, eleştirmenler, Fassbinder’in yaşam öyküsünü derleyenler bıkmadan Fassbinder’i sinema tarihindeki ‘sınırlı mekânlar ustası’ olarak tanımlarlar” der (Bechtold, 1993: 6). Kafalı, Bechtold’u destekler ve geliştirir:

“Sanatçı, birçok eleştirmenin de yazdığı gibi ve hep ayrı ayrı sonuçlara varılan yorumlarda kapalı mekânların ustası olarak tanınmaktadır. Bir anlamda bu söylenenler çok doğrudur. Fassbinder belki de tiyatrodan gelen bir alışkanlıkla ya da yabancılaşmanın verdiği bir dışavurumla filmlerinde hiçbir zaman gökyüzünü göstermez. (...) ‘Korku Ruhü Kemirir’ filminde de her zaman olduğu gibi yönetmen yine gökyüzünü göstermekten alabildiğine kaçır ve film boyunca insana özgürleşme duygumunu veren gökyüzünü hiç göstermez. Genç Faslı bir işçi olan Ali ile Emmi’nin aşkını konu alan filmde, Fassbinder izleyiciye bir şifre gönderir bu kez. Artık beraber yaşamaya karar veren Emmi ile Ali, her ikisinin de çalışmaya devam edeceklerini açıklayınca Emmi, ‘böyle olunca zengin oluruz’ diye karşılık verir. Ali’nin ‘zengin olunca ne yaparız’ sorusunun yanıtı ise Emmi için ‘kocaman bir gökyüzü satın alırız’ dır ” (Kafalı 1999: 32 - 33).

Angst essen Seele auf – *Korku Ruhü Kemirir* filminde burada bahsedilen “sınır dışına atma ve şifreleri zedeleme” son derecede çarpıcı ve sık bir biçimde dile getirilmektedir.

Korku Ruhü Kemirir, neredeyse bu bozulan ve zedelenen toplumsal – kültürel şifreler üzerine kurulmuştur. Emmi, toplumsal onayla – kişisel özgürlük arasında sıkışan gerilimi, Ali’yle ilk rastlaştıkları andan itibaren kendi içinde yoğun bir biçimde yaşamaktadır. Yalnız yaşayan Emmi, tesadüfen girdiği yabancıların gittiği bir barda tanıştığı Ali’yle dans ettiği andan itibaren gerilimi yaşamaktadır. Danstan sonra Ali’yi evine alması, Ali’nin geceyi orada geçirmesi ve sevişmeleri aslında toplumsal şifrelerin ve kültürel kodların kırıldığı büyük gerilim anlarıdır.

Ancak Emmi, sabah uyandığında birden bire aklı başına gelir ve yaptığının büyük bir toplumsal ve kültürel karşı çıkış, şifreleri kırma olduğunun bilincine varır. Önce topluma ister istemez boyun eğmeler ve toplumsal mekânları kullanamaz hale gelirler. Bu boyun eğme durumunu Akbulut, ta Ali ile Emmi'nin tanıştığı barda dans etmeleri üzerine “İkisine yönelik sert ve tehdit edici bakışları” bize hatırlatarak şöyle anlatmaktadır:

“Emmi ve Ali'nin birlikteliği, topluma açık kamusal alanlarda onaylanmaz; onlar ancak ev gibi özel alanlarda dışlayıcı bakışlardan kurtulabilirler. Buna karşın Fassbinder, yine de evlerinde de onların ‘mahrem’ alanlarına girmez, sözgelimi öpüşüklerini göstermez, bu tür durumlarda görüntü kararır. Derman'ın da belirttiği gibi, (1993:6) *Korku Ruhu Yer Bitirir*'de çift bir arada gösterilmez, çünkü saldırgan bakışların, (komşular, dükkan ve bar sahipleri) nesnelere olabilecekleri toplumsal mekan, onlara kapalıdır. Melodramların temel izleklerinden biri olan kapatılmışlık ve sınırlanmışlık, karakterlerin kapı ya da pencere çerçeveleri içinde ya da demir parmaklıklı pencereler, merdiven trabzanları arasından gösterilmeleri, dar bir mekân olan ev, karanlık ve loş bar gibi görsel düzenlemelerle anlatılır” (Akbulut, 2005: 47).

Akbulut'un bahsettiği “dar bir mekân olan ev” incelenen diğer film *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*'nda çok daha küçük bir daireye dönüşür. Kahramanlar bu dar mekândan hiç çıkmazlar. İncelenen 3. Film *Lola*'da ise bahsedilen “karanlık ve loş ev” aslında “karanlık ve loş bar”'a dönüşür.

Korku Ruhu Kemirir'de Emmi ve Ali evlendikten sonra her ikisi için de daha önce yaşadıkları ve kültürel olarak kabul ettikleri alanın dışında, büyük mücadeleyle kazanılan ve genişleyen bir alan oluşmaya başlar. Buradan itibaren, Emmi ve hatta Ali için bu alanının, bu konforlu alanın korunması mücadelesi de aşklarının ve ilişkilerinin korunması mücadelesiyle iç içe geçmiştir. Yeni kurdukları alan aslında riskli olsa da her ikisine de bir özgürlük ve konfor sağlamaktadır. Emmi, torununa bakma karşılığında çocuklarıyla barışma, komşularına bodrumdaki depoyu verme ve eşya taşımada güçlü Ali'nin yardımıyla tekrar komşularla dost olma gibi kişisel alanda barış imzalamıştır. Bakkaldan artık iki kişilik alışveriş etme, işyerinde yeni işe başlayan yabancı kadına karşı ücret eşitsizliğinde deneyimli eski arkadaşlarıyla patronun yanında yer alma ve oradaki sorunu da bitirme gibi toplumsal ve kültürel uzlaşma noktaları da bulmuş ve özel ilişkilerini toplumsal alana kabul ettirmiştir. Yeri yurdu belli olmayan, sevgililerinde kalan Ali ise, artık işi olan, tatile giden, evli bir insan statüsüne çıkmış, evliliğin ve ev mekânının korunması altına girmiştir. Bu koruma altında yine genç sevgilisine gitmekte ve yabancı arkadaşlarıyla buluşmaktadır.

4.1.3 Statü Yanılsaması

Her iki öteki, küçük bir mücadele karşılığında “toplumsal statü” kazandığı yanılsaması yaşamaya başlamıştır. Ancak, bütün bu mutluluk ve özgürlük alanı her ikisinin de tek başına

kurabileceği bir alan değildir. Evlilikle kendilerine yeni bir dünya kurmuşlardır ama bu dünya dışarıdaki gerçek toplumsal dünya için kabul edilebilir, normal bir dünya değildir, kendileri görmese de, her fırsatta geçici olduğunu hissettirmektedir. Toplumsal ilişkiler, toplumsal ve kişisel çıkarlar gereği biçim değiştirip Ali ve Emmi'yi de içine alınca, ikili hazırlıksız yakalanmış ve bu zamana kadar mücadele ettiği ve kazandığı ilişkiler tarafından yenilmiştir. Günlük hayatın çıkarları Ali ve Emmi'yi, adım adım çoğunluğa benzetmekte ve bu benzerlik arttıkça da birbirinden uzaklaştırmaktadır.

“Tatilden dönüşte Ali ve Emmi, çevrelerindeki birden bire meydana gelen olumlu değişime şaşırırlar. Oysa market satıcısı müşterisini kaçırmak istememektedir, oğlu ve gelini Emmi'ye çocuk bakıcısı olarak ihtiyaç duymaktadır. İşyerinde yeni bir günah keçisi bulunmuştur. Aslında toplumsal baskı ortadan kalkmamış sadece, başka bir biçim almıştır. Bu biçim Emmi ve Salem'i yenmeye başlamıştır. Bu zamana kadar toplumsal ayrımcılık ve yaptırımlara karşı kendini korumuş ve birbirleriyle dayanışma içinde olmuş bu çift, ayrı ayrı şimdi kendi doğal çevresinde onay görmeye başlamış, bu onayın diğerini satmakla geldiğini anlayamamıştır. Toplumsal kabul görme, diğerine ihanet etmeyle mümkün olmaktadır. Bu ihanet de çiftin hayatında daha önce belli olmayan potansiyel çatışma noktalarının öne çıkması sonucunu doğurmaktadır” (Töteberg, 2011: 79).

Emmi'nin Ali gidince kaybettiğini anlaması, bireysel güçlülüğün olmadığı, insanların “birlikte güçlü olduklarını” belirten toplumsal – geleneksel inancı da pekiştiriyor. Fassbinder'in, bireyi ön plana çıkaran film anlayışı içinde Emmi'nin bu duruşunun da bir eleştirel anlamı olmalı. Emmi'nin bu ilişkiye dair tutkusu ve tutkunun gülünç bir biçimde son bulması, aslında toplumsal kabul görmeyen ilişkilerin gülünç biçimde sonlanması değil, ilişki içindeki daha güçsüzün ilişki sonunda kaybettiği anlamına geliyor.

Bu ilişki toplumsal bir destek bulamadığı için, zaten toplumsal desteği ve sınıfsal konumu güçsüz olan bu iki insanın kendi aralarında da bir kaybedeni olmuştur. Fassbinder, ötekiler arasında da bir “sömürü” ilişkisi, bir çıkar ilişkisi olduğunu ve insanlar arası ilişkilerin hepsinde bir sömürü ilişkisi olduğunu göstermektedir. “Sömürü zaten Fassbinder'in en gözde temalarından biridir” (Kafalı,1999: 31).

Siyasal iktidar, günlük hayatın tüm ayrıntılarını belirler ve kontrol altına alırken doğrudan insan duygularına da hükmeder ve aşkın, iktidardan bağımsız düşünülmesi doğru değildir. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler ve Siyaset Bilimi Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ayhan Kaya, iktidarın günlük hayatı ve insan duygularını nasıl belirlediğini ve bunun altında yatan amacı daha iyi anlamak için Michel Foucault'ya ve Walter Benjamin'e başvurmak gerektiğini belirtmektedir. Kaya, hatta günümüz postmodern dünyasında ülke yönetiminin bireyi yönetmekle sağlandığını anlatmaktadır.

“Egemen liberal temsil rejimlerinin ve iktidar odaklarının bireysel özgürlük söylemiyle -adeta günümüzün modern toplum reaktörlerinde atomize ettiği topluluklar, çok daha kolay yönetilebilir hale

getirilmişlerdir. Bu noktada önce Michel Foucault'ya ve sonra Walter Benjamin'e kulak vermekte fayda var. Foucault'nun kullandığı şekliyle yönetsellik (governmentality), siyasal iktidarın kendi uyruklarının duygularını, alışkanlıklarını, geleneklerini, zenginliklerini ve kısaca günlük yaşantılarını düzenleme ve kontrol altında bulundurması anlamına gelir. Foucault'un modern yönetsel devleti, kaynağını yasalardan alan Orta Çağ hukuk devletinden farklı olarak, kaynağını toplumun kontrol altında bulundurulması ilkesinden almaktadır. Modern devlet, Foucault'a göre, vücudumuzu, ruhumuzu, duygularımızı, düşüncelerimizi, aşklarımızı, hayallerimizi, tüketim alışkanlıklarımızı bizlere bir tür 'özgürlük hissi' vererek kontrol altında tutan devlettir. (...) Benjamin, faşizmin kitlelere haklar vererek değil, onlara kendilerini ifade etme şansı vererek varlığını sürdürdüğünü söyler. Postmodernizm de aslında bu açıdan bakıldığında, bireyin ya da kitlelerin kendilerini 'özgürce' ifade edebilecekleri koşulları sağlayan, ancak üretim ilişkilerinde ve toplumsal yapıda herhangi bir olumlu dönüşüme yol açmayan yeni bir meta anlatıdır” (Kaya, 2011: 6).

Terk etme sahnesine tekrar dönersek, dayanışma bitince yani Ali gidince, Emmi'nin bir kurban olarak, korktuğu başına gelmiş biri olarak yenilgiyi kabul ederek ağlamaya başladığını görürüz. Fassbinder'de insanların ilişkide birbirine yabancılaşması, sınıfsal ve toplumsal hiyerarşinin de etkisiyle gerçekleşir. Bu filmde de Emmi, bir “kurban” olarak özel alanda kalıyor, yıkılan özel alanın yıkıntıları arasında kalıyor ama Ali, bu alandan kazananların bulunduğu ya da kazanma ihtimalinin olduğu kamusal alana, kabul edilebilir alana kaçarak kendini kurtarıyor. Emmi'nin sürekli işten eve gittiğini, sadece bir gün eve giderken çok yağmur yağdığı için bir kahveye girip Ali ile tanıştığını ve bundan sonra Ali ile hayata karıştığını hatırladığımızda, Ali'nin gitmesiyle Emmi'nin tekrar kapalı alana geçmesi kaçınılmaz görünüyor. Bourdieu, kadının aile ve toplum içindeki konumunun benzer olduğunu açıklamıştır ve toplumsal ekonomi aslında Ali ile özgürleşmiş Emmi'yi değil, Ali'yi tanımadan önceki Emmi'yi istemekte, kabul etmektedir.

“Kadının aile yapısında itaatkârlığı işte ihtiyaç duyulmalarıyla, işyerindeki konumlarıyla açıklanabilir; tıpkı endüstri devrimi öncesi ve sonrası toplumlardaki iş bölümünde olduğu gibi, kadının önce ev sonra da iş ayrımında itaatkâr bir biçimde daha düşük sınıflandırılması gibi ” (Bourdieu, 2001: 84)

Ali'nin kaçıışı ve ardından Emmi'nin “kurban” rolünü kabul etmesi konusunda Ali'nin konumuyla ilgili değerlendirme yaparken fazla aceleci ve tarafgir olmamız gerektiğini de bize yine Fassbinder hatırlatıyor. Fassbinder izlerken kültürel - toplumsal sorunların ve yabancılaşmanın sürekli gündemde olduğunu gözden kaçırmamız gerekir.

“Corrigan'ın dediği gibi, Fassbinder'in filmleri, günümüz egemen kültürünün ve toplumsal sorunların, temsili pratikten ayrılmayacağı üzerinde önemle durur. Özeldir ise bu filmler, anlamın boşaltılmasına yol açan ya da onun üzerinde temellenen temsiller gibi egemen kültürün ve toplumsal sorunların, çağdaş metinsel pratiklerin acımasız paradoksuna durmadan yabancılaştığını vurgularlar” (Büyükdüvenci ve Öztürk 2014: 73,74).

Fassbinder, özellikle klasik melodram filmlerinde olduğu gibi, ilişki bitince sonuçta sadece kadının kurban olduğu gibi bir sonuç göstermez izleyiciye ama yine de burada incelenen filmde, tüm kahramanlar karşılıklı birbirlerini sömürmelerine rağmen izleyici yoğunlaşması ilişkiler sonrasında yaşlı kadınların, kurbanların en altında olduğunu gösterir. Gilles Deleuze, ‘Felsefe ve Azınlık’ta (Aktaran, Kati Röttger ve Maren Butte: 132) adlı makalesinde, azınlıktan “olma potansiyeli olan” diye söz ederken çoğunluktan “olmuş olan” diye söz eder. Konuşurken, yazarken, edebiyatta, sinemada ve hayatın her alanında kullanılan kavramlar, “çoğunluk olanla” ilgilidir. Deleuze, buna “insan” kavramını örnek verir. “İnsan” dendiğinde, “insanların aklına gelen şeyleri” sıralar sonra: “Beyaz tenli, erkek, yetişkin, akli dengesi yerinde, heteroseksüel, şehirli ve standart bir dili konuşan...”

Röttger ve Maren, “Fassbinder’in sinema dilinde, insanlar arası ilişki ve toplumsal hiyerarşi görülen ve gösteren mantığı içinde gerçekleşir “ der. Genellikle de insanlar arası ilişki ve toplumsal hiyerarşi, kadın ve erkek arasındaki iş bölümü ve hiyerarşi gibidir.

Deleuze, “insan” türünün aslında öncelikle “erkek çoğunluk” olduğunu vurgular ve kadınların, çocukların, siyahların, köylülerin, homoseksüellerin “insan olma potansiyeli taşıyan, insan olmak üzere olan bir azınlık” olduğunu belirtir. İnsanların, insan olma potansiyeli taşıyan kurban – azınlığı incelediğini vurgular. Bunun için de kurbanların genellikle “olmakta olan tarafta kalanlardan seçildiğini” belirtir. Fassbinder’de ise, bu şema genel olarak kullanılsa da şema içinde bir hiyerarşiye uyulmaz. Yani bu şemaya göre, “siyah ve yabancı”nın en altta olması gerekirken Fassbinder’in *Angst essen Seele auf* filminde, kahraman erkeğin siyah olması ve diğer özellikleri nedeniyle klasik sömüren – sömürülen, kurban ve fail şemasına ilk bakışta uymadığı görülüyor.

Töteberg, Pedro Almadovar’ın Fassbinder hakkında şöyle düşündüğünü yazar: “Toplumsal merkezden dışlanmışların ‘spontane’ savunucusudur.” Burada vurgu ‘spontane’ sözcüğünde olduğuna göre, Almadovar’ın tespiti yerindedir; Fassbinder, şemalara, daha önceki kategorileştirmelere dikkat etmeksizin o an kim en dışarıdaysa, onun savunucusudur (Töteberg, 2011: 15).

4.1.4 Fassbinder’de Mekanın İktidarı

Beden ve duygu birbirinin sonucudur. Fassbinder kahramanlarının aşk ilişkisinde, genellikle kapalı mekânlarda, klasik ‘iktidar ilişkisi’ dışında başka ve farklı ilişki geliştirme denemesi görüyoruz. Ancak, klasik iktidar ilişkisi, mekâna sahip olanla mekâna konuk olan arasında kaçınılmaz olarak kuruluyor. Fassbinder’in ele aldığımız iki filminde, yani *Korku Ruhu Kemirir* ve *Petra Von Kant’ın Acı Gözyaşları*’nda genç âşıklar, yaşlı olan âşıklarının

mekânına taşınmış, bir süre kalmış ve sonra da mekanı terk etmişlerdir. Aslında ilişkide önce genç olmaları güçsüz ve yaşlı güçlü olanların yanına taşınırken ve yaşlılar da genç olanlara karşı mekan avantajını kullanırken, ilişki içinde asıl güçlü olanların terk eden güçlüler olduğu anlaşılıyor. Mekân ve aşk ilişkisi, beden ve mekan ilişkisi filmlerin her bölümünde çok çabuk değişiyor. Deleuze, gerçekliği “idealizme meydan okuyan farklılık, çokluk ve oluş” kavramlarıyla şekillendirir ki, Fassbinder filmlerinde mekanın da bedeninin de aşkın da çok yönlü değiştiğini görürüz (Deleuze, *Diffrence at Repetition* 1994: 236).

Korku Ruhu Kemirir ve *Petra Von Kant’ın Acı Gözyaşları*’nda mekânın terk edilmesi aşkın bitmesidir ya da tam tersidir; mekân terk edilince aşk da biter! Ama burada dikkatli olunması gereken nokta, mekân sahibinin aşkı bir iktidar ilişkisi gibi yaşaması ve mekanı bir iktidar biçimi olarak sunmasıdır. Aşkın mekana ve iktidara bağlı olarak sunulması, genç aşıkların gitmesiyle hem aşkın hem de iktidarın kırılması sonucunu getirir. Ali, Emmi’nin mekânını terk ederken Emmi’nin aşkını ve iktidarını terk ediyor, Karin ise bunu Petra’yı terk ederken yapıyor. Kamusal alanda varolamayan çiftler, özel alanda iktidar ilişkisi yaşıyor ve mekanın sahibi kamusal alana sahip olan iktidar gibi mekana dışarıdan gelen üzerinde iktidar kuruyor.

Bir beden olarak değerlendirebileceğimiz mekânın içinde, iki alternatif insanın duyguları da bu mekanın izlerini taşır. *Angst Essen Seele Auf*’ta Ali, Emmi’nin evine taşınmıştır ve evlilik sonrasında da yepyeni bir mekâna taşınma gerçekleşmemiştir. Ali bu evde kendini bir süre sonra “yabancı” veya “konuk” gibi hissetmeye başlamış, ilişkinin bedenine yani mekânına hapsolmuştur. Sonuçta, Ali’nin kendini günden güne daha fazla yabancı hissettiği bir mekânda bir iktidar ilişkisi kurulmuştur. Eve sürekli Emmi’nin arkadaşları, Emmi’nin komşuları, Emmi’nin çocukları gelmektedir ve Ali sürekli arkadaşlarıyla dışarıda buluşmak zorundadır. Sonuçta da Ali dışarıyı seçer. Böyle düşünüldüğünde dışarı, kazananların ya da kazanma umudu olanların kaçtığı kamusal alan gibi görünse de tam bu değil, hapsolünmüş bir iktidar mekânından özgürleşme için kaçılan bir özgürlük alanı olarak kendini göstermektedir. Ancak bu alanın sahibi vardır o da geleneksel olarak iktidarı elinde tutan güçler ve bunların ilişkileridir.

Petra von Kant’ın yanına taşınan, onunla aşk yaşayan sonra da evi yani Petra’yı terk eden Karin Timm de tıpkı Ali’nin konumundadır. Aşıkken yaşlı sevgilisinin yanına taşınmış, eve hapsolmüş, aşk bitince de evden kaçmıştır. Oysa, Bourdieu, iş sürecinde ve ev kadınlığı pozisyonunda kadına uysal bir biçimde “eve kapanmışlık” rolü düştüğünü söylemişti. Burada yaşlı kadınların genç sevgililerine karşı sahip oldukları mekan üzerinden bir iktidar kurdukları görülmektedir. Ancak daha yakından bakıldığında bu iktidarın toplumsal bir iktidar ilişkisi

olmadığı, sadece genç âşıklara karşı kurulduğu ve genç aşıkların terk etmesiyle de tekrar adeta bir hapishaneye, adeta bir çalışma kampına döndüğü görülmektedir. Konumuz açısından baktığımızda yaşlı kadınlar son denemelerinde de mutluluğu yakalayamamış bir biçimde evlerine kapanmıştır. Melankolik orta yaşlı kadınlar toplumsal ve özel alandan yenilmiş olarak kapalı mekana, eve geri gönderilmiştir. Ev, yaşadıkları son ilişkide bir özgürlük alanı olmuşken, bu alan sevgililere baskı aracı olarak görüldükten sonra şimdi mekan sahibine hapishane olmuştur.

Çekip giden erkeğin ardından sarsılarak ağladığı terk edilme sahnesinin yani Emmi'nin kapı aralığındaki görüntüsünün sanki bir mekâna kapatılmış, hapsedilmiş bir kadın görüntüsü olduğunu görürüz. Emmi, mekânsal olarak da duygusal olarak hapiste gibidir. Asıl önemli olan da, Emmi teslim olmuştur. Oysa Ali varken, Ali ile evli iken bütün zorluklara göğüs germeye çalışıyor, teslim olmuyordu.

Filmin geçtiği Almanya'yı da bir bütün olarak “kapalı bir mekân” biçiminde düşünürsek veya filmi küçük bir Almanya diye görürsek, bu mekândaki bütün ilişkilerin ve ruhsal yapılanmaların aslında iktidarı kaybetme korkusu üzerine kurulduğunu görürüz. Fassbinder'in söylediği “ruhu kemiren korku” aslında iktidar ve iktidarı kaybetme korkusudur. Bu korku Almanya'nın ruhunu içindeki hem Almanlar hem de yabancılarla birlikte kemirmektedir. Günter Wallraff, bir Türk işçi kılığına girerek bir süre içinde yaşadığı Alman toplumunu şöyle tanımlamaktadır: “Kendisini becerikli, üstün, kalıcı ve adil sayan bir toplumun asıl yüzünü, onun dar görüşlülüğünü ve buz gibi soğuk yanlarını yaşadım. Bu toplumun gözünde bir budalaydım sanki: Gerçeklerin çarpıtılmadan suratına vurulabileceği bir budala” (Wallraf, 1986: 17).

İşte Fassbinder de filmleriyle sanki bu gerçekleri Alman toplumunun suratına vurmaktadır. Onların hiç de “üstün” falan olmadığını sonuçta aynı “yabancılar” gibi sadece “insan olduklarını” herkesin suratına vurmaktadır.

4.2 Petra'nın Dayanılmaz Yalnızlığı

İnsan ilişkilerindeki iktidar çekişmeleri ve bu çekişme sırasındaki cinsel – duygusal iktidar biçimleriyle, toplumsal hayattaki iktidar çekişmeleri ve sınıf tahakkümleri arasındaki benzerlik, Rainer Werner Fassbinder filmlerinin temalarından biridir. Cinselliğin ve aşkın iktidar ilişkilerinden ayrı düşünülemeyeceği, cinsellik ve aşkın içinde doğulan toplumun karakteristik özelliklerinden etkilendiği ve sınıfsal sömürünün aşk ilişkilerinde de yaşatıldığı gibi yaklaşımlar, Fassbinder'in de önem verdiği film konularının başında gelir.

Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları (Die bitteren Tränen der Petra von Kant), Fassbinder'in bu yaklaşımların açık ve etraflıca işlendiği bir filmidir. Bu filmde “İnsanlar arası iktidar ilişkilerinin ve toplumsal iktidar ilişkilerinin bir yansıması olduğu gibi, aynı zamanda tersinin de doğru olabileceği” tezi önemlidir. Dössel'in ifadesiyle Petra von Kant'ın Gözyaşları filmi aslında “ekonomi, iktidar politikaları ve insan ilişkileriyle lezbiyen bir aşk postuna bürünmüş bir oda oyunu olarak görünmektedir”(Dössel: 2012).

Fassbinder'in aynı isimli oyunundan sinemaya uyarlanan ve ilk melodramlarından biri olan Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları filminde, beraber yaşadığı hizmetçisi ve aynı zamanda asistanı olan Marlene üzerinde hakimiyet kurmuş olan Petra von Kant isimli moda tasarımcısının, daha sonra genç bir kadına aşık olmasıyla birlikte her şeyin beklemediği bir biçimde gelişmesi anlatılır.

İlk kocası ölmüş, ikinci kocasından da yeni boşanmış olan Petra von Kant, maddi durumu iyi, ayakları üzerinde duran, güçlü, bağımsız ve entelektüel görünümüne rağmen, hem yorgun hem de yalnızdır. Filmin başında kendisinden para isteyen annesi ve kendisine büyük bir tutkuyla bağlı olan,³¹ film boyunca hiç konuşmayan hizmetçisi Marlene dışında hayatında kimsesi yoktur. Evden işlerini yürüten Petra von Kant, içinde bulunduğu refahı koruyabilmek ve annesine de para yardımında bulunmak için sıkı bir çalışma temposu tutturmak zorundadır.

Rutin ve sıkıcı hayatı böyle sürerken bir gün arkadaşı barones Sidonie von Grasenapp aracılığı ile Avustralya'da yaşayan ve orada evli olan genç model Karin Timm ile tanışır. Petra, Karin'e âşık olur ve ona kendi hazırladığı ilk moda gösterisinde model olarak çalışmasını teklif eder. Karin bunu kabul eder, bu arada zaten iki kadın, Petra'nın evinde birlikte yaşamaya da başlamıştır.

Ancak Karin zamanla bu ilişkiden sıkılmaya başlar ve Petra'nın kendisini bunaltmaya başladığını ona sezdirir. Başlarda tek eşli yaşayan Karin, daha sonra eve geç gelmeye, başka ilişkiler de yaşamaya başlar ve bunu da Petra'dan gizleme gereği duymaz. Karin başta Petra'ya, erkeklerden hoşlanmadığını ve kocasından da en kısa zamanda ayrılacağını söylemesine rağmen, kocası Avrupa'ya gelip kendisini arayınca ona dönmeye karar verir. Bunun üzerine Petra büyük bir kıskançlık ve umutsuzluğa kapılır, sinir krizleri geçirir. Buna karşın yine de önce Karin'i yeniden kazanmak ister. Ancak Karin, Petra'nın denetiminden çıkmıştır ve Petra, Karin'i elinde tutamayacağını anlayınca, ona “iğrenç fahişe” gibi ifadeler kullanarak hakaretler etmeye başlar. Petra, tüm olaylar karşısında, Karin'e histerik bir biçimde aşk ve nefret duyguları taşımaktadır. Karin daha fazla birlikte olmak istemez ve Petra ile birlikte yaşadığı evi terk eder.

³¹ Filmde, Marlen ve Petra arasında seyirciye açıkça dile getirilen bir aşk yoktur. Ancak Marlen'in Petra'ya aşık olduğu, Petra'nın karşılık vermediği ama kendi lehine gördüğü bu durumu sömürdüğü görülmektedir.

Petra erkeklerle kuramadığı mutlu ilişkiyi kadınlarla da kuramamıştır. Belki de asıl sorun cinsellikte, sevgide veya insan ilişkilerinde “tekleşme” denemesidir.

Karin’in kendisini terk etmesinden sonra kendini alkole verir. Her geçen gün daha çok içer ve daha histerik bir hal alır. Her çalan telefonun Karin’den geldiğini düşünür, heyecanlanır, ancak Karin onu aramaz.

Bu arada Petra’nın doğum gününde kızı Gabrielle yatılı okuldan eve gelir. Aynı zamanda Petra’nın annesi de kızının doğum gününü kutlamaya gelmiştir. Petra kızı ve annesine açık açık Karin’e olan aşkı bahseder. Bu aslında herkesin bildiği bir gerçeğin Petra tarafından açıkça itiraf edilmesinden başka bir şey değildir. Karin Petra’yı doğum gününde de aramayınca doğum günü partisi tam bir cinnet partisine dönüşür.

Petra o gece, “Karin ile olan ilişkisini sorgular. Aslında onu gerçekten sevmediğini, sadece ona sahip olmak istediğini” fark eder. Bu düşüncesini annesine açıkça söyler. Petra “bir insan karşılıksız sevmeyi öğrenmeli” der ve doğum gününe katılan bütün misafirler gittikten sonra, Marlene ile baş başa kalır. Yıllardır aşığladığı yanında çalışan Marlene’e kendisiyle arkadaşlık etmek istediğini söyler ve kötü davranışları için özür diler. Ancak Marlene yine tek sözcük etmez ve Petra’yı terk eder. Petra artık evinde yapayalnız kalmıştır.

4.2.1 Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları’nda İktidarın Çözülüşü

Kısaca hikâyesini özetlediğimiz Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları’nda da, eşit olmayan insanlar arası aşk ve iktidar ilişkisi pozisyonlarını ve bu iktidar ilişkilerinin duygusal, özel alanda gerçekleşen yabancılaşma – yüzleşme ilişkileriyle birlikte ele alınışını izleriz. Almanya Bremen’de, minimal bir mekân ve düzende yani tüm film boyunca kahramanın hiç terk etmediği bir odada çekilen film, insani güç ve iktidar ilişkilerinin yanı sıra toplumsal iktidar ilişkilerini de melodram formu içinde anlatmaktadır.

Fassbinder, insanlar arası aşk ilişkilerinde toplumsal kabulü zorlayan ve en az iki tabunun ihlalini gerekli kılan konulara eğilmeyi yeğlemektedir. Korku Ruhü Kemirir’de, yaşlı Alman kadın hem kendisinden yaşça oldukça genç biriyle birlikte olmuş hem de birliktelik 1970lerde Almanya’da küçük burjuva çevrelerde asla kabul edilemeyecek bir yabancı işçiyle gerçekleşmiştir. Korku Ruhü Kemirir’de etnik ve yaşa dayalı iki tabu gösteren ve kahramanları bu tabularla çarpıştıran Fassbinder, Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları’nda ikili değil üçlü tabuya dikkat çekmiştir.

Fassbinder Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları’nda, yaşlı ve zengin bir modacı olan Petra’nın, Avustralya’dan kaçarak Almanya’ya gelmiş, yoksul ve özgür ruhlu bir genç kadın olan Karin’e olan tutkulu aşkını anlatmaktadır. Böylece Fassbinder bu filmde de hem insan

ilişkileri hem iktidar bağlamında, hem zengin - yoksul, genç - yaşlı karşıtlığında hem de, Almanya’da o yıllarda tabu sayılan ve asla kabul görmeyen lezbiyen ilişki üzerinden insani ve toplumsal ilişkilerin çözümlemesine yönelmiştir.

Hem *Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları*’nda hem de *Korku Ruhu Kemirir*’de toplumsal olarak reddedilen her iki ilişkide, genç partnerlerden daha çok yaşlı kadınlar, aşkları uğruna cesaretle toplumsal bariyerleri zorlamışlar, toplumda adeta kutsallık atfedilen klasik aile kurumunu karşılığın almışlar ve aile kurumunun en önemli ögesi olan kendi çocuklarına ters düşmeyi, çocuklarından kopmayı göze almışlardır. Petra von Kant’ın ise sadece çocuğunu değil, annesi ve kız kardeşini de kapsayan, daha geniş olarak ailesini karşısına alması söz konusu olmaktadır. Belki de Fassbinder’in bu filmlerde o yıllarda yavaş yavaş gelişmeye başlayan radikal kadın ve feminist hareketin daha sonraki önemli önermelerinden biri haline gelen Kate Millett’in “özel olan politiktir” ya da “kişisel olan politiktir” sloganında da belirtildiği gibi insan ilişkilerinin ya da aşkın toplumsal olandan ayrı düşünülmemeyeceğini vurgulamak istediği söylenebilir.³² Aynı zamanda Fassbinder’in her iki filminde de, mutlu sonla bitmemiş aşk ilişkilerine karşın, sadece bir tarafı suçlayan ya da salt bir tarafı kurban rolünde gösteren bir anlayıştan uzak olması önemlidir. Filmlerinde yer alan ilişkilerde iktidar kuran ve baskıya uğrayan, topluma teslim olan ve direnen, suçlu ve affeden gibi karşıtlıklar kahramanlar arasında sürekli yer değiştirir. Fassbinder, insan ilişkilerine “masumiyet” üzerinden bakmadığı gibi, cinsiyet, cinsel yönelimi, ırk, etnik köken, gibi nedenlerle toplumsal olarak öteki konumunda bulunan kesimlere de pozitif ayrımcılık yapmaz. En fazla ayrımcılığa uğrayan insanların ayrımcılığa uğrama nedenlerini ve toplumsal dinamiklerini gösterir. Ama asıl üzerinde durduğu alan, özel olana ilişkin, bireye ilişkin tutum ve davranışlardır. Ancak Fassbinder’in “ötekini” anlamayı kendini anlamak olarak değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Aslında ötekini anlamamanın ‘kendinin bilinmesinin başlangıcı’ anlamına geldiğini söyleyenler de var ve Fassbinder’in yaklaşımı da bu doğrultuda görülüyor.

³² Radikal feministlerin ve sosyalist feministlerin bir kısmının sahip çıktığı bu slogan özel alan ile kamusal alan arasında var olduğu varsayılan ayrıma temelden karşı çıkmaktadır. Radikal feministlerce benimsenen bu tutum, tarihsel olarak aileyle, evle özdeşleştirilen ve kadına ait bir alan olarak kabul edilen özel alanın, aslında politik olandan yani kamusal olandan hiç de sanıldığı kadar ayrı olmadığını ifade eder. Reddedilen bu yaklaşımın hayatta sorgulanmadan kabul edilen ataerkillikten, cinsiyetçilikten kaynaklandığını belirten feministler, bu sorunların çözümünün de sadece kadınların problemi olmadığını, tersine "kamu" nun sorunu olduğunu anlatmaya çalışır. Radikal feministler erkeklerin eve hapsediği kadın üzerinde dayak, cinsel sömürü, ev işleri, çocuk bakımı gibi araçlarla hakimiyet kurduğunu ve “karı koca arasına girilmez” diye iktidarını sürdürdüğünü söyler. Oysa radikal feministler, özel alanın politik sömürü biçiminin bir kolu olduğunu söyleyerek özel alanın da siyasi veya kamusal alan olduğunu iddia eder.

“Öteki'nin kimliğinin bilinmesi, tıpkı kendi kimliğimizin (ama başkalarının gözünden) bilinmesi gibi, öncelikle herkesin kendini tanımakta ve böyle görünmeyi kabul etmekte güçlük çektiği bu imgelerin ve klişelerin olumlanması evresinden geçer. Ardından başka kimliklerle temas sonucu herkes kendine 'öteki'nin gözünde (ötekinin kendine dair sahip olduğu algılanan stereotiplerle nispi karşıtlık içinde) 'gerçek' bir kimliği tekrar inşa etmeye, kendine güven vermeye çalışır” (Bourse, 2009: 228).

Fassbinder'in diğer birçok filminde olduğu gibi, bu filminde de olaylar kapalı bir alanda, yani bireyin iç dünyasında geçmekte, film boyunca odaya girenler ve çıkanlar aracılığı ile özel alana kamusal alanın sorunları ve çelişkileri taşınmaktadır. Filmde, evin içinde insanlar arası duygusal - dramatik aşk sorunlarına dair klişe örneklerin sergilenmesinin yanında, eve girip çıkanlar aracılığı ile bu tür davranış biçimlerinin ardındaki toplumsal çelişki ve endüstri toplumunda insanların birbirlerine karşı nasıl acımasız ya da sorumsuz olabildikleri gösterilir. Aynı zamanda her yaşta ve farklı sınıflardan kadınların dünyasında geçen film, toplumsal iktidar ilişkisinde görülen kazananların ve kaybedenlerin pozisyonunu da ortaya koyar.

Bunun yanında orta üst sınıftan, orta yaş üstü Petra'nın “sevmekten daha çok sahip olmak istediğini anladığı” Karin'i elinden kaçırmayla nasıl değer ve anlam yitimine uğradığı, erkeklerden kaçarken nasıl “erkekleştiği” filmde altı çizilen bir konudur.

"Die bitteren Tränen der Petra von Kant filmi lezbiyen ya da biseksüel aşk filmi değildir. Filmde tek bir erkek görünmemesine rağmen, en fazla Poussin'in tablosunda erkek görünmektedir, Bu bir kadın filmi de değildir. Tablodaki erkeğin varlığı önemlidir. Çıplak erkekli bu tablo statü ve hakimiyet düşkünlüğünü, erkekliğin varlığını, iktidar ve şiddeti açıkça hatırlatmaktadır. Petra von Kant'ta subjektif bir anlamda bazen acı bir ironi ile gösterilen şey insanın kimliğini ve kabiliyetini sevmeyi yitirdiğinde ne kadar yalnızlaştığıdır.”

(Behrens, http://www.filmzentrale.com/rezis/bitterentraenenderPetra_vonkantub.htm)

Behrens'in yukarıda vurguladığı gibi aslında Petra'nın “iktidar ve başarı” ile zaten sorunlu bir ilişkisi olduğu filmin başında verilir. Filmin başında arkadaşı Sidonie von Grasenabb'a ikinci kocası Frank'tan niçin ayrıldığını anlatırken Petra'nın iktidarla ilişkili sorunu olduğu anlaşılır. Petra, arkadaşına, Frank'ın başarısını kıskandığını, bunun sonucunda kendini güçsüz hissettiğini, Frank'ın bu güçsüzlüğünün kendisinde tiksinti yarattığını çünkü Frank'ın güçsüzlüğünü “yatakta dengelemeye çalıştığını” anlatır. Bu yüzden de gittikçe Frank'tan iyice tiksindiğini ve soğuduğunu, sonunda da ayrılığın kaçınılmaz olduğunu anlatır. Bütün bunları mantıklı ve soğukkanlı bir ifadeyle anlatan Petra'nın, bu tutumu benimsediği ve arkadaşına öğütlediği görülür. Bununla birlikte eski eşi Frank'a getirdiği eleştirileri unutan Petra kendisinin Karin ile kurduğu ilişkide Frank'ın rolünü üstlenir. Çünkü bu ilişkide özgür ve güçlü Karin'e sahip olamadıkça hem “erkekleşmiş” hem de değer yitimine uğramıştır.

Ancak ilişkinin sonunda Petra bu süreçten “talep etmeden sevebilmek gerektiğini öğrenmek” gibi iyi bir kazanımla çıkmıştır.

4.2.2 Die Bitteren Tränen Petra Von Kant Filminde Kadının Temsili

Fassbinder’in bu filmi gösterime girdiği günden itibaren filmde kadınları sunuş biçimi nedeniyle “kadın düşmanı” olduğu gerekçesi ile eleştirilmiştir. Fassbinder’in birçok filminde işlediği ötekilik konusu her daim ötekilerin sunumu bağlamında eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Onun bu eleştirilere yanıtı aşağıdaki alıntıda daha anlaşılır olmaktadır:

“Ben bir kadını aynı erkekleri değerlendirdiğim gibi eleştirel değerlendiriyorum. Kadınlar da erkekler kadar korkunç. Ancak kadınlar daha ilginç, çünkü bir yönüyle baskı altındalar, ama diğer yanıyla da değil ki, bu baskı altında olmayı diğerlerine karşı terör aracı olarak kullanıyorlar. Benim filmlerim, kadınlar için, kadınlara karşı değil. Bütün kadınlar Petra von Kant’tan nefret ediyor. En azından, filmde geçen türden sorun yaşayan ve bunu itiraf etmek istemeyen kadınlar nefret ediyor. Ben bunu değiştiremem. Genel olarak kadınların tutum ve davranışları aynı erkeklerin tutum ve davranışları kadar korkunç ve ben bunun altında yatan nedenleri, içinde yaşadığımız toplum ve almış olduğumuz eğitim yoluyla yanlış yönlendirildiğimizi göstermeye çalışıyorum. Bu bağlamda benim tanımlamam kadın düşmanı değil. Gerçekçidir...” (Fassbinder’den aktaran Wolf Banitzki <http://www.theaterkritiken.com/component/content/article?id=511:die-bitteren-traenererisim> tarihi: 18. 02. 2016)

Fassbinder’in filmlerinde kadınlar bir yandan baskı altında, diğer yanıyla değiller. Dolayısıyla bu baskı altında kalma deneyimleri, diğer ilişkilerinde kendileri tarafından onlara karşı bir baskıya dönüşebilmektedir. Bu tespiti radikal feminist Kate Millett’in eleştirisi ile de örtüşmektedir. Bu eleştiriler temelinde aslında hem Fassbinder’in hem de Millett’in, Freud’un çoğu kez “kadın düşmanı” olarak nitelendirilen kadınlığın oluşumu ile ilgili tezinden etkilendikleri söylenebilir. Çünkü Freud’un kadınlar için söylediği “kadınlar yalnızca başarısız erkekler olarak var olabilirler, çünkü penisleri yoktur” biçiminde özetlenebilecek ifadesi feminist literatürde çok tartışılmış ve tartışılmaya devam etmektedir. Freud, cinsel fonksiyonun gelişimini anlatırken bu konuyla ilgilenmiştir. Freud’a göre, cinsel fonksiyonun gelişimini tamamladığı son evre “penis evresi”dir ve Freud çocuğun cinsel gelişiminin belirlendiği belirleyici evre olarak gördüğü bu penis evresini şöyle anlatmaktadır:

“Bu evrede, cinsel organlardan her ikisinin değil, yalnızca erkeklik organının (fallus) rol oynaması dikkate değer bir noktadır. Dişilik organı (vagina) ise uzun süre kızlar tarafından keşfedilmeden kalır. (...) Penis evresinin başlamasıyla ve bu evre sürerken erken çocuk cinselliği doruk noktasına ulaşarak, yıkılmaya doğru yaklaşır. Oğlan ve kızların yaşam serüveni bunda böyle birbirinden ayrı yollar izler. Gerek kızların gerekse oğlanların düşünsel yetileri cinsellik araştırmalarının hizmetinde çalışmaya başlar. İki taraf da penisin herkeste bulunması gerektiği varsayımından yola çıkar. Ama derken her iki cinsiyet mensuplarının yolları ayrılır birbirinden: erkekler penisleriyle oynar ve penisleriyle anneleri

üzerinde gerçekleştirebilecekleri bir cinsel eylemi düşler, sonunda iğdiş korkusunun ve kızlarda bir penis bulunmadığını öğrenmenin ortak etkisiyle yaşamlarının en büyük travmasına uğrarlar, ilgili travma da bütün sonuçlarıyla uyuklama döneminin başlangıcını oluşturur. Kızlar oğlanlar gibi davranmak için boşuna çaba harcadıktan sonra bir penisten yoksun olduklarını anlar, daha yerinde bir davranışla klitorislerinin yol açtığı bir aşağılık duygusu yaşarlar. Bu duygu, karakter oluşumlarında kalıcı izler bırakır; oğlanlarla rekabet konusunda uğradıkları bu ilk düş kırıklığından sonra çok vakit cinsel yaşamdan genellikle yüz çevirdikleri görülür” (Freud, 2015: 206-207)

Birçok feminizm ve psikiyatri konulu metinlerde Freud’un bu konuda yazdıkları eleştirilmektedir. Fassbinder’in kadınların filmlerinde temsiline ilişkin eleştiriler ve Fassbinder’in bu konuya yaptığı yanıtların daha iyi anlaşılır olması bakımından Freud’un söz konusu teorisinin nasıl yorumlandığına ve bu konulardaki tartışmalara biraz daha yakından bakmak doğru olacaktır.

“Freud’un kadın gelişimi üzerine kaleme aldığı metinlerin belkemiğini penis kıskançlığı tezi oluşturur. Penis kıskançlığı kavramı 1905 yılında yayımlanan ‘Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme’den 1932 yılında yayımlanan ‘Dişilik’ makalesine kadar her metnin en temel ve açıklayıcı ögesidir. Penis kıskançlığı kavramı ‘küçük adamın’, kız çocuğu olduğunun ayırtına vararak, dişiliğe evrimini; bu çerçevede eril ve klitoral cinselliğinin sonlanışını; edilgen, kadınsı, vajinal ve iğdiş edilmiş cinselliğini kabulünü, kız çocuğunun kendini, annesini ve bütün dişi cinsini aşağı görmesinin nedenini, ilk eril sevgi nesnesi olan babaya ve dolayısıyla erkeklere yönelişini, annelik özlemine ve kadının erkeğinki kadar gelişkin olmayan üst beninin oluşumunu açıklayan en temel kavramdır...”

(Koçak Ş., http://www.academia.edu/6794906/Psikanalitik_Feminizm, erişim tarihi: 01.04.2016)

Bununla birlikte Millett’in kadınlar hakkındaki şu söylemi de Freud’a şaşırtıcı derecede benzerlik göstermektedir. Radikal bir feminist olan Millett’in kadınları aşağılamak amacı olmadığına göre, bu sözleri kadınları ve feministleri kışkırtmak için söylediği düşünülmelidir.

"Kadınlarda azınlık grubu özellikleri vardır. Kendilerinden nefret etmeleri, kendilerini reddetmeleri, kendilerine ve gruptaki diğerlerine karşı belirli bir küçümsemeyi, aşağılamayı duymaları bu özelliklerdendir. Kadınlarda görülen bu özellikler, açık seçik olmasa da sürekli aşağı durumda oluşunun yinelenmesi sonucu, kadının bunu bir gerçek olarak benimsemesidir” (Millett, 1971: 219).

Feminist sosyal bilimci Judith Buttlar ise, konuya başka bir bakış açısı getirmekte “cinsiyet “ ve “toplumsal cinsiyet” kavramlarını tartışmaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını da eleştiren Buttlar bunun Freud’un “dişinin dişilliği” “erkeğin erilliği” kavramlarıyla ilişkisi olduğunu ve özünde bu yaklaşımın Freud’un tezlerini kuramsal bir biçimde tanımlama girişiminin mirası olduğunu söyler.

“Freud için asıl sorun kadın ile erkeğin biyolojik doğası değildir. Sorun kadının ve erkeğin, onların biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk dişi olarak doğmuşsa, içinde bulunduğu kültür sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliliği kazanacaktır. Heteronormativiteyi dayatan kültürün içinde,

biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında kadervari bir bağ olduğu sonucu çıkartılabilir Freud'tan. Bu kader varoluşumuzu kurucu olması itibariyle bize bela olur. ... Feministler, - özellikle de Simon de Beauvoir – biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olan cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğunu yadsımışlardır. Simone de Beauvoir'in ünlü 'Kadın doğulmaz, kadın olunur' deyişi bu bağlamda pragmatik bir önem taşır. Bu yadsıma biyolojik cinsiyetin dişi ve eril olarak ikiye sınırlanmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilecektir. Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olabiliriz ama dişi ya da eril olduğumuz halde kültürel olanla çeşitli kişisel karşılaşmalar deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli tarzlarını üstlenmenize ve icat etmenize yol açacaktır. Öyleyse cinsiyet iki ile sınırlı olduğu halde toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayı ile sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir” (Buttler, 2014: 70-71).

Buttler, cinsiyet kategorisinin ve “dişi” ve “eril” olarak heteroseksüel bir biçimde ikiye bölünmüş cinsiyetin, toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının süreçlerinin zemini ya da temel varsayımı olduğunu savunur. Bir anlamda cinsiyet kategorisi ile cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı ilkinin biyolojik, ikincinin kültürel olduğu tezini çökertir. Buttler, “sanki temelde el değmeden kalmış, ontolojik olarak ayrık, kendi kendine yeterli iktidar ve tarih dışı bir cinsellik olabilirmiş gibi konuşmak, fark etmeksizin kendi kendini yeniden üretme mekanizmalarını gizleyen tahakkümün parçası haline gelmektir” der. Buttler, bir erkek veya bir kadın olmanın, günümüz rejimleri içinde bir toplumsal cinsiyetle özdeşleşmenin yani “cinsel kimlik kazanmanın” bir dizi normu üstlenmeyi ve onlarla özdeşleşmeyi getirdiğini vurgular. Buttler'dan yıllar önce yaşamış ve üretmiş olan Fassbinder'in toplumsal cinsiyete bakışı tam da budur.

Yukarıda yürütülen bu tartışmalar ışığında Fassbinder'in bir kadın düşmanı olduğu yönündeki eleştirilere takılıp kalmak doğru değildir. Çünkü teorik bakış açıları bir yana, kendisi de bir eşcinsel olan Fassbinder, Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda her ne kadar kadınlarla ilgili eleştirilse de film özünde bir kadın filmi olmaktan öte, eşcinsel kadınlar arasında tutkulu ve yıkıcı bir aşkı anlatan eşcinsel kadın filmidir.

Fassbinder, eşcinsel kadınlara haksızlık yaptığı eleştirilerine ise, *Faustrecht der Freiheit* filminde anlattığı iki erkek eşcinselin aşk hikâyesiyle yanıt verir. Bu filmde Fassbinder erkek eşcinselleri idealleştirmez, hatta kendi aralarındaki sömürü ilişkileri ve sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan dışlamaları göstererek eşcinsel çiftler arasında da hüküm süren iktidar ilişkilerine vurgu yapar. Çünkü Fassbinder için cinsiyetten ve seksüel yönelimden bağımsız olarak günlük hayatın, evlilik “kafesinin” ikiyüzlülüğü ve aşkın imkânsızlığının anlatılması daha önemlidir. Buttler'in de belirttiği gibi (Buttler, 2014: 74) Fassbinder'in anlatmak istediği, cinsel kimlikle iktidar ilişkisi kuran, iktidarın normlarını üstlenen kişiler olmaktadır.

4.2.3 Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları Filminde Mizansen / Karakterler ve Mekân İlişkisi

Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, 1971 yılında ilk önce Rainer Werner Fassbinder'in 100'den fazla tiyatrodan sergilediği bir tiyatro eseri olarak ortaya çıktı. Eserin tiyatrodan büyük bir başarı kazanması üzerine, Fassbinder, 1972'de Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nı 10 gün gibi çok kısa bir sürede tamamlayarak, 25 Haziran 1972 Uluslararası Berlin Film Festivali'nin galasına yetiştirmiştir.

Bir tiyatro eserinden uyarılma olan film, filmsel mekân kullanımında tiyatro sahnesi gibi kullanılır. Film tek bir sahnede çekilir ve filmde zaman değiştiği halde sahne hiç değişmez. Sahnede sürekli modacı Petra von Kant çoğunlukla yatakta uzanmış olarak yer almakta, onun bulunduğu odaya diğer oyuncular sanki tiyatro sahnesinde olduğu gibi girip çıkmaktadırlar.

Genç ve güzel Karin Timm de (Hanna Schygulla) Petra von Kant'ın (Margit Carstensen) hayatına işte filmde işlendiği gibi sahneye çıkan bir tiyatro sanatçısı gibi girmiştir. Petra von Kant'ın dairesi tarihi bir binadadır ve odanın duvarlarını tanınmış tablolar süsler. Barok dönemi ressamı Nicholas Poussin'in "Midas ve Bacchus" tablosu duvar halısı olarak odayı süslemektedir ve tüm detaylarıyla ve sürekli ekrana gelmektedir.³³ Dairede, Petra von Kant, Marlene ile yalnız olduğunda da bu duvar halısının içindeki insanlar odadaymış gibi bir kamera görüntüsü oluşmaktadır. Tümünü kadınlardan oluşan filmde tek erkek figür bu tabloda yer alan erkeklerdir. Odada geçen olayların özelliğine ya da şiddetine göre de kamera tablolar ya da tablolar üzerindeki insanlar üzerinde dolaşmaktadır. Petra bu haliyle tablodaki figürlerden biri gibi görünmektedir. Petra von Kant yaşamının neredeyse tümünü burada ya telefonla konuşarak ya da hizmetçisi Marlene'e direktifler vererek geçirmektedir. Marlene'ye hiç konuşmamakta ve tıpkı bir tablo gibi sessiz, tepkisiz bir biçimde Petra'nın emirlerini uygulamaktadır. Petra von Kant, dilsiz olduğu sanılan hizmetçi ve sekreteri Marlene'ye (Irm Hermann) emirlerini uzanmış olduğu büyük yatağından vermektedir. Dışarıda, iş hayatında, annesinin üzerinde, boşandığı kocasına karşı ve diğer aşk ilişkilerinde ve para ile ilgili durumlarda kuramadığı iktidarını Marlene üzerinde kurmaya çalışmaktadır.

Günlük hayatında, apartman dairesinde, Marlene üzerinde kurduğu korkunç iktidara rağmen, Petra von Kant dışarıdaki hayata karşı oldukça savunmasız, sıkışmış ve çaresizdir. Buna karşın Petra von Kant, çaresizliği ve sıkışmışlığını dışarıdakilere göstermemekte,

³³Nicholas Poussin'in Midas ve Bacchus tablosunun burada asılmasının nedeni herhalde, Midas'ın şarap tanrısı Bacchus tarafından verilen dokunduğu her şeyi altına çeviren bir özelliği olması ancak dokunduğu her şey altın olunca bu gücü nedeniyle yiyip içemediği ortaya çıkınca Bacchus'tan bu gücü geri almasını istemiştir. Filmde de Karin'i sahip olmayı çok isten Petra'nın sahip olduğu Karin yüzünden bir hayli sarsıldığını düşünürsek iki konu hakkında bir bağ olduğunu kabul edebiliriz.

Marlene üzerindeki iktidarını abartılı sert, hatta sadist bir yaklaşımla sürdürmektedir. Dışarıdan bakanlar, başarılı ve güçlü bir Petra von Kant görürken, içeride Marlene ile baş başa kalmış, yalnız ve tükenmiş bir kadın görülür. Bu durum Fassbinder tarafından daha filmin başında izleyiciye hissettirilir.

Annesiyle yaptığı telefon konuşmasında annesinin isteklerine nasıl boyun eğmek zorunda kaldığını, annesine karşı kendini nasıl güçlü ve mutlu göstermeye çalıştığını anlarız. Annesiyle yaptığı telefon görüşmesinde, Petra von Kant'ın bütün hayatına hâkim olmuş, para, yalan ve gösterişin etkileri, ne kadar gizlemeye çalışsa da kendini belli etmektedir. Annesiyle yaptığı filmin başındaki telefon görüşmesinde bir yanıyla içinde bulunduğu durumdan yakınıırken diğer yandan da annesinin tatile gitmek istediği yerdeki hayatı övmektedir. Bu durum belki de Petra'nın içinde bulunduğu hayattan kurtulma isteği olarak değerlendirilebilir. Çünkü Anne ve Kızı arasındaki diyalogda kendi hayatına sıkışmış Petra von Kant için annesinin yeni dünyaya yolculuğu bir kaçış, bir özgürlüktür:

Petra: Anne, dün daha fazla çalışmadım. İş, sen de zaten biliyorsun. Hayır, çoktandır uyanığım, gerçekten. İnsana rahatlık yok.

Anne: Ve bu bir yanıyla da iyi bir şey değil mi?

Petra: Nereye gidiyorsun? Miami'ye mi? Oh, senin için nasıl seviniyorum.

Anne, Miami çok heyecanlandırıcı. Gerçekten, çok heyecan verici... Ve insanlar. Masal gibi bir çevre... Adeta masalsı. Altı ay... Anne, söyleyecek bir şey bulamıyorum. (...) Ne kadar ihtiyacın var?

Anne: Sekiz bin?

Petra: Bu çok para. Beklesene bir... Ben sana ancak beş bin verebilirim, daha fazlası şimdi yok.

Anne ve kız arasında geçen bu diyalogda annenin kızının yakınmalarıyla ilgili söylediklerine hiç yorum yapmaması, sadece ondan lüks gezisi için almak istediği paraya odaklanması, anne ve kız arasındaki ilişki bakımından da önemli bir bilgi vermektedir.

Dolayısıyla bu diyalogdan sonraki bölümlerde Petra von Kant'ın tüm yaşamının bu diyalogdaki yakınmalar ve talepler çerçevesinde geçtiği görülür. Kişisel ve toplumsal hayatta öğrenilmiş, sorgulanmayan görevler, zorunluluklar ve çaresizlik. Sanki Petra'nın hayatındaki bütün kadınlar, Petra'ya karşı bir birlik oluşturmakta ve bu birlik modern bir sistemi temsil etmektedir. Filmin çekildiği mekan bir hapisane gibidir. Bir odada, telefon, daktilo, mektup, dergi ve tablolar arasına sıkışmış modern insanının dışarıya karşı çaresizliği ve dışarının baskılarına boyun eğdikçe, tüm kızgınlığını evde adeta köleleştirdiği yardımcısına yansıttığı görülür.

Petra kendi mutluluğunu annesi ve toplum yararına feda etmektedir. Marlene de kendi mutluluğunu Petra yararına feda ediyor görünmektedir. Film, insanların mutluluklarını başkalarının yararına feda ettikleri "mazoşist" ya da "seçilmiş kurban rolü" içindeki kadınların sıkışmışlığı ile başlar. Ancak, filmin başında herkes bu konumlardan ya da

rollerden mutludur. Çünkü içinde bulunulan ilişki üzerine sorgulama ve ilişkinin eşitliği konusunda kafa yorma, aydınlanma henüz başlamamıştır. Sonuçta Petra, birçok açılardan Eagleton'ın belirttiği “eşit olmayan ilişki” nedeniyle acı çekecektir.

“Bir insanın kendi mutluluğunu başka biri yararına feda etmesi hayal edebileceği muhtemelen en takdire şayan ahlaki eylemdir. Fakat bu nedenle buradan onun, sevmenin en tipik hatta en arzu edilir türü olduğu sonucu çıkmaz. En arzu edilir değildir; çünkü ister istemez bir merhamet örneğidir, en tipik olan değildir; çünkü en tipik şekliyle sevgi, mümkün olduğu kadar karşılıklılığı gerektirir. Bir insan kendi bebeklerini onların uğruna içtenlikle ölmeye hazır olacak kadar sevebilir ama en yoğun düzeyde sevmek bebeklerin öğrenmek zorunda kalacağı bir şey olduğundan ötürü onlarla sizin aranızdaki sevgi, birinin yaşlı ve sadık kahyası için duyacağı şefkatten daha fazla bir insani sevgi prototipi olamaz. Her iki durumda da ilişki yeterince eşit değildir” (Eagleton, 2013: 111).

Özellikle filmde yan rollerde yer alan, Petra'nın ilişkisini kesmek istediği arkadaşı Sidonie, annesi ve kızı, ev hapsinde sürekli kendi içine bakan Petra'ya karşı dışarıdaki reel hayatın acımasızlığı gibi kendini gösterir. Bu karakterlerin hepsi aslında Petra von Kant'ı bir işletme, bir şirket gibi görmekte ve Petra'yı sömürdüğü için şirketin değişmesini istemeyen asalaklar olarak sistemin devam etmesinden yana tavır alırlar. Onlar için Petra değil, Petra'dan aldıkları maddi destek önem taşır... Aslında farkında olmasa da Petra, diğer kadınlara teslim olmuş, onlarla birlikte işleyen bir şirket sistemi oluşturmuştur. Hatta farkında olmadan sevgilisi Karin'e de ticari bir yatırım olanağı gibi yaklaşmıştır. Sürekli Karin'i destekleyerek Karin'in “kazananların dünyasında başarılı olmasını, gençliğini ve yeteneğini heba etmemesini” istemiştir. Ancak bu sisteme farkında olmadan önce ayak uyduran Karin sonra yine farkında olmadan sistemi bozan kişi olmuştur. Petra'nın Karin'e hislerini de şirket ve iş ilişkisi içinde değerlendirmek mümkündür. Dössel'in vurguladığı gibi, “filmin başında, ikinci kocasını ve kendini de çoktan kaybetmiş oldukça başarılı bir moda tasarımcısı olarak gördüğümüz ve ekstra güzel bir oyun sergileyen Petra von Kant (Margit Carstensen) sarışın, genç model Karin Thimm'i tanıdığına, ona değil, onun kariyer hırsıyla dolu gücüne bir bağımlılık eğilimi geliştirmiştir. Petra her ne kadar bunu kalp kırıklığı yaratan bir aşk olarak değerlendirse de, bu ilişki, bir ticaret ve karşılıklı bağımlılık ilişkisinin özel formundan başka bir şey değildir” (Dössel, 2012) .

Bu durumda Marlene ise, her şeye boyun eğen, bütün emirlere itaat eden bir duruşla aslında şirketin en sadık, köle çalışanı pozisyonundadır. Dışarıdan kendisine, yani değişmeme arzusu gösteren şirkete karşı yapılan toplumsal baskıların aynısını Petra von Kant, başka bir formda yardımcısı Marlene üzerinde denemektedir.

Bourdieu, aile içindeki konumun sınıfsal konumla ilgili olduğunu açıklamıştır. Ailede kadın şirketteki vasıfsız işçi gibidir ve bu ilişki Petra ve Marlene ilişkisinde hem sado-

mazoşist bir aşk ilişkisi hem de hizmetçi – işçi – patron ilişkisi biçiminde kendini göstermektedir. Evde Marlene hem ev işlerini hem de Petra'nın büro işlerini yürütmekte hem de “ihtiyaç duyulduğunda aşık” rolünü üstlenmektedir. “Kadının aile yapısında itaatkârlığı işte ihtiyaç duyulmalarıyla, işyerindeki konumlarıyla açıklanabilir; tıpkı endüstri devrimi öncesi ve sonrası toplumlardaki iş bölümünde olduğu gibi, kadının önce ev sonra da iş ayrımında sınıflandırılması gibi ” (Bourdieu, 2014: 84).

Filmin, toplumsal - sınıfsal düzlemle arasındaki en önemli bağın Marlene ve Petra von Kant ilişkisi olduğunu söylemek mümkün. Petra ve Marlene arasındaki köle ve efendi ilişkisi cinsel ve duygusal bağlamdan daha çok, doğrudan şirket ilişkisi gibi düşünülebilir. Marlene, her ne kadar Petra'ya bağlı gibi görülse de aslında şirkete bağlıdır ve sonunda şirket yaşadığı travmalara dayanamayıp dağıldığında Marlene de şirketi terk etmiştir. Petra aslında hem baba hem koca hem de şirket olarak Marlene'nin karşısındadır. Rich'in dikkat çektiği gibi “ataerkillik babanın gücüdür: Erkeğin gücünü aldığı, sosyal, ideolojik politik sistemde ritüeller, gelenekler, kanunlar, dil, eğitim ya da iş bölümünün belirlediği kadının rol alması ya da almaması her şey erkek egemenliği altında gerçekleşir. Bu demek değildir ki, ataerkill toplumda kadınlar hiç rol oynamaz” (Rich 1995: 57) .

Ancak, Marlene Petra ile bu düzlemde ilişki kurarken, Petra'nın Marlene ile kurduğu ilişkinin düzleminin de sorgulanması gerekir. Petra da Marlene ile şirketin çalışanla, devletin bireyle ve erkeğin kadınla kurduğu “kurumsallaşmış şiddet” ilişkisi kurmaktadır. Petra'nın Marlene üzerinde uyguladığı şiddetin hangi boyutlarla ilişkili olduğunu şöyle açıklamak mümkün:

“Aktif erkek olma kuralının sarsıcı bir özelliği olan şiddet, bir başkasına zarar verme hakkı doğuran eril bir durumdur. Bu şiddet çünkü sadece kadınları korkutur ki, böylece gücün hâkimi acı vermeye bayılır. Gücü elinde tutanların şiddeti kurumsallaşır. Şiddet her zaman kurumların üstünlüğünü gösteren bir yöntem olmuştur” (Carter 1979: 25).

Petra, evin hâkimi, Marlene'nin hâkimi ve onun üzerinde bir şirket, bir devlet gibi Marlene'e kurumsal bir psikolojik şiddet uygulamaktadır. Petra, şiddetiyle de baskıcı tutumuyla da erkeksi bir konumdadır. Dolayısıyla yukarıda değinildiği gibi Petra, maskulin muhafazakâr erkeği, devleti ve aile babasını temsil etmeyi sonuna kadar sürdürür.

Hatta Karin Petra ile ilişkisinde Petra'nın baskın olduğu hayattan sıkıldığı ve özgürlüğü seçtiği için onu terk etmiştir. İki sevgili arasında kopuşu başlatan Karin de geceyi dışarıda “bir zenci” ile geçirdiğini söylediği ilk sahne düşünüldüğünde bu daha belirginleşmektedir. Bu sahnede yer alan diyalogda Karin önce sadece sokaklarda dolaştığını, sabaha kadar kenti gezerek hava aldığını söylemiştir. Bu diyaloga dikkat edildiğinde Karin'in Petra'nın muhafazakâr maskulin baskısından sıkıldığı, boğulduğu görülmektedir. Karin'in, hava almak

için gezdiğine Petra inanmadığı için bir siyah erkekle birlikte olduğunu söyler. Sırf bu sahne bile cinsellekle iktidarın, maskulin şiddetle iktidarın nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Ancak, cinsellik ve statünün iç içe geçmesi sadece tek taraflı olarak düşünülemez. Petra, zenginliği, deneyimi, becerileri, toplumsal tanınmışlığı ve iş ilişkileri ile Karin'e iş dünyasında ve sosyal hayatta bir iktidar kurarken, Karin üzerinde de kendi iktidarını kurmaktadır. Karin ise, Petra'dan yararlanmakta ve gezip dolaşarak Petra'nın sevgilisi olmanın iktidarını kurup, statüsünden yararlanmaktadır. Ancak, Karin'in umursamaz özgürlükçü tutumu Petra'nın sabrını taşımıştır: Petra artık Karin'e "hâkim olamadığını" düşünmektedir. Petra, adeta muhafazakâr bir erkek gibi, Karin'in evinde oturmasını istemektedir. Karin'in Petra'dan habersiz ya da izinsiz dışarıda geçirdiği bir gece sonrası evde yaşanan diyalog iktidar, güç ve statü ilişkileri açısından, iki kadının ilişkisinin bir aile ilişkisi olduğu ve sonuçta da "karı - kocadan oluşan bir muhafazakâr aile kavgasına" dönüştüğünü göstermektedir. Petra, Karin'e inanmadığında o diyalog şu hal alır:

Petra: Neredeydin, kimlerle beraberdin, kiminle seviştin, söyle?

Karin: Zenci bir adamla sabaha kadar dans ettik, sonra da onun evine giderek seviştik...

Petra: Hayır, yalan söylüyorsun değil mi?

Karin: Evet yalan söylüyorum, sabaha kadar dolaştım durdum. Dışarıdaydım.

Petra: Biliyorum bu doğru değil mi?

Karin: Hayır, yalan söylüyorum. Sabaha kadar zenci adam ile seviştik.

Petra: Neden, neden peki öyle söyledin şimdi.

Karin: Çünkü sen onu duymak istedin ama doğrusu bu değildi.

Aslında Petra, başta Karin'in evde kalmasını değil dışarıda başarılı olmasını istemiştir. Yarım kalan eğitimini bitirmesi ve toplumdan hayata tutunması için Petra, Karin'e yol göstermiştir. Petra, Karin'i olduğu gibi değil, kafasındaki ya da şirkete uygun biri gibi kabul etmek istemiştir. Petra, Karin'i toplumsal hayatta kabul görebilir bir eğitim almaya ve iş hayatında başarılı olmaya zorlamıştır. Başta Karin'e Petra'nın sağladığı imkânlar ve vaat ettiği statü cazip gelmiş, sonra Karin eski halini, özünü özlemeye başlamış ve eski yaşamına geri dönmüştür. Karin ve Petra ilişkisinin imkansızlığının bir nedeni de bu sınıfsal farklılıklar ve sınıfa dair yaşam biçimi farklılıklarıdır. Petra, Karin'in sınıf atlayabileceğine inanmış, Karin de bunu denemiş, ancak becerememiştir.

Petra von Kant'ın, soyadındaki "von" takısının yer alması, çöken yüksek sınıfa, feodal kökenli burjuva sınıfına ait biri olduğunu gösterir. Dolayısıyla Petra kendi alışkanlıklarıyla Karin'i eğitmeye, ona sınıf atlatmaya çalışmaktadır. Ancak Karin, başta kendini sınıf atlama rüyasına kaptırmışken, sonra sınıfsal özellikleri ve alışkanlıkları buna engel olmuştur. Annesinin Petra'dan para istediğini hatırlarsak, Almanca'da derebeyi, soyluluk unvanı

anlamına gelen “von” soy isme sahip bir aileden gelen Karin’in ailesinin de kapitalizmde yoksullaştığını ama Petra’nın kendisini kurtardığını görürüz. Petra, belki de eğitimi ve ilişkileriyle sınıf atlamıştır ve Karin’in de eğitim, gençlik ve fiziksel güzelliği ile sınıf atlayacağını düşünmektedir.

Burada tekrar vurgulanması gereken diğer nokta da, Karin ile Petra’nın yaşadığı olumsuzlukların daha önce, Petra’nın boşandığı eşi ile yaşadığı olumsuzluklara benzediğidir. Çünkü Petra, Karin’le olan ilişkisinde gün geçtikçe daha önce boşandığı eşine benzemeye başlar. Petra eski eşinin kendisine karşı kurduğu iktidarı Karin ile ilişkisinde kendisi üstlenmiştir. Sonuç olarak erkeklik, kaçışın zor olduğu ideolojik bir yapılanmadır ve lezbiyenlerin bile kolayca teslim oldukları bir örgütlenmedir. Tıpkı Wittig’in aşağıda ter alan tespitinde olduğu gibi:

“Bir grup lezbiyen olarak gördük ki, erkeğin kadını nesneleştirilmesi politik bir şeydir ve şunu gösterir ki, biz hepimiz ‘doğal bir grup’ adı altında ideolojik olarak yeniden yapılandırıldık. Kadının yerine ideoloji ortaya çıkar. Çünkü düşüncelerimiz kadar vücutlarımız da bir manipülasyonun ürünüdür. Dejenere olmak için vücutlarımızı ve zihinlerimizi zorluyoruz. Kadın, erkekten kaçtığı anda onun biçimlendirmesinden ve ideolojisinden kendiliğinden kurtulamaz” (Wittig 1980: 83).

Karin de, sınıf atlamayı denerken, Petra’nın zayıf yanını keşfetmiştir ve Petra’nın bu yönüyle bir süre oynadıktan ve çıkarına uygun şeyleri elde ettikten sonra yoluna devam etmek istemektedir. Karin, ilişkide ya da toplumsal hayatta zayıf gibi görünmesine rağmen, gençliğinin ve güzelliğinin iktidarını hem Petra üzerinde hem de iş hayatında çok iyi kurmuştur. Karin Petra’nın verdiği destekle model olmayı başarmış ve dışarıdaki hayata tutunmuştur. Petra ise bu başarıdan sonra bile, hala Karin’e sahip olduğunu, onun kendisine ait bir meta, bir mal olduğunu sanmaktadır. Zaten filmin en sonunda Petra, annesine Karin’le ilgili söylediği sözlerde bunu açıkça ifade etmektedir. Daha doğrusu, Petra, Karin hakkında ne düşündüğünü, Karin’i nasıl gördüğünü, kendisini nasıl gördüğünü, kendine dair bilgileri, en sonunda Karin gittikten sonra anlamıştır. Zaten filmin sonunda Petra aşağıda Phlipps’in açıklamalarında olduğu gibi bir “aydınlanma” yaşar:

“Denebilir ki, hayallerimizin erkeği ya da kadınıyla veya esasen hayatımızın herhangi bir tutkusuyla karşılaşmadan önce genele yayılmış ve boşlukta asılı bir hüsrana hissederken, bu mucizevi nesneyi bulmanız hüsrana kaynağını bulmaya, hüsrana kaynağını tespit etmenize yarar. Aşık olmak, tutkunuzu bulmak, sizi neyin hüsrana uğrattığını tespit etme, tasvir etme ve ortaya koyma girişimleridir. Bu açıdan her zaman neye ihtiyaç duyduğumuzu, Lacan’ın terminolojisiyle neyin eksik olduğunu bulma ve anlama çabası içindeyizdir. Peşine düştüğümüz kökenler hüsrana kökenleridir. ‘Neyin noksan olduğunu bulmanın amacı, onu yerine koymaktır; en azından bir yoksunluğu gidermenin ilk aşaması neden yoksun olduğunun keşfedilmesidir’, şeklindeki araçsal, pragmatik, sağduyulu düşünce mantığı uygundur. Bir şeyi yeniden bulabilmek için onu kaybettiğimizi bilmemiz ya da sezmemiz gerekir. Freud

erotik yaşamla ilgili ünlü bir beyanında, bir nesnenin keşfinin her zaman yeniden keşif olduğunu söyler. Ama Freud aynı zamanda – daha sonraki psikanalistleri de etkileyerek- bu kaybedilen ve bulunan nesnelerin gerçekliğini de sorgular. Bu nesneye asla sahip olmamış olabileceğimizi ve onu geri kazanmamızın mümkün olmayabileceğini ima eder, hatta açıkça söyler. Aradığımız ve hiç var olmadığı için asla yeniden bulamayacağımız nesne ya da insan, arzu ettiğimiz şeydir. Bir başka deyişle, hüsrana hissinin bulduğumuz ilk yalancı çözümden -yaşamaktan koktuğumuz hüsrana hissetmemize engel olacak ideal bir arzu nesnesi yaratmaktan- asla kurtulamayız. Kafamızdaki ideal insan, gerçek insanlarla gerçek ilişkiler içine girmekten kaçış noktamız olur” (Phillips, 2015: 24-25).

Yoksunluk krizinden geçen, hüsrana uğrayan, Karin’e karşı yapmadığını bırakmayan Petra krizden sonra yatıştır ve herkesi gönderir. En sonunda sürekli aşağıladığı ve köle gibi davrandığı Marlene’e döner. Hüsrandan sonra her şeyin bir yanılgı, bir halüsinasyon olduğunu keşfetmiş gibidir. Marlene’den özür diler ve sadece onun kalmasını ister. Çünkü Petra, yaşadıkları hüsranelerden sonra gerçekliğe dönmüştür. Marlene, Petra’nın kendisine yaptığı bu davete sevinse de hızla bavulunu hazırlar ve evi terk eder.

Son olarak Marlene de evi terk edince, Petra yorgun ama mutlu, huzurlu bir biçimde uykuya dalacakmış gibi görülür. Marlene’nin de onu terk etmiş olması onu hüsrana uğratmaz. Hatta onun gidişini önemsemez gibidir. Sanki büyük bir fırtınadan sonra dalgaların durulduğu, denizin sakinleştiği, krizin atlatıldığı, kafanın içindeki hayaletlerin ve korkuların kovulduğu dingin bir geminin kamerasında Petra derin bir uykuya dalmak üzere gibidir. Gemi batmış, şirket iflas etmiş ve Petra’nın üzerinden büyük bir yük kalkmıştır.

Yoksunluk krizini atlatan kişiler, büyük bir özgüven ve umutla dolar. Kendine güveni artar. Aşağıda olduğu gibi Phillips, büyük bir hüsrana yaşayanların katı gerçekliğe daha çabuk döndüğünü anlatmaktadır. Petra da, iki erkek ve bir kadında yaşadığı hayal kırıklığından sonra gerçekliğe dönmüş gibidir. Petra’nın en önemli gerçekliği ise, Marlene’dir.

“Kritik nokta beklenen tatminin gerçekleşmemesi, hayal edilenin gelmemesidir; arzu eden bireyi gerçekliğe sevk eden şey hayal kırıklığıdır. Hüsrana karşısında bireyin müracaat ettiği ilk yol, fantezi vasıtasıyla mükemmel ve hüsrana yaratmayan bir figür oluşturarak kendini tatmin etmektir. Bu başarısızlığa uğrayınca geriye sadece gerçekliğe dönmek kalır. Önceden arzulan tatminin başarısızlıkla sonuçlanması daha gerçekçi bir tatmin olasılığına yol açar. Fantezi yoluyla tatmin işe yaramayınca birey, ‘dış dünyadaki gerçek durumlara dair bir tasarım oluşturmaya karar verip onları fiilen değiştirme yoluna gider’ der Freud” (Phillips, 2015: 27).

Petra’nın Marlene’e dönmesini sınıfsal bir dönüş olarak da okumak mümkündür, ancak daha güvenli, bildiği, tanıdığı bir sığınağa dönmüş olma olasılığı çok daha fazladır.

4.2.4 Sonuç: Karşıtına Benzemek Yani Erkekleşmek

Sonuç olarak bir aşk dramının, terk etme, terk edilme, duygusal bağıllık gibi bütün sahneleri film boyunca karşımıza çıkarken, aşk ilişkisinin ardındaki neden olarak görülen toplumsal bağlam da sürekli kendini göstermektedir. Filmin başında gördüğümüz anne, Petra von Kant ve Marlene üçlüsünden oluşan ezilme, baskı ve iktidar kurma sahnesi, hemen ardından yerini başka bir iktidar ilişkisi içindeki kadınlar sahnesine bırakmaktadır.

Şimdi tekrar başa dönelim ve en sonunda Petra'nın korktuğunun başına geldiğini görelim: Arkadaşı Sidonie, Petra'yı ziyarete gelmiştir ve erkekler, toplum, başarı, arkadaşlık gibi konularda Petra'yı köşeye sıkıştırarak bir sürü şey anlatmaktadır. Sidonie'nin anlattığı her şey Petra'nın başaramadığı ya da başarmak istemediği veya reddettiği şeylerdir, ama Petra ne arkadaşına ne de arkadaşının anlattığı bu şeylere radikal bir biçimde karşı çıkabilmektedir. Petra belli ölçüde inandırıcı olsa da eskiden radikal bir kopuşla kendini savunmamaktadır.

Bir sonraki görüşmede Sidonie, Petra'ya genç arkadaşı Karin'i tanıştırmak istediğini söyler ve sonraki buluşmada gerçekten tanıştırır da. Filmin bundan sonraki bölümünün tümünü oluşturan hikâye de Karin ile Petra'nın kriz halini almış aşk ilişkisi üzerine kurulur. Sanki Sidoine'in yaşadığı toplumsal rollere uygun ve toplumun kabul edebileceği bir ilişki türü içinde olmadığı için Petra cezalandırılmakta ve mutsuz olmaktadır. Dışarının sesi, dışarıda gelen Sidonie Petra'yı yenmiş, üstelik enkaz haline getirmiştir.

Çünkü Petra, erkek dünyanın kurallarına tam savaş açmamaktadır. Toplumsal baskılara ve kurallara boyun eğişi, erkekler tarafından belirlenmiş dünyaya kafa tutacak gücü kendinde bulamamasıyla ilişkilidir. Önce erkekleri dünyasından çıkaran Petra, ancak Karin'e âşık olduktan sonra yavaş yavaş erkeklerin dünyasından da çıkmaya başlamıştır. Ancak Petra, bu dünyadan erkekleşerek çıkmayı denemiştir ve asıl yanılması bu olmuştur.

Öte yandan bütün film sahnelerinde erkek figürüne rastlanmamakta ve aile ilişkileri üzerinden yürütülen tartışmalarda da baba figürü görülmemektedir. Erkek görülmemesine rağmen hep Petra'nın erkek ve maskulin tarzı hem de erkeklerin dünyasından kopmadığını gösteren muhafazakârlığı erkeklerin varlığını hissettirmektedir. Kaldı ki filmde erkekler vardır ve o erkekler de Poussin'in duvara asılı büyük tablosundan çıplak bir biçimde sürekli sahneyi gözlemlemektedir. Erkeğin gölgesi, erkeğin korkusu tablodan bütün filme hakim olmaktadır.

Petra'nın arkadaşı Sidoine ile buluştuğu ve Petra'nın toplumsal aidiyetinin tartışıldığı sahneden itibaren kişisel kriz sonuçta sosyal krize gelip dayanmaktadır. Evinin içerisinde ve kendi içinde özgürleşen Petra, dışarıdaki reel dünyadan gelen baskılara karşı kendini güçlü hissedemez. Zaten âşık olduğu Karin de bir süre sonra, dışarıya, erkeklerin dünyasına çıkmış,

erkeklerle seks ilişkisi yaşamış, uzaktan gelen bir erkeğe, daha dışarıdan Avustralya'dan gelen kocasına dönmüştür.

Petra, yarım özgürleşme olamayacağını, özgürlüğün tam bir paradigma değişikliği gerektirdiğini yaşayarak öğrenmiştir. Petra bir anlamda “karşıtlarına, mücadele ettiklerine” benzemiştir.

4.3 Lola: Erkekler Tarafına Geçerek Başarmak!

Lola, her ne kadar kasabaya yeni tayin olan von Bohm (Armin Mueller-Stahl) adındaki imar müdürünün imar yolsuzluklarına karşı verdiği mücadeleyi ve bu mücadele sırasında nasıl karşıtlarına benzediğini anlatıyor olsa da film aynı zamanda bir orta yaşlı, yalnız ve melankolik kadın filmidir. Hatta Lola'ya, bu özelliklere sahip birden fazla kadının rol aldığı bir film olması nedeniyle, “yalnız ve melankolik kadınlar “ filmi de denebilir.

Emine Uçar İlbuğa, “Fassbinder kendi sinemasını ortaya koyabilmek adına Alman sinema tarihini yeniden yazmak zorundaydı” der³⁴. Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, Korku Ruhü Kemirir ve Maria Braun'un Evliliği Fassbinder'in tarihi filmleri arasında gösterir. Hem sinema tarihi hem de ülke tarihi açısından çok önemli bu filmlere Lola'yı da eklemek mümkündür.

Lola, Fassbinder'in birçok filminin de konusu olduğu gibi yine 2. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın ekonomik ve toplumsal değişimini konu edinmektedir. Bu filmde, Avrupa'ya özgü olduğu söylenen ve Almanya'nın başını çektiği “sosyal piyasa ekonomisi – sosyal kapitalizm” kavramı üzerinde sıkça durulmakta ve aslında “kapitalizmin sosyalinin olamayacağı, Avrupa ya da Amerikan türü arasında bir fark olmadığı, hepsinin sömürüye dayalı olduğuna” dair göndermeler yapılmaktadır. Filmde, sosyal piyasa ekonomisini, kalkınma ve büyümeye dair her şeyi yazılı kurallarına ve kamu yararına göre yapmaya çalışan von Bohm, serbest piyasa ekonomisini ise, bütün değerlerin alınıp satılacağını savunan ve bunu da kanıtlayan müteahhit Schukert temsil etmektedir.

Film, Fassbinder'in ana temalarından biri olan toplumsal ve insanlar arası “sömürü ilişkileri” üzerinde yoğunlaşmakta ve Alman kapitalizminin “ekonomik mucize yılları” diye adlandırılan savaş sonrası gelişme evresinde bir kasabada, günlük hayatta insanlar arasındaki

³⁴“Fassbinder kendi sinemasını ortaya koyabilmek adına Alman sinema tarihini yeniden yazmak zorundaydı, Ondand sonra eserleri kendine özgü değişim geçirdi. Die Bitteren Traenen Der Petra Von Kant (Petra von Kant'ın Acıklı Gözyaşları), Angst Essen Seele Auf (Korku Ruhü Yer Bitirir), Die Ehe der Maria Braun(Maria Braun'un Evliliği) Avrupa sineması için bir dönüm noktası oluşturur ve tartışmasız Fassbinder'i de auter yönetmen olarak sinema tarihine taşır.” Ayrıca Emine Uçar İlbuğa'nın “Fassbinder ve Filmi Lili Marleen” adlı makalesinde incelediği Lili Marleen filmi de Almanya tarihinin önemli bir kesitini incelemesi açısından tarihsel filmler arasında değerlendirilebilir. Uçar- İlbuğa, Emine: Rainer Werner Fassbinder ve Filmi Lili Marleen, blogspot, <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>

hatta aşk ilişkisindeki metalaşmayı da incelemektedir. Aslında Fassbinder'e göre, birçok filmde incelediği "sömürü ilişkileri" Almanya'nın dünyaya örnek gösterilen "ekonomik mucize" döneminde ortaya çıkmış ilişkilerdir ve Fassbinder bu döneme de özel bir ilgi göstermiştir.

"Fassbinder, 1970'li yıllarda, geriye dönüp 1950'li yıllarındaki 'wirtschaftswunder' (ekonomik mucize) dönemine baktığında, toplumun 'işlediğini ama hareket etmediğini' gördü. Ekonomide başarılı olmak ve saygı görmek etrafında dönen yüzeysellik, Almanların ahlaken hareketsiz, aşırı muhafazakâr ve kendi çıkarları için bencil girişkenliğini maskeleydi, bunun yanında ulusal geçmişine dair fikirlerin körleştiği de görüldü. (...) Fassbinder'in filmlerinde çıkarına ve rahatına düşkün, ham, küçük hesapçı, hem kendine hem de dışarıya karşı saldırgan insanlardan oluşan bir toplum anlatılır. Bu toplum en iyi ihtimalle güvensiz en kötü ihtimalle istikrarsız biçimde tehlikelidir. Fassbinder'in iç mekânlarında, onurlu duruşa büyük değer verir görünen ama buna kendini bile inandırmaktan uzak olduğunu hırçın ve karamsar bir biçimde fark eden ikiyüzlü küçük burjuva kokuşmuşluğu nefes alır" (Elsaesser 2012: 33).

Fassbinder kendini siyasi bir yönetmen olarak tanımlamamaktadır ve herhangi bir ideolojisi de yoktur. Ancak filmlerinde, özellikle de Lola'da, açıkça kapitalist toplum eleştirisi yaptığı görülmektedir. Zaten Arık'ın da belirttiği gibi, genbel olarak bir "sanatçının ideolojisi herhangi bir şematik formüle sığmayacak, karmaşık bir sorundur. Genel olarak bir sınıf söylemiyle uyum halinde olsa da, o sınıf söyleminin değişik bir varyantı niteliğini de gösterebilir. Öte yandan yazarın ideolojisi, sonuçta ortaya çıkan ürünlerdeki ideoloji de olmayabilir..." (Arık, 2006: 39) Gerhard Bechtold, aslında Fassbinder'in tam da Arık'ın tespit ettiği gibi düşündüğünü belirtmektedir. Fassbinder'in "Film Faust"³⁵ dergisi ile yaptığı son söyleşiden bir alıntı yapan Bechtold şunları söylemektedir:

"Bir keresinde 'ben devrim değil, filmler yapıyorum' demişti. Fassbinder'in değişmez siyasi felsefesi budur. Fassbinder filmlerinin siyasi vuruculuğu vardır. Bunun bütün filmleri için geçerli olduğu, hakkında yapılan ilgili eleştiri ve incelemeler enine boyuna okunur / görülürse anlaşılır, çünkü: '... ben her zaman bir tek film yapıyorum, hep aynı filmi. Mantıklı olan da budur!'" (Bechtold, 1993: 10).

Toplumsal ekonomik sömürü ilişkileri içinde aşk ilişkisinin imkânsızlığına daha önceki filmlerde de değinen Fassbinder, Lola'da parayla satın alınamayan von Bohm'un da bir fiyatı olduğunu, piyasada her şeyin, sevginin de bir fiyatı olduğunu göstererek anlatmaktadır. Von Bohm, Lola'ya karşılık dürüstlüğünü ve prensiplerini satmıştır. "Aklının duygularından daha çok şey bildiğini"³⁶ söyleyen Lola ise von Bohm ile evlenerek sınıf atlamış, üst sınıfa dâhil olma hayallerini gerçekleştirmiştir.

³⁵Film Faust - Zeitschrift für den internationalen Film: Almanya'da 1976'da yayınlanmaya başlayan ve artık yayınlanmayan Uluslararası Film Dergisi. Derginin hangi sayısında bu görüşmenin yapıldığı bilgisi Bechtold'un makalesinde yer almamaktadır.

³⁶ Lola, daha filmin başında çalıştığı yerde sohbet ettiği Esslin'e bu cümleyi kurmaktadır.

Burada asıl üzerinde durulması gereken nokta Lola'nın yani "kadının" bir değişim metası olarak görülmesidir. Çünkü Lola, kasabanın en zengin müteahhidi Schukert'in metresidir ve Schukert yolsuzluk yapmak için para ile satın alamadığı İmar Müdürü von Bohm'u Lola ile satın almıştır. Lola zaten, kasabadaki kadınlar gibi değil de kasabadaki erkekler gibi yaşama ve erkekler üzerinden sınıf atlama, kafasındaki sınıfta yaşama kararlılığındadır. Lola'nın hedefi çok açık ve basittir: Von Bohm ile evlenip, Schukert'i metres tutmak! Bütün erkeklerin evli olduğu halde bir de metrese sahip olduğu kasabada Lola, evlilik yoluyla güçlülerin yani erkeklerin tarafına geçmek istemektedir, evlilik yoluyla metres tutma özgürlüğüne kavuşmayı hedeflemektedir.

"Lola, von Bohm ile evlilik yoluyla kasabanın gerçek hayatına katılma pratiği elde etmiştir. Bu yolla kızı Mariechen de bir babaya sahip olmuştur. Bu zamana kadar kasabada yalnızca evli erkekler kendilerine bir metres edinme hakkına sahipken şimdi Lola da bu hakka sahip olmak istemektedir. Lola, von Bohm ile evlense de Schukert ile ilişkisini sürdürecektir. Rainer Werner Fassbinder, ekonomik mucize yıllarında toplumdaki ikiyüzlülüğü çok net olarak açığa çıkarmaktadır." ³⁷

Von Bohm ise, yolsuzluklarla mücadele etmek için geldiği kasabada, daha ilk aşk karşılaşmasında işini düzgün yapma, hukuka saygılı olma, yolsuzluklara göz yummama gibi prensiplerinden vazgeçme karşılığı sevdiği kadın Lola'ya sahip olmuştur.

4.3.1 Kasaba Örneğinde İnsanlar Arası Sömürü İlişkinin Eleştirisi

Film, 1957 yılında küçük bir Alman şehirde geçmektedir. Savaş sonrası ilk zenginlerinden inşaatçı Schukert (Mario Adorf), şehrin ileri gelenleriyle ve kamu yönetimiyle iyi ilişkiler içindedir. Schukert, her gün Belediye Başkanı Völker (Hark Bohm), Emniyet Müdürü Timmerding (Karl – Hainz von Hassel) ve şehirdeki kamu bankasının müdürü Wittich (Ivan Desny) başta olmak üzere şehrin yöneticileriyle kabare - genelev benzeri Villa Fink'te eğlenirken görülmektedir. Elbette bu eğlencenin parasını Schukert ödemektedir.

Filmin daha başında büyüyen, kalkınan küçük şehrin gelişmesinden bu ekibin de gelişmeye paralel paylar alarak sürekli büyüdüğü ve zenginleştiği algısı oluşmaktadır. Schukert, başarısından kamu çalışanlarına ve yöneticilerine pay vermektedir ama kamu yöneticilerinden de kendisine yeni başarı imkânları sunmalarını beklemektedir. Beyler, daha çok Frau Fink'in (Sonya Nuedorfer) işlettiği kabare ve genelev karması villada (Villa Fink) buluşmaktadır. Bu villada Schukert'in sevgilisi Lola'dan (Barbara Sukowa) başka Gigi (Elisabeth Volkmann), Rosa (Y Sa Lo) ve Susi (Kristine Kaufmann) çalışmaktadır. Schukert, Lola'ya ayrıca küçük kızı Mariechen (Ulrike Vigo) için de para vermektedir. Schukert'in eşi (Rosel Zech) bütün bunları bilmekte ama şehirdeki diğer bütün kadınlar gibi

³⁷www.dieterwunderlich.de/fassbinder_lola.htm (erişim tarihi: 13.03.2016)

konuyu dert etmemektedir daha doğrusu kocasının sert ve anlayışsız tutumu yüzünden dert edememektedir. Küçük şehrin toplumsal hayatında ve belediyede karar verici konumda zaten kadınlara pek rastlanmamaktadır.

Şehre yeni atanan İmar Müdürü von Bohm'un (Armin Müller – Stahl) Schukert'ten, şehrin gece hayatından yani akşamları kentin bambaşka bir hayatının olduğundan haberi yoktur. Von Bohm, işini düzgün ve yasalara uygun yapmaktadır. Ancak, bir gün toplumda oynadığı rolden ve toplumun gece hayatından haberi olmadan Lola'yla karşılaşır. Hiç hesapta yokken Lola'ya âşık olur.

Filmin başında orta yaşlı bekâr von Bohm'u, kasabada kiraladığı mütevazı evde hizmetçisi ile sohbet ederken görürüz. Aynı anda Lola da Villa Fink'te Esslin'e bir şeyler anlatmaktadır. İmar Müdürlüğü'nde çalışan Esslin (Matthias Fuchs) Lola'ya âşiktir ama yeterince parası olmadığı için Lola'ya sahip olamamaktadır. Esslin, Lola'nın şarkı söylediği Villa Fink'te akşamları müzik grubunda davulculuk yaparak Lola'ya yakından bakmakla yetinmektedir.

Almanya'nın 2. Dünya Savaşı sırasında doğuda kaybettiği topraklardan geldiğini öğrendiğimiz von Bohm, kendisiyle aynı yerlerden gelen (Danzig dolayları), savaşta kocasını kaybetmiş, orta yaşlı bir kadını (Karin Baal) evine hizmetçi olarak almıştır.

Bu çalışkan ve iyi kalpli kadın von Bohm'un evinde kendi torununa da bakmaktadır. Aslında hizmetçi kadın içten içe von Bohm'a karşı evlenme umudu beslemeye de başlamıştır. Oysa von Bohm, yanında çalışan kadının kızı olduğunu bilmeden, adının da Marie-Louise olduğunu sandığı Lola'ya âşık olmuştur ve heyecanını bilmeden Lola'nın annesiyle paylaşır. Filmde von Bohm ile ilgilenen başka bir kadın daha vardır ve onu da von Bohm'un bürosunda sekreter olarak görürüz. Umutsuz, cesaretsiz, yaşamdan zevk almadığı görülen Frau Wittich adlı sekreterin de zaman içinde von Bohm'a karşı bir umudu oluşmuştur. Von Bohm'un çevresindeki neredeyse bütün kadınlar Von Bohm'a ilgi duymaya başlarken, karşı tarafta da Lola'nın çevresindeki tüm erkekler Lola'ya ilgi duymaktadır. Aralarında tek bir fark vardır. Lola'nın, duygularının da bedeninin de satılık olduğunu hem Lola hem de herkes bilmektedir ancak buna karşılık von Bohm'un ne duyguları ne de bedeni satılıktır.

4.3.2 Erkeklerin Dünyasında, Kurtarılmayı Bekleyen Kadın

VonBohm, kasabadaki iktidar ilişkilerini ve özellikle de sorumlu olduğu daire etrafında dönen rüşvet ilişkilerini, yolsuzlukları, hukuksuzlukları kısa sürede anlamıştır. Ancak von Bohm kasabayı yolsuzluklardan ve rüşvetçilerden kurtarmak için planlar yaparken, çevresindeki hemen hemen tüm kadınlar, von Bohm tarafından kurtarılmak

istemektedir ve kurtuluşa ermek için küçük adımlar atmaya başlamışlardır. Evindeki orta yaşlı yalnız kadın yalnızlık ve yoksulluktan, sekreter renksiz ve anlamsız hayatından, von Bohm'un âşık olduğu Lola ise fahişelikten, ücretli çalışmaktan kurtulmak için fırsat beklemektedir. Von Bohm kasabayı yolsuzluklardan kurtarmak isterken, kasabanın kadınları için gerçek kurtarıcı olarak görülmektedir ve yavaş yavaş kendisi de bir eksen kayması yaşamaya başlar. Aslında kasabadaki iktidar ve yolsuzluk ilişkilerinden en çok kadınların olumsuz etkilendiğine bakılırsa, iktidar ve yolsuzluk ilişkilerinin değişmesiyle kadınların kurtuluşa ereceği de düşünülebilir. Ancak kadınlar toplumsal bir değişimle kurtuluşa ermek için mücadele verme yerine, von Bohm'a sahip olarak bireysel bir kurtuluşu yeğlemektedir. Ayrıca, filmde von Bohm ve von Bohm'u seven herkesin savaşta veya hayatta "kaybetmiş iyi kadınlar" olduğunu görüyoruz. Film, von Bohm'un seçiminin hangi yönde olacağı gerilimiyle derinleşmektedir: Toplumsal olarak var olan yolsuzluk, rüşvet ve iktidar ilişkilerine karşı mücadele ederek toplumun tümünden değişmesine mi katkı sağlayacak yoksa düzene mi uyacak? Von Bohm, tarafının çıkarı için mi mücadele edecek yoksa müteahhit Schukert'in tarafında duran, yolsuz ve rüşvetçi erkeklerle, onların dünyasındaki kadınların tarafına mı geçecektir?

Bu sorulara cevap aranan filmin asıl sahneleri von Bohm ile Lola arasında geçmektedir. Yolsuz müteahhitlerin başı Schukert'in metresi olan fahişe Lola, adını çok duyduğu, 'kendisine uygun olmadığını' çok işittiği von Bohm sayesinde sınıf değiştirip saygın bir orta sınıf kadını olma fırsatını kaçırmak istemez. Tesadüfen tanıştığı von Bohm'dan gerçek kimliğini saklar ve von Bohm'u kendisine âşık eder. Von Bohm, Lola'nın gerçek kimliğini öğrendiğinde ise, iş işten çoktan geçmiştir ve von Bohm salak bir âşık rolünde ortada kalmıştır. Von Bohm'un Lola'nın gerçek hayatını öğrenmesinde Lola'ya âşık olan Esslin'in etkisi olmuştur. Âşık olduğu Lola'nın Schukert'le yatmasını ve Lola'ya kaba davranmasını ölesiye kıskanan Esslin bir akşam von Bohm'u Lola'nın çalıştığı pavyona götürür.

Von Bohm, siyasal olarak vahşi kapitalizm karşısında dayanışmayı savunan sosyal demokratları, yani "iyiler" tarafından özlenen, olması gereken kapitalizmi ve düzeni temsil etmektedir. Schukert ise var olan, reel kapitalizmi sembolize etmektedir. Filmin sonunda elbette Schukert'in tarafı kazanmıştır. Von Bohm ile birlikte, bir kurtuluş umudu taşıyan, yeni ve dayanışmacı bir dünya kurma hayali içinde olan tüm kadınlar da kaybetmiştir. Tek kazanan kadın olan Lola ise, erkeklerin dünyasına yani reel kapitalizmin tarafına geçmiştir. Kahraman bir kurtarıcı gibi önce çevresindeki kadınlara umut saçan von Bohm, aldığı aşk darbesi sonucunda kahramanlığı hemen tükenmiş ve naif kişiliği ile hem kadınlara hem de kendisine büyük hayal kırıklığı yaşatmıştır.

4.3.3 LOLA: Savaş Sonrası Almanya’da Yeni Yapılanma Süreci

Georg Seeßlen, Lola’nın Almanya’da kapitalizmin gelişmesini anlatan Fassbinder filmlerinden sadece biri olduğunu belirtmekte ve Lola’nın tek başına değerlendirilmemesi gerektiğini söylemektedir. Seeßlen, Fassbinder’in “BRD filmleri” adı altında üç film yaptığını ve her üç filmin de birbirleriyle bağlantılı olarak Almanya’da yeni kapitalizmi tahlil ettiğini vurgulamaktadır. (BRD, Bundesrepublik Deutschland - Federal Almanya Cumhuriyeti’nin baş harflerinden oluşmaktadır.) Seeßlen’e göre, Fassbinder bu üçlemede yeni ekonomik süreç içinde yeni Alman insanını anlamaya çalışmaktadır.

“Fassbinder, ‘BRD filmleri’ diye anılan 3 filmde İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni kapitalizmin gelişme sürecinde Alman toplumunu analiz etmektedir. Fassbinder’in Lola’sı, yönetmenin BRD filmleri içinde en sinsisidir. Çünkü Maria Braun’un Evliliği ve Lilli Marleen’in aksine Lola, cafcıflı ve fazla süslüdür. Yolsuzluk, rüşvet ve ihanetin zaten hiç saklanmadığı, dramatik olarak bile görülmediği ve işlediği bir çevre umutsuzluk oluşturmaktadır. Filmde insanlar diğer filmlerdeki insanlığı ve önceki filmlerdeki sentetik serinliği yitirmiştir. Yaşadıkları mitolojiyi bir komedi olarak tekrarlamaktadırlar. Lola’daki figürler yaptıklarına inanmamaktadır. Bundan dolayı Lola, yönetmenin en gayri şahsi filmi olarak değerlendirilmektedir.” (Seeßlen G., http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seesslen/1465/lola)

BRD üçlemesinde Fassbinder, Almanya’nın yeniden doğuşunu anlatırken aslında savaş yıkıntısından Almanya’yı yeniden doğuran, hatta “ekonomik mucize yaratan” kadınların (Trümmerfrauen³⁸) yükselişini ve çöküşünü anlatmaktadır. Bunları kadınları üzerinden yapmayı tercih eder.

“Fassbinder birçok filmde, özellikle son filmlerinde bir kadını kahraman olarak alır, onun öyküsüne kimi zaman tüm bir Almanya’nın birkaç on yıla yayılan serüvenini sığdırır. Kadın kahramanları, bir toplumun, bir çağın serüveninin üzerinde yansıdığı aynalar gibi kullanmakta ustadır” (Dorsay, 1993: 14).

Dorsay’ın belirttiği gibi, ele aldığımız filmlerden Korku Ruhü Kemirir’de, Almanya’nın yeniden doğuşundan etkin olan kadınların (Trümmerfrauen) kendi çocukları ya da savaştan dönen erkeklerce eve gönderildiğine tanık olmuştuk. BRD filmlerinin ilki olan Maria Braun’un Evliliği filminde ise Maria’nın “kadın” rolünden nasıl “kapitalist insan” rolüne geçtiğini görüyoruz. Yıkıntı bitmiş, yaşlı ve yalnız kadınlar yıkıntıyla birlikte süpürülmüş, ortaya yeni kapitalist insan, kapitalizm için çalışan Maria çıkmıştır. Lola’da ise, kadınların kurtuluşunun erkekleşmekle ya da erkeklerin tarafına geçmekle mümkün olduğunu anlıyoruz.

³⁸ Trümmerfrauen’den yani yıkıntı kadınlarından Korku Ruhü Kemirir filminin analizinde bahsedilmişti. Hatta Korku Ruhü Kemirir filmindeki kahraman Emmi dâhil tüm kadınların birer Trümmefauen olduğu söylenebilir. Lola’daki kadınların da benzer özellikler taşıdığı görülmektedir.

Zaten *Korku Ruhu Kemirir*'de kadınların kurtuluşunun, düzene yani erkek düzenine katılmaktan geçtiğinin ipuçlarını görmüştük. Maria ise, neredeyse, erkeklerden daha “kapitalist insan” konumundaydı. *Korku Ruhu Kemirir*'de Emmi, erkekler dünyası ile barışmayı bilinçsiz ve mecburiyetten yaparken Lola'da kurtuluş arayan Lola'nın bunu gönüllü ve bilinçli gibi yaptığı görülür. Çünkü bu düzende Lola'nın kadın ve kendisi olarak yaşamasının, başarılı olmasının şansı yoktur. Simone de Beauvoir “kadın doğulmaz, kadın olunur” derken nasıl, kadınlık rolünün doğrudan toplumla ilgili olduğunu belirtiyorsa “erkekleşen” kadınının da toplumsal sistemin bir ürünü olduğunu kabul etmek durumundayız. Kadının erkek egemen sistemin bir ürünü olduğuna dair en gerçekçi ve en net tanımlamayı 1883 yılında yazdığı en bilinen kitabı *Kadın ve Sosyalizm*'de ünlü Alman Sosyal Demokrat politikacı ve teorisyen August Bebel yapmıştır:

“Kadın, hükümrani olan erkek onu ne yapmışsa, niçin yapmışsa odur.” (Bebel, 1973: 172)

Fassbinder, savaş sonrası gelişen yeni Alman kapitalizmini *Trümmerfrauen* kadınlarından başlayarak 3 filmde kadınların hayatından ya da kadınların dünyasından anlatmaktadır. Fassbinder, *Korku Ruhu Kemirir*'de Emmi'yi Almanya'yı yeniden kurmaya çalışan kadınlarla birlikte bıraktığı yerden bu dizinin ilk filmi Maria Braun'un Evliliği ile ekonomik hayata girmiş Maria'yı başlatmaktadır. Juliane Lorenz³⁹, Rainer Werner Fassbinder filmlerinin “Almanya'da hayat üzerine” bütünlüklü bir kronolisi sunduğunu belirtmektedir. Lorenz'e göre, uluslararası sinema dünyasının savaş sonrası Almanya hakkında bu kadar detaylı ve derinlemesine bilgi alabildikleri Fassbinder filmleriydi. (Lorenz, 1993: 3)

Maria Braun'dan sonra ise, Lola gelmektedir. *Georg Seebßen*'e göre, “Lola, yeniden yapılanmanın sonunu ve Alman ekonomik mucizesinin (*Wirtschaftswunder*) başladığını anlatmaktadır.”⁴⁰ Gerçekten de Federal Almanya 1950 – 1960 yılları arasında savaştan yeni çıktığı halde mucizevî bir büyüme ve kalkınma göstermiştir. Ancak bu gelişmenin ciddi bir bedeli olmuştur. Lola'dan sonra dizinin son filmiyle, parlak bir sinema sanatçısı iken yaşlanmış, uyuşturucu bağımlısı olmuş, çökmüş Veronika Voss çıkar karşımıza. Emmi de ipuçlarını gördüğümüz, Maria Braun'da doğan, Lola'da olgunlaşan ve hatta mucizevî

³⁹ Juliane Lorenz, Fassbinder filmlerinin bazılarının montajını yapmıştır, bazı filmlerde küçük roller almıştır. Berlin'de bulunan Fassbinder Vakfı'nın başkanıdır. (Rainer Werner Fassbinder Foundation) Lorenz, bir süre Fassbinder ile birlikte yaşamıştır. Fassbinder'in ölümünden sonra, 1978 yılında Fassbinder ile ABD'de evlendiklerini ama bunu resmîyete dökmediklerini söylemiştir.

⁴⁰ *Georg Seebßen*: http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seebßen/1465/lola

başarılar gösteren kapitalizm, Veronika Voss'ta insan hayatını mahvetmiş ve kendini yaratanları kemirir bir hal almıştır.

Bütün bu filmlerde insan ve aşk ilişkileri üzerinden kapitalizmin evreleri tahlil edilmektedir ve kapitalizm en fazla da “insanlık” olarak temsil edilen kadınları vurmaktadır. Filmlerde kadınların ille de “kendiliğinden iyi oldukları” görülüyor hatta iyi olmaları gerekmiyor bile ama kadınlara düşen rolün iyilerin tarafı, insanlığın tarafı olduğu görülüyor.

“Maria Braun, serbest piyasa ekonomisini işvereni Oswald'tan daha iyi anladı. Kendine emredilmesini beklemeden kendi rolünü kendisi tanımladı. Bağımlılığını duygusal olarak değerlendirmemek için sevgili ve personel gibi farklı aidiyetlerini kesin olarak ayırmayı bildi. Film, cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin kurulu ekonomik yapıya nasıl uyum gösterdiğini örnek bir biçimde anlatmaktadır. Maria Braun'un Evliliği (Die Ehe der Maria Braun) Trümmerfrauen zamanından Federal Almanya ekonomik mucizesine kadar olan geniş dönemeci anlatmaktadır. Maria, savaş sonrasında ve ekonomik mucize döneminde rolünü oynamayı bilen güçlü bir kadın. Savaşın sonucu: Çok sayıda gelin! Maria, normal zamanda erkek rolü olarak

tanımlanan bir rolü üstleniyor. (...) Maria, savaş sonrası yeniden yapılanma toplumunda, kendi ve hayat hakkında kendi kararını verdiği inanan temsili erkek rolünü üstlendi. (Kocası Hermann ve işvereni Oswald arasında imzalanan bir anlaşmadan haberi olmadan) Ancak, gerçekte çoktan erkekler arası bir değişim objesi olduğunun farkında değil” (Töteberg, 2011: 119).

Aslında “yıkıntı kadınları” (Trümmerfrauen) Almanya'yı yeniden kurmuşken, yeni kapitalizm, Almanya'yı kuran bu kadınları süpürülmesi gereken, kaldırılması gereken bir yıkıntı (Trümmer) olarak görmektedir. Yeni kapitalizm eski yıkıntıları yani kurucu kadınları süpürerek işe başlıyor. Kadınların süpürülmemelerinin tek yolu ise, evlenerek erkeği yani yeni kapitalizmin dünyasına geçmek gibi görülüyor. Ahlakçı, dürüst erkekler de kadınısı görülüyor bu dünyada.⁴¹

Almanya, ekonomik mucize yıllarında bir yandan “yıkıntı kadınlarını” toplumsal hayattan ve iş dünyasından çekip eve gönderirken, onlardan boşalan yere erkek yabancı işçi almaya başlamıştır. Daha 1954 yılında İtalya ile Almanya arasında yabancı işçi anlaşması imzalanmış ve İtalyan işçiler Almanya'ya gelmeye başlamıştır. Bu dönemin en ilginç yanı, Alman kadınlar toplumsal hayattan eve gönderilirken dışarıdan gelen işgücünün de sadece erkeklerden oluşmasına dikkat edilmesidir. Almanya'ya ilk alınan yabancı işçilerin, kadın işçiye ihtiyaç varken sadece erkek misafir işçilerden oluştuğu da ilginç:

⁴¹Barbara Sukowa, Lola, pavyon sahnesinde dans ederken yanındaki diğer kadına yaklaşarak kısa ama net olarak görülen bir lezbiyen öpüşme sahnesi sergiliyor. Mavi sahne ışıkları altında iki kadının cinsellik içeren figürlerle kısa bir dansını izliyoruz. Tam bu sahne biter bitmez, Lola, Schukert'e, von Bohm'u kastederek “Pavyona gelmediğine göre acaba homo mu?” diye soruyor. Schukert cevap veriyor: “Sanmıyorum el öpme falan sadece eski moda.” Seksüel aidiyetin açık edilmesi denemesi de burada bir tür kadınlaştırma, güçsüzleştirme denemesi olarak karşımıza çıkıyor. Rüşvetalmayan, pavyona gelmeyen, çapkınlık yapmayan von Bohm olsa olsa eşcinsel olabilir gibi bir erkek egemen bakış açısı günlük hayatta Lola'ya da yani kadınlara da hâkimdir.

“1955 yılında ekonomik piyasada kadın işçiye yoğun ihtiyaç duyulduğu halde, dışarıdan kadın işçi alınması Alman politikası ve ekonomisinin ‘ailevi nedenler’ kararıyla ‘tercih’ edilmedi. Problemsiz bir biçimde yer değiştirebilen Alman ve yabancı erkek işçiler ekonomik olarak güçlü bölgelere hemen gönderilerek Almanya’da tam istihdam öncelikle erkeklerle sağlandı. Misafir işçi erkeklerin eşlerini Almanya’ya getirebilmeleri ve kadın işçilerin de gelmesi aslında 1973’te ‘Misafir işçi programının’ sona ermesinden sonra başladı “ (Herbert, 2003: 204).

Lola, Fassbinder’in BRD üçlemesi adı altında bahsedilen filmlerinden ikincisidir. Attila Dorsay’a göre⁴², Fassbinder, sadece Almanya’yı değil, Almanya üzerinden bir 20. Yüzyıl tarihi anlatmaktadır.

“Fassbinder’in filmleri, ‘fiction’ sinemasının görkemli örnekleri oldukları ölçüde, onları izleyerek, Almanya’nın İkinci Dünya Savaşı öncesi, sırası ve sonrasında 1980’lere dek olan tüm siyasal, sosyal ekonomik serüvenini izlemek kabildir. Bu görkemli serüven 20. Yüzyıl tarihinin bir ulusal ölçeğinde yaşanan bu şaşırtıcı öyküsü, Fassbinder’in filmlerinde bireysel yazgılar düzeyinde ustaca yansıtılır. Özellikle Maria Braun’un Evliliği, Lilli Marleen, Lola üçlemesi ve 13 bölümlük toplam 14 saat süren Berlin Alexanderplatz TV dizisi, bu açıdan çok tipik örneklerdir.

Fassbinder’in anlattığı öyküler, bu dönem Almanya’sını en tipik bir biçimde temsil eden, temsil edici tiplerin öyküleri olduğu denli, sistem içinde her açıdan sıra dışı, marjinal kalan kişiliklerin de öyküsüdür. Her türden marjinallik, Fassbinder’in kendi kişiliğinin de ayrılmaz parçasıdır. Alman milliyetçiliğine olduğu kadar kapitalizmin genel mantığına da, genel geçer etike ve burjuva ahlak normlarına karşı olduğu kadar sanat eserini (film) değerlendirme ölçütlerine de, düzenli ve disiplinli bir yaşama ve yaratma mekanizması kadar yüzeysel bir asilik ve başkaldırcılık eylemine de karşıdır. Fassbinder ezeli bir muhalif, amansız bir sistem düşmanı, iflah olmaz bir karşı çıkıcıdır. Ancak bunların bayrağını taşımaz, sözcülüğe soyunmaz” (Dorsay, 1993: 12).

Fassbinder’in, Lola’da, Josef von Sternberg’in Heinrich Mann’ın romanı Professor Unrat’ın uyarlamasından yola çıkarak yaptığı “Der Blaue Engel – Mavi Melek”in devamını çektiği iddiaları vardır. Fassbinder ise, Professor Unrat’ı 1957’nin Batı Almanya koşullarına uyarlamadığını, aksine bu fikirden yola çıkarak yepyeni bir film yaptığını belirtmektedir. Sternberg’in Der Blaue Engel’i, Weimar Cumhuriyeti’nin düşüşü yani aynı zamanda faşizmin yükselişi demektir. Fassbinder’in Lola’sı ise bu faşizmin çöküşü sonrası yeniden kurulan Almanya’nın yükselmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Her ne kadar birçok yerde Lola’nın Josef von Sternberg’in Heinrich Mann’ın romanı Professor Unrat’ın uyarlamasından esinlenmiş olduğu söylense de Fassbinder bunu kesin bir biçimde reddetmektedir.

⁴² İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) 1993 yılında Fassbinder filmleri toplu gösterimi düzenlediği görülüyor. İKSV Bilgi Belge Merkezi toplu gösterim için kısa ama özgün makaleler içeren bir broşür yayınlamış. 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları’ndan çıkan Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı tekrar yeni baskı yapmamış. İKSV arşivinden bu kitapçığı bulup çıkaran arşiv -bilgi belge sorumlusu Esra Çankaya’ya çok teşekkür ederim.

Fassbinder Lola filmini yapmaya nasıl karar verdiğini ve Lola hakkında ne düşündüğünü şöyle anlatmaktadır.⁴³

“Lola’nın ortaya çıkmasının kendine has bir hikâyesi var. Dirk Bogarde ile Despair’i yaptıktan sonra bana bir mektup gönderdi ve aslında başka bir film yapmak istemediğini ama Heinrich Mann’ın Professor Unrat’ın bir versiyonunu mutlaka benimle filme çekmek istediğini yazdı. Fikri ilginç buldum. Senaristlerim Peter Märthesheimer ve Pea Fröhlich ama romanda anlatılan hikayenin artık ilginç olmadığını söyledi. Zaman içinde, romanın geçtiği birinci dünya savaşı öncesiyle artık çok da ilgilenmediğimi ben de kendi kendime söyledim. Beni ellili yıllar ilgilendiriyordu. Özellikle kendi bakış açımdan Almanya genel tarihini anlatmaya karar vermiştim. Böylece, hikâyenin ellili yıllara uyup uymadığına bakmaya karar verdik. Hızla ama gördük ki bu hikâye ellili yıllara uyacak gibi değildi. Kendimize ana hikâyeyi Almanya’nın ekonomik mucize gerçekleştirdiği yıllarına nasıl uyarlayabileceğimizi sorduk. Önce hikâyenin okulda geçmemesi gerektiğine karar verdik çünkü artık Almanya’da okullar Wilhelm dönemindeki gibi ilginç ve heyecan verici değildi. (...) Şu açıktı: Bir öğretmenin hikâyesini anlatmayacaktık! Almanya’nın yeniden yapılanması üzerine bir hikâye olmalıydı bu yani bir imar müdürünün hikâyesi! Öğretmen mesleğinden ve Profesör Unrat’tan vazgeçince yeni hikâyenin romanla veya Josef von Sternberg’in filmiyle bir ilgisi kalmadı. Yepyeni bir düşünce, yepyeni bir hikâye... Böylece tamamen kendine özgü figürler geliştirdik. Yalnızca, toplumsal geleneklere uymayan bir kadını seven bir adam (imar müdürü) kaldı. Ancak burada da Proseför Unrat’ın aksine buradaki adam, kadının durumunu önceden bilmiyor. Ve bir imar müdürüne bu konseptte en iyi ne uyar? Tabii bir inşaat müteahhidi uyar. Fahişe ile ilişkiyi biz hep çok heyecanlı bulduk. Aslında sürekli heyecanlı, çünkü biz Almanya’nın en ahlaksız döneminin 1956 – 1960 yılları arasında olduğunu tespit ettik. Elbette o yıllarda bir yanlış, yoz bir ahlak anlayışı vardı. Ancak insanlar arasında sessizce kabul edilmiş bir ahlaksızlık vardı. Çünkü yeniden yapılanma ancak kaybolana saygı duyulmadığında mümkün olur. Çeşitli nedenlerle fahişe olmuş bir kız da bu filme uygundu. Bu zamanda, kızın böyle bir tercihte bulunmasının bizim için özel bir nedeni yoktu.

Yani imar müdürü, müteahhit ve bu oruspu kızdan oluşuyordu film. Bunlardan oluşan bir hikâye yazdık. Bu üç figür etrafında bu zamanda önemli gördüğümüz diğer figürleri oluşturduk. Burada bir figür çok önemlidir. İmar Müdürünün yanında çalışan Esslin çok önemli: Bir tür Wolfgang Borchert; savaşın tamamen mahvettiği ama ölmeyen, savaşta yaşamayı başarmış, savaştan arta kalmış biri.⁴⁴

⁴³Rainer Werner Fassbinder über seinen Film LOLA www.rainerwernerfassbinderfoundation.de

⁴⁴Fassbinder’in, Lola’da Bakunin okuyan ama devrimi reddeden, yeni bir hayat kurmaya yaklaşmayan, sürekli yakınan ya da gözlemleyen Esslin’i, ”arta kalmış Wolfgang Borchert” olarak nitelemesi hem oldukça garip hem

Eğlendirici bir hikâye olmasını düşündük. Senaristler Märthesheimer ve Fröhlich'in bir komedi filmi istediğini hiç sanmıyorum. Ancak sonuçta kötü bir hikâye, kara mizah olsa da bir komedi oldu.

Ben hiçbir hikâyeyi siyasi - mizahi yanı olmadan anlatamam. Özellikle bu filmin yapıldığı zaman oldukça siyasi bir zaman, Adenauer zamanıydı. Orada bir inşaatçı var, zengin olmak istiyor ve bu onun en doğal hakkı. Bir kız var, kız sürekli ödeme yapılan biri olmak istemiyor, kapitalistler arasında olmak istiyor. Bir imar müdürü var, kendi ahlak anlayışı gereği kapitalizmin en basit kurallarını bile reddediyor ama bu prensipler olmadan ülkenin yeniden yapılandırılmasının mümkün olamayacağını sonra fark ediyor. Bu adam aynı zamanda özgürlükçü – sosyal demokratik bir tutum içinde görülüyor. Bu adam bu tarz bir politika ile toparlanılacağına inanıyor. Ama sonunda görüyor ki, kendi kişisel felaketine gitmeden önce bir süreliğine savunduğu bu politikayla ayakta kalamaz. Nasıl olduğunu, nasıl gerçekleştiğini kendisi de görüyor zaten. Sosyal demokratlar burjuva partisi olarak kapitalizmin prensiplerine teslim oldu.

(...) Maria Braun'un Evliliği ve Lola, sadece yapıldığı dönemde yapılması mümkün filmlerdir. Ve umuyorum ki, bu filmler, Federal Almanya'nın genel resminin bir bölümüdür ve bu tuhaf demokratik oluşumu, gidişatını ve bunun tehlikelerini de daha iyi anlamak için yardımcı olurlar. Her şeyden önce bu filmler oldukça siyasi filmlerdir. (...) ” (Fassbinder,1981 *aus dem Presseheft* http://ww2.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=42&textid=112)

Savaşın yıkıntıları arasından yeniden dirilmeye çalışan Almanya, yeniden dirilişin önüne çıkan ahlaki veya yasal hiçbir engel tanımaz. Fassbinder, bu sürece, sanki doğal, yaşanması gereken bir süreç gözüyle bakmaktadır. Mesela filmde sevimli, espritüel ve kanlı - canlı Schukert'i yine de oldukça kötü anlattığını, filmi daha sonra yapsa aynı Schukert'i daha iyi göstereceğini söylüyor. Çünkü Fassbinder'e göre, bu sistemin kuralı bu ve bu kurala uyan herkes kötü değil.⁴⁵

Kapitalizmde güçlü ülke demek, güçlü ekonomiye sahip güçlü erkek iktidarı demek: Lola'da da çok açık bir biçimde görüldüğü gibi, ülke ve ekonomi güçlendikçe erkek iktidarı güçlenmektedir ve kadınlar hizmetçi veya kurtarılması gereken nesne durumuna düşmektedir. Savaşta hayatı cephe gerisindeki kadınlar belirliyor, yaşama kadınlar damgasını vuruyorken, savaş sonrasında erkekler tekrar sahneye çıkmış ve Lola'da olduğu gibi kadınlar herkesin

de Fassbinder filmi için çok ilginç bir tesadüf. Wolfgang Borchert, İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da gelişen Yıkıntı Edebiyatı'nın (Almanca: Trümmerliteratur) en tanınmış yazarlarından biridir. 1921 yılında doğan ve 1947 yılında genç yaşta ölen Borchert'in isminin yeni döneme ayak uyduramayan Ensslin'e uygun görülmesi bir yana, Borchert'in temsil ettiği “Trümmerliteratur”un çağrışımları çok önemli. Korku Ruhü Kemirir'de Emmi'nin bir tür “Yıkıntı kadınlarının” (Almanca: Trümmerfrauen) temsilcisi olduğunu tespit etmiştik. Fassbinder, Ensslin'le bu sefer yıkıntı edebiyatını seyirciye hatırlatmış oluyor.

⁴⁵ Aynı röportajda

hizmetine itilmiştir. Kadınlar ya barlarda şarkı söyleyerek veya evde veya büroda hizmetçi, yardımcı konumuna düşerek erkekleri eğlendiren metalar haline dönüşmüş ya da yine Lola'da gördüğümüz gibi evde ya da büroda ya erkeğin hizmetçisi ya da cinselliği alınıp satılan nesne durumuna düşmüştür.

Bütün bu açılardan bakıldığında Lola, sadece ekonomik sistemi eleştiren değil, günlük hayatın iktidar biçimlerini de eleştiren siyasi bir filmdir de aynı zamanda. Film daha başlarken müzik ve konuşmanın iç içe geçtiği belli belirsiz sesler duyarız. Filmi başlatanlar Freddy Quinn ve Konrad Adenauer'dir. Konrad Adenauer dönemin Almanya başbakanıdır ve daha ilk dakikalarda filmin bu seslerle başlaması siyasi bir film izleneceği görüntüsünü daha baştan vermektedir. Kesik ve iç içe geçmiş "İnsanın istediği gün gelir..." gibi cümleler duyulur. Sonra bir adam Rilke'den bir alıntı yapar: "Her kim şimdi bir ev inşa etmezse, artık kendini daha fazla inşa edemez / Her kim şimdi yalnızsa, uzun süre öyle kalacak..."

Rilke ile birlikte görüntüler de netleşmeye başlar. Rilke'den alıntı yapan adam saçlarını toplayan Lola'nın yanında oturan devlet memuru Esslin'dir. Vestiyerinden elbise seçen, saçını toplayan Lola, bir yandan da şiirlerin neden bu kadar üzücü olduğunu sorar. Adam bunun üzerine, şiirin ruhtan geldiğini ve ruhun üzgün olduğunu, ruhun akıldan daha bilgili olduğunu ve bunun için şiirin daha üzgün olduğunu söyler ...” Lola, işte o meşhur sözünü burada eder: "Benim aklım duygularımdan daha çok şey biliyor..."

"Lola, hayal görmek, hesap edemediği bir şey olsun istemiyor. 'Benim aklım duygularımdan daha çok şey biliyor...' diye açıklıyor en başında. Villa Fink'in ileri müdavimleri arasında küçük şehir toplumu yapısını analiz ediyor ama bu yapının içinde değil, o yapıya girmenin tek yolu da bir kadın için evli olmaktan geçiyor. Lola, evliliğinin bir ticaret, bir iş anlaşması olduğunu biliyor ve onun için evlilik hiçbir zaman felaketle sonuçlanmayacak" (Töteberg, 2011: 121-122).

Norbert Grob, "büyük sözcükler başından beri büyük bir rol oynuyor filmde. Bir genelev şarkıcısının vestiyerinde bile..."⁴⁶ diyor. Lola'nın dünyası işte bu vestiyerde başlıyor. Burası, Federal Almanya'nın 1958 yılı civarındaki Coburg diye bir taşra kasabasında bulunan bir genelev. Genelev şarkıcısı Lola (Barbara Sukowa), genelevin starı, her zaman ne istediğini bildiği için değil sadece, mantıklı ve zeki de. Diğer herkes sık sık, "ona uygun olmayan bir adamdan" bahsedince merak ediyor. Adam ona göre değilse, belki de o bu adama göre bir kadındır. Lola da diğer önemli kahramanlar gibi, sözcükleri iyi kullanıyor.

"Büyük sözler Lola'da önemli bir rol oynuyor. Bazen sözcükler çok temelli kullanılıyor. Burada kamera, dekor veya ışık kadar etkili oluyor. Bazen ise, çift anlama gelebilecek bir biçimde formüle ediliyor. Burada, sözcüklerin ne kadar az bir biçimde iletişim için kullanıldığı ortaya çıkıyor. Amaçlar

⁴⁶<http://www.zeit.de/1981/36/lola-in-rosa/komplettansicht>

ve stratejiler, ama hayaller ve umutlar da, korkular ve güçsüzlükler de yabancı sözcüklerin içinde gizleniyor “ (Grob: 1981).

Lola'nın dünyasında kimler var ve Lola kimlerle konuşuyor? Lola'nın dünyasını Lola'dan başka 3 kişiye indirgeyebiliriz ki zaten her şey daha önce Fassbinder'in de söylediği gibi bu kişilerin etrafında dönmektedir.

Herkesin “sana göre değil” dediği ama Lola'nın “belki de ben ona göreyimdir” diye merak ettiği İmar Müdürü von Bohm (Armin Mueller-Stahl), şehre yeni gelen biri olduğu için kimse sağını solunu hesap edemez. Bazıları şehirde hâkim olan ilişkileri kıracağından korkmaktadır. O bir ahlakçı, yani “yozlaşmamış, yolsuzluk yapmaz” diye düşünülen biridir. Dairede işleri yoluna koymaya niyetli. Hem kalkınmanın ve büyümenin olmasını hem de kurallara uygun hareket edilmesini istemektedir. Doğu Asya müzikleri seviyor ve violen çalıyor. Reel hayatla çok işi yok gibi. Lola'yı tanıdıktan sonra adeta hayata dönüyor, canlanıyor. Lola'nın nasıl bir yaşam sürdüğünü anladıktan sonra hayatı değişiyor. Duygularla baş edebilmek: Bunu ona ama kimse öğretmedi. Von Bohm, Lola'ya kaybettiği günahsızlığını geri veriyor. Lola'nın uzun zamandır yapmadığı bir şeyi yapıp, kiliseye gidip birlikte şarkı söylüyorlar. Lola von Bohm'u burada uyarıyor: “Burada insanların bir dış hayatı bir de iç hayatı var bu iki hayatın birbiriyle hiçbir ilgisi yok...” Von Bohm buna inanmıyor ama sonunda, Lola'nın kim olduğunu anladığında Lola'nın çalıştığı villaya gelip şu cümleyi kuruyor ama : “Hepinizi yok edeceğim, o oruspuyu da...” “O oruspuy” dediği ise, kilisede günahsızlık verdiği ama net bir biçimde uyarı aldığı Lola.

Müteahhit Schuckert (Mario Adorf): Oyunu kurallarına göre oynuyor çünkü oyunun kurallarını kendisi belirliyor. Herkese para veriyor. Karşılığında herkes neyle ödeyebiliyorsa onu veriyor. O gündüzleri şehrin hâkimi geceleri Lola ile eğleniyor. Bunun için büyük bir bedel ödemek zorunda, bu ödeme her zaman parayla da değil.

Ve devlet memuru Esslin (Matthias Fuchs): O uyarıcı, ağlamaklı, şikâyetçi, her yerde. Meydanlarda, yeniden silahlanma karşıtı gösterilere katılıyor. Dairede, kargalar arasında bir yırtıcı kuş diye tanımladığı Schuckert'e karşı mücadelede yer alıyor. Ama o bir hümanist, devrimleri reddediyor. Bakunin⁴⁷ okuyor. Lola için Rilke'den alıntılar yapıyor. Ve genelev orkestrasında davul çalıyor. Başkaları hareket ederken o sadece gözlemliyor. Kendisi için sözcüklerin gücüne sahip. Ama bu güç, böyle bir taşra şehrinde bile yeterli değil.

⁴⁷Michael Aleksandroviç Bakunin 1914 – 1876 yılları arasında yaşamış bir Rus devrimcidir. Dünya anarşist hareketinin en önemli düşünürü ve aktivistleri arasındadır. Rusya ve Avrupa'da farklı ülkelerde çeşitli devrim hareketlerine katılmıştır. Uzun süre hapisanede kalmış ve savunduğu fikirlerin iktidara gelmesini görememiştir. Zaten Bakunin'in ve anarşizmin iktidar düşüncesi yoktur. Fassbinder'in Esslin'i Bakunin ile özdeşleştirmesi her ikisindeki bu çok yönlülük ve iktidardan uzak oluş ile ilgili olabilir.

Lola'nın dünyası aslında Almanya toplumunun yansıması. Sürekli insanlar arasında dolaşa da özünde bu dört kişi karşılaşıyor. Filmdeki bu dört kişi aslında dört siyasi eğilimi, dört yaşam biçimini, dört sınıfsal ve toplumsal durumu ve dört özel hayat anlayışını da temsil ediyor. Filmde herkes bir diğerinden bir şey istiyor ama istenilen ile verilebilecek arasında her zaman bir ters açığı ortaya çıkıyor.

Hiç kimsenin istediği şeyle, istediğinden alabileceği şey birbirine uygun olmuyor. Toplumsal ve sınıfsal çıkarlar, gerçeğe uygun bir biçimde birbirinin zıddı olarak konumlandırılmış ve bu çelişki hiçbir zaman giderilmiyor. Filmdeki konuşmaların da bir konuşma ya da dertleşmeden çok çoğu kez karşılıklı küçük bildiri sunma biçiminde geçmesi anlaşmanın imkânsızlığını, daha doğrusu anlaşma isteği bile olmadığını gösteriyor. Herkes kendinin kuyusunda ve herkes bir diğerinden güç alarak yükselmek istiyor. Herkesin geceleri ve gündüzleri, birbirine değdirmeden sürdürdüğü en az iki hayatı var.

Lola bunu buluştukları ve adamın nereden gelip nereye gittiğini anlattığı, kendinden bahsettiği ilk gün von Bohm'a anlatıyor: "Burası sizin şehriniz değil. İnsanların iç ve dış olarak iki hayatı var ve bunların birbirleriyle hiç ilgisi yok." Von Bohm, kasabada "yabancı" ya da "misafir" olarak da anılmaya başlıyor ama asıl misafirliliği veya yabancılığı, Danzig taraflarından gelmiş olmasıyla değil, savaştan sonra yeni bir çağa geçmiş bulunan bu kasabaya uyum gösteremeyecek gibi görünmesinde yatıyor. Von Bohm, sanki geçen yüzyılda kalmış gibi.

Norbert Grob yeni kentin yeni insan ilişkilerini ve insanların birbirlerinden vermek istemedikleri şeyleri şöyle anlatıyor:

"Örneğin Schuckert kar etmek istiyor. Ama aynı zamanda eğlenmek de. Yani imar müdüründen işi için izin almak istiyor Lola'dan eğlence. Örneğin von Bohm Schuckert ile yasalara ve kurallara uygun bir ilişki içinde olmak istiyor ama Lola ile de evlenmek. Ama Lola'nın gerçek hayatını fark ettiğinde her şeyi yok etmek istiyor. Örneğin Lola iyi yaşamak istiyor. Ama iyi yaşamak aynı zamanda saygı görmektir de. Lola, Schuckert'ten çok para almak istiyor ama kasabadaki bu büyük entrikalara da karışmak istiyor. Esslin bir kez kendisine, yolsuzluklarla dolu, kötü ve köhnemiş bir dünyada yaşamak isteyip istemediğini sorduğunda Lola'nın cevabı şöyle oldu: Evet, severek yaşarım. Benim sorunum ama sadece beni bu dünyanın işlerine tam gerçek karıştırmamaları. Örneğin Esslin, dünyaya yukarıda bakabileceği bir hayat düşünüyor" (Grob, 1981).

Lola'da, Armin Mueller-Stahl yani von Bohm, tatlı - sert otoriter biri olarak, ekonomik mucize yıllarında babacan "kurucu baba" rolünü oynayacak biriyken dengesini kaybeden ve düzenin elinde adeta rezil olan bir figüre dönüşüyor. Von Bohm, temsil ettiği özellikler ve kurtuluşu müjdeleyen yanı sıra yeni ülkenin yeni merkezine oturacak ve yeni toplumu hegemonyasına alacak gibi dururken, başlarda kaybedecek gibi duran deli dolu ve düşüncesiz - değersiz Schuckert'i (Mario Adorf) yenemiyor. Schuckert, yeni merkezden

çıkıyor ve merkezi rolünü daha da geliştiriyor. Modernize edilmiş harmoni içindeki Almanya'nın yeni babası von Bohm değil, Schukert oluyor. Sistem ve iktidar tarihsel figürünü kişilerin niyete göre yaratmıyor. Eski ve yeni güçlerin çatışmasını yeni olan Schukert kazanıyor. Ama von Bohm'un kaybetmesinin tarihsel nedenleri arasında belki de en önemlisi Schukert'in yeni olmasının yanında von Bohm'un mücadele etmemesi, sadece bir "ahlakçı" olarak kalması. Filmin bir yerinde, meydanda silahlanma karşıtı gösteri yapan kitleyle ilgili von Bohm şu yorumda bulunuyor: "Hepimiz ahlakçıyız ama ille de sokağa çıkıp protesto etmemiz gerekmiyor..."

Von Bohm, silahlanma karşıtlarının protestosunu görüyor, göstericileri anlıyor, onlara anlayış da gösteriyor ama aktif olarak onlara katılmıyor. Oysa aynı göstericilerin yanından Schukert de geçiyor ve kendisinden beklenilmeyecek bir şey yaparak göstericilerin hayatına aktif olarak katılıyor, onlara para veriyor. Fassbinder, burada belki de burada kapitalizmin oynaması gereken ilerici rolüne dikkat çekmek istiyor. Daha önceki filmlerinden de bildiğimize göre, Fassbinder'e göre, günlük hayatta veya siyasette ahlaklı ve ahlaksız ayrımı yoktur. Kim iktidarı yani gücü elinde bulunduruyorsa, ancak onun ahlaklı olup olmadığına bakmak gerekir. Kişilerin ahlaki duruşları ise, kategorik bir özellikten daha çok süreçler karşısında aldıkları tutumlara göre değişmektedir. Kilisede dualar okuyan, von Bohm'a aşk şiirleri yazan ve ona telefonda okuyan Lola da aynı kişidir, von Bohm ile evlendikleri gün eski metresi Schukert'e kaçan Lola da aynı kişidir.

Lola filmi genel olarak kadın kahraman Lola'nın fahişe – solist olarak çalıştığı bir pavyonda geçmektedir. Fassbinder'in birçok filminde fahişelere yer verilmiştir ki, fahişelerin Fassbinder'in çocukluğunda ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu tahmin etmek zor değil. Babası Münih'in kerhanelerle ünlü sokağında doktor olarak çalışmış ve Fassbinder, ev doktor muayenehanesi olan bu mekânda bu insanlarla sıkı ve iyi ilişkiler kurmuştur. Belki de Fassbinder'e göre, dünya da devlet de bir pavyondan ibarettir. Buradaki güç gösterileri, ikiyüzlülük ve her şeyin bir bedelinin olduğu gerçeği toplumun tümünü temsil etmektedir.

Filmin sonuna doğru Lola ve von Bohm'un pavyonda Lola'nın üst kattaki odasında baş başa kaldıkları sahnede Lola'nın koltuğundaki oyuncak bebekler fazla öne çıkar. Von Bohm'un sevdiği kadını elinden kaçırdıktan sonra şimdi parayla satın almak istemesi bu oyuncak bebekler ile sembolize edilen bir alışveriş mantığının ürünüdür. Lola bir sevgili olarak elde edilememiş, şimdi bir oyuncak bebek olarak satışa sunulmuştur. Lola ve von Bohm, daha önce kaçırdıkları birbirlerini şimdi alışveriş yoluyla geri kazanırlar. Ciddi ve kültürlü bir "burjuva vatandaş" olan von Bohm ile ciddiyetsiz ve kültürsüz bir "sıradan kadın" olan Lola, bebekler arasında bizelere "satın alınamayan hiç bir şeyin olmadığını"

göstermiştir. Son sahnede Schukert'in bir zaman ettiği sözleri hatırlamamak işten bile değil: “İnsanın kendini 3 milyona satacağı kadar ahlak zaten yok! ”. Von Bohm'un teslimiyetine baktığımızda, Schukert'in dediği gibi, kasabadaki en yüksek ahlakın bile değeri, 3 milyondan çok daha az bir fiyat ediyor. Fassbinder'e göre, aşk toplumsal - sınıfsal baskı mekanizmasının en etkili aracıdır ve Lola, bu mekanizmayı bir kez daha hatırlatmaktadır.

Ancak, alış veriş ve satış konusu burada kapanmaz: Schukert, düğün hediyesi olarak metresi Lola'ya bu pavyonu hediye etmiştir. Lola, saygın bir eş, zengin bir metres ve üstelik başarılı olması muhtemel bir iş kadınıdır şimdi. Schukert de düğünden önce, von Bohm ve kasabanın diğer tüm ileri gelenlerinin katıldığı törenle çok istediği inşaatın temelini atmaktan mutludur. Herkes amacına erişmiş ve mutlu görünmektedir ancak birçok Fassbinder filmi gibi Lola'nın da mutlu sonla bitip bitmediği oldukça tartışmalıdır.

4.3.4 Yeni Kapitalizmin Doğuşu ve Kadınların Eve Gönderilmesi

Sonuç olarak GeorgSeeblen, Lola'nın Almanya'da kapitalizmin gelişmesini anlatan Fassbinder filmlerinden sadece biri olduğunu belirtmekte ve Lola'nın tek başına değerlendirilmemesi gerektiğini söylemektedir. Seeblen, Fassbinder'in “BRD filmleri” adı altında üç film yaptığını ve her üç filmin de birbirleriyle bağlantılı olarak Almanya'da yeni kapitalizmi tahlilettiğini vurgulamaktadır. Seeblen'e göre, Fassbinder bu üçlemede yeni ekonomik süreç içinde yeni Alman insanını anlamaya çalışmaktadır.

“Fassbinder, ‘BRD filmleri’ diye anılan 3 filmde İkinci DünyaSavaşı sonrası yeni kapitalizmin gelişme sürecinde Alman toplumunu analiz etmektedir. Fassbinder'in Lola'sı, yönetmenin BRD filmleri içinde en sinsisidir .Çünkü Maria Braun'un Evliliğive Lilli Marleen'in aksine Lola, cafcıflı ve fazlasüslüdür. Yolsuzluk, rüşvet ve ihanetin zaten hiç saklanmadığı, dramatic olarak bile görülmediği ve işlediği bir çevre umutsuzluk oluşturmaktadır. Filmde insanlar diğer filmlerdeki insanlığı ve önceki filmlerdeki sentetik serinliği yitirmiştir. Yaşadıklar ımitolojiyi bir komedi olarak tekrarlamaktadırlar. Lola'daki figürler yaptıklarına inanmamaktadır. Bundan dolayı Lola, yönetmenin en gayri şahsi filmi olarak değerlendirilmektedir”(Seeblen G., http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seesslen/1465/lola)

BRD üçlemesinde Fassbinder, Almanya'nın yeniden doğuşunu anlatırken aslında savaş yıkıntısından Almanya'yı yeniden doğuran, hatta “ekonomik mucize yaratan” kadınların (Trümmerfrauen⁴⁸) yükselişini ve çöküşünü anlatmaktadır. Bunları kadınları üzerinden yapmayı tercih eder.

“Fassbinder birçok filmde, özellikle son filmlerinde bir kadını kahraman olarak alır, onun öyküsüne kimi zaman tüm bir Almanya'nın birkaç on yıla yayılan serüvenini sığdırır. Kadın kahramanları, bir

⁴⁸Trümmerfrauen'den yani yıkıntı kadınlarından Korku Ruhü Kemirir filminin analizinde bahsedilmişti. Hatta Korku Ruhü Kemirir filmindeki kahraman Emmi dâhil tüm kadınların birer Trümmefauen olduğu söylenebilir. Lola'daki kadınların da benzer özellikler taşıdığı görülmektedir.

toplumun, bir çağın serüveninin üzerinde yansıdığı aynalar gibi kullanmakta ustadır” (Dorsay, 1993: 14).

Dorsay’ın belirttiği gibi, ele aldığımız filmlerden *Korku Ruhu Kemirir*’de, Almanya’nın yeniden doğuşunda etkin olan kadınların (Trümmerfrauen) kendi çocukları ya da savaştan dönen erkeklerce eve gönderildiğine tanık olmuştuk. BRD filmlerinin ilki olan *Maria Braun*’un Evliliği filminde ise Maria’nın “kadın” rolünden nasıl “kapitalist insan” rolüne geçtiğini görüyoruz. Yıkıntı bitmiş, yaşlı ve yalnız kadınlar yıkıntıyla birlikte süpürülmüş, ortaya yeni kapitalist insan, kapitalizm için çalışan Maria çıkmıştır. *Lola*’da ise, kadınların kurtuluşunun erkekleşmekle ya da erkeklerin tarafına geçmekle mümkün olduğunu anlıyoruz (Dorsay, 1993).

Zaten *Korku Ruhu Kemirir*’de kadınların kurtuluşunun, düzene yani erkek düzenine katılmaktan geçtiğinin ipuçlarını görmüştük. Maria ise, neredeyse, erkeklerden daha “kapitalist insan” konumundaydı. *Korku Ruhu Kemirir*’de Emmi, erkekler dünyası ile barışmayı bilinçsiz ve mecburiyetten yaparken *Lola*’da kurtuluş arayan *Lola*’nın bunu gönüllü ve bilinçli gibi yaptığı görülür. Çünkü bu düzende *Lola*’nın kadın ve kendisi olarak yaşamasının, başarılı olmasının şansı yoktur. Simone de Beauvoir “kadın doğulmaz, kadın olunur” derken nasıl, kadınlık rolünün doğrudan toplumla ilgili olduğunu belirtiyorsa “erkekleşen” kadınının da toplumsal sistemin bir ürünü olduğunu kabul etmek durumundayız. Kadının erkek egemen sistemin bir ürünü olduğuna dair en gerçekçi ve en net tanımlamayı 1883 yılında yazdığı en bilinen kitabı *Kadın ve Sosyalizm*’de ünlü Alman Sosyal Demokrat politikacı ve teorisyen August Bebel yapmıştır, “kadın, hükümrani olan erkek onu ne yapmışsa, niçin yapmışsa odur” (Bebel, 1973: 172).

Fassbinder, savaş sonrası gelişen yeni Alman kapitalizmini Trümmerfrauen kadınlarından başlayarak 3 filmde kadınların hayatından ya da kadınların dünyasından anlatmaktadır. Fassbinder, *Korku Ruhu Kemirir*’de Emmi’yi Almanya’yı yeniden kurmaya çalışan kadınlarla birlikte bıraktığı yerden, bu dizinin ilk filmi *Maria Braun*’un Evliliği ile ekonomik hayata girmiş Maria’yı başlatmaktadır. Juliane Lorenz⁴⁹, Rainer Werner Fassbinder filmlerinin “Almanya’da hayat üzerine” bütünlüklü bir kronojisi sunduğunu belirtmektedir. Lorenz’e göre, uluslararası sinema dünyasının savaş sonrası Almanya hakkında bu kadar detaylı ve derinlemesine bilgi alabildikleri Fassbinder filmleriydi.

Maria Braun’dan sonra ise, *Lola* gelmektedir. Georg Seeßlen’e göre, “*Lola*, yeniden yapılanmanın sonunu ve Alman ekonomik mucizesinin (Wirtschaftswunder) başladığını

⁴⁹Juliane Lorenz, Fassbinder filmlerinin bazılarının montajını yapmıştır, bazı filmlerde küçük roller almıştır. Berlin’de bulunan Fassbinder Vakfı’nın başkanıdır. (Rainer Werner Fassbinder Foundation) Lorenz, bir süre Fassbinder ile birlikte yaşamıştır. Fassbinder’in ölümünden sonra, 1978 yılında Fassbinder ile ABD’de evlendiklerini ama bunu resmîyete dökmediklerini söylemiştir.

anlatmaktadır.”⁵⁰ Gerçekten de Federal Almanya 1950 – 1960 yılları arasında savaştan yeni çıktığı halde mucizevî bir büyüme ve kalkınma göstermiştir. Ancak bu gelişmenin ciddi bir bedeli olmuştur. Lola’dan sonra dizinin son filmiyle, parlak bir sinema sanatçısı iken yaşlanmış, uyuşturucu bağımlısı olmuş, çökmüş Veronika Voss çıkar karşımıza. Emmi de ipuçlarını gördüğümüz, Maria Braun’da doğan, Lola’da olgunlaşan ve hatta mucizevî başarılar gösteren kapitalizm, Veronika Voss’ta insan hayatını mahvetmiş ve kendini yaratanları kemirir bir hal almıştır.

Bütün bu filmlerde insan ve aşk ilişkileri üzerinden kapitalizmin evreleri tahlil edilmektedir ve kapitalizm en fazla da “insanlık” olarak temsil edilen kadınları vurmaktadır. Filmlerde kadınların ille de “kendiliğinden iyi oldukları” görülüyor hatta iyi olmaları gerekmiyor bile ama kadınlara düşen rolün iyilerin tarafı, insanlığın tarafı olduğu görülüyor.

“Maria Braun, serbest piyasa ekonomisini işvereni Oswald’tan daha iyi anladı. Kendine emredilmesini beklemeden kendi rolünü kendisi tanımladı. Bağımlılığını duygusal olarak değerlendirmemek için sevgili ve personel gibi farklı aidiyetlerini kesin olarak ayırmayı bildi. Film, cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin kurulu ekonomik yapıya nasıl uyum gösterdiğini örnek bir biçimde anlatmaktadır. Maria Braun’un Evliliği (DieEhe der Maria Braun) Trümmerfrauen zamanından Federal Almanya ekonomik mucizesine kadar olan geniş dönemeci anlatmaktadır. Maria, savaş sonrasında ve ekonomik mucize döneminde rolünü oynamayı bilen güçlü bir kadın. Savaşın sonucu: Çok sayıda gelin! Maria, normal zamanda erkek rolü olarak tanımlanan bir rolü üstleniyor. (...)Maria, savaş sonrası yeniden yapılanma toplumunda, kendi ve hayat hakkında kendi kararını verdiği inanan temsili erkek rolünü üstlendi. (Kocası Hermann ve işvereni Oswald arasında imzalanan bir anlaşmadan haberi olmadan) Ancak, gerçekte çoktan erkekler arası bir değişim objesi olduğunun farkında değil” (Töteberg, 2011: 119).

Aslında “yıkıntı kadınları” (Trümmerfaruen) Almanya’yı yeniden kurmuşken, yeni kapitalizm, Almanya’yı kuran bu kadınları süpürülmesi gereken, kaldırılması gereken bir yıkıntı (Trümmer) olarak görmektedir. Yeni kapitalizm eski yıkıntıları yani kurucu kadınları süpürerek işe başlar. Kadınların süpürülmemelerinin tek yolu ise, evlenerek erkeği yani yeni kapitalizmin dünyasına geçmek gibi görülüyor. Ahlakçı, dürüst erkekler de kadını görülüyor bu dünyada.⁵¹

Almanya, ekonomik mucize yıllarında bir yandan “yıkıntı kadınlarını” toplumsal hayattan ve iş dünyasından çekip eve gönderirken, onlardan boşalan yere yabancı erkek işçi almaya başlamıştır. Daha 1954 yılında İtalya ile Almanya arasında yabancı işçi anlaşması

⁵⁰Seeßlen, http://www.getidan.de/kritik/film/georg_seesslen/1465/lola.

⁵¹Lola, pavyon sahnesinde dans ederken yanındaki diğer kadına yaklaşarak kısa ama net olarak görülen bir lezbiyen öpüşme sahnesi sergiliyor. Mavi sahne ışıkları altında iki kadının cinsellik içeren figürlerle kısa bir dansını izleriz. Tam bu sahne biter bitmez, Lola, Schukert’e, vonBohm’u kastederek “Pavyona gelmediğine göre acaba homo mu?” diye sorar. Schukert cevap verir: “Sanmıyorum el öpme falan sadece eski moda.” Seksüel aidiyetin açık edilmesi denemesi de burada bir tür kadınlaştırma, güçsüzleştirme denemesi olarak karşımıza çıkar. Rüşvet almayan, pavyona gelmeyen, çapkınlık yapmayan von Bohm olsa olsa eşcinsel olabilir gibi bir erkek egemen bakış açısı günlük hayatta Lola’ya da yani kadınlara da hâkimdir.

imzalanmış ve İtalyan işçiler Almanya'ya gelmeye başlamıştır. Bu dönemin en ilginç yanı, Alman kadınlar toplumsal hayattan eve gönderilirken dışarıdan gelen işgücünün de sadece erkeklerden oluşmasına dikkat edilmesidir. Almanya'ya ilk alınan yabancı işçilerin, kadın işçiye ihtiyaç varken sadece erkek misafir işçilerden oluşması da ilginçtir:

“1955 yılında ekonomik piyasada kadın işçiye yoğun ihtiyaç duyulduğu halde, dışarıdan kadın işçi alınması Alman politikası ve ekonomisinin ‘ailevi nedenler’ kararıyla ‘tercih’ edilmedi. Problemsiz bir biçimde yer değiştirebilen Alman ve yabancı erkek işçiler ekonomik olarak güçlü bölgelere hemen gönderilerek Almanya’da tam istihdam öncelikle erkeklerle sağlandı. Misafir işçi erkeklerin eşlerini Almanya’ya getirebilmeleri ve kadın işçilerin de gelmesi aslında 1973’te ‘Misafir işçi programının’ sona ermesinden sonra başladı “ (Herbert, 2003: 204).

Lola, Fassbinder’in BRD üçlemesi adı altında bahsedilen filmlerinden ikincisidir. Attila Dorsay’a göre⁵², Fassbinder, sadece Almanya’yı değil, Almanya üzerinden bir 20. yüzyıl tarihi anlatmaktadır.

“Fassbinder’in filmleri, ‘fiction’ sinemasının görkemli örnekleri oldukları ölçüde, onları izleyerek, Almanya’nın İkinci Dünya Savaşı öncesi, sırası ve sonrasında 1980’lere dek olan tüm siyasal, sosyal ekonomik serüvenini izlemek kabildir. Bu görkemli serüven 20. Yüzyıl tarihinin bir ulusal ölçeğinde yaşanan bu şaşırtıcı öyküsü, Fassbinder’in filmlerinde bireysel yazgılar düzeyinde ustaca yansıtılır. Özellikle Maria Braun’un Evliliği, LilliMarleen, Lola üçlemesi ve 13 bölümlük toplam 14 saat süren Berlin Alexanderplatz TV dizisi, bu açıdan çok tipik örneklerdir.

Fassbinder’in anlattığı öyküler, bu dönem Almanya’sını en tipik bir biçimde temsil eden, temsil edici tiplerin öyküleri olduğu denli, sistem içinde her açıdan sıra dışı, marjinal kalan kişiliklerin de öyküsüdür. Her türden marjinallik, Fassbinder’in kendi kişiliğinin de ayrılmaz parçasıdır. Alman milliyetçiliğine olduğu kadar kapitalizmin genel mantığına da, genel geçer etike ve burjuva ahlak normlarına karşı olduğu kadar sanat eserini (filmi) değerlendirme ölçütlerine de, düzenli ve disiplinli bir yaşama ve yaratma mekanizması kadar yüzeysel bir asilik ve başkaldırcılık eylemine de karşıdır. Fassbinder ezeli bir muhalif, amansız bir sistem düşmanı, iflah olmaz bir karşı çıkıcıdır. Ancak bunların bayrağını taşımaz, sözcülüğe soyunmaz” (Dorsay, 1993: 12).

⁵²İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) 1993 yılında Fassbinder filmleri toplu gösterimi düzenlediği görülüyor. İKSV Bilgi Belge Merkezi toplu gösterim için kısa ama özgün makaleler içeren bir broşür yayınlamış. 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları’ndan çıkan Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı tekrar baskı yapmamış. İKSV arşivinden bu kitapçığı bulup çıkararak arşiv -bilgi belge sorumlusu Esra Çankaya’ya çok teşekkür ederim.

SONUÇ

Fassbinder'in dünya acısı...

Edebiyatçı Yusuf Atılgan, “Bodur Minareden Öte” isimli öyküsünün bir yerinde kahramanın ağzından şunları söyler: “İnsan ötekilerin oluşunu bağışlayınca bir bakıma onlara benzemekten kurtulamıyor” (Atılgan, 2000: 79). Yusuf Atılgan’ın kahramanı, dünyada ötekilerin oluşunu bağışladığı için sonuçta “affettiklerine benziyor” yani kahraman amacından ve özgünlüğünden vazgeçmiş oluyor. Kahraman öyküde, içinde bulunduğu hayata tahammül edemediği için intiharı düşünmektedir ama her gün erteleye erteleye sonuçta affettiklerine benzeyerek bundan vazgeçmektedir. Her ne kadar yaşamı seçmek gibi daha iyi bir tercih bulursa da kahraman, üzerindeki iyice daralan kıskacı kaldıramamış ve kendisi için düzenlenmiş yaşamı sürdürmekten başka şansı kalmadığı için bütün diğerleri gibi “yaşamaya teslim” olmuştur. Dolayısıyla da ötekilere, affettiklerine, kısaca teslim olanlara, dar bir çember içinde hayatını geçirmeye benzeyerek yaşamını sürdürmeye karar vermiştir.

Bu çalışmada incelenen her üç filmde Fassbinder’in kahramanları tam da Atılgan’ın kahramanı gibi “affettiklerine benziyor” filmin sonunda. Korku Ruhu Kemirir’de Emmi ve Ali, Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları’nda Petra ve Karin, Lola’da ise, von Bohm ile Lola aynı Atılgan’ın kahramanı gibi sonuçta affettiklerine benzer. Yani bütün kahramanlar topluma, sisteme, toplumu sorgulamadan yaşayanlara ve içsel özgürlüğün ne olduğunu bilmeden yaşayıp gidenlere teslim olur. Çünkü bütün bu kahramanlar, doğrudan radikal bir kopuşla sistemden çıkıp özgürleşme yerine sistem içinde bir ara yol ya da bir ara çözüm bularak, yan yoldan yürüyerek veya sorunun üstünden atlayıp geçmeyi tercih ederek amaca ulaşmayı hedeflemişlerdir. Sonuçta kahramanların hedefleriyle ulaştıkları sonuçlar arasında büyük bir uçurum oluşmuş, kahramanlar hüsrana uğramış ve özgürleşmek için bir adım daha atacak takat kalmayınca kadar yıpranmışlardır.

Hemen akla haklı olarak hem Atılgan’ın hem de Fassbinder’in kahramanlarının neden kaybettiği sorusu gelir. Daha doğrusu bu iki önemli düşün insanı, kahramanlarına neden sürekli kaybettiriyor? Fassbinder sinemasına, en azından bizim incelediğimiz üç filme baktığımızda bu soruya verilebilecek ilk cevap, insanların kendi yabancılaşmalarıyla yüzleşmeye ve hesaplaşmaya hazır olmadıklarıdır. Yabancılaşma, sadece kültürel ve psikolojik bir olgu değil, ekonomik yönü de olan, sisteme dair bir olgudur. Hayatımızı nasıl kazandığımızın, başkalarını sömürüp sömürmediğimizin ya da kendimizi sömürtüp sömürtmediğimizin, içinde bulunduğumuz sistemdeki tahakküm yapılarına ve hâkim ideolojinin yeniden üretilip yayılmasına hizmet edip etmediğimizin sorgulanması gerekir. Bu

köklü bir hesaplaşmadır ve insanın sadece vicdanın sesini dinleyerek karar verebileceği bir hesaplaşma da değildir.

Aşk dahil insanlar arası bütün ilişki ve tutumların toplumsal kurallar ve eğilimlerden etkilendiğini, bireyler arası ilişkilerin de toplumsal – ekonomik ilişkilerin birer sonucu olduğunu filmlerde gördük. Hem içinde yaşanılan, var olunan düzeni ve sistemi geliştirip hem de başka bir “değer” oluşturmak mümkün değildir. Daha doğrusu, düzenin varlığı ve kalıcılığı için sürekli bir devinim içinde olan insan kendi varlığı ve kalıcılığını önemsizleştirir. Bu süreci “yabancılaşma” kavramıyla açıklayan ve yabancılaşma konusunu “politik ekonomi” açısından ele alan Marx, yabancılaşmanın kapitalizmin sistematik bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Burada tahlil edilen Fassbinder filmlerinde savaş sonrası kapitalizmin gelişme evreleri bir aşk hikâyesi üzerinden ele alınmakta ve kapitalizmin bireyi nasıl kendine ve çevresine yabancılaştırarak değersizleştirdiği gösterilmektedir. Marx, “Şeyler dünyanın artan değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir” (Marx, 2009: 201) derken, Fassbinder’in ve Atılgan’ın kahramanlarının neden kaybettiğini de göstermektedir. Fassbinder filmlerinde tıpkı Marx’ın belirttiği gibi, 2. Dünya Savaşı sonrasında toplumda kapitalizmin gelişmesiyle, eşyanın (şeylerin) değerinin artmasıyla, sömürü ilişkisi de artmakta ve bu ilişki bireyler arası sömürü ilişkisine de yansımaktadır. Sonuçta aşk ilişkileri birer şirket ya da meta ilişkisi haline gelmektedir.

Buradan yola çıkarak Fassbinder’in analiz edilen filmlerindeki kahramanlara bakarsak, Korku Ruhu Kemirir’de hem Emmi hem de Ali doğrudan işçi sınıfı mensubudurlar ve kol emeği dışında satacak bir güçleri yoktur. Ancak, Petra von Kant’ın Gözyaşları’ndaki Petra ve Karin, hayatlarını sürdürmek için “sermayeye kendilerini parça parça satmak zorunda kalan” insanlardandır. Petra bir moda tasarımcısıdır ve her ne kadar yaratıcı bir sanatçı olsa da, piyasanın ve sermayenin hükümranlığı altındadır. Aynı şekilde sevgilisi Karin de bu alana girmiş, elbette her ikisi de ürettiklerine yabancılaşmıştır. Bir model olarak Petra’nın eserlerini sergileyen Karin, kendini gazetede gördüğünde hiç de beklediği gibi bir sonuç alamadığını anlar. Bütün gazetelerin moda gösterisinden sonra kendisinden bahsedeceğini ve bir gecede çok meşhur olacağını sanmaktadır. Oysa gazeteler onun isteklerini değil, patronun, işverenin isteklerini yerine getirmiştir ve “moda tasarımıyla modellik süreci” sermayenin hizmetini gördükten sonra, Karin ve Petra’dan çıkmıştır. İşte buradaki değersizleşme ve yabancılaşmaya dair süreç Petra ve Karin’in yaşamına da doğrudan yansımıştır. Petra ve Karin aşkının imkânsızlığının en önemli nedenlerinden biri de bu üretim sürecindeki zorluk, yabancılaşma ve sömürüdür.

Lola'ya bakıldığında da benzer şeyler görülebilir: Lola pavyonda çalışan genç ve güzel bir kadın olarak kendini şarkıcı, dansçı ve sanatçı olarak görse de sonuçta alınıp satılan, rekabete cevap veren bir mal halindedir. Lola, parayı veren herkes için dans etmekte ya da odasında özel görüşmektedir. Lola'daki, Shukert hariç diğer kahramanlar da doğrudan bir üretime dâhil olmadıkları halde devleti ve devlet ideolojisini yeniden üreten devlet memurları olarak geçimini sağlamaktadırlar. Gerektiğinde de bunun hem bedelini ödemekte hem de mükâfatını almaktalar.

Sonuçta kapitalist sömürü ilişkilerinin olduğu düzende, şeyler dünyasının değeri artmakta, insanlar dünyasının değeri azalmaktadır. Belki de Fassbinder'in kahramanları, dünyayı değiştirmek gibi bir dertleri olmadığı için kendilerini de değiştiremiyor ve mutlu olamıyor. Oysa yine Marx'tan bir alıntı yaparak bunu açıklayacak olursak, “filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamışlardır; oysa sorun onu değiştirmektir” (Marx, 1975: 9). Sistem veya genel yapı değiştirilmeden insanlar arası ilişkilerin biçiminin değiştirilmesi mümkün değildir. İnsanların kendilerine veya birbirlerine yabancılaşmaları sadece iş sürecinde buldukları konumla ilgili de değildir. İş sürecini de belirleyen genel toplumsal – ekonomik sistem insanların tüm duygu ve hareketlerini belirler. Rekabetin iniş çıkışları, piyasanın dalgalanmaları insanın iniş çıkışlarına ve dalgalanmalarına dönüşür. Fassbinder'in filmleri de bu iniş çıkışları ve dalgalanmaları kusursuz vermektedir.

Buraya kadar anlatılanlar, sınıf açısından meseleye bakmamıza yarayan olgular olmakla birlikte, Fassbinder sinemasında “sınıf”tan çok daha başat bir öge olarak bulunan “ötekiler” meselesine bir açıklık getirmemektedir. Kaldı ki, Fassbinder'e siyasi sinemacı denmediği gibi sınıfsal sinemacı dememiz hiç mümkün değildir. Öte yandan, Stuart Hall'ün sosyal bilimlere kattığı şekliyle “kültür alanı, bütün iktidar ilişkilerine rağmen bağımsız dinamikleri olan bir alandır” ve bu alan dinamikleri birbiriyle sürekli mücadele halindedir. Zaten filmlerde gördük ki, Fassbinder'in “sömürü” dışında temel konularından sonra en önem verdiği konu “ötekilik” durumudur ve ötekilik süreci tarafların her zaman sabit olduğu ve haklı ile haksızın belli olduğu bir süreç değil, dinamik bir süreçtir. Fassbinder'in bahsettiği sömürü de her zaman ekonomik temelli bir sömürü değildir, daha çok bireyler arası ikiyüzlülüğü ve çıkarıcılığı tarif etmek için kullanılır. Ötekiler meselesi ise, sınıf dışı bir kategori olarak karşımıza çıkmaktadır ve Serpil Kirel'in deyimıyla, “Ötekinin ve ötekileştirmenin yaşanmadığı bir dünyanın var olduğuna inanmak yalnızca bir yanılgıdır” (Kirel, 2010: 361).

Fassbinder de zaten bu yanılgıya düşmez ve özellikle “cinselliğin yaşanması” açısından öteki kabul edilen ya da toplum tarafından ötekileştirilen bir grubu, yine sınıfsal ilişkileri içinde inceler.

Buradan, Fassbinder filmlerinde, kadın cinselliği ve Almanya’da İkinci Dünya Savaşı sonrası kapitalizm tekrar gelişirken kadının sınıfsal - toplumsal olarak nasıl ötekileştirildiği konusuna gelirsek, her şeyden önce şunları görürüz:

Yaşlı kadınlar, toplumla da diğer kadın ve erkeklerle de, örneğin çocuklarıyla, anlaşamaz, toplumla rekabet edemez hale gelip yalnızlaşır, mutsuzlaşır ve sisteme mutsuz bir biçimde teslim olur. Kadınlar için sadece erkekler ya da toplum sorun değildir, Fassbinder kendi çocuklarının da kadınlara nasıl sorun çıkardığını çok iyi anlatmaktadır. Emmi’nin oğlu ve gelini, Petra’nın ise kızı bir sorundur. Aslında Lola’da işler daha da karışıktır. Lola’ya hem kızı hem de annesi sorun oluşturmaktadır. Lola’nın annesi torununa bakarken Lola da bu ikisine bakmak zorundadır. Tersten bakılırsa, annesi için de Lola bir sorundur. Aslında Fassbinder filmlerinde bir yandan da anneler kızlarına sorun çıkarmaktadır. Lola’nın annesi Lola’yı eleştirmekte, Petra’nın annesi sürekli Petra’dan para koparmaktadır. Fassbinder filmlerinde kadınlar için aile ve evlilik çoğu kez “kadınlara yönelik baskının hukuki formu” (Colin 2012: 156) olarak nitelendirilir ve kadınların “anne - kız” olmasının dışında bir “aile eleştirisi” yapılı.

Fassbinder, ne siyasi manifesto içeren filmler yapmıştır ne de sadece insanın ruh haliyle ilgilenmiştir. Fassbinder, incelenen filmlerde de görüldüğü gibi, aşkı, aşkın imkânsızlığını, insanların ikiyüzlü olmasını, çıkarıcılığını, birbirini sömürmesini ve yalnızlığı anlatmıştır. Ancak, bunları anlatırken, içinde yaşanan koşulları ve içinde yaşanan dönemi hatta ülkeyi de anlatmaktan geri durmamıştır. Buradan yola çıkarak Fassbinder için ne sadece aşkın imkânsızlığını anlatan ve ötekilerin filmini yapan, aykırı bir yönetmen demek mümkün ne de siyasal filmler yaptığını söylemek tek başına yeterli. Fassbinder, aşkın imkânsızlığını, kapitalist sömürü ilişkilerinin hâkim olduğu ve herkesin bir diğerini ötekileştirdiği bir toplumda anlatmaktadır. Belki de Fassbinder filmlerinin çekildiği ya da Fassbinder’in film çekmeye başladığı dönemin, tam da Avrupa’nın en özgürlükçü taleplerin sokakta dile getirilmeye başlandığı 68 baharı siyasal dönemi olmasının filmlerin bu ikili karakteriyle bir ilgisi var. Her sanat eserinin ya da eser sahibinin ürettiği dönemden etkilenmesi kaçınılmazdır ve ister istemez Fassbinder de özellikle cinsellik ve kadın erkek meseleleri konusunda 68 baharından oldukça etkilenmiş görünüyor. Ancak bütün kesimlere karşı uyguladığı provokatif ve sarkastik tavrından da vazgeçmeden yapıyor bunu. Fassbinder’in dönemin

ruhundan etkilendiğini ama bu döneme kendi ruhunu da verdiğini filmleri analiz ederken görmüştük.

Yeni Alman Sineması'nın ikinci kuşak önemli yönetmenlerinden biri olan Fassbinder'in ele aldığı konular ve bu konuların işlenişi itibariyle Alman sinemasına getirdiği büyük katkının yanında sinema tekniği açısından da yenilikler getirdiği açıktır. Fassbinder sinemasında da tıpkı Fransız Yeni Dalga Sineması'nda görüldüğü gibi “felsefi teorik konular üzerine kafa yormalar, uzun diyaloglar, entelektüel seviyesi yüksek konuşmalar, müzik dinlemeler, tablolar, kitaplar, sanat üzerine sohbetler vs görülür. Örneğin Lola'da von Bohm'un Uzak Doğu sanatı ile ilgilenmesi, bu konuda kitaplar okuması ve Lola'nın onunla tanışmak için kütüphaneye gitmesi klasik Yeni Dalga etkisi olarak değerlendirilebilir. Yine Lola ve von Bohm'un özgürlük, din ve taşra üzerine diyalogları, Lola'nın işyerinde Esslin'le felsefe ve şiir üzerine konuşmaları, von Bohm'un eve televizyon alması ve siyah Amerikan askeriyle uzunca sayılabilecek bir diyalog içinde televizyon hakkında konuşması Fransız Yeni Dalga Sineması etkileri olarak görülebilir. Öte yandan Petra von Kant'taki tablolar, gazete ve dergiler, uzun diyaloglar bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu akım filmlerinde kendine has bir üslup kullanan yönetmenlere verilen ‘auteur yönetmen’ unvanını Fassbinder fazlasıyla hak ediyor. “Yeni dalga eleştirmenleri film yapım sürecinde katkısı olan insanlar arasında yönetmenin ortaya çıkan ürünün tek gerçek sahibi olduklarına inanmışlardı” (Wiegand, 2011: 15) ve bu anlamda Fassbinder de, kendi ürünlerinin tek gerçek sahibiydi.

Fassbinder, bu çalışmadaki film analizlerinde de görüldüğü gibi, özellikle mekân kullanımı açısından Yeni Alman Sinemacılarından ve özellikle de onların etkilenmiş olduğu Fransız Yeni Dalga Sineması'ndan radikal kopuş göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da genç yönetmenler, stüdyo dışında kullanılabilen, daha hafif ve ucuz el kameralarına erişme imkânı buldu. İşte bu kameralarla “daha karanlıkta, (dolayısıyla stüdyo dışında) da kullanılabilen hassas filmler başarılı bir biçimde geliştirilmişti. Eşlemeli ses kayıt edicileri ve ışık ekipmanları düşük maliyetli ve portatif olmuştu. Bütün bu gelişmeler yönetmenlerin stüdyo ihtiyacını ortadan kaldırıyor ve gerçek mekânlar özgür ve otantik bir zemin sunuyordu” (Wiegand, 2011: 17). Gerçek mekânlarda, sokaklarda, hazırlıksız olarak, doğaçlamaya teşvik edilen bir ekip tarafından çekilen Yeni Dalga filmlerinin aksine Fassbinder'de mekan kullanımı tamamen tersinedir. Fassbinder filmlerinde neredeyse hiç sokak, cadde kullanmaz, bu çalışma yapılırken tespit edildiği gibi, Fassbinder filmlerinde neredeyse gökyüzü bile görülmez. Oysa Fransız Yeni Dalga Sineması'nın ortaya çıkış nedenlerinden biri mekân kullanımı konusuydu. Godard 2005'te verdiği bir röportajında mekânlara olan ilgisinin sebebinin Yeni Dalga olduğunu söyler. Wiegand, Godard'dan şöyle

aktarıyor: “Fransız geleneğinde bizi sinir eden şeylerden biri mekânlara karşı ilgisiz olunmasıydı. Mekânın önemi ne anlaşılmış ne de üzerinde durulmuştu” (Wiegand, 2011: 55). (Wiegand, 2011: 53). Godard, sonra her gün yürüdüğü caddeleri, önünden geçtiği binaları filmine koymasının tek nedeninin bu eski geleneğe tepki olduğunu anlatır.

John Izod ve Joanna Dovalis, Terapi Olarak Sinema’ya yazdıkları önsözde “Sinema salonu, kilise ve terapi odasıyla aynı simgesel özellikleri taşır: Hepsi insanların arketipleri tanıyıp acılarını hafifletebilecekleri kutsal yerlerdir” (Izod ve Dovalis, 2015: 3) derler. Aslında başka bir açıdan bakıldığında Fassbinder’in sinema filmleri de bir tür sinema salonu gibidir. Fassbinder filmlerinde loş ışıklı, yarı karanlık, sıkışık, merdivenli, bol kapı ve pencere pervazlı ve koltuklu mekânlarda gerçekleşir hayat. Fassbinder filmlerini izleyen seyircilerin acılarını hafifletip hafifletmedikleri ise büyük bir soru olarak cevaplandırılmayı bekliyor.

Bu çalışmada görüldüğü kadarıyla Fassbinder sineması ya da Fassbinder filmi izlemek insanların acısını hafifletmiyor, üstelik daha da artırıyor. Fassbinder filmlerinin acı vermesinin belki de Almanca “weltschmerz” sözcüğünün “dünyanın acısı” anlamına gelmesiyle bir ilgisi vardır. Fassbinder acı çeken, dünyanın acısını çeken bir yönetmendi ve izleyicinin de dünyayı sadece izlemeyip, tanık olduğu dünya açısından en azından vicdanen rahatsız olmasını istiyordu. Biz de burada ele alınan üç filmde, mutsuz ve melankolik kadınların yani yaşlı Emmi’nin, orta yaşlı Petra’nın ve nispeten daha genç olan Lola’nın acılarını gördük. Bu noktada kadınlarının kurtuluşunun ancak kendi eserleri olabileceğini anlayabiliriz.

KAYNAKÇA

- Akbulut, H., (2005), *Cennetten Çok uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk*, Selçuk İletişim, 4,1.
- Albrecht, G., (1969), *Nationalsozialistische Filmpolitik Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*,Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart.
- Arık, B., (2006), *Bir Demet Tiyatro Dizisi Bağlamında Popüler Kültürde Sistemiçi Direniş Olanakları*,Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 15.
- Atılgan, Y., (2000), *Bütün Öyküleri - "Bodur Minareden Öte"*,Yapı Kredi Yayınları.
- Badiou, A., (2004), *Etik- Kötülük Kavramı Üzerine Bir Deneme*, (Özgün adı: Ethics An Essay on the Understanding of Evil) İngilizce'den çeviren: Tuncay Birkan. Metis Yayınları.
- Bebel, A., (1973), *Die Frau und der Sozialismus*, Berlin /DDR: dietz.
- Bechtold, G., (1993), *Beden ve Mekan: Rainer Werner Fassbinder Sinemasına Kültür Göstergebilim Ağırlıklı Bir Bakış*,Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı, İKSV Bilgi Belge Merkezi, 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları, s.10, İstanbul.
- Bennewitz, N. & Franger G. (1999), *Am Anfang war Sigena, Ein Nürnberger Frauengesichtsbuch*, Arsvivendiverlag, Nürnberg.
- Berman, M. (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları.
- Beyer, J., (1999), *Not und Neubeginn, Frauenwelt im Nachkriegstrümmerland*, Nürnberg.
- Bourdieu, P., (2001), *Masculine Domination*,Polity Press.
- Butte, M. & Röttger, K. (2012), *Dasandere Melodrama. Vom Pathos der Fremdheit in Fassbinders 'Angst essen Seele auf', 'Die Sehnsucht der Veronika Voss' und 'Die bitteren Tränen der Petra von Kant' "Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder"* içinde. C. Colin& F. Schössler& N. Thurn, Bielefeld.
- Buttler, J., (2014), *Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi: "Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar"*, Der. Zeynep Direk: YKY 2014. İstanbul.
- Büyükdüvenci S. & Öztürk, S. R. (2014), *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Dipnot (Genişletilmiş Baskı).
- Carter, A., (1979), *The Sadeian Women: An Exercise in Cultural History*, London. Virago Yayınevi.
- Colin, N., (2012), *Über den zeifelhaften Fortschritt in Sachen Liebe*,Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder içinde. C. Colin & F. Schössler& N. Thurm, Bielefeld.

- Corrigan, T., (2014), *Yerin Zamansallığı, Posmodernizm ve Fassbinder'in Metinleri*, Dipnot Yayınları.
- Courtade, F., Pierre C. (1975) *Gesichte des Films im Dritten Reich*, München, Vien.
- Deleuza, G., (1994), *Difference and Repetition*, Columbia University Press.
- Dorsay, A., (1993), *Rainer Werner Fassbinder'in Yarıda Kalan Örnek Arayışı*, Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı, İKSV Bilgi Belge Merkezi, 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T., (2013), *Hayatın Anlamı*, Ayrıntı, İstanbul.
- Elsaesser, T., (2012), *Rainer Werner Fassbinder*, Çev: Ulrich Kriest, Bertz – Fischer Verlag.
- Elsaesser, T., (1994), *Der Neue Deutsche Film, von den Anfängen bis zu den nueuenziger Jahren*, München, Hymne.
- Freud, S., (2015), *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, (Özgün adı: Das Stellung der Psychoanalyse) Almanca'dan çeviren: Kamuran Şipal. Say Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Hake, S., (2004), *Filme in Deutschland – Gesichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg.
- Medienarbeit Handbuch, (1979), *Medienarbeit: Medienanalyse Medieneinordnung Medienwirkung*, (German Edition) Broschiert.
- Harvey, D., (2012), *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Helbert, U., (2003), *Geschichte der Auslaenderpolitik in Deutschland*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn.
- Hembus, J., (1963), *Der Deutsche Film Kann Gar Nicht Beser Sein*, Carl Schünemann, Bremen.
- Izod, J. & Dovalis, J. (2015), *Terapi Olarak Sinema*, İKÜ Yayınevi, İstanbul.
- İKSV (1993), Bilgi Belge Merkezi, 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları, Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı, Gerhard Bechtold'a ait 'Beden ve Mekân Rainer Werner Fassbinder Sinemasına Kültür Göstergibilim Ağırlıklı Bir Bakış adlı makalesi, İstanbul.
- Kafalı, N., (1999), *Alman Sinemasının Büyük İsmi: Rainer Werner Fassbinder, 1945 – 1982*, Kurgu Dergisi, Sayı 16. s. 29-39.
- Kaya, K., (2011), *Emmanuel Levinas ve Öteki'nin Çıplaklığı: Egoloji'den IDoloji'ye*, Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi, No. 37. Ocak-Subat, İstanbul.
- Kellner, D. & Ryan, M. (2010), *Politik Kamera - Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kirel, S., (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızıkeci Yayınevi, İstanbul.

- Lorenz, J., (1993), *Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı Giriş Yazısı*, İKSV Bilgi Belge Merkezi, 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları, s.3, İstanbul.
- Marx, K., (2008), *Feuerbach Üzerine Tezler*, Sol Yayınları, Ankara.
- Marx, K., (2009), *1844 El Yazmaları*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Millett, K., (1971), *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, Aus dem Amerikanischen von Ernestine Schlant. Erste Auflage bei Desch, München.
- Mungan, M., (2007), Kullanılmış Biletler. 1. Baskı, İstanbul: Metis. Makale: Özgürlüğün Zorbalık Hakkı Üzerine Bir Tarih: 19 Haziran 1974
- Özlu, T., (2010), *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin*, YKY, İstanbul.
- Philips, A., (2015), *Kaçırdıklarımız – Yaşanmamış Hayata Övgü*, Metis yayınları, İstanbul.
- Poss, I. & Warnecke, P. (2006), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Bundeszentrale für Politische Bildung, Band 568. Bonn, Christoph Links Verlag.
- Reich R., M., (2000), *Mein Leben*, dtv, München.
- Rich, A., (1995), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W. W. Norton & Company. New York - London.
- Rufer, A., (1987), *Silberstrafen im Türmmmerland, Frauenarbeit und Frauenorganisationen*, In Rossmeißl, Dieter (Hg.): Nürnberg unter amerikanischer Militaerregierung 1945 – 1959, Nürnberg.
- Suner, A., (2005), *Hayalet Ev – Yeni Türk sinemasında Aidiyet - Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ties, M., (2003), *Kapitalismus im Kino, im Merkur*, Heft: 9/10, Sept/Okt. s.920-928.
- Töteberg, M., (2011), *Rainer Werner Fassbinder*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg.
- Wallf, G., (1986), *En Alttakiler*, Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Wiegand, C., (2011), *Fransız Yeni Dalga Sineması*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Wittig, M., (1980), *On ne Naît Pas Femme*, Çev. Murat Karakoç, Questions Féministes (Nouvelles Questions Féministes & Questions Feministes) 8: 75-84.
- Zimmermann, P., (2005), *Die Kinos und ihre Filmprogramm*, In: ders.: Hoffman, Kay: (Hrsg.): “Geschichte des dokumantarischen Films in Deutschland Bd. 3 ‘Drittes Reich’ 1933-1945 Stuttgart.

İnternet Kaynakları

- Banitzer, W., (2015), *In Memori am Rainer Werner Fassbinder*, Theatrekritigen, Web, <http://www.theaterkritiken.com/component/content/article?id=511:die-bitteren-traenen>(erişim tarihi: 18.02.2016).

- Behrens, U., (1972), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, New Yorker Films.
http://www.filmzentrale.com/rezis/bitterentraenenderPetra_vonkantub.htm(erişim tarihi: 30.11.2015).
- Christine, D., (2012), *Süddeutsche Zeitung, Fassbinder-Stück am Residenztheater, Wie Wir Begehren*,<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/fassbinder-stueck-am-residenztheater-wie-wir-begehren-1.1300212>(erişim tarihi: 22.7.2015).
- Drommert, L., (1962), *Wer gibt Joe Hembus einen Film?*,<http://www.zeit.de/1962/02/wer-gibt-joe-hembus-einen-film> (erişim tarihi: 13.02.2016).
- Greiner, R., (2008), *Film im Nationalsozialismus, Kinospaß nach Nazi-Maß*, Spiegel.
<http://www.spiegel.de/einestages/film-im-nationalsozialismus-a-947764.html> (erişim tarihi: 18.12.2015).
- Koçak, Ş., (2015), *Psikanalitik Feminizm*, Academia,
Web.http://www.academia.edu/6794906/Psikanalitik_Feminizm(erişim tarihi: 07.01.2016).
- Norbert, G., (1981), *Kino: Lola*, von R. W. Fassbinder: Lola in Rosa 28. August 1981,
<http://www.zeit.de/1981/36/lola-in-rosa/komplettansicht>(erişim tarihi: 10.12.2015).
- Seeßlen, G., (1981), *Lola, Fassbinder revisited*,
<http://www.filmzentrale.com/rezis/lolags.htm>(erişim tarihi: 25.12.2015).
- Uçar İlbuğa, E., (2015), *Rainer Werner Fassbinder ve Filmi Lili Marleen*, Blogspot, 27th October 2015,
<http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/rainer-werner-fassbinder-ve-filmi-lili.html>(erişim tarihi: 12.01.2016).
- Weiß, H., (2015), *Der München-Kosmos des Rainer Werner Fassbinder*, Die Welt, Web,
<http://www.welt.de/regionales/bayern/article141657521/Der-Muenchen-Kosmos-des-Rainer-Werner-Fassbinder.html>(erişim tarihi: 17.10.2015).

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Selami İNCE

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise :Ordu Lisesi, 1984

Lisans Diploması :Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Hizmetler Yüksek Okulu,
Ankara, 1991

Yüksek Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo
Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Antalya, 2016

Tez Konusu :Fassbinder'in Üç Filminde Kadınlar, İmkânsız Aşklar ve İktidar

Yabancı Diller : Almanca (Çok İyi), İngilizce (Orta), Rusça (Orta)

İş Denevimi

Çalıştığı Kurumlar : Almanya'da Çeşitli Kuruluşlar

Antalya Büyükşehir Belediyesi

Büyükkçekmece (İstanbul) Belediyesi

E-Posta : selamiince@gmail.com