

Fassbinder Sinemasında Güç/İktidar ve Aşk Ekseninde Kadınlar¹

Selami İnce

selamiince@gmail.com

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon Sinema Bölümü
ucarilbuga@akdeniz.edu.tr
ORCID: Sinema-ID- C-4488-2016

Abstract

Squeezed Between Power and Love: Representation of Women in The Films of Rainer Werner Fassbinder

'The others'/marginalized people take an important place in the films of Rainer Werner Fassbinder, one of the most prominent directors of the New German Cinema. Although his films seem to be focusing especially on lives of individuals who are trapped in confined spaces, the ways social, political and economic changes and transformations in recent German history affect the lives of individuals and their relationships; and in short, all layers of society constitute the main framework of Fassbinder's filmography. Analyzing two important films *Angst essen Seele auf* (1974) and *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), this paper discusses the representation of women in German society through putting emphasis on the women roles played in social and economic life in Germany during and after the Second World War, and how they got involved in their love affairs and power relations.

Keywords: Cinema, Women, Others, Fassbinder.

¹ Bu çalışma "Fassbinder Sinemasında Kadınlar, İktidar ve İmkansız Aşklar" başlıklı tezden üretilmiştir.

Résumé

Les femmes dans l'axe du pouvoir et de l'amour au cinema de Fassbinder

Dans les films de Rainer Werner Fassbinder, l'un des réalisateurs les plus importants du nouveau cinéma Allemand, « les autres » ont une place importante. Bien que la vie d'individus piégés dans des espaces restreints soit la principale problématique de ses films, cela constitue le cadre principal des films de la vie des individus, de leurs relations et de la manière dont ils se reflètent dans toutes les couches de la société dans le contexte des conditions sociales, économiques et politiques qui changent / se transforment dans l'histoire allemande. Dans cette étude, le rôle des femmes dans la vie sociale et économique et le statut qu'elles ont obtenu ou qu'elles n'ont pas pu obtenir en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, et aussi comment elles sont représentées dans la société Allemande dans leurs relations et leurs relations amour / pouvoir, seront analysés à travers ces deux exemples de films: Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf, 1974), Les Larmes amères de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972).

Mot-clés : Cinéma, Femme, Autre, Fassbinder.

Öz

Yeni Alman Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan Rainer Werner Fassbinder'in filmlerinde 'ötekilerin' sorunsallaştırılması önemli bir yer tutar. Her ne kadar bireyler özelinde dar mekanlarda sıkışmış yaşamlar onun filmlerinin ana sorunsalıymış gibi görünse de, Alman tarihi içinde değişen/dönüşen sosyal, ekonomik, siyasal koşullar eşliğinde bu sürecin bireylerin yaşamına, ilişkilerine, kısaca toplumun her katmanına nasıl yansıdığı filmlerinin asıl çerçevesini oluşturur. Bu çalışmada İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da kadınların toplumsal ve ekonomik hayatta oynadıkları rol ve elde ettikleri veya edemedikleri statü, yaşadıkları ilişkileri, aşk/iktidar ilişkileri ve Alman toplumunda nasıl temsil edildikleri Korku Ruhü Kemirir (Angst essen Seele auf, 1974) ve Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972) filmleri üzerinden incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kadın, Öteki, Fassbinder.

Giriş

Yeni Alman Sineması'nın en önemli temsilcilerinden yazar, oyuncu, yapımcı, yönetmen olarak birçok alanda eserler ortaya koyan Rainer Werner Fassbinder (1945 doğumlu) 1982 yılında 37 yaşında hayata veda etti. Geride 42 film, otuz yedi film senaryosu, yirmi bir filmde oyunculuk, dört radyo programı ve çok sayıda tiyatro oyunu, televizyon programı bıraktı. Fassbinder çoğu zaman Bergman, Bunuel, Visconti, Fellini, Godard gibi yönetmenlerle karşılaştırılır ve faşist rejimlerin tarihiyle uzlaşmayan çocukları olarak eşcinselliklerini politik protesto, şiirsel ilham ve kendini olumlama olarak yaşayan Yukio Mishima, Pier Paolo Pasolini gibi yönetmenlerle kıyaslanır (Elsaesser, 2012, s. 7).

Fassbinder altı yaşında iken anne ve babasının ayrılması sonucu sürekli anne ve babası arasında gidip gelen bir yaşam sürdürmek zorunda kalır. Çocukluk ve ergenlik döneminde yaşadığı bu gidiş gelişler, onun hem annesiyle hem de babasıyla sıkı bir evlat ebeveyn ilişkisi kuramamasına neden olur. 16 yaşında lise eğitimini yarıda bırakarak sinema ve tiyatroya yönelir. Fassbinder için hem tiyatro döneminde hem de sinema döneminde, birlikte çalıştığı ekip arkadaşları, aynı zamanda onun ailesinin yerine geçer. Genellikle Hanna Schygulla, Margit Carstensen, daha sonraları Barbara Sukova, Rosel Zech gibi kadın ve Kurt Raab, Günther Kaufmann, Harry Baer gibi erkek oyuncularla çalışır. Fassbinder'in tiyatro ve film ekibi ile kurduğu hem iş hem duygusal yoğunluklu yakın ilişkileri ve komün olarak yaşadıkları ev ortamı aynı zamanda kendisine ve birlikte film yaptığı arkadaşlarına karşı sert, yıkıcı bir güç sergilemesinin de önünü açar. Her ne kadar onlar geç kapitalizmin hüküm sürdüğü bir dönemde karşı oldukları bir sistem içinde 'Hippi – Komün' bir yaşam sürdürme ve üretme gayretinde olsalar da aslında bu daha çok Fassbinder'in baskın olduğu bir ortamdır. Fassbinder'in iş ve özel yaşamının iç içe geçtiği bu ortam hem yaşam alanı hem de film ortamı olarak bir laboratuvar işlevi görür (Elsaesser, 2012, s. 12).

Fassbinder ilk olarak 1966 ve 1967 yıllarında Christoph Roder'in yapımcılığını üstlendiği kısa filmleri *Der Stadtstreicher* 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 filmde başrolü üstlenecek olan Hanna Schygulla ile 1963 yılında tiyatro okulunda tanışır. Daha sonra ise hem hayatını hem de çalışmalarını birlikte yürüteceği Harry Baer, Ingrid Caven ve 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. 1968 yılında Action tiyatroyu dağıtarak yerine Peer Raben, Hanna Schygulla ve Kurt Raab ile birlikte *Antiteater*'ı kurar. Hollywood kriminal filmleri (John Huston, Howard Hawks) ve Douglas Sirk'in melodramlarının etkisinde *Antiteater* grubu ile birlikte ilk filmi çekerek (https://www.filmportal.de/person/rainer-werner-fassbinder_16e2b393d11641aa885388d85222f8db E.T. 25.08.2018) sinema dünyasına adımını atar.

Rainer Werner Fassbinder 2. Dünya Savaşı'nın bittiği yılda doğmuş, çocukluğu ve gençliği tam da Almanya'nın politik ve ekonomik olarak yeni yapılanma sürecine denk gelmiştir. Hem savaş döneminde hem de savaş bittikten sonra Doğu Avrupa'dan Alman kökenli milyonlarca insan ve savaşta esir olan askerler Batı Almanya'ya göç etmiştir. Bu yılların en önemli özelliklerinden biri de kamusal alanda çok fazla kadının varolmasıdır, çünkü erkekler ya savaşta ölmüş ya sakatlanmış ya da esir düşmüştür. Almanya'nın 1949'da Batı ve Doğu olarak iki devlete ayrılması, siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda her iki ülkede 1990'lı yıllara kadar belirleyici olmuştur. 1950'li yılların Batı Almanya açısından en önemli siyasi olayı ise Almanya'nın uzun yıllar savaştığı komşularıyla, özellikle de Fransa ile barışmasıdır. Böylece Fransa Almanya öncülüğünde Avrupa Birliği'nin kurulması, Almanya'nın uluslararası toplum tarafından siyasete yeniden kabul edilebilmesinin önünü açmıştır. Bu kabulde birlikte Almanya'nın yeniden kayıtsız şartsız Batıya entegre olması söz konusu olmuştur. 1950'lerden 1960'ların sonuna kadar yaşanan ekonomik mucize işgücü göçünü zorunlu kılmış ve Almanların savaş sonrası gündelik yaşamlarında iyileşme, tüketimin hızlanması ve Güney Avrupa ülkelerine tatile gidilmeye başlaması gibi yeniliklerin yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Almanya'da 1949'dan 1960'ların sonuna kadar muhafazakarlar iktidarda olmuş ve 1960'ların sonunda Sosyal Demokratların hükümeti kurmasıyla yeni demokratik reform düzenlemeleri mümkün olmuştur. 1968 Gençlik Hareketinin de devamı olarak sınıfsal konuların yanında kimlik ve çevre konuları da önem kazanmaya başlamış ve 1970'lerin sonunda Yeşiller Partisi kurulmuştur (Fenske, 2002, s. 203-220).

Ayrıca Almanya'da özellikle 1960'lı yıllar ile birlikte gençler anne ve babalarının geçmişini sorgulamaya başladılar. Onlar ebeveynlerine "siz Nazi döneminde ne yaptınız" sorusunu sorarlar. Bu soru ile çocuklar ve aileler arasında bir kırılma ve tarihle bir yüzleşme yaşanır. Özellikle 1960'lı yıllarda bu yüzleşme Almanya'da gençlik hareketinin de en önemli temellerinden birini oluşturur (1968 Gençlik Hareketi). Bu yüzleşme Fassbinder'in hayatında da önemli rol oynar. O filmleri aracılığı ile "ülkemin tarihi içinde ben nerede duruyorum?" ve "neden ben bir Almanım?" (Elsaesser, 2012, s.13) sorularının yanıtı arar. Dolayısıyla onun filmlerinde kendi ailesi ve ülkesinin tarihiyle yüzleşmesi, çocukluk ve gençlik döneminde edinmiş olduğu deneyimler, gözlemler yanında (Fassbinder, 2004, s.469-482), Nazi dönemi ve sonrasında ülkede yaşanan köklü siyasal, ekonomik ve kültürel değişim/dönüşüm önemli yer tutar. Fassbinder filmlerinde toplumda yer alan tüm ötekiler sorunsallaştırılır. Filmlerinde kurbanların tema olarak merkezi rol üstlenmesi ve bunun etik ve siyasal anlamları öne çıkar. Örneğin banliyo ve gangster filmlerinde kurban kavramı cinsel ve ekonomik sömürü ile eşleştirilirken, karakterler kapitalizmin acı çeken tanıkları olarak ortaya konulurlar. Daha sonraki filmlerinde ise başka bir çatışma alanı olarak kadınları, eşcinselleri, onların aralarındaki manipulasyon ve istimar gibi, güç oyunlarının kurbanları olarak lezbiyenleri konu edinir (Elsaesser, 2012, s.15).

'Öteki' felsefeden psikolojiye, sosyolojiden siyaset bilimine uzanan ve çok farklı disiplinler tarafından tartışılan çok kapsamlı bir kavramdır. Öteki, benim gibi ya

da bizden olmayan, mevcut sistemin ve çoğunluk tarafından kabul gören kültürün karşısında kalan ve dolayısıyla farklı olana işaret eder. Burada sözü edilen farklılık etnik, cinsel yönelim, cinsiyet rolleri, yaş, sınıfsal, kültürel, siyasal, dinsel bağlamıyla çeşitlilik arz eder. Bu anlamda 'Öteki', çoğunluğun kendisini meşrulaştırma sürecinde sürekli biçimde yeniden oluşturulmaya gerek duyulan soyut bir kategori olarak tanımlanabilir (Onur, 2003, s.255-277). Bauman "toplumun, kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütünü tesis ettiğine" vurgu yapar ve toplumda insanların farklı tutumları, farklı davranışları nedeniyle kategorilere ayrılmaları sonucu biz ve onlar ayrımının netleşmesinden söz eder. Bauman'a göre biz olmayan ötekiler olarak kendimizi çoğu zaman onlar üzerinden konumlandırırız (1999, s. 17). Vergin ise kimliğin ardındaki temel etkenin farklı, yabancı ya da 'öteki' olanlar karşısında inşa edilen bir durum olduğunu ve bu inşaanın da insanların algılarını, aidiyet kimliklerini belirleyen bir süreçte oluştuğuna vurgu yapar (2011, s.11-54). Bununla birlikte Fassbinder filmlerinde öteki ya da kurban tek yönlü bir bağlamda ele alınmaz. Onun filmlerinde kurbanlar eşcinseller, lezbiyenler, azınlıklar ve çoğunluklar arasındaki iktidar ve iktidar ilişkileri birbirine bağlı antagonizmalar olarak fail ve kurban ilişkilerini de içerir (Elsaesser, 2012, s.15). Fassbinder için kurban olmak sadece acıya neden olan adaletsizlikler ve güç ilişkilerinin bilincinde olmak değildir. Kurban sorumluluk taşır. Melodramlarında kurban kendi acısını ahlaki üstünlükle değiştirir. Bu durum ise kahramanların eylemlerini sürekli tekrar etmesiyle kanıtlanmalıdır. Bu nedenle onun melodramlarında kahramanlar daha çok yanlışlıkla mazoşist olarak betimlenir. Fassbinder için kurbanlar aslında sembolik düzenin tamamen dışına çıkanlardan oluşmaktadır. Ona göre asıl kurbanların kaybedecekleri, değişebilecekleri ve satabilecekleri hiç birşeyleri, hatta kendi bedenleri dahi yoktur (Elsaesser, 2012, s.16). Böylece onun filmlerinde gittikçe yaşanan, yalnızlaşan ve mutsuz bir hayat sürmek zorunda kalan, özgürleşme mücadelesi kesintiye uğrayan ve çoğu zaman kaybeden kadınlar, pavyonda çalışanlar, alkolik, lezbiyen, eşcinsel, uyuşturucu bağımlısı, yabancı, siyahlar salt bir öteki olarak değil, ötekiler arasında da yer alan iktidar ve iktidar ilişkileri temelinde yer bulurlar.

Bu çalışma kapsamında Fassbinder'in "Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları" ve "Korku Ruhu Kemirir" filmleri örneklem olarak seçilmiş ve filmler tür, yönetmenin biyografisi, diğer filmleri, analiz edilen filmlerin geçtiği dönem, sosyo, kültürel, ekonomik koşullar ve karakterlerin filmlerde konumlandırılışları üzerinden bağlamsal (Faulstich, 2002, s.160,174,193) metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Metin analizi sayılıya dayanan mesaj çözümlemelerine karşı geliştirilen, film ve yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimidir (Mutlu, 1995, s.248).

Yeni Alman Sineması ve Fassbinder

İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Alman Sineması etrafında birleşen genç Alman yönetmenler öncelikle Nazi dönemi Alman propaganda sinemasıyla hesaplaşmaya girdiler. Fransız Yeni Dalga yönetmenleri, eski sinemaya karşı isyan

ederken, Alman yönetmenler eski olan her şeye karşı oldular Fransız Yeni Dalga Sinemacıları, eski Fransız film estetiğine karşı çıkarken ve biçim üzerinde ağırlıklı olarak dururken, "Alman yönetmenler eski Nazilere, tozlu Almanya'ya ve ticarileşmeye karşıydılar (...). Oberhausen Bildirisi, aynı zamanda Almanya'ya karşı bir aşk/ nefret ilişkisi olarak da yorumlanabilir" (Beier, O. Lars, 29.04.2012). 1962'de Oberhausen Bildirisi'ni imzalayan Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft, Alexander Kluge ve Herbert Vesely gibi yönetmenler bu bildiri ile daha sonra dünya çapında üne kavuşacak olan Wim Wenders, Werner Herzog, Völker Schlöndorff ve Rainer Werner Fassbinder gibi genç yönetmenlerin yolunu açtı. Yeni Alman Sineması 1960'lı yıllardan başlayarak televizyon ve Hollywood sineması karşısında bir kırılma, gerileme yaşamasına ve aynı zamanda bir sektör olarak varlık gösterememesine karşın, auteur yönetmenlerin ulusal ve uluslararası ses getiren farklı sinema filmleriyle haklı başarılar elde ettikleri bir süreci de beraberinde getirmiştir. Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Wim Wenders, Völker Schlöndorff, Margarethe von Trotta gibi isimler toplumsal, siyasal eleştirel dilleriyle 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 önem taşır.

Bununla birlikte Yeni Alman Sineması yönetmenleri, siyasal ve ekonomik duruşları yanında, Alman sinemasına yeni bir estetik ve sanatsal bakış 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 özel önem gösterdiler. 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. Özellikle ikinci jenerasyon Yeni Alman sinemacılarından Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms, Reiner Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve Volker Schlöndorff gibi yönetmenler, kültürel anlamda iddialı, kaliteli filmlerle, daha çok seyirci beğenisine hitap edecek biçimde yapılmış filmler arasında, üstesinden gelinemez bir karşıtlık olduğu düşüncesine karşı, kaliteli ve kültürel anlamda yüksek beğeniye hitap eden, ama aynı zamanda popüler olabilecek filmler yapılabileceğini gösterdiler (Fischer ve Hembus, 1981, s.8-16). Yeni Alman Sinema Hareketi Alman sinemasının tekrar 1920 ve 1930'lı yıllardaki gibi uluslararası piyasalarda kendine saygın bir yer edinmesine etki etti. Thomas Elsaesser Yeni Alman Sineması yönetmenlerinin belirleyici özelliklerini ortaya koyan kavramın 'Erfahrungshunger' (deneyim açlığı) olduğunu belirtir. Elsaesser, "bu yönetmenlerin sadece bir 'arayış' içinde olmadıklarını, 'deneyim edinme açlığı' çektiklerini' vurgularken, aslında bu açlığın çok çeşitli alanlarda yeni üretimler yapılmasında itici güç" (1994, s.18) olduğuna dikkat çeker.

Rainer Werner Fassbinder, Yeni Alman Sinemacılar arasında hem ulusal hem uluslararası sinema alanında kendine has sinema diliyle önemli bir yere sahiptir. Onun filmlerinde 2. Dünya Savaşı sonrası yeniden kurulan Almanya ve ülkedeki farklı kültürel, cinsel, ekonomik koşullarıyla bireylerin yaşamları, sorunları, mücadeleleri, ilişkileri, varoluş sorunları farklı perspektiflerden, eleştirel bir dille ortaya konur. Bu haliyle çoğu röportajlarında siyasi sinema yapmadığını² iddia etse de Alman tarihini anlatan, Almanya'nın savaş sonrasındaki ekonomik yeniden kalkınma dönemini inceleyen ve bireylerin cinsel, kültürel, siyasal, dinsel, ekonomik temelli sorunlarını içeren dönem filmleri çekmiştir. Özellikle bu çalışma kapsamında analiz edilen *Korku Ruhu Kemirir* (1974) ve *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* (1972) filmleri hem siyasi hem ekonomik açıdan bir dönem Almanya'sını anlatması bakımından önemlidir. Ayrıca her iki filmde öne çıkan baskın konuları nedeniyle salt aşk filmleri olarak değerlendirilemez. Bir diğer ifadeyle İkinci Dünya Savaşı öncesi, dönemi ve sonrasında Almanya'da varolan siyasi atmosfer Fassbinder'in sinema filmlerinin içeriği bağlamında önem taşır.

Melodramdan Karşı-melodrama Fassbinder Sineması'nda Öteki

Fassbinder, 1970 yılında ilk kez Münih Film Müzesi'nde düzenlenen Douglas Sirk film günlerinde Sirk'in altı filmini birden izler. Fassbinder Sirk filmleriyle tanıştıktan sonra sinemaya bakışının tamamen değiştiğini belirtir. Fassbinder Sirk'in "bir film kan, gözyaşı, şiddet, nefret, ölüm ve aşktan ibarettir ve bir film bunlarla yapılır" diyerek sinemaya ilişkin yapmış olduğu tanımı kendine örnek alır (Fischer ve Hembus, 1981, s.9). Daha sonra Lugana'da (İsviçre) olduğu bir zaman Sirk'i ziyaret eder ve ondan bir senaryosunu okumasını rica eder. Fassbinder Sirk ile Lugana'da görüştüğünde kafasında canlandırdığı bir Hollywood yönetmeninden çok farklı ve tam istediği gibi biriyle karşılaştığı için mutlu olur. Çünkü o sadece Micky-Maus seriyalleri okuyan ya da sakız çiğneyen bir Hollywood yönetmeni algısının çok ötesindedir (Fischer ve Hembus, 1981, s. 9). Fassbinder, "daha önceleri Hollywood dramaturjisinden tamamen uzak ve daha ciddi filmler yapmam gerektiğine inanıyordum, ancak Sirk'le karşılaştıktan sonra halkı etkileyen filmler yapma cesaretini ondan aldım" (2004, s.493-555) der. Detlef Sierck adıyla Hamburg'ta doğan Douglas Sirk sinemaya tiyatrodan geçmiş bir isimdir. Fassbinder'in ifade ettiği gibi, Münih'te büyük tiyatroya genel sanat yönetmeni olabileceken, Almanya'da Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle ABD'ye göç eder ve ismini Douglas Sirk olarak değiştirir (2004, s.493-555). Bununla birlikte Fassbinder'in bütün sinema anlayışını Sirk'in sineması üzerinden değerlendirmek tek taraflı bir yaklaşım olur. Fassbinder filmleri bir bütün olarak "siyasi melodrama" daha yakın durmaktadır (Mungan, 2007, s.236). Bu bakımdan Fassbinder filmleriyle klasik melodram sinemasının ayırıcı özellikleri ya da Fassbinder ile Douglas Sirk sineması arasındaki ayrıma dikkat çekmek gerekmektedir. Klasik melodramlarda mutsuz son daha çok dışarıdan, dışarıdaki engellerden kaynakla-

2 Rainer Werner Fassbinder (2004). "Hollywoods Geschichten sind mir lieber als Kunstfilme" Robert Fischer (Hrsg). Fassbinder Über Fassbinder in (233-255). Christian Braad Thomsen ile röportaj. Verlag der Autoren: Berlin.

nırken, Fassbinder’de toplumsal yüzleşme yaşamaya cesareti olmayan, korkak ve siyasal uzlaşmacı insanın mutsuzluğu hak ettiği öne çıkar. Fassbinder’i klasik melodram yönetmenlerinden ayıran ve onu siyasileştiren en önemli özelliklerden biri bu ayırmada kendini gösterir. Akbulut’a göre Fassbinder filmlerini hem ‘siyasi melodram’ hem de ‘antimelodram’ olarak nitelemek mümkündür. Örneğin Korku Ruhü Kemirir’de Fassbinder yaşlı ve dul temizlik işçisi Emmi ile Faslı göçmen işçi Ali arasındaki ilişkiye odaklanır ve filmde her ikisi de işçi sınıfından olmaları nedeniyle sınıfsal olarak eşitlenmiş olsalar da yaş ve etnik köken farklılığı nedeniyle bu eşitlik yeniden bozulur. Emmi beyaz ve Alman, Ali genç ve Siyah bir Faslı olarak filmde yer alırlar. Bu filmde Fassbinder tüm bu farklılıklarına rağmen Alman toplumunda biraraya gelen ve evlenen Emmi ve Ali karakterlerinin Alman toplumunda onlara yönelik dışlayıcılık kadar, karakterler arasındaki dışlayıcı engelleri de ortaya koyar. Filmin sonunda Fassbinder “mutlu bir sona yer vermez ve anti melodramatik sinemaya dahil olur” (Akbulut, 2005, ss.42-57). Murathan Mungan da Akbulut gibi düşünür ve o da Fassbinder sinemasını ‘karşı melodram’ kavramı ile tanımlar. Ona göre Fassbinder’in filmlerinin dramatik yapısının temelini “tek bir hikâyeyi iki ayrı düzlemde okutmak ve yaratılan çeşitli ‘kontrpuan’ durumlarda, sürekli vurgu yapılan bu okuma düzlemlerini sonunda birbirine katlayarak bir üst anlam bölgesinde her şeyi metaforlaştırmak” oluşturur. Bu haliyle de Fassbinder filmlerinde göreneksel seyir ve izleme pratikleri zorlanarak, seyretme ezberleri kırılır. Fassbinder’in melodramlarını karşı-melodrama dönüştüren özellik de tam burada yer alır (Mungan, 2007, s.236).

Fassbinder’in “anti” ve “siyasi melodram” olarak filmlerini tanımlamaya ilişkin yapılan vurguya belki de en iyi örnek Korku Ruhü Kemirir filmi üzerinden verilebilir. Korku Ruhü Kemirir’de Emmi adlı yaşlı bir kadın çocuklarının ve toplumun diretmesine karşı kendinden çok genç bir göçmen olan Ali ile evlenir. Emmi ve Ali aile ve toplum baskısını yenmiş olsalar da, aslında film boyunca gerçekleştirdikleri başarıyı içselleştiremedikleri, hem evliyken birbirleriyle hem dışarda toplumla kurdukları “ikiyüzlü” ilişkilerde ortaya konulur. Ali ve Emmi, kültürel ve toplumsal tutuculuğu adeta hafife almışlar, çevrelerindeki insanların ekonomik ve günlük çıkarlar uğruna kendileriyle ilişkilerini düzeltmelerini toplumun kendilerini kabul etmesi olarak görüp yanılgılarını 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. Film 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 (Mungan, 2007, s. 235).

Fassbinder sinemasının klasik melodramdan bir diğer önemli farklılığı ise onun filmlerinde kahramanların yaşamı mutlu sona erdikten sonra da devam

eder. Korku Ruhı Kemirir’de Emmi ile Ali’nin hayatı evlilik sonrasında da devam etmiş ve klasik melodram sinemasında görülen uzun ayrılıklardan ve acılardan sonra gelen “mutlu son”la yetinilmemiştir. Çünkü bütün güçlülere göğüs geren Emmi ve Ali sonuçta evlenmiş olsalar da sorunlar devam etmiş ve onların ilişkisi bu kez bireysel bağlamda daha çok sorunlarıyla öne çıkarılmıştır. Petra von Kant’ın Acı Gözyaşları filminde ise yönetmen aynı evde yaşamayı başaran Petra ve Karin’i mutlu sonla birleştirmeyerek, aralarındaki iktidar sorunu üzerinden karakterler arasındaki sorunu farklı bir boyuta taşımıştır. Fassbinder, kişisel olanı yani aşkı, toplumsal olanla birlikte ele aldığı Korku Ruhı Kemirir filminde Alman toplumunun toplumsal düzlemdeki ikiyüzlülüğünü işlerken, bireylerin birbirlerine karşı olan ikiyüzlülüklerine de ciddi bir yer ayırmaktadır. Fassbinder’in filmlerini ‘mutlu son’la bitirmemesinin nedeni hem toplumsal ve kültürel ikiyüzlülük hem de insanlar arasındaki ikiyüzlülüğe kadar uzanmaktadır.

Fassbinder sinemasının klasik melodramlardan son ayırıcı noktası, ötekilerin içinde ‘daha öteki’ olanların varlığına dikkat çekilmesidir. Fassbinder filmlerinde ‘ötekiler’ diye tanımlanabilecek homojen bir blok olmadığını göstermektedir. Birçok teorisyene ‘tartışmalı’ görünen öteki kavramını Fassbinder filmlerinde pratik olarak tartışmayı başarmıştır. Badiou’nun da vurguladığı gibi, ötekiler, sabit bir blok değil, yaşamın içinde ve diğerine göre sürekli değişen, yer değiştiren bir oluşturdur (2014, ss. 34- 35). Dolayısıyla Fassbinder filmlerinde, ‘ötekileri’ anlatırken, ötekiler içinde de “en alttakilerin” olduğunu göstermiştir. Örneğin Korku Ruhı Kemirir filminde Alman yaşlı kadın Emmi, kocası ölmüş, yalnız yaşayan, dar gelirlili bir temizlik işçisi iken Alman toplumunda bir “öteki”dir, ancak Faslı göçmen işçi Ali karşısındaki konumu Alman vatandaşı olarak farklıdır ve Ali karşısında güçlü ve iktidarı olanıdır. Ali, Faslı bir siyah olması nedeniyle Alman toplumunda bir ‘öteki’dir. Ancak o da yaşlı ve yoksul Emmi karşısında, genç ve fiziki olarak daha güçlüdür. Buna karşın her ikisi de Alman toplumunda dışlanmanın acısını şiddetli bir biçimde yaşarlar. 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 de söz konusu olmaktadır.

Fassbinder’in özellikle 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 her ikisi için de geçerlidir. Birliklilik ve insanlık değişkendir, evet tam da ikili ilişkilerde (Butte ve Röttger, 2012, s.131).

Petra Von Kant’ın Acı Gözyaşları filminde ise hem Petra von Kant hem de Karin, toplumsal açıdan bakıldığında yaşadıkları lezbiyen ilişki nedeniyle ötekidirler. Ancak, bu ikili arasında da ciddi katmanlaşma ve engeller bulunmaktadır. Petra zengin, deneyimli, kültürlü biri olarak deneyimsiz, işsiz, eğitimsiz ve fakir

olan Karin üzerinde iktidar kurmaktadır. Ancak Karin, iş bulduktan ve güçlendikten sonra yaşlı bir ev kadını gibi yaşamaya başlayan Petra'yı terk etme gücünü kendinde bulur. Mungan, Fassbinder'in ötekilerin arasında da siyasal ve sınıfsal ayırım bulunduğunu, ayrıca ötekilerin de kendi aralarında güç ilişkisi kurduğunu şekilde anlatır: "Farklılık, yalnızca 'olunan' değil aynı zamanda 'kazanılan' bir şeydir. Fassbinder burjuva değerler dünyasına öfkeyle karşı çıkan bir sinemacı, tutkulu bir kötümserdir ve aşk onun için her durumda siyasaldır; aşkın hangi çeşidini anlatırsa anlatsın, aşkın sınıfsallığı ve siyasası üzerinde önemle durur" (Mungan, 2007, s. 235-236). Sonuç olarak beyaz perdeye daha çok 'öteki'leri yansıtan Fassbinder, "öncelikle Alman sinemasında çok fazla yer bulamamış eşcinsellere, siyahlara, uyuşturucu bağımlılarına, suçlulara ve yabancılara yer açar. Toplumun merkezinde yer bulamayan bütün kişi ve kesimler Fassbinder sinemasının adeta merkezinde yer bulur. Bu özellikleri nedeniyle Fassbinder'e 'ötekilerin sinemacısı' hatta 'aykırı sinemacı' tanımları yapılmıştır (Kafalı, 1999, s. 31).

Fassbinder Sinemasında Kadın

Fassbinder için bir kadın filmleri yönetmeni denmese de 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 Özlü³, 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" (2009, s. 55) diye açıklar.

Fassbinder filmleri çekildiği dönem üzerinden okunduğunda Avrupa'da ve özellikle de Almanya'da kadının toplumdaki rolünün oldukça çeşitlilik arz ettiği ve çelişkileri barındırdığı görülecektir. 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 değildir. Bilakis toplumun, sistemin tümüyle karşısında olan bir yönetmen için eleştirelilik ön plandadır ve bu eleştirilerde kadınlar da sistemin sorunlu alanlarında konumlandırılmışlardır.

Bunun yanında Fassbinder filmlerinde kadınlar, toplumun dışında konumlandırılmazlar, aksine onlar toplumsal yaşamın ve ekonomik üretimin tam merkezindedirler. Çünkü İkinci Dünya Savaşı yıllarında cephe gerisinde kalan kadın, savaş döneminde bütün işleri üstlenerek erkeklerden bağımsızlaşmış, geleneksel erkek işlerini

3 Tezer Özlü, 32. Berlin Film Festivalinde (12-23.02.1982) Fassbinder ile bizzat görüşüp, bunları onun ağzından anlatmaktadır.

de gördükleri için, geleneksel işbölümünü reddeder duruma gelmişlerdir. Bütün bu yılları, bir baskı aygıtı olarak varolan erkek egemen anlayıştan 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, bu nedenle yeni kurulan Almanya'da asıl ekonomik kurucu güç, erkekler değil kadınlardan oluşur. İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'da kadınlar erkeklerden daha yoğun ve aktif bir biçimde toplumun merkezinde yer alırlar. En azından 1945 yılından itibaren Alman ekonomisinin yeniden üretim yapabilmesi, her alanda kadınların aktif görev almasına bağlı olmuştur. 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 getirememiştir. Fassbinder'in filmlerinde kadınlarla ilgili sorunu öncelikle bu açıdan görmek mümkündür. Örneğin Fassbinder filmlerinin birçoğunda orta yaş üstü kadınlar ve babasız çocukları görülmektedir. Buna göre, tam da 'orta yaş üstü' bu kadınların kendi çocukları karşısında statüsüzlükleri 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 kadınların, kendi çocukları veya savaştan sağ dönmüş kocaları nedeniyle neden statülerini yitirmek zorunda kaldıkları sorusu önem taşır. Fassbinder'e göre filmlerindeki, orta 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 makalenin temel araştırma filmleri olan Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları ve Korku Ruhü Kemirir'de orta yaşlı, mutsuz ve yalnız kadın temsilleri üzerinden aslında onların geleneksel, toplumsal, 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. Ryan ve Kellner'e göre, Fassbinder, feminist kadın filmleri yapmamış, ancak filmlerinde kadının ve toplumun kurtuluşunun her ikisinin de özgürleşmesinin birbiriyle ilgisi olduğunu vurgulamıştır. Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, 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 (2010, s. 235-236). Aynı zamanda Fassbinder dönem filmleri çeken bir yönetmendir ve Colin, Fassbinder'in uzun metrajlı film çekmeye başladığı dönemin ruhunu şöyle tarif eder:

Atmosfere 68 hareketinin konuları hâkim. Toplumsal sözleşme ve uzlaşmalara karşı öğrenci isyanlarının temelinde cinsellik ve cinsel rollere dair sorgula-

ma 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 (2012, s.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 gerekir. Fassbinder, 68 hareketinin yönelimleri üzerinde yükselse de özellikle ötekiler üzerinden sinemaya çok şey katmıştır. Bazı metinlerde Fassbinder filmlerinin, egemen kültürün ve toplumsal sorunların, çağdaş metinsel pratiklerin acımasız paradoksuna durmadan yabancılaştığı vurgulanır. Corrigan Fassbinder'i "çağdaş kültürün kendi tarihsel olanakları ve sınırlılıklarıyla hesaplaşmasına yol açan eleştirel bir kişiliğe sahip" bir yönetmen olarak niteler ve yönetmenin genel tutumunun doğrudan 'postmodern oluşuna' vurgu yapar (2014, s.74).

Çalışmanın bu bölümünden itibaren Fassbinder'in Korku Ruhü Kemirir ve Petra von Kant'ın Gözyaşları filmlerinde kadınların, aşk, iktidar ve öteki üzerinden nasıl temsil edildikleri analiz edilecektir.

Korku Ruhü Kemirir: Ötekinin Ötekisi

Arap göçmeni Ali (El Hedi ben Salem) ile Emmi (Brigitte Mira) adlı Alman kadın arasındaki aşk ilişkisi filmin ana temasını oluşturur. Thomas Elsaesser, Emmi'nin yaşlı ve yalnız bir azınlığa, Ali'nin ise göçmen bir Faslı olarak öteki klişesine ve toplum dışı tanımlamaya daha uyan bir profil olarak öne çıktıklarını belirtir. Onlar yağmurlu bir günde bir yabancı Café'de karşılaşır, birbirlerine aşık oluncaya Emmi'nin iş arkadaşlarından, mahalle bakkalına, apartmandaki komşulardan, çocuklarına kadar herkes bu ilişkiye karşı çıkar. Ancak onlar birlikte güçlüdürler. Bir süre de olsa birbirleriyle dayanışmaları kendi korkularını ve toplumdan gelen önyargıları yenmelerini sağlar (2012: s. 34).

Bununla birlikte bir kavga sonrasında Ali tarafından terk edilen Emmi'nin, Ali uğruna başından beri gösterdiği direniş son bulur. Emmi Ali'nin kendisini terk ettiğinde sadece kapı pervazına dayanır ve sarsılarak ağlar. Aslında bu kapı aralığında klasik bir melodram sahnesi yaşanmaktadır. Yaşlı kadın, aşkı uğruna bütün toplumu ve çocuklarını 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 mücadelesinin boşa çıkmasına ağlamaktadır. Emmi'nin mücadelesi başarısızlıkla sonuçlanmış ve Emmi, mücadelesini verdiği yeni hayatı kuramamış, tekrar eski küçük, sınırlı dünyasına kapanmıştır. Bu sahne tam da Akbulut'un melodramların temel izlek-

rinden biri olarak belirttiği “kapatılmışlık ve sınırlanmışlık, karakterlerin kapı ya da pencere çerçeveleri içinde ya da demir parmaklıklı pencereler, merdiven tırabzanları arasından gösterilmeleri” (2005, s. 47) gibi özellikleri bu sahnede de görmek mümkündür. Zaten Korku Ruhü Kemirir’de, çoğunlukla kapı aralıkları, merdiven başları, pencere ve kapı çerçeveleri gibi dar iç mekânlar yer alır. Ancak bütün bu izleklere ve konunun bütününe rağmen, film klasik bir melodram filminden öte özellikler taşımaktadır. Korku Ruhü Kemirir, 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 kaybeden olmuştur (Akbulut, 2005, s.47). Emmi, hem mücadeleyi hem de Ali’yi kaybetmiştir. Yalnızlar ve ötekilerin de kendi arasında bir kaybedeni vardır. Filmde Ali ve Emmi’nin evlenmesinden sonra, her ikisi de toplumsal ve kişisel dışlanmaya, hatta üstü kapalı olarak şiddete maruz kalırlar, ancak sözkonusu dışlanma ve şiddeti en yoğun Emmi yaşar. 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 iş arkadaşları ile yerken, evlendikten sonra artık merdivenlerde tek başına yer. Emmi, tek başına yemek yediği bu merdivenlerde teslim olmamış görünürken, Ali gittikten sonra benzer merdivenlerin başında hapsedilmiş ve teslim olmuş gibi görünür. Emmi, yemek yediği merdivenlerde, diğer kadınlar tarafından bir gün tekrar fark edileceğini, eski onayına kavuşacağını düşünüyorken bu onayın aslında toplumsal onay anlamına da geldiğini bilir. 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 anlaşır ve gruba yeniden kabul edilir. O artık eskisi gibi yemeğini yine iş arkadaşlarıyla birlikte yemeğe başlar. Bu kez grubun dışında kalan ve yemeğini yalnız yiyen diğer işçi kadın olur.

Fassbinder, kahramanlarını mekâna, mekân kullanımına ve mekânın sınırlanmışlığına göre de sınıfsal ve kültürel olarak konumlandırmaktadır. 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 karşılaştıkları andan itibaren kendi içinde yoğun bir biçimde yaşamaktadır. Yalnız yaşayan Emmi, tesadüfen yabancıların gittiği bir barda tanıştığı Ali’yle dans ettiği andan itibaren bu gerilimi yaşar. Danstan sonra Ali’yi evine alması, Ali’nin geceyi onda geçirmesi ve sevişmeleri aslında toplumsal şifrelerin ve kültürel kodların kırıldığı büyük gerilim anlarıdır. Ancak Emmi, sabah uyandığında yaptığının büyük bir toplumsal ve kültürel karşı çıkış ve şifreleri kırma olduğunun bilincine varır. Önce topluma ister istemez boyun eğmeler ve toplumsal mekânları kullanamaz hale gelirler (Akbulut 2005, s. 42-57). 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 de, Emmi ve Ali için hem bu alanının hem de aşklarının ve ilişkilerinin korunması mücadelesi iç içe geçer.

Yeni kurdukları alan aslında riskli olsa da her ikisine de bir özgürlük ve konfor sağlar. Emmi, torununa bakma karşılığında çocuklarıyla, komşularına bodrumdaki depoyu verme ve eşyaların taşınmasında Ali'nin yardımıyla da kişisel alanda barış imzalar. 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 koruması altına girmiştir. Bu koruma altında yine genç sevgilisine gitmekte ve yabancı arkadaşlarıyla buluşmaktadır. Bir anlamda her iki öteki de, küçük bir mücadele karşılığında 'toplumsal statü' kazandıkları yanılması yaşamaya başlamışlardır. Ancak, bütün bu mutluluk ve özgürlük alanı her ikisinin de tek başına kurabilecekleri bir alan değildir. Evlilikle kendilerine yeni bir dünya kurmuşlardır, ancak bu dünya dışarıdaki gerçek toplumsal dünya için kabul edilebilir, normal bir dünya değildir, kendileri görmese de her fırsatta geçici olduğunu hissettirmektedirler. Toplumsal ilişkiler, toplumsal ve kişisel çıkarlar gereği biçim değiştirip Ali ve Emmi'yi de içine alınca, ikili hazırlıksız yakalanmış ve bu zamana kadar mücadele ettikleri ve kazandıkları ilişkide yenilmişlerdir. Günlük hayatın çıkarları Ali ve Emmi'yi, adım adım çoğunluğa benzetmeye başlar ve benzerlik arttıkça birbirinden uzaklaşırlar. 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 Ali'yi yenmeye başlamıştır. Bu zamana kadar toplumsal ayrımcılık ve yaptırımlara karşı kendini korumuş ve birbirleriyle dayanışma içinde olmuş bu çift, şimdi kendi doğal çevrelerinde onay görmeye başlamışlardır. Ancak burada sözü edilen onay ya da toplumsal kabul görme, diğerine ihanet etmeyle mümkün olmaktadır. Bu ihanet de çiftin hayatında daha önce belli olmayan potansiyel çatışma noktalarının öne çıkması sonucunu doğurur (Töteberg, 2011, s. 79).

Emmi'nin Ali gidince kaybettiğini anlaması, bireysel güçlülüğün olmadığı, insanların 'birlikte güçlü olduklarını' belirten toplumsal geleneksel inancı da pekiştirmektedir. Fassbinder'in, bireyi ön plana çıkaran film anlayışı içinde Emmi'nin bu duruşunun eleştirel bir anlamı olmalı. Çünkü 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 gelmektedir. 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. Kafalı'nın da vurguladığı gibi sömürü Fassbinder'in en gözde temalarından biridir (1999, s.31).

Yalnız ve Yaşlı Bir Kadın Olarak Emmi'nin Mücadelesi ve Yenilgisi

Fassbinder filmlerinde insanların ilişkilerinde birbirine yabancılaşmaları, sınıfsal ve toplumsal hiyerarşinin etkisiyle de gerçekleşir. Bu filmde de Emmi, bir "kurban" olarak özel alanın yıkıntıları arasında kalır. Ancak Ali bu alandan kazananların bulunduğu ya da kazanma ihtimalinin olduğu kamusal alana diğer bir ifadeyle kabul edilebilir alana kaçarak kendini kurtarır. Emmi'nin iş ve ev arasında sıkışmış yaşamı, Ali ile tanışmasıyla yeni bir hayata ve mücadele alanına dahil olmasıyla sonuçlanır. Ancak Ali'nin gitmesiyle Emmi'nin tekrar kapalı alana geçmesi kaçınılmaz olur. Bir anlamda toplumsal ekonomi alanında Ali ile özgürleşmiş Emmi'yi değil, Ali'yi tanımadan önceki Emmi'yi istemektedir.

Ali'nin kaçıışı ve ardından Emmi'nin 'kurban' rolünü kabul etmesi konusunda Ali'nin konumuyla ilgili değerlendirme yaparken fazla aceleci ve tarafgir olunmaması gerektiğini izleyiciye yine Fassbinder hatırlatır. Dolayısıyla Fassbinder filmleri izlerken kültürel - toplumsal sorunların ve yabancılaşmanın sürekli gündemde olduğunun gözden kaçırılmaması gerekir. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün de dikkat çektiği gibi; "Fassbinder'in filmleri, günümüz egemen kültürünün ve toplumsal sorunların, temsili pratikten ayrılmayacağı üzerinde önemle durur. Özelde 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" (2014, s.73,74). Fassbinder filmlerinde ilişki bittiğinde izleyiciye sadece kadının kurban olduğu gibi bir sonuç göstermez. Ancak bu filmde tüm kahramanların karşılıklı olarak birbirlerini sömürmelerine karşın, yaşlı kadının diğer kurbanlardan daha altta olduğunu gösterir. Deleuze'e göre, "azınlıklar ve çoğunluklar sayıyla ayrılmazlar, aslında çoğunluğu tanımlayan şey, yetişkin erkek, şehirde oturan, orta halli Avrupalı, heteroseksüel, beyaz gibi uygun olunması gereken modeldir. Oysa bir azınlığın modeli yoktur, o bir oluşturma, bir süreçtir" (2013, s.183). Butte ve Röttger'e göre, "Fassbinder'in sinema dilinde, insanlar arası ilişki ve toplumsal hiyerarşi görülen ve gösteren mantığı içinde gerçekleşir" (2012, s.131-132). Genellikle de insanlar arası ilişki ve toplumsal hiyerarşi, kadın ve erkek arasındaki iş bölümü ve hiyerarşi gibidir. Deleuze, 'insan' türünün öncelikle "erkek çoğunluk" olduğunu vurgular ve kadınların, çocukların, siyahların, köylülerin, homoseksüellerin 'insan olma potansiyeli taşıyan, insan olmak üzere olan bir azınlık' olduğunu söyler. Bunun için de kurbanların genellikle "olmakta olan tarafta kalanlardan seçildiğini" (aktaran Butte ve Röttger, 2012, s.131-132) belirtir. Fassbinder'de ise, bu şema genel olarak kullanılsa da şema içinde bir hiyerarşiye uyulmaz. Yani bu şemaya göre, "siyah ve yabancıların" en altta olması gerekirken Fassbinder'in Korku Ruhu Kemirir filminde, kahraman erkeğin siyah olması ve diğer özellikleri nedeniyle klasik sömüren - sömürülen, kurban ve fail şemasına ilk bakışta uymadığı görülür. Töteberg, Fassbinder'in filmlerinde ötekiyi konumlandırmasına ilişkin yaklaşımını Pedro Almadovar'dan yaptığı şu alıntı ile açıklar; "Fassbinder toplumsal merkezden dışlanmışların 'spontane' savunucusudur" (Töteberg, 2011, s.5). Burada vurgu 'spontane' sözcüğünde olduğuna göre, Almadovar'ın tespiti yerindedir; Fassbin-

der, şemalara, daha önceki kategorileştirmelere dikkat etmeksizin o an kim en dışarıdaysa, onun savunucusudur.

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 düşünülmemeyeceği, 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 Fassbinder'in bu yaklaşımları açık ve etraflıca işlendiği bir filmidir. Bu filmde, insanlar arası iktidar ve toplumsal iktidar ilişkilerinin bir yansıması olduğu gibi, aynı zamanda tersinin de doğru olabileceği tezi önemlidir. Petra von Kant'ın Acı 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 bu filmde, beraber yaşadığı hizmetçisi ve aynı zamanda asistanı olan Marlene üzerinde hakimiyet kurmuş olan Petra von Kant isimli moda tasarımcısının, 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 bir kadın olarak hem yorgun hem de yalnızdır. Filmin başında kendisinden para isteyen annesi ve kendisine büyük bir tutkuyla bağlı olan,⁴ film boyunca hiç konuşmayan hizmetçisi Marlene dışında hayatında kimsesi yoktur. Evden işlerini yürüten Petra von Kant, içinde bulunduğu refahı koruyabilmek ve annesine de para yardımıyla bulunabilmek için çok sıkı çalışmaktadır. Petra bir gün arkadaşı barones Sidonie von Grasenapp aracılığı ile Avustralya'da yaşayan ve orada evli olan genç model Karin Thimm ile tanışır. Petra, Karin'e âşık olur ve ona kendi hazırladığı ilk moda gösterisinde model olarak çalışmasını teklif eder. Daha sonra Karin Petra'nın evinde yaşamaya başlar. Ancak Karin zamanla bu ilişkiden sıkılır ve Petra'nın kendisini bunaltmaya başladığını ona sezdirir. 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 Karin'i yeniden kazanmak ister. Ancak Karin, Petra'nın denetiminden çıkmıştır ve Petra, Karin'i elinde tutamayacağını anlayınca, ona hakaretler etmeye başlar. Petra, tüm olaylar karşısında, Karin'e histerik bir biçimde aşk ve nefret duyguları taşımaktadır. Karin daha fazla birlikte olmak istemez ve

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

Petra ile birlikte yaşadığı evi terk eder. Petra erkeklerle kuramadığı mutlu ilişkiyi kadınlarla da kuramamıştır. Karin'in kendisini terk etmesinden sonra kendini alkolle 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. Petra'nın doğum gününde annesi ve kızı Gabrielle de yatılı okuldan eve gelir. 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 aşağıladığı 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.

Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda İktidarın Çözülüşü

Filmde eşit olmayan insanlar arası aşk ve iktidar ilişkisi pozisyonları ve bu iktidar ilişkilerinin duygusal, özel alanda gerçekleşen yabancılaşma ve yüzleşme ilişkileriyle birlikte ele alınışı izlenir. Almanya Bremen'de, minimal bir mekân ve düzende, tüm film boyunca kahramanın hiç terk etmediği bir odada çekilen bu filmde, insani güç/ iktidar ve toplumsal/ iktidar ilişkileri melodram formu içinde işlenir. Fassbinder Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda, yaşlı ve zengin bir modacı olan Petra'nın, 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 çözümlenmesine yönelmiştir. Filmin ana kahramanlarından orta üst sınıf ve orta yaş üstü Petra'nın 'sevmekten daha çok sahip olmak istediği' Karin'i elinden kaçırmayla nasıl değer ve anlam yitimine uğradığı, erkeklerden kaçarken nasıl 'erkekleştiği' filmde altı çizilen bir konudur.

"Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları filmi lezbiyen ya da biseksüel aşk filmi değildir. Filmde tek bir erkek oyuncu yer almamasına rağmen, sadece odanın duvarında asılı olan 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" (Ulrich Behrens <http://www.filmzentrale.com/rezis/bitterentraenender-Petra-vonkantub.htm>. Erişim Tarihi: 30.11.2015). Behrens'in vurguladığı gibi aslında Petra'nın 'iktidar ve başarı' ile zaten sorunlu bir ilişkisi olduğu filmin başında verilir. Petra arkadaşı Sidonie von Grasenabb'a ikinci kocası Frank'tan niçin ayrıldığını anlatırken, Petra'nın iktidarla ilişkili sorunu olduğu anlaşılır. Pet-

ra, arkadaşına, Frank'ın başarısını kışkırdığını, 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 belirtir. 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. Tiyatro eserinden uyarılma olan bu filmde, filmsel mekan da 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 Thimm de (Hanna Schygulla) Petra von Kant'ın (Margit Carstensen) hayatına sahneye çıkan bir tiyatro sanatçısı gibi girer ve çıkar. Petra von Kant'ın dairesi tarihi bir binadır ve odanın duvarlarını tanınmış tablolar süsler. Barok dönemi ressamı Nicholas Poussin'in "Midas ve Bacchus" tablosu duvar halısı olarak odayı süsler, halı tüm detaylarıyla ve sürekli ekranda görülür. Dairede, Petra von Kant, Marlene ile yalnız olduğunda da duvar halısının içindeki insanlar odadaymış gibi bir görüntü oluşur. Tümünü kadınlardan oluşan filmde tek erkek figür bu tabloda yer alır. Odada geçen olayların özelliğine ya da şiddetine göre kamera tablolar ya da tablolar üzerindeki insanlar üzerinde dolaşır. 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 ise 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'e (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 iktidara rağmen, Petra von Kant dışarıdaki hayata karşı oldukça savunmasız, sıkışmış ve çaresizdir. Buna karşın Petra von Kant, çaresizliği ve sıkışmışlığını dışarıdakilere göstermemekte, 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 kaldığı, annesine karşı kendini nasıl güçlü ve mutlu göstermeye çalıştığı görülür. Petra'nın ne kadar gizlemeye çalışsa da annesiyle yaptığı telefon görüşmesinde, bütün hayatına hâkim olmuş, para, yalan ve gösterişin etkileri ortaya konulur. Petra von Kant'ın tüm yaşamı kişisel ve toplumsal hayatta öğrenilmiş, sorgulanmayan görevler, zorunluluklar ve çaresizlik içinde

geçmiştir. Sanki Petra'nın hayatındaki bütün kadınlar Petra'ya karşı bir birlik oluşturmuştur. Filmin çekildiği mekan bir hapisane gibidir. Bir odada, telefon, daktilo, mektup, dergi ve tablolar arasına sıkışmış modern insanın 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 konulardan ya da rollerden mutludur. Çünkü içinde bulunulan ilişki üzerine sorgulama ve ilişkinin eşitliği konusunda kafa yorma, aydınlanma henüz başlamamıştır. Sonuçta Petra, birçok açıdan Eagleton'ın belirttiği "eşit olmayan ilişki" nedeniyle acı çekecektir:

Bir insanının 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, s. 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 sömürdükleri 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 "kazanmaların 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 sarışın, genç model Karin Thimm'i tanıdığı anda, ona değil, onun kariyer hırsıyla dolu gücüne bir bağımlılık eğilimi geliştirmiştir. Petra her ne kadar bunu kalp kırıklığı yaratan bir aşk olarak değerlendirirse de, bu ilişki, bir ticaret ve karşılıklı bağımlılık ilişkisinin özel bir biçiminden 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 ilişki 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 ayırımında sınıflandırılması gibi" (Bourdieu, 2014, s. 84).

Filmde kurulan toplumsal ve sınıfsal düzleme ilişkin bağ en iyi Marlene ve Petra von Kant ilişkisi üzerinden görülmektedir. Petra ve Marlene arasındaki köle ve efendi ilişkisi cinsel ve duygusal bağlamdan daha çok, doğrudan şirket ilişkisi gibi düşünülebilir. 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 alması her şey erkek egemenliği altında gerçekleşir. Bu demek değildir ki, ataerkillik toplumda kadınlar hiç rol oynamaz" (Rich 1995, s. 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 Carter şu şekilde açıklamaktadır:

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, s. 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, muhafazakâr erkeği, devleti ve aile babasını temsil etmeyi sonuna kadar sürdürür. Karin Petra'nın baskın olduğu bu hayattan sıkıldığı ve özgürlüğü seçtiği için onu terk etmiştir. 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 ilk zamanlar, Petra'nın sevgilisi olarak onun gücü ve statüsünden yararlanmıştı. Ancak, Karin'in umursamaz özgürlükçü tutumu Petra'nın sabrını taşırır. Petra artık Karin'e "hâkim

olmadığını” düşünür ve muhafazakâr bir erkek gibi, Karin’in evinde oturmasını ister. Karin’in kendisinden izinsiz dışarıda geçirdiği bir gece sonrası evde yaşanan diyalog iktidar, güç ve statü açısından bakıldığında, iki kadının ilişkisinin bir aile ilişkisi olduğunu ve aralarındaki tartışmanın da “karı/kocadan oluşan muhafazakâr bir aile kavgasına” dönüştüğünü göstermektedir. Burada tekrar vurgulanması gereken diğer nokta da, Karin ile Petra’nın yaşadığı olumsuzlukların daha önce, Petra’nın boşandığı eşi ile yaşadığı olumsuzluklara benzerliğidir. 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 üstlenir. Sonuç olarak erkeklik, kaçışın zor olduğu ideolojik bir yapılanmadır ve lezbiyenlerin bile kolayca teslim oldukları bir örgütlenmedir. Tıpkı Wittig’in aşağıda yer 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 (1980, s. 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 olduğunu sanmaktadır. Zaten filmin en sonunda Petra, annesine Karin’le ilgili söylediği sözlerde bunu açıkça ifade etmektedir. Petra, Karin hakkında ne düşündüğünü, Karin’i ve kendisini nasıl gördüğünü, kendine dair bilgileri, en sonunda Karin gittikten sonra anlamıştır. Zaten filmin sonunda Petra, Phlipps’in açıklamalarında olduğu gibi bir aydınlanma yaşar; “hayallerimizin erkeği ya da kadınıyla veya hayatımızın herhangi bir tutkusuyla karşılaşmadan önce genele yayılmış ve boşlukta asılı bir hüsrana hissederken, bu mucizevi nesneyi bulmanız hüsrancınızın kaynağını bulmaya, hüsrancınızın kaynağını tespit etmenize yarar. Aşık olmak, tutkunuzu bulmak, sizi neyin hüsrana uğrattığını tespit etme, tasvir etme ve ortaya koyma girişimleridir” (Phillips, 2015, s. 24-25). Yoksunluk krizinden geçen, hüsrana uğrayan, Karin’e karşı aşırı saldırgan bir tutum sergileyen 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 hüsranslardan 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 uğ-

ratmaz. Hatta onun gidişini önemsemez gibidir. Sanki büyük bir fırtınadan sonra dalgaların durulduğu, denizin sakinleştiği, krizin atlatıldığı, kafanın içindeki hayatların ve korkuların kovulduğu dingin bir geminin kamerasında Petra derin bir uykuya dalmak üzere gibidir.

Bir aşk dramınının, terk etme, terk edilme, duygusal bağıllık gibi bütün sahneleri film boyunca ortaya konulurken, aşk ilişkisinin ardındaki neden olarak görülen toplumsal bağlam da sürekli kendini gösterir. Filmin başında anne, Petra von Kant ve Marlene üçlüsünden oluşan ezilme, baskı ve iktidar kurma sahnesi, hemen ardından yerini başka bir iktidar ilişkisi içindeki kadınlar sahnesine bırakır. Öte yandan filmde aile ilişkileri üzerinden yürütülen tartışmalarda dahi baba figürüne yer verilmez. Erkek görülmemesine rağmen hem Petra'nın erkek ve maskulin tarzı hem de erkeklerin dünyasından kopmadığını gösteren muhafazakârlığı üzerinden erkeklerin varlığı hissettirilir. Buna karşın 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, yarım özgürleşme olamayacağını, özgürlüğün tam bir paradigma değişikliği gerektirdiğini yaşayarak öğrenmiştir. Petra bir anlamda "karşıtlarına, mücadele ettiklerine" benzemiştir.

Sonuç

Fassbinder filmlerinde kahramanlar arasındaki aşk ilişkilerinde klasik 'iktidar ilişkisi' dışında, farklı ilişki geliştirme denemeleri görülür. Fassbinder'in Korku Ruhü Kemirir ve Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları filmlerinde genç âşıklar, yaşlı olan âşıklarının mekânına taşınmış, bir süre kalmış ve sonra da mekânı terk etmişlerdir. Karakterler arasındaki ilişkilerde önce genç olanlar güçsüzdürler, yaşlılar ise genç olanlara karşı mekân avantajlarını kullanırlar. Ancak filmlerin sonunda güçlü olanlar yer değiştirir ve terk eden sevgililer güçlenir. Bir diğer ifadeyle her iki filmde de mekân/aşk beden/mekân ilişkisi değişken bir rol üstlenir. Fassbinder filmlerinde mekânın da bedeninin de aşkın da çok yönlü değiştiği görülür. 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 kendisinden genç biriyle birlikte olmuş, üstelik bu birliktelik 1970'ler Almanya'sında 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 lezbiyen bir ilişkiyi de ekleyerek üçlü tabuya dikkat çeker.

Hem Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda hem de Korku Ruhü 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 karşılarına almışlar ve aile kurumunun en önemli ögesi olan kendi çocuklarına ters düşmeyi, çocuklarından kopmayı göze almışlardır.

Korku Ruhu Kemirir ve Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları'nda 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 aşkların gitmesiyle hem aşkın hem de iktidarın kırılması sonucunu getirir. Ali Emmi'nin, Karin ise Petra'nın mekanını terk ederken aynı zamanda onların aşkını ve iktidarını da terk etmiş olurlar. Kamusal alanda varolamayan çiftler, özel alanda da bir iktidar ilişkisi yaşamak durumunda kalmaktadırlar. Bir anlamda geldikleri mekanın sahipleri, kamusal alana sahip olan iktidar gibi gelenler üzerinde kendi iktidalarını kurmaktadır.

Korku Ruhu Kemirir'de Ali, Emmi'nin evine taşınmıştır. 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 Ali dışarıyı seçer. Böyle düşünüldüğünde dışarı, kazananların ya da kazanma umudu olanların kaçtığı kamusal alan, 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 ve Petra'yı terk eden Karin Thimm de tıpkı Ali'nin konumundadır. Aşıkken yaşlı sevgilisinin yanına taşınmış, eve hapsolmüş, aşk bitince de evden kaçmıştır. 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 aşkların terk etmesiyle de tekrar bir hapishaneye, adeta bir çalışma kampına döndüğü görülmektedir. Her iki filmin sonunda da yaşlı kadınlar genç sevgilileriyle mutluluğu yakalayamamış bir biçimde evlerine kapanmıştır. Melankolik orta yaşlı kadınlar toplumsal ve özel alandan yenilmiş olarak kapalı mekana, eve geri gönderilmiştir.

Kaynakça

- Akbulut, H., (2005), "Cennetten Çok uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk" Selçuk İletişim, Cilt: 4 (1): 42-57.
- Badiou, A., (2004). Etik- Kötülük Kavramı Üzerine Bir Deneme. (Tuncay Birkan, Çev.). Metis: İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (1999). Sosyolojik Düşünmek. Çeviri: Abdullah Yılmaz. Ayrıntı: İstanbul.
- Bechtold, G., (1993). Beden ve Mekan: Rainer Werner Fassbinder Sinemasına Kültür Göstergibilim Ağırlıklı Bir Bakış, Fassbinder Toplu Gösterim Kitapçığı

(s.10). İKSV Bilgi Belge Merkezi, 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali Yayınları:İstanbul.

Behrens, U., (1972), Die bitteren Tränen der Petra von Kant, New Yorker Films. Erişim, 30.11.2015, <http://www.filmzentrale.com/rezis/bitterentraenenderPetra vonkantub.htm>

Beier, Olaf Lars (29.04.2012). "50 Jahre Oberhausener Manifest: Die ins blühende Beetpinkelten. Erişim 20.08.2018, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/oberhausener-kurzfilmfest-erinnert-an-manifest-der-jungregisseure-1962-a-830294.html>

Bennewitz, N. & Franger G. (1999), Am Anfang war Sigena, Ein Nürnberger Frauengesichtsbuch, Ars Vivendi Verlag: Nürnberg.

Berman, M. (1994). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Ümit Altuğ, Bülent Peker, Çev.). İletişim: İstanbul.

Bourdieu, P., (2014), Eril Tahakküm. (Bediz Yılmaz, Çev.). Bağlam: İstanbul.

Butte, M. & Röttger, K. (2012). Das andere 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", Zeynep Direk (der.). YKY 2014. İstanbul.

Büyükdüvenci S. & Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema, Ankara: Dipnot

Carter, A., (1979), The Sadeian Women: An Exercise in Cultural History. Virago: London.

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. Thurn (Hrsg). Transcript: Bielefeld:155-176.

Corrigan, T., (2014). Yerin Zamansallığı, Posmodernizm ve Fassbinder'in Metinleri, Dipnot:Ankara.

Deleuze, G., (2013). Müzakereler. Çeviri: İnci Uysal. Norgung:İstanbul.

Deleuze, G., (1994). Difference and Repetition. Trans. P. Patton. London: Continuum.

Eagleton, T., (2013). Hayatın Anlamı. Ayrıntı: İstanbul.

Elsaesser, T., (2012). Rainer Werner Fassbinder. (Ulrich Kriest, Bertz, Çev.). Fischer Verlag:Berlin.

- Elsaesser, T., (1994). Der Neue Deutsche Film, von den Anfängen bis zu den neueuziger Jahren, München, Hymne.
- Fassbinder, R. Werner (2004). "Jedermanns Feind." Robert Fischer (Hrsg). Interview mit İna Ginsburg, Fassbinder über Fassbinder içinde (469-482). Verlag der Autoren: Frankfurter am Main.
- Fassbinder, R. Werner (2004). "Alles Vernünftige interessiert mich nicht." Robert Fischer (Hrsg). Interview mit Wolfgang Limmer und Fritz Rumler. Fassbinder über Fassbinder içinde (493-555).Verlag der Autoren:Frankfurter am Main.
- Faulstich, Werner (2002). Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink:München.
- Fenske, Hans (2002). Deutsche Geschichte. Primus:Darmstadt.
- Fischer, Robert; Joe Hembus (1981). Der Neue Deutsche Film-1960-1980. Goldmann Verlag: München.
- Kafalı, N., (1999). Alman Sinemasının Büyük İsmi: Rainer Werner Fassbinder, 1945 – 1982, Kurgu Dergisi, Sayı 16, (29-39).
- Kellner, D. & Ryan, M. (2010). Politik Kamera. (Elif Özsayar, Çev.). Ayrıntı:İstanbul.
- Mungan, M., (2007). "Özgürlüğün Zorbalık Hakkı Üzerine Bir Tarih: 19 Haziran 1974." Kullanılmış Biletler. İstanbul: Metis.
- Mutlu, Erol (1995). İletişim Sözlüğü. Ark:Ankara.
- Onur, F., Hilal (2003). "Öteki Sorunsalının "Alterite" Kavramı Çerçevesinde Yeniden Okunması Üzerine Bir Deneme." Hacettepe Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt:21(2):255-277.
- Özlü, T., (2010), Yeryüzüne Dayanabilmek İçin. YKY:İstanbul.
- Philips, A., (2015). Kaçırıklarımız – Yaşanmamış Hayata Övgü. (Selin Sıral, Çev.) Metis:İstanbul.
- Rich, A., (1995). Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, W. W. Norton &Company. New York - London.
- Töteberg, M., (2011). Rainer Werner Fassbinder. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg.
- Vergin, Nur (2011). Hasbihal: Biz Ruhi Beyler Nasılız? Kişisel Tarih ve Kimlik İnşası: Nasıl Türk Olunur?, Psikanaliz Dersleri. Doğu Batı Dergisi. Sayı:56 (Nisan): 11-54.
- Wittig, M., (Mai,1980), "On ne Naît Pas Femme. Questions Féministes" Nouvelles Questions Féministes & Questions Feministes (8): 75-84.