

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

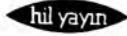
R A I N E R W E R N E R
F A S S B I N D E R

H A N S G U N T H E R P F L A U M

HER YANA SALDIRIYORUM



1 9 4 5 - 1 9 8 2



Büyükparmakkapı Sok No: 3/5
Beyoğlu - İstanbul - Türkiye
Tel:(90 - 1) 245 16 67-Fax: 245 42 28-Modem: 243 35 03

Birinci Baskı, Nisan 1993

© Hil Yayın

021 - 0059

ISBN 975 7638 04 3

Rainer Werner Fassbinder Bilder Und Dokumente

Edition Spangenberg, 1992

Almancadan Türkçeleştiren

Cemal Ener

Kapak ve Tasarım

Savaş Çekiç

Kapak Fotoğrafı

Rainer Werner Fassbinder (Fotoğraf:Hans Günther Pflaum)

Teknik Hizmetler ve Baskı

Stil Matbaası

Baskı Adedi

1500

Alman Kültür Merkezinin Katkılarıyla

R A I N E R W E R N E R
F A S S B I N D E R

HER YANA SALDIRIYORUM

H A N S G U N T H E R P F L A U M



içindekiler

8

“Elimde Yalnızca Bu Belirli Zaman Vardı”

14

Bir Otodidaktın Öğrenme Süreçleri

22

İzleyiciye Giden Yollar

30

Bir Sınırlanmışlığın Sahneleri

36

“Her Yana Saldırıyorum İşte”

42

Kontrpuantal Tarih Yazımı

48

Şeylerin Ardına Bakış

56

Her Şey Biraz da Otobiyografiktir

62

Her İnsanın Kendi Şarkısı Vardır

65

Zaman Dizini

69

Kısaltmalar

"elimde yalnızca bu belirli zaman vardı"



Onun sahip olduğu bir niteliği karşıtları bile teslim etmek zorunda kaldılar: Yeni Alman Sineması'nın yaratıcıları arasında, Rainer Werner Fassbinder açık farkla en üretken olanıydı. Birçok bölümden oluşan televizyon çalışmaları da, konulu filmlerin geleneksel uzunluğu olan 90 dakikaya çevrilerek hesaplanacak olursa, Fassbinder'in 13 yıllık bir süre içinde 50 filmlik bir toplama varmış olduğu ortaya çıkar. 83 yaşında, sinema tarihinin "Olimpos Tanrıları"ndan biri olarak ölen Luis Bunuel, arında 31 filminden oluşan bir eser bırakıyordu. Robert Bresson, 76 yaşında, belki de son filmi olarak kalacak L'Argent'ı çevirirken, bu onun 14. eseriydi. Fassbinder, o kısa yaratım süreci içinde, 17 tiyatro oyunu, ayrıca pek çok radyo oyunu da yazmış ve tabii, senaryolarının çoğunluğunu da kendi kaleme almıştı. Oyun yönetmeni ve tiyatro idarecisi olarak çalışmış, Verlag der Autoren¹ adına etkinlik göstermiş ve Filmverlag der Autoren²'in kurucu üyeleri arasında yer almıştı. Bu müthiş üretkenliğin, zaman zaman neredeyse alaycı bir tavırla Fassbinder'e hatırlatıldığđ bir dönem olmuştu —sanki onun çalışma hızı, kendi başına bir sav olabilir-miş gibi. Alman eleştirmenleri, bir süreklilik içinde bakıldığında, Alman yaşamının koşullarını benzer bir somutluk ve elle tutulabilir bir gerçekçilikle anlatmayı başka hiçbir film yönetmeninin başaramadığđını, ancak sonraları, hatta belki de gecikerek anladılar. Özellikle de altmışlı yılların sonlarında, Yeni Alman Sineması'nın başlangıç dönemlerinde bunu denemiş olanlar kendilerini kısa zamanda tüketmişlerdi. Aralarından hiçbirini, kendi varoluşunu az çok nazlı bir merasime dönüştürmeksizin, kişiliğini çalışmalarına katmaya, Fassbinder ölçüsünde hazır değildi çünkü.

Rainer Werner Fassbinder (DbR): *Otobiyografik olan nedir ki? Binlerce şey okuyorum ben; ve sonra tutup başka herhangi bir şeyi değil de, özellikle şunu yapıyorsam, kendimle bir ilişkisi olmalıdır bunun. Belirli bir şeyi yapmak için heves duyuyor olmam bile, orada kendime dair bir şeyler keşfetmemle ilgilidir. Eğer insan çok film yapıyorsa, belki daha farklı bir dinamiğe de sahip oluyor ve herhalde daha*

kişisel bir nitelik taşıyor bu dinamik. Eğer her yıl yalnızca bir film yapıyor olsaydım, sanıyorum ki, durum daha farklı olurdu.

“Öldüğüm zaman uyuyabilirim”, demişti bir keresinde ve büyülenmiş gibi çalıştı —ve bu sırada teknik becerisini de durmadan mükemmelleştirmek için çaba gösterdi. Bunun pratikte nasıl bir sıradanlıkla, ne denli az açıklama ve yönlendirmeyele gerçekleştiğini görmek, dışarıdan bakan birine tuhaf gelebilirdi. Biraz da bu nedenle, tanıdığı bir ekiple çalışabildiği zaman, kendisini daha rahat hissediyordu. Onu, *Berlin Alexanderplatz*’ın toplam 154 gün süren çekim çalışmalarının son gününde izledim: Yönetmen, oyuncular ve set ekibi birbirlerine öylesine uyum sağlamışlardı ki, neredeyse her planı yalnızca bir kere çekmeleri yeterli oluyordu. Fassbinder’in nasıl bir adanmışlık içinde çalıştığı, son dönemlerdeki ifadelerinin çoğunda açıkça ortaya çıkıyordu — bunu giderek artan bitkinliğinden de anlamak zor değildi. Fassbinder, *Sonbaharda Almanya* (Deutschland im Herbst) filmine katkı olarak çektiği bölümde, kısa bir süre için *Berlin Alexanderplatz*’ın senaryosu üzerinde çalışırken görülür. Bu sırada o saplantılı adanmışlığını yalnızca çelik bir iradenin yardımıyla sürdürmediğini, tersine uyarıcılarla da desteklediğini gizlemeye hiç gerek görmez. Onun çalışma ritmini “yardımcı araçlar” olmaksızın sonuna dek sürdürmek asla, ama asla mümkün olamazdı.

Rainer Werner Fassbinder (FK): İlk metin 3000 sayfaya yakındı ve bunu çılgınca kısa bir sürede yazdım. Ama zaten farklı bir biçimde geliştirdi bu; hep dört gün aralıksız çalışıyor, ardından 24 saat uyuyor ve sonra yine dört gün aralıksız çalışıyordum. Böylelikle belirli bir ritme giriliyor tabii; genelde daima yapıldığı gibi, yazmaya öğleden önce başlayıp, öğleden sonra sürdürürken, meseleye girene dek geçirilen ısınma süresi olmuyor o durumda. Ben o ısınma süresini dört günde bir, yalnızca kısa bir süre için yaşıyordum. 100 saatlik bir çalışma için yalnızca bir ısınma süresi geçirmemi sağlayan bu çalışma tarzı sayesinde de çok daha hızlı çalışabiliyordum. Sağlıklı bir tarz değil mi? Ancak, başlatma tavsiye edilebilecek bir şey de

değil. Senaryonun tamamını, o dönemde zorunlu olan zaman süresi içinde yazmak böyle mümkün oldu, çünkü senaryonun belirli bir zamanda bitmiş olması gerekiyor, çünkü daha Maria Braun'un Evliliği (*Die Ehe der Maria Braun*) çekilecekti. İşte tüm bunlar planlanmak zorundaydı ve elimde yalnızca bu belirli zaman vardı. Bunun mümkün olabileceğine hiç kimse inanmadı. Tutacağından ben de tam anlamıyla emin değildim, ama bu biçimde denedim ve yürüdüm.

“Elimde yalnızca bu belirli zaman vardı” Fassbinder’in bu sözü yalnızca *Berlin Alexanderplatz*’ın senaryosu üzerindeki çalışma için geçerli değildi mutlaka. Geriye bakıldığında, Fassbinder, kendisine kalan zamanı kullanmak için hayatı boyunca acele etmiş gibi görünüyor. Bir yandan kendi gücünü ölçüsüzce abartmıştı ve 1982 Haziranı’ndaki ölüm anında bile güncel planlarla doluydu belki —Temmuz ayında *Ben Bu Dünyanın Şansıyım* (Ich bin Glück dieser Erde) başlıklı film projesinin çekimine başlamak istiyordu—, ama diğer yandan, onun eserlerinde, en azından bugünkü bakışımızla gördüğümüz, erken bir ölümü sezdiren işaretlerin çokluğu insanı allak bullak eder. Bunlar, ardından bakıldığında, onun kendi biyografisine yaptığı yorumlar gibidirler. *Veba Tanrıları* (Götter der Pest)’nın sonunda Lilo Eder (Fassbinder’in annesi) Franz Walsch’ın mezarı başında durur; Franz Walsch, Fassbinder’in kendi filmlerinde montajcı olarak kullanmayı yeğlediği ve *Berlin Alexanderplatz*’ın Franz Biberkopf’u ile Amerikalı film yönetmeni Raoul Walsch’ın adlarından türetilmiş bir takma isimdir. *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı* (Faustrecht der Freiheit)’nın son sekansında Fassbinder, bir Münih metro istasyonunda cansız yatar; iki oğlan gelir, son parasını çalar, üstelik üzerinden bir de ceketini çıkarıp alırlar. Münih’deki film çevrelerinde, bir Alman yapımcının, ölü maskını üretmek üzere, yakınlarının izni olmadığı halde Fassbinder’den kalıp aldığı ve bununla para kazanmaya çalıştığı anlatılır. “Eğer ‘Hayır’ demezen (...), yirmi yaşında, başkalarının kırkında geldikleri yerde olursun”, denir *Fontane Effi Briest*’³de. Bu cümle, bu biçim-

miyle romanda da vardır; filmde ise bunu Fassbinder'in annesi söyler ve söz konusu olan, yine hedeflerine fazlasıyla erken varmış bir hayat ve ani bir kariyerdir burada. Fassbinder'in *Seyyar Satıcı* (Händler der vier Jahreszeiten)'daki kahramanı Hans, çevresindeki sözümona dostların arasın-da, bile bile ölümüne içer ve kimse engellemez onu . Dieter Schidor tara-fından *Querelle*'in çekim çalışmaları üzerine hazırlanan bir haber filmi olan *Babil Köylüsü* (Der Bauer von Babylon)'nde Fassbinder'le, ölümün-den birkaç saat önce yapılmış bir söyleşi vardır. Kimsenin gözünden kaç-maması gereken, kimsenin duymazlıktan gelemeyeceği şey, Fassbinder'in orada nasıl alabildiğine bitkin ve yorgun, nasıl hasta ve tükenmiş olduğu-dur. Dışarıdan bakan bir kişi bu sahneleri gördüğü zaman, yönetmenin ya-kın çevresindeki hiç kimsenin bu duruma müdahale etmemiş olmasını an-lamakta güçlük çekecektir; hayatı, bu noktada hâlâ kurtarılabildi belki. Bir odaya kapatılmış uyuşturucu bağımlısı Veronika Voss'un ve özellikle de Fassbinder'in en kişisel filmi, *13 Aylı Bir Yılda* (In Einem Jahr Mit 13 Monden)'daki Elvira Weishaupt'un ölümleri: On yıllık bir zaman aralı-ğından bakıldığında Fassbinder'in ölüm sahneleri, varlığını her yerde du-yuran bir önsezi gibi görünürler. Filmle aynı adı taşıyan başrolünü Fass-binder'in üstlendiği, Volker Schlöndorff'un Brecht uyarlaması *Baal* bile bu örnekler arasında sayılabilir.

Volker Schlöndorff (IFv): *Yapımı kurallara uygun olarak; yani sigortasıyla ve öncesindeki doktor muayenesiyle filan gerçekleştirdiğim için, 69 Temmuzunda —o zaman 23 yaşındaydı sanıyorum— sigorta doktoruna gitmemiz korkutucuydu. Dok-tor, böyle devam edemezsiniz, dedi ona. Bu kadar çok içemezsiniz; daha fazla uyu-mak ve spor yapmak zorundasınız. Kalbiniz zayıf; tüm bedeniniz, daha şimdiden, her bakımdan çökmeye başlamış. Rainer buna gülüp geçti ve hiç tınmadı... On yıl bo-yunca, kendini düşünölebileceğinden çok daha fazla sömürdü; bu apaçık bir olgu-dur. Bunu da herkes biliyordu.*

Hanna Schygulla (IFv): *Sen ve Gena ve diğer gençlerinizle da hâlâ buluşuyor*

olacaksınız; bense çoktan ayrılmış olacağım aranızdan, derdi hep. Genç öleceğinden daima emindi. Bunlar nasıl bir bağlantı içindedir; yani kendisini böylesine tükettiği için mi o kadar genç öldü, yoksa çok vakti olmadığını bildiği için mi kendisini böylesine tüketti: Bunu söylemeye kalkışamam.

Harry Bear (IFv): Görünüşe bakılırsa, herhangi bir şey üretmek zorunluluğunu hissetmeden, yatağında sakın sakın yatamıyordu. Bir radyo oyununu, bir sonraki tiyatro oyunu ve televizyon filmi kovalar ve arada da yine bir film yapılır; sonra da çabucak bir oyunculuk... Bunun, uzun vadede sağlık açısından iyi bir durum olmadığı, ne yazık ki doğru. Bizi ya da beni, bir şeylerin üretildiği o esriklik içinde bunu neden görmediniz ya da görmedin diyerek suçlayabilirler. Bilmiyorum. Bunu ben de kavrayamadım işte. Dur durak bilmeyen bir huzursuzluktu bu.



"antiteater" topluluğu 1970 yılında: Soldan sağa: Lilith Ungerer, Rainer Werner Fassbinder, Hanna Schygulla, Günther Kaufmann, Ursula Stratz, Rudolf Waldemar Brem, Kurt Raab, Margit Carstensen, Harry Baer, Peer Raben

1 Müellifler Yayınevi

2 Müellifler Film Yapımevi

3 Bu film, 19. yüzyıl Alman gerçekçi edebiyatının en önemli yazarlarından biri sayılan Theodor Fontane'nin (1819-1898) Effi Briest adlı romanından (yay. 1898) uyarlanmıştır. Fontane bu eserinde, 19. yüzyıl sonu Alman toplumu içinde kadının konumunu tartışır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bir otodidaktın öğrenme süreçleri



Fassbinder'in gelişme süreci, ancak ilk konulu filmini çektiği andan itibaren gerçekten bir hedefe yönelmiş gibidir. Daha ilkokuldayken bile, uyum sağlamakta sorunlarla karşılaşmış olmalıdır; sonunda annesi, çocuğu Rudolf-Steiner okullarından birine göndermişti. Liseyi diplomasını almadan terketti. Oyunculuk dersleri aldı ve Münih'in eski marjinal tiyatrolarından biri olan, 'action-theater' topluluğuna katıldı. Topluluk, hemen bir yıl sonra, 1968 Mayıs'ında dağıldı; Fassbinder ve topluluğun pek çok diğer üyesi —bunların arasında Kurt Raab, Peer Raben ve Hanna Schygulla gibi, gelecekteki en yakın çalışma arkadaşlarından bazıları vardı— Fassbinder'in yapım şirketi olan 'Tango Film'in kuruluşuna dek, filmlerinin yapımına da katılan 'antiteater'i kurdular.

Oysa Tek İstedğim Beni Sevmeniz, (Ich will doch nur, dass ihr mich liebt) Fassbinder'in programına aldığı başlıklardan biriydi, ama çektiği ilk uzun metrajlı, konulu filminin adını *Aşk Ölümden Soğuktur* (Liebe ist kälter als der Tod) koydu. Bu filmde yönetmenin kendisi de, büyük bir suç çetesine katılmayı inatla reddeden, Münihli küçük bir pezevengi canlandırıyor: yerini, dikkafalılıkla savunan bir bireyci — geriye bakıldığında bu film, Fassbinder'in Alman film endüstrisi içindeki konumu üzerine bir mesel olarak da anlaşılabilir. Film tekniğine ilişkin sorunlar bir kenara bırakılırsa ve biraz tutuk sahneleme tarzına karşın bu ilk çıkış, daha o zaman bile yeni, hatta belki de önemli bir yönetmenlik yeteneğini muştuluyordu. Gerçi Fassbinder'in adı, tiyatro çalışmaları sayesinde Münih'de zaten tanınıyordu, ama daha o dönemde bile pek çok tepki çekmişti üzerine ve bu ilk filmi, ilk çıkışlarını yapan diğer yönetmenlerin filmlerine oranla daha büyük bir kuşkuyla karşılandı. Fassbinder, öfkeli delikanlı tipinin bu timsali, daha başlarken diğerleriyle rekabete girişmişti çünkü: örnek aldıkları Amerikalı türdeşlerinin hayalini kuran, *Acapulco'ya Kadar 48 Saat* (48 Stunden bis Acapulco)'le Klaus Lemke'nin ya da *Dedektifler* (Detektive)'le Rudolf Thome'nin kısa bir süre önce çekmiş oldukları türden Schwabingli gangster filmleriyle... Oysa Fass-

binder'in tersine, başladıkları andan itibaren Alman sinema eleştirmenlerince destekleneceklerine emin olabilirdi bu yönetmenler.

Hollywood'dan fırlamış dekor parçalarıyla, alıntılar ve mekanlarla oynanan oyuna Fassbinder'in duyduğu ilgi, meslektaşlarına oranla çok daha sınırlıydı tabii. Hollywood aksesuarları bir kenara bırakılırsa, onun gangsterleri daha gerçek, hepsinden önemlisi de, daha yöresel karakterlerdir; yasadışı olmayı, varoluşlarının renksiz sınırlılığından tek çıkış yolu olarak gören sıradan, küçük haydutlar... Haydutlarının, kendi küçük dünyalarına ne denli sıkı sıkıya bağlı kaldıklarını, Fassbinder'in ikinci filmi, *Veba Tanrıları* (Götter der Pest) da gösterir. Hapisten yeni çıkmış Franz, davet edildiği yemekte, asla kendisine tavsiye edilen sümüklüböceği değil, doğruca en basit şeyi ısmarlar: ciğer salamı. Ve daha sonra, evinde yeni kız arkadaşına çalmak üzere seçtiği plak, bu suçlunun dünyasına hiç uymuyor gibi görünür: "Vogelhochzeit"ın Karl Valentin'e özgü bir çeşitlemesi. Fassbinder haydutlarının, efsanevi "big shot"lardan apartıkları jestler ve action-ayinleri, Thome ya da Lemke'dekinden farklı olarak, alıntı değil, kendilerini ifade etme çabalarında kullandıkları yardımcı araçlardır. Dilin parçalanması, iletişim kurabilme yeteneğinin noksanlığı: Bu motif, özellikle de duyguların dile getirilmesi söz konusu olduğunda, daima ilgilendirmiştir Fassbinder'i ...

Fassbinder'in, sanatsal anlamda, aynı yönde asla ardarda iki adım atmak istememesi, onun tutkulu çalışma sürecini ayırdeden bir özelliktir. Bir gangster filmi olan *Aşk Ölümünden Soğuktur* 'un ardından, Münih varoşlarında geçen bir öyküyle *Katzelmacher*¹ gelmişti, *Veba Tanrıları* adlı gangster filmini ancak ondan sonra çevirdi; bu filmi ise dar kafalı bir küçük burjuva felaketinin gündelik öyküsü olan, *Bay R. Neden Çıldırıldı?* (Warum läuft Herr R. Amok?) izledi. Fassbinder, bu ilkeye sonuna dek sadık kalmıştır. *Lola, Maria Braun'un Evliliği* (Die Ehe der Maria Braun)'nin devamı gibi görünebilir sözgelimi; ne var ki, bu iki filmin arasında da *13 Aylık Bir Yılda* ve *Üçüncü Kuşak* (Die dritte Generation) vardı.

Güvenli yol Fassbinder'i asla ilgilendirmemiştir: ne sanatçı, ne de eserlerinin ortak yapımcısı olarak. Yüzeydeki bir sürekliliğe sırt çevirmenin, kendi beklentilerine saplanıp kalmış bir eleştiri, hatta eleştirmenlerden bile daha katı bir sinema izleyicisi nezdinde ona yarardan çok zarar verdiğini gayet iyi biliyordu. *Fontane Effi Briest*'in başarısı ve onu izleyen yıllarda, *Çin Ruleti* (Chinesisches Roulette) ve özellikle de *Şeytan Mayası* (Satansbraten) ile fazla bir yankı uyandırmaması ve basının derhal polemik bir tutum içine girerek, bu filmleri Fassbinder'in tükendiğine ve artık söyleyecek hiçbir şeyi kalmadığına kanıt olarak değerlendirmesi üzerine, 1977 yılında, "O noktada devam etmeliydim", demişti buruk bir tonla, "o zaman her şey olağanüstü olurdu".

Fassbinder, aralıksız sürdürdüğü çalışma sırasında öğrenmeyi, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki tüm diğer yazar-yönetmenlerden daha iyi başarmış; yaratıcılığının her evresinde, kendini koşullarına göre uyarlamayı ve bilincine vardığı her yoksunluğu bir erdeme dönüştürmeyi bilmiştir. Daha çok biçimsel bir deney olan *Aşk Ölümden Soğuktur*'u, *Katzelmacher* ile, önemini sahneleme tarzından değil, öncelikle anlatılan öyküden alan bir film izledi. *Katzelmacher*'in çıkış noktası, Fassbinder'in yazdığı bir sahne oyunuydu; oyun, bir Münih banliyösünün umutsuz bir tekdüzelikle akan gündelik hayatını betimler ve Almanlar'ın, kendi hayal kırıklıklarını gaddarca üzerine kustukları, Yunanlı bir yabancı işçiyi anlatır. Film, yabancılar sayesinde ancak geçici olarak hareketlenen koşulların durağanlığını da betimler aynı zamanda. Filmin estetiği de durumu yansıtıyor gibidir; filmin sahneleme tarzı, kişileri, meyhanede ya da bir arka avlunun çıplak duvarları önünde, parmaklıkların üzerinde neredeyse hiç hareket etmeden oturlarken gösteren, donuk resimlerde yoğunlaşmıştır. Her seferinde iki kişinin, geriye kayan kameraya doğru yürürlerken cepheden görüldükleri, nadir kaydırma planlarının bıraktığı etki de daha az tekdüze değildir. Diyaloglar da yeknesak ve miskin olmaktan kurtulamazlar: Marieluise Fleißer'in oyunlarını örnek

alan bir biçimcilik ve doğalcılık karışımıdır bu. Sahneleme araçlarının böylesine indirgenmesi, kendi yetersizliğini kararlı bir tavırla, belirgin bir stil ilkesine dönüştüren ve kameranın sunduğu —kaydırma, çevrinme, zoom ve farklı odak katmanları gibi— çok çeşitli olanakları, o dönemde, kategorik olarak sinemanın özüyle hiçbir ilişkisi olmayan “gösterişler” diye niteleyen yönetmenin, işin tekniği konusunda o zamanlar sahip olduğu beceriye tam anlamıyla uygun düşüyordu mutlaka. Çok değil, bir beş yıl sonra 1969’un tezlerini neredeyse her filmiyle kökten yadsımıştır Fassbinder.

Harry Baer (IFv): 1969’da Katzelmacher’in bir biçimde tutmuş olması, mutlaka filmin biçimiyle de ilgiliydi. Bir sürü durağan plan vardır orada; kaydırmalar, Rainer’i Hanna ya da Irm’le veya Hanna’yı Irm’le yürürken gösteren planlardan ibarettir yalnızca; bu biçim o haliyle görülmemiştir; filmdeki konuşma tarzı da Almanya için yeni bir şeydi herhalde; sanıyorum ki filmin kazandığı başarıyı açıklar bu. Sevgili Rainer şunu daima söylemiştir: Ben kendi hatalarımı yapabilirim. Ve her yeni filmle eski hatalarımı temizler, onları o biçimde yapmam artık. Bu görülebilir nitekim.

Dietrich Lohmann (IFv): Rainer’in kafasında, işe başlamadan önce estetik bir tasarımın olduğunu sanmıyorum; yani planlarla ilgili ya da benim kamerayı nereye yerleştireceğime, nasıl bir mercek kullanacağıma ilişkin olarak. O zamanlar ikimiz de bu biçimde estetik tasarımlar geliştirebilecek bir durumda değildik sanıyorum. Katzelmacher’in nasıl ortaya çıktığını hatırlıyorum. Herkesin bildiği gibi, bunlar çok ucuza yapılan filmlerdi, elimizde hiç para yoktu çünkü. Yani gereçler bir yerlerden ödünç alınarak biraraya getirildi. O sıralarda Bavaria’dan bir üçyüzlük blimp’i, ücretsiz olarak alabilme olanağı bulmuştuk. Bunun yanı sıra bir de dolly: Dediğim, bir Fischer-dolly’ydi; tam bir canavar; devasa, ağır ve büyük; yerinden kıpırdatmak bile imkansızdı neredeyse. Kameranın çevrinme başlığı da hareket ettirilemeyen bir canavardı. Çok ağır ve fazlasıyla çetrefil olduğu için, kestirmeden giderek kamerayı hareket ettirmemeye karar verdik. Yoksunluğu bir erdeme dönüştürdük yani. O zaman da yalnızca “durağan fotoğraflar” çekmek kalıyordu ve bu bir tarz ilkesine dö-

nüştü sonradan. Ama daha işin başından ne yapılacağı tasarlanmış değildir, tersine bunu çalışırken geliştirdik.

Peter Zadek (Ifv): Yaklaşık 1969/70 sıralarında, bir İngiliz arkadaşım kalıyordu yanımda; bir gün eve çok heyecanlı bir biçimde geldi ve bir film gördüğünü söyledi işte ; gerçi yarısını anlamamış; herhalde Bavyera lehçesiyle konuşuluyormuş ve adı da anlamadığı bir şeymiş; 'Katzel'le başlayan bir şeymiş işte. Ve ben de bu filmi bir görmeliymişim. Bunun üzerine kalkıp gittim; film Katzelmacher'di ve çok heyecan verici buldum.

Fassbinder ve o dönemdeki ortak yönetmeni, Michael Fengler'in *Bay R. Neden Çıldırdı?* filminde kurdukları dünya da daha az çorak ve umut kırıcı değildir: hiç boşluk bırakmayan bir yoğunluk ve aşırıya vardırılmış vasatlığıyla, bayağı bir darkafalı küçük burjuva evreni. Burada normal gibi görünen şey, ölümcül bir tekdüzeliğin hükmündedir ve bu tekdüzelik, yine *Katzelmacher*'de olduğu gibi, sahneleme tarzıyla da tekrarlanıyor gibi görünür — ta ki, Bay R.'nin, komşusuyla birlikte tüm ailesini öldürüp, kendisini astığı o acı sona dek. Fassbinder on yıl sonra, bu iki filmi, genç Alman sinemasının en tiksindirici on filmi arasında sayacaktı: yine kendi çektiği, *Kutsal Fahışeden Sakın* (Warnung vor einer heiligen Nutte)'ı da "top ten"ın zirvesine yerleştirerek... Fassbinder'in eserindeki sözümona dolambaçlı yolların, yönetmeni nasıl dosdoğru hedeflediği amaçlara götürdüğü, tam da bu örnekte açıkça ortaya çıkar.

1970 yılının sonunda, yani konulu film yönetmeni olarak ilk çıkışını yapmasından yaklaşık yirmi ay sonra, şimdiden on bir film gerçekleştirmişti Fassbinder; bunların arasında, bugüne dek geniş ölçüde gözlerden kaçmış olan iki film de vardı. Bunların birincisi *Whity*'dir: 19. yüzyıldaki Amerika'nın Batı'sını mekan olarak seçen bu melodram, görünüşe bakılırsa hiçbir örtük vurgu taşımadan anlatılmıştı. Eleştirmenler ve izleyiciler tarafından alalecele, filmleriyle toplum eleştirisi yapanlar sınıfına sokulan Fassbinder, güncel gerçekliğe görünür bir gönderme yapmaksızın,

katışıksız bir sinema tarihine doğru kanat açıyordu. Ancak *Whity*, bir çalışmanın anlamını, dayandığı toplumsal önemde değil, biçimle, melodramın kuralları ve kalıplarıyla sürdürülen oyunda bulma yolunda girilen köktenci bir deneme olarak önem kazandı Fassbinder açısından. Fassbinder, bu denemeyi *Whity* ile kesin olarak başarmış sayılamaz, ancak bu film sırasında edindiği deneyimler, kısa bir süre sonra *Kutsal Fahışeden Sakın*'da belirginleşir: İçeriğine ilişkin çıkış noktasını tam da *Whity*'nin çekim çalışmalarından alan, film yapmak üzerine bir film bu.

Kutsal Fahışeden Sakın, Fassbinder'in tiyatro etkinliği sırasında da defalarca yaşamak zorunda kaldığı türden bir kolektif çalışmanın sonunu anlatır. Bir film ekibi, konum kavgaları yüzünden dağılır. Yönetmen çekim yerine vardığında, kendisini bekleyen bir duygular karmaşasıyla karşı karşıya kalır ve kısa bir süre içinde kendisini de bu karmaşanın içinde bulur. Ama onun enerjisi, birlikte çalıştığı insanlara oranla çok daha güçlüdür ve başlanmış filmin er ya da geç bitirilmesi isteniyorsa, bir tür önder rolünü üstlenmek zorundadır o. Bununla birlikte Fassbinder, bir sanatçı anıtı dikmek istemez burada; *Kutsal Fahışeden Sakın*'daki yönetmenin en önemli görevi, birlikte çalıştığı insanların bireysel çıkarlarının bağımsızlaşmasını engellemektir — ne fazla, ne de eksik. Fassbinder'in o döneme dek yaptığı hiçbir film, *Kutsal Fahışeden Sakın*'dakine benzer bir öznellik taşıymıyordu. Fassbinder, ne anlattığını ve nasıl anlatması gerektiğini de çok daha iyi biliyordu şimdi. *Kutsal Fahışeden Sakın*, Fassbinder'in filmleri içinde, yapım aşamasında çekilen sıkıntıları göstermeyen ilk örnektir.

Rainer Werner Fassbinder (AdP): Çok buyurgan olduğum anlar vardır. Farklı bir biçimde çekilmiş filmlerim de oldu gerçi, ama baskı arttığı zaman bir diktatör olurum. İş zorsa eğer ya da her şey kötü gidiyorsa, üstelik bir de insanlar yardım edecekleri yerde, üstünüzde tepiniyorlarsa, o zaman yalnızca diktatörlük kalır geriye.

1 Bavyera lehçesinde, özellikle Almanya'da çalışan yabancıları aşağılamak üzere kullanılan bir deyim. 'Yavrulayanlar' ya da 'Enikleyenler' diye çevrilebilecek bu deyimle, özellikle az gelişmiş ülkelerden gelen insanların, çocuk yapmak dışında bir işe yaramadıkları anlatılmak istenir.



Yıl 1969, Hanna Schygulla ve Rainer Werner Fassbinder, Katzelmacher' in bir sahnesinde; ön planda, yönetmeni durağan çekimlere zorlayan, ağır ve kullanışsız kamera görülüyor. Bir yabancı işçi, Münih varoşlarındaki bir mahallenin boğucu ortamına girer ve bir grup gencin önyargılarına ve yabancı düşmanı tavırlarına hedef olur.

izleyiciye giden yollar



Özyaşamın koşullandırdığı her türlü “özdeşleşmenin” çok ötelere taşan bir kişisel ilgi ve etkilenim, Fassbinder’in kendi deneyimlerine yakın duran hayat deneyimleriyle buluşmasını sağlamıştı gerçi, ama bu deneyimlerin, *Kutsal Fahışeden Sakın*’da, *13 Aylı Bir Yılda*’da ya da *Sonbaharda Almanya* için çektiği —tam da radikal öznelliğinden ötürü radikal politik bir boyut kazanan— bölümde olduğu gibi, kendininkilerle tam anlamıyla örtüşmesi enderdi. Yönetmenliğini, senaryonun ya da en azından ilk taslağın başka bir yazar tarafından yazılmış olduğu bir noktada üstlendiği filmlerin bile, açıkça Fassbinder’in imzasını taşımaları ve onun kişisel leitmotiflerine sadık kalmaları, mutlaka böyle bir kişisel ilgiyle de bağlantılıdır. *Lili Marleen* ve *Querelle*, bunun kanıtlarıdır. Tabii bu filmlerden önce —ki Fassbinder’in sanatsal biyografisi, bir yöntem ve hedefe sahip olduğunu bu noktada gösterir— bazı başka çalışmaların, *Kutsal Fahışeden Sakın*’dan önceki ilk etütlerin de yapılması gerekliydi: *Rio Das Mortes* gibi komedi denemeleri ya da *Niklashaus Yolculuğu* (Die Niklashausser Fahrt) gibi bir kuramsal mesel ve tabii, bunların ardından gelen, yalınlıklarının yanı sıra, titizlikle tasarlanmış gündelik hayat öyküleri...

Fassbinder’in hem eleştirmenler hem de izleyici önündeki ilk büyük başarısı *Seyyar Satıcı* (Händler der vier Jahreszeiten), onun Alman tarih yazımına girişinin de başlangıcıdır. Fassbinder’in tarihi, resmi tarih yazımından ayrılır ve yıllıkların görmezden geldikleri şeyi saptar: yani kişisel mutluluk beklentilerinin ve bu beklentilerin geçirdikleri çarpık dönüşümlerin tarihini. Fassbinder, bu amaçla geliştirdiği özgün anlatım stratejisiyle, temelde imkansız sayılanı başarmıştır: melodramla gerçekçiliği bağdaştırmak. Bu sayede melodram türünü, küçük burjuva kahramanlara da açabildi. *Seyyar Satıcı*’da patırtılı hiçbir şey olmaz; Fassbinder’in bazı başka filmlerinden tanıdığımız coşkulu tonlar ve daha da önemlisi, pek çok Alman meslektaşının takılıp kaldığı, tepeden bakan toplumsal eleştiri ayinleri yoktur burada. Fassbinder’in anlattığı çöküşün durakları, gündelik sıradanlıklarıyla sarsıcıdır. Fassbinder, Federal Al-

manya'da pek seyrek rastlanan yazar-yönetmenlerden biri olarak, ne bu sıradanlıktan, ne de gerçekte varolan duygusallıktan korkar. Hans'ın yabancılar lejyonundan yuvaya dönüşü ve annesinin acımasız tepkisiyle açılan filmin, bu kısa girişi bile hiçbir kuşkuya yer bırakmaz: Bu adamın çöküşü, asla doyurulmamış sevgi ihtiyacından, kırılğanlığından ve yıkılmış düşlerinden olacaktır. Anne, örneklerden yalnızca biridir; karısının ve ailesinin, dostları ve sevdiklerinin tepkisi de daha farklı olmaz; bu insanlar, toplumsal konum simgelerine sarılır ve soğukkanlılıkla kendi kişisel yararlarının hesabını yaparlar. Bu koşullar altında, bir meyva arabasıyla Münih'in arka avlularını dolaşan birinin sonu ancak kötüye varabilir. Fassbinder, soyut bir toplumsal sisteme hiçbir zaman önem vermez; hayatı somut koşullarında arar o. Yönetmenin fiziksel ayrıntılarına, arka avluların labirentsi kuytulduğuna, muşamba masa örtüleriyle, duvarlarda asılı kitsch'lerle dolu küçük burjuva evinin sınırlılığına ya da bir meyhanenin hüznüne yönelmiş bakışı, bunun bir sonucu olarak ağırlık kazanır. Dil de, kahramanın kendi duygularını dile getirmekteki beceriksizliği de bu bakışın bir parçasıdır. Kahramanın özlemleri ve düşleri bile bir sübap ararlar: Hans'ın sancılı bir aydınlanma anında kırıdığı, ağdalı plakta bulunan bir sübap.



1972'de çekilen Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları, Fassbinder'in aynı adlı tiyatro oyununa dayandırılmıştır. Başarılı bir modacı, başka bir kadına, tutkulu bir aşkla bağlanır. Margit Carstensen (Solda) ve Hanna Schygulla.

Anne: Lejyona katılmış olman senin sorunun. Ama ya Wagner'lerin Manfred'i gibi, sevimli, candan bir oğlanı da beraberinde sürüklemen. Ana babasından neler çektim ben! Beni sorumlu tuttular, beni! Döndü mü o da?

Hans: Manni öldü.

Anne: Hep aynı hikaye. En iyiler ayazda kalırken, senin gibi biri dönüyor.

(Seyyar Satıcı'dan; FF)

Pek çok izleyici tarafından, çağımıza özgü güncel bir öykü olarak görülmüş olsa bile, geçmişe gönderme yapan çok sayıda ipucu vardır *Seyyar Satıcı*'da. Fassbinder, ellili yılları, daha sonraları *Maria Braun'un Evliliği*, *Lola* ve *Veronika Voss'un Özlemi* (Die Sehnsucht der Veronika Voss)'nden oluşan üçlemesine de konu edindiği ekonomik mucize döneminin kurallarını anlatıyordu burada. Bu üçlemenin filmleri, happy-end'lere tüm benliğiyle yabancı kalsa da, karakterlerinin mutluluklarına —sanki onlar adına sorumluluk taşıyormuşçasına— sırt çevirmeye yanaşmayan bir kuşkucunun öyküleridir. Erken ölümünün koşullarıyla, kişilerinin deneyimleri arasındaki örtüşmenin boyutları ve hayatının, sanki kendi yarattığı bir öykü gibi, nasıl o son ana doğru yöneldiği, ancak geriye bakıldığında açıklık kazanır.

Seyyar Satıcı'nın başarısından sonra Fassbinder'in yerindeki çoğu yazar-yönetmen, öykü anlatmanın kendine özgü, sağlam bir yolunu bulduğu bilgisine sarılırdı. Oysa Fassbinder, yeni olanakların peşindeki arayışını sürdürmek üzere yeniden yollara düşmüştü bile. Bu arayışın sonucu, ustalıkla stilize edilmiş, ironik olduğu ölçüde saplantılı bir oda oyunu özelliklerini taşıyan *Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) oldu. Neredeyse klostrofobik bir saplantıyla tek bir mekanda, taklit lükslerle dolu bir apartman dairesinde yoğunlaşmış bu film, kendilerini duygusal ayinlerin iştirik düellolarına kaptırmış iki ka-

dının mücadelesini anlatır: Her sözün, gizli, dile getirilmemiş bir hedefe yönelik gibi görüldüğü bir oyundur bu: erk ve hak iddiaları, kıskançlık ve sahiplenme hırsı çevresinde dolanan bir oyun. Öykünün eşcinsellik boyutu, yalnızca olay örgüsünün saydamlığına hizmet eder ve bir an olsun, sözümona cezbedici bir erotizmin emrine sokulmaz. İster heteroseksüel, ister eşcinsel olsun, ilişkilerdeki savaşlar ve yaralar, Fassbinder için, yalnızca yüzeyde farklılaşırlar. *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı* (Faustrecht der Freiheit)'nda, Franz ve Eugen arasındaki aşk öyküsü, kaçınılmaz biçimde bir sömürü ve yıkım öyküsüne dönüşüyorsa eğer, bu, cinsiyetlere ya da bireysel cinselliğe özgü bir sorun değil, kökeni toplumsal hareket noktalarında aranması gereken bir sorundur. Proleter Franz'ın, bir girişimcinin oğlu olan Eugen tarafından sömürülmesi için bir plan bile gerekmez; içselleştirilmiş sistemin işleyişi yeterlidir bunun için. *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı*'ndaki eşcinsel baskı, ilkesel olarak *Martha*'daki heteroseksüel baskıdan daha farklı yürümez.

Petra Von Kant'ın *Acı Gözyaşları* ve Franz Xaver Kroetz'le tatsız bir ilişki sonrasında sinemaya uyarladığı *Yaban Geçidi* (Wildwechsel)'nin ardından, Fassbinder'in *Seyyar Satıcı*'daki yalınlığa yeniden dönüşü, *Sekiz Saat Bir Gün Değildir* (Acht Stunden sind kein Tag) adlı televizyon dizisiyle gerçekleşti: Bu, Weimar Cumhuriyeti'nin proleter sinemasını yeniden canlandırmayı deneyen, *Berlin İşçi Filmleri*'ne verilmiş açık bir cevaptı. Bu dizi, tartışmalı bir eser olarak kaldı. Dogmatik savlara bağlı pek çok eleştirmene fazlasıyla kişisel, yani fazlasıyla apolitik görünmüştü; özellikle de dizinin ilk beş bölümünde işçi sınıfı mücadelesinin sendikal örgütlenme biçimlerine yer verilmemiş olması... Fassbinder'in, yeni bölümler çekerek, yakınılan bu açığı dengelemek istediği bir zamandaysa, dizi uzun boylu açıklamalara gerek görülmezsizin yayından kaldırıldı.

Klaus Rainer Röhl (K): *Erika Runge ya da Günter Wallraff'tan Schübel/Gallehr'inkilere dek, emeğin dünyasını görüntüye getirmeyi deneyen, o gerekli ve*
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

yararlı belgesel filmlerin tümü birden, Fassbinder-dizisinin, görünüşte durağan ve naif bir biçimde çizilmiş aile manzaraları içinde sunulan, o kısa öğrenme süreçleri kadar geniş bir bilinç değişimine yol açmamıştır.

Peter Märthesheimer (IFv): Film yapabilen, senaryolar yazabilen, duygulardan biraz anlayan ve izleyicide duyguların nasıl uyandırılacağını bilen adam oydu. Ve aslen dizide söz konusu olan da budur. Deyim yerindeyse sözler üzerinden değil, duygular üzerinden aydınlanma. Ortak çalışmamız, öyküleri birlikte kararlaştırmaktan ibaretti; biz bunları, bunların nesnel içeriğini redaksiyonda araştırdık, sonra Fassbinder, senaryoları tamamıyla tek başına yazdı. Ben eğitimim bakımından sosyoloğum ve bu alandaki bilgilerimi kattım çalışmaya. Fassbinder öğrenmeye çok hevesliydi zaten ve daima işçi sınıfı meselesinin de anlatılmasını istiyordu. Ama aslında onun için önemli olan, bir büyükanneye de ihtiyacımız olduğunu söylemekti. Bir büyükanneyi hiç düşünmemiştim ben. Büyükanneyi o düşündü; onu Luise Ullrich'in oynaması gerektiğini de...

Bir yazar ve yönetmen olarak Fassbinder'in eseri, daima yeni topraklara girme kararlılığının izini taşır; oraya şaşmaz bir biçimde hep kendi öykülerini ve motiflerini taşısa bile. Kurnaz şifrelerle kurduğu bilim-kurgu filmi, *Teldeki Dünya* (Welt am Draht)'da günümüzün çok güncel bir öyküsünü, tek kişinin, tüm hayatı denetleyen bir tekelin sınırsız gücüne karşı mücadelesini fütürist görüntülerle anlatır. Burada yeni olan, görüntülerdir; kibernetik motifidir. Oysa olay örgüsü, Fassbinder'in ilk filmi, *Aşk Ölümünden Soğuktur*'dan yalnızca öze ilişkin olmayan bazı noktalarda farklılıklar gösterir: Küçük pezevenk, bu kez bir bilimadamı olmuştur, suç çetesi ise nüfuzlu bir tekel. Yani kahraman, Fassbinder'in eserindeki merkezi sorulardan biriyle karşı karşıya kalır yine: Bir birey, hayatta kalabilmek uğruna işbirliğine girdiği bir topluluğun gücüne karşı, kendisini nasıl koruyabilir ve taktikle yolsuzluk arasındaki ayrım çizgisi nereden geçer? Bu soru, kendisi de -kısmen bile olsa- resmi ödeneklere bağımlı bir yönetmen olan Fassbinder'i hiç rahat bırakmamış olmalıdır ve görü-



Rio Das Mortes, 1970; Michael König ve Rudolf Waldemar Brehm

nüşte pek de bağlayıcı sayılamayacak *Lili Marleen* gibi bir ticari filmin bile odak noktasını oluşturur.

Amerikalı Asker (Der amerikanische Soldat)'deki hizmetçi kız, laf arasında, bir Türk tarafından öldürülmüş olabilecek bir Alman kadının öyküsünü anlatır. Üzerine "A" harfi kazınmış bir mühürlü yüzük, zanlıya giden yolu gösterir, ancak zanlının iyi bir savı vardır: Adı Ali olan bir sürü Türk var. *Tüm Türkler'in adı Ali'dir*, *Amerikalı Asker*'den üç yıl sonra yapılan *Korku Ruhu Kemirir* (Angst essen Seele auf)'in de ilk başlığıydı aynı zamanda. Bu örnek, Fassbinder'in öykü ve filmlerinin, önce küçük anekdotlar biçiminde oluşarak, nasıl yavaş yavaş geliştiğini ve değiştiğini gösterir. *Korku Ruhu Kemirir*, yalın kesinliği ve duygusal niteliğiyle *Seyyar Satıcı*'ya bağlanır: Burada söz konusu olan, farklı insanların, yönetmene göre, son derece Almanlar'a özgü bir tavırla dışlanmalarıdır yine. Bu dışlanmışlık, ancak onlardan yararlanılabileceğinin keşfedilmesiyle kırılır. Türk işçi Ali, kendisinden adamakıllı yaşlı bir Alman temizlikçiyle, Emmi'yle evlenmiştir. Çiftin çevresinde, önyargıların zorba diktatörlüğü hüküm sürer, ancak Ali ve Emmi'nin sömürülme istemleri daha

Ein Farbfilm von Rainer Werner Fassbinder

DER HÄNDLER

der vier Jahreszeiten



filmverlag der autoren

Seyyar Satıcı'nın afişi; bu film, Fassbinder'in ilk büyük başarısı olmuştu.

bir sınırlandırılmışlığın sahneleri



Effi Briest

nach Theodor Fontane

Effi Briest	FRAU HANNA SCHYGULLA
Baron v. Insterlilien	HERR WOLFGANG SCHENCK
Major Crampas	HERR ULLI LOMMEL
Frau Briest	FRAU ILLO PEMPEIT
Herr Briest	HERR HERBERT STEINMETZ
Herr Apotheker Cieschöbler	HERR HARK BOHM
Roemtha	FRAU URSULA STRÄTZ
Johanna	FRAU IRM HERMANN
Kreus	HERR KARL SCHEYDT
Gebietsschatz Wüllerdoerf	HERR KARL-HEINZ BOHM
Gebietsschatz Rammochtsol	HERR RUDOLF LENZ
Annas (Effis Tochter)	FRL ANDREA SCHÖBER
Das Trippelt	FRAU BARBARA VALENTIN

Buch und Regie Roman Werner Fomander - Ausstattung Kurt Raab
Kamera Jürgen Jürges/Dietrich Lohmann - Kostüme Barbara Baum - Musik Sibylle Danneberg

Fassbinder, tam da günlük hayat anlatılarında, olaylar ve duygulanımları, yapay "vaka incelemelerine" indirgemeksizin, canlı ve çelişkili öyküler olarak, püf noktasından çarpıcı bir biçimde yakalamayı biliyordu. Genelde yalnızca yapay bir kibrin ifadesi olarak ortaya çıkan açıklık ve yalınlık korkusu, ona tümüyle yabancı kalmış olmalıdır. Onun korkularının çıkış noktaları daha farklıydı. Kimliğini tehlikeli denebilecek boyutlarda yaptığı işte bulan, Fassbinder gibi bir yönetmen söz konusu olduğunda —onun inanılmaz üretkenliğini açıklayan şeylerden biri de budur— özel ve mesleki alanları birbirinden ayırdetmek neredeyse imkansızlaşır. İş, onun kişisel ilişkileri için belirleyici bir alan oluşturmuş gibiydi; belki biraz da dostlarıyla özel ilişkilerinde duyduğu başarısızlığa uğrama korkusu yüzünden, bu iki alanı kararlılık ve inatla birleştirmeye çabalıyordu.

Rainer Werner Fassbinder (FN): *Birlikte çalıştığım insanların büyük kısmını yeni tanırıyordum, durum farklı olur tabii. Ama bunun, işin ciddiyetiyle hiçbir ilişkisi yok. Çekim yerine gitmekten duyduğum keyifle bir ilişkisi var yalnızca; eğer insanlarla tanıyor ve onlarla uzunca bir süreden beri birlikte çalışıyordum, aldığım keyfin daha büyük olduğunu düşünüyordum. Belki bir parça da korku duyduğum için —yok, doğru değil bu; artık korku duymuyordum, eskiden, yeni başladığım zamanlarda çok korkardım. Yine de benim için en iyi durum bir ekibin, tümüyle tanıdığım, hepsi de birbirini tanıyan ve zorluklarını ya da hatalarını olabildiğince iyi bilen insanlardan oluşmasıdır. Ekibin yüzde seksen ya da doksanı bu biçimde oluşur, aralarına da iki-üç yeni insan katılırsa, harika buluyordum bunu.*

Tabii ki başkalarından yararlanıyordu Fassbinder. Alıştığı iş arkadaşlarının çevresinden yoksun olsa, böylesine kapsamlı bir eseri asla gerçekleştiremeyeceğini, kendisi de daima vurgulamıştır. Dolayısıyla, stüdyoda çekilmediği sürece pek çok yapımda, mekanların seçimini temsilcilerine devretmiş ve bu mekanları çekim gününden önce de görmemiştir. Bu mekan arayışının temelini, Fassbinder'in, bir çekim yerinin vasıflarına

ilişkin yaptığı açıklamalar oluşturunuyordu. Fassbinder, bu temsil ilkesi sayesinde sınırsız zaman kazanmıştır doğal olarak, ama öncelikle peşinde olduğu bir başka hedef vardı: mekanlarla ilişkide belirli bir kendiliğindenliği sağlamak.

Rainer Werner Fassbinder (DbR): *Bir mekana girdiğim ve tasarlamış olduğum sahneyi gördüğüm anda, benim için planlar da oluşur; yeni bir mekanda yeni şeyler vardır benim için; daha önceden tanıdığım mekanlara oranla daha heyecan verici şeyler. Ama mekanların, hakkımda fikri olan bir kişi tarafından bulunması gerekir.*

Fassbinder, uzun süre filmlerini özgün mekanlarında çekmeyi ve atölyedeki çalışmadan kaçmayı yeğledi. Uzun metrajlı, konulu filmleri arasında, *Querelle*, başından sonuna dek stüdyoda gerçekleştirilen tek filmiydi. Doğal ortamlarda çok ender olarak çalıştı: *Veba Tanrıları*'ndaki helikopter çekimi ya da *Fontane Effi Briest*'deki kumsal sahneleri gibi, insana bir özgürlük duygusu telkin eden genel manzara planlarının sayısı, tüm eserleri içinde yok denecek kadar azdır. İster arka avlular olsun, ister modern bodrum katları: Fassbinder'in görüntüleri, görsel sınırlamalara duyulan bir ihtiyacın damgasını taşır ve kameranın konum ve hareketlerini yönlendiren belirleyici eğilimler bu sınırlamalardan kaynaklanır. Ancak çekim mekanlarının seçimi hiçbir zaman, yalnızca pragmatik kaygıların sonucu değildir. Fassbinder, Almanya'yı pek çok bakımdan sınırlı bir ülke olarak görüyordu ve tüm filmleri de bu sınırlılığı anlatır. Kapı çerçeveleri, pencere doğramaları, aynalar ve yatay ya da dikey pek çok başka çizgiyle sınırlandırılmış karakterleri, daima kapatılmış gibi bir izlenim bırakırlar. Plan çerçevesi içindeki ek çerçeveleme, Fassbinder'in filmlerini tanımak açısından, herhalde en büyük kolaylığı sağlayan özelliktir.

Fassbinder'in, filmlerini sezgileriyle, yani şu ya da bu biçimde bir sanatsal içgüdü temelinde çektiği söylenir. Ne var ki, bu hakikatin yalnızca bir parçasıdır. Sözgelimi *Fontane Effi Briest* gibi bir eserin plan plan incelenmesi, sahnelemenin en ince ayrıntısına kadar, bir uyarlanmış bir

estetik tasarım tarafından da yönlendirildiğini ortaya koyar. Tüm filmde, sınırlılığı ve kapatılmışlık durumunu anlatmayan tek bir plan yoktur. Daha ilk görüntü, yani Briest ailesine ait evin genel planı bile karanlık ağaçlar ve onların gölgeleriyle çerçevelenmiştir ve bu ilke iç çekimlerde de sürer. Serbest bakış engellenmiştir; görüntünün kıyılarındaki karanlık yüzeyler, karakterler üzerinde güçlü bir görsel baskı uygular; pek az, ama tanımlayıcı istisna dışında, gökyüzüne çevrilmiş bakışın önü kapalıdır. Kamera, çerçevelerle küçük kare ve dikdörtgenlere bölünmüş camlı kapı ve pencerelerin ardından bakar sürekli. Kişiler, sanki parmaklıkların ardında hareket ediyormuş gibi görünürler; bu, onların toplumsal durumlarıyla da örtüşür.

Fassbinder'in, estetik tasarımını ne denli açık bir biçimde uyguladığı, yapım sürecinden de anlaşılır: *Fontane Effi Briest*'in çekimine 1972 yılının sonbaharında başlanmıştı, ancak ardından on iki aylık bir ara vermek zorunda kalındı ve Fassbinder, çekimleri ancak Ekim 1973'ten itibaren sürdürebildi — ancak bu kez başka bir kameramanla birlikte... Buna rağmen, bir kez seçilmiş olan stil araçları değişmedi. Filmde, Effi Briest'le Binbaşı Crampas'ın ilk karşılaşmaları, sahnelenişi bakımından küçük bir başyapıttır ve Fassbinder'in imzası açısından, örnek oluşturacak bir değer taşır. Effi ve kocası, konuklarını evde karşılarlar; ardından Effi'yle Crampas'ı dışarıda görürüz: Resmin sağında, Effi'nin kızını yatırmış olduğu kundak vardır, anne kundağın solunda, biraz ilerde durur; Crampas ise ortada, yani görünür biçimde anneyle çocuğun arasında sıkışmıştır. Bu planı, çekim-karşıçekim-planlarından oluşan bir kurgu izler; aynı anda, kamera da bu ikiliye yaklaşmaktadır. Yakın planda, Crampas'ın Effi'ye yönelmiş kışkırtıcı bakışları görülürken, dış'tan — tüm film sonradan seslendirilmiştir— çocuk ağlamaya başlar. Bunu izleyen planda, kamera yine evin içindedir; bir camlı kapıdan dışarıya bakar: sanki kocası, Effi'yi izliyormuşçasına. Effi, görsel olarak, kapı kanadının küçük, cam bölmelerinden biri içine hapsedilmiş gibidir: çerçeve içinde

çerçeve. Bu bölmeden çıktığında, aynı yere Crampas girer; hemen ardından, ileride sevgilisi olacak adamla görüntüde kısacık bir an için birleşmek üzere döner Effi. Sonra eve doğru yürür; kamera hâlâ bölmelere ayrılmış kapıdan bakmaktadır. Planın sonunda, kadın kapının eşiğine kadar vardığı zaman, bedeni kapının küçük çerçeveleri tarafından eklemlere ayrılır. Bir çerçeve çitasının üst kısmında başı belirir, daha aşağıda, görüntünün ortasında bedeni, en alt bölmede ise bacakları: Bu kısa sekans-
ta, daha sonra olacakları, saf görsel bir yoldan anıştırmış ve öncelemiştir Fassbinder. Filmin her görüntüsü, aynı zamanda *Fontane Effi Briest*'in anlattığı tüm öyküye dair bir bilinci içerir.



Özgürlüğün Zorbalık Hakkı, 1974



Oysa Tek İstedığım Beni Sevmeniz, 1975

“her yana saldırıyorum işte”



Karlheinz Böhm (IFv): Frankfurt'ta, Theater am Turm'daki bir olayı daha dün gibi hatırlıyorum: Birlikte Çehov'un *Vanya Dayı'sını* yapıyorduk orada ve bana Küster Ana'nın *Cennete Yolculuğu'nun* senaryosunu getirmişti. Senaryoyu okudum, sonra çizmeleri ve geniş kenarlı şapkasıyla oturmakta olduğu müdüriyet odasına gittim ve dedim ki ona: "Söylesene bana; şimdi bu metni okudum ben. Senin sağcılara karşı olduğunu biliyorum, solculara karşı olduğunu biliyorum, aşırılara karşı, şunlara karşı, bunlara karşı; peki sen kimden yanasın Allah aşkına?" O zaman kısa bir sessizlik oldu; sonra çizmelerini masadan indirdi, gözlerini ardına kadar açtı; aslında bu soruya kendisi de şaşırılmıştı. Sonra bana cevap verdi: "Biliyor musun, ben her yerde bir şeylerin yandığını, bir şeylerin ters gittiğini ve bir şeylerin kokuştüğünü görüyorum yalnızca. Ve bu ister sağda olsun, ister solda, ister yukarıda, ister aşağıda: ben her yana saldırıp duruyorum işte." Fassbinder buydu.

Sonuçta tüm bir kuşağı, 68 yılının coşkusundan çok daha güçlü bir biçimde belirlemiş olan politik yurtsuzluk, hiçbir Alman film yönetmeni tarafından, Fassbinder kadar radikal bir açıklıkla sahiplenilmemiş; hiçbir kendi çaresizliğini Fassbinder kadar insafsızca dile getirmemiştir. *Küster Ana'nın Cennete Yolculuğu*'nda, kişisel bir felaketin ardından, bir işçinin dul karısına, sol grupların arasında boş yere güvenli bir sığınak aratır Fassbinder: Kadın, her grubun kendi ideolojik hedefleri için kullandığı bir vaka olarak kalacaktır. *Küster Ana'nın Cennete Yolculuğu*, Berlin Film Festivali çerçevesinde, özel bir gösterimle ilk kez izleyiciye sunulduğunda, şiddetli hakaretlere uğramış, ama içeriksel bir tartışma doğmamıştı; filme, Komünist Partisi'ni karaladığı gerekçesiyle bile saldırılmıştı. Gerçekten Fassbinder, o dönemde bağımsızlığını her yöne karşı koruyan tek Alman film yönetmeniydi belki de; onun yeri, sanatçıların ait oldukları yerdin: tüm koltukların, ideolojik cephelerin arasında. Bir açmazı ancak bu sayede anlatabiliyordu, ki bu ülkede, o açmazın acısını çeken tek kişinin de, Fassbinder'in filmindeki kadın kahraman olmadığı kesindir. O, kendi duruşunu tartışmaya açarken de daha insafli davranmamıştı. Stammheim¹'dan ölüm haberlerinin geldiği ve kaçırılmış bir

Lufthansa jetinin, Mogadishu'daki iniş pistinde beklediği bir sırada, Fassbinder'in *Sonbaharda Almanya* için çektiği epizodik bölüm, somut ve soyut bir soyunma belgesi olmuştur. Annesiyle sürdürdüğü, amansız bir tartışmada kendi politik hayallerini dile getirmeye çalışır Fassbinder: Bunu ancak olumsuz yoldan başarabilir; tanımlayabildiği, yalnızca neyi reddettiğidir. Politik ütopyası fazlasıyla bulanık kaldığı gibi, -daha da kötüsü- savunduğu politik idealleri pratikte, bir nüve olarak bile gerçekleştirmekten aciz olduğunu göstermek üzere, kendisini de suçüstü yakalar; özellikle de dostu Armin Meier'le ilişkisinde.

Fassbinder'in kişisel tutumlar alırken gösterdiği cesaret, büyük yapımlarının başarısı olmasa asla çekemeyeceği, daha küçük bütçeli filmlerini ayırdeden bir özelliktir öncelikle. Uluslararası bir çapa ulaştıktan sonra, "daha özel", küçük bütçeli yapımlara duydukları ilgiyi kaybeden diğer ünlü meslektaşlarından ayrıldığı bir nokta da buydu. Yazar-yönetmen sineması anlayışı, seksenli yılların sonuna doğru haklı olarak gözden düşmüş olabilir, ancak Fassbinder'in hayata geçirdiği biçimiyle, Almanya'da film çekmenin uzun vadede en anlamlı yoluydu bu.

Geriye bakıldığında, o sözümona "yanlış yolların", yani kamuoyunda neredeyse hiç ilgi görmeyen ve eleştirmenlerin bir kısmını, Fassbinder'in vaktinden önce tükendiği yolunda spekülasyonlar yapmaya iten filmlerin de, onun eseri içinde pekâlâ bir yeri olduğu açıklık kazanıyor. Kasvetli ve zehir zemberek bir fars olan *Şeytan Mayası*'yla, keder dolu mahrem bir eser yarattığı açıktır: Tüm diğer filmlerine oranla daha sınırlı bir biçim kaygısı gösterdiği bu filmde, ruhundan taşan hiddetle, neredeyse düşmanca bir tutumla, bir sanatçı portresi çizmiştir; ta ki, tüm bu karabasan, sonunda alaycı kahkahalar arasında boğulana dek. *Şeytan Mayası*'nda Kurt Raab, Stefan George'nin şiirlerini aşırarak yetinmeyip, işi bizzat George olduğu hezeyanlarına kadar varıran, düşkünlüğü abartılı boyutlar kazanmış bir şairi canlandırır. Fassbinder'in bu öyküyle, aynı zamanda çok son bir travması, *Martha* adlı filminin senaryosu

için, farkında olmadan Cornell Woolrich'in bir kısa öyküsünü kullandığı zaman yaşadığı deneyimi ele aldığını gösteren pek çok nokta vardır.

Peter Märthesheimer (IFv): Çekimin başlamasından iki-üç hafta önce, masamın üzerindeki senaryoyu karıştıran biri dedi ki: "Bu öyküyü biliyorum ben; telif hakkı olarak ne ödediniz?" Başımdan aşağıya kaynar sular boşaldı. Söz konusu eserin, o sırada Almanya'da henüz yayınlanmamış bir Amerikan kısa öyküsü olduğu ortaya çıktı. Öykü ve ayrıntılar tıpatıp uyuyordu. O zaman telif haklarını satın aldık; çok ucuzdu zaten; ve böylece filmi çekebildik. Öyküyü getirip, 'bana bunun haklarını alın, filme çekmek istiyorum' demek Fassbinder için hiç sorun olmazdı. Bu olay şöyle açıklanabilir: Annesi, zamanında bu öyküyü çevirmişti; kitap bir biçimde ortalarda dolanmıştı herhalde. Fassbinder, çocukken bunu —tabii İngilizce'sinden— okumuş, sonra da unutmuş ya da bilinçdışında saklamış olmalıdır.

Çin Ruleti de bir iç buhranın eseri olarak kabul edildi; oysa film, *Şeytan Mayası*'na dolaysız bir cevaptı: *Şeytan Mayası*'nda söz konusu olan, yalnızca yalanlardı, oysa bu kez acımasızca sürdürülen bir hakikat oyunu vardır odakta. Burada, Fassbinder ve kameramanı Michael Ballhaus, *Şeytan Mayası*'ndakinden farklı olarak, duyguları soğukkanlı bir biçimde denetlerler. Görüntüler, ustalıkla gerçekleştirilmiş bir yapaylığın izini taşır. *Çin Ruleti*, çekildiği dönemde neredeyse bir deneysel film sayılabilirdi yönetmeni açısından: Birbirlerini aldatan iki evli çift ve bazı başka kişilerin, sinsice hamlelerle hasımlarını kısıvrak yakalamaya yönelik bir psikolojik oyunu sürdürdükleri geniş iç mekanlarda gezinen kameranın, böylesine girift hareketler sergilediğine, Fassbinder'in filmlerinde nadir rastlanıyordu. Fassbinder bunu izleyen çalışmasında, bu iki filmin deneyimlerini, yani *Şeytan Mayası*'nın azap veren, umarsızlığıyla, *Çin Ruleti*'nde gösterdiği yeni ustalığı birleştirir. Oskar Maira Graf'ın bir romanından uyarladığı *Bolwieser*, bir küçük burjuvanın önlenemez düşüşünü anlatır ve şaşmaz bir biçimde, Rainer Werner Fassbinder'in eserindeki merkezi motive bağları böylelikle

Rainer Werner Fassbinder (AdP): Akli başında her yönetmenin yalnızca bir konusu vardır; çektiği film, daima aynı filmdir aslında. Benim için söz konusu olan, duyguların sömürülebilirliğidir; sömüren kim olursa olsun. Bu sömürü asla sona ermez. Sürüp giden bir konudur bu. İster vatan aşkını sömüren bir devlet, ister bir insanın diğerini harap ettiği bir ikili ilişki: Bunu, daima yeni çeşitlemeleriyle anlatabilirsin.

Fassbinder'in eserindeki en şaşırtıcı şeylerden biridir bu: Konusu ona ait olmayan ve en azından ilk senaryo taslağını kendisinin yazmadığı filmlerde bile, kendisine sadık kalmayı başarır. *Fontane Effi Briest* ya da *Bolwieser* olsun, Nabokov'dan uyarlanan *Işığa Bir Yolculuk/Despair* (Eine Reise ins Licht) ya da Genet'nin sinemalaştırıldığı *Querelle*, hatta senaryonun ilk taslağını, CSU²'ya yakınlığıyla tanınan Manfred Purzer'in yazdığı *Lili Marleen* olsun: Sonuçta ortaya, daima onun kişisel duygularının, korkularının, özlemlerinin ve tabii, leitmotifleri ve stil öğelerinin damgasını taşıyan apaçık Fassbinder filmleri çıkıyordu hep. Ve tuhaftır ama, kaynak aldığı edebi metinleri çarpıttığı ya da filmiyle onların gerisinde kaldığı suçlaması, tam da Fassbinder'e çok nadir yöneltiliyordu. Kendi ifadesine göre, Nabokov'un romanıyla yıllarca uğraşmış, ama sinemaya uyarlamak üzere bir başlangıç noktası bulmayı başaramamıştı. Çözüm, sonuçta *Işığa Bir Yolculuk/Despair*'in senaryosunu da yazar Tom Stoppard'la ortak çalışma içinde bulunmuştu ancak. Fassbinder'in o güne dek çektiği bu en pahalı filmde, yönetmenin kişiliği ilk bakışta Dirk Bogarde ve Andrea Ferreol gibi yıldızların ardında koybolmuş gibidir ve Berlin'de yaşayan bir Rus sürgünü, çukolata fabrikatörü Hermann Hermann'ın kısmen ölümcül bir sona doğru sürüklendiği bu kimlik değiştirme öyküsü, tipik bir Fassbinder konusu sayılmaz; Fassbinder'in kişilik izleri, ancak daha yakın bir bakışta gösterir kendini. “ ‘Deliliğin ülkesindeki’ özgürce heyecanları mümkün kılacak o güzel anarşi hakkında, ancak bölük pörçük bir fikrimiz var”, diye açıklıyordu Fassbinder. ‘Deliliğin ülkesi’ bu filmde ölümün sağladığı olanaklara karşı seçenek

oluşturma görevini üstlenmiş gibi görünmektedir Fassbinder'e. *Işığa Bir Yolculuk/Despair*, *Şeytan Mayası*'nın o umarsızlığına olduğu kadar, *Bolwieser*'deki ruhsal çözülmeye de bağlanır; üstelik bu ikinci filmle arasında dönemsel bir koşutluk da vardır: Her ikisi de, ufukta beliren nasyonal-sosyalizmin insanların beynini bulandıran, kargaşa dolu yıllarında geçer. Fassbinder ve Stoppard, tarihsel duruma ilişkin, Nabokov'un romanından kinden çok daha somut ve vahim işaretler verirler: Hermann Hermann'ın her şeye rağmen inatla görmemekte direndiği işaretler.



Işığa Bir Yolculuk/Despair, 1977. Fassbinder, o güne dek gerçekleştirdiği filmlerin en pahalısı olan bu eserde, Dirk Bogarde ve Andrea Ferreol gibi, uluslararası üne sahip oyuncularla çalışma olanağını bulmuştu. Bogarde, filmde yeni bir hayata başlamak isteyen, ama sonuçta akli dengesini yitiren, 1930'lardaki bir fabrikatörü oynar. Klaus Löwitsch (solda) ve Dirk Bogarde.

1 Alman terörist örgütü Kızıl Ordu Fraksiyonu (RAF)'nın dört önderi, yandaşları tarafından kaçırılan bir Lufthansa uçağına Mogadişu'da yapılan baskından bir gün sonra, 18 Ekim 1977'de, tutuklu oldukları Stammheim hapisanesindeki hücrelerinde ölü bulunmuşlardı.

2 Hristiyan Sosyal Birlik, Alman politik hayatında, merkez sağın en büyük partisi Hristiyan Demokrat Parti çizgisinin, Bavarya'da en güçlü olduğu bir parti olarak varlığını sürdürmektedir.

kontrpuantal tarih yazımı



Seytan Mayası, Bolwieser, Despair: Fassbinder, 1975 ile 1978 yılları arasında hayatı tehdit eden boyutlara varmış ruhsal bunalımlar üzerine, dikkat çekecek kadar çok film yapmıştı; bunlara daha sonraları, *13 Aylık Bir Yılda* ve *Sonbaharda Almanya* için çektiği bölüm de eklenecekti. Bu çalışmalar, daha o zamandan başyapıtına, *Berlin Alexanderplatz*'a giden yolu gösterirler. Ancak daha önce, sanki diğer çalışmaları sayesinde kendini saplantı ve buhranlarından kurtarmışçasına, belki de en popüler filmi ve dünya çapındaki ilk başarısını gerçekleştirecekti: *Maria Braun'un Evliliği*. Bu film, Federal Almanya'nın tarih yazımına bir katkı, ilk düşüncesi *Seyyar Satıcı* yıllarına dek giden bir projedir.

Maria Braun'un Evliliği Adenauer devrinin geniş bir özetini verir. Yönetmen, daha önceki tüm çalışmalarının deneyimlerini birleştirmeyi ilk kez başarmış gibidir: Sonuç, motifler ve ruhsal etkiler bakımından, Fassbinder'in çoğu filmine oranla daha zengin, sahnelemeyse daha az saplantılı ve takıntılıdır. Fassbinder'in leitmotifleri, vurguları, —“özel olana” indirgediği halde— örnek sahnelere sarıh ve çelişki dolu bir hayat katma konusundaki dahice yeteneği, kuşkuculuğu ve mizah anlayışı, yakın-tarih bilgisi, politik bilinci ve tabii, kendini yetiştirmek suretiyle çoktandır kazanmış olduğu teknik mükemmeliyet, bir kariyer öyküsü olan bu filmde, ekonomik sorunlar karşısındaki Yeni Alman Sineması'nın daima düşlemiş olduğu bir biçimi oluşturmak üzere birleşmişlerdir: *Maria Braun'un Evliliği*, popüler olduğu kadar eleştirel, eğlendirici olduğu kadar da politik bir filmidir. Ve bu film, Fassbinder'in, duyguların vakanüvisi olarak Almanya'nın ruhuna nüfuz etmeyi ne ölçüde başardığını gösterir. Maria Braun'un meslek kariyeri Federal Almanya'nın ekonomik yükseliş dönemine uygun düşer; sonunda, her şeyin kazanılmış gibi görüldüğü bir anda, her şey kaybedilmiştir aslında. Bern'de yapılan, 1954 Dünya Futbol Şampiyonası finalinin naklen anlatıldığı radyodan, “Almanya Dünya Şampiyonu”, sesi yükselir; sanki İkinci Dünya Savaşı'nın yenilgisi nihayet atlatılmış gibi cıplar ses. Ama aynı anda, filmin kahramanı

Maria Braun ve kocası ölürler. Maddi açıdan, artık zirvededir bu çift, ama bu uğurda hayatlarını harcamışlardır. Fassbinder'in tarih yazımı, Federal Almanya'nın resmi yıllıklarından bağımsız ve aykırı bir yönde gelişir: Özel hayatlar, yeniden-inşa dönemine ve yeni başlayan ekonomik mucizeye ayak uyduramamakla kalmaz, tam karşıt yönde gelişirler. İlerleme, bedelini talep eder ve bu bedel bir insan hayatı olabilir bazen. Fassbinder'in, senaryonun ilk biçiminden sapması anlamlıdır:

Hanna Schygulla (IFv): *Bir keresinde, Maria Braun üzerine, filmin sonu üzerine konuştuğumuzu hatırlıyorum: benim ölmek istemediğimi ve onun, eğer insan bu kadar ileri gitmişse, artık dönüş yoktur, dediğini... Eğer yeniden sıfır noktasına dö-nüldüğü saptanmışsa, o zaman yeni, heyecan verici bir şey başlıyor demektir. Ama o diyordu ki, eğer insan bu kadar ileri gitmişse, dönüş yoktur. Ancak anlaşılan bu konuşma , daha sonra kafasını bir biçimde meşgul etmiş; sonuçta, bir karma son çıktı ortaya. Senaryonun ilk taslağında kadın, bir virajda otomobiliyle kasten yoldan fırlar. Ama sonradan filmin sonu öyle çekildi ki, kadın gaz kesmeyi unutmuş muydu, yoksa bunu istiyor muydu: Bu tam olarak anlaşılmıyordu.*

Maria Braun'un Evliliği, bir üçlemenin ilk bölümüydü. Fassbinder'in, üçlemeyi mutlaka bu biçimiyle planlamış olduğu düşünülmemelidir; tersine günümüze dek getirmeyi istiyordu onu. Üçlemenin ikinci bölümü olan *Veronika Voss'un Özlemi*, ancak üçüncü bölümden, yani *Lola*'dan sonra oluştu.

Veronika Voss'un Özlemi de ölümle son bulur. Filmin çıkış noktası, eski Ufa¹ yıldızı Sybille Schmitz'in savaş sonrasındaki kaderidir. Veronika Voss, geçmişinin şatafat ve şöhretini düşler, yeniden-inşa döneminde kendine bir yer açmayı başaramaz ve anıları, yaşadığı dönemin üstesinden gelmesini engeller. *Veronika Voss'un Özlemi*, *Maria Braun'un Evliliği*'nin tersine, eski Ufa filmlerinin stil öğelerini de yansıtan, alabildiğine acı, kasvetli ve sert bir filmidir. Ufa ve Treblinka, filmin anahtar kavramlarıdır: Sabuk Di Vanna kitaplarını keşfetmeye çalışan bir muhabir

tarafından araştırılan geçmiş deneyiminin, parıltı ve dehşetin bir karışımı olduğu anlaşılır. Durumla daha kolay başedilebilmesi için toplum, elal-tında uyuşturucuları bulundurur. Para hırsına ket vurmayan bir kadın doktor ve Sağlık Müdürlüğü'ndeki suçortağının, kurbanları için sağladıkları morfin simgesel bir anlam da taşır: Bu, kendi tarihiyle hesaplaşmanın, Almanlar'a özgü biçimidir. Fassbinder'in merakı, yine çok kişisel bir biçimde Alman tarihinin izlerini kazımaya başlayan, Alexander Kluge'nin *Vatansever Kadın* (Patriotin)'ı, Gabi Teichert'in merakını andırır biraz. Yalnız Fassbinder'in sorguladığı iki yüzyıl değildir; iyi kötü, bir yarım yüzyılla yetinir o.

Rainer Werner Fassbinder (FN): *Büyük olasılıkla pek çok insanı ürküten şeyin, sonuçta onları duyarlı kılacağını da umuyorum: Alman tarihinin ne olduğu konusunda da... Bu gerekli ve zorunlu aynı zamanda. Çünkü Alman tarihinin ne olduğu konusu, bir kez daha bilinçdışına itilirse eğer, derinlerde bir şeyler yeniden kaynaşmaya başlayacaktır. 'Üçüncü Reich' aracılığıyla, tüm bunlar sorgulanmış olmadı.*

Bir siyah-beyaz film olan *Veronika Voss'un Özlemi*'nde, Fassbinder'in ışık ve gölgeyi kullanışı son derecede aydınlatıcıdır: Geleneksel siyah-beyaz kullanımının tersine, burada tehlikeler tuzaklarını karanlıkta kurmazlar; filmin ölümcül anları, ışık sahnenin ya da kelimenin tam anlamıyla, olayların üzerine düştüğünde ortaya çıkar daima. Veronika Voss'un, öldürücü dozda uyku hapı aldığı, doktor muayenehanesindeki oda neredeyse beyazdır; sığılabilecek gölgeler yoktur ve kapı dışarıdan kilitlenmiştir. Fassbinder bu filmin sonunda da, ilk senaryodan ayrılıyordu yine:

Juliane Lorenz (IFv): *Burada söz konusu olan, senaryoda bir sekans daha olmasıydı: Veronika Voss'un, 'İmdat' çağırmaya —yani bunu yazmaya— çalıştığı bir sekans. Bir kâğıdın üzerine 'İmdat!' yazmıştır. Karşıda, karşı binadaki bir pencerenin ardında, mongoloid bir çocuk vardır; çocuk yalnızca bakmaktadır ve orada, 'İmdat!' yazmış bir kadın görür. Voss, kâğıdı yukarıya asmaya ya da yüksekte tutup göstermeye çabalar ve tekrar aşağıya kayar. Bunlar iki plandı: benim çok sevdiğim iki*

plan. Ama Rainer dedi ki: “Hayır, yardım çağırılmaz artık. Son bu.”

Veronika Voss'un Özlemi, farklı dönemlerde geçen ve o dönemlerin de ötesine taşan bir film; anlatının geriye-dönüşlerle kurulmuş yapısı, kadın kahramanın bilincinde, geçmişi ve içinde yaşanan zamanı gelecektен yoksun bir biçimde içiçe geçiriyordu. Fassbinder tarafından, jenerikte “BRD 3³” olarak nitelendirilen *Lola, Veronika Voss'un Özlemi*’nden (BRD 2) daha önce yapılmıştı. Yönetmenin, yakın Alman tarihi içinde sürdürdüğü bir süre avı olan *Lola*’daki kadar şiddetli bir hicivle saldırdığına nadir rastlanır ve bu filmde sonra da benzer bir mizah anlayışıyla anlatmamıştır hiç. Fassbinder, sanki kendi canlılığından emin olmak istercesine, tüm kayıtları tarar ve izleyiciyi, ellili yıllarda oluşmakta olan Batı Alman refah toplumunun içine sürükler: Yalnızca çelişkilerin ve çelişkili insanların bulunduğu, ama artık en yakın geçmişe ilişkin hiçbir anı taşımayan bir toplumdur bu. Görece basit sayılabilecek bir çatışma durumunda —ciddi bir vatandaşın, hafif bir kadın için duyduğu tutkuda— bile, düşünülebilecek en riyakâr uzlaşmalara giren kişilerin hafızalarından silinmiş gibidir bu geçmiş. Burada, Maria Braun yıllarının, safdil ahlaksızlığı bile yoktur artık. Şimdi, yeniden-inşa döneminin ilk yıkımları ortaya çıkarken, en küçük bir alçaklık bile soğukkanlılıkla hesaplanarak yürütülür. “Üç milyona satın alınabilecek kadar bol ahlak yok bile”, diye çınlar bir müteahhitin sesi ve bu müteahhit, Konrad Adenauer’in, seçim kampanyasını “Deney Yok!” sloganıyla sürdürdüğü bir devrin serbest piyasa ekonomisinde lokomotif işlevini üstlenir.

1 Alman büyük sermayesiyle, devletin işbirliği sonucu 1917’de, Birinci Dünya Savaşı henüz sürerken kurulan yapım ve dağıtım şirketi. Ufa, kuruluşunu sinema sektörünün, sanayi burjuvazisi için cazip bir yatırım alanına dönüşmesine ve Alman devletinin, sinemayı ideoloji taşıyıcı bir aygıt olarak görmesine borçludur. Savaş sonrası kurulan Weimar Cumhuriyeti’nde, Ufa’nın ticari işlevi ağırlık kazanmışsa da, şirket bu alandaki Amerikan devleriyle rekabet etmekte zorlanmıştı. Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte, Ufa Goebbels’in elinde yeniden bir propaganda aracına dönüştürülmüştü.

2 1933 yılında, Hitler’in hükümet başkanı sıfatıyla parlamentodan çıkardığı olağanüstü yetkileri, çokpartili sistemi ortadan kaldırmak üzere kullanmasıyla başlayan ve 1945 yılına, yani İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna dek süren Nazi diktatörlüğü.

3 Federal Alman Cumhuriyeti’nin kuruluşu için - <https://rantey.org>



Hanna Schygulla, 1978 yılında çekilen *Maria Braun'un Evliliği*'nde başrol oynar: savaş sonrası Almanya'sının karmaşası içinde, tek başına mücadele vermek zorunda kalan ve özel hayatını meslek kariyerine feda eden, kendine güvenli bir kadın...

şeylerin ardına bakış



Fassbinder, *Kutsal Fahişeden Sakın*'da, hiç beklenmedik bir biçimde geliveren, üstelik oynadığı rolün zorunlu gereği sayılamayacak bir söz söyler: *Kabullendiğim tek şey umarsızlıktır*. Onun tüm filmleri de bu umarsızlığı anlatırlar; trajedilerinin yanı sıra, *Rio Das Mortes* gibi bir komedi ya da *Lola* gibi bir taşlama bile... Ancak bu umarsızlığı, başka hiçbir eserinde *13 Aylı Bir Yılda*'da olduğu kadar açık ve içten dile getirmemiştir. Yalnızca senaryosunu yazmakla kalmayıp, kamera, dekor ve montajını da üstlendiği bu filmde sahip olduğu kadar büyük bir özgürlükle hiç çalışmamıştı herhalde. Ve yazar-yönetmen sineması anlayışını da bundan daha köktenci bir tavırla uygulamamıştır hiç. Meslektaşlarından bazıları, başarılı yapımlarla kazandıkları paraları, sözgelimi gayrimenkule yatırırlarken, Fassbinder bu paralarla, destek fonlarının ya da televizyon yayın kurullarının onayını asla, ama asla alamayacağı filmler çekti. *13 Aylı Bir Yılda* ve *Üçüncü Kuşak* ancak böyle ortaya çıkabilmiştir.

13 Aylı Bir Yılda, yüzeyden bakıldığında, cinsiyet değiştirmiş bir erkeğin Frankfurt'taki bir kentsel cehennem ortamında geçen trajedisidir; ancak öykü, bu özel alanın çok ötesine taşar ve bu toplumun, biraz duyarlı olan her insan ve onun ilişkileri üzerinde uyguladığı yıkıcı gücü anlatır. Adı, bir zamanlar Erwin Weishaupt olan ve bir erkeğe duyduğu aşk sonucu ameliyatla cinsiyetini değiştiren Elvira Weishaupt, hayatının son günlerini cehennemi andıran bir karabasan olarak geçirir. Fassbinder'in, insani ilişkilerin satın alınabilirliğine ilişkin leitmotifi, başka hiçbir filmde bundan daha kaçınılmaz ve ölümcül bir mantık geliştirmemiştir: Cinsiyet değiştirme motifi, burada bir insanın kendi bedeninde yaşadığı yurtsuzluğun uç bir göstergesidir yalnızca. Eleştirmenler, Fassbinder'in kendi iç çatışmalarını aşma yönündeki bir çabayı da görmüşlerdir bu filmde. *13 Aylı Bir Yılda*'nın çalışmalarına başlamadan birkaç ay önce, Fassbinder'in dostu Armin Meier kendini öldürmüştü.

Rainer Werner Fassbinder (PFv): *13 Aylı Bir Yılda* adlı film, hayatının son beş günü içinde bir insanın başından geçenleri anlatır ve bu insanın, sonuncu, yani beşinci günü, başka bir günün izlememesi yolunda verdiği kararın, reddedilmesi gereken bir karar mı, yoksa en azından anlaşılabilir, hatta kabullenilebilir bir karar mı olduğunu kestirmeye çalışır. Film Frankfurt'ta geçer; özgül yapısıyla, burada betimlenen türden yaşamöykülerini neredeyse zorunlu kılan, en azından fazla ayırıksı göstermeyen bir şehirde. Frankfurt, sevimli bir vasatlığın yeri, karışıklıkların törpülendiği bir yer değildir; barışçıl değildir, modaya uygun bir bakımlılığı yoktur; Frankfurt, insanın her köşebaşında, her an ve her yerde genel toplumsal çelişkilerle karşılaştığı bir şehirdir. Gizlenmesi için, her yerde oldukça başarılı bir çalışmanın sürdürüldüğü çelişkilerle, en azından bunlara takılıp tökezlemediğiniz sürece yüzyüze gelirsiniz Frankfurt'ta.

Elvira Weishaupt'un karıştı, emlak komisyoncusu Anton Saitz'dır; Erwin onun için Elvira olmuş, o ise buna yalnızca gülmüştür. Kamera Saitz'ı göstermeden önce, izleyici onun Bergen-Belsen toplama kampında tutuklu kalmış olduğunu ve toplama kampı ilkelerini, artık meslek hayatında sürdürdüğünü öğrenir. Kurban, suçluya dönüşmüştür. Saitz perde de ilk kez görüldüğünde, tüm beklentileri boşa çıkarır: Tenis giysileri içinde genç bir görünüme sahiptir; tehditkâr olmaktan çok, çocuksu bir tavır içinde, koruyucularıyla bir Jerry Lewis filminden sahneler oynar. Anton Saitz, Fassbinder'in tiyatro oyunu, *Çöp, Kent Ve Ölüm* (Der Müll die Stadt und der Tod)'ün ve gerçekleştirilmemiş bir film projesi olan, *Dünya Da Ay Kadar Yaşanılmazdır* (Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond)'ın tematik alanına ait bir karakterdir besbelli. Fassbinder, hayatı boyunca, ancak bir kısmını gerçekleştirebildiği proje ve fikirlerle dolu olmuştu. *Hüznün İçine Yolculuk* (Die Reise ins Innere der Trauer) adını taşıyacak bir roman yazmayı planlıyordu ve 1982 yılı içinde, en azından *Ben Bu Dünyanın Şanslıyım* (Ich bin das Glück dieser Erde) adlı bir film daha gerçekleştirmek istiyordu. Bazı projelerini rafa kaldırmış; bazı

planlarından belki de caymıştı: *Çöp, Kent Ve Ölüm* adlı oyunun (bu oyun, Fassbinder'in İsviçreli dostu ve meslektaşı Daniel Schmid tarafından 1975 yılında, *Meleklerin Gölgeleeri* (Schatten der Angel) adıyla filme çekilmiştir) planlanan temsili, Frankfurt'taki galadan hemen önce, kamuoyunda yükselen Yahudi düşmanlığı suçlamaları üzerine iptal edildi. Aynı suçlamalar, Fassbinder'in film projeleri olan, *Dünya Da Ay Kadar Yaşanılmazdır* (Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond) ve bir Gustav Freitag uyarlaması, *Borç Ve Alacak* (Soll Und Haben) için de yöneltilmiştir. Fassbinder'in, bu suçlamalara kanıt oluşturabilecek tek bir sözü, dahası tek bir filmi yoktur. Söz konusu olan, gerçekleştirilmemiş senaryolar ve engellenen oyun olduğunda, engelleyiciler, Yahudi düşmanlığı olgusuna ancak yönetmenin tutumuna bakarak karar verilebileceği gerçeğini, peşin bir hükümle gözardı ediyorlardı: Bir *Venedik Taciri* (Kaufmann von Venedig) ya da bir *Nathan* da, Yahudi düşmanı bir tutumla çarpıtılabilir. Diğer taraftan nasyonal-sosyalistlerin gerçekleştirdiği en iğrenç Yahudi düşmanı film olan *Jud Süss*, Lion Feuchtwanger'in bir romanına dayanır ki, bu yazarı da "Yahudi düşmanı" olarak değerlendirmek saçma olurdu.

Günther Rohrbach (IFv): *Borç Ve Alacak*'la büyük bir fırsatın kaçırıldığını düşünüyorum. Gerçekten de güçlü Yahudi düşmanı hatlar taşıyan bu romana karşı, o dönemde çok yoğun önyargılar bulunduğunu ve filmin ya da projenin, bu önyargılar altında ezilebileceği olasılığını kabul ediyorum. Ama Fassbinder bu filmi yapsaydı, "Yahudi düşmanlığı" izleğini ve bu izleğe bağlı olan çelişkileri, sanıyorum ki, hepimizi çok etkileyecek bir biçimde ele alacak ve bize, yalnızca kafalarımızda değerlendirdiğimiz bir şeyi, duygusal olarak da yaşayabilme olanağını verecekti. Bu konu üzerinde şimdikinden daha farklı konuşabilirdik bugün. Ama bu, yalnızca Fassbinder'le mümkün olabilirdi mutlaka. Şeylerin ardına bakma konusunda, duygusal olarak da böylesine güçlü bir yeteneğe sahip bir yönetmenle olabilirdi yalnızca.

Fassbinder, şeylerin ardına bakabilme yeteneğini sert bir trajik komedi, bir politik taşlama olan *Üçüncü Kuşak* (Die dritte Generation)'ta da kullanmıştı: Yönetmen bu öyküde, giderek tırmanan terörist şiddet karşısında *Sonbaharda Almanya*'yla dile getirdiği ve *Küster Ana'nın Cennete Yolculuğu* filminin finalinde tutkulu bir polemige giriştiği çözümsüzlüğü aşar ve öfkeli bir savla meselenin canalcı noktasına işaret eder: “Üçüncü kuşaktan” teröristlerin oluşturduğu bir grup, kendilerine ait bir politik tasarıları, ideolojileri ya da hatta ütopyaları bile olmadan, kör bir eylemcilikle yetinirler. Bir karnavalın ortasında, ortalarda artık maskeli kimse-lerin kalmadığı bir anda, grup, bir Amerikan şirketinin temsilcisi olan, Alman sanayiciyi kaçıır. Bu eylemin kendilerinden kaynaklanmış bir fikir olmayabileceği, akıllarından bile geçmez. Gerçekteyse bu kaçırma eylemi, kurnaz girişimcinin çıkarlarına hizmet etmektedir: Bu eylemin, kovuşturma amaçlı kullanım için çok elverişli olan bilgisayarların sürümüne hizmet etmesi beklenir.

Rainer Werner Fassbinder (PFv): *Eğer önce teröristlerin bir ilk ve bir de ikinci kuşağı olduğu kabul edilirse, Üçüncü Kuşak, şimdiki terörist kuşağı hedefliyor sayılabilir. Bu durumda ilk kuşak, sistem ve onun temsilcileri karşısındaki güçsüzlükten doğan aşırı bir duyarlılık ve neredeyse hastalıklı bir çaresizliğin, idealizmle birleşmesi sonucu, bir anlamda “çıldırانlardan” oluşuyordu. İkinci kuşak ise, ilk kuşağın gerekçelerini anlayarak, çoğu zaman onun temsilcilerini savunanlardan... Tek tek vatandaşlar, ilk kuşaktan teröristlerin olduğu gibi, ikinci kuşak teröristlerin de eylem ve gerekçelerine karşı anlayış gibi bir şey gösterebilirlerken — göstermeyebilirler de tabii—, üçüncü kuşağın gerekçelerini anlamak zor olmanın bile ötesine geçer... Bunların, ne yaptıklarını bilmediklerinden eminim; yaptıklarının anlamı, eylemin kendisinden daha fazla bir şey değil: Görünüşte heyecan verici tehlikede, giderek artan bir mükemmellikle idare edilen—bunu kabul ediyorum— bu sistemde yaşanan sahte maceralarda yatıyor bu anlam. Tehlike içinde hareket etmek —ama bir bakış açısından tümüyle yoksun olarak—, adeta bir esrime içinde*

yaşanan maceranın kendinde bir amaç haline gelmesi: : *Üçüncü Kuşağın* motivasyonları bunlardır. Bu fenomenin yalnızca bu ülkede ortaya çıkması, bu ülkeyle ilgili bir şeydir tabii; bu ülkenin hatalarıyla, kaçırdıklarıyla, bir armağan olarak kabul edildiği için, kusurlarına bakılmayan demokrasisiyle ilgili bir şey...

Fassbinder'in meslektaşı Volker Schlöndorff, *Katharina Blum'un Kaybolan Onuru* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum)'yla, Reinhard Hauff ise *Kafadaki Bıçak* (Messer im Kopf)'la, temelde varolmayan bir terörizmin yarattığı isterik tepkiyi anlatıyorlardı yalnızca. Margarethe von Trotta *Christa Klages'in İkinci Uyanışı* (Das zweite Erwachen der Christa Klages)'nda, daha çok özel sayılabilecek, son kertede ahlaki gerekçeler taşıyan bir suçtan söz ederken, yine Reinhard Hauff, *Stammheim*'da "Kızıl Ordu Fraksiyonu"nun önderlerine karşı açılan davayı yeniden canlandırıyordu. Fassbinder ise, —tabii daha geç bir evresindeki— "terörizm" konusuyla, hiçbir dolayımına başvurmaksızın ve ne yönde olursa olsun, politik hiçbir hesap gözetmeden ilgilenir. *Oysa Tek İstedğim, Beni Sevmeniz* (Ich will doch nur, dass ihr mich liebt), Fassbinder'in küçük televizyon oyunlarından birinin adıydı; bu başlık, çoğunlukla yanlış anlaşılacak, yönetmenin kişisel bir ifadesi gibi yorumlandı. Fassbinder'in kişisel olarak duyduğu sevilme ihtiyacı çok büyük olabilirdi, ancak o, gönül almak şöyle dursun, alkış toplamaya yönelik bir çalışma bile gerçekleştirilmemiştir asla. Bunun, Fassbinder filmlerindeki estetiğe de yansıyan bir etkisi daima olmuştur. Yönetmen, *13 Aylık Bir Yılda*'yı sahnelerken kullandığı görsel ve işitsel kolaj araçlarını, daha güçlü bir biçimde, *Üçüncü Kuşak*'ta da değerlendirir. Öncelikle ses, burada deneysel bir kullanıma kavuşur; farklı düzlemler, ayrıştırılamaz bir biçimde üst üste binerek, varlığını her an duyuran bir gürültü kulisi oluştururlar ve sözgeli teröristler, aslında kendilerini ilgilendirmesi gereken radyodaki politik haberlere dikkat etmezler. Çoğunlukla geri planda varolan televizyon da onları ilgilendirmez; müzik de; kitaplardan yapılan alıntı-

lar da... Filmin ana kahramanları yalnızca kör eylemi tanırırlar. Karşı taraf da daha iyi değil, yalnızca daha kurnazdır.

Günümüz Alman sinemasının belki de en has öykü anlatıcısı olan Fassbinder, öykülerini hiçbir zaman yalnızca aktarmakla yetinmemiş ve görüntüleri çoğunlukla, olay akışına aykırı bir tutum içinde kullanmıştır. Bu, en geç *Küster Ana'nın Cennete Yolculuğu* filminden bu yana, açıkça ortadaydı; ama eleştirmenler tarafından, bir kez olsun tüm boyutlarıyla algılanmamıştır.

Rainer Werner Fassbinder (DbR): *Eğer Küster Ana'nın öyküsü, görüntülere dikkat edilmeden anlatılırsa, bu düpedüz yanlış olur. Biz, o filmde insanı daraltan görüntüler oluşturduk; görüntüler insanı o denli soluksuz bırakıyordu ki, bu daralmaya ancak çok şiddetli araçlar kullanarak karşı konulabileceği hissine kapılırdım. Yani o filmde bile, görüntüleri önemli buluyorum; hareketleri de: Bunlarla anlatılan bir şey vardır orada. Sinemada, yalnızca anlatmaya değer sayılabilecek bir şeyler düşünmenin yeterli olmadığına inanıyorum işte, çünkü bu yolun yalnızca yarısıdır. Bundan ötürü de, filmlerin hangi atmosferde ve nasıl bir terkipte yapıldığını böylesine önemli buluyorum; aksi halde akıllıca yazılmış herhangi bir sosyoloji kitabını almak ve bunu bir biçimde uyarlamak yeterli olurdu çünkü. Ama bunlar bilinen gerçekler!*



Comelia Froboess (solda), RWF ve Rosel Zech, *Veronika Voss*'un *Özlemi* filminin çekim çalışmaları sırasında...

her şey biraz da otobiyografiktir



Bravo Rainer, bravo Rosel !

»Die Sehnsucht der
Veronika Voss«
Bester Film
der Berlinale 1982

Goldener Bär

FILMVERLAG
DER AUTOKEN

Salt öyküye takılıp kalmış bir eleştirisi, özellikle Almanya’da, Fassbinder’in filmlerindeki görsel alt-metni daima gözden kaçırmıştır. *Lili Marleen*’e, birbirine taban tabana zıt tepkiler gösterildi. Film sol kesim tarafından, nasyonal-sosyalizmi zararsız göstermekle suçlandı, çünkü Goebbels’in Ufa’sı, aslına çok yakın bir şaşaayla sahnelenmişti. Buna karşılık Baviera Televizyonu’nundaki bir tartışmada, daha sonraları sağcı Cumhuriyetçi Parti’nin şefi olan Franz Schönhuber, hem benzer bir öfke, hem de ağdalı bir duygusallıkla, *Lili Marleen*’in “cephedeki tüm askerlere yönelik bir hakaret” olduğunu söyleyerek saldırdı filme. Tarafların her biri ayrı savlar öne sürüyor gibiydi: Hepsi de görüşlerini öykünün ayrıntılarına dayandırıyorlar ve Fassbinder’in, bir yandan o şaşaayla bilinçli bir biçimde oynadığını ve onu, izleyicinin anlayabileceği bir yanılsama gibi kullandığını, diğer yandan ise, tam da savaş sahnelerinde kesinlikle gerçekçilik taslamadığını, tersine açıkça *Lili Marleen* şarkısının efsanesini anlattığını gözardı ediyorlardı. (Üstelik savaş sahnelerini Fassbinder çekmemişti bile; filmin yapımcısı Luggi Waldleitner, savaş sahnelerine Wolfgang Petersen’in *Tekne* (Das Boot) ve Sam Pekinpah’ın *Steiner* filmleri için, çekildikten sonra kullanılmamış bölümleri almıştı). Lale Andersen örneğine göre yaratılan kadın şarkıcı Willie’nin de yenik düştüğü o şaşaanın, nasıl aydınlanmacı bir anlayışla kullanıldığını, kahramanın “Führer” tarafından şahsen huzura çağrıldığı sahne gösterir: Parıltı, Willie’nin düpedüz gözünü kamaştırmıştır.

Luggi Waldleitner (Ifv): *Eldeki senaryoya, çekim başlamadan önce, pek çok sahne eklendi; Fassbinder’in fikirleriydi bunlar. Sözgelimi, başka herkesin, Führer’i göstermek gerektiğini düşüneceği bir sahne... O sahnede kapı açılır; beyaz bir duvar, geniş kapı kanatları... Beyaz bir duvar: işte hepsi o kadardı.*

Eleştirmenlerin peşin kuşkusu, Fassbinder’in başka hiçbir projesinde, *Lili Marleen*’deki kadar büyük olmamıştır. Yönetmenin, kişiliğini yapımcıya ve özellikle de senaryo yazarına karşı kabul ettirebileceği konusun-

da kuşkular vardı. Ortaya çıkan sonuç, yalnızca stil bakımından bir “Fassbinder Filmi” olmakla kalmadı. Fassbinder, filmin öyküsünü de kendinin kıldı ve bu öyküyle, Federal Almanya’da yaşayan bir yazar-yönetmen olarak kişisel durumunu da yansıttı. Fassbinder’in, somut tarihsel “vaka”dan ayrılması ve konuyu, tarihsel olarak yeniden kurmanın ötesinde, farklı düzlemlere yayması, onun yabancı metinleri kendine maletmesi açısından bir örnek oluşturur.

Rainer Werner Fassbinder (FK): *Birincisi, iki insan arasında böylesi bir aşkın öyküsü olması... Bu iki insan, birbirlerini hayatlarının büyük aşkı olarak görürler, çünkü bu aşk gerçekleşmez. Asla gerçekleşemez, çünkü bu iki kişi, birbirlerinden ayrı yaşarlar. Biri, yani erkek, İsviçreli bir Yahudi’dir ve “Hagana” için çalışır, diğeryse Nazi Almanyası’nda şarkı söyler. Yani bu aşk, yalnızca gerçekleşmediği için yürür. İkincisi, bir kişinin, Nazi rejiminde ya da nerede olursa olsun, o tür bir rejim altında bile, hayatını yalnızca işbirlikçilik olarak nitelenemeyecek bir biçimde sürdürmek isteyebileceğini teslim etmektir. Üçüncüsü de, böyle bir rejimde bile, sanatçı olduğunu düşünen bir insanın, kariyer yapmak isteyebileceğidir. Bunun Üçüncü Reich ya da başka bir yer olması önemli değildir. Bunların hepsi, benim bugüne dek anlattıklarımın yeterince ilgisi olan şeyler; o halde, bunun tümüyle yabancı, farklı bir şey olduğu söylenemez: Yani ‘tamam, bunu yapıyorum’ diyebilmem için bu kadarı yeterlidir.*

Bu açıklama, fazlasıyla spekülatif sayılabilir, bununla birlikte: Fassbinder’in, *Borç Ve Alacak* ve *Dünya Da Ay Kadar Yaşanılmazdır* projelerinin senaryolarını, nasıl kişisel ve bir an olsun Yahudi düşmanlığına kaymayan bir tavırla ele alacağını, tam da *Lili Marleen* örneği sezdirir: Bu konular daha farklı bir düzlem, eleştirel bir düşüncüyü estetik yoldan geliştiren bir düzlem kazanabilirlerdi.

Yönetmenin, genişliği akıl almaz boyutlara varmış eserleri arasında, tüm diğer çalışmalarının bir toplamı olarak da görülebilecek bir “başeser” bırakmayı başarıp başaramadığı, Fassbinder’in ölümünden sonra, uluslara-

rası eleştirisi tarafından sürekli sorulan bir soruydu. Fassbinder'in tüm özlmleri ve korkularını, mutluluklarını, saplantılarını, düşlerini ve karabaslanlarını anlatan bir eser varsa eğer , yapımı televizyon tarafından gerçekleştirilen, 14 bölümlük büyük Alfred Döblin uyarlaması, *Berlin Alexanderplatz*'dır bu: Fassbinder'in, "ayakta kalmama yardımcı oldu", dediğı roman.

Fassbinder, bu romanı, kendi ifadesine göre, ilk kez okuduğunda henüz 14 yaşındaydı; anlaşılan, onu bir daha da gözünün önünden ayırmamıştır. Kendisine özellikle yakın olan film karakterlerinin çoğı, Döblin'in anakarakteri gibi Franz adını taşırlar; ama bu kadarla da kalmaz: Fassbinder, *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı*'nda, kameranın karşısına Franz Biberkopf olarak çıkar; filmlerinin montajcısı olarak da Franz adını kullanmıştır: sanki tüm hayatı boyunca bu edebi karaktere yakınlaşmayı denemiş gibi.

Alfred Döblin'in Franz Biberkopf'u, bir kişinin ölümüne sebebiyet vermek suçundan dört yıl hapiste yatmıştır. Salıverildikten sonra namuslu bir hayat sürmek için derin bir özlem duyar, ancak yirmili yıllarda Berlin'deki ekonomik koşullar ona bu şansı tanımaz. Bir haydut olan Reinhold'la dost olur ve onun yüzüstü bıraktığı kadınları devralır. Franz, bir soygun sırasında gözcülük yapar ve kaçarlarken, Reinhold'un hatası sonucunda sağ kolunu kaybeder. Ardından, kendisi için fahişelik yapan yeni bir hayat arkadaşını, Mieze'yi bulur; ancak o da Reinhold tarafından öldürölür. Franz da bu suçla katılmış sayılarak, önce yeniden hapse, ardından da akıl hastanesine kapatılır ve yıkılmış, uyum sağlamaya zorlanmış bir insan olarak salıverilir. Fassbinder, romanı büyük ölçüde izler, ancak Franz Biberkopf ve onun koşulları üzerinde daha yoğun bir biçimde durur. Özellikle de Franz ile Reinhold arasındaki ilişki, daha yoğun bir yoruma konu olur: toplumun, doyasıya yaşanmasına, hatta gizlice itirafına bile izin vermediğı, örtük eşcinsel bir aşk olarak. Böylelikle Fassbinder'in tanidik leitmotifleri ön plana çıkar: Franz da, Reinhold da, ken-

di duygularını ifade etmekten acizdirler; dil anlamak için yeterli değildir, ama başka araçlar da bulamazlar. Kadınlar, iç güçleri bakımından erkeklere üstündürler, ne var ki, —ahlaki açıdan da— daha iyi bir hayat için duydukları ihtiyacı gerçekleştirmeyi onlar da başaramazlar.

Romandaki sahnelerin yeniden kurulması, maddi açıdan ağır bir yük getirecekti. Dolayısıyla olayları iç'e kaydırılmıştır Fassbinder: gerek karakterlerin iç dünyalarına, gerekse kapalı mekanlara. Böylelikle durmadan artan bir sınırlanmışlık ve klostrofobi duygusu yaratılır; karakterler, hapisanenin dışında da tutukludurlar. Filmin, az sayıdaki dış çekim sahnelerinde bile kaybolmaz bu duygu: Ormandaki planlar da serbest bakışlara izin vermez; ağaçların dikey çizgileri baskındır burada da. Bu sınırlanmışlık etkisini sağlayan ek bir öge de ışıktır. Fassbinder ve kameramanı Xaver Schwarzenberger, çoğu görüntüyü neredeyse karanlığa gömerler.

Xaver Schwarzenberger (Ifv): *İlk karşılaşmamızda, yönetmenlerden en çok kimleri beğendiğimiz konuşuldu. Burada ortak bir noktamız vardı: Josef von Sternberg. Onda birleştik. Bu ipucundan hareket ederek, filmin tamamında ışığa böyle bir yön, bir kontrast vermeye çalıştım. Rainer, bu konuya hiç karışmadı; ışık meselelerinde tepkisini yalnızca kısa ifadelerle gösterdi. 'Cennette gibi görünmeli' ya da 'cennemde gibi görünmeli' falan...*

Alman televizyon izleyicileri buna hiç hazır değillerdi tabii: Sağcı bir basının sürdürdüğü polemiğin de kızıştırmasıyla, izleyicilerin büyük bir kısmı 15 saatlik *Berlin Alexanderplatz*'a, düşmanca bir tepki gösterdi daha çok. Kuşkusuz bu, Fassbinder'in yapımı televizyon tarafından gerçekleştirilen eserleri arasında, daha zengin kontrastıyla büyük bir sinema perdesinde çok daha iyi algılanabileceği baştan belli olan tek eserd. Film, New York'ta (sinemalarda) gösterime girdiği zaman, eleştirmenler yılın kültür olayını konuşuyorlardı.

Rainer Werner Fassbinder (FK): Yıllardır hiç ara vermeden değil ama, son zamanlarda artan bir yoğunlukla ve özel olarak bu romanla ilgilenmemin, bugün bana yine korku veren pek çok şey görmemle de ilgisi var mutlaka. Yani bugün, yine huzur, düzen ve disiplin isteyen bir vatandaş tipine rastlıyorum yeniden; üstelik, aslında pek çok bakımdan olumsuz biçimde çözölen bir toplumda — üretken bir biçimde değil. Üretken olabilecek bir çözölme de vardır çünkü. Yeni sonuçlara götüren kopuşlar vardır. Ama hayalgücü ve bireyselliğin de bir çözölmesi vardır işte ve bu da bizi —bunu yalnızca söylemek bu kadar kolay— korkak insanlara götürür.

Jeanne Moreau, *Querelle*'de söylediği şarkıda, "Yet each man kills the thing he loves", der. Bir leitmotif gibi tekrar tekrar ortaya çıkan bu dize-ler, Oscar Wilde'ın *Ballad Of Reading Gaol*'inden alınmıştır. Yani bir kez daha o eski Fassbinder motifi: Bu balad, sevdiği bir insanın ölümünden sorumlu olan ve şimdi hapishanede, yaklaşan ölümünü bekleyen bir adamı anlatır çünkü. Fassbinder, projenin başka bir yönetmenle gerçekleştirilmesi maddi nedenler yüzünden suya düştükten sonra *Querelle*'in yönetmenliğini almıştı ancak; yine de bu film, onun en kişisel çalışmalarından biri oldu: Gangster-melodramlarındaki erkek dünyasıyla başlayıp, ancak geçici bir süre yaşanabilen, şiddet dolu ilişkilerde anlam bulmaya çabalayan çaresiz arayışları içinde tümü de bedbaht karakterlerinin yalnızlığıyla süren eski eserlerinin de son bir toplamıdır *Querelle*. Burada söz konusu olan, gerçek bir iletişim kurmaya yaramayan bir dil; insanların sınırlanmışlığından koparılamayacak bir mekansal sınırlılıktır. Ancak Fassbinder'in başka hiçbir filmi, yapaylığını böylesine açıkça göstermez ve sunduğu evreni benzer bir katılıkla dış dünyadan koparmaz. Yönetmen, *Querelle*'in yaşlılık eseri, vasiyeti olabileceğini sezmişti belki de. Çalışmaları ve yaşamöyküsü, insan hayatının —son çalışmalarına hayran olduğu— Robert Bresson tarafından bir zamanlar betimlenen kesitlerine uygun düşüyordu böylece: "Çocukluk, sevecen ilişkiler, olgunluk yılları, çalışmalar, yetenek, bir süre sonra deha ve nihayet, ölümün öncesinde gelen mistik dönem."

her insanın kendi şarkısı vardır



Sanki Rainer Werner Fassbinder, çalışmalarıyla kendi varoluşunun haklılık ve gerekliliğini hep yeniden kanıtlamak istemiş ve buna zorunluluk duymuş gibidir. Yorgunluk tanımayan etkinliğinin asıl nedeni de burada yatar herhalde. Politik bilinci ve alanına özgü üretim biçimleri nedeniyle ve tabii bir yuva gereksiniminin de sonucu olarak, ortak üretkenliğe, bir çalışmanın ortak kavranışına, ortak yaşanan süreç ve sonucuna ihtiyaç duyuyordu: yani, bir film yönetmeni olarak, bir yazara oranla çok daha geniş ölçüde gerçekleştirebileceği, az-çok kolektif bir yaratım sürecine. Diğer taraftansa, kendi içindeki dipsiz uçurumların, karanlık bölgelerin hep yeniden dehşetle bilincine varan, romantik dönemin sallantılı sanatçı tipini andırıyordu daha çok. Kişiliğindeki bu çelişkinin üstesinden ancak kısmen gelebilmiş olmak: Filmlerinin hepsi bunu anlatır işte.

Fassbinder, bir keresinde hakikati arama oyunlarının kendisini nasıl büyülediğini anlatmıştı: her biri, peşinden bir sonrakini çığ gibi büyüterek ve sağaltıcı etkisi, bazı durumlarda hiç de kesin olmayan bir şok yaratarak sürükleyen hakikatlerin, karşılıklı bir oyun gibi sıralanması. Onun kişiliğine yönelen bazı saldırganlıklar bununla açıklanabilir — yalnız o, kendisini de bu hakikat oyunlarından sakınmıyordu; aksi halde bir sürü filmini hiç yapamazdı zaten. Belki filmlerinde büyük ütopyalar önermekten onu alıkoyan şey, acı gerçeklere böyle kapılmasıydı. Yalnızca sevgi özleminin ütöpik bir niteliği vardı orada; ne var ki, sevginin yaşanması da her seferinde gerçekliğin koşullarına çarpıp kırılıyordu. Yine de, o özlem, çoğunlukla örtük ya da küskün olsa da, yarattığı film karakterlerinin pek çoğunu sarmalayan müzikte sürüyordu.

Rainer Werner Fassbinder (FN): *Her insanın kendi şarkısı vardır bir biçimde. Benim de, ne olduğumu en iyi biçimde ifade ettiğimi söyleyebileceğim bir müziğim var. Gustav Mahler'in 8. Senfoni'si bu. Bunu ben de ancak zamanla buldum. Ama bu müzik işte; beni ben kılıyor diye düşündüğüm şeyler, en çok orada var.*

- 1945** Rainer Werner Fassbinder, 31 Mayıs'ta Bad Wörishofen (Bavyera)'de, tıp hekimi Dr. Hellmuth Fassbinder ve karısı, çevirmen, Liselotte'nin oğulları olarak dünyaya gelir
- 1951** Annesiyle babasının boşanmaları. Augsburg ve Münih'te süren okul döneminin başlangıcı; Rudolf-Steiner Okulu'na devam eder.
- 1964** Liseyi mezuniyet öncesinde terkeder. Çeşitli işlerde çalışır ve bazı başka kurumların yanı sıra Münih'teki Fridl-Leonhard-Studio'da da oyunculuk dersleri görür
- 1965** Rainer Werner Fassbinder ilk kısa filmini çeker: *Kent Gezginleri*
- 1966** Fassbinder *Küçük Kaos* adlı kısa filmini çeker
- 1967** Münih'teki "action-theater"ın üyeleri arasına katılır. Oyuncu, yönetmen ve yazar olarak etkinlik gösterir
- 1968** Nisan ayında, Fassbinder'in sahne oyunu *Katzelmacher*'in "action-theater"deki galası; topluluk mayıs ayında dağılır. Fassbinder, topluluğun diğer üyelerinden bazılarıyla birlikte "antiteater"i kurar, bu topluluk aralık ayında *Amerikalı Asker* oyununu sahneler. Fassbinder, Jean-Marie Straub'un *Damat, Kadın Komedyen Ve Pezevenk* oyunlarında oyuncu olarak rol alır.
- 1969** *Pre-Paradise-Sorry Now* ve *Bavyera'da Anarşi* adlı oyunların ilk temsilleri "antiteater"de yapılır. Fassbinder, uzun metrajlı ilk dört filmini çeker: *Aşk Ölümden Soğuktur, Katzelmacher, Veba Tanrıları Ve Bay R. Neden Çıldırdı. Katzelmacher*, Federal Cumhuriyet ödülllerinden beşini kazanır. "antiteater" dağılır.
- 1970** Fassbinder, *Rio Das Mortes, Kahvehane, Whity, Niklas-*

haus Yolculuğu, Amerikalı Asker, Kutsal Bir Fahışeden Sakın ve Ingolstadt'taki Öncüler adlı filmlerini çeker. Oyuncu Ingrid Caven'le evlenir.

1971

Fassbinder, Filmverlag der Autoren'in kurucu üyeleri arasında yer alır ve kendi yapım şirketi olan "Tango-Film"i kurar. *Kedinin Boynundaki Kan, Petra Von Kant* ve *Bremen Özgürlüğü* adlı sahne oyunlarının ilk temsilleri. *Seyyar Satıcı*'yı çevirir.

1972

Ingrid Caven'den boşanır. *Seyyar Satıcı* Federal Cumhuriyet ödülünü kazanır. Bu yıl yaptığı filmler: *Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları, Yaban Geçidi, Bremen Özgürlüğü* ve televizyon dizisi *Sekiz Saat Bir Gün Değildir*.

1973

Filmler: *Teldeki Dünya, Nora, Helmer, Korku Ruhu Kemirir, Martha*

1974

1972 yılında başlanan ve çekim çalışmaları geçici bir süre için kesintiye uğrayan *Fontane Effi Briest*'i tamamlar; ayrıca *Özgürlüğün Zorbalık Hakkı* ve *Tellerdeki Bir Kuş Gibi* adlı filmlerini çeker.

1975

Filmler: *Küster Ana'nın Cennete Yolculuğu, Korkudan Korku, Oysa Tek İstedğim Beni Sevmeniz*. İsviçreli yönetmen Danile Schmid Fassbinder'in sahne oyunu *Çöp, Kent Ve Ölüm*'ü filme çeker. Hazıranda "Theater am Turm"un yöneticiliğine getirilir.

1976

Fassbinder'in oyunu *Çöp, Kent Ve Ölüm* etrafında yaratılan tartışmalar. Filmler: *Şeytan Mayası* ve *Çin Ruleti*

1977

Filmler: *Bolwieser, New York'da Kadınlar, Işığa Bir Yolculuk / Despair*. *Despair* Federal Cumhuriyet ödülünü kazanır. Fassbinder, "Filmverlag der Autoren"ın ortaklığından ayrılır. New York'da bir roman projesini (*Hüznün İçine Yolculuk*) gerçekleştirme fikrinden vazgeçer.

- 1978** Filmler: *Sonbaharda Almanya* (bir epizod), *Maria Braun'un Evliliği*, *13 Aylı Bir Yılda*
- 1978/79** Üçüncü Kuşak tamamlanır
- 1979** *Maria Braun'un Evliliği* Federal Cumhuriyet ödülünü kazanır. *Berlin Alexanderplatz*'ın çekim çalışmalarına başlanır
- 1980** *Berlin Alexanderplatz*, 156 çekim günü sonunda tamamlanır. Fassbinder, bunun hemen ardından *Lili Marleen*'i çevirir.
- 1981** Filmler: *Lola*, *Vecd İçinde Tiyatro* ve *Veronika Voss'un Özlemi*. Fassbinder, Wolf Gremm'in filmi, *Kamikaze* 1989'da başrolü üstlenir.
- 1982** Film: *Querelle*. Berlin Film Festivali'nde *Veronika Voss'un Özlemi* "Altın Ayı" ödülünü kazanır.

Rainer Werner Fassbinder, 10 Haziran'da Münih'te ölür.

kısaltmalar

- AdP** Rainer Werner Fassbinder: Düşgücünün Anarşisi, yay. haz. Michael Töteberg, Frankfurt a. M. 1986.
- DbR** Hans Günther Pflaum / Rainer Werner Fassbinder: İhtiyacım Olan Bir Parça Gerçeklik, Münih 1976.
- FF** Fassbinder'in Filmleri 3, yay. haz. Michael Töteberg, Frankfurt a. M. 1986, sayfa 9.
- FK** Hans Günther Pflaum'un Fassbinder'le söyleşisi, Kino'nun (Hamburg) 3. sayısı içinde, 1980.
- IFv** Rainer Werner Fassbinder üzerine gerçekleştirilen bir film; filmin yapımcısı: Filmverlag der Autoren, 1992.
- K** Klaus Rainer Röhl; konkret'in 26. sayısı içinde, 9. 11. 1992.
- PFv** Rainer Werner Fassbinder; Filmverlag der Autoren'in basın bülteni içinde.

R A I N E R W E R N E R F A S S B I N D E R

"Söylesene bana; senin sağcılara karşı olduğunu biliyorum, solculara karşı olduğunu biliyorum, aşırıllara karşı, şunlara karşı, bunlara karşı; peki sen kimden yanasın?" Sıkı bir sessizlik oldu; çizmelerini masadan indirdi, gözlerini ardına kadar açtı; aslında bu soruya kendisi de şaşırmıştı. "Biliyor musun, ben her yerde bir şeylerin yandığını, bir şeylerin ters gittiğini ve bir şeylerin kokuştuğunu görüyorum yalnızca. Ve bu ister sağda olsun, ister solda, ister yukarıda, ister aşağıda: Ben her yana saldırıp duruyorum işte.

"Fassbinder buydu. K a r l h e i n z B ö h m

ISBN 975-7638-04-3



9 789757 638049

hıl yayın