

Luchino Visconti'nin (Yeni) Gerçekçi Tutku'su

Aslı EKİCİ* 

ÖZ

Sinemasal anlatılarda çoğunlukla erkeklerin hikâyelerine yer verilmekte kadın karakterler ikinci planda kalmaktadır. Bu kadın karakterler de toplumsal cinsiyete dair kabul edilen öngörülerin sınırları içinde beyazperdede boy göstermektedir. Toplumsal cinsiyete dair temsillerde hassas davranan, az da olsa egemen söylemin çizdiği sınırların dışına çıkan/çıkabilen yönetmenlerin olması kuşkusuz umut vericidir. Bu çalışmada Luchino Visconti'nin *Tutku* (*Ossessione*, 1943) filminde kadına “görece daha özgür” bir alan açılıp açılmadığı anlatı ve sinematografi göz önünde bulundurularak metin çözümlemesi yöntemi ile değerlendirilmektedir. Kimilerine göre “yeni gerçekçi sinema” kimilerine göre ise “gerçekçi sinema” olarak değerlendirilen bu filmde erkek egemen söylemin inşa edilip edilmediği, kadınların nasıl temsil edildiği, bu temsillerin ne kadar gerçeğe yakın olduğu feminist sinema kuramı tartışmaları çerçevesinde ele alınmaktadır. Visconti'nin kullandığı sinema dili “kadın olmanın” anlamını nasıl inşa ediyor sorusu araştırmanın çıkış noktasıdır. Sadece İtalyan sinemasının değil dünya sinemasının da önemli yönetmenlerinden/auteurlerinden biri olan Luchino Visconti'nin ele alınan bu filmde kadın temsiline “gerçekçi” olduğu ileri sürülmektedir. Filmin döneme/içinde bulunduğu çağa tanıklık etme “görevini üstlenmiş” anlatısında aynı duyarlılığı “kadınlığa/kadın olmaya dair” temsillerde de sergilediği; kadınları arzularıyla, çelişkileriyle seyirciye sunduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Luchino Visconti, *Tutku*, İtalyan Sineması, Kadın

Luchino Visconti's (Neo) Realistic Obsession

ABSTRACT

In cinematic narratives, mostly men's stories are included and female characters remain in the background. In this study whether a “relatively freer” space's opened in Luchino Visconti's *Passion* (*Ossessione*, 1943) is evaluated by text analysis method, taking into account the narrative and cinematography. In this film, which's considered “neo-realist cinema” by some and “realistic cinema” by others, whether the male dominated discourse is built or not; how women're represented, how close these representations are to reality's discussed within the framework of feminist cinema theory discussions. The starting point of the research is the question of how the language of cinema used by Visconti constructs the meaning of “being a woman”. It's claimed that the representation of woman's “realistic” in this film of Luchino Visconti, one of the important directors/auteurs not only of Italian cinema but also of world cinema. The same sensitivity in the narrative of the film that “undertook the duty” of witnessing the period/the era it's in, also in the representations of “femininity/being a woman”, it's thought that it presents women to the audience with their desires and contradictions.

Keywords: Luchino Visconti, *Obsession*, Italian Cinema, Woman

1. Giriş

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Luchino Visconti'nin *Tutku* (*Ossessione*, 1943) filminde kadınlığın/kadın olmanın nasıl temsil edildiğine geçmeden önce Stuart Hall'un temsil ile ilgili kavramlaştırmasına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Hall: “Temsil[in], anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası [olduğunu] [...] temsil[in], dil yoluyla anlam üretilmesi” manasına geldiğini vurgular (2017, s. 23, 24). Buna göre dil aracılığıyla anlam temsiline nasıl işlediğini açıklayan üç yaklaşım vardır: Yansıtıcı yaklaşımda dilin bir ayna gibi gerçek anlamı *yansıtığı* düşünülür. Kasıtlı yaklaşımda yazan/konuşan kişinin dil yoluyla kendi yorumunu dayattığı vurgulanır. İnşacı yaklaşımda ise şeylerin *anlamı* yoktur. Kavramlar, işaretler ve temsil sistemleri dolayısıyla anlamı *biz inşa ederiz* (Hall, 2017, s. 34-36).

Öztürk'ün de vurguladığı gibi: “[B]ir kültüre egemen olan temsiller, aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak, toplumsal iktidarın korunması açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Sinema, günümüzde bu tür siyasal mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur” (2000, s. 15). Bu siyasal mücadelelerden biri de yukarıda da değinildiği gibi kadının/kadınlığın sinemada nasıl temsil edil(me)diği ile ilgilidir. Feminist kuramcılar geçmişten günümüze bu konu üzerinde kafa yormuş ve çalışmalarını alana katkı sağlamışlardır. Gledhill'in de ifade ettiği gibi bu temsiller “kadınları gerçekten oldukları ya da olmaları gerektiği haliyle temsil etmedikleri için”

* Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, easliekici@gmail.com

Makalenin Gönderim Tarihi: 29.04.2022; Makalenin Kabul Tarihi: 08.07.2022

eleştirilmiştir (2017, s. 452). Kaplan'ın da belirttiği gibi feminist film eleştirmenleri film anlatılarının bilinçdışı dil ile paralellik oluşturacak şekilde erkek temelli dil ve söylem ile kurulduğunu, egemen sinemanın ataerkinin bilinçdışına göre inşa edildiğini vurgularlar (2000, s. 30).

Aslında beyaz perdede “kadınlık/kadın olmak” temsil edilirken bir yandan da yeniden inşa edilir. Bu temsillerde “kadın olmaya dair” anlamlar üretilir. Bu bağlamda Luchino Visconti'nin *Tutku* filmi anlatı ve sinematografi göz önünde bulundurularak metin çözümlemesi yöntemi ile feminist bir bakış açısıyla değerlendirilecektir. *Tutku*'da “kadınlığa” dair ne tür anlamlar olduğunu çözümlemeye geçmeden önce Visconti'nin sinemasından genel olarak bahsetmenin inşa ettiği anlam dünyasını yorumlamada faydalı olacağı düşünülmektedir.

2. Visconti'nin Sinema Anlayışını Şekillendiren Öğeler ve Filmlerine Genel Bir Bakış

Nowell-Smith'in de vurguladığı gibi sinemayla ileri yaşlarda ilgilenmeye başlayan (2013, s. 1) Luchino Visconti otuz yıldan fazla süren kariyerine on dört film, kırk bir oyun ve yirmi iki opera sığdırmıştır (Locke, 2014, s. 24). Lombardiyalı soylu bir ailenin çocuğu olan Luchino Visconti, 2 Kasım 1906'da Milano'da dünyaya gelir (Teksoy, 2005, s. 279). Visconti ailesi İtalyan aristokrasisinde üst sıralarda yer almıştır (Poggi, 1960, s. 12). On sekiz yaşında Cenova'daki bir yatılı okulu terk ettikten sonra iki yıllığına Pinerole'deki bir süvari okuluna gönderilir. Askerlik dönüşü birkaç yıl babasının çiftliklerinden birinde at yetiştirir ve onları yarışlara hazırlar (Prinzler, 1988, s. 171).

1932 yılında Milano'dan ayrılan Visconti, 1937'de İtalya'ya döner. Bu beş yıl içerisinde İngiltere, Yunanistan, Tunus, Fransa, Amerika Birleşik Devletleri gibi çeşitli ülkelere gider. Farklı ülkeleri gördüğü bu dönemde Paris, onun sinema kariyeri açısından önemli bir yer olur (Hennessey, 2021, s. 52). “‘Sinemada ustam Renoir'dır’ diyen Visconti[nin] (Teksoy, 2005, 280) Paris'e gitmesi ve orada Jean Renoir ile yollarının kesişmesi hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Nowell-Smith'in de ifade ettiği gibi Coco Chanel'le tesadüf eseri tanışması sayesinde Renoir'ın prodüksiyon ekibinde kostüm sorumlusu sonrasında da *Bir Kır Gezintisi* (*Un partie de campagne*, 1936) ve *Ayaktakımı Arasında* (*Les Bas-Fonds*, 1936) filmlerinde yönetmen yardımcısı olarak çalışır (2013, s. 2). Renoir, Visconti üzerinde etkili olmuş bir sanatçıdır. Visconti Renoir'dan özellikle üslup açısından etkilenir. 1966'da BBC Televizyonuna verdiği bir röportajda Visconti, faşist bir ülkeden kaçmanın ve çoğu komünist olan bir grup solcuyla eşit şartlarda çalışma deneyiminin onun için politik olarak ne anlama geldiğinden bahseder (Nowell-Smith, 2011, s. 13).

1936'dan 1939'a kadar Fransa'da kalan Visconti, Fransız soluyla Halk Cephesi'nin kurulma döneminde tanışır ve bu solcu aydın kesim onun sanatsal ve siyasi kişiliğine damgasını vurur (Prinzler, 1988, s. 171). Böylelikle Visconti'nin Fransa'da kaldığı dönem hem onun Renoir hem de solcu kesimle tanışarak hayata bakış açısının bu doğrultuda şekillenmesiyle sonuçlanmıştır.

Visconti'nin sinema anlayışının belli bir olgunluğa erişmesinde güzel sanatlara ağırlık veren bir eğitimden geçmesi kadar içinde yaşadığı dönemin ve hayatına giren insanların da büyük etkisi olmuştur. Schlappner'in de ifade ettiği gibi Visconti “lombardik bir okuyucu” olduğunu söyler yani doymak bilmeyen bir okur. Edebiyat kültürü son derece geniş olan Visconti kendi ülkesinin edebiyatının yanı sıra Rus, Amerikan, Fransız, Alman edebiyatına karşı da ilgilidir (Schlappner, 1988, s. 18). Onun bu edebiyat tutkusunun izlerini filmlerinde de görürüz. Filmlerinin çoğunu edebiyat uyarlamaları oluşturmuştur (Bondanella, 2001, s. 26, 29). İtalyan yönetmenler arasında Visconti malzemesini düzenli olarak edebi metinlerden alır (Poggi, 1960, s. 13). Özellikle faşist yönetimin yasakladığı Giovanni Verga'dan uyarlamalar yapmıştır. Visconti'nin benimsediği “antropomorfik sinema”, insanın acizliğini, yüzünü, tereddütlerini, onu çevreleyen hayata yönelik isteklerini öne çıkaran bir sinema anlayışıdır. Basit jestler, bakışlar şiirsel bir duygu verir (Bondanella, 2001, s. 26, 29).

1941'de *Cinema* dergisinde¹ Visconti'nin İtalyan sinemasındaki eğilimler hakkında görüşlerini öne sürdüğü *Cadaveri* adlı makalesi yayınlanır (Prinzler, 1988, s. 171). Bu makalede Visconti şöyle der: “Sinemamızın taze güçlerine gözüp eklik ve açıklıkla ‘ölülerin yeri mezarlıktır’ deme cesareti verecek o beklenen güç hiç gelmeyecek mi?” (Schlappner, 1988, s. 11). Kurulduğu 1936 yılında diktatörün oğlu

¹ Luciano De Feo'nun yönetiminde yayınlanan on beş günlük *Cinema* Dergisi, Pavolini, De Benedetti, Pasinetti gibi kültür adamlarını bir araya getirir. Dergi Vittorio Mussolini'nin yönetimine geçtiğinde, kadroya Antonioni ve Visconti de katılır (Teksoy, 2005, s. 253).

Vittorio Mussolini tarafından yönetilen dergi, savaş sırasında giderek görece genç muhalif aydın kuşağının fikir dergisine dönüşür. Genç yazarlardan oluşan gruba Visconti de İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine Fransa'dan ülkesine döndüğü 1939'da katılır. İzleyici kitlesi, ilk kez bu dergide film estetiğiyle ilgili kavramlarla tanışmış, “saf” sinemanın estetiğine ve ideolojisine yakınlaşmıştır. Daha sonrasında yeni gerçekçilik akımının² yaratacağı yapıtların gerçekleştirilmesinde yoğunlaşan talepler de ilk olarak *Cinema Dergisi*'nde ortaya atılır (Schlappner, 1988, s. 8). Visconti'nin ilk filmi olan *Tutku*, İtalyan yeni gerçekçiliğinin habercisi olarak kabul edilir. *Tutku*, *Cinema Dergisi*'ndeki yazarların işbirliğinin eseridir. Filmin senaryosu derginin yazarlarından olan Mario Alicata ve Gianni Puccini tarafından yazılır. De Santis de birinci asistandır (Daldal, 2003, s. 86).

1944-1945 yıllarında Visconti müttefik işgal kuvvetlerinin film bürosunda çalışır. Guiseppe De Santis ile birlikte *Giorni Di Gloria* adlı belgesel filmin yapımını denetler. 1945-1946 yılları Visconti için yoğun tiyatro çalışmalarıyla geçer. Daha çok Fransız yazarlarının eserleri arasından on oyun sahneye koyar (Prinzler, 1988, s. 172). Visconti 1948'de yeni gerçekçiliğin başyapıtlarından olan ikinci filmi *Yer Sarsılıyor*'u (*La Terra Trema*) çeker. Visconti “[f]ilmde, Valastro ailesinin [...] özelinde Sicilyalı balıkçıların hikâyesi[ni]” anlatır (Ekici, 2012, s. 59). Nowell_Smith'in de ifade ettiği gibi görüntülerin güzelliği, anlatımın sadeliği, toplumsal gerçeklere kayıtsız kalmayışı filmi bir başyapıt yapar (2011, s. 30).

Visconti *Tutku*'da başrolü veremediği Anna Magnani ile kızını güzellik yarışmasına sokmak isteyen Romalı bir halk kadınının öyküsü olan *Güzeller Güzeli*'nde (*Bellisima*, 1951) bir araya gelir. Visconti'nin tiyatro ve opera çalışmalarından izler taşıyan *Güzeller Güzeli*, yeni gerçekçilikle bağlarını koparttığı filmi olur (Teksoy, 2005, s. 280). Ne yazık ki Visconti'nin bu filmi İtalya dışında pek bilinen bir film olmaz. Son derece hızlı ve tercüme edilmesi zor diyaloglarıyla *Güzeller Güzeli*, Visconti'nin filmleri arasında en “İtalyan” olanıdır. Filmin ana karakteri büyük bir sempati ve anlayışla sunulur. Bu kadın karakter aynı zamanda zafer kazanmış bir kadınlık örneği olarak görselleştirilir (Nowell-Smith, 2011, s. 45).

Sonrasında Visconti iki kısa film çeker. Öbür bölümlerini Fellini, Antonioni gibi İtalyan sinemasının önemli yönetmenlerinin yönettiği *Şehirde Aşk* (*L'amore in città*, 1953) adını taşıyan belgesel ağırlıklı filmde Visconti, bir kız çocuğunu öldürdüğünü kabullenen bir sanığı ele alır. Visconti'nin kısa filmlerinin ikincisiyse *Biç Kadınlar* (*Siamo done*, 1953) isimli filmin beşinci bölümüdür (Teksoy, 2005, s. 281).

Bu çalışmanın ardından çektiği *Günabkâr Gönüller* (*Senso*, 1954) Guido Aristarco'ya göre İtalya'nın sinemasal tarihini yeni bir zirveye taşıyan devrimci tarihi bir filmidir (Aristarco'dan aktaran Liehm, 1984, s. 148). *Günabkâr Gönüller*'in bir başka özelliği İtalyan bir yönetmen tarafından çekilen ilk renkli film olmasıdır. Visconti'nin küçücük sokaklardaki ve Venedik'in kanallarındaki gece çekimleri ve görkemli bir şekilde iç çekimleri İtalyan yönetmenlerin yeni ve gittikçe gelişen teknolojiyle uluslararası rekabette de bulunabileceklerini kanıtlamıştır. *Günabkâr Gönüller* İtalyan film endüstrisinin etkileri bugün bile hissedilen yabancı sermaye bağımlılığına karşı önemli bir adımdır. Tennessee Williams filmin İngilizce versiyonunun diyalogu üzerinde çalışır. Çünkü İngilizce konuşan izleyici kitlesi İtalya tarihi bilgisinden yoksundur ve film onlara yönelik sınırlı bir başarı elde eder³ (Bondanella, 2001, s. 100). Film Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* ve aynı zamanda De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda görülen pek çok yeni gerçekçi pratiği tersyüz eder. Ayrıca *Bisiklet Hırsızları* çağdaş Roma'nın caddelerinde geçerken ve sıradan işçi sınıfı ailesinin kötü durumu üzerine odaklanırken, *Günabkâr Gönüller* bir kostüm dramadır ve yönetici sınıfı konu edinir (Rocchio, 1999,

² Geleneksel görüşe göre *Roma Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) ve *Yer Sarsılıyor* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948) yeni gerçekçi yönetmenlerin başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Her ne kadar bu konu hakkında çalışanlar yeni gerçekçiliği neyin oluşturduğu, ne zaman başladığı, bittiği ve faaliyet alanlarının sınırları hakkında anlaşmazlığa düşseler de adı geçen bu üç filmin yeni gerçekçi olduğu hakkında çok az görüş ayrılığı vardır (Rocchio, 1999, s. 26). 1952'de *Films et Documents* yeni gerçekçiliğin hâlâ geçerli olan on özelliğini yayınladı. Buna göre: 1. Bir İleti: İtalyan yönetmenlere göre sinema, bir anlatım ve iletişim yoludur. 2. Büyük tarihsel ve toplumsal konuları, sokaktaki insanın bakış açısından ele alır. 3. Gerçeklik anlamına gelecek detay duygusu 4. Karakterler, kitlelerle ilişkileri arasına zapt edilir 5. Gerçekçilik: Fakat gerçeklik, çok hassas bir duyarlılık tarafından süzgeçten geçirilmiştir 6. Oyuncuların, çoğu kez de profesyonel olmayanların gerçekliği 7. Dekorun gerçekliği ve stüdyonun reddi 8. Aydınlanmanın gerçekliği 9. Fotoğraf tarzıyla gerçeklik izlenimi vurgulanır 10. Aşırı derecede özgür kamera (Liehm, 1984, s. 131,132). “Yeni-gerçekçilik, savaş sonrası yeniden yapılanma döneminin zengin ve karmaşık bir kültürel olgusudur” (Daldal, 2003, s. 70).

³ Aynı şekilde *Leopar* (*Il gattopardo*, 1963) filminin İngilizce konuşulan versiyonu da Avrupa pazarında ticari bir başarısızlık sergiler (Bondanella, 2001, s. 100).

s. 127). Bu filmin ardından *Beyaz Geceler*'de (*Le notti bianche*, 1957) Visconti Dostoyevski'nin *Sen Petersburg'da Beyaz Geceler* isimli öyküsünü sinemaya uyarlar.

Visconti daha sonra *Rocco ve Kardeşleri*'ni (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) çeker. Verga, Dostoyevski ve Thomas Mann'den izler taşıyan filmde Milano'ya göç eden güneyli bir aile anlatılır. Visconti *Rocco ve Kardeşleri*'nin *Yer Sarsılıyor*'un devamı olarak görülebileceğini söyler (Teksoy, 2005, s. 282). *Rocco ve Kardeşleri* Visconti'nin *Yer Sarsılıyor*'dan sonra, yeni gerçekçi olarak değerlendirilebilecek tek filmidir (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 38).

Visconti 1963 yılında çektiği *Leopard*'da (*Il gattopardo*) *Günahkâr Gönüller*'de olduğu gibi İtalyan tarihine eğilir ve çökmekte olan bir sınıfın gözünden *Risorgimento* hareketini yorumlar. Prens Fabrizio da *Günahkâr Gönüller*'in Franz'ı gibi temsil ettiği dünyanın sona ermekte olduğunun farkındadır. Bu bağlamda filmleri içinde Prens Fabrizio, soylu bir aile ortamından gelen Visconti'ye en yakın karakteridir. Visconti'nin sonraki filmi *Büyük Ayı'nın Soluk Yıldızları*'dır (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965) (Teksoy, 2005, s. 282).

Visconti'nin Alman kültürüne eğildiği üçlemenin ilki *Tanruların Düşüşü/Lanetliler* (*La caduta degli dei*, 1969) olur. *Tanruların Düşüşü*'nde Visconti Almanya'da Naziliğin iktidara gelişini işler. *Venedik'te Ölüm* (*Morte a Venezia*, 1971) üçlemenin ikinci filmidir. Thomas Mann'ın romanından uyarlamadır. Filmde Venedik'e giden ünlü bir bestecinin, burada karşılaştığı bir erkek çocuğa karşı beslediği tutku işlenir. Alman üçlemesinin son filmi *Ludwig*'de (1973) Visconti, Bavyera Kralı Ludwig'in yaşamını ve ölümünü ele alır. *Aile Toplantısı/Konuşmak İçin* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) Visconti'nin deyişle "yaşlı bir aydının, genç kuşakla çatışmasını ve bu çatışmadan onulmaz bir yara almasını" işler. Visconti son filmi *Masumlar*'ı (*L'innocente*, 1976) tekerlekli sandalyesinden yönetir. D'Annunzio'nun bir romanının uyarlaması olan filmde karısı ve sevgilisi arasında kalan soylu bir erkeği konu edinir. 1976'da hayata veda eden Visconti *Masumlar* filminin kurgusunu tamamlayamaz (Teksoy, 2005, s. 282-284).

Visconti film çalışmalarına paralel olarak Roma ve Milano'da tiyatro çalışmalarını da sürdürmüştür. 1945 yılından 1976'da ölümüne kadar yaklaşık 60 tiyatro, opera ve bale eseri sahneye koyan Visconti 1958'de *Spoletto Festivali*'nin kurucuları arasındadır. Paris'te sahneye koyduğu -Jean Marais ve Annie Girardot'un rol aldığı- *Sahneçakta İki Kişi* ve Romy Schneider ile Alain Delon'un yer aldığı *Fahişe Olması Ne Yazık* tiyatro oyunları büyük heyecan yaratır. Visconti ününü 1969-1972 yılları arasında çektiği *Alman Sorunları Üçlemesi* ile pekiştirir (Prinzler, 1988, s. 172-173).

Luchino Visconti'nin filmleri kutuplaşmayı temsil eder. Bu kutuplaşmanın kaynağı yaratıcısının kişisel hassasiyetinin derinlerinde yatar. Visconti bilinçli olarak çalışmalarını gelenekle besleyen yönetmenlerden biridir. Bu çatışmanın kaynağında Visconti'nin geçmiş yaşamından getirdiği aristokrat pozisyonu ve Sosyalist bir gelecek inancına bağlı bir Marksist oluşu yatar (Korte, 1971, s. 2, 11, 12). Otoriter ve açık sözlü kişiliğe sahip olan Visconti yapımcılardan, aktörlerden ve teknisyenlerden çok şey bekleyen bir yönetmendir. Kendini yeni ifade stratejileri aramaya adanmış biridir. Visconti'nin asıl kaygısı sinematik hünerin sergilenmesinden ziyade filmlerinin teması ve stiliyle ilgilidir (Poggi, 1960, s. 12). Çalışmanın bundan sonraki bölümünde böylesine sanatla -resim, müzik sinema- iç içe, filmleriyle dünya sinemasına yön veren ve adını sinema tarihine yazdıran bir yönetmenin ilk filmi olan *Tutku*'da kadınlığı/kadın olmayı nasıl tanımladığı, görsel olarak nasıl inşa ettiği feminist bir duyarlılıkla değerlendirilecektir.

3. Tutku'yla Devinen Bedenler/Ruhlar

Visconti ilk filmi *Tutku*'yu yönettiğinde otuz altı yaşındadır (Liehm, 1984, s. 53). Visconti'nin filmi çektiği 1942 yılında İtalya kaybetmek üzere olduğu bir savaşın içindedir. Film bittikten sonra birkaç ay içinde Müttefikler Sicilya'ya girer (Nowell-Smith, 2013, s. 4). Yukarıda da ifade edildiği gibi Fransa'da kaldığı dönem Visconti'nin sinema dilini derinden etkileyecek, zihinsel ve sanatsal oluşumunda önemli bir süreç olacaktır (Schlappner, 1988, s. 15,17). Paris'te tanıştığı Renoir'ın etkisini *Tutku*'da görmek mümkündür: "[K]arakter yaratımında kullanılan yöntemde, karakterin manzarayla olan ilişkisinde, akışkan kullanımına rağmen kameranın şaşmaz takibinde ve daha genel bir düzeyde, naturalist geleneğe [...] duyulan ortak ilgide mevcuttur" (Nowell-Smith, 2013, s. 2).

Visconti'nin İtalya'dan ayrılıp Fransa'ya yerleştiği 1936 yılından İtalya'ya döndüğü 1939 yılına kadar İtalyan sinemasında herhangi bir değişiklik göze çarpmaz. Bir yanda propaganda amaçlı filmler yapılır: Ya faşizmin temel politikası göklere çıkartılır (*L'Assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1939) ya da Yeni Roma

İmparatorluğu yüceltilir (*La Corona di Ferro*, Alessandro Blasetti, 1941). Öte yanda ise hafif, eğlendirici filmler vardır. Bunların yanı sıra ulusal ya da uluslararası edebiyat uyarlamaları söz konusudur. Böyle bir ortamda Visconti *Tutku* ile yeni bir yol açar (Schlappner, 1988, s. 11-12). Film, Renoir'ın önerisi üzerine bir Amerikan polisiye romanının -James Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ın (*The Postman Always Rings Twice*, 1934)- uyarlamasıdır (Nowell-Smith, 2013, s. 4; Minghelli, 2008, s. 178). Visconti, James Cain'in romanını değiştirir (Sorlin, 1996, s. 95). Romanın ironik ve çoğu zaman absürd bulunan dünyasını gerçek bir trajediye, olayların gidişatıyla belirlenen kadere çevirir (Bondanella, 2001, s. 29-30). Visconti olay örgüsünü basitleştirir. Gino'nun gerçek cinayetten aklanırken kazadan dolayı idama mahkûm edilmesi gibi yerleri ayıklar (Nowell-Smith, 2013, s. 7, 10). Bu roman, umutsuz olmayışı ve faşist zihniyetin inançlarına tamamen aykırı oluşuyla *Cinema Dergisi* yazarlarının özlemini açıkça yansıtır (Daldal, 2003, s. 86).

Daha önce de ifade edildiği gibi İtalyan sinemasında yeni gerçekçilik adını alacak bir gelişmenin doğuşunu müjdeleyen *Tutku*, başlı başına bir manifestodur (Schlappner, 1988, s. 7-8). Teksoy'un da ifade ettiği gibi "Visconti, yoksulluğun kol gezdiği bir ortamda, evlilik dışı bir ilişkiyi ele alarak resmi ideolojiye karşı çıkar" (2005, s. 280). Film her ne kadar melodramatik öğelerden yararlınsa da profesyonel ve profesyonel olmayan oyuncu kullanımı, yerinde yapılan çekimler, toplumsal açıdan marjinal karakterler üzerinde odaklanması ve en önemlisi zamanın film yapma tarzına meydan okuması *Tutku*'nun yeni gerçekçi bir film olarak değerlendirilmesine neden olur (Landy, 2000, s. 213). Nowell-Smith de *Tutku*'yu üslup olarak Visconti'nin "en gerçekçi filmi" olarak değerlendirir fakat yeni gerçekçi akım içinde ele alınmaması gerektiğini de özellikle vurgular. Ona göre *Tutku* " 'yeni'si olmayan gerçekçi" bir filmidir. Her ne kadar yeni gerçekçilik akımı için olmazsa olmaz belirli tema ve biçimlere anlatisında yer vermiş olsa da filmin "siyasal ve tarihsel perspektiflerden yoksun oluşu" yeni gerçekçi olarak değerlendirilmemesi için geçerli bir sebeptir (Nowell-Smith, 2013, s. 17, 18).

Anlatisında var olma sorunlarından kaynaklanan huzursuzluk ve başkaldırıya yer veren film, bir direniş eylemi, cinsel tutkunun bir dramıdır (Schlappner, 1988, s. 12-13). Film İtalyan sinemalarında 1943'de çok kısa bir süre için gösterilir ve daha sonra sansür tarafından reddedilir (Prinzler, 1988, s. 172). Daldal'ın da vurguladığı gibi dönemin İtalya'sında faşist rejim vardır ve ülkenin sosyo-politik durumu *Tutku* gibi bir filmin yapılması için uygun değildir (2003, s. 85). Vittorio Mussolini *Cinema* grubu tarafından organize edilen *Tutku* filminin prömiyerinde "Burası İtalya değil" diye bağırır. Katolik Film Merkezi filmi kınar ve papazlar filmin aleyhinde vaazlar verir (Liehm, 1984, s. 57-58). Bologna'da filmi kınamak için sokak gösterileri düzenlenir. Bir rahip de *Tutku*'nun "kirlettiği" sinema salonunu kutsayarak "kir"den arındırır. Faşistler filmin negatiflerinden birini yakar (Teksoy, 2005, s. 272). Visconti aslı imha edilen filmin bir kopyasını kurtarmayı başarır (Prinzler, 1988, s. 172).

Film yolda ilerleyen bir aracın ön camından gördüğümüz görüntülerle başlar. Bir sonraki sahnede benzin almak için bir yerde duran şoförü ve kamyonu görürüz. Burası Bragana'nın yeridir. Kamyonun arkasındaki yüklerin arasında sırtı bize/seyirciye dönük bir erkek uyumaktadır. Kamyon şoförü onu uyandırır. Sonrasında Bragana ve şoför, adam hakkında kendi aralarında konuşmaya başlar: "Sert yolculuk fazla rahat olamaz ne dersin arkadaşım?", "evsizler için bir şilte koymalıyız", "bütün kümesi kapıp kaçırılmaları olası" sözleriyle onu küçümserler. Gerek kameranın çekimi gerekse bu davetsiz yolcunun başındaki şapka onun yüzünü görmemize izin vermez. Sorlin'in de ifade ettiği gibi orta uzunlukta çekimlerle onların petrol hakkındaki rutin konuşmalarına tanık oluruz. Filmin etkileyici bir kurgusu vardır. Genelden daha özele doğru bir geçiş olur (Sorlin, 1996, s. 96).

Bragana benzinliğin yanındaki lokanta bar karışımı yerin de sahibidir. İleriki sahnelerde adının Gino olduğunu öğreneceğimiz bu kişi kamyondan indikten sonra ağır adımlarla Bragana'nın lokantasına gider. Barın orada kimseyi göremez. O sırada bir kadının şarkı söylediğini duyar ve o tarafa yönelir. "Yemek mümkün mü?" diye soran Gino'ya bir yandan oje sürüp bir yandan şarkı söyleyen kadın -Giovanna- başını kaldırıp bakar. O ana kadar yönetmenin bilinçli tercihiyle yüzünü görmediğimiz Gino'yu Giovanna'nın bakış açısından görürüz. Bakışları kesişir. Giovanna bu delikanlıdan etkilenmiş gibi bakmaktadır. "Burası neredeyse bir fırın kadar sıcak" diyen Gino üzerindeki ceketini çıkarır ve kirli, yırtık atletle kalır. Giovanna "Bir at gibi omuzların var" der Gino'ya.

Bragana geldiğinde Gino'yu kovar. Giovanna ise onun yeniden gelmesini sağlamak için yemeğin parasını ödediği halde ödemediğini ileri sürer. Gino Bragana'ya parası olmadığını, yemek karşılığında

çalışmayan arabasını tamir edebileceğini söyler. O sırada Giovanna lokantanın camlarını örter, bir yandan da “arzulayıcı” bakışlarla Gino'ya bakar. Gino motoru kontrol ederken el çabukluğuyla bir parçayı alıp cebine koyar: “Yeni bir distribütöre ihtiyacın var. Gidip bir tane alman gerekecek” diyerek Bragana'yı evden uzaklaştırır. Bragana gittikten sonra Gino dışarıda başka bir tamir işiyle uğraşırken tekrar Giovanna'nın şarkı söylediğini duyar ve içeri girer. Nowell-Smith'in de ifade ettiği gibi Giovanna/kadın, Gino'yu/erkeği son derece anlamlı bir şekilde “Ulysses'i yolundan ettim, bu ezgiyle döndü başı” şarkısıyla baştan çıkarır (2013, s. 13). Sonrasında Gino ve Giovanna cinsel birliktelik yaşarlar.

Gino ve Giovanna arasındaki tutku filmin ilk on beş dakikasında orman yangını gibi patlar ve tıpkı orman yangını gibi kendini aynı hızla tüketir. Tutku -aynı ölüm gibi- arzularının bir ifadesidir (Minghelli, 2008, s. 182). Film, Nowell-Smith tarafından “cinsel tutkunun yıkıcı gücü” olarak tanımlanır. “[C]insel tutku, kurbanı kendisini barındıramayan toplumla olan ilişkisinden kopararak onu yıkıma götüren bir bozukluktur” (Nowell-Smith, 2013, s. 6, 15). Gino kamyondan iner inmez göz alıcı ve mutsuz Giovanna ile karşılaşır. Yaşça kendinden büyük olan Bragana ile evli olan Giovanna aşksız bir evliliğin içine hapsedilmiştir. Bragana küçük, dar görüşlü burjuva, eski moda İtalyan'ın -rahipte bıldırcın vuran, boş zamanlarında opera söyleyen- vücut bulmuş halidir (Minghelli, 2008, s. 180). Giovanna, Gino'ya -ve aynı zamanda seyircilere- yaşlı bir adamla evli olduğu için cinsel açıdan yaşadığı hayal kırıklığından bahseder (Hennessey, 2021, s. 62). Giovanna ve kocasının yaşadıkları yerin klostrofobik ve karanlık imgelerinin karşısında uçsuz bucaksız caddeler ve göçebe hayatı yaşayan Gino yer alır (Landy, 2000, s. 213).

Göçebe bir figür olan Gino; kaba, çekici olmayan ve şişman görüntüye sahip adam -Bragana- ve karısının sıkıcı yaşamlarına katılır. Adamın karısı Giovanna tarafından baştan çıkarılan Gino, onunla beraber kaçmayı teklif eder. Giovanna Gino'yla yollara düşer fakat sonrasında güvensizlik duygusuna kapılarak pişman olur ve eve döner. Gino'un Giovanna'ya sunduğu tutku ve özgürlük onun için tatminkâr değildir. Giovanna için ev ve düzenli gelir güven vermektedir. Bu nedenle evi terk edemez (Landy, 2000, s. 213). Giovanna ekonomik açıdan istikrar sağladığını düşündüğü için mutsuz evliliğine katlanır (Hennessey, 2021, s. 61).

Oradan ayrılan Gino başıboş dolaşırken kasabadan kasabaya gösteri yapmak için yolculuk yapan İspanyol ile karşılaşır (Landy, 2000, s. 213). İspanyol Gino'nun Giovanna'dan kaçmayı denirken trende karşılaştığı seyahat eden bir şov adamıdır (Liehm, 1984, s. 53). İspanyol Gino'ya tutkusundan uzaklaşabileceği bir yol önerir: Hatta homoseksüel ilişki olasılığını da içeren arkadaşlık ve mahkûm olduğu heteroseksüel romantiklikten özgür kalma (Landy, 2000, s. 213). Homoseksüel lakaplı İspanyol, Gino'nun Giovanna'ya karşı duyduğu “yıkıcı” tutkuya “olumlu” bir alternatiftir (Bondanella, 2001, s. 29; NowellSmith, 2013, s. 14).

Visconti İspanyol'u onun en nostaljik karakteri yapar: Hiçbir zaman aşkı ya da arkadaşlığı bulamayacak olan ve kuvvetli adımlarla yürüyen bir romantiktir o. İlk homoseksüel izler İspanyol'un Gino'nun trende bilet parasını ödemeyi önermesiyle görünür. Giovanna'ya karşı duyulan tutkunun yıkımına karşı tek olumlu alternatif olan İspanyol, 1936-1939 arasında olan İspanya iç savaşını hatırlatmak için kullanılan bir takma addir ve genç Visconti'nin sosyal ve cinsel açıdan baskının olmadığı özgür bir dünya arzusunun⁴ sembolüdür (Liehm, 1984, s. 53-55).

Bragana karısı Giovanna'nın: “Sadece kendini düşünüyorsun! Sanki ben hiç yokmuşum gibi!” sözlerine karşılık: “Endişelenme. Seni düşündüm. Burada bir parça kâğıt var. Zamanı geldiğinde sana çok yararlı olacak” der. Her ne kadar Giovanna'dan da seyirciden de kâğıdın neyle ilgili olduğu bilgisi saklanmış olsa da Giovanna'nın yararına olacak bir şey olduğu seyirciye sezdirilir. Bondanella'nın da ifade ettiği gibi özellikle Bragana'nın (dolaylı olarak) hayat sigortasından söz ettiği andan itibaren seyirci onun öleceği yönünde hazırlanmaya başlar (Bondanella, 2001, s. 29-30). Giovanna'nın ısrarıyla panayır dönüşü direksiyona geçen Gino, sonraki sahnede olay yerine gelen polisler arabayı sarhoş bir halde Bragana'nın kullandığını ve kaza yaptığını söyler. Nowell-Smith'in de ifade ettiği gibi Giovanna'yla kocasını

⁴ Bu arzu Visconti'nin bütün filmlerinde yer alır ve genellikle İspanyol'a benzeyen karakterler aracılığıyla verilir. *Yer Sarsılıyor*'dan Antoni Valastro, *Senso*'dan Franz, *Beyaz Gece*'den Mario, *Sandra*'dan Gianni, *Aile Toplantısı*'ndan Bruno. Hepsisi de Visconti'nin yalnız kahramanlardır ve yıldızlara ulaşmak isterken ihanete uğrarlar (Liehm, 1984, s. 53-55).

öldürmedeki suç ortaklığından sonra Gino, kendini suçlu hissetmeye başlar. Fakat bu suçluluk duygusu sadece cinayetten duyduğu suçluluk değildir. Bragana her şeye rağmen Gino için bir arkadaştır (Nowell-Smith, 2013, s. 15), ona iş vermiştir. Evi terk edip gittikten sonra karşılaştıkları panayırda eve dönmesi için ısrar etmiştir.

Gino evde olmaktan dolayı ızdırap çekse de Giovanna'ya karşı koyamaz. İspanyol onun yaşadığı yere geldiğinde onunla birlikte kaçmak için ikinci bir şansı olmasına rağmen Gino, onu sert bir şekilde geri çevirir. Liehm'in de vurguladığı gibi Gino, İspanyol'un arkadaşlığını reddeder ve Giovanna'ya kendi yıkımına döner (1984, s. 53-55). Fakat Gino, Giovanna'ya eskiden davrandığı gibi davranmaz. Ona karşı mesafelidir. Onunla yan yana oturdukları bir sahnede Gino, uzaklara bakarak ağlamaklı bir şekilde: "Geçen yıl bu zamanlar dağdaydım. Madende çalışıyordum" der ve oturduğu yerden kalkıp yürümeye başlar. Arkasından giden Giovanna: "Burada değilmişim gibi konuşuyorsun" diyerek ona sitem eder. Sonraki sahnede eve gelirler. Gino, Giovanna'nın "Bir şey yemez misin?" sorusuna, "Aç değilim" diye cevap verir ve üst kata çıkar. Bondanella'nın da belirttiği gibi bu sahne dikkate değer önemli bir sahnedir. Dünyadan bezmiş gibi görünen Giovanna kirli mutfağına girer, bir tabak makarna alır. Gazetesini okurken bir yandan makarnayı yemeye çalışır fakat yorgunluktan uyuyakalır. Bu an yönetmenin Giovanna'nın umutsuzluğunu ve yalnızlığını mükemmel bir şekilde anlattığı bir andır ve Visconti, film zamanıyla gerçek zamanı eşleştirmeyi başarır (Bondanella, 2001, s. 29-30).

Giovanna kasabada kocasının ölümünden dolayı ödenen sigorta parasını alır. Gino gezinirken balerin olan Anita ile karşılaşır ve onunla bir öğleden sonra geçirir fakat Gino'nun Giovanna'ya olan tutkusundan kurtulma imkânı da ona -Giovanna'ya- dönmesiyle son bulur (Landy, 2000, s. 213). Gino ve Giovanna kişilik olarak birbirlerinden farklı olsalar da yerleşik toplumla gerilimli ilişkiye sahip, kısmen toplum dışına itilmiş tiplerdir. Onları yıkıma götüren de bu olacaktır: Topluma uyum sağlamalarına ya da toplumla bağlarını tümüyle koparmalarına engel olan güçsüzlükleri (Nowell-Smith, 2013, s. 10).

Visconti *Tutku*'da trajik baş karakterleri ve onların çevreleri arasında muhteşem bir bağlantı kurmayı başarır. Aşırı derecede orta uzunlukta çekimler ve yönetmenin Gino ve Giovanna'nın çevreleri tarafından şekillenen kaderlerini takip etmelerine izin vermesi Visconti'nin olgunlaşmış sitilinin tipik özellikleridir. Basit jestler, bakışlar şiirsel bir duygu vermekte ve Visconti bu tarz bir sinemayı daha önce de ifade edildiği gibi "antropomorfik sinema" olarak adlandırır. Gerçekte filmin en çok hatırdaki kalan parçaları diyalogtan yoksun olan sahnelerdir (Bondanella, 2001, s. 29-30).

Liehm'in de belirttiği gibi faşist devir boyunca hiçbir film işsizliği göstermemiştir. *Tutku*'da işçi sınıfı ve para önemli bir temadır ve hatta bu temalar Bragana'nın ölümünün de başlıca nedenidir. Gino sadece serseri değildir aynı zamanda işsizdir. Yukarıda da bahsedildiği gibi "O kamyonun üzerinde ne yapıyorsunuz?" diye Bragana açılış sekansında Gino'ya sorar. Gino "Bilmediğini ve işsiz olduğunu" söyler. Aynı motif daha sonra Gino ve Giovanna'nın aralarında geçen konuşmada da tekrarlanır. Giovanna'nın "Bir zamanlar Piacenza'da bir tarlada çalışıyordum... Her zaman mevsimlik işçiydim. Daha sonra işimi kaybettim ve erkeklerin beni akşam yemeğine götürmesine izin verdim" (Liehm, 1984, s. 55-56) sözü geçmişte zor zamanlar yaşadığını seyirciye hissettirir. Bragana'yla evliliği onu devamlı bir hale gelmek üzere olan fahişelikten kurtarmış fakat bu durum onu köleliğe ve sıradanlığa saptırmıştır (Nowell-Smith, 2013, s. 10).

Visconti *Tutku*'da, muhafazakâr, baskın erkek bakış açısına alternatif bir okumayla aile hayatının sorunlarına odaklanır. Landy'nin de vurguladığı gibi film, faşist ideoloji ile bağlantılı geleneksel aile hayatı düşüncesine göze çarpan bir şekilde meydan okur. *Tutku* 1940'ların başlarında Ferdinando Maria Poggioli'nin *Gelosia*'sı (1942) gibi diğer filmlerin de ele aldığı aile içindeki uyumun cinsel tutkuyla beraber aksamaya uğramasına odaklanır. Visconti'nin filmi ve diğer pek çok film arasındaki fark faşizme eleştirel yaklaşmasıdır (Landy, 2000, s. 213). Steven Ricci'nin de ifade ettiği gibi "*Tutku*, □...□ faşist rejim altındaki kültürel yaşamın önceki örgütlenmesinden ikna edici bir sembolik kopuş sağlar (2008, s. 4).

Faşist dönemdeki hiçbir film karakteri Gino'nun final sekansındaki umutsuzluğu içinde resmedilmemiştir. Gino suyun içinde yürüyerek Giovanna'yı kollarında taşır. Arka planda polisler Gino'yu bekler. Gino Giovanna'yı yere bırakır (Liehm, 1984, s. 55-56). Giovanna gözleri açık bir şekilde ölmüştür. Polisin Gino'ya "Gidelim" demesinden sonra kamera yavaş yavaş Gino'ya yaklaşır. Göğüs çekimde gördüğümüz Gino ağlamaklıdır ve görüntü kararır.

Film genel olarak melodramatik özelliklere sahip olsa da izleyiciyi bu mutsuz sonla bile gözyaşına boğmaz. Belki de Visconti izleyicilerin kendini filmin dramatik yükselişine kaptırıp, olayları yorumlamaktan uzaklaşmamasını istediği için bu anlatım tarzını seçmiştir. İzleyici olarak filmin sonunda ana karakterlerimizi bu hale getiren toplumsal, ekonomik, kültürel arka planı da düşünmemizi istemiş olma ihtimali yüksektir. Kadına ya da erkeğe şiddetin -ki burada Bragana en yakını olan karısının planı ile öldürülmüştür- hiç birini olumsuzlamakla birlikte Giovanna'yı bu planı yapmaya iten arka planı da dert edinmek gerekir. Bir "kadın" olarak, özellikle "işsiz bir kadın" olarak hayata tutunmak her devirde, dünyanın her yerinde aynı zorluktur. Visconti, Giovanna karakteriyle bir işe sahip ol(a)mayan kadının hayatta karşılaşacağı zorlukları gözler önüne serer. İşsizliği beyaz perdeye taşır. Hem de faşizmin, sansürün kol gezdiği İtalya'da.

4. Sonuç

Egemen anlatıda çoğunlukla erkeklerin hikâyelerine yer verilir. Bu anlatılarda kadın karakterler ikinci planda kalır: Sesleri, arzuları işitilmez. Görünürde kadınlar vardır ama bu kadınların ne kadar "gerçek" olduğu tartışmalıdır. Cottino-Jones'un da ifade ettiği gibi İtalyan sineması da kadını çoğunlukla benzer bir yerde konumlandırır. Filmlerin anlatıları güzel kadınların erkeklerle olan aşk ilişkileri etrafında örülür. İtalyan sineması hem ataerkil sistemin hem de yaşamı -özellikle kadınların yaşamını- kontrol eden baskın Katolik ideolojinin etkisini sergiler. Katolik ve ataerkil ideolojilere göre bekâret ve cinselliğin kontrol altında olması "iyi" geleneksel kadınlığın temel özellikleridir. Çoğu İtalyan filmi, kadın karakterleri itaatkâr eşler ve fedakâr anneler olarak inşa eder (Cottino-Jones, 2010, s. 1, 3).

Luchino Visconti hakkında genel olarak "kadın karakterlerini sevmeyen ve anlamayan bir anti-feminist" olduğu görüşü hakimdir. Daha önce de bahsedildiği gibi Visconti *Güzeller Güzeli'nde* "anti-feminist" bakış açısında bir kırılma yaratır. Ana karakterini -ki bu bir kadındır- büyük bir sempatiyle, anlayışla sunar ve geliştirir (Nowell-Smith, 2011, s. 45). Visconti bir edebiyat uyarlaması olan (yeni) gerçekçi filmi *Tutku'da* da aynı bakış açısıyla kadın karakterlerine yaklaşır ve beyaz perdeye ataerkil söylemle birebir örtüşen kadınlar yerine ataerkil düzeni "sorgulayan" kadınları taşır.

"Faşizmin önerdiği küçük burjuva aile modeline karşı çıkan, ihanetin yanı sıra eşcinselliğe de değinen yönetmen, ağırlığını her alanda özgürlükten yana koyar" (Teksoy, 2005, s. 272). *Tutku'da* Visconti kadın bakış açısına olanak sağlar. Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada kadını ve onun bakış açısını da görünür kılar. En önemlisi bunu yaparken kadına dair olumsuz bir bakış açısı sergilemez. Melodram türünde olduğu gibi tamamen "iyi" ya da tamamen "kötü" olarak kadın karakterlerini tipeleştirmez. Giovanna parasızlık yüzünden erkeklerle yemeğe çıktığını ve sonrasında yaşadıklarını ima eder. Bunu bir meslek -fahişe- haline getirmeden evlenir. Bragana ile mantık evliliği yaptığını söyleyebiliriz çünkü kocasına aşık değildir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Gino'nun Giovanna'ya kızgın olduğu bir gün parkta tanıştığı ve birkaç saati birlikte geçirdiği Anita balerindir. Balerinlerin kaldığı bir binanın bir odasında yaşamaktadır. Belli ki istediği mesleği yapmaktadır ama açıktan söylenese de istediği kazanca sahip değildir. Zaman zaman erkeklerle para karşılığı birlikte olmaktadır. Bu durum Gino ve Anita arasında geçen diyaloglardan anlaşılır. Ana kadın karakter Giovanna ve yan kadın karakter Anita'yı "saf iyi" ya da "saf kötü" olarak değerlendiremeyiz. Bu kadınlar gerçek hayattaki kadınlar gibidirler: Arzuları, korkuları, hayattan beklentileri vardır, gelgitlidirler, içlerinde çelişkiler de barındırırlar.

Visconti, Giovanna'yı kocasıyla kurduğu aile içinde "kadın" olarak inşa ederken, onu anne olarak betimlememiş, onu çocuk sahibi bir kadın olarak resmetmemiştir. Giovanna'nın evli olması, anne olmasını da beraberinde getirmemiştir. Aynı zamanda aile kutsallaştırılmamış aksine hayal kırıklığının -özellikle Giovanna ve sonrasında karısı Giovanna tarafından öldürülen Bragana için- merkez figürlerinden biri olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda filmi ilerici bulabiliriz. Visconti'nin Giovanna'nın maddiyata önem vermesini ve iyi bir hayat sürme isteğini olumsuz göstermediği düşünülmektedir. Yönetmen alttan alta bu isteğin toplumsal, ekonomik ve kültürel nedenlerini bize/seyirciye hissettirir. Nowell-Smith'in de vurguladığı gibi Bragana'ya kaza süsü verip öldürdükten sonra Gino'nun yalvarmasına rağmen evi terk etmeyen, Gino'nun ona sunacağı hayatı reddeden ve toplumun ona hiç bir zaman sunmadığı hayatı arzulayan ve bunun için cinayet bile işleyen (2013, s. 10, 11) Giovanna, Gino'nun peşinde polislerin olduğunu öğrenmesiyle cinayetin açığa çıktığını düşünür ve her şeyi geride bırakarak Gino ile gitmeye razı

olur. Fakat bu noktada Gino'dan çocuk sahibi olacağını öğrenmesi de azımsanmayacak bir etkiye sahiptir. "Anne" olacağını öğrenmesi onu "değiştirmiştir".

Hem cinsel tutkusunun hem de maddi tutkularının peşinden giden Giovanna filmin sonunda ölür. Giovanna'nın beraber kaçarlar araba kazasında ölmesi, Giovanna'nın/kadının "yaptıklarından dolayı" filmin anlatısında "cezalandırıldığını" akla getirir. Filmin bu yönüyle ataerkil söylemle örtüştüğünü ve arzularının peşinden giden kadının er geç "cezalandırılacağını" görürüz. Film bu yönüyle sorunlu görünse de genel olarak bakıldığında zamanına göre kadın temsiline ilerici olduğu ve kadınları arzularıyla, çelişkileriyle, iyi ve kötü yanlarıyla seyirciye sunduğu düşünülmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi yeni gerçekçi film örneği olan *Roma, Açık Şehir*'in kadın karakterleri Marina ve Lauretta'yı dönemin zorlu sosyal ve politik koşullarının kurbanı olarak sunduğu gibi (Cottino-Jones, 2010, s. 59) *Tutku*'nun da Giovanna ve Anita'yı dönemin koşullarının kurbanı olarak inşa ettiğini söyleyebiliriz.

5. Extended Abstract

In cinematic narratives, mostly men's stories are included and female characters remain in the background. These female characters appear on the screen within the boundaries of accepted predictions about gender. Undoubtedly, it is hopeful that there are directors who act sensitively in representations of gender and go beyond the boundaries drawn by the dominant discourse. In this study whether a "relatively freer" space is opened in Luchino Visconti's *Passion (Osessione, 1943)* is evaluated by text analysis method, taking into account the narrative and cinematography. It is aimed to reveal female representations in *Tutku*. As Kaplan points out feminist film critics emphasize that film narratives are constructed with male based language and discourse in parallel with the unconscious language and they emphasize that dominant cinema is built according to the unconscious of the patriarchy (Kaplan, 2000, s. 30). In fact, while "femininity/being a woman" is represented on the screen, it is also reconstructed. In these representations, meanings of "being a woman" are produced. For this first of all, it is thought that talking about Visconti's cinema in general will be useful. As Nowell-Smith stated Visconti begins to be interested in cinema at an older age (2013, s. 1). Visconti comes from a noble family. The period in which he lived and the people who entered his life had a great influence on Visconti's understanding of cinema. Going to Paris and meeting Jean Renoir is an important turning point in Visconti's life.

During his stay in France, Visconti met the left-wing intellectuals who left their mark on his artistic and political personality (Prinzler, 1988, s. 171). Thus, the period that Visconti stayed in France resulted in his meeting with Renoir, in actor directing and cinematic understanding, and meeting the leftist section and shaping his perspective of life in this direction. The fact that Visconti went through an education that focused in fine arts was also effective in his understanding of cinema. As Korte emphasized Visconti's films represent polarization. The source of this polarization lies deep within the personal sensitivity of its creator. Visconti is one of the directors who consciously supports his work with tradition (Korte, 1971, s. 2).

Tutku which is an adaptation of James Cain's "The Postman Knocked Twice" allows the female gaze. Most importantly, he does not display a negative point of view towards women. He does not characterize female characters as completely "good" or completely "bad" as in melodrama genre. Female characters of *Tutku* (Giovanna who is the main female character and Anita who is the supporting female character of the film) are shown with their contradictions. Giovanna alludes to the fact that she went out to dinner with the men for lack of money. Although her marriage to Bragana saved Giovanna from "prostitution", she imprisoned in an unhappy marriage. As Giovanna, Anita who's a ballerina sometimes has sex with men for money. Anita is doing the job she wants but she can't earn enough money to survive. These women are trying to survive in their own ways that is open to debate whether right or wrong.

While Visconti built Giovanna as a "woman" in the family with her husband, he did not portray her as a mother, a woman with children. The fact that Giovanna is married did not bring her to become a mother. Family is not sanctified. It's shown as one of the central figures of disappointment.

Giovanna who pursues both her sexual and material passions, dies at the end of the movie. The death of Giovanna who was pregnant with Gino in a car accident while they were running away suggests that Giovanna was punished in the film's narrative for what she did. We see that this aspect of the film

overlaps with the patriarchal discourse and that the woman who follows her desires will sooner or later be punished. Although the film seems problematic in this respect, it is generally thought that it was progressive in the representation of women for its time and presented women to the audience with their desires, contradictions, good and bad sides. Although the film has melodramatic features in general it does not bring the audience to tears even with this unhappy ending. Visconti wants the audience to think about the social, economic and cultural background. The film emphasizes it is difficult to hold on to life especially as an unemployed woman.

Keywords: Luchino Visconti, *Obsession*, Italian Cinema, Woman

Kaynakça

- Abisel, N., & Eryılmaz, T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (Der. M. İri). İstanbul: Derin. 24-62.
- Bondanella, P. (2001). *Italian Cinema from Neo-realism to the Present*. New York: Continuum.
- Cottino-Jones, M. (2010). *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*. United States of America: Palgrave Macmillan
- Daldal, A. (2003). *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas*. İstanbul: Isis.
- Ekici, A. (2012). *Sicilya Tutkusunu Yeri Sarsıyor. Öğüç Onaran İçin... Sinemada Hayat Var*. (Der. S. Büker & S. R. Öztürk). Ankara: De Ki. 59-66.
- Gledhill, C. (2017). Tür ve Toplumsal Cinsiyet: Pembe Dizi Örneği. *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (Der. S. Hall), (Çev. İ. Dündar). İstanbul: Pinhan. 441-506.
- Hall, S. (2017). Temsil İş. *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (Der. S. Hall), (Çev. İ. Dündar). İstanbul: Pinhan. 21-98.
- Hennessey, B. (2021). *Luchino Visconti and the Alchemy of Adaptation*. Albany: University of New York.
- Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. London & New York: Routledge.
- Korte, W. F. (1971). Marxism and formalism in the Films of Luchino Visconti. *Cinema Journal*, 11(1), 212. (https://www.jstor.org/stable/1225346?seq=1#metadata_info_tab_contents) (Erişim tarihi: 24 Temmuz 2022).
- Landy, M. (2000). *Italian Film*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Liehm, M. (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. California: University of California Press.
- Locke, R. (2014). Grand Visconti. *The Threepenny Review*, 24-25. (https://www.jstor.org/stable/24429732?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=luchino+visconti+obsession&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dluchino%2Bvisconti%2Bobsession%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly) (Erişim tarihi: 22 Temmuz 2022).
- Minghelli, G. (2008). Haunted frames: history and landscape in Luchino Visconti's *Ossessione*. *Italica*, 85(2/3), 173-196.
- Nowell-Smith, G. (2011). *Luchino Visconti*. London: British Film Institute. (https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=N-XxDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=luchino+visconti&ots=rC6buq_uE4&sig=TgUnjD79nOrMPiUhc0pX1BKhsA&redir_esc=y#v=onepage&q=abruzzo&f=false) (Erişim tarihi: 21 Temmuz 2022).
- Nowell-Smith, G. (2013). *Luchino Visconti*. (Çev. B. Erdoğan,) İstanbul: Agora.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan.
- Poggi, G. (1960). Luchino Visconti and the Italian Cinema. *Film Quarterly*, 11-22. (https://www.jstor.org/stable/1210429?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=woman+in+luchino+visconti&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dwoman%2Bin%2Bluchino%2Bvisconti%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-) (Erişim tarihi: 27 Temmuz 2022).
- Prinzler, H. H. (1988). Genel Bilgiler. *Luchino Visconti*. (Geitel, K., & Prinzler, H. H. & Schlappner M. & Schütte W.). (Çev. F. Ant). İstanbul: Afa. 171-188.
- Ricci, S. (2008). *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*. London: University of California.

Rocchio, V. F. (1999). *Cinema of Anxiety: A Psychoanalysis of Italian Neorealism*. Austin: University of Texas Press.

Schlappner, M. (1988). Savaş Sonrası İtalyan Sinemasında Gerçekçiliğin Ana Hatları. *Luchino Visconti*. (Geitel, K., & Prinzler, H. H. & Schlappner M. & Schütte W.). (Çev. F. Ant). İstanbul: Afa. 7-48.

Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema 1896-1996*. London: Rtl.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Taribi*. İstanbul: Oğlak.

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı / Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları %100 şeklindedir.
The authors' contribution rates in the study are %100 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.