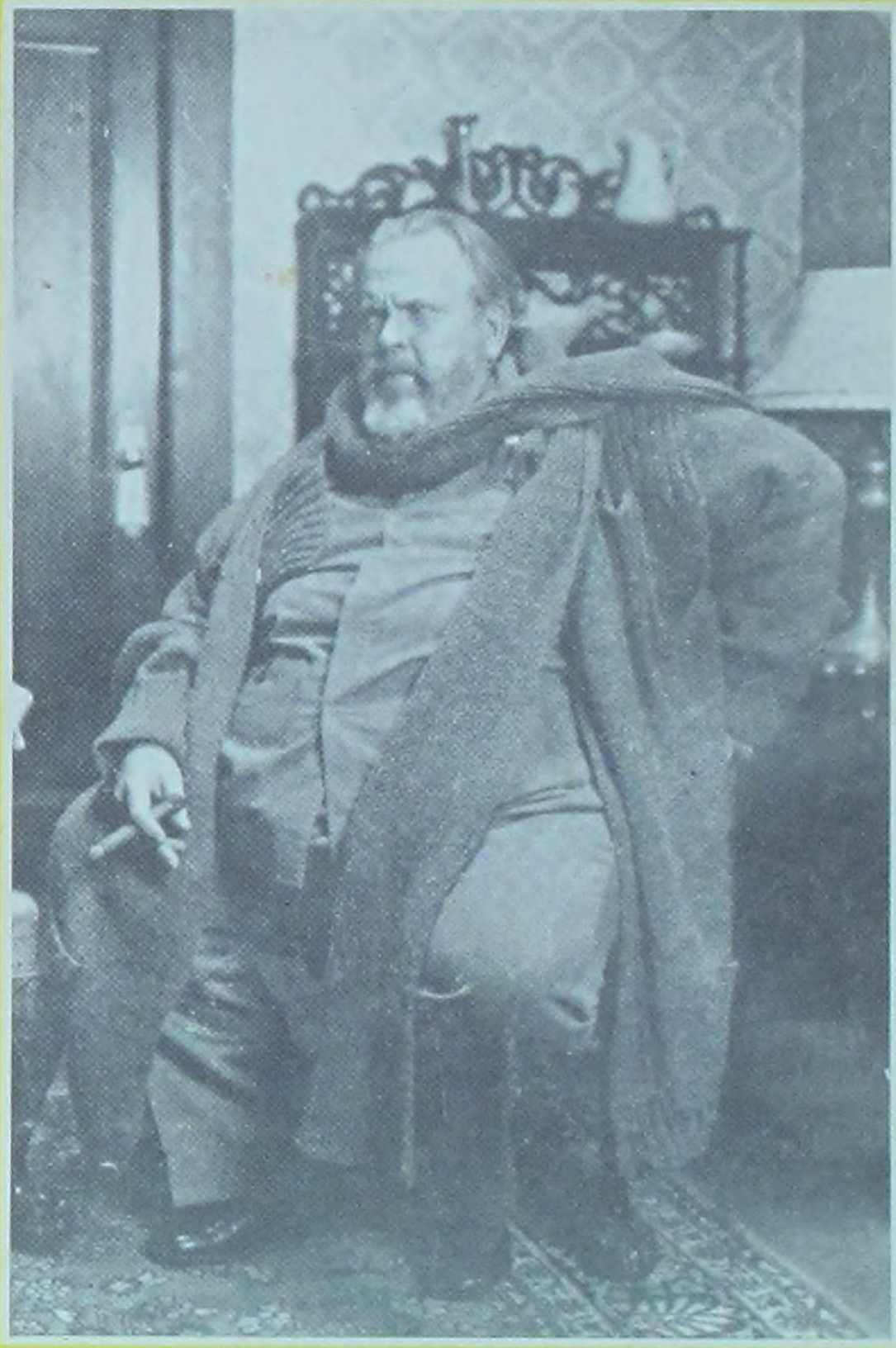


# ...ve SINEMA





# ...ve sinema

hıl yayın

Binbirdirek meydanı 5/3  
Cağaloğlu / İSTANBUL  
Tel. : 527 79 21



hil yayın, Kitap 1, Aralık 1985

Yayına hazırlayanlar :  
Serhat Öztürk, Hüseyin Sönmez

Katkıda bulunanlar :  
Enis Batur, Gülenay Börekçi, Atilla Dorsay,  
Reha Erdem, Hülya Ersöz, Sevin Okyay  
Riyal Şuvun, İlker Yaşar, Nuray Yaşar, Necmi Zeka

Kapak ve iç sayfa düzeni :  
Ahtapot ofset yapım

Kapak baskı :  
Sinan Ofset, Ahmet Özsinan, Haydar Koçaslan

Dizgi :  
Nurel Matbaası, Alpay Taşkın. Aziz Büyükbayram

Baskı :  
Gümüş Basımevi, Yunus Arslan, Cafer Turan

Cilt :  
As Mücellit, Ali Oruç, Engin Bayrak

Yılda 4 kez yayınlanır. Fiyatı KDV dahil 800 TL., yıllık ederi KDV dahil 3000 TL.'dir. Yapılan alıntılar kaynak göstererek kullanılabilir. Seçkiye gönderilen ürünler geri gönderilmez.



## İÇİNDEKİLER

### Çıkarken 4

Ya gidi hodriya / Serhat Öztürk 7

Sinema için Mecnun / Enis Batur 11

Tarihsel gelişme hükmünü veriyor / Onat Kutlar 15

Türkiye'de entelijansiya yok / Metin Erksan 24

«Ufaklık» sert takılıyor / Scott Simon 39

Batı'yı nasıl kaybettik? / Scott Simon 47

«Küçük Dev Adam»: Arthur Penn / Tony Crawley 57

Divertimento / Reha Erdem 75

Orson Welles, gözbebeği / Enis Batur 83

Sineması ve cüssesiyle : Orson Welles /  
Juan Cobos, Juan Antonio Pruneola, Miguel Rubio 85

Türk sineması için bir kavram : Sinizm / Necmi Zeka 111

Sinemacı olmasaydım papaz olurum / Martin Scorsese 117

Yanlış yapmama noktası ile sınırlı kalıyoruz / Yusuf Kurçenli 124

Herzog'un eşine mektuplarından, Fitzcarraldo'nun

çekim günlüğü / Werner Herzog 129

İlk renkli Türk filmi tavanarasında bulundu / Atilla Dorsay 140

## Çıkarırken

Türkiye'de sinemaya ilginin giderek yaygınlaştığı günümüz ortamında belli temel sorulara yeniden yanıt aramanın gereği kaçınılmaz bir biçimde kendini hissettiriyor. Batı'da giderek yaygınlaşan sinema-video tartışması bir yana, sinema nedir, ne değildir? Dünya sinemasında farklı arayışlar ne yönde şekillenmektedir? vb. soruların da yeniden gündeme gelmesi gerektiğine inanıyoruz.

Sinema nereye gidiyor? Bu soruya şöyle ya da böyle bir yanıt verebilecek durumda değiliz çoğunluk. Ama bir önkoşul olarak biliyoruz ki batıda ve doğuda, kuzeyde ve güneyde insanlar boş durmuyorlar. Genç, yeni sinemacılar geliyor. Aykırı söylemleri olan farklı kavrayan insanlar. Yeni biçimler deniyorlar. Son derece canlı, eylemli bir tartışma-üretim ortamının içinde oluşturup, geliştiriyorlar düşüncelerini.

Bütün bu gelişmeleri izlemek ise şu anki coğrafyamızda neredeyse imkansız gibi. Çünkü ne televizyon veriyor bunları, ne de gazetelerde rastlamak mümkün. Üstelik bu onların işi de değil zaten. Bunu sırtlayacak, doğrudan bu alana yönelik yayın organlarına ihtiyaç var.

Ancak bunlardan da önemlisi, özde aykırı bir söylemin yaratılması gibi bir çabanın görülmemesi «sinema ortamımızda». Canlı, eylemli bir yapıya kavuşabilmenin ise aykırı söylemleri gerçekleştirilmeden mümkün olabileceğini sanmıyoruz.

Seçki çeviri ağırlıklı olacaktır. Yine bu seçkiye dileyen herkesin yazı yazabileceğini, özellikle genç ve yeni isimlere, görüşlere açık olduğumuza belirtelim. Seçkiyi oluşturan insanların muhalif söylem gibi iddialı ancak olmazsa olmaz, temel anlayışlarının ötesinde belli bir ortak görüşü-tavır yoktur. Amaç seçki çerçevesinde ve gönül ister ki onu aşan boyutta farklı görüşlerin çıkıp tartışılacağı bir sinema ortamının yaratılması sürecine katkıda bulunmaktır. Bu bağlamda herkesin kendi imzasından sorumlu olacağı açıktır. Türk sinemasına gelince onu görmez-



den gelmek, ya da yere gö...**SINEMATEK TV**...bi, özünde aynı bakış açısı-  
nın ürünü olan kutuplardan birinde durmuyoruz.

Bu ilk kitapta ağırlıklı olarak 60-70 arası ilk Türk sinema ortamını  
işledik. Dönemi Sinematek kurucularından Onat Kutlar ve o yılların ün-  
lü yönetmeni Metin Erksan'la yaptığımız söyleşiler ve Enis Batur'un «Si-  
nema için Mecnun» başlıklı denemesiyle aktarmaya çalıştık. Şüphesiz  
Türkiye'de ilk sinema ortamının oluşumunu kapsayan ve yoğun kavga-  
lara sahne olan bu dönemin, neden kalıcı bir takım yapılar sağlayama-  
dığı ve günümüze kadar yansıyan sonuçları üzerine bir başlangıç bu.

Bir başka ağırlık noktasını İngiltere'de şubat ayında yayınlanmaya  
başlanan The Movie Scene dergisinin mayıs-haziran sayılarından Sevin  
Okyay'ın çevirdiği «"Ufaklık" sıkı takılıyor» ve «Batı'yı nasıl kaybettik»  
başlıklı western filmler incelemeleri oluşturuyor.

Orson Welles'in sinema(sı) üzerine görüşlerinin her zaman ilgiyle  
okunacağına inanıyoruz. Bu konuda Enis Batur'un bir denemesinin ya-  
nısına, Welles'le 1964 yılında üç sinema eleştirmeninin yaptıkları ve 1965  
tarihli Cahiers du Cinema'nın nisan sayısında çıkmış bir söyleşiyi ya-  
yın ediyoruz. Tarihinin bir hayli eski olmasının, Welles sözkonusu olunca  
bizce bir önemi yok.

Ünlü Amerikalı yönetmen Arthur Penn, The Movie Scene'de yer  
alan söyleşisi ile, her seçkide yer vermeyi düşündüğümüz bir yönetmen.  
Köşemizin ilk konuğu oldu.

Yine bu seçkide aynı sorular çerçevesinde Martin Scorsese ve Yu-  
suf Kurçenli ile yapılmış söyleşileri yayınlıyoruz. Bunun bir yönetmenin  
filmi gerçekleştirme süreci, çalışma biçimi ve temposu üzerine fikir ve-  
receği gibi, karşılaştırmalı bir örnek oluşturacağını da düşündük.

Yılda dört kez yayınlayacağımız ...Ve Sinema'nın ikinci kitabından  
başlayarak yurt dışındaki sinema ortamlarını anlatan mektupları ve yine  
yurt dışında yayınlanmış kitap ve yayınlanmakta olan dergilerin tanı-  
tımlarını da bulacaksınız.

Yine görüşelim.



# Ya gidi hodriya

SERHAT ÖZTÜRK

Gördüklerimden hiç biri gibi yaratılmamışım; yaşayanlardan hiç biri gibi yaratılmış olmadığuma inanmak cüretimi gösteriyorum.

J. J. Rousseau

Amerikalı yönetmen Bob Fosse'un gerçek bir yaşamdan uyarlama filmi Lenny'nin, bence en dramatik sahnesi mahkeme salonunda yaşanır. Lenny Bruce'un Dustin Hoffman kimliğinde çıktığı son mahkemedir bu. Hakim onu konuşmama ile cezalandırınca, birden şu sözler dökülür ağzından: «Bana ihtiyacınız var. Sizlere ne yapmanız gerektiğini söyleyen benim.» Ancak esas bundan sonra gelen üç sözcüktedir ağırlık: «Sözlerim kimseyi yaralamıyor ki!»

1950'lerin ortalarından 60'lı yılların sonundaki intiharına kadar gece kulüplerinde komedyenlik yapmış ve Amerikan orta sınıfını, onun ırk, din, seks, ahlak, alışkanlık vb. üstbaşlıklardaki standartlarını yerden yere vurmaya görev edinmiş bir aydındır Lenny Bruce. Sonunda söz söyleme hakkı elinden alınınca, birey olarak da bir işlevi kalmayacaktır. Çünkü zaten toplumsal bir işlevi kalmadığını ve sözünün öyle bir amaç için olmadığını çok açık ifade etmiştir: «Sözlerim kimseyi yaralamıyor ki!»

Uzun yıllar ve özellikle geceler boyu içinde çınlamış çılgınlığın dışarıya ilk ve son sedasıdır olaki. Yürek daraltan acılı bir burgunun yanı-



sıra yaşamını, kendini, SİNEMATEK TV'ye koymuş bir bireyin, tarifi zor gücünü de kavrarsınız içten içe.

Sonra 400 yıl önce aynı çığlığın İngiltere'de, bir başka aydın Thomas More tarafından atıldığı geliverir aklına insanın. More'un yaşamını oyunlaştıran Robert Bolt ikinci perdenin sonunda, zindanda kendisini vazgeçirmeye gelen karısı ve kızıyla görüşmesini anlatır. Bu son görüşü, olabildiğince kısaltmaya çalışan zindancının, sonunda biz emir kuluyuz boynu büküklüğüne karşı, büyük bir hınçla haykıracaktır: «Sıradan insanlar. Beni bu sıradan insanlar öldürüyor.» Ne ki yine de finalde, sakalını celladın baltasından kurtarmanın ötesinde bir çaba göstermeyecektir.

Her iki olayda da toplumsal bir inançtan sözetmek mümkün değildir. Tersine Lenny Bruce'da, Thomas More'da bu yönde bir inançları olmadığını açıkça belirtmişlerdir. Peki neydi çabaları? Niye ölüme giden bir süreçte, bir çok çağdaşlarının yaptığı gibi bir basamak yana sıçramadılar? Enis'ten bir alıntı yapalım, Batur: «Başka türlü yapmak elinden gelmeyen kişidir aydın.»

Günümüzde resmi ideoloji, din ve ahlak, gelenek-görenekler, sosyo-ekonomik yapı, isteyerek yada farkında olmadan edinilmiş alışkanlıklar vd. bireyin başında demoklesin kılıcı gibi sallanmakta. Bu ortamda tek tek bireylerin, içlerinde yarasa dolaştırmalarının kaçınılmazlığı ve öncelliği giderek daha da belirginleşiyor. Nedir, insanlar kendileri ile uğraşmak gibi zor ve çile gerektiren bir işten kaçma yanlısı olmuşlardır çoğunluk. Sonuçta aydınım yaftasını boynuna asmamış alternatif olmaya soyunmamış, günlük yaşamını idame ettirmeye çalışan sokaktaki adam için psikolojik, sosyolojik, ideolojik mekanizmaları hazır bu kaçış, doğaldır da.

Peki, ya aydın için nasıl olmalıdır durum?

Ben, birey olma çabasının Türk «aydın»ının kafasında şekillenmiş olduğuna inanıyorum. Bunun bir çok olayı açıklamada tek ve temel faktör olduğunu söylemiyorum şüphesiz, ancak çok önemli etkenlerden birisi ve tartışılmadığı, böyle bir sorun yokmuş gibi davranıldığı için daha da önem kazanıyor.

Bizde hep kabul gördüğünün tersine, birey olmak, alternatif olmak gibi, aydın olmanın vazgeçilmez alt başlıklarından biridir. Buysa düşündüğünü çıkar görmeksizin savunabilmek, herkesin ak dediği yerde siyahın sözcülüğüne soyunmak, sonuç için her yol mübahtır egemen anlayışının dışında kalmakla mümkündür. Görüldüğü gibi aydın tanımına hayli yakındır.

Türkiye'de özellikle son yıllarda, giderek sıklaşan periyodlarla aydın sorunsalı geliyor gündeme. Ancak bu zorlayıcı sürece karşın aydın





nedir? Nerede yetişir? Çok mı susmuşuz? vb. soru(n)lar üzerine tartışmaya yanaşmıyor «aydın»la

Eleştiri, yaşanan bunca şeyden sonra bile, sürekli kulağı çekilen haylaz bir öğrenci. Tartışmaya gelince birbirini karalama için var. Kazara biri aykırı bir şey söylerse, rakılar buzlanıp, kalemler sivriltiliyor. Handiye herkes, kendinden bir öncekine-bir sonrakine bakıp biz yitik ku, sağız diye ağlarken, toplumculuğun yakası da bir türlü bırakılmıyor. Tek erdem toplumcu olmak olduğundan, birey olmak gibi bir kaygu taşımıyorlar. Çelişkileri rahatsız etmiyor bunları. Alışkanlığa dönüştürmüşler. Alternatifleri olmayan bir garip aydın kalabalığı bunlar. Politik alternatifleri var da, aileye, kadın-erkek ilişkilerine vb. alternatifleri yok. Bırakın alternatifini olmayı laf bile söyletmiyorlar bu konuda. Yaşanan ana alternatif olmadan, hiç bir şeye alternatif olunamayacağını anlamıyorlar.

Arada çıkan aykırı söylemleri ise egemen ideoloji adına dıştalan gene onlar. Daha yaşarken toprak atmaya başlıyorlar üstüne, görmezden geliyorlar. Ve bu düşünemediğiniz her alanda böyle. Hemen 20 yıl öncesine Sinematek'in kurulduğu günlere gidip biraz oralarda gezineyim, Türkiye'de ilk sinema ortamının oluştuğu tarihe bakalım.

1965 yılında Balıkpazarı'nda Ali Han'ın altıncı katındaki iki odaya sıkışmış olarak açıldı Sinematek. 66'nın Mart ayında da Yeni Sinema dergisi çıkmaya başladı. Amaç belliydi:

«Günümüzün en etkileyici sanatı Sinema'nın, ülkemizde oldukça uzun bir geçmişi vardır. "Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı" filminden bu yana binlerce film çevrildi Türkiye'de. Ancak bu yarım yüzyıla yaklaşan geçmişin hemen hemen büyük bir bölümü gene aynı derece uzun süren bir sorumsuzluğun kötü izlerini taşımaktadır. Bir kaç sinemacının ve sinema yazarının iyiniyetli, gözüpek çıkışı bir yana bırakılırsa, iyiyi kötünden ayırabilen, köklü, sürekli bir sinema ortamının yaratılamadığı gerçektir.»\*

Aradan 20 yıl geçtikten sonra bugün gündemde duran amacın temelinde yine aynı olması üzücüdür. Üstelik 66'da başlayan süreç hızla gelişmiş ve köklü, sürekli bir sinema sanatı ortamı amacına oldukça yaklaşmıştır. Ancak bu süreci bir çırpıda boğan, yine nice emekle onu yaranlardan başkası olmamıştır.

Topluca toplumculuğa soyunulması ile birlikte, tek tek bireyler, onların imgeleri, seveleri vb. bir önemi kalmamıştır. Hepsi gayya kuyusuna atılmışlardır. Ve oldukça uzun süren bu düşüşü, toplumu kurtarma amacındaki insanlar, bazen salhaneye giden koyunlar gibi kaderine

\* Yeni Sinema, Sayı 1, 1966, (abç)



razı, boynu bükük, bazen de aydınlarla karşılaşmışlardır. Bireyin kendi yokluşuna böylesine bir katılımının akıl alır gibi olmadığı açıktır. Ve işin kötüsü de aynı anlayış bugün de egemenliğini sürdürmektedir. Örneğin sinemacılarımız, yaşanan bunca şeyden sonra Türkiye'ye slogan atmanın yanına Batı'ya slogan atmaya eklemenin ötesinde bir gelişim göstermemişlerdir.

20 yıl önce bunca yaklaşılan sinema ortamından elde belirgin olarak bir tek hüznün kalmasındaki önemli nedenlerden biri, muhalif söylem adına ortaya çıkmış yeterli bireyin (kamikaze) olmamasındaysa, bundan da daha önemlisi, ortaya çıkan bir kaç kişinin, bizzat «aydın»lar tarafından yalnız bırakılmasında, hatta onlara karşı cephe alınmasında aranmalıdır. Yoksa sansüre, Yeşilçam'a, resmi ideolojiye karşın yine de sinemayı sanat düzeyine sırtlayan bir kaç isim ulaşırdı günümüze.

Bugün muhalif söylemi yaratacak alternatif bireylere (aydınlara) ihtiyaç vardır. Türkiye'de politik sürecin kesintiye uğramasıyla birlikte, sanat cephesine büyük bir transfer oldu. Kimi müziğe, kimi edebiyata, kimi resme, kimi sinemaya, genç insanlar geldiler Henüz kabuk bağlamamış, yeni şeyler söyleyebilecek insanlar. Ancak bunların da çoğunluk varolanı kabul etmek şeklinde ortaya çıkan temayülleri görülüyor. Ben kimim ki? sorusu var başlarken kafalarında. Bu da doğal olarak «büyüme» için kendinden «büyük»lere avuç açmaya itiyor onları.

Böylesi bir ortamda, sinemanın bir kez daha yakaladığı önemli potansiyeli kalıcı bir sinema ortamına dönüştürebilmesi, bunu sağlayacak yapılar oluşturabilmesi zorunludur. Ama bunun nasıl gerçekleştirilebileceği üzerine de bir tartışma yok gündemde.

O kasetçiden bu kasetçiye bir koşuşturmacadır sürüp gidiyor. Sonra çok kısa bir sürede —üç yıl topu— o sinemadan bu sinemaya, o matineden bu matineye şenkliksel koşuşturmayı da gelenekleştirdik. Sonra eşdeğer filmler yıl içinde boş salona oynarken, festivalde kapalı gişe, ama yarı dolu salona oynamayı da gelenekleştiriyoruz. İyi, eh fena değil, rezalet, başyapıt vb... Yıldızlamalar, noktalamalar, elmalar, sürat ibreleri de girdi film anlatım aracı olarak literatürümüze. Sonra Fellini filmi olunca yaygaralı koşuşturmalar, Antonioni olunca canım sıkılıyorlar.

Sanılmasın ki salt sinemaya özgü şeyler bunlar. Kepazeliğin önüne geçilmesi için yeni, gerçek aydınların yetişmesi gerekmektedir. Ancak bence bunun altlığını hazırlayacak olan da biraz düşünen her beynin, birey olmanın asri kapisını zorlamasıdır.



## Sinema için Mecnun

ENİS BATUR

İstanbul'da, Sinematek'te ilk filmi 1968'de gördüm ben : «Napoli'nin Dört Günü». Kadıköy yakasındaki gösteriler Opera sinemasında, yanlış anımsamıyorsam çarşamba geceleri yapılırdı. Üç yatılı öğrenci, bir öğretmen eşliğinde filmi izlemeye gider, çıkışta bira içip tartışırdık, gördüğümüz filim üzerinde. Salona girmeden önce çevrede tanıdık yüzlere rastlardık : Vedat Günyol, Mina Urgan, rahmetli Altan Yalçın şimdi aklına gelenler. O ilk filmi Bunuel'in «Nazarin'i ve bir toplu George Méliès gösterisi izledi : «Aya Yolculuk», «Kutuplara Yolculuk», «Kauçuk Kafalı Adam», «Güreş», «Gizemli Kutu», sinemanın emekleme çağına götürdüydü bizleri.

1969 için de yoğun bir program hazırlamıştı TDK : Orson Welles'den «Dava»yı, Pasolini'den «Kral Oedipus»u, Karel Reitz'in unutulmaz «Morgan»ını, Bondarçuk'un «Savaş ve Barış»ını, Antonioni'den «Kızıl Çöl»ü, Polanski'den «Sudaki Bıçak», De Sica'dan «Çatı»yı izledik o yıl. Bir de «Alman Filimleri Toplu Gösterisi» yapıldı : Edgar Reitz'in «Mahlzeiten» adlı filmi, ondan da çok Ulrich Schamoni'nin «Alle Jahre Wieder»i derinden etkilemişti beni : Avrupa sinemasında yeni arayışlar vardı.

Aynı dönemde, İstanbul sinemalarında da çok ilginç filimler gösterime sunulduydü : Wyler'in «Korkunç Koleksiyoncu»su, Varda'nın «Mutluluk» adlı başyapıtı, Arthur Penn'den «Bonnie ve Clyde» ile «Kaçış», Losey'den «Kaza Gecesi», Zetterling'den «Nattlek», Dassin'den «Bir Yaz Gecesi Saat 10 I/2'da», Zinnemann'dan iki film, Truffaut, Michael Winner'in «West II»ı bu dönemde defterime not ettiğim filimlerden birkaçı.



Notlarımdan, Taksim'de «SINEMATEK.TV» Merkezinde «Hal ve Gidiş Sıfır», İzmir'de bir sinemada üç seans üstüste Losey'in «The Servant»ını (sırf o filmi görmek için İzmir'e gitmiştim) gördüğümü okuyorum.

1966'dan başlayarak, gene Opera sinemasında, üç yıl içinde toplam 47 Türk filmi görmüşüm. Bunlardan «Erkek Ali»yi, «Duvarların Ötesinde»yi ve «Kuyu»yu birkaç kez izlediğimi anımsıyorum.

1970-72 yılları arası Ankara'dayım. Bu dönemde sinemalarda izlediğim filimlerden bazıları: Bergman/Sessizlik, Chabrol/Skandal, Ford/Baharda Hücum, Petroviç/Çingeneler, Truffaut/Çalınmış Bûseler, Louis Malle/Hırsız, Losey/Gizli Tören, Peckinpah/Vahşi Belde, Bunuel/Tristana... Ankara sinemalarında «toplu gösteri»ler düzenlenmişti 1971'de: İster inanın ister inanmayın, Çankaya sinemasında Godard, Truffaut, Malle, Becker (amansız «Un Nommé La Rocca»sı), Vadim'in filimlerinin yer aldığı bir «Yeni Dalga Filimleri» toplu gösterisiyle bir «John Ford» toplu gösterisi, Gölbaşı sinemasında ise bir Orson Welles toplu gösterisiyle «İsveç Filimleri Haftası» yapıldı. Yabancı kültür merkezlerinde Lindsay Anderson, Fellini, Philippe de Broca'dan yepyeni yapıtlar sunuldu. Aynı dönemde kurulan Ankara Sinema Derneği salonlarında ise «Yurttaş Kane»i, «Şanghaylı Kadın», «Viva Zapata»yı, «Viridiana»yı ve «Mavi Melek»i görmüştüm. Bu filimleri «Hiroşima Sevgilim», «Doktor Kaligarinin Kabinesi» izlemişti. O sıralarda haftada bir-iki gün yayın yapan «Ankara Televizyonu»nda da nitelikli filimler yayımlanmıştı: Reitz'in «Cumartesi Gecesi Pazar Sabahı» ile Visconti'nin «Rocco ve Kardeşleri» var notlarımin arasında.



Bunca film ve yönetmen adını boşuna saymadım burada: 1968-72 yılları arasından bir kesit sunmamı sağlayan defterim, bir dönemde, üstelik yakın geçmiş sayılabilecek bir dönemde Türkiye'de sinemaseverin ulaşma olanağını bulduğu filimlerle ilgili bir ipucu veriyor kanısındayım. Dört yıl içinde, çoğu belli bir düzeyin üstünde olmak kaydıyla 320 film gördüğüm anlaşıyor, o dönemde tuttuğum notlardan. Yaşıtlarımın, yani 20 yaşına henüz varmamış insanların arasında sinemaseverlerin sayısı az değildi o yıllarda: Aralarından şair, yazar, öğretim üyesi olanlar çıktı; besteci, orkestra yöneticisi, tiyatro yönetmeni olanlar da. Sanyorum hepsinin hayatında sinema görgüsünün önemli bir payı oldu.

Yalnızca filimler değildi paylaşılan. Sinematek'in yayımladığı Filim 70, Yeni Sinema gibi dergilerle yetinmiyor, bir yerlerden Sight and Sound, Cahiers du Cinéma ediniyorduk. Gazetelerden, dergilerden sinema eleştirileri, incelemeleri eksik olmazdı, üstelik bunlar son derece nitelikli, soluklu örneklerdi. Ali Gevgilili'nin Yeni Dergi'de, Nijat Özön'ün



Devrim'de, Tanju Akerson ve Atilla Dorsay'ın gazetelerde, başta Jak Şalom ve Onat Kutlar olmak üzere birçok sinemaya gönül vermiş kaleşörün Sinematek organlarında yayımladıkları yazıları hemen hiç kaçırmazdık. Kısa Filim yarışmalarına kırankırana hazırlanırdı 8 mm'ciler, 16 mm'ciler. O sıralarda Alp Zeki Heper vardı; Atilla Tokatlı, Sezer Tansuğ, Adnan Benk sinemamızın karanlık koridorlarına birkaç ışık topu atmışlardı. Metin Erksan ile Halit Refiğ «ulusal sinema» kavgasını başlattılar, başkaları da devreye girdi. Şairlerimiz sinemanın yakınındaydılar: Dönüp Ülkü Tamer'in, Ece Ayhan'ın şiirlerini bir okuyun şimdi.

Sinema bir başına ciddiye alınan bir olaydı bizler için: Dünyanın bir parçası değil de kendisi sayacak kadar tutkuyla bağlıydık ona. Raoul Coutard'ın görüntüleri, Tonino Guerra'nın senaryo çalışmaları, Nino Rota'nın müziği... herşey sinema makaralarına dönüyordu. En çok da kısa filimler üzerinde duruluyordu: Alain Resnais'nin «Heykeller de Ölür»ünü gördüğümüzde sorunun «malî» olmadığı açığa çıktı: Cesaretti bizde eksik olan, belki de hünerimiz vardı.

Herşey bu dönemeçte değişti öte yandan. Birdenbire Kierkegaard'ı bir yana itip Che Guevera'nın «Gerilla Günlüğü»nü okumaya başladık. Nelson Pereira de Santos'un «Vidas Secas'ı TDK'da gösterildiğinde yapılan tartışmalar, sinemanın dışına taşılmaya başlandığını gösteriyordu. «Genç Sinema» dergisi sinemanın siyasal işlevinden yola çıkıp Mao'nun görüşlerine uzandı: Çok iyi anımsıyorum, son cıız sayısında sinemadan hiç sözedilmiyordu artık. Memet Fuat, edebiyata ilginin sol yayınlara ilginin başlamasıyla birlikte bittiğini yazacaktı. Sinemanın bahtı da değişik olmadı, olamazdı.

O yıllarda devrimci olununca başka birşey olunamaz sanılıyordu: Ayrica sinemacı, yazar, öğretmen olunabilirdi olsa olsa, o da misyonu unutmamak koşuluyla. Sinema tutkusunu, 8 mm filimleri, sinema dilinin kıvraklıklarını bir yana bırakıp «toplumsal içerikli» filimler yapıldı. Kimse gördüğü filimlere bir defter tutup not vermedi, kızıpiyoz sinema salonlarına yanlışlıkla düşmüş bir Kluge görmeye gitmedi, «sinema deliği» âmiyane deyişle burjuvalık sayıldı.

Ne yaparsınız ki, sinema herşeyden önce bir kültür işidir. Üstelik öteki yaratıcı uğraşlara göre çok daha «atlet komple» olmayı gerektirir: Edebiyat, musiki, resim, tiyatro, bale, mimari... bu konularda ve başka konularda belli bir birikim, tad alma yetisi, bireşimci yetenek ister. Sinemacı makinanın düğmesine basan kişi değildir: Tam tersine, neredeyse durmadan kafasının içinde makaralar dönen, her an yeni bir bakış açısı deneyerek etrafına bakan, farklı bir kurgu içinde hayatı görendir o. Buysa sevgi, sevgi de değil de sevdâ gerektirir: Mecnûn'suz bir sinema düşünülemez, diyorum.



1960'lı yılların «sineSINEMATEK.TV»den küstüler mi beyaz perdeye? Sanmıyorum : Sinema salonlarında hâlâ Ali Gevgilili'yi, Mustafa İrgat'ı, Oğuz Onaran'ı görüyorum. 1980'lerin içinde gezineduralım, bir umut, birçok kıpırtı var sinema adına. Dileriz yoğunlaşır bu ilgi, sinema yeniden Mecnûn'larına kavuşur Türkiye'de. Yoksa dünya sinemasının ortalamasına kavuşamayız bir türlü : İyi bir «Türk filmi» diye bir şey yoktur, kendimizi aldatmayalım : Yalnızca «iyi film» vardır.

---

hil yayın

Sinema Dizisi

- Atilla Dorsay  
Sinema ve Çağımız — 1 (Tkendi)  
Snema ve Çağımız — 2  
1970-1985 Türk Sineması  
Umut ve Sonrası (Hazırlanıyor)
  - Nijat Özön  
Sinema (Uygulayımı - Sanatı - Tarihi)
  - Sergei M. Eisenstein  
Sinema Dersleri (Çıkıyor)
  - Serhat Öztürk  
Videoda 500 Film (Çıkıyor)
-



## Onat Kutlar: Tarihsel gelişme hükümünü veriyor

Söyleşi : SERHAT ÖZTÜRK

— *Sinematek'in kuruluşunu ve o zamanki amacınızı anlatır mısınız?*

— 1965 yazında Sinematek kurulduğu sırada Yön dergisine bir yazı yazmıştım, nedir sinematek, diye. Sinematek aslında yeryüzünde bilinen anlamıyla, daha çok bir arşivdir. Filmleri kaybolmaktan kurtaran, onlarla ilgili belgeleri, kitapları, yazuları, senaryoları, fotoğrafları, afişleri saklayan, böylece bir tür müze oluşturan bir kurum. Ancak bu işin mucidi olan Henri Langlois, gene bizzat kendisi, herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için sinemateklerin ölü birer depo olmalarını eleştiriyordu. Bir mezarlık olmamalıdır sinematek. Aslında bütün amaç, geçmişin sinema birikimini gelecek kuşaklara aktarabilmektir. Bu da tabii, ancak gösteriler düzenleyerek, üzerinde tartışarak, yayınlar yaparak olabilir. Dolayısıyla ben arşivci değilim, diyordu.

Bizim sinematek olgusuna bakışımız da böyleydi. Hatta bu yüzden sinematek konusuna daha dar bir anlayışla yaklaşan insanlarla da sürekli sürtüşmemiz oldu. Onlar sinematekçiliği, amacı kendi içinde saklı bir olay olarak düşünüyorlardı. Oysa tam tersine amaç, kendisine sunulanla yetinmek istemeyen insanların, bu isteklerinin somutlanışından ibaretti. O sırada Türkiye'de yaşayıp da dünya sinemasından haberdar olmak isteyen insanlar, bir araya gelerek kurdular Sinematek'i. Aslında o zaman Sinematek'e üye olanların amacı da buydu ve sonuç olarak onların iradesini teşkil etti. O yıllar Türkiye'de bir sezonda Vis-



continin bir filmi, Ant... i oynar, onun dışında Hollywood'un üçüncü sınıf filmleri ve bir kaç Fransız, İtalyan filmiyle geçtirilirdi. Sinematek'le insanlar bu dar çerçeveyi kırdılar. Üzerine tartışmak, konuşmak, yayın yapmak olanağı buldular.

Çok kategorik bir şekilde bakılırsa belki bu görevi Sinema Kulübü de yapıyordu. Ama isimler çok önemli değil. Bildiğiniz gibi siyasal hareketlerde bile görülür bu. Bir hareketin adının parti, cephe, dernek ya da adı konmayan bir akım olmasının önemi yoktur. Çünkü beş aşağı, beş yukarı hepsinin amacı iktidara gelmektir. Dolayısıyla kurulan yapının adının şu ya da bu olmasının uzun uzadıya bir önemi yoktu. Burada da önemli olan amaçtı ve amaç sinemasal birikimi bu ülkede görme imkanı olmayan insanlara göstermek, üzerinde tartışmalarını sağlamak ve tabii aynı zamanda bazı filmleri de kaybolmaktan kurtarmaktı. Sinematek belli ölçüler içinde bunları yapmaya çalıştı. Yaşadığı sürece başlıca fonksiyonu da bu olmuştur.

— *Siz Fransa'dan kafanızda bir sinematek kurma amacı ile döndünüz. Peki o yıllarda Türkiye'de böyle bir potansiyel mevcut muydu?*

— Türkiye'de sinema ortamı iki çağdışı yapının karışımıdır. Lonca yapısıyla, eski Galata tüccarlarının karışımı. Lonca yapısı tıpkı çeşitli zenaatlar, ayakkabıcılık zenaatı, duvarcılık zenaatı gibi sinemacılık zenaatını oluşturmuştur ülkemizde. Feodal bir yapıdır. Bunlar Türk filmlerini yaparlar. Galata tüccarlarının bütün işi ise dışarıyadır. Türkiye içindeki meseleler ilgilendirmez bunları. Bütün amaçları dışarıdan bir şey getirip Türkiye'de satmaktır. Yani film ithalatçılarının bakışı da budur. Türkiye'de yerli ve yabancı filmleriyle böyle bir ortam sözkonusuydu. Çok kabaca söylüyorum tabii. Kuşkusuz bu yapı içinde de o yıllarda farklı şeyler düşünen, isteyen, özleyen insanlar vardı. Ancak bunlar her zaman azınlıktaydı.

Kameramanlar usta-çırak ilişkisi ile yetişir, yönetmenler keza öyle, natta oyuncular bile belli ölçülerde böyle yetişirdi. Biri diğerine öykünerek. Setteki ilişkilerde tipik lonca sınıfı hiyerarşisi hissedilirdi. Bu belki de başlangıçta böyle değildi, zamanla bu hale geldi. Çünkü başlangıçta sinema bize batıdan, İstanbul'un yer yer levanten burjuvazisinin isteklerini karşılamak üzere geldi. O zamanlar izlenenler filme aktarılmış tiyatro eserlerinin gösterimi, ya da Muhsin Ertuğrul'un Fransa'da, Almanya'da vb. gösterilen filmlere benzer, yaptığı filmlerden oluşan şeylerdi. Ama zaten bunu ciddi bir sinema dönemi olarak düşünmek yanlıştır. Çok marjinal bir olay. Anadolu'da yaygın değil, İstanbul'da da çok sınırlı bir zümreye hitap ediyor. O zamanın operetleri, darülbedayisi gibi.

Buna karşın 1950 sonrası yaygınlaşan sinema genel eğilimlere bağlı olarak —demek ki halkın ideolojisi içinde feodal kahntılar çok fazla ol-





duğu için— böyle bir yapıyı çalışacak benimsemiş. Yani sonuç olarak böyle bir ortamın içine geldim. 1965'de Paris, Fransa'dan 1963'de döndüm. Geldiğimde gördüğüm buydu. Zaten ondan önce de biliyorduk. Yani bilinmeyen bir şey de değildi. Bir kez daha altını çizerek söylüyorum, bu yapı içinde bir kaç yönetmen farklı şeyler yapmaya çalışıyorlardı.

Görüldüğü gibi böylesi bir ortamda dünya sinemasının uğraştığı konular, temalar, meseleler, kaygılar vb. düş bile sayılamayacak kadar uzak. Hiç unutmuyorum o yıllarda Sami Şekeroğlu'nun akademideki sinema kulübünde yapılan bir tartışmada, Yeşilçam'ın istek ve çizdiği sınırlar dışında bir filmin yapılmasının mümkün olup olmadığını tartışacak gibi oldum. Metin Erksan'dan gayet sert bir cevap geldi: «Böyle bir şey olmaz». Ben ne kadar Satyajit Ray'in Hindistan'da yaptığı *Pather Panchali* filmi örnek göstererek bir şeyler anlatmaya çalıştımsa da, o yine aynı tavrını sürdürdü ve «Böyle şeyler olmaz, zaten *Pather Panchali*'de o kadar başarılı bir olay değil» dedi. Sonuç olarak bizim en önemli yönetmenlerimiz bile yapının böyle olduğunu, böyle olması gerektiğini düşünüyorlardı. Yapacaklarını da ancak bu yapının içinde yapmak, karşılıklı tavizlerle olayı bir miktar ileri götürmek amacındaydılar. Daha başka bir ufukları olduğunu zannetmiyorum.

Bu yüzdendir ki 1965-70 arası son derece zor bir dönem geçti. Hemen belirteyim bu ülkede doğup büyümüş, çocukluğunu kırsal kesimde geçirmiş biri olarak, koşulların dışında, böyle aydan düşmüş bir adam değildim. Türkiye'deki sanatı, ortamı ve geldiği yeri biliyordum. Yani meselelere hayali bir biçimde bakıyor da değildim. Bütün bu koşulları değiştirme isteği duymam son derece doğal. Yalnız benim için de değil, herkes için geçerli bu. Biz de bütün bunlar nasıl değiştirilebilir üzerine kafa yorduk. Tabii bu gereğince anlaşılamadı. Olayda belki bizim erken öten horozlar oluşumuzun, atılganlığımızın da belli bir rolü vardır.

O zamanlar Yeni Sinema'da yazıp çizdiklerimiz bir atılganlıktı. Bugünse bizim ciddiye aldığımız yönetmenlerin hemen hepsinin savunduğu düşünceler. Ama o sırada bunları söylemiş olmak Türk sinemasına en büyük ihaneti yapmış olmak anlamına geliyordu. Bu yüzden çok kısa bir sürede Türk sinemasının düşmanı ilan edildik. Buradaki ciddi zorluk, Türk sinemasının yapısı içinde bizi destekleyen insanların olmaması ya da çok az olmasından kaynaklanıyordu. Bizim düşüncemizi ciddi şekilde örnekleyen filmler gösteremiyorduk. İşte şöyle bir şey yapılabilir ve bu da Türk sinemasında pekala bir aşamadır diyemiyorduk. 1970 yılında *Umut*, işte bu açıdan çok ciddi bir dönüm noktası oldu. Yönetmenin kaygıları, gerek sinema gerekse edebiyat içerisindeki yeri, meseleleri bilışı, olaylara hiç değilse o zamanki Türk edebiyatı çizgisi içinde bakabilışı, öte yandan da çok cesur bir sanatçı ve



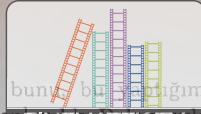
çok yetenekli bir sinemacı. Bu süreçte bize büyük bir güç kazandırdı. *Umut* filmini ilk kez Sinematek'te gösterdiğimiz günü hatırlıyorum; hepimiz için heyecan verici bir olaydı bu. Nitekim daha sonra *Umut*'un açtığı yol, bizim 1965-70 arasında savunduğumuz düşüncelere önemli bir katkıda bulundu. Bunun tümüyle yeterli olduğunu söylemiyorum. Bu filmler tartışılmaz başyapıtlardır gibi iddialarım da yok; ama en azından o yıllara kadar oluşturulan yapay dünyaları kıran, gerçekliği kabul eden, bir sanatçı gözüyle bakan, detaylar üzerinde durup, insan unsurunu ihmal etmeyen, ona bir takım şematik kalıplar geçirmek yerine, onu yalın bir biçimde vermeye çalışan dürüst bir sinema örneğini oluşturdular. Bu, sonraki yıllarda da gelişti ve o yıllarda yetişen yönetmenler de iyi örnekler vermeye devam ettiler.

— 60-70 arasında özellikle de Sinematek'in kuruluşundan sonra sinemada bir kutuplaşma oldu. Nereden kaynaklandı bu, savunulanlar neydi?

— Çok uzun bir öykü bu. Büyük ölçüde Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgamız* adlı kitabı yayımlandıktan sonra, bu konuda bir yayın yapmayı düşündüm. Fakat araya bir takım dönemler girdi. Bir takım konuların tartışılmayacağı dönemlerden geçtik. Bütün bunlara, *Sinema Bir Şenliktir* kitabının içine almadığım, Türk sineması ile ilgili yazıları toplarken daha derli toplu biçimde gireceğim. Çünkü bu salt bir kutuplaşma olayı değil, Türkiye'nin 1960 sonrası toplumsal yaşamının da bir yansımasıdır.

Türk sinemasında, 1959-60 sonrasında tıpkı siyasal alanda olduğu gibi önemli bir değişim süreci yaşandı. 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlükler içinde, daha farklı bir sinema talebi önce seyircilerden geldi. Sinemacılarımız da biraz geç kalmış bir gerçekçiliği 1960 sonrası bazı filmlerinde yansıtılar. Edebiyatımızın daha erken yaşadığı bir gerçekçiliği. Özellikle Metin Erksan, Halit Refiğ, Atif Yılmaz, Lütfü Akad gibi yönetmenler, gerçekçi sayabileceğimiz filmler yaptılar. Ancak bu filmler, —hangi nedenlerle olduğu ayrı bir tartışma konusu— büyük ticari başarılar göstermediler. Bunun üzerine Yeşilçam'ın ticari yapısına çok fazla bağımlı olan yönetmenler bir umutsuzluğa düştüler. 1960-65 arası böylesi bir sürecin yaşandığı dönemdir.

1965 yılında Sinematek kurulduğunda yönetmenlerimiz böyle bir kırıklığı yaşıyorlardı. Ve bu noktada direnecekleri, bu kör noktayı aşmak için bir süre daha çaba gösterecekleri yerde, yanlış bir yöntem seçtiler. Bu yol yanlıştır dediler. Ticari sinemanın isteklerine uygun filmler yapmanın daha doğru olacağını savundular. Başta Halit Refiğ olmak üzere bazı sinemacılarımız yeni kuramlar oluşturdular, ürettiler. Bunun adı önce halk sinemasıydı, sonra ulusal sinemaya dönüştü. Özetle demeye getiriyorlardı ki halkın sevdiği, beğendiği tarzda film-



ler yapmak önemlidir. Biz bunu bu kadar güzel filmlerle gerçekleştiremedik. Öyleyse yanlıslara sadece SINEMATEK.TV halkımızın seveceği, beğeneceği filmler yapmak gerekir. Bu tarz bir kuram oluşturdular.

Bu bence o sıradaki toplumsal gelişmeye taban tabana zıt bir bakış açısının ürünüydü. Dönemin toplumsal gelişimi içinde aydınlar, öğrenciler, işçiler gittikçe daha bilinçli, daha aydınlık, daha belirli mesajlar taşıyan filmler istiyorlardı. Bunların sayısı bir filmi ayakta tutacak sayıda mıydı, değil miydi? Ayrı bir soru. Ama en azından böyle bir talebin olduğu açık. Sinemacılarımız ise bu talebin kendilerini ayakta tutamayacağını düşünerek olsa gerek, geniş halk kitlelerinin beğendiği melodramlara, şarkılı türkölü filmlere yöneldiler yeniden. Üstelik de oradaki bir tür yenilgiyi açıkça söylemeye cesaretleri olmadığı için, aslında bunun böyle olmaması gerektiğini ileri sürdüler. Sinematek tam o yıllarda kuruldu ve bütün genç yapılarda olduğu gibi olaya, sorunlara radikal bir biçimde yaklaştı. Yani bu dönüşü desteklemedi. Tersine ileriye yönelik bir sinema özlemi çektiğini belirtti. Bu da belirli bir gerilim doğurdu. Uzun tartışmalar oldu bu konuda. O yıllarda, ne yazık ki, başta Halit Refiğ olmak üzere bu sinemacılarımızın anlamadıkları bazı araştırmalar vardı. O araştırmalarla kendi dönüşleri arasında bağlantılar kurmaya çalıştılar.

— Neydi bu araştırmalar ve kurulmaya çalışılan bağlar?

— Örneğin Sencer Divitçioğlu, Idris Küçükömer gibi bilim adamlarının Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal yapısı üzerine, Asya tipi üretim tarzı üzerine araştırmaları vardı. Sözü nü ettiğim sinemacılarımız, bu araştırmalarla kendi yeni kuramları arasında bağlantılar kurmaya kalktılar. Çok vülger bir yaklaşım tarzıydı bu.

Bilim adamları ne yaptıklarını biliyorlardı elbette. O zaman da yazdığım gibi, Sencer Divitçioğlu bir modeli belli bir döneme uyguluyor --ki bütün bilimsel araştırmalar biraz böyledir, bir hipotezle gerçekler karşılaştırılır ve doğrulanırsa o hipotez de doğrulanmış olur— ve bundan alınacak sonuçları irdeliyordu. Bu anlattığım başka bir olaydır, eskiden beri söylenen, ama hiç bir bilimsel anlamı ve değeri bulunmayan «biz bize benzeriz», «Türk toplumu başkadır», «halkımız şunu sever», «batıyla bizim hiç bir ilgimiz yoktur. Başka bir toplumuz» gibi vülger bakış açıları başka bir olaydır. Bunlar birbirine karıştırdı.

Tabii sonunda sinemanın hem teorik hem de pratik alanı son derece karmakarışık bir hal aldı. Oysa o yıllarda, diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da —üzerinde tartışılabilir olmakla birlikte ve çok kaba hatlarıyla söylüyorum— daha ülke gerçeklerine yönelik, sanatsal kaygıları daha ağır basan, hem ulusal gerçekliği yansıtan hem de evrensel bir anlam ifade eden, dünyadaki gelişmeleri gözden uzak tut-



mayan, sinemanın yararıyla yararlanan bir sinema sanatı oluşturma eğilimi vardı.

Ancak, bu yönetmenlerimiz, meselenin bu noktası üzerinde tartışacaklarına, ileri sürülmeyen bir takım tezleri, ileri sürülmüş farzederek, onlara cevap yetiştirmeye çalıştılar. Örneğin, sanki biz Türkiye'de niçin Alain Resnais gibi film yapılmıyor, ya da niçin Türkiye'de doğu Avrupa modeli (Polonya, Macar) bir sinema aynen benimsenmiyor demişiz gibi, buna karşı savlar ileri sürmeye çalıştılar. Sanki biz, Türk toplumunun içinde yaşadığı gerçekler, tarihsel, kültürel birikim ve bunlardan doğan bir takım kalıtlar yok diyormuşuz gibi, bize laf yetiştirmeye çalıştılar. Sanki biz, kozmopolit bir sanatı savunuyormuşuz gibi, cevap verdiler. Oysa bütün bunlardan hiçbirini yapmadık.

— *Biz derken kastettikleriniz kimler?*

— Yeni Sinema dergisinde yazı yazan bazı arkadaşlar, bazı sinema yazarları ve sinemayla ilgili bazı aydınlardan sözediyorum.

Bu tartışmalar, özellikle bu arkadaşlarımızın polemik üslubundaki seviyesizlik nedeniyle, küfür etmeye kadar uzanan bir eğilim gösterdi. Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgamız* adlı kitabında Sinematek'in kuruluşuyla, cia ajanı general Porter'in Türkiye'ye gelişi arasında bağlantı kurmak gibi, ipe sapa gelmez, saçma sapan şeyler ileri sürdü. Ve genellikle Erksan'ın yazılarında görüldüğü gibi bazı küfürlere kadar gitti iş. Ashnda ben polemiklerde çok yumuşak davranan bir insan değilim. Ama ne yazık ki o sıralarda Sinematek gibi bir kuruluşun yönetmeni idim, kurum sorumluluğuna sahiptim ve bu sorumluluk epeyce elimi, kolumu bağladı. Buna rağmen o yıllarda Papirüs dergisinde yazdığım bazı yazılarda —Yeni Sinema'da böyle şeyler yazamıyordum— bunlara biraz daha açık bir biçimde cevap verme olanağımı buldum.

O zaman da görebildiğim bir gelişme vardı ve şöyle düşünüyordum. Her ne kadar toplumların o kadar amaçsal bir biçimde geliştiklerini, yüzde yüz savunamazsak da, gene de toplumlarda, Gordon Childe'in dediği gibi «*Bir sonraki dönemin en çukur noktası, bir öncekinin doruk noktasından daha aşağıda değildir*» görüşüne inandığımdan, gelecekte bütün bu dar kafalardan çıkan düşüncelerin yenileneceğini, başka bir ortamın doğacağını, genç kuşakların başka tür bir sinemayı gerçekleştirmek için çaba göstereceklerini ve başaracaklarını biliyordum.

O yıllardaki küfürleşmeler, tatsız tartışmalar, artık bugün onlara bu tür sözleri söyleme fırsatı vermeyecek bir berraklığa doğru gidiyor. Burada, geçen zaman içinde sinemada yapıtlar gerçekleştiren insanların katkılarını bir daha belirtmek istiyorum. Öbür taraftan bize saldıran arkadaşlar da süreç içinde saflarını daha net bir biçimde belirlediler. Çok kimsenin dikkatinden kaçmıştır; o yıllarda İslam-Türk sentezinin savunucularından, kuramcılarında Dr. Nurettin Topçu'nun çı-



kardığı Hareket dergisi Halit Refiğ ve yazılarını savundu. *Ulusal Sinema Kavgamız* bildiğiniz gibi MSP'nin yayınlardan çıktı. Kısaca Halit Refiğ ve arkadaşları, sonunda kendi saflarını daha net bir biçimde ortaya koydular. Tabii, o zaman da söyledim, tarihsel gelişme kendi hükmünü daha sağlam biçimde veriyor, vermekte ve ilerde verecek. Ama her zaman buna benzer çıkışlarla karşılaşacağız. O günlerin karışık ortamı içinde, belki ilk bakışta görülemeyen ayrışmalar —eğer günümüzde buna benzer hareketler olursa— yine yaşanacak.

Son zamanlarda, diyelim ki o zamanlar Halit Refiğ'in üstlendiği rolü edebiyatımızda, örneğin bir Atilla İlhan üstleniyor. Sanki Türkiye'de yetişmiş olan büyük sanatçılar kendi ülkelerinin gerçeklerini, kendi insanlarını, kendi miraslarını reddediyorlarmış gibi bir tavır takınıp, bunlara sadece kendileri sahip çıkıyormuş imajını yaratmaya çalışıyorlar. Tabii biraz sansasyon yarattıktan sonra silinip gidiyorlar. Bir örnek vermek gerekirse hiç de onların anladığı anlamda birer sanatçı olmayan büyük yazar ve şairlerimiz, diyelim ki Nazım Hikmet ve Sait Faik, dünyaya son derece açık olup, yeryüzünün en son gelişmelerini izlemekle birlikte, kendi insanımızı da hiç bir zaman gözden uzak tutmamışlardır. Bu sanatçılarımız, kitaplarının, yazılarının, dergilerinin adında durmadan milli, ulusal vs. sıfatları özellikle kullanan bu adamların hepsinden de çok daha ulusaldırlar. Ama çok önemli, aynı zamanda evrensel olmayı da başarabilmişlerdir.

Mesele bu kadar nettir aslında. Ne yazık ki o zaman sanki Sinematek yöneticileriyle bir takım sinemacılar arasında bir çekişmeymiş gibi gösterilmek istendi. Tabii bütün bunların hepsi sonunda cevaplarını buldu. O zamanlar Sinematek'i öğrencilere karşı olmakla suçlayıp Türkiye Millî Gençlik Teşkilatı'na şikayet eden bir takım adamlar oldu. Sinematek yöneticilerini cia ile işbirliği halinde göstermeye çalışıp, sonra kendilerinin ne kadar Amerikancı olduklarını ortaya koyan bir takım adamlar oldu.

Bugün o yıllarda ve daha sonra Sinematek bünyesinde yer almış arkadaşlarımız Türkiye'de asgari onurlu, demokrat tavrı sürdürürken, bütün yeni gelişmelerin içinde yer alırken, bu adamların bir kısmı baldır, bacak resimleri basan yayın organlarında görev almayı fırsat bildiler. Bir kısmı gittikçe kimsenin anlamadığı, doğunun şekilci labirentleri içinde kaybolan filmler yapmaya başladılar. Bir kısmı ise iyice ticarileşti. Bir kısmı da bu yaptıkları yanlışları anlayıp, vaktiyle çok ağır biçimde saldırdıkları insanlarla işbirliği yaptılar. Yani, diyelim ki o zaman beni Türk sinemasının düşmanı ilan eden bazı yönetmenler, benimle birlikte senaryo çalıştılar. Bu da gösteriyor ki o zamanki tavırlarında ciddi bir yanlışlık vardı. Bizim yargılarımız değil, tavrımızın



ve bu tavrın önünün açıldığını düşünmeli olan. Buna da dikkat etmediler. Hikaye kısaca budur.

— Buradan bir başka noktaya geçmek istiyorum. Türkiye’de özellikle 1965 yılından sonra giderek artan bir politik süreç yaşandı. Bu sinemayı da etkiledi kuşkusuz. Giderek dar, belli kalıplar içinde kalan, şematik bakış açıları oluştu. Bireysel boyut uzun bir unutuluşa itildi. Bu arada bir iki yönetmenin arayışları da, üzerinde pek durulmadan güme gitti. Sonuçta Sinematek’in kurumsallaşmadan kapanmasına kadar varan bu süreçte, bu dar bakış açılarının rolü nedir?

— Sinema dışı söyleşimiz sırasında Sabahattin Ali’den bahsederken bazı konulara fazla erken girdiğini söylemiştim. Sinematek gibi bir kuruluş da 1965 yerine 1975’de kurulmuş olsaydı, belki daha kolay kök salacaktı. Çünkü toplumsal yapının eşiğine geldiği konular çok daha çabuk kökleşir. Ama bazı şeyler, bazen biraz erkendir. Tabii bunun erken ya da geç olmasını biz tayin edecek durumda değiliz. Kişiler yapamazlar bu tayini. Bir takım olaylar onları getirir ve böyle olur. Toplumsal olaylara tümüyle hakim olduğumuzu söyleyemeyiz. Şöyle diyebiliriz, demek ki o yıllarda gündeme gerçekten gelmesi gereken bazı konular, henüz küçük bir topluluğun ilgi alanındaydı ki böyle bir kuruluş uzun süre yaşatılamadı. Bir heyecanla başladı, ancak o heyecan yaşatılamadı. Belli bir yere kadar geldi, ancak sonunda seyirci azaldı.

Bugün öyle sanıyorum ki sinemayla doğrudan doğruya ilgilenen genç insanların sayısı, o günlerdekinden daha fazla. O zaman sinema kitapları 300-400 tane satmazken, bugün rahatlıkla bir kaç bini bulabiliyor. Gerçi Sinematek’in ilk yıllarında büyük bir ilgi ve heyecan oldu, ama bunun büyük bir bölümünü «İşte böyle bir şey varmış, gidelim görelim» diyenler oluşturuyordu. Yapay bir kabarıklıkta bu. Sonra kendi doğal ölçülerine indiği zaman, bir sinemateki bile ayakta tutmaya yetmeyecek bir topluluk olduğu görüldü.

Günümüze örneklersek, beş yıl evvel çok kaliteli bir Türk filmi’nin gösterilecek salon bulması büyük sorundu. Salon bulsa bile, görmeye gelecek izleyici sayısı sorunu vardı. Bu sorun bugün de gündemdedir, ama geçmişte yirmi bin kişiye, bugün 100 bine yükselmiştir izleyici sayısı. Bu, ne zaman ki gerçekten bir filmi ayakta tutacak noktaya gelir, gerçek anlamda kurumsallaşma o zaman başlar. Kısaca bugün ciddi bir sinematek eskisine oranla daha fazla kurumsallaşma şansına sahiptir.

Tabii bu işin bir yönü. Bir de arşiv olayı var ki o büyük finansman gerektiriyor. Türkiye’de henüz bu tür olayları ayakta tutabilecek kurumsallaşmalar yok. Kaldı ki örnekleri dünyada da pek az. Eğer devletin ciddi bir desteği olmazsa, özel yapılar halinde ayakta kalamıyorlar. Örneğin Kodak, Amerika’da Rochester’de böyle bir arşive sahip.



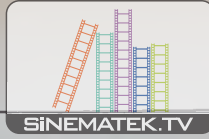
Ama ardında büyük, çok uluslu bir devletle durabiliyor. Fransız sinemateki bile kendi imkanları ile ve sonunda devletleştirildi. Yani devlet desteğine alındı.

Sinematek'in kurumlaşmamasının bir başka nedeni de, öncü bir kuruluş olmasıdır. Öncülük henüz kendi finans imkanlarını yaratacak kadar geniş bir güce sahip değildi. Bu yüzden ayakta duramadı, normaldir. Yani biz bunun böyle olacağını zaten biliyorduk. Bence şimdi koşullar bir noktada değişmiştir, ama kurumlaşmalar da zamana göre kendi tarzlarını getiriyorlar. İsterseniz şöyle yorumlayalım, ben şimdi de bu olayın hala devam ettiğine inanıyorum. O zamanlar daha dar bir aşivcilik anlayışına sahip olan Türk Film Arşivi, bugün Sinema Televizyon Enstitüsü olarak görev yapıyor. Gene filmleri topluyor, koruyor vs. Öte yandan Sinematek'in o zamanki bir diğer işlevini de bugün İstanbul Film Sanat Vakfı'na bağlı olarak İstanbul Sinema Günleri götürüyor. Yani ana damarlar sürüyor, fazlaca değişmiş bir şey yok.

— 80'de politik sürecin kesintiye uğramasıyla bir çok genç insanın sinemaya ilgi gösterdiği görülüyor. Bunda bir etken de video kuşkusuz. Bu niceliksel artışta sinemanın dışarıdan gerek zaman açısından, gerekse diğer sanatlara oranla daha basit kavranabilirmiş gibi gözükmesinin payı olduğuna inanıyor musunuz? Bir de politikleşme ve bununla ortaya çıkan dar bakış açılarının sinemamıza olumsuz etkilerini sormuştum.

— Hayır bence değil. Çünkü inanıyorum ki, gençler politikayla son derece haşır, neşir oldukları dönemde bile, sinemayla çok yoğun ilgilidiler. Burada sinemanın basitliğinden çok, etkinliğini dikkate almak lazım. Ben çok iyi hatırlıyorum, *Potemkin Zırhlısı*'nı ya da *Sıradan Faşizm* filmini gençler o sıra sayısız yurtlarda gösterirlerdi. Demek ki o sırada, ilgi duydukları alanla ilgili sinemayı benimsiyorlardı.

Sinemayla bizzat uğraşmak konusunda da ilgileniyorlardı. O zamanki eğilimlere paralel olarak çeşitli öğrenci olaylarını çekmek, belgesel filmler yapmak, hatta militan filmler yapmak eğilimleri vardı. Kısaca o günün koşullarında sinema gene çok önemli bir yer tutuyordu. Aslında üzücü olan, imkanlar sınırlı olduğu için bu insanların o filmleri çekememiş olmasıdır. Bugünse politik uğraşlar büyük ölçüde kısıtlanmış olduğu için, onlar da sinemayla olan ilgilerini şu anda yapabilecekleri işlere yöneltiyorlar. Tabii bunu bu kadar yakın bağlamıyorum birbirine. Bunun yanısıra başka nedenler, yani dediğiniz anlamda önemli konular da var. Geçmişte, yapılması gereken sinemanın tek biçimde bir sinema olması gerektiği gibi oldukça sekte, dogmatik bazı bakış açıları da vardı. Bugün bu tarz düşünenler hala var olduğu gibi, bunun yanısıra başka tarz sinemaların mümkün olabileceğini gören başka insanlar da var.



## Metin Erksan: Türkiye'de entelijansiya yok

Söyleşi : HÜSEYİN SÖNMEZ,  
SERHAT ÖZTÜRK

Türk sinemasının 1960-70 yılları arası dönemini irdelemeye, anlatmaya başlamadan önce, bu konuda izleyeceğim düşünce ve yargı dizgemi oluşturan, tarih bilinci ve tarih yorumu anlayışımı açıklamak zorundayım. Ayrıca ben bu dönemin sınırlarını 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 tarihleri arası olarak doğrulamak ve saptamak isterim.

Dünyanın hiç bir yerinde, hiç bir sanat, içinde olduğu ve sürdüğü politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdandır ve de sözkonusu dönemin ve ortamın başlangıç sınırına kadar süregelen ve biraz önce sıraladığım etkenler ile oluşmuş geleneğinden soyutlanamaz.

Kaldı ki Türk sinema sanatı ve tarihini bilimsel olarak saptamak isteyen her kişi, Türkiye'deki sanatlar içinde yalnız sinema sanatına özel, yasal bir konumu sürekli olarak bilmek ve anımsamakla bağımlıdır. Türkiye'de sinema sanatı dışındaki tüm sanatlar politik yetke tarafından, sanat yapıtı oluştuktan sonra yargı yoluyla denetlenir. Sanat yapıtının oluşması demek, sanat yapıtının yaratıcısı ile oluşma bağlarından kopup, insanlara ulaşması demektir. Türkiye'de yalnız sinema sanatı, politik yetkenin yürütme gücü tarafından, sanat yapıtı oluşmadan önce iki aşamada, oluştuktan sonra sürekli olarak ve bu kez de yargı gücü tarafından ve gene sürekli olarak denetlenir.

Türkiye'de yürütme gücü sinema sanatını 4.7.1934 tarihli 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Yasası'nın 6. maddesinin buyruğuna uya-





rak düzenlenmiş bir yönetmelik çerçevesinde denetler. Değişik politik yetkeler çeşitli tarihlerde yönetmeliğin ayrıntılarında bazı değişiklikler yapmışlar, fakat yasanın aslı değişmediği için, yönetmelik üzerinde yapılan değişiklikler yüzeysel kalmıştır. Yürütme gücünün sinema sanatını denetleme aşamaları ve biçimi şöyledir. Önce çekilmesi tasarlanan filmin senaryosu, yürütme gücüne bağlı bir yar kurula gönderilir. Yar kurul senaryoyu —bu yar kurulun işlevini ve denetim ilkelelerini belirleyen bir yönetmeliğe uyarak— denetler. Yar kurul senaryoyu onaylar ve çekim için olur verirse film çekilebilir. Ya da tam tersi. Filmin çekimi sırasında yürütme gücünün filmi denetleme yetkisi sürer.

Sanatsal ve teknik yönden bütün bu işlemleri bitirilmiş, gösterime hazır film, aynı yar kurul tarafından seyredilerek denetlenir. Yar kurul seyrettiği filmi, uyguladığı yönetmeliğin ilkelerine ve daha önce denetlediği senaryoya uygun olup olmadığına bakarak denetler. Film yar kuruldan yurt içinde ve dışında gösterilebilir diye iki boyutlu bir olur alır veya alamaz. Yar kuruldan olumlu onay alan film sinemalarda gösterilirken hem merkezi yar kurulun, hem de filmin gösterildiği yerin yürütme güçlerinin, filmi sürekli denetleme yetkisi vardır. Film sinemalarda gösterime girdikten sonra bu aşamada yürütme gücünün yanısıra, yargı gücünün de Türkiye Cumhuriyeti Ceza Yasaları'na uyarak filmi sürekli denetleme yetkisi başlar.

İşte politik yetkenin Türkiye'de yalnız sinema sanatına uyguladığı bu denetleme dizgesi bilinmeden ve gözönüne alınmadan Türk sinema sanatı ve tarihi hakkında hiç bir bilimsel araştırma yapılamaz ve hiç bir bilimsel yargıya varılamaz.

— «Bu girişinizden sonra artık başlayabiliriz. Dilerseniz kronolojik bir sıra izleyerek gidelim. Siz ilk filminizi kaç yılında yaptınız?»

— 1952'de.

— «Peki yaptığınız filmler içinde, işte benim dönüm noktam dedğiniz bir çalışmanız var mı?»

— Hayır, şimdi dönüp bakıyorum ve filmlerimin hiçbirini beğenmiyorum, onu da söyleyeyim.

— «Peki o yıllarda varolan tipik Türk filmlerinin dışına çıkan çalışmalarınızdan bahsedelim.»

— 1960-70 arası benim yaptığım filmler, Türk sinemasında o anda yapılanların dışında çalışmalardır. Sıradışı filmlerdir. 1960 mesela, 27 Mayıs dedik. Ben 1959'da *Gecelerin Ötesi* filmini çekiyordum. O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. «Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz». Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım,



o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm. O filmin temelinde 65 sonrası vardır. Ben bunu sinemacı sezgimle 1959'da görmüşüm.

Bir grup çocuk bir araya gelerek sürekli benzin istasyonları sorarlar. Bazı eleştirmenler filmin üzerinde o zaman da durdular, yazılar yazdılar. Hatta Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımını başlatan ilk film gibi sözler söyleniyor. Bunlar yeterli sözler değil, o filme dikkatle bakmak lazım. Filmin gerek içerikte, gerekse biçimde birtakım hataları olabilir. Ya da yeteneğim o kadardı, mesele bu değil. Filde yaşanan devirle ilgili hangi ipuçları var. Mesela ben filmi çekerken 27 Mayıs ihtilalinin olacağını bilmiyordum. Ancak filmi çekerken ihtilal başladı. Buna şaşırđığımı söyleyemem. Çünkü politik yetke Türkiye'yi bunaltmıştı o sıralar. Birtakım politik, toplumsal, ekonomik baskılar vardı. Toplumun üstünde başka türlü oluşmalar vardı. Ben o gü-rültü içinde, bu filme gereği kadar bakılmadığına inanıyorum. *Gece-lerin Ötesi* 1960-70 devresini iyice sınırlayan bir filmdir. O sıralar Türk sinemasında kayda değer bir şey yapıldığını sanmıyorum. Ama ben yanlış hatırlamış olabilirim.

— «Peki böyle bir ortamda sizi farklı şeyler aramaya iten neydi? Bir sürü yönetmenin içinden niye siz...?»

— Benim Türk sinemasındaki evrimim pek fazla incelenmiş değil. Buna dair bugüne kadar belli yazılar yazıldı, bazı doğru noktalara da değinildi, ama gereği kadar yazılmadı.

Herhalde benim birikimim meslektaşlarımdan daha fazlaydı. Bir kere klasik bir tahsili bitirmiştim. Türkiye'de sinema sanatına en yakın yerde, sanat tarihinde okumuştum. Ve sanat tarihine giderken ailemle çok büyük kavgalar ettim. Doktor ya da hariciyeciyi olmamı istiyorlardı. Sinemacı olacağım dedim. Yani sinemaya çok bilinçli geldim. Hazırdım.

Bunun haricinde de herhalde düşünce yapım itibarıyla hazırdım. Sanıyorum ki çok üstün bir kültür seviyesi tutturmuşum, bir de her zaman dürüst olmaya gayret ettim, olabildiğim kadarıyla. Ben, içinde yaşadığım toplumdaki insanlardan nasıl ayrılırım. Tabii bu zaman zaman başka türlü şeylere girer. Biliyorsunuz bir televizyon konuşmasında «Ben kendim için yaparım» dedim, kıyamet koptu. Tabii kendim için yaparım, şimdi de onu söylüyorum, ama ben nerede, ne için yaşıyorum? Bir adada Robenson değilim ki, içinde bulunduğum dünya ile iletişimim var. Onlardan birisi olarak yapıyorum. Ben tezgahçılık yapmak istemiyorum —ki televizyondaki ikinci konuşmada bunlardan bahsedecektik—. Ne diyor bazıları, ben devrim için yazıyorum, ben halk için yazıyorum, ben insan için yazıyorum, ben toplum için yazıyorum..



Ya bunlar çok ayıp şeyler. Her şey tezgahçılık bunların. Yani sen demek ki evvelden okuyucuyu seçtiyin, ben toplum için yazıyorum, diye. Yok kardeşim, sen yazdın, ben yazdım, ben toplum için yazıp yazmadığını. Sen evvelden tezgahçılık yapma. Ben hayatımda hiç bir zaman böyle bir şey söylemedim.

Sonuç olarak baktığımda şunu görüyorum ki, ben 1960'larda meslektaşlarımdan her bakımdan daha fazla hazırlıklıymışım. Gerek sinemacı olarak, gerek kültür düzeyi olarak, gerekse sağlam bir dünya görüşü olarak.

— «O günün koşulları içinde sıradışı filmler yapmakta zorlandınız mı?»

— Zorluklar vardı. Ancak Türk sinemasında prodüktörle -rejisörü karşı karşıya getirecek bir sermaye birikimi yoktu. Prodüktörler büyük sermayenin adamı değillerdi. Bu yüzden onlarla gayet kolay iletişim kurardınız. Bu yüzden çok fazla bir zorluk yoktu. Yani isteselerdi meslektaşlarım da benim yaptıklarımı yaparlardı. Demek ki birikimleri tamamlanmamıştı o zaman.

Mesela şimdilerde dehşet ilerici, devrimci geçinen bir rejisör arkadaşım vardı o sıralarda, bana selam vermekten çekinirdi. Korkardı bana selam verirken. Şimdi ama, ohooo mangalda kül bırakmıyor. Dehşet. İsmi kalsın. Yapaydın kardeşim o zamanda. Niye yapmadın yani? O zaman akli bir karış havadaydı da diyemeyeceğim, başka filmler yapıyordu. Ben de yaptım o tür filmler, ama onun bütün hayatı sulu sepen melodram yapmakla geçti. Şimdi ama, ohoo yaman. Ortalıkta geziniyor ki dehşetengiz bir adam.

— «Gecelerin Ötesi'nden sonra hangi filminiz var? Bir de o sıra 27 Mayıs geliyor, dolayısıyla devlet sinema ilişkisine de değinir misiniz?»

— Bu filmden sonra, o arada bir takım filmler çektim, bunlardan bir tanesi *Acı Hayat*, özellikle önemlidir. Türk sinemasının dönüm noktalarından biri. O filmin yalnız ticari başarısından bahsediyorlar. Bazı tabirler var, eli yüzü düzgün, iyiydi, güzeldi, kullanışlı falan, filan. Tabii yanlış bir bakış bu. Çok sığ bir bakış. Bakın *Yılanların Öcü* bir daha çevriliyor. Oysa *Yılanların Öcü*'nün sorunu kalkmış durumda Türkiye'de. 1961'de varolan o toplumsal problem bugün yok. Ama film çekiliyor. *Acı Hayat*'ın ortaya getirdiği problem neydi? Evsizlik, kiralar. Filmin bütün dramı insanlar ev bulamıyorlar. kiralar yüksek. Şimdi de öyle değil mi? Yani problem kalkmamış, filmin tarihi 1962. 23 yıl sonra aynı problem bütün dehşetiyle devam ediyor. Zaten filmde bir allegori de vardı. Evlenmek: ev bulmak. Yani bir evin içine girmek demektir. Bir ev bulup içine giremedikleri için o kızla, o erkek ayrılıyorlar ve film oradan itibaren başlıyordu.



Filmin ticari başarısı yalnızca filmin eli yüzü düzgün olmasıyla mı anlatılır? Böyle sinema tarihiniği olur mu? Böyle yargı getirilir mi? Olmaz böyle saçma şey. Filmin içindeki ne kadar önemli ekonomik, toplumsal, politik bir problem ki insanları nasıl can evinden vuran bir problem ki 23 yıl sonra olanca gücüyle sürüyor.

Mesela yine hemen söyleyeyim, 1964'de yaptığım, büyük gürültüler koparan *Susuz Yaz*. Neydi *Susuz Yaz*'ın meselesi? Su meselesiydi değil mi? Filmi yaparken mülkiyet meselesini düşünmüştüm. Mülkiyet meselesi beni kalül beladan beri çok ilgilendirir. Mülkiyet nedir, ne değildir? Mülkiyet meselesi nerden çıkmış? vb. Su üzerinde mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari Kanun vardı. «*Türkiye'de göller, karasuları ve akarsular kamununun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı*» diye. Bazı şeyler görüyordum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip, bu benimdür diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz. Ama avucunuza su aldığınız zaman aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna. Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ögesi, beni çok ilgilendirdi. Ben, o tarihte bir başka hikaye üzerine düşünüyordum. Onu bıraktım, tuttum Necati Cumalı'nın bir hikayesini aldım. *Susuz Yaz*'ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet bir kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. «*Türkiye'de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa o kamundur*» dendi. Ancak devlet arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim *Susuz Yaz*'ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren, bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı günün birinde, ancak o tarihlerde çıktıysa buna *Susuz Yaz* ve ben neden oldum.

Şimdi başka bir tarafına geliyorum için. *Susuz Yaz*'ın sorunu ortadan kalktı bugün. *Susuz Yaz* bitti. Şimdi *Susuz Yaz*, köy filmi, bilmem ne... Evet. *Acı Hayat* melodramdı. Doğru. Ama *Acı Hayat*'ın problemi devam ediyor. Ha, *Susuz Yaz*'da yalnız bu muydu mesele? Yalnız o değildi tabii, ama bir tarafı kalktı. Onu şimdi öyle yapamazsınız. O tarafını kullanamazsınız artık.

Devlet-sinema münasebetleriyle ilgili olarak, esas anlatacağım *Yılların Öcü* filmiyle ilgili. Ben bu filmi o zaman sansürden senaryo izni alarak çektim. Tam 1961 seçimleri sırasıydı. Filmi çektik. Biçare bir film. Biçare diyorum, çünkü yaptığı köy gerçeklerine biraz daha düzgün eğilmiş olmaktı sadece. Filmi sansüre götürdük, sansür menet-



ti. 'Oynamaz' dedi. Ne yurt içinde ne de yurt dışında. O akşam biz, filmi Çankaya'da rahmetli Cemal Gürsel'e gösterdik. Cemal Gürsel filmi gördü, çok beğendi ve bizi tebrik etti. «Türk vatanına hizmet ettiniz» dedi. Hemen arkasından da şöyle devam etti: «Yahu Metin Bey. Ben senin adını gazetelerde hep gerçekçi rejisör, gerçekçi rejisör diye okuyorum. Seni böyle övüyorlar. Ama bana kalırsa bu filmde biraz gerçeğin dışına çıkmışsın.»

— «Neden?» dedim.

— «E, bütün tipler ense kulak yerinde, şişman. Bu kadar besili mi Türk köylüsü. Biraz zayıf adam seçseydiniz ya,» diye cevap verdi.

Sonra söyledik biz. «Paşa hazretleri siz bizi tecviz ettiniz, beğendiniz, övdünüz, ama sansür bu filmi men etti» dedik. O zaman kıyamet koptu. «Kimdir bu adamlar? Onlara telefon edin, bu filme mücade edilsin», falan dedi. Biz Yılanların Öcü'nü Cemal Paşa'nın emri olmasına rağmen çok zor gösterime sokabildik. Ankara'da aylarca büyük mücadele verdik. Ankara milletvekili veya senatörü iki isim hatırlıyorum: İbrahim Saffet Omay ve Sabit Kocabeyoğlu. Bu ikisi Meclis'e takdir verdiler. İki Meclis birleşip filmi seyretsin ve karar versin, dediler. Meclis kabul etti. Sinema makinesini aldık, perdeyi kuruyoruz, bunun üzerine izin çıktı. Çok büyük bir olaydı, olmasını çok isterdim, sinema tarihinde, bir politik meclisin seyredip karar verdiği film olmak şerefini ve onurunu taşıyacaktı.

Sonra bildiğiniz gibi film oynatıldı. O sırada garip şeyler oldu Türkiye'de, bunlar da unutuldu. O zaman 60 tane sinema falan tahrip oldu, yakıldı. Dünyanın hiç bir ülkesinde, hiç bir filme karşı bu kadar büyük tepkiler gösterilmemiştir. Ne kavgalar, ne gürültüler. Neden oldu? Onu hala bilmiyorum. Ne var ki filmin içinde? Hiç bir şey yok. İkiye ayrıldı memleket. Film göstermek büyük bir kahramanlık oldu. Sinema sahipleri korktular, ama bir yandan da para getiren film olduğu için istiyorlar. Mesela bu üzerinde durulması gereken bir noktadır. Ne kadar büyük yankılar oldu ve şimdi problem ortadan kalktı.

— «O günlerde de vardı, bugün de zaman zaman ortaya atılan bir tez var: Devlet sinemaya sahip çıksın, diye. Yeri gelmişken bu konudaki görüşünüz nedir?»

— Çok yanlış bir düşünce. Sinemacılar zaman zaman söylerler bunu ve ağızları sulanarak o canım, bağımsız sinemayı, büyük, özgür sinemayı politik yetkenin emrine vermek isterler. Olur mu böyle şey? Devlet sinemaya sahip çıksın. Cahillerin bile lafı değil bu. Bu lafın altında büyük amaçlar, maksatlar görüyorum. Sahip çıksın ne demek? Neden sahip çıksın yahu? Ben yıllarca sinemanın içinde etkin durumda bulunurken bir tek şey yaptım, politik yetkeyi sinemaya mümkün olduğu kadar sokmadım. «Gölge etme başka ihsan istemem» prensibini koy-



rak. Bunu sansür meselesinin değilini demiyorum. Sansür dünyanın her yerinde var. Sansür olacak. O da kolay olabilir tabii. Nasıl bir sansür? O başka. Ama sinemanın yapımına bizzat devletin girmesi demek, düşünebiliyor musunuz? Nasıl egemen olacak o zaman. Bu apaçık ortada. Bir sanat kolunu politik yetkenin emrine veriyorsun. Hiç bir politik yetkenin emrine vermemek lazım.

— «*Bunu devletin kurduğu bir okulda, sinema eğitimi verilmemeye kadere kadar götürüyor musunuz?*»

— Bu ayrı bir konu. Eğitim ayrı bir şey. Eğitimde politik yetkenin gücü ve tutumu o kadar zararlı değildir. Ama bizatihi sinemaya girerse o zaman başka problemler getiriyor. Türkiye’de sinemanın gayrisında sanatlar, devletle ilişkili. Bu sanatların üzerinde sanat tarihçilerinin defalarca düşünmesi lazım. Bildiğiniz gibi dünyanın her yerinde gerçek sanat, politik yetkeye bağlı olmayan sanatlar da var. Yani hem politik yetkeye bağlı bir sanat kurumunda ve sanatta faaliyet göstereceğim, hem de bağımsız olacağım. Olur mu canım? *Dr. Jekyll - Mr. Hyde* gibi olur bu yahu. İki yüzlü adam. Gündüz insan gece kurt.

— «*Dilerseniz Susuz Yaz’a ve Berlin’de aldığı ödüle dönelim?*»

— Ödül olayı Türkiye’de sinema yazarları tarafından berbat edilmiş bir şeydir. *Susuz Yaz*’ın Berlin’e gidişi üzerine hala bir laf vardır. Kaçırıldılar, diye. Hayır, hiç kaçırılıp götürülmedi, alakası yok. *Susuz Yaz* Berlin’e festivalden gelen davet üzerine, son derece yasal yollardan gitti.

Berlin Film Festivali’ne ister devlet olarak, isterseniz de bağımsız olarak iştirak edersiniz. Biz götürürken devlete dedik ki «*Acaba siz de bizimle beraber misiniz?*» O zaman filmi bir kurul seyretti, üç kişilik bir kurul ve «*Film Türkiye’yi temsil edemez*», dedi. O kurulun adamları da dehşet adamlar oldular sonra. Bir tanesi yaman sinemacı oldu. Müt-hiş... Filmler yaptı. Peki o zaman, biz de kendimiz götürürüz dedik ve götürdük. Bildiğiniz gibi *Susuz Yaz* Berlin’de büyük armağanı aldı. O sıra büyük bir çatışma ve yarışma vardı Berlin’de. En hızlı zamanlarıydı. Bilhassa Amerikan ve Fransız sineması fazla zorluyorlardı. Ödülü aldık.

Gerçi önemli olan ödülün etkileri tabii, ama o zaman öyle şeyler oldu ki söylemeden geçemeyeceğim. Türkiye’de bazı sinema yazarları şöyle yazdılar: «*Ah, keşke Brezilya filmi kazansaydı.*» «*Susuz Yaz kazanmasaydı*» diyenler de çıktı. Durup dururken. Neden kazanmasaydı yani? Haksızlık etmiş meğerse jüri. Bunu niçin söyledim. *Susuz Yaz* ve 1964 yılı büyük bir ümit getirdi Türk sinemasına. Bu ümidi ben getirdim. Kendi paramla, senaryomla... Mesela şurda bir kitap var, Berlin Film Festivali’ni sere sere yazıyor. Berlin’de *Susuz Yaz* kazandı, diyor kitap. Her yiğit namıyla anılır. Metin Erksan’ın *Susuz Yaz*’ı de-



— Yo, filmin mesajında değil, filmin mesajı için falan kimse bir şey söylemedi. Hayır, **SINEMATEK TV** ar. Aksine *Acı Hayat* için söylemişlerdi de... Ben, beni alkışlayın demiyorum. Ama bu kadar sessizlik olmaz ki. O zaman İsmet İnönü'nün başbakanlığını yaptığı hükümet benim için bir tören düzenledi. Oradaki konuşmada söyledim, «*Herşeyi unutalım, bundan sonra ne yapabiliriz, ona bakalım*» dedim. Birdenbire Türk sinemasına büyük bir şey geliyor, bunu konuşalım dedim.

Kaldı ki ben bu filmi yaptığımda, 1963 Aralık'ında oynatacak salon bulamadım. Sinemaları çok büyük baskılarla aldım. Şimdi bir düdük var, prodüktör geçiniyor, o da bir film çekmiş o sırada, o yıllar kral olan bir aktör ve kraliçe olan bir aktristle. Film hemen yandaki sinemada oynuyor. Bana «*Senin yaptığın tecennün*» diyor. Çünkü benim filmimde hiç bir tanınmış oyuncu yok. «*Sen anlamazsın bu işten*» dedim. Hala da anlamıyor zaten. Benim de eski arkadaşım, ismi kalsın. Fena da bir adamdır, gayet kötü, burasını yazın. «*Bana bak oğlum*», dedim. «*Sen filmin ticaretinde anlamazsın. Benim filmim seninkinden bir lira aşağı kazansın, o filmi denize atarım*» dedim. Onun filmi Beyoğlu'nda bir sinemada oynadı, bir haftada 32 bin lira yaptı. *Susuz Yaz* 49 bin lira yaptı. Burada, Türk sineması için bugün de geçer akçe olan, çok önemli bir konuya geliyoruz. *Susuz Yaz* 18 Aralık 1963'de vizyona girdi, 7 Temmuz 1964'de Berlin Film Festivali'ni kazanıncaya kadar sürekli oynadı. İşletmelerden gelen mektuplar var. O sıralar Kıbrıs meselesi dolayısıyla, sinemalar çok durgun. Bir mektupta şöyle yazıyor: «*En büyük starların filmleri bile Susuz Yaz'ın yanında sinek vızultısı kalır*» diyor. Yine o sıralar, içinde müthiş dinsel ve ticari unsurlar olan bir filmle Konya'nın bir kazasında karşılaştı *Susuz Yaz*. O film 50 lira aldı, benimki 1050 lira aldı. Bunların üzerinde hiç durmadılar. En önemli şey buydu yahu. İsimsiz üç tane oyuncu. Yıktı ortalığı 7 ay. O zamana kadar isimli oyunculara mahkum olmuş Türk sinemasına ne büyük bir nefes getiriyor.

Radyoevinde bir şüra toplandı, ancak «entelijansiya» içeride kıyameti koparıyor. Bunlar ahmak, bunlar cahil, bunlar rezil diye bağıryorlar Türk sinemacılarına. Yahu durun, Türk toplum yapısına bakalım, kendi ülkemize dönelim, neler değişebiliyor Türk sinemasında? Son derece iptidai şartlarda çekilmiş bir film. Ödülü veriş gerekçeleri ne? Gerekçe şöyle diyor: «*Dünyanın en eski konularından birini, çok çarpıcı ve modern bir biçimde anlatılıyor.*»

Yani Habil-Kabil hikayesi. Bizim filme böyle bakmış adamlar. Bu başka, evrensel bir boyut kazandırıyor. Sonradan Türk sinemasında müthiş yanlışlıklara gidildi. Hiç akla gelmeyecek Anadolu ve Trakya meseleleri, içinde acayip bir porno, acayip bir erotizm, acayip bir vah-



set, inanılmayacak, Edgar Allan Poe'nün hikayeleri gibi senaryolarla film çektiler. Bunları yapınca bulacaklarını sandılar.

Ondan sonra bir başka mesele. Biz az gelişmiş ülkeyiz, dediler. Az gelişmiş ülke sinemacısıyız diye bir laflar. «Aydınlr» söylüyor. Hayır ben hiç de az gelişmiş ülke insanı değilim. Az gelişmişlik tanımlaması üzerinde durmak lazım. Yani bir ülkenin ekonomisi, teknolojisi çok yüksek olunca mı o ülke gelişmiş oluyor? Hiç tinsel değerler yok mu? Bizim bu kadar tarihimiz var. Bu tarih yalnızca savaşlar mıdır? Kaldı ki iyi savaş etmek, kazanmak da kötü bir şey değildir, ama yalnız savaşlar mıdır? Biz büyük bir dünya devleti olmuşuz, bunun nasıl birikimi olmaz. Bütün bunlar var ortada, düşünelim bakalım bizim geleneksel sanatlarımız nedir? Ne yapabiliriz? Bir de sinemanın bize gelişi var. İbrahim Müteferrika'nın matbaası gibi bilmem kaç yıl sonra değil, hemen geliyor.

Sonuçta, mesele hala ortada anlayacağınız Öylece duruyor. İkinci defa *Susuz Yaz* çekti Yılmaz Duru, renkli olarak. Üstelik senaryodan da yararlandılar herhalde. N'oldu bu *Susuz Yaz*? Niçin ilkiyle karşılaştırılmıyor? Neden? Ha şundan, korkunç bir aşağılık duygusu... Ortalama insan mantalitesi, entelijansiya yok. Wilhelm Reich'in bir kitabı var *Dinle Küçük Adam* diye. Müthiş bir kitaptır. Küçük, ama büyük bir kitaptır. Dünyanın başına küçük adam yüzünden belalar gelir. Bizim Türkiye'yi de küçük adamlar sarmış durumda. Onun için her an Türkiye'de çok tehlikeli işler olabilir. Şimdi Türkiye için geçerli tek kitap Reich'in kitabı. Herkes onu amentu gibi okumalı. Yıllardır böyle, tabii şimdi iyice katastrofisine gelmiş durumda. Hiç bir özgün düşünce yok.

— «Burada bir sonraki filminiz *Suçlular Aramızda*'ya geçelim derseniz?»

— Birsal Film bir yarışma açtı; ikramiyesi de çok büyük. Bir senaryo yarışması. Birinci gelecek hikayeyi de ben çekeceğim. (Bu filmin anlaşmasını Berlin Film Festivali'ni kazanmadan yapmışım). Ancak kurul gelen hikayelerden hiç birini beğenmedi. Daha doğrusu birini beğenmişler, ama Birsal filmin yöneticisi ben bunu çevirmem demiş. Benim de kanaatim o yöneydi. İş kaldı başa. Ben de oturdum *Suçlular Aramızda*'yı yazdım.

O zaman itibarlı aileler vardı. Müthiş zengin aileler, bir sınıf tü-rüyor Türkiye'de. Bunlardan bir isim de Gülbekyan. Gazetelerde okudum, Gülbekyan bir tarihte gelinine çok değerli bir kolye hediye etmiş. Gel zaman, git zaman kolye çalınmış, ama hırsızlar satmaya çalıştıklarında şok olmuşlar, çünkü kolye sahte çıkmış. Gelinine sahte kolye hediye etmiş Gülbekyan. Ben bu olayı çok sevdim. Böyle bir zillik olmaz. Filmde bunun üzerine kurulu. Büyük bir taşlama var. Ger-





Çı ben filmi şimdi çeksem yolumun devamı tabii ki ama yine de o zamanın şartları içinde biçimini en çok sevdiğim filmimdir. Film bitti, gösterime girdi, hiç ses seda yok, olumlu olarak diyorum. Aksine sinema yazarlarının nedir bu ya? gibisinden bir tavırları var. Hem de ilerici, devrimci geçinen sinema yazarları bunlar. Hiç bir şekilde anlamadılar ne söylediğimi.

Yahu bakın, burada bir kepezelikler devam ediyor. Aileye bak, aileye. Gelin başka türlü, kayınpeder başka türlü... Sanki öyle bir şey olmamış gibi davrandılar. Neden? Bana kızıyorlar. Benim kişiliğimden kaynaklanıyor hepsi. Herhalde bu.

Tam o sırada kendi paramla *Sevmek Zamanı*'nı yaptım, gene ses seda yok. Yalnız Halit Refiğ'le bir iki meslektaşım daha beğendiler. Zaten seyircilere yarım yamalak çıkmış film, fakat yine de her gören çarpılıyor. Ancak «entelijansiya»dan ses yok. Mesela o tarihte bir grup genç geldi ve filmlerinizi oynatmak istiyoruz dediler. Bir sendikaydı, hangisi olduğunu unuttum şimdi. Ne tavsiye edersiniz, dediler. *Sevmek Zamanı*'nı alın dedim, burun kıvırdılar. Toplumsal öğeler taşıyan filmlerimden istediler. O zaman ben de onlara bir hikaye anlattım.

*Sevmek Zamanı* 1966'da Tunus'ta yarışma dışı gösterilmişti. Jürinin fahri başkanı ünlü Fransız sinema tarihçisi George Sadoul idi. Komünist partisine angajeydi; bu ünlü sinema tarihçisi ve komünist olmayan biri için pek doğru dürüst yazı yazmazdı. Festival sonrası Fransız Komünist Partisi'nin yayın organı *Le tur Frances*'de bir yazısı yayımlandı. Sadoul yazıda, *Sevmek Zamanı* için «müthiş anlatılmış» diyordu. Ben çocuklara bunu anlatınca «*Aman bu filmi alalım*» dediler. Demek ki fetva George Sadoul'dan gelince... Yahu kardeşim gözün görmüyor mu senin? Türkiye'de filmlere böyle bakıyorlar. Hiç bir filmimi vermedim onlara.

*Sevmek Zamanı*'nın başına da böylece büyük bir facia geldi. O zaman, elinde tablo ağaçlar arasında yürüyen bir adam, deli bir kız, nedir bu? diyorlardı. Oysa ben çok eski bir masal geleneğinden yararlandım; surete aşık olma. Bu, batı masallarında da vardır, ama Doğu masallarında çok görülür. Sonuna kadar, dürüstlikle sürdürülen bir aşkı anlatmaya gayret ettim.

Benim hayatımda bir de uzun işsizlik dönemi var. *Susuz Yaz* büyük ödülü kazandıktan sonra kimse gelip iş teklif etmedi. Aynı şekilde devletin herhangi bir bakanlığı, genel müdürlüğü ya da bir banka da. Ben kendini Batı kalıplarına göre de öne getirmiş bir sinemacıyım, aynı zamanda da bir sanat tarihçisiyim. «Entelijansiya»yla birlikte, prodüktörler de tavır aldılar ve bana iş vermediler. En ufak bir ticari film teklifi dahi gelmedi. Teklif olmadığı için kendi paramla *Sevmek Zamanı*'nı yaptım. Yine teklif olmayınca o zaman *Kuyu*'yu çektim.



*Kuyu*'da bir gazete haberinden yaşılandım. Bir adam, bir kadını beş kere dağa kaçırmış. Haç **SINEMATEK.TV** gene kaçırıyor. Bir tutku. Beşincide dağlarda gezerken bir kuyuya geliyorlar, adam kuyuya iniyor, kadın da üstünü taşla örtüyor. Hatta kadını hapiste ziyarete de gidecektim, ama olmadı. Tabii gene kimse tınlamadı. Şimdi bir senaryo yazarı var, o zaman eleştirmendi, «*Metin Erksan iğneyle kuyu kazmış, içinden hiç bir şey çıkaramamış*» diye yazdı. Olabilir, fikirdir. Ancak şimdi yazdığı senaryolara bakıyorum, hepsi *Kuyu*'dan esinlenme. Hale bak ya. Hadi benim başka filmlerimden olsa neyse. Hayır, yalnız *Kuyu*'dan. Herifin kafasına nasıl girmiş, nasıl bir ruh hastalığı. Geçen gün gene televizyonda bir filmini gördüm, *Kuyu*'nun aynısı. Olacak şey değil. O kadar eleştirilecek şey var Türk sinemasında, adam bula bula beni buluyor. Nicholas Ray'in bir filmi vardır: *That True Story of the Jesse James* (Jesse James'in Gerçek Öyküsü), bu filmin sonunu hatırlatıyor tavrı bana.

Jesse James artık evine dönmüş, duvara tabela asmaktadır: East or west, home is best. Tam o sırada oğlanın biri içeri girer, sırf şan alacak, ateş eder ve vurur Jesse James'i. James şöyle bir döner ve beni bu zibidi oğlan mı vurdu?, gibilerden bakar. James yere düşünce, oğlan dışarı fırlar: «*Jesse James'i vurdum*», diye. Tam o sırada kamera kör bir zenciye döner ve adam elindeki panço ile bir ağta başlar: «*Bilmem kaç senesinde Jesse James'i vurdular.*» Yani burada da ille beni vurmak. E, vur beni o zaman, vurabilirsen tabii.

Filmin anlaşılmayan bir yönü daha oldu. O sırada dinsel otoritelerin bazıları, kadına dayak atılmalıdır, Kuran'da cevaz vardır diyorlardı. Ben de filmin başına Nisa suresinden 19. ayeti aldım. «*Kadınlara, iyilikle muamele edin*» diyor. Bu da filmin anlaşılmayan yönlerinden oldu. Ve yıllar sonra ilk kez Antalya Film Festivaline gittim.

— «*Daha önce niye katılmıyordunuz?*»

— Ulusal festivallere katılmamak konusunda daha evvel tavrımı koymuştum. Türkiye'de ilk festival Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından 1947'de düzenlendi. Ondan sonra 1958 ya da 59'da İstanbul'da Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneği ortak bir festival tertipleddiler. Jüri özenle seçilmişti, başkan Sabahattin Eyüboğlu, sözcü de Haldun Taner'di sanıyorum. Ben Dokuz Dağın Efesi ile katılacaktım. Ancak çoğunluğu sinema yazarlarından oluşuyordu jürinin ve bunların hemen hepsi, benim filmimle ilgili olumsuz tavırlarını daha önce açıkça yazmışlardı. Bir de jüri ölçütlerini tayin etmemiş, neye göre seçilecek? Mesela şimdi biliyor musunuz Orhan Kemal ile Sait Faik Hikaye Armağanları arasında ne fark var? Jüri ölçütlerini bilmiyor, çünkü yok böyle bir şey. Olur mu? Ölçütleri olmalı. Hiç değilse Sait Faik



janrında hikaye yazan mesela Belki analogiler kötü netice verir, ama en azından ölçütlerini belli edecek.

Daha sonra *Gecelerin Ötesi* ile Belediye Festivali'ne girdim. En iyi senaryo mükafatı aldı. Fakat burada da sinemacıların ve o zamanki bazı yazarların yaptıkları komplolarla gayet dümbelek bir film, *Kırık Çanaklar* seçildi, Dışarıdan adaptasyon bir film. Bir film yazıhanesi tuzak olarak kullanıldı o sıralarda. Tam rezillik. Böylece geldik 1969'a. Ne yaptılar, ettiler Kemal Tahir'i Antalya Film Festivali'ne jüri başkanı yaptılar. Kemal Tahir olur da biz gitmez miyiz, ayıp bir şey. Ben de *Kuyu*'yla katıldım. Aldı orada bir şeyler, ama önemi yok.

Esas anlamadığım şu «*En iyi Türk Filmi*» ödülü veriliyor. O festival nasıl olur da en iyi Türk filmi seçer. Olsa olsa, o festivale katılan filmler arasında en iyisi olabilir. Mesela bir ara bizim sanatçılar Anadolu'da film çevirirken, orda bir seyyar dikiş kursu oluyor, buradaki kızlar o artisti yılın en iyi oyuncusu seçiyorlar, bunu da gazete yazıyor. Nasıl olur yahu, gezici dikiş kursu. Türkiye'de oluyor. Dışarıya sanatçılar gitti, bir çok festivallere, isme gerek yok, onlar kendilerini bilirler, bunlara orda bir sefertası ya da çaydanlık verdiler. Ciddi söylüyorum, alay ediyorum sanmayın. Bir levhanın üzerine kabartma çaydanlık. Ev Kadınları Birliği vermiş. Geldi havaalanında «*Ben en iyi sanatçı seçildim*», dedi. Bu kadar rezillik. Kimse de çıkıp da yahu orada ev kadınları seni sevmişler, ağlama diye bir çaydanlık vermişler, demedi. Kadın çaydanlığı havaya kaldırıyor ve ben en iyi sanatçı diyorum, yahu. Biliyorsunuz dış festivallerde giriş belgesi verilir, adam onu alıyor buraya geliyor «*Bak*» diyor. Yahu kardeşim giriş belgesi işte. Benim meslektaşlarımdan çoğu Türkiye'ye gelip, giriş belgesini mükafat diye gösterdiler.

— «1963'de Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nın başkanlığını da yaptınız?»

— Önce şunu söylemek isterim, benim totem ve tabum düşünce özgürlüğüdür. Buna olabildiğince bağlı kaldım. Hele şimdilerde bunun bir insan için ne büyük sorun olduğunu, dehşetle düşünüyorum. Ve bu yüzden bugüne dek yasal ya da yasal olmayan bir partinin, sendikanın, derneğin ve birliğin üyesi olmadım, hiç bir bildiriye imza atmadım. Ancak 1956 yılında kurup genel sekreterliğini yaptığım Türk Sinema Sanatçıları Derneği, 1963 yılında kurup başkanlığını yaptığım ve daha sonra üyeliğinden istifa ettiğim Türkiye Sinema İşçileri Sendikası ve 1964 yılında kurduğum ve başkanlığını, meslektaş ve yardımcılarımla Halit Refiğ ve Ertem Göreç'in ricalarıyla diğer bir meslektaşımı bırakıp, genel sekreterliğini yaptığım Türkiye Film Rejisörleri Derneği, o yıllara özgü toplumsal koşulların zorlaması sonucu, bu düşünce çizgimin ve dizgemin dışında kalan zorunlu ve zoraki işlevler oldu.

Düşünce özgürlüğüme kısa aralıklarla da olsa neden ara vermek zo-



runda kaldığımı bir örnekle anlatmak isterim. 1963 yılında Türkiye İşçi Partisi (TİP), Türk sinema sanatçılarından bazı kişilere partinin politik, ekonomik, toplumsal, sanatsal, kültürel görüşleri doğrultusunda kuram ve eylem yapacak, bir sinema işçileri sendikası kurulması için buyruk vermiş. Politik bir partiye bağlı bir sinema kuruluşunun sinema sanatına zararlı olacağını bildiğimden; aklım, bilgilerim ve düşüncelerim doğrultusunda, önce kesinlikle tek başıma karar vererek, sonra da sinemacılık mesleğinin çeşitli dallarında çalışan arkadaşlarımla bu kararıma katılmaları ile Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nı kurarak, TİP'in girişimini önledim.

Bu davranışımın temel nedeni ve gerekçesi de şuydu. Türk sineması sermayeye bağımlı ve dayalı bir sinema değildi. Bunu o zamanlar söylüyordum, sanıyorum şimdiki zamanlar için de geçer akçe. Türk sineması başta üreticiler olmak üzere, bütün çalışanların emeklerinin toplamıdır. Bildiğiniz gibi kapitalist ülkelerde sinema sanatına sermaye, sosyalist ülkelerde de devlet egemendir. Türkiye'nin yapısı ise ne kapitalist, ne de sosyalisttir. Türkiye'nin yapısı bu ülkelerinkine benzemez, dolayısıyla Türk sinemasında gerçek sermaye emektir, dedim.

— *«Aynı tahliller Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Kavgamız adlı kitabında da yer alıyor?»*

— Tabii, Halit'le aynı şeyleri düşündük. Ancak belirtmeliyim ki bugün düşünce özgürlüğümünden hiç bir şekilde kesinlikle ödün vermem.

— *«Kurumlara girmekten sözediyorsunuz, bundan kurumlara karşı olduğunuz anlamı da çıkarılabilir mi?»*

— Hayır karşı olduğumdan değil. Tabii ki insanların politik fikirleri olacak, olmayacak değil, ama o politik fikirleri kafalarında özgürce saklamaları gerek.

— *«1960-70 arasındaki on yıllık dönemi toparlamak gerekirse, genel olarak neler söyleyebilirsiniz?»*

— Bu arada 2004 film yapılmış. Bunlardan 1734'ü siyah beyaz, 268'i renkli. 1966, 238 filmle en yüklü yıl. Bakıyorum da bunların arasında elle tutulabilir olanların sayısı çok az. 1961 Anayasası'nın getirdiği soluk alma ortamı içerisinde, bir hazırlık dönemi yaşandı Türk sinemasında. 1961 Anayasası'nın dibaçelerinde (gerekçelerinde) Kurucu Meclis'te Türk sineması üzerine yapılmış tartışmaların çok güzel belgeleri var. Bir ülkenin Anayasa'sı hazırlanırken, o ülkenin en uç politikacıları (ki iki tanesi daha sonra başbakanlık yaptılar) sinema üzerine konuşuyorlar, gündeme geliyor. Beni ele alalım *Gecelerin Ötesi*, *Acı Hayat*, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, dört tane film gelmiş. Fakat giderek Türk sineması 70'lerin içinde, hiç bir atılım içinde değil. Yani o beş yılda, 65'e kadar alınan mesafe var, onun mutlak sonuçlarının görülmesi lazımdı, ama o yönde bir atılım olmamış durumda.



— «Şu ana kadar konuşulmayan dışında, diğer engeller nelerdir bunun olmamasında?»

— Birincisi politik yetkenin o yıllarda sinemaya bakışı ile, ne sinemacılar ne de «entelijansiya» ilgilenmedi. Adam seni on maddenin içine koymuş, ancak bunun içinde bir şeyler yapabiliyorsun. O zaman önce onu çok iyi bilmen gerekiyor.

İkincisi Türkiye’de herşey yabancı mala karşı korunuyor, oysa bir tek sinema için bu geçerli değil. İlk başta ham filmi kotayla getiriliyor. İkinci olarakta, yabancı filmler hür listeye geliyor. Yanj isteyen, istediği filmi getiriyor. Biz ise kotayla film alıyoruz, o sıralar döviz yok vs. Düşünebiliyor musunuz nasıl ters işleyen bir süreç. Hem de nasıl bir sinema karşısında. Dışarıdan gelen vasat bir filmin maliyeti 10 milyon dolar. Basit, iptidai bir film. Türk parasına vurursanız 6 milyara yapılmış bir dev geliyor karşımıza. Kimle geliyor üstelik, Türk halkının çok yakından tanıdığı Faye Dunaway’le, Robert Redford’la, Marlon Brando’yla geliyor. Türk halkı onları daha çok tanıyor belki, çünkü bütün gazeteler gece, gündüz onların propagandasını yapıyor. Üstelik bir de bakıyorsunuz Peter Falk, kendi amirini tevkif ediyor. Nasıl bir sansür? Hiç alakası yok. Bir cinayete karışmış generali tevkif ediyor yada. Sizse burada ne yapıyorsunuz? Bir televizyon filmi yapıldı, filmde bir avukat, hizmetçi kızın ırzına geçti diye, kıyameti kopardılar. Baro ayağa kalktı.

Tarihini unuttum şimdi bir filmde, Ege Üniversitesi’nden bir kızın başına bir kaza geliyor. Ege Üniversitesi rektörü açıklama yaptı: «Bizim kızlarımız böyle şey yapmazlar» dedi. «Katiyen, tenzih ederim» dedi. Film men ettirmeye kalktı. Yahu düşünebiliyor musunuz, daha Türkiye’de neresindeyiz biz için? Ya bu gelen filmlerin teknik donanımları?

Onların söylediği şeyleri söyleyemiyorsunuz. İnsan ilişkilerini o boyutlara getiremiyorunuz. O paraları da sarfedemiyorsunuz. Peki nasıl olacak? Bunlar kongrelerde hiç bir zaman konuşulmadı. Devamlı bir laf: Türk sineması iptidai. Yahu tamam da, neden?

---

Onat Kutlar  
Sinema Bir Şenliktir  
De yayınevi

---



## “Ufaklık,, sert takılıyor

SCOTT SIMON

Türkçesi : SEVİN OKYAY

Western, uçsuz bucaksız arazilere, uygarlığın sınırboylarına meydan okuma iddiasındadır. Buralarda her şey olabilir ve ancak, bilinmeyi mucizevi bir biçimde önceden tahmin eden kişi, varlığını sürdürebilir. En azından, öykülerde yazılan budur. Aslında western, belki korku filmi dışında, en kısıtlı ve formüle edilmiş film türüdür. Aynı kovboy yıldızlardan oluşan görece küçük bir kumpanyanın üyeleri, her seferinde yeniden atlara atlayıp yola koyulur, hep aynı kötü adamlar da yeniden hayat bulurlar. Westernlerde bize, ferahlatıcı uyku saati masalları okunur, hem de hiç bıkıp usanmamacasına : ilk öncüler ne özverilerde bulunmuş, ülke nasıl büyümüş, yasaların hakimiyeti nasıl başlamış, Amerika kendi kendinin içinden tamamen boy atıp serpilmiş halde nasıl fırlamış gibi. Beyazperdenin aşına yüzleri ile aşına bir «tarih», ancak rüyalarda görülen bir kusursuzlukla eşleşir.

İzleyiciler, «ilk» sürü gütmelerden, Custer'ın Son Düello'larından, Jesse James'in hayatlarından, artık Allah için gına getirmiş, hatta öğürecek hale gelmiş olmalı. Belki de nihayet gelmişlerdir. Ama eğer koltuklarında umulandan çok daha uzun bir süre çıt çıkarmadan oturdularsa, bunun nedenini tarihin bir kandırmaca oluşunda aramak gerekir. Ya da, başka bir şeyin yerine sokuşturulmasında. Westernler tarihten yola çıkar, kendilerine efsane süsü verir ve ideoloji olarak noktalanırlar. Eski öykülerin artık adamakıllı elden düşme görüldüğü 1970'li yıllarda bile, bunlar yine de sürüsüne bereketti. Buna karşın, son Billy the Kid des-



tanlarını ele almaya değer. *Chisum* (1970), *Dirty Little Billy* (1972), *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) ve biraz daha gerilere uzanırsak, *The Left-Handed Gun*. Çünkü bunlar, sözünü ettiğimiz ideolojik eğilimlerin hepsini kapsıyor. Filmler Billy'yi, üzerinde başka her şeyin tartışılabileceği bir forum olarak kullanmakta. William Bonney üne, «*Lincoln İlçesi Savaşı*» ile kavuştu. Bu büyük sermaye çatışması, kendisinin bu çatışmadaki punk-katil rolünden çok daha ilginçti. Davar ağası John Chisum ile küçük çiftçi John Tunstall (Billy de onların tuttukları adamlardan biriydi), New Mexico'nun Lincoln ilçesinde patron ve kentin tek mağazası ile barının sahibi olan Murphy, bu savaşın taraflarını oluşturuyorlardı. 1876 yılında Chisum, Lincoln'da yeni bir mağaza ve banka açmak için Tunstall'a mali destek sağladı. Murphy buna Tunstall'ı hemen öldürterek karşılık verdi. Billy ile diğerleri de, Murphy'nin birkaç adamını ortadan kaldırdılar. Ölenlerin arasında şerif de vardı. Derken Billy, yeniden asıl uğraşı davar hırsızlığına döndü. Chisum gibi büyük sürü sahiplerinin de ayağına dolaşmaya başladı, tabii. Yeni şerif Pat Garrett tarafından yakalandı, ama kaçtı ve sonunda Garrett onu karanlık bir yatak odasında öldürdü. Pek sıradan bir öykü sayılmaz ama, ona asıl seçkinliğini kazandıran, Billy'nin gençliği oldu (Billy 22 yaşında öldürülmüştü).

*Chisum*'da Billy the Kid, yardımsever-filozof-rolündeki-kapitalist'in anlı şanlı savunusunun gölgesinde ezilip kalmış. Film, klasik western'in ürettiği aşırılıklarla zaafa uğramış durumda. Yönetmeni Andrew McLaglen ama, mutlak hakimi John Wayne. Wayne'in John Chisum olarak varlığı, davarağasının bir kahramana özgü biçimde, gerçek boyutlardan çok daha büyük gösterilebilmesini sağlıyor (üstelik, Texas'ta yarısı nakit parayla olmak üzere bir sürü satın alıp New Mexico'ya götüren, sonra da diğer yarısının karşılığı olan senetleri ödemeyi ihmal eden Chisum'a bir tür madrabaz gözüyle bakmaya cüret ederek ahkâm kesebilecek, solgun yüzlü western bilgiçlerini kışkırtıyor). Chisum'un bir kız yeğeni var. Bu kızcağız (doğru yol gösterilmezse bizim de yapabileceğimiz gibi) Billy ile amcasının «birbirlerine çok benzedikleri»ni düşünmekte. Oysa Billy ile Chisum, gereğinden fazla şiddet ile tam dozunda şiddet, kişisel şiddet (Tunstall'ın katlinden sonra Billy'nin intikamı) ile toplumsal bilinçlilik olarak şiddet arasındaki farkı vurgulamak için yanyana konmuşlar.

Daha Tunstall'ın öldürülmesinden önce, keskin nişancı Billy'nin Murphy'nin tezgahlarını öldürmesine ramak kalır. Nedeni de adamın, iki katına çıkan fiyatları ödeyemeyen bir Meksikalıyı mağazadan atmasıdır. Chisum ise, bu türden kötü muamelelere, Tunstal ile kendi mağazaları ve bankalarını açarak karşılık verir. Film, bu hareketi, Chisum sanki kapalı bir pazarda serbest teşebbüsü yeniden kuruyormuş gibi değerlendirir. Başlangıçta öyledir de. Murphy kentte bir tekel kurmuştur.



Kent dışındaki tekel ise, Chisum'un rakibidir. (Büyük bir içtenlikle, «İyi bir ata binersen yaz mevsimi boyunca önce dolaşırsın» der Chisum). 1870'li yılların başlarında SINEMATEK.TV boyunca 150 millik bir alanı kaplıyordu. Murphy'nin kendi fahiş fiyatları konusundaki modern savunması ise şöyledir: «*Fiyatlar boyuna yükseliyor. İyi ya, bu durum sağlıklı bir ekonomiye alâmettir.*» Meksikalıya borç konusunda kendisini görmesini söyler. Arazisi de yeterli teminatır, canım. Başka birinin arazisine el koyma hayalleri kuran bir toprak ağasının bıyığının titreyişini görürüz adeta. Oysa bu borç teklifi, Chisum'un daha önce Murphy tarafından yerinden edilmiş bir mağaza sahibine yaptığını tipatıp eşidir. Bütün fark, tonlamadadır. Forrest Tucker'a karşı John Wayne. Azınlıklar üzerinde habisce baskı kurmaya karşı, pederane bir yardımseverlik. Chisum'u hep heykël gibi heybetli ve vakarlı tablolarda izleriz. Filmin üslubu ise, son hasmını yok eden bir tekelinin ibret verici öyküsünü gölgelemeye çalışır. Chisum'un kâhyası Pepper (Ben Johnson), işin «eninde sonunda» iki kişinin bütün kartlarını açmasına döküleceğini ve «kazananın parasını toplayıp gideceğini» söylüyor. Chisum ise, Pepper ile ikisi, her dükkanın üzerinde asılı «*Murphy*» tabelâlarıyla bir sosyalistin karabasasını andıran Lincoln'de atla dolaşırlarken, Murphy'nin sermaye açgözlülüğünü savunur. «*İnsanın bir ya da birkaç iş kurmasını engelleyen bir yasa yok.*» Sonunda ise ekonomik mücadele vurdu kırdıya dönüşür. Dönmek zorunda zaten. Çünkü şiddetin sırası gelmiştir.

Bir zamanlar Chisum'un arazisi üzerinde hak iddia eden Komançi reisi Beyaz Buffalo ise çoktan yenik düşmüştür. Bu noktada, kader değişmez kibirliliğini geride bırakıp, eski bir savaşçının, «*kardeşi*» Beyaz Buffalo'nun rezervasyonda, yani kızilderililer için ayrılmış arazi parçasında zorunlu iskânı konusundaki nostaljisine geçeriz. Chisum olarak— Wayne, verandada derin düşüncelere dalmışken, Honda'daki (1953) kapanış sözlerini tipatıp tekrarlar. «*İşte onun yaşama biçiminin de sonu geldi. Doğrusu hiç de kötü bir biçim değildi.*» Ne var ki, davarağası söylediği zaman bu sözcükler, 1960'lı yıllara özgü, «*soylu vahşi kavramı*» konusundaki aşırı bir duygusallığı dile getirirken, Honda'daki yarı kızilderili kovboyun ağzında, garip bir şekilde kesin, ama hiç değilse akılcı bir önce boğaz, sonra doğal bir esef duygusuna dönüşür. Chisum'daki tehlikeli azınlığı, tehdit edici devrimci fikirleriyle Meksikalılar oluşturur. Ama film, üstü örtülü ırkçılık yapmayacak kadar uyanıkça çevrilmiştir. Örneğin Chisum, Meksikalı küçük bir çiftçinin «*kendi*» ırmağından yararlanmasına memnuniyetle izin verir. Ama bir başka Meksikalı, tıpkı Alfonso Bedoya gibi ağzı kulaklarında sırtarak «*Biraz fazla değil mi?*» diye araziyle alay eder. Hayır, diye cevap verir film. Sonra da bu Meksikalıyı davar hırsızı yapıverir. Hem de western'in en ünlü planı olan, *Büyük Tren Soygunu*'ndaki sahnenin «*ırkçılaştırılmış*» şekliyle, yani ya-





kın plan olan altıpatlarıyla kınalı bir keses ettirerek. Filmin görsel kanıtlaması açık : Kapitalistlerin fazla mal toplama orostopolluğu bizim için tehlikeli.

Chisum'un kendisi, filmin başında ve sonunda bir tepede, ta yükseklerde görülüyor. Tam bir filozof-kral, atının üstünde dik, mağrur ve upuzun dururken, silueti aşağı vurmuş. Bir devlet başkanı duruşu bu. Dile kolay, sırtında ABD'yi yeniden yaratmanın yükü var. Aşağıda çalışan yavaşmalar, haklı olarak onun, bu Allahın belası tepede bunca zaman ne hâlt ettiğini merak ediyorlar. Petter ise bunlardan birine, Chisum'ı anlayamayacağını lisanı münasiple bildiriyor. Chisum tabii bir süpermen değil ama, rehberlik ettiği kişilerden çok daha yükseklerde gerçekten, bele ruhsal olarak. Jefferson kalıbında yoğurulmuş büyük bir adam. Pat Garrett, Chisum'un yeğeni olan kıza uzun bir nutuk atıyor : «*Belli etmez ama, aldırıyor sanma. Burada, kenttekileri düşünür o. Kızilderilileri, bölgeyi de. Evet, gerçi bağımsız ve her şeyi bildiği gibi yapmaktan hoşlanıyor, ama aldırıyor sanma.*» Bir tekelciyi diğerinden, bir kızilderili katilini diğerinden ayıran da budur işte : «*aldırmak*». Chisum, kapitalizmi savunma amacıyla yola çıkıp, yardımseverce bir diktatörlüğü ma-



Pat Garret and Billy The Kid



zur göstererek sona erişiyse, dikkate değer bir film. Lenin olsaydı, bunu nasıl yorumlayacağını bilir: *Empatizm, Kapitalizmin Son Aşaması.*»

Peckinpah, *Pat Garret and Billy the Kid*'de aynı konuyu işlerken, Billy'yi haşin bir bireyci düzeyine yükseltiyor. Kris Kristofferson oynadığı için, Billy her zamankinden daha az çılgın, daha akıllı ve daha yaşlı. 'Kid'e muazzam saygı duyuluyor. Sonunda vurulduğu zaman da, Peckinpah'ın alamet-i farikası olan kan-revandan eser yok ortada. Devrilmiş Billy, bir Roma büstü gibi yerde yatıyor. Düzgün, çıplak bir baş ile omuzların görünüşünü bozmayan belli belirsiz bir delik var ensesinde, hepsi bu. Billy'nin 'saç'ları, ya geçmişte kalmış, ya bunlara zorlanmış, ya da Garrett tarafından uydurulmuş. Elbette Billy davar hırsızlığı yapıyor ama, alt tarafı Chisum'ın sürüsü bu. Büyük özel teşebbüsün ve tekeli baskının görünmez gücü, ülkenin çevresine çit çevirmeye çalışan bir adam...

Chisum muhafazakâr bir filmse eğer, Peckinpah'ınki de sağcı bir film. Bireyci özgürlüğün ardında duruyor. Kapitalizmin savunusu, alçak işadamları, kanun-nizam falan umurunda bile değil. Kanun adamı Garrett kalabalığın üstünden geçti, ama 'zengin' olma emeli, yaşlı başlı, saçlarına ak düşmüş bir adam oluşu yüzünden Billy'nin canlılığını kaybetmiş durumda. Film paranoya konusunda o kadar ileri gitmiş ki, «sağ» ile «sol»u, kendi kısıtlı kategorileri olarak veriyor. Bireyi gruba karşı eksiksiz bir biçimde destekliyor. Peckinpah'ın ruhu da, fondaki Bob Dylan şarkıları ile kolayca karışıp erimiş. Nakaratta da paranoyakça bir sınırlama var: *Billy, bu kadar özgür olmanı istemiyorlar.*»

Peckinpah, Billy'nin kollarını iki yana açmış, teslim olmuş halde yaptığını Penn'in *The Left Handed Gun*'ından almış ama, İsa-Olarak-Billy simgesini ondan fazla vurguluyor.

Yaşlı, bilge bir Meksikalı ona «değişmekten korktuğu»nu söylerken, film, Billy'ye olan hayranlığını ortaya koyuyor. Bu adam («Bunu bir dost olarak söylüyorum»), filme göre, *The Wild Bunch*'daki pastoral Meksika köyünün veciz bir şekilde cisimleşmiş şekli. bu yüzden de söyledikleri önemli. Ancak, *Pat Garrett and Billy the Kid*'de, Chisum'ın «değişim» konusundaki iyimserliğinden eser yok. Wayne'in filmi, Batının 'gelişimin potası' olduğu yolundaki klasik görüşü koruyor (Filozof-kralın tek başına sırtlandığı yük, Amerika'yı büyük bir ülke haline getirme sorumluluğudur). Film aşırı muhafazakâr olabilir ama, Chisum'a «Değişim çoğu kez hayırlıdır» da dediterebilmektedir. Çünkü Chisum'ın kastettiği «değişim», geçmişte kalmış değişimlerdir. *Pat Garret and Billy the Kid*'e ise daha derin, sağcı bir pişmanlık hakimdir: Amerika, daha iyiye gitmiyorsun, sadece yaşılanıyorsun. Pat Garrett, atının üzerinde, omuzları kalkık, sırtı kamburlaşmış ağır ağır iniyor bir patikadan: «Bu ülke yaş-



lanıyor, ben de onunla yaşları aynı. Ama Kid bunun böyle olmasını istemiyor. Belki de onun yaptığı daha doğru, kimseyi yargılamıyorum.»

Salt şiddet hayatın temeli olmadığı için, *The Left Handed Gun* onu anlamlı bir konu haline getirebiliyor. *Pat Garret and Billy the Kid*'de ise adamın biri, kısa süre önce ölmüş oğlu için «John iyi çocuktuktu, ama nişancılığı yoktu» diyebiliyor rahatlıkla. Filmin esef duygusu, şiddetin gerekliliği konusundaki standart esefte noktalanıyor. Ama yapılacak bir şey yoktur. Baba kalpsiz değil, gerçekçidir sadece. Billy eski dostu Alamosa Bill'i (Jack Elam) vurmak zorundadır. Alamosa, söyleyecek daha iyi bir şey bulamadığı için, kadere rıza göstermiş bir şekilde «Herhalde başka çözüm yolu yoktu, değil mi?» diye söylenir kendi kendine. Aslında bunu sorması bile aptallıktır. Garrett ve adamlarının sonunda Billy'yi kıstırdıkları sahne, gerilim elde etmek için değil, Billy'nin ölümündeki Romalı büstü görünümüne uygun olan, önceden belirlenmiş bir trajedi havasıyla oynanır. Peckinpah için şiddet, kimse bunu istemese bile, tek alternatiftir. Garrett, Billy'yi vurduktan sonra aynadaki yansımaya, nefretle bir kurşun sıkar.

*The Left-Handed Gun* ise, şiddeti inceleyebilir, çünkü onu veri olarak kabul etmez. Şiddetin kaynaklarını merak eder (Billy'nin «tekrarlama zorlaması», annesine edilen bir hakaret yüzünden katil olduğu söylendiğine göre intikamcı baba-figürü Tunstall'ın ölümü), sonuçlarını (şerifin öldürülmesine karşı kent halkının evleri yakarak gösterdiği çılgınca tepki), sapık yanını (Billy'nin piyanonun tuşlarına yüklenirken, beklentisel bir coşkuyla parlayan böcek gözleri). Yıl daha 1958 olduğu halde, Penn, yalnız dolaşan birinin şiddetinin karşısına, herhangi bir küçük kentteki (ister Meksikalı, ister Amerikalı olsun) uyumu çıkarmayacak kadar uyanıkça davranmış. Topluluğun istikrarı, *The Missouri Breaks*'dekilerden geri kalmayan ihtiyarilikteki talepler üzerine kurulu. Billy, Garrett'in düğününde birisiyle silahlı çatışmaya girmek zorunda kaldığı için, canciğer dostu Garrett, onun peşine düşenlerin şefi olur. Garrett'in canını sıkan, adamın öldürülmesi değil, kendi kasabasının, kendi yuvasının, kendi düğününün, kendi karısının bozulmasıdır. Western'in klasik kutsallaştırılmış küçük kasaba amentüsü, kendini üstün gören birinin kaprisi olarak ele alınır.

Penn, şiddete duyduğu özel ilginin bir sonucu olarak, şiddet yoluyla şan-şöhret sahibi olma ihtimaline, bir liberal septikliğiyle yaklaşır. Peckinpah ile ikisi, Billy the Kid efsanesinde birbirinin eşi olan clayları işlerlerken, Penn'in yaklaşımı açık bir farklılık gösterir. Billy, bir kulübede iki arkadaşıyla kısırılmış, Garrett ve çok sayıda adamı tarafından etrafları çevrilmiştir.

*The Left-Handed Gun*'da bu, haşın, düz-duvarlı bir teatrallikle çekilmiş, kasvetli bir sahnedir. Arkadaşlarından biri, yerde sürünerek Billy'nin



yanına gider, teslim olmaları için salvar. Kulübeden dışarı, bir kurşun yağmurunun ortasına fırlatılır. Kurşunların şiddetinden, cesedi tekrar kulübeğe düşer.

*Patt Garrett and Billy the Kid*'de ise, olay operaya özgü gösterişli bir üslupla ele alınır. Kulübeden çıkarken vurulması, bu adamın 'artık korkmadığı'nı ve ölmekte olduğu halde, 'silahını hâlâ elinde tutabildiği'ni gösterir. Peckinpah'ın filminde her zaman olduğu gibi, kurşun sayısı daha da artmıştır. Ama Garrett kurşun menzili içinde upuzun, dimdik, kıpırdamadan durur. Peckinpah'a göre kasvetli olan, çarpışmalar arasında geçenlerdir. *The Wild Bunch*'ın sonunda ağlayan kadındır, köşedeki kirpas içindeki bebektir, para konusundaki kavgımlardır, Pike'i, eli hâlâ tetiğin üzerindeyken, «hadi» türünden bir ölümlü yüz yüze gelmesine yol açan karşılaşmaya iten utandırıcı hetero-seksüel sektir. «Şan-şöhret», *The Left-Handed Gun*'a yalnızca, tuttuğunu koparan Güneyli bir yazarın hapishanedeki Billy'den «şan-şöhret simgesi» olarak söz ettiği öykülerde girer. Penn, daha sonra mit'i yaratan bu yazar, mit'e uymayan kahraman tarafından hayal kırıklığına uğratıldığında ('Sen o değilsin') ve Billy'nin ölümünü hazırladığında, alay dozunu yükseltmeyi de becerir.

*Dirty Little Billy*'ye vardığımızda aklımıza gelecek son şey «şan-şöhret»tir. Vietnamlaştırılmış bir Kid masalı olan *Dirty Little Billy*, western janrı içinde, bu janrın yok olmasına yardımcı olan güçlerin garip bir ifadesidir. Film umut kırıcı bir şekilde ilerlediği halde, bazı komik taşkınlık anları vardır. *Dirty Little Billy*, ilk zamanları, Billy'nin önce annesi ve üvey babasıyla daha sonra Jessie Evans'la (tarih, Evans'ın Tunstall'ı vuran adam olduğunu söylüyor ama, bu film bizi o kadar ileriye götürmüyor) geçen acınası ilk aylarını adım adım anlatır. Kasabanın lideri toplanan yurttaşlara «iyi haberler»i olduğunu söylediği zaman ise, klasik western'in temel direklerinden biri yıkılmaya yüz tutar. Komşu kasabada bir salgın vardır. Oradan kaçanlar bu kasabanın nüfusunu artırabilir ve resmen «üçüncü sınıf» kasaba düzeyine çıkarak, ne idüğü belirsiz her türlü yardımdan yararlanmasını sağlayabilir. O haliyle ise kasaba, çamurdan yapılmıştır sanki.

İlk planda, çamur içindeki ayaklar görünür. Kaba saba yapışkan biri, Billy'nin papuçlarını ayağından çekip alarak onu vicık vicık çamurun içine iter. Kasaba, hem fiziki, hem ahlaki olarak her yönden pistir. Billy, ana caddenin kenarında çamurlar içinde yatan ölü bir adamın sırtından bıçağını çekip alarak Evans'la buluşur. İyi vatandaşlar da ondan matah değildir. «Güneş batana kadar kasabadan çıkıp gidin» buyruğunu kabul edip geçiş izni aldıkları halde, Billy'ye, Evans'a ve bir kıza pusu kurarlar. Bu dünyada, insanın can sıkıntısı ve şiddetten başka seçeneği yoktur. Ama bu şiddet, Peckinpah'inkinden çok farklıdır. Çünkü bu filmde



şiddet de, aradaki hareketlerdir. (Evans, iki kız arasındaki bıçaklı kavgadan sonra, «Şilliğin kulağını da al götür» diye bağırarak, elindeki et parçasını atar). Filmin tonu ürkmüş, punkça ve yabani-dir. Yani, Peckinpah'ın klasik western'den genişlettiği sınırsız iç-yönetimin tam tersidir.

Michael J. Pollard'ın Billy'si, Peckinpah'ın Kris Kristofferson'u gibi olgun bir Billy değil, şaşkın, meramını anlatmaktan aciz bir salak. Evans, Billy'ye, buram buram Vietnam kokan bir «ustadan çırağa nişan alma dersi» verir. «Yapacağın tek şey onları pişirmek, ateşe koymak, pişirmek, ateşe koymak, olabildiğince hızlı ateş etmek, mümkün olduğu kadar çok kurşun harcamak, ve "bari birini vurmuş olsam" diye tanrıya dua etmektir.» Billy'nin hayatı, farklılaşmış savaşçı kavramı ışığında yeniden nakledilmektedir. Barın köşesinde kendi kendine hiç durmadan mırıldanıp «gerilla taktikleri»nden söz eden bir sarhoşu, sonunda, serseri bir kurşun susturur.

Aynı ışık, biraz daha donuk bir şekilde, yine 1972 yapımı olan *The Great Northfield Minnesota Raid*'e de vurmuş. Filmde Robert Duvall'ın Jessie James'inin psikopatça ağız kalabalığı yaptığı talanların, savaş sonrası 'gerilla baskınları' olarak nitelendirir. «Vietnam savaşının çağdaş çyküleri»nde «rezillik» sözü de ikide-bir kullanılır. Muson yağmurları bir rezillikti, durum tam bir rezillikti, önderlik rezillikti. Savaş sonunda desteklenemez hale gelince (Nixon'un barış konusundaki «gizli» plan'ı, 1972 kampanyasına raslar) halk, ahlaki yönden bir patlama göstererek sövüp sayacağına, 'her şeyin bir rezillik' olduğunu belirterek tiksintisini ifade etti. Vietnam, western'den beklemeye alıştırdığımız «kesin yüzleştirme»nin tam tersi halini aldı. Kimse, Walter Cronkite'ten bedavaya neler aldıklarını görmek için *Dirty Little Billy* gibi «rezillik dolu» westernleri görmeye koşmadı.

Billy The Kid'in, tarih açısından pek yararlı bir ataletiyi vardır. Yarı yarıya mazur görülebilecek bir silahşör, boyundan büyük kapışmaların ortasında kalmış ve efsanesi pek karmaşık bir hale gelmeden kendini öldürttümüş. Western'de son zamanlarda görülen bellibaşlı tüm eğilimler içinde kusursuz ve tarafsız bir temel oluşturuyor. *Pat Garrett and Billy the Kid*, Kid'i filozof bir anarşist haline getiriyor. Öykünün spagetti western versiyonu olan *The Man Who Killed Billy the Kid* (1967) aynı numarayı sol yönden denemiş olabilir ama, onu izlemedik. Liberal revizyonizm, efsaneyi, *The Left-Handed Gun*'daki şekliyle sunmakta. *Chisum* ise, tiz sesli anti-liberalizmi ile cevap veriyor buna. *Dirty Little Billy*'de efsanenin işi bitik artık. Son kahramanlık hayaletini salıverip, kendi kendini yok ediyor.

The Movie Scene, 1985 Mayıs,



## Batı'yı nasıl kaybettik?

SCOTT SİMON

Türkçesi : SEVİN OKYAY

Western'in, *Hell's Hinges*'den *The Ox-Bow Incident*'a, *Pursued*'a ve *High Noon*'a varana dek, bazen kötümser, bazen «liberal», bazen de Freudcu olarak görülen saygın bir alt-geleneği vardır. Bu tür western'de, düzlüklerin üzerine bulutlar asılmışcasına durur, bir sonraki kasabaya varan kovboy ise hiç de «gamdan azade» değildir. Bu geleneğin bir uzantısı, suikast sonrası western'lerinde merkezi bir nitelik kazanır. Bir janrın sona erdiği duygusu, bu janrın klasik dönemi ile özdeşleştirilen aktörlerin yaşlanmasıyla karıştırılır. Ve bize verilen öykülerde «yalnız atlı»yı, çoğu kez otomobillerin ve Meksika devriminin darbesiyle. yolunun dışına itilmiş buluruz.

Western kahramanı, Natto Bumppo ölümünü «ırkının sonu» olarak nitelendirdiğinden bu yana, kendi ölümünü romantikleştirmiştir. Oysa 'ırki', efsanevi olarak, varlığını sürdürdü. Parçalar halinde olsa bile. *Silahşörün* romantik umutsuzluğu bu janra (en ağırlıklı olarak *Shane*'de) ne kadar eksiksiz biçimde oturtulmuşsa, *kovboyun* ekonomik umutsuzluğu da o kadar dışlanmıştı. Ne var ki, bir dönemin sona erişinden doğan stres, konsensus sonrası yıllarına varana dek, izleyiciye pek yansımada. Ancak o yıllardadır ki, janrın bu yönü, ulusun ruh haline denk düştü. Hem canım, kovboy yıldızlar ilk kez yaşlanmıyordu ki!

William S. Hart, *Tumbleweeds*'i (1925) 55 yaşındayken çevirmişti. *Hopalong Cassidy* ile TV'de ününün doruğuna vardığı sıralarda, gümüş saçlı William Boyd da aynı yaşta idi. Ancak ekrandaki imgelerini yaş-



landırmanın sırası gelmemiştir. Batı'nın ve Batı'da yaşayanların sonunun geldiği konusuna aşırı bir ilgi göstermeye başladı. Başlayalı, kendi kendisine de kısıtlama getirmiş oldu. Ama bu işin bazı avantajları da vardı, tabii. Daha büyük bir esef duygusunu yaşatma (Peckinpah'ta olduğu gibi), ya da sevinç ve kedere karşı kayıtsız bir kahramanlığın dozajını artırma fırsatı veriyordu (Örneğin, Hawks'ın *El Dorado*'sunda, Wayne'in canlandığı sert, topal kovboy gibi).

Aşırı duygusallık noktasına ise, John Wayne'siz düşünülemez bir film olan *The Shootist* (1976) ile varıldı. Wayne, filmin başından sonuna kadar temposu ağırlaştırılmış bir yücelikle yürüyordu. Bu yürüyüş şekli, kanserden öldüğünü, ölmekte olduğunu bilen, yaşlılığın eşliğindeki bir silahşörden çok, klasik western kahramanının ölümüyle ilgili olmasaydı, tahammül edilmez hale gelebilirdi. Kahraman, kendi ölümünü oynayan bir film yıldızıydı. Doğrusu bu durum efsanevi açıdan da hayli uygun düşmüştü. Kendi kendine methiye okumanın kıyaslanabilir duygusallıkta bir örneğine raslamak için ise, epeyce gerilere, William S. Hart'ın 1939'da tekrar çevirdiği *Tumbleweeds*'e kadar uzanmak gerek. Yaşlı Silahşör'ün *The Shootist*'te son düellosunu, tıpkı Wayne'in sinemada western ile özdeşleşmesi gibi TV westerni ile özdeşleşmiş aktörlere karşı yapması, raslantı sonucu değildir. Wayne'in, sonradan beyazperdede sıkıldığı son kurşunlar oldukları anlaşılan o kurşunları, Richard Boone'a ('Paladin') ve Hugh O'Brien'a ('Wyatt Earp') sıkışının, yerli yerine oturduğunu itiraf etmek gerek.

Silahşörler-döneminin-sonu niteliğindeki filmleri, dört başı mamur bir romantizm kanalına sokan kişi ise, Peckinpah oldu. *Ride the High Country*'de, (1962) yaşlı kanun adamının upuzun boyuyla dimdik durarak «gökeminin son pırıltıları»nı yansıtıyından, *The Wild Bunch*'daki kanun dışı kişilerin benzer sonuna doğru, düz bir çizgi uzanır. John Wayne'in daha önce Ford ve Hawks'la yaptığı filmler ile *The Shootist*'in bağlantısı nasıl bu filme çok şey kazandırıyor, *Ride the High Country* de (Andrew Sarris'in belirttiği gibi), Randolph Scott'un kahramanlığının acı verici yanını sunmaya çalışırken, onun Budd Goetcher western'lerini özetler. Film, Peckinpah'ın yalnız başına ölmenin zor, ama bayağılıktan da uzak bir şey olduğu yolundaki, eleştirel değer taşımayan Valhallacılıklarından biriyle noktalanır. Bir adam, terkedilmişliğini ancak ölüm anında teslim eder. Bu durum, siz atınızla otomobillerin yanından geçerken halkın «Yolumu kestiğini görmüyor musun?» diye bağırıp çağırdığı bir dünyanın, eski değerlerinin altına düşmüş bir dünyanın üstüne de tüy diker. Gil'in (Randolph Scott) ikide bir, bu ülkeyi güvenli bir yer haline getiren eli silahlı kanun adamları ve ilk öncülere karşı uygarlığın onursuz davranışından yakınması filmin romantizmini biraz hafifletir. Tarihsel açıdan haklı bir yakınmadır bu. Ancak yaşlı adamın saygı gör-



meysiğini vurgulama, siyasi yönden kararsız bir popülist yakınmanın, sağcı bir yinelenmesinden başka hiçbir anlamı yoktur.

Bu tavır, kovboyun ekonomik açıdan içinde bulunduğu güç durumu anlamının epeyce uzağındaki bir noktayı işaret ediyor elbette. Meraların kapatılması ile demiryollarının gelişmesinin birçok kovboyu işinden edışı, Westernlerde pek ele alınmaz. Ama bu eksiklik, «*Bati'nın sonu geldi*» temasının sıkça görüldüğü ve yeni gerçekçiliğin Amerikan sinemasının tüm diğer alanlarını şiddetle etkilediği 1960 sonrası westernlerde en çarpıcı boyutlara ulaşır. Bu durumun istisnaları da vardır, tabii. Bunlar arasında en önemli örnekler, dikkatlerin tek tek kovboylar üzerinde yoğunlaştığı, isimlerinden de anlaşılan *Will Penny* (1968) ve *Monte Walsh'tır* (1970). *Monte Walsh*'da kovboylar çayırılarından, tarihi ve doğal güçlerin ikili darbesiyle uzaklaştırılırlar. Kötü geçen bir kış sonucunda küçük çiftlikler Doğu Amerika'dan gelen paranın hegemonyası içine girince, yaşam biçimleri kaçınılmaz biçimde son bulur. Monte (Lee Marvin) arkadaşı *Chet'e* (Jack Palance), «*Sermaye'yi onlar koyuyor*» diye açıklar durumu, «*Buna sermaye denirmiş*». (Film, yakın zamanlardaki westernlerin en nefret verici kişileri olan bu aktörleri sevimli kişiler haline getirmeyi başarmış.)

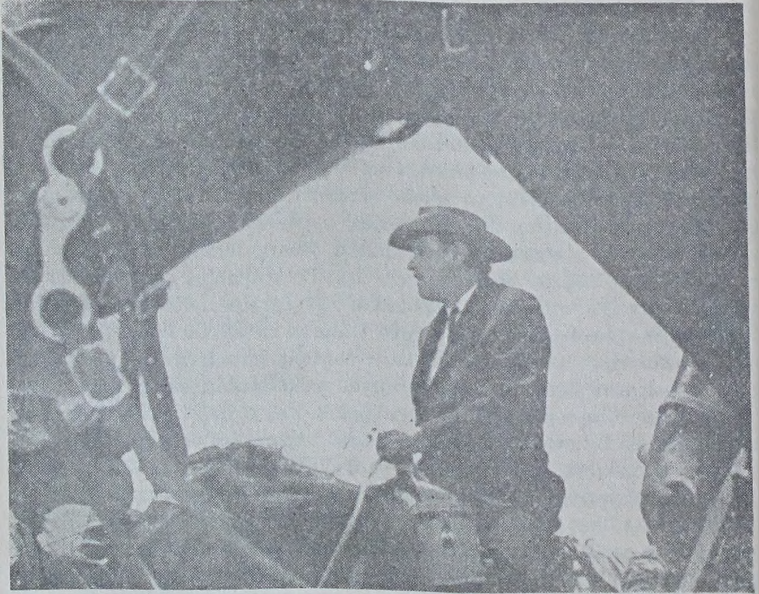
Tom Gries'in hem senaryosunu yazdığı, hem de yönettiği *Will Penny* ise, sonbaharda bir sürü gütmeye olayının ardından başlayarak, yaşlanmakta olan bir kovboyu (Charlton Heston), kış boyunca izler. Her iki filmin de görsel olarak ilgi çekici anları, kovboyların hayatındaki güçlükler ve can sıkıntısına ilişkin olarak elle tutulur bir toz ve ışık duyarları var. Onları melodramlarından ve neredeyse boğucu ölçülere varan duygusalıklarından (*Will* ve *Monte* sonunda âşik oldukları kusursuz kadını bırakarak yollarına devam ederler) kurtaran da, güçlü görüntüleri oluyor. Buna da şaşmamak gerek, çünkü *Monte Walsh*'ı görüntü yönetmeni William Fraker, *Will Penny*'yi ise, Peckinpah'ın çoğu filmi yöneten Lucien Ballard çekmiş. Ballard'ın net Technicolor becerisiyle, Peckinpah'ın fıskıran kandan oluşan rüya yolunun rahatlıkla izleyebildiği, günün ilk ışıklarıyla uyanan kovboyların donmuş soluklarını ve paniğe kapılan davarların güçlü kas yapılarını da yakalayabilmesi dikkate değer.

Her iki filmin merkezini de *çalışmak* oluşturuyor. Fikir olarak bu konu, iş ve işi bitirme konusundaki klasik saplantıya oldukça yakın. Buradaki ana farklılık, işin büyümlü bir amaç olarak değil, bir süreç olarak ele alınışında yatıyor. Kovboy yaşlandıkça (*Will Penny*) ya da *Bati'nın* kendisi yaşlandıkça (*Monte Walsh*), iş bulmak gitgide güçleşir. Monte, zorluklardan sızlanmak yerine, «*Böyle olmalı zaten*» der. Bu sözler, *The Wild Bunch*'ta Pike ve Dutch'ın, sert bir muhalefete karşı yaşamak dışındaki «*Bir şekli kabul etme*»yeceklerini söyleyişlerinin bir yankısı gibidir.





Kovboyun Püriten ahlâkı, günümüzde uzaklaşmak ne mümkün? Ender olan, bunun soyluluk olarak SINEMATEK TV, sıkı bir iş ahlâkı olarak oynanması. Will Penny'de, gece kovboyluğundan (geceleri sürüyü bir arada tutmak) gurur duyan Will, başka bir kovboy ona ikide bir «Dede» diye hitap edince yıkılır, «Dövüşmek, işi bitirmeye yaramaz» şiarından vazgeçer. Bu sanki John Wayne'in Rio Bravo'da kendisinden özür dileyen Dean Martin'e, «Özür dilemek yaramaz, züppe» cümlesine bir cevap gibidir. «İşe yarayan» (Hawskvari iş) duruma göre ya kavga, ya yumruk, ya da silahtır. Will sonunda dövüşmek zorunda kalınca, kovboya bir tekme atıp sonra da kafasına tava vurur. Kolay bir zaferdir, ancak genç adam, yumruklarını sıkmış, yere çökmüş halde, Will'in adilane dövüşmediğini söyler (yani Westernlerdeki gibi). Will ise, ellerini işine ayırdığını kabul eder. Herhangi bir şekilde yaralanmanın (etrafi çevrilmiş sürüden bir atı kementle yakalamaya çalışırken düşüp bacağına kıran kovboyun başına gelenler gibi), eve bir bilet ve para kazanmanın sonu anlamına geldiği bir dünyada oldukça akıllıca bir düşünce. Silahla vuruşmak ciddi bir iştir, patronları da bunu asla hoş görmez. Will



The Wild Bunch



daha sonra gözlerini fincan gibi sırtına bakan bir oğlanın, silahla çatışmanın «nasıl bir şey olduğunu» sorusuna cevap olarak Shane-stili bir konuşma yaparken «Kötü» der ona. «Çatışmadan önce kötü korkarsın, çatışmadan sonra kötü üzülürsün.»

Will Penny'nin sürü gütmesi, olmadık bir yerde, kısa bir demiryolu şube hattında bulunan bir ağılda sona erer. Gerçi bu Batı'nın sonu demek değildir ama, demiryolunun her yıl yolculuğu biraz daha kısalttığı da bellidir. Gerçekten de demiryolları sonuçta, kovboyların işlerinde hiç bitmeyen bir ekonomik bunalıma yol açmıştı. Bazı kovboylar Batı'ya, Hollywood'a gelerek, başka hiçbir yerde ihtiyaç duyulmayan rollerin göz alıcı versiyonlarını, kameraların karşısında gerçekleştirdiler. Monte Walsh'de işsiz kovboylar dimdik tepelerden atlarıyla iner, neredeyse intihara varan bir umutsuzluğun «macho» biçimde ifade edilmesi anlamına gelen başka tehlikeli oyunlar, dublör numaraları yaparlar. Dublör olarak çalışmak, mutlaka ki, Monte'nin önüne çıkan fırsattan, «Texas Jack Butler» olarak («Dört dörtlük bir şovmen» olan 'gerçek Butler', ata binmesini bilmezdi ve Chicago'da tramvay altında kalarak öldü) bir Vahşi Batı şovuna katılmaktan iyidir.

Eğer gerçekçilik seçeneğinin yalnızca kovboyun sonu için geçerli olduğu, buna karşılık silahşörlere, silahına tez kanun adamları için asla böyle bir şeyin söz konusu olmadığı gibi bir hava hakimse, bunun nedeni, Peckinpah'ın ikinciler üzerinde kilitlenip kalmasıdır. Tarihsel olarak, silahşörlerin çoğu yalnız yaşayan Batılılar değildi, Doğu'dan ya da büyük kentlerden getirtiren adamlardı. Silahın var, seyahat ederim. Kötü adamların ağababası, *Shane*'deki Jack Palance bile, bir-iki kişiyi öldürmek için kendisiyle anlaşma yapılmış bir kentlidir. Silahşörlere için «Batının sonu», kiralık kent katilleri olarak kalacakları anlamına geliyordu. Ancak son zamanlardaki Western'lerde bu konuda bazı farklılıklar göze çarpıyor. Abraham Polonsky'nin uzun süreli bir gecikmeden sonra yönetmenliğe yeniden döndüğü *Tell Them Willie Boy Is Here* (1970), olabildiğince tipik bir suikast-sonrası filmidir. Silahlar ve suç konusunda her türlü çeşitlemeyle oynadıktan sonra, kasabayı ziyarete gelen Başkan Taft'a yapılması muhtemel bir suikast konusunda garip bir şekilde kaygılanan şerifi ile, doğrudan doğruya 1960'lı yıllara bağlanır (McKinley, sekiz yıl önce 1901'de vurulmuştu).

Şerif kasabada beş karış suratla dolaşırken, Şerif Yardımcısı Cooper (Robert Redford), yarı yarıya mazur görülecek cinayetler işlemiş bir kızılderili olan Willie'yi (Robert Blake) yakalamaya gönderilir. Filmin, kovalamaca ile, arada vicdan azabı duraklamalarından oluşan bir yapısı vardır. Yani liberallerin elinde, intikam filmlerinin ne hale geldiğinin bir örneğidir. Cooper her yandan baskı görür: Kadını, Willie'yi kurtarmasını ister, basın ve kolluk kuvvetleri ise kızılderilinin hemen öldürül-



mesinden yanadır. Yaşlı bir adamın boyuna Cooper'in kızılderiileri temizlemesiyle ünlü babası SİNEMATEK TV'ye girip, kırmızı suratları Meksika'ya kovaladıkları o eski güzel günleri yadeder.

Ama o yaşlı adam bile, zamanının dışına düşmüş silahşörün duyduğu tiksintiyi hisseeder. «Baban iyi zamana rasladı. Yaşamının hâlâ iyi bir şey olduğu sıralarda öldü o.» Cooper sonunda görevini yerine getirir, Willie'yi kayalık arazide vurur. Ama bunu asıl canlandıran, fevkalâde taraf tutan ortabatılı Cumhuriyetçi İlerici yüzüyle Redford'dur. Bir dere de Willie'nin eline bulaşmış kanlarını yıkayıp temizleyen Cooper, bir liberalin silah karabasanını, kentsel yirminci yüzyıla sürükleyen bir sırıboyu Leydi Macbeth'idir.

İrlandalı kanı falan bir yana, John Ford bile, *The Man Who Shot Liberty Valance*'da, silahşörün-sonu öyküsünü anlatırken, Peckinpah'dan daha az duygusaldır. John Wayne'in Doniphon'u, hem Liberty Valance'ı vuran adam, hem de çiftçi olduğu için, Ford, silahşörü romantikleştirme dürtüsünü ustaca inceltebilmiştir. Böylelikle de, Doniphon kendi çiftlik evini ateşe verdiğinde, umutsuzluğunun nesnel bir karşılığı olur. Bir dönemin sona ermekte olduğu, bir janrın kötümserliği, geçmişi özleme ya da esefe dönüştüğü, Western yıldızlarının kişilikleriyle bile bile oynadıkları duygusu (ki, *Liberty Valance* filmi de bunların açılış törenini yapmak için elinden geleni ardına koymuyor), silahşör-olarak Wayne'in Ford'un Westernler bütünü içindeki ilk planıyla, son planlarından birinin birbirine taban tabana zıt oluşuyla görsel biçimde sunulmuştur. Kamera *Stagecoach*'ta hızla yaklaşarak Ringo'nun yüzünü tam cepheden gösterir. *Liberty Valance*'ta ise, yine hızla Doniphon'dan uzaklaşır. Ama yine de, onun her şeyi ateşe veren çılgınca öfkesini göremeyeceğimiz kadar hızlı değil. Bu Batılı'nın çam tabutu üzerinde kimsenin «Bir Araya Gelelim Mi?» şarkısını söyleyeceğini sanmıyoruz.

1978'e gelindiğinde Western öyle bir noktaya gelmişti ki, hiçbir büyük stüdyo, komik western dışında bir projeyi finanse etmeye yanaşmıyordu. Eh, bu da beklenmedik bir sonuç değildi zaten. Western izleyicileri (ve oyuncularını), Zenci aleyhtarı, kaba saba, yoksul ve cahil çiftçileri anlatan şaşılacak kadar zengin sayıdaki filme üşüşüyorlardı. (Richard Thompson bu filmlerin kataloğunu *Film Comment*'in Temmuz / Ağustos 1980 sayısında büyük bir ustalıkla hazırlamıştı). Western janrı ancak kendi kendisinin antitezi haline gelip, gangster filminin geleneklerini benimsemek pahasına varlığını sürdürebildi. Mecazi altmetinlerle, kanunun iyilikseverce uygulanması ve bunu çevreleyen kapitalist sistem varsayımlarına saldıran Westernlerin bini bir paraydı. Sağ kanat gelen filmler de (*Pat Garrett and Billy the Kid* gibi) bir istisna oluşturmuyordu. Anarşistçe dünyalar ve Batılı'nın-sonu dekorları gibi sık raslanan özellikler Westernleri gangster filmlerine yaklaştırdı. Ne var ki,



bunu yaparken de, onları daha sırtı hafif getirdi. Western, tıpkı gangster filminin her zaman olageldiği gibi «kılık» bir janr olmuştu artık.

John Huston'un *The Life and Times of Judge Roy Bean*'i ise (1972). öyküdeki bir boşlukla bu bağlantıyı aşıkara hale getiriyor ve bizi 1919'a götürüp filmin janrını da değiştirerek, kovboyları, atları, altıpatlıları ve kötü adamları; gangsterlerle, arabalara, makineli tüfeklere ve büyük şirket avukatlarına dönüştürüyor. Küçük bir kasabanın iyimser ve aydınlatıcı bir anındaki geleneksel «sönükleşme»nin yerine, Huston'un filmi, hızla gelişen kentin anarşisinden, klasik Westernlerde büyük bir saygıyla ele alınmış kasabaların çoğunun kaderi olan hayalet-kasaba terk edilmişliğine geçer. Gangster kılıklı şirket görevlileri son zamanlardaki Westernlerde (1980 yapımı *Tom Horn* ve *Heaven's Gate* gibi) ön plana çıkmışlardır. Ancak «Batı»yı, (aynı zamanda, jeopolitik anlamda da) çetelerin birbirini kıldığı, kelimenin tam anlamıyla kokuşmuş bir mekâna çeviren, Spaghetti Western'leridir.

1960'tan bu yana tek yeni Western yıldızı, —daha yaşlı Western yıldızları kendi ölümlerini vaktinden önce canlandırırken—, Spaghetti Western'lerden şan şerefle çıkıp, birkaç tane de Amerikan western'i atan Clint Eastwood'dur. Eastwood, yerlerde sürünürken bile en iyi savaşçı olduğu (çünkü en iyi düşünen de oydu) ilk Spaghetti western'i *A Fistful of Dollars*'dan (1964) sonra, hiç o kadar gözüpek ve sert olmadı dense yeridir. 1970'li yıllarda Eastwood'un beyazperdedeki imgesini pekiştiren ise, Western'lerle, o yıllarda en çok tutulan ve gangster filmlerinin biraz zarifleşmiş bir türü olan kent polisi filmleri arasında mekik dokuması oldu. 1971'de *Dirty Harry*'yi, 1972'de (bir John Sturges Western'i olan) *Joe Kid*'i, 1973'te *High Plains Drifter* ile, bir polis filmi olan *Magnum Force*'u çevirdi. Bunları 1976'da başka bir ikili, *The Outlaw Josey Wales* ile *The Enforcer* izledi.

Don Siegel'in *Coogan's Bluff*'u (1968), Eastwood'un Spaghetti-western imgesini (Bu imge 1964-66 arasında gelişmişti), kentin kötülüklerine vurmanın ne kadar kolay olduğunu gösteren ilk film oldu. Eastwood bu filmde, hiç de gönüllü olmadığı halde, New York kentinden kaçak bir suçluyu alıp getirmekle görevlendirilen Arizonalı çağdaş bir polis rolündeydi. Batılının gözüyle bu kent, nüfusunun neredeyse tümü orospulardan, uyuşturucu madde müptelâlarından ve manyaklardan oluşan Boschvari bir cehennemden farksızdı.

Western'in gangsterleşmesi (bunun izi, Spaghetti Western'e kadar sürülebilir) varlığını sürdürmek için janrın seçtiği yol oldu. Ancak popülerliğini yitirmesinin nedenleri, izleyicilerin geleneksel janrlara ve tarihi filmlere olan ilgilerini kaybetmelerine bağlıdır. Western'de bu ikisi çakıştığı için, sonuçlar da çok ağır oldu tabii. Western'in ruhu başka bir yerden çatladı ve zaten hep zor bitştirilmiş olan iki parçaya ayrıldı. Kü-



çük kasabaları, aileyi, Rousseau'ları ve doğayı hep kutsamış olan yumuşak, Orta Amerikalı yani sınırsız kadar başarılı «dört duvar arası» filmlere («*The Wilderness Family*»nin başrolünde olduğu, Disney filmlerini andıran diziler gibi) ya da TV'ye (*Little House on the Prairie*) kaldı. Kung Fu filmleri ise, daha katı, bir azınlık (kelimenin her iki anlamıyla da) izleyici üzerinde çok etkili oldu. Bu izleyiciler daha önce de Western «çölü» sayesinde, gereken dozda kentsel yabancılaşmayı yaşamışlardı zaten.

Estetik yönden, 1970'li yılların en iyi «Western»leri, janr dışı, güneyli kaba-saba, zenci aleyhtarı beyazlarla ilgilenmeyen filmlerdir. Walter Hill'in *The Warriors*'ı ve John Carpenter'ın *Assault on Precinct 13*'ü gibi. Bu film, kentlerde de başarılı oldu. Bu iki nokta arasındaki geniş izleyici kitlesini hedef alan birkaç yeni ve önemli film ise, *Urban Cowboy*, *Electric Horseman* ve *Ft. Apache: The Bronx* oldu (Eh, Doğuyla Batı da ancak bu kadar kaynaşır).

Bu janrın neden tam da o sıralarda çöktüğünü açıklamak kolay değil. İzleyicilerin hiç kıpırdamadan oturup Amerikalıların moral üstünlüğüne okunan kendini beğenmiş methiyeleri sonuna kadar izleme heveslerini, Vietnam elbette ki kırdı ama, Watergate de tabuta çakılan son çivi oldu. Artık öfkeyle mi, suçluluk duygusuyla mı kıvranıyorlardı, bilinmez. Üstelik, yapımcılık açısından ikisi de aynı kapıya çıkıyor. *The Green Berets*'e bir göz atıp da, bunu bir Western filmi olarak görmemenin imkânsızlığı, Wayne'in filminden çok, janrın kendisini açıklıyor. İleri Amerikan karakol mevkiindeki tabelada «*Dodge City*» yazdığı doğru, Wayne'in «Albay Kirby'si de, *Rio Grande*'deki «Yarbay Kirby York'unu çağrıştırıyor. Yine de bu ayrıntılar, zaten apaçık olan bir paralellige işaret etmekte.

Vietkong, bir zamanlar kızılderililere özgü sayılan zulümler peşinde («Karısı görse tanıyamazdı»), Amerikalılar da ilk öncülerin sonuncularından farksız. Kirby felsefeye dalarak «*Savaş olmasa, burası iyi bir ülke olurdu*» diye düşünüyor. Böylece de Wayne'in *Red River*'daki, gelecekte kendisinin olacak ve Hawks'un favori kelimesiyle, «*toprağın iyi göründüğü*», «*suyu iyi*», «*otları iyi*» olan çiftliğe bakan Tom Dunson'unu getiriyor akla. Hayır, Western Vietnam konusundaki düşünüş tarzımıza öyle çok yönden bağıntılıydı ki, tüm suçu Wayne'e yüklemek mümkün değil. Eğer başka birinin savaş sırasında bir Amerikan stüdyosu için Vietnam filmi çekecek, hadi cesareti diyelim, olsaydı, bu film bize tıpkı bir Western gibi görünürdü.

Neyse, Westernlere olan ilginin azalması, herkesin kafasını Vietnam'a takmasından epeyce önceye raslar. Hatta, bu ilgi Kennedy'ye yapılan suikastten önce bile sönme yoluna girmişti. Ancak klasik Western'in son kurşunları Oswald'un Mannlicker-Carcano'sundan atıldı dersek bunu



toplumsal bir eleştirinin abartılmasıyla kaçamak gerek. 1963 yılı kasımında Amerikan halkının ruh halinde yokluğunun farkettiği bir değişim başlamıştı bile, Yeni Ufuklar'ın yarattığı bir şey. Kennedy'nin ölümüne gösterilen tepkiyi, yani özeleştirel feryat-figanların, ancak bir Püriten kültüründe görülebilecek aşırılıklara vardığı o tepkiyi başka türlü nasıl açıklarsınız? Godfrey Hodgson'un bu konudaki araştırmasında belirttiği gibi, Amerikalılar suikaste karşı iki şekilde tepki gösterebilirlerdi: Bu ya başka bir olayla bağlantısı olmayan, geçici ve acaip bir olaydı, ya da Amerika'da bozuk, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunun belirtisiydi. Hodgson'un incelemesinin en dikkati çeken yanı, konsensus ideolojisinin propagandasını yüksek tiz perdeden yapan kişilerin, birden o yapının tümünü yıkıntı halinde görmeye en teşne kişiler kesildiklerine işaret etmesidir.

Henry Steel Commanger'e göre, Amerika'nın derdi, «köklü bir kendini beğenmişlik ve kibir»di. Earl Warren, «nefret ve kötü niyetin, Amerikan yaşantısının can damarını kemirdiğini» gözlüyordu. Elbette ki suikast olayını, bu kendi kendine eziyet furyasında, Westernlerdeki değişikliğin ve halkın ilgisinin azalışının da tek nedeni olduğunu söylemek mümkün değil. 1958'de TV'nizin düşmesini çevirdiniz mi, insanı aptallaştırarak kadar çok sayıda Western izlemek mümkündü. Televizyonun en fazla izlendiği saatlerde, bu Western programlarının toplam sayısı, haftada 24'ü buluyordu. Birçok kişinin yaptığı da buydu zaten: Western izlemek. En çok sevilen on programdan 8'i Western'di. 1965'te ise, en çok izlenen ilk 20 program arasındaki tek Western *Bonanza*'ydı. Yine de, Başkan haberlerde istediğince «Yeni Ufuklar»dan, «Yeni Sınırlar»dan dem vursun, 1962'de düşüş bayağı belli oluyordu.

Bir anlamda sınırboyunun-sonu, belki de 1980'li yılların sonunda, orta sınıf Amerika terkedilmişlik fikrini bir yana attığı zaman, hemen köşenin ardında bekliyor olabilir. Bu değişikliğin geçmişe özlem mi, yoksa eski sınır boyundan nefret şeklinde mi tecelli edeceği de, o sıralarda hâlâ sahnede kalanlar tarafından merakla izlenebilir. 1980'li yılların başında, eski konsensus ideolojisine sıkı sıkıya bağlı kalanların, yirmi yıllık bir fırtınayı savuşturdukları sanılabilir. Gerçi 1980'li yılların Yeni-Muhafazakârlik ideolojisinin, 1950'li yıllardaki ideolojinin 'Sonu' görüşüyle (ki, bu ideoloji şimdi tek-kanallı, daha da ırkçı bahanelerle ve konsensusa pek o kadar dayanmayarak ifade ediliyor) tıpatıp aynı olduğunu söylemiyoruz ama, epeyce yalınlıkları var. Tabii bununla, Westernlerin yekpare olduğu anlaşılan o eski güçleriyle geri döneceklerini kastetmiyoruz. Yine de, eğer doğru Westernler yapılacak olursa, böyle bir ihtimal söz konusu olabilir.

Birkaç yıllık aradan sonra yapılan ilk ciddi Western olan *The Long Riders* (1980), maliyetinden fazla hasılat yaptı ama, estetik yönden de.



izleyici kitlelerinin ilgisi açısından da büyük bir başarı kazanmadığı için, 1980'li yıllar için bir model olamaz. Walter Hill istediğince becerikli olsun, *The Long Riders*'de Peckinpah'ın çabuk kesme ve ağır çekim yöntemleri bir atalet havasıyla sonuçlanıyor. Hill, 'karakter'in kendisi için ne anlama geldiğini şöyle açıklıyor: «Benim filmlerimde, birisi suratımıza bir silah dayadığında, gözlerinizi kaç kere kırptığınızı, karakterinizin bir ölçüsüdür.» Ama Hill'in kendinden menkul modernist «seyreklik», 1950'li yılların en naftalin kokan Western gelenekleriyle bağlantılı. 1950'li yıllarda gerçekleştirilen ve *My Darling Clementine*'in ibret verici şekilde değiştirilmiş bir versiyonu olan *Powder River*'de, Doc, Bull'ın miğdesine bir silah dayayarak, sinirli olup olmadığını sorar. Bull, tıpkı *The Long Riders*'de Cole Younger rolündeki David Carradine'in yaptığı gibi, gözlerini bile kırpmadan, «Horozu kaldırırsan, sinirlenirim» der. Hill, oy kullanmadığı halde, «Burası en iyi toplumdur» ve «Şimdi hak sahibi olma fırsatı her zamankinden fazla» dediği zaman da, 1950'li yıllara olan yakınlığını büsbütün vurgular. *The Long Riders*, anlatım açısından, iki dönemin en kötü yanlarına saplanıp kalmıştır: 1950'li yıllardaki İdeolojinin Sonu ile kaynaşmış olan ve 1970'li yıllara özgü, hiç kimsenin gerkten kötü olmadığı yolundaki görüş.

1980'li yılların izleyicilerine «uygun türdeki» Western'de, Hill'in, Peckinpah'tan üslubuyla birlikte ödünç aldığı iyi-kötü adamların sayısı daha az olabilir ve Westernler saf bir iktidar oyunları melodramına dönüşebilir (Baksana, şu kötü adam da biraz Arap tipi yok mu?) *A Fistful of Dollars*'de Clint Eastwood'a eski bir Meksika atasözü söylenir: «Elinde 45'lik olan adam, tüfekli biriyle karşı karşıya gelirse, tabanca nalları dikti demektir.» Eğer böylesi iktidar-oyunu Western'lerinde bu tür cin fikirler olacaksa, Richard Nixon'dan âlâ kılavuz bulamayız. Nixon 1980'de şu tavsiyede bulunmuştu: «Nüfuzumuzu kullanmak, hem de etkin biçimde kullanmak zorundayız, ama bu nüfuzu tabancayla kullanacağımıza tüfekle kullanmak şart.» Bu ayırım, namlunun ucunda ortadan kalkabilir. Ama 1979 yılında ortaya çıkan yeni bir Yalnız Süvari, sesi istediğince yumuşak, sopası da büyük olsun, Teddy Roosevelt'i bile yıldırarak cinstendi: Dosdoğru Orta Çağlardan çıkıp gelmiş, eğerindeki torbalara bir Kur'anla, bir sürü allengirli oyun tıkıştırılmış bir Ayetullah.

The Movie Scene, 1985 Haziran



## “Küçük Dev Adam,,: Arthur Penn

TONY CRAWLEY  
Türkçesi : GÜLENAY BÖREKÇİ

Arthur Penn üç yıldır uzak kaldığı sinemaya döndü. Halen Boulogne stüdyolarında çalışmalarını sürdürdüğü son filminin öyküsü, bir casusluk olayına dayanıyor. Çekimler ise Dallas, Paris, Hamburg ve Berlin’de yapılacak. Gerçi Checkpoint Charlie’de daha öncede casusluk filmleri çekildi, ancak Penn bu mekanı gerektiği gibi değerlendirebilirse, şimdiye kadar yapılan benzer filmlerin kalıplaşmış ve kanıksanmış Eifel Kulesi veya Etoil alanı çekimlerine sıkışıp kalmaz.

Arthur Penn’in çalışmalarını en iyi Avrupalıların anladıklarını söylemek yanlış olmaz. *The Left-Handed Gun* (Solak Silahşör) filminin gerçekte taşıdığı önemi kavrayanlar Fransız eleştirmenler Andre Bazin ve François Truffaut oldu ilk kez. Kendisi Belçika’da da çok iyi eleştirmenler olduğundan söz ediyor. Amerikalıların *Bonnie and Clyde* hakkındaki yargılarının değişmesine neden ise, İngiliz eleştirmenleri olmuştur.

Ancak bu yaklaşımın tek taraflı olduğunu söylemek güç. Arthur Penn’de Avrupa’yı, salt bir kartpostal malzemesi olarak kullanmayacak kadar iyi tanıyor. Savaşın sonunda, Joshua Logan’ın Amerikan askerleri için gösteriler yapan topluluğuna katılmadan önce, Almanya’daydı. Kuzey Carolina’daki bir sanat okulunu bitirdikten sonra, savaşta kazandığı parayla İtalya’da çılgın iki yıl geçirdi. «Dante’yi İtalyanca okumak istiyordum. Nedenini bilmiyorum. Bunun için müthiş bir istek duyuyordum yalnızca.»

İlk filminin konusu, Amerika’nın çok sevdiği kırsal bölgelerinden





tamamen uzaktı. Ancak çalışmalarımız başlamıştı ki neden gösterilmeksizin işten kovuldu. *The Year* filmi New York televizyonunun altın yıllarında yetişen bir başka ünlü isim, John Frankenheimer tammıladı (1964). A. Penn kendisiyle yapılan bir söyleşide bu filmle ilgili olarak şöyle konuşuyordu : «Amerika'yı nasıl anlattıysam Avrupa'yı da öyle anlatacaktım. Daha farklı değil. Çok zengin ve kendine özgü bu kıtayı anlatırken siz, benim yaşantımdan da izler bulacaksınız.»

Penn bu fırsatı uzun yıllar sonra, şimdi çektiği serüven filmiyle elde ediyor. Arthur Penn'in yaptığı bir serüven filminin bu türün sıradan örneklerinden farkı olacağını düşünebiliriz. Hele bu, üç senaryo yazarı tarafından ele alınan bir Leonard Stern öyküsü olursa, şimdiden bir çok şey vadettiğini söylemek gerekir. Gene Hackman'la, *Bonnie and Clyde* ve *Night Moves*'ten sonra üçüncü kez birlikte çalışıyor Penn. Yine bu filmde, Matt Dillon'a bir takım derinliksiz yönetmenlerle film çekip gençlik dergilerinde James Dean'a benzetilmeye çalışıldıktan sonra, ilk kez kendi yaşını oynama ve yeteneklerini gösterme fırsatı da veriyor.

Teksaslı eş ve anne rolünde Gayle Hunnicut —İngiltere'de uzun yıllar geçirmiş olmasına karşın, Teksas asıllı bir oyuncu olarak— fazla zorlanmıyor. Arthur Penn'in Hollywood'un alışılmış normları dışındaki yönetiminde, diğer oyuncularla üstlerine düşeni yapmak için ellerinden gelen gayreti gösteriyorlar. S. Birliği'nde 17 film çeviren Victoria Fyodorova, Amerikan yapımı ilk filmde oynuyor. Alman televizyonunun yıldızlarından Ilona Grubel'de öyle. S. Pollack'ın *Absence of Malice* filminde izlediğimiz Josef Sommer'de, Peter Weir'ın Amerika'da çektiği ikinci film *The Witness*'i bitirdi ve ekibe katıldı.

Uzun süredir çekim koşuşturmacasının dışında olan Penn, Lee Strasberg'in Actor's Studio'sunun veya bunun New York'taki uygulayıcılarının hızına gitgide daha fazla ayak uyduruyor. Burada öğretmenliğe başlayacağı da söyleniyor Penn'in. Kendi de buna karşı çıkmıyor sorduğumuzda. Böylece zaman yitirmemiş oluyoruz. Daha önce bir söyleşide verdiği yanıtı da tekrarlayabilirdi oysa :

«Ben hiç bir zaman öğretmen olmadım. Bizler öğretmenlik yapmayız. Actor's Studio gerçekte, aynı işi yapan kişilerin oluşturduğu bir topluluktur. Sanatçılar oturur beraber çalışırlar. Birbirimize yardım eder, karşılıklı yorumlar yaparız. Bu da bir yönetmen olarak bana, herhangi bir anlaşmazlıkta oyuncularla, hatalı olduklarını kabul ettirecek biçimde konuşmayı ve sorunun özüne inebilmeyi öğretiyor.»

Son filmin konusuna gelinre... Donna Lloyd yapacağı tatil öncesi kocasına, oğulları Chris'le daha fazla ilgilenmeleri gerektiğini anlatır. Karı-koca bu konu üzerine tartışırlar. Erkekler balığa çıkar ve eve döndüklerinde kadını bulamazlar. Ne bir iz ne bir mektup hiç bir şey yok-



tur. Baba-oğul Paris'in yolunu tutarken Filavaalanında silahlar karşılar onları. Kaçırma olayı Paris'ten D. Almanya'ya uzanan geçmişteki intikama dönüşürken, Chris'de CIA ajanı olduğunu öğrenecektir.

Penn'e göre filmde asıl anlatılmak istenen şiddet değil (gerçi filmde kullanılmadığı an yok gibi). Bir insanın ailesi ile olan ilişkileri. «Eski Yunan'dan beri aile herşeyin olabildiği bir ortamdır» diye belirtiyor sorduğumuzda. «*Target* pek çok kişinin istediği bir şeyi anlatıyor. İnsanın ana babası hakkındaki yargısını daha onlar yaşarken verebilmesini...»

Film üzerine daha fazla konuşmuyor. «Siz filmi nasıl bulduğunuzu anlatın da hele...» diyor ısrar ettiğimizde.

Penn'in yaşı ve çevirdiği film sayısı yerleşik bazı inançlarımızı kökünden sarsıyor. Filmde rol alan gencecik (21 yaşında) Matt Dillan'ın, Dean'ı andıran tavırları ve Stallone'su sesiyle, handiyse Arthur Penn kadar film çevirdiği düşünülürse... Dillan Avusturyalı yönetmen Michael Jenkins'in *Rebel and the Lover* adlı filmiyle başladı sinemaya. *Target* ise onuncu filmi. Şu ana kadar çalıştığı yönetmenlerin en önemlisi olan Penn ise, 1958'deki *The Left-Handed Gun*'dan bu yana topu topu 11 filme imza atmış. Her ne kadar biri oyuncu, diğeri yönetmen de olsa, yine de garip bir tablo var ortada. Bunu bir soru olarak yöneltiyoruz Penn'e. Ağır çalıştığını ve filmlerinin dokusuyla ilgilenmekle fazla zaman harcadığını söylüyor. Sonra aynı süre içinde Broadway'de 15'den fazla oyun yönettiğini de hatırlatıyor. Sözü uzatmadan, birkaçının adını vermekle yetiniyor: Başrolünde Sammy Davis'in oynadığı *Golden Boy* müzikalinden, *Miracle Worker* gibi kapsamlı oyunlara varana dek neler yok ki verdiği listede.

Biraz daha zorlarsak ne anlatacak acaba? «Sinema benim özellikle çalışmak istediğim bir alan değildi. İlk filmimi yaptıktan sonra çok rutlu falan da olmadım. Belki saçma gelecek ama, sinemayı fazla tanımam bile. Hatırlıyorum da bir keresinde Fransa'dayken *The Chase*'in, Fritz Lange'm *Fury*'sinden esinlenip esinlenmediğini sormuşlardı. Ben-se *Fury*'i izlememişim bile. En azından böyle sanıyorum.»

Çocukken sinemaya gittiğimde filmlerin aynı yerde, aynı insanlar tarafından yapıldığını sanırdım. *Citizen Kane*'i görene dek yönetmenlerin varlığından bile haberdar değildim. (Orson Welles'in tiyatrodan yettiğini biliyordum elbet.) Çok şaşırılmışım. Durum değişmiş ve ben filmlere belli bir bilinçle yaklaşır olmuşum. Beni etkileyen diğeri filmlerle yönetmenlerin hepsini bilemiyorum. Ancak rahatlıkla söyleyebilirim ki, John Ford, Howard Hawks, Elia Kazan, Jean Renoir çok etkiledi.»

Amerikalı yönetmenlerin etkisi ortada, ama ya Renoir? «Erişilmez» diyor Penn. «Filmlerinin o eşsiz bütünlüğünü anlatmak için başka söz



bulamıyorum. Kolaylıkla yaptıkları filmlerini, ancak bir çok temanın iç içe geçmesi yüzünden son derece karmaşık oluyor. Taklit etmeye çalıştığım en üstün yanı bu. Doğrusu çok da zamanımı alıyor.»

Tam bir rakam vermek gerekirse Arthur Penn'in filmlerinin sayısınının 11 1/8 olduğunu söyleyebiliriz. Bu 1/8, 1972 olimpiyatlarında geçen olaylarla ilgili çekilen *Vision of Eight* (1973) adlı film için yaptığı bir bölümden oluşuyor. *Vision of Eight* Schlesinger, Forman, Zetterling, Lelouch, Ichikowa gibi yönetmenlerin bir ortak çalışması. Ancak Penn'in bu film için çektiği bölüm, çalışmalarının en verimsizi. Bunda büyük ölçüde o an içinde bulunduğu duygusal ortamın etkisi var.

Dostları Kennedy kardeşlerin bir suikaste kurban gitmesinin hemen ardından, 11 yahudi sporcunun toplu olarak öldürülmesi onu çok sarsmış. Penn 1960 yılında, J. F. Kennedy ile Nixon'un tartışmalarının yayınlandığı bir televizyon programında çalışmış. 1968 yılında ise R. F. Kennedy'nin başkanlık seçimi kampanyasında görev yapmıştı. Kennedy o yıl vuruldu. «Bobby ile birlikte çalıştık o gün, sonra California'dan ayrıldı, bir daha da göremedim onu. Benim için çok yıpratıcı oldu bu.»

*Little Big Man*'den sonra çektiği dört filmin konusunu oluşturdu siyaset. Bu arada herhangi bir sebeple ya da sebepsiz, işinden olmasına neden olanlar Hollywood yöneticileri değil, Amerikan yöneticileriydi. *Night Moves*'da Gene Hackman fıldır fıldır dönen gözleri ve herşeye pür dikkat kesilen kulaklarıyla, bir özel dedektiften çok, Penn'in kafasındaki insan imajını canlandırır. *Missouri Breaks*'den sonra Penn, yaklaşık altı yıl uzak kaldı sinemadan. 80'li yıllarda çektiği ilk film *Four Friends* ya da diğer ismiyle *Georgia*, 1968'de çevirdiği *Alice Restaurant* ile aynı dönemi, 60'ları anlatır. 70'li yıllar pek fazla ilgilendirmiyor Arthur Penn'i.

«Sinemada neler olup bittiğini anlayamıyordum bir türlü. Şu robotlarla dolu filmler çıkmıştı ortaya. Benimkinden bambaşka bir meseleyi anlatıyorlardı. Ve ben bu tür bir filmin nasıl yapılacağını dahi bilmiyordum. Ayrıca uzaydaki o ufacık nesnelere karşı vazgeçilmez bir tutkum da yoktu. Konular tükenmiş gibiydi. Bir de şu var, 70'ler film gibi yıllardı. Nixon'u ele alın... Durum öylesine tuhaftı ki insanlar temel soru(n)larla ilgilenmiyorlardı. Washington'da dünyanın diğer yerlerinden çok daha ilginç oyunlar sahneleniyordu. Bunlara inanmak çok güç geliyordu bana.

Şaşırtıcı bir dönemdi. Kendimize ait sırrımız kalmamış gibiydi. Hüükümetin üst katlarında olup bitenler kısıksıvrak bağlamıştı bizi. Herkes birbirini gözlüyordu gizliden. Coppola bu konuda bir film yapacak kadar duyarlıydı. Ben çalışmayı falan boşvermişim ki o *The Conversation*'ı yaptı (1974). Olanlara ayak uyduramıyordum.»



Yakın bir zaman önce Paris'te bir zaman Coppola kadar başarılı olamayacağını bilmesine karşın «...» filmi kendisi çekmekten büyük mutluluk duyacağını «SİNEMATEK.TV» dikkate değer bir yönetmen» diyordu. «Bir iş adamı, ama bundan da fazla, bir sanatçı. George Lucas'a bakın. O yalnızca bir işadamıdır.» Sinemada çalışmayı bıraktığı dönemde, yönelebileceği oyunları bulmakta ise o denli güçlük çekmemişti.

Arthur Penn'in kendi de, filmindeki D. Hoffman gibi küçük bir dev adam sayılabilir. Boyu yaklaşık Hoffman'inki kadar. Yine Hoffman'inki gibi zayıf, ince bir bedenden umulmayacak kadar güçlü bir sesi var. 62 yaşında, ama 48'inde gösteriyor. 1922 yılında Rus asıllı bir saat tamircisinin oğlu olarak Philadelphia'da doğmuş. O daha küçücük bir çocuk-



Arthur Penn : 1972 Münih olimpiyat oyunları ile ilgili filme yaptığı kısa bölümün çekimi sırasında (solda)



ken annesi ile babası ayrılıştı. Bir süre ikisi arasında bocalayan Penn'i, abisi Irving yetiştirdi.

Savaşın sonuna doğru Josh Logan ve Paddy Chayefsky'le çalışma fırsatı bulması, sanatla ilgilenmeye yöneltmiş onu. Black Mountain College'de John Cage ve Merce Cunningham'ın yazdığı bir oyunda rol alarak başlamış sanat yaşamı. İtalya'da dolaşarak geçirdiği iki yılın ardından, New York televizyonunda Lumet, Frankenheimer, Mulligan, Delbert Man ve G. R. Hill'in başlattığı, Amerikan yeni dalgasının doğduğu yerde bulmuş kendini.

Böylesine parlak (G. Hackman'ın sözü), ileriye gören, en ince ayrıntısına kadar herşeyin kusursuz olmasını isteyen bir yönetmenin, sanat yaşamına televizyonun eğlence programlarında yönetmen yardımcısı olarak başlamış olması, bir hayli şaşırtıcı?

«1952 yılında bulabildiğim tek işti bu. İçeriğe olduğu kadar, biçim oluşturma çabalarına da önem verilen yıllardı bunlar. Üstelik çekim programlarımızdan biri olan Jerry Lewis-Dean Martin ikilisinin de en popüler zamanlarıydı. İşim sıkıcı değildi anlayacağınız. Daha sonraki yıllarda *Little Big Man*'i çekerken Jerry Lewis'e rol vermeyi tasarlamıştım, kendinden sürekli birşey yitiren adam rolünde, tasarlamıştım onu. Ancak o zamanlar bir çok film çeviriyordu, büyük bir yıldızdı. Sormamın yakışık almayacağını düşündüm. Onun yerine Jack Warden oynadı.»

1953 yılında Penn, NBC televizyonunun mini dizisi *First Person*'ü subjektif kamera çalışmasıyla görüntüledi. Öyküler Faulkner, Hemingway gibi ünlü yazarların imzasını taşıyordu ve bunları Horlon Foote senaryo haline getirmişti.

«Bu çalışma bana çok şey kazandırdı. Hepsi de olayları yaşayan kişinin bakış açısıyla yazılmış, bir sürü öykü vardı elimizde. Görünüşte onları oy'ınlaştırmamanın yolu yoktu. Subjektif kamera düşüncesini, bunu daha önce *Lady in the Lole* filminde kullanmış olan Robert Montgomery'den aldık. Kamera olanları görüntülüyordu sadece. Aynı zamanda ilk bakışta önemi yokmuş gibi görünen birtakım ayrıntıları da alıyordu. Bunları kendimize göre yorumlamayı, böylece olaylar arasındaki bağlantıları kurabilmeyi amaçlıyorduk. Kamera ortalıkta geziniyordu. Bu arada siz de iç hesaplaşmalara dalıyordunuz. Kamera özne durumundayken, siz düşünüyordunuz.

Çok ilginç bir yapımdı. Hatırladığım kadarıyla 10 bölüm kadar hazırladık o yaz. Film kamerası yerine, canlı yayın kameraları kullanıyorduk. Tabii bunlar yayın öncesi banda alınıyordu. Böylece eksikleri farkediyor veya bazı kısımları çıkartıyorduk. *Philco Playhouse* ve *Playhouse 90*'ı yapmak bizim için iyi bir eğitim oldu. Bu türden o kadar çok yapımda çalıştım ki... Benim yere sağlam basmamı sağladı bunlar.»

Penn'in Broadway'daki ilk çalışması sonradan sinemaya da aktarı-



lacak olan *Blue Denim*'di (1954). Sekiz yıl boyunca sahne ve televizyon arasında koşuşturup durdu. Bu arada *The Miracle Worker*'i hem tiyatrodaki hem de sinemasındaki başarısıyla Penn Amerika'nın kırsal kesimiyle olan bağlarını, bu oyun-filmle sergiledi ilk kez. New York'lu meslektaşı Sidney Lumet gibi, Penn'de filmlerini çok ender olarak Hollywood'da çekti. Ancak Lumet büyük kentleri anlatırken, Penn sakin yerleri yeğledi. «Kırsal bölgelerde birçok şey olur. Kentlerde ise herşey. Ancak bu ikincide olup bitenlerden kimsenin haberi yoktur.»

«Penn'in filmlerinin başarısı eski bir oyuncu olmasındandır» derler. Oyuncularla kurduğu etkileyici ilişkiler yüzünden bu kaniya varılmıştır belki de. Çünkü Penn oyuncu olduğunu kabul etmiyor. «Ben hiç oyuncu olmadım ki. Oğlum Matthew istiyor. Bakalım... Radyoda yaptığımız iş oyunculuk sayılmaz. O günlerde haberleri oyunlaştırarak okurduk. Stalin bugün dedi ki... Tam bu arada başka biri araya girip başka bir spot okumaya başladık. Sonra bir başkası reklamları verirdi. Washington'a döndüğünde ise duyulan bambaşka bir ses olurdu. Yaptığımız buydu işte.»

Ancak başarısının nedenleri arasında oyuncularla kurduğu diyalog ve oyuncu seçimindeki titizliğinin önemli rolü var. Oyuncularında karşılıklı bir güven duygusu oluşturuyor hemen. Onlara dilediklerini yapmanın tehlikeli ve kötü birşey olmadığını anlatıyor. Çoğunluk tiyatro oyuncularıyla çalışıyor. Ve tiyatro oyuncularının sinemaya uyum sağlamalarının, sinema oyuncularının tiyatroya uyum sağlamasından çok daha kolay olduğuna inanıyor. Sonra aniden, «Televizyon oyuncularına hayranım asıl» diyor. NE?!! «Yalnız ben filmlerin, oyun sahnelendiği anda çekilip yayınlandığı devrin oyuncularından söz ediyorum» diye ekliyor gülerek. «Bu yaptığımız bir tür tiyatroydu. O devrin oyuncuları, bir role nasıl hazırlanacaklarını biliyorlardı. Günümüz televizyon oyuncularını ise pek tanımıyorum. Bildiğim kadarıyla çoğu naylon bebekleri andırıyor. Aynı fabrikadan çıkmış gibiler.»

Jack Nicholson ile *Missouri Breaks*'de beraber çalıştılar. Son yılların bu en su katılmamış sinema oyuncusunu nasıl buluyor? «Yoo...» diye itiraz ediyor Penn, «Hatırlasanıza o da tiyatrodaki çalıştı. Tabii Los Angeles tiyatrosunu, tiyatro sayarsanız. Jack bu konuya cidden çok önem veriyordu. Harry Dean Stanton ve Bruce Dern ile birlikte kurmuşlardı tiyatroyu. Aynı zamanda Actor's Studio'ya da devam ediyorlardı. Tiyatro kendilerininindi ve Jack grubun vazgeçilmez üyelerinden biri idi.»

Artık bu noktada Penn'in filmlerine, onların nasıl ve hangi koşullarda oluştuklarına geçebiliriz sanıyorum.



«İnanılmaz bir teklifti. Yapımcı Fred Coe'nun öneriyi getirdiği üçüncü yönetmen olmama rağmen... Fred'le yakın arkadaştık, ancak televizyonda onun adına çalışan üç yönetmenden yalnızca bir tanesiydim. Öneriyi önce, hepimizden daha deneyimli olan Marltty'nin (1955) yönetmeni Delbert Mann'a götürdü. Ancak Mann o sıralarda *Bachelor Party*'i (1957) çekiyordu. Sonra, Billy The Kid'in öyküsünü daha önce televizyon için çektiğinden, bu filmde asıl söz sahibi olan Robert Mulligan'a sordum. Ama Bob'da ilk filmi *Fear Strikes Out*'u (1957) yönetmeye hazırlanıyordu. Her ikisi de reddettiklerinden, son olarak bana geldi.»

Sinemadaki varlığını yine bir televizyon oyununa borçlu olan Paul Newman, *The Kid*'i oynamayı hemen kabul etti. «Paul, Hollywood'dan soğumasına yol açan *The Silver Chalice*'de oynamıştı. Yapımcılarsa filmi izledikten sonra kontratını iptal etmişlerdi. Sonra Newman'la televizyonda *The Battler* filminde çalıştık. Bu filmde James Dean, öfkeli bir boksörü tiplerken, Paul'de genç bir adamı canlandıracaktı. Başlamamıza iki hafta kala, stüdyodan tanıdığım ancak daha önce birlikte çalışma imkanı bulamadığım Jimmy öldü. Biz de rolleri değiştirdik. Boksörü Paul oynadı. Filmi izleyen Bob Wise bundan sonra *Somebody Up There Likes Me* (1956) filminde rol verdi ona. Sonra da, *The Left-Handed Gun*'da oynadı Paul.»

Aradan 25 yıl geçti, ama film hâlâ kendi alanında bir başyapıt sayılıyor. *The Left-Handed Gun* ruhbilimsel westernlerin öncülerinden biri. «Öyle ya» diyerek gülüyor Arthur Penn. «Eleştirmenler fazla ruhbilimsel bulmuşlardı.»

Ağır çekim ölüm sahnelerinin ilk kullanıldığı filmlerden biriydi ayrıca? «Şerif yardımcısı Holinger'in vurulduğu sahneyi, Kurosawa'dan ödünç aldım. *Seven Samurai* filmini seyrettiğimde, bu sahneyi bir yerde kullanmaya karar vermiştim. Sanırım Kurosawa daha öncede bu yöntemi kullanmıştı. Sonraları bunu Peckinpach'da ödünç aldı. Her ikimizde Coppola ve Willie Wyler ile bizi, Kagemusha'nın gala gecesi için Japonya'ya davet edene dek onunla tanışmamıştık. Bizler orada da ünlüydük. Kurosawa'nın basın toplantılarına da katıldık. Çok yetenekli bir adam o.»

Penn ilk filmini iyi yönleriyle olduğu kadar kötü yönleriyle de hatırlıyor. Kurguyu kendisinin yapmasına izin verilmemiş. «Film çekerken bir yandan da kurguyu nasıl yapacağımı tasarlarım kafamda. Bu işi severim ben. Televizyonda üç kameranın yaptığı çekimleri birleştirerek yetiştim. Çekerken sonucun nasıl olacağını kafamızda tasarlamış olurduk. Bizler yani ben, Frankenheimer, Mulligan, Hill, hepimiz kurguyu da yönetmenlerin yaptığı bir kuşaktanız.



Bu ilk denememde film çekimi üzerimde hiç bir şey bilmediğimden, tamamen kendi kafama göre çalıştım. Kuluçkaya önemli bulduğum parçaları birleştirmeye, bazı bölümleri kesip atmaya— hazırdım kısaca. Her çalıştığım günün akşamı, o gün çektiklerimi görmek istiyordum. Burada değil, şimdi yetkililer izliyor, deniyordu. Filmin çekimi bitince de, güle güle, dediler. Tüm yetkilerimi, hepsini geri aldılar. Hiçbirşeye dokunma iznim yoktu. Sanki Warner'larla çalışmaya pek meraklıymışım gibi. Değildim doğrusu. Böylece New York'a dönüp Bill Gibson'un yazdığı *Two For The Sea-Saw*'a başladım. Hollywood'u düş kırıklığı içinde terketmişim. Bir daha dönmeyeceğimi düşünüyordum. *The Left-Handed Gun*'ı, Warners kardeşler kesip biçti. Benim işimi düzeltmek değildi yaptıkları. Herşeyi baştan kendileri oluşturdular.

Kendi filmimi kurgulama hakkımın olmayışına çok şaşmıştım. İnanamıyordum. Bunun bir anlamı yoktu. Buna benzeyen başka bir durumu düşünemiyordum bile. Babası olduğunuz bir çocuğu hiç görmemeniz bile buna örnek olamaz. Bütün zorlukları siz yaşamışsınız ve... Film çekmeği sevmiştim, ama sonunda onu görmek de istiyordum. Bu noktada bir başkası gelip, "Dur", dedi. "Bu işi bana bırak sen." Bu neye benziyor biliyor musunuz? Sevişmeye siz başlıyorsunuz, sonra birisi içeri giriyor ve sizin yerinize son hareketi yapıyor. Böyle bir şey bu sanırım.»

## THE MIRACLE WORKER (1962) / KARANLIĞIN İÇİNDEN

Sonraki yıllarda Penn oyunlar sahneye koyarak deneyimini artırdı. Beş oyun yönetti bu arada ve beşi de Broadway'de hit oldu. «Hayatta kalmamın tek yolu buydu hence.» Hollywood bu oyunlardan bazısını film yapmasını istiyordu. (*An Evening With Mike Nichols and Elaine May* dışındakileri) *Sea-Saw*'ı ne Penn yönetti, ne de onun seçtiği oyuncular oynadı. Yönetmen Robert Wise, Robert Mitchum ve Shirley MacLaine'e rol verdi. Oysa Penn Henry Fonda ve Anne Bancroft'ı seçmişti. Sonuç Penn'in de onayladığı gibi berbattı. Filmi seyrederken Wise'in, değiştirilmesi olanaksız bir kontratla elinin kolunun bağlanmış olduğunu düşünürseniz, ya da henüz ikinci filmi olduğunu... Suçlu olan o değildi. Hollywood'du asıl suçlanması gereken.

«*The Miracle Worker*'in hakları United Artists tarafından satın alındığında Fred Coe'yle kendimizi havalarda hissettik. Bizden Audrey Hepburn ya da Elizabeth Taylor'u oynatmamızı istiyorlardı. Her ikisine de filmde oynamayı teklif etmişlerdi. "Olmaz" dedik, "İmkansız". Sahne oyunları ile başlamıştık, oyunun yazarı Bill Gibson yazacaktı senaryoyu, ben yönetecektim. Fred yapımcılığı üstlenecekti. Ancak, istediklerimiz olmazsa kabul etmeyecektik. Bozuldular. Buna alışık değillerdi. Eli-





zabeth Taylor'u kabul edersemiz çok para veririz, deyip duruyorlardı. Olmaz, diyorduk. Davranışlarını hissediyor ve kararımızdan dönmüyorduk. Sonunda filmi istediğimiz gibi yapmamıza ses çıkarmadılar. İstedğim herşeyi verdiler, seçtiğim oyuncularını da...»

Sonuç, tam da Hepburn ve Taylor'un istediği gibi oldu. Anne Bancroff ve Patty Duke Oscar aldılar. Penn filminden çok oyuncularından memnundu. «İyi bir film sayılmaz» diyor ısrarla. «Çünkü film yapmayı tam anlamıyla bilmiyordum henüz. Bunu önce televizyon için çekmiştim. (1956 yılında Therese Wright'la). Sahne için bir çok kısmı değiştirildi. Sonra da aslına uymayan bir film çıktı ortaya. Yarı oyun, yarı film...»

İşin ilginç yanı William Gibson'un ilk kez televizyon için çekilen oyunu, 1980 yılında yeniden televizyon filmi haline getirildi. «Bu aşağılık bir şey» diyor Penn. «Benim çektiğim filmde kullandığım her çekimi tekrar etmişler.» Yönetmen Paul Aaran, Penn'in kendi filmini yarım yamalak diye nitelendirdiğini bilmiyor besbelli.

#### THE TRAIN (1963) / TREN

«Filme Avrupa'da başladım ve kovuldum. Arka planı hazırlamam on günümü aldı. Oyuncular Jeanne Morreau, Paul Scofield, Michael Simon, Claude Dauphin'di. Hepsi dostumdu. İyi bir kadro oluşturmuş-tuk. Burt Lancaster'de aramıza katıldığında çekimlere başladık. Bir tek sabah çalıştık. Kusursuz, nefis bir gün, diye düşünüyordum. Öğle yemeğimi yiyordum ki telefona çağrıldım. Filmdeki işimden abndığımı söylediler...

Bugüne dek bu olayın nedenini öğrenemedim. Paranoik bir vaka olmasından kuşkulaniyorum, veya... Burt Lancaster, Visconti ile *Leopard* filmini yeni bitirmişti ve çok umutluydu. Filmin üstün bir yapıt olduğu konusunda herkes hem fikirdi. Ancak filmin, fazla gösterişli olduğu yolundaki eleştiriler, Amerika'da iyi iş yapmasını engelledi. Herhalde böyle bir deneyi tekrar yapamaktan çekiniyordu Lancaster. Belki benim de gösterişli bir film yapacağımı sandı. Herneyse, sonuç olarak bu işin kimin başının altından çıktığını hiç bir zaman öğrenemedim.

Kendimi herbat hissediyordum. Oyuncularımdan özür diledim. Scofield şaşkına dönmüştü. Film John Frankenheimer tamamladı. Yıllar sonra oturup konuştuk. Beni yemeğe götürüp özür diledi. Neyse ki benim seçtiğim oyuncularını kullanmıştı. Bunu daha sonra, *Altered States* filminde Ken Russel'da yaptı.»

#### MICKEY ONE (1964)

Arthur Penn ile Warren Beatty'nin ilk karşılaşmaları doğrusu öyle pek unutulmaz bir sonuç vermedi. Penn şimdi, «Bir gençlik çılgınlığıy-

dı» diyor. «Sahiden kendimden geçmişim. Yapabileceğimden fazlasını başarmak istiyordum. Ne yaptım? SİNEMATEK.TV ama bunu anlaşılır biçimde koymuyordum ortaya. Herşey aşırı biçimde belirsizdi. Paronaya üzerine, Amerikan paronayası üzerine (Mc Carthy paronayasını kastediyorum elbet) yapılmış son filmi o sıralar.

Tipki, *Four Friends* gibi, Chicago'da çekilmiş olan film, Penn'in kent yaşamına karşı, kırsal bölge ilkesine uymuyordu. «Doğrudur kente ilişkin filmleri, sözgelimi Lumet'in yaptığı gibi anlatmak zor benim için. *Mickey One* bu konudaki tek filmim belki de, büyük kentte geçmesine rağmen, kıyıda köşede kalmış... Bir köşede olup bitiyor herşey.»

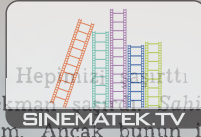
## THE CHASE (1965) / KAÇAKLAR / TAKİP

Bir başka «premiere renconire», Brando'yla... Redford'u, Fonda'yı, A. Dickinson'u ve James Fox'u da unutmamalı. Ayrıca yeniden, bir yönetmenin kendi filminin kurgusunu yapmasına izin verilmemesinden doğan bir sorun da var işin içinde. «Bu kez ben düşüncesizlik ettim. Sam Spiegel'in kurguyu, bir oyunu hazırlamak zorunda olduğum New York'ta yapacağına dair verdiği söze inandım. Çekim bitince Sam «Eee... kurguyu nerede yapsak? Los Angeles'te mi, yoksa Londra da mı?» diye sordu. Bak Sam, dedim, New York'ta yapacağımızı kararlaştırmamış mıydık? O da «Kontratta böyle bir madde göremiyorum», dedi. İşte böyle.

Mesele filmlerimin kesilmesine karşı oluşum falan değil. Ama bu benim kendi filmim. Filmde Brando'nun yorumladığı, unutulmayacak sahneler var. (Vardı mı demeli?) İnanılmayacak sahnelerdi bunlar. Benim çektiğim bölümler duruyor, ama öylesine değiştirilmiş ki bunlar. Diyaloglar bile farklı. Yine de iyi bir deneyimdi bu film. Düşünsenize yaşamım boyunca tanıdığım en büyük oyuncuyu izleme fırsatı bulmuştum. Sosyal bilince sahip, hoş biri. Diğer insanların akıl edemeyeceği şeyler yapıyor. Aramızda *Missouri Breaks*'e dek uzanan bir arkadaşlığın başlangıcı oldu bu film.

## BONNIE AND CLYDE (1967)

Penn, bu yıla dek Broodway'de sekiz oyun yönetmişti ve önemli bir tiyatro adamı olarak kabul ediliyordu. Bu arada zaman zaman sinemayı da deniyordu. Sonunda mezuniyet günü geldi çattı. Ortalığı kasıp kavuran bir filmi buna neden. Yine de kendisi, yüzünde çok masum bir ifadeyle, bunca gürültünün nedenini bir türlü anlayamadığını iddia ediyor. Üstelik doğru da söylüyor, galiba.



«Doğru söylüyorum! Hepimizin şarttı bu. Warren Beatty şaşırdı, ben şaşırardım, Gene Hackman şaşırmasaydı. Sahiden şaşkına döndük. İyi bir film olduğunu biliyordum. Ancak bütün iyi iş yapacak, alışılmışın dışında bir çalışma olduğunu ilk söyleyen, Warren'in bir dostu, yazar Bob Towne oldu. Warren filmi alıp Warner kardeşlere götürdüğünde ise «Zırva bu» dediler.

Bunun üzerine Warren filmi geri almak istedi. Kabul etmediler. Yazık oldu, bugün elimizde bir kopya daha olurdu böylece. Film bayağılıktan, kutsanmışlığa; paradan, eh işte biraz daha üstün bir şeylere doğru yol alıyordu. Bizlerse bunun bir takım kuralları değiştirmeyi başaracak üstün bir yapım olduğunun farkında değildik. Bugün bile filmi izlerken, diğer insanlar için neler ifade ettiğini kestiremiyorum. Sahiden kestiremiyorum. Küstahlık etmiyorum inanın. Ancak *Bonnie and Clyde*'in zorlu bir çalışmayla, şansın bir araya gelmesinden oluştuğunu kabul ediyorum.»

Penn bu film sayesinde kurgu işini bir felaket gibi görmekten vazgeçti. Ayrıca kurgulama dairesinde öğrendiği dersleri de zevkle hatırlıyor. «Dede Allen yaşamıma girdiğinde, daha önce alışık olmadığım bir incelik getirdi bu işe. Canlı yayınlar için yaptığım çok kaba, üstünkörü birşeydi. Dede'le *Bonnie and Clyde* ve sonra yaptığım dört filmdeki çalışmalarım sırasında, kurgunun bir incelik ve cesaret işi olduğunu öğrendim.

Kadın kurgucuların neden bu denli çok olduğunu bilmiyorum. Kadınların elde edebilecekleri en üst seviyedeki iş olduğu için belki. Sinemanın ilk günlerinde kadın kurgucular geleneği vardı. Orada toplanmalarının nedeni daha fazla ilerlemelerini engelleyen erkek şovenizmiydi. Eski stüdyolarda kadınların elde edip koruyabildikleri tek mevkiydi kurguculuk. Örneğin Dede, çalışan erkeklerin çok az sayıda olduğu savaş sırasında başlamıştı bu işe. O zamana dek filmleri kurgulamasına izin verilmemişti. Çok yetenekli eşsiz biridir kendisi... Warren'in *Reds* filmi için onu benden 'çalışmasının' nedeni de bu zaten... Dostça tabii... Dede, benimle *Altered States*'de çalışacaktı, fakat ben işi bırakınca, o da ayrıldı. Warren aldı onu.» (Dede'in *Missouri Breaks* ve *Night Moves*'deki yardımcısı Steve Rotter, daha sonra *The Right Stuff* filmiyle Oscar kazandı. Şimdi de *The Target*'in kurgusunu yapıyor.)

Beatty'nin oynadığı Clyde ile arkadaşı C. W. Moss arasındaki eşcinsel ilişkiyi filmden çıkararak Dede Allen değil. Yapımcılar da değil. Bu işi bizzat Arthur Penn yapmış. «Masum bir toplumsal ilişki yerine, çapraşık bir cinsel ilişkiyi koymamız pek de gerekli sayılmazdı. Senaryo gereği bu ilişki Moss'la olacaktı. Sonuçta, saflığı korumaya karar verip, bu bölümü çıkardım. Böylece C. W. Moss'u şirin bir ev hayvanı haline getirdik.»

Bir diğ er yaygın söylenti de, Bonnie'nün Jane Fonda'nın, C. W. Moss'u ise Jack Nicholson'un oynayacağıydı. «Warren, Jane'i aramıştı, evet. Ama Nicholson'la ilgili Michael G. W. Moss'u Michael Pollard'ın oynaması dışında bir olasılık, aklımıza hiç gelmedi.»



## ALİCE'S RESTAURANT (1969) / ALİCE'İN LOKANTASI

Arthur Penn'in çok sevdiği filmlerinden. Bunda, Penn'in çok önem-  
sediği 60'lı yılları anlatmasının olduğu gibi, çekimi karısı ve iki çocu-  
ğ uyla birlikte yaşadığı ve bir çiftliğinin bulunduğu Stockbridge'de yap-  
masının da büyük payı var. Filmin konusunu, Penn'in komşularından  
olan folk şarkıcısı Arlo Guthrie'nin bir albümünde, gülünç allegorik öy-  
küler haline getirdiği 60'ların günlük yaşamı oluşturuyor. «Sık sık Ar-  
lo'ya giderdim. Derken Alice, Cape Cod'a taşındı. Orada yine de pek çok  
kişi vardı. Alice'i oynayan Patt Quinn, benim eski sekreterimdi. Tabii  
bu tamamen rastlantı. Çalıştı çabaladı Actor's Studio'ya girdi. Filmin  
oyuncularını seçmeye başladığımda, dış görünüşüyle adeta çarptı beni.  
Gerçek Alice'e o denli benzeyordu ki...

En sevdiğim filmlerimden biri budur. Yıllar yılı seyrettim ve hâlâ  
çok seviyorum. Bana öyle geliyor ki, 60'lı yıllarda Amerikan filmciliğini  
kurtaran tek çalışmadır. Ona benzer başka bir film de yoktur. Diğer bü-  
tün filmler ya hippie kültürünü yada onun tam tersini anlatıyordu. Bu  
yüzden hiçbirinin de dönemi kurtarmaya gücü yetmiyordu. Yani Alice  
60'lı yılların Amerika'sının tam bir aynasıdır. Tıpkı *The Conversation*'ın  
70'li yılların modeline en yakın film oluşu gibi.

Bugün bir karşı kültürün olduğunu sanmıyorum. Üzücü bu. Nedeni  
sessizlik, edilgenlik ve uysallık... Bugünkü gençlerin toplumda varolan  
temel öğelerden birini bilmediğini düşünüyorum. 60'lı yılların kavgasında  
soy lu bir şeyler vardı. Şimdi herkes bir iş bulup kendince yaşamaya  
bakıyor.»

## LİTTLE BİG MAN (1970) / KÜÇÜK DEV ADAM

«Senaryo 6 yıldır elimdeydi, ama çekime başlayamamıştım. Bu ara-  
da kızılderililerin yanında yer alan filmler çıkıyordu yavaş yavaş orta-  
ya. Örnek mi *Soldier Blus* (Mavi Askerler)... Bu tür filmlerin ortaya  
çıkmasının nedeninin *Little Big Man* olduğunu hiç bir zaman iddia et-  
medim, ama senaryo elden ele geçmişti. Heryerde bulunabilirdi. Gor-  
don Stulberg CBS'nin başına geçtiğinde, senaryodan sözedildiğini duy-  
muş. Tesadüf *Dusty*'de yanındaymış.

Jack Crabb'i oynayacak yıldız buluvermiştik işte. Bundan önce kü-  
çük, çekiciliği olmayan bir adamın, yıldız olabileceğini kimse düşün-



mezdi. *Dusty, Graduate* ve *John and Mary*'yi yeni bitirmişti. Ben de *Bonnie and Clyde*'i tamamlamayı üzeriydim. Yanlış hatırlamıyorsam elbet... Pazarlığa falan oturduk. Filmde SINEMATEK.TV verdik. Filmi yapmamız bu yüzden böyle uzun sürdü. Filmden hiç bir şey beklemiyorduk. Kendimizde, onu istediğimiz gibi yapabilecek gücü bulunca çekime başladık. Sonuç tasarladığımızın aynısı oldu.

Üstelik iyi de oldu sanırım. Ben gerçekten beğendim. Çok şey kazandırdı bana. Yalnızca değişik bir konusu değil, değişik bir üslubu da vardı. Alışılmış biçimlere boşverip, tiyatroya yakın bir biçim oluşturmak heyecan vericiydi.

Ayrıca film yüz yılı aşkın bir zaman dilimini kapsıyordu. Jack Grabb'in sesinden, Batı'nın efsaneleşmiş kişi ve olaylarını yeni, alışılmamış bir görüşle dinliyordunuz. Saflığın yitirilmesinden söz ediyordu. Konu bu değildi, ama siz bunu hissediyordunuz. Yine de J. F. Kennedy'nin vurulduğu güne dek, Amerika bir parça da olsa korudu saflığını. Şimdiyse düşünüyorum da, benim kuşağım ve bir sonraki saflığı tanımadı bile. Kennedy'lerle çalışmıştım, Amerika'yı anlattığım bir filmde, bu iki insanın beni çok etkileyen ölümleri kendini mutlaka hissettirecekti.»

Amerika saflığını gerçekte *Little Big Man* filminin geçtiği yıllarda, kızılderililerin katliamıyla yitirdi. Böyle düşünmüyor musunuz?

«Hayır! Belki bunu söylemek yanlış, ama ben o düşüncede değilim. Bu kitanın Amerikan yerlilerinin yokolması anlamına gelen fethi, dünyadaki yayılmanın bir sonucuydu. Sanırım insanlar bunun doğru olduğunu sanıyordu o zaman. Birtakım değerleri yargılamak istemiyorum, yalnızca açıklamaya çalışıyorum. Misyonerlerin ilkel toplumlar diye nitelendikleri insanlar arasına karışıp, birkaçının dinini değiştirmelerinde temiz birşeyler vardı. Amerikan rüyasını gerçekleştirebileceklerine inanıyorlardı. Böyle bir hareket, yanlış bile olsa, ülkemin öncü olmaya eğilimli doğasının sonucuydu.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Birleşik Devletler'in dünya ülkeleri arasındaki konumu değişik bir özellik kazanmaya başladı. Ve bu özelliği simgeleyen başkanımız... pek de temiz olmayan olaylar sonucu ...vuruldu. Bu herkesi sarstı... Özellikle de Amerikalıları. Oğlum, o sıralar 6 yaşında kadardı. «Ben de başkan olmak zorunda mıyım? İyi ama ben vurulmak istemiyorum ki?» dedi. Bütün bir kuşak, bu onulmaz yaranın acısıyla büyüdü.»

## NIGHT MOVES (1975) / GECE HAREKETLERİ

70'li yılların tam ortasında Arthur Penn bu kez özel dedektiflik konusuna el attı. Bu ise fulbolculuktan gelen ve aslında Arthur Penn'in

kendisi olan Harry Moseby tiplerinin getirdi. Film boyunca hiç bir meseleyi çözemeyen özel dedektif, analize esuda git gide genişleyen hal-kalar bırakarak deniz motoru **SINEMATEK.TV**

«Dedektifler, kendine özgü kişilikleri olmayan insanlar gibi anla-tıldı hep. Sam Spade ve diğerleri hakkında ne biliyorsunuz? Onlardan genellikle isimsizmiş gibi sözedilir. Sorun çıktığında yardıma gelirler, başarırlar da.

Bizler (Hackman, Penn ve senarist Alan Sharp) özellikle 70'li yıl-larda, ilgi çekici bir konunun yanısıra, kendi sorunlarımızın çözümünü de işlemenin ilginç olabileceğini düşündük. (Hele bu ilginç konu yaşa-mınızla belli paralellikler taşıyorsa.) Çözümün salt görsel biçimde or-taya konacağı bir polisiye öykü tasarladık. Kimse şu şunu yaptı, sonun-da suçlunun falanca olduğunu öğrendik, gibi şeyler söylemek zorunda kalmayacaktı.

Çok mu belirsiz? Amacımız bu değildi, ama korkarım sonuç bu ol-du. Bu da bir yol tabii. Filmden az da olsa hoşnutum. Eleştirmenlerden daha çok sevdim. Amerikan eleştirmenleri mi demeli?

#### THE MISSOURI BREAKS (1976) / BOZGUN

Brando-Nicholson'a karşı. Birisi çalıyor birisi öldürüyor, diyor ilan-lar. Birisi ölüyor. Her ikisi de başaramadı. Hayal kırıklığına uğrattılar. Hiç de, bomba gibi değillerdi!

«Bomba gibi bir ikili beklemekte haklıydınız. Daha doğru dürüst bir film yapsaydık onlarınki gerçek bir yüzleşme olacaktı. Bizse eli-mizde bir senaryo bile olmaksızın gerçekleştirdik filmi. Tuhaf bir şeydi. Senaryo her birimize önerildi, hepimiz de reddettik. Sonra yapımcı Eliott Kastner çok zekice bir oyunla, iki ismi biraraya getirdi. Brando'nunki-ni ve benimkini, sonra da Nicholson'a gidip, «Penn ve Brando ile bir film çevirmeye ne dersin?», diye sordu. Onun da evet diyeceği tuttu. Sonra bana gelip Brando ve Nicholson'la film çekmeği kabul edip et-meyeceğimi soracaktı. Ben de doğaldır kabul edecektim. Böyle oluştu-ruldu kadro.

Sonra da oturup o zamana dek üzerinde en fazla emek harcanmış anlaşmayı oluşturdular. İnanılır gibi değildi. Oyunculara ilk kez mil-yon dolarlar veriliyordu. Siz de hatırlıyorsunuzdur. Bu para bugün bir şey ifade etmiyor, ancak o zaman sınırları epey zorlamıştı. Anlaşmaları hazırlamak öyle uzun zaman aldı ki, çekimden altı hafta öncesine dek elimizde doğru dürüst bir senaryo yoktu.»

Senaristiniz kontratları mı hazırlıyordu?

«Tam üstüne bastınız» diyerek gülüyor. «Filme, başla dediler. Ney-



le? Hani senaryo? Nerede çekicemiz? Tanrım diye düşündüm, olur iş mi bu?

Derken Montana'ya SİNEMATEK TV an'ı çektiğim yerleri gezdim. Setlerden çoğu bozulmamıştı. Turistler bunlarla ilgileniyorlardı. Oldu bunları kullanacağız dedim. Jack Nicholson'la çiftlik sahibinin karşılaştığı kasabayı böyle bulduk işte. *Little Big Man* için hazırlanan kasabanın, turistlerin ilgisini çekmesi sayesinde.»

Peki senaryosuz nasıl çektiniz?

«Büyük bir titizlikle. Hergün, bir-önceki gün yaptıklarımızı gözden geçiriyordum. Çok zordu. Ama oyuncuların yana hiç bir sorun olmadı. Set dışına taşan hikayelerin hepsi yanlış. Her yer gazetecilerle doluydu ve diğer gazetecilere anlatılacak masallar uyduruyorlardı. İşin gerçeği, kendi ağzımla söylüyorum, çalışma boyunca ne bir tek kırıcı söz ne de üzücü olay hatırlamıyorum. Tek ilgilendiğimiz işi nasıl başaracağımızdı. Bunca karmaşa içinde nasıl film gerçekleştireceğini düşünen üç profesyoneldik.

Brando'nun kilosu şaşırtmadı beni. Onu daha önce gördüğümde, çok daha şişmandı. Filme başlamadan önce 27 kilo kadar vermişti. Bu size önceki kilosu hakkında bir fikir verir belki. Bunca kilo verdi, sonuçta yine de çok şişmandı.»

## ALTERED STATES (1980) / DEĞİŞTİRİLMİŞ DURUMLAR

Penn'in, oyun yazarı Paddy Chayefsky ile Paris'te başlayan ve sa-vaş yıllarından bu yana sürdürdüğü ortaklığın bozuluşu.

«Çekime üç hafta kalmıştı. Senaryodaki kişileri geliştirmemiz gerektiğini düşünüyordum. Hepsini bu... Anlaşamadık. Ben bilim adamıyla eşinin ilişkilerinin daha derin olmasını istiyordum. Beni hiç ilgilen-dirmeyen özel efektlerden daha insanca bir öykü... Paddy ise yazdığı Dr. Jekyll - Mr. Hyde masalından fazlasıyla memnundu. Dört ay süren çalış-malar sonrasında filmde çekildim. Bu özel efektleri anlatan bir film olacak dedim. Birilerinin bu işi yapması için para ödeniyordu. İyi-yi-diler, hoştular. Tamam, bana birşeyler öğretmeye çalışıyorlardı, ama ben öğrenemiyordum ki. Sanki New York'ta kalıp filmi telefonla yönetsem daha iyi olurmuş gibi geliyordu. Ken Russel'a bol şans dileyip, dostça ayrıldım. İyi bir yönetmen kendisi.

1981'de ölen Paddy, bildiğim kadarıyla söylüyorum, küçük insanları anlatan en iyi yazardı. İlk kez savaşın sonuna doğru Paris'te karşılaş-mıştık. Ancak New York televizyonuna girene dek birlikte çalışmadık.

Film benim seçtiğim oyuncularla tamamlandı. Ken Russel'ın üze-rinde büyük bir baskı oluşturuyordu bu. Başka oyuncular seçmek için



zamanı da yoktu. William Hurt filmdeki özenle aramıştım. Ama ona güvendiğime de memnunum. İlk filmiydi. *Hamlet*'de izlediğim de ağırlıklı bir oyuncu olduğum için bundan kuşku yoktu. Sinemada kesinlikle çok iyi bir yer edinecekti. Tek sorun ne zaman başlayacağı idi. Vasat bir filmde rol almak istemiyordu. Konuştuk anlaştık ve onu *Altered States*'de oynatmayı kabul ettim.

Filmi izleyecektim, ama Paddy istemedi. Düş kırıklığına uğramıştı. Birgün yürüyüşe çıktık. Bana «Ah Arthur» dedi, «*Filmimizi* ne hale getirdiklerini bir bilsen.»

## GEORGIA / FOUR FRIENDS (1981) / DÖRT ARKADAŞ

Georgia rolündeki Jodi Thelen, yine bir yeni oyuncu. Bu filmin bir başka önemli noktası da 1967 yılından bu yana ilk kez kurgu masasında Dede Allen'in olmaması. Filmin kurgusunda, *Godfather*'in televizyon filmi ve yine Coppola'nın *Apocalypse Now*'u kurgulayan Barry Molkin var.

«Yeni bir kurgucuyla çalışmak benim için alışılmamış bir şeydi. Bu iş çok yakın bir ilişki demektir. Başlangıçta daima tetiktesinizdir. Ne istiyor olabilir? Bununla neyi kastediyor? vb. Sonunda iyi bir ilişki kurabildik. İyi bir kurgucuydu. Kurgulamak öykü anlatmaya benzer. Biz böyle yapmadık. Kullandığımız biçim *Little Big Man*'i andırıyordu. Filmin akışında değişiklikler yapıldı. Sonuçta ortaya umduğumuzdan daha karmaşık ve şiddetli bir film çıktı.

Şiddet gitgide kötüleşen yaşamımızın bir parçası artık. Yazar Steve Tesich'i dört yıldır tanıyordum. Kendisi tiyatro oyunları yazar. Bende tiyatroya çok sık giderim. Yani birbirimizi tanıma fırsatımız oldu ve bir kez de beraber çalışmayı denedik. Kendisi *Breaking Away* ve *Eye-witness*'ı bitirince, bir kaç sayfalık bir öykü getirdi. Bu beni müthiş etkiledi. Yine bir aileyle ilgiliydi, kuşaklar arası sorunlarla. Aslında film temel olarak büyümeyi, olgunlaşmayı başaran birini konu alıyor. Sinemada fazla işlenmiş bir konu sayılmaz.»

## ONE THAT GOT AWAY...

«Bir türlü gerçekleştiremediğim bir film bu. Attica hapisanesinden kaçan mahkumlar üzerine... Çok pahalıya patlayacaktı. Siyasi bir baskıdan çok, ticari bir baskı sözkonusuydu. Film zenci mahkumları anlatacaktı ve bu tür filmler şimdiye kadar en çok 8, 10 bilemediniz 12 milyon dolar getirmişlerdi. Benim yaptığım hesaplara göre film 13 milyon dolara patlıyacaktı. Bu da bir tür siyaset. Sinema gibi bir endüst-



rinin en temel sorunu olan ekonomik yetersizlikler yüzünden gerçekleştirilemediği özetle.»



Bir keresinde söylediği gibi «SINEMATEK TV» ortaya çıktığı bir toplumda mı?

«Evet» başını sallıyor. 50'li, 60'lı yıllarda büyük hayranlık duyulmuş, sarsıntılar içindeki 70'lerde bile varlığını korumuş olan A. Penn, 80'li yıllarda da hala canlı, rahat ve her zaman olduğu gibi kendinden emin. Onunla *Target*, sinema ve diğer filmleri üzerine konuştuktan sonra günümüz Amerika'sından da söz etmek doğru olur gibi geliyor bana.

«Reagan başa geçtiğinden beri herşey açık seçik. Siyasi görüşlerine inanıyor değilim, ama bir sorun karşısında ne tavrı alacağını biliyorum. Aslında ülkenin durumu, kolaylıkla görülebiliyor. Eskiden ruhsal ve ekonomik kısıtlamalar içindeydik. Şimdi de öyle. Tutuculuk almış başını gidiyor. İşgüdülerim bunun kötü olduğunu söylüyor, ancak sorunların yeniden gözden geçirilip, belirlenmesine yardım etmez ki bu. Carter'a eğer bir sorunun çözümü için iki ayrı yol önerilseydi, ikisini birden uygulamaya kalkardı. Bunu anlamak zor ama, sosyal sorunlar, ırkçılık ve sanat konusunda Reagan'dan neler bekleyebileceğimizin farkındayız. Vermek istediğim cevap bu değil aslında. Yine de bir şeyler söyledim işte.

Kötümser değilim. İşin gerçeği, sizin de bir ülkenin geleceği konusunda kötümser olabileceğinizi zannetmiyorum. İnsan yalnızca, insanlık adına iyimser, ya da kötümser olabilir. Geride biraz iyimserlik kalmıştır umarım...»



# Divertimento

REHA ERDEM

Birden ışıklar kararır.  
Ve herşey yokolur.

(Yazı, filmler anlatır.)

Görüntüye, yakın plan, bir amplifikatör girer. Bir el, aletin düğmeleriyle oynamaktadır. (Bu Jean Luc Godard'ın 'Freddy Buache'a Mektup' -1981- adlı filminden bir bölümdür.) Bu görüntü üstünde J. L. Godard'ın sesini duyarız.

GODARD : (off) Ama sinema... çok yakında ölecek, ...ve henüz çok genç, ...ve daha verebileceğini vermeden... ölecek... bu halde tabii ki hızlı gitmemiz, köküne kadar gazlamamız gerekiyor... Durumun aciliyetini anlamıyor musunuz?... şeylerin köküne kadar gitmemiz gerekiyor... (gülüşmeler)... gülmeyin deneyeceğiz. (Arkada Ravel'in 'Bolero' su başlar ve zaman zaman alçalıp yükselerek, filme sonuna kadar eşlik eder.) Ne zaman bir film çekmeye kalkışsak, hemen polis başımıza üşür. Geçen gün de işte aynen böyle oldu.....

Hafif tepe-sabit bel plan : ön planda üstü açık bir cip, bir otobanın kenarında parketmiş. Cipun ardında J. L. Godard bir polisle tartışıyor, film ekibinin iki teknisyeniye tartışmayı izliyor.

GODARD : (off) .... bizi otobanın bir kenarında durdurdular ve, «burada çekim yapamazsınız, izin almanız gerekiyor, izinsiz çekim yapmak acil bir durum olmadığında yasak» dediler. «Durum çok... ama



çok acil... şu anki ışık sadece onları aydınlatmaya sürecek... ve bu da çok acil bir durum» dedik. Hiçbir şey anlamamıştık. İstemediler.

Görüntü, aniden, siyah sessiz bir filmin parçalarıyla devam eder. Ses de görüntü gibi normalden daha hızlı ve senkron değildir.

Genel plan, eski ve küçük bir tren garı. Müzik başlıyor. (Mendelssohn/op. 64 keman konçertosu.) Genel planlarla garda gidip gelen yolcuları, trenleri izleriz. Koca göbeği ve koca bıyıklarıyla gar müdürünü görürüz, odasında çalışmaktadır. Sonra arka arkaya kısa yakın planlarla, gar hoparlörlerini görürüz. Yakın plan, gar müdürünün birden itkilen yüzünü görürüz. Ardından yine hoparlörler gelir görüntüye. Müzik birden kesilir ve kısık bir erkek sesi duyulur.

*SES*: Alo... alo, bir, ki... bir, ki, üç... sanat, sanat (bir öksürük)... Dikkat sanat... dikkat sanat... dikkat sanat bir düşünme biçimidir. (Sonra bir metin okur gibi dümdüz devam eder.) Sanatsal düşünce, spekülatif düşünceye karşı aktif ve yapıcıdır. Sanat bu anlamda salt fantazmaların ve imgelemlerin ürünü değildir. Sanat bilgiyle başlar. Sanat bir açıklama değildir. Sanat hayat pratiğidir. Sanat yorumlayıcı bir düşüncedir. Sanat.....

Garda koşuşturmalar başlar. İnsanlar hoparlörlerin altlarında grup grup toplanırlar. Gar müdürü, odasını doldurmuş onlarca insanın arasında, oraya buraya bağıra çağıra emirler yağdırıyordu.

*SES*: ... 'anlam' üretir. Sanat yansıma değildir. Sanat eylemdir. Sanat anlatım aracı değildir. (Ses gittikçe yükselir ve daha saldırgan bir ton kazanır.) Biçim dışında bir anlam yoktur. Biçim salt yüzey değil, 'dip'dir de. Biçim-öz ayrımı metafizik bir ayrımdır. Metafizik bir ayrımdır. Metafizik bir ayrımdır. Metafizik bir.....

Görevliler ellerinde kancalar ve merdivenlerle garın içinde koşuşturmakta ve hoparlörlerin bulunduğu direklere tırmanmaya çalışmaktadırlar.

*SES*: ... ayrımdır... Dikkat, dikkat, ... natüralistlerin dikkatine, tanrı ölmedi, tanrı ölmedi.

Gar müdürünü görürüz, kulaklarını tıkamış, tepiniyordu. Görevliler hoparlörleri indirmeye başlamışlardır. İnen her hoparlörle birlikte, ses biraz daha azalır.

*SES*: Dikkat, dikkat, natüralistler yanıldınız, düşünce ölmedi, ... dikkat özne ölmedi... dikkat tanrı ölmedi, dikkat.

Gar müdürü ve bütün izleyiciler son hoparlörün indirilişini izlemektedirler. Ses artık iyice azalmıştır.

*SES*: ... tüm sinema seyircilerinin dikkatine, dikkat... n'olur biraz dikkat... filmleri görmeyin dikkat, filmleri iz..... (ses hoparlörün kesilmesiyle birden kesilir.)

Son hoparlör de sökülüp aşağıya düşer. Gar müdürü, yerdeki hoparlörün üzerine saldırap paramparça eder. Sakinleşir. Kendisini izleyen yüzlerce kişiyi farkederek ses keser. Saret eder. Herkes trenlere doluşur. Dündüğüne asılır ve bütün trenler tıka basa garı terkederler. Alnının terini siler. Cebinden saatini çıkarıp bakar, bel plan. Yalpalayarak çerçeve den çıkar. Odasına girerken görürüz. Masasına oturur. Daktilosunu önüne çeker ve yazmaya koyulur. Başını kaldırır, kameraya bir göz süzüp gülümser, sonra birşeyler söyler.

Perdede şu konuşma kartonu görülür :

BEN DE BİR  
AMATÖR  
SİNEMA YAZARIYIM.

Bir, iki satır yazıp, yeniden konuşur izleyiciye.  
Karton :

ÇOCUKLUĞUM VE GENÇLİĞİM  
SİNEMA SALONLARINDA  
GEÇTİ.

Sonra tekrar konuşur ve yazmaya koyulur.  
Karton :

ŞİMDİ O GÜNLERİ,  
ANILARIMI  
YAZIYORUM.

(Film burada kopar. Yapıştırılmaya gerek duyulmayan, karanlıkta makaralar değiştirilir. Ve ikinci makara başlar. İlk parça J. L. Godard'ın 'Deli Pierrot' -1965- sundan küçük bir kırpıntıdır.)

Bir davet salonundan bir köşe. Uzun koltuğun sol köşesinde bir kadın oturmakta. Sağında (boy plan) ayakta bir adam (S. Fuller) pu-



EL GRECO, Laocoon



rosunu içiyor ve sıkılmış bir halde tek çığ bir ışık gölgeleri arkalarındaki duvarda patlatıyor. Ferdinand (Jean Paul Belmondo) görüntüye girer ve koltuğun önüne çöktürülür. İçki alıp adama döner.

**FERDİNAND** : Yalnız gibisiniz.

**FULLER** : (Kadına) What did he say?

**KADIN** : You're alone? (Ferdinand'a) Amerikalı, fransızca bilmiyor.

**FERDİNAND** : (Bir adama, bir kadına bakarak) Adı ne? Ne iş yapıyor?

**FULLER** : I'm an American film director. My name is Samuel Fuller. I'm here to make a picture in Paris, called *Flowers of Evil*.

**KADIN** : Bu bay Samuel Ful... Fuller. Amerikalı bir film yapımcısı. «Günah Çiçekleri»ni çekmek için gelmiş buraya.

**FERDİNAND** : Baudelaire... çok iyi. Sinemanın tam anlamıyla ne olduğunu hep merak etmişimdir.

**KADIN** : He says he wants to know exactly what is movies.

**FULLER** : A film is like a battleground.

**KADIN** : Bir film aynı bir savaş gibidir...

**FULLER** : Yes... Love...

**KADIN** : Aşk...

**FULLER** : Hate...

**KADIN** : Nefret...

**FULLER** : Action...

**KADIN** : Hareket...

**FULLER** : Violence...

**KADIN** : Şiddet...

**FULLER** : And Death.

**KADIN** : Ve ölüm.

**FULLER** : In one word : emotion.

**KADIN** : Tek kelimeyle, heyecan.

**FERDİNAND** : Aa?

erde kararır. Siyah zemin üzerinde beyaz büyük harflerle, aşağıdan yukarı bir yazı kaymaya başlar, aynı anda müzik girer (Rahmaninof/3 no'lu piano konçertosu)

«SANATSAL DÜŞÜNCENİN ÖZNELİĞİ 'HEYECAN'LA BİRLİKTELİĞİNDEN KAYNAKLANIR. BU 'HEYECAN', NE BİR 'DUYGULANMA' NE DE BİR 'GAZA GELME' DURUMUDUR. 'HEYECAN' YANİ 'ESTETİK DUYGUSU', 'GÜZEL DUYGUSU'NDAN FARKLIDIR. 'GAZA GELME' VE 'DUYGULANMA'NIN TERSİNE, 'HEYECAN'IN ESTETİK ÖLÇÜTLERİ VARDIR. HİÇBİR ELEŞTİRİYE GELMEYEN



'ZEVKLER VE RENKLER... DÜŞÜNELLİĞİNDE KİŞİSEL-  
LEŞMENİN TERSİNE HEYECAN KİŞİSEL OLANI, İÇİN-  
DEKİ EVRENSELİ YAKALAMAK İÇİN BÖLER. 'HEYECAN'  
ANLATILABİLİR. 'HEYECAN' AKTARILABİLİR.

## DÜŞÜNCE HEYECAN

### A N L A M

(Yazıların kaybolmasıyla perde kararır, müzik bir süre devam ettikten sonra kesilir.)

Dört saniyelik amorsdan sonra, perdede bir tablo belirir. Bu EL GRECO'nun 'Laocoon'udur. Kamera tablodaki 'at'a zoom yapar. Perde yeniden kararır. Karanlık görüntüde şu ses bandı geçer :

3. SES : Oysa sinema diyor Schöffer...

7. SES : Ne kadar genç ve ne kadar iddialıyız...

2. SES : Sinemayı sanat yapan, onun 'seyirliklikliklik' yanı değil ki...

6. SES : Ben bu filme beş yıldızı çakarım Anche!

3. SES : Müzeler bile birer show-business örgütlenmeleri olmuş, herşey en seyirlikliklikmiş...

5. SES : Siz yabancıyız galiba?

4. SES : Hiç film izlediniz mi?

7. SES : Bütün filmleri gördüm, ama siz çok..... (ses birden kesilir.)

«Makinist seeses!»

«Makinist film!»

«Makinist sinemaaaaaaaaaaaaa!»

(Perde yeniden dolar).

Erich von Stroheim'in 'Kaçık Karılar' -1921- indan bir plan gelir görüntüye. Ve filme senkron olmayan bir ses bandı eşlik eder.

K. SESİ : (Alman aksanıyla) Sinema 'bakış'ı eğitebilir mi? 'İzlemek', 'görülen'in yeniden örgütlenmesi, yorumlanması değil midir? Peki ya 'izlemek', bir düşünce yönetiminde, bilinçli bir inşa mıdır?

ERİCH : Görülecek sanat yoktur, izlenecek sanat vardır.

ANCKE : Oh, ses bandınız çok didaktik Von Stroheim!

ERİCH : Sessiz sinemacıydım ben. Yani sinemacıydım. Heyecanlıydım.



**K. SESİ :** Estetik heyecanı, anlamın heyecanı değil midir? İzlemek, yorum..... düşünce...

**ERİCH :** (Ancke'nin bacağına bir tekme indirip) Sinema bakışın, izleyişin sanatıdır, 'görüŖ'ün değil. Bakış bir ön... (Burada ses ve görüntü birden değişir.)

Birtakım karışık harfler, sonunda animasyonla Ŗu biçimi bulur :

BU BU BU BU BU

NALIM

(ses yoktur)

Bir gazete kupürü belirir perdede. Fransızcadır ve okunamayacak kadar kısa süre kalır görüntüde.

«...aynen bütün altın çağlar gibi çok kısa süren bir altın çağdan sonra, sinema başarısını ve parlaklığını hızla yitirmeye başladı. Seyirci sayısı gittikçe azalıyor. Teatral bir sinemanın yetmezliği önceden görül-meliydi. Gösteri tüccarları kitleleri olduklarından da fazla aptal sandılar. Onlara karanlık salonlarında, tatmin olduklarını düşünerek, en aptal soytarılıkları ve düzeysiz melodramları sundular .....

..... La Liberte / d'Antin / Ekim 1908.»

(Kupürden sonra yine Ŗu yazılar çıkar)





(Aniden J. L. Godard'ın 'Aşğılama' -1963- sından bir parça gelir görüntüye)

Küçük bir projeksiyon salonu. Prodüktör (Jack Palance) sinirli, ayakta dolaşıyor. Yönetmen (Fritz Lang) en ön sırada oturuyor.

**PRODÜKTÖR** : Kültür sözünü duyunca hemen çek defterime davranırım.

.....  
**LANG** : (Hölderlin'in dizeleriyle cevaplıyor)  
Furchtlos bleibt, wo er kann, der Mann  
Einsam vor Gott, es schützet die Einfalt ihm  
und keiner Waffen braucht's und keiner  
Listen, so lange als Gottes Fehl hilft.

Film kopar.

Birden ışıklar yanar.  
Ve herşey yok olur.

\* Korkusuzca durur, durabildiği yerde, o adam,  
Tanrı'nın huzurunda tek başına, yalınlık korur onu,  
Ve gereksemez hiç bir silah ve hiç bir hile,  
Tanrı'nın yanlgısı ona yardım ettiği sürece.

Hölderlin  
Türkçesi : Oruç Aruoba



## Orson Welles, gözbebeği

ENİS BATUR

Fransız Devrimi tek büyük yazar çıkartmıştır, denilir, onu da kabul etmedi: Sade. Sovyet Devrimi şairlerini sevmeyi: Alkol, intihar, çalışma kampları. Cumhuriyetimiz en radikal yazarlarına fanus geçirdi: Nâzım Hikmet, Oğuz Atay, Leylâ Erbil. Coca-Cola'lı, home computer'lı, sekiz silindirli Amerika tek dehâsını hazmedemedi: Orson Welles'i durmadan nükseden bir çıban sandı, oysa dinlenen bir yanardağıdı.

Aslında Amerikalılara hak vermemek elde değil: Rüştiğini yeni ispat etmiş bir çocuk, tek bir radyo programıyla hepsini sokağa dökmüş ve toplumsal paranoyanın varlığını somutlayabilmişse, onu frenlemek gerekirdi. Üstelik bir fırsat daha verildi kendisine: Onu da kötüye kullanıp sinema tarihinin en iyi filmini yaptı: 1949.

Yaygın kanı, ehlileşmiş olmasa bile, Orson Welles'in bir daha do-ruklarda gezmediği yolundadır. Eleştirmenlere, sinema tarihçilerine bakılacak olursa: Yönetmen olarak bir daha «Yurttaş Kane»in hizasına ulaşamamış, oyuncu olarak 'gövdesini gezdirmiş', tiyatrodaki ve televizyonda biraz 'muppet show'laşmış, kısacası, Swift'in deyiimiyle «bir sabun gibi ufalarak» sürdürmüştür hayatını.

Yaygın kanıları pek sevmem ben, onun için de bu filmin «öteki» seyircilerindenim. Tiyatro çalışmalarını, radyo ve televizyon izlencelerini uzaktan olsun tanıyamadım gerçi, ama 1950 sonrasında yönettiği ve oynadığı filimleri gördüm, yazılarını ve söyleşi metinlerini okudum, şarkısını dinledim: Orson Welles taşkın bir beyin, müthiş bir surat ve alabilmişine *estetik* bir gövde olmanın dışında, biricik bir ruhtu.

«Othello»yu, özellikle de «Dava»yu düşünüyorum: Sinemada en zor-



lu olanı, uyarlamayı, inanılmayacak bir boyutta gerçekleştirdiğine, Kafka'yı da Shakespeare gibi sinemalaştığına inanıyorum, kim ne derse desin. Jeanne Moreau ile Anthony Perkins'in bir bavulla yanyana yamaca tırmandıkları o «sinema tarihinin en uzun yan kaydırması»nın oluşturduğu sahne, mahkeme kapıları ve salonu, K.'nın çalıştığı büronun estetik iskeleti, ressamın atölyesine çıkan merdivenin tahta basamaklarının arasından sızan tehdit edici huzmeler, bir odada kısırılmış 'bekleyen' Akim Tamiroff, hepsinin ötesinde de kendisi: Profilden muhteşem Welles. Bir dışavurumcu sinema güldestesi. Bundan da fazla: Son çeyrek yüzyılın en iyi anlatılmış filmlerinden biri, tekrarlıyorum: Kim ne derse desin.

Sinema, bir yanıyla da aile albümümüzdür. Eskiden insanlar ne yaparlarmış bilmiyorum ama biz filim seyrediyoruz durmadan: Ortalama iki bin filim, kırk bin oyuncu, bir ömrün tam altı ayı geçiyor ekran önünde. Sevdalılar için çok daha yüksek rakkamlar. Kimler yer alıyor bu albümde? Bir aileden kaç kuşak, kaç hısım, hangi çevrelerden ve yaş dilimlerinden kaç tanış, arkadaş, sevgili, dost? Önden ve profilden vesikalık fotoğraflar, boy fotoğrafları. Objektife bakıyorlar, bakmıyor-muş gibi yapıyorlar, onun farkında değiller - seyrek de olsa: Objektif onların farkında değil.

Orson Welles bu ailenin delifişek, serseri mayın, kalender abdal bir üyesidir. Hiçbirimizin görmediği ülkelerden göndermiş olduğu fotoğrafları var albümümüzde. Objektifin arkasındaymış, önündeymiş uzun uzadıya bir önemi yoktu onun için nerede durduğunun: Biliyordu ki göz'dü o, gözümüzün ta kendisi: *Görüyorum, öyleyse varım*. Bizden sonrakilerin en fazla merak edeceği insanlardan biri olacak Orson Welles: Kimdi, nasıl yaptı yaptıklarını, neden yaptıklarını yapması istenmedi - bunu Amerikalılar bile anlayacak.

---

... Ve Sinema  
Kitap 2, Mart 1986

---



## Sineması ve cüssesiyle: Orson Welles

JUAN COBOS  
JUAN ANTONIO PRUNEDA  
MIGUEL RUBÍO  
Türkçesi : NURAY YAŞAR  
ILKER YAŞAR

— *Dava'da, (The Trial) gücün kötüye kullanılmasına karşı ciddi bir eleştiri yapmışa benziyorsunuz; en azından bu unsur daha fazla be-  
lirginlik kazanıyor: Perkins bir çeşit Prométhé görünüşünde.*

— Aynı zamanda küçük bir bürokrattır da. Onu suçlu olarak görü-  
yorum.

— *Neden suçlu olduğunu söylüyorsunuz?*

— Kim bilir. Perkins kötülüğü temsil eden birşeye ait ve aynı za-  
manda kötülüğe bağlı biri. Kendisine yöneltilen kınama, ayıplama ve  
azarlamadan sorumlu değil, ama aynı zamanda suçlu da. Suçlu bir top-  
lama ait ve onunla işbirliği yapmakta. Sonuç olarak, ben bir Kafka tak-  
litçisi değilim.

— *Joseph K. mücadele etmek zorunda mı?*

— Mücadele etmiyor, belki mücadele etmek zorunda kalacaktı fakat  
filimde tavrı almadım. K. sürekli işbirliği yapıyor, Kafka'nın kitabında  
da bu böyle. Ben, sadece sonunda acımasız, taş yürekli cellatlara mey-  
dan okumasına izin verdim.

— *Bu senaryonun değişik bir sonla biten başka bir yorumu daha  
var: Orada K cellatların hançer darbesi altında ölüyordu.*

— Bu son benim hoşuma gitmedi. Bunun Hitler'den önceki dönem-  
de bir yahudi tarafından yazılmış baleye ait olduğunu sanıyorum. Altı  
milyon yahudinin ölümünden sonra, Kafka böyle bir final yazamazdı.  
Bana öyle geliyor ki, bu son, Auschwitz'den önceye ait. Benim koydu-



ğum sonun çok iyi olduğunu söylemek istemiyorum, ama bu tek çözüm yoluydu. Birkaç dakikalığına bile olsa bu bölümü büyük bir hızla geçmek zorundaydım.

— *Eserinizin değişmez öğelerinden biri de bu özgürlük savaşı ve kişisel savunma.*

— Bu bir onur savaşıdır. Günümüzün umutsuzluktan söz eden sanat eserleri, romanları ve filmleriyle aynı fikirde değilim. Bir sanatçının toplam umutsuzluğu konu olarak seçebileceğini düşünemiyorum : Biz günlük hayata çok yakınız. Bu tür konular ancak, yaşam daha az tehlikeli ve daha kabul edilebilir olduğu zamanlar kullanılabilir.

— *Dava'nın sinemaya uyarlanmış şeklinde temel bir değişiklik var; Kafka'nın kitabında K'nın kişiliği filmdekinden daha pasifti.*

— Gerçekten de onu daha hareketli hale soktum. Hareketsiz, durgun kişilerin drama elverişli olmadığına inanıyorum. Antonioni'ye karşı değilim, ama kişisel dram anlayışında, kişiliklerin belirli birşeyler yapması gerekir.

— *Dava eski bir tasarı mıydı?*

— Bu romandan iyi bir film yapılabileceğini düşünmüştüm. Ama kendim yapmayı aklıma getirmemiştim. Bir gün tanımadığım biri geldi ve Fransa'da yapılacak bir film için finansman bulabileceğini söyledi. 15 filmlik bir liste vererek seçimi bana bıraktı. Bu listeden en iyisi olacağına inandığımı seçtim : Dava. Benim yazdığım bir hikayeyi film yapamayacağıma göre Kafka'yı seçtim.

— *Gerçekten yapmak istediğiniz filmler hangileri?*

— Benimkiler. Benim yazdığım senaryolarla dolu bir çok çekmece var.

— *Dava'da Antony Perkins kendisiyle konuşurken, Katina Paxinou'nun bavulunu hazırladığı sahne, Brecht'in Saygı adlı eserinden alınma değil mi?*

— O oyunu hiç seyretmedim. Bu on dakika süren uzun bir sahnedir. Bu sahneyi Paris'teki galadan önce çıkarttırdım. Tekrar düzene koymayı düşünüyorduk ki son anda kısaltmaya karar verdik. Sanırım, birşeyler iyi olmamıştı. Nedenini bilmiyorum, ama başarılı bir sahne olmadı. Bu sahnenin konusu, insanın karar verme ve davranışlarını istediği gibi yönetme gücünün perdeye yansıtılmasıydı. Kara mizah havası taşıyordu, bu da benim Don Quichotte'ta olduğu gibi dövüşatımdı. Bilirsiniz onun atı da makinelere karşı savaşır ve özgürlükten yanadır.

— *Gardiyan, kapı vs... ile sonunda Joseph K'nın diapoziitleri görmesi sizin getirdiğiniz bir yorum mu?*

— Hikayenin filmdeki şekliyle anlatılması teknik sorunlarla ilgili. Kitapta olduğu gibi anlatılsaydı seyirci uyurdu. Bu yüzden, olayı önce filmin başında anlattım ve sonunda da bir daha bu konuya dönme ihtiyacı



yacı duymadım. Filmin akışı öykünün o ana anlatılmasını ve bunun da birkaç saniye içinde yapılmasını gösteriyordu. Ama bu konuda kendimi savunmam söz konusu değil.

— *Dava'dan övgü ile sözeden bir sinema eleştirisinde kendinizi tekrarladığınız iddia ediyor.*

— Doğru. Kendimi tekrarlıyorum. İnanıyorum ki bunu hepimiz yapıyoruz. Her zaman belirli bazı unsurlardan hareket ediyoruz. Bundan nasıl kaçınabiliriz? Bir aktörün her zaman aynı perdeden çıkan bir sesi vardır ve sonuçta kendini tekrarlar. Bu şarkıcılar ve ressamlar için de sözkonusudur. Her zaman geçmişinizden geri gelen ve tekrarlanan birşeyler vardır, çünkü bunlar kişiliğinizin, uslubunuzun parçalarıdır. Böyle olmasaydı çözümlenmesi mümkün olmayan karışık bir kişilik çıkacaktı ortaya.

Kendimi tekrarlamak gibi bir amacımı yok. Ama çalışmalarım da geçmişte yaptıklarımın izlenimler ve etkileşimler mutlaka vardır. *Dava* bu ana kadar yaptığım filmlerin en iyisi. Yorgun olmadıkça insan kendini tekrarlamıyor ve yorgun da değilim. Hiçbir zaman bu filmi yaparkenki kadar mutlu olmamıştım.

— *Anthony Perkins'in filmdeki uzun koşusunu nasıl çektiniz?*

— Uzun bir platformla çektik. Kamerayı da döner bir koltuğun üzerine oturttuk.

— *Ama çekimde korkunç bir sürat vardı?*

— Evet, bir Yugoslav atlet vardı ve kamerayı istenilen yere istenilen zamanda ulaştırıyordu.

## GÖRSEL SAPLANTI

— *Eserlerinizde şaşırtıcı olan, gerçekleştirmenin ortaya koyduğu sorunları çözümlenmek için gösterilen sürekli çabadır...*

— Sinema henüz çok genç. Konu bulmak için zorlanmak çok gülünç geliyor bana. Keşke daha fazla film yapabilseydim...!

*Dava'nın başına neler geldi biliyor musunuz? Paris'ten Yugoslavya'ya hareket etmeden iki hafta önce bir sürpriz yaşadık. Yapımcımızın daha önce de Yugoslavya'da bir film çektiğini, borçlarını ödemediğini, bu nedenle de bizim Yugoslavya'da bir tek dekor bile kurmamızın sözkonusu olmadığını öğrendik. Metruk garın bu filmde kullanılmasının sebebi de bu. Çekime başlamadan önce düşündüklerimi, filmi bitirdikten sonra gerçekleştiremediğimi gördüm. Herşey film çekimi sırasında son dakikada bulundu, yaratıldı. Kısacası film dekor yokluğuna dayandırılarak gerçekleştirildi. Filme getirilen eleştiriler özellikle gözden çıkarılmış, metruk tren garından kaynaklanıyordu. Dekordaki bu büyüklük, azamet eleştirilerin odak noktası oldu. Genel mekan olarak burayı seç-*



Chimes of Midnight : Keith Baxter ve Orson Welles

mem eleştirilerin temelini oluşturmuş bir tren istasyonu, dev bir kütle!

Gerçekleştirmeyi düşünürken dekor aşamalı olarak ortadan kaybolacaktı. Gerçekçi unsurların sayısı sahnedeki sahneye gitgide artarak azalmak, eksilmek zorundaydı. Boş bir mekanda, sahne yok olurken toplum ortaya çıkacaktı.

— Kamera ve oyuncuların ortak hareketlerinin sonucunda filmle-  
riniz çok başarılı ve güzel...

— Burada görsel bir saplantı var. Filmlemlerimi düşünürken onların bir devamlılık ekseninde olmayıp, daha çok bir arayış üzerine kurulduğuna inanıyorum. Birşey arıyorsak labirent en gözde mekandır. Niçin olduğunu bilmiyorum, ama filmlemlerimin büyük bir kısmı fiziksel bir arayış üzerine kurulmuştur.

— Yapıtlarınız için çok düşünüyorsunuz...

— Asla deneme ile edinilen ve olaylardan çıkarılan (aposteriori) bir olgu değil. Filmlemleri hazırlarken üstünde uzun uzun düşünüyor ve çok büyük çapta ön hazırlık yapıyorum. Çekime başlarken de filmin en kolay anlaşılır kısmını en başa koyuyorum. Sinemanın çekici ve tiyatroya üstünlük sağlayan yanı, hem kendine egemen olabilmek hem de kendini zenginleştirebilmek. Hiçbir yerden gelmeyen bir yaşam sunuyor bize. Sinema her zaman yeni birşeylerin keşfedilmesini sağlamak zorunda. Esasen sinemanın şiirsel olması gerektiğine inanıyor, bu nedenle hazırlık sırasında değil, ama çekim sırasında, dramatik süreci veya anlatım sürecini geciktiren şiirsel bir sürece dalmayı deniyorum. Gerçekte ben bir fikir adamıyım; ve ahlakçı olmaktan çok, fikir adamı olmanın avantajını kullanıyorum.

## MEZARLIKLA EŞDEGERDE

— Melodramdan uzaklaşmış bir trajedi biçimi olabileceğine inanıyor musunuz?

— Evet, ama çok zor. Anglosakson geleneklerine bağlı herhangi bir yazar için çok zor. Shakespeare bu noktaya hiç varamadı. Ulaşılabilir, ama bugüne kadar kimse başaramadı. Benim kültür geleneğimde trajedi melodramdan kaçamaz. Daima trajik unsurlardan, hatta trajedinin büyüklüğünden yararlanıyoruz. Ama melodram her zaman evrensel anglosakson kültürüne bağlıdır. Bu konuda hiç kuşku yok.

— Filmlemlerimize başlamadan önce düşündüklerinizle —yapımcılar ya da çeşitli nedenlerden ötürü— yaptıklarınızın birbirlerine hiç benzemediği doğru mu?

— Hayır, gerçekte benim yaratımımı içeren şeyi değiştiriyorum demem gerekir. Başta, filmin son görünümünü, az ya da çok belirleyecek





temel bir düşüncem var. Fakat filmi çekimi sırasında her gün, her an, güneşin durumu, oyuncunun gözleri bulduğum bir ifade beni ilk tasarladıklarımın saptırıyor, değişikliğe zorluyor. Film hazırlıyorum tabii, ancak ille de hazırladığımı aynen çekeceğim diye bir kaygım yok. Ön hazırlık yapmamın amacı beni film çekiminde özgür bırakmasıdır. Kendi tarzımda çalışabilmem için: Filmin en küçük parçalarını ve sonuçta ne vereceklerini düşünmem gerek. Beni düş kırıklığına uğratan kısımlar da var. Bazı bölümleri yeterli şekilde tasarlamamış olduğum gibi, hangi sözcüğü kullanacağımı da bilemiyorum. Bir film yapmaktan bahsettiğim zaman görkemli sözcükler kullanmaktan korkuyorum. Yüksek düzeyli bir yoğunluğu, 30 saniye veya 2 saat içinde yarattığım bir dünyada kullanıyorum; bu nedenle de filmi yaparken geceleri uyumakta çok büyük zorluk çekiyorum. Film kafamı çok kurcaladığı için değil, ama bu dünyanın, gözlerimi kapattığım anda kaybolmayacak bir gerçekliği var benim için. Korkunç bir duygu yoğunluğu taşıyor. Film bir site krallığında geçiyorsa, bu siteyi şu anda çevremi gördüğümden daha yoğun bir duyguyla yaşıyorum. Tıpkı ölümler, mezarlar gibi. Dünyada öyle yerler vardır ki oralarda film çevirdiğim için buralar bana kadavra gibi gelir; buraları benim için tamamen bitmiştir. Jean Renoir'ın bu konuyla ilgisi olabilecek bir sözü vardır. Der ki: «*Van Gogh tarafından çizilmiş buğday tarlasında çalışan insanların resimlerini hatırlayalım. Bunlar belki de gerçek bir buğday tarlasından daha coşku vericidir.*» Sanatın gerçeği aştığını hatırlamak çok önemlidir. Bu nedenle de Renoir'ın eserlerini çok beğenirim. Benim filmlerimden hoşlanmamasına karşın, Renoir'ın filmlerine büyük hayranlık duyarım. İkimiz çok iyi arkadaşız ve gerçekte onun filmlerini sevmeme neden olan şeyin, benim filmlerimi Renoir'a sevdirememesine üzülüyorum. Filmleri hoşuma gidiyor çünkü yazarlarda olan şiirsel bir gerçeklik, otantik bir duygusallık var. Filmin teknik bir başarı olup olmadığı olayına hiç önem vermiyorum: Bu tür bir duygusallıktan yoksun filmlerin teknik veya estetik açıdan üstünlükleri söz konusu olamaz. Fakat sinema gerçekte şiirsel bir anlayıştır ve Renoir da sayılı şairlerdendir. Ford gibi kendine ait bir tarzı vardır. Ford'a gelince o bir şair, bir soytarıdır.

### KEŞFETME SORUMLULUĞU

— Ford ve Renoir'ı bir yana bırakırsak hayran olduğunuz diğer sinemacılar...

— Her zaman aynı kişiler. Bu noktada kendime özgü bir nitelik taşıyorum. Hepsinden daha çok hoşuma giden ise Griffith. Sinema tarihinin en iyi sahne yönetmeni olduğuna inanıyorum. En iyisi, Eisenstein'a hayranım, ama Eisenstein'dan daha iyi.

— *Sinemaya atılmadan önce Eisenstein'dan aldığınız mektup hangi konuyla ilgiliydi?*

— *Korkunç İvan hakkında.*

— *Bildiğim kadarıyla onun filminin Michael Curtiz'nkine benzediğini söylüyordunuz.*

— *Hayır. Konuyu açıklayayım. Korkunç İvan üzerine bir gazetede eleştiri yazdım. Bu yazımdan sonra Eisenstein'dan bir mektup aldım. Rusya'dan gelen mektup 40 sayfadan ibaretti. Bu mektubu hemen yanıtladım. Böylece mektupla başlayan ilişki arkadaşlığa dönüştü. Ama Curtiz ile Eisenstein arasında bir paralellik olduğunu söylemedim. Bu doğru değil. Fakat Korkunç İvan'ın bu büyük sinemacının en kötü filmi olduğu da gerçek.*

İsimsiz sinemacıları gözönüne alarak değil Eisenstein'in büyüklüğünü kabul ederek bu eleştiri yapıyorum. Sahneye koyduğu dram herşeyden önce siyasal. Olmuyor, çünkü anlatmak istemediği bir öyküyü anlatmak için zorluyor kendini. Bana göre Eisenstein bu çağın filmlerinin sinemacısı değil.

Sanırım bir başka devri incelemelerinden ötürü, Rusların daha akademik görünmeye aşırı eğilimleri var. Bu nedenle de akademisyen ve söz bilimcisi oluyorlar.

— *Filmlerinizde gerçek mekana değer verilmiyor gibi bir hava var: sanki bu sizi hiç ilgilendirmiyor.*

— İşlerliğe geçirmedığım olaylardan, hoşlanmadığım anlamı çıkarılmamalı. Bir başka deyişle, kullanmadığım bir sürü sinema terimi var, ama bunun nedeni onlara karşı olmam değil. Bana öyle geliyor ki tecrübelerimi kazandığım alan çok az tanınmıyor ve benim görevim de o alanı keşfetmektir. Bu demek değildir ki ben en iyiyim ya da kameraya oranla normal mekan kavramını dışlıyorum. Anlatım alanını oyuncunun kendisinin keşfetmesi gerektiğini düşünüyorum.

Gerçekte sinema, ortaya çıkartılmış bir kaç küçük yapıt dışında otuz yıldan bu yana gelişme göstermedi. Tek değişiklik filmlerin konularında oldu. Geleceğe yönelik, duyarlı, yeni konular keşfeden yönetmenler olduğunu görüyorum, fakat biçim, anlatım şekline değişiklik getirecek kimse yok. Öyle görünüyor ki bu kimseyi de ilgilendirmiyor. Biçime gelince, hepsi birbirine benziyor.

## FİLMİN ÖZÜ

— *Çok hızlı çalışmak zorundasınız. 25 yıllık sinema yaşamınızda 10 film yaptınız, 30 kadar yorumladınız, televizyon için, çok uzun olan, bir seri program hazırladınız, tiyatrodan oynadınız ve yönettiniz,*

başka filmler için yorumlar yazdım ve üstüne üstlük 30 senaryonuz var. Bunlardan her biri sizden daha fazla para kazandı.

— Bunlardan bazıları SİNEMATEK TV'den daha fazla zamanımı aldı. Bazıları için ise 2 yıl gibi bir zaman gerekti. Ama sürekli değil, zaman zaman birinden diğerine geçerek aynı anda birkaç çalışma üstünde duruyorum. Ama bir gerçek var ki çok hızlı yazıyorum.

— *Diyaloglarla birlikte tamamını mı yazıyorsunuz?*

— Her zaman işe önce diyaloglarla başlıyorum. Diyaloglardan önce olayın akışının yazılmasına nasıl cesaret ediliyor anlamıyorum. Bu size garip gelebilir. Teoride, sinemada söz ikinci plandadır. Benim çalışmalarımındaki sır, herşeyin diyalog üzerine kurulmuş olmasıdır. Sessiz sinema yapmıyorum, işe kişiliklerin söylemek istedikleri ile başlamak zorundayım. Ne yaptıklarını görmeden önce ne söylediklerini bilmek zorundayım.

— *Bununla birlikte filmlerinizin temelini görüntü oluşturuyor.*

— Evet, fakat buraya salt görüntüleri oluşturmak için baz olarak alınan sözcüklerle gelemedim. Sonuçta görüntüleri oluşturan unsurlar ortaya çıktıktan sonra sözcükler anlamsız hale geliyor. Bunun en klasik örneği *Lady From Shanghai*'di. Akvaryum sahnesi söylenenleri duymayan için çok etkileyiciydi. Bu da filmin özü denilen şeydi. Daha önce söylendiği gibi konu çok sıkıcıydı: «*Seyretmek için güzel birşeyler gerekli*». Kuşkusuz sahne çok güzeldi. Filmin ilk on dakikası hiç hoşuma gitmedi. Düşündüğüm zaman o filmi yaptığımı inanmıyorum. Herhangi bir Hollywood filmine benziyor.

Sanırım, *Lady From Shanghai*'in öyküsünü biliyorsunuz. Seksen Günde Devrialem oyununun sahnelenmesi üzerinde çalışıyordum. Bunun gerçekte Mike Todd tarafından yapılması gerekiyordu. Fakat bugün yarın derken, gerçekleşmedi ve yıkıma uğradı. Ben de kendimi Boston'da buldum. Üstelik 50.000 dolar tuttuğu için gardan kostümlemlerimi bile almadım. Bu para olmadan galayı gerçekleştiremezdik. Rita'dan ayrıldığı zaman hiç konuşmamıştık. Onunla bir film yapmayı hiç düşünmüyordum. Harry Cohn ile bir Boston konuşması yapmak istedim. Columbia'nın Hollywood'da bulunan yöneticisine dedim ki: «*Size göre olağanüstü bir öyküm var. Bana bir saat içinde 50.000 dolar gönderirseniz kontratı imzalayacağım.*» Cohn hangi öykü diye sordu. Tiyatronun gişesinden telefon ediyordum. Yanımdaki küçük bir masada, küçük küçük kitaplar duruyordu. O'na *Lady From Shanghai*, dedim. Romanı satın al film yapacağım diyerek telefonu kapadım. Bir saat sonra para elimdeydi. Daha sonra kitabı okudum, korkunçtu. Hızla bir hikaye yazmaya koyuldum. Çok küçük bir bütçeyle ve 6 haftalık çekimle filmi yapmak üzere Hollywood'a geldim. Fakat tiyatrom için daha fazla paraya ihtiyacım vardı. Cohn bu filmi neden Rita ile çekmediğini sordu. Ayrıca



bunun Rita'nın çok hoşuna gideceğini söyledi. Kendisine filmdeki kişiliğin antipatik ve cinayet işleyen bir karakter olduğunu ve bu rolün halk tarafından bir yıldız olarak kabul edilmesini istediğini imajına ters düşeceğini anlatmaya çalıştım. Rita bu filmi yapmak için diretti. Böylece 350.000 dolara mal olacak film 2 milyona çıktı. Rita bu filmde iyi bir işbirliği yaptı. Bu da filmi seyrettiği zaman Cohn'u korkuttu.

— Oyuncularla nasıl çalışırsınız?

— Kendilerine fazla özgürlük veririm. Fakat aynı zamanda kesinlik duygusunu da aşılarım. Bu garip bir bileşimdir. Başka bir deyişle fiziksel olarak ve kendilerini geliştirebilecek şekilde bir bale açıklığı ortaya koyarım. Fakat kendi oyun tarzları, düşünceleri benimkiler kadar geçerlidir. Kamera çalışmaya başladığı anda görüntü kararını veririm. O zaman herşey daha sağlıklı hazırlanmış oluyor. Oyuncularla büyük bir serbestlik içinde çalışırım.

## SANATIN UMUTSUZLUĞU

— *Sitiliniz çok dinamik...*

— Sinemanın dinamik olması gerektiğine inanıyorum. Aynı zamanda her sanatçının kendi tarzını koruması gerektiğini düşünüyorum. Benim için sinema perdeye aktarılmış gerçek bir yaşam dilimidir. Bir çerçeve değildir. Sinemada olduğu gibi perdede de hareket olmalıdır. Bu nedenledir ki bazı yönetmenlerle aynı fikirde değilim. Onlar statik sinemadan hoşlanıyorlar. Bana göre bunlar ölü görüntülerdir. Arkamda projektörün sesini işitebiliyorum ve yollarda uzun yürüyüşleri gördüğüm zaman yönetmenin sesini duyuyorum: «Kesin!»

Oyuncularının ve kamerasının yerini fazla değiştirmeyen ve buna inanan tek yönetmen John Ford'dur. Filmlerinde bana hep az hareket varmış izlenimini verir. Diğerleri ise, hep sanat yaptıklarını düşündürürler. Bu arada yapmaları gereken dramdır ve dram hayat dolu olmalıdır. Bana göre sinema edebi değil, dramatik bir alandır...

— *Bu yüzden de sahneye koyduğunuz eserler canlı: Oyuncu ve kamera gibi iki hareketin karşılaşması, burada modern yaşamın tedirginliğini yansıtıyorsunuz.*

— Sanırım bu benim dünya görüşüme dayanıyor: Dünya görüşüm bir şaşkınlığı, kararsızlığı, durgun olmayan bir şeyi yansıtıyor. Bu hareket ve gerilim karışımı. bizim yaşadığımız yaşamdır. Sinema bunu anlatmak, bunu vermek zorundadır. Sinema bir sanat eseri olmaya başladığından itibaren, herşeyden önce, edebi bir anlatımın yordakçısı olmaktan çok, film olmalıdır.

— Herman G. Weinberg, Mr. Arkadin'le konuşurken şöyle diyordu : «Orson Welles'in filmlerinde, seyircinin koltuğunun arkasına yaslanıp rahatlamasına izin verilmez. Tersine filmin her saniyesinde yenilenen bir duyguyla, filmin çözümlene noktasına gelmesi ve olayı çözümlemek için en azından yarı yolu katetmesi gerekir.»

— Benim bütün filmlerim böyledir. Bazı usta sinemacılar vardır, herşeyi çok açık ve açıklayıcı bir şekilde ortaya koyarlar ve filmlerini kapsayan görsel güce karşın, hiçbir çaba göstermeden izlenebilirler. Burada ben sadece anlatımı duyabiliyorum. Filmlerim de gördüğüm kadarıyla, seyircide çok özel bir ilgi uyandırabiliyorum. Bu ilgi olmazsa seyirci kaybediyor.

— *Lady From Shanghai* bir başka yapımcı tarafından da gerçekleştirilmiş ve cinsel sorunlar üzerine merkezleştirilmişti...

— Bir başka yapımcı bunu daha açık bir şekilde sahneye koymuştu demek istiyorsunuz. Seksi, çiğ bir şekilde göstermekten hoşlanmıyorum. Ahlakî açıdan değil, sadece ilkelere aşırı bağlılıktan. Benim karşı koyuşum tamamiyle estetik düzenden ötürüdür. Düşünceme göre, perdeye yansıtılması hiç mümkün olmayan şeyler vardır: Bunlardan biri cinsel bir hareketin gerçekçi sergilemesidir ki başka bir şekli üstü kapalı olarak geçilebilir. Bir diğeri de tanrıya dua etmektir. Hiçbir aktör veya aktrisin cinsel sahneye yatkın olduğunu düşünemiyorum, ayrıca yine hiçbir oyuncunun bana, dua ediyor izlenimini verebileceğine de inanmıyorum. Bunlar bana göre beyaz perdenin, projektörün, bir sürü teknisyenin ve «*Tamam kesin*» diyen bir yönetmenin varlığını kaldıramayacak iki şeydir. Bu sahnelerin mistik bir davranış içinde ve spotların ışığı altında hazırlandığını düşünüyorum da...

Buna karşın yine de bir film gördüğümde yanılıyorum. Film çekerken kendi tarzımda birşeyler düşünüyorum: Karşımdaki insanı daha büyük ilgiyle filmi seyretmeye zorlamak için bütün bilgimi kullanıyorum ve perdede oynayan şeyi düşünmesini istiyorum; bu da perdede gerçek bir dünya yaratmak demektir. Bu dünyada ben bir kişiliğin dramatik görüntüsünü sergiliyorum... Yoksa, film ölü olur. Perdede olan gölgelerin dışında birşey değildir. Bu da sözcüklerden daha ölüdür.

## İŞİN EĞLENDİRİCİ YANI

— *Komediyi sever misiniz?*

— Sinema için en az beş komedi senaryosu yazdım, tiyatrodan dramlardan fazla komedilerim vardır. Komedi beni heyecandırıyor, fakat senaryolarımı film yapacak bir yapımcı bulmayı hiç düşünmedim.

En iyi eserlerimden bir tanesi, televizyon için yaptığım bir komedi idi. Örneğin, Hawks'ın komedilerini çok seviyorum. Filmlerinden birinin yirmibeş dakikalık bir bölümünü ben yazdım. Adı «I Was a Male War Bride» (Ben Erkekler Savaşının Bir Geliniyim) idi. Senarist hastalanınca, filmin yaklaşık üçte birini ben yazdım.

— *Film yapmak üzere komedi senaryoları yazdınız mı?*

— Sanırım komedilerimin en iyisi «Opération Cinderella» (Sindere'lla Operasyonu) idi. Küçük bir İtalyan kasabasının bir Hollywood Şirketi tarafından işgalini anlatıyordu (Kasaba önce Zebaniler, Mağripliler, Normandiyalılar tarafından sırasıyla işgal ediliyor ve daha sonra son savaşta Almanlar, İngilizler ve Amerikalılar işgal ediyor). Bu yeni işgal türü tam anlamıyla askeri operasyon şeklinde geliyor. Filmin çekimi sırasında kasaba halkı tamamiyle değişiyor. Kaba güldürü türü bir eser. Bunu komedi filmi yapmayı çok istiyorum.

Bazı yönlerden, Don Quichotte (Don Kışot) bir komedir, bütün filmlerime komedi unsurları koyarım fakat —bu zayıflığımı size açıklamaktan üzüntü duyuyorum— bu unsurlar sadece Amerikalıların anlayacağı tarzdan. Başka ülkelerin seyircileri için ise sıradan şeylerdir. Öyle sahneler var ki başka ülkelerde seyredildiği zaman küçük bir tebessüme bile neden olmazken, Amerikalıları kahkahaya boğuyor. *Dava* bu tür unsurlarla doludur, fakat filmin komik yönünü sadece Amerikalılar anlayabilir. Orada benim ulusal yanım bulunuyor. Benim kaba güldürüm yeterli bir evrenselliği kapsamaz. Oyuncularla aramızda en fazla tartışma konusu olan olay, gerçek anlamda komedi yapılmış sahneleri 5 dakikada drama çevirmemdir. Bu benim çalışma sistemim: bir şeyin komik yönünü gösterip, son ana kadar üzüntülü yönünü saklamak.

— *Monsieur Verdoux* konusunu Chaplin'e sattığınız zaman neler oldu?

— *Monsieur Verdoux* nedeniyle Chaplin ile hiçbir zaman tartışmadım. Şimdi bu konuyu benden satın almadığını ileri sürmesi ise canımı sıkıyor. Chaplin oyuncu olarak çok iyi, olağanüstü. Ama komedi filmlerinde Buster Keaton'u, Chaplin'e tercih ederim. Keaton yalnız iyi bir oyuncu değil aynı zamanda Chaplin'in olamadığı kadar da iyi bir yönetmen. Keaton'un her zaman inanılmayacak, masal gibi yeni fikirleri vardır. *Limelight*'ta (Sahne Işıkları) ikisi arasında kuramsal olarak 10 dakika süren bir sahne vardı. Chaplin çok iyi Keaton ise olağanüstü idi. Kendi bütünlüğü içinde Chaplin sahneyi böldü, çünkü sahneyi tamamiyle idare edenin hangisi olduğunu anlamıştı.

— *Çalışmalarınızla Beckett, Ionesco ve diğerleri gibi modern tiyatronun bazı yazarları arasında bir yakınlık var. Théâtre de Rupture (Kopma tiyatrosu) deniyor.*



— Belki, fakat bunların arasından İonesco'yu eleyeceğim, çünkü ondan hoşlanmıyorum. Loriot'u (Gergedan) yönettiğim sırada, Laurence Olivier ile birlikte eseri her gün tekrarlarken, biraz hoşlanmıştım. İçinde hiçbir şey olmadığını düşünüyorum. Hiç bir şey... Bu tiyatro mimik ağırlıklı tiplerden geliyor. Bazı çağların sanat tiplerinden geliyor. Benim filimlerimdeki dünyadan kopya edilmişti hepsi. Bu tiyatroyu oluşturan şeyler benim sinemamı da oluşturuyordu. Bu tiyatro olmasa benim sinemam olmaz. Ya da benim sinemam olmadan bu tiyatro olmazdı. Bu zamanımızda olan bir çizgi. Bağlantıları buradan geliyor.

## VELASQUEZ VE DOSTOYEVSKI

— İki sanatçı tipi var. Örneğin Velasquez ve Goya; biri çerçeveden ayrılıyor diğeri ise çerçevenin içinde yer alıyor; öte yandan Van Gogh ve Cézanne var.

— Ne demek istediğinizi anlıyorum. Bu çok açık.

— Goya'nın tarafında yer alıyorsunuz gibi geldi bize.

— Hiç şüphesiz. Fakat Velasquez'i daha fazla tercih ederim. Sanatçılık açısından ikisi arasında mukayese mümkün değildir. Cézanne'ı Van Gogh'a tercih ettiğim gibi.

— Ya Tolstoy ve Dostoyevski

— Tolstoy'u tercih ederim.

— Fakat sanatçılık açısından?

— Sanatçı olarak da. Fakat zevklerime hitap ettiği için bağlı değilim. Ne yaptığımı biliyorum. Onu başka eserlerde gördüğüm zaman daha az ilgileniyorum. Bana az benzeyen şeyler daha fazla ilgimi çeker. Bençe Velasquez ressamların Shakespeare'dir. Bu arada belirtiyim benim çalışma tarzımla hiçbir ortak yönü yoktur.

— Modern sinema diye adlandırılan olay hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Bazı genç Fransız sinemacılarını İtalyanlardan daha çok beğeniyorum.

— *L'année dernière à Marienbad*'ı (*Marienbad'ın Geçen Yılı*) beğendiniz mi?

— Hayır. Bu filmin sizin hoşunuza gittiğini biliyorum. Ama benim değil. Dördüncü bobine kadar sabrettim ve sonra koşarak gittim. Bu bana *Vogue Magazine*'i hatırlatıyordu.

— Sinemanın gelişimini nasıl görüyorsunuz?

— Görmüyorum. Sinemada az ilerledik. İki çeşit yazar vardır; birincisi ilginç her şeyi okuyan yazarlar. Bu tür yazarlar bu konuda gazete makaleleri yazar ve diğerleri ile mektuplaşırlar; diğer tür ise çağ-



daşlarını hiç okumaz, ben bu ikinci düzendir. Çok az sinemaya gidiyorum, sevmediğim için değil. Hoslanmadığım için de değil, zevk almadığım için. Filmlere aktarılanların çok azınca yapıtlar olmadığını düşünüyorum. İyi olduklarını bildiğim fakat kaldıramayacağım eserler var.

— *Crime et Châtiment'i (Suç ve Ceza) çevireceğiniz söyleniyordu. Bu projeye ne oldu?*

— Bu filmi gerçekleştirmem istendi. Bunu düşündüm, kitabı çok sevdim. Fakat sonunda hiçbir şey yapamayacağıma karar verdim. Bunu görüntüleme düşüncesi hiç hoşuma gitmedi. Demek istediğim konunun seviyeme uygun olmaması değil. Sadece yeni hiç bir şey getiremeyeceğimi düşündüm. Ona görüntü ve oyuncuların başka hiçbir şey vermezdim. Bundan başka bir şey yapamadığım zamanlar da sinema beni ilgilendirmiyor.

Herşey bir yana bunun zor bir eser olduğunu düşündüm. Çünkü bana göre kendi zamanının ve ülkesinin dışında tamamıyla anlaşılır değildi. Adamın ve polislin psikolojisi Ruslara ve özellikle de 19 yy. Ruslarına aitti ve onun dışında bulunamazdı; bu nedenle halkın filmi gerektiği gibi izleyemeyeceğine inandım.

## SİNEMANIN KARŞITI

— *Dostoyevski'de bir adalet araştırmacısı vardı. Sizininkine çok yakın olan bir dünya araştırmacısı.*

— Belki çok yakın. Benim yaklaşımım biraz daha sınırlı olurdu. Yapabileceğim tek şey yönetmektir, yazardan çok bir yorumcu gibi, duygularımı ifade ettiğim gibi, filmler yapmayı seviyorum. Kafka'nın Dav'a'daki görüşlerini paylaşmıyorum. İyi bir yazar olduğunu düşünüyorum. Fakat Kafka, bugün tanımak için işbirliği yaptıkları kadar olağanüstü bir yazar değil. Bu nedenle esere aşırı bağlı kalmıyorum ve bu yüzden Welles filmi yapabiliyorum. Yılda 4 film yapabilseydim *Crime et Châtiment'i* kesinlikle çevirebilirdim. Fakat üreticilerle savaşmak bana pahalıya malolduğu için, çevireceğim filmi iyi seçmeye çalışıyorum.

— *Sizde Brecht ve Stanislavski'nin eğilimi bir arada bulunuyor gibi?*

— Bütün söyleyebileceğim çıraklığını Stanislavski'nin gözetiminde yaptığımdır. Ona ait oyuncularla çalıştım ve onları yönetmenin çok kolay olduğunu gördüm. *Méthode'un* oyuncularını kastetmiyorum, bu başka bir şeydi. Fakat Stanislavski çok iyiydi. Brecht'e gelince benim için çok iyi bir arkadaştı. *Galileo Galilei'de* birlikte çalışmıştık. Gerçekte bu oyunu benim için yazmıştı. Yorumcu için değil, benim yönetmem için.

— *Brecht nasıldı?*





— Olağanüstü bir beyindir. Onu yahudilerin eğittiği çok açıkça belli oluyordu. Yahudi eğitiminin bir beyne sahıpti. Ayrıcalıklı olarak, sanatçı ve marksist olmaktan çok anarşistti, fakat kendini tam bir marksist olarak görüyordu. Galileo'dan konuşurken bir gün ona tamamiyle anti-komünist bir eser yazdığını söyledim. Çok kızdı. Ona şöyle cevap verdim: «Fakat yazdığın kilise, zamanımızın Papa'sı değil, Stalin'i. Sen anti-Sovyetik bir eser oluşturduğun.»

— Sinema yönetmek ile tiyatro yönetmek arasında ne gibi ilişkiler görüyorsunuz?

— Bu iki ortam ile olan yakınlığım birbirinden çok farklıdır. İkisi arasında bir orantı olmadığını düşünüyorum. Belki bende insan olarak bu ilişki vardır. Fakat teknik çözümleri kafamda oluşturduğum zaman iki ortam arasında hiçbir ilişki kuramıyorum. Tiyatroda Brecht düşüncesi olarak ortaya çıkan şeye bağlı değilim. Bu benim kişiliğime uygun değil. Fakat halka bunun tiyatro olduğunu anlatmak için büyük çabalar sarfettim. Onu sahneye yükseltmeye değil, sahneyi ona indirmeye çalıştım. Bu da sinemaya çok terstir.

— Belki oyuncularını yönetmek açısından bir ilişki vardır?

— Tiyatroda hepsi aynı anda çalışan 1500 kamera vardır. Fakat sinemada tektir. Bu bir yönetmen için bütün estetiği değiştirir.

## AMERİKALI

— Huston'un *Moby Dick*'inde işbirliği yapmıştınız. Bu hoşunuza gitti mi?

— Roman çok hoşuma gitmişti. Fakat filmi roman kadar beğenmedim. Romanda çok değişik olan iki şey vardı: İncil bozması iyi olmayan ögesi ile 19 yy. meraklı Amerikalı ögesi. Karanlık bir tarzda, Amerikalı ögesi sinemaya uyarlanabilir.

— Filmde, yorumladığınız sahneyi alıp götüreceğiniz bazı düşünceleri abarttınız mı?

— Bizim yaptığımız sahneye koymak üzerinde tartışmaktı. Biliyorsunuz ki benim konuşmam çok uzun bir bobini kapsıyor ve bunu bir daha hiç tekrarlamadık. Platforma makyajlı ve giyinmiş olarak geldim. Kürsüye çıktım ve bir kere de çektik. Sadece bir kere gözden geçirdik. Bu da Houston'un pişman olduğu olaylardan biridir, çünkü bir başka yönetmen sonucu görmek için, bir kez daha gözden geçirelim demişti. Houston da kabul etmişti. Bu arada benim filmdeki rolüm bitti.

— Boğa güreşçileri hakkında bir film hazırlıyorsunuz.

— Evet, fakat amatör boğa güreşçileri, yani kenarda durup boğayı takip eden güreşçiler üzerine. Boğa güreşi ve arena üzerine film yapılamayacağını düşünüyorum. Çünkü atmosferin kendisi sinemadan daha



heyecan verici. Boğa güreşi kişiliği olan bir şeydir. Sinema onu dramatize edemez. Yapılacak tek şey görüntülemektir. Şu anda benim en büyük uğraşım bu. 4 yıldır SINEMATEK TV senaryoyu yazmak için uğraştım. Rossi de aynı konuda bir film çeviriyor. Ve ne yaptığını çok merak ediyorum. Bu arada Rossi'nin yüzünden para bulmakta zorluk çekiyorum. Çünkü bana «Zaten boğa güreşleri hakkında bir filmimiz var, üstelik ciddi bir sinemacı tarafından yapılmış. Bir yenisini kim seyretmek ister» diyorlar. Umarım bu filmi yapmayı başarırım. Fakat nasıl para bulacağımı bilemiyorum.

Rossi geçen yıl Pampelune'de 16 mm'lik birşeyler çevirdi. Bunu Rizzoli'ye gösterdi. O da ona «Guarda che belle cosa» dedi. Ve yeşil ışık yaktı. Şimdi filmin iyi mi yoksa kötü mü olacağını beklemek gerekir. Film iyi olursa benim içinde iyi, fakat başaramazsa benim de para bulmam zorlaşır.

— Zaman zaman sizin iç savaştan önce İspanya'ya yaptığınız ilk yolculuktan söz edildi.

— İspanya'ya ilk gittiğimde 17 yaşındaydım ve İrlanda'da oyuncu olarak çalışmıştım. Güneyde Andalousie dışında yaşamamıştım. Sevilla da Triano yakınlarında oturuyordum. Haftada iki günümü alan ve bana 300 dolar kazandıran polisiye romanlar yazıyordum. Bu parayla Sevilla'nın büyük adamlarındandım. Boğa güreşine meraklı çok insan vardı ve ben de bu virüsü kapmıştım. Ben de bir boğa güreşçisi olmuştum. Afişlerde adım Amerikalı diye geçiyordu. Sonra anladım ki Boğa güreşçisi olarak iyi değildim ve yazmaya karar verdim. Bu dönemde tiyatro ve sinemayı hemen hiç düşünmüyordum.

— Bir dönem film yapmak için hiç para bulamadığınızı ve zamanınızın çoğunu sanat yapıtları yaratmaktan çok dövüşerek geçirdiğinizi söylediniz. Bu döğüş nasıl bir şeydi?

— Her zamankinden çetin ve her zamankinden kötüydü. Çok zor. Daha önce yeteri kadar çalışmadığımı söylemiştim. Mirastan yoksun kaldım, anlıyor musunuz? Ve sanırım yapıtım, yeteri kadar çevirmediğim, yeni bir olayı deniyor. Benim sinemam çok gergin: çünkü konuşmak için çok bekliyorum. Bu korkunç. Film yapmak için küçük kameralar almıştım. Ama para bulamadım. 16 mm çekecektim. Sinema bir iştir... Hiçbir şey sinema ile karşılaştırılmaz. Sinema bizim zamanımıza aittir. Yapılması gereken bir şey. Dava'yı çevirirken çok güzel günler geçirdim. Bir mutluluk, bir eğlenceydi. Duyduklarımı hayal edemezsiniz.

Bir film yaptığım zaman ya da tiyatrodaki galalarımda, eleştiriler her zamanki gibi «Bu eser 3 yıl öncekinden daha iyi değil» diyor. Ve 3 yıl önce yazılmış aynı kişinin eleştirisini bulduğum zaman, değişmeyen bir düşünce ile onun da 3 yıl öncekinden daha iyi olmadığını savunan bir yazı olduğunu görüyorum ve bu böyle gidiyor. Gör-



düm ki tecrübeler yanlış olabilir. Fakat güncel olmanın da yanlış olduğunu düşünüyorum. Ürettiklerimiz büyük bir kısmında sürekli güncelseniz, ikinci sınıf eserler yaratırsınız. Belki tesadüf eseri bir başarı kazanılır. Fakat bu bir yenilikçi olmaktan çok takipçi olmaktır. Bir sanatçı, kılavuzluk etmek, yolu açmak zorundadır.

İşin kaygı verici yanı İngilizce konuşulan ülkelerde sinema eserlerini kapsayan eleştirilerin önemli bir rol oynamasıdır. Doris Day'inkiler ile rekabet edemeyecek filmler yapıldığı zaman *Sight and Sound* gibi dergilerin söyleyecekleri önemlidir.

Benim ülkemde işler kötü gidiyor. *Touch of Evile* (Kötülüğün Teması) sinema tekelinde oynatılmadı. Bir dergide ya da gazetelerde, ne tanıtım ne de eleştiri yazıları çıktı. Çok kötü olduğu düşünüldü. Universal, 1958 yılında Brüksel sergisinde göstermek istediği zaman, filmin festivale katılacak kalitede olmadığı söylendi. Universal buna rağmen programa konması gerektiğini söyledi. Film en büyük ödülü getirdi. Fakat kopya geri gelmedi.

— *Kendinizi ahlakçı olarak görüyor musunuz?*

— Evet ama zamanın çoğunluğunda ahlaka karşı. Bu tuhaf gelebilir. Fakat resimde, müzikte, edebiyatta sevdiğim şeyler, izlediğim şeylerin tamamen tersi ve ahlakçılar beni çok sıkıyor. Bunlardan biri olmaktan korkuyorum.

— *Sizdeki, ahlakçı bir yaklaşımdan çok dünyaya gösterdiğiniz töresellik.*

— İlk Shakespear filmi töresel görüş açısıyla yapıldı. Kendi tarihimde töresel bir görüş açısı bulmadığım hiçbir filmi yapmadım sanıyorum. Ahlaki açıdan konuşursak, yaptığımda hiçbir anlam belirsizliği yok.

— *Fakat anlam belirsizliği günümüzde geçerli. Dünya bunu yaptı?*

— Fakat bu dünyanın bize görünen şekli. Gerçek bir anlam belirsizliği değil. Tıpkı daha büyük bir perde gibi. Bir çeşit sinema ahlakı. Bütün kişiliklere, kendilerini savunmaları ve onlarla hemfikir olmadığım yönleri anlamaları için en iyi kanıtları vermek gerekir. Burada da hayal edebileceğim en iyi savunma kanıtlarını veriyorum. Gözümde sempatik kişiler olsalar bile, onlara aynı ifade imkanını tanıyorum.

Anlam karışıklığına yol açan bu : Şövalye ruhlu olmak. Tutumunu benimsemiğim kişilere karşı bile çok şövalye ruhlu olmak. Kişilikler anlam kargaşası içinde, fakat yapıt öyle değil. Çoğunluğu demagog ve tutucu olan Amerkalılara benzemek istemiyorum. Amerikanın en büyük zayıflıklarından biri de budur. Tutuculuk, Amerikan sanatçısının en büyük zayıflığıdır. Özellikle benim neslim. A. Miller örneği. Korkunç derecede tutucudur.

— Amerika'daki sorun nedir?

— İyi gitmeyen şeylerden bahsetmek gerekirse, bunlar gözle görülmez: hepimizin tanıdığı şeyler. Fransa, İtalya ya da İspanya'dakilerden farklı değil. Amerikan sanatında sorun ya da sorunlardan bir tanesi solun sola ihanetidir. Bir yanda saçmalık, tutuculuk ve sloganlar, öte yanda sadece bir ihanet. Bizim neslimizde kendi durumuna ihanet etmeyen ve diğer kişileri ihbar etmeyen çok az insan var.

Bu çok korkunç. Bir türlü düzene sokulamıyor. Buna benzer bir ihanet örneği, karısının yaşamını kurtarmak için bir Gestapo ile işbirliği yapan bir Fransız'ın ihanetinden nasıl ayrılabilir bilmiyorum. Bu da işbirliğinin bir başka tarzıdır. Amerikan solunda kötü olan, herkes kendini kurtarmak için ihanet ediyor. Benim kuşağımda aydınlar arasında Amerikan sağı yoktu. Sadece sol ve karşılıklı ihanet edenler vardı. Sol MacCarthy tarafından yıkılmadı: sol kendi kendine yıkıldı. Nihilist bir nesle yerini bırakarak çekildi. Faşizmden söz edilemez. Bana göre faşizm terimi belirlenmiş politik bir eğilimi anlatmak için kullanılmalıdır. Amerika'dakini tanımlamak için yeni bir sözcük bulmak lazım. Faşizm kaos yaratabilir ve bildiğim kadar Amerika kaos içinde değil. Sosyal yapı henüz çözülme noktasında değil. Faşizmin gerçek tanımına uymuyor. Bunlar basit ve açık iki şeydir: teknolojik toplum kendi araçlarıyla yaşamaya alışmadı. Geçerli olan budur. Onlarla konuşuyoruz. Onları kullanıyoruz. Ama onlarla yaşamayı bilmiyoruz. Öbür nokta, teknolojik toplumdan sorumlu olan kişilerin prestijidir. Bu toplumda, yöneten kişiler ve bilim adamları insanlık için gerekli olan sanatçıya, yeteri kadar yer bırakmıyorlar. Gerçekte sanatçıyı sadece dekorasyon için kullanıyorlar.

Hemingway «The green hills of Africa» (Afrikanın Yeşil Tepeleri) adlı kitabında Amerika'nın maceralı bir ülke olduğunu ve maceranın yok olmaya başladığı anda bu ilkel düşünceyi taşıyan bütün Amerikalıların Afrika ve Avrupa gibi yerlere macera aramaya gideceklerini söylüyor. Bu romantik bir görüş açısı. Doğru bir yönü var, ama romantik. Çünkü Amerika'da hala çok sayıda macera var. Sinemada yapılabilecekleri hayal edemezsiniz. İhtiyacım olan şey ise: sinema yapmak için bir alan ve bir kamera. Amerika'da çalışmanın utanç verici hiç bir yanı yok. Ülke, dünyanın her yerinde gerçekleşen olayları anlatabilecek olanaklarla dolu. Var olan muazzam bir anlaşmadır. İdeal Amerikalı tipi, aynı zamanda protestan, bireyci ve anti konformisttir Bu tip yokolmaya başlamıştır. Örneği çok az kaldı.



— Hemingway ile ilişkileriniz nasıldı?

— Hemingway ile ilişkilerim her zaman çok garipti. İlk karşılaşmamızda beni Joris İvens ile birlikte, İspanya iç savaşı üzerine yaptıkları bir filmin yorumunu okumak için çağırmışlardı. Filmin adı *Spanish Earth*'di (İspanyol Toprağı). Oraya gittiğim zaman bir viski şişesini bitirmekte olan Hemingway'in üstüne düştüm. Çok uzun, çok yavan, belirli bir tarzı olmayan çok ekonomik bir hikaye verdiler elime. En az şimdi söyleyeceğim kadar karışık ve ağıdalı cümleler vardı: «İşte ölüme yakın olan insan suratları»; Bunu, bu suratları perdede gördükten sonra söylemek gerekirdi. O'na dedim ki: «*Bay Hemingway, yalnızca bu suratların görülmesi ve yorum yapılmaması daha iyidir.*»

Bu onun hoşuna gitmedi. Mercury Tiyatrosu'nu çok az süre yönettiğimden, çarpıcı bir tarzım olduğunu düşündü. «Siz, tiyatronun efemine gençleri, gerçek savaşın ne olduğunu biliyor musunuz?» dedi.

Topu eline aldığı için ben de efemine jestler yaparak ona dedim ki: «*Bay Hemingway ne kadar güçlü ve büyüksünüz.*» Bu onu çok kızdırdı ve bir sandalye aldı; ben de başka bir sandalye aldım... İspanyol İç Savaşı'nın görüntüleri önünde bir kavgaya başladık. Bu çok iyi olmuştu: dövüşmekte ve ölmekte olan insanları gösteren görüntülerin önünde bizim gibi iki tip... Kucaklaşarak ve bir şişe viski bitirerek olayı noktalandık. Yaşamımızı uzun süreli arkadaşlıklarla geçirdik. Onunla alay etmekten hiç vazgeçmedim, bu da hiç kimsenin yapamadığı bir şeydi. Bu nedenle herkes saygı duyardı.

— Bir sanatçı ve bir neslin üyesi olmanın ötesinde kendinizi yalnız hissediyor musunuz?

— Kendimi her zaman yalnız hissettim. Her iyi sanatçının kendini yalnız hissettiğini düşünüyorum. Sanırım ben de iyi bir sanatçıyım. Başka türlü düşünürsem çalışmam. Böyle düşündüğüm için özür dilerim: biri film çevirmek istiyorsa iyi olduğunu düşünmek zorundadır. İyi bir oyuncu, iyi bir sanatçı yalnız olmak zorunda. Değilse iyi gitmeyen bir şeyler var demektir.

— Günümüzde Mercury Tiyatrosu'nu sergilemek mümkün olmayacak mı?

— Parasal sorunlar nedeniyle tamamıyla mümkün değil. Mercury Tiyatrosu, haftada radyodan 3.000 dolar kazandığım ve bunun 2.000'ini ona harcadığım zaman vardı. O dönemde bir tiyatro sahibi olmak iyi bir işti. Üstelik çok iyi oyuncularım vardı. Daha da önemlisi Mercury Tiyatrosu Broadway'de olduğu gibi kapalı değildi. Bugün Broadway'de kapalı bir tiyatro olabilir, ama bu başka bir şeydir. Mercury Tiyatrosu'na özellik kazandıran, müzikal komedi vermesinin ötesinde, ticari bir ti-



yatro olması ve bütün tiyatroların böyle olmasıydı. Komşu tiyatroların arasında solcu bir tiyatro olan *Group Théâtre*'de (Tiyatro Grubu) vardı. Bu tiyatro ile resmiyet olmadıkça, iyi değindik. Aynı sesi çıkarmamıza karşın aynı nesildendik. Beraberlik New York'a olağanüstü bir canlılık veriyordu. Oyuncuların ve seyircilerin kalitesi, artık o yıllardaki kadar iyi değil. İyi tiyatro herşeyin odak noktası olmalıdır.

— *Bu sizin sinema ortamında kalmanız için verdiğiniz savaşı ve sinema sanayinin dışına çıkamamanızı açıklıyor.*

— Beni atabilirler, fakat ben her zaman merkezde olmak isterim. Dışlanırsam bu zorlandığım içindir. Benim isteğimle değil. Ben her zaman merkezi görürüm. Başaramıyorum, ama yapmak istediğim bu.

— *Hollywood'a gitmek istiyor musunuz?*

— Şimdilik değil. Fakat bir zaman sonra ne olacağını kim bilebilir. İyi teknisyenler nedeniyle orada çalışmayı isterim. Onlar gerçekten bir yönetmenin rüyalarını gerçekleştiriyorlar.

— *Filmlerinizde bazı anti-faşist yaklaşımlar görülebiliyor?*

— Faşist olduğumu düşünen bir çok Fransız aydını var. Aptalca ama, öyle olduğumu yazıyorlar. Bunun nedeni de bu Fransız aydınların fiziksel görünüşümü oyuncu olarak, düşüncelerimi de yazar olarak değerlendirmeleridir. Oyuncu olmanın ötesinde bazı rol tiplerini yorumlarım: Kral, Büyük Adam vs. gibi... Bunlar dünyadaki tek adamlar oldukları için değil. Benim fiziksel görünüşüm başka rolleri oynamama olanak tanımıyor. Korunmasız zayıf bir insanı oynamam düşünülemez. Umarım büyük çoğunluk benim anti-faşist olduğuma inanıyordur.

Gerçek faşizm her zaman, geleceğin ilk gizemli faşisti ile karıştırıyor. Bu sözlerimi İtalyan faşizmine ithaf ediyorum. İtalyan faşizmi bir konuşma tarzıydı ve gerçek faşizm ortaya çıktıktan sonra yok oldu. Çünkü bu Annunzio ve diğerlerinininki gibi aptalca bir romantizmdi. Fransız eleştirmenlerinin söz ettiği de budur.

Gerçek faşizm orta sınıfın bir gangesterliğidir. Hepimiz faşizmin ne olduğunu biliyoruz. Bu çok açık. Kaç Rusun «*La soif du mal*» (Kötülüğün Açlığı) konusunda yanılabileceğini görmek çok eğlenceli. Hiç şüphesiz onlara saldırdılar ve onlar da doğu medeniyetinin gerçek bir çöküşünü gösterebilirlerdi. Gösterdiğim şeye saldırmaktan mutlu olmadılar, bana da saldırdılar.

Rusların sözcükleri ya da başka şeyleri anlamadığımı sanıyorum. Daha kötüsü Rusya'da orta yaşta çok insan var. Orta yaşta sert görünüşlü insanlar, bu çok üzücü. Bu tutuculuk korkunç bir şey. Kendilerine miras kalan sloganlardan başka bir şey yaşamıyorlar. Bu sloganların ne demek olduğunu da kimse bilmiyor.

— Çevirdiğiniz *Falstaff* nasıl olacak?

— Bilmiyorum, umarım güzel olur. Diyebileceğim tek şey görsel açıdan çok gösterişsiz olduğu ve umarım buna rağmen yeterli ve doğru olur. Fakat gördüğüm, gerçek bir insanlık tarihi olduğudur. Umarım sinemadaki bir çok aptalı düş kırıklığına uğratar. Çünkü daha önce de dediğim gibi, film görsel açıdan gösterişsiz olacak. Bu da yetersiz olması demek değildir. Fakat platform üzerinde ses getirici olması gerekmez. Konu 3 ya da 4 kişinin tarihine ait. Bu gerçekten oyunculara bağlı olacak bir film.

— Sizi genellikle benmerkezcilik (egosentrism) ile suçluyorlar. Bunun nedeni de filmlerinizde oyuncu olarak görünmeniz ve kameranın kişisel olarak sizi sergilemesi... Örneğin «*La Soif du Mal*»de görüş açısı genel mekandan geçip, sizin otomobilden inişinizi veriyordu.

— Evet, fakat konu buydu. Hiçbir rolü, öyküyü yönetme eğiliminde olmadığım sürece yorumlamıyorum. Kamerayı öbür oyuncuların fazla benim kullandığım söylenemez. Bu doğru değil. *Falstaff*'da da bu böyle: çünkü ben filmde Hotspure'u değil, *Falstaff*'ı yorumluyordum.

Böyle zamanlarda tekrar tekrar düşünüyorum. Özellikle filmin gösterimini ve öykünün geçtiği dünyayı. Filmin anti-barok olması için kurabileceğim dekorlar çok kısıtlı olmalı. Sahnede insan gözüyle görülebilecek planın duvar fresklerinde çok açık olması gerekiyor. Zamanın kostümleri ile bir dünya yaratmak büyük sorun. Gerçek benzerliği bulmak zor. Çok az film bunu başarıyor. İşe başlamadan önce bu ortamın somutlaştırılması gerekiyor.

*Falstaff* görsel alanda çok zayıf olmalıydı. Çünkü bütün bu gerçek insan öyküleri, çok anlaşılır ve modern trajediye uygundur. Öykü ile diyalog arasında hiçbirşey yer alamaz. Öykünün görsel kısmı fonda bir tül gibi durmalı. İkinci planda birşeymiş gibi. Filmin bütün önemi yüzlerde olmalı. Bu yüzlerde, bahsettiğim dünyanın bulunması gerekiyor. Bunun yaşamımın filmi olacağını düşünüyorum. Teorik olarak bütün tarzların kaba planlarına karşıyım. Fakat serbest olmak için teoriye çok nadiren başvururum. Kaba plana karşıyım. Fakat bu öykü bunu gerektiriyordu.

— Kaba plana bu kadar karşı olmak niye?

— Halkın, plan üzerinde görmek istediklerini seçmesinin daha iyi olacağını düşünüyorum. Onları zorlamak istemiyorum. Kaba plan kullanımı onları zorluyor: Ondan başka hiçbirşey göremiyorlar. Örneğin *Kane*, burada çok az kaba plan vardır. Hemen hemen hiç yoktur. Bütün filmde 6 tane kadar. Fakat *Falstaff* gibi bir öykü bunu gerektiriyor. Çünkü öykünün akışı içinde yüzleri ayırdığımız zaman ilk planda

çok fazla oyuncunun olduğunu ve benzeri kostümlerini görüyoruz. Dahası, yüze çok yakınız. Bu da evrensel bir şey oldu; *Falstaff* sönük bir komedi, arkadaşlığın ihanetidir. **SINEMATEK.TV**

*Falstaff*'ta hoşuma giden, oyuncudan çok projenin beni ilgilendirmesiydi. Genellikle yorumdan fazla, sinemaya ait birşeyle çok az ilgilenirim. Oynamadığım zaman daha mutluyum. *Falstaff* oynamaktan çok, çekmek istediğim filmlerdendir. Yazdığım öykülerden özellikle oynamak istediğim iki tanesi. *Dava*'da oynamak istemedim. Oynadım çünkü rolü alacak oyuncu bulamadık. Teklifte bulunduğumuz herkes reddetti.

— *Başında papaz rolünü yorumlayacağınızı söylemiştiniz?*

— O rolü çevirmiştim. Fakat avukat rolüne kimseyi bulamadığımız için, papaz rolünü üstlendiğim sahneleri kestik ve yeniden çevirdik. *Falstaff* bir oyuncu filmidir. Sadece ben değil, oyunculuk alanında diğerleri de mükemmeldi. Benim *Othello*'m sinemadan çok tiyatrodan başarılı oldu. *Othello* Sheakespear tarafından yazılmış en iyi roldür. Bu *Don Quichotte*'tan da büyük bir kişiliktir. Sheakespear bundan başka bir şey yaratmasaydı, bu bile onun ölümsüz olmasına yeterdi. Senaryoyu üç eserden esinlenerek yazdım. Bir başka eserden de olayları tamamladım. Bir diğerinden küçük alıntılar yaptım. Böylece Sheakespear'ın 5 eserinden yararlandım. Fakat doğal olarak sonuçta *Falstaff* üzerine bir öykü yazdım. Prensle olan arkadaşlığı daha sonra prensin kral olmasıyla bu arkadaşlığın bir antipatiye dönüşmesini anlatıyordu öykü. Bu film üzerine büyük umutlarım var.

— *John Foster'ın bankacısına söylediği bir laf var: «Bu kadar zengin olmasaydım, çok büyük bir adam olabilirdim.»*

— İyi, bütün öykü bunun içinde. Herhangi bir neden büyüklüğü yıkabilir: bir kadın, hastalık, zenginlik. Benim, zenginlik kavramım bir saplantı değildir. Zenginliğin, büyüklüğün tek düşmanı olabileceğine inanmıyorum. Fakir olsaydı, *Kane* büyük bir adam olamazdı. Fakat kesin olan birşey var, o da başarılı bir adam olacaktır. *Kane* başarının büyüklüğü getireceğine inanıyor. Bunu söyleyen o kişiliktir, ben değilim. *Kane*'nin kendine has bir sınıfı var, ama bu büyüklük değil.

Bunun nedeni herşeyin ona kolay gelmesi değil. Ona özgür birşey de değil. Çok açık olarak dünyanın en büyük güçlerinden biri olduğu için işler daha kolaylaşıyor. Fakat en büyük yanılgısı Amerikalı «zenginler kulübü» gibi, paranın sadece bir sınıfta var olduğunu düşünmesidir. *Kane* tamamiyle kendi dönemine ait bir insandır. Bu tür insanlar artık bulunmuyor. O dönemde Amerika'da sadece zengin kişiler başkan olmayı düşünürdü. Tabii niyetleri varsa. Gücün herşeyi satın alabileceğini de düşünüyorlardı. Bunun her zaman geçerli olmadığını düşünebilmek için, akıllı olmak gerekmez.





— Onlar daha gerçekçi miydi?  
— Bu gerçekçilik sorunu değil. Her insanlar artık yok. Herşey çok değişti. Özellikle ekonomik yapı. Bugün çok az zengin kendi parasını kontrol edebiliyor: kendi paraları başkaları tarafından kontrol ediliyor. Bu birçok şeyde olduğu gibi, bir organizasyon sorunu, günümüzde onlar paralarına esirler. Bunu duygusal açıdan söylemiyorum: Konseylerin dışında, komiteler ve topluluklar yok... Herhangi bir delilik yapma hakkına sahip değiller. Benmerkezci «zenginler kulübü» için bu dönem geçti, tıpkı gazete patronları tipinin yok olması gibi.

Kane'in kişiliğinde bulunan şey hiç para kazanmayıdır: Hayatını sadece harcayarak geçiriyor. Güç sahibi olan «zenginler kulübü»ne bağlı değil: Onu kişisel olarak harcıyor. Aynı zamanda Kane'in gerçek bir kapitalist sorumluluğu da yok.

## EN GÜZEL ŞANS

— «*Citizen Kane*» (Yurttaş Kane) çok para getirdi mi?

— Hayır, zaten bunun için yapılmamıştı. Ama Hollywood ile sorunlarım daha oraya gitmeden başladı. Gerçek problem daha ben gitmeden bana imzalatırılan kontrattı. Çok fazla gücüm vardı. O zaman hiçbir zaman kaldıramayacağım bir alet verildi. Çünkü hiç bir zaman gişe başarısı kazanamamıştım. Böyle bir başarı kazandığınız zaman size herşey veriliyor.

Benim kişisel bir şansım vardı; sonra sinema tarihinin en büyük şanssızlığına uğradım. Fakat bu şanssızlık olayların gidişindeydi: Sinema tarihinde elde ettiğim en büyük şans ödemek zorundaydım. Hollywood sisteminde hiç kimseye bu kadar fazla yetki verilmez. Gerçek yetki ve sanatsal kontrol.

— Avrupa'da bu yetkiye sahip sinemacılar var.

— Fakat Amerikalıların teknik olanağına sahip değiller. Amerika'da kamerayı yöneten ya da ışıkları değiştiren kişiler üniversitede yetiştiriliyor. Bu kişiler kendilerini bir işçi olarak değil iyi ve çok para kazanan bir sanatçı olarak görüyorlar. Bu da büyük bir ayrıcalıktır. *La Soif du Mal*'de yaptığım bir şeyi, bir daha hiç yapamadım. Bu sadece teknik bir sorun değil. Aynı zamanda çalıştığım kişilerin yeteneğine bağlı. Bu ekonomik güvenlikle takviye edildi. İyi para kazandıkları için kendilerini başka bir sınıfa ait görmüyorlardı.

Avrupa'nın sinema sanayiinde ise derece ve eğitim farkından doğan büyük engeller var. Bütün Avrupa ülkelerinde üniversiteye gittiğiniz zaman sizi doktor veya profesör olarak adlandırırılar. Amerika'nın en büyük avantajı, zaman zaman kamerayı tutan kişiyle aynı eğitime sahip

yönetmenlerin bulunmasıdır. Profesörler yoktur. Amerikan sinemasında sınıf farkı bulunmuyor. Amerika'da çarşıcuların zevkli ve dünyada eşi bulunmayacak bir şeydi. Fakat SINEMATEKTV için de ödemek zorundasınız.

## AMERİKÂN SİSTEMİ

— *Sanchez'in sorgusu sırasında, Marcia'nın yaşadığı uzun sahneyi nasıl çektiniz?*

— Avrupa'da 3 kamera operatörü var. Onlar en az Amerika'dakiler kadar iyi. Benimle birlikte *Dava'yı* yapan bunlardan biriydi. Fakat vinçi idare etme yeteneği yok. Amerika'da bu kişinin korkunç bir idaresi vardır. Bunu, filmin asıl kameramanı kadar önemser. Marcia'nın evindeki sahnede yerde yaklaşık 60 tebeşir işareti vardı: Bu da demektir ki kamera yönetimindeki kişilerin en iyiyi yapması için çok akıllı ve yetenekli olması gerekir. Bu konuda onlara teşekkür etmem gerekir. Bu derece özen göstermeselerdi, film gerçekleştirilemezdi.

— *La Soif du Mal'de yönetmen olarak sizi Charlten Heston mu önermişti?*

— Bu da çok komik bir olaydı. Charlton Heston'u Orson Welles zannederek senaryoyu vermişler. Telefonun öbür ucunda, Heston filmi benim yöneteceğime inanmıştı. Her koşulda benimle çalışmaya razıydı. Universal Şirketi'ndekiler onu yanıltmadılar. Ve beni arayarak filmi yönetmemi istediler. Gerçekte Heston «*Orson Welles tarafından çevrilen her filmde oynarım demişti.*» Benden filmi yönetmem istendiğinde kendi senaryomu yazdım. Ve filmi, senaryonun bir santimine bile dokunmadan yönettim.

— *Orijinal romana göre çok fazla değişiklik yaptınız?*

— Aman tanrım, ben bu romanı hiç okumadım. Sadece Universal'ın senaryosunu okudum. Romanın belki bir anlamı vardı. Fakat senaryo korkunçtu. Herşey Meksika sınırında değil, San Diego'da geçiyordu. Bu da bütün herşeyi değiştiriyordu. Meksikalı Vargas'ı yapmaya beni iten neden, politik düzendi. Tijuana'nın ve sınır kentlerinin ne kadar karışık olduğunu Amerikan ilişkileri içinde göstermek istedim: Tek neden bu.

— *Avrupa ile kıyaslandığı zaman Amerikan sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?*

— Amerikalı yönetmenlerin macera filmlerinde kahraman mitine ciddi eleştiri getirme eğilimleri beni şaşırttı. Bu, tarihi filmler çeken Amerikalı yönetmenler de bulunmuyor. Örneğin Lubitsch bir dahidir. Fakat sinemanın estetik tadına hitap etmiyor. Nedenini bilmiyorum, zaten beni ilgilendirmiyor. Fakat Lubitsch'in yeteneğinin orijinalliği şaşırtıcıdır.



— Ya, Von Sternberg?

— Çok güzel. Zamanın büyük yönetmeni ve ışığı.

— Diğer yapımcılardan bahsedelim. Arthur Penn hakkında ne düşünüyorsunuz? *The Left Handed Gun*'ı (Solak Silahşör) gördünüz mü?

— Önce televizyonda daha sonra sinemada gördüm. Televizyondaki daha iyiydi. Penn'in o dönem televizyonun tecrübeleriyle dolu olması bunun başlıca nedeni. Bu tecrübeler, sinemada hata yapmasına neden oluyor. Tiyatroda çok iyi bir yönetmen. Harika bir oyuncu yönetmeni, çok az sinemacı bu kaliteyi tutturabilir.

Birkaç istisnanın dışında son nesilden birşey görmedim. Yeni nesil diye adlandırdıklarımın Kubrick, bana göre bir dahi.

— Fakat örneğin *The Killing*, *The Asphalt Jungle*'dan kopya edilmişti.

— Evet, fakat *The Killing* en iyisiydi. Kopya etme, eğer kopya aslından güzel olursa benim tarafsız kalmama neden oluyor. Benim için Kubrick, Huston'dan daha iyi bir yönetmendir. *Lolita*'yı görmedim fakat Kubrick'in herşeyi yapabileceğine inanıyorum. O en büyük filmi henüz yapmamış büyük bir yönetmendir. Onda, daha önceki nesilin yönetmenlerinde görmediğim bir yetenek var. Onun derecesi belki de biraz benimkine benziyor.

— Bir önceki nesilde kimler var? Örneğin Wyler ve Hitchcock'dan bahseder misiniz?

— Hitchcock iyi bir yönetmen, Wyler de iyi bir yapımcıdır.

— Her ikisi de, yönetmen olduğunu söylerken, siz böyle bir ayrımı nasıl yapabilirsiniz?

— Yapımcı hiç bir şey yapmaz. Öyküyü seçer. Senaristle birlikte düzenler dağıtımını yapar. Amerikan yapımcılarının eski terimiyle, görüş açılarını saptar. Ayrıca filmin son şeklini belirler. Gerçek anlamda bir şef yönetmendir.

Wyler işte bu kişidir. Sadece şef. İş yönetmekten öte şefliktir. Zamanının çoğunu kamera ile birlikte geçirir, hiçbirşey söylemez, yapımcının bürosunda oturduğu gibi hareket eder.

Yirmi sahneyi çeker ve en iyisini seçmeyi bilir. Yönetmen olarak iyidir. Yapımcı olarak ise olağanüstüdür.

— Size göre bir yönetmenin rolü, bir olay olduğunda müdahale etmek midir?

— Çok belirgin kurallar koymak istemiyorum. Fakat Hollywood sisteminde yönetmenin bir işlevi vardır. Başka sistemlerde ise, yönetmenin başka bir işlevi vardır. Bu somut kurallara karşıyım. Çünkü Amerika'da bile yapım sisteminin diktatörlüğüne karşın çok iyi filmler yapılabiliyor. Yapımcı ve senaristler tarafından yapılmış, sinema kulüpleri-

nin filmleri var. Bu filmlerde yönetmen yoktur. Amerikan sisteminde, yönetmenin filmi çevirip çevirmeyeği söyleyemez.

— Bir röportajda John Houseman *Citizen Kane*'nin değerinin nedeni olarak sizin gösterildiğinizi ve bunun adaletsiz olduğunu söyledi. Çünkü en büyük pay senarist Hermann J. Mankiewicz'e ait olmalıydı?

— O bazı önemli sahneleri yazdı. (Houseman benim en eski düşmanımdır.) Mankiewicz ile çok fazla çalışma olanağı buldum: Rosebud'a ait kısmı o yazdı. Benim hoşuma gitmiyor. Çalışıyor, bu doğru, fakat ona güvenmiyorum. O diğer unsurlar arasında birlik kurmak için orada bulunuyor. Buna karşılık benim Gregg Toland ile çalışma şansım var. O bildiğim en iyi fotoğraf yönetmeni. Daha önce sinemada oynamamış oyuncularla çalışma olanağına sahip oldum. O ana kadar hiçbiri kamera önünde bulunmamıştı. Hepsi benim tiyatromdan geliyordu. *Citizen Kane*'i hiçbir zaman eski sinema oyuncuları ile yapamazdım. Çünkü hepsi «Siz ne isterseniz onu mu yapacağız diye soracaklardı.» Bu da filmin bozulmasına neden olurdu. Film yapıldı, çünkü benim ailem vardı.

— *Citizen Kane*'de sinema alanında nasıl bir yenilik yapmayı düşündünüz?

— Bunu bilgisizliğimden yaptım. Eğer bu kelime size yeterli gelmiyorsa, tanımamazlık diyelim. Normal koşullarda kameranın yapması gereken budur dedim ve ilk sahneleri çekmeye başladık. Bunu yapalım dedim, Gregg Toland mümkün olmadığını söyledi. Ben de neden olmasın deneyelim ve görelim dedim. Bunun için özel mercekler gerekiyordu. Bugün bu mercekler piyasada bulunmuyor.

— Çekim sırasında bu kadar önemli bir film olacağını düşündünüz mü?

— Bundan bir an bile şüphe etmedim.

— Daha önce yapacağınızı söylediğiniz «*Don Quichotte*» ne oldu?

— Tamamiyle sona erdi. Sadece bir kaç küçük çekim için üç haftalık zaman gerekiyor. Beni endişelendiren filmin tanıtımı: Bu filmin hiç kimsenin hoşuna gitmeyeceğini biliyorum. Bu tiksindirici bir film olacak. Onu gösterime sunmadan önce büyük başarı elde etmem gerekiyor. Eğer Dava'da gerçek bir başarı elde edilebilirse *Don Quichotte*'u rahatlıkla gösterime sunma cesaretim olacak. Ne yapacağımı bilmiyorum: Herkes bu filme çok kızacak.

— Başrolü nasıl görüyorsunuz?

— Tamamiyle Cervantes gibi. Film modern zamanda geçiyor. Fakat *Don Quichotte* ve Sancho kişiliği aynı. Onları kafamda tekrarladım. Kafka için olay aynı değildi; iki kişiliği serbest olarak kullandım. Fakat *Don Quichotte*'u tamamiyle Cervantes esprisi ile yaptım. Bunlar benim değil Cervantes'in kişilikleriydi.

— Neden *Don Quichotte*'u çevirmek istediniz?



— Önce yarım saatlik bir televizyon programı hazırlamak için başladım. Bunun için yeterli param vardı fakat konuma aşık oldum ve onu çevirmeye devam ettim. Ben yaptığını sadece konu genişledi diyebilirim. Bildiğiniz gibi Cervantes'in başına gelenler benim de başıma geldi. Küçük bir hikaye olarak *Don Quichotte*'a başlayan Cervantes, bir roman olarak bitirmişti. Bu başladığımız zaman uzayabilecek bir konu.

— *Romandaki şüphecilik filmde de olacak mı?*

— Tabii ki kitabın başına gelenlerin benim filmimin de başına geleceğini düşünüyorum. Biliyorsunuz Cervantes şövalyeliğe bir hiciv yazmak istemiş ve edebiyattaki en iyi savunmalardan birini yaparak bitirmiştir. Bu arada film bu savunma konusuna romandan daha sadık olacaktır.

Ben, Orson Welles kişiliğinde ortaya çıkıyorum tabii. Fakat Sancho ve Don Quichotte Cervantes'in söylediklerinden fazlasını yapmayacak. Filmin daha az şüpheli olabileceğini sanmıyorum. Cervantes'in şüpheliği, araştırmanın sonuna kadar gidersek, bir davranıştır. Onun şüpheliği bir aydın davranıştır: Bu şüpheliğin altında, şövalyeleri Don Quichotte'tan daha çok seven bir kişiliğin yattığını düşünüyorum, her şeyden önce o bir İspanyol'du.

Bu gerçekten zor bir film ve çok uzun. Elimdeki malzemeyle bunun yerine üç film çevirebilirdim. Film ilk şekliyle çok ticariydi. Onu televizyon için yapmıştım. Daha sonra katılaştırmak için bazı şeyleri değiştirmek zorunda kaldım. İşin komiği *Don Quichotte* 6 kişilik bir ekiple çevrildi: Karım Script-Girl'dü. Şoförüm ışıkları ayarlıyordu. Ben aynı zamanda ışıkçı ve operatördüm. Sadece kameranın çevresinde, her şeyi görmek mümkündü.

Cahiers du Cinema, 1965 Nisan;

(Madrid'de Mayıs, Haziran, Temmuz 1964 yılında gerçekleştirildi.)

#### ORSON WELLES

*Hearts of Age* (1934, ticari amaçla çevrilmedi), *Citizen Kane* (1941), *The Magnificent Ambersons* (1942), *It's All True* (1942 bitmedi), *The Stranger* (1946), *Machbeth* (1948), *The Lady From Shanghai* (1948), *Othello* (1952), *Confidential Report/Mr. Arkadin* (1955), *Touch of Evil* (1958), *Don Quixote* (1959 bitmedi), *The Trial* (1963), *Chimes at Midnight / Falstaff* (1966), *The Immortal Story* (1967), *F for Fake* (1974), *Filming Othello* (1979)



## Türk sineması için bir kavram: Sinizm

NECMİ ZEKA

Türkiye’de sinema, özellikle son 15 yıldır, yaygın bir mizah konusu olmanın ötesinde, bir yandan ölçsüz övgülere, bir yandan da hayli ağır suçlamalara hedef olan bir etkinlik... Olağan sinemacı/eleştirmen kav-galarını bir yana bıraksak da, sinemanın bir ‘eleştiri nesnesi’ olarak, eli kalem tutanlar için özel bir çekiciliği olduğunu baştan kabul etmemiz gerekiyor. (Ne de olsa, Türk sinemasının ‘kendine özgüllüğü’nün önemli bir yönü de, üzerinde çokça durulması.) Gelgelelim, söylenenlerin çoğu kolaylıkla özetlenebilecek, bir-iki kümede toplanabilecek cinsten: Eğer kanıksamaya varan, uzun bir sinema tecrübesinin hoşgörüsü ya da bir takım dost yönetmen ve oyuncunun kayırılması sözkonusu değilse, eleş-tirilerde, genellikle bir küçümseme —hatta aşağılama— tonu seziliyor hemen; ayrıca en sakıncan olanlarında bile, yolgöstericilik işlevi eksik olmuyor hiç. Bunun nedeni de, Türk sinemasının, çözümlenmesi pek bü-yük bir çaba gerektirmeyen «ideolojik boyutu»yla, tam bir «ilkellik» —ve dolayısıyla sorumsuzluk— örneği sayılışı olsa gerek. Örneğin, seyircisine karşı bile «samimi olmamak» suçlaması getiriliyor Türk sinemasına. Ne var ki, —işin komik yanı— sinemanın eleştirmenlerine karşı da pek farklı bir tavır takındığı yok. Yolgöstericilik, öncülük misyonunun ne kadar ciddiye alındığı bir düşünülürse, bayağı üzücü bir durum bu aslında. Başlı başına bir gariplik sayılabilecek bu ‘aldırışsız’ tavır («özgüven duy-gusu»), en sıkı «ideoloji eleştirileri»ni bile boşa çıkardığından, hiç bir yere varılamıyor tabii ki...

Hemen belirtelim ki, bu yazı yeni bir eleştiri denemesi ya da yeni bir Yeşilçam savunması olarak yazılmadı. Amacımız sadece, Türkiye’de-



ki sinema pratiğine farklı bir perspektiften nasıl bakılabileceğini göstermek. Bu yüzden burada genel tartışmalara girmek yerine, daha çok sinizm kavramının uygulanmasını tartışmaya —daha doğrusu okuru buna iknâ etmeye— çalışacağız; çıkış noktamız da, o sık sık ortaya atılan «samimi olmama» suçlaması olacak. Çünkü, Türk sinemasının, dışardan her türlü —sözlü, yazılı ve görsel— müdahaleye karşı kayıtsızlığının, ayrıca —en azından 70’li yıllara dek süren— içpazar başarısının en önemli dayanağı bu, bizce.

Konuya dolaylı bir yoldan, Adorno’nun «Estetik Kuramı»ndaki oldukça çarpıcı bir saptamasını aktararak girelim: Özellikle «bir felaket atlatmış kültürler»de, sanatın sinizme düşebileceğini öne sürüyor Adorno (1). Sinik sanattan da, ‘nesnel’ ve ‘gerçekçi’ymiş gibi görünmesine karşın, Gerçekçiliğe karşı bir soğukluğu koruyan, aradaki mesafeyi aşmayan bir sanatı anlıyor. Yani, sinik sanatın önemle vurguladığı o «çıplak gerçeği» sunma iddiası, Adorno’ya göre, gerçeklikle doğru dürüst bir ilişkinin kurulamaması anlamına geliyor aslında. Her ne kadar Cumhuriyet kültürümüz Dünya Savaşı gibi bir felaket atlatmadıysa da, Türk sineması için, şaşırtıcı ölçüde geçerli bir saptama bu: Bir «bilinç biçimi» olarak sinizmin, Türkiye’de kendini en çok hissettirdiği, en egemen olduğu sanat dalı, kuşkusuz sinema...

Ancak sinemanın sinikliğinden söz edebilmek için, önce genel olarak «sinik bilinç»in (2) ne olduğu üzerinde durmak gerek. İlk ağızda hemen şöyle bir tanım verilebilir belki: Sinik bilinç, «yanlışığını özümsemiş» bir yanlıştır; bu yüzden de, hiç bir ideoloji eleştirisinden, ahlaki yargılamadan kolay kolay etkilenmez. Bir başka deyişle, sinik bilinç, eleştirmenlerin sürekli aşağı düşürmeye çalıştıkları bir maske ardında gizler kendini; arada bir, maskesini hafifçe kaldırırsa da, hiç bir zaman tamamen çıkarmaya —eğer varsa— gerçek yüzünü göstermeye yanaşmaz. Ayrıca —kimine göre ikiyüzlülükten başka bir şey olmayan— garip bir sözde-ahlaklılığa sahiptir sinik bilinç. Sıkı sıkıya inanyormuş gibi yaptığı ahlaki değerlerin sahte ve güvenilmez olduğunun anlaşılmasından, bilinmesinden gocunmaz pek. Kısacası, ne kadar ilkel ve sıradan görünürse görünsün, asla —namusuna düşkün— savunmacı bir ideoloji durumuna düşmeyen, her şeyi —daha doğrusu statüko’yu— olduğu gibi kabullenmenin verdiği rahatlık ve kaygısızlıkla hareket eden bir bilinçtir sinik bilinç.

Türk sinemacılarının —yerleşik aydın söylemini taklit etmedikçe— «kültürel karmaşa»dan ya da karmaşanın yolaçtığı çaresizlikten en az yakınan kesim oluşu da, bu rahatlığın bir uzantısı olarak görülebilir. (Örneğin, sinema dışında, «duruma hakim olma» hissinin bu kadar yaygın olduğu bir başka sanat dalı bulmak oldukça zordur.) Toplumsal ve kültürel çelişkilerle ‘pervasızca’ oynayabilme, her konuda çekinmeden



söz söyleyebilme, (eğer uç noktada bir sadıllıktan kaynaklanmıyorsa) ancak sinik tavrın kazandırdığı ayrılmıştır çünkü. Yine de unutmamak gerek ki, sinik bir bilincin, nesnelere iki farklı görünümünün mümkün olması, yani bir bakış/duyuş ayrılığı gerekmektedir. Daha somut bir biçimde söylersek, —eleştirel olmasa da— resmi yorumdan ayrı, *Formel* olmayan bir yorumun ortaya çıkışı, sizin için temel koşullarından birisidir.

Bu açıdan bakıldığında, resmi kültür aydınının yerleşik sinema pratiğine karşı horlayıcı bakışı ile sinemanın anti-entellektüalizminin birini tamamladığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Bu ilişkiyi büyük ölçüde belirleyen de, kuşkusuz sinemanın —sinizmle beslenen— bir 'karşı-modern' tavrı hep içinde barındırmış olmasıdır. Sözkonusu karşı-modern tavrı, bir tepkisellik ya da zıtlık değil, resmi —merkezi— kurumlaşmalardan uzak durabilme niteliğindedir daha çok. TDK benzeri hegemonik bir Türk Sinema Kurumu'nun ya da genelde bir «öztürkçeci sinema»nın yokluğunu böyle yorumlamak yanlış olmasa gerek. Sinema eleştirilerindeki egemen «aydınlanmacı» üslup da, bu boşluğu doldurma çabasından bir bakıma. (Örneğin «Türk sineması, Türk halkından ileri olmadı» gibi özünde gayet nötr bir cümle, modernist söylem içinde ister istemez bir suçlamaya dönüşmektedir.) Bu suçlamanın temel gerekçesi, —pek doğrudan dile getirilmese de— Türk sinemasının, tümüyle Batılı bir etkinlik olmasına karşın, paradoks bir biçimde, Batılılaşma düşüne —modern ideallere— sırt çevirşidir, denilebilir.

Genelde modern aydınının 'sinemasızlığı' olgusunu da, aynı açıdan ele almak mümkün: Sözkonusu ilişkiyi en iyi örnekleyecek olay da, kuşkusuz Türk edebiyatçıların sinema serüvenleridir. Dışardan bayağı düzseysiz, ilkel ve o ölçüde de güçsüzmüş gibi görünen sinema dünyasının, kendi iç mantığıyla, kolay altedilemeyecek bir güç olduğunu 'yaşayarak' öğrenmek, edebiyatçılar için şaşırtıcı bir deneyim olmuştur hep. Hemen hemen her serüvenin sonunda da, sinemanın edebiyatçılara değil, metin yazarlarına (bir Yeşilçam senaristinin deyimıyla «kiralık katiller») ihtiyaç duyduğu gerçeğine varılmıştır. (Yeri gelmişken, reklam sektöründeki metin yazarlığının da, en 'sinik' mesleklerden biri olduğunu belirtelim hemen.) İşin asıl ilginç yanı, bu ilişki, farklı bir sinema özeleminin pekişmesinden çok, «genç sinema» ya da «Yeşilçam'ın usta yönetmenleri» gibi deyimlerin, yadırgatıcı bir yüceltme ile kullanılmasına yolaçmıştır ancak.

Yeniden sinizm konusuna dönersek: Sinemada sinizmin, her şeyden önce, bir tür «sentimental ahlakçılık» biçiminde ortaya çıktığını görüyoruz. Bir tanım vermek gerekirse, «sentimental ahlakçılık», toplumsal olarak geride bırakılmış ilkel bir ahlaki çerçevenin, duygusalılık





temelinde, ısrarla korunmasıdır diyebiliriz. Bu da beceriksizlikten, siyasi gericilikten öte nedenlere dayanır. Sorunumuz. Ahlaki çerçevenin dışına taşan her şeyin, olağandışı, sansasyonel vs. niteliği kazanması, böylesine 'köşeli' bir ahlakçılığın sürdürülmesinin, en önde gelen nedenlerinden birisidir. Seyirciye daha kötüsünü, (en beterini), en kaba hatlarıyla gösterme işlevi üzerine kurulu bu ahlakçılığın sahteliği —aslında basba-yağı bir tür ahlaksızlık oluşu— bu bakımdan pek kimseyi rahatsız etmez. Hatta seyircinin çoğu zaman kendini bir «ahlak kurbanı» sayışının da, paradoks —belki diyalektik— bir rolü vardır bu ahlaklılıkta. «Sentimental ahlakçılık» tezine bağlı olarak, Türkiye'de sinema/edebiyat ilişkisinden çok, sinema/basın ilişkisi üzerinde durulması gerektiği yolunda bir öneri de getirilebilir pekâlâ. Yeşilçam yönetmenleri ile Babiâli fıkrâ yazarları arasında kurulacak bir analogi, oldukça ilginç sonuçlar verecektir kuşkusuz.

Sizizmin, «sentimental ahlaki yapı»dan ayrı, diğer bir dayanağı ise, —yine basının da paylaştığı— «dışlama işlevi»dir (3). «Dışlama işlevi», yani kameranın içine aldıkları, gösterdikleri kadar, dışta bıraktıklarını da düzene sokması —bir bütünlük, hiyerarşi kazandırması— sinemanın genel geçerliği olan bir özelliğidir aslında. Lyotard «bir film sahnesinde, filmin bünyesine, sahne dışında da toplumun bünyesine uymayan herşeyin dışlanması» diyor buna. Teknik olmaktan çok, ideolojik bir nitelik taşıyan bu işlevsel dışlama, özelde Türk sineması için ayrı bir öneme sahip. Neredeyse Türk sinemasını bir tek bu 'ayıklama' işleviyle sınırlı bir sinema saymak mümkün. Kaldı ki, bu «bütünleşmiş bir gövde oluşturma» çabasına, az çok benzer bir biçimde, diğer alanlarda da rastlanmıyor değil: Ş. Mardin siyaset alanındaki «bölücülük» iddialarının, muhalefeti devre dışı bırakmak için, «sürekli aynı kanalları kullanan, sürekli aynı suçlamaları getiren bir sinizm» (4) olduğunu ileri sürüyor örneğin. Bu basit karşılaştırmadan yola çıkılarak, siyasal retoriğin işlevi ile sinemanın görkemli ahlaki yapısı arasında da, ilginç paralellikler kurulabilir herhalde...

Ancak bu bağlamda değinmeden geçemeyeceğimiz bir diğer özelliği var sinemanın: O da, yine Lyotard'ın deyimiyle, «döngüsellik». Dışlama (düzenleme), genel olarak, belli bir «döngüsel özdeşleşme süreci» üzerine kurulu bir işlev. Sağlam bir düzene, bir gövdeye ulaşabilmek için, her seferinde kolayca ayırt edilebilen belli özdeşleşme noktalarının özenle korunması gerekiyor çünkü. Bu bakımdan, Türk sinemasındaki stereotiplerin sarsılmaz egemenliğini de, kolaylıktan çok, sözkonusu «döngüsel özdeşleşme süreci»nin bir sonucu olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Bu yapıya tarihsel bir perspektif içinde nasıl anlam kazandırılacağı sorusu da, ayrıca üzerinde durulması gereken, önemli bir nokta.



Kaba bir ekonomik belirleme ilişkisinin içerisinde, sinemadaki döngüsel-lik ile sermayenin «döngüsel örgütlenmesi» arasında bir ilişki kurmakla işe başlanabilir örneğin. Böylece «Türk Sinemasının gerçek doğuşu» diye adlandırılan, 50 sonrası «sinemacılar dönemi»nin (5) ortaya çıkışını da, «çok-partili hayata geçiş» gibi formel-siyasal bir değişiklik yerine, sosyo-ekonomik gelişmelere —özelde devletçiliğin çöküşüne— bağlamak mümkün olacaktır. Kuşkusuz, 'para olarak para'dan, 'sermaye olarak para'ya geçişle ortaya çıkan «mücadele sinizmi»nin yolağı ahlaki dönüşüm (o zamana dek dokunulmayan değerlerin de mücadele içine çekilmesi), Türk sinemasının kimlik arayışını pek çok bakımdan etkilemiştir. Tek bir olaya indirgemek hatasına düşerse: «Sinemacılar dönemi»nin doğuşu, doğrudan karayolları ağının kurulmasına bağlıdır aslında. Karayolları ağı, bir ulaşım —iletişim— kolaylığı sağlamaktan öte, devlet harcamalarından daha geniş ölçekte yararlanılmasına, farklı bir siyasal altyapının oluşmasına yol açmış bir gelişmedir (6). F. Birtek'e göre, «merkezi yapılaşma»ya karşı, «periferik bir kodun» doğuşu olarak da adlandırılabilir bu. (Eğer Yeşilçam'ı periferik kod'un bir parçası olarak görürsek), sinemanın, kendine Mısır ve İtalyan filmlerini esin kaynağı seçip, karşı-modern bir kimlik oluşturması, bu yüzden bir yerde kaçınılmazdır. Sinema sektörüyle inşaat sektörünün «kader birliği» de, ancak bu yoldan açıklanabilir herhalde.

Yine de, sinemanın sadece «ekonomik karakteri» üzerinde durmak da, yetersiz bir açıklama olacaktır; Türkiye'de sinemanın sinema (Yeşilçam) olmasında, öncelikle 50'li yılların sosyal (manevi) hayatının payı var çünkü. Modernliğe karşı duyulan korkuyla karışık kızgınlığa ek olarak, güvenilir, anlaşılır, özlü ilişkilere geri dönüş arzusunun yaygın olduğu bir dönemde, (yeni apartmanlara olduğu kadar) net bir ahlaki çerçeveye sahip, büyük «basitleştirme modelleri»ne ihtiyaç duyulduğu kesin. Sinema da, Türkiye için, gelmiş geçmiş en büyük «basitleştirme modelleri»nden birisidir kuşkusuz. Ne var ki, hiç bir zaman din gibi bir karşı-ideoloji biçimine bürünmez sinema; «geleneksel değerlere meşruluk kazandırmak»tan çok, «gerçekliğin çılgınlığına karşı, gerçekliği koruma çabası» biçiminde görünür genellikle. Sinemanın konformizminin oldukça uzun bir süre etkili olabilmesinin nedeni de, muhtemelen, budur.

Günümüzde ise, eski gücünden çok şey yitiren Yeşilçam, sinizmini hâlâ —örneğin sekse ağırlık vererek— sürdürüyor iyi kötü. «Sol sinema» da farklı bir tavır geliştirmek yerine, farklı maskeler yaratmayı yeğliyor daha çok. Her şeye rağmen, yadsınmayacak bir gerçek varsa, o da Türk sinemasının sosyal-kültürel tarihimizin önemli bir ögesi ol-

duğudur. Sinema, en azından bu yönüyle, üzerinde durulmaya, tartışıl-  
maya değer bir konu!



#### KAYNAKLAR :

- 1) T. W. ADORNO: *Aesthetische Theorie*, s. 348, 1981, Frankfurt a.M.
- 2) Yazıda sinizmle ilgili bütün ifadeler, tanımlar vs. için bkz.: P. SLOTERDIJK: *Kritik der zynischen Vernunft*, c. 2, 1983, Frankfurt a.M.
- 3) J. F. LYOTARD: *L'acinéma: Essays zu einer affirmativen Aesthetik*, içinde, 1982, Berlin.
- 4) Ş. MARDİN: *Opposition and Control in Turkey: Government and Opposition*, c. 1, s. 3, Nisan 1966.
- 5) N. ÖZÖN: *Türk Sineması Kronolojisi*, 1968, Ankara.
- 6) F. BİRTEK: *The rise and fall of etatism in Turkey: Review*, s. 8, Kış '85.



## Martin Scorsese: Sinemacı olmasaydım, papaz olurdum

Söyleşi : TAY GARNETT  
Türkçesi : RİYAL ŞUVAN

— *Sinemaya geçmeden önceki formasyonunuz neydi?*

— Çocukluğumda astımlıydım. Bu yüzden ailem spor yapmama izin vermiyordu. Üç yaşından sonra babam sık sık sinemaya götürdü. Neredeyse gidebileceğim tek yerdi sinema.

Yaşamımı sinema salonlarında ve kilisede geçiriyordum. N.Y.U.'ya (New York Üniversitesi. Önemli bir sinema kürsüsü var) ilk kısa metrajlı filmimi çektiğim zaman bile, din adamı olmayı düşünüyordum. Sonra 1963-64 yılında herşey birden değişti.

— *Sinemaya girdiğinizde ilk konumunuz neydi? Sizi yönetmen olmaya götüren etkenleri anlatır mısınız?*

— Üniversiteye girdiğimde herşeyin bir çeşit mini-stüdyo olarak düzenlendiğini gördüm. Bir senaryo yazıyordunuz ve hocanız uygun görürse sahneleyebiliyordunuz.

Bazı öğrenciler senaryo yazımına ya da fotoğrafa yöneliyorlardı. Kişisel olarak derhal yönetmen olmayı seçtim.

Üniversiteden ayrıldıktan sonra çok kolay iş bulacağımı sanıyordum. Fakat tahmin ettiğim gibi olmadı. 1966'dan 71'e kadar çok zor bir dönem yaşadım. New York'da küçük bütçeli filmlerde kurgucu olarak çalıştırıldım. 1969'da mezun olduğum okula dönerek bir süre ders de verdim. Öğrencilere senaryolarında, kurgularında yardım ediyordum. Bu arada sinema festivalleri düzenlenmesini sağladım.

Sonra avantür nitelikli Woodstock filmiyle sürüklendim. 1971 yılın-



da Hollywood'a geldim. Warner Brothers Şirketi'nin *Medicine Ball Caravan* adlı bir filmle problemlerini çok uzundu film, dokuz saat sürüyordu ve ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Bu filmi tekrar kurgulamak dokuz ayımı aldı.

Bunu takiben William Morris Ajansı, benim için Roger Corman'la bir randevu ayarladı. Roger, *Bloody Mama*'nın yönetmenliğiyle ilgilenip ilgilenmeyeceğimi öğrenmek istiyordu. Derhal kabul ettim. Bana senaryo altı ya da yedi ayda hazırlanabilir gibi geliyordu. Ancak itiraf etmeliyim ki ona hiç güvenmiyordum. Daha önce de bir çok kez söz verip, sonra bunu unutan insanlarla karşılaşmışım.

Bekleme süresinde bir filmin ses sorumlusu olarak John Cassavetes ile birlikte çalıştım. Çalışmayı henüz bitirmiştim ki Roger Corman söz verdiği senaryoyla ortaya çıktı. Director's Guild'in bir üyesi oldum. Film Arkansas'ta 24 günde çektim ve sonra da kurguladım. Bunu R. Corman için *The Holly Rollers* ve M.G.M. için *Elvis in Tour*'un kurguları izledi.

— *Filmlerinizin temelini oluşturan felsefe nedir?*

— Sinemada önemli yeniliklerin olduğu bir dönemde (1959-61) öğrenciydim. Bütün genç yönetmenleriyle Fransız «yeni dalgası»nın ortaya çıktığı ve Amerikan sinemasının popülerliğinin arttığı bir dönemdi bu.

Ellili yıllarda kimse yönetmenlere önem vermiyordu. 1956'da *Sight and Sound* dergisinde John Ford üzerine bir yazısı çıkan Lindsay Andersen hariç tutulabilir belki. Daha sonra başka gazeteciler diğer yönetmenler üzerine birşeyler yazmaya başladılar. Bu Amerikan sinemasına yeni bir bakış yerleşmesine önyak oldu. Ben de Amerikan sinemasıyla büyümüş, altmışların başına kadar yabancı sinemayı tanımamıştım bile.

N.Y.U.'da olduğum zaman, beni ilgilendiren, duygu ve düşüncelerimi anlatmaktı. Her ne kadar ilk kısa metrajlı filmim tamamen eğlence düzeyinde kaldıysa da, benim niyetim hiç de eğlendirmek değildi.

İlk filmimi, *Who's That Knocking At My Door?* (Kapımı Kim Çalıyor?), 1965'de gerçekleştirdim. Sanıyorum dört yıl sonra 1969'da gösterime girdi. Çevrimi üç yıl sürdü ve sanki *Mean Streets*'in birinci bölümüydü. Yani sekiz yıl önceden aynı kişilikler vardı. Ama bu ilk filmde izleyiciyi düşünmemiştim hiç. Sadece kendim için yapmıştım onu. Başlıca karakter benim yaşamımı canlandırdığı varsayılan, Harvey Keitel tarafından yorumlanmıştı. Tabi olan oldu: Kimse izlemeye gelmedi.

*Mean Streets*'de aynı tarzdaydı. New York'un Low-East yakasında İtalyan-Amerikan bölümünde, benim de içinden geldiğim new-yorkaise banliyösüne oturttuğumuz *Mean Streets*'i, allegorik bir tarzda gerçekleştirdik. Filmin kahramanı, serseriler takımı içinde isim yapmak istiyordu. Ama bunun için ne cesareti vardı ne de cüssesi. Bütün bu kompleks-



ler, duygular filmin içindeydi. Çevirdiğimi bir gün perdede boy gösterceğini sanmıyordum. Tanrıya bana bu fırsatı sağladığı için şükran duyuyorum.

*Bertha Boşcar*'ı henüz bitirmiştim ve bir akşam yemeğinde Jonathan Taplin'e rastladım. Bana bir film yapmak istediğini söyledi. Bir hafta sonra, sonradan adı *Mean Streets* olarak değiştirilecek *Season of the Witch* adlı senaryoyu verdim ona. Çok beğendi. Aynı günlerde *Bertha Boşcar*'ı gördü ve o da hoşuna gitti. İşte böylece hamle yaptım. *Mean Streets*'i 24 günde çektim. *Bertha Boşcar*'ı da aynı sürede çekmiştim.

Hiçbir zaman eğlendirmek için çalışmadım. Yalnızca filmin, belli bir şekilde yararlı olanla, hoş olanı birleştirmesini beklerim.

*Alice*'i okuduğum zaman, onun kadınlarla olan problemlerinin, benimkilerle paralellik gösterdiğini gördüm. Kişiliklerle özdeşleşmeyi denedim. Bu filmi yapmanın bana birşeyler öğreteceğine inanıyordum. Daha ziyade bir eğlenme sözkonusuydu, ama bununla birlikte kişisel şeyler de vardı.

*Taxi Driver*'a gelince, bu film ölüm ya da yaşamın bir durumuna özgü, çok kişisel bir anlatıdır. Bu filmde çok doğaçlama yapıldı ve çok çalışıldı. Prodüktörlerim bunun para getireceğini düşünüyorlardı. Ama ben buna inanmıyordum. Ancak şu ana kadar yaptıklarım içinde en çok para getiren *Taxi Driver* oldu.

— Hangi tarzda film yapmak istersiniz?

— Öyküler anlatacak yetenekte bir aktör veya bir senaristin yardımıyla, kendime özgü şeyler yazdığım günlere dönmeyi tercih ediyorum.

Seçim hakkım olsa her çeşit film yapmayı isterdim. Tabii bildiğim şeylerle ilgili olması koşuluyla. *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *New York New York*'da kırklı yıllar ve o zamanki problemlerimizden sözettim. Bu son film daha çok müzikal bir komediye benzer. Farklı bir niteliğinin olmasını istiyordum.

— Filmlerinize konu bulmak için hareket noktanız nedir? Herhangi bir realite, bir senaryo, tiyatro oyunu ya da bir kitap?

— Belirgin bir tercihim yok. Ancak hiç bir zaman bir tiyatro oyunundan sinemaya uyarlama yapacağımı düşünmüyorum. Kişisel olarak tercihim, daha çok bir romandan esinlenmektir.

*New York New York*'un problemlerinden biri senaryosunun 165 sayfa oluşuydu. Daha çok bir romanı andırıyordu. Çünkü senaristi 23 yaşında, doğal yeteneği olan bir romancıydı ve daha önce hiç senaryo yazmamıştı.

— Senaryo çalışmasının son aşamasında herhangi bir senaristle mi yoksa tek başınıza mı çalışmayı tercih edersiniz?



— *New York New York* filminde senaristim büromda çalışmayı sevmiyordu. Çünkü çok gürültü vardı. Ona istediğimi söylüyordum, o da yazıp ertesi gün getiriyordu. O zaman düzenliyor ve bazı yerleri kısaltıyordum. Çevrim senaryosundaki betimlemeleri okumadım bile. Sahneleri diyaloglardan hareketle görünür hale getirdim. Her planı resimli bir band haline getirmek çok hoştu.

Bugün de böyle çalışmaya devam ediyorum. Böylelikle operatör şefi ve diğer teknisyenler de nasıl hareket edeceklerini biliyorlar.

— *Senaristle çalışmanızı nasıl yürütürsünüz?*

— Senaristten istediğim senaryoyu anladığı gibi yazması. Sonra düzeltmeleri birlikte yapıyoruz. Daha sonra son olarak değişiklikleri bazen yalnız, bazen de bir senaristle çalışarak yapıyorum.

*Alice N'Habite Plus* için herkes düşündüğünü söylüyordu. Sonunda filmin ilk kurgusu üç buçuk saat tuttu!

— *Filme başlamadan önce tüm detaylar kağıda yazılı mıdır?*

— Herşeyin yazılı olmasını tercih ederim. Ben resimli bandlar hazırlıyorum ve bunlardan hareketle doğaçlamamı sağlamlaştıran bir kaç şeyden yararlanıyorum.

— *Sizce bir filmin yaratılmasında en temel öge nedir?*

— Benim düşünceme göre senaryo.

— *Bir prodüktörle çalışıyor musunuz? Ondan bekledikleriniz neler?*

— Hiç bir zaman prodüktörsüz çalışmam. New York'da prodüktör parayı bulmaktan başka bir şey yapmaz. Batı yakasında ise durum farklıdır. Uzaktan, stüdyo sorumlularını gözleyecek bir prodüktör istiyorum. Onun esas görevi de budur zaten.

*Taxi Driver*'ın çekiminde bir çok sorun çıktı. Küçük bütçeli bir film olacağı varsayılmıştı. 1,8 milyon dolar civarında bir hesap yapmış ve 1,3 milyon dolarla da işe başlamıştık. Ancak bütçe aşıldı. Stüdyo sorumluları her üç saniyede bir bizi rahatsız ediyorlardı. Prodüktörümden onlara güven vermesini istedim. Onlar da bana, filmi daha az alıntıyla gerçekleştirmemi önerdiler.

Prodüktörden beklediğim bir diğer şey de bütçe sınırları içinde istediğimi vermesi ve işin artistik yönüne karışmaması. Herkesin fikri kabulüm, ancak bunların empoze edilmesine dayanamam.

— *Oyuncuların metinleri bildiklerinden emin olmak ve zamandan kazanmak için diyalog yönetmeni kullanır mısınız? Diyalog yönetmeninin başka yararları da olduğuna inanıyor musunuz?*

— Hayır diyalog yönetmeni kullanmıyorum. *Bertha Boxcar*'da herkesin metni bilmesini sağlayan bir arkadaşım vardı. Bugün bir diyalog yönetmenine ihtiyaç olduğunu düşünmüyorum.

— *Film çekimi sırasında platoda senarist ve prodüktörünüzün hazır bulunmasını ister misiniz?*



— Filmlerinden yalnızca *Taxi Driver*'de platoda bir prodüktör bulundu: Michael Phillips. İkimiz çok yakındık, çünkü aynı düşmanla mücadele ediyorduk: stüdyo. **SINEMATEK.TV** gerçekten. *Taxi Driver*'in senaristi Paul Schrader'de zaman zaman platoya geldi. Onun gelmesi bana güven veriyordu.

— *Dramatik etkileri ve ışıklandırmayı görmek, çerçeve ve kameranın konumlarına karar vermek için işletme şefi ile çalışır mısınız?*

— Bir kere daha söyleyeyim. Resimli bantlar yapıyorum. Daha önceden, filmin stili üzerine kameramanla uzun uzadıya konuşup, tartışıyorum. *Alice*'de örneğin, bitmek bilmez bir tartışma hakimdi. Nereye kadar varabileceğimizi görmemiz açısından iyi de oldu bu.

— *Oyuncuların seçimindeki tutumunuz nedir?*

— En önemlisinden, en küçüğüne kadar bütün rollerin dağıtımını kontrol ederim. Benim için işi yürütmenin tek yolu bu.

— *Teknik oyuncular mı, yoksa içgüdüleriyle hareket eden oyuncular mı tercih edersiniz?*

— İçgüdüleriyle oynayanları pek tercih etmiyorum. Gerçekte profesyonel oyuncu olmayan insanları alıp, rollerini oynatıyorum. Dostum Steve Prince *Taxi Driver*'de silah satıcısıydı. Belli bir dönem yaşamında da bu işi yapmıştı.

Oyuncularla uzun uzun konuşurum ve çok samimi bir havada çalışırım onlarla. Tabii yöntem üzerine de konuşuruz. Hiç bir zaman oyuncu kursu (cours d'acteur) almadım ve bunun tam olarak ne ifade ettiğini bilmiyorum.

*Mean Streets*'de Robert De Niro başına bir şapka koydu ve şöyle dedi: «*Oynamak zorunda olduğum kişiliğe çok yakın oldu.*» Ve bu küçük ayrıntı mükemmeldi.

— *Oyuncunun yazılı metin üzerinde değişik bir fikri olması halinde onu dinlemek ve tartışmak gibi bir alışkanlığınız var mı? Yoksa onu rolünü yorumlaması için serbest mi bırakırsınız?*

— İki şekilde çalışmayı seviyorum. Eğer oyuncu isterse konuşurum, ama bunun için ısrar etmem. En çok benim ve oyuncuların kafa dengi olduğumuz durumları seviyorum.

Ellen Burstyn, *Alice*'in yönetimine katılmak istemişti ve ne yapılması gerektiği konusunda mükemmel bir şekilde mutabık kaldık.

De Niro, *Taxi Driver*'da yorumlayacağı kişiliğin hangi hayvana benzediğini sormuştu. Ona «*Niçin bir kaplan olmasın?*» dedim. O da şöyle yanıtladı: «*Hayır daha çok bir kurt gibi, daima gözetleyen, bekleme durumunda olan biri.*» Ve bunu söyledikten sonra kurtları izlemek için hayvanat bahçesine gitti. Bunu çok takdir ettim, çünkü oyunculardan çok şey bekliyorum.

— *Bazı yönetmenler, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi uzun tekrarlara*



girerler. Bazıları ise çok tekrarın bacağı gölgelediği görüşündedir. Sizin tutumunuz nedir?

— Çok fazla tekrarı sevmiyorum. En önemli sahneleri alıyor ve bunları en çok iki hafta çalışıyorum. Çünkü çok tekrarla bazı şeyleri yitirmekten korkuyorum. Bugüne kadar şanslıydım, çünkü çalıştığım oyuncuların hemen hepsi kısa tekrarı tercih ettiler.

— Oyuncuların metne sadık kalmasını mı istersiniz? Yoksa küçük değişiklikleri kabul eder misiniz?

— Oyuncunun senaryodaki eyleme ve metne tümüyle sadık kalmasında çok ısrar ederim.

— Filmlerinizin kurgusunu hangi noktaya kadar gözden geçirirsiniz?

— Kurgu benim için film çalışmasının en ilgi uyandıran anıdır. En çok sevdiğim kurgulanmamış filmlere yalnız bakmaktır. Bazı oyuncuların ne yaptıklarını görmelerini istemem. Beni ilgilendiren sahnelerde bir teybe not alır ve bunu kurgucuya veririm. Bu tarz çalışmazsam, o zaman her aşamayı görmek isterim.

Eselden kendi filmlerimi kurgulamak için zamanım olurdu. Şimdi ise bu imkansız. Benimle çalışan bütün kurgucular, kurguyu kontrol ettiğimi bilirler. *Taxi Driver*'de üç kurgucu vardı. Çünkü filmin piyasaya çıkış tarihini önceden belirlemiştik ve zaman dardı. Her şeyi gözleyerek bir kurgu salonundan diğerine gidiyordum. *Mean Streets*'i tek başıma kurguladım. *Alice*'de çalışmanın çoğunu kendim yaptım, ama bana çok yardımı dokunan bir asistanım vardı. Farklı görüşlerimiz olmasına karşın bu iyiydi.

Bir filmi kurgulamak için 5 ya da 6 ayın olması ideal olurdu. Ancak şu anda bu mümkün değil.

— Filmde müziğe verdiğiniz önem nedir?

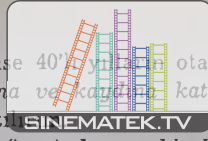
— Müzik son derece önemlidir. Ancak ben, daha önce perdede olanların altını çizdiği zaman değil de, kontrpuan olduğu zaman seviyorum müziği.

Bütün filmlerimde (*Taxi Driver* hariç) Rolling Stones gibi rock gruplarının, kaydedilmiş müzik diye isimlendirdikleri müziği kullandım. *Mean Streets*'de kullandığım iki şarkı ise, bize 150 bin dolara mal oldu. Bu müziği seçmişim çünkü bir yaşam tarzını belirliyordu.

*Alice*'de de rock and roll vardı.

*Where or When* bir anı şarkısıdır. Ve bence her şarkı büyük bir özenle seçilmelidir.

*Taxi Driver*'in kişiliği tümüyle akıl hastalığıydı; burada müzikal bir partiyonunun gerekliliği açıkça belliydi. Bernard Herrmann'dan özgün bir müzik yapmasını istedik. Bu gerçekte, benim bir besteci ile ilk çalışmam oldu.



New York New York içinse 40'üydü. En otantik müziğini kullandık.

— Müziğin hazırlanmasına ve kaydına katılımınız nasıldır?

— Bütün aşamalarına katıldık. **SINEMATEK.TV**

— Müzik fonuyla, sahne üzerinde son bir kontrol yapar mısınız?

— Sanırım daha önce cevapladım. Film için bestelenmiş müziklerle, aynı tarzda olan plakları kullandım.

— Filmlerinizde özellikle de hareketli sahnelerde sesin önemi nedir? Ses bandının montajına ve kaydına hangi noktaya kadar katılırsınız?

— Bazen filmin ilk kurgusuna bakıp, belirli sekansların, hiç bir ses etkisi olmadan gösterilmesi düşüncesine bağlanırım. Çok sık olarak da, belirli seslerin bütünüyle film üzerinde kalmasını isterim, onları severim. Eğer kurgucu seslerin daha net olmasını isterse, olduğu gibi kalmasında ısrar ederim. Daha sonra çalışırız.

Bir ses bandı üzerindeki en büyük çalışmam *Taxi Driver*'in sonundaydı. Üç parçadan oluşuyordu. Tabancanın patlaması, genel gürültü ve De Niro'nun vurduğu herşeyden çıkan ses. Hepsi bir araya karıştırılmıştı. Sık sık müziğin sahneyi doldurmasına izin verdik.

Ses bandı kurgucusuyla ve jenerik sorumlularıyla her zaman çok samimi bir şekilde çalışırım.

Un Siecle De Cinema, Tay Garnett, 1981

#### **MARTİN SCORSESE**

Kısa metrajlı : *What's a Nice Girl Like You* (1963), *Doing in a Place Like This?* (1963), *It's not Just You Murray* (1964), *The Big Shave* (1967), *İtalianamerican* (1974), *American Boy* (1978)

Uzun metrajlı : *Who's That Knocking at my Door?* (1969), *Bertha Boxcar* (1972), *Mean Streets* (1973), *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1975), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *The Last Waltz* (1978), *Raging Bull* (1979), *The King of Comedy* (1982)



## Yusuf Kurçenli: Yanlış yapmama noktası ile sınırlı kalıyoruz

Söyleşi : SERHAT ÖZTÜRK

— *Sinemaya geçmeden önceki formasyonunuz neydi?*

— 1973-81 yılları arasında televizyonda çalıştım. Sinemaya buradan istifa ettikten sonra geçtim. 1973 yılında açılan prodüktörlük sınavını kazanarak girdim televizyona. Kısa bir kurs gördükten sonra, yapımcı-yönetmen olarak çalışmaya başladım. Bir süre yapımcı olarak görev yaptım daha sonra ise drama bölümünde yönetmenliğe başladım. İlk çalışmam Çetin Altan'ın *Çemberler* oyunuydu. Sonra Robles'in *Monsera* adlı oyununu çektim. Bunu Oktay Arayıcı ile birlikte hazırladığımız ve üzerinde bir miktar konuşulmuş olan *At Gözlüğü* takip etti. Tabii arada denetim nedeniyle yayınlanmamış bir çok çalışma oldu. Son olarak Reşat Nuri Güntekin'in bir oyunu olan, *Bahkesir Muhasebecisi*'ni çekmiştim.

— *Sinemaya geçişiniz nasıl oldu?*

— Televizyonda drama türü çalışmalarımın da anlaşılacağı gibi, aslında sinema yapmak istiyordum. Ancak ilk çalışmam olan *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe*'yi ancak 1983 yılında gerçekleştirebildim. Bunda en önemli etken filmin finansmanının Yeşilçam dışından sağlanmış olmasıdır. Bir kaç arkadaş bir araya gelerek sermaye oluşturduk. Bu arada Necla Nazır ve Mahmut Cevher olaya para almadan katıldılar. Filmi Armutlu kasabasında gerçekleştirdik. Burası Mahmut Cevher'in kasabasıydı ve bizi çok güzel ağırladılar. Dolayısıyla kasaba, mekan vb. har-

camalar da olmadı. Biraz para, biraz gönül desteğiyle gerçekleştirdik anlayacağınız.

— *Televizyondan istifanız SINEMATEK.TV bir takım beklentilerin rolü var mıydı?*

— Ben İstanbul televizyonunda çalışıyordum ve tabii Yeşilçam ile bazı ilişkilerim vardı. Ancak Yeşilçam bir kavram bildiğiniz gibi, burada bulunan insanlar arasında tanıdıklarım vardı diyelim. Ancak kimse gelipte şu filmi çek demedi. Doğrusu benim yapmak istediklerim de, Yeşilçam'ın gündelik üretim içindeki ürünlerine uygun şeyler değildi.

— *Ölmez Ağacı'nın finansmanı nasıl sağlandı?*

— O da Yeşilçam dışı bir finansman. Büyük ölçüde bir arkadaşım, Oya Beygo sağladı. Öykünün konusu onundu. Başlangıçta ZDF'den bir ön finansman da sağlayacağımızı düşünmüştük, ama filmin öyküsünü cluştırup onlara götürdüğümüzde vaz geçtiler. İstedikleri gibi bir şey değildi bizim öykü. Tabii biz bu arada bir hayli hazırlanmıştık. Film kendi olanaklarımızla çekmeye karar verdik.

— *Filmlerinizin temelini oluşturan felsefe nedir?*

— Belki şöyle bir şey denebilir. Galiba geleneksel kültürle güncel olanın çatışması etrafındaki temalar ilgimi çekiyor. Her iki filmimde de var bu. Şimdilik ilgim bu noktaya dönük ve sanırım bu konuda bir iki film daha yapacağım.

— *Filmlerinize konu bulmak için hareket noktanız nedir? Her hangi bir realite, bir senaryo, tiyatro oyunu ya da bir kitap?*

— Aslında herşey olabilir. Ama henüz benim yapmak istediğim, kendime ait bir kaç şey var. Olanak bulursam öncelikle bunları yapmak istiyorum. Ancak bu arada iyi film olacağını düşündüğüm bir senaryo, bir roman, bir oyuna da kapalıyım demek değil bu.

— *Çevrim senaryosunu herhangi bir senaristle mi, yoksa tek başınıza mı oluşturunuz?*

— Gerek televizyonda gerek sinemada senaryo çalışmalarını hep bir arkadaşım ile birlikte yaptım. Örneklersek, *At Gözlüğü*'nü Oktay Arayıcı ile *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe*'yi Ayşe Şasa ve Mahmut Cevher'le, *Ölmez Ağacı*'nı ise Ayşe Şasa ve Oya Beygo ile hazırladım. Ancak çevrim senaryosu aşaması biraz da bizim çarkımızın hızı nedeniyle hep benim üzerime kaldı. Hatta, *Ölmez Ağacı* için elimizde bir çevrim senaryosu bile yoktu. Gelişmiş bir fragman bir de oluşmuş bir düşüncemiz vardı. Son aşamada senaryoyu biçimlendirerek çekimi yaptım.

— *Senarist ile nasıl bir ilişkiniz vardır?*

— Konu bazılarında bana ait bazılarındaysa ortaklaşaydı. Mesela *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe*'de Mahmut Cevher'in getirdiği bir gazete haberi vardı.



Sıfırdan son aşamaya kadar senaryoyu senarist arkadaşım ile birlikte geliştiririz. Ben bu aşamayı henüz tamamlamamıştım ve daha önce de söylediğim gibi son aşamada yalnız kalırım. Tempo, senaristin devreye girmesine izin vermez.

— *Nedir bu tempo, açar mısınız?*

— Eğer senaryonuz hazır değilse ve belli bir tarihte çekime başlayacaksanız (böyle bir şey olmamalı tabii ki, ama ne yazık ki oluyor) senaristin artık orada olması için şartlar müsait değil. Ya da şöyle diyelim, bir ay daha sette ya da çekim yapılan yerde senaristle birlikte olma olanağı yok ve tabii onun yapacağı katkılardan mahrum kalınıyor. Olayı tek başınıza götürmek zorunda kalıyorsunuz.

— *Çekim sırasında farklı bir olay yakalarsanız, senaryo üzerinde oynar mısınız?*

— Ben bitmiş bir senaryo ile çalıştığımda dahi, ertesi günkü bölümü bir gece önce mutlaka yeniden yazarım. Belki bunun nedeni, hiç bir zaman tam bitmiş bir senaryo ile çalışmamış olmamdır. Belki de zaten benim çalışma tarzımın getirdiği bir olaydır bu. Yani diyelim ki yarınki iş programına beş sahne konmuştur, ben o beş sahneyi akşam mutlaka yeniden yazarım. Dolayısıyla çekim senaryosu olarak yazarken, senaryonun bütünü de son bir kez yeniden ele alma olanağı bulurum. Bu diyalogundan mizansenine kadar değişime açıktır.

— *Sizce bir filmin yaratılmasındaki en temel öge nedir?*

— Herhangi birini öne çıkarmak çok zor. Belki şöyle bir şey denilebilir, şu an da bunu söylemek geçti içimden. En önemlisi, söylenmek istenen şey galiba. Bundan kastım altı çizilmiş bir demec değil. Bir şey söyleme heyecanını taşıyor olmak. Bu önce yönetmen, giderek bütün ekip için sözkonusu olabiliyorsa, iyiye dönük bir yaratım süreci başlamıştır diyebiliriz. Herkesi o bir şey söyleme gerilimi yönlendirmelidir. Yani öyle iyi oyuncu olunabilir. Öyle iyi yönetmen olunabilir. Öyle iyi kameraman olunabilir. Tabii teknik donanımların da çok gerekli olduğunu belirtmeliyim.

— *Çalıştığınız bir prodüktör var mı?*

— Hakan Balamir'le bir centilmen anlaşması yaptık. Sanırım önümüzdeki yıl içinde, Hakan'ın prodüktörlüğünde iki film yapacağım. Bu arada *Ölmez Ağacı*'ni birlikte oluşturduğumuz Oya Beygo ile Maya Film çalışmaları var. Bunu da sürdüreceğiz.

— *Genel olarak bir prodüktörden bekledikleriniz nelerdir?*

— Ben bugüne kadar tanımlara uyan bir prodüktörle çalışmadım. Bu televizyondayken de böyleydi. Orada bir anlamda kurum adına işin sahibiydiniz, öte yandan da kurumun memuru olduğunuz için hiç bir şeydiniz. Yani bir patronla çalışmadım. Bu sinemada yaptığım iki filmde de böyle oldu.

Gerçek bir prodüktörle çalışmanın bazı dezavantajları olduğunu biliyorum. Ama ben bunu yaşamadım. Ben, yalnızca işin patronu olan bir prodüktörün avantajlarını gözlemleyebilirim. Çünkü bu ilişkiler içinde fazla şeyle uğraşmak zorunda kalmıyorum. Bu asıl üzerime düşen işi yeterince iyi yapmamı, ona gereken enerjiyi ayırmamı engelliyor. Tabii sürekli prodüktörle çalışan arkadaşlara göre çok şanslı taraflarım olduğu da kuşkusuz. Örneğin üretilen şeyin ticari olup olmaması gibi bir kaygı taşımıyorum ki bu benim için büyük bir avantaj.

— *Filmlerinizde diyalog yönetmeni kullanıyor musunuz?*

— Hayır kullanmıyorum. Üstelik her iki filmimde de diyalogları ben yazmak zorunda kaldım.

— *Dramatik etkileri ve ışıklandırmayı görmek, çerçeve ve kamera-an konumlarına karar vermek için işletme şefi ile çalışır mısınız?*

— Bu görüntü yönetmeni arkadaşla birlikte karar verdiğim bir şey. Görüntü yönetmeni arkadaşın —ki bu çoğunluk kameramandır da aynı zamanda— fikrini almaya özen göstererek bunlara ben karar veririm.

— *Oyuncuların seçimindeki tutumunuz nedir?*

— Yazık ki herhangi bir sahnede arkadan geçen adamı denetleme olanağımız olmuyor. Hatta çoğunluk çekim sırasında görüyoruz onu. Tabii bununla ilgilenen arkadaşlar oluyor kostümü, fiziği vb. gibi. Yani diyelim ki filmi kuzey Almanya'da çekiyorsanız, doğulu arkadaşlarımızdan birinin oradan geçmesi uygun olmayacaktır vb. Bu kadar bir denetim oluyor, ondan ötesi biraz şansa kalıyor ne yazık ki. Şöyle söyleyeyim, başrolden başlayarak giderek azalan rollere doğru, denetim de azalıyor.

— *Teknik özellikleri fazla olanları mı, yoksa daha çok içgüdüleriyle hareket eden oyuncularını mı tercih ediyorsunuz?*

— Benim kafamda böyle bir ayırım yok. Ama tabii ki bildiğim, oyununu izlediğim bir oyuncuya yaklaşırken, daha rahat hissederim kendimi. Ondan neyi, ne kadar alacağımı kestirmek daha kolaydır. Onun dışında senaryodaki kişiye fizik benzerlikleri aramak sözkonusu. Gerisi ise setteki boğuşmadır. Benim için hep böyle oldu. Diğer arkadaşlar belki başka türlü hallediyorlardır. Zaman çok kısıtlı. Üretimin her aşamasında böyle bu, giderek zaman, paradan bile daha kıymetli. Gerçi sonunda bu kapı da paraya açılıyor ama, zaman çok büyük bir baskı oluşturuyor üzerimizde. Dolayısıyla oyuncu ile daha iyiye varmaya vaktimiz olmuyor. Yanlış yapmama noktası ile sınırlı kalıyoruz. Bu üretim için büyük bir yaradır.

— *Oyuncunun rolü üzerinde değişiklik yapmasını kabul eder misiniz? Bunun tartışması olur mu?*

— Prensip olarak evet. Biraz önce söylediğim gibi çevrim senaryosunu çekimin yapıldığı mekanda olabildiğince ayrıntılı yazıp, setten ön-



ce oyuncuya ulaştırmaya çalışıyorum. Bu oyuncu için bir bağlayıcılık getiriyor tabii, ama neyi, ne zaman yapacağını bilmesi gibi bazı avantajları da var. Zaman kısıtlığı burada da sözkonusu. Ancak genelde oyuncudan bir öneri gelirse açık olmaya çalışıyorum.

— *Oyuncunun tiplayeceği kişiliğe bürünmesinde başkaca bir katkınız sözkonusu mu?*

— Ben senaryodaki kişiliği oyuncudan daha iyi biliyorum. Ya da bilmek zorundayım. Hele sözkonusu olan benim oluşturduğum bir senaryoysa benim o kişiliği oyuncudan daha iyi bildiğimi kabul edebiliriz. Oyuncuya düşen onu ete kemiğe dönüştürmek, fizik olarak o kişiliğe oturmaktır. Bunu önemsiz bir iş olarak gördüğüm için değil, tarihte kolay olsun diye böyle anlatıyorum. Gerçekte bu kişilik, bir çok oyuncu tarafından çok farklı şekilde doldurulabilir. Bu noktada oyuncuya çok önemli bir görev düşer ve yine bu anda yönetmenin yapabileceği fazlaca bir şey olduğunu sanmıyorum. Oyuncunun iyi ya da kötü olması da tam bu noktada belirlenir.

— *Oyuncularla çalışmanız sırasında —tabii eğer zamanınız olsaydı— uzun tekrarları mı tercih ederdiniz, yoksa çok fazla tekrarın oyuncunun verimini düşüreceğine mi inanıyorsunuz?*

— Bunların ikisi de yanlış, ikisi de doğru olabilir. Normal şartlarda ve normal psikolojide tekrarın yararına inanıyorum, ama öyle noktalar vardır ki, o plandaki rolün üstüne gittikçe, oyuncu normal veriminin altına da düşebilir.

— *Sizin sinemanızda kurgunun önemi nedir? Ne aşamaya kadar katılırsınız?*

— Ashnda bu bir dezavantaj olabilir, ama ben ne çekeceğimi önceden biraz fazla belirliyorum. Ne çekeceğini belirlemek demek, doğal olarak hangi planı diğerine bağlayacağını hesaplamak ve yazık ki biraz da buna şartlanmak demektir. Bu yüzden kurgunun benim için yaratıcı bir çalışma olduğunu söyleyemem. Filmi çekerken, yani bir sahneyi otuz plana bölerken, bir anlamda kurguyu da artık belirlemişsinizdir. Hele burada belgesel unsurlar sözkonusu değilse çektiğinizi montajda aynen uygularsınız.

— *Burada da zaman ve para faktörlerinin bir rolü var mı?*

— Benim için sözkonusu değil. Daha bol zamanım ve daha geniş maddi imkanlarım olsaydı da benim yapacağım yine kaba bir kurgu olurdu. Yani çekerken belirlemeyi tercih ediyorum.

— *Filmde müziğe verdiğiniz önem nedir?*

— Müzik tabii çok önemli. Ancak benim müzik donanımım pek fazla değil. Daha da önemlisi bugüne kadar filmlerimde, ancak her şey bittikten sonra müzik aşamasına geçebildim. Dolayısıyla müziğin yaratıcı, bütünleyici bir unsur olarak filmlerime fazla bir katkısı olamadı. Bu da imkan olursa düzeltmek istediğim noktalardan biri.



# Herzog'un eşine mektuplarından Fitzcarraldo'nun çekim günlüğü

WERNER HERZOG  
Türkçesi : HÜLYA ERSÖZ

Iquitos, 4.1.1981

Çekim çalışmaları yarın, 5 Ocak'ta başlayacak. Ve ben nihayet bu aşamaya geldiğimize inanamıyorum. Son iki haftadır zamana karşı zorlu bir savaş veriyoruz. Örneğin, yılbaşı gecesi 30 marangoz ve 7 kaynakçı, çekimin ilk gününe yetişmesi için, ikinci gemi üzerinde saat 11'e kadar çalıştılar. İlk yaptığımız gemi ise Iquitos'dan, çekim çalışmalarının ikinci bölümünün yürütüleceği diğer kamp olan Rio Camisea yönüne doğru, on gün önce yola çıktı. Orada geminin dağdan aşırılma sahnelerini çekeceğiz.

Biri 700 figüran diğeri baş oyuncular ve teknik ekip için kurulan iki kamp hemen hemen tamamlanmıştı. Ancak ağaçları yerinden söken ve bazı binaların yıkılmasına yolaçan korkunç bir fırtına çıktı. Gerçi kimseye bir şey olmadı, ama kampı kurma çalışmalarına silbaştan el atmamız gerekti.

Son günlerdeki başlıca sorunumuz ise Iquitos'daki genel grev. Bütün partilerin ortak tavrı olarak gelişen grevin nedeni, burada çıkan petrolden bölgenin kalkınması için yararlanılmaması. Grev tam da bizim ilk çekim günümüz olan 5 Ocak'a rastlıyor. Bu demektir ki motor-sıkletlerimizle bile şehirde ve çekim yerlerinde dolaşamayacağız. Fakat biz kendimizi bu olaya göre ayarladık. Çekimi geminin güvertesinden başlatacağız.





Günlerden beri en önemli sorunumuz dalgaların sarsıntısından etkilenen iş aletlerimizdir. Herkesi aynı amaç için birleştirmek hiç de kolay değil. Örneğin, Meksikalı dört ekip elemanı ve iki oyuncu ayrıca İngiliz, Alman, Amerikalı, İtalyan, Perulu ve Brezilyalı oyuncularla Fransa, Almanya, İtalya, Hollanda ve Brezilya'dan gelen ekip elemanları var.

Baş oyuncu olarak öncelikle Jason Robards ve Mick Jagger'e güveniyorum. Her ikisi de çok rahat anlaşabileceğim oyuncular. Meksikalı oyuncularımız Adalberto Martinez (Huerqueque) ve Miguel Angel Fuentes (makinist) son derece şaşırtıcı tipler. Martinez son derece komik. Makinist rolündeki Fuentes ise yarı yerli ve inanılmaz derecede güçlü bir dev.

Kostüm konusunda da epeyce yol aldık. Fakat ancak, beşinci çekim gününde gerçekleştireceğimiz ilk kalabalık sahne çekiminden sonra rahat bir nefes alabileceğiz. Şimdi bütün oyuncular ve yaklaşık 500 figüran bu çekime hazırlanıyor. Şu anda üç asistanıyla birlikte bir sitilist, Iquitos ve Lima'dan dörder terzi ve bunların yardımcıları kostümler için durmadan çalışıyorlar.

Iquitos'u görmemiş biri burada ne gibi güçlükler içinde çalışıldığını kolay kolay canlandıramaz imgeleminde. Örneğin dışarı ile telefon görüşmesi yapmak hemen hemen imkansız. Çünkü her gün bir iki defa elektrik kesiliyor. Kentten büromuza kadar olan yolun asfaltı yok, bu yüzden burası çoğunluk bir balçık tarlasını andırıyor. Öyle ki taksiler buraya gelmekten çekiniyorlar. Burada tavanı olmayan ve yolcunun seyahat esnasında yuvarlanmaması için kapağı sıkı sıkı tutunması gereken taksiler var. Bu taksilerde sürücüler direksiyonu sabit tutabilmek için onun yerine bir kışağ yapmışlar. Akşam yemeklerimizi etrafımızı saran sivrisineklere karşı yumruklarımızı sallayarak, etkisiz ve yorucu savaş sırasında yiyoruz. Bu hayvanlara karşı yapılabilecek hemen hiç bir şey yok. Fakat bütün bu olumsuz şartlara karşın, henüz kimsede büyük bir bezginlik görülüyor. Çekimlere iki ya da üç gün sonra başlamak daha iyi olabilirdi. Ancak bu iklimde bir an evvel işe başlamak herkesin üzerine ölümcül bir hareketsizliğin çökmesine neden olacak. Çekim öncesindeki bu gece ise bütün ekip coşkulu bir hava içerisinde.

Yarıdan itibaren çekim başlayacak, artık istesek bile geri döne-meyiz. Tanrı yardımcımız olsun. Amin...

Iquitos, 13.1.1981

İlk çekim günü düşündüğümüz ve umduğumuzdan daha dramatik geçti. Çünkü bir akşam evveline kadar yapılan bütün radyo yayınları-



da ertesi gün grevin yapılmayacağı bildiriliyordu. Fakat gece yarısı grev komitesinin, genel grev kararına ısrarla bağlı olduğumdan, Ertesi sabah süratle harekete geçerek öğleden sonraya kadar bütün aletleri ve 48 kişiyi kentten iki ayrı bölümünden toparlamayı ve gemi güvertesine getirmeyi başardık. Fakat Jason Robards ve Maria Adorf, yapımcı asistanımız tarafından, şehir içinden arabayla alınmaya şiddetle karşı çıktılar. İkisi de Nikaragua'daki iç savaşta olduğu gibi, vurulmaktan korkuyorlardı. Tüm konuşmalarım ve herkesin kentten aynı yolla alındığı yolundaki kanıtlarım onları ikna etmeye yeterli olmadı. Bu arada saat 3 olmuştu. Ben de bu iki oyuncunun olmadığı kısaltılmış bir programı çekmeye karar verdim. Mick Jagger hiç sorunsuz benimle çekim yerine geldi. Bu aramızdaki dostluğu daha da pekiştirdi.

Bunu takip eden iki gün süresince eksik olan şeyleri tamamladık. Ve ilk 2,5 günde, plandaki ilk dört günün çekimini gerçekleştirmeyi başardık. Genel grevse ikinci çekim günümüzde sona erdi. Çekimin ilk haftası planlandığı gibi gitti. 11 Ocak Pazar günü geminin Iquitos'dan ayrıldığı kalabalık sahne çekildi. Burada Claudia Cardinale çok başarılıydı. Genel olarak kalabalığın atmosferi ise bir çocuğun vaftiz törenini veya bir düğün törenini anımsatıyordu.

Çekim yerinde yaklaşık 4 bin kişi vardı. Ancak büyük bir şanssızlık olarak burada şimdiye dek yaşadığımız en sıcak gündü. Güneş o denli yakıcıydı ki iki saat kadar sonra figüranlar toplu halde kaçımaya başladılar ve sonuçta gemi gittiğinde ortada kimse kalmadı. Allah'tan bunu önceden sezmiştik. Kalabalık sahneleri hızla ve art arda çektik. Öğleden sonra Jason Robards, Claudia Cardinale, kaptan ve gemi mürettebatı ile sınırlı, bir kaç sahenin çekimini yaptık. Ve en sonunda kameramızı gemiye çevirdik.

Telsiz ve hopörlerden oluşan haberleşme sistemimiz çekim sırasında sık sık bozuldu. Haberleşme sorunu ancak benim fizik gücümü zorlamam sayesinde çözülebildi. Diğer bir deyişle bu sıcakta daha fazla koşturmak zorunda kaldım. Sıcaktan bayılan bir kaç figüran dışında, başkaca bir olay olmadı.

Iquitos, 24.1.1981

14 gün evvel, ormandaki çekim yerimiz olan Rio Camisea'ya giderken gemimiz karaya oturdu. Sekiz saatlik yorucu bir çalışma sonrası tekrar rotasına döndürebildik. Fakat gemide onarılması güç yaralar açıldı. Onarılması güç, çünkü yedek parçalar ancak Miami'den getirilebilir. Gerçi yaptığımız programa göre biraz zamanımız vardı ama, yine de geminin ekip ve oyuncularından sonra kampa varacağı besbelliydi. Bunun üzerine Iquitos'da kalıp oradaki sahneleri çekmeye devam ettik.



Ekip ve oyuncular arasında son günlerde ormandaki kamplarla ilgili olumsuz söylentiler dolanmıştı. Herkesi toplayarak yaptığım bir konuşmayla bu işe bir son verdim. Ormanda düzenli geceleme olanağı sağlayamayacağımız düşüncesiyle yanına çadır almayı düşünenler bile vardı. Oysa kamp hepsinde duş, elektrik, yatak, cibinlik ve tuvalet bulunan son derece sağlam evlerden oluşmuş bizi bekliyordu. Yemekhanemizde buzdolapları ve soğutucular vardı. Her iki kampımızda da bir sağlık istasyonu görev yapıyordu. Üstelik bunların her ikisinde de Perulu tropikal hastalıklar uzmanı doktorlar bulunuyordu. Yine ekipte görev yapan Fransız fotoğrafçımız da doktordu. Dış dünya ile olan ilişkiyi radyo aracılığıyla sağlıyorduk. Ve çok acil durumlarda 2 saat içinde çekim yerine uçak getirtmemiz de mümkündü.

Çektığımız filmlerin banyo örnekleri New York'tan düzenli olarak geliyor. Örnekleri buradaki yerel sinemada çok kötü bir projeksiyonla seyrediyoruz. Fakat gerek teknik, gerekse sahne olarak gayet başarılı oldukları anlaşılıyor. Fazla ışık almış 30 saniyelik bir sahne dışında, hiç bir teknik sorunumuz olmadı. Sadece bu sahneyi yeniden çektik. Hala çekim planından önde gidiyoruz. Ancak film materyalindeki gereksinmemiz daha önceki hesaplarımızı biraz aşılıyor. Yaklaşık olarak % 20 daha fazla hammaddeye gereksinmemiz olacak.

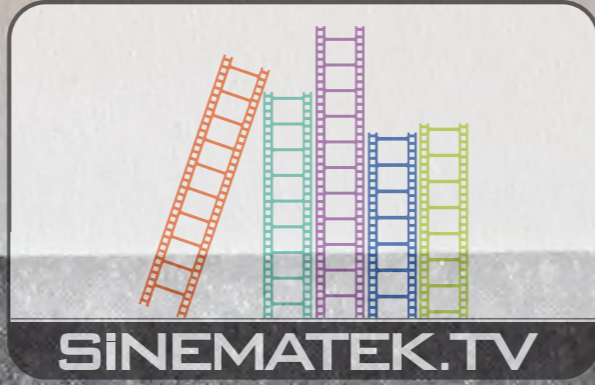
Bu akşam ormandaki kampa uçacaklar için dikimevinde bir veda partisi verilecek.

Sağlık açısından gayet iyiyim. Ve bana öyle geliyor ki 15 haftalık çekim süresine kendini hazırlamış tek kişi benim. Sabır ve dayanıklılık duygusunu herkese aşılamaya çalışıyorum.

Iquitos, 17.2.1981

Dün gece ekibin geri kalan bölümüyle Rio Camisea'daki kamptan Iquitos'a geri döndüm. Çekim çalışmalarını Jason Robards hastalandığı (bu en önemli olaydı) ve 9 Şubat Pazartesi günü Lima üzerinden ABD'ye uçacağı için, erken kestik. İlk teşhisi koyan ve onu acilen ormandan çıkarmamız gerektiğini söyleyen doktorumuz Cloude Chiarini, Lima'ya kadar ona eşlik etti. Ancak şu ana kadar Robards'ın kendisinden bir haber alabilmiş değiliz. Sanırım bir takım klinik testlerin sonucunu bekliyor. Gerçi Robards mümkün olan en kısa sürede çekim yerine dönmek istiyordu, ama nemli iklimde gittikçe kötüleşen ve onu sürekli zayıflatan bronşiti, buna imkan vermeyebilir.

Zaten daha önce çekim sırasında da iki kez baygınlık geçirmişti. Ne doğru dürüst yemek yiyebiliyor, ne de uyku uyuyabiliyordu. Hemen zarar için sigortaya haber verdim. Aynı zamanda ABD'deki avu-





katımızla da bağlantı kurduk. Bu arada Londra'daki sigorta şirketinin Amerika'daki Brocklehurst şirketine kararı bildirdiğini öğrendik.

Robards olmadan daha iki gün çekim yapabildik (9 ve 10 Şubat). Bunlar Mick Jagger'in (106 ve 81.) sahneleri ile bir uçaktan çekilen (104.) sahneydi. (Bu sonuncusu Robards'ın dublörünün yer aldığı, en yüksek ağacın üzerine kurulan platformda çekildi). Acaba bunu filmde kullanabilecek miyiz? Şu anda bu konuda hiçbir şey söyleyemem. Bundan sonrası içinse Robards'ın varlığı kaçınılmaz.

Bir diğer kayda değer olay iki kişinin ölümüydü. Campa yerlilerinden olan yaşlı bir kadın, bir kaç gün içerisinde öldü. Yanında yatan kocası bile hiç bir şeyin farkına varamadı. Aynı gün öğle saatlerinde ise, bu kez genç bir adam nehirden boğuldu. Herkes için geçerli yasağa karşın, o ve bir arkadaşı kanolardan birini alıp açılmışlar. Her ikisi de yüzme bilmiyormuş. Ama biri kıyıya ulaşmayı başarmış. Ben olay yerine genç adam boğulduktan 10 saniye sonra motorla geldim. Fakat en ufak bir ize rastlayamadım. Elimizdeki bütün botlarla nehri taradık, ancak cesedi bulamadık. 17 yaşındaki adamın, 15 yaşındaki karısı, kabile reislerinin önerisine uyararak üç gün sonra yeniden evlendi.

Çekim çalışmaları çok güç ilerledi. Çünkü Rio Camisea'daki su seviyesi çok alçaktı ve bu geminin hareket olanağını son derece sınırlıyordu. Bir kaç kez karaya oturma tehlikesi de atlattık. Çoğu sahneler geminin istasyonu terketmesinden sonra geçtiği için, bütün olanaklarımızla saati saatine çekim planını uyguluyorduk.

Film boyunca Campa yerlileri çok iyidiler. Bana kalırsa bütün profesyonel oyuncularımızdan daha disiplinli ve sabırlıydılar. Iquitos ve çevre bölgelerden gelen figüranların oluşturduğu kamp, giderek bir çeşit Campa köyüne dönüşüyordu. Yerlilerle aramızda güvene dayalı harika bir ilişki oluştu. Ve öyle sanıyorum ki film çalışmasından hoşlandılar. Çünkü kendileri de gerçekten iyi çalıştıklarını farketmişlerdi. Çekim planımızı çok değiştirdik. Şimdiye kadar çekilen sahnelerle, henüz çekilmesi gerekenleri karşılaştırdım ve ilk kez dünden beri planın gerisinde kaldığımızı farkettim. Şimdiye kadar hep ilerisindeydik. Robards'ın dönüş tarihi belli olmadığı için yeni bir çekim planı hazırlamak çok güç. Ama ben onun iki haftaya kadar döneceğini zannediyorum.\*

Jagger ve Adolf Lima'ya gittiler ve orada bizden haber bekliyorlar. Iquitos'da çekilecek sahnelerin hazırlığı ilerliyor. Örneğin, istasyon,

(\* ) Robards hastalığı nedeniyle çalışmaya devam edemedi. Çekim çalışmalarına ara vermek zorunda kaldık. Yeni çekim başlangıcı 1 Nisan 1981 olacaktı. Fakat Mick Jagger'in başka anlaşmaları vardı. Adolf ise sözleşmesini bozmak istiyordu. Bu üç başrol için yeni isimler bulmak gerekiyordu.

lokomotif ve vagonları hemen hemen her yerde bulunur. Grubun morali gayet iyi. Ormandaki kampımızda, her hafta kamada başımıza gelen hata ve sıkıntılara meydan vermemek için SINEMATEK.TV Ben kendi sabrıma ve daha bir çok şeye dayanabileceğime inanıyorum.

Rio Camisea'daki uzun konaklamadan sonra 8 çekim günü için Iquitos'a döndük. Ormanda beklenmedik durumların yarattığı zorunlu arayışlar anlamsızca harcamamak gerekiyordu. Şimdiye kadar 35 çekim günü geçti. Kısa bir aradan sonra yeniden başladığımız çalışmalar gerek oyuncular ve gerekse aldığımız sonuçlar açısından yepyeni bir umutla yüklü. Artık bu filmi bitireceğimizden ve şimdiye kadar yaptığımız şeylerin öncekilerden daha iyi olduğuna eminim.

Bütün bu kargaşa içinde yeni başrol oyuncumuz Klaus Kinski geldi. Kendisiyle daha evvel şiddetli anlaşmazlıklarımız olmuştu. Ama yine de onun olmasını istedim. Çünkü o benzersiz bir biçimde rolüne bürünüyor ve çekim sırasında sabit bir kutup oluşturuyor. Bütün zor durumların altından rahatlıkla kalkıyor. Ekip sayısı azaldığı için şimdi daha rahat hareket etme imkanı buluyoruz. Daha önce bu durumdan endişe duyuyordum. Ancak çalışma içinde bu sayıyla da işin altından kalkabileceğimizi ve üstelik önemli bir sürat kazanabileceğimizi gördük. İki oyuncu Huerequeque ve kaptan tiplerini büyük bir başarıyla yaptılar. Bu da filme büyük bir canlılık getirdi.

Rio Camisea'ya vardığımızda hem burada hem de Rio Urubamba'daki nehirde su seviyesinin gemilerimizi karaya oturtacak kadar alçaldığını gördük. Bu yüzden Rio Camisea'daki çalışmalara başlamamız oldukça ağır gerçekleşti. Buna bir de 40 tonluk bir Caterpillar'ı parçalar halinde getirtmenin zorluğu eklendi. Çünkü kıyıda ormandaki Pucallpa'ya kadar uzanan yol, toprak kayması nedeniyle altı haftadır kullanılamıyordu. Bu arada ağır gereçlerle yüklü bir vinci, çelik kabloları, pompaları ve bir başka traktörü daha çekim yerine getirdik. Diğer bir engeli ise geminin tepeden aşırılması sahnesi için düşündüğümüz noktadan vazgeçilmesi oluşturdu. Çünkü burada suya rastladık ve Caterpillar'ımız balçığa saplandı. Daha sert bir arazide ve dağın en dik yerinde 20 metre derinliğinde bir yarık açmak zorunda kaldık. Kayalık olan arazi çalışmamızı güçleştiriyordu. Bu arada Rio Camisea'daki nehir biraz yükseldi. Böylece oradaki gemiyi karaya oturmaktan kurtardık ve dağdan aşırabileceğimiz uygun bir duruma getirdik. Pongo'daki faciayı çektiğimiz diğer gemi ise maalesef hala karaya oturmuş durumda. Onu bir set ve kanal sayesinde bir haftada kurtarabileceğimizi zannediyorum.

Bu arada çalışmamızı gölgeleyen başka şanssızlıklar da oldu. Yerli kampındaki iki çocuk ve bir kadın bağırsak düğümlemesi ve anemiden öldüler. Doktorumuzun çabaları ve çocuklardan birini uçakla hastaneye götürmesi sonucu değiştirmedi.



Bunu, sürekli kullandığımız yağın, Campa yerlilerinin büyük bir kısmını getirdiğimiz yerleşik ağaçları olan Obenteni'den havalanırken düşmesi izledi. Pilo yaralı olarak kurtuldular. Rio Camisea'daki su seviyesi öylesine düştü ki, kaplumbağaların üzerine yumurtalarını bıraktıkları kum tepecekileri açığa çıkıttı. Bu arada ormanın içinde yaşayan Amehuacalar ve Yaminagualar nehrin üst tarafından gelerek kampımıza yaklaştılar. Bir gün kampın ilersinde Amehuacalarla yüklü bir kano gördük. Bu kampta huzursuzluk yarattı. Machinguengalar 2,5 saat süreyle av alanlarına girdiğimiz için bizi korkutmak ve kovmak amacıyla üzerimize geldiler. Gece Amehuacalar, Machinguengalara saldırdılar. Bizimkiler silahlı olan bir arkadaşılarının karanlıkta etrafa körleme açtığı ateş sonucu paçayı kurtardılar. Adamlarımızdan biri, bir omuzundan girip boğazına saplanan okla ağır yaralandı. Bir başka ok ise bacağına saplanmıştı. Karısında da kalçasından ve karnından olmak üzere üç ayrı ok yarası vardı. İkisi de hemen kampımızda ameliyat edildiler ve kurtuldular. Bunun üzerine çekim sırasında dost oldukları Campalılarla güçlenen Machiguealı 30 savaşçı, Amehuacaları topraklarından atmak için üç gün süren bir savaşa girdiler.

Bu savaşı önleyemiyorduk. Neyse ki çatışma Amehuacaların dağlara çekilmesiyle sona erdi. Ama uzunca bir süre Campa savaşçıları ırmağın üst kısmında bulunan kampımızda nöbet tutmaya devam ettiler. İrmağın üst tarafına en yakın noktada benim kulübem vardı. Burasının tehlikede olduğu düşünülüyor için, her gece oklu ve yaylı altı savaşçı başucumda beni bekliyorlardı.

İkinci gemiyi olağanüstü bir gayretle akıntıda sürüklemeyi başardık. Fakat daha biz kameraları yerleştiremeden gemiyi tutan ondört çelik halat suyun basıncına dayanamayarak koptu ve gemi akıntıyla sürüklendi. Akıntıda sürüklenme sahnesini dört kamerayla üç defa çektik. Bu sırada neredeyse, bütün hızıyla kayalara çarpan gemi batacaktı. Omurga tıpkı bir konserve kutusu gibi açılmıştı. Ancak çok iyi yapıldığı, çelik ve içindeki hava odacıklarıyla sağlamlaştırıldığı için batmadı. Sonunda akıntıdan kurtuldu, ama bu kez de bir kayaya oturdu. Onu henüz aşağı indirmedik. Geminin akıntıyla sürüklenmesi sahnesinin son çekiminde, Kinski ve kaptan rolündeki oyuncu, dublör kullanmak istemediklerini söylediler. Bu bayağı bir cesaret işiydi. Fitzcarraldo'nun kamarasından çıkıp, geminin akıntının ortasında kumandadan çıkmış bir halde yol aldığını farkettiği sahnede, bir kayaya öylesine şiddetli bindirdik ki el kamerasıyla çalışan Mauch ve ben yere yuvarlandık. Bu sırada kameranın optiği fırladı ve Mauch elinden ciddi bir şekilde yaralandı. Şimdiye dek en önemli sahneler çekildi ve seyrettiğimiz örnekler son derece etkileyici.

Bu arada 250 kadar yeni Campa yerlisini çekim yerine getirdik. Çün-

kü elimizdekilerin sayısı baha az görünüyor. Zaten şimdiye dek 30-40 kadar yerliyi de hasat çalışmalarını bedenleri evlerine yollamıştık.



Iquitos, 10.6.1981

Pongo'daki çağlayanlar arasında giden gemilerimizden biri, nehir suyunun alçaklığı nedeniyle karaya oturdu ve bir daha kurtulmadı. Gemiği yüzdürmek için yaptıklarımızın hepsi boşa gitti. Su seviyesi sürekli düşük ve gemiyi Ekim'de beklenen yağmura kadar kurtaramayacağız. Bu gemiye, ırmağın üzerinde yapacağımız bir çok çekimde, özellikle de Iquitos'daki kalabalık sahnelerle dolu iki büyük çekimde ihtiyacımız olduğu için (geminin kalkışı ve opera eşliğinde varışı) bu yılın Kasım'ında, burada ikinci bir çekim yapma ihtimali kaçınılmaz hale geliyor.

Münih, 4.8.1981

Üç gündür Münih'teyim. Bütün oyuncular ve teknik ekip ülkelere döndüler. Münih'e dönmeden önce New York'a uğrayarak bütün filmin son kopyasını seyrettim.

Biz Manaus'da çekim yaparken kameramanlarımızdan biri Rio Camisea'daki kampta kalarak geminin dağdan aşırılmasını çekmeye devam etti. Kovadan boşanırcasına yağın yağmurdan ve çamurdan dolayı gemiyi hareket ettirebilmemiz haftalar aldı. Üstelik her iki üç günde bir yeni toprak kaymaları oluyordu. Bu arada Caterpillar'ımız uçuruma yuvarlandı. Onu güçlkle çıkartabildik. Bu dönem hem benim hem de diğerleri için en zor olanıydı. Kimse sonuçta gemiyi dağdan aşırabileceğimize inanmıyordu. Bu yüzden şimdiye kadar uyguladığımız yöntemden vazgeçerek eğimi daha düzleştirmek gerektiği yolunda başka fikirler ortaya atılmaya ve tartışılmaya başlandı. Bunu yapmaktan kesinlikle çekiniyordum. Çünkü o zaman filmin ana bildirisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktım. Gemi bir dağın üzerinde olmalıydı, Panama kanalından geçmemeliydi. Tepenin eğiminin 40 derece olduğunu ve buradaki sürtünme gücünün büyüklüğünü kavramaya çalış. Burada herhangi bir teknik hilenin imkansız olduğunu belirtmeliyim. Eğimin orta yerinde toprağa sağlam bir kütük çaktık. Fakat kütük bir süre sonra sürekli yağın yağmurun etkisiyle sökülüp gitti. Bunun üzerine teknikerler, kütüğün yüzlerce tonluk ağırlığa dayanamayacağını anladılar. Eğer bu olay olmasa çekim sırasında, gemi bayırdan aşağıya kayacak ve aşağıdaki yerliler için büyük bir tehlike oluşturacaktı. Eğer böyle bir talihsizlik yaşansaydı en az yirmi otuz kişiyi kaybederdik. Sonuçtan emin olmak için, bize iki haftaya malolan daha sağlam bir aletin yapılması emrini verdim. Hava şartları biraz normale döndüğün-





Fitzcarraldo'nun çekiminin yapıldığı bölgenin ve iki nehrin haritası.

de, palanga sistemiyle gemiyi tepeye çıkarmayı başardık. Bundan sonra çekim çalışmaları yine zorluklar ve beklenmedik olaylarla dolu olarak sürdü. Ama normal süre içeri

SINEMATEK.TV

Ben birkaç çalışanla birlikte Manaus'tan Iquitos'a uçtum. Amacım oradaki herşeyi düzenli olarak bırakmaktı. Daha sonra geminin nakli çalışmalarında bulunmak üzere Rio Camisea'daki kampa gittim. Tepeye vardiktan sonra, iki nehir arasında 900 metrelik bir plato uzanıyordu. Ben gittiğimde geminin Rio Urubamba'ya ulaşmasına üç gemi boyu bir mesafe kalmıştı. Yani iki-üç gün içinde nehire indirebilecek durumdaydık. Tahminime göre filmin yüzde seksenbeşi çekildi. Üstelik bunlar en zor ve en belirleyici sahneler. Şimdilik yalnızca, Iquitos'da geminin uğurlanışı ve misyonerlerin olduğu noktaya varışı sahneleri eksik. (İstasyondaki sekans hazır).

Almanya'ya dönüşümden evvel New York'ta Ocak ayından beri çekilmiş bölümleri seyrettim. Vurguda kullanamayacağım 100 kilo kadar örneği çıkardım. Almanya'ya gelince hemen seslendirme ve kurgu işlemlerine başlayacağım. Ağustos sonuna kadar elimdeki materyali kronolojik bir şekilde düzenleyeceğimi sanıyorum.

Fitzcarraldo Filmbuch, Schirmer / Mosel, 1982

#### WERNER HERZOG

Kısa metrajlı : Behindert Zukunft (1970), Die gosse Ekstase des Bild schnitzers Steiner (1974), How much wood a woodchuck chuck (1975), Mit mite will keiner spielen (1976), La Soufrière (1976)

Uzun metrajlı : Lebenszeichen (1967), Auch Zwerge haben klein Anfängen (1968), Fata Morgana (1968), Land Des Scheweigens und der Dunkelheit (1970), Aguirre, der Zorn Gottes (1972), Jeder für sich und Gott gegen alle / Kaspar Hauser (1974), Herz aus Glas (1976), Stroszek (1977), Nosferatu, Phantom der Nacht (1978), Woyzeck (1979), Fitzcarraldo (1982), Wo die grünen Ameisen Tranmen (1984), Aztec (1985)



## İlk renkli Türk filmi tavanarasında bulundu

ATILLA DORSAY

Türk sinemasının ilk renkli filmi hangisidir? Sinema tarihlerine ve film sözlüklerine bakarsanız *Muhsin Ertuğrul*'un yönettiği «*Halıcı Kız*». 1953'te gösterime çıkan bu filmin tam bir «*fiyasko*» olduğu ve sinemamızda renkli film yapımını en azından bir 10 yıl gerilettiği de bilinir.

Ancak bundan bir yıl sonra gösterilen «*Salgın*» filmi, hem ikinci renkli filmimiz, hem de çok daha başarılısı olmakla kalmıyor. Filmin yapımcı/yönetmeni, bu filme «*Halıcı Kız*»dan daha önce başladıklarını, bu açıdan «*Salgın*»ın ilk renkli Türk filmi sayılması gerektiğini söylüyor. Bu sav bir yana, «*Salgın*» filmi göreniniz, görmek şöyle dursun duyanınız var mı? Filmlerimizi, evvel Allah, çok iyi korumak âdetimiz olduğu için, «*Salgın*» filmi de yıllardır, yani 30 yıldır ortaldan kayıptı.

«*Salgın*» filminin bir kopyası sonunda bulundu. Nerde mi? Filmin yapımcısının tavanarasında!.. Bu gerçekten ilginç olay için sözkonusu kişiyle konuştuk. Bu, Türk kamuoyunun yıllardan beri çeşitli vesilelerle iyi tanıdığı, bir zamanların ünlü armatörü, Yassıada duruşmalarında sanık sandalyesine çıkmış olan *Ali İpar*'dan başkası değildi. Evet, *Ali İpar* bir zamanlar film işine de bulaşmış, bu alanda çeşitli çalışmalar yapmıştı. Öyküsünü kendisine sorduk.

— Hayatta yaptığım işlerin en kısa süreli armatörlük olduğu halde kamuoyu, dediğiniz gibi beni armatör olarak tanır. Sinemaya ilk

gençliğimden beri büyük ilgi duyduğum. Daha Galatasaray Lisesi son sınıf öğrencisi iken Amerika'ya, Hollywood'a gidip sinemayı yakından tanımaya aklıma koymuştum. SİNEMATEK TV wood'a gittim, senaryolar

Prodüktör yardımcılığı, prodüktörlük yaptım. Savaş sırasında bir grupla Meksika'ya gittik, 2 dilden (İspanyolca ve İngilizce) bir film çektik. Askerliğim için ülkeye dönünce kameraman İlhan Arakon'la tanıştım. O burda da sinema yapmayı aklıma soktu. Oturduk, bir iki kısa film yaptık İlhan'la... Bu arada, biliyorsunuz benim hanım da artistti. Hollywood'un bir aralar ünlü olan yıldızlarından Virginia Bruce... Benim hazır bir senaryom vardı, bir kentte bir salgın hastalık çıkmasıyla ilgili... Gerçi her yerde geçebilecek bir hikâyeydi, İstanbul'a özgü bir hikâye değildi. Onu adapte ettik ve çekime giriştik. Senaryo ve diyaloglar benimdi, ama ben filmi İlhan Arakon'un filmi sayıyorum. İnanılmaz teknik zorlukları yenerek, o günün şartları altında imkânsız deneyecek şeyleri yaparak bu filmi tamamladı. Küçük, 16 mm. bir el kamerasıyla çektik. Bir ara bir Singer dikiş makinesi motorunu tecrübe ettik. Makine, kurma olduğu için azami 28 saniyelik çekim yapılabilirdi. Ben senarist olarak oturup sahneleri 28 saniyeyi geçmeyecek şekilde baştan yazıyordum. Tam bir macera oldu.

— Peki, sizin filmin ilk renkli film çekimi olduğunu söyleyebilir misiniz? Ve ilk film denemenizde renkli çalışmak nerden aklınıza geldi?

— Biz bu filmi çekmeye 1952'de başladık. Hatırımda kaldığına göre, bizimkisi ilk teşebbüstü. Ancak sinemalarda gösterimi gecikti. Bilirsiniz, filmler çekilir, çekildikçe yıkanır ve seyredilir. Böylece yönetmen neyi nasıl çektiğini bilir, gerekirse bazı sahneler baştan çekilir. Biz bunu yapamadık. Türkiye'de o yıllarda renkli film yıkatmak imkânı yoktu. Filmin tümü çekildi, Amerika'ya laboratuvarlara yollandı. Filmin ilk sahneleri bozuk çıktı, onları bir 'narration' (anlatma) ile geçiştirmek zorunda kaldık. Kurguyu ben Amerika'da bizzat yaptım. Bütün bunlar nedeniyle film gecikti, «Halıcı Kız» öne geçti.

— Bu filmi çekerken örnek aldığınız bir tür, bir film veya yönetmen oldu mu?

— Valla bizim o teknik şartlarımız altında fazla düşünmek, kimseyi örnek almak fırsatımız olmadı, tek düşüncemiz bu zor işi kazasız belasız bitirmektir.

— İlk gördüğünüzde film sizi tatmin etmiş miydi?

— Şartlara göre evet. Ama sonuç olarak vasat bir film. Kötü bir film değildi, çünkü Amerika'da hem sinemalarda, hem de daha sonra TV'de gösterildi. İstanbul'u da oldukça güzel şekilde kullandığımızı sayıyorum.

— Film, yatırdığınız parayı çıkardı mı?



— Doğrusu bu filme fazla para yatırmadık. Bir hayli amatör bir işti bu... Sessiz çekildi, her şeyi filmimizden ve Kenan Artun'dan başka hemen herkes amatördü. Berberim, terzim, İlhan'ın bir ahbabı, Amerikan ataşemiliterinin kızı... Filmi İngilizce çektik, Amerika'da dublajı kolay olsun diye... Kenan Artun'un bilmediği İngilizceyi konuşması ömürdü.

— Peki, müteveffa karınız Virginia Bruce, Hollywood'da bir dönemde ünlü bir oyuncuydu, burdaki çekim koşullarını görünce fenalıklar geçirmedi mi?

Ali İpar bu soruyu yanıtlamadan, konuşmaya katılan İlhan Arakon araya giriyor ve anlatıyor :

«— İlk günü bir terasta çekim yapacağız. Hazırladık, Virginia geldi. 'Açık havada mı çekeceğiz?' dedi. Çünkü o dönemde Hollywood'da herşey stüdyoda çekiliyordu. Sonra kamerayı sordu. Küçük, el kadar bir şeyi gösterdik.. Şaşırdı, çok tuhaf oldu, nerdeyse ağlayacaktı. Ama sonradan alıştı ve filmi aldı, götürdü.»

Ali İpar, filmi Amerika'da, hem de Sinemaskop'un tüm görkemiyle ortalığı allak bullak ettiği bir dönemde sinemalarda nasıl gösterilebildiklerini, filmi gösterdiği o dönemde FOX'un başkanı olan Türk dostu Spiros Skouras'ın seyrederken nasıl uyuyup kaldığını anlatıyor, kahkahayı basıyor. Sonra yaptıkları «Bir Şehrin Hikâyesi» isimli belgeselin kendi dalında Oscar adayları arasına girdiğini, İpar'ın sinema serüveninin sonraki yıllarda İngiltere'de de bir iki filmle sürdüğünü öğreniyoruz. Peki, «Salgın» yıllar sonra nasıl ortaya çıkmış?

«Tavanaram karmakarışıktır. Bir şey ararken eski film kutuları gördüm. Bir de baktım bizim filmin bir kopyası. Seyredince İngilizce bir kopya olduğunu gördük. Bu, filmin elde kalan tek kopyası.»

İlhan Arakon, «35 yıldır bu filmin hepsi solmuştur» diye düşünmüş. Ama bir de seyretmişler ki, film sapasağlam...

Bu olağanüstü serüvenin teknik yanını ise İlhan Arakon şöyle anlatıyor bize :

«1944'ten beri film çekiyorum, "Salgın"a gelinceye kadar 25-30 filmin görüntü yönetmenliğini, birkaçının da yönetmenliğini yapmıştım. İlk defa renkli film çekmek, bana çok dertli gelmedi. Renk uzmanı fiian kullanmadık. Türk sinemasında renk uzmanı, daha sonra da yıllarca kullanılmadı. Ama «Halıcı Kız»daki büyük hatalara düşmedik sanıyorum. O filmde, ışık yetmez diye hep dekorlarda çekim yapıldı. Tüm dekorlar iğretiydi, sallanıyor, gölgeler düşüyordu. Halk kahkahalarla güldü, rahmetli Cezmi Ar'ın tüm kameramanlık çabası boşa gitti. 16 mm.'lik bir Bolex makineyle ve 12 kilovatlık ışıkla yapılabileceğin en iyisini yaptık sanıyorum. Işık, en büyük sorunumuz oldu çekimde... Filmler o zaman şimdiki kadar hassas değildi, şimdi kullandığımızdan



nerdeyse 40 misli fazla ışık gerekiyordu. Birçok sahneyi en geniş açıyla, 1-2 diyaframla çekmek zorunda kaldık. Dolayısıyla netlik, derinlik çok azalıyor, objektif kontrol etmek gerekiyordu. Gece sahneleri çoktu, jeneratör gerekiyordu. Bulduğumuz jeneratörler iyi çalışmıyor, bazen akşam 8'de başladığımız çekime, jeneratörün keyfi yüzünden ancak geceyarısı girişebiliyorduk.

Bir araba kazası sahnesi vardı. *Ali İpar*'ın bir arkadaşından ödünç otomobil almıştık. *Ali* de arabayı kimseye emanet etmediği için başına bir peruk takarak kendisi kullandı. Kaza geçirmiş araba süsü vermek için krikoyla kaldırıp ağacın üstüne çıkardık, üstüne de kırık cam, teneke parçaları yapıştırdık. Arabanın sahibi, çekim için oralara gelince ve arabasını o halde görünce fenalık geçirdi.»

«*Salgın*»ın çekim serüvenleri bitecek ve bu yazıya sığacak gibi değil. *İpar*, *Arakon* ve diğerlerinin bu filmi çekerken kendilerini bir işin, sinemadaki teknik bir aşamanın öncüleri gibi gördüklerine kuşku yok. *İlhan Arakon*, bu filmden sonra 10 yıla yakın Türkiye'de renkli film deneyiminin niye durduğunu anlayamadığını söylüyor. 1965'lerde, renkli film yeniden gündeme geldiğinde, ilk filmlerin bir kısmını çekmek de yine ona nasip olmuş. «*Salgın*», böylece nisbeten yakın tarihine karşın, Türk sinemasının 'arkeolojik' dönemine ait bir buluntu nerdeyse..



# NİSAN

Kitap 6

OKUL ÖZEL SAYISI

ECE AYHAN — IVAN ILLICH — JACQUES PREVERT —  
DEFNE SANDALCI — TURGAY ÖZEN —  
MICHEL FOUCAULT — FRANÇOİS TRUFFAUT —  
MEHMET GÜRELİ — ENİS BATUR — HENRİ CARTIER —  
BRESSON — A. S. NEILL — CEREN OYKÜT —  
ÖMER ERTAN — MARCEL MOUSSY — MEHMET GÜNER  
RAYMOND QUENEAU

[JEAN VİGO — HAL VE GİDİŞ SIFIR]  
(senaryo)