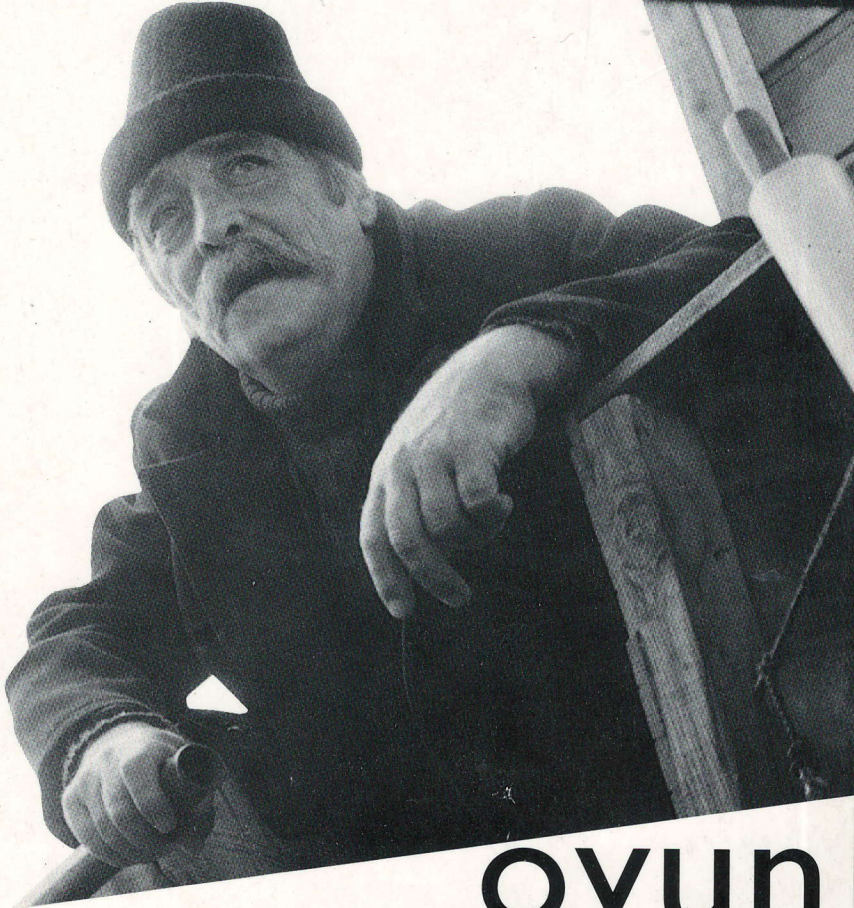


KiNEMA

3

nisan 95



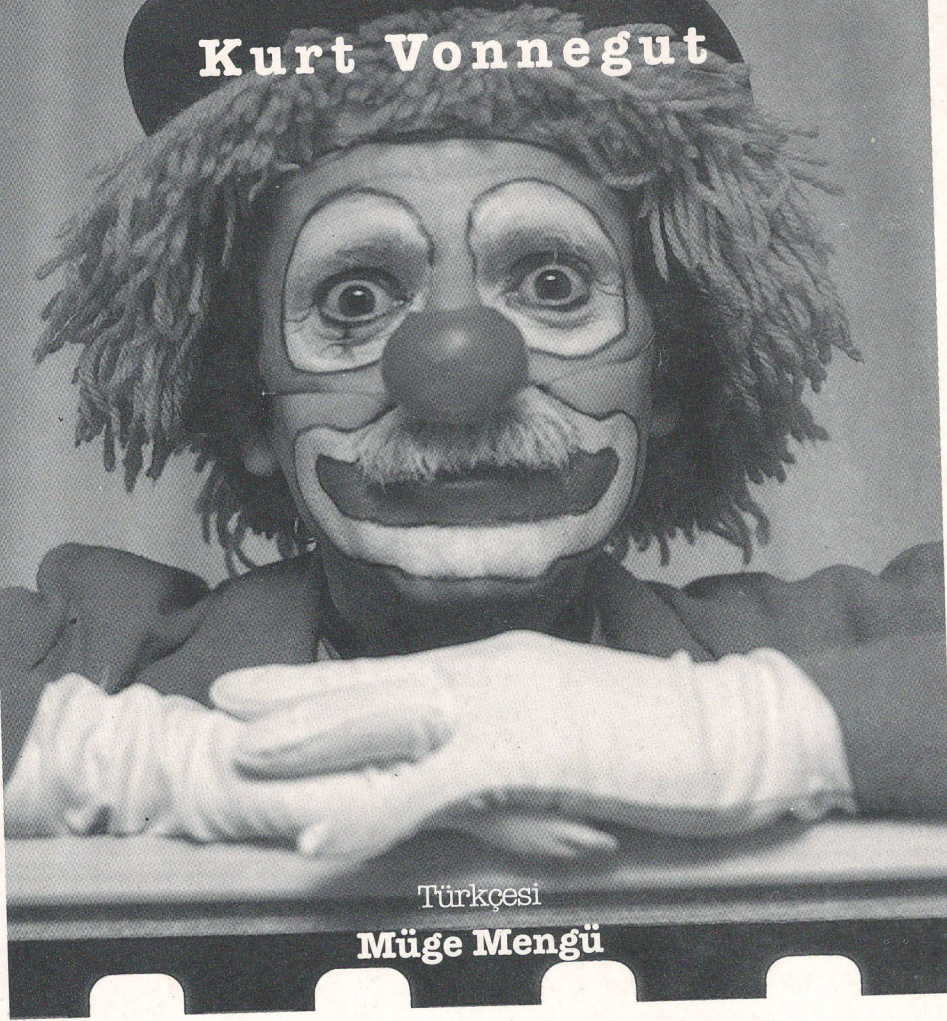
oyun culuk

**İhsan Yüce . Psikoloji ve psikodrama .
Depardieu . Isabelle Adjani . Jeremy Irons .
"film icabı Cüneyt Arkın" . Bergman . Persona .
Oyunculuğun Zeni . Mehmet Tekirdağ .
Altın Çağ . Virginia Woolf . A. Fuat Onan .**

Zed

HI HO

Kurt Vonnegut



Türkçesi

Müge Mengü

“Bu, yazıp yazacağım en samimi otobiyografi.

Ona şakşak diyeceğim.

Çünkü abartılı ve gülünç. Tıpkı şakşak komedi filmleri

-özellikle de şu eski Laurel ve Hardy'ninkiler- gibi.

Yani hayatı duyumsadığım gibi.

Sınırlı zekâmın ve çevikliğimin bütün numaraları burada var.

Sürüp gidiyorlar.

...

Hi ho!”

Zed

Büyük Parmakkapı Sk. 7/4 Beyoğlu/İstanbul
Tel: (0.212)245 28 03 Tel/Fax: (0.212) 249 26 53

İ Ç İ N D E K İ L E R

- 4 Az konuşan, çok konuşulan bir aktör;Depardieu
Jean Paul ETHOVEN
- 13 Yeşilçam emektarından psikodrama üzerine
İhsan YÜCE
- 20 Psikiyatristin gözüyle oyuncunun dramı ve drama sanatı
Murat DOKUR
- 22 "Cüneyt Arkın bir çizgi film kahramanıdır"
Metin ÜSTÜNDAG
- 26 Cahier du Cinema yazarı, Isabelle Adjani'ye sesleniyor
Serge TOUBIANA
- 30 Persona ile persona arasında
İhsan KABİL
- 34 Oyuncunun yüzüne yönetmenden bir bakış
Ingmar BERGMAN
- 36 "Japonlara göre, sanat insan ruhunun biçim-dilidir."
Mary Ellen O'BRIEN
- 39 "Filmdeki iki karakter için elimde yalnızca bir oyuncu vardı"
David CRONENBERG
- 42 "Sinemanın 'oynayan' oyunculara ihtiyacı yoktur."
Andrey TARKOVSKI
- 44 Oyun Dünyası
Henri DELACROIX
- 46 Nesne psikolojisi üzerine bir kısa film senaryosu
A. Fuat ONAN
- 50 Altın Çağ sürüyor
Henry MILLER
- 56 Sinema edebiyatı yağmalıyor mu?
Virginia WOOLF
- 62 "Film çekmeye gidiyoruz. Hayatımız soygun yüklü"
Mehmet TEKİRDAĞ

KİNEMA 3

Nisan 1995

Yayına Hazırlayanlar

Mehmet TEKİRDAĞ

Ergun Sibel YÜCEL

Baskı Öncesi Hazırlık

Pi Tanıtım

Baskı

Günay Matbaası

Abone olmak isteyen okurlarımız Türkiye İş Bankası İhlamur Şubesi 190522 no.lu hesaba 6 sayı bedeli olan 900.000 TL.yi yatırıp banka makbuzunu posta ya da faksla bize ulaştırabilirler.

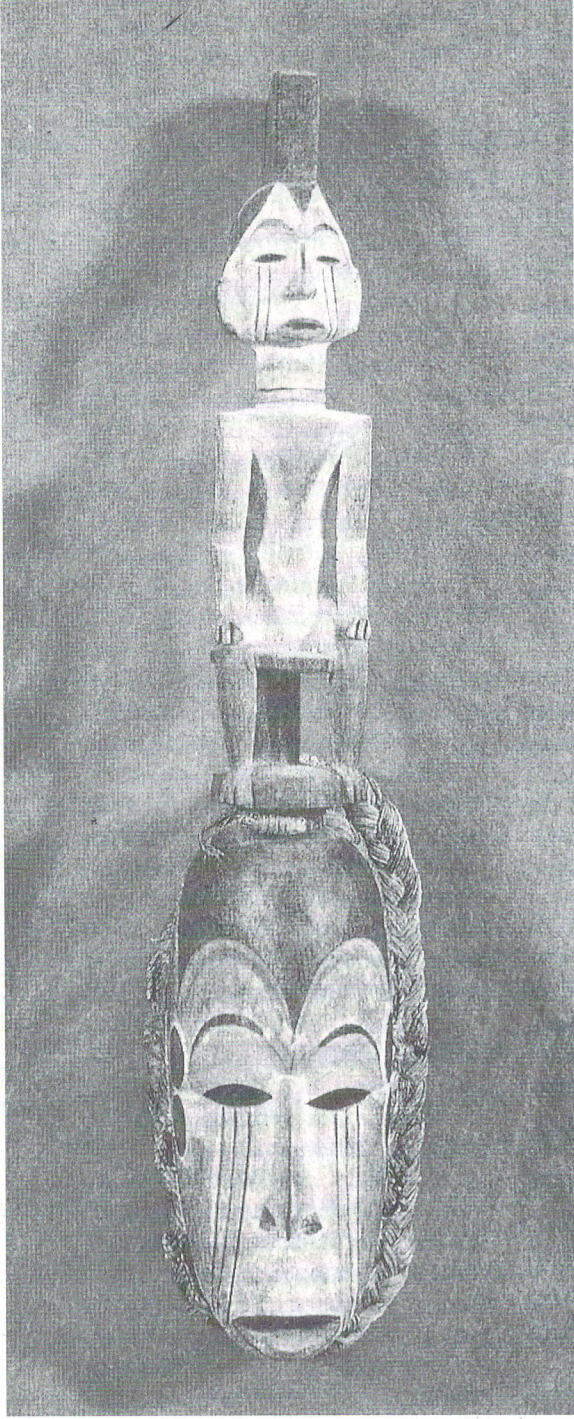
Eski abonelerimiz bize adreslerini ulaştırırlarsa abonelikleri sürecektir.

Zed

Büyük Parmakkapı Sk. No:7/3 Beyoğlu-İstanbul

Tel: (0.212) 245 28 03 Tel/Faks: (0.212) 249 26 53

(Zed Yayın bir Piya Ltd. Şti. kuruluşudur)



Bir saat kadranı gibi yüzlerde yazılı duran hayat, okunması çok kolay, zamana tıpatıp uyan benzerliklerle dolu bir hayattı. Vücutlarda daha çok dağınık, daha büyük, daha sırlı, daha sonsuzdu. Kimi yerde kendini olduğu gibi gösteriyor, kimi gelişigüzel, kimi zaman da mağrur şeyler arasında gururlu adımlarla yürüyordu. Sonra da çehrenin sahnesinden çekilerek, yüzündeki maskeyi çıkarıyor, elbiselerin kulisi arkasında, olduğu gibi ayağa kalkıyordu.

Rainer Maria Rilke

Depardieu, en sonunda

Jean Paul ETHOVEN

Türkçesi: Bertan ONARAN

? Fransız sinemasının yırtıcı hayvanı, Duras'nın Camion'undan tutun da Veber'in La Chèvre'ine (Keçi) her alanda at koşturan yıldız sizsiniz demek...

- Ben mi yırtıcı hayvanım? Hadi canım, kimseyi yutmuyorum ben... Tersine, azıcık mazohistim galiba, sevenin beni yutmasına göz yuman biriyim. "Her alanda at koşturan" görüntüsüne gelince, evet, şimdiden doğrulandı galiba, ama ne anlamı var? Yaşamın aynı zamanda hem güzel mahalleler, hem de ayaktakımı dünyası olduğu mu? Sevgi ve nefret mi? Öyleyse, peki, dolaşırım, yolculuk yaparım, canımın çektiği yere giderim. Dün Duras, bugün Molière, o arada Keçi... Kütüğe işlenmiş bir marka değilim ben, ve böylesi çok daha iyi.

? En azından haz veriyor. Hoşnut görünüyorsunuz...

Depardieu hoşnut, hoşnut de-

ğil, özgür, bağımlı. Şurada Tartufo, ötede Son Metro. Aslında herkes için durum aynı. Ben de bunu üstleniyorum.

? Herkes için aynı mı? İyi ama herkes işe Châteauroux'nun kenar mahallesinde bir serseri olarak başlayıp hem Peter Handke'nin bir metnini, hem de geniş seyirci yığınlarına seslenen bir film öyküsünü canlandırabilecek bir oyuncu haline gelmedi!

- Pek kesin değil, ama neyse... Asıl anlaşılması gereken Châteauroux'nun bir kenar mahallesinde geçen serseri çocukluğumun, yaşam öyküsüne katılmış duygulanıcı bir numara olmadığıdır; benim dünyam o, ve öyle de kaldı: Sokak, içkiyle işleyen, suç ortamında yaşayan, talihleri varsa bundan kurtulan insanlar, içkievleri, kavgalar. Hâlâ kaldırımdaki kalabalık ailenin bir üyesiyim ben. Zaten insan çocukluğunda yaşadıkla-

rıyla bağıını hiçbir zaman koparmıyor: Size yapıyorlar, en iyi yanınız onlar. Ayrıca Châteauro-ux'da, NATO'da çalışan Amerikan askerleriyle onlara bakan yosmalar arasında kendimi iyi hissediyordum. Allahın alıklarından kurulmuş bir dünya değildi o. Sevgi vardı, insanlar beni okşuyordu, annem incedi. Orada zorlamasız, ancak oyuncuların bir kişiden öbürüne geçerken tattıkları inanılmaz bir özgürlük içinde yaşıyordum. İnsan böyle bir çocuklukla coşkularını çarpıtılmamış, el değmemiş olarak saklıyor ve ilerde oyuncu olurken bu işe yarıyor...

? İnsana iyi anılar sağlıyor elbet, ama kötü de bitebilirdi.

- Hem evet, hem hayır. Ben bir serseriydim; kendimi ne suç dünyasının, ne de bugünkü dizgenin sersemliklerine kaptırmak niyetindeydim. Toplumun dışındaydım, giderek, toplumdışı kesimin tuzağına düşmüş durumdaydım; serserilerin ısınmak ve sıkıntıdan kurtulmak üzere uydurdukları o geniş, aileye-karşıt ailelerden hiçbirine üye değildim. Aslında, sokak serserileri kodesten çıktıkları zaman yine oraya dönmüyorlarsa, bu, aile anlayışından ötürü oluyor. Çünkü serseri kulübesinde gerçekte hiçbir zaman tatmadıkları, yoksullara özgü geri zekâlı coşumculuklarıyla kafalarında canlandırdıkları ana ocağının sıcaklığına kavuşurlar. Bende aile özlemi bile yoktu; içki düşkünü bir baba, her yanda başarısızlık, mahalle arkadaşları, yazın deniz kıyısında şöyle yarım yamalak bir plaj işçiliği. Eh, öyle kocaman bir dram yaratacak şeyler değil bunlar. Onüç yaşında, her türlüşünü tatmıştım içkinin: Votka, viski, kırmızı şarap, pembe şarap, beyaz şarap. Gerisi, birtakım küçük gözaltına alınmalar, başka bir şey yok. Ancak o dünyanın üstüme kapanacağını sezdi-

ğim an bağıını koparmayı yeğledim. Haydi yollara...

? Yollara mı?

- Evet, yollara. İleri gitmek için, yoldan iyisi yoktur. Bir sabah kalkar yola çıkarsın ve bir süre sonra, deminki yerinde olmadığına emin olursun. Benim için de böyle oldu, böylece boşlukla burun buruna geldim. Hiç kuşkusuz, zaman zaman insanı ağlatacak kadar müthiş bir şeydi bu; gerçek başıboşluk gibi, şiir gibi müthiş bir şey. O dönem kendimi, sonunda konuşma yeteneğimi yitirecek kadar yalnız duyumsadığımı anımsıyorum.

? Ne demek konuşma yeteneğini yitirmek?

- Evet, artık ne bir sözcük çıkıyordu ağzımdan, ne başka birşey: Tam bir dilini yutma. Konuşmayı bilemiyordum artık. Birkaç homurtu, birkaç çığlık, o kadar... Üstelik yalnız dilini yutma değil, belki yitimi de var: Artık nereden geldiğimi, nereye gittiğimi bilmiyordum. Düşününce çok matrak doğrusu: O sıralar, tam anlamıyla işlenmemiş bir *Marguerite Duras* kişisiydim. Eh, bu durumda onunla buluşmamız, birbirimizi anlamamız hiç de şaşırtıcı değil elbet

? Demek konuşma yeteneğinizi yitirerek buldunuz içinizdeki oyunculuk eğilimini?

- Garip görünebilir, ama böyle. Paris'e geldiğimde konuşmayı unutmuştum, konuşmayı göze alamıyordum. Tiyatronun yardımıyla, ağır ağır yeniden öğrendim. *Jean-Laurent Cochet*'yi tanıyan bir arkadaşım vardı. Götürüp beni

İleri gitmek için
yoldan iyisi yoktur. Bir sabah
kalkar yola çıkarsın ve bir süre
sonra, deminki yerinde
olmadığına emin olursun.

onunla tanıştırdı. Birtakım metinler verdiler, okudum: Çok iyi anımsıyorum, *Musset*'nin küçük bir tümcesiyle her şey yerli yerine oturdu: "Öğleyin, küçük çeşmenin orada olun." Güzel bir laftı bu, hoşuma gitti, bu sözcüklerin ağızımdan çıkmasını istedim.

Suçlular dünyasında "seni seviyorum" ve benzeri şeyleri söylemeye kimsenin hakkının bulunmadığını bilmek gerekir. Tiyatro aracılığıyla, her şey, yavaş yavaş yerli yerine döndü: Sevgi, coşkular, bellek, aşk... *Musset*, *Duras*, *Handke* bana konuşmayı öğretti. Ondan sonra güzel metinler okuttular bana, birtakım kişiler üzerinde çalıştım: *Pynrhys*, *Hippolyte*, *Neron*, *Don Cesar de Bazan*; hiç de kolay bir iş değildi bu. Örneğin: "Grek ülkesi benim için çok kaygılı" dizelerinin sorun olduğunu anımsıyorum: Grek ülkesinin bir yer olduğunu anlatmaları gerekti, unutmuştum çünkü...

? Ciddi mi söylüyorsunuz?

- Tepeden tırnağa. Bir de "*Britannicus*"taki şu dize vardı: "Seviyorum, sevmek ne demek, Junie'ye tapıyorum." Ben bu dizeyi, sevdanın insanı ocaktan fırlatacak kadar güçlü olduğu biçiminde anlıyor, "tapıyorum"u (j'idolâtre) "ocak ya-tağı" (git de lâtre) diye okuyordum. O zaman da oturup açıkladılar.

? Peki, Châteauroux ile "Britannicus" arasında neler oldu?

- Yollar, rastlantılar, biraz tiyatroyla uğraşan arkadaşlar... Derken ben çıkageliyorum, hiçbir şey anlamıyorum bu işten, ama biraz da hoşuma gidiyor; herkes gibi yapabilmek üzere, bir tiyatro okuluna yazılıyorum. *Caligula*'yı, *Hamlet*'i, *Lorezzaccio*'yu tanıştırıyorlar bana. Tanıştığımıza sevindim., beyler...

? Peki, örneğin Caligula'yla işler iyi gitti mi?

- *Caligula*'nın kaçık bir imparator olduğunu anlatmışlardı bana. Peki, bunu anlayabilirdim. Ama *Camus*'nün metni... Bilmece çözer gibi çözmeyi, arkadaşlara sormam gerekti: "Peki ama neden söylüyor bunu, ya da şunu?" Usul usul, çok



usul usul işlemeye başladım yeniden: İlkın Musset'nin tümcesi, ardından daha başkaları... Çok daha iyi duyumsuyordum artık kendimi.

? Çevre değiştirmek size

övünç veriyor muydu? Okula gitmek?

- Bir bakıma. Asıl, yüce sözcükler aracılığıyla işin özüne inmek göğsümü kabartıyordu; o zamana dek isteyip de hiçbir zaman dile getir-



me olanağını bulamadığım şeyleri söylemek övünç veriyordu. Öfke, çılgınlık, tutku gibi şeyleri dile getirecek sözcükler vardı demek... Ne büyük keyifti sonunda onları tanımak, tatmak...

? Tiyatro derslerinden önce bir şey okumaz mıydınız?

- Hayır, hiçbir şey okumamıştım. İlk kitabım, *Giono'nun Le Chant du Monde*'u (Dünya Şarkısı) oldu; yine yollardan, serserilerden sözeden bir öykü. Kitap çok hoşuma gitti, çünkü içinde benim gibi, yalnız ağaçlarla konuşabilen garip insanlar vardı.

? Ağaçlarla mı konuşurdunuz?

- Eskiden, evet, ağaçlarla konuşurdum; özellikle Châteauroux'yla Paris arasında. Biliyorsun, yolda insanın pek seçim olanağı yok; çok yalnız kalıyor, keçileri kaçırma tehlikesiyle burun buruna geliyorsun, çok müthiş bir şey bu, bir takım tehlikeli insanlarla karşılaşıyorsun. O vakit ağaçlarla konuşmayı beceremeseydim... Ayrıca şuna dikkatini çekeyim, ağaçlarla konuştuğunda, insanlarla konuşmayı unutuyordum. Paris'e geldikten sonra, her şeyi yeni baştan öğrenmem gerekti.

? Zor oldu mu?

- Pek sayılmaz, çünkü kendime güç sağlayabileceğim bir çocukluk yedeğim vardı. Bir de *Jouvet*'nin sözü var: "Söyleyiş duyguyu getirir"... Doğrudur; insan sevda sözleri söylüyor, sevdalanı-

yor; diz çöküyor, Tanrıya inanıyor... Ben de sözcükler aracılığıyla herşeyin akıp gelmesine izin verdim.

? Peki ün, hoş bir şaşırtmaca mı oldu?

- Ün karmaşık bir şey. Salt bir dış görünüş, düzmece yetki çarkı olsaydı, hiç mi hiç ilgimi çekmezdi. Ben bir görüntü değilim; görüntüm yok benim, yalnız düşlerim var, oynarken yaslandığım çocukluk düşleri beni başkalarının gözünde daha sevimli, daha "anlı şanlı" kılıyorsa, ne iyi. Yoksa, resmî serseri görüntüme benzemeye başladığım Châteauroux'dan tüydüğüm gibi, alıp başımı giderim.

? İyi ama, ün aynı zamanda para demek. Çok para kazanmaktan da hoşnutsunuz.

- Para benim sorunum değil, param olmadığı zaman bile parasız kalmadım. Birileri para veriyordu, ben istiyordum, bu açıdan, yollar da bile varlıktıydım hep. Haa, oyunculuk kazancı mı? Evet ama, bir şişe şaraba da film çevirdim.

? Kiminle, ne zaman?

- *Marguerite Duras*'yla. Çok parası yoktu, ama önemi de yoktu. Hazılarımızı değişik tokuş ettik; onun metni, benimse oyunum hari kaydı.

? Peki neden Marguerite Duras'ya döndünüz, onunla suç ortaklığınızı nasıl açıklıyorsunuz. Aslında, karşılaşmazdan önce, onun simgelediği aydın yaşamına karşı hiçbir yatkınlığınız yoktu.

- Yanılıyorsunuz. *Marguerite Duras* aydın yaşamını simgelemiyor. Kitaplarında sıradan, şiddetli, asal şeyler söylüyor; yolculuğa çıkan, birbirlerini seven, artık hiçbir şeyi anımsamayan insanları konuşturuyor. Dünyası, karşılaşmazdan çok önce de benim dünyamdı. Kapısını çaldığımda, kapı aralığında o ufak tefek insanı gör-

Marguerite Duras'ın dilinde beni büyüleyen şey, bellek yitimiyle sevdadan sözlediş biçimi. Aslında ikisi aynı kapıya çıkıyor, çünkü sevda herşeyi unutturuyor insana.



Gerard
Depardieu,
Catherine
Deneuve,
François
Truffaut,
Son
Metro'nun
çekiminde

düğümde, nicedir tanıyormuşum gibi bir duygu uyandı içimde.

? Onunla ilk konuşmanızı anımsıyor musunuz?

- Evet, çok iyi anımsıyorum. Beni görünce odanın öbür ucuna yürüdü ve, "Bana doğru gelip beni korkutmaya çalışın" dedi bana. Bunun üzerine ona doğru yürüdüm, korktu. Garip, hiç korkutmak istemiyordum, yüreğim sevgi doluydu ona karşı. Ama madem ki korkmak istiyordu...

? Ondan ve kitaplarından söz edildiğini işitmiş miydiniz?

- Claude Regy ondan söz etmişti bana, ama hiçbir şeyini okumamıştım. Ondan sonra keşfettim. İlk, bugün kendisinin benimsemediği, benim çok sevdiğim *Les Petits Chevaux de Tarquinia*'yı (Tarquinia'nın Küçük Atları) okudum. *Lol V. Stein'in Kaçırılışı*'nı, *Ölüm Hastalığı*'nı... Marguerite Duras'nın dilinde beni büyüleyen şey, bellek yitimiyle sevdadan sö-

zediş biçimi. Aslında ikisi aynı kapağa çıkıyor, çünkü sevdada her şeyi unutturuyor insana. Yalın, tensel hazlar taşıyan sözcüklerini seviyorum. Duras'nın yapmacıklı kitaplar yazdığına, kendi çocuksuluklarını bile unutmuş olanlar inanıyor yalnız.

? Aynı şeyi Peter Handke için de söyler miydiniz?

- Elbette, aynı şey. *Handke*, çocuk bakışının gördüğü şeyleri yazıyor, çok büyük, yalın bir aralıkta. *Handke*'nin dili, okumadığım zamanlarda bile benim dilimdi. "Kayıtsız Uğursuzluk"tan kurtulabilmek için o kitap yazıyor, ben de oyunculuk yapıyorum. Aynı şey.

? İyi ama, yazı insana acı çektiriyor, oyun oynamaninsa iyi gelmesi gerekir.

- İyi de geliyor, kötü de. Büyük bir haz veriyor, ama *Truffaut*'nun *Son Metro*'da bana söylediği gibi, acı da.

? Geçenlerde televizyonda ye-

niden gördünüz mü filmi?

- Evet, iyiydi. Çocuklukla dolu güzel bir film. Bir Alman dokunduğu için başı yıkanan yumurcağı anımsıyor musun? *Truffaut*'yla çalışmanın üstünlüğü, daha başından işin özünü kavramak.

? Yani?

- İşin özü şu: İnsan ergin olabilmek, bir sürü oyuncuğa kavuşabilmek, durağan bir imge haline gelebilmek için yığınla vakit yitiriyor. *Truffaut* bütün bunları biliyor.

? Durağan bir imge haline gelmemek için mi onca film çeviriyorsunuz? Biliyor musunuz, Sinematek yakında Depardieu'süz bir film şenliği düzenlemeye kalksa bunu kolayca yapamayacak.

- Sinema benim için sürüp giden yolculuk demek. Her durakta bir takım yeni insanlara, yeni öykülere rastlıyorsun. Eskiden yürüyordum, şimdi film çeviriyorum. Ayrıca gitmek istediğim yerler gibi hiç aklımdan çıkmayan kurmacalar var: *Dişi Köpek*'te *Michel Simon*'un yüzü, *Avcının Gecesi*'nde *Mitchum*'ınki, günün birinde gezip dolaşacağım ülkeler benim için. *Tartuffe* de aynı şeydi, bir gün ona rastlamam gerekiyordu. Çok film çeviriyor diyorlar. Bence yanlış bu, çünkü bütün o filmler benim yaşama ritmim. Ben kendimi sağa sola koşturmuyor, kendimi düşlüyorum. Üstelik para için de değil. *Marguerite Duras* öyleydi, son derece düşük bir ücret aldığı *Keçi*'de -yüreğimi ferahlatmak, yeteneğimi genişletmek için kendimi düşlüyorum- biliyorsunuz, eski Fransızca'da "yetenek" (talent) bozuk para, yani para anlamına geliyordu. Bütün bunlar doğanın bir parçası; ben de bir ağır siklet olarak vargücümle dalıyorum kavgaya.

? Evet, nitekim Pialat sizi So-

lex motoru takılmış kamyonu benzetmişti.

- Biliyorum. Dediğine göre, yanılmıyordur besbelli. *Pialat*'yla çalışmak çetin bir iş, ama çok daha iyi böylesi. Birlikte film çevirirsek, onun da oynamasını, ışığın aynı tarafında bulunmasını isterdim. Böylece sözümüzü birbirimize açıkça söyler, usturaları açıp vururduk. *Pialat*, şiddeti seven büyük bir sanatçı; onunla çalışmak şeye benzemiyor...

? Truffaut'yla çalışmaya mı?

- Elbette, *Truffaut* sanatçı olmuş kaba bir adam değil. Bir romancı o. Onu da severim, bu da yolculuğun bir parçası. Ayrıca *Truffaut* da bir serseri, benim gibi çocukken serserilik etmiş, hani şu biraz matrak, biraz hırsız, biraz söylence düşkün serserilerden. Oturup kendi kendine masallar anlatıyor. İşliyor yani.

? Demek ki aslında hoşunuza giden şey hep çocuk-sanatçı, yumuşak huylu kaba adam, karmaşık insanlar arasındaki suç ortaklığı...

- Bu da var. Bu yüzden *Travolta* ya da *Robert de Niro* gibi insanları seviyorum. Kendi görüntülerine benzemeyen insanlar bunlar; onlarla buluşabilmek için hep arkalarından, yanlarından, altlarından geçmek gerekiyor.

? Çok garip. İsteseniz, yarın Delon ya da Belmondo olabirdiniz, oysa siz küçük taşra kasabalarında tiyatro sahnesindesiniz.

- Hiç de garip değil. Benim bu, soluk alışım bu benim. Gerçek varlıklarla yaşanan dostça serüvenleri seviyorum: İster *Dalavere Ortakları*'ndaki *Pierre Richard* ya da *Francis Veber* olsun bunlar, ister *Tartuffe*'deki *Jacques Lassa* le ya da *François Périer*. Asıl gerekli olan, enerjileri birbirine karıştırmamak, her seferinde sonuna

dek gitmek.

? Evet, nitekim Tartuffe, büyük bir oyuncunun uğraş yaşamında "zorla benimsetilen yüzler"den biri.

- Benim için öyle değil. Bundan dört yıl önce Tartuffe'ü ilk kez okuduğumda, film öyküsü gibi okudum; çok güzel bir film öyküsü gibi ve sırf duyduğum hazdan ötürü işin içine girdim. Eşim Elisabeth'le başbaşa, sırf kendimiz için okuduk ve "İkiyüzlü Adam", Orgon'un evine girer gibi girdi evimize: Molière'deki gibi, bize çaktırmadan, herşeyi allakbullak etmeye, küçük günlük ikiyüzlülüklerin kirini pasını almaya başladı, elinden kurtulmak olası değildi. Ardından Jacques Lassale, François Périer geldi, kişiyi kendilerine göre okudular -bir bakıma Pasolini'ye özgü, Teorema'ya yakın bir Tartuffe oldu bu- ve bütün bunlarla oyunu kotarmak gerekti. Hiç de sizin dediğiniz gibi "zorla benimsetilmiş bir yüz" değil, güzel bir serüven oldu.

? Oyunu filme çekerken neden sahneye konusu yinelediniz?

- Çünkü televizyonun Jacques Lassale'ın güzelim sahnelemesini harcamasını istemedim. Çünkü Jowet'nin Tartuffe'ünü bir daha hiç göremeyeceğimi düşününce onulmaz acılar duyuyorum. Ayrıca, görüntü başka bir tehlike. İnsan bir film sahnesinde, tiyatro sahnesinden çok daha yalnız. Alıcı sizi alından bele kadar dilim dilim doğruyor, bu parçalanmanın içinde varolmak gerekiyor. Görüntü insanı parçalara ayırıyor, o-yuncu orada ister istemez şizofreniye tutuluyor. Film çekilen yerde size analık edildiği, allayıp pulladıkları için Coluche kalkıp, "Sinema kolay canım" dediği vakit yanılıyor. Alıcı merceğin şiddeti halkın yakınlığına denk. Ben tehlikeden tehlikeye

atılmayı seviyorum.

? Montand gibi, bir siyaset adamı haline gelmekte olan oyuncu konusunda ne düşünüyorsunuz?

- Bu onun bileceği bir şey, benim sözüm olamaz. Geçen akşam Yves'in televizyonda iyi oluşu, her zamanki gibi içtenliğinden geliyordu.

? Peki, siyaset sizi ilgilendiriyor mu?

- Korkutuyorum. Miller'ın sözünü bilirsın: "Siyaset, insan sağlığını bozan şeydir..." Dolayısıyla, hiç elimi sürmüyorum. Bununla birlikte, Montand'ın söyleminin doğru olduğuna, çekici ve içten olduğuna da inanıyorum. Bundan sonra, Sautet'nin Garçon'unu yeniden çevirmesi gerekse ne yapacağımıysa kestiremiyorum.

? Ününüzü zaman zaman birtakım insanları korumakta, haksızlıklarla savaşmakta kullanmayı düşünmediniz mi?

- Haksızlık ya da mutsuzluk karşısında soluğum kesiliyor, dilimi yutuyorum yeniden. O vakit dövüşmeye kalksam, iki sözü bir araya getiremem. Dünyanın pisliği beni ürkütüyor, dilimi yutturuyor. Ben de isterim bütün bunları değiştirmeyi, ama nasıl? Özveri, tamam, ama nerede, ne zaman?

? Neden "özveri"?

- Çünkü bu çok şey anlatan, sevdiğim bir söz. Örneğin bizim uğraşta özveri var, üstelik gülünç görünmesi de çok daha iyi. İnsan

İnsan bir film sahnesinde, tiyatro sahnesinden çok daha yalnız.

Alıcı sizi alından bele kadar dilim dilim doğruyor, bu parçalanmanın içinde varolmak gerekiyor.

kendini ortaya koyuyor, çocuksuluğu ya da doğruyu dile getirebilmek için birtakım tehlikelere atılıyor.

? ...Ve karşılığında oskarlar, ün, sevgi geliyor. Eh, iyi bir özveri doğrusu.

- Hayır, aklıma geleni söylemiyorum bunu derken. Azteklerdeki gibi bir özveri bu. Kurban, ölmezden önce kral yerine konuyor. Bizim uğraşta, iyi olabilmek için, her rolle can verdiğini bilmek gerekiyor. Gariptir, kadın oyuncular bunu erkeklerden daha iyi anlıyor. *Marilyn'e, Romy Schneider'e, Adjan't'e* bak, kendilerini akıl almaz tehlikelere atıyorlar. *Son Metro'daki Catherine Deneuve* de öyle: Adamı bodrumda, günışığında tam bir yiğitlikle, dikbaşlılıkla vuruşan o. Sık sık söylerim, *Catherine*, olmak istediğim tek insan.

? Neden?

- Yiğit olduğu, hep en önde, birinci hatta vuruştugu için. Üstelik bir kadın oyuncu için bu kolay iş değil. Bir erkek içindeki dişiliği her zaman geliştirebilir, içindeki erkekliği geliştirmeye razı olan kadınsa bundan daha az kazançlı çıkar.

? Peki siz içinizdeki dişiliğe dikkat eder misiniz?

- Aaa, evet! Ve buna önem veririm, böyle tank gibi görünmeme karşın dişileşmekten korkmam. Benim için en kötü şey, yalnızca erkek olmaktır.

? Bu dediğiniz ruhçözümcüleri epey ilgilendirirdi herhalde?

- Daha önce teslim oldum.

? Ne zaman?

- Birkaç yıl önce, herifin biri köpeğini üstüme saldıktan sonra. Korktum, çok korktum, korkudan elim ayağım kesildi. Ve parçalana-rak, içdiş edilerek, asılarak, kafası

uçurularak öldürüldüğüm bütün filmler aklıma geldi. Dolayısıyla, gidip bütün bunları açıklamam, nokta koymak üzere bir sedire uzanmam gerekti. Sedir de yolculuğun, bellek yitiminin, dilini yutmanın bir parçası zaten. Olduğu gibi, ne fazla ne eksik, tam olduğu gibi alırsanız yararlı bir deneyim. Kendime bakmam, gittikçe artan korkumu anlamam gerekiyordu. Korkuysa, içki gibi; bir yerde durmak gerek. Yoksa çöküp gider insan.

? Dewaere gibi mi?

- Evet, onun gibi, nasıl da sever, hayranlık duyardım ona! Kırılğan, yetenekli, canına kıymaya yatkın bir insandı. Canına kıymaya yatkın kişiler karşındaysa ne diyeceğimi bilemem, öylesine doğaya aykırı bir şey bu. Biri canımı sıkıtmı alır başımı gider, paçamı kur-tarırım. Ama o...

? Şimdi kiminle içli dışlısınız, kimin yanında rahatsınız?

- Dostlarla, sevdiklerimle. Yalnız kendileri olma yürekliliğini gösterenlerle. İçlerindeki doğruyu dile getirenlerle.

? Tartuffe değil, Alceste bu...

- Evet, *Lassale*'in sahnelemesinde Tartuffe ikiyüzlü biri gibi değil, içten biri olarak yorumlanmış. Ayrıca insandan kaçır bir yanımda var, dolayısıyla günün birinde Don Juan'dan sonra, başka bir Molière'de oynamak hiç de tersime gitmeyecek. Ama bakın, bütün bunlara karşın Alceste'i oynamaktansa oturup dinleyen, çevresine bakan sırdaş Philinte'i yeğlerim.

? Philinte mi? Olmaz! İkinci dereceden bir rolü üstlenemeyecek kadar ünlüsünüz.

- Onun da çaresini buluruz. Alceste'i Piccoli alır. Philinte'i ben. Hiç de kötü olmaz, değil mi?

Psikodrama ve drama sanatı

İhsan YÜCE

Psikodrama, Rumen asıllı psikiyatri uzmanı Dr. *Jakop Levy Moreno*'nun bulup geliştirdiği bir psikanaliz ve psikoterapi metodudur. Dr. J. L. Moreno (1892-Bükreş/1974-New York) 1. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Viyana yakınındaki Mitterndorf mülteci kampında, bir genç doktor olarak görev yaptığı dönemde, uygun olmayan yaşam koşulları içindeki mültecileri incelemek fırsatı buldu. Bu insanlar arasındaki sempati ve antipati akımlarının nasıl değişik kişilere yöneldiğini sezmiş ve bu güçlerin kontrol altına alınmasıyla onların dertlerini hafifleteceğine inanmıştı. Moreno şunu düşünmüştü: Sosyal Evren'de de tıpkı fizik ve biyolojik evrendekilere benzer, deneylere dayanan, araştırılabilir güçler ve yasalar olmalıdır. Bunun için çok sevdiği tiyatrodan (drama sanatı) yararlanmaya karar verdi. Daha sonra Amerika'daki çalışmalarında geliş-

tirdiği *psikodrama* doğdu.

Sosyal yapıdaki sempati ve antipati olarak karşımıza çıkan bu genel güçler, fizik evrendeki çekme itme güçleriydi. Bunun için kendi geliştirdiği bir metodu denedi. Buna Sosyometrik Test denir.

Sosyometrik test

Bu yeni tür yöntem ile itme ve çekme kavramlarının seçim ve red kavramlarına çevrilmesi ve en önemlisi, sosyal deney koşulu olarak da deneklerin sübjektifleştirilmesi de mümkün olmuştur. Yani denek yalnız ölçülen nesne değil aynı zamanda kendi yaşam grubunun sosyal yapı derinliklerini öğrenen ve değişiklikleriyle ilgilenen bir varlık olarak teste katılmaktadır. Deneyin amacı sosyal bir kümenin örneğin bir ailenin katı, yüzeysel yapısını değil, derindeki yaşam olaylarının sonuçları arasındaki ilişki koşullarını, yani sosyo-emosyonel gerilimleri ve onların sonuçlarını deneysel olarak araştırmaktır. Bu nedenle

Moreno, sosyometri testi deneklerini bir araştırma nesnesi durumundan çıkarıp bir eylem araştırıcısı durumuna sokmuştur. Herhangi bir grubun görünmeyen sosyo dinamik yapısı deneysel olarak incelenebilmelidir. Bu da sosyometri testi bulgularının grafik olarak gösterilmesiyle mümkün olmuştur. Buna da *sosyogram* denir.

Sosyogram

Sosyogram bir grubun derin sosyo-emosyonel yapısının grafik olarak gösterilmesidir. Sosyometri testine katılanlar bir kağıt üzerinde simgelerle gösterilirler. Kadınlar daire, erkekler üçgen ile belirtilir. Ayrıca işaretlerin kime ait olduğu da adlarının baş harfi ve isim yazılarak belirtilir. Bundan sonra belli bir bireyden diğerine giden her seçim (sempati) kırmızı bir çizgiyle, her red (antipati) siyah bir çizgiyle gösterilir. Karşılıklı seçim ve redler de or-

tasından kısa bir dik çizgiyle ayrılan bir birleştirme çizgisiyle belirtilir. Seçimin şiddet derecesi birinci, ikinci veya üçüncü derecede bir seçim (seçiş sırasına göre) olduğunu gösteren bir sayı ile birleştirme çizgisinin altına yazılır. Bundan sonra değerlendirme başlar.(1)

Biz bu Sosyogram'ı Drama Sanatı üzerinde tatbik edeceğiz. Önce oyunun rolleri karakterlerine göre (bu konuyu Karakterlerin İncelenmesi bölümünde göreceğiz) oyuncular arasında dağıtılır. Genel bir okuma provasından sonra oyuncular dağıtılan kağıtlara oyunun akışı içinde üstlendiği rol karakterinin diğer rol karakterleri arasında duyduğu sempati ve antipatiyi, gerekçelerini kısa cümlelerle izah ederek yazarlar. Burada eğer bir yanlış değerlendirme varsa oyunkoyucu tarafından bir tartışma açılır. Sonunda oyunun ve rollerin genel bir yorumu yapılmış olur.

Bir oyuncu: İhsan Yüce

"Sinema, tiyatro oyuncusu, senaryocu, yönetmen, yapımcı. Elazığlı sanatçı İzmir'de sanat yaşamına başladı. Bizim Tiyatro'yu kurdu. Oraloğlu, Ankara Drama, Gen-Ar, Arena vb. tiyatrolarında çalıştı. 60'larda sinemaya girdi, sevilen bir karakter oyuncusu oldu. 70 sonlarında ise yönetmen ve yapımcılığı denedi. Oyuncu olarak 60'larda Güzel Bir Gün için, Senede Bir Gün, Bir Millet Uyanıyor (TV), Sürtüğün Kızı (TV), Kozanoğlu, 70'lerde Güllü (TV), Keloğlu, Utanç (TV), Ezo Gelin (TV), Kambur (TV), Kanlı Deniz (TV), Bedrana, Kuşçu, İşte Hayat, Fıratın Cinleri, Güneşli Bataklık, Kibar Feyzo, Maden, Sultan, Töre, Derya Güllü; 80'lerde Çiçek Abbas, Aşkların En Güzeli, Herhangi Bir Kadın, Doktor Civanım, Davaro, Arkadaşım, Namus vs. Yönetmen, senaryocu, oyuncu olarak 80'lerde Bebek, Deliler Koğuşu, İbişo, Bizim Sokak."

Sinema Ansiklopedisi
Attila Dorsay-Turhan Gürkan

"Uzun bir tiyatro tecrübesinden sonra sinemaya oyuncu olarak giren, oyunculuğunun yanısıra senaryo yazarı olarak da dikkati çeken İhsan Yüce'nin yönetmenlik çalışmaları 10 yılı kapsamakla birlikte 6 film ile sonuçlanıyor. Yüce ilk filmini (Hiç) 1971'de çektikten sonra ikinci filmini dokuz yıl sonra gerçekleştirebiliyor, kent gerçeklerini yakından izleyen içtenlikli bir "arayış", İstanbul'a babasını aramaya gelen bir Anadolu çocuğunun "arayış"ını yalın bir şekilde anlatan Bebek (1979) ile. İhsan Yüce son çalışmalarında konularını bir oyuncu ve senaryo yazarı açısından değerlendirdiği güldürülere yöneliyor. (İbişo, 1980; Bizim Sokak, 1981; Deliler Koğuşu, 1981) İlyas Salman, Müjdat Gezen, Münir Özkul ve Adile Naşit gibi oyuncularla."

Türk Sinema Tarihi
Giovanni Scognamiglio

Yönetmen tarafından toplanan kağıtlara göre, yukarda anlat-tığımızın ışığında grafiği çizilir. Yani oyunun ve rollerin sosyo-gramı çıkarılır. Yönetmen bu sosyograma göre sahne düzenini saptar. Oyunun gidişi içinde oyun karakterlerinin birbirine duyduğu sempati ve antipatiyi seyirciye ak-tarabilmesi için "eğer o sahnenin başka bir özel durumu yoksa" Moreno'nun uyguladığı sistem uygulanır. Yani birbirine sempati duyan kişiler birbirlerine daha yakın, antipati duyan kişiler daha uzak dururlar. Yalnız bir oyunun sahnelenmesi veya bir filmin rol dağıtımında tiplendirme çok önem-lidir. Onun için karakterlerin ince-lenmesi gereklidir.

Karakterlerin incelenmesi

M.Ö. 5 yy'dan Hippocrate so-dern çağa kadar tıp dalını etkisi al-tında bırakan aşağıdaki sınıflandır-mayı ortaya koymuştur.

1. *Kanlı Canlı*: Gününü gün e-den çok sevimli bir kimsedir. Oldukça yüzeysel olan zihinsel yapısı büyük sorunlarla uğraşması-na engel olur. Bu tipler etine dol-gun ve sağlamdır. Sofra, içki ve çalışma konularında sayısız aşırı-lıkları vardır. Harekete, etkinliğe ve heyecan yaşantılarına gerek-sinimi vardır. Kanlı Canlı Kişi, çok nadiren ruhsal hastalıklara yaka-lanır.

2. *Melankolik*: Çabuk öfkele-nen, kesinlikle geçimsiz olan bu tip sinirli ve çabuk heyecanlanır bir yapıya sahiptir. Kötümser, ki-birli ve içe kapanıktır. Vücudu za-yıftır ama gelişmiş bir kafatası vardır. Birçok sinirsel bozukluk-lara sahiptir. Çoğu kez ileri bir yaşa kadar yaşar ve yaşamını alışkanlıklar ve tuhaf meraklarla daraltır. Aşırı duyarlıdır, sürekli o-larak telaş içindedir. Çoğu kez güç bir işe ya da üzüntüye başkaların-dan çok daha iyi dayanır.

3. *Öfkeci*: Çabuk öfkelenen, çok alingan, saldırgan ve ataktır.



Vücudu büyük ve zayıftır. Yüz rengi sarımtıraktır. Hayıflanmak-sızın acı çeker. İstençli bir tiptir. Ona olaylar ve matematiksel bir mantık gerekir.

4. *Ağırkanlı*: Dengeli ve dingin bir hali vardır. Yağlı, hatta şişman-lık hastasıdır. Ağırkanlı, telkine ve ipnoza duyarlıdır.

Bu dört insan grubu arasında saf bir tipe çok az rastlanır. Onun için mümkün olabilen en büyük özeni göstererek karakter karışımlarını ve sınıflandırmalarını düzenlemek gerekir.

Fransız sınıflandırması:

Sigaud ve Mac Auliffe'yle birlik-te *Fransız Okulu*, dört tip öner-miş bulunmaktadır. Fransız sınıflandırması çok bilgili bir kli-nik anlayış getirir ve deneyi çok yakından izleyerek ayrıntılara çok dikkat eder.

1. *Kassal Tip*: Kaslar son derece gelişmiştir. Kişi ayakta iken bilek-leri kasık kemiği düzleminde du-rur. Yüzü üçgen veya dörtgendir. Vücudu tüylüdür.

2. *Solunumsal Tip*: Gövde ta-

banı üste gelen trapez biçimindedir. Omuzlar geniştir. Göğüs kafesi çok gelişmiştir. yüzü eşkenar dörtgen biçimindedir. Alın sinüsleri gelişmiştir. Burnu uzun ve geniştir.

3. Sindirimsel Tip: Karın bölgesi ve alt çene belirgindir. Göğüs kafesi kısa ve geniştir. Boynu kısa ve yağlıdır. Omuzlar dar, karın gelişmiştir. Alın dar ve elmacık kemikleri çok az belirgindir.

4. Beyinsel Tip: Yüz belirgin olarak üçgendir. Kafatası gelişmiştir. Gözleri canlı ve geniştir. Ağız dar ve küçüktür. Boyu kısa, gövdesi incedir.

İtalyan sınıflandırması:

Viola'nın ve İtalyan Okulu'nun sınıflandırmasıdır. Viola için insan yapısı iki sisteme dayanır.

a) Gövdeyle belirlenen vejetatif (iç organların tümü) yaşam sistemi.

b) Kol ve bacaklarla temsil edilen bağıntı yaşamı (sinir sistemi ve istençli kaslar)

Eğer a ve b sistemleri eşit olarak gelişmişse kişi uyumlu olarak normaldir.

Eğer a baskınsa, genişliğine gelişen kısa tiptir. Bunların gelişimi daha çok yataydır. Karın bol, iç organlar kitlesi geniştir, güçlü ve dayanıklıdır. Bu tipler enerjik, neşeli ve yaşam doludur. Aniden coşkulu neşeden, çöküntülü

umursamazlığa düşer kişi.

Eğer b baskınsa uzunluğuna gelişen uzun tiptir. Boy baskındır. Göğüs kafesi uzun, karın düzdür. Kol ve bacaklar vücut gelişimine karşın uzundur. Boyun ince ve uzun, kaslar zayıftır. İstenç zayıflığı vardır. Kolayca çökkünlüğe girer. Canlı bir zekâsı vardır. Ancak beyni ve sinir sistemi çabuk yorulur. Kendi içine kapanmaya, yalnız yaşamaya ve düş kurmaya yönelimi vardır. Entelektüel yan çoğu kez üstün gelir.

Kretschmer'in sınıflandırması:

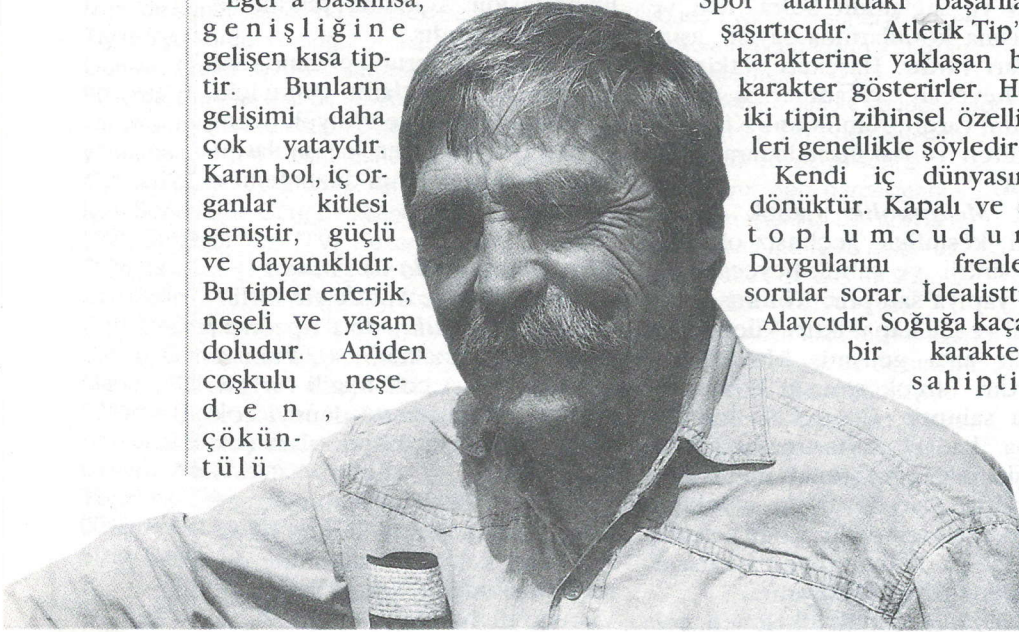
Kretschmer açık olarak üç tip ortaya koymuştur.

1. Atletik Tip: Uzun boylu, yüz biçimi yumurtamsı ve uzundur. Kasları gelişmiş, vücudun alt kısımları ince uzun olma eğilimindedir. Bunlar, güçlü kuvvetli denilen tiplerdir.

2. Astenik Tip: Uzun ve ince yapılı kimselerdir. Eller kemikli, parmak uçları sivridir. Yüz üçgen, solgun ve zayıftır. Profili köşeli, burnu uzun ve köşelidir. Güçlü bir canlılığı olanlara rastlanır.

Spor alanındaki başarıları şaşırtıcıdır. Atletik Tip'in karakterine yaklaşan bir karakter gösterirler. Her iki tipin zihinsel özellikleri genellikle şöyledir.

Kendi iç dünyasına dönüktür. Kapalı ve az toplumdur. Duygularını frenler, sorular sorar. İdealisttir. Alaycıdır. Soğuğa kaçan bir karaktere sahiptir.



Kindar ve intikamcı olmaya yatkındır. Dış yaşam zevklerine pek önem vermez. Genellikle kadınlardan korkar. Çoğu kez kötümserdir ve güçlü bir dikkat toplama yetisine sahiptir. Çabuk yorulur, fakat dirençlidir. Soyut etkinliklere meraklıdır. Genellikle gururludur. İtilmelere ve karmaşalara eğilimi vardır.

3. Piknik Tip: Enine gelişmiş olan kimselerdir. Genellikle orta boyludur. Kafatası, göğüs kafesi ve karnı enlemesine gelişmiştir. Ağır bir görünümü ve dolgun bir yüzü vardır. Sempatik, canlı, neşeli ve dostturlar.

Piknik tipin zihinsel özellikleri şöyledir.

Dış dünyaya açıktır. Açık ve çok toplumdur. Yaşamaktan mutluluk duyar. Gerçekçidir. Sıcak bir dostluğu olup, yufka yüreklidir. Kızgınlık parlamaları olur fakat kin tutmaz. Yemeyi, içmeyi ve güzel kadınları sever. Büyük bir iyimserliğe sahiptir. Çok büyük bir işin üstesinden gelebilir. Somut etkinlikleri vardır. Çoğu kez alçak gönüllüdür. İtilmelere çok az yönelimi vardır.

Jung'un sınıflandırması:

Jung, içe dönük ve dışa dönük olmak üzere iki tip üzerinde durur.

a) İçe dönük tip kendi üzerine kıvrılmış ve dış dünyanın etkisini reddeden tiptir. (Astenik solunumsal, melankolik tipler gibi)

b) Dışa dönük tip, gereksinim duyduğu dış dünyaya yönelir (Piknik, kısa hatlı, sindirimsel, kanlı-canlı tipler gibi)

Jung bu iki tipten hareket ederek dört tür içe dönük ve dört tür dışa dönük tipe ulaşır.

İçe dönük tipler:

1. Düşünen içe dönük: Kendini gözler ve kuvvetle soyut fikirlerin etkisinde kalır. Somuta yönelebilmek gücüne sahip olmasına rağmen fikirleri içsel olarak izler. Bu grup bazen korkunç sonuçlar do-

ğuracağını hesaba katmaksızın bir görüşün peşine takılan ve kuramlardan hoşlanan bazı bağnazları da içerir.

2. Duygusal içe dönük: Duygularını kavrayabilmek çok güçtür. Kapalı ve sessiz bir sferiktir. Yüzünde bir umursamazlık maskesi taşır. Dışa vuran hiçbir heyecan belirtisi yoktur. Fakat içi tutkularla dolup taşmaktadır. Özellikle kadınların çoğu bu gruptandır.

3. Duyusal içe dönük: Bu son derece öznel bir tiptir ve herşeyi bu öznelğin merceğiyle yorumlar. Herhangi bir etkinin onda ne tür bir tepki yaratacağını öngörmek olanaksızdır. Tepkisi de dış gerçeğe bağlı değilmiş gibidir.

4. Sezgisel içe dönük: Bir mistik ve ölümsüz şair tipini canlandırır. Bu çoğu kez anlaşılmamış bir dahi, başarısızlığa uğramış bir büyük adam, bir tür akıllı bön ya da psikolojik bir roman kahramanıdır. Bilgisi tümüyle sezgi üzerine kurulmuştur.

Dışa dönük tipler:

1. Düşünen dışa dönük: Dış ve somut dünyaya yönelir. Olguları kesinlikle kuramlara yeğler. Bu mühendis veya cerrah tipidir. Bazıları daha da ileri giderek yasa ve ahlak gibi esneklik isteyen konularda sert bir tavır takınır. Bu grupta anlayış ve duygudan yoksun acımasız ahlâkçılar ve yargıçlar bulunur.

2. Duygusal dışa dönük: Son derece toplumdur. Dış dünyaya yönelmiştir fakat duygu ağır basmaktadır. Bu, hava iyi olduğu zaman kendini iyi hisseden, yağışlı olduğu zaman da ağlayacakmış gibi olan insan tipidir. Kolaylıkla etki altında kalıp, konuları duyguları aracılığıyla gözden geçirir.

3. Duyusal dışa dönük: Salt bir gerçekçiliğe ve nesnelliğe sahiptir. Hiçbir şey onu üzmez. Somut deneyimlerini toplayarak dur-

madan yeni duyular arar. İnsanların büyük bir kısmı bu gruba girer.

4. *Sezgisel dışa dönük*: Bu tipler için sezgisiyle duyuyor denebilir. Bir çok kadın bu gruba girer. Bu tipte bir insan başarmak için herşeyi yapar. Aslında bunu bilinçsiz olarak yapar. Bunlar kendisine uygun düşen toplumsal çevreyi, giymesi gerekli olan giysileri ve nasıl konuşulacağını hissederek bilir.

Sheldon'ın sınıflandırması:

1942 yılında Sheldon, mizaç ve karakter arasındaki bağları gösteren bir araştırma serisi yayınladı. Bu binlerce detay ve sınıflandırma üç büyük insan grubunu belirlemekle sonuçlandı.

1. *Viserotoni* (Tonus: Gerilim): Neşe, oburluk, sevilme ve başkasını sevmeye isteği bu tiplerde baskındır.

2. *Somatotoni*: Güçlü etken varolma isteğidir.

3. *Serebrotoni*: Sürekli olarak uyanık duran, derin ve tedirgin bir düşünme biçimiyle belirlenir.

Sheldon'a göre bu üç mizaç oluşumunu belirleyen tablo şöyle.

Viserotoni

Duruş ve hareketler gevşek-konfor sevgisi - tepkilerde yavaşlık - toplum içinde yaşama istemi - büyük bir sevimlilik - sevgi ve beğenilme gereksinimi başkalarını sevmeye - derin uyku - sıkıntılı anlarda toplum içinde olma isteği.

Somatotoni

Duruş ve hareketlerde kendinden emin olma-bedensel serüven arama-enerjik tepkiler-buyurgan olma-tehlikeden ve oyundan zevk alma-klostrofobi-gürültücülük-sıkıntılı anlarda eyleme geçme isteği.

Serebrotoni

Ölçülü duruş ve hareketler-yalnızlık istemi-sürekli olarak uyanık kalan zihinsel bir etkinlik-gizlenmiş duygular-sıkılganlık-agorafobi-

gürültü korkusu-süreğen yorgunluk-sıkıntılı anlarda yalnızlık isteği.

Görülüyor ki bütün sınıflandırmalarda karakter özellikleri birbirleriyle çakışmakta veya birbirini tamamlamaktadır. Tiyatroda ve özellikle sinemada tip çok önemli bir faktördür. Yönetmen rol dağıtımında bu tiplerin göz önünde bulundurulmalıdır. Eğer, elinde böyle bir oyuncu yoksa, o tipe en yakın oyuncuyu seçerek, tipin oyunda en belirgin özelliğini ortaya koymasını ister. Oyuncu ise kendisine verilen rolün karakter incelemesinin sonunda, onun özelliklerini kendi doğal mimik ve jestleriyle vermelidir - verilen rolün gerektirdiği özel bir hareket, tik veya bir jest yoksa tabii.

Drama sanatı öğrencilerine belirli ilk sahne kuralları öğretildikten sonra Moreno'nun *Das Stegreiftheater* doğaçlama oyunu uygulanır. Bunlar ön hazırlıksız oyunlardır. Öğretici ortaya bir konu atar, öğrenciler de bu konu içinde olması gereken rolleri kendi isteklerine göre üstlenirler. İçlerinden geldiği gibi oynamaya başlarlar. Bu tür oyunlarda öğrencilerin gözlemciliği ve fantezi yeteneği gelişir. Bu oyunlarda öğrenciler canlandırdıkları tipleri, içlerinden geldiği gibi doğal hareketlerle canlandırırlar. Örneğin, değişik hayvanları canlandırırken bir kedinin bir fareyi yakalamak için büzülerek pusuya yatması, sonra bütün kaslarını gererek avının üstüne atlaması gibi. Heyecanlanan bir insanın oturduğu yerden fırlayıp ayağa kalkması, sinirlenen birinin kalkıp sinirli sinirli dolaşması, bir bardağı kırması, elindeki bir şeyi fırlatması vb. gibi. Bu çalışmalar için üç aşamalı yuvarlak bir sahne kullanılmalıdır. O zaman göreceğiz ki heyecanlanan veya sinirlenen bir oyuncu bulunduğu alt basamaktan bir üst basamağa çıkıyor. "Kan

beynime sıçradı" deyiminde olduğu gibi, kanın insan fiziğinin en üst yeri olan beynine sıçradığını, yani yukarı çıktığını belli ederiz. 1970 yılındaki bir sahne çalışmamda değerli psikiyatrist Prof. Dr. Günsel Koptagel'e danışman olarak çalışmalara katılmasını rica etmiştim. Oyuncularımdan birine vermiş olduğum bir mizansenı şöyle yorumlamıştı. Oyuncunun isyandan önce oturduğu iskemlede adeta tüneyerek başını dizlerinin üstüne dayaması, ana rahmindeki bir ceninin doğumdan önce aldığı durumdur ve en doğal harekettir. Çünkü o durumdan sonra bulunduğu yer-

den kurtulma, yani bir nevi patlama başlayacaktır. Kedinin. avının üstüne atlamasından önce pusuda büzülmesi gibi. Spontan (doğaçlama) oyunlardaki hareketler doğaldır ve iyi izlenmesi gerekmektedir

(1) Dr. Abdülkadir Özbek'in "Psikodrama-Grup psikoterapisinde Sahnesel Etkileşim" kitabının 1. bölümünde; Dr. G. Leutz'un "Psychodrama - Theorie und Praxis" adlı klasik yapının Almanca'dan yaptığı tercümesinden alınmıştır.

(2) Pierre Daco'nun O. A. Gürün'ün türkçeye çevirdiği *Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları* adlı kitabından alınmıştır.



Drama ve varoluş üzerine

Dr. Murat DOKUR, psikiyatr

Kişinin, sosyal, emosyonel gelişimi, rol gelişimine paralel seyretmektedir. Bu noktada varoluş kendi kendisi ile oynamaktadır. Kendi kendine oyun ise yaşamda belirli bir rol içinde olmaktadır.

Kişi, kendi dünyası ile de sontan bir ilişkiye girmekte ve rol adına o andaki davranışı şekillenmektedir. İlişkide asıl söz konusu olan, rol beklentisi ve role özgü etkileşimdir. Rolü öğrenmenin temelinde ise özdeşim ve taklit vardır.

Moreno'ya göre, oyunculuk doğumla başlar. Kişinin kendisi ile belli bir etkileşim bölgesine ve role varmasının temelinde, yeni doğan'ın eylem açlığı denilen yeteneğinin olduğu kabul edilmektedir. Çocuk rollerin içinde yaşayıp onları uygulamadan önce rollerin özelliklerini tanır, tasavvur eder.

Kişi ve rolü için gerekli bir baş-

ka unsur da, varoluşun kendi kendisi ile oynadığı yer, "sahne"dir. Bazı kişiler salt yaşam sahnesinde, bazı kişiler -"profesyonel oyuncular"-ise "sahnenin sahnesinde" oynayarak yaşarlar. Bu yaşantının getirdiği başka bir rolde oluş da, kişinin kendisinin dışına çıkıp oradan kendisini duyumsama özelliğini getirmektedir.

Dramatojenik oluş, kolektif deneyimlerde duyarlı olan ve onları kolayca dramatize edebilen kişilerin bir özelliği olarak tanımlanmaktadır *Moreno* tarafından.

Rolde aynen tekrarın daha ileri bir adımı ise rolün dış görünümü yanında duygusal içeriğinin de yaşanmasıdır.

Birbiri ile ilişkide olan kişilerde ilişkiye yönelik bir bilinçdışı gelişmektedir. Bunun basit şekli, refleks olanı sezgidir. Bu durumun farklılaşması ile de, ortak bir bilinçdışı ve bilinç içeriği gelişmesi olacaktır. İlişkinin anlık belirlenir,

zamansal tanımlanır oluşu, tekrarlanan davranışla belirlenen sahne rolüne uyarlandığında, anlık ve zamansallık birbirine geçmekte, zaman olgusunun anlamı değişmekte, tanımlanma ve belirlenme özellikleri ise sabitlenmektedir. Ancak bununla birlikte duygusal akış devam ediyor olmakta ve zamanın sanki "rüya" olduğu gerçeğinde duruşun akışı yaşanmaktadır.

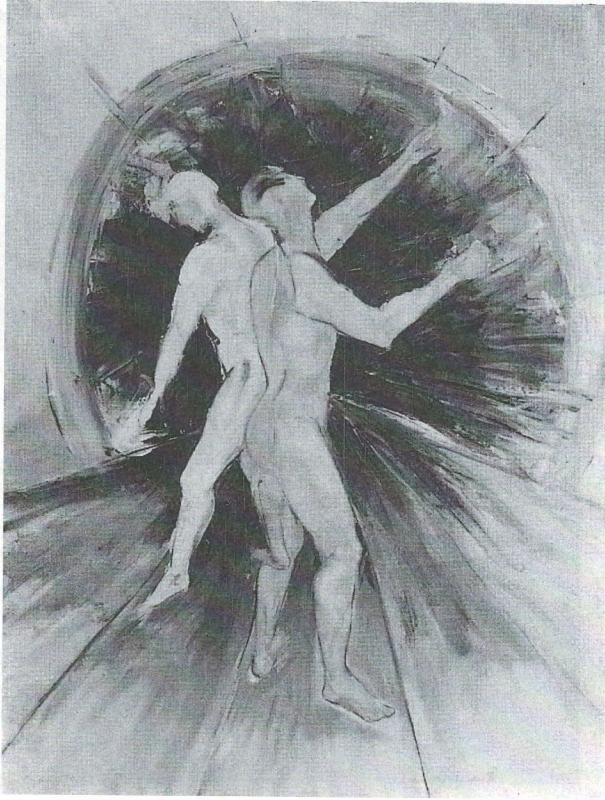
Bu durumda, sahnede olan ne yaşamakta, bazı taşları bağlayıp, bazı taşları serbest bırakmakta, bu arada "sahnenin sahnesinde" varolmakta ve sonsuzluğu yakalamaya çalışmaktadır.

Spontanlık ve eylemin olduğu ama tekrarda bulunduğu noktada yaratıcılık, ilişkinin anolojik ve duygu hattına ve insanların fantezinal seyri-ne denk düşmüş olmaktadır.

Sahnede aynı anda hem kendi hem başkası olmak, yaşama gerçeği adına hem var hem de yok olmaya denk düşmektedir. Sahnede "keyif" ise, varoluştaki yokolabilmek, yokoluştaki varolabilmek, tanımlanmış ve belirlenmiş sözde kontekst içinde "zaman"la da oynayabilmenin heyecanı içinde olabilmektir.

Sonuçta oyuncu, kosmosla bilinçli bir bütünlüğü kazanma-yaşamsal güdümü içinde, varoluşun seyri ile oynayarak oluşan ekstra bir seyirde, "öte duygu"yu yakalayabilmekte. Sonsuzlukla bütünleşme tam anlamı ile gerçekleştinceye kadar elbette.

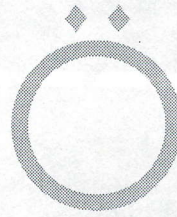
Resimler:
F. Gülgün Engin



Aslında film icabıdır:

Cüneyt Arkin

Metin ÜSTÜNDAĞ



nce biraz tıraş ya-
palım! biz biraz ço-
cuk ruhlu bir top-
lumuzdur! tüm
doğulu toplumlar
gibi abartıya, tefer-
ruata meyilliyizdir!. mantıktan zi-
yade, duygusallık ve içgüdüleri-



miz yönetir bizi!. masallara inanı-
rız!. günlük hayat çok acı verici-
dir, kafasını gözünü yara kıra öğre-
niriz!. belki de bu nedenle
masallara kaçırız!. mizah panzehi-
rimizdir!. bu kadar çok fıkramızın
olması, mizah duyarlılığı olan bir
toplum olmamızla beraber, çok
acı çeken bir toplum olduğumu-
zun da göstergesidir!. masallar ve
mizah en güçlü savunma mekaniz-
malarımızdandır!.

birkaç misal verelim!.

örneğin: en doğal hakkımız eğ-
lenmeyi-eğlenceyi bile "felekten
bir gün-gece çalmak" diye açıkla-
rız!. yani hayat aslında feleğindir
ve biz ondan eğlenmek-keyiflen-
mek için ancak bir gün çalabiliriz!.

örneğin: ferhat, şirin için dağları
delerken, mecnun, leyla için çöl-
lerde sürünürken, romeo ve jülyet
aşklarını hiç dağa bayıra çıkarmaz-
lar, zehir içip intihar ederler!.

toplumumuzun ilgi gösterdiği
sanat alanları da böyle motifler ta-
şır!. örneğin eski yerli filmler, ör-



neğin arabesk müziği!. gülmemiz ve ağlamamız an meselesidir!. aynı anda hem gülüp hem ağlayabiliriz!. bu anlamda sınırları bozulmuş bir toplumuz!.

filmlerdeki cüneyt arkin, hayatımızın işte bu masal yanlarında karşılık bulur! filmlerdeki cüneyt arkin masalların türlü gerçeküstü yanlarına bir de bilmeden saçma ve absürd'ü de sokmuştur!. filmlerdeki cüneyt arkin giderek bir çizgi roman kahramanı olup çık-

mıştır!.

örneğin *kartal tıbet*, *karaoğlan*'ı ve *tarkan*'ı çevirmiştir, fakat hiçbir zaman her yaştan çocuğun *kartal tıbet*'i olmamıştır!. jön-oyuncu kalmıştır!. ama cüneyt arkin, *malkoçoğlu*, *battal gazi*, *kara murat* olurken onları cüneyt arkin olarak yorumlamıştır!. yani cüneyt arkin da tıpkı oynadığı çizgi roman kahramanları gibi bir çizgi roman kahramanı'na dönüşmüştür!. bu da onu her yaş-

tan çocuğun cüneyt arkın'ı yapmıştır!.

bizde her alanda olduğu gibi sinema alanında da aksilikler ve eksiklikler dizboyu'dur!. ya teknolojiniz yetersizdir!. ya insan malzemeniz!. ya da kültürel donanımınız!. cüneyt arkın işte bu aksilikler ve eksiklikler dolu alana kendince bir çıkış yolu bulmaya çalışmıştır!. yoksa iyi bir yönetmen ve iyi bir senaryo olunca kendisinin ne kadar iyi bir oyuncu olduğunu filmlerle kanıtlamıştır!.

fakat öte yandan, cüneyt arkın'ı her yaştan çocuğun cüneyt arkın'ı yapan da yine bu yeşilçam'ın eksiklikler ve aksiliklerle dolu olmasıdır!. cüneyt arkın tüm olumsuzluklara rağmen sahici ve samimi bir hava estirmiştir!. tıpkı yılmaz güney gibi!. bugün, şimdiki yaşlarımızda gülerек seyrettiğimiz tüm cüneyt arkın filmleri bizi heyecandan heyecana garkeder, üzüntüden hüngür hüngür ağlatırdı eskiden!. toplumumuzun zekâ yaşı ve duygusallığı da biraz çocukça olduğu için o filmler hep ilgi görürdü!.

yeşilçam tüm aksiliklerine-eksikliklerine rağmen birçok şeyi hollywood'la aynı anda keşfetmiştir!. örneğin *pretty woman*, *bodyguard* türü filmler yerli sinemada öylesine çoktur ki!. *veya batman*, *kızıl maske*, *killings*, *zagor*, *süper-*

men filmleri bile hollywood'la aynı anda, bazıları daha önce yapılmıştır!. hele cüneyt arkın'ın oynadığı süpermenler filminde 3 tane süpermen birden vardır!. bu süpermenlerden ikisi italyan ve biri de zencidir!.

cüneyt arkın denilince herkesin yüzüne çocukça ve hayran bir gülümseme gelir oturur!. cüneyt arkın partiler, değerler ve gerçek hayat üstü'dür!. ona kıyamazsınız!. o aynı anda herşey ve herkes olabilir!. aynı anda hem insanları çok sever, hem sokakta kılıçla, kızdığı bir adamı güpegündüz gerçekten kovalar!.

hem karıncayı bile incitmez, hem dünyada buzdolabına karate yapan tek aktör olur!. hem alkoliktir, hem televizyonda gençlere yeşilayıcı öğütler verir!. hem doktordur, hem vücudunda kırılmadık kemik neredeyse kalmamıştır!. aynı anda hem kemal tahir okur, hem gider türkiye gazetesine başyazar olur!. hem sağcıdır, hem solcu!. örnekleri çoğaltmak mümkün!. dediğim gibi cüneyt arkın hayatüstü'dür ve çizgi roman kahramanı mertebesine ulaşmıştır!. ona kıyamazsınız!. ya izlersiniz ya da izlemezsiz o kadar!.

cüneyt arkın konu olunca saçma ve absürd'den de bahsetmek gerekir!. saçma ve absürd'ü aklın ulaştığı en keyifli alternatif gerçek diye kabaca özetleyebiliriz!. absürd ve kara mizah bir insanın ulaşabileceği en akıl yüklü mizah duyarlılıklarındandır!. ve bir kere saçmayı farkedenden akıl gündelik hayattaki masallara fazla tahammül edemez!. cüneyt arkın filmleri ve birçok yeşilçam filmi istemeden bizim kuşağın mizah anlayışını müthiş şekilde sıçratmıştır!. yani ciddi olarak tasarlanan birçok film türlü sebeplerle giderek dünyanın

cüneyt arkın filmleri ve birçok yeşilçam filmi istemeden bizim kuşağın mizah anlayışını müthiş şekilde sıçratmıştır!. yani ciddi olarak tasarlanan birçok film türlü sebeplerle giderek dünyanın

en komik filmlerine dönüşmüştür!. tabi bunların içinde en ön sıraları da cüneyt arkın'ın filmleri alır!. örneğin cüneyt arkın *küskün çiçek* filminde kalp hastası bir adamı oynarken, aynı anda 37 kişiyi hacamat eder!.

örneğin cüneyt arkın *fatihin fedaisi kara murat* olup surlarda düşmanlarla dövüşürken gökyüzünden son model uçaklar-jetler geçer!. örneğin cüneyt arkın *malkoçoğlu* filminde düşmanları nehre iterken kılıçlar suda yüzer, düşmanlardan bazıları saatlerine su kaçmasın diye elleri suyun üstünde boğulurlar!. örneğin cüneyt arkın *bat tal gazi* filminde aynı düşmanları yedi sekiz kez kılıçtan geçirir!. figüranlar bir sahnede ölüp tekrar karşısına çıkarlar, düşmanlar kalabalık görünsün diye!.

ve en başyapıtı ise *dünyayı kurtaran adam* filmidir!. bu film baştan sona bir komedi, bir absürd-film şaheseridir!.

nihayetinde cüneyt arkın bir derya'dır!. ne anlatmakla, ne dinlenmekle tükenir!. o red kid gibi, asteriks gibi bir çizgi roman kahramanına dönüşmüş dünyanın belki de tek canlı insanıdır!.

yaşadığı ve o müthiş filmleriyle bizim çocukluğumuza unutulmaz keyifler kattığı için saygılar-sevgiler sunuyorum!.



siz çok yaşayın e mi sevgili eski şehirli fahrettin cüreklibatur!. ve siz sevgili kimmeryalı cüneyt arkın, siz yaşarken ölümsüzleştiniz bile!.

ellerinizden öperim!.

Sevgili Isabelle Adjani

Serge TOUBIANA

Türkçesi: Ayça SEZEN

Camille Claudel filmi hakkında söyleşi yapmak için onayınızı almıştık. Aslında filmi izlemeye geldiğimizde bizde bazı önyargılar hissettiniz, düşünüp taşınıp bu arzumuzu yerine getirmemeyi tercih ettiniz. Kararınıza saygı duysam da, yüksek sesle söylemekten hoşlanacağım bir kaç şeyi söylemeden edemeyeceğim. Bu yazıya *Cahiers de Cinema*'da yer vermemizin nedeni, bir kaç senedir ekranda çok az görülmeniz dolayısıyla bizim için de bir muamma olmanız. Kuşkusuz, size uygun, büyük ve gerçek bir rol olmasının dışında, Camille Claudel manifesto tarzında bir film, bu yüzden bana filmi vahşice koruma eğiliminde olduğunuzu söylediniz. İşte bu noktada, *L'Ete Meurtrier*'deki (Öldüren Yaz) son gerçek rolünüzden sonra çok az film çevirerek bazı filozofların sözünü ettiği "yokoluşun estetiğini" tek başınıza temsil etmeye başladınız. Öyle ki Fransız sinemasının si-

zin seviyenizdeki bir oyuncuya rol bile teklif edemeyecek kadar kısıtlı bir taşra sinemasına dönüştüğü düşünülebilir.

Cinsiyetleri, kültürleri, dilleri hiçe sayan ve verilerini sadece kendisi bilmek kaydıyla istediği yer ve zamanda tekrar ortaya çıkma iradesine sahip bu muamma kadın silueti *Isabelle Eberhardt*'ı temsil etmeye karar verdiğinizden beri karmaşık söylentiler dolaştı ortalıkta. Televizyonda, biraz değişmiş ve size karşı hiç de kayıtsız sayılmayacak bu ülkede demokrasi umudunu hoş bir inatla korurken belirdiğinizde, ilk düşündüğüm *Eberhardt* oldu.

Bugün, Pakistan'da sembollerin kadını, yarı star, yarı peygamber ve genç omuzlarında tüm bir halkın kaderini taşımaya hazır bir başka kadın figürünü keşfederken düşünüyorum. Sanki "star sistemi" bir süre için sinemayı terketmiş de, en beklenmeyen noktada, politika dünyasında yeniden doğabilmiş gibi. Veya sadece bugün



imajların dünyası öylesine gelişmiş de, sinema hepsini kapsayamıyormuş gibi. Ve sanki "romanesk ve avantür" hayatları anlatma görevini başkalarına bırakmalıymış gibi.

Eminim söyleşi boyunca, bir oyuncu için istediği zaman ortadan kaybolmanın veya en azından ortaya çıkacağı alanı kendisinin seçmesinin ideal olduğunu söyler-

diniz. Film ve rollerin seçiminde ve tabii roller arasındaki suskunluk hakkı konusunda da, kısaca aklınıza gelebilecek her konuda. Ve gerisiyle ilgilenmemek; yükselme, dergi kapakları, medyalar sistemine dönüşmüş cangılın içindeki küçük gerillanın korunması, ya da ruhunu veya bedenini yitirmek için. Size cevabım şu olacak: ortadan kaybolmak çözüm değil,

**Kadın,
Auguste
Rodin
(Rodin
Müzesi)**



sizin karakterinize uygun değil.

Savunmadan yaşamak için fazla savaşçısınız -ve sizden şahsi yeteneklerinizi ortaya koymanızı isteyen bu mesleğin de doğasında yok bu.

Sistemin baskısının dışında gizli bir yer tutmak, kendinizle halk arasında kalmamak, kendi kendinizin efendisi olmaya çılgınca çabaladığınızı görmek için size uzaktan şöyle bir bakmak yeterli. Bu doğruculukla, Camille'i oynarken seyirciyi doğrudan, yürekte etkilemeyi bekliyorsunuz. Bu bütün oyuncuların rüyasıdır, özellikle de starların. Bu sebeple Cahier'le söyleşi yapmamanızın sebeplerini anlıyorum. Bu doğruculuktan bir şey kaybetmemek, halkla aranız-

daki kötü titreşimleri artıracak hiçbir şey yapmamak.

Olsun, farketmez. Bu konuya da-larak filmde, Camille Claudel kişiliğinden pek de uzaklaşmış sayılmayız. Çünkü *Bruno Nuytten*'in filmi sadece bu konuyu içeriyor: Bir sanatçının statüsü, başarılı ve sefil dönemleri, ışıltılı ve gölgeli yanları, özgürlüğü ve bunun ağır bedeli. Camille'in hayatında sizi etkileyen, size onu temsil etme ve vahşice koruma isteğini veren nedir. Birden o eski sorun, hedef kitlenin belirlenmesi sorunu ortadan kayboldu, istenen Camille karakterine inanıp inanmamamız değil -film onun romanesk statüsüne ve kültür tarihinin bir kurbanı olduğuna inanmamız için gerçekleşt-

rilmişti-, sizin Camille tasvirinizi tamamen kabul etmemizdi. Ve bazı karakter özelliklerinden yola çıkarak sizin oyuncu kişiliğinizi hissedebilmemiz. Camille Claudel'i değil, Isabelle Adjani'yi gördük tek kelimeyle. Günümüzde TV, sinemayı öylesine kötü etkiledi ki, artık masum bir seyircinin "kontrol ekranına" gözetmeden oyuncuyu bir filmde seyretmesi mümkün değil. Evet, televizyon politikacıların nutuklarındaki yalanları keşfetmemizi sağlayan veya maske düştüğünde gerçeklik enstantanelerini sezmeye yarayan bir kontrol ekranı. Uzun vadede oyuncuların, oyunlarındaki "yalanları" da ele vereceğini de hesaba katmak gerekirdi. Son zamanlarda hayvanların veya hayvan bakıcılarının sinemada başarılı olmalarına şaşırılmamak gerek.

Bu çift bakış açısının etkisi altında görecekler seyirciler filmi: Hem bir starı romanesk bir filmde tekrar bulup, canlı ve orada olduğunu görmek, hem de size "gerçeklik oyunu"nu geçirtmek. Film karakteri -sizden bahsediyorum- farklı yaşlarda göstermeyi başarmış, ki bu da filmin iyi niteliklerinden biri: Filmin başında karanlıkta sizi seçmeye çalışırken nihayet ışıktaki belirlediğinizde gençliğiniz, daha doğrusu çocukluğunuz tam bir sürpriz. Beylik karelerden biri olmasa da bu sahne, ilk filmlerinizi den biri olduğunu düşündürüyor. İkinci bölümde ise görüntünüz deviniyor; Rodin'le sevişme sahneleriniz. Sonra kadın oluyorsunuz ve yalnız kalıyorsunuz. Sesiniz bile değişiyor, daha vahşi ve erkeksi oluyor. Mermer, kaba Rodin'in temaslarından mı yoksa çamuru bu kadar yoğurmaktan mı ehlileşiyor?

Başka bir şey: Camille geçen yüzyılda seksenlerde Paris'i bir baştan bir başa dev adımlarla katedmeye devam ediyor. Yürüyor,

oyuyor, elini hamura koyuyor, içinde kendinden başka kimseye yer olmayan romanesk bir yürünge çizerek ekranı enine boyuna katediyor. İki kadın ve iki hükümet emiri arasında kalmış Rodin'in bile bu kadar hareket yetisi yoktu.

Diğer kişiliklere gelince, konumları bu konuda fikir yürütecek kadar net değil. Oyuncular üzerindeki ayrıntılı çalışmalardan ancak şu konularda bahsedilebilir. Yaşların belirginliğinde, hayatın üzerlerindeki etkisinde, Camille'in krizdeki aile ocağından sefil atölyesine katettiği yolda. Ama geride, daha gizli ve tehlikeli bir tema belirliyor. Son derece yetenekli bir heykeltıraş çığırının, bir ustanın -Rodin- gölgesi altında yaşama fikrine karşı ortaya koyduğu bu inatçı ve şaşmaz dayanıklılığı sizin sinemaya ve yaratıcılara olan aktüel katkınızın bir metaforu olarak görüyorum. Hem bir usta tarafından yetiştirilme gerekliliği duygusu, dolayısıyla bir rekabet arzusu, hem de tam tersi: Bir başkasının "şeyi" olmanın, bir yaratıcının bakışına hapsolmanın neredeyse otist bir reddi. Gizil gücünden mahrum bırakılmak. Camille Claudel'de heyecan verici bulduğum vampirik bir tema var: Büyük oyuncuların, sinemanın metaforu gibi kabul edilmesi şartıyla başka birinin gözünde karşılaştırılmaya ihtiyacı var. Halbuki siz tam tersini düşünüyor gibisiniz, (sanatçı esin perisi konumuna gelen modelini sömürürken, modelin deliliğe kadar sürüklenmesi). Filmden başka bir şey elde edilmek için yararlanılmış. Bir tartışma konusu mesela.

Neyse, gördüğünüz gibi, birçokları arasından sizinle söyleşi yapmayı istememizin nedeni buydu.

Dostlukla.

Serge Toubiana

Persona

İhsan KABİL

Yirminci yüzyılın en sistematik ve kapsamlı düşünürlerinden ve analitik psikolojinin kurucularından olan Jung'un temel kuramlarından bir tanesi, bireyleşme başlığı altında toplanmıştır. Bireyleşmeyi aşağı yukarı gerçekleştiren kırk yaşlarında olabileceğini belirten Jung'un bu yoldaki kişilik çözümlemelerini temellendirdiği ana kavramlar, derinlik psikolojisi alanına giren *gölge*, *persona*, *arketipler*, *anima*, *animus* ve *kollektif bilinçdışı*dır. Bu kavramlardan *persona*'yı türkçeye belki 'maske', ama onu biraz daha aşağı ya da ilerleterek 'takınılan kişilik' olaram çevirebiliriz.

Jung *persona*'yı açıklarken ilkel-lerin totem törenlerine kadar uzanıyor ve bu törenlerde ilkelerin taktığı maskelerin toplumsal rollerinin bir ifadesi olduğunu ve böylece kendi çevrelerinde bir kabu-

ğa büründüklerini söylüyor. Bu maskeler, kişiliği vurgulamak ya da değiştirmek amacıyla kullanılıyordu. Bu yolla öndegelen birey, kollektif psike alanından çıkıp, kendi *persona*'sıyla tanımlanabilir bir noktaya ulaşıyordu. Bu yer değiştirme, büyüsel prestij anlamına da geliyordu. Bu gelişmedeki itici motifin güç istenci olduğu rahatlıkla söylenebilir. *Persona*, sonraları eskiçağda tiyatro oyuncularının taktığı maskelerin adı oldu ve böylece de günümüz yaşamının altı çizilir öğelerinden biri olmanın geleneğini yarattı.

Persona'yı çözümlediğimizde, maskeyi sökeriz ve keşfederiz ki, bireysel görünen, en dipte kollektiftir; diğer bir deyişle *persona*, kollektif psikenin yalnızca bir maskesidir. Temel olarak *persona* hiç gerçek birşey değildir: o bireyle toplum arasında kişinin nasıl olması üzerine bir uzlaşmadır. Kişi bir ad alır, bir ünvan kazanır, bir



işlevi yerine getirir, şudur budur. Belirli bir anlamda bunların hepsi bir gerçektir; sözkonusu kişinin özel bireyselliğine ilişik olarak, bu yalnızca ikincil bir gerçektir; başkalarının, kişinin kendisinden genelde daha çok payı olduğu bir uzlaşma oluşumu yaratılır. Persona bir andırıştır, iki boyutlu bir gerçeklik, eğer ona takma bir ad vere-

cek olursak. Persona, az çok kolektif psikenin keyfi ve rastlantısal bölümünü temsil ettiğinden, onu bütünüyle bireysel birşey olarak alma yanlışlığına düşebiliriz. Adının da gösterdiği gibi kolektif psikenin yalnızca bir maskesidir; başkalarını ve kişinin kendisini bireysel olduğuna inandıran, bireyselliği takınan bir maskedir; oy-

**Bibi
Andersson
ve Liv
Ullmann
Persona'da**

sa kişi basitçe kollektif psikenin söylediği rolü oynuyordur.

Persona'nın özel seğimi ve resmedilişinde, aynı zamanda bireysel birşey bulunduğunu kavramadan konuyu bu biçimde bırakmak yanlış olacaktır; ben-bilincinin geniş ölçüde persona'yla özdeş olmasına karşın, kişinin gerçekte bireyselliği olan bilinçdışı-kendi her an mevcuttur ve doğrudan olmasa da dolaylı olarak kendini duyurur. Ben-bilinci ilk elde persona'yla özdeşse de -toplum önünde sergilediğimiz o uzlaşma rolü-, yine de bilinçdışı kendi asla yokolma noktasına bastırılmaz. Bilinçdışı kendinin etkisi, başta bilinçdışının başka birşeyi karşılayan ve onun yerini alan içeriklerinin özel doğasında kendini gösterir. Bilinçli aklın katıksız kişisel tavrı, bilinçdışı özelindeki tepkileri harekete geçirir ve bunlar kişisel bastırma-larla birlikte, kollektif fanteziler görünümündeki bireysel gelişmenin tohumlarını içerir. Bilinçli akıl, kişisel bilinçdışının çözüm-lenmesi yoluyla, kendisiyle birlikte bireysellik öğeleri getiren kollektif malzemeyle kaplanır.

Bilinçli kişilik, kollektif psikenin az çok keyfi bir parçası gibi görünmektedir. Varlığını basit olarak, en başından, insanlığın bu temel ve evrensel özelliklerin bilincinde olmaması ve ek olarak, kollektif

psikenin persona dediğimiz o parçasını inşa etmek için, bilincinde de olabileceği psişik ve karakterolojik öğeleri, az çok keyfi olarak bastırması olgularına borçludur. Hangi psişik malzemenin kişisel, hangisinin kişisel olmayan sayı-lacağı arasında tam bir ayrım çizme-ye çalışırsak, tanım gereği perso-na'nın içerikleri olarak söylememiz gerekenler, kişisel olmayan bilinçdışı için söyledikleri-miz, yani kollektif olduğundan, kendimizi büyük bir ikilemde bu-luruz.

Persona, bir yandan başkaları üstünde tam bir izlenim bırakmak, diğer yandan bireyin gerçekte doğasını gizlemek ereğiyle yaratılmış, bireysel bilinç ve toplum arasında karmaşık bir ilişkiler sistemidir. Toplum, her bireyin kendi üstüne düşen rolü olası olduğunca etkin oynamasını bekler ve gerçekten beklemelidir de; böylece, bir din adamı yalnızca nesnel olarak kendi resmi işlevlerini yerine getirme-meli, ama her zaman ve her koşul altında kusursuzca bir din adamı rolünü oynamalıdır. Toplum, bu-nu bir çeşit güvence olarak talep eder; herkes kendi işinde olmalıdır, burada kunduracı, orada şair. Kimsenin ikisi birden olması bek-lenemez. Bu "garip" kaçacağından, ikisi birden olmak tavsiye de edilmez. Öyle biri, diğer insanlardan "farklı" pek güvenilirmez biri olacaktır. Akademik çevrede hafif biri, politikada "önceden kestirile-meyen" biri, din alanında özgür düşünceli biri -kısaca, güvenilirliğinden ve yetkisinden her zaman kuşku duyulacaktır çünkü toplum, yalnızca şair olmayan kunduracının usta işi ayakkabıları yapacağına ikna olmuştur.

Kollektif olarak uygun bir persona'nın inşası, dış dünyaya kor-

Persona, bir yandan başkaları üstünde tam bir izlenim bırakmak, diğer yandan bireyin gerçekte doğasını gizlemek ereğiyle yaratılmış, bireysel bilinç ve toplum arasında karmaşık bir ilişkiler sistemidir.

kunç bir teslim, ben'i doğruca persona'yla özdeş kılmaya yönel-
ten hakiki bir kendini kaybetme-
dir; böylece insanlar yapar gibi gö-
ründüklerine inanarak gerçek
varolurlar. Ne var ki, öyle bir tav-
rın "ruhsuzluğu" ortadadır; bilinç-
dışı, bu yerçekimi merkezinin kay-
masına hiçbir koşul altında
hoşgörülü olmayacaktır. Kim ken-
disi için çok iyi bir persona inşa
ederse, doğal olarak bunun bedeli-
ni aşırı heyecanla ödemelidir. Bismarck'ın histerik ağlama nö-
betleri vardı, Nietzsche "sevgili la-
ma"sına mektuplar yazıyordu.

Persona, her zaman tek bir psi-
kolojik işlevin, örneğin düşünme,
hissetme ya da sezmenin baskın
geldiği tipik bir tavırla özdeştir.
Bu tek-yanlılık, ister istemez diğer
işlevlerin göreceli bastırılışıyla so-
nuçlanır. Sonuçta, persona birey-
sel gelişmeye engeldir. Dolayısıy-
la, persona'nın çözülüşü,
bireyleşme için vazgeçilmez bir
koşuldur. Ne var ki, bireyleşmeyi
bilinçli niyetle başarmak olanak-
sızdır çünkü bilinçli niyet, de-
ğişmez biçimde, kendine uymayan
herşeyi dışlayan tipik bir tavra yo-
laçar. Bilinçdışı içeriklerin özüm-
senmesi, bunun tersine, bilinçli
niyetin dışlandığı ve bize akıldışı
görünen bir gelişim süreci tarafın-
dan yerinin alındığı bir duruma
yol açar. Bu süreç, kendi başına bi-
reyleşmeyi simgeler. Yalnızca bi-
linçdışı özümsemediği zaman birey-
leşme, ben'i ben olmayana
bağlayan psikolojik fenomenle
birlikte daha açık olarak ortaya çı-
kar ve tavır sözcüğüyle nitelenir.
Ama bu artık tipik bir tavır değil,
bireysel bir tavidir.

Persona, sinemada Bergman'ın
yaklaştığı temel kavramlardan biri
olmuştur. Filmlerinde insan yüzü-
nün çeşitli tezahürlerinin çok ağır-

lıklı bir yeri vardır. Bunu bir kaç
katmanda görmek olası: Yüzün
dıştan gelen bir şeye tepki olarak
gösterdiği ifadeleri, ifadelerin iç
dünyanın bir uzantısı oluşu, ifade-
nin takınılan kişilik oluşu, takını-
lan kişilik yıkıldıktan ya da çıkarıl-
dıktan sonraki duru ya da tedirgin
ifade. Burada, yüzü bir topoğrafya
ve derin yansıtıcı olarak de-
ğerle-
yen Dreyer etkisini rahatlıkla gö-
rebiliriz. Ayrıca tiyatroyla olan, ai-
leden gelen, Strindberg ve bizzat
tiyatro yönetmenliği çerçevesin-
deki ilgisi de, yüzün iç yansıtma-
rı konusunda engin bilgilenimini
ve derin çözümlemelerini göste-
rir.

Sinemasında kişinin bireysel
kimliği üstüne sorular yaratır
Bergman: Kişi, nereye kadar ken-
di bireysel yaratılışının bir sonucu-
dur, oluşumunda ailenin ve top-
lumsal koşullamaların etkisi nedir;
bireysel kaderiyle ne kadar yüzle-
şebilmekte ve onu bir ölçüde ken-
di biçimleyebilmek için ne kadar
çaba harcamaktadır; erkekteki ka-
duncıl ve kadındaki erkekçil (sıra-
sıyla anima ve animus), ne derece
kişilik yapılanmalarında rol oyna-
maktadır? Bu sorularla olan ilgisini
kimi filmlerinin adına etkiyecek
kadar iletir:

Ansiktet/Yüz (1958),
Persona (1966),
Ansikte mot ansikte/Yüzyüze
(1976)

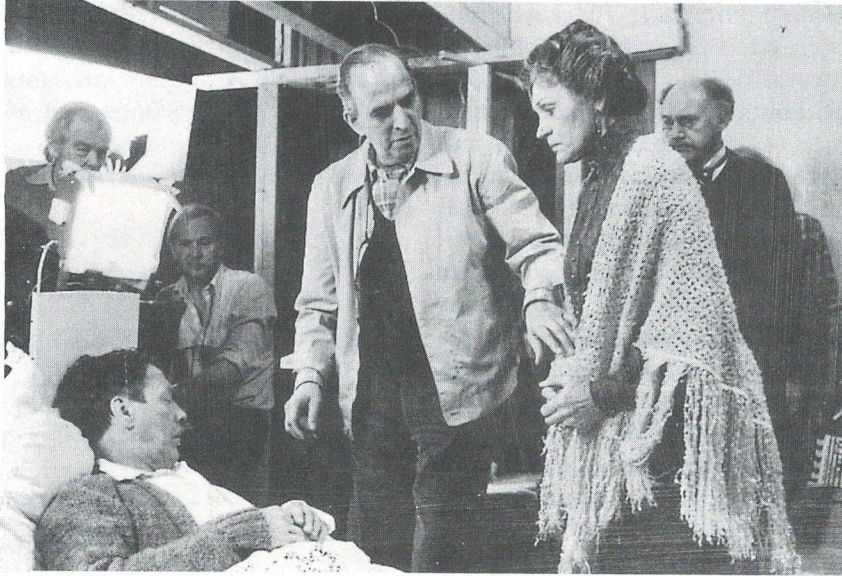
Bizim işimiz insan yüzüyle başlar

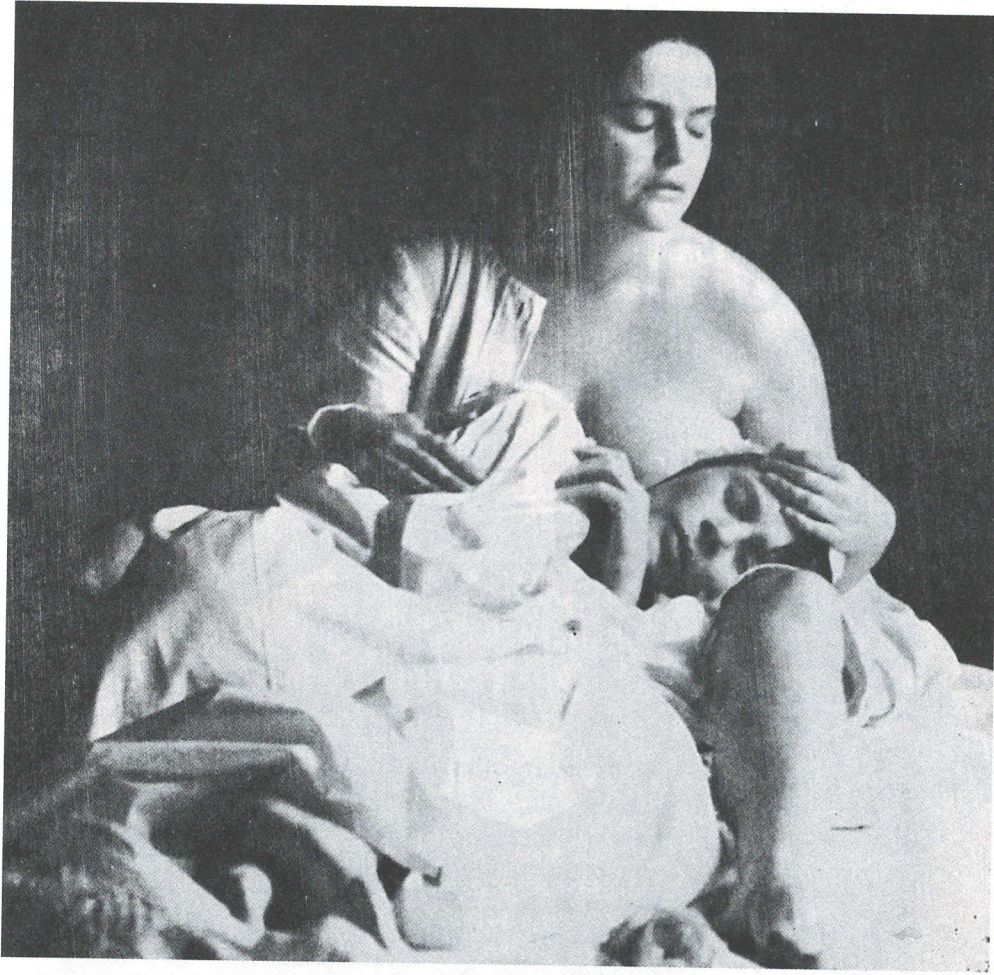
Ingmar BERGMAN

Türkçesi: **Salah BİRSEL**

(...) Birçok tiyatro adamları bizim sinemadaki işimizin insan yüzüyle başladığını unutuyorlar. Doğrusu, kendimizi baştan başa kurgu estetiğine kaptırabilir, cansız nesne ve varlıkları göz kamaştırıcı bir ritm altında toplayabilir ve gerçeğin

karşısında, bozulmaz bir güzelliği olan, bir takım incelemeler yapabiliriz. Ama insan yüzüne yaklaşma olanağı, hiç kuşku yok, sinemanın temel ilkesi, belli başlı özelliğidir. Bundan, sinema yıldızının bizim en değerli aracımız olduğunu ve alıcının, bu





aracın tepkilerini saptamaktan başka bir görevi bulunmadığını çıkarabiliriz. Nedir, çokluk, bunun tam tersi olur: Alıcının duracağı yerle hareketine oyuncudan çok önem verirler. Böylece film de amacı kendi olan birşey haline geliverir. Ama gözbağcılıktan ve sanat savurganlığından öteye geçemez. Oyuncunun oyununa daha çok yer verebilmek için alıcı hareketlerinin basit olması, baskıdan uzak kalması ve konuyla iyice bağdaşması gerekir. Alıcı yan tutmayan bir gözlemciden başka birşey olmamalı ve konuya katılma hakkına pek az sahip

olmalıdır.

Şunu belirtmeliyiz ki, oyuncunun elinde bulunan en iyi anlatım aracı kendi 'bakışları'dır. Nesnel olarak düzenlenen ve kusursuz bir biçimde çekilen bir baş çekim, yönetmenin en olağanüstü araştırma aracı olduğu gibi ustalığının, ya da beceriksizliğinin en apaçık bir örneğidir. Baş çekimlerin çokluğu ya da yokluğu, hiç kuşku yok, yönetmenin çapını ve kendinden başkalarına gösterdiği ilgiyi belli eder.

**Harriet
Andersson
ve Kari
Sylvan,
Çığlıklar ve
Fırtınalar'da**

Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı,
Ocak 1968 Sayı: 196

Oyunculuğun zeni

Mary Ellen O'BRIEN

Türkçesi: Müge MENGÜ

Japonlara göre, sanat insan ruhunun biçim-dilidir. Rol yapmak da eylemdeki insan ruhunun biçim dilidir. Zenin Japon sanatında bulunduğu köklü özelliklerin çoğu oyuncu veya rolü için de bir temel oluşturabilir. *The Film Journal* dergisindeki bir makalesinde *Marvin Zeman* Zen sanatının yedi özelliğini şöyle sıralıyor. Asimetri, basitlik, yıllanmışlık, doğallık, gizlilik (kuvveden fiile geçmemişlik), sıradan olmamak, sessizlik.

Oyuncu, karakterizasyonunda kullanacağı detayları kurgularken imgeleri kullanır ve bu zen nitelikleri hem bir karakter yaratmanın yaratıcı sürecinde hem de karakterin çok yönlü olmasını sağlamakta yararlıdır.

Asimetri -oranların dengesizliği veya uyumsuzluğu- oyuncuyu öncelikle karakterin kusurlu yönlerini keşfetmeye itmeli. Hiçbir ka-

rakterin tek bir özelliği yoktur. Bir azizin portresi onun azizlikle bağdaşmayan niteliklerini de içermelidir. Parlayan şövalyenin zırhında bir çatlak olmak zorundadır. Aktör ve izleyici için her rolde karakterin ana özelliğinin tersini de onda bulmak büyük bir keyiftir. Karakteri canlandırmak için kendi kişiliğini kullanıyor olduğu zaman bile, kendi yenilgilerine açık olması, imajın etkisini azaltacak gibi görünen aksi özellikleri de sergilemekten kaçınmamalıdır.

Film oyunculuğunda basitlik, dikkate değmeyecek veya ilgisiz bütün detaylardan kaçınmaktır. Bu, kamera karşısında oyunculuğun ölçüsünün daha samimi ve doğal bir yöneme küçültülmesi demektir. Ayrıca fiziksel özellikler ve önemli zihinsel ve duygusal yönlerin seçimidir.

Bir karakter oyuncusu, eğer her rol için kişisel davranışlarından birkaçını ayıklayıp seçmezse ken-

di karikatürü haline gelir. Yıllanmışlığın zen niteliği tahtta sakın bir bakış olarak sınırlanmamalıdır. Rol yaparken oyuncu kendini içinde bulunduğu ortamda ve senaristin veya yönetimin yarattığı karakterin hatrisinde hissetmelidir. Eylemlerin bir uyum sağlamalıdır.

Oyuncunun çevresindeki her şeyden ve eylemden gelen tepkilerden organik tepki vermesi, kendinden doğan rahatlıkla izleyicide de rahatlık doğurur.

Doğallık



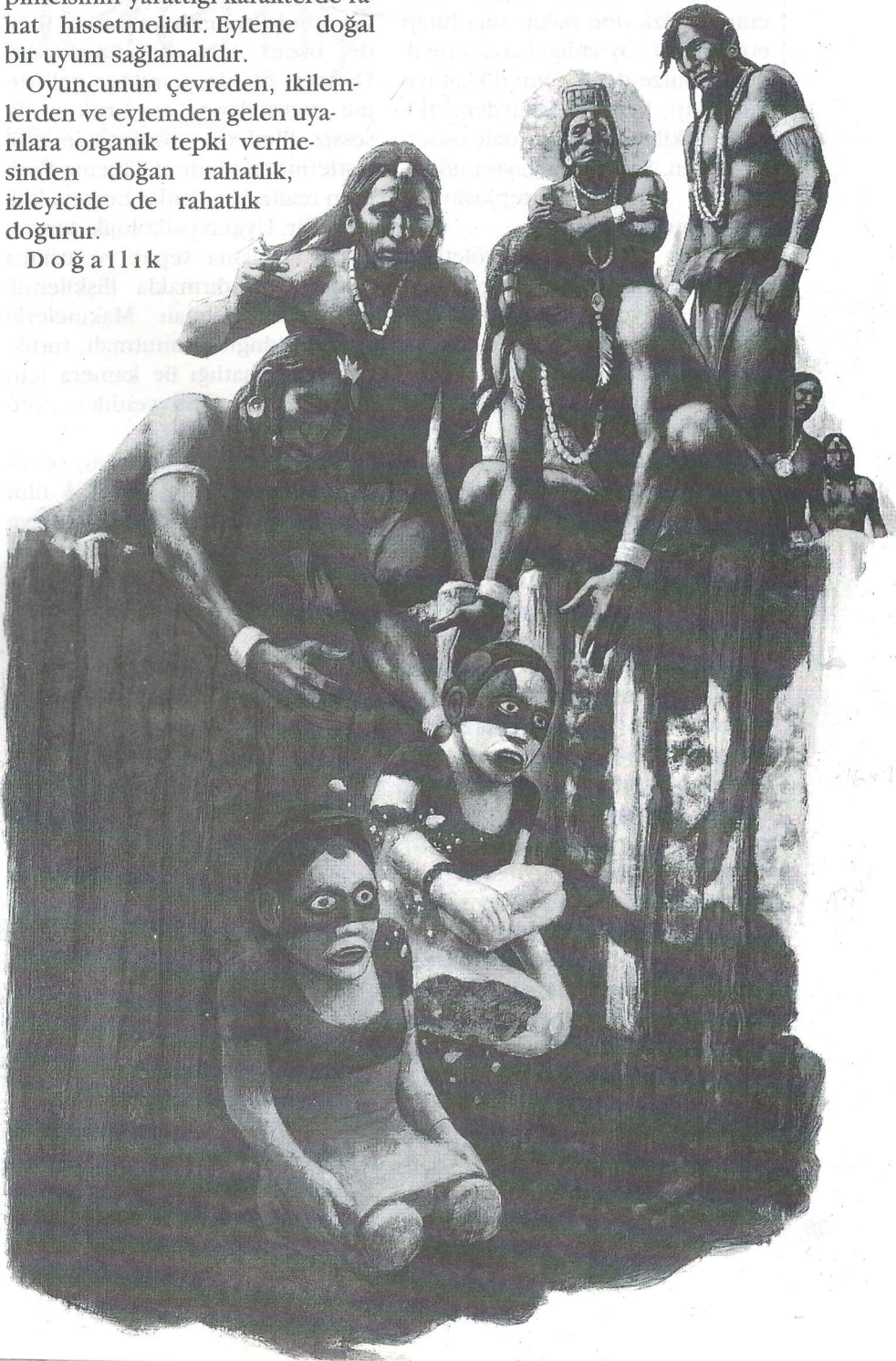
di karikatürü haline gelebilir.

Yıllanmışlığın zen niteliği, hayata sakin bir bakış olarak sanatla iletişim kurar. Rol yaparken, her oyuncu kendini içinde bulunduğu ortamda ve senaristin veya film yapımcısının yarattığı karakterde rahat hissetmelidir. Eyleme doğal bir uyum sağlamalıdır.

Oyuncunun çevreden, ikilemlerden ve eylemden gelen uyarılara organik tepki vermesinden doğan rahatlık, izleyicide de rahatlık doğurur.

Doğallık

film oyunculuğunun temelidir. Hiçbir zaman karakteri canlandıran bir oyuncunun gerginliğini hissetmemeliyiz. Hiç bir zaman oyuncunun görünen bir şekilde



İkisi Jere

David CRONENBERG

1988 Kanada
Ringers filmi
biri jini
uyuşturucu b
oynuyor. Fi
David
gözü
oyuncus

Film için
aktörlerle
hepsi red
naryoyu s
belki ben
temediler
filmden korktula
şey vardı. İlki şizo
namanın her aktö
duğu düşünülür,
rol, ikizler gerçel
daha zor. Filmler
lerden biri hasta
iyi, bir de kötü ik
kolay. Ama beni
likler daha karm
konuşmaların ol

denemek yerine, bir şeyleri dolaylı yoldan gösterirken zorlandığına şahit olmamalıyız. Duyguların zorlanması göze batacak, tema veya komedi üzerine herhangi bir "yorum" karakterin eylemlerinden okunacaktır. Filmde diğer oyuncunun gözlerine bakıp ona hitap etmelisiniz. Oynadığı karakterle ilgili fikrinize değil. Onu dikkatlice inceleyip, hareketlerinizden etkilenip etkilenmediğine dair işaretler arayın. Şaşırmaya gayret gösterip, onun tepkisinden etkilenmeye çalışın.

Sanatta gizlilik "bir göletteki sonsuz cennet"tir. Jestler görünen fiziksel aksiyondan daha fazlasını söylemeli, karaktere gerekenle ya da karakterin bilinçsiz olarak yapmak istediğiyle uyum sağlayıp, iletişim kurmalı. Oyuncu gerçek duyguları gizlemek için mümkün olduğunca karakterin gereksinimlerini kapatmayı öğrenmelidir. Bu kapatma sırasında başarısız olma yollarını bulmalı, saklanmış gereksinimleri ve arzuları ara ara dışa vurmalıdır.

Sebepler sonuca dayanan davranış kalıplarını tasarlamaya çalışmak yerine, film oyuncusu kendini basmakalıp olmayan davranışlarında hazırlıksız, incinebilir tepkilerde bulmalıdır. Yanlışlar yapmak bile nimet olabilir. Heykeltıraş *Isamu Noguchi*'nin belirttiği gibi "tesadüf size yaratıcılığın anahtarını verebilir."

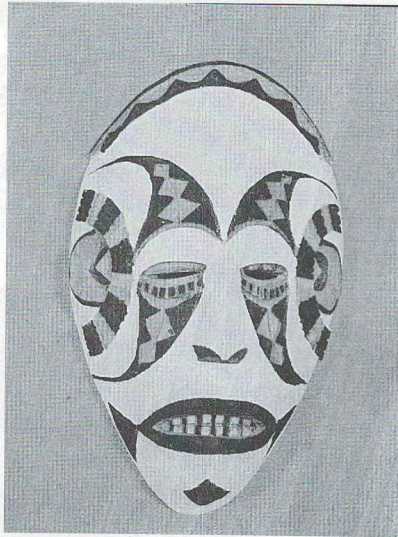
Her sanatta, sessizlik uyumdur. Film oyunculuğunda dış formun, iç gereksinimlerin, vokal dışavurumun, fiziksel jestlerin uyumu, ortamla, kostümle, makyajla ilişkisi ve sebebin ikililiği tutarlı, kutsal ve düşgücünü harekete geçiren bir performans gerektirir.

Kişinin vücudunu, sesini, duygusal belleğini ve zihinsel yetisini

hayali bir varlığın insani özelliklerini oluşturup yorumlamak için kullanabilmesi özel bir ayrıcalıktır. Konsantrasyon, gevşeme, gözlem, fiziksel ve vokal kontrol kısa bir zaman diliminde bir başka kişi haline gelmeyi gerektirir. İnsanlığın içinde bulunduğu durum filmde bizim için korunmaktadır. Oyuncu filmde, karakter geliştirme metodlarını araştırırken ilk sessiz filmlerin Delsartian stili jestlerinden modern Cinema Verite'in realizmine kadar herşeyi kullanabilir. Uygun psikolojik durumları doğaçlama tepki ve ustaca jestleri uyandırmakla ilişkilendiren yollar bulmalı. Makinelerle çevrili olduğunu unutmamalı, tutukluğu ve rahatlığı ile kamera için gerçekliğin özünü yeniden üretmeye çalışmalı.

Tüm geçmiş deneyimini, sezgilerini, aklını ve gövdesini film oyunculuğu sanatını geliştirmeye ve rafine etmeye adayacaktır: Shakespeare'in "aklın yüzde yapılması" dediği, ilhamla göstermek sanatına.

*Film Acting, 1983,
Arco Publishing*



İkisi de Jeremy

David CRONENBERG

1988 Kanada yapımı Dead Ringers filminde Jeremy Irons biri jinekolog, diğeri ise uyuşturucu bağımlısı ikizleri oynuyor. Filmin yönetmeni David Cronenberg'in gözüyle filmin başrol oyuncusu Jeremy Irons...

Film için en iyi Amerikalı aktörlerle görüştüm, ama hepsi reddetti. Bazıları senaryoyu sevmadılar, ya da belki benimle çalışmak istemediler, ama genelde filmden korktular. Korktukları iki şey vardı. İlki şizofreni. İkizleri oynamanın her aktör için bir rüya olduğu düşünülür, Ama bu filmdeki rol, ikizler gerçek olduğu için çok daha zor. Filmlerde genellikle ikizlerden biri hasta bir katildir. Bir iyi, bir de kötü ikiz vardır. Bu çok kolay. Ama benim filmimde kişilikler daha karmaşık ve karşılıklı konuşmaların olduğu bir sürü sah-

ne var. Bu nedenle bir çok aktör, rolü alırlarsa şizofren olabileceklerini düşündüler. Ayrıca bir çok Amerikalı aktör oyunculukta Actor's Studio metodunu uyguluyor. Bu metoda alışkın olan oyuncular, konumlarının gerçekliğini hissedebilmek için, gerçek birine replik vermeye ihtiyaç duyarlar.

Bu filmde ise ikizleri oynayacak olan aktörün karşısında kimse olmayacaktı, muhatabını hayâl etmek zorundaydı. Elbette Jeremy Irons, karşısında bakışlarını yönelebileceği ve ona replik veren bir dublörle oynadı. Ama dublör gerçek anlamda oynamıyordu.

Teklifi reddeden oyunculara rahatsız eden ikinci konu ise jinekoloji. İmajlarından kaygı duyan bir çok Amerikalı oyuncu aslında "maço". Esrar satıcılarını, mafya üyelerini, polisleri oynamayı tercih ediyorlar. Üzerinde durduğum bazı ünlü aktörler için gerçek bir problem bu. Sonunda oyuncu bul-

Türkçesi: Ayça SEZEN



**Irons-
Cronenberg
ikilisinden
bir başka
film:
Kafka**

mak için İngiltere'ye gitmem gerektiğini anlamıştım. Jeremy Irons orada görüştüğüm ilk aktördü.

Onunla aramızda gerçek bir işbirliği vardı. Sıradışı bir aktöre ihtiyacım olduğunu biliyordum, çünkü film için en önemli şey bu rolü oynayacak olan aktörün performansıydı. Bunsuz herşey sıfırdı. Jeremy'nin, karakterin belirmesinde çok katkısı oldu. Elbette diyalogları yeniden yazmadı, ancak her alanda yeni birşeyler getirdi. Sabah, tüm set ekibini yolluyor ve aktörlerle olan sahnelerin koreografisini yapmaya başlıyorduk. Ne zaman, nerede oturup kalkmaları gerektiğini falan belirliyorduk.

Bir sahneyi oturtmak çok önemlidir. Ancak bu filmde, iki rol için bir tek oyuncum vardı ve bunu yapabilmek çok zordu. Daha kolay çalışmamızı sağlayacak bir dublörümüz vardı ama, onun bakış açısıyla pek ilgilenmiyorduk. Jeremy'nin provalar sırasında iki rolü dönüşümlü olarak oynamak için 20-30 kere gidip gelmesi gerekiyordu. Bir yerdé bulunduğu anda, hem repliğini söylemesi, hem de diğer ikizin tepkisini tahmin etmesi, eğer ikizlerden biri şu ya da bu şekilde hareket edecekse, bunu şöyle ya da böyle yaparak önceden hissetmesi ve birinin reaksiyonlarını, ötekini reaksiyonuna

göre tahmin etmesi Çok karmaşıktı.

Başlangıçta benzer giil, aralarındaki farkları leniyordu, doğal abartmasını istemiyordum. Her biri birbirlerinden farklı olmalıydı. O zaman da her biri için ayrı bir mali açıdan müddetini söyledim.

Gerçekten en ufak şeyler uydurdu. Saç şeklinde ufak farkları yapıyordu. Elliot'ın fazlasını sağlayacak şekli geriye, topuklarına verily'nin ise daha pa



göre tahmin etmesi gerekiyordu. Çok karmaşıktı.

Başlangıçta benzerliklerden değil, aralarındaki farklardan endişeleniyordu, doğal olarak. Fazla abartmasını istemiyordum. İkizleri birbirlerinden farklı kılmak çok kolaydı. O zaman da Jeremy ikizlerin her biri için ayrı oda istedi. Bunun mali açıdan mümkün olmadığını söyledim.

Gerçekten endişeleniyordu. Ufak şeyler uydurdu kendisi için. Saç şeklinde ufak farklılıklar yaratıyordu. *Elliot*'ın fazla dik durmasını sağlayacak şekilde ağırlığını geriye, topuklarına verdi. *Beverly*'nin ise daha pasif ve daha az

agresif görünmesi için ağırlığını öne verdi. Hassas bir çalışmaydı. Ağzını açış biçimi de değişiyordu. Özel, ama içten gelen bir aksanla konuşuyordu.

Herşey gerçek ikizlerdeki gibi olsun istedim. Onlarla ilk karşılaşmada kimin hangisi olduğu ayırd edilemez, ama sonra tanımaya başlayınca gitgide farklılaşırlar. Yavaş yavaş ayırd etmeye başlar ve biri odaya girdiği zaman hangisi olduğunu anlarsınız. Filmin ortalarına doğru kimin kim olduğu anlaşılmaya başlasın, sonra yavaş yavaş tekrar birbirlerine yaklaşsınlar ve karıştırılsınlar istedim.

Jeremy, *Elliot* ve *Beverly* arasında çok ender olarak bocaladı. Gerçek anlamda hiç karıştırmadı, ama *Beverly*'nin bir cümlesini söylemeye hazırlanırken bunun daha çok *Elliot*'inkine benzediğini hatırlattığım zamanlar oldu. *Beverly*'i oynarken *Elliot*'a geçiş ise daha karmaşıktı. Ama Jeremy hızlı ve netti.

Amerika'da onu, zaman zaman film çeviren bir tiyatro oyuncusu olarak kabul ederler, ama fantastik bir sinema tekniği var. Sinemayı gerçekten anlıyor, hele sinemayı anlamayan ve öğrenmek istemeyen bu kadar çok sinema oyuncusu varken. Genevieve Bujold Jeremy'den çok daha fazla film çevirdi ama teknik ve montaj hakkında hiç bir şey bilmiyor. Onun için her şey bir içgüdü sorunu, akılcı değil. Jeremy her ikisi de.

İmajlarından kaygı duyan bir çok Amerikalı oyuncu aslında "maço". Esrar satıcılarını, mafya üyelerini, polisleri oynamayı tercih ediyorlar.

Sinemanın 'oynayan' oyunculara ihtiyacı yoktur

Andrey TARKOVSKI

Oyuncunun maddi, manevi, duygusal ve düşünsel yapısına uygun olarak yalnızca kendine özgü olan bir ruhsal konumu, yalnızca kendine özgü bir biçimde ifade etmesi çok

önemlidir. Bunu nasıl yaptığı hiç farketmez. Bence bir oyuncu, kişiliğinin gerçek bir parçası olan belli bir ruh haline sahipken ona başka bir ifade tarzını benimsetmeye hiç hakkımız yoktur. Her insan aynı olayı



kendine özgü, tekil yaşar. Üzüntü ve k... insanların bir kısmı dökme", kendile çalışırken, diğer bi acılarıyla yalnız kal (...)

Benim için bir oy... profesyonel olması anlatılan oyun kura herhangi birine hız haliyle ve her şeyd görünür bir çaba h uyabilmesi gerekir. doğaçlama duruma ve bireysel olarak t gösterebilmelidir. böyle oyuncularla seviyorum. Diğerle





kendine özgü, tekil bir biçimde yaşar. Üzüntü ve karamsarlık dolu insanların bir kısmı "içlerini dökmeye", kendilerini açmaya çalışırken, diğer bir kısmı da acılarıyla yalnız kalmak isterler. (...)

Benim için bir oyuncunun profesyonel olması için ona anlatılan oyun kurallarından herhangi birine hızla, en doğal haliyle ve her şeyden önce görünür bir çaba harcamadan uyabilmesi gerekir. Her doğaçlama duruma kendiliğinden ve bireysel olarak tepki gösterebilmelidir. Ben yalnızca böyle oyuncularla çalışmayı seviyorum. Diğerleriyle çalışmayı

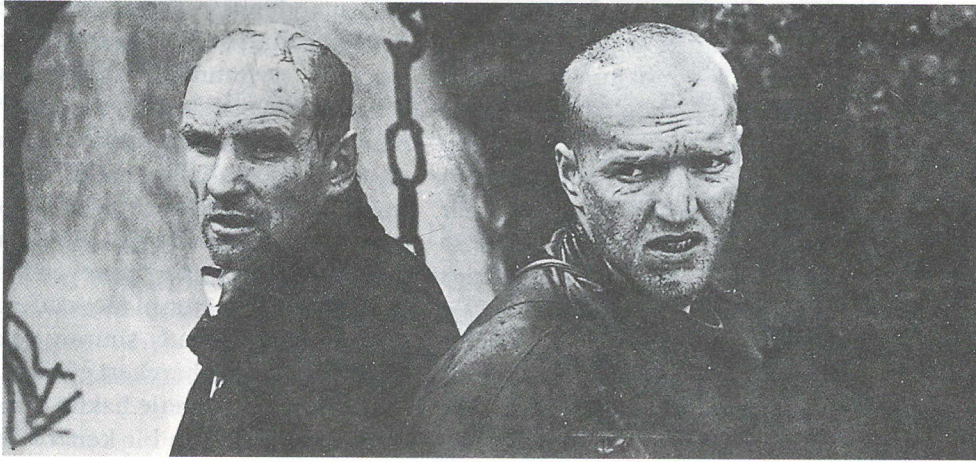
anlamsız buluyorum, nasıl olsa onlar yalnızca az çok basitleştirilmiş 'genellemeler'i oynarlar.

(...)

Sinemanın "oynayan" oyunculara ihtiyacı yoktur. Oyuncuların nasıl hâlâ ısrarla hiçbir ayrıntıyı atlamadan seyircilere metinlerini açıklamaya çalıştıklarını görmekten insanın midesi bulanıyor; halbuki seyirci çoktan nasıl tepki göstereceğini kavradı. Buna rağmen oyuncular bu konuda ısrar etmekten vazgeçmeyerek seyircilerinin hayal gücüne ne kadar güvendiklerini ispatlamış oluyorlar!.

Ayna
(1975)

Stalker
(1979)



Oyun dünyası

Henri DELACROIX

Türkçesi: Mustafa ŞEKİP

Meşhur ve müphem bir tez: sanat oyundur ve sanatı oyunun tekamülü vücuda getirmiştir, der. Sanatkâr da oynayan çocuk gibi kendine bir dünya yaratır ve buna hükmeder. Murakebe ve istiğraka dalanlar oynayan çocuklar gibi dünya kaygularından azade kalırlar.

...
Oyunlarımızdan büyük bir kısmının saikleri sıkıntı ve idealdir. Sıkıntıların bir şekli de kâfi gelmeyen, yahut ağırlaşan bir faaliyetten, faaliyetin parçalanmasından, işbadan, arzu fıkdanından gelir. Bezginlik, fena bir iç boşluğu, saatlerin boş ve manasız gelmesi hep bu nevi sıkıntılardan neş'et eder. Paul Valery "bunlar öyle sıkıntılardır ki cevherleri hayatın bizzat kendisi, bir sebebi de yaşayanın basiretidir. Bu mutlak sıkın-

tı haddizatında perdesiz bir gözle bakıldığında görülecek olan çıplak hayatın ta kendisidir" der.

Bazan bu boşluğun kendisini doluluk zannettiği de olur. Hayata hiçbir şey vermeyen ve ondan da hiçbir şikayeti olmayan birçok kimselerin garip gururları buradan gelir. Tatmin edilmemiş arzular vehmini yaratan da sıkıntı olur.

...
Oyun dünyası "sözde"nin ve "yalancık"ın cennetidir, birçok çocuklar oyunun itibariliğini bu kelimelerle tasdik ve vazederler ve oyun dünyasına sihirli olan "açıl açıl" düsturu ile girerler. Bilecek ve isteyerek kabul edilmiş olan bu galette, idrakin esasında hakiki dünyayı asla refetmeyen bir rıza, bir karar, bir tasni mevcuttur. Bu sebepten oyunda şuurun pek ince ve rekik bir hareketi görülür. Galatı idrak bu suretle hakiki dünyanın karşısında ve bir kenarında

inkışaf eder ve şuur
ya arasında sallanır

...
Çocukta sembol
duğunu pekâlâ sö
niz bu şime Hegel
sederken anlad
şimedir: meramın
ram ile icranın, fi
ahensizliğini ve
icra ve şeniyetle
liyetini ifade eder.
pek mümtaz ruh
bahsettikleri *autis
risme*'in diğer bir

Nitekim biliyor
cukların yaptıkları
olmaktan ziyade
Bunlar koca bir ş
çizgi veya işaretle

Oynayan çocuk
olan iştihası nisbe
cat eden ve buna k
biyat katan bir akt
da mukallit, mü
kendisidir. Ne hal
onu gösterir ve ke
diği şey olur. Re
için hazırlamadan
ki tesirlerini prov
la yaşar. Çocuk bu
ratır ve oynarken
ve kendinden geç
dırır. Bütün aktörl
diği malumdur.
soğukkanlı oynayı

...
Diderot'nun de
aktör hiçbir şey o
nun için de muva
olandır. Büyük ak
alacağı yabancı ş
olmayacak gibidir
türlüsünü temsil
yaliyet kabiliyetin
sasiyet denebilir n

inkışaf eder ve şuur da bu iki dünya arasında sallanır.

...
Çocukta sembolist bir şime olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz; yalnız bu şime Hegel'in sanattan bahsederken anladığı sembolist şimedir: meramın galebesini, meram ile icranın, fikir ile şeniyetin ahenksizliğini ve fikir ve meramı icra ve şeniyetle karıştırmak kabiliyetini ifade eder. Bu ruh ve şime pek mümtaz ruhiyatçıların bize bahsettikleri *autisme* ve *egocentrisme*'in diğer bir veçhidir.

Nitekim biliyoruz ki küçük çocukların yaptıkları resimler realist olmaktan ziyade sembolisttir. Bunlar koca bir şeyi küçücük bir çizgi veya işaretle gösterirler.

Oynayan çocuk biraz da oyuna olan iştihası nisbetinde rolünü icat eden ve buna küçücük bir edebiyat katan bir aktör gibidir. Burada mukallit, müellif, aktör hep kendisidir. Ne halde bulunuyorsa onu gösterir ve kendisi de gösterdiği şey olur. Rolünü seyirciler için hazırlamadan ve üzerlerindeki tesirlerini prova etmeden evvela yaşar. Çocuk burada rolünü yaratır ve oynarken kendini kaptıran ve kendinden geçen bir aktörü andırır. Bütün aktörlerin böyle olmadığı malumdur. Bunların içinde soğukkanlı oynayanlar da vardır.

...
Diderot'nun dediği gibi büyük aktör hiçbir şey olmayandır ve onun için de muvaffakiyetle her şey olandır. Büyük aktörün şahsiyeti, alacağı yabancı şahsiyetlere mani olmayacak gibidir. Şahsiyetin her türlüşünü temsil edebilen bu seyaliyet kabiliyetine bilmem hasasiyet denebilir mi?

...

Ruhiyat gözile bakıldığı zaman oyun ve san'at arasındaki müşabehetler aradaki mübayeneti kaldırmaz. Hiç şüphe yok ki oyun liberaldir. San'at gibi o da şeniyetten kurtarıcı ve azatlayıcıdır. San'at gibi yaratma ve derin temayüllerin tahakkudur. Oyun ancak spirituel bir vücutta ve bunun da en yüksek şahıkasında san'at olur.

...
Binaenaleyh, herşey bir oyuncağı ve bir oyuncak da herşey olabilir.



Zamanı ölen adam

A. Fuat ONAN

*"Geçmişten gelen yolculuk
Geleceğin 'burda'lığıdır
Dünkü şimdiki sonraki zaman
Bütün 'AN'ların hurdağıdır.
Bütün zamanlar burdaaa!
Haydi! Hurdacı geldi hurdaaa!"*

El yazısıyla beyaz bir kağıt üzerinde beliren 'ön jenerik' ses tarafından okunur:

SES- Adam, genç kadından geceyarısı onikide 'bir karar telefonu' beklemektedir. Yalnızca üç kez çalacak olan telefon 'Aşka devam' demektir.

İÇİNDE FLÜT SESİ DOLAŞAN MUTLU BİR ODA

Masasında oturmakta olan adam elindeki fotoğrafa bakar. Fotoğrafta, bir açık hava kahvesinde bize

bakarak gülen şirin bir kız... Geceyarısı... Horozlu saat onikiye beş var. Masada mum alevi dansediyor...

Sevinçli bir telaş içinde sakız çiğneyen adam fotoğrafa bakmayı sürdürür.

Akvaryumdaki lepistes bir oraya bir buraya yüzmektedir.

Horozlu saatteki horoz, saniyede bir önündeki yemi yiyor.

Eski tip telefon; numaralarının arkasından, fotoğrafa bakan adamı izliyor.

Saat onikiye gelmekte...

Akvaryumdaki lepistes suyun içinde gezinirken arasıra balık gözüyle adamı izlemekte...

Adam elindeki kalemle önündeki beyaz kağıda bir şeyler yazacak gibi olur, sonra vazgeçer.

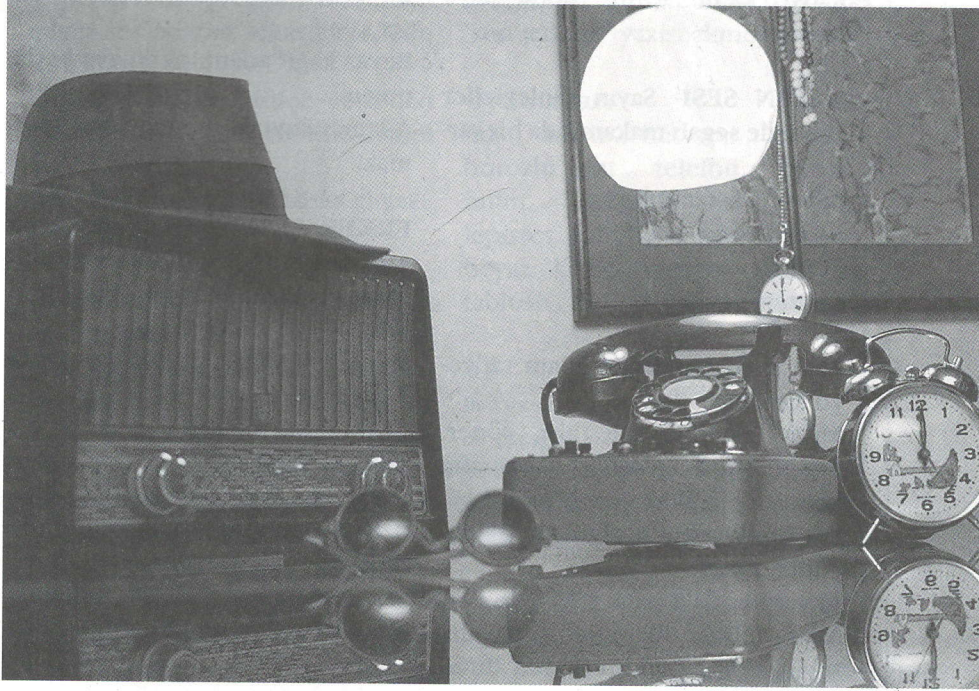
Flüt sesine eşlik eden mum alevi, dansını sürdürür.

Adam ayağa kalkar, açık pencere-

nin önüne gider.
Telefon da gelecek telefonu bek-
lemektedir.
Penceredeki adam, dışardaki so-
kak lambasına bakar.
Sokak lambası adama bakar...
Sokak lambasından kurtulan adam
karşıdaki evin açık penceresinde
flüt çalmakta olan çocuğu görür.
Karşı pencereden gelen flüt sesi,
adamin yanından geçerek odayı
dolaşmaya başlar, Fikret Mual-
la'nın tablosunun önünde durur...
Akvaryumdaki lepistesin önünden
geçer... Mum alevinden, kızın fo-
toğrafından, telefonda geçerek
horozlu saatin üstünde durur.
Saat onikidir.
Penceredeki adam birden döner
saate bakar.
Gelir masaya oturur. Gözü tele-
fonda...
Sessizce telefonun numaralarını
saymaya başlar.
"Bir... iki... üç... dört... beş... altı...

yedi... sekiz... dokuz... on..."
Saate yeniden bakar.
Horoz yem yemeyi bırakmıştır. Sa-
at zamanı durmuştur.
Adam uzanır, saati sallar. Horozda
bir hareket yoktur. Elindeki kale-
mi saniyelik aralıklarla masaya
vurmaya başlayan tedirgin adamin
sakız çiğnemesi hızlanır.
Fotoğraftaki genç kadın gülümse-
mesini sürdürmektedir
Adam kalkar, odanın içinde volta
atmaya başlar.
Akvaryumun yanına gelir. Kalem-
le akvaryumun camını tıklatır.
Lepistes paniğe kapılır. Akvaryu-
mun içinden adama bakar.
Tedirgin adam masadaki telefona
bakarken sakız çiğnemesi daha da
hızlanmıştır.
Telefon, sinirli bir şekilde kendisi-
ne bakan adam için ne yapacağını
bilememektedir.
Adam hızla masaya gelir. Çalışma-
yan horozlu saate bakar.

Fotoğraf:
Hezarfen
Fotografya



Masa lambasının üstündeki siyah kadın eşarbını alır, horozlu saatin üstüne örter.

Horozlu saat, üstüne örtülen eşarp yüzünden artık adamı görememektedir.

Fotoğraftaki genç kadın gülmektedir.

Adam sipsinir bir suratla yeniden pencereye gider, sokak lambasına bakar.

Sokak lambası adamın bakışlarından rahatsız olur, ışığını söndürür. Adam sönmüş sokak lambasından kurtulur, pencerede flüt çalmakta olan çocuğu izlemeye başlar.

Adamın titreşiminden rahatsız olan odadaki flüt sesi pencereden çıkar, karşı pencerede kaybolur. Çocuk çalmayı sürdürmektedir. Fakat flüt, sesini adamdan saklamıştır.

Adam, flüt çalan çocuğa hızla pencereyi kapatır.

Gelir masaya oturur. Uzanır, eski radyonun düğmesini çevirir.

Radyo kadın sesiyle konuşmaya başlar:

KADIN SESİ- Sayın dinleyiciler şimdi de segah makamında bir şarkı:

*"Tuti-i mucizegüyem
ne disem laf değil
Çerh ile söyleşemem
ayinesi saf değil..." (1)*

Tam şarkı başlarken adam radyoyu kapatır.

Mum, alevini içine alır, söner. Adam bunu farkeder, fotoğrafta kendisine gülen genç kadına bakar. Sonra elinde olmadan akvaryuma döner.

Akvaryumdaki balık gitmiştir.

Adam telaşla telefona uzanır, ahizeyi kaldırır. Düdük sesini duyar.

rız. Telefonu kapatır.

Başını iki elinin arasına alan adam, kendisine gülerek bakmakta olan genç kadının yüzünde öylece kalır. Artık sakız çiğnememektedir.

Donuk adam... Masa... Alevsiz mum... Eşarbin altındaki saat... Çalmayan telefon... Balıksız akvaryum... Sessiz radyo...

Zaman zaman nesne, zaman zaman özne olan oyuncularıyla MUTSUZ BİR ODA...

Odada dolaşan sessiz bir sessizlik...

Adam ağzındaki sakızı çıkartır.

Gülen kızın yüzünde tedirgin bir ifade belirir

Ağzındaki sakızı kızın yüzüne bas-tırır.

Adam boş boş beyaz kağıda bakmaya başlar.

Bir el yazısı kağıdın üzerinde yavaşça belirir.

Bir erkek sesi beliren yazıya düşer...

Beyaz kağıt adamı okumaya başlamıştır.

Adam yazıyı göremez, sesi duymaz:

ERKEK SESİ- "Zaman ben'imizin varlığına bağlı bir koşuldur. Zaman bizi besleyen atmosferdir..."

Ses adamın yüzüne düşerek devam eder:"

SES- "Varlık ve varlık koşulları arasında bağ kopunca, kişi ve onunla birlikte kişisel zaman ölünce, zaman da ölür..."

Ses adamın gözlerinde, burnunda, dudaklarında, kulağında dolaşır:"

SES- *"Bu ise ölmüş yaşamın, geride kalanların algılanmalarına kapanmış olması demektir; yani yaşam onlara göre ölmüştür."* (2)

Son cümle telefonun üstüne düşer.

Adamın kafası masanın üstünde, eli beyaz kağıdın yanındadır. Yazı sondan başa doğru yavaşça kaybolur.

Oda büyük bir sessizlik içinde sesi dinlemiştir.

Sessiz odaya ilk telefon sesi düşer. Masada duran el hareketsizdir

Alevini içinden çıkartan mum yenden yanar.

İkinci zil sesi boş akvaryuma dokunur.

Lepistes akvaryumda belirir.

Beyaz kağıdın yanındaki el yine hareketsizdir. Kapalı pencerede üçüncü zil çalar.

Pencere hızla açılır.

Açık pencereden sokak lambasının geri gelen ışığını görürüz. Karşı pencerede çocuğun flütünden çıkan ses odanın içine girer, elin üzerinde kalır.

Elin parmakları hafifçe yerinden oynar, sonra yeniden eski halini alır.

Boş beyaz kağıtta bir başka el yazısı belirmeye başlar:

ERKEK SESİ- *"Şiir ve aşk benzer eylemlerdir. Gerek şiirsel deneyim, gerekse aşkın deneyimi, bize gerilimli 'anın' kapılarını açar. O kapının ardında zaman artık düzenli bir akış değildir..."*

Kenara çekilen sakızın altında yine kızın gülen yüzü belirir.

Lepistes evinde yüzmektedir...

SES- *"Dün, bugün ve yarın her türlü anlamını yitirir; tek*

varolan bir 'her zamandır',"

Mumun danseden alevi...

SES- *"...bu aynı zamanda bir 'şimdi' ve bir 'burada' anlamını taşır. Ruhsal cezaevinin bütün duvarları yıkılmıştır, uzam ve zaman birbirine dolanır, bir örgü oluşturur..."* (3)

Flüt çalan çocuk...

Sokak lambası...

Fikret Mualla'nın tablosu...

SES- *"...ve ayaklarımızın altına bir halı, bizi binlerce bitkinin eliyle örten, su damlacıklarından binlerce gözüyle, bizi nasıl isek öyle gören bir bitki örtüsü yayar..."*

Horozlu saatin üstündeki eşarp düşer. Saat çalışmaya başlar.

Beyaz kağıttaki yazı sondan başa doğru kaybolur.

Beyaz kağıt ve elin üstünde horoz sesi duyulur.

El hafifçe oynar...

Flüt sesiyle birlikte kağıt üzerinde 'son jenerik' yazısı akmaya başlar:

Oyuncular:

oda... adam... flüt sesi... çocuk...
horozlu saat... telefon... radyo...
mum... fotoğraf... şarkı sözü...
lepistes balığı... sokak lambası...
beyaz kağıt... fikret mualla'nın
tablosu... sakız... pencere...

(1)

Ben mucizeler söyleyen

bir papağanım...

Söyledikleri farklı

yaptıkları farklı

sahici olmayan insanlarla söyleşemem.

(2) Tarkovski

(3) Octavio Paz

Altın Çağ

Henry MILLER

Türkçesi: Nuri PLÜMÜR

Kuşkuya yer yok; uygar insanın içinde bulunduğu açmaz, kötü bir açmaz. O, bir kuğu olmanın verdiği mutluluğu bile yaşamadan son şarkısını söylüyor. Kendi aklı tarafından satılığa çıkartılmış, kelepçelenmiş, boğazı sıkılmış ve kendi yarattığı simgelerin altında ezilmiş durumda. Kendi sanatının batağına gömülmüş, dinleri tarafından nefes alamaz duruma getirilmiş, bildikleri tarafından felce uğratılmış. Yücelttiği şey yaşam değil, olsa olsa ölüm olabilir; zira yaşamın ritmini yitirmiş durumda. Onun kut-sadığı, çürümüşlük ve kokuşmuşluktur. O, hastalıklıdır ve içinde yaşadığı toplumun tüm organizması, bu hastalığın mikro-bunu taşır.

Bunuel'e herşey dediler, -hain, anarşist, sapık, kirletici, put kırıcı. Ama çılgın demeye dilleri varmadı. Gerçi, filmlerinde betimlediği çılgınlık, ama bu çılgınlık onun eseri değil. Bu çürümüş kargaşa, süresi bir saatten az da olsa, onun

büyülü değneği altında bir bileşim oluşturur: Onbin yıllık uygarlığın sonunda insanlığın vardığı nokta bu. Hürmet ve minnetini göstermek isteyen Bunuel, bir ineği yatırır ve bir çöp kamyonunu salonun içinde dolaştırır. Film birbirini izleyen görüntülerden oluşur ama, bu görüntülerde bir ardılık yoktur. Bu özelliğin taşıdığı önemin, bilinç eşığının ötesinde aranması gerekir. Filmde, hiç bir anlam ya da düzen bulamadıklarından dolayı aldananlar, aradıkları düzeni - belki arıların ve karıncaların dışında - hiçbir yerde bulamayacaklardır.

Bu noktada, Studio 28'de Bunuel'in filminin gösterildiği gece, filmde önce gösterilen o sevimli küçük belgeseli anımsadım şimdi. Mezbaha ile ilgili küçük bir inceleme idi bu belgesel. Bütünüyle, o filmi ısıklamaya gelen midesi za-yıf kültür ablaları için biçilmiş kafftan, oldukça önemli bir belgeseldi.

Bu belgeselde görünen her şey göz için tanıdık idi ve belki biraz

zevksizce de olsa, kavranabiliyordu. Ancak belgeselde düzen ve anlam vardı, tıpkı yamyamların bir töreninde de düzen ve anlamın bulunabilmesi gibi. Son kertede, bir estetik bile vardı, zira kesim bi-tip başlarından ayrılan bedenler ayrı ayrı kendi yollarına gittiklerinden, her bir küçük domuzun başı, tıpkı canlı imiş gibi şişerek, lezzetli, kanlı canlı bir biçime dönüşüp ağızlarından ister istemez salyaların süzülüşüne kadar, şişirilmiş hava ile dolduruluyorlardı. (Burada tek tek her domuzcuğu, büzüğünden tutup havada çengelleyen "İrlanda demir yoncalarını" unutmamak gerekiyor.) Söylediğim gibi bu, kusursuz bir biçimde anlaşılabilir bir kasaplık sahnesiydi ve gerçekten de o kadar başarılı idi ki, salonda bulunanlar arasında zarif bir izleyici grubundan şiddetli bir alkış koptu.

Bunuel'in filmi izlediğimden bu yana beş ay geçti; bu nedenle kesin olarak bir şey söyleyemem. Ancak neredeyse eminim ki bu filmde insanla insan arasında hiçbir örgütlü katliam sahnesi, hiçbir savaş, hiçbir devrim, hiçbir engizisyon, hiçbir üçüncü dereceden sahne yoktu. Acıkça belirtmek gerekirse, kendisine kötü davranılan kör bir adam vardı; karnına tekme yiyen bir köpek vardı; babası tarafından nedensiz yere tabanca ile vurulan bir çocuk vardı; bir garden partide suratına tokat atılan yaşlı bir dul vardı; bir de denizin kenarında kayalıklar üzerinde ölümüne kavgaya girişen akrepler vardı. Tek tek küçük gaddarlıklar; öyle ki, kavranabilir küçük bir modelin içine örüldükleri için izleyicileri, mezbahadaki toplu kesim görüntülerinden daha fazla sarstı.

İzleyicilerin incelikli duyarlıklarını daha da derinden etkileyen bir şey daha vardı filmde: *Wagner*'in *Tristan ve Isolde*'sinin, başkişilerden biri üzerinde bıraktığı etki. *Wagner*'in tanrısal müziği-

nin, bir erkek ve bir kadının duyumsal hazlarını, çakıllı bir yolda yuvarlanacak, birbirlerini kanatıncaya kadar ısırp çiğneyecek derecede uyarabilmesi mümkün müdür? Bu müzik, genç kadının kişiliğini, onu sapkıncasına bir şehvetle heykelin ayak parmağını emdirecek derecede eline geçirebilir mi?

Müzik orgazm yaratabilir mi? Normal dışı eğilimleri ortaya çıkarabilir mi? Kişileri tümüyle çılgına çevirebilir mi? *Wagner* tarafından ölümsüzleştirilen bu efsanevi konunun, cinsel aşk gibi sıradan ve bayağı bir fizyolojik gerçek ile herhangi bir ilişkisi olabilir mi? Filmin öne sürdüğüne göre bunların hepsi olabilir. Hatta film daha fazlasını da öne sürer. *L'Age d'Or*'un incelikli ayrıntıları boyunca *Bunuel*, tıpkı bir böcekbilimci gibi, aşk adını verdiğimiz olguyu, ideolojinin, mitosların, yavan sözlerin ve olağan dışı vurma biçimlerinin ötesinde yatan cinselliğin eksiksiz ve kanlı mekanizmasını ortaya çıkartabilecek biçimde irdelemiştir. *Bunuel* burada kör metabolizmaları, gizli ağuları, mekanik refleksleri, hormon bezlerinin salgılarını, yaşam içinde aşk ve ölümlü birleştiren güçlerin oluşturduğu tüm ağı, bizim için tek tek ayırıştırır.

Bu filmde, daha önce hiç düşlenemeyen sahnelerin bulunduğu eklemeye gerek var mı? Örneğin tuvalet sahnesi. Program notlarından aktarıyorum: "Il est inutile d'ajouter qu'un des points

Filmde hiçbir anlam ya da düzen bulamadıklarından dolayı aldananlar, aradıkları düzeni -belki arıların ve karıncaların dışında- hiçbir yerde bulamayacaklardır.

culminants de la pureté de ce film nous semble cristallisé dans la vision de l'héroïne dans les cabinets, où la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude."

(Kahramanın tuvaletlerdeki görüntüsünde zihin, genelde tuhaf bir durumu saf asaletin ve yalnızlığın şiirsel ögesi durumuna yüceltmeyi başarabiliyor. Filmin saflığının en yüksek noktalarından birinin burada ortaya çıktığını eklemek gereksiz.)

Genelde barok bir durum! Belki de *Bunuel*'in yapıtına insan yaşamının, ya da daha doğrusu, uygar insanın yaşamının acımasızlığını ya da sadizmini yansıtan, bu barok unsur oluyor. Yalıtılmış bir acımasızlık ve sadizm; zira insanın gerçek doğasını bizden maskeleyen çalışan mantık ve idealizmin parıltılı ağının içinde erimeyi reddetmek, *Bunuel*'e özgü bir erdemdir. Belki de tıpkı *Lawrence* gibi, *Bunuel* de yalnızca tersine çevrilmiş bir idealistti. Belki de onu, tiksinti vereni, kötüyü, çirkini ve insanların iki yüzlü sahteliklerini açığa vurmaya zorlayan, gerçek kişiliğinde varolan sevecenlik ve görünümünün (vision) saflığı ve şiirselliği idi.

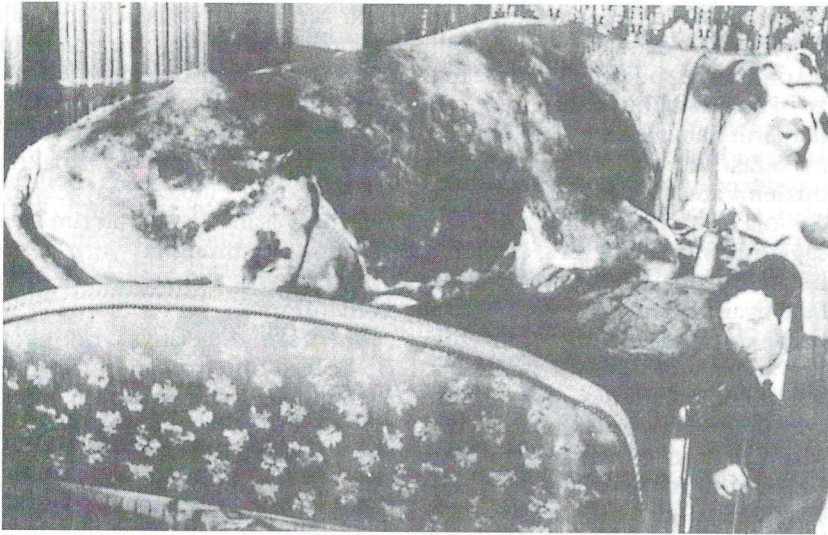
Kendisinden önce gelenler gibi onun da yalana, sahteye olan o büyük nefreti şahlanmış görünüyor. Normal, içgüdüsel, sağlıklı, neşeli, yapmacıksız benliği ile kendini, toplumsal güçlerin karmaşası içinde yapayalnız buluyor. Tümüyle normal ve içten olduğundan dola-

yı kendini, acıplık suçlamalarının ortasında buluyor. Yine *Lawrence* gibi, yapıtları dünyayı iki zıt kutpa ayırıyor -ondan yana olanlar ve ona karşı olanlar. Bu konuda, iki tarafa birden ait olamazsınız. Ya diğer uygar insanlar gibi çılgın olursunuz, ya da *Bunuel* gibi sağlıklı ve akli başında. Akli başında ve sağlıklıysanız, anarşist olup bomba atarsınız. Film gösterildiğinde *Bunuel*'e atfedilen en büyük onur, Fransız vatandaşlarının, onu gerçek bir anarşist biçiminde tanımlamaları oluyordu. Sinema salonunda saldırganlıklar patlak verdi, polis yolları temizlemek zorunda kaldı. Bildiğim kadarıyla, özel bir takım gösterilerin dışında -ki onlar da pek nadirdir- film bir daha hiçbir zaman gösterime girmedi. Gerçi film, Amerika'ya getirilerek özel bir izleyici grubuna gösterildi, ancak, şaşkınlık dışında hiçbir etki yaratmadı.

Bu arada, film üzerinde *Bunuel* ile birlikte çalışan *Salvador Dali*, bir kaç kez Amerika'ya geldi ve her gelişi fırtınalar kopardı. Yapıtları, görsel yönden son derece zengin ve çarpıcı da olsa, yine de sağlıksız olan *Salvador Dali*, bir deha olarak kabul edilmiştir. *Dali*, Amerikan toplumunun sürrealizmin bilincine varmasını sağlamıştır ve bu konuda da büyük bir ilgi uyandırmıştır. *Dali*, Amerika yolculuğundan cepleri dolu olarak döner. *Dali*, bir dünya "uçuşu" olarak kabul edilmiştir. Uçuk insanların uçuk sanatçısı: tanrısal adalettir burada sözkonusu olan. Çılgın bir dünya, sahibinin sesini tanımaktadır. Yumurta, ortadan ikiye ayrılmıştır; *Dali* Amerika'yı alır, *Bunuel* ise gerisini.

Yinelemek istiyorum: *L'Age d'Or*, sinemanın tüm olanaklarını sergileyebilen bildiğim tek filmidir. Ne zekâyı, ne de kalbi hedef alır. Etkilediği yer doğrudan "solar plexus" olmaktadır. Tıpkı, kuduz bir köpeğin karnına tekme atmak gibi. Kahramanca bir tekme doğ-

Film gösterildiğinde *Bunuel*'e atfedilen en büyük onur, Fransız vatandaşlarının onu gerçek bir anarşist biçiminde tanımlamaları oluyordu.



L'Age D'or
(Altın Çağ)
Luis Bunuel

rusu, hem de iyi hedeflenmiş; ancak, yeterince şiddetli değil!

Başka filmler de olmalı, *Luis Bunuel*'in filmlerinden daha da şiddetli filmler. Çünkü dünya bir koma durumunu yaşıyor, oysa sinema bize, gözlerimizin önünde hâlâ bir tavus tüyü sallıyor.

Bunuel'in bugün nerede olabileceğini ve neleri gerçekleştirmiş olabileceğini, kendisine fırsat tanınsaydı neler yapabileceğini merak ettikçe, bugün ve önceki gün, filmlerin nelerden yoksun bırakıldığını düşünürüm. Bize hiç, bir çocuğun, hatta bir hayvanın doğumunu gösterdiler mi? Evet, böcekler: Çünkü burada cinsel nüve zayıftır, çünkü burada hiçbir tabu yoktur. Ancak, böceklerin dünyasında bile bizlere hiç peygamber devesinin cinsel doymak bilmezliğinin doruk noktalarını gösterdiler mi? Kahramanlarımızın savaşı nasıl kazandıklarını ve bizler için nasıl öldüklerini gösterdiler mi? Bize, vurulan insanların yüzlerini gösterdiler mi? Bize Madrid'in üzerine bombalar yağdığında her gün İspanya'da neler olduğunu gösteriyorlar mı?

Neredeyse her hafta, haber makaralarının gösterildiği yeni bir salon açılıyor, ancak gösterilmeye

değer hiçbir haber yok. Yılda bir kez, haber avcıları tarafından dünyanın bellibaşlı olaylarını içeren zengin bir repertuar izliyoruz. Bir felaketler dizisi: Harap olan demir yolları, patlamalar, seller, depremler, araba kazaları, uçak faciaları, çarpışan trenler ve gemiler, salgın hastalıklar, linç olayları, gangster cinayetleri, ayaklanmalar, grevler, başlayan devrimler, hükümet darbeleri, su bastırımları; işte hepsi bu.

Dünya tıpkı bir deliler evi gibi görünüyor ve kimsenin üzerinde yaşamaya cesaret edemediği bir deliler evine dönüşüyor. Taa en baştan, gerektiği biçimde iğdiş edilmiş iğrenç bir çılgınlığın boy göstermesi tam başlamak üzereyken izleyiciler, gösterilere katılmamak konusunda uyarılıyorlar. "Tarafsız kalın!" İşte buyrulan ferman bu. "Uykunuzdan kalkmayın! Çılgınlık adına size emrediyoruz, soğukkanlı olun. Çoğunlukla da bu buyruklar dinlenir. İster istemez de olsa, çünkü görüntü sona erdiğinde herkes duygusal bir çiftin, bizlere benzeyen tıpkı bizim yaptıklarımızı yapan; ne ki, bizden farklı olarak bu işten iyi para alan- sade, sıradan insanların zararsız dramları ile yapış yapış olmuş durumdadır.

Bu boşluk ve değersizlik, günün başlıca olayı olarak bir tabak içinde önümüze sunulur. Yanında meze olarak da ölüm, cehalet ve boşanların baharatına bulanana haber makarası yer alır. Yaşamın bu iki düzlemi arasında hiçbir ilişki yoktur -ola ki bu ilişki, bir çizgi filmle sağlanmamış olsun. Zira, çizgi film bir sansürdür ve bize, uykumuzdan uyanmadan en dehşetli karabasanları, tecavüzleri, öldürmeyi ve yağmacılığı düşleme izni verir. Gündelik yaşam, tıpkı esas filmde gördüğümüz gibidir; haber makarası Tanrı'nın gözüdür; çizgi film ise, kendi acıları içinde çırpınıp duran ruhun kendisidir. Ancak bunlardan hiçbirini, düşünen ve hissedeni bizlerin ortak olarak paylaştığı gerçeklik değildir. Bir şekilde üzerimizde kamufle edici bir etkisi olmuştur ve kamufle edilenin biz olmamıza karşın, yanılmayı gerçeklik olarak kabul ederiz. Bu kabul edişin nedeni de yaşamın bildiğimiz yaşamın bizim için kesinlikle dayanılmaz bir hal almasıdır. Bizden sonra gelenler, bu kamufleflajın gerisindeki gerçekliği okuyabileceklerdir. Dilerim, yaşayan insanlar olarak bizlere acınsınlar ama gerçek acımayı, bizlere bunları yapanlara duysunlar.

Bazıları *Altın Çağ*'ı geçmişin bir düşü olarak düşünür; bazıları ise filmi, önümüzdeki bin yıl olarak görürler. Ancak *Altın Çağ*, hepimizin gündelik yaşamlarımızla katkıda bulunduğumuz, ya da bulunamadığımız, her yerde varolan gerçekliktir.

Dünya, biz ona her gün ne anlam veriyorsak, odur. Eğer bugün sahip olduğumuz şey çılgınlıksa, o zaman çılgın olan bizleriz. Eğer bu dünyanın çılgın bir dünya olduğu gerçeğini kabul ederseniz, o zaman belki ayak uydurabilmeyi başarabilirsiniz. Birbirimizi etkileriz, istesek de istemesek de. Birbirimizi olumsuz olarak bile etkileriz. Başka bir konu üzerinde yazmaktansa *Bunuel* üzerine yazdığım da,

belli bir etkiye yolaçacağımı biliyorum ve korkarım, bu etki çoğu kişi için olumsuz olacaktır. Ancak, nasıl yarın sabah yüzümü yıkamaktan kendimi alıkoyamayacağım, *Bunuel* hakkında yazmaktan da kendimi alıkoyamayacağım. Geçmiş yaşam deneyimlerim beni şu anda bulunduğum yere getiriyor ve buyurgan bir biçimde beni yönlendiriyor.

Bunuel'in değerini savundukça, öz değerlerimi, yaşam hakkındaki inancımı savunuyorum. Bu adamı diğerlerinden ayırırken, yaşamın her evresinde sürekli olarak yaptığım bir işi -seçme ve değerlendirme işini- yapıyorum. Yarın, tehlikeli bir serüven değildir; yarın, tıpkı diğer günler gibi bir gündür; yarın, birçok dünün bir sonucudur ve güçlü bir birikim ile gelir. Yarın ben, dün ne olmayı seçtiysem o olacağım. Şu asla mümkün değildir. Yarın, beni şu anda bulunduğum noktaya getiren her şeyi reddedip geçersiz kılmak.

Aynı şekilde şunu da belirtmeliyim ki, *L'Age d'Or*'un yapımı bir rastlantı değildir; filmin beyazperdeden uzaklaştırılışı da bir rastlantı olmamıştır. Dünya, *Luis Bunuel*'i mahkûm etmiştir, onun uygun olmadığı sonucuna varmıştır. Ama tüm dünya değil. Biraz önce belirttiğim gibi film, Fransa dışında -hatta Paris dışında- çok az bilinir. Bu son derece önemli olayın gerçekleşmesini izleyen dönemde ortaya çıkan gelişmelerin ilerlediği yöne baktığımda, filmin bugün yeniden canlanması konusunda fazla iyimser olmadığını hissediyorum. Belki de *Bunuel*'in bundan sonraki filmi, *L'Age d'Or*'dan daha da "bomba gibi" olacaktır. Şiddetle, böyle olmasını arzu ediyorum. Ancak, bu arada şunu da ilâve etmek gerekir, "The New Review" için yazmış olduğum kısa değerlendirme dışında *Bunuel* hakkında ilk kez yazabilme fırsatını elde ediyorum. Belirtmek gerekir ki, *Bunuel* için yazdığım bu geç kalmış övgü, fil-

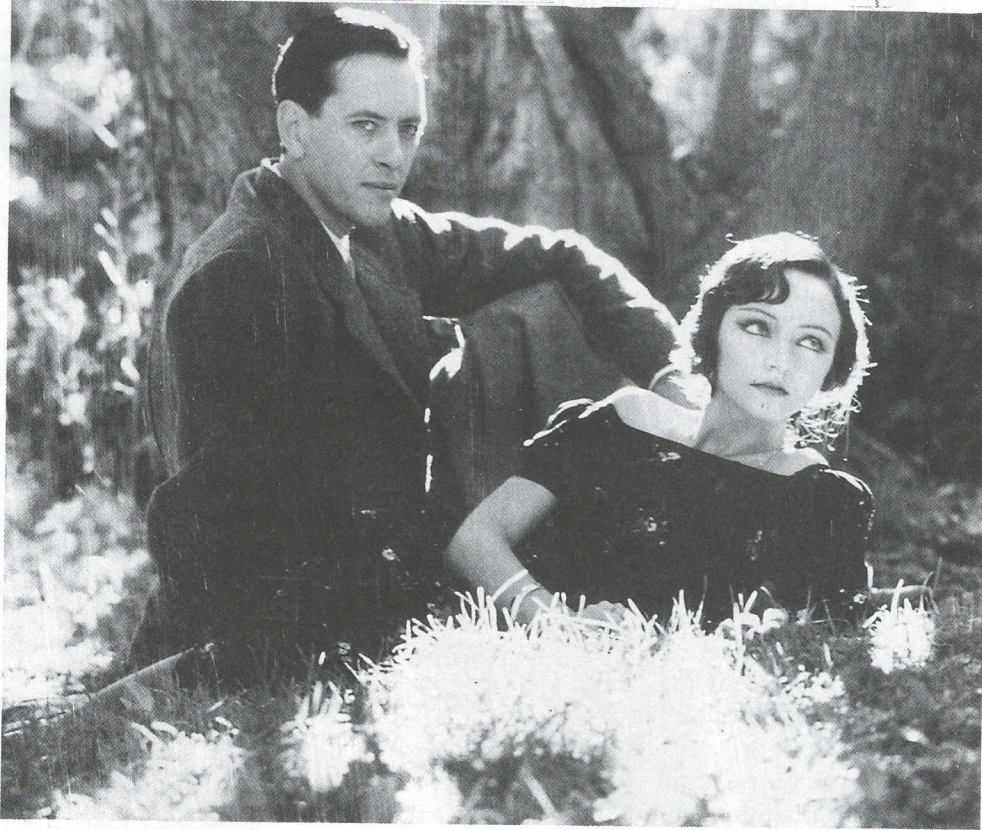
min adını daha önce hiç duymamış olanlar arasında bir ilgi uyandıracaktır. Hollywood için Bunuel adı, hiç de duyulmamış bir ad değildir. Gerçekten de Amerikalıların rüzgârını kaptıkları tüm deha- lar gibi Bunuel de yeteneklerini göstermek üzere Hollywood'a davet edilmişti. Kısacası Hollywood nefesini tutma dışında hiçbir şey yapmamak üzere Bunuel'i davet etmiştir. Hollywood için bu kadarı yeter.

Yoo, hayır, artık rüzgâr o yönden esmeyecektir. Ne var ki dünyanın düzeni biraz tuhaftır. Onuru elinden alınan ve kendi ülkelerinden uzaklaştırılan insanlar bazen kral ilân edilmek, taçlandırılmak üzere geri gelirler, bazen de kırbaçlanmak üzere. Bazıları, arkalarında yalnızca isimlerini, ya da edimlerinin anılarını bırakırlar. Ancak kalan şu isim ya da bu anı adına tüm bir dönemin canlandı-

ğı, yeniden şekillendiği de olmuştur. Benim inancım şudur ki, aleyhinde -artık hepimizin bildiği- her şeyi yazmış olmama karşın, sinemadan yaşamsal, olağanüstü bir şeyler yine de doğabilecektir. Bunun gerçekleşip gerçekleşmemesi bizlere -şu anda bu satırları okuyan sizlere- bağlı olacaktır. Burada söylediklerim, kovanın içinde yalnızca bir damla, ama bu damla yine de sonuçlar doğurabilir; önemli olan, kovada delik olmaması. Bence böyle bir kovayı bulabilmek mümkündür ve insanların tıpkı yalancı ve aldatıcı gerçeklerin çevresinde döndükleri gibi, yaşamsal bir gerçeğin çevresinde dönebilmeleri de mümkün olacaktır. Luis Bunuel'in üzerimde bıraktığı etki kaybolmadı. Belki benim sözlerim de kaybolmaz.

The Cosmological Eye,
Editions Poetry, London, 1945

Hugo
(Richard E.
Grant) ve
Anais
(Maria de
Medeiros)
Philip
Kaufman'ın
yönettiği
Henry ve
June
filminin bir
sahnesinde



Sinema

Virginia WOOLF

Türkçesi: Meltem AHISKA

çimizdeki vahşi çoktan ölmüş, medeniyetin kör ucuna gelip dayanmış, her şey daha önce zaten söylenmiş, ve artık daha fazlasını istemek için çok geç, diyorlar. Ama bu filozoflar sinemayı unutmamış olmalı. Yirminci yüzyılın film seyreden vahşilerini hiç görmemiş olmalı. İki demir çubuğu birbirine vurarak, bu şingirtıda Mozart müziğinin tadını çok önceden sezen parlak gözlü çıplak adamları seyretmek için perdenin karşısına oturup, sırtlarındaki giysiye, ayaklarının altındaki halıya rağmen, onlardan pek de uzak olmadıklarını hiç düşünmemişler herhalde.

Elbette bu örnekteki çubuklar o kadar iyi işlenmiş ve yabancı maddeyle desteklenmiş ki belirgin bir ses duymak hayli güç. Hepsi kuru gürültü, tantana ve kaos. Bir kazanın tepesinden gözetliyoruz ve bütün şekillerin kokularının ve tatlarının birbirine karışarak dem-

lendiklerini görüyoruz; bazen kocaman bir şekil kendini yukarı atıyor ve kaosu içinden sıyrılıp kendine yeni bir yön bulacakmış gibi oluyor. Gene de ilk bakışta sinema sanatı basit, hatta aptalca. İşte kral futbolcularla el sıkışıyor; Sir Thomas Lipton'un yatı; Jack Horner Büyük Ödülü alırken.

Göz her şeyi anında yalayıp yutuyor, ve kendini bu gıdıklamaya uysalca bırakan beyin, düşünmek için en ufak bir çaba sarfetmeden olup biteni seyretme üzere yerine yerleşiyor. Çünkü sıradan bir göz, estetikten nasibini almamış İngiliz gözü, basit bir mekanizmadır; bedeninin çukurlara düşmemesine itina eder, beyni oyalamak için çeşitli oyuncaklar ve şekerlemeler sunar ve becerikli bir hemşire gibi davranmaya devam edeceğine güvenilebilir, taa ki beyin uyanma vaktinin geldiği sonucuna varana kadar. Neden böyle yapar ki, tam tatlı bir uyku halinin orta-

sındayken, uyandırılıp yardıma çağrılmak niye? Göz zor durumdadır. Göz yardım ister. Göz beyne der ki, "Zerresini anlamadığım şeyler oluyor. Sana gerek var." Birlikte krala, tekneye, ata bakarlar

ve beyin bir anda bunların gerçek hayatın basit bir fotoğrafından öte bir özellik kazandıklarını farkeder. Resimlerin güzel olması anlamında daha güzel olduklarından değil de, nasıl desek (kelimelerimiz o

**Virginia
Woolf ve
John
Lehmann,
1931**



kadar yetersiz ki) daha gerçek, ya da günlük hayatta algıladığımızdan daha farklı bir gerçeklik içinde daha gerçek olduklarından mı acaba? Orda olmadığımız zaman bile bunları oldukları gibi gözlerimizin içinde tutarız. İçinde yer almadığımız bir hayatı olduğu gibi görürüz. Baktıkça, gerçek varoluşumuzun sıradanlığından uzaklaşır gibi oluruz. At bizi tepmeyecektir. Kral elimizi tutmayacaktır. Dalga ayaklarımızı ıslatmayacaktır.

Bu üstünlük konumundan, kendi türümüzün ilk örneklerini izlerken acıyacak ve hoşlanacak vakti bulur, bir insana bakıp ona bütün türün özelliklerini atfeden bir genellemeye gideriz. Denize açılan tekneyi ve dalgaların kırılışını izlerken, zihnimizi sonsuzca güzelliğe açma vaktini buluruz ve buna o tuhaf hissi ekleriz -bu güzellik devam edecek, biz baksak da bakmasak da serpilip gelişecek. Üstelik tüm bunlar on yıl önce oldu, denir bize. Dalgaların ardında kaybolan bir dünyayı gözlerimizde tutmaktayız. Kiliseden çıkan gelinleri görürüz -onlar artık birer annedir; teşrifatçılar pek gayretli -şimdi sesizler; anaların gözleri yaşlı; ziya-retçiler şen; kâh kazanılmış, kâh kaybedilmiş, şimdi tümü de geride kalmış, işi bitmiş. Savaş bu masumiyetin ve cehaletin zemininde

Orda olmadığımız zaman bile bunları oldukları gibi gözlerimizin içinde tutarız. İçinde yer almadığımız bir hayatı olduğu gibi görürüz. Baktıkça, gerçek varoluşumuzun sıradanlığından uzaklaşır gibi oluruz.

derin bir yarık açtı, ama biz bu sadyede dansettik, ayaklarımız yerden kesildi, çabaladık, arzuladık, bu sayede güneş parladı ve bulutlar rüzgârın önüne düştü, taa en sonuna kadar.

Ama sinemacılar, zamanın geçişmiş, gerçeğe uygunlukmuş gibi çok aşıkır ilgilenme biçimlerinden hoşlanmıyorlar. Martıların uçuşunu, Thames nehrindeki gemileri, Galler Prensini, Mile End Road'u, Piccadilly Circus'u hakır görüyorlar. Onlar geliştirerek, değiştirerek, kendilerine ait bir sanat yapmak istiyorlar -doğallıkla bir sürü şeyi ilgi alanlarının içinde sayıyorlar. Bu nedenle bir çok sanat kendini onlara sunmak için hazır ve nazır. Örneğin edebiyat. Dünyanın tüm meşhur romanları, o çok bilinen karakterleri, meşhur sahneleriyle adeta filme çekilmeyi bekliyordu. Bundan daha kolay ve basit ne olabilirdi? Sinema avının üstüne müthiş bir açgözlülükle atladı ve hâlâ büyük ölçüde bu talih-siz kurbanın bedeninden geçiniyor. Ama sonuçlar ikisi için de korkunç oldu. Doğal olmayan bir ittifak bu. Göz ve beyin birlikte çalışmak için ümitsizce çabalarırken insafsızca birbirlerinden koparıldılar. Göz, "İşte *Anna Karenina*" diyor. Siyah kadifeler ve inciler içinde şehvetli bir hanımefendi geliyor önümüze. Ama beyin itiraz ediyor, "Bu Kraliçe Victoria'ya ne kadar benziyorsa, Anne Karenina'ya da o kadar benziyor." Çünkü beyin, cazibesi, tutkuları, kederleriyle Anna'yı büyük ölçüde onun zihninin içinden tanıyor. Oysa sinemanın vurgusu dışlerinde, incilerinde ve kadife giysilerinde. Sonra, "Anna, Vronski'ye aşık oluyor", yani siyah kadifeli kadın üniformalı bir beyefendinin kollarına düşüyor ve dışarda bahçıvan

nerden aklına geldiyse çimenleri biçerken, mükemmel döşenmiş çalışma odasındaki divanın üzerinde müthiş körpelikte, muazzam bir ihtiyat ve mutlak jestlerle bir öpüşme başlıyor. Böylece dünyanın en meşhur romanlarının içinde sendeleyerek, sersemce ilerliyoruz. Ve bunları, okumayı öğrenen çocuğun defterinde de yazılı olan tek hecelik kelimelere döküyoruz. Öpüşme aşktır. Kırık bir kadeh kıskançlıktır. Gülümseme mutluluktur. Ölüm bir cenaze arabasıdır. Tüm bunların Tolstoy'un yazdığı romanla en ufak bir bağlantısı yok, ve ancak bu resimlerle kitap arasında bir ilişki kurmaktan vazgeçtiğimizde, rastlantısal bir sahneden bahçıvanın çimenleri biçmesi gibi sinemanın sadece kendi araçlarıyla neler yapabileceğini tahmin ediyoruz.

Peki, nedir bu araçlar? Sinema bir parazit olmaktan vazgeçse, kendi ayakları üzerinde durmayı nasıl becerecek? Şu anda sadece ipuçlarına dayanılarak bir çıkarsama yapılabilir. Örneğin, geçenlerde Dr. *Caligari*'yi izlerken, perdenin köşesinde aniden iribaş denilen hayvana benzeyen bir gölge belirdi. Genişledi, genişledi, korkunç bir büyüklüğe ulaştı, biraz titreşti, orasında burasında şişkinlikler oluştu ve sonunda varolmayana dalıp kayboldu.

Sanki bir delinin hastalıklı, canavarca hayalgücünü canlandırıyor-muş gibi gözükte bir an. Ve bu anda düşünce, şekil yoluyla kelimelerle olduğundan daha iyi ortaya konabilirmiş gibi geldi. Bu titreşen canavar, "Korkuyorum" cümlesi değil de, korkunun ta kendisiydi sanki.



Virginia
Stephen,
1903

Gerçekte, bu rastantısal bir görüntüydü ve böyle bir etki yaratma niyetini taşııyordu. Ama gene de eğer bir gölge, bir an için de olsa, korku içindeki kadın ve erkeklerin tavırlarından ve kelimelerinden çok daha fazlasını düşündürebiliyorsa, açıktır ki sinema

bugüne değin ifadesini bulamamış duygular için sonsuz sayıda simgeyi elinin altında tutuyor. Dehşet, alışılmış biçimlerin dışında bir iribaş hayvanın şekliyle de ifade edilebilir; birden belirir, şişer, titreşir ve yok olur. Hiddet, sadece abartılı sözler ve belagat, kırmızı suratlar ve sıkılmış yumruklar değil. Belki de beyaz zemin üzerinde kıvrılarak ilerleyen bir siyah çizgi.

Anna ve Vronski'nin artık kaşlarını çatmaları ve suratlarını buruşturmaları gerekmiyor. Onların elinin altında başka bir şey -ama ne var? Acaba hissedip görebildiğimiz ama asla dile dökemediğimiz gizli bir dil mi var, ve eğer varsa, bu göze görünür bir hale getirilebilir mi? Düşünce, kelimelere gerek olmaksızın görünür kılınabilen bir özelliğe mi sahip? Düşüncenin bir hızı ve yavaşlığı vardır; ok gibi hedefi vuran bir doğrudanlığı ve havai bir dolambaçlılığı vardır. Ama aynı zamanda, özellikle duygulanma anlarında, resim kurma gücü; duygunun yanıbaşında bir imaj koşturarak, yükünü başka bir hamala yüklemek ihtiyacı vardır. Düşüncenin sureti, bilinmez bir nedenle, düşüncenin kendisinden çok daha güzel, çok daha anlaşılır ve çok daha ulaşılabiliridir.

Herkesin bildiği gibi, *Shakespeare*'de en karmaşık fikirler bir dizi imaj oluşturur ve biz bunlara tutunarak, dönüp dolaşıp gün ışığını

bulana kadar tırmanırız. Ama tabii ki, şairin yarattığı imajlar bronz dökülemez ya da kalemle çizilemez. Binlerce 'ima'nın biraraya gelmesiyle oluşan bir yumaktır bu ve görsel ifadesi sadece ilk akla gelen, en aşık şey olacaktır. "My love's like a red, red rose, that's newly-sprung in June" (Sevgilim kırmızı, kıpkırmızı bir güldür, tazecik açılmış Haziran ayında) gibi en basit bir imaj bile bize nemin, ılıklığın, parlayan kırmızının ve yumuşacık yaprakların hissini verirken, bu his, aşkın tutkusunun ve tereddütünün sesi olan bir ritmin gücüne sarmalanmış ve sıkı sıkıya kaynaşmıştır. İşte sadece ve sadece kelimelerin imtiyazındaki bu alana sinema asla adım atamaz.

Gene de eğer düşünmemiz ve hissetmemiz görmeyle bu kadar bağlantılıysa, ressamın ya da şairin işine yaramayan bir görsel duygu fazlası sinemaya kalabilir. Bu simgelerin çevrede gördüğümüz gerçek nesnelerden oldukça farklı olması kuvvetle muhtemel. Soyut olan, denetimli ve bilinçli bir sanatı temel alan ve kendini anlaşılır kılmak için kelimelerden ya da müzikten en ufak bir yardım istemeyen ama gene de onları boyun eğerek kullanan bir sinema- belki de zaman içinde böyle yönelişlere ve soyutlamalara dayanan filmler yapılabilir. Düşünceyi ifade için yeni bir simge bulunduğu gerçeğten de sinemacı müthiş bir kaynağa kavuşmuş olur. Gerçekliğin kusursuzluğu ve bunun şaşırtıcı derecede inandırıcı olan gücü artık isteğe tabidir. Anna'lar ve Vronski'ler, işte orda kanlı canlı duruyorlar. Eğer sinemacı bu gerçekliğe biraz duygu üfleyebilirse, kusursuz biçime düşünce ile can katabilirse, elden ele devredilecek

Tuhaftır ki, bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu.

bir ganimet kazanmış olur. O zaman, Vesuvius'dan dumanlar yükselirken, dirseklerini masaya dayamış adamlardan; küçük çantaları ellerinden kayıveren kadınlardan akan düşünceyi tüm vahşiliği, tüm güzelliği, tüm tuhaflığı ile görebiliriz. Bu duyguların birbirine karıştığını ve birbirini etkilediğini görebiliriz.

Bunların birbirine çarpmasıyla oluşan şiddetli duygu değişimlerini görebiliriz. En fantastik karşıtlıklar gözümüzün önünden, yazarın yakalamak için boşuna uğraştığı bir hızla, şimşek gibi geçebilir; uykuda zaman zaman bizi ziyaret eden kemerlerin, mazgalların düşsel mimarisi, dökülen çağlayanlar ve fişkıran pınarlar, yarı karanlık odalardaki şekillerin kendisi, açık gözlerimizin önünde gerçekleşebilir. Artık hiç bir fantezi zorlama ya da boş olmayacaktır. Geçmiş ortaya serilebilir, mesafeler iptal olabilir ve romanın akışını bozan uçurumlar (örneğin Tolstoy, Levin'den Anna' ya geçmek için hikâyenin ahengini bozar ve şefkat hislerimizi zedeler, kesintiye uğratar) arka planın aynı olmasından ve bir planın tekrarından yararlanılarak düzlenebilir.

Tüm bunlara nasıl girilir, çok azı bile olsa nasıl başarılabılır, bunu şu anda bilmek mümkün değil. Buna ilişkin ipuçlarını sadece cadelerin kaosunda buluyoruz; renklerin, seslerin, hareketlerin bir an için oluşturduğu kompozisyon, belki de burada yeni bir sanat tarafından saptanmayı bekleyen bir sahne olduğunu ima ediyordur. Bazen sinemada, bu sınırsız hünerin ve korkunç teknik becerinin ortasında, perde açılıyor ve biz farkında olmadan, bilinmeyen, beklenmedik bir güzellikle karşılaşırız. Ama bu sadece bir an sü-

rüyor. Çünkü tuhaftır ki, bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu. Aynen vahşi kabilenin, iki demir çubuk bulup bunlarla ses çıkartmayı denemesi yerine, deniz kenarına saçılmış kemanlar, flütler, saksafonlar, trompetler, Erard ve Bechtein imzalı kuyruklu piyanolar bulup, inanılmaz bir enerjiyle ama tek nota bile bilmeden, bunlara aynı anda güm güm vurmaya başlaması gibi.

The Captains's Death Bed,
The Hogarth Press,
1950

Dilimizdeki soygunculuk aynamızdan belli

Mehmet TEKİRDAĞ

Birinci Bölüm

Kentin ortasında sessizliğin koyulaştığı boş odanın kenarında düşler kuruyorum.

Hava sıcak. Rumeli Caddesi insanları, kendilerine, arabalara aldırış etmeden yürüyorlar.

Sana rastlar mıyım diye geçiriyorum içimden.

Müzik odada dalgalanıyor. Masa, dolaplar gelişigüzel duruyorlar.

Roman yarım kalmıştı, belgeseller de.

Yolculuk bu kenti bırakmadan başlayacak. Kaynayan asfalta düşeceğiz. Serin orman gölgelerinde gizlenip, denizlerde yüzeceğiz. Öfkenin, aşağılanmanın, baskının her çeşidini yeni öfkeler, yeni aşağılanmalarla, başka baskılarla değiştireceğiz.

Film çekmeye gidiyoruz.

Hayatımız soygun yüklü.

Vapurdaki cümle neydi?

Dil... ayna... yoksulluk...

Dil yoksulluğunun aynasında...

Gökova, Kaş, Fethiye... Yolculuk düşünceye başladı bile. Gözleri-

me, içime, sana inat, yolculukların yaraladığı bedenimi serüvene çıkartıyorum.

Gözlerim eriyor.

Günceyi deldik, elimiz yazmaya varmıyor. Aylar sonra okuduğumuzda ne denli keyif alıyoruz oysa.

Film çekimlerinin günceleri bunlar.

Tanrılar, Bilginler ve Mezarlar, yolculuk serüvenimi yeniden kabbartan kitap. Sedat, şaraplı şarapsız konuşma aralarında anlattığı öykülerden mi sıkılıp da verdi bu kitabı?

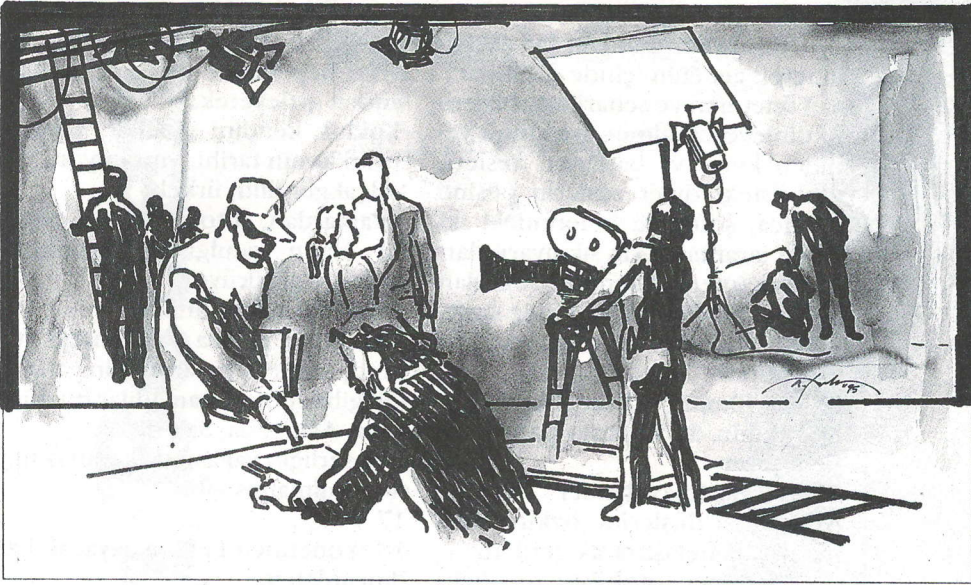
Bir uzun zaman.

Sessiz yaralanma, ayrılık ölümle-
rin izinde. Tedirgin soylu yaz.

İkinci Bölüm

Elif yalnızlığın ve boşluğun içine düştü. Sevgilisi Ayhan'dan ayrılmıştı. Yaşama ustalığı eksikti.

Öykü kahramanlarının sıkışıklığını, bencilliğini hissediyordu. Düşleri ondan önde gidiyordu. Sevmenin umudun ulaşamayan



Desen:
Ragıp
Toklucu

yolculuğunda çaresizdi. Kocasına sığındı, yokluğun suskun acısını duydu.

Yoğrulmaya başladığımız bu yer, bu uzun ağaçlı, gri haki taşı yol boylarına tuzak kurduran umut... Seçimin yapıldığı sokak.

- Çalış

- Dede biz nereye gidiyoruz?

- Abi, mesela geyezelik yapmasaydı işine son vermezlerdi.

- Kulak değil mi? Duyar. Ağız değil mi? Konuşur.

Uyku, yolların, düşlerin arsızlıklarına dayanamıyor.

Seçilmiş yorgunlukların acısı yukuda.

Hayat kurgulanmayı gerektiriyor.

Sait tipi oturmadı.

Sigara içemiyorum. Çaprazımdaki altmışını geçmiş, şimdi burnunu silen kalp hastası bey yüzünden. Kızı, bizi nazikçe uyarmıştı. Otobüs gidiyor. Işıklar, sesler gidiyor. Yolculuk yerlerde sürükleniyor.

Seni tanımak...

İnsanları nasıl tanırız?

Biçimleri, sesleri, arzuları, kuşku-ları, korkuları...

Korku kitabını alamadım daha.

Doğrunun yadsındığı yerde Ölüm Güncesini yaratmıştım.

- Taşı topla, üstün açılıyor, donacaksın.

- Bu sineğin ne işi var arabada?

Yolculuklarda sürüklenen duyarlı kaçışlar, kentin, yazının ortasında durdu. Umudun elden alınmasıyla özgürlük başladı.

Altmışını geçmiş bey, ağzına mendilini tutarak soluk alıp veriyor. Sigaramı, otobüsün en arkasında içmeye gidiyorum.

Senaryo için ilave sahne:

Amphitheatre'da özgürlük oyunu, üç yabancıların ellerinden, vücutlarından, dillerinden savruluyor.

- Burası benim baharım

Yokluğun, duruluğun seli ışık yokolmada

- Soyguncu bahar

Yenik düşmüş savaş habercisi.

Belki ben geçerken Sim

Tuzak kurdu esinime

Belki ben geçerken.

Üçüncü Bölüm

1. Yönetmen, senarist otobüse binip yolculuğa başlarlar. birbirlerini yakından tanımazlar. (İkisi de sonradan pişmanlık duyacakları cümleleri kurmamaya özen göstereceklerdir.)

2. Elif ve Ayhan filmin baş oyuncu-

larıdır.

3. Otobüsteki konuşmalar sürüklenerek gecenin içinde dağılırlar.

4. Yönetmen ve senarist birbirlerini dinleyerek filmin öyküsünü yeniden kurmaya başlarlar. Sesleri, otobüsteki diğer seslerin peşine takınca, şoför ve önlerindeki iki yolcu tarafından sık sık uyarılırlar.

5. Yönetmen ve senarist (bundan böyle ikisi diye anacağız) iç sesleriyle bu dünyayı kurmaya mecbur bırakılırlar.

6. İkisi filmin çekileceği kente gelip, ekibin de kalacağı pansiyona yerleşirler.

7. Film yazılmayı bekler.

8. Senarist düşlerini, öykü kahramanlarına buluşturarak geriletir.

9. Yönetmen otobüste duyduğu coşkuyu, geldikleri tatil kentinde nedense gösteremez.

10. Senaryo yazılmaya başlanır.

11. Filmin çekileceği mekânlar için izinlerin alınamayacağı haberleri gelir.

12. Yönetmen kendine yeni arkadaşlar bulmuştur bile.

13. Bir pansiyon odasında senaryo gelişir.

14. Senarist dizini masanın kenarına çarpınca, Elif varoluşçu, Ayhan da kapitalist üretim ilişkileri içinde yaşayan tipler oluverirler.

15. Senaristin gözlerinden sessizlik düşer. Senaryodan, pansiyondan, hâlâ gelmeyen çekim minibüsünden...

Yaz ortasındaki yağmur, kentte eriyip azalır. Rüzgâr yeniden odanın pancurlarında kendini hissettirir.

Filmi izleyenler, karadut ağacının öyküsünü öğrenemeyecekler.

Film çekmeye gidiyoruz.

Hayatımız soygun yüklü.

Vapurdaki cümle neydi?

Dil... ayna... yoksulluk...

Dil yoksulluğunun aynasında...

Senarist yazmaktan vazgeçti.

Thisbe ve Pyramus'un acılı yazgılarını hep içinde duyarak, kendisinden gizleyerek.

-Yokluk kendini gizliyor. Unutulmuş, öfkenin tarihi, yıpranıyor.

- Alçakgönüllü, ürkek.

Kitaplardan, fotoğraflardan çıkan bu olgun yanılgı, kahramanları uzaklara götürüyor.

16. Şimdi susma anı.

Korkunun usulca yakalandığı ürperti, senaryo yazarını içine alır.

Elif gibiler hiç yaşamadılar bu dünyada. Ayhan da, Sait de...

İyimserliğin yakasında kararsız hiç doğurulmamış gibi.

17. (.....)

18. Yönetmen Elifi oynayacak kadını anlatıyor.

- Başkası daha iyi oynardı ama...

19. Senaryo hâlâ bitirilemedi.

20. Geçen saatlerde final yazılır.

21. Senaryo yazarı ayrıldığı kentten bir ses ister, telefonlarda dolaşır.

22. Nescafe kürleri...

Uykusuzluk ceza olarak seçilir.

23. Ekip geldi, senaryo da bitti.

Yönetmen, bitirilmiş bir senaryoyla filmine başlayacaktır.

Şimdi viskiler içilsin artık.

Uykular gelsin.

Aşklar nerede?

24. Ertesi gün...

Saat onbir buçuk. İlk sahne çekilmeye hazır.

- MOTOR

Dördüncü Bölüm

YÖNETMEN: Onlarca film çekmişimdir bugüne kadar. Ama hiçbirine ısınmadım. Bir filme hazırlanıyorum... Bu bana mutlaka ödül getirecek...

Beşinci Bölüm

- Sinemayı mı seviyorsunuz? Size kısa bir film öyküsü anlatayım. Her öyküden film olamayacağını da söylemeliyim ama.

Eylül 1990

Kadın Bedeni

Woman's Body

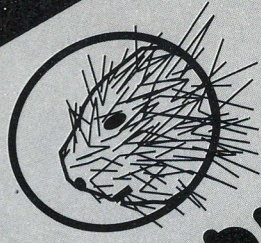
Türkçesi

Op. Dr. Ali Fuat Aytekin



Zed

Büyük Parmakkapı Sk. 7/4 Beyoğlu/İstanbul
Tel: (0.212)245 28 03 Tel/Fax: (0.212) 249 26 53



KUNDUZ
düşleri

... piya

bir şiir kitaplığıdır
ve sadece şiir
yayımlar

düşler ve seyrek zamanlar-
süha tuğtepe • uçurum hamdi gedik
• üzülsün bir zaman önder
kızılkaya • belki bir şarkı namık
kuyumcu • şarkılar ülkesi emir
ali yağan • tacir ve cinayet tuğ-
rul keskin • sanki aşk ahmet müfid
• ölüm gibi, alışkanlıkla ah-
met müfid • kalbim unut bu şi-
ir ahmet telli • bir suyun kıyı-
sında tuğrul keskin • bir unutuş
olsun asuman susam • gitmek
bir uzun öykü
emir ali yağan • adır u asme kamer
söylemez

sürgün mozaik süha tuğtepe •
gome kemal astare • (...) yücelay sal
(...) önder kızkaya • hatıradır,
yak bu fotoğrafı mehmet çetin...

500000

PIYA

KİTAPLIĞI

Büyük Parmakkapı Sk. 7/4

Beyoğlu/İstanbul

tel: (0.212) 245 28 03

tel/fax: (0.212) 249 26 53