

BERNARDO BERTOLUCCI

Derleyenler: S. Gerard – T. Jefferson Kline – Bruce Sklarew
Türkçesi: Burcu Erdoğan

agorakitaplığı



BERNARDO BERTOLUCCI
Derleyenler: S. Gerard – T.J. Kline – B. Sklarew

FABIEN S. GERARD
Yıllarca Bertolucci'nin senaryo süpervizörlüğünü üstlenmiştir ve *Son İmparator*'un kitap olarak yayınlanan çekim günlüğünün yazarıdır.

T. JEFFERSON KLINE
Boston Üniversitesi'nde Fransızca profesörüdür ve *Bertolucci's Dream Loom: A Psychoanalytic Study of Cinema* adlı kitabın yazarıdır.

BRUCE SKLAREW
Washington D.C.'de psikanalist olarak çalışmaktadır ve Psikanalitik Film Araştırmaları Forumu'nun direktörüdür.

BURCU ERDOĞAN
1979, İstanbul'da doğumlu. Marmara Üniversitesi Almanca İşletme bölümünü bitirdikten sonra, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Bilim, Teknoloji ve Toplum bölümünde yüksek lisansını tamamladı. 2005 yılından bu yana kitap ve makale çevirileri yapmaktadır.

Derleyenler: Fabien S. Gerard – T. Jefferson Kline
Bruce Sklarew

BERNARDO BERTOLUCCI

Türkçesi: Burcu Erdoğan

agorakitaplığı

Sinema 35

Bernardo Bertolucci
Derleyenler: Fabien S. Gerard – T. Jefferson Kline – Bruce Sklarew

Kitabın özgün adı:
Bernardo Bertolucci – Interviews
University Press of Mississipi, 2000

Görsel kavram: Mithat Çınar
İngilizce'den çeviren: Burcu Erdoğan
Mizanpaj: Uğur Güç

© 2000; University Press of Mississipi
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Kasım 2009
ISBN: 978-605-103-05-24

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş .vii

Kızılderili Kulübesinin Gölgesindeki Çiçekler *(Leonida Leoncini)* .1

Film Çekmek mi? Şiir Yazmak Gibi Bir Şey *(Alfredo Barberis)* .4

Devrimden Önce Istırap *(Louis Marcorelles - Jacques Bontemps)* .8

"Ben Film Çekerken Kendimi Olabildiğince Serbest Bırakırım" *(John Bragin)* .16

Bertolucci, Western Yapmayı Reddederek İncil'e Vardı *(Morando Morandini)* .28

Devrimden Önce, Parma, Şiir ve İdeoloji *(Jean-André Fieschi)* .33

Partner: İdeal Seyirci Davranışını Beklemek *(Adriano Apra, Maurizio Ponzi ve Piero Spila)* .40

Örümceğin Stratejisi: Hain ve Kahraman İzleği *(Elias Chaluja, Sebastian Schadhauser ve Gianna Mingrone)* .54

Konformist: Gerçeğin Tam Tersi Olduğunu Bilmek *(Marilyn Goldin)* .68

Bütün Filmler Politiktir, Ama Sistem de Bütün Filmleri Sömürür *(Joan Mellen)* .76

Siz Kimdiniz? *(Dacia Maraini)* .86

Paris'te Son Tango: Her Cinsel İlişki Mahkûmdur *(Gideon Bachmann)* .100

1900, Bertolucci'ye Bedelini Ödetti *(Sally Quinn)* .114

"Filmlerim Gizemli Bir Katmanlaşma Üzerine Kurulu" *(Jean A. Gili)* .121

Ay: "Benim Yeni Dramaturjim" *(Richard Roud)* .150

Her Film, Nick'in Filmidir *(Enrico Ghezzi)* .163

Gülünç Bir Adamın Trajedisi: Muğlaklık Artık Günlük Ekmeğimiz *(Michel Ciment)* .175

"Şimdiki Zaman Beni İlgilendirmiyor" *(Gian Luigi Rondi)* .189

"Ben Bir Sandıkta Doğdum" *(Andrea Garibaldi, Roberto Giannarelli ve Guido Giusti)* .200

Bernordo Bertolucci: Çin'den Dönüş *(Ulrike Koch)* .214

Çölde Çay: Hislerin Fizyolojisi *(Fabien Gerard)* .228

Küçük Buda: Yeryüzü Şahidimdir *(Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline)* .237

Sinema Endüstrisine Genç Bir Boğa Sızdı *(Stefano Consiglio ve Francesco dal Bosco)* .257

Toskana'da Parmakucunda Yürümek *(Allen Olensky)* .266

"Sinema Kolektif Bir Elin Tuttuğu Kaleme Benzer *(Geoffrey Nowell-Smith ve Ilona Halberstadt)* .273

Teslimiyet: Aşkın Kanıtları *(Bruce Sklarew)* .293

Düşler, Tutkular ve Suçlar: Bugünkü Yaşama Biçimimizin Kökleri '68'dedir *(Geoff Andrew)* .304

Kronoloji .327

Filmografi .332

SUNUŞ

Bernardo Bertolucci on bir yaşında kehanette bulunurcasına yazdığı bir gençlik şiirinde ("Leoncini") şöyle der: "O hafif adımlarıyla gölgeyi seviyorum... o hep benim yanımda." Otuz yıl sonra da Gian Luighi Rondi'ye, "Gölgelerin özel önem taşıdığı bir film yapmak istiyorum," diyecekti. "Gölgeler ne kadar önemliyse film o kadar değer ve anlam kazanır."

İşte, bu kitapta toplamış olduğumuz türde bir röportajlar dizisinin değerli yanlarından birisi, Bertolucci'nin eserleri ve düşüncesinde yere gömülmüş kablolar gibi uzanan derin titreşimleri keşfetme fırsatı sunmasıdır. Nitekim Bertolucci, röportajların birisinde babasının kitaplığında Proust'u hep öne çıkardığını vurgular ve "En sev-



Bernardo Bertolucci.

diğim şair Proust'tur. Şiir yazdığım zaman hep geçmişin hatırlanmasına dayanan dizeler karalardım. Öte yandan, sinema benim, bir geleceğin varlığını keşfetmemi sağlamıştır," der. Hayatını irade dışı hatıralar ve metaforların keşfi yoluyla zamanın kesintilerini aşmaya çalışmakla geçiren Proust gibi Bertolucci de kendi filmlerinde farklı sahneleri birleştiren ve filmlerini sinema tarihinin tümüne bağlayan unsurlar aramıştır.

Bizim de bu kitapta birleştirmeye çalıştığımız öğeler, pek çok kimse tarafından kuşağının en önde gelen İtalyan film yönetmeni olarak düşünülen bir şahsiyeti, halihazırdaki kariyerine ulaştıran köşe taşlarıdır. Pasolini'nin bir fikrini temel alarak gerçekleştirdiği ilk filmi *The Grim Reaper*'dan (Azrail, 1962) en son filmi *Besieged*'e (Teslimiyet, 1998) kadar Bertolucci, başka hiçbir Avrupalı yönetmenin başaramadığı noktaya ulaşmış ve radikal deneysel film vizyonunu Amerikalı seyircilerle birleştirip, *The Last Emperor in China* (Son İmparator, 1987) filmiyle dokuz dalda Akademi Ödülü kazanmıştır. Burada, Bertolucci'nin ilki 1952 yılında on bir yaşındayken olmak üzere kırk altı yıl sonra 1998'de verdiği bir röportajı da içine alan yüzlerce röportajı içinden, onun en geniş kapsamda (otobiyografi olarak, psiko-tarihçe olarak -çünkü psikanalizle geçen yılları konusunda şaşırtıcı derecede açıksözlüdür-, filmlerinden her birinin prodüksiyon günlüğü olarak, hiç tamamlayamadığı projelerine bir ağıt olarak, çağdaşlarının bir portre galerisi olarak, sinema teorisinin bir özeti olarak ve aktörler, *auteur* teorisi, Bazin, kamera, renk, dans, düşler, montaj, Fransız sineması, Godard, İtalyan sineması ve ta Zavattini ve Zen'e kadar çeşitli düşüncelerinin alfabesi olarak) görüşlerini yansıttığına inandıklarımızı seçtik.

Böyle bir derlemenin en büyüleyeci yanlarından birisi de, elbette, bir insanın ve bir zihnin evrimini görebilme imkânı tanımasıdır. Örneğin Sally Quinn, Bertolucci'yi tanıdığı beş yıl içinde daha önceki "güvensizliği kamufle eden küstahlığın, zamanla özgüvene dayanan bir alçakgönüllülüğe dönüştüğü"nü söylemektedir. Bertolucci, daha sonraki röportajlarında tutumlarındaki değişiklikleri yansıtmak üzere kimi yerlerde kendisi durur. Ancak ilgili okuyucu, bu değişiklikleri fark edecek ve Bertolucci'nin düşüncesinde meydana gelen çelişkilerden keyif alacaktır. Gerçekten de çelişki, belirsizlik ve paradoks, çelişkileri sevdiğini sık sık belirten Bertolucci adına olumsuz değerlendirmeler olmaktan çok uzaktır!

Bu derleme, anne ve babasıyla olan ilişkilerinden psikanalizin kendisine, şiirine ve sinemasına vesile olan psikolojik sebeplere kadar Bertolucci'nin psiko-tarihçesinden de bir şeyler sunmaktadır. Bertolucci dünya üstündeki kendi yerine dair, dinginlik, mutluluk ve büyüyle dolu bir çocukluk ve ergenlik hatırlar. Bu dönemle ilgili olarak özellikle belirleyici bir hatırası, ailesi faşizm yılları sırasında şehre göç ettiği ve çok ilkel koşullarda barınabildiği bir zamanda gerçekleşir. Su ya da tuvalet olmadığından küçük Bernardo ne zaman 'işini görmek' istese babası onu su geçirmez bir haritanın üzerine oturtmuştur. Oğlu işini bitirince Attilio da 'katkıları'nı tarlaya atar. Böyle bir sahne akla ister istemez *Son İmparator*'da, küçük Pu Yi'nin lazımlığının olduğu sahneyi getirir; bu, başka bir çocukluk kudreti ânıdır ve Bernardo'nun babasına borçlu olduğu başka bir özelliğinin (şiir istidanının) güzel bir habercisidir.

Bertolucci babasıyla ilgili olarak hem iyi hem de kötü şeyler söyler –hayranlıkla başlayıp bir dizi cinayet fantezisiyle sona eren bir kararsızlık ve belirsizlik bulutu! Maraini'yle bir röportajında belirttiği, babasıyla ilgili ilk izlenimi, onun mükemmel olduğu, "kendinden başka hiç kimseye benzemediği" ve "yakışıklı olmaktan da öte, hiç kimsenin onun yerini alamayacağı" şeklindeydi. Attilio Bertolucci'nin, oğlunun hayatındaki en baskın etkisi, sesiydi. Baba, en sıradan olayları bile şiire ve ritüele dönüştürmeyi başarıyordu; bu yüzden oğlunun şiirle ilk karşılaşması okul kitapları aracılığıyla değil, çocukluk yıllarının ayrılmaz bir parçası olarak yaşanacaktı. Bernardo da kendi şiirlerini döktürmeye başladığında, alışıldık baba-oğul rekabeti tam bir yarışmaya dönüştü. Elbette işin içinde Ödipal rekabet de söz konusuydu: Bertolucci, Dacia Maraini'ye, "Babam, penisimin bir uzantısıydı", demiştir: "Benim için sanki ben babamı dünyaya getirmişim gibi geliyordu, tersi değil."

Psikolojik açıdan, Bernardo ergenliği boyunca babasıyla şiir üzerinden rekabet etti, ama nihayetinde kimin kimi dünyaya getirdiğini fark etmek zorunda kaldığında kendine yeni bir yön çizmesi gerekti. Daha sonra Parma'da bir grup arkadaşına ilk büyük sinema başarısını gösterdiğinde, bir ergenlik deneyimini yeniden yaşamakta olduğunu ve Parma'ya aslında babasının arkadaşlarına kendi başına bir şeyler yapabileceğini göstermek için geldiğini kabul edecekti. Analist figürüyle (*Son İmparator*) birleştirilmeden ve nihayet saygı duruşunda (*Little Buddha,*

"Küçük Buda") bulunmadan önce, babanın hem kahraman hem de hain olarak gösterildiği (*Spider's Stratagem,* "Örümceğin Stratejisi") ya da bıçaklandığı (*The Conformist,* "Konformist"), vurulduğu (*Last Tango in Paris,* "Paris'te Son Tango"), direnle doğrandığı (*1900*) veya en azından ihanete uğradığı (*Tragedy of A Ridiculous Man,* "Gülünç Bir Adamın Trajedisi") bir dizi film yapacaktı.

Bu kitaptaki röportajlar Bertolucci'nin annesinin de karmaşık birtakım fantezilerin nesnesi olduğunu açığa çıkarıyor. Bertolucci, annesini sık sık ayla ilişkilendirir ve *Luna*'da (Ay) bu özdeşliğin çeşitli yönlerini araştırır. Onunla ilgili kişisel mitolojisinin başka bir versiyonuna göre de, çocukken Sidney'den Parma'ya gelirken birisi annesini Hintli bir kızla değiştirmiştir –*Küçük Buda*'da Jesse'nin alter-egosunun neden 'gerçek' ailesini aramak üzere Kafkasyalı ailesini terk ettiğini, Freud'un 'aile romansı'nın çok Hintli ancak yine de benzersiz şekilde Bertoluccivari bir versiyonunda açıklayabilecek bir özdeşliktir bu.

Eğer bu yorumlar fazlasıyla gizemli görünüyorsa, ilerideki sayfalar boyunca, psikanalizin hayatı ve filmlerindeki rolü üzerine bizzat Bertolucci tarafından yapılan sayısız göndermeye başvurulması yeterlidir. Yönetmen kimi zaman psikanalizi, filmlerinin ilham kaynağı olarak değerlendirir. *Örümceğin Stratejisi* için, kendi psikanaliz deneyimiyle, karakteri Athos Magnani'nin yolculuğu arasındaki paralelliklerden söz eder. Yine başka bir yerde baskı altında bir insan olduğunu ve eserlerinin hayat enerjisi, öfkesi ve libidosunun çıkış yeri olduğunu itiraf eder. Sally Quinn'e, "Hayaletlerimizi tanıyoruz," der, "ve hiç kimseye, hayat arkadaşlarımıza bile hayaletlerimizden bahsetmiyoruz. Hayaletlerimizle beraber yaşıyoruz. Hayaletleri hayatımızda saklıyoruz... [Ama] ben hayaletlerimi beyazperdeye yansıtabilirim. Sanırım bunu psikanaliz sayesinde anladım." Sahiden de sık sık, psikanalizin sinematografisinin bir özelliği haline geldiğinden söz edecektir. Analizinin ilk birkaç ayını yeni bir evrenin keşfine benzeten Bertolucci, bu yeni bölgeyi taramak amacıyla tamamen yeni bir lugat bulması gerektiğini belirtir. Ve analiz, kişisel yöneliminde son derece hayati bir değişime yol açtığından, filmlerinin en önemli öğelerinden biri haline gelecektir: "Her filmimde," der Jean Gili'ye, "Freudyen analizi takip eden bir çalışmayla yaratılan bir detaylandırma, irdeleme ve sapkınca bir basitleştirme aşamasından geçerim." Basit bir

arka plan çalışmasından öte, "psikanaliz," diye devam eder Bertolucci, "kameramda fazladan bir merceğe ya da aynı anda hem mercek, hem dolly hem de şaryo olabilen bir enstrümana, bütün bunları biraraya getirecek gerçek bir araca sahip olmak gibidir."

Psikanaliz ile sinema arasındaki bu benzetme, sinema ile rüyalar arasında, zamanla Bertolucci'nin zihninde çok zengin biçimde karmaşık bir metafor haline gelecek bir ilişkiyi oldukça doğal şekilde çağrıştırmaktadır. Rüyaların ve filmlerin aynı psikolojik malzemeden doğduğuna inanan Bertolucci, Jean Gili'yle, sinemanın "bir rüya merceğinde örüldüğü" inancını paylaşır.

Tam da bu rüya görme metaforu sayesinde onun filmlerine ve film ontolojisine doğru, temel yöneliminden sapmaksızın katedilen mesafeyi ölçebiliriz. Bertolucci, film yapmaya başladığı ilk zamanlarda çok farklı iki yöne çekiliyordu: Onu sadece *bir* filmi yaratmaya değil, aynı zamanda filmin dilini icat etmeye yönlendiren ilk ustası Pasolini'ydi. Ancak keşfetmeye başladıkça Pasolini'nin çevresi (Roma'nın *ragazzi*'si) ve temel yönelimi (sinemayı kutsal bir tutkuya çevirmiş olması), öğrencisine çekici gelmemeye başladı. Bunun yerine Bertolucci, henüz ilk adımlarından itibaren Fransa'ya yöneldi. Gerçekten de 1960'lı yıllarda yıllarda Fransız Yeni Dalga'nın önemine o kadar ikna olmuştu ki kendisiyle röportaj yapmak isteyenlerle -Fransızca'nın sinema dili olduğunu iddia ederek- Fransızca konuşacaktı. Daha sonra bu takıntısının bir şekilde kendi köklerinde zaten bulunduğunu anlamıştır: Fransa'nın Parma işgali şehrin lehçesinde, mimarisinde, mobilyalarında ve kuzinesinde izlerini bırakmıştı. Kökeni ne olursa olsun Fransa'ya duyulan bu hayranlık, yerini kısa zamanda Jean-Luc Godard'ın Yeni Dalga aşırılıkçılığına, doğaçlama anlayışına, Marksist siyasetine ve genç İtalyan öğrencisinin, Godard'ın bomba atma sahnesine keskin geçişleriyle karşılaştırıldığında, bir tür sinemasal terörizm olarak gördüğü Brechtyen üslûbuna duyulan hayranlığa bırakacaktı.

Bertolucci'nin kendi siyasal eğitimi onu böyle bir radikalizme çoktan hazırlamıştı. Çocukken babasının Baccanelli yakınlarındaki çiftliğinde domates tarlasında oynarken, Alberti'nin ölümünü protesto etmek amacıyla bir gösteri düzenleyen köylülerin ağzından hayatında ilk defa 'komünist' kelimesini duyduğunu hatırlar. "O anda", diye anlatır Jean Gili'ye, "komünizmi kahramanlıkla birleştir-



Devrimden Önce'de (1964) Fabricio'yu oynayan Francesco Barilli.

dim"; Bertolucci, uzun bir süre Komünist Parti'ye katılmamasına rağmen komünist olmuştur. İlk filmleri, daha çok, Marksist ideolojiye bağlı olduğu halde burjuva bir evde büyümenin çatışma ve kararsızlıklarını ifade eder, ancak *Before The Revolution*'ın (Devrimden Önce) Paris'teki gösterimi şiddetli anti-komünist tepkilere yol açtığında Parti'ye katılır. Fakat kariyeri ilerledikçe, en önemli siyasetin kişinin kendine karşı dürüst olması anlamına geldiğini öne sürecek ve sonunda Marilyn Goldin'e, "Mayıs 1968 olaylarının ardından yaptığım en önemli keşif olarak, fakirlere değil kendine yardım etmek için devrimi istediğini... siyasal devrimde bireysel düzeyi keşfettiği"ni itiraf edecektir.

Böyle bireysel bir siyaset görüşü Bertolucci'nin Godard'a duyduğu hayranlığı açıklayabilir, zira Godard radikal siyaseti avangard estetikle diğer bütün yönetmenlerden daha fazla birleştirmiştir. Fransız yönetmen, her şeyden çok, André Bazin'in meşhur sorusunun ("*Qu'est-ce que le cinéma?*" ["Sinema nedir?"]) izinde, bitip tükenmeyen bir arayışı temsil eder. Hatta bu soruya kendi adına bir tür estetik tılsım olarak sahip çıkar. İlk filmlerinde -bilhassa *Devrimden Önce* ve *Partner*'de- önemli olan tek şey teknik ve özgün bir dil arayışıdır. Bertolucci Fransa'dan bir de, radikal aşırılıkçılığı ve yeni es-

tetik arayışıyla ilişkilendirdiği *auteur* sineması düşüncesini alır. Onca iddiasına göre, filmler ne olduklarının bilincinde olmalıdır ve sinema, bütün eski ifade gelenekleriyle ve film gramerine meydan okuyan bir sinema olmalıdır. En politik (ve herkesin kabul edeceği üzere, anlaşılmaz) filmi olan *Partner* üzerinde çalışırken, halka filmlerin ne olduğu ve onları nasıl okumak gerektiğini öğretmekten söz ediyordu. Bu atılımı, Bertolucci'nin halkın sinemasal anlamda 'cahil' olduğunu ve nasıl görmeyi öğrenmesi gerektiğini ileri süreceği 1970'li yıllara kadar devam edecekti. Ancak daha sonra, ilk yıllarındaki kibirlilik ve militanlığa bir tür kör romantik, hatta çocuksu bir ifade olarak bakacak, Stefano Consiglio ve Francesca Dal Bosco'ya "Miura" yapmaya taktığı yönünde espriler yağdıracaktır ("boğa güreşlerindeki en tehlikeli, en güçlü ve en esnek boğalara Miura denir, Miura o kadar esnektir ki kıçından içeri bir sinek bile giremez"). "Bir 'Miura' filmi yapmak," der gülerek, "tek bir izleyicinin bile salona girmeyeceği anlamına gelir"

Bertolucci'nin keşfedeceği gibi, hayatta kalabilmesi için bir izleyici kitlesine ve bu kitlenin takdirine ihtiyacı olduğu 'gerçeği' yadsınamazdı. Psikanalizin düşünüş tarzındaki egemenliğini koruyan Bertolucci, ileride, neden ilk baştaki radikalizminin başarıya ulaşamadığını anlatmak için rüya metaforuna içgüdüsel olarak geri döner: "Bu, izleyiciyi en çok kızdıran şeydir; sinema salonunda gördükleri rüyadan uyandırılmak dışında her şeyi kabul ederler. Bu rüyada onlara her şeyi yutturabilirsiniz, ama onlara gördükleri rüyanın hızının saniyede 24 kadraj olduğunu ve sokağın aşağısındaki Technicolor Laboratuvarları'ndan ve bir asit banyosundan çıkıp geldiğini söylerseniz o zaman kızarlar ve daha fazla seyretmezler" (Adriano Aprà, Maurizio Ponzi ve Piero Spila).

İşte bu sayfalar, Bertolucci'nin kariyerine ve radikal Miura film yapımcısından, bugünkü dingin yaşlı siyaset adamlığına olan gelişimine dair ayrıcalıklı (hatta çoğu zaman röntgenci) bir bakış sağlamaktadır. Böylece bizler onun her yeni proje için duyduğu heyecanı aşama aşama takip edebiliriz; üstelik bu heyecanı, hiçbir zaman prodüksiyona dökülmese bile, 'film'lerinden en az dokuz tanesine de yayılmıştır: Ortaçağ'la ilgili Latince yapılacak bir film; Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inden uyarlama; Adriana Asti'nin İtalyan sahnesinin yıldızı olarak kendisini canlandıracağı bir film; Pasolini'ye inceden

gizli bir saygı duruşu olarak düşünülecek olan *Natura contro Natura* adındaki bir proje; çalışan kadınlarla ilgili İtalyan Komünist Partisi yararına bir film; bir Brezilya müzikal komedisi; Moravia'nın *1934*'ünün ve Dashiell Hammett'in *Red Harvest*'ının (Kızıl Hasat) bir sinema uyarlaması; son olarak da Malraux'nun *Man's Estate* ve kendi *1900*'üne birer devam çekme projeleri.

Bu projeler doğarken ya da ölürken, eski tutumların yerini yenileri alır: Bertolucci'nin kurgu hakkındaki düşünceleri, ne olursa olsun herhangi bir düzeltmeyi bütünüyle reddedişten montaja duyulan büyük bir hayranlığa doğru yönelecektir. Aynı şekilde izleyiciyle ilişkisi de onları toptan reddedişten büyük bir şefkat ihtiyacına doğru evrim geçirecektir. Siyasette Bertolucci'nin ilk yıllardaki militanlığı, daha kişisel ve daha az radikal bir bakışa doğru sakinleşirken, tahmin edileceği üzere, bu değişimler içsel çelişkileri artıracaktır. Adriano Aprà, Maurizio Ponzi ve Piero Spila'yla *Partner*'den bahsederken Bertolucci, bir noktada 'sahne kesme' fikrini kesinlikle reddeder ve hemen ardından "sadece sahnenin devamını inkâr etmek için" kesmenin gerekliliğini tartışmaya koyulur. Ancak az önce düştüğü çelişkinin farkına vardığında, aslında sanatçının her zaman yaptığı işe karşı çalışmaya ihtiyaç duyduğunu öne sürerek, çelişkiyi mazur göstermek amacıyla ileri sürdüğü pek çok *bahanesinden* ilkini dile getirir. "Bu türden çelişkiler üst üste biner", der, "ve sonunda sadece bir yaşama gücü sağlamakla kalmayıp, sanatçıyı, kaçınılmaz olarak, kolay gelenekleri aşıp kendi kişisel gerçeğine ulaştırır"

Gerçekten de, bu röportajlarda hiç değişmeyen bir konu varsa, o da çelişkiler için ısrarla mazeret bulma eğilimidir: *Ay*'ın yeni dramaturjisi tutarlılığın zıttı ve hayattaki çelişkileri resmetme ihtiyacı üzerine kuruludur. Yönetmen *1900*'ün de aynı şekilde çelişkiler üzerine kurulu olduğunu iddia eder, çünkü filmin kendisi bir tür tarihsel uzlaşmayı temsil etmektedir. Bu röportajlar boyunca dikkatli okuyucu, ilk önce Bertolucci'yi pervasız bir çelişki içinde 'yakaladığı'na inanacak, ancak hemen sonra yönetmenin özgürlüğün, bariz bir tutarsızlığa yol açsa bile, her zaman bütünsel ve mutlak olması gerektiği inancından dolayı bu tür kararsızlık ve çelişkilerden zevk aldığını fark edecektir. Biz de bunu aklımızdan çıkarmayarak yerimizde oturalım ve Bertolucci'nin konuşmasını dinleyelim; hayatından, sinemasından, çağdaşlarından, özellikle Pasolini, Rossellini ve Go-

dard'dan -ve hatta en sevdiği kokulardan, zira koku, sanatındaki görselliğin baskınlığından ötürü unuttuğumuz bir duyudur- hikâyeler örüşüne kulak verelim. Murnau'nun, hiç izlememiş olduğu *Sunrise* adlı filminden uyarlama bir sahnenin çekilmesini anlatışını dinleyelim ve Murnau'nun filmine kattığı şeyleri nasıl bir esrarengizlikle sezdiğini anlayalım. Daha *Küçük Buda*'yı tasarlamadan yıllar önce o filmin temelinde yatan düşünceleri *Devrimden Önce*'deki bir sahnede irdelemiş olduğunu öğrenelim. Filmlerinde, tesadüfün hayati önemini ve aynı şekilde oyuncularına sunduğu gözle görünür özgürlüğü takdir edelim. Wim Wenders'la video ve televizyonun imkânları üzerine konuşurken, Peter Weir'ın *Truman Show*'unu esrarengiz bir açıklıkla öngördüğüne şahit olalım. Ayrıca, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, resme ve müziğe duyduğu aşkı öğrenelim –hatta besteci olamayışından duyduğu gizli hayal kırıklığını.

Ama her şeyden önemlisi, bu kitabı okuduğumuzda, yedinci sanatın şairi olmanın Bertolucci'nin 'alınyazısı' (ne de olsa 'alınyazısı' ve 'bilinçaltı' onun gözünde aynı şeydir) olduğu kanaatine vardığımızı söyleyebileceğiz. 'Belleğin şahsi gözü' adını verdiği bir sanattır bu ve Bertolucci de hepimizin içindeki çocukla ve yetişkinle bu sanat aracılığıyla konuşur.

Elinizdeki kitapta yer alan röportajlar, University Press of Mississipi'nin bu röportaj serisinde gözettiği ilke gereğince, herhangi bir kritere dayanarak düzenlenmemiştir. Bu durum, Bertolucci'nin yorumlarında zaman zaman tekrarlara yol açsa da akademisyen okuyucu nezdinde daha fazla bütünlük sağlayacaktır. Belki daha da önemlisi, bu tür tekrarlamalar yönetmenin kalıcı takıntı ve endişelerini açığa çıkarabilir ve bu yüzden oldukça açıklayıcı olabilirler.

En son, editörler olarak, Bertolucci'ye *Partner* arşivini açtığı ve bu kitaptaki röportajları temin ettiği için teşekkür borçluyuz. Ayrıca aşağıda isimlerini saydığımız kişilere de cömert katkılarından dolayı minnettar olduğumuzu bildiririz: Elena Marco, Nicoletta Billi, Bruna Conti, Cmilla Lazzari-Panni, Julie Anderson, Sevilla Delofski, Jocelyn Cousins, Fabiano Canosa, Venanzio Ciampa, Nicholas Vreeland, Paolo Lagazzi, Marcello Garofalo ve Marizio Schiaretti ile Bruce Byall.

BERNARDO BERTOLUCCI

KIZILDERİLİ KULÜBESİNİN GÖLGESİNDEKİ ÇİÇEKLER

Leonida Leoncini, 1952*



On bir yaşının tazeliğindeki çocuk bir şiir kabarcığı içinde yansımaktadır.

Attilio Bertolucci, *Kızılderili Kulübesi*'nin en güzel şiirlerinden üçünü çocukları Giuseppe ve Bernardo için yazmıştır. Küçük olan Giuseppe, bir Ekim günü öğleden sonrasında dökülmüş yapraklarla sararmış bir patikada kararsız adımlarla yürürken resmedilmiştir âdeta. Büyük kardeş Bernardo ise küçük kâğıt uçağını uçururken anlatılır; uçak günün alacasında kaybolurken bir daha hayatımızdaki görüntüler arasında yer almayacaktır. Bernardo daha sonra solan menekşelerin iki yanda sıralandığı bir yolda okuldan gelirken tekrar belirir.

*) İlk olarak yayınlandığı yer için bkz. *Giornale dell'Emilia* (Bologna), 24 Mart 1952. İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirenler: Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline.

Antolojinin tümünde olduğu gibi bu şiirlerde de, sakin ve melankolik bir doğa motifi, hayatın ve bütün güzel şeylerin geçiciliğini hissettiren bir sonbahar doğası göze çarpar. Burada bir de dikkatli bir gözlemin ifade edilmesi gerekir–bu o kadar kesindir ki, kalbi babalık sevgisiyle dolup taşmış bir babanın dikkatli bakışları altında dolaşan çocuklarının hareketlerinin plastik bir anlatımına dönüşmüştür.

Atillio Bertolucci bize yeni şiirlerini sunduğunda sanırım büyük oğlundaki yeni bir davranışı bir kere daha yakalayabilecektir: oyunlarını aniden bırakıp kalbini ve ruhunu beklenmedik bir anda ve büyük bir aydınlıkla birleştiren bir görüntüyü şiirde somutlaştırmak için eline kalem alan çocuğun davranışı. Gerçekte Bernardo da şairdir. Şunu da hemen ilave etmek gerekir ki, bu, onun gözünde babasını taklit etme ya da babasını kendisine rehber alma sorunu değildir. İnsan bir Şair'in oğlunun da güzel şiir yazdığını duyunca doğallıkla kuşkuya kapılır. Hatadan yoksun olmayan ve biçim sorunları bulunan ama gerçek şiir olan dizelerini dikkatle okuduğumda, oğulun babasından bu çok değerli esin kıvılcımını miras aldığına mutlak surette emin oluyorum.

Bernardo'yla tanışmadığım için kendisini beşinci sınıfta olduğu Baccanelli okulunda bekledim. Rahat, konuşkan ama epey alçakgönüllü bir çocuk. Öğretmeni bana onun iyi bir çocuk olduğunu ve cömertliğiyle bütün okul arkadaşlarının sevgisini kazandığını, her zaman onlara yardım etmeye hazır olduğunu anlattı.

Buluştuğumuzda birlikte okulun bahçesinde uzun bir süre dolaştık, zaman zaman şiirlerini yazdığı küçük defterden şiir okuduk. Fazla yazmamış ama yazdıklarının hemen hemen hepsi güzel, zihninden öylesine dökülüvermiş ve özgün. Küçük şair on birinci doğum gününü yeni kutlamış; ilk şiirlerini yedi yaşında yazmış. O yaştaki şiirlerinde şöyle dizeler var mesela:

Beyaz kremayla kaplı bir sabah
Küçük bir eve girdim
Çok güzel bir peri gördüm
(Belki de bir yıldız.n berraklığı vardı onda)
Sordu kendisiyle kalmak isteyip istemediğimi bana

Bense kendim gibi olanların yanında olmak istediğimden
Hayır dedim ona...

Bernardo'da olağanüstü bir zekânın yanı sıra, ileri bir duyarlılık, yaşının ötesinde geniş bir bilgi ve karar verebilme yeteneği var. Bir ara sinemaya gitmeyi mi yoksa serüven romanları okumayı mı yeğlediğini sordum. Aslında hayal gücünü çalıştıracak her şeyi okumayı seviyor. 'Evim' adlı bir okul ödevinde, "Evimin sekiz gözü ve iki ağzı var," diye yazmıştı. En son şiirleri görüntü ve duygularda ilerleyen bir ilgiyi ve üslûpta sürekli bir gelişmeyi gösteriyor. Son yazdıklarının bence en dikkat çekicisi olan *Gölge*'yi açıyorum. Şiiri birlikte okurken, "Gölgeler hakkında bir şiir yazmak nereden geldi aklına?" diye sormak zorunda hissediyorum kendimi. Bernardo hiç düşünmeden cevap veriyor: "Odamda yalnızdım; pencereden güneş giriyordu ve dolabın gölgesi yere vurmuştu; biraz düşündüm, sonra..."

Hafif adımıyla gölgeyi severim,
Hep yanımdadır benim, gelir her yere benimle.
Beyaz örtüsüyle tarlaları örten
Kar olduğu zaman bile karadır o.
Ben orada olmadığım zaman bana kızar sanırım.
Nasıl göründüğümü göstermek ister bana.

Dik mi yürüyorum? Kambur gibi mi? Ayaklarımı sürüyor ya da sıçrayıp hopluyor muyum?

Gölgeyi severim ama onun
Büyük ve güçlü gösterişi
Hüzünlendirir beni ta içimde.
Bilirim ama çok çalıştığını,
Çayırlarda, dağlarda ve kimi zaman
sık ağaçlıklı ormanda koşarken.

Hafif adımıyla gölgeyi severim.
Kar olduğu zaman bile o kara, kapkaradır.

FİLM ÇEKMEK Mİ?
ŞİİR YAZMAK GİBİ BİR ŞEY

Alfredo Barberis, 1962*

Kendisine söylediğiniz zaman kızar. Ama mezuniyet için gerekli sınavlarından sadece birini vermiş olan yirmi bir yaşındaki Parma'lı edebiyat öğrencisi, bu yıl ilk filmi *The Grim Reaper*'ı (Azrail) Cannes'da gösterilen ve aynı zamanda *In Search of Mystery* (Gizem Peşinde) adlı şiir kitabıyla Viareggio Ödülü'ne aday olan Bernaldo Bertolucci, Vittorio Gassman'a çok benziyor. Ondan biraz daha tatlı, gözlerinde ve dudak kenarlarındaki çizgilerinde hâlâ yeniyetmelikten kalma bir gölge olduğu için biraz daha hoş.

*) İlk yayınlandığı yer olarak bkz. *Il Giorno* (Milano), 19 Ağustos 1962. İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirenler: Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline.

Beni küçük bir kapıdan geçirip Casarola'daki evinin bahçesine alırken, "Çocukluğumdan beri her yaz buraya gelirim," diyor. Ben de oraya ilk, köylülerin meraklı bakışları altında, yanımda bir inek sürüsü olduğu halde bir patikayı aşarak gelmiştim. Girişin taş kemeri üzerinde 1791 yazıyor. Emilia'ya Toscanella'dan gelen Bertolucci ailesinin bu eski evinin yeniden yapıldığı yılın tarihi. Duvarların birinde Bernardo'nun kardeşi Giuseppe'nin kömürle çizdiği inek sürüsü, Lascaux mağara resimlerini hatırlatıyor. Alçak tavanı ahşap sütunlara dayanan, döşemesinin tahtaları tozdan grileşmiş çok büyük bir odaya adım atıyorum. Odanın bazı tepelerin üstünde kurulmuş manastırları hatırlatan çok sade mobilyaları antikacıların düşlerine girecek nitelikte.

Bertolucci verimli tarlaların ötesinde bir yeşilliği göstererek, "İlk filmimi bu koruda çektim," diyor. "O zaman on beş yaşındaydım. Kuzenlerimden biri köye 16 mm.'lik bir kamera getirmiş, bana denemek isteyip istemediğimi sormuştu. Hemen küçük bir senaryo yazdım ve oyuncu olarak dokuz yaşındaki kardeşimle benden daha küçük olan iki kız kuzenimi seçerek, filmi o kestaneliğin ortasında çektim. Geçmiş yazlarda oynadıkları bir oyundan yola çıkarak eski bir teleferik vagonunun kablosunu arayan üç çocuk hakkında bir şey. Çocuklar kabloyu bulmak için epey uğraşırlar ama üstünün yosun ve otlarla kaplı olduğunu gördüklerinde düş kırıklığına uğrarlar. Evet, içinde çok fazla şey olmayan küçük bir konu ama benim çok önem verdiğim bir kavrama değiyordu: Hiçbir şey tekrar edilemez ve geçmiş geri getirilemez. Etrafımda bu tür mekânlar olunca kendimi daha rahat hissettiğim için ilk uzun filmim olan *Azrail*'in açılış sahnesini, adını Mussolini'nin 1930'larda düzenlediği Esposizione Universale Romana sergisinden adını alan küçük korulukta çektim. İlk iç mekân çekiminde paniğe kapıldığımı hatırlarım. Seçtiğim oda çok küçüktü ve böyle sınırlı bir mekânda nasıl çalışılacağını gerçekten anlayamıyordum. Neyse ki, bu huzursuzluk sadece bir gün sürdü. Sinemada önemli olan teknik ya da deneyim değildir: İhtiyacınız olan tek şey içsel olgunluktur."

Bernardo Bertolucci bir sigara yakıp pencere önünden ayrılıyor. "Film çekmek şiir yazmaya benzer. Ben bu denkleme, insanların genelde filmlerle romanlar arasında yaptıkları denklemden daha çok inanırım. On beş yaşındayken ve kablo hakkındaki o küçük filmi çe-

kerken bunları epey karışık bir biçimde hissettim. Açıklayıcı başlıklardan bazılarını şiir olarak yazdığımı hatırlıyorum. Onları mümkün olduğunca kopya ettim, filme aldım ve montajda filme dahil ettim. Artık bir film sekansının montajının bir şiire sözcük yerleştirmeye benzediğine inanıyorum. İkisinde de aynı gerilim ve aynı ifade özgürlüğü vardır."

Bernardo'ya, "*Azrail*'in ilk tretmanını Pasolini yazmıştı. *Accatone*'de siz onun asistanıydınız; yönetmen olarak Pasolini'den etkilendiğinizi söyleyebilir misiniz?" diye soruyorum.

"Hayır. İkimizin tarzları farklı. Pasolini'nin tarzı Romanesk olarak tanımlanabilir, bir tür ilkel özcülüğe sahip bir tarz. Onun şaryo çekimleri sinema tarihinin ilk şaryo çekimlerini andırır. Yakın çekimleri yakın çekimin keşfini andırır. Benim tarzım daha izlenimcidir. Nesnelere daha yumuşak yaklaşırım ve onları tamamen cepheden görmem. Nesnenin çevresini dolaşmaya gayret ederim. Aktörlere gelince, Pasolini gibi ben de profesyonellerden hoşlanmam ve sokaktan bulduğum insanları tercih ederim. Adriana Asti'de bir istisna yaptım ama o, *Gizem Peşinde* şiir kitabımı ithaf ettiğim kişidir. Onunla çok yoğun ve doğrudan bir ilişkim vardır; profesyonel tikleri içinde kıstırılıp kalmış ve hep baştan başlamanız gerektiği için beni korkutan profesyonel kusurların hiçbiri onda yoktur. Ben bir tiyatro yönetmeni olarak yetişmedim. Tiyatro beni sadece bir yazar olarak ilgilendirir ve şu anda film yapmakla meşgulüm. Beni yönetmen sınıfına sokacağı için *Azrail*'i yapmayı kabul ettim ama bundan sonra sadece kendi yazdığım senaryoları çekmek isterim."

"Televizyona film yapmayı hiç düşündünüz mü?"

"Bana iş teklif ettiler, istediğim her şeyi yapabileceğimi söylediler, ama benim gözümde çok anlamı olan bazı şeylerin videoda ifade edilemeyeceğini bildiğim için böyle teklifleri hep reddettim. Ben sinemayı tercih ederim. Şimdi Talleyrand'ın bir deyişine dayanan ve adı *Before The Revolution* (Devrimden Önce) olacak bir film hazırlığı içindeyim. Çok dikkatli bir okur olmadığımdan bu deyişi ben keşfetmedim, başka biri bana söyledi. Şöyle bir şey: 'Fransa'yı ihtilalden önce bilmeyen biri hayatın ne kadar tatlı olabileceğini asla bilemez.' Senaryoda epey ilerleme kaydettim. Burjuvazinin tatlı ölümünün hikâyesi, iki kriz döneminin hikâyesi olacak: biri Stalinci olduktan sonra sanayicinin kızıyla evlenen bir genç hakkında; diğeri onu akıl

hastası olacak derecede seven ama sağlığına kavuştukça ondan uzaklaşmayı başaran bir kadın. Politikada doğrudan doğruya bir şey anlatan ilk İtalyan filmini yapmayı umuyorum."

Kapının ardında Attilio Bertolucci'nin profilini görüyorum ve oğul hemen susuyor, sanki bir çocukmuş da yasak şeyler anlatırken yakalanmış gibi. Kibar bir beyefendi çiftçi olan baba Bertolucci yine gözden kayboluyor. Bernardo'ya ilk edebiyat eserlerine verilen Viareggio Ödülü'nü alacağı söylentisi üzerine ne düşündüğünü soruyorum. Çekingenliği artıyor ve o konuda hiçbir şey bilmediğini, bu küçük dağ köyüne gazete bile gelmediğini söylüyor. "Bu ödülü almak beni çok mutlu eder ama," diyor, "ne de olsa bir milyon liret değerinde, ama lütfen bunu yazmayın! Sonra, tabii ki böyle bir ödülün getireceği şöhret, şiirlerinizin insanlarca yaygın biçimde okunmasının tek yoludur"



Bertolucci'nin *Azrail* (1962) filminin Amerika'daki promiyeri 1982'de yapılmıştı.

Evden çıkıp bahçeyi geçiyoruz. Bir pencere önünde resim yapan on beş yaşındaki Giuseppe'yi görüyorum.

"Ve havada inek kokusu var... inekler de ot kokar."

DEVRİMDEN ÖNCE ISTIRAP

Louis Marcorelles ve Jacques Bontemps, 1965*

İlk filminiz hangisiydi?

İlk filmlerim 16 mm.'likti tabii ki. Birinin adı *The Death of A Pig*'di (Domuzun Ölümü). On beş yaşındaydım ve konunun benim gözümde mitsel bir değeri vardı. Bu filmi Parma'daki evimizin yakınlarında çektim. Küçük kardeşim ve kuzenlerimle de *The Cable* (Teleferik) adında bir film çekmiştim. Sonra *Accattone* (Dilenci) filminde Pasolini'nin yardımcılığını yaptım, ki hâlâ bu filmin İtalyan sineması adına çok büyük önem taşıdığına inanırım. Pasolini'yle daha fazla çalışmak isterdim gerçi, ama bir yapımcı bana Pasolini'nin yazıp da filmini çekmek istemediği bir konu üzerine bir senaryo yazmamı istedi. Bunun üzerine *La Commare Secca*'yı (Azrail) yazdım. Yapımcı *Boccaccio '70*'i yapan kişiydi, yani ticari film yapımcısıydı ama genç yönetmenlere de güveniyordu. Senaryomdan hoşlandı ve filmi benim yönetmemi istedi. Kendim için değil, başka biri için yaz-

*) *Cahiers du cinéma*, Mart 1965. Çeviren: T. Jefferson Kline.



Bertolucci'nin asistanlığını yaptığı Pasolini'nin *Accattone* (1961) filminde Franco Citti.

dığım bir filmi çekmekle karşı karşıya kalmıştım. O zaman zalim gerçeği keşfettim: Senaryoyu yazmış olmak meseleyi halletmiyordu, senaryoyu kendin kaleme almış olsan bile filme çekmeye başladığında başka birine ait oluyordu.

Film ilk kez Venedik Film Festivali'nde 'Enformatif Bölüm'de gösterildi ve bazı eleştirmenlerce iyi, bazılarınca da kötü bulundu. Bence bu fazla bir şey anlatmayan bir filmdi ya da mütevazı bir ifade tarzı vardı. Görüntüler aracılığıyla bütün şairlerin temel fikrini iletmeye çalışıyordu: zamanın geçişi, saatlerin akışı. Bence bu çok mütevazı bir görüş. Şiir yazmıştım ama hiç film yapmamıştım, o yüzden bu filmi yapmak için rehber olarak alacağım bir fikir gerekiyordu. Bu da bir gün boyunca dakikaların sessiz akışının tekrarlanmasıydı.

Bu fikirlerle Antonioni'nin çalışmaları arasında bir ilişki kurulabilir mi?

Antonioni'nin filmlerinde zamanın geçişi çok daha devasa boyutlardadır. O gerçekten epik bir şairdir. Eserlerinin başlıca boyutu budur. Benim filmimin de en gizli yanıdır –keşfetmesi o kadar güçtür ki pek az kişi bunu görebilmiştir. O yüzden, Antonioni'yle aramda bir bağ yok diyebilirim.

Demek siz de şiir yazdınız.

Evet, on dört yaşımdan yirmi bir yaşıma kadar şiir yazdım, bunlar İtalya'da yayınlandı (*Gizem Peşinde*, Longanesi, Milano, 1962) ve filmim Venedik'te gösterime girmeden önce bir ödül aldım. Yani, oraya bu epey önemli Viareggio Ödülü'yle gitmem pek çok insanı rahatsız etti. Bir ödül kazandıktan sonra bir filmle Venedik'e gitmek çok aşırı geldi. Sanki bir reklam kampanyası gibi göründüğünden biraz antipatik bulundu. Başkalarının gözüyle baktığımda ben de bu izlenimi paylaşabilirdim ama kendim olayın içinde olduğumdan sonuçlarına katlanmalıydım. Böylece gayet önemli pek çok şeyi güç yoldan öğrenmiş oldum.

Şiirden sinemaya nasıl geçtiniz? Bu içinizde çoktandır bekleyen bir arzu muydu yoksa bir tesadüf mü?

Daha önce söylediğim gibi, sinema ile şiir arasında bir fark görmüyorum. Demek istediğim, fikirden şiire geçişte bir aracı olmadığı gibi, bir fikir ile film arasında da görünen bir yol yoktur. Fikir şiirsel değilse, öyle olması ihtimali söz konusu değildir. Ben şiirlerimi yazar ve filmlerimi yaparken hep aynı süreci izledim. Şiir ile film arasındaki ilişkiler sonsuzdur. Bunu özetlersek, şiirde sinemada da bulacağınız semantik değerler vardır. Güvendiğim bazı eleştirmenler filmlerimde belirli bir lirizm bulmuşlardır ki, bence bu, şiirimle sinemamın paylaştığı şeydir. Ama bunun çok önemli bir şey olduğuna inanmıyorum.

Yazmaya devam etmeye niyetli misiniz?

Biraz daha şiir yazmak isterim. Geçen yıla kadar da yazıyordum. Ancak ne yazık ki, film yapmak artık bütün zamanımı alıyor. Bu o kadar dalbudak saran bir şey ki, iki işi birden yapmayı imkânsız kılıyor; yine de şiir yazmaya devam edeceğim. Özellikle film yaparken okumaya devam etmek zorundayım. Tanıdığım pek çok yönemen sinemayla o kadar meşguldür ki, başka bir şey yapmaya -örneğin edebiyata- vakit ayıramazlar. Sinema insanı böyle yapar işte, bu akıntıya kapılmamak için çok güçlü olmanız gerekir.

Hangi şairleri okuyorsunuz?



Devrimden Önce'nin (1964) afişi.

Sinema eğitimimde olduğu gibi edebiyat eğitimimde önce bir çocukluk aşaması, sonra da olgunluk dönemi gelir. Herkes gibi Garcia Lorca'yı, Dylan Thomas'ı, T.S. Eliot'u okumakla yola koyuldum. Sonra Emily Dickinson'dan hoşlandım, onun ardından Rimbaud'yu ve Beaudelaire'i devirdim. Şu anda yıllar önce keşfettiğim yazarları tekrar okuyarak eski heyecanımı yeniden yakalamaya çalışıyorum. Belki de onlar en gerçek ve ve en önemli yazarlardır. Deneylerle dolu olan yeni Amerikan şiirinden de hoşlanıyorum ama büyük şair olanlar az önce saydıklarımdır – bir de oyun yazarı olmasına rağmen Brecht.

Nasıl bir sinema kültürüne sahipsiniz?

Çok film gördüm. Yıllarca günde dört film izlemişimdir ve hâlâ film izlemeyi severim. Ama bir dakikasından bile hoşlanmış olsam bir filmi savunacağım için filmler hakkında konuşmakta güçlük çekerim, o yüzden hoşlandığım çok film vardır. Ancak son yıllarda beni en çok etkileyen, Godard'ın *Vivre sa vie*'sinden (Hayatını Yaşamak) sonra Dreyer'in *Joan of Arc*'ı oldu. Çok garipti ama Dreyer'in Godard'a bir şeyler borçlu olduğunu hissettim.

Devrimden Önce*'de* Une Femme est une femme*'dan* (Kadın Kadındır) *söz ediyorsunuz. Bu sizin gözünüzde önemli bir film mi?*

Fazla değil. Benim en az derin olan yanıma, müzikal yanıma hitap ediyor. İki yıl önce Venedik'te Lubitsch'in daha önce görmediğim filmlerini gördüğümde daha iyi anladığım bir filmdir. Godard'ın

bütün aktardıkları, bence Benayoun'un söylediği gibi ondaki kültür eksikliğinin belirtisi ya da kendi filmlerini destekleme çabası olmayıp, aslında gerçek kültürünü ortaya koyar. Bunların oyunculluk veya snoblukla ilgisi olmayıp düşünceli seçimlerin sonucudur.

Amerikan sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Doğrusunu söylemek gerekirse beğendiğim bazı filmler burada, *Cahiers*'de* pek takdir edilmiyor ve bunun aksi de oluyor. Örneğin, *Malta Şahini*'ini seviyorum ama *Kleopatra*'yı sevmiyorum. Bazılarınızın aksine Amerikan sinemasının *tümünü* sevmiyorum. Benim gözümde o, söyleyecek bir şeyi olmadığı halde yine de önemli şeyler söylemeyi beceren ve bazı yazarlar sayesinde bazı başarılar elde eden bir sinemadır. Tabii aynı yönetmen korkunç bir film, ardından olağanüstü bir film yapabilir. Sizin aksinize ben *Hatari*'yi sevmedim, ama son filmi *Man's Favorite Sport* gibi bazı Hawks filmlerine bayılırım. O yaşlı bir bilgenin elinden çıkmıştır, bu yüzden gençlik ve zarafet doludur. Ancak Hollywood'un ekonomik yapısı *Cahiers*'in kimi zaman inandığı denli ideal değildir.

İtalyan yönetmenler arasında en çok kime hayransınız?

En büyüğü Rossellini'dir ve ayıptır söylemesi ben onu takdir etmeyi *Cahiers* sayesinde öğrendim. Babam film eleştirmeni olduğu için evde bulduğum *Cahiers* dergilerini okumaya başladım ve o gün bugündür okumaya devam ediyorum. Rossellini'yi böyle keşfettim. Kendisini şahsen tanımadığım için son filmini görmedim ve mitoslarımız gerçekle karşılaşınca genellikle yıkıldıkları için çok sık karşılaşmamamızı umarım.

Parma'da doğdunuz ve Parma'da geçen ikinci filminizde karakterlerin adları Stendhal'in Parma Manastırı*'ndaki karakterlerin aynısı.*

Devrimden Önce'de pek göze batan Stendhalci unsurlar olduğunu sanmıyorum. Karakterlerimin adları *Parma Manastırı*'ndakilerle ay-

*) *Cahiers du cinéma:* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca tarafından 1951 yılında kurulan önemli bir sinema dergisi. (ç.n.)

nıysa bunun sebebi bu filmi yapmayı düşündüğümde bir film-roman aklıma gelmiş olmasıydı; bugüne kadar yazılan en büyük roman da *Parma Manastırı* olduğundan ilk filmimdeki karakterlerin adlarını roman yazmaya çalışan herkesin, yaşamış en büyük roman yazarına göstermesi gereken bir tür saygı olarak kullanmayı düşündüm.

Ama burada daha fazla bir şey var. Kahramanınız teyzesine âşık.

Evet, onun gibi bir-iki tesadüf var. Bir film nasıldır bilirsiniz: Başlangıçta bir fikir vardır ama çekim başlayınca bu fikir tümden değişir, çünkü bir tempo ortaya çıkar ve aradan bir zaman geçmiştir. İlk önceleri hikâyem modern bir *Manastır*'dı ama sonra giderek *The Sentimental Education*'a (Bir Delikanlının Romanı – Gönül Eğitimi) dönüştü. Bu dönüşümde bir zamanlar *Parma Manastırı*'ndan ve sonra da *Bir Delikanlı'nın Romanı*'ndan bir şeyler kaldı. Hiç kuşkusuz film bu kalan birikimler ve anılarla doludur.

Ayrıntılı bir senaryoyu mu izlediniz, yoksa çekime devam ederken değiştirdiniz mi?

Değiştirmek zorunda kaldım çünkü ben çekim sırasında senaryoyu okuduğumda onu kimin yazdığını merak etmiştim. Uzun ve ayrıntılıydı, bütün kusurlarımı içeren bir romandı. Benim yazmadığım bir senaryoyu okumakta olduğum duygusuna kapıldığım için pek çok şeyi değiştirdim. İlk başladığım şeyden kendimi o kadar uzak hissettim ki, bir sonraki filmimde ayrıntılı bir senaryo olmamasına kanaat getirdim.

Bize biraz o projeden söz edin.

Aslında iki projem var. Biri 500'üncü yılda geçecek ve diyalogların yarısı Latince, yarısı bir barbar lehçesinde olacağı için çekmesi güç olacak. Starlar, renk ve sinemaskop kullanmak istediğim için çok pahalıya çıkacak. Ona hâlâ bir yapımcı bulamadım. O yüzden *Devrimden Önce*'nin oyuncusu Adriana Asti'yle tiyatro hakkında 16 mm.'lik küçük bir film yapmayı düşünüyorum. Adriana tiyatroda, özellikle Milano'da Piccolo Teatro'da çok çalışmış ve *Devrimden Ön-*

ce'de de bana çok yardımcı oldu. Gerçekten ona ithaf edilecek bir filmi onunla yapmak isterim. İtalya'da 1930'larda faşizmin pek çok insan tarafından sessizce kabul edildiği dönemde yaşayan bir aktris hakkında. Bu filmi Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ini okuduktan sonra yapmak istedim. Adlar yine romandan alınacak: Wilhelm ve Marianne. Her şeyi duruma göre değiştireceğim. Yazdığım bir senaryo değil, sadece bazı karakterler üzerine notlar ve romandan bazı alıntılar olacak. Bunun çok özgür bir film olacağını sanıyorum.

Özgürlük zaten Devrimden Önce*'nin de karakteristik özelliği.*

Bence doğaçlamanın en olağanüstü örneği Godard'ın *Hayatını Yaşamak*'ıdır. Filmin kısmen doğaçlama mı yoksa tümüyle yazılmış mı olup olmadığını bilmiyorum; ancak ne olursa olsun, bir doğaçlama ve gayet ustaca bir doğaçlama ruhu var. Örneğin, Anna Karina'nın bilardo masası çevresinde dans ettiği sahne sinemada gördüğüm en etkileyici sahnedir ve doğaçlama gibi, ya da senaryoda pek fark etmeyen ve sadece çekimde önemli olan, sinemanın en cazip anlarına dönüşen sınıfa aitmiş gibi görünüyor.

Agostino karakterine ve bisiklet sahnesine nasıl bir önem atfediyorsunuz?

Senaryoda, "Agostino daha önce söylediklerini Fabrizio'nun affetmesi için bisikletinde küçük bir gösteri yapar," diye yazmıştım. Ancak yüzünü çok etkileyici bulduğum Amerikalı aktör Allen Midgette bisiklete iyi binemiyordu ve kendisinden belirli şeyler istediğimde hep düşüyordu, ancak bana bisiklete binmesini bilmediğini hiç itiraf etmedi. Bu düşüşler benim yazdığım sahneden çok daha hüzünlü olduğundan her şeyi değiştirmeye ve genelde yapmaktan hoşlanmadığım şeyi denemeye karar verdim; yani belirli bir eylemle bir kişinin ruhsal durumunu göstermeyi. Ben genelde önemli olanı başka sesler ve başka eylemlerle örtmeyi tercih ederim. Fakat bu düşüşler önemli olduğundan onları çekmem gerekiyordu.

Filminiz aşktan ve politikadan söz ediyor. Komünizmi çekici bulan ama asla komünist olmayan ve korkakça bir sona giden o karakteri nasıl yarattınız?

Bu çok kişisel, çok subjektif bir soru ve bütün subjektif şeyler gibi tipikleşme ve genelleşme eğilimine sahip. Fabrizio'nun karakteri tümüyle uydurma, mutlak surette lirik ve şiirsel. O, cin çıkarmanın vücut bulmuş hali. Benim bazı korkuları içimden atmam gerekiyordu. Ben Marksizmi seçen bir burjuvadan beklenecek bütün sevgi, tutku ve umutsuzluklarla dolu bir Marksisttim. *Bilinçli* Marksist olan her burjuva Marksiste, hep geldiği ortama geri dönme korkusu vardır. Çünkü o ortamda doğmuştur ve kökleri o kadar derindir ki, genç bir burjuva açısından bir Marksist olmak çok güçtür. Benim de içimde müthiş korku olduğundan -ve bu hâlâ da vardır- bu karakterde onu içimden çıkarmak istedim. Onun bütün Stendhalci kısımları -Fabrice del Dongo'ya, ideolojik ve siyasal evrimine göndermeler- yüzeysel düzeyde önemli görünen ama benim duyarlılıklarıma hitap eden tümüyle edebi imalardır. Bu, onu izleyen İtalyan Marksistlerini düş kırıklığına uğratan bir filmdir. Onlar çok olumsuz ve umutsuz bir film bekliyorlardı. Fimin ilk sözü olarak Talleyrand'ın bir deyişini kullandım: "İhtilalden önce yaşamayanlar hayatın ne kadar tatlı olduğunu bilemezler." Bu sözü sona koymuş olsaydım ağlayan teyze ile evlenmekte olan Fabrizio arasındaki karşıtlık daha açık görünecekti, bu yüzden filmin anlamı daha basit olacaktı. Ama dediğim gibi, açıklık bana göre bir şey olmadığından bu deyişi filmin başına yerleştirdim. İhtilalden önce yaşayanlar bana göre hayatın tatlılığını değil, hayatın ıstırabını hissederler ve İtalyan eleştirmenlerden hemen hemen hiçbiri bunu anlayamadı.

Devrimden Önce *için neden Scavarda kadar ünlü bir kameramanı seçtiniz?*

Filmin fotografisi ilk başladığımda düşündüğüm gibi olmadı ama sonuç çok hoşuma gitti. Raoul Coutard'ı istiyordum ama o Truffaut'yla *Fahrenheit 451*'i çekiyordu. Agnés Varda'ya bunu yazdığımda bana daha önce sadece iki film çekmiş olan Gianni Narzisi'yi önerdi. Kabul edebileceğim üç-dört İtalyan görüntü yönetmeninden boşta olan sadece Scavarda'ydı. Di Venanzo çok pahalı olurdu. Scavarda, Antonioni'nin yaşındaydı ve daha önce hiç genç bir yönetmenle çalışmamıştı. İlk başlarda ne istediğimi anlamadıysa da, sonunda o hassas duyarlığını kullanarak ikimizi ortak bir noktada buluşturdu. İkimiz de isteklerimizden fedakârlıkta bulunduk ve filmin epey beyaz fotografisinde karar kıldık.

"BEN FİLM ÇEKERKEN KENDİMİ OLABİLDİĞİNCE SERBEST BIRAKIRIM"

John Bragin, 1966*



Aşağıdaki söyleşi, ya da Bertolucci'nin deyimiyle 'olay', yeni filminin senaryosuna başladığı Haziran ayının ortalarında gerçekleşmiştir. İtalyanca bant çözümünden pek az kısaltılarak çevrilmiştir.

Azrail'in yarı röportaj, yarı dedektif hikâyesi olan biçimi senaryodan mı kaynaklanıyor, yoksa çekim sırasında mı öyle gelişti?

Polis müdürünün filmde çeşitli kişileri sorguya çekişi, bu *cinéma vérité*** biçimi aklıma çekim sırasında geldi. Filmi çekerken senaryoda olmayan bir sürü şey ekledim. Bunun sebebi, senaryoyu yazarken filmi benim yöneteceğimi bilmememdi – başka bir yönetmenin çekme-

*) *Film Quarterly*, Cilt 20/No: 1, Sonbahar 1966. The Regents of the University of California'nın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

**) *Cinéma vérité:* Belgesel sinemacılığından gelen naturalistik teknikleri, montaj ve kamera teknikleri, sahne dekorları ve kameranın özneyi ön plana çıkarmaya yönelik kullanımı gibi biçimlendirilmiş sinema araçlarıyla birleştiren bir film çekme yöntemi. (ç.n.)



Pasolini *Decameron* (1970) filminde Giotto rolünde.

si planlanıyordu. Ben sadece senaryoyu yazacaktım; daha sonra yapımcı senaryoyu çok beğendi ve benim yönetmemi istedi. Böylece benim meselem, gerçek sorunlarını fazla irdelemeden yazdığım senaryoyu çekmek haline geldi; oysa ben işin o yanını filmi çekecek yönetmene bırakmıştım. Bu hikâyeyi, bu karakterleri (tretmanın iki-üç sayfası Pasolini'nin olduğundan karakterler benim değildi) bana yaklaştırmak, kendi duyarlılığıma uyarlamak gibi büyük bir sorunla karşı karşıya kalmıştım. Filmde pek çok şeyin değişmiş olmasının açıklaması budur. Roma proletaryasının çevresi benim değil, Pasolini'nin geldiği çevre olduğu için filmde benim yaratmadığım karakterlere uyum sağlama çabası sezilebilir. Aslında bir bölüm bir şekilde, diğer bir bölüm başka şekilde çekilmiştir. Bu filmden önce başka bir film çekmediğim için sürekli bir üslûp arama çabası gözünüze çarpacaktır. Bence bu epey naif bir filmdir ama epey rafinedir de, çünkü çok sayıda film gördüğüm ve sinema konusunda çok hayal kurduğum için filmlerin nasıl yapıldığı konusunda bazı fikirlerim vardı. Doğal olarak bu fikirler fiili çekim sırasında değişti ya da benim planladığımdan daha farklı bir hal aldı.

Her neyse, bu bir ilk filmdi ve o röportaj fikri kesinlikle çekim sırasında geldi. Komiser ve onun çevresinin ayrıntıları -bir daktilo

makinesi, bir masa- senaryoda verilmişti ama çekim sırasında ben de öyle bir çevrenin içindeydim ve bundan hoşlanmamıştım. Bu sorgulamanın daha az gerçekçi olmasını istiyordum. Nitekim Komiser hiç görünmez, sadece sesi işitilir. Neden? Çünkü ben dedektif hikâyesi mekanizmasından biraz korkuyordum ve dahası bu beni hiç ilgilendirmiyordu. Filmde beni ilgilendiren, çekerken fark ettiğim şeydi: saatlerin geçişi, zamanın geçişi, bazı mekânlar ve karakterler aracılığıyla günün şiirsel bir gerçek olarak geçiyor olduğu duygusuydu. Bu fikir, zamanın geçiyor olması duygusu, çok basittir, şiirlerin çoğunun temelinde olan bir fikirdir. (Ben daha önce şiir yazmıştım.) Bu hikâyede de en çok hissettiğim unsur buydu.

Azrail'*in konusunun sizin olmadığını göz önüne alırsak, ilk filminiz olarak aklınızda başka bir hikâye var mıydı ve eğer var idiyse, bu* Devrimden Önce *ya da ona benzer bir film miydi?*

Bu kadar çabuk film yapmayı beklemiyordum. *Accattone*'de Pasolini'ye asistanlık yaparak başlamıştım. Bu benim açımdan hem çok ilginç hem çok önemli bir deneyimdi. Elinde bir senaryosu olup çekilmesini bekleyen insanlardan değildim. Kendi kendime, "Bir film yapma zamanı gelince nasılsa hikâye de aklıma gelir," derdim.

Aslında *Azrail*'den sonra kendi filmimi yapmak istedim ve bir hikâye düşündüm. Belki de hikâye, filmin fikri uzun zamandır içimdeydi. Bu Talleyrand'ın filmin başına koyduğum bir deyişinden gelir: "İhtilalden önce yaşamayanlar hayatın ne kadar tatlı olduğunu bilemezler." Filmin fikri bu sözden doğdu, yani doğru olan bu sözün, yine doğru olan karşıtını söyleme ihtiyacından doğdu.

Oturup karakterleriyle bir hikâye yazdım. Bir yapımcı bulmak amacıyla bir süre uğraştım ve sonra da çektim.

Azrail'*i çekerken yaptığınız şeyler* Devrimden Önce'*yi etkiledi mi, yoksa yeniden baştan başlamayı mı tercih ettiniz?*

Azrail'in bana muhakkak yardımı olmuştur. Benim gözümde *Devrimden Önce*'de yeni olan şey hikâyeyle kurduğum ilişkimdi; *Azrail*'de sadece üslûp benimdi, film ancak üslûp aracılığıyla *benim* oluyordu.

Pasolini Roma proletaryasının bu dünyasını ilkel bir stilde görüyordu: sabit kompozisyonlar, Masaccio'nun tabloları gibi yakın çekimler; zaten Pasolini'nin kendisi de filmlerden ziyade tablolara, sadece *Joan of Arc* gibi birkaç temel filme baktığını söyler... Diğer yandan ben ondan daha sinema tutkunuydum, pek çok film görmüştüm ve farklı fikirlerim vardı. *Devrimden Önce*'de güç olan hikâye, karakter ve yapı sorunlarıydı. Film 'benim' olduğu için de devasa bir senaryo yazmıştım, neredeyse roman denecek üç yüz sayfa, ki belki de her zaman olduğu gibi, çekim anında onun artık benim olmadığını hissediyordum. Bana sanki başka birinin kaleminden çıkmış gibi geliyordu.

Her gün yeni bir şey icat etme sorunu vardı; benim deneyimlerime göre bir filmde ileriyi görmek, önceden yazmak imkânsızdır. Sadece sonradan atılacak eskizler yapmak ve sonra kendini özgür bırakmak yeterlidir. Filmler yaratılış anında bile hep açık olmalıdır. Örneğin bir insan "şu sokakta ya da şu odada şunlar olacak" diyebilir mi? İnsan seçilen sokakta ya da çekim yaptığı odadayken düşünülenden çok başka şeyler olabilir. Ben kendimi serbest bırakırım, en azından öyle olmaya çalışırım...

Radio-Televisione Italiana için bir belgesel üzerinde çalışmakta olduğunuzu söylemişlerdi.

Petrol hakkında her biri kırk beş dakikalık üç program. Bunu İtalyan petrol endüstrisinden ENI istedi ve bu film için yapılacak yolculuğa *La Via del Petrolia* (Petrol Yolu) adının konacağını söylediler, ben de kabul ettim ve o yolculuğa çıktım.

Birinci program İtalya'ya İran'dan gelen petrolün kökeni, ikincisi petrol tankeriyle İran'dan Cenova'ya yolculuk ve üçüncüsü Cenova'dan Almanya'ya uzanan petrol boru hattını işliyordu.

Onları hangi biçimde çektiniz?

Daha önce hiç belgesel çekmediğimden çok ilginç bir durumdu; bir anlamda film yapmanın başka bir yolunun keşfiydi. Somut isteklere uyarak çektim; çok az zamanım olduğundan gözüme çarpan her şeyi filme alıyordum. Bu tür filmler bir ülkenin keşfine benzer ve montajda bir üslûp oluştuğundan bir de biçimleri vardır. O üç filmin montajıyla tam dört ay uğraştım. Doğu'da ne elde ettiğimi bilmeden

çektiğim için çok ilginç bir deneyim oldu. Her günün sonunda o gün çekilenleri izlediğiniz film çekiminden çok başka bir şey bu.

Görsel yönetmenle uyum sağlamaya çalışıp kendisini çok serbest bıraktım. Bu deneyimden söz etmek çok güç, çünkü henüz montajı tamamlamadım. Ekip çok küçüktü. Üç kişiydik: ben, bir kameraman ve aynı zamanda ses işiyle meşgul olan bir kameraman yardımcısı ve bir de prodüksiyon organizatörü. En esaslısı, en şairane olanı, bu küçük grubun çöllerde büyük bir özgürlük içinde 16 mm.'lik bir kamerayla çekim yapacak olmasıydı.

Çok çekim yaptınız mı?

Çok çektim, hiç durmadan çektim ve eldeki 12 saatlik filmi montajda 2,5 saate indirdim.

Bundan sonrası için planlarınız nedir?

Eylül'de bir konulu film yapmam gerek -gerçi bu şu anda İtalya'da çok güç-, daha doğrusu çekime başlamam gerek; şu anda yazıyorum. Adı *Natura contra Natura* olacak. Roma'da yaşayan üç genç. Üçü de yabancı. Karakterlerin yabancı olduğu bir film yapmak istediğim için değil; üç yabancı aktör çektiğim ve sesli çekmek istediğim için karakterlerim otomatik olarak İtalyanca'yı yabancı aksanlarla konuşacak. Yani, karakterlerin yaratılışında beni yöneten canlı ses oldu. Biri Amerikalı Allen Midgette, asker rolünü oynayacak. Diğeri Godard'ın filmini yeni bitirmiş olan Jean-Pierre Léaud ve üçüncüsü de *I Pugni in Tasca*'da oynayan Lou Castel.

Bunu belgesellerden önce mi düşünmüştünüz?

Fikir birkaç gün önce, Cannes'dan Roma'ya dönerken aklıma geldi.

Filmi çekerken belgesellerdeki gibi epeyce serbest bir sistem mi kullanacaksınız?

Belgeseller kendi payıma çok yararlı oldu, sesli çekimde neyin mümkün, hatta gerekli olduğunu keşfetmem için. İtalya'da genelde

seslendirme yapılır, sesli film henüz keşfedilmemiştir. Bence sesli çekim çok önemlidir ve bunun belgeselleri çekerken sahip olduğum özgürlüğü kısıtlayacağını sanmam, çünkü bu sefer de çok küçük bir ekiple çekmek istiyorum. Belgeselleri çeken aynı kameramanla çalışacağım. İtalya'da seslendirme odasında yaratılan virtüöz sesine karşı aşırı bir düşkünlük vardır, neresinden baksanız saçma bir mükemmeliyetçiliktir bu. Godard, haklı olarak, iki kişi konuşurken bir kamyon ya da gürültülü bir otomobil geçtiğinde onların konuşmalarını duymamanın normal olduğunu söylemiştir.

Yazarken mekânları ayrıntılı olarak tanımlar mısınız?

Çok az ve belli belirsiz. Önce mekânları görür sonra yazarım, ya da önce yazar, sonra mekân ararım ve eğer mekânlar farklıysa senaryoyu değiştiririm. Oyuncularla da aynı şey olur. İnsan yazar ve yazdıktan sonra oyuncu arar. Yazılı karakteri oyuncuya uydurmak benim açımdan çok önemlidir, oyuncunun yazılı karakter olmasını istemem. Oyuncuya genellikle, "Bu karakteri oku ve içine girmeye çalış," derler. Ben bunun aksini yapar, yazılı karakteri değiştiririm. Hatta onu oyuncuya elbise gibi uydurmak için tam tersine bile çeviririm.

Oyuncularla çok çalışır mısınız?

Duruma göre değişir. Örneğin, ilk filmimde çok küçük bir iki rol dışında (asker daha önce oyunculuk yapmıştı) kimse aktör değildi ve benim işim de şuna indirgenmişti: O aktörün yemekte hoşuma giden bir gülüşünü görmüşsem, "Dün gece güldüğün gibi gül," derim. Yani performansı soyut bir şeye değil, kendisine ait olan bir ize dayandırırım. Referans noktası olarak onların hareket, gülme, konuşma biçimlerini alırım.

Şu halde profesyonel olmayanları mı tercih ediyorsunuz?

İlk filmimi çekerken, evet. İkincisinde erkek profesyonel değildi, kadın tiyatro oyuncusuydu, yani kanının son damlasına kadar gerçekten profesyoneldi. Ondan sonrakinde üçü de oyuncudur, ancak sinema oyuncusudurlar ve birkaç filmde oynamışlardır. Bâkir sayı-

lırlar yani. Bana yardımcı olacak bir şey var: Üçü de anadilleri olmayan bir dilde konuşacaklar. Bu kusurları, kötü alışkanlıkları, bütün oyuncuların sahip olduğu ve çok çirkin olan virtüözlükleri ortadan kaldırmada bana çok yardımcı oluyor. Onların İtalyanca konuşmaları bütün o yapay, zorlama tonlamaları imkânsız kılacak.

Günümüz İtalyan sinemasına dönelim. İlk filmlerini son birkaç yıl içinde yapmış olan Pasolini, De Seta, Brass, Rosi ve Olmi gibi yönetmenlerin içinde özellikle tercih ettiğiniz biri var mı?

Sözünü ettikleriniz benim değer verdiğim yönetmenlerdir. En çok takdir ettiğim de Pasolini'dir; bence kendisi İtalya'daki en ilginç, en önemli yönetmendir. Kendi payıma çok önemli olan bir şeyi ondan öğrenmişimdir: filmlerin her zaman icat edildiğini ve yeniden keşfedildiğini. Onun çalışmasını, filmini günden güne icat etmesini, film üslûbunu icat etmesini, kaydırma ya da yakın çekim yapmasını izledim ve kendimi sinemanın doğuşunu görüyormuşum gibi hissettim. Filmlerin en temel ögesi onları sürekli olarak yeniden icat edip yeniden keşfetmektir. Diğer bir deyişle, bir şaryo çekimini sanki ilk şaryo çekimiymiş gibi, biçimsel bir çözümü sanki yeniymiş gibi yapmaktır; sizden önce başkaları aynı şeyi bin kere yapmış olsalar da. Bu keşif duygusu çok önemlidir ve hep böyle olmalıdır.

Ancak size İtalyan filmleri içinde en çok Rossellini'ninkileri sevdiğimi söylemeliyim. Fransız sinemasını da severim –en çok da Godard'ı. Fellini, Antonioni ve Visconti büyük kişiliklerdir ama Rossellini en büyükleridir. Rossellini'nin tarzında nesnelerin ne çok uzak ne çok yakın olmama niteliği vardır; kamerası nesneler ve karakterlerden ideal uzaklıktadır. Bu gerçekten açık sinemanın ilk örneklerinden biridir. Rossellini hakkında duyduğum en iyi eleştiriyi *Cinémathéque Français* başkanı Henri Langlois yapmıştır. Bir keresinde perdenin çok geniş olduğu (sinemanın arka duvarını çerçevesiz olarak tümüyle kaplıyordu) Palais de Chaillot'daydım. Kendisini perdenin neden bu kadar büyük olduğunu sordum. "Rossellini'nin filmleri için," dedi. "Ama yine de büyük, resim alanı daha küçüktür," dedim. "Rossellini'nin kompozisyonları sağa, sola, yukarı ve aşağı gerçekten kayabilir," dedi. Bu çok doğru bir tanımdı.

Sizi özellikle etkileyen başka sanat dalı var mı? Çağdaş hareketlerden herhangi birine yakın mısınız?

Bence sinema her şeyden etkilenmiştir ve filmler gerçeğe dönük olduklarından, müzik, resim ve edebiyat da gerçeğin parçaları olduğundan sinema da bunlarla ilgilenmelidir. Bir an için sorduğunuz soruya kaçamak bir cevap veriyorum: Bir film yönetmeni tanımladığı dünyaya ve ve tanımladığı topluma karşı bir tavır alırken yarattığı sanata karşı da bir tavır almalıdır. Müziği ve edebiyatın yaptığı gibi filmlerinde ne oldukları konusunda bilinçli olmalarını görmek iyi bir şey olacaktır. Yani, kendisine bakan bir sinema, kendisi hakkında konuşan bir sinema. Ben yapacağım filmlerde ve yaptığım filmlerde, özellikle ikincisinde ve her şeyden çok da yapacağım filmlerde, seçilen dile karşı bir tavır almayı isterim. Halk filmlerin ne olduğunu bilmediğinden, bu onlara öğretme açısından da çok yararlıdır. Şu sırada beni en çok ilgilendiren budur. Şiiri çok severim, şiir dışında başka bir ilgi alanım yoktur. Resimlere bakarım, müzik dinlerim ama en çok şiirle ilgilenirim. Yıllarca şiir yazdım; sonra şiirde ve filmlerde aynı şeyi söyleyeceğim, bu bir tekrar olacağı için şiir yazmayı bıraktım. Ancak şu anda kendimi bir parçası hissettiğim herhangi bir akım yok.

Pasolini bana, film yapmaya başladığında sadece tekniği değiştirdiğini hissettiğini, ama daha sonra dilleri de değiştirdiğini fark ettiğini söylemişti. Siz yazmaktan sinemaya yönelen dönüşümünüzü nasıl görüyorsunuz?

Pasolini'nin bir filolog, bir üslûp eleştirmeni olduğunu unutmayın, o yüzden kendine filolojik sorunlar, dil sorunları seçmiştir; pek çok filolojik çalışma kaleme almıştır. Benim açımdan bu değişim çok doğal bir yolla gerçekleşti, hiç sorunsuz bir geçiş oldu. Örneğin, *Azrail*'i yaparken şairlik deneyimlerimin bana çok yararı dokunmuştur –tıpkı dizeleri birbiri ardına dizmek gibi. Fakat artık bütün bunların çok farklı yönde seyrettiğini, sinemanın şiirden çok uzak olduğunu biliyorum. Ama o sırada filmleri aynen müzik gibi ritmik, yer yer yavaşlayan, hız kazanan, karşıt tempolardan oluşan bir şey olarak görüyordum.

Azrail'in senaryosunu yazarken bundan etkilendiğinizi hissettiniz mi?

Hayır, bana edebiyat yapıyormuşum gibi geldi. *Azrail*'i çekerken, şiir yazıyormuş duygusuna kapılıyordum. Senaryoyu yazmak edebiyattı sanki. Bence bir film, romandan ziyade şiire daha yakındır.

Peki, ya Devrimden Önce?

Hayır, kısmen aradan biraz zaman geçtiğinden, kısmen *Azrail*'deki bilinçdışı yaratıcılık durumundan çıkmış olduğumdan onda böyle bir etkiden söz edilemez. Bu epey yanıltıcı durumdan çıkıp çok derin ve çok kişisel sorunlarla yüzleştim. *Devrimden Önce*'de korkularımı çıkarıp atmam, ideolojik tutumumu açıklığa kavuşturmamla ilgili bir sorundu. Film kendini Marksist sanan ve sonra olmadığını anlayan bir gencin ideolojik deneyimlerinin hikâyesidir. Bunun benim kişisel tarihçemle bir ilgisi yoksa da, film pek çok şeyi, durumumu açıklığa kavuşturmama ve hepsinden çok da bazı korkularımı uzaklaştırmama imkân sağlamıştır. Yani, şiir çok ama çok uzaklara gitmişti...

Ya Natura contra Natura? *Tabii bu kadar erkenden bir şey söyleyebilirseniz.*

Bunun bana tıpkı *Devrimden Önce* gibi pahalıya mal olacağını biliyorum. Bu film cinsellik, acı veren bir gerçek olarak erotizm hakkında olduğu için içimde şimdiden bir tür mücadele var. Yani bu benim şimdiden karşısında kısıtlandığım bir film –önlerinde şimdiden kısıtlandığım karakterler yarattım. Gerçek sorunlara değen epey ahlâki bir film olacağını umarım.

Devrimden Önce*'de ideolojik çatışmalarınızı büyük ölçüde açıklığa kavuşturduğunuzu düşünüyor musunuz?*

Evet, ama insan yaptığıyla asla tatmin olmaz; ben aksine her zaman derin bir tatminsizlik içindeyim, yani yaptığım şey karşısında objektif olamam. Aynı zamanda geçmiş de beni pek fazla ilgilendirmiyor, ben daha çok önümde olana bakarım; filmler işte bunu keşfetmeme yardımcı oldular. Şiir yazarken şiir hep hatırlanan şeylere,

geçmişe dayanıyordu. Sinema ise bana bir geleceğin olduğunu öğretti; oysa şiir hep geçmiş anların yeniden inşasıdır. En çok sevdiğim şair (ona şair de denebilir) Proust'tur. Diğer yandan, film bana farklı bir somutluk , insani bir somutluk vermiştir. Yeni bir boyut keşfetmemi sağlamış, çok uzun sürmüş olan yeniyetmeliği arkamda bırakmama imkân tanımıştır.

Bu keşfe umut denebilir mi?

Hayır, umudun umudu denebilir. Bir insan ilk filmini yaptığında filmler hâlâ efsanevi şeyler olduğundan her şey daha kolaydır. İnsan birinci, ikinci ve diğer eserleriyle bu efsaneyi arkasında bırakır. Ben sinema yapma mitolojisinden kurtuldum. Şimdi film yapmak daha normal, âdeta benim bir parçam oldu. Filmlerin de epey durağan kaldıklarını ve onları ileri götürmek gerektiğini düşünüyorum. Sinema temelinde, icat edildiğinden bu yana fazla ileri gitmemiş, birkaç istisna dışında epey durağan kalmıştır. Ben ilk başlarda sinemayı ileri götürecek şeyin üslûp olacağını, teknik olacağını düşünmüştüm. Ama artık bilemiyorum. Belki o değil de, anlatım biçimleridir. Şu anda filmler hakkında konuşmak çok güç.

Başka fikirleriniz, hikâyeleriniz var mı?

Evet, pek çok hikâyem var ve yazmak bir şair, bir yazar için nasıl bir hayat tarzıysa, sinema da benim adıma bir hayat tarzı haline gelirse çok iyi olacak. Ne yazık ki, arada hâlâ bir buz engeli, kırılacak bir cam engeli var.

Nedir o? Halk mı, yapımcılar mı?

Filmi yapan dışında herkes, her şey. Cam dedim, çünkü camın ardında her şey âdeta başka bir dünyadaymış gibi hareket eder; bir insan camdan içeri girer ve sonra geri döner, bu hep böyledir. Godard yılda iki-üç film yapıyor. Böylece filmi yaşıyor. Benim hayalimde olan da budur: filmi yaşamak, insanın film için yaşadığı bir noktaya varmak, sinemayla düşünmek, sinemayla yemek, sinemayla uyumak, tıpkı bir ressamın resimle yatıp resimle kalkması gibi.

Bu durumda sinemanın İtalya'da şu anda geldiği noktayı nasıl görüyorsunuz?

Sadece İtalya'da değil, dünyada her yerde filmler suçlanıyor, onlardan nefret ediliyor ve darbe üstüne darbe yiyorlar. Geçenlerde önce Cannes'da, sonra filmleri seven bir grubun biraraya geldiği Pesaro Festivali'ndeydim. Genelde festivallerde insan sinemadan nefret eden, onu yıkmaya çalışan insanlarla karşılaşır. İtalya'da da, Fransa'da da durum çok güçtür. Bu çok hazin bir konu. İtalya'da büyük bir tehlike var: taviz. En iyi yönetmenler, hatta en iyi genç yönetmenler bile sıradan olacağına inandıkları filmleri yapmaya razı geliyorlar. Ben bu belgeselleri böyle tavizler vermek zorunda kalmamak için yapıyorum. Moravia gibi bir romancının geçinmek için Hindistan, Mısır ya da Küba seyahatleri hakkında yazı yazması gibi, bir yönetmenin de geçinmek için inanmadığı westernler yerine belgeseller yapması doğrudur. Oysa İtalya'da pek çok kişinin kendini haklı göstermek için ileri sürdüğü 'yaşanmak zorunda olan bir hayat' mazereti vardır. Oysa televizyon var, belgeseller var, çalışmak için pek çok imkân var. Her İtalyan yönetmenin, yani söyleyecek bir sözü olanın (ötekiler değil, onların yaptıkları filmleri yapmaya hakları vardır) bu tür filmleri reddetmeleri gerekir.

Sizin amacınız sadece anlatmak mı, yoksa aynı zamanda bir ahlâkınız ya da mesajınız var mı?

Ben kendi adıma söyleyemem ama, bence bütün şairler, gerçek oldukları andan itibaren, gerçekten söz ettikleri andan itibaren aynı zamanda ahlâkidirler. Gerçeğin ne olduğunu söylemek çok güçtür. Zen bilip bilmediğinizi bilmiyorum: Bilge kişilere gerçeğin ne olduğu sorulduğunda cevaplar çok çeşitli olmuştur; örneğin, çok iyi bir cevap öğretmenin attığı bir tokat ya da bir tekmedir... Hiçbir durumda ben kendime böyle sorunlar çıkarmam. Ahlâki sorunları karşıma üslûpta çıkarırım.

Filmlerde en çok hoşlanmadığım şey ne midir? Genelde mi? Ahlâki olmayan, ahlâktan yoksun, hatta tam olarak ahlâksız bir biçim. *Africo Addio* gibi Jacopetti'nin filmleri. Irkçılığı bakımından ahlâksız bir film ama onun ötesinde çekilmesi, objektiflerin ve kameranın

kullanılması bakımından da ahlâksız. Belki de aslında ırkçılığı çok aşikar ve fanatik olduğu için daha da ahlâksız. Kompozisyonunda bir ahlâksızlık var.

Azrail *ve* Devrimden Önce *için ne diyeceksiniz?*

Bir arayış var ama bu ahlâklılığın ondan çıkıp çıkmadığını bilemiyorum. Bazen belki de söylenebilir bu. Örneğin Rossellini'nin üslûbu derin bir ahlâka sahiptir; kendi etiği olan bir üslûp. Bir filmde bir açı, bir sahne bir dünyadır. Her sahnenin kendi hikâyesi, kendi atmosferi ve kendi şiiri vardır. Örneğin bir şaryo çekimi ahlâki olabilir de olmayabilir de. Neyin ahlâki olup neyin olmadığını belirleyen bir tanım yoktur. Ancak pek çok yönetmenin üslûplarında bir etik görülür; örneğin Godard için üslûp dünyaya bakışın bir yoludur. Rossellini için de. Bunlar sonuçta hiçbir şey iletmezler ya da hiç önemi olmayan veya ilginç olmayan hikâyeler anlatabilirler veya hiçbir hikâye anlatmazlar. Ama üslûpları o kadar ahlâkidir ki, filmleri hep geçerli kalacaktır. Bu tartışmada biri bana şöyle söyleyerek karşı çıkabilir: "Ama o izleme çekimi işlevselidir, çünkü filmin o anında, o belirli hikâyede öyle gerekir." Ancak hikâye sadece bir noktaya kadar önemlidir, çünkü bir filmde sahneler arasındaki ilişki hikâyenin gerekliliklerinden bağımsızdır; çünkü bir sahneyi ortaya, birini başa ve birini sona koymak yeterlidir ve böylece sahneler arasında bir ilişki kurulur. Bu yüzden her açının kendi özel değeri vardır.

Bu söylediğim şeyler o kadar karışık ki, ben de bunlardan ne çıkacağını bilmiyorum, bunlar sadece benim kendi düşündüğüm şeyler.

BERTOLUCCİ, WESTERN YAPMAYI REDDEDEREK İNCİL'E VARDI

Morando Morandini, 1967*

Bernardo Bertolucci'ye, Vangelo '70 *(İncil '70) için yaptığı bölümün son montajını tamamladığı odanın kapısında rastladım. Birkaç haftadır karanlıkta çalışmaya alıştığı için köreltici Roma güneşine çıkarken gözlerini kısmıştı. Onunla hemen 'Fico'su (İncir Ağacı) hakkında konuşmaya başladım.* İncil '70 *beş bölümden oluşan kolektif bir filmdir. Jean-Luc Godard da çalışmalarını karakterize eden özel sinema diliyle Nino Castelnuvo'nun* (The Umbrellas of Cherbourg *[Cherbourg Şemsiyeleri] oyuncusu) yorumladığı 'Müsrif Oğul' hikâyesiyle projeye katılmıştı. Carlo Lizzani, Manhattan sokaklarında kaçmakta olan bir gangster figüründe İyi Kalpli Samiriyeli'ui keşfetmişti. Pier Pasolini* The Gospel According to St. Matthew'*da* (St. Matthew'a Göre İncil)

*) *Il Giorno* (Milano), 22 Eylül 1967 Fabien Gerard ve T Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

damgası olan eskalatogya teması üzerinde yoğunlaşmıştı. Valerio Zurlini 'İyi Hırsız' üzerine bir bölüm çekmek için Afrika'ya gitmişti. Bertolocci'nin de 'Fico Infruttuoso' (Meyvesiz İncir Ağacı) konusunu seçtiğini duymuştum ve birkaç gündür bu hikâyenin kendisini neden ilgilendirdiğini, Lanetli Ağaç bölümünü betimleyecek sinemasal görüntüleri nasıl bulduğunu merak ediyordum: "Sabah kente dönerken karnı acıktı. Yol üstünde bir incir ağacı görüp yanına gittiğinde üzerinde yapraktan başka şey bulamadı ve ona, bundan sonra hiç meyve vermeyesin," dedi (Matta XXI, 18-19). Bu mesel, en azından benim gözümde, bütün İncil'in en esrarlı pasajlarından biridi...

Bertolucci hemen gülümseyerek başını sallıyor ve, "Hayır hayır, yanılıyorsunuz: 'Lanetli Ağaç' değil, 'Meyvesiz İncir Ağacı'. Matta'nın değil, Luka'nın İncil'inden! Köylü, üç yıldır meyve vermeyen incir ağacını kesmesini emreden toprak beyine, 'Tanrı onu bu yıl böyle bıraktı, ben onun çevresini eşeleyeceğim, gübreleyeceğim ve meyve verecek, eğer bu gerçekleşmezse onu kesersiniz,' der."

Ve şöyle devam ediyor: "Bu meseli çok garip bir yoldan geçerek seçtim. Uzun bir süredir ölüm halinde olan bir insanın filmini yapmak istiyordum. Yirmi beş dakikalık ıstırap ve sonra ölüm: Kısa bir film için bundan daha kesin bir konu olamaz. Başını, ortasını ve sonunu bulduğumda bu konunun benim incir ağacı meselini yorumlayışıma tümüyle uyduğunu fark ettim."

Bunu çok iyi anlamadığımı itiraf etmeliyim: Bir insanın ıstırabı bu meseli nasıl temsil edebilir?

Meselin konusu korkaklık. İncir ağacı gibi ölmek üzere olan insan da kısırlığı, verimsizliğiyle günah işlemiş. Diğer bir deyişle, aslında kötü bir şey yapmamış ama iyi bir şey de yapmamış –yapabileceği ve yapması gerektiği halde. Hâlâ yaşıyor olmasına rağmen yaşayanlar arasında ölüymüş. Meselde olduğu gibi ona son bir fırsat verilecek. Ama Aziz Luka'nın buradaki gübresi bir tür insan gübresi; bu adamın bütün ömrünü kaçmaya çalışmakla geçirdiği bir gerçekliktir ve şimdi gerçeklik yavaş yavaş onun ıstırap içinde yattığı odayı dolduruyor -hava, yerler, duvarlar, perdeler, hatta bedeni-, ta ki ondan boğulana kadar. Böylece adamın korkaklığı bir şekilde İncil meselindeki ağacın kısırlığıyla birleşiyor.

Filminizde neden Living Theatre oyuncularını kullandınız? Şu anda İtalya'da çok tutuldukları için mi?*

Bu moda olma sorunu bana pek doğru gibi gelmiyor; eğer istediğim o olsaydı, Julian Beck ve Living Theatre'dan çok daha 'moda' olan Mastroianni veya Vittorio Gassman'ı çağırırdım! Ben 1964'te *Mysteries*'in prömiyerine katılma şansı bulduğumdan beri Living Theatre'la çalışmak istiyordum; onun bende, bugüne kadar tiyatroda hissettiğim en derin, belki de en gerçek duyguyu yarattığını hatırlıyorum. Julian'la tanıştığımda onun olağanüstü zekâsı ve fiziki olarak kendisinden yayılan bir tür ruhaniliğe vurulduğumu söyleyebilirim. Geçen yıl Dante'nin *Cehennem*'inin Üçüncü Kanto'sunu tekrar okuduğumda günahları korkaklık olanlara uygulanan dehşet tarifleri beni çok etkiledi: durup dinlenmeden koşmak, sürekli eşekarısı ve yabanarısı sürüsü tarafından kovalanırken ayaklarının altındaki iğrenç solucan ordusunun yaralarından sızan kanı emmesi... Antonin Artaud'ya yakışacak bir tanımlama, bir tür 'zulüm tiyatrosu'nun habercisi. Bildiğiniz üzere, Living Theatre Artaud'dan alınmıştır ve Julian Beck de herhalde Artaud'nun en sadık mürididir.

Living Theatre'la çalışırken aranızda nasıl bir uyum oldu?

Hem heyecanlı hem de endişe uyandırıcı bir uyum. Ancak heyecan sebepleri endişeyi yaratan sebeplerin eşiydi. Tiyatro tiyatrodur, sinema da sinema; iki tarzı, iki dili, birbirlerinden pek de uzak olmayan ama taban tabana zıt iki gerçeği karıştırırsanız güvenlik yerine tehlikeyi, sakinlik yerine riski seçmiş olursunuz. Benim için diğer bir endişe ve heyecan kaynağı da 'cool', 'trip', 'his' ve 'meydan' sözcüklerinin, mucizevi bir şekilde söylemeye ihtiyacımız olan her şeyi ifade etmeye yettiği dramatik doğaçlama türünde bir deney yapmak zorunda olduğum andı. Bu, benim renk, sinemaskop ve aynı zamanda Elektrovoice'un sistematik kullanımıyla ilk karşılaşmamdı; bu inanılmaz mikrofon, bir oyuncunun eklemlerinden çıkan en küçük sesi bile alabilen inanılmaz bir şey.

---

*) Living Theatre (Yaşayan Tiyatro): 1947 yılında New York'ta kurulan Amerikan tiyatrosu. ABD'de hâlâ varlığını sürdüren en eski deneysel tiyatrodur. (ç.n.)

Tiyatrodan uyarlanan ve tiyatro sanatçıları tarafından oynanan pek çok film var ama...

Sözde-tiyatronun kolaylıkla hazmedilen -hatta önceden hazmedilmiş- geleneksel sinemayla çok uyumlu olduğunun farkındayım. Robert Bresson bugün gösterimde olan filmlerin yüzde doksanının filme alınmış tiyatrodan başka bir şey olmadığını söyler. Fark Living Theatre'ın en derin, en devrimci anlamda sözcüklere indirgenemeyen bir tiyatro, jestleri ve çığlıklarının geleneksel tiyatroyu burjuva geleneklerinden sıyıran bir tiyatro olmasıdır. Benim yapmak istediğim sinema da bir tür 'titizlik' peşinde olduğu için (ki bu beni birkaç yıl çalışmaktan alıkoymuştur) rastlaşmamızın bir patlama meydana getirdiğini düşünüyorum. Bu karşılaşmanın ürününün ne olacağını henüz bilmiyorum; söyleyebileceğim tek şey on gün boyunca Living Theatre ve benim aynı ateşle yandığımız.

Modern bir yaklaşımla İncil'e dönen bir film fikri, iki Katolik gazeteci Puccio Pucci ve Piero Badalassi'den gelmişti. Bu projeyi 'tipik Katolik olmayan' yönetmenlere teklif etmek epey cesaret gerektirmişti. İtalyan devleti tarafından kurulan yeni dağıtım şirketi Italnoleggio'yla anlaşma sağlayan İncil '70'*in yapımcısı Carlo Lizzani'dir. Peki, bu filmin beş bölümü arasında bir bağ var mı, ya da mesellerin ve film yapımcılarının seçimi bir tesadüf sonucu mudur?*

Sonsuza kadar gerçeklik temelimizi asla kaybetmeden esinlenmeye devam edeceğimiz bir metin olan İncil'e sıradan bir referans dışında bir bağ göremiyorum. Beş sinemacıya gelince, hiçbirimizin, kabaca söylemek gerekirse, gerçek birer inançlı kişi olmadığı doğrudur. (İncil'i dürüstlükle ve gerçek bir huşu duygusuyla uygulamak –belki de beklenmeyen ve taze bir ilham elde etmek istiyorsanız bu herhalde en iyi yaklaşımdır.)

Üç yıllık durgunluğun bir film yönetmeni için çok fazla olduğunu, sizin gibi genç bir yönetmen açısından bu sürenin daha da fazla olduğunu bilirsiniz. 1962'de Pasolini sayesinde sadece yirmi bir yaşındayken Azrail'*le yönetmenliğe adım attığını hatırlıyoruz. 1964'te* Devrimden Önce'*yi yaptınız. Halkın pek ilgisini çekmeyen ve bir iki istisna dı-*

şında İtalyan basınınca iyi karşılanmayan film, sonra Fransa'da yeniden keşfedildi ve İtalya'da Yeni Dalga'nın belli başlı sembollerinden biri oldu. Geçen Ocak ayında televizyonda gösterilen bir belgesel ve şimdi incir ağacı meseliyle ilgili bu küçük film dışındaki uzun sessizliği nasıl açıklıyorsunuz?

İtalya'da bir süredir İspanya'da çekilen westernler dışında başkaca filmlere para ayrılmıyor. Bir yönetmen olarak son üç yılımı bu tür teklifleri geri çevirerek geçirdim!

DEVRİMDEN ÖNCE, PARMA, ŞİİR VE İDEOLOJİ

Jean-André Fieschi, 1968*

Bernardo Bertolucci, hiç kuşkusuz, Marco Bellochio'yla (Fists in Their Pockets) *birlikte son yılların en çok konuşulan genç İtalyan yönetmenlerindendir. Önemli bir keşif olmasına rağmen* Devrimden Önce *filmi sadece Fransa'da birkaç mutlu kişi tarafından biliniyordu: Film iki yıl önce "Cahiers du cinéma Haftası"nda gösterilmişti. Bu film geçen hafta da Paris'te küçük bir sanat sinemasında gösterime girdi. Yazarın sözleri filmin doğuşunu ve amacını açıklıyor.*

En baştan başlayalım: size Azrail *filmini nasıl olup da Pasolini'nin bir senaryosuna dayanarak çektiğinizi sormak isterim.*

Pasolini 1961'de *Accattone*'yi yapıyordu. Babamın arkadaşı olduğu için onu çocukluğumdan tanırdım, bu sayede o filmde kendisinin

*) *Les Lettres Françaises* (Paris), 10 Ocak 1968. T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

asistanı oldum. O sırada sinema tekniği hakkında hiçbir şey bilmeyen Pasolini, filmi sanki bir düşteymiş gibi çekiyordu: Roma varoşlarının bir düşü, kostüm ve lehçe bakımından gerçekçi unsurlara dayanan ama sonunda tümüyle hayali bir şey. İtalyan sinemacılığında 1960'larda *Breathless*'ın Fransız sinemasında oynadığı rolü oynayan *Accattone* halk tarafından çok tutuldu. Tipik yapımcının orijinalliğini bilirsiniz: 'Pasolinivari bir film çekelim', yani Roma hakkında, Roma lehçesiyle falan. Pasolini'nin hikâyelerinden biri olan *Azrail* bir yapımcının bürosunda bekliyordu. Pasolini'den filmi yönetmesini istediler, ama o, aynı dönemde *Mama Roma*'yı planladığından bu isteği geri çevirdi. O zaman kendisinden filmin başkası tarafından çekilebilmesi için senaryo üzerinde çalışacak birini bulmasını istediler. Pier Paolo benim adımı verdi ve ben de çalışmaya başladım.

Benim açımdan epey ilginç bir durumdu: Ticari olacak ama başkası tarafından çekilecek bir senaryo yazmalıydım ve en büyük sorunum *Accattone*'yi taklit etmekti. Yapımcının istediği belirli bir şeyi yazmak zorundaydım. Oldukça genç biri olan yapımcı senaryoyu okuyunca, "Bunu neden sen çekmiyorsun?" dedi. Yirmi bir yaşındaydım, küçük bir şiir kitabı yayınlamış bir şairdim ve sinema hakkında hemen hiçbir şey bilmiyordum. Sinemaya eğlenmek üzere giderdim, Pasolini'nin yardımcılığı bana insanlık düzeyinde çok büyük şeyler öğretmişse de, teknik beceri konusunda herhangi bir bilgim yoktu. Yine de cesurdum ve bir çılgınlık anında bu çılgınca teklifi kabul ettim.

Önümde iki engel vardı: sinema bilgimin olmaması ve hikâyenin bana ait olmaması, hatta benim kişisel duyarlılığıma yakın bile olmaması. Olay, bana oldukça yabancı olan Pasolinivari bir ortamda geçiyordu: Roma'nın pezevenkler, orospular ve suçlular sınıfı. Bu tablo, bana tümüyle yabancı olan hikâyeyi kendi duyarlılıklarıma yaklaştırabilmek için çok çalışmam gerekeceğini düşündürdü; nitekim ortaya çıkan filmde eğer seyirciyi etkileyen bir şey varsa, o da bu şiirsel yaklaşım çabasıdır diye düşünüyorum. Her neyse, setteki o ilk günü düşündüğümde hâlâ ürperirim: Kameraman bana kamerayı nereye koymasını istediğimi sorduğunda hayatımın en telaşlı anlarından birini yaşadım. Gerçi ondan sonra olayın akışına kapıldım, ama bu uykuda gezmek gibi bir şeydi ve ben de filmin beni alıp götürmesine kapıldım. Kendi kendime bütün önemli soruları sor-

muştum: Bu filmin ideolojisi nedir? Ne demek istiyor? Bunun zamanın akışı hakkında bir film olduğunu söyleyerek sinemacılığımı ve şiirimi kurnazca birleştirdim. Bu benim epey natüralist bir konuyu tümüyle şiirsel bir fikre dönüştürme tarzımdı. Ve pek çok kesin kararlar verdim: Sadece robot olan profesyonel oyuncularla çalışmayacaktım; onların X3'ü (komedi) ya da X7'yi (dokunaklı) ya da X11'i (narin) falan oynamaları için yapmanız gereken tek şey bir düğmeye basmaktır. Oysa ki bu çocuğun oyununu belki biraz acemice ama çok şiirsel bulmuştum. Daha sonraları *Devrimden Önce*'yi tiyatrodaki oyunuyla ünlü olan gerçek bir aktrisle yaptığımda bu konudaki fikrimi değiştirdim ve 'Bresson'culuğum' epey yola geldi. Ama *Devrimden Önce* farklıydı. Onu ben yazmıştım, kendi memleketim olan Parma'da çekmiştim ve çok daha rahattım. Sinema hakkındaki fikirlerim sürekli değişirse de, oyuncular hakkındaki fikrim hep sabit kalmıştır: Senaryoyu yazarken karakterleri tümüyle açık bırakırım ki, seçilen oyuncu rolü kendi anlayışına uydurabilsin. Bu, yazılı rollere girmesi gerekenlerin oyuncular olmadığını, karakterlerin oyunculara uyması gerektiğini söylemenin bir yoludur.

Devrimden Önce *şiirsel, duygusal, siyasal düzeylerde gelişiyor... Siyasal boyutuyla başlayalım.*

İtalyan solu da, sağı da filme ideolojik sebeplerle saldırdılar. Aslında bu bir kuşak sorunuydu. Biz faşizme karşı direnişe katılamayacak kadar genç ve '68 kuşağına ait olamayacak kadar yaşlı kuşaktık. Biz politikayı adanma döneminin sonunda keşfettik. Bu, içinde gerçekten de hiçbir şey olmayan bomboş bir zamandı; zamanımızın böyle olması da filmimdeki belirsizliği açıklıyor ve ben bunu söylemekten korkmuyorum. Hatta çift yönlü bir belirsizlik vardır: hem birtakım siyasal tartışmalar düzeyinde, hem de estetik düzeyde, filmin dili düzeyinde. Bence film yönetmenleri, özellikle de genç, henüz eğitim aşamasında olanlar, kendilerini dünyaya, topluma veya Tarih'e göre tanımlamalılar, ama sinemayla da yüzleşmeliler. Hiç bıkmadan 'sinema nedir?' diye sormalısınız, hatta bu soruya kafanızda dogmatik bir cevap veremeseniz bile. En harika olan şey bir filmi izlemek ve sinemayı o filmin aracılığıyla keşfetmektir.



Devrimden Önce'nin (1964) oyuncuları Adriana Asti ile Francesco Barilli.

Bu soruyu bir başka şekilde sorarsam, filmin ana karakteri Fabrizio'yla nasıl bir ilişki kurmuştunuz?

Ben yenilmiş, iktidarsız, kendini olmadığı bir şey sanan bir karakteri anlatmak istedim. Fabrizio başka bir düzeyde bendir, tıpkı Gina'nın, Puck'ın ve Cesare'nin ben oldukları gibi. Bu karakterlerin hepsini severim –filmi yaptıktan iki yıl sonra tekrar gördüğümde bunu fark ettim. Yönetmen bütün karakterleri sever. Gerçekten negatif karakterler hakkında bir film yapmak zorunda kalsaydım doğrusu ne yapacağımı bilemezdim. Fabrizio bir burjuvanın Marksist olmasının imkânsızlığını simgeliyor. Filmi yaparken korktuğum her şeyin kristalleşmiş halidir o: benim Marksist olamamam, burjuva olamamam. Bu herhalde henüz çözümleyemediğim bir sorundur: Benim Marksist olabilme hakkında bildiğim tek yol proletaryanın, dünyada gerçek devrimci güç olan insanların dinamizmlerine, o inanılmaz canlılıklarına tutunmaktır. Ben bu hareketi yakaladım ve ileri gitmeyi bilmediğimden onun beni sürüklemesini kabul ettim.

Belirsizlikle anlatmak istediğim de bu. Bir insanın kendi belirsizliğini görmesi ve onun ötesine geçmesi gerekir. Ben filmdeki Fabrizio gibi bir burjuva olduğum için belirsiz bir konumdayım ve tehlikeleri ve korkuları, zayıflık korkumu, korkaklık korkumu uzak tutabilmek amacıyla film yapıyorum. Çok kurnaz olduğu için korkunç, her şeyi beklediği ve gerçekçilik ile komünizmi açık kollarla

karşılamayı kabul etmiş bujuva bir çevreden geliyorum. Ve bu liberalizm hiç kuşkusuz kendi zorunlu ikiyüzlülüğünün maskesidir.

Gerçekçilikten konuşurken İtalyan sinemasında sevmediğim taraf, gerçekçi sinema olmaması değil, natüralist bir sinema olmasıdır. Bu çok kaçamaklı bir tutumdur: Aslında karikatür olan şeye gerçekçilik diyorlar. Oysa, örneğin Godard'ın sineması gerçekçidir. İtalya'da tek gerçekçi Rossellini'dir.

Devrimden Önce*'nin duygusal ve şiirsel yanlarına gelelim.*

Filmimde hem bir tür cesaret hem de bir tür kendinden hoşnutluk vardır: çocukluğum ve yeniyetmeliğim ile köprüleri yakmaya çalıştığım için cesaret; geçmişle bu gönüllü kopuşun bana birkaç damla gözyaşı döktürdüğü için de memnuniyet. Yirmi üç yaşındaydım ve bu 'hayatın tatlılığı'nı hiç bilmiyordum. O yüzden Talleyrand'ın deyişini başta kullandım. Bunu filmde olanlardan sonra çok daha güçlü bir anlamı olacağı son bölüme koymayı düşündüysem de, bu gerçekten güçlü bir anlam taşıyacağı için filmin karakterini belirtmek amacıyla başa koydum.

Filmin şiirselliği fotoğrafların beyazlatılmış niteliğiyle sıkı sıkıya bağlı mıdır?

Evet, sevdiğimiz filmlerde hikâyeden çok ışıklandırmayı hatırladığımız gerçeğini fark ettim. Örneğin *Rules of The Game*'in ışıklandırması, yaklaşan savaşın habercisi olarak kesinlikle kehanetimsi bir ışıklandırmadır. Sonra *Voyage in Italy* ışıklandırması vardır ki, bu *Salvatore Giuliano*'da gördüğünüz Güney İtalya ışığı olmayıp, Rossellini'nin 'icat' ettiği bir ışıktır. Yine *Breathless*'ın ışığı, o da bizim kuşağımız için 1960'ların en karakteristik ışıklandırmasıdır. Şimdi bunlara belki bir *Devrimden Önce* ışıklandırması eklenmiştir.

Film pek çok edebi gönderme çerçevesinde kurulmuş, en aşikarı da Stendhal.

Elbette, özellikle de Parma'nın düşsel bir Parma olması anlamında. Stendhal'ın Parma anlatımları gerçek Parma'ya hiç benzemez, se-

yahat günlüğünde 'epey sıkıcı bir şehir' diyerek başka bir konuya geçer. *Parma Manastırı* romanının mekânı olarak orasını seçmesi sanırım Correggio'ya olan düşkünlüğündendi. Ve herkesin bildiği gibi Parma'da hiç manastır olmamıştır!

Parma aynı zamanda Verdi'nin doğduğu yerdir.

Evet ve o da bu filmde çok belirgin bir rol oynar. On dokuzuncu yüzyıl sonunda devrimin ruhunu temsil eden Verdi günümüzde burjuvazinin ruhunu diriltmektedir. Parma Opera Sarayı'nda Verdi'nin *Macbeth*'inin yer aldığı uzun sahne, aslında oraya bu görkemli ve gülünç burjuva tapınağını göstermek amacıyla konmuştur.

Gençliğinizin şiirleri (Gizem Peşinde) *ile* Devrimden Önce *arasında belirli bir metaforik yaklaşım bağı var mı?*

Sinemada her zaman metafor bulmaya çalışırsınız, ama aslında onlar kendi kendine doğduğu için bu zahmetinize değmez. Ben *La Dolce Vita*'nın (Tatlı Hayat) sonundaki büyük balık gibi 'kasten' yapılan mecazlardan hoşlanmam. Ancak bir sahneyi diğerinin yanına koyduğunuzda mecaz olabilir. Sinema aslında mecazi olmadığından bu garip bir şeydir: görüntüler mutlaktır; mecaz olan sözcüklerdir. Eğer 'ağaç' sözcüğünü yazarsanız okur dünyadaki bütün ağaçları hayal edebilir, sözcükler başka şeylerin sembolleridir ama bir ağacı çekerseniz, o, sadece o ağaçtır, başkası değil. Başka ağaçların sembolü değildir. Garip olan, görüntünün mutlak karakteri dikkate alındığında, bir görüntünün ardından bir başkasının gelmesiyle metafor yaratmaktan kaçınamamanızdır. *Devrimden Önce*'yi çekmeden önce şiir ile sinemanın aynı şey olduğunu düşünüyordum. Ama o filmden sonra fikrimi değiştirdim. Hâlâ ısrar ettiğim şey sinemanın şiire, roman ya da tiyatrodan daha yakın olduğudur. Aldatıcı bir dil ortaklığından değil, film çekerken şiir yazdığında sahip olduğunuz özgürlüğü bulduğunuz için sadece. Bana göre romancı daha az özgürdür.

Babanız Montale, Ungaretti, Pasolini ve Pena'yla birlikte günümüzün en büyük İtalyan şairlerinden. O sizi çok etkiledi mi?

Ben her şeyimi ona borçluyum. Beni şiirle tanıştıran odur, teoriler ve dogmalar öğreterek değil ama, benim genelleştirilmiş bir tür hayat şiirine duyarlı olmamı sağlayarak. Onu taklit etmek için daha altı yaşındayken şiir karalamaya koyuldum ve daha sonra onu taklit ediyor olmamak için de şiiri bıraktım. Babam aynı zamanda bir film eleştirmeniydi; Parma yakınlarında bir kır evinde yaşıyorduk ve beni haftada bir iki kere kente sinemaya götürürdü. John Ford'la diğer yönetmenleri öyle tanıdım. Yani, beni şiirle olduğu gibi sinemayla da o tanıştırdı.

Sizin nezdinizde bugün en önemli sinema hangisidir?

Tercih ettiğim yönetmenler Pasolini ve Godard'dır. İkisine de hayranım. İkisi de çok büyük kişilik ve büyük şair, o yüzden onlara karşı bir film yapmak isterim. İlerlemek için, başkalarına bir şey vermeyi başarmak için, sanırım, hep en çok sevdiklerinizle savaşmak zorundasınız.

PARTNER: İDEAL SEYİRCİ DAVRANIŞINI BEKLEMEK

Adriano Apra, Maurizio Ponzi ve Piero Spila, 1968*

B.B.: *Partner*'in seyircisinin davranışı ideal seyircinin davranışı olmalıdır, yani bir saat kırk beş dakikalık gösterim sırasında en az on dakika uyuyacak ve bu on dakika boyunca rüya görecek zamanı bulan, böylece kendi pasifliğinin üstesinden gelecek çok pasif bir seyirci. Bence sinemada her seyircinin normal davranışı bu olmalıdır.

Filmin belirli bir yerinde Clémenti, filmin seyircisine hitap edip bulunduğu sinemada herkesi iki sıra önünde ya da iki sıra arkasında kendisinin ikizini bulacağını iddia ederek çevresine bakınmaya davet etmiyor mu?

*) *Cinema e film* (Roma), No: 7-8, Ilkbahar 1968. Fabian Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

Evet, ama bir an düşünürseniz, Clémenti hangi seyiciye hitap ediyor? Bizi ilgilendirmeyen bir seyirciye. Clémenti gerçekte burada bir hayal yaratıyor: Seyirciye hitap eden bir oyuncuyu canlandırıyor. Bir de sadece kendisini anlamamış olan bir seyirciye hitap etmekle kalmıyor, söyledikleri de yalan; filmin sorunu eşini aramakmış gibi davranıyor, 'ikizinizi de bulmalısınız' falan gibi. Ne olursa olsun, ben bu sekansa bir şey eklemek isterim. Clémenti'nin o konuşması İtalyanca seslendirmesinde eklenmişti. Özgün Fransızca kopyasında çok daha farklıdır: Ben filmi çekerken Clémenti, Amerikan emperyalizmine karşı çıkma yolları hakkındaki çılgın konuşmasını yapıyordu. Durun bakalım hatırlayacak mıyım? Şöyle bir şey söylüyordu: "Günümüzde dünyanın bir numaralı düşmanı Amerikan emperyalizmidir. (Napoli Körfezi'ndeki balıkçılar bir Amerikan uçak gemisini havaya uçursalar, Cenova orospuları her gece yirmi Amerikan deniz piyadesine frengi bulaştırsalar ve herkes böyle davransa belki o zaman olumlu bir şey yapmış oluruz.)" Filmin montajını yaparken bu konuşma bana çok ahlâkçı geldi ve İtalyanca seslendirmesinde tümüyle farklı bir metin kullandım.

Devrimden Önce'*yi yaptığımızda kendinize* Partner'*de olduğu gibi aynı sorunları çıkardınız mı, yoksa aradan geçen dört yıl seyirciyle olan ilişkinizi değiştirdi mi? Bunu sormamızın sebebi,* Partner'*e baktığımızda hâlâ* Devrimden Önce'*yi sevdiğinizi görmemizdir, bazı sahnelere bakınca bunu gayet iyi anlayabilirsiniz.*

İki film birbirlerine çok yakın. *Partner*'i yapan 'ben' ile *Devrimden Önce*'yi yapan öteki 'ben'in birbirlerine yakın oldukları gibi. O filmden sonraki dört yıl içinde hemen hemen hiçbir şey yapmadım. Sanki dört yıl sonra beni bugün ilk kez görüyormuşsunuz gibi. Ben o zamanki benim, ama aradan dört yıl geçti. Hayatım için de öyle; aynı hayat ama aradan geçen dört yıl. Seyirci için özel bir hazırlık yapmadım. Örneğin Godard yılda üç film yaptığı için *My Life to Live* ile *Made in U.S.A.* arasında geçirmiş olduğu değişimi fark edemezsiniz, oysa arada çok büyük değişiklikler olmuştur. Özel ilişkiler, insanın kendi filmleriyle özel ilişkisi hakkında çok büyük bir sorun vardır. Örneğin ben hemen başka bir film yapmam, daha sık film yapmam gerektiğini, dört yılda bir bir film yapmamam gerektiğini biliyorum.

Sinemacılığa olan o kolay ilişkiyi tümüyle kaybedersiniz, her küçük şeye büyük önem vermeye kalkışırsınız. Sanki hayatım her çektiğim sahneye bağlıymış gibi kimi zaman çok ıstırap çektim. Halbuki bu doğru değil. Sonra film çekmediğim o yıllar boyunca sinemayı, sinemasal üslûbu, bazı sahnelerin tümüyle özerk olduklarını ve her sahnenin bir film olduğunu düşünmekten başka bir şey yapamadım.

Partner'i çekerken bütün bunların yükünü taşıyordum. Mümkün olduğunca özerk olacak sahneler çekmeye çalıştım. Beni iki üç yıl meşgul eden bir fikir de, montajda her filmin biçimsel şiddetini kaybetmesi oldu. Biçimsel 'uyuşmazlıkları' keserken bütün film değişiyor. Bence montaj, sinemanın evrim tarihinin durduğu andır. Çünkü çekim, olayı objektiften, üçayaktan ve kameramandan görmek zorunda olmana rağmen otantik biçimsel özgürlük anları yaratan güdüsel bir harekettir. Montaj bu özgürlüğü ortadan kaldırmak isteyen *auteur*'ler tarafından icat edilmiş ve her şeyi dümdüz etmek isteyen yapım stüdyolarınca kurumsallaştırılmıştır. Gerçekte Amerikan stüdyoları, filmlerinin montajını değiştirme hakkını sözleşmelerle ellerinde tutarlar. Hatta bu süreci tanımlamak için bir terim de uydurmuşlardır: son kurgu. Belirli bir noktada bu fikirler beni âdeta felç ediyordu: kesilmemiş sahnem ya da ölüm! Filmlerimde benim montajı ortadan kaldırma, eğer montaj olacaksa da onu en basit haline indirme isteğimi görürsünüz. Örneğin, parti sahnesinde montaj kullandım ama bu çok ilkel bir montaj türü, Chaplinvari bir montajdı.

Parti sahnesinde gerçekten de çok basit bir montaj biçimi kullandınız. Sahnede kamera Stefania Sandrelli'yi ön plana almıyor: kendisi sahnenin en önemli karakteri olmasına rağmen gölgede, bir merdivenaltında ve kameraya arkası dönük. Ama siz hemen bu garip etkiyi ortadan kaldıracak kadar uzun, tek başına bir yakın çekim koyuyor ve sonra odanın tümünü gösteriyorsunuz.

Evet. Bu çok basit bir montajdır. Montajın ifade işlevi sadece iki üç sahnededir: partide, Jacob'un odasında ikisinin elbiselerini değiştirdikleri sahnede falan.

Montajı aşma isteğinin tipik bir sahnesi de ikisinin bir halk tuvaletinde buluştuğu sahne, bir de doğadan söz ettikleri ve sizin de kent man-

zarasını yakalamak için bir dolly kullandığınız, sonra tuvalet sahnesine geri döndüğünüz belirli bir noktada.

Evet, ama benim asla anlamadığım şey belirli bir noktada neden kesmek zorunda olduğunuzdur. Ne zaman? Neden?

İdeali, sonu olmayan bir sahne olurdu. Diğer yandan Ophüls'ün The Earrings of Madame de'*sü montaj yapıldığı izlenimi vermemektedir. Aksi halde bir sürü küçük film yapıp hepsini birbiri ardından göstermek zorunda kalırdınız.*

Çok doğru! Bunca yıl hareketsiz kaldığımda bu tür şeyleri çok düşünmüşümdür. Bu yüzden nesnelere olan doğal yaklaşımımı kaybettiğimi hissettiğimi söylüyorum. Bence *Partner* pek doğal bir film değildir.

Düşünmek iyidir diyelim, ama film yaparken düşünmek daha da iyidir.

Ben de kendimi böyle eleştiriyorum, yine de bu filmin değil benim kişisel durumumun eleştirisidir.

Bir tek kadrajın canlılığı ve özerkliği hakkında soru soran insanların montajda büyük sorunları vardır: Neden, nerede, nasıl? Örneğin siz, bir tek sahnede yapılabilecek sekansları neden kesiyorsunuz? Bir sahneyi kesmenin, eğer kafayı yememişseniz, her zaman bir önemi vardır.

Ben sahnelerimi sık sık kesmek isterim. *Partner*'de mesela, araya konan bir parçayla kesilen bazı uzun çekimler vardır. Bu durumda araya konan parça mikroskobik olur. Çoğunlukla sahnenin sürekliliğini önlemek amacıyla keserim. Sonuçta bunu eleştirel bir biçimde yapmam. Çekimi yapar sonra keserim, çünkü genelde yaptığımız şeye karşı çalışmamız gerekir. Bir şey yaparsınız, sonra ona karşı çıkarsınız, karşı çıktığınıza karşı çıkarsınız ve bu böylece devam eder. Canlılık kendine sürekli olarak karşı çıkma yeteneğine bağlıdır. Sonunda kendine karşı çıkmadığını, kendi gerçeğini izlemiş olduğunu görürsün.

Godard, *Weekend*'de çok uzun bir araba dizisi sahnesini kesti. Bütün oyuncuların yerinde olduğu, bütün arabaların doğru yönde hareket ettiği, her şeyin mükemmel olduğu kusursuz bir şaryo çekimini



Partner'de (1968) Pierre Clémenti'nin oynadığı bir sahne.

kesti. Bunu, gayet iyi giden bir şeyi yok etmek için yaptığını sanıyorum. Sanki birinin Siena'ya ya da Venedik'te Grand Canyon'a gelip her şeyin çok iyi muhafaza edildiğini görünce bir bomba atıp binalardan birkaçını havaya uçurması gibi.

Filminizin bölüm başlıkları tam bir sürekli dizi ama.

Doğrudur. *Partner*'de başlıkları çok basit bir şekilde yaptım.

Nicholas Ray'in renklerini mi kullandınız?

Vietnam renkleri. Vietnam bayrağı filmde tekrar eden bir motiftir ve Vietnam bayrağı dekoratif bir unsur olana kadar bayrak sayıları artar, molotof kokteyl beş denemede sadece bir kere patlar.

Bizim izlenimimize göre Partner'*de siz o dört yıl içinde yapamadığınız bütün filmleri topladınız. Filmin her sahnesi diğer on sahnenin sonucu sanki, bizce siz bunu bilerek yaptınız. Arkanızda bıraktığınız her şeyi ortadan kaldırmayı seçebileceğiniz yerde, bunu yapmadınız ve içinizde yanmaya bırakmak yerine filminizde dışarı çıkararak yaktınız.* Partner *bu anlamda bir film değil de, bir malzeme birikimi, bir kamp ateşi gibi görünüyor.*

Bunun sebebi benim, doğam gereği, çıkartmadan ziyade toplamayla çalışmamdır.

Devrimden Önce'*de kendimizi filmin her yanında, karakterlerde, hikâyede, kentin kurtarılışında seçebiliyorduk. Diğer yandan* Partner'*de bunun tam tersi bir durum var, insan sadece filmin sinematiğini düşündüğünde duygulanıyor. Yine de aynı zamanda* Partner'*i entelektüalist bir film olarak tanımlamayı reddediyoruz.*

Devrimden Önce'de çıkış noktası hayattı, ama ona ilave olarak sinema, daha açık söylemek gerekirse mitolojik sinema fikri vardı. Burada esinlenme kısmen hayat ve kısmen sinema. Filmin ne anlama geldiği sorulunca ben hep, "Hiçbir şey: Film film demektir, hepsi o kadar," diye cevap veririm.

Ki bu bütün filmler için doğrudur.

Kesinlikle. Ama bunu ifade etmeye başlamamız gerek.

Filmin, sonunda çok basit bir çekirdeğe varması çok garip; zaten bizlere ait olan temel doğrulardan söz ediyor. Bu film hakkında en karakteristik şey, her şeyin aksini işaret etmesine rağmen, basitliğidir. Örneğin, sahte bulutlardan çıkan şiddetli bir yıldırımla başlayan ihtilalin bir iki silah atışıyla sona ermesi. O anda bütün film anlam kazanıyor ve bu görüntüler öyle güçlü ki, filmi başarıya ulaştırıyor. Bu maksimum risk noktası.

Devrim elbette ki, çok belirli bir bakış açısından görülmekte. Bir merdivenden yukarı farklı renklerde meşalelerle yukarı koşan bir tür ruhla simgelenen öğrenci hareketi var. Görüntü merdivenden aşağı yuvarlanan ve içinde bomba olan bir bebek arabası, ama arabada bom-

ba da yok, bebek de. Eğer alfabe olarak *Potemkin Zırhlısı*'ndan merdiven sekansını kullanan bir sinema okulu olsaydı bunu uygulamak kolay olurdu.

Filminiz ideal olarak tiyatro hakkında bir film olabilirdi ama hayat ve günümüz hakkında (Viet Nam, reklam, televizyon falan) bir film. "Hayat bir sahnedir" klişesi çok duyulan bir sözdür, ama sizin filminizde hayat tiyatroya karşı, tiyatroya engel oluyor, filminiz tiyatro yapma çabasının başarısızlığının hikâyesi olabilir.

Kabul ederim, *Partner* günümüz hakkında bir filmdir. Yani bütün filmler günümüz hakkındadır. Bir geriye dönüş yapsanız bile ancak geçmişin gününü filme almış oluyorsunuz.

Bir de arkalarındaki bütün köprüleri yakan ütopik filmler var.

Diğer yandan ben kendimizi içinde bulduğumuz o karışıklığın ortasında nesneleri görmeye çalışırım. En önemli şey insanın kendisine sadık kalmasıdır. Bu politikada da en önemli şeydir. Straub bana bu konuda çok ilginç bir şey söylemiştir. Fransa'da 1968 Mayıs olayları hakkındaki belgeselleri gördüğünü ve bu filmlerin daha ikinci üçüncü dakikasında polisin inandırıcılığını kaybettiğini; oysa benim filmimde polisin kırk saniyelik görüntülerinde bu baskı düşüncesinin Fransız belgesellerinden daha iyi aksettirildiğini söylemişti.

Bu hayal gücünün kudreti olsa gerek. Kurgunun yıkılmaz bir gücü vardır. Straub'un söylediği, belgesel filmlerin en önemli sınırlarından birini doğrulamaktadır: yani kaydedilen görüntülerin gücünün asla yeterince değerlendirilmediği gerçeği, görüntülerin birkaç saniyede silinmesi.

Görüntü bir gölgedir, onu yakalamanız gerekir.

Gerçeğe benzeyen gölgelerden daha tehlikeli bir şey de olamaz. Yanılsama korkunç bir şeydir ve sözümona politik filmlerin yaklaşık yüzde sekseninde vardır.

St. Germain Bulvarı'ndaki polislerin baskı düşüncesini iletememeleri büyük risktir. Çünkü o belgeselleri çeken kişi, 16 mm.'lik bir kamera ardındayken baskı hakkında bir film yapmayı düşünmüyordu, tek istediği olup bitenler hakkında basit bir belge elde etmekti.

Filminizin farklı yorumları hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Film anahtarlar, özdeyişler ve göndermelerle doludur. Örneğin ikiz sabıkalarını anlatırken Marcinelle'deki (Belçika'da 1956'da yaklaşık bütün madencilerin öldükleri bir maden kasabası) 'madencileri' ayartmaktan hüküm giydiğini anlatır ve kamera duvarda André Delvaux'yla aynı soyadını taşıyan Belçikalı sürrealist Paul Delvaux'nun bir tablosunu gösterir; tabloda bir gece treni vardır ve başlık da 'Bir gece bir tren'dir. Ancak bu sadece benim anladığım bir alıntıdır; kitap okuyan kültürlü insanlar kültürel göndermeleri hemen anladıkları halde film seyircisinin asla aynı şeyleri algılamaması çok garip bir durumdur.

Belki de üslûbunuzdaki en karakteristik öğe kamerayı hareket ettirme biçiminizdir.

Ama *Partner*'de kamera fazla hareket etmez ve Arriflex'in genelde hareket ettiği gibi değil de, bir Mitchell gibi eder ve bu da çok farklı bir hareket türüdür.

İnsan sizin hep kameranın arkasında olduğunuz hissine kapılıyor. Tek bir kare de olsa, bir şaryo çekimi de. Bu da ayrıcalıklı bir görüş açısından karenin, tablonun reddidir.

Her kare için bir sebep vardır ama. Az önce verdiğim örnekte çift, sabıkasından söz ederken kameranın hareketi bir sahne yönetimi gibidir.

Evet ama beyazperdede gördüğünüzde bu tip bir hareket çok daha büyük oluyor. Çoğunlukla da fazla önem kazanıyor.

Film mekânı her zaman çok dardır. Kamera sadece bir tür müzikal hareketi takip etmek üzere hareket eder. *Partner*'in belki de en önemli yanı müzikalitesidir.

Filmde Roma'yı çekiş tarzınız çok güzel. Harabeler ve eski anıtlar Roma'sı olsun, hatta tümüyle tanınmayan bir Roma olsun, her zaman daha önce filmlerde görmediğimiz bir Roma var.

Roma'yı tanımanızı istemedim. Ben sadece bazı sürrealist resimler gibi, ya da Cocteau veya Breton'un yaptığı gibi bir kentin varlığını iletmek istedim.

Sinemada tılsımlı realizm ve bunun realizmin ötesine gidişi hakkında bir soru. Filminiz aşırı derecede anti-natüralist. Sinemanın tanımı gereği fotoğraf ve kaydedilen ses temeline oturması nedeniyle realist olması gerçeği bir yana, sinema ustalarının artık Griffith, Lumière, Rossellini ya da Flaherty değil de Sternberg, Murnau, Lang, Ophüls, Cocteau olduğu giderek düşsel filmler yapma arzusu öne çıkıyor. Sinemanın bu düşsel gücünü yeniden değerlendirme ihtiyacı nereden doğuyor?

Birinci sebep, natüralist sinemanın aşırı çoğalması.

Örneğin?

Rossellini dışında İtalyan neo-realizminin tümü, Bresson dışında bütün Fransız sineması. Natüralizm Kazan'ın büyük natüralizminden ya da Truffaut'nun küçük burjuva natüralizminden Forman'ınkine kadar gider. İlginç olan şu ki *Partner*'i yaptığımda düşündüğüm Amerikan sineması aslında gerçekten bilmediğim bir sinemaydı. Murnau'nın *The Last Man*'inden ya da Sternberg'in bir iki filminden edindiğim fikir dışında Murnau ya da Sternberg'e fazla bir referansta bulunmadım. Örneğin, *Partner*'in başındaki piyanist sahnesi çok Sternbergvaridir. Sahnenin bir anlamı yoktur, saçma bir şeydir, bir tür müzikal başlangıç, Sternberg'e ya da daha doğrusu onun filmleri hakkındaki fikrime bir saygıdır: gölge ve ışığı kullanarak bir atmosfer arayışı. Sinemanın bu dönemini izleyen Lotte Eisner bana 'güzel gölgeleriyle' filmimi beğendiğini yazmıştı.

Bütün Amerikan takipçileriyle birlikte bir Alman Ekspresyonist sinema ekolü vardı, sonra da düşsel filmlere bir tepki olarak gelen sinema. Bu şimdiden üçüncü dönem oldu. Godard ve yeni sinemanın büyük kısmının yeni bir çıkış noktası yarattığını söyleyebiliriz. Böylece şimdi yeni bir sürrealizme dönüyor gibiyiz. Bir tür uzatılmış düş gibi gördüğümüzden Weekend *şimdiden sürrealist bir film oldu.*

Düşselcilik sadece filme aldığımız şeylerde olmamalı. Kamerayı kullanma biçiminden de gelmeli. Örneğin *The Visionaries*'de düşselcilik sahnelerin birinden diğerine silik geçişlerinde bulunabilir. Jean Marc Bory'nin tiyatrodan çıkıp yürümeye başlaması, arkadan çekilir, ki bu açıkça natüralist biçimden türemiştir ama sokak giderek başka bir şeye dönüşür. Evlerin duvarları sanki stüdyoda inşa edilmiş gibidir. Bory de değişir. Burada gördüğümüz, sekansın sürekliliğinin filmi natüralizminden çıkartıp farklı bir hale dönüştürmesidir.

Pek çok eleştirmenin filminizdeki 'perspektif'i tartışacağından eminiz. Örneğin, Clémenti ile Sandrelli'nin Sergio Tofano ön koltukta arabayı sürermiş gibi yaparken arabadaki sevişme sahnesi çok Brechtvari görülecektir. Ancak bizce sahnenin 'mesafelendirililmiş' olması sadece teoridedir, filmin evreninde sahne ancak o şekilde çekilmemiş olsaydı Brechtvari görünürdü çünkü fazla gerçekçi görünmüş olacaktı.

Eğer ben Godard'ın yaptığı mesafelendirmeyi yapsaydım, bu, yapmasına izin verdiğim bütün o şeylerden sonra, Clémenti'yle mümkün olmazdı. Onun filmdeki varlığı, tümüyle Brecht'e karşıdır, gayet klasiktir. Ve filmin sürekli klasik modellere gönderme yapması ve sonra da onlara karşı çıkması eleştirmenlerden çoğunu şaşırtacaktır.

Filminizdeki alıntıların tartışmasına dönersek, özellikle Tina Aumont karakterinde iki alıntı var: deterjanlar/Godard, gözler/Cocteau; biz buna Aumont'un Barthes'in Mitolojiler*'inden bir bölümü ezberlemesini de ekleyebiliriz. Bu alıntılar yumağının karşısında Tina'nın sesi var, ki en azından Fransızca versiyonunda gayet kötü. Onun performansı bütün diğer unsurların bir gerçek düzeyine erişmesini önlüyor ki, aslında filminiz o gerçeğe erişmek hakkında.*

Kamera arkasına geçtiğinizde daha önce düşündüğünüz ya da yazdığınız her şeyi silen bir ilişki kurarsınız. Tina Aumont rolünü bir kuklanın mekanik jestleriyle karakterize eden bir tür robot kadın olarak düşünmüştüm. Ancak filmi çekerken bu fikirlere karşı çıkmaya başladım. Tina taşıdığı deterjan paketleri ardında neredeyse görünmeyerek yürürken, belirli bir anda sebepsiz yere bir dönme hareketine başlayacak ve sanki bayılmış gibi bir iskemleye yığılacaktı. O anda Aumont insanlığın simgesi haline geldi. Onun insanlığı ve gözkapakları üzerine çizilmiş 'gözler' arasında, onu bir tür reklam ve tüketim dünyası peygamberine dönüştüren bir çelişki var. Gözlerini açtığı zaman, gerçek gözleri ortaya çıkıyor. Burada aşikar bir hile var –bu filmdeki karakterlerden hiçbiri inanılır değildir.

Bu sadece karakterler için değil, onları görüntülediğiniz dekorlar, ortamlar ve hatta filmin tümü için geçerli. Clémenti'nin Sandrelli'yi otobüste öldürdüğü sahneyi düşünüyoruz; bizce bu sahne son derece dokunaklı.

Jean Narboni bana bu sahnenin kendisine Murnau'nun *Sunrise* (Şafak) filmini hatırlattığını söyledi, karı-kocanın tramvayla kente gidişleri. Ben *Sunrise*'ı görmedim ama babam yıllardır bana onu anlatır, tüylerini diken diken eden bir film olduğunu söyler. Bu tramvayın olağanüstü varlığını da o anlatmıştı. Ben de Jacob'un Clara'yı bir tramvayda öldürmesi gerektiğini düşündüm. Ama sonra lojistik sebeplerle çift katlı bir otobüse razı geldim. Her neyse, bütün bunları çekerken *Sunrise*'ı düşünüyordum ve filmi görmüş değildim; şaşırtıcı olan, birinin bunu gerçekten fark etmiş olmasıdır.

İki sahne arasındaki tek fark, Sunrise*'da tramvay sahnesi ormanlıkta başlayıp kentte sona erer. Sizin filminizde olayın tümü kentte geçiyor.*

İkisi birbirine yine de çok benzer. *Partner*'deki otobüs *Sunrise*'daki tramvay gibi arka planda cephelerin sürekli değiştiği ama gerçek olduğu lirik ve şiirsel bir mekândır. Bu dekorda karakterler evlerindeymiş gibi değil de, sanki tılsımlı bir mekândalarmış gibi dikkatli davrandıkları bir mekân. Bu anlamda tramvay gerçek bir sihirli halı oluyor. Murnau'nun *Faust*'unun sihirli halısı.

Yaptığınız zamanki yaşınız göze alındığında belki de idealist bir film olan Devrimden Önce'yi *çektiniz. Sonra uzun bir süre bir film yapamamanın büyük düş kırıklığını yaşadınız. Sonunda 'istek üzerine film' denebilecek filmler yaptınız: Televizyon için* La Via del petrolio (Petrol Yolu) *ve bir de* Agony. *Bu filmlerden* Partner'*e nasıl geçtiniz?*

Petrol Yolu ticari bir filmdi ve böyle bir filmin her türlü sınırlılığıyla maluldü. Hatta ticari filmin yapısına ters etkiler yarattığınızı hissettiğinizden sınırlamalar daha da fazlaydı denebilir. Ticari filmin sadece ticari bir film olması gerektiğinden bu büyük bir yanlıştı. Pasolini benim ne balık ne kuş olan amfibiyolojik bir film yaptığımı söylerdi.

Diğer yandan *Partner*, doğrudan doğruya *The Barren Fig Tree (Agony)* filmini yapmış olmamın bir sonucudur. Clémenti'yle elde ettiğim ilişki Living Theatre'la yapıcı deneyimimin esinlendirmesiyle olmuştur. Living Theatre'la olsun Clémenti'yle olsun hep aynı dalga boyundaydık. Living Theatre bana tiyatronun kutsallığı ve Clémenti'de yeniden keşfettiğim tiyatrovari anlatı duygusunu verdi. Clémenti'nin kitaplardan oluşan bir duvarın arkasına gizlenip monoloğuna başladığı, bağırdığı, *Marseillaies*'i söylediği sahne benim röntgenci konumuma dayanan bir sahnedir, Clémenti'nin önünde olduğu kamera da bir şeylerin vuku bulduğu gerçekliktir. Sayesinde bu tür bir yoğunluk yakaladığımız araç, Living Theatre'ın bütün ritüellerinde tipik olan bir araçtır. Bu ritüelde Clémenti, Papaz'dır ve tütsü, uyuşturucularla sağlanır. Bizim bu sahneyi yaratmak için yola çıktığımız sıfır derecesi budur.

Living Theatre ve Clémenti filminize ne açıdan karşı çıktılar?

Film, bir hikâye olarak değil de bir fikir olarak var olduğundan filme hiçbir zaman karşı çıkmadılar. Yapısını ya da başka bir yönünü kabul etmeseler de fikri kabullendiler. Bir de onları takip etmek zorundasınız. Bu anlamda filmim *'cinéma vérité*'nin bir türüne çok yaklaşmaktadır. Straub'un Bach'la ilgili filmi gibi.

Filmden attığınız sahneler var mı?

Clémenti'nin okula ilk kez gidip de sınıfı boş bulduğu çok önemli bir sahneyi çıkardım. Öğrencilerinin kendisini terk ettiklerini kabul etmeyi reddederek boş sıralara ders verir ve Lautrémont'dan bir pasaj okur.

Jacob'un öğrencilerinden Jean-Robert Marquis ve Sibyl Sedat'ın Vale Giulia'nın geniş beyaz merdiveninde başka bir film yapan ekibi gözetledikleri sahneyi de kestim. Filmin sadece bir kamera ve filmle yapılan bir nesne olduğunu göstererek sinemasal sanrının gizemini ortadan kaldıran sahneyi de. Seyirciyi en çok rahatsız eden şey budur; sinemada gördükleri düşten kendilerini uyandıran şeyin dışında her şeyi kabul eder seyirciler. Bu düşle onlara her şeyi yutturabilirsiniz ama onlara o düşün saniyede 24 kadraj hızı olduğunu ve Via Tiburtina'da bir asit banyosu ve Technicolor laboratuarından geldiğini söylerseniz kızarlar ve bunu kabullenmek istemezler.

Filmin kendi yapısı var mıdır? Çünkü birbiriyle ilgisi olmayan bir dizi sahneyi çağrıştırdığı gerçeğini dikkate alırsak bir sahnenin diğeriyle ilişkisi yok gibi görünüyor.

Haklısınız. İlk montajda film tümüyle farklıydı; bambaşka bir filmdi. Sonra filmin dağıtıma gireceği ve daha geleneksel bir yapı gerektiği için yeni bir montaj yaptım. Filmi senaryoya pek bağlı kalmadan olabildiğince özgür bir şekilde çekmiştim; yapımcıyı ve biraz da kendimi memnun etmek amacıyla yapısını montaj sırasında keşfettim. Filmin çeşitli sahnelerinin tümüyle özerk, bir sonrakinden bağımsız olduğunu sanıyorum; zaten bunların hangi sırayla gösterildiği benim açımdan hiç fark etmez.

Daha önceki bir tartışmamıza dönersek, bizce sizin görüntüleri kesmeniz, sahnelerin sürekliliğini koparmanız kendinize büyük bir soğukkanlılıkla uyguladığınız bir tür şiddet olarak görünüyor.

Beni olmadığım bir şey için sevecekleri yerde herkesi benden nefret ettiren de bu işte. *Devrimden Önce*'yi yaparken hissetmediğim haşinlik ihtiyacı son yıllarda fazlasıyla arttı ve yakında ortadan kaybolabilir.

Artık seyirci ile film arasında büyük bir suçluluk duygusuna kapıldığım *Devrimden Önce*'de var olan türden herhangi bir tutkulu

ilişki ihtimalini öldürmek için sürekli olarak kesiyorum. Bugün, o filmi yaparken aşırıya kaçtığımı düşünüyorum. Doğal olarak bunun sonuçları oluyor; örneğin üç karakterli -bir şair, bir politikacı ve bir eşcinsel- bir film olan *Natura contra natura*'nın senaryosu üç bölümdü. 'Sorunlar' adlı ilk bölümde şairin sorunu şiirlerinin, dizelerini gömleğinin altında kalbinin hemen yanında taşıdığı büyük şair Pasolini tarafından okunmasını sağlamaktır. Ancak çok çekingen olduğu ve düş kırıklığına uğramak istemediği için Pasolini'yle görüşemez. Sorunu eşcinsel tarafından şu şekilde çözümlenir: "İlk rüzgârlı geceyi bekleyip Pasolini'nin evine gidelim. Ben senin duvara tırmanmana yardım ederim, sen de sayfalarını rüzgâra salarsın. Çoğu kaybolacaktır ama bazıları ağaçların dallarına, güllerin dikenlerine takılacaktır. Pasolini de sabah şiirlerini okuyacaktır." *Devrimden Önce*'yi çekerken bu sahneyi düşünmüş olsaydım çok görkemli etkiye sahip bir sahne olacağından onu ileriye sıçrayan zaman atlama tekniğiyle görselleştirmeye çalışırdım. Ama *Natura Contro Natura*'yı bugün çekecek olsam bunların hiçbiri görselleştirilmezdi, fikir sadece eşcinsel tarafından anlatılmakla kalırdı. Bir yerde bazı şeyleri göstermek yerine o şeylere ait fikirleri göstermek gerektiğini anladım. Nesneleri göstermek, son tahlilde onları görmememizin, gerçekliklerini kaybetmenin bir yoludur, çünkü görselleştirme çoğunlukla bizi en önemli estetik duygu olan fikirden uzaklaştıracak bir duyular zinciri yaratmak demektir.

Son zamanların İtalyan sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Beğendiğim İtalyan filmleri İtalyan değil. Bir Brezilya filmi, Gianni Amico'nun *The Tropics*'i; bir diğeri Danimarka filmi, Maurizio Ponzi'nin *The Visionaries;* diğeri de Marco Ferreri'nin *Harem*'i. Zaten son yılların İtalyan filmlerinin çoğu Milos Forman'ınkiler!

ÖRÜMCEĞİN STRATEJİSİ: HAİN VE KAHRAMAN İZLEĞİ

Elias Chaluja, Sebastian Schadhauser ve Gianna Mingrone, 1970*

Spider's Stratagem *(Örümceğin Stratejisi) Borges'in bir hikâyesine dayanıyor, değil mi?*

Bence o film psikanalitik bir terapiyi çağrıştıran çok gizemli bir film. Bana ilham veren, bir anlamda, Borges'in *Fictions* antolojisindeki hikâyesinin adı oldu: "Hain ve Kahraman İzleği." Borges'in bu üç sayfasını aldım ve mekanizmanın büyük bölümünü ben geliştirdim. Borges'te hikâye on dokuzuncu yüzyılda İrlanda'da geçer ve Borges'in söylemi çok kültürel bir söylemdir. Hikâye şöyle: İrlanda-

*) *Filmcritica*, No: 209 (Roma), Ekim 1970. Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

lı genç bir adam, çok yıllar önce işlenmiş bir cinayeti araştırmaktadır; bir devrim kahramanı, bir Kilpatrick* olağandışı garip koşullarda öldürülmüştür. Bir Shakespeare oyunu sırasında gerçekleştirilen cinayet pek çok garip olayla ilişkilendirilir. Mesela, ölen adamın cebinde, adam tiyatroya girdiği sırada kendisine verilmiş olan bir mektup bulunur, ancak o da tıpkı Julius Sezar gibi okumaya vakit bulamamıştır. Ve tıpkı Macbeth'te olduğu gibi onun ölümünü de öngören bir cadının kehaneti vardır: Sonra genç adam bu çok yıllar önce işlenmiş cinayeti araştırmaya devam eder ve öldürülen büyük kahramanın lideri olduğu siyasal bir örgüt bulunduğunu ortaya çıkarır. Aynı zamanda bu örgüt içerisinde bir de hain olduğunu keşfeder.

Bu retrospektif araştırma, söz konusu cinayetle *Macbeth* ve *Julius Caesar* arasında garip bir rastlantının ortaya çıkarılmasına kadar sürer. Bu noktada genç adam kendini çaresiz hisseder, çünkü onun dediği gibi "Tarihin tarihi taklit etmesi mümkündür (yani *Julius Caesar*) ancak tarihin edebiyatı taklit etmesi mümkün değildir (yani *Macbeth*)" Her şeye yeniden başlar ve gerçeği bulur: Örgütteki hain örgütün başındaki kişiden başkası, yani öldürülen büyük kahramandan başkası değildir.

Örgüt üyeleri ihaneti ve bunu gerçekleştireni bulduklarında, onun da onayıyla İrlanda davasının bir haine değil, kahramana ihtiyacı olduğuna karar verip onu öldürmeyi seçmişlerdi, bu sayede o da bir kahramana dönüşmüştü.

Genç adam gerçeği öğrendiğinde, bunu açıklaması gerekip gerekmediği konusunda şüpheye düşer –yıllar önce örgüttekilerin de zihnini meşgul etmiş olan şüphedir bu. Bu noktada genç adam bir şeyin farkına varır: Bu entrikanın işleyişi o kadar mükemmeldir ki kendi işleyişinin keşfini bile öngörmüştür... Böylece sessiz kalmaya, hiçbir şey söylememeye karar verir... İşte böyle. Ben de sadece Borges'in yapısını korumaya karar verdim. Benim filmim Emilia'ya giden bir adama odaklanıyor. Oraya Drafia adındaki gizemli bir kadın tarafından tiyatroda *Rigoletto*'nun bir temsili sırasında öldürülen anti-faşist bir kahraman olan babasının cinayetini araştırması için davet edilmiştir.

*) Kilpatrick: Borges'in hikâyesinde, gizli bir örgütün lideri olan ve bir suikasta kurban giden kahramanın adı Pergus Kilpatrick'tir. Yıllar sonra bu cinayetin ardına düşense, onun torunun torunu, başka bir Kilpatrick olur. (ç.n.)

Mekanizma Borges'inkine çok benzer, ama ben şeylerin döngüsel doğasının o Borgesvari yansısına fazla odaklanmıyorum. Filmin konusu ölünün diyarına yapılan bu tarz bir yolculuk. Sözü edilen olayların gerçekleştiği, doğduktan hemen sonra annesi tarafından götürüldüğü için genç adamın daha önce hiç gitmemiş olduğu bu kasaba, bunca yılın ardından geri döndüğü bu yer, bir anlamda ölümün krallığı gibidir.

Genç adamın sürdürdüğü araştırma, atavik hafıza aracılığıyla, bilinçöncesine yapılan bir yolculuğa benzer. Aslında araştırmasında baba figürünün peşindedir ve Drafia adındaki bu kadın tarafından temsil edilen bir ana figürü bulur –babasının sevgilisi olmuş olan ve kendisini buraya davet eden kadın. Dolayısıyla 'Tara' adındaki bu kasaba bilinçaltına ya da bilinç öncesine benzediğinden, bunun psikanalitik bir terapi yörüngesini takip eden bir film olduğunu söyleyebilirim.

Filmin jeneriğinde neden Ligabue resimlerini tercih ettiniz?

Ligabue tercihim esas olarak coğrafi bağlılığa dayanıyor. Ligabue filmde gördüğünüz aynı ağaçları ve manzarayı resmetmişti, çünkü benim çekim yaptığım yerden sadece kırk kilometre ötede yaşamıştı. İsviçre'nin San Gallo'sunda doğmasına rağmen burada yaşamış ve gerçekten de Po Vadisi'ne aitmiş. Bu yüzden Ligabue bu vadinin tam da benim hikâyemin geçtiği sınırlar içerisindeki dünyaya aittir. Sette görüntü yönetmenim Vittorio Storaro'yla filmin iki görsel referans noktası üzerine uzun uzun konuştuk: Magritte ve toy ressamlar. Mesela, hatırlarsanız gece sahnelerini sinemaya oldukça aykırı bir renklendirmeyle çektik, tamamen gök mavisiydi. Çünkü bunlar her şeyi görebildiğin gecelerdendir, tıpkı toy ressamların yaptığı resimlerde olduğu gibi üç yüz metre ötede manzaranın bir yerine saklanmış bir evi görebilirsin, işte Ligabue da bu 'toy' ressamlardan biridir. Magritte'nin eserlerinde de aynı gece ışığına rastlanır. Magritte'in tıpkı filmin sonunda oğul Athos'un gitmeye hazırlandığı istasyon sahnesindeki gibi dikdörtgen, neredeyse yatay bir evin, bir ağacın ve yanan iki sokak lambasının yer aldığı "Empire of Light" diye bir resmi vardır.

Ligabue'nun öznelerinden bazılarına, özellikle de aslana olan ilginiz filme doğrudan yansıyor.

Ligabue'nun bazı dramatik ve Van Goghvari portreleri, hatta kendini çizdiği portreleri bile var, ancak ben onları kullanmadım. Fakat hayvanlarla ilgili bütün resimlerini kullandım, çünkü filmde hayvan, özellikle de aslan mitolojisi geçiyor. Aslında filmin orijinal adı *The Flight of the Lion through the Poplar Trees*'di (Aslanın Kavak Ağaçları Arasındaki Uçuşu), ama sonradan bundan fazla hoşlanmadığıma karar verdim. Yani aslan seçimi çok önemliydi, tabii diğer hayvanlar da: kediler, atlar, koca kırmızı ibikli horozlar, vs.

Böyle bir çevrede kedi ve horozlar bizi fazla şaşırtmıyor ama aslan...

Vadi oldukça garip bir atmosfer. Neden aslan? Verdi'nin, Nil'in Po Nehri olduğu *Aida*'sındakiyle aynı şey. Po Vadisi'nde de aslanları hayal edebiliyorum.

Karakterlerinize verdiğiniz isimler, mesela Athos Magnani, Drafia tamamen kurgusal isimler değil.

Kurgunun her zaman gerçeğin bir taklidi olduğundan yola çıkarsak kurgusallar. Gerçekte Drafia, Athos Magnani'nin üç arkadaşından birinin, gözünde tik olanın karısının adı... bu yüzden ben de Alida Valli'nin adını bu kadından çaldım, ama Magnani bu bölgede zaten yaygın olan bir isimdir.

Athos bize babaların karşı çıkılması gereken kutsallığını düşündürüyor... Drafia'yı da 'dreifach'la (üç kat) ilişkilendiriyor ve böylelikle sayılarla sembolik bir bağlantı kuruyoruz.

Bana öyle geliyor ki doğru yolda olsanız bile orada bir şeyi atlıyorsunuz. Film, elbette babalar ve annelerle ilgili bir film. Bu isimleri bilinçsizce seçtiğim konusunda büyük ihtimalle haklısınız. Her ne olursa olsun filmde Alida Valli, neden adının Drafia olduğunu açıklıyor: Babası bir Dreyfuss hayranıydı ve bu yüzden kızına Drafia adını koydu.



Örümceğin Stratejisi'nde (1970) Giulio Brogi'yle Alida Valli.

Tara kasıtsız.

Evet, Tara belki kasıtsız ama unutulmamalıdır ki Tara, Scarlet O'Hara'nın, "Yarın başka bir gün olacak," dedikten sonra döndüğü ilk yerdir. Tara, aslında *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin vadedilmiş toprağıdır. Küçük bir şaka, ama Tara'nın köydeki isimlerle, Suzzara, Luzzara gibi isimlerle açık bir ses uyumu da var.

Kendisini bir başkasında gören ikize olan ilginin, burada önemli bir yeri varmış gibi görünüyor: oğul Athos babasında, annesinde (ve tam tersi), üvey annesinde, çocukta, hainde, kahramanda ikizini görüyor.

Bilmiyorum. Bence bu genel olarak sır çözmenin -baba mitinin tabii ki ve farklı zamanlarda bir de anne mitinin- zorluklarıyla ilgili bir film. Baba figürünün hâlâ bir mit olduğu an, oğlanın baba figürünü küçümsediği ve babasının mezarına hakaret ettiği an ve hemen ardından gerçeği ortaya çıkardığı an her şey muallakta kalıyor. Demek istediğim, babasının bir hain olduğunu keşfediyor, ancak hâlâ daha ba-

basının ihanetinin ne kadarının planlanmış olaylar silsilesinin bir parçası olduğunu bilmiyor. Davaya büyük bir kahraman kazandıran bu hainlik, tam da bu yüzden, son tahlilde faşizme direnişe olumlu bir katkı sağlıyor. Karşılaştığı bütün karakterlerle kendini özdeşleştirmesi bana çok tanıdık gelen tinsel bir tepki. Yani, ben de sık sık bir filmdeki bütün karakterlerle kendimi özdeşleştirmeye çalışırım.

Örümceğin Stratejisi *tamamen şimdiki zamanla ilgili bir film ama geriye dönüşler geçmişin şimdiki zamanında geçiyor.*

Geçmiş, belki de sadece bir mazeret bulmak için seçilmiş bir araçtır, şeyler hakkında konuşmak amacıyla onları biraz uzaklaştırmak gibi bir şey. Ancak yine de 'tarihsel' film diye bir şey yoktur, çünkü bu filmler her zaman şimdiki zamandadırlar. 1938 ve 1943 yılları arasında geçen hikâyeyi anlatmasına rağmen *Konformist* bile şimdiki zamanla ilgili bir filmdir. *Örümceğin Stratejisi*'ndeki geriye dönüşler, geriye dönüş değil, neler olup bittiğinin bir temsilidir. Athos Magnani dışındaki karakterlerin hiçbiri, geriye dönüşlerde gençleşmezler; filmin şimdiki zamanındaki halleriyle aynıdırlar. Bunu, kronolojinin geleneksel kavramlarını sarsmak için özellikle yaptım.

Ama dönem kostümleriyle ilgili araştırma tamı tamına doğru görünüyor.

Evet, kostümler için bu doğru. Straub'un *Othon*'undaki kostümleri birebirdir, ama *Othon* şimdiki zamanla ilgili bir filmdir. Eski Roma'yla ilgili değildir. Kostümler bir adettir. *Örümceğin Stratejisi*'nde Maria Paola Maino kostümlerden, özellikle de Alida Valli'nin ve büyükbabama ait olan, benim daha önce bulmuş olduğum bir çift ayakkabıyı giyen kahramanın kostümlerinden sorumluydu.

Alida Valli'nin saç şekli sanki fazla mükemmel gibiydi.

Gerçek hayatta da saçı öyledir. Ayrıca ben ondaki cadıvari doğanın herhangi bir dışsal yolla değil, tamamen içsel bir şekilde, ani çıkışlarında, davranış değişikliklerinde kalmasını istedim, mesela odalarında sirkten kaçan aslanı gördüğünde baba Athos'un gösterdiği korkaklığı

anımsadığı anda. Çimenlikte numaradan bayılır ve sonra ayağa kalkar, güldüğü için adama kızar. Oradan derhal ayrılır; adam onu takip eder, o soğuk bir şekilde yürümeye devam eder. Sonra büyülü kale diyebileceğimiz bahçesine geldiğini görürüz, bu malikânenin hanımefendisi ve cadısı odur. O anda tavırları tamamen değişir, ayakkabılarını havaya fırlatır, dans eder ve oyunlar oynar. Ardından adamı terasa doğru iteklediği sırada yine değişmiştir: "Git, git," diye bağırır ve onu dışarı atar.

Benim açımdan bu film, psikanalizimin ilk üç ya da dört ayına paralel bir filmdir. Geçen Şubat'ta iç gözlemsel bir analize başladım ve film Temmuz ayında yapıldı, bu yüzden kişisel hayatımda bu olay gerçekleşmemiş olsaydı aynı şekilde yapabileceğim bir film değildir. Ve beni en fazla etkileyen şey, senaryoyu yazdığım sırada araya kattığım psikanalitik öğelerin hepsinin gayet bilincinde olmamdır, elbette birçoğu yansıtmalı ve çok dolaylıydı. Demek istediğim, psikanaliz senaryodaki fikirlerin birçoğunun ortaya çıkmasına yardım etti; sonradan sette özbilincim tamamıyla yok oldu çünkü film jestlere dayanan ve hatta irrasyonel bir dildir, ben de sonunda bütün o şeyleri unutmuştum. Hepsini unuttum, çünkü filmin oyuncuları, bazı arkadaşlar ve babamın bazı arkadaşları için bir gösterim yapmak üzere elimde filmin bir kopyasıyla yirmi gün öncesine kadar Parma'daydım. Filmi izlerken bir noktayı fark ettim -belki sadece benim gördüğüm bir şeydi ama bence filmde kendiliğinden mevcuttu-, ebeveynlerimizle olan ilişkilerimizdeki sorunlar.

Daha önce de başka bir bağlamda Örümceğin Stratejisi*'nden psikanalitik bir yolculuk olarak söz etmiştiniz.*

Evet ama o daha çok teorik anlamdaydı. Onu rasyonel bir şekilde düşünerek söyledim, oysa gerçekten hissettiğim bu değildi. Öte yandan, şimdi bu fikri doğrulamış oldum. Bu hissi bir kez daha yaşadım, keza bu son gösterim oldukça tılsımlıydı -Parma'da bir Pazar sabahıydı-, salonda çocukluğumdan tanıdığım yirmi-otuz kadar yüzle biraz pazar sabahı telaşı vardı sanki. O insanları yıllardır görmemiştim, bu yüzden çocukluğumdaki duyguları yeniden yaşıyor gibiydim. Çok derinlerde bir yerlerde, babamın arkadaşlarının önünde tek başıma bir şeyler başardığımı göstermek için oraya gittiğimi fark ettim.

Bu film sizi çok mutlu etmişe benziyor.

Evet, hem de çok, çünkü -muhtemelen daha önce de söylediğim gibi- *Örümceğin Stratejisi* hiçbir endişe taşımadan, yani hiçbir endişe belirtisi olmaksızın yapılmış bir filmdi. Bence oldukça acıklı bir film ve yer yer oldukça trajik; benim açımdan Athos Magnani figürü yeterince trajik, ama film bir bütün olarak çok dingin. Filmi yaptığım o iki ay, hiçbir biçimsel kaygı olmaksızın geçen çok dingin, çok sakin iki aydı.

Bu film, belki bir dereceye kadar, sizin gözünüzde bir tür psikoterapi anlamına geliyordu.

Buna kesinlikle evet derim. Terapi seanslarının dışarıda da devam etmesi gibiydi sanki. Ama psikanalize girmeseydim asla gerçekleşmeyecekti; hayır, bence analiz deneyiminin yerini hiçbir şey tutamaz. Hiçbir şeye benzemiyor. Belki yaratıcı güç, bazı büyük nevroz deryalarının ötesine kolaylıkla geçmenize izin verir ama analiz çok daha kesin bir etki. Psikanalizden çıkınca insanların durmadan çalıştığı bilinen bir durum, çünkü başka türlü ifadesini bulamayacak olan libidolarını işlerine kanalize edebiliyorlar. Ancak bütün bunlar öyle bilinçsiz bir seviyede yaşanıyor ki 'iş' demek yerine buna bir çığlık, jest ya da... arabanın gaz pedalına basılı duran bir ayak diyebiliriz.

Örümceğin Stratejisi, *izleyiciye keyif veren bir film.*

Çünkü her şey paralel raylarda yapıldı: şaryo çekimler hep yan yana, dolayısıyla hiçbir zaman ağır şoklar yaşanmıyor. Fazla uzağa gidemiyorsunuz hiç; yaptığınız işten hep belli bir mesafede duruyorsunuz. Her şey çoğu zaman ardı ardına takip ediliyor. Derinlerde bir yerde film tam olarak bir trendeymişsiniz gibi tasarlandı, her istasyonda duran yerel bir banliyö trenindeymişsiniz gibi. Evet, filmin tarzı, yolcu köy trenlerinin tarzını andırıyor.

Tren istasyonundaki son sahne, geri dönüşü olmayan bir şeylere doğru sürükleniyor ve bir imkânsızlık hissi veriyor.

Terk etmenin imkânsızlığı. Tren gecikir, hoparlörden bir ses trenin daha da gecikeceğini bildirir ve sonra bir gürültü duyarsınız, ama bu yalnızca hiç durmadan geçip giden bir çete arabasındaki üç

işçinin sesidir. İlk başta otlar fazla büyümemiştir ancak hayat devam ederken -ve burada ironik olmadan edemiyorum- romanda roman, tren rayındaysa tren rayı vardır. Bu, tren yolunda yaptığımız bir şaryo çekimdir; bu yüzden şaryo çekim, filme baştan sonra hakim olan otların altında gözden yiten rayları gösterdiği için kendiliğinden gelişir. Bu da büyük ihtimalle kim bilir ne kadar zaman boyunca buradan başka bir trenin geçmeyeceği anlamına gelir.

Oradan geçmekte olan bu işçileri, geçip giden hayatın bir sembolü olarak gördük; orada güneşin altında kollarını bir aşağı bir yukarı sallayıp duruyorlardı.

Onları oradan geçerken gördüm ve bu sahneyi çekebilelim diye geri gelmelerini sağladım. Oldukça endişeliydiler çünkü bir trenin gelmek üzere olduğunu biliyorlardı. Ama bu hareketi gerçekten sevdim: Suda kürek çekmek yerine kuru toprakta kürek çekmeye benziyordu. Dolayısıyla bana bir tür uyarıcı imge gibi geldi. Onu bir çete arabasından çok bir sal biçiminde algıladım ve benim için bir şekilde, asla gelmeyecek olan bir trenin uyarıcı bir imgesi gibi göründü.

Yani hiç gelmeyecek olan bir trene binemezsiniz, tıpkı çocukluk düşlerinin çekip gitmesine izin veremeyeceğiniz gibi.

İşte farkına vardığı nokta tam olarak burası; her zaman olduğu gibi orada öylece hareketsiz duran kasabaya bakar ve o anda bir kere adım attığınız ölüler diyarından ayrılmanın güç olabileceğini fark eder. Bu, son derece hoş bir korkudur –psikanalizin ilk seanslarında, bir ya da iki ayın sonunda ergenlik ilişkilerinizin temeline ulaşmaya başladığınızda ve hatta ergenlik öncesinde, çocukken, anne-babanızla aranızdaki ilişkilerin özüne indiğinizde hissettiğiniz dehşettir bu, çok belirsiz ve korkunç bir yere girdiğinizi hissedersiniz ama yine de tekrar çıkıp çıkmayacağınızı bilmeden yola devam edersiniz.

Oğul Athos Magnani'nin yolculuğunun, tıpkı şaryo çekimlerin paralelliği gibi, benim kişisel psikanalitik deneyimimin güzergâhına da paralel olduğunu söylememin sebebi bu. Elbette bütün bunları şimdi görebiliriz ve filmi çekmeye başlamadan önce bunları düşündüm ama aynı şey değil... Demek istediğim buna psikanalitik bir

film demeyi kesinlikle reddediyorum, psikanalitik bir film yapmak imkânsızdır, çünkü psikanaliz psikanalizdir ve film de filmdir. Ben psikanalitik bir film yapmakla ilgilenmiyorum bile.

Ama şunu da belirtmem gerekir ki bütün bu gözlemleri eğlenceli olduğu için yaparız, fakat aslında bu gözlemlerimiz aşırı derecede saklıdır, gömülüdür, asla bilinç seviyesinde değildirler. Analizdeki önemli nokta bu yola girmiş olmak ve bunu da fark etmektir. Analizdeki temel mesele, kişinin bilinci ya da anlayışı değildir; analizdeki temel mesele anlayışınıza bağlanmış olan histir. Psikanaliz, onu hiç yapmamış biri için, kendisiyle ilgili şeyleri anlamasına yardım eden bir disiplin türüdür. Ama aslında bununla hiçbir ilgisi yoktur: Esasında kendinizle ilgili şeyleri, onları yeniden yaşayarak anlamanıza yardım eder. Seanslar sırasında konuşan bilinçaltınızdır; en önemli seanslar sırasında bilinçaltı kendini ifade eder. Rasyonel anlayışın bir faydası olmaz; bu sizi hiçbir şeyin ötesine götürmez.

Partner'i *yaptıktan sonra analize başlamak istediniz, değil mi?*

Evet, *Partner*'in hemen ardından değil ama filmi yaptıktan sonraki dönemde. *Partner*, hayatımın o dönemindeki anlardan, şizoid öğelerden biri. Belirli bir noktada daha iyi anlamaya ve kendi içimi daha iyi bir şekilde görmeye ihtiyaç duydum.

"La Cavallina storna" (Doru Atı) şiirinin filmin içeriğiyle olan benzerliğini göz önüne alarak filmde çocuğa Pascoli okutmayı seçtiniz... Leopardi'den bir alıntı bulunmasının sebebi de mi bu?

Hayır. Pascoli'yi kullandım, çünkü onun şiirleri benim çocukluğumun bir parçasıydı, o çocukken okumayı sevdiğim şairlerden biridir ve sizin de belirttiğiniz üzere burada çocukla bir özdeşleşme söz konusudur. Pascoli küçük çocuklarla özdeşleşmeyi çok iyi bilen bir şairdir... Sonra filmde oynayan çocuk özellikle bu şiiri ezberlemiş bulundu. Leopardi'ye gelince, ben Leopardi'nin *"La donzelletta vien dalla campagna/In sul calar del sole..."* diyen çocuğun aksanıyla bozulan duruluğunu gerçekten seviyorum.

Bence okulda çocukların şiir ezberlemesi gerçekten çok iyi bir şey. Aslında çocukken bunun aptal işi olduğunu sanırdım. Bizi birer

papağana dönüştürmek istediklerini düşündüğümden böyle bir uygulamaya tamamen karşıydım: Bize şiirin ne olduğunu hiçbir zaman açıklamadılar ve bizden sadece onu aklımıza kazımamızı, makine gibi tekrarlamamızı istediler. Bu yüzden, şiirleri ezberlememi isteyen öğretmenlerle müthiş büyük kavgalar ettim. Tabii şimdi bu tavrımdan dolayı utanıyorum. Belirli bir noktada her şeyi bırakan ve *The Aeneid*'den bir düzine dizeyi okuyan roman karakterlerine imreniyorum. Şiirleri ezberden okuyabilmek muhteşem bir beceri. Yine de belki bunu yapmak için biraz gösteriş meraklısı olmanız gerekebilir.

Filmin nihai versiyonu için oğul Athos'un son konuşması sırasındaki farklı türdeki montajın sebebi neydi?

Aslında çok basit: İlk montajdan memnun kalmamıştım; bir de altı ayın ardından filmin üzerinden bir kez daha geçme ihtiyacı hissediyordum. Sonuçta, üzerinden geçerek bir şey yapmak istedim, sadece yeniden mikslemeyi değil, üzerinde biraz çalışmayı da istedim, böylelikle son konuşmaya daha önce gördüğümüz her şeyden sahneler ekleyecektim. Ancak bunu yaparken kendime şöyle dedim: 'Şuna bak, filmin fragmanı gibi görünüyor!' Nihayetinde sonuç biraz didaktik olsa da bunun kadar üstü kapalı ya da hiçbir şekilde bunun kadar gizemli bir film görmeye alışık olmayan televizyon izleyicisine cömert bir harekette bulunduğumu düşündüm. Yine de bana öyle geliyor ki yeni final, insanların temeldeki sorunu, yani kahraman ve hain sorununu anlamalarına yardım ediyor.

Başta, konuşmasını yapan oğul Athos'un yakın çekimi vardı ve hepsi buydu, ama biraz umut kırıcıydı. Umut kırıcıydı çünkü fazlasıyla minör gam hissi veriyordu. Sonun minör gamda olduğu ve son sahnenin tren istasyonunun çimenlerinde söndüğü göz önüne alındığında ortaya bir oran sorunu da çıkıyordu. Tonalite açısından o eklentiler sahnenin monotonluğunu biraz kırıyor gibiydi. Filmi gören insanların çoğu bunu fazla didaktik buldular. Bana gelince, didaktikse, insanların anlamasına yardım ediyorsa böylesi çok daha iyidir derim.

Luigi Tenco'nun "Quando" (Ne Zaman) şarkısını son sahneden neden çıkardınız?

Şarkının telifi çok pahalı olduğundan onun yerine Mina'nın *Konformist* için yazmış olduğu ve benim o filmde kullanamadığım bir şarkısını koyduk. Moviolada montaj yaparken her zaman yanımda kayıtları da getiririm ve filmde nasıl durduğuna bakarız. "When" gerçekten çok iyi dururdu. Yazık oldu!

Burada işler, hiçbir zaman istediğim şekilde birleştirmeyi başaramadığım (belki bu tam da, *Partner*'i çekerken gerçekten kendim olmamamdan kaynaklanıyordur) şeylerle dolu olan *Partner*'de olduğu gibi değil. *Konformist* hakkında ne düşüneceğinizi çok merak ediyorum. En kısa zamanda onu size göstermeye niyetliyim çünkü o çok farklı. *Örümceğin Stratejisi*'nde bir tür mutluluk var; tamamen kapalı bir dünya. Ama hazdan tamamen arınmış, korkunç, hatta vahşi bir film olan *Konformist* hakkında neler düşüneceğinizi öğrenmeye can atıyorum.

Örümceğin Stratejisi'*nde montaj, temelde koordinasyon ve ilişkilendirme işlevini üstlenmiş gibi görünüyor, sanki nesnelerin döngüsellikle*rini *vurgulamak istermiş gibi, ki siz her ne kadar özellikle buna odaklanmadığınızı belirtseniz de bu son derece Borgesvari bir durum... Bunun yanında örneğin* Partner'*de, montajlama çok basit, sanki her sahnenin bir özerkliği var.*

Kesinlikle, çünkü *Partner* bir nevroz döneminde yapıldı. O sıralarda birinin zulmü sevmesi gibi –bende de 'her sahne için tek çekim' kompleksi vardı, ama tıpkı bir nevroz gibi montaj da bir bakıma yok oldu ve özerk olduğunu düşündüğüm, serbest bir şekilde birbirlerinin yerine geçebilecek, değiştirilebilecek ya da birleştirilebilecek bir çekimler dizisine dönüştü. Bunun aksine *Konformist* sıkı sıkıya kurgulanmış bir film; içindeki sahne sayısı çok fazla. Bir tane 5 dakikalık bir sahne var ki neredeyse 200 çekimden oluşuyor.

Örümceğin Stratejisi'*ne geri dönecek olursak, denizci Tara'yı terk ettiğinde film somutluktan ve düşsel bir gerçekliğin inanılabilir görüntüsünden çıkıp, yavaş yavaş katıksız fantezinin hakim olduğu bir görüntüye doğru hareket ediyormuş izlenimi doğuruyor.*

Film boyunca kasabada gördüğümüz fantezilerin aynıları onlar aslında. Kasabada yaşlı adamlar yaşıyor, sokaklarda opera dinleyen yaşlı adamlar var ve vagon sahnesi sanki bir vampir filminden fırlamış gibi; bütün o yaşlı adamlar, renkli parşömen kâğıdı gibi yüzleri olan vampirleri andırıyorlar.

Diğer taraftan, ve sorun da bu ya, doğruca babanın *Rigoletto* temsili sırasında öldürüldüğü locaya giriyoruz. Oğlu, babasının kendisinden önce tiyatroya gitmek üzere yürüdüğü sokaklarda yürüyor; yaşlı adamlarla konuşuyor, yani her şey aslında oldukça gerçekçi. Başka bir görüşe göre, müzikal büyü eşliğinde Rigoletto müziğiyle opera salonuna bu geri dönüş, sanki onu buraya geri getiren sihirli bir flüttür; sokaklardaki insanlarda hayaletlerdeki tutarsızlık vardır. Benim bakış açıma göre, onlar son derece gerçek insanlar olsalar da, bu noktada ben ve karakter arasında bir ayrım var, çünkü ben onları gerçek olarak görüyorum, oysa karakter o kadar aciz bir şekilde buradaki mizansenin insafına kalmıştır ki gerçeklikle hiçbir bağlantısı kalmaz. Bu noktada bilinçaltı bir sezgiyle kabarmaya başlıyor – gerçeğin sezgisiyle. Demek istediğim şu ki, gerçek tam da buradaki teatral mizansendir. İstasyondan tiyatroya doğru yürüyüş, bu mizansenin başlangıcıdır.

Gerçeğin keşfi, Tara sakinleri için bir tür özgürleşmeyle aynı zamana denk geliyormuş gibi görünüyor.

Ayrıca, bir boşalma fonksiyonu olan Verdi müziğiyle. *Rigoletto*'yu kullandım, çünkü burası Rigoletto'nun toprağı. Rigoletto bariton, Gilda soprano, Mantova Dükü tenor ve hikâye Mantova'da geçiyor. Aynı şekilde filmi Mantova eyaletinde çektim. Bu, gerçekten de tamamen bölgeye ait bir müziktir.

Örümceğin Stratejisi *RAI (İtalyan Televizyonu) ile ortak yapıldı: Devlet televizyonu şu sıralar ne gibi imkânlar sunuyor? Onlarla ilişkileriniz nasıldı ve film nasıl dağıtıldı?*

Senaryo kabul edildiğinde, ki hemen ilk versiyonuyla kabul edilmişti, RAI prodüksiyona hiç müdahale etmedi. O yüzden onların bugüne kadar çalıştığım en iyi yapımcı olduklarını söylemem gerekir.

Ekonomik anlamda var olup da fiziksel olarak ortada görünmeyen bir yapımcı, tam anlamıyla özgürlük demektir.

Dağıtıma gelince, İtalya'da televizyonla sınırlı kalacak. İtalya dışında neler olup biteceği filmi satın alana bağlı. Büyük ihtimalle başka bir televizyon şirketi alacak; zaten başka ülkelerde satılmış durumda. Filmin formatına (1.33) saygı gösteren tek araç televizyondur, çünkü bu televizyon ekranı için mükemmel formattır. İtalya'da yine de siyah beyaz gösterilecek ama belki de böylesi daha iyi. Renkler çok güzel, bu yüzden filmin siyah beyaz halinin nasıl olacağını görmeyi isterim.

Soundtrack konusunda çok kötü bir sorun var, öyle ki *Cinema e Film*'de ya da *Filmcritica*'da ya da Straub filmlerinde yaptıkları biçimde birkaç küçük değişiklikle düzeltmeye çalışmak yeterli olmayacak. En güzeli filmlerinizi doğrudan ses kaydıyla yapmanız, yani doğrudan sesle birlikte hazırlamanız. Bugünkü sinema prodüksiyon yöntemleri beni gerçekten çok yıldırdı; savaşmam gerekiyorsa bunun doğrudan ses kaydıyla ilgili olmayacağı açık. Öncelikli olarak verilmesi gereken başka birçok mücadele var. Yani, filmin başlıca parçalarından biri olmasına rağmen soundtrack için savaşmayı tercih etmem.

KONFORMİST: GERÇEĞİN TAM TERSİ OLDUĞUNU BİLMEK

Marilyn Goldin, 1972*



Konformist bir anlatı filmi, fakat siz burada fantezi ile gerçekliği harmanlıyor, şüpheden gerçeküstücülüğe, oradan da siyasete geçiyorsunuz. Sanki her zaman formu sarsıyor ve sonra da yeniden ona hakim oluyormuşsunuz gibi.

Bunun sebebi çekimler sırasında kendime tanıdığım özgürlüktür. İnsan filmi sadece belli bir yerde, belli bir ışıkla, o andaki dekor içinde, birinin önünde duran kamerayla keşfeder ve yapar. Senaryoda film çok daha az değişkendir; tek bir renkten biraz daha fazlasıdır. Fakat çekim sırasında işin büyük kısmı... Bana göre oyuncular çok önemlidir: Karakterleri yapan onlardır ve senaryodaki karakterler gerçeğin önünde yok olurlar. Bu yüzden işin büyük bölümü oyuncularla yakın ilişkilerime bağlıdır. Eğer oyuncu gece uyumamışsa sahne belirli bir yöne doğ-

*) *Sight and Sound*, Cilt 40/No: 2, Ilkbahar 1972.



Marcello'yu oynayan Trintignant, *Konformist*'in (1970) bir sahnesinde.

ru kayacaktır; çok sarhoş olmuşsa başka bir şey çıkar ortaya, yani sınırsız sayıda şekle bürünebilir. Bu değişiklik de benim çekim sırasındaki özgürlüğümün bir parçasıdır. Bir özellik hoşuma gidiyorsa, geri kalan herkese ters gelse bile onu mutlaka uygularım. Sonunda gerçekten iyi olup olmadığını görürsünüz. Eğer son tahlilde bütünün içine giremeyiş, küçük orkestraya uyum sağlayamamışsa iyi olmamış demektir.

Oyuncuların otuzlu yılların yıldızlarına öykündükleri anlar var – örneğin Dominique Sanda'nın başparmakları bol pantolonunun ceplerinde olduğu halde ağzında bir sigarayla kapıya yaslanması klasik Dietrich... Ya da Sandrelli'nin Amerikan müziği eşliğinde dans ettiği sahne...

Oyuncuları yönetmek demek her şeyden önce insanları sevmek demektir, insanların yaptığı belirli şeyleri sevmek demektir. Sanda'ya baktım ve onu o şekilde hayal ettim, denedik ve oldu, çünkü bizim aradığımız onda zaten vardı. Bu gerçekten de keşfetmek ve oyuncuların gerçekte oldukları şeyi dışarı çıkarmaktan başka hiçbir şey değil. Karakterler bunun üzerine oturtulmalı –oyuncuların kendilerinde var olan şeye. Onlardan asla var olmayan bir şeyi yorumlamalarını istemem; diyalog haricinde, ama bu bile pek çok kere değişir. Oyuncuları tıpkı bir röportajı çeken TV kameramanı gibi izlediğimi söyleyebilirsiniz; ancak sonuç televizyondan çok farklı olur.

Bu, beklenmedik bir şey çünkü film çok sık bir şekilde 'oynanmış'; kesinlikle cinéma vérité *gibi değil. Örneğin Trintignant kesinlikle bir gösteri yapıyormuş gibi.*

Ama o *oynuyor*. Bence yine de Trintignant *o* kişi, bu onun kendisi olduğu ilk film. Eğer bunu okursa küplere biner. Ancak ben Trintignant'ı seçtim, çünkü onu düşündüğümde aklıma hemen iki sıfat geliyor: etkileyici ve tehditkâr. Ve bunlar karakterin özellikleri. Çıkış noktası gerçeklik, sonra oyuncu bunun üstüne çıkıyor. Çünkü hareket eden ve kendisi de bir oyuncu olan, diğerlerinin tepki vermesini sağlayan bir kamera var. Kamera da Trintignant gibi bir karakter, canlı bir varlık, bir kayıt makinesi değil.

İtalya'da Verdi'nin besteci olduğu kadar bir devrimci olduğu, üstelik artık kültürel bir enstitü olduğu gayet iyi biliniyor. Örümceğin Stratejisi*'nde onun müziğine olduğu kadar siyasetine de gönderme yapmak gibi bir amacınız var mıydı?*

Hayır. Benim açımdan en büyük mesele, bunun bölgesel, oradaki zanaatı yansıtan bir film olmasıydı. Bölgede bulunan birçok öğeyi kullandım ve oranın müziği olarak Verdi de bunlardan biriydi. Elbette Verdi'nin siyasal önemi var ama bu beni daha az ilgilendiriyordu. Bir de Verdi benim gözümde -ve dolayısıyla Athos Magnani'nin oğlu için- mitsel bir boyut taşıyor ve bu da, babanın mitsel önemine çok uyuyor. Mitsel bir kişilik için mitsel bir müzik.

İki filmdeki renk kullanımınız birbirinden çok farklı. Örümceğin Stratejisi*'nde çok güzel, hemen hemen lirik.* Konformist*'te sanki rengi neredeyse zalimce kullanıyor gibisiniz –örneğin, filmin jeneriğindeki sert neon kırmızısı gibi çirkin renkler.*

Bunun teknik bir açıklaması var. *Örümceğin Stratejisi*'nde çok az ışık kullandık, oysa *Konformist* 1930'ların stüdyo filmi tarzında ışıklandırıldı; setteyken bile pek çok ışık ve ışık efektleri vardı, o kırmızı gibi ya da Sandrelli'nin dairesindeki güneş ışıkları gibi, ya da profesörün Mağara Miti'ni anlattığı sıradaki siyahlar gibi.

Öyle bile olsa aradığınız şey... mesela Trintignant'ın dans okuluna gittiği ve Sanda'yı perdelerin arkasındaki soyunma odasına götürdüğü sahne. Oradaki ışık ürkütücü bir tür mavi-yeşil ve Sanda'yı çirkin gösteriyor. Soyunduğunda erotik görünmüyor, çünkü duygusal tonu renk sağlıyor.

O, filmi belirli anlarda, dans okulunun içi gibi, az ya da çok empresyonist, diğer anlarda da, soyunma odası gibi, az ya da çok ekspresyonist kılmak için bilerek yapıldı. Orada gerçekliği sarsmaya, modern olmayan bir görüntü tarzı oluşturmaya yönelik bir çaba vardı. Soyunduğunda mezbahaya gidiyor; bu yüzden o ışığı kullandım. Aslında *Örümceğin Stratejisi*'nde renkler gibi tonlar da çok daha fazla şiddetlidir. Ancak orada başka bir perspektifte kullanıldılar.

Konformist'in ışıklandırması çok Sternbergvari.

Evet, çok. Çünkü *Örümceğin Stratejisi*'nde hayattan daha fazla etkilenirken, *Konformist*'te daha çok filmlerden etkilenmiştim. Çıkış noktamın sinema olduğu söylenebilir ve sevdiğim sinema Sternberg, Ophüls ve Welles'dir.

Bir sahnede ışığın sürekli hareketi ve kontrastı üzerine çalışmanızla ilgili neler söyleyeceksiniz? Örneğin körler balosu hemen hemen tamamen karanlıkta başlıyor: sonra birdenbire aydınlanıyor ama kendileri karanlıkta kalan kör insanların üzerine doğru aydınlanıyor; bir sekans boyunca ışık sürekli olarak değişiyor ve bu değişim çoğu zaman radikal oluyor.

Biliyorsunuz, bu benim ışığı baştan sona, profesyonel, eski, klasik usulde kontrol ettiğim ilk film. Genç yönetmenlerin birçoğu ışığı ucuz ya da değersiz bir şeymiş gibi reddeder; ama ışıkla neler yapılabileceğini bu filmde gerçekten anladım. Psikolojiye, hikâyeye, filmin bütün diline destek veren inanılmaz efektler yakalayabilirsiniz. Sandrelli ve Marcello'nun birbirlerini ilk kez gördükleri anda ışığı kıran pancurlu pencereler, aralarından geçen ışınlar var. Evin atmosferini oluşturmada çok yardımcı oluyor.

Devrimden Önce'den sonra konu olarak burjuvadan vazgeçmiş gibiydiniz. Şimdi iki burjuva kahramanla bu meseleye yeniden el atıyorusunuz...

Evet. Bir tanesi kaçmıyor...

İkisi de faşist geçmişleriyle boğuşuyor. Babanın günahlarının oğlunda ortaya çıkması sizin eserlerinizde önemli bir konu gibi görünüyor... Fabrizio, sonra Athos Magnani'nin oğulları ve Marcello.

Evet, Fabrizio... doğru. Benim babam anti-faşistti ama doğrusu şu ki ben bütün burjuvazinin babamda somutlandığı kanısındayım. Faşizm de küçük burjuvazi tarafından icat edildi. Bir de geçmiş hakkında iki film yapmış olduğum, şimdiyle ilgili film yapma noktasına gelmemiş olduğum gerçeği var. Ya da şöyle diyelim: Bunlar, geçmişten söz ederek şimdiye ulaşan iki filmdir... Bunun da ötesinde, *Konformist* benimle ve Godard'la ilgili bir filmdir. Profesör'e Godard'ın telefon numarasını ve adresini şaka olsun diye vermiştim ama sonradan kendime şöyle dedim: "Pekâlâ, belki bütün bunların bir anlamı vardır... Ben Marcello'yum ve faşist filmler yaparım, devrimci olan, devrimci filmler yapan ve benim hocam olan Godard'ı öldürmek istiyorum..."

Konformist'i *Hollywood desteğiyle, yani 'Amerikan İmparatorluğu'ndan gelen parayla yaptığınız için, Godard'ın şimdilerde reddettiği anlamda vicdanen biraz suçluluk duyuyor musunuz?*

Hayır, kesinlikle hayır, o anlamda değil. Sinemayı inkâr etme konusunda çok rahat değilim, çünkü bu çözmesi o kadar zor bir şey ki. Jean-Luc'un yolu *ona ait* bir yol ve bu önemli, ama ben tek yolun bu olduğuna ya da herkesin bu yolu izlemesi gerektiğine inanmıyorum. Bence o bu yolu seçti çünkü artık bir lider olmak istemiyordu. Yalnız bırakıldığını düşünüyordu.

Konformist'*te, tıpkı* Devrimden Önce'*deki gibi siyaset ile cinsellik arasında bir ilişki göze çarpıyor. Son tahlilde Fabrizio'nun yegane devrimci hareketi, teyzesiyle yatmak. Ve Gina onu terk ettiğinde o da komünist partiden ayrılıyor. Yani, devrimi duygusal bir seviyede yaşıyor. Marcello'nun siyaseti de aynı kaynaktan türüyormuş gibi görünüyor. Romandaki ana izleği değiştirdiniz mi?*

Evet, kitapta konformistin hikâyesi bir trajedi ve Yunan trajedilerinde olduğu gibi her şey Kader'le ilintili. Ben burada kitaptaki Yazgı yerine Marcello'nun bilinçaltını -psikanalitik bir açıklama olarak- koydum. Yine aynı sebeple hikâyenin sonunu değiştirdim; romanda Marcello'yla karısı öldürülüyor ve bu Tanrı'nın adaleti olarak gösteriliyor. Marcello gerçekten de çok karmaşık bir karakter; güçlü, şiddetli konformizm karşıtlığı nedeniyle uyum sağlama arayışında. Gerçek bir konformist değişmeyi kesinlikle istemeyen biridir: Uyum sağlama isteği aslında gerçeğin tam tersi olduğunu söylemek demektir. Ama romanda sıradışı olan şey Marcello karakteriyle ilgili sezgidir: Ucubeliğinin trajik boyutları vardır. Yazgı'yı Bilinçaltı'na dönüştürmek elbette cinsellik ile siyaset arasındaki uyumu da etkiliyor.

İkisi arasında nasıl bir bağlantı olduğunu düşünüyorsunuz?

1968 Mayıs olaylarının bende bıraktığı en önemli iz, devrimin fakirlere değil, kendime yardım etmesini istediğimi keşfetmek oldu. Ben dünyanın benim için değişmesini istedim. Siyasal devrimin içindeki bireysel düzeyi keşfettim. Ve bu, *Örümceğin Stratejisi*'nde Sartre'ın sözlerini tekrarladığım sırada da kendi nezdimde doğruluğunu korumaya devam etti: "Bir insan bütün insanların hamurundan yapılır. Hepsine eşittir ve hepsi de ona eşittir." Eminim bazı genç Batılı Maocular *Konformist* için beni kınayacaklardır, çünkü bakması güzel, çünkü seks gibi kirli şeyleri siyaset gibi saf bir şeyle karıştırıyorum. Ama bence bu Katolik, ahlâkçı mantık yürütme biçimidir. İtalya'daki genç Maocuların en büyük aptallığının 'İnsanlara hizmet edin' sloganı olduğunu düşünüyorum. Benim sloganım 'Kendine Hizmet Et'tir, çünkü sadece kendime hizmet ederek insanlara hizmet edebilirim – yani onlara hizmet etmek amacıyla değil, onların bir parçası olmak amacıyla.

Sandrelli'nin canlandırdığı karaktere gelelim. Film boyunca ona gülünç bir şekilde davranılıyor, ama kocasının suçundan bahsederken birdenbire çok tehditkâr bir hal alıyor; sakin bir suikastçıya dönüşüyor.

Evet, çünkü filmde sunduğum dünyada hiç kimse kurtarılmıyor. Bir Hollywood karakteriyle İtalyalı bir küçük burjuva karışımı olan

çok çekici ve aptal Sandrelli bile. O da burjuva faşizminin bu zalim dünyasının bir parçası. O da bu hale geliyor, çünkü ben kimsenin kendisini kurtarmasını istemiyorum. Zaten kimse de bunu yapmıyor. Profesör ve karısı bile. Mesela ben Resnais'in İspanyol İç Savaşı'na katılmış yaşlı savaşçısıyla yaptığı gibi profesörle bir kahraman portresi çizmek istemedim. Bana göre profesör ve karısı burjuva faşizminin madalyonunun öteki yüzüydü; ona ahlâki olarak çökmüş bir zincirle bağlıydılar. Sevimliler, barikatların doğru tarafındalar ama yine de burjuvalar ve de kurtarılmıyorlar.

Tamamen aydınlatmadığınız tek ilişkinin Anna'yla profesör arasındaki ilişki olduğu bir gerçek.

Çünkü hançeri daha da derine batırmak istemedim. Aksi halde profesörün karısının bir lezbiyen olduğunu gayet iyi bildiğini ve onu Stefania'yla dans ederken görmekten zevk aldığını söylemem gerekirdi. Bu çok sağlıklı değil, hikâye için çok önemli de değil. Ve profesör gibi insanlar gerçekten ölüler, yaptıklarının bedelini hayatlarıyla ödediler. Onlara bu şekilde davranmak biraz zalimce.

İtalya'da hâlâ faşist döneme duyulan bir nostalji var, değil mi?

Evet! *Konformist*'in şimdiki zamanla ilgili bir film olduğunu söylememin sebebi de bu. Halkın rahatsız bir hisle, belki de tehditkâr bir şeylerin varlığını belli belirsiz hissederek ayrılmalarını sağlamak istediğimi söylememin sebebi de ondan, dünya değişmiş olsa bile duyguların aynı kaldığını anlamasını istememdir. Yani normallik ve anormallik duygularının... Film İtalya adına gerçekten çok acımasız.

Biliyorsunuz, otuz röportaj verdim ve kimse bana kamerayı neden belirli bir şekilde hareket ettirdiğimi ya da şaryo çekimleri neden kullandığımı ya da ne kadar bunların sürdüklerini sormadı... *bal populaire*'in kurulumunu ele alın. Giulia yakın plan çekimde Anna'yla tango yapıyor ve öpüşüyorlar; sonra etraflarında daire olmuş insanlar beliriyor ve kamera yukarıya çıkıyor. El ele dans gibi bir şey yapıyorlar ve insanlar onları takip ediyor; dans devam ederken kamera, orkestrayı da içine alarak bir bebeğe doğru alçalıyor. Ardından bir sonraki sahnede Marcello ve profesörü onları izlerken görüyo-



Konformist'teki (1970) dans sahnesi.

ruz, eğleniyorlar. İnsanlar, onların önünden dans ederek geçiyorlar ve biri profesörü elinden tutup çekiyor. Marcello yalnız kalıyor. Arkasında bir pencere var ve Giulia dansı yöneterek pencerenin önünden geçerken kamera onu izlemek ve odanın diğer ucunda oturan profesyonel katil Manganiello'ya yaklaşmak üzere Marcello'yu yalnız bırakıyor. Marcello sigara paketiyle masanın üstünde ritim tutarak dansa uyum sağlıyor. Manganiello'yu görünce duruyor ve Manganiello ona bakıyor ve bu kez *o* ritim tutuyor... Ve böylece devam ediyor... dekupaj, kamera, teknik. İnsan, sadece teknikle bir şeyler yapmayı başarır.

Yapıyla ilgili son bir soru daha sorabilir miyim? Bir sahne gündüz çekilmişse bir sonraki sanki karanlık olacakmış gibi geliyor; ya da bir bölüm yakın planda bitiyorsa bir sonraki uzun planda başlayacakmış gibi geliyor. Sanki sürekli olarak bir önceki sahnenin atmosferini, devam ettirmek ya da değiştirmek yerine bozmaya çalışıyorsunuz. Doğru mu?

Belki ama bilerek değil. *Konformist*'i çok özgür bir ruh haliyle yaptım, dolayısıyla halk için daha kolay bir film ortaya çıktı. *Partner*'i yaptığımda bir tür form nevrozuna, dil nevrozuna saplanmıştım.

BÜTÜN FİLMLER POLİTİKTİR, AMA SİSTEM DE BÜTÜN FİLMLERİ SÖMÜRÜR

Joan Mellen, 1972*



Bana biraz geçmişinizden, eğitiminizden, sizi Konformist *ve* Örümceğin Stratejisi'*ne götüren entelektüel oluşumunuzu şekilldendiren insanlar, deneyimler ve fikirlerden bahseder misiniz?*

Babam şairdir. Parma'da şiir üzerine pek çok kitabın olduğu bir evde doğdum. Altı yaşımdayken şiir yazmaya başladım, sanırım babamı taklit etmek için. On dokuz ya da yirmi yaşlarımdayken babamı taklit etmeye son vermek için şiir yazmaktan vazgeçtim ve şiirlerim için 'anıt mezar' görevi gören bir kitapla şiir deneyimimi noktaladım.

Parma, İtalya'nın güneyinde bir şehirdir. Parma'da çok özgün kültür oluşturan bir karışım vardır çünkü İtalya'nın geri kalanından ayrı duran 'büyük bir kanton', Fransız kültüründen pek çok şey içe-

*) *Cineaste*, Kış 1972-1973.

ren bir tür 'başkent' gibidir. Parma aynı zamanda 'Kızıl Şehir'dir –Komünist Parti, Parma'da büyük çoğunluğa sahiptir. Bu yüzden benim gelişimim, siyasal düzlemde, komünist Marksist bir bağlamda olmuştur. *Örümceğin Stratejisi* doğduğum bölgede geçer. Çok erken yaşlarda sinemayla ilgilenmeye başladım ve bütün ergenlik dönemim boyunca günün birinde film yapacağımdan emindim.

Babanız ve aileniz de komünist partiden miydi?

Hayır, babam partili değildi ama bütün tanıdıklarımla arkadaşlarım öyleydi.

Sinemaya girişiniz nasıl oldu?

Pasolini ilk filmi *Accattone*'yi çekerken onun asistanlığını yaptım; bu benim sinemadaki ilk işimdi. O sırada ben de ilk filmimi yapıyordum ve ne ben ne de Pasolini sinemayı biliyorduk. Sinemanın doğuşu gibiydi, çünkü daha önce hiç film yapmamış biri olarak Pasolini de sinemayı sanki ilk defa keşfediyordu. Yakın plan çekim yaptığında benim gözümde yakın planı o film keşfetmiş oluyordu. Sinema tarihindeki ilk yakın plan çekim oydu benim için, çünkü Pier Paolo için de ilkti.

Şimdi filmlerinizin onunkilerle bir benzerlik taşıdığını düşünüyor musunuz?

Hayır, kesinlikle. Öyle olduğunu düşünmüyorum. Onda bir tür gizemcilik fikri var, benim hayat ya da gerçeklik anlayışım böyle değil. Pasolini filmlerinin dili benimkilerden çok farklı.

Amerika'daki birçok eleştirmen Konformist*'in eşcinsellik ile faşizm arasında fazla basit bir ilişki kurduğunu söyledi. Filmde amaçladığınız şeyi yanlış anladıkları kanısında mısınız? Sizi bütün eşcinsellerin faşist olduklarını söylemekle suçluyorlar.*

Ya da bütün faşistlerin eşcinsel olduklarını. Hayır. Bu açıklama fazla basit. *Konformist*, her şeyden önce, burjuvaziyle, orta sınıfla ilgili bir film, faşizmle değil. Orta sınıftan bahsediyordum ve faşizm de orta sınıf tarihinden bir kesit, orta sınıfın kendini işçi sınıfından

koruduğu bir araç. İşçi sınıfı ne zaman yükselse faşizm hemen kendini gösterir. Filmde bir faşist ve bir anti-faşist var, fakat Paris'teki profesör yani anti-faşist, aynı zamanda orta sınıftan. Aynı madalyonun, orta sınıfın, iki yüzü vardır. Bir yüzünde faşizm, diğerinde anti-faşizm görünür, ancak bu Marksist bir anti-faşizm değil sadece bir idealizmdir. Çünkü aynı zamanda orta sınıftandır; benim anti-faşistim bir kahraman ya da pozitif bir adam değildir.

Moravia romanında, 'kader' ya da 'yazgı'nın varlığı çok önemlidir. Kitabı oldukça farklı bir gözle okudum. Kitapta 'kader'e atfedilen her şey filmde karakterin bilinçaltından çıkar. Ancak kesinlikle bunun eşcinsellikle özdeşleştirilen faşizm sorunu olmasını istemiyorum. Bu gerçekten fazla basit. Eşcinsellik, Marcello karakterinin sadece bir öğesidir. Marcello, hiçbir zaman dışa vurmadığı ancak her zaman içinde var olan gizli eşcinselliğinden dolayı kendisini farklı görüyor. Ve kendinizi 'farklı' gördüğünüzde bir seçim yapmak zorundasınız: var olan güce karşı şiddet göstermek, ya da çoğu insan gibi bu güçten korunma talep etmek. Marcello korunma talep etmeyi seçiyor. İhtiyacı olan korunmayı elde etmek için de faşist oluyor.

Ama sistem Marcello'nun faşizme inanmadığını biliyor. Filmin ilk bölümünde faşist, insanların partiye birçok nedenle katıldığını söylüyor, bunlardan çok azı inandığı için katılıyor. Yani Marcello faşizme inandığı için katılmıyor.

Hayır, ben yaptığım işin, romanı sinemaya aktarmanın Freudyen bir anlamda olduğunu düşünüyorum. Moravia'da her şey 'kader' tarafından belirleniyor, çünkü biz neden Marcello'nun faşist olduğunu hiçbir zaman anlayamıyoruz. Kitabın sonunda 25 Temmuz'dan sonraki gece Marcello karısıyla beraber Roma'dan ayrılıyor ve kırsala gidiyorlar. Üzerlerinden bir uçak geçiyor ve Marcello'yu öldürüyor. Dolayısıyla Marcello'ya olan şeye 'ilahi bir varlık' sebep oluyor. Ben bu fikri kabul etmiyorum. 'Kader'in yerini bilinçaltının gücünün almasını tercih ediyyorum.

Sonunda bu psikolojik bir kader. Faşizm bir kez onu başarısızlığa uğrattığında Marcello bunu anlamıyor. Sadece Lino'yu kabul etmesi ve eşcinsel duyguya geri dönmesi gerektiğini düşünüyor.



Jean Louis Trintignant ve Dominique Sanda *Konformist*'te (1970).

Anlıyor, bilinçleniyor, ancak bu aynı zamanda içgüdüsel, bilinçsizce bir şey.

Sürrealizmle, bu tekniği Konformist'*in yanında diğer filmlerde de sürdürmeyi düşünüyor musunuz? O filmde sürrealizm faşizmle, eşcinsellikle ve çocuğun annesiyle olan ilişkisiyle ilgili bir şeyler ifade ediyor.*

Yirmili, otuzlu yıllarda sürrealizm en önemli kültürel öğeydi ve *Konformist* o zamanda geçiyordu. Aslında en sürrealist film *Partner*'dir. Cocteau'ya çok benzer. Bence *Örümceğin Stratejisi*'nde de biraz sürrealizm var, çünkü görsel deneyim Magritte'den geliyor.

Pratik bir şekilde açıklanamayan şeyler oluyor, çocuk ahırda kilitli kalıyor falan...

Evet.

Konformist'*te radikal bir alternatif var mı, çiçek satan ve "Enternasyonal"i söyleyen kızda ve filmin sonunda Mussolini'nin düşüşünün ardından insanlar sokaklarda "Bandiera Rosa"yı söylediğinde faşizme*

nasıl karşı çıkılacağıyla ilgili bir ipucu görülüyor mu? Bu, başka bir siyasal yolun İtalya ve Marcello için başka bir deneyim anlamına gelebileceğini ortaya koymuyor mu?

Evet tabii ki, gelmekte olan bir şeylerin göstergesi. Ama siyasal bir etkisinin olup olmadığı, gerçekten etkili olup olmadığı konusunda, cevabım hayır. Filmlerle değiştirebileceğiniz... hiçbir şey yoktur.

Kimileri Konformist'*te Profesör Quadri için yaptığınız eleştirileri anlamadı, çünkü onlar sosyal demokrasinin eleştirildiğini görmeye alışık değiller. Anna Quadri'nin çöküşü, sosyal demokrasinin başarısızlığını göstermenin bir yolu olduğu için onun lezbiyen olarak çizildiği fikrine katılır mıydınız?*

Bence bunda bir doğruluk payı var ama elbette ben genel olarak eşcinselliğe, dolayısıyla lezbiyenliğe çok ilgi duyuyorum. Bu teori doğru olsaydı çok ahlâkçı olurdum, oysa ben ahlâkçı değilim.

Eğer sinemasal bir şekilde anlatılıyorsa bir filmde ahlâki gerçeklere yer veremez misiniz? Bu şekilde bir 'saptama' yapıyormuş gibi düşünülmezler, bunun yerine filmin imgesinin bir parçası olurlar. Aksi halde filmler fikirleri ifade edemezdi.

Bence film genel anlamda 'film'i ifade eder. Biliyorum bu bir totoloji ama, eleştirmenler bana, filmde ne demek istiyorsunuz, diye sorduklarında, hiçbir şey, diyorum. Filmle sadece filmi anlatmak istiyorum. Çünkü izleyiciler, genel olarak halk ve aynı zamanda eleştirmenler filmi hikâyeye, içeriğe göre değerlendiriyorlar, biçime göre değil.

Wilhelm Reich'ın Faşizmin Kitle Psikolojisi'*ne ilgi duymuş muydunuz? Bu kitabın, Moravia'nın* Konformist'*ini yapma kararınızda hiçbir etkisi oldu mu?*

Hayır, çok önemli bir etkisi olmadı. Reich'ı biraz biliyorum ama *Konformist*'te Reich benim için önemli değildi. Ancak Freud'un biyolojik-fiziksel hayatımda çok büyük bir önemi var. Mesela *Örümceğin*

Stratejisi'nin gerçekten de benim psikanalize başlayışımı açıkladığı kanısındayım. *Örümceğin Stratejisi*'ni çekmeye başlamadan dört ay önce kişisel bir analiz yapmaya başlamıştım. Babayla oğul arasındaki ilişki, filmin esas noktasıdır.

Oğul babası olmak istiyor, değil mi?

Evet, baba ile oğul arasındaki bütün büyük sorunlar filmin temelini oluşturuyor.

Hatta Drafia'yla ensest bir ilişki bile var.

Evet, var.

Reich'la ilgilendiğinizi düşündüm, çünkü o eşcinsellik ile faşizm arasında bir bağlantı kuruyor. Makavejev'in W.R.: Mysteries of the Organism *filmini izlediniz mi?*

Makavejev'i çok sevmeme rağmen son filmini görmedim. Bence insan Makavejev'de 'materyalizm'in farkına varıyor. Bugün Marksist anlamda tek gerçek 'materyalist' yönetmen odur. Telefon operatörünün öldürülmesiyle ilgili ikinci filmi *An Affair of the Heart* gerçekten materyalist bir filmdi, çok ilginçti. Sosyalist ülkelerde hiç kimse materyalist filmler yapmıyor.

Bazıları Rossellini'nin en büyük materyalist sinemacı olduğunu söylüyorlar.

Rossellini bir materyalist ama bilinçsiz olarak. Makavejev bilinçli.

Ama umutsuz. Bir şeylerin değişebileceğine, şimdiki sahtekâr toplumdan daha iyi bir toplum yaratabileceğimize inanmıyor. Doğu Avrupalı bir yönetmen için filmlerde siyasal fikirlere yaklaşımın, sinema yapma koşullarının İtalya'da ya da Fransa'da film çektiğiniz sırada sizin karşılaştıklarınızdan daha farklı olduğunu düşünüyor musunuz? Yani sizce Makavejev gibi bir yönetmen farklı sorunlarla karşılaşıyor ve bu yüzden de farklı türde filmler yapıyor olabilir mi?

Bilmiyorum, çünkü Rusya ya da Yugoslavya'da sosyalist meslektaşlarımın ne gibi koşullar içinde olduklarını bilmiyorum. Doğu Avrupa ülkelerinde sosyalizm egemen, bu yüzden sinemacılar bir şeylere karşı buradaki gibi mücadele vermek zorunda değiller. Biz sosyalizm istiyoruz, yani farklı bir şey.

Yugoslavya ya da Rusya'da sosyalizm olduğuna inanıyor musunuz?

Evet, inanıyorum. Son aşamasında değil belki ama en azından onlar sosyalizme bizim olduğumuzdan daha yakın bir yerdeler.

Yeni bir devrime ihtiyaç duyduklarına inanmıyor musunuz?

Siz Troçkist misiniz? Ben Troçkist değilim. Komünist Parti'denim. Politik film sorunu çok güç bir sorun. *Devrimden Önce* ya da *Partner* gibi politik filmleri yaparken işimde büyük bir çelişki yaşıyorum, çünkü politik filmlerin popüler filmler olması gerekiyor ve mesela *Partner* popüler olmak dışında her şeydi. Yani, büyük bir çelişki söz konusuydu. *Konformist*'in politik bir etkisinin olacağına inanmıyorum. Bence o sadece duygularla ilgili bir film ve içinde tarihle ilgili bir yargı var. Ama benim ülkemde sinemanın gerçek bir politik etkisi olamaz. Aynı şeyin *Z*, *Investigation of a Citizen above Suspicion* ve yeni Petri filmi *The Working Class Goes to Heaven* için de geçerli olduğunu düşünmekteyim.

Godard için de mi?

Godard için de. Bence sinema her zaman politiktir. Bütün filmler politiktir, ama sistem içinde yapılan bütün filmler aynı zamanda sistem tarafından sömürülür. 1960'lı yıllarda filmlerle bir devrim yapılabileceğini düşünüyordum ama artık bu doğru değil. Şimdi yalnızca bir devrimin hizmetinde olunabileceği fikrindeyim. Sinemanın kendisi devrimci olamaz – sadece itiraz edebilir.

Hour of the Furnaces'ı izlediniz mi? Elbette Solanas, filmi izlemelerinden mutluluk duyacağı insanlara gösterememe gibi bir sorun yaşadı.

Benim ve sizin anladığımız anlamda devrimci film yaptığınız zaman o asla devrimci bir yere ulaşmaz. Festivallere gider. Yani devrimci filmi sinefiller için yapmış olursunuz, filmleri seven insanlar için.

Örümceğin Stratejisi'nin uyarlandığı Borges hikâyesi "Kahraman ve Hain İzleği"ni tekrar okudum, ama sizin filminiz Borges'in hassasiyetini hemen hemen hiç yansıtmıyor.

Borges'te bir 'ayin', bir ritüel, aynı zamanda hem kahraman hem de hain olan bir karakterin etrafında çizilen geometrik bir kompozisyon var. Kitabı okur okumaz bunun çağdaş bir hikâyesini yapmak istedim. Sonra çok garip bir şey oldu. Senaryoyu yazdım. Hikâye genç bir adam ve onun büyükbabasıyla ilgiliydi. Fakat çekime başlamadan bir gün önce bazı şeylerin yolunda gitmediğini hissettim. Sonra da bunun bana göre büyükbabayla değil babayla ilgili olduğunu anladım.

Örümceğin Stratejisi'nde Athos Magnani'nin hilesiyle ilgili herhangi bir yargıda bulunmaya niyetlendiniz mi? İhanet ettiği yoldaşları onu öldürüyor ve sonra da suikastı faşistlerin üstüne atıyorlar.

Athos Magnani arkadaşlarında olan bir tür saflığı görebiliyor. Onlara ihanet ediyor. Neden? Bilmiyorum. Belki de Wallace'ın başarısızlığa uğrayan suikast girişiminin aksine anti-faşist bir kahramanın olmasının daha önemli olduğunu düşündüğündendir. Ölü bir kahramana sahip olmak daha önemlidir belki de. Herhangi bir açıklamada bulunmuyorum ama filmin içinde ihanet sebebini her zaman düşünüyorum.

Yoldaşlarınızla artık aynı fikirleri paylaşmıyor olsanız bile ihanet etmek berbat bir şey.

Ben ihanet etmenin berbat olduğunu düşünmüyorum. Bir fikrin bir kahramana ihtiyaç duyması berbat bir şey, bir kahramana ihtiyaç duymak berbat bir şey.

Baba Athos'a karşı benim olacağımdan daha hoşgörülüsünüz.

Hoşgörülüyüm ama onu öldürdüm.

Eğer oğlu gelmemiş olsaydı o hâlâ mutlak anlamda büyük bir kahraman olacaktı.

Ama oğlu gerçeği anladığında ne diyor? Gerçeği insanlara söyleyip söylememe konusunda bir karar vermesi gerekiyor. Gerçeği söylemiyor. Gidiyor. Ama şunu söylüyor: "Bir insan bütün insanların hamurundan oluşur... o, herkestir ve herkes de odur." Sartre'ın *Les Mots*'unun (Sözcükler) son satırları. Oğlu film boyunca Tara'daki bir günü boyunca sadece bir tek şeyi anlayabiliyor: filmin sonunda söylediği sözleri.

Bu da Borges'ten gelen bir fikir; Borges, eğer Shakespeare'den bir dize söylersem o anda Shakespeare olurum, der.

Evet ama ben Sartre'dan aldım. Borges *Don Quixote*'den de bahseder, farklı yazarlar tarafından yaratılan ikinci ve üçüncü bir *Don Quixote*'den.

Konformist *ve* Örümceğin Stratejisi *İtalya'da ne kadar başarılı oldu? Popüler oldular mı?*

İkisi de benim en başarılı filmlerim. *Örümceğin Stratejisi* iki kere televizyonda gösterildi ve 20 milyon kişi izledi. *Konformist* televizyonda gösterilmedi, yani ikisinin de farklı serüvenleri oldu. *Konformist* de burada popüler oldu, ama 20 milyonluk bir izleyiciye sahip olmak imkânsız – ne *Dolce vita* ne de Sergio Leone filmi bu kadar geniş bir izleyici kitlesi buldu.

Yeni filminiz Last Tango in Paris*'ten (Paris'te Son Tango) bahsedebilir misiniz biraz?*

Yeni film benim açımdan çok önemli, çünkü ilk kez şimdiki zamanda geçen bir film yapıyorum. *Konformist* de şimdiki zamanda geçer ama geçmişte giydirilmiş bir şimdidir oradaki. *Son Tango* gerçekten çağdaş, şimdiki zamanda, 'sikişme'nin şimdiki zamanında geçiyor; 'sikişme' şimdiki zamanda bir andır. *Son Tango*'daki zaman, bir aşk anı boyunca hissedildiği gibi mutlak şimdiki zamandır.

Son Tango'*da herhangi bir tarihsel ya da politik geçmiş var mı?*

Evet, ama politik olduğu kadar cinsel de. Cinsellik ve siyaset çok önemli. Ama Fransa'daki siyasal olayların hiçbiri yok.

Filmin konusu nedir?

Şimdiki zamanda bir kadınla erkek arasındaki ilişkilerle ilgili. Bence yaptığım en politik film, ama karakterler hiçbir zaman politikadan bahsetmiyorlar.

Marlon Brando son zamanlarda siyasal bir önemi bulunduğunu düşündüğü filmleri seçiyor, Pontecorvo'nun Burn!*'ü ve Brando'ya göre bir kapitalizm eleştirisi olan* Baba *gibi... Ama tabii ki değil; o bir mafya filmi. İzlediniz mi?*

Geçen hafta izledim. Marlon! O, inanılmazdı.

Brando dünyada en çok öldürmek istediği iki kişinin babası ve Gillo Pontecorvo olduğunu söyledi.

Ben Pontecorvo'nun Marlon Brando'yu öldürmek istediğini biliyorum. Siyasal uyuşmazlıklar yüzünden ilişkileri çok kötüydü. Ve Marlon *Burn!*'ün bir hayal kırıklığı olduğunu düşünüyor.

Ama *Paris'te Son Tango*, *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı) tarzı bir trajedi, çünkü Brando filmde bir Amerikalı. *An American in Paris*'i hatırlıyor musunuz? Onun gibi bir şey ama farklı tarafları var.

SİZ KİMDİNİZ?

Dacia Maraini, 1973*



Nerede ve ne zaman doğdunuz?

Parma'da, 16 Mart 1941.

Biraz ailenizden bahseder misiniz?

Dedem bir köylünün oğluymuş. Rahiplerden ve küçük toprak sahiplerinden oluşan bir aileden geliyormuş. Gençken dağdan vadiye gelmiş ve at ticareti yapmaya başlamış. Çok girişimci bir adammış ve birçok farklı işte başarılı olmuş, oldukça maceracıymış. Bütün Avrupa'da at peşinde koşmuş, Macaristan'a kadar gitmiş. Sonra geri dönüp atları satıyor, sonra yine yola çıkıyormuş. Hiç durmamış. Yirmi-

*) *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia* (Çocukluk Üzerine Söyleşiler), 1973. 1998'de yeniden yayınlanan bu söyleşi Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

sinde Parmalı bir toprak sahibinin kızıyla, yani büyükannemle kaçmış. Bu arada at ticaretinden zengin olmuş. Parma yakınlarında Baccanelli denen yerde bir mülk almış. Bizim yaşadığımız çiftlik de buydu: babam, annem, erkek kardeşim ve ben Roma'ya taşınana kadar gençlik yıllarım boyunca hep burada yaşadık.

Yani dedeniz bir çiftçiydi. Peki, ya babanız?

Babam aktif bir köy yaşantısını reddetti ve daha düşünsel bir hayatı tercih etti. Çalışmalarını şehirde sürdürdü ve öğretmen oldu.

Ne öğretmeniydi?

Parma'da bir lisede sanat tarihi öğretmeniydi. Daha sonra *Gazetta di Parma*'da sinema eleştirmeni de oldu.

Peki ya anneniz,o çalışıyor muydu?

Evet. Ortaokulda edebiyat öğretmeniydi.

Küçükken babanızı nasıl hatırlıyorsunuz?

Ona dair hatırladığım en önemli şey, her şeyden önce tereyağıydı.

Kokusu nasıldı, bana bir fikir verebilir misiniz?

Acıbadem kokusuydu. Onu bir tür hale gibi saran yoğun bir kokuydu. Geçtiği yerlerde, dokunduğu eşyalarda kalan bir koku. Güçlü ve doğrusu pek hoş olmayan ama hevesle aradığım bir koku. Çocukken gelişmiş bir koku hissim vardı. İnsanları kokularından tanırdım. Annemin de kendine özgü bir kokusu vardı. Dedemin de.

Dedenizin kokusu nasıldı?

Kel bir kafanın kokusu vardı onda. Akşam saat dokuz kokusu, hoş, tatlı bir koku. Her gece uyumadan önce herkese iyi geceler öpücüğü verirdi. Dedemi öpmek için sandalyenin üzerine çıkmak zo-

runda kalırdım. Onun kel kafasındaki koku, yirmi yıl sonra psikanalistimin kafasında bulduğum kokuyla aynıydı.

Uzun zamandır psikanalizde miydiniz?

Dört yıldır.

Hâlâ devam ediyor, öyle mi?

Evet.

Analizde kendinizle ilgili bulduğunuz en önemli şey nedir?

Uzun yıllar boyunca agresifliğimi bastırdığımı keşfettim.

Ya şimdi?

Analiz bana bilinçaltımla daha huzurlu bir ilişki kurmamı ve başkalarını kabul etmemi sağladı; tabii ki bu kendimi de kabul etmem anlamına geliyor.

Babanıza dönelim. Babanız gençken fiziksel olarak nasıl biriydi?

Babam çok esmerdi. Tanıdığım herkesten daha esmerdi. Düşünceli, nazik bir hareketini hatırlıyorum: Savaş zamanında toplu göç sırasında taşınmıştık. Dağlarda bir evde yaşıyorduk, ne banyo vardı ne de su. Büyükler işlerini yapmak için dışarı çıkmak zorundaydı. Bana gelince... bir harita vardı. Küçük olduğum için babam o haritayı yavaş ve çok belirgin bir hareketle açıyordu, ben de üzerine çömeliyordum.

Neden harita üzerinde?

Bilmiyorum. Belki de su geçirmez bir malzemeden yapıldığı içindir. Üstünde gemiler yapıyordum. Sonra babam artıkları ormana döküyordu.

Bu dönemde daha çok babanıza mı yoksa annenize mi bağlıydınız?

Bilmiyorum. Ama altı yaşımı düşündüğümde çok önemli bir olayı, babamla özdeşleştirdiğim yazıyı keşfedişimi hatırlayabiliyorum. Yazmayı öğrenir öğrenmez onu taklit etmeye başladım. Ben de onun gibi şiir yazdım.

Babanızı yakışıklı buluyor muydunuz?

Onu her zaman olduğu gibi buluyordum. Yakışıklıdan da öte, eşsizdi. Ama belki de 'babaya bakma' gerçeğini bir şekilde bastırıyordum. İlk başta ona hiç bakmazdım çünkü korkuyordum. Ama sonra onunla özdeşleştim, bu yüzden ona baksam bile onu görmüyordum.

Babanızla olan bu özdeşleşme uzun sürdü mü?

Evet, epey uzundu. Psikanalize kadar, yani yirmi sekiz yıl kadar. Onunla kendimi özdeşleştirdiğim andan itibaren onu asla yargılamadım. Babam penisimin bir uzantısı gibiydi.

Ya da siz onunkinin bir uzantısıydınız.

Hayır, bana babamı doğuran benmişim gibi geliyordu, tersi değil. Şimdi bu özdeşleşmenin ötesine geçtim ama bana ait olan, bana yapışık olan şeyler var.

Ne gibi şeyler?

Biri nostalji.

Neye nostalji?

Ellerimizde ölen şimdiye duyulan nostalji. Bir de onun içinde bulunduğu anı kesinlikle travmatik olmayan, hayatı her zaman yücelten bir şekilde yaşaması. Bizim için kırsalda her şey ayinseldi, şiirseldi: Bir buzağının doğumu ya da bir köylünün gömülüşü, hatta bir yaz gecesi ateşböceklerinin ortaya çıkışı... Somut gerçeklikler olma-

larının yanında ve bunun öncesinde bu tür şeyler şiirsel bir ifade biçiminde yaşanıyordu. Babamın şiirinde tarif ettiği 'nevrotik beyaz gül'le bahçemde açan gerçek beyaz gül arasında fark yoktu. Şiirsel ve doğal gerçekliklerin bir olduğu dünyevi bir cennette büyüdüm ben.

Babanız şiirlerini yüksek sesle okur muydu?

Hayır, o bunu yapmayacak kadar alçakgönüllü biriydi. Ama ben gizlice kâğıtlarını karıştırır ve şiirlerini bir solukta okurdum.

Şiirini yüksek sesle okumazdı ama sizin hayatınızı onun hikâyelerine göre yaşamanıza sebep oldu. Sizinle çok konuşur muydu?

Evet. Küçükken onun sesini hayatımızın bir değişmez parçası olarak hatırlıyorum. Bizimle her şeyden konuşurdu –ama tabii bizi travmaya sürükleyebilecek şeylerden konuşmaktan da sakınırdı.

Peki bütün bunlar içinde annenizin rolü neydi? Aktif miydi yoksa pasif mi? O da konuşur muydu yoksa sadece dinler miydi?

Annem de bizler gibi şahitti. Yine de onun varlığının gerekli ve hayati olduğunu biliyordum, çünkü sadece o da bizimleyken babam sakindi ve hikâyeler anlatabiliyordu. Annem dışarıda olduğunda, bisiklete binerken mesela ve eve geç geldiğinde bütün dünyamız çatırdayıp parçalanmaya başlardı.

Babanız endişeli biri miydi?

Aşırı derecede endişeli. Onun endişesi belki de benim kendimi özdeşleştirmediğim tek şeydi, çünkü onun anlaşılması güç ve korkunç bir acı çektiğini hissediyordum.

Annenize dair çocukluk anılarınız neler?

Çok bronz tenli olduğunu hatırlıyorum, çiçekli elbisesiyle bahçeye çiçek toplamaya çıkardı. Olmadığı zamanları hatırlıyorum. Bazen migren ağrıları yüzünden günlerce odasına kapanırdı. O ortalardan



Attilio Bertolucci.

kaybolunca ben terk edilmiş gibi hissederdim kendimi. Sanki ölmüş gibi gelirdi. Onu duyamazdım, göremezdim. Annemle ilgili ilk anım ayla bağlantılı.

Nasıl?

Çok çok küçüktüm, o kadar küçüktüm ki bisikletinin gidonuna bağladığı hasır sepetinin içine oturabiliyordum. Birkaç kilometre ötedeki akrabalarını ziyarete her gidişinde beni bu sepetin içinde oturtur, beraberinde götürürdü. Akşam geç vakit döndüğümüzde onun yüzünü önümde hatırlıyorum, çünkü ben arkaya otururdum ve böylelikle onun yüzünü, arkasında da ayı görebiliyordum.

Anneniz de Parmalı mıydı?

Hayır. O Sydney'de doğmuş, bu da benim için çok sıradışı bir şeydi. Bisiklete binerken bana Avustralya'dan geri gelirken, Seylan'da onu Kızılderili bir kızla değiştirdiklerini anlatmıştı ve ben de inanmıştım. Bu hikâyeye bayılmıştım, gözlerim faltaşı gibi açık ona bakakalmıştım. Onun çok güzel olduğunu hatırlıyorum, sonraki yıllarda okul arkadaşlarımın gıpta ettiği bir güzelllikti bu.

Büyüdüğünüz kırsal bölge nasıl bir yerdi? Neler hatırlıyorsunuz orayla ilgili?

Baccanelli mi? Bizim çiftlik Parma'ya üç mil uzaklıktaydı, ama kırlar yemyeşildi, çok mutlu bir yerdi.

Neler yetiştiriyordunuz?

Buğday, domates, patates, armut ve şaraplık üzümler. Birkaç inek, domuz ve tavuk da vardı.

Çiftlik işleriyle kim ilgileniyordu?

Köylü bir aile vardı. On beş kişilik oldukça geniş bir aileydi. Bizim çiftliğin yakınlarındaki köylü konutlarında yaşıyorlardı. Hepsiyle çok iyi arkadaştım. Komünist lafını ilk kez onların ağzından duydum. Çocuklarla onların avlusunda oynardım, etraftan başka bir sürü çocuk da gelirdi. Benim evim bütün çocuklar için bir tür buluşma yeriydi.

Neden oraya gelirlerdi?

Orayla ilgili en çekici şey, benim bisikletimdi. Savaştan hemen sonraydı; kimsede bisiklet yoktu. Benimki kırmızı, krom kaplamaydı ve çok gösterişliydi.

Siz de severek veriyordunuz, öyle mi?

Hepsine tur attırırdım. Çocuklar için başka çekici şeyler de oyuncaklarım, çizgi romanlarım, silahlarımdı, bir de çiftlik aletleriyle oynayabiliyorduk. Ama belki sadece oyuncaklarımdan değil benden de etkileniyorlardı çünkü seyrettiğim filmleri anlatmakta çok iyiydim; oyunlarımızı bu hikâyelere göre kuruyorduk.

Hangi filmler mesela?

O zamanlar Kızılderililerle ve Japonya'daki savaşla ilgili Amerikan filmleri vardı. Sulama için kullanılan kocaman ahşap fıçılarda gerçek

deniz savaşları icat ettik. O fıçılardan bazıları köylüler tarafından gübre olsun diye idrar mayalamak amacıyla kullanılıyordu. Bizse onları denizaltı olarak kullanıyorduk. Harika oyunlarımızın bir başka yönü de kurbağa avlamaktı. Frenküzümleriyle kaplı bir kanal vardı, orada yüzlerce kurbağa olurdu. Öğleden sonra saat üç civarlarında beş on gruba ayrılır, çıplakayak suya girer ve kurbağalar saklandıkları yerlerden çıkma cesaretini gösterene kadar orada heykel gibi dikilirdik. Sonra ellerimizle onları yakalar ve telle bağlardık. En çok kim yakalarsa o kazanırdı. Hatta bazı çocuklar derisiyle eti arasına kamış geçirip kurbağayı patlayana kadar şişirirlerdi.

Tellere geçirdiğiniz o kurbağalarla ne yapıyordunuz?

Onları yiyen köylülere götürüyorduk. Bu kanalda kocaman parlak kanatlı muhteşem mavi renkte yusufçuk böcekleri de vardı. Kanaldaki buz ilkbaharda erirken, buzun içinden çıkan çimleri her görüşümüzde büyülenirdik. Çocuklarım olduğunda onları kırlara götüreceğim.

Çocuklarınız olsun istiyor musunuz?

Evet, er ya da geç birkaç çocuğum olsun isterim.

Peki okul nasıldı?

Okul iyiydi. Ben iyi bir öğrenciydim. Zaten hep kitapların arasında yaşadığım için bana zor gelmiyordu. Diğerleri köylü çocuklarıydı.

Siz de bu ayrıcalıklı durumun bilincindeydiniz...

Çok belirgin bir suçluluk duyuyordum. Ama benim ilişkilerim oldukça rahattı. Derinlerde bir yerde, biz küçük toprak sahipleriydik ve bizimle çiftlikte çalışan köylüler arasında öyle büyük mesafeler yoktu. Yaz fırtınaları sırasında sağanak olduğunda dedemle köylüler buğdayların üstünü örtmek için hep beraber dışarı koşarlardı.

Yani savaş zamanında bile açlık çekmediniz?

Hayır. 1944'te Casarola'ya yerleştik. Açlıktan ziyade korkuyu yaşadım.

Neyin korkusunu?

Almanların, faşistlerin korkusunu. Onların yolda olduklarını duyar duymaz herkes ormanlara kaçtı. Babam çok cesurdu ve kaçmadı. Bir keresinde bir çocuğun köyden bağıra bağıra koşarak geldiğini hatırlıyorum: "Almanlar, Almanlar!" Bir panik yaşandı ve herkes sağa sola kaçışmaya başladı. Babamsa eline bir kitap alıp evin girişine oturdu. Yoldan yükselen barbar şarkılarını duyabiliyorduk. Sonra birdenbire yapraklarla kaplı kasklarıyla bazı çocuklar belirdi: *HitlerJugend* (Hitler Gençleri). On yedi ya da on sekiz yaşlarındaydılar. Babamı orada sessizce oturup okurken gördüklerinde şaşkınlık içinde durdular ve sonra yollarına devam ettiler. Onu öldürebilirlerdi ama yapmadılar.

Babanız için bu bir savunma eylemi miydi yoksa onlara güveniyor muydu?

Bilmiyorum. Muhtemelen insan onurunun yürekliliğini vicdani bir meydan okuma biçiminde ifade etmek istemişti. Kaçıp bir köstebek gibi saklanmayı reddetti. Yine de ondan sonra durum daha da tehlikeli bir hal aldı. Savaşın son aylarında bize olan sevgisi yüzünden babam göç etmek zorunda kaldı. Almanlar gerçekten de bizim köyümüzde katliamlar gerçekleştiriyordu. Kalanlar sadece yaşlılardı. Almanlar bu insanlara kendileri için ziyafetler düzenletip ellerinde kalan ne varsa yediler. Sonra bütün evleri, içindeki yaşlı insanlarla beraber ateşe verdiler.

Anne-babanız Katolik miydi? Dinin ailenizde nasıl bir önemi vardı?

Babam asla 'Ben dindar bir adam değilim' diyemeyecek. Ama aslında değil. Bütün hayatım boyunca onun sadece iki kere kiliseye gittiğini gördüm.

Ama siz vaftiz oldunuz?

Evet, görünüşe göre bizim ailemiz Katolik adetleri uygulayan bir aileydi. Bir yaz akşamında ellerimizde gaz lambalarıyla akşam duası-

na gitmekten daha güzel çok az şey vardır. Annem pek dindar bir kadın değildi. Bizi dini uygulamaya zorlamadılar, uygulamayın da demediler. Sadece işleri kendi yoluna bıraktılar.

Ama sizin bazı dinsel duygularınız vardı, değil mi?

Hayır. Benim hissettiğim daha çok estetik bir duygu gibiydi. Paskalya'da çanları çözüp çaldıkları zamanlara âşıktım. Yere eğilip üç kere toprağı öptüğümüz zamanlara âşıktım. Yaşlı köylülerin söylediği ilahilere âşıktım. Her 10 Ağustos'ta kestane ağaçları arasında Meryem heykeliyle yapılan törenlere âşıktım. Noel'den hemen önce rahibin siyah elbisesiyle gelip evleri kutsadığı zamanlara âşıktım. On üç yaşımda birden duygularımın dini değil, estetik olduğunu anladım ve bir daha kiliseye gitmedim.

Yani inancınızı kaybetmek gibi bir şey yaşamadınız.

Hayır, çünkü inancım yoktu. Bir itirafın ardından soğuk bir şekilde kiliseye gitmeye son verdim, o kadar.

Neden bir itirafın ardından? Alışılmadık bir şey mi oldu?

Hayır, alışılmadık bir şey olmadı. Tipik bir itiraftı işte. Ama diz çöktüğümde rahatsız bir duygu hissettim. Korkunç bir utanç ve mahcubiyet hissi.

Neden utanç?

Bir dersi uyguladığımı, bir rol oynadığımı fark ettim. Ve her şey çatırdadı. Dürüst olmadığımı düşündüm. Her şey sahteydi, hiçbir şey gerçek değildi. Bu yüzden bir daha asla kiliseye gitmemeye yemin ederek oradan ayrıldım. Belki de bu benim hayatımda en dindar olduğum andı.

Peki, siyasetin ailenizdeki yeri nasıldı?

Babam, daha en başından beri faşizme karşı çıkan sadık bir antifaşistti. Aktif olarak siyasette değildi. Yine de o zamanlar sınıfındaki 25 öğrenciden 15'inin partizan olmasından gurur duyuyordu.

Siz ilk olarak ne zaman siyasetle ilgilenmeye başladınız?

Siyaset vahyi bana ilk olarak bir domates bahçesinde köylü kadınların arasında geldi. Dokuz yaşındaydım. Bir köylünün, "Attila Alberti'yi öldürdüler!" diye bağırarak geldiğini hatırlıyorum. Köylülerden biri Alberti'nin kim olduğunu sorduğunda onun Parma'da bir gösteri sırasında *Celere* (The Rapid Ones [Hızlılar], Cumhuriyetçi Güvenlik Güçleri) tarafından vurularak öldürülen bir işçi olduğunu açıkladılar. O anda masumiyetimi yitirdiğimi hissettim. Ya işçilerin tarafında olmalıydım, ya da karşılarında.

Siyasi yazılar okumaya ne zaman başladınız?

On altı yaşımda *Komünist Manifesto*'yu okudum. İlginçtir ki sonradan 60'ların hareketi haline gelen bu deneyimin beklentisiyle yaşadım. İlk filmim *Devrimden Önce* 1963 tarihlidir. Bu film Paris'te ancak 1967'de gösterildi ve orada öğrenciler arasında müthiş bir başarıya ulaştı. Film, İtalyan Komünist Partisi'nin oldukça ağır bir eleştirisini içeriyordu. Aslında filmin Paris'te başarılı olmasının sebebi tam da soldan gelen İKP eleştirisi olarak görülmesiydi. 68 Mayısı'nda bu eleştiriler sokaklarda ayaklanmalara dönüştüğünde Parti'ye katıldım. Sonradan gerçekleşen şeyleri çoktan yaşamışım gibi gelmişti bana.

Peki cinsel anlamda erken mi olgunlaştınız?

Fazla erken ve bu yüzden de cinsel birleşmeyi oldukça geç yaşadım sayılır.

Nasıl?

Kırsal kesimde insan cinselliği erken yaşta keşfeder. Ben bu yüzden cinsel keşifte fazla erkenci olduğum kadar uygulamakta bayağı ağır kaldım. Dahası ketum, utangaç ve oldukça içe dönük bir gençtim.

Çocukken hiç âşık olmadınız mı?

Hayır. Belki de âşık olamayacak kadar narsisttim.

İlk kez âşık olduğunuzda kaç yaşındaydınız?

On beş, o sırada okuldaydım. Ama cinsellik hakkında konuşmak istemiyorum, beni ilgilendirmiyor.

Neden?

Kesilen domuzlardan bahsetmeyi tercih ederim.

Hangi domuzlar?
Çocukken her yıl kasım sislerini iple çekerdim, çünkü domuz kesmeye geleceklerini biliyordum.

Neydi bu kadar sevdiğiniz?

Bunun yıllar boyunca aynı şekilde devam ettiği gerçeği ve bayram havasında geçen, çok büyük ihtimamla hazırlanan bir ritüel olması.

Bundan biraz bahseder misiniz?

Domuzu bizim çiftliğin avlusunda hazırlanan iskele gibi bir şeye asarlardı. Sonra 'masén' bir sepet dolusu bıçağıyla gelirdi. On metre öteden duyabileceğiniz bir kan kokusu vardı. Avluya girdiğinde domuzlar bağrışmaya başlardı, çünkü 'masén'in kokusunu onlar da alabiliyordu. Domuzlardan birini yakalardı, hareketsiz hale getirir ve 'corador'unu -ucunda yuvarlak bir şey olan bir tür uzun şiş- hayvanın kalbine saplardı. Yere bir damla kan sıçramazdı. Hiç şaşmazdı. Hayvan anında, acı çekmeden ölürdü. O bunu yaptığı sırada diğer domuzlar daha da fazla bağrışmaya başlardı. Ben titrerdim ve olayın bitmesi için nefesimi tutup beklerdim. Bu dramatik bölümdü. Sonra bayram başlardı. Köylüler domuzu ahırın dışına sürüklerler, baş aşağı asarlardı, tıpkı darağacı görevi gören yatay bir kütük üstündeki Mussolini gibi. Kasım sisi içinde açık avluda ateş üzerinde içi su dolu kocaman bir kazan kaynardı. Kovalarla su taşırlar ve ölü domuzu derisini yumuşatmak için ıslatırlardı. Domuzun derisi bıçak sırtıyla yüzülürdü ve sonra 'masén' bıçağını alır, tek bir hareketle hayvanı yukarıdan aşağıya kadar keserdi. Bu kesme işini yaptığı anda büyük

bir sevinç dalgası yayılırdı. Bütün çocuklar iskele etrafında hoplayıp zıplamaya başlarken, köylüler de salam, jambon ve domuz yağı hazırlamaya giderlerdi. Bizim 'ciccioli' dediğimiz yağ parçaları hemen kaynayan suya atılır ve dumanı tüte tüte yenirdi. Harikaydı!

Vahşiliğin sizin gözünüzdeki bu cazibesini nasıl açıklıyorsunuz?

Belki de hayatımın vahşilikten çok uzak olmasındandır. Ama yine de güzeldi. Tiyatroya gitmek gibiydi. Popüler bir gösterideki heyecan vardı orada.

Çocukken korkularınız var mıydı?

Evet, karanlıktan korkardım. Kedi ve köpeklerden de korkardım. Köpeklerle her zaman yoğun, bilinçaltı bir ilişkim olmuştur. Köpekler onlardan korktuğumu bilirlerdi ve onlar da heyecanlanırlardı. Sonuç olarak bana saldırırlardı. Bu nedenle evimde hiç kedim ya da köpeğim olmamıştır. Çocukken dizimi yaraladığımda her zaman bir köpeğin yaramı yalamasını istemişimdir. Çok güçlü bir arzuydu bu ama hiçbir zaman gerçekleşmedi.

Hayaletlerden ya da ölmüşlerin ruhlarından korkar mıydınız?

Hayır. Benim için karanlık, kimliğin yitirilmesiydi. Karanlıkta hâlâ canlı olduğuma kendimi inandırmak için vücuduma dokunurdum. Suda yüzüyormuşum gibi gelirdi bana. Başım da dönerdi. Boşluktan korkardım. Tramvay tekerleklerinden de. Parma ile tepe köyleri arasında gidip gelen bir sarı tramvay vardı. Çok büyük demir tekerlekleri vardı, beni çok korkuturlardı. Herhalde bir tür kastrasyon endişesi gibi bir şeydi.

Mutlu bir çocukluk yaşadığınızı söyleyebilir misiniz?

Çocukluğum çok mutlu geçti. O kadar mutluydu ki artık çocuksu olmaya izin verildiği zamanlara kadar uzatabildiğim denli uzattım. Bunun bedelini ödedim ve acısını çektim.

Çocukken hiç mutsuz dönemleriniz olmadı mı?

Belki bazı zamanlarda mutsuzdum, kim bilir? Eğer öyleyse bile bunun farkında değildim. Her durumda günün mutsuzluğu gece yok olurdu. Uyku beni kendimden ve bedenimden uzaklara götüren uçsuz bucaksız bir diyardı. Uyurken bir meleğe dönüşüyordum.

Hiç ailenizle ilgili sorunlarınız oldu mu?

Hayır, agresiflik sözcüğünü ancak yirmi yaşından sonra tanıdım. O zamana kadar sert uçlar babam tarafından yumuşatılıyordu.

Peki, ya onun endişeleri?

Endişeleri babamın tek zayıf noktasıydı ama ben onun endişesini sansürledim. Babamın endişeleriyle kontrol edilmemeye çalıştım ve bunu başardım.

Şimdilerde çocukluğunuzla ilgili neler hissediyorsunuz?

Dindar ya da ahlâkçı biri olmadığımdan herhangi bir yargının işe yaramayacağı kanısındayım. Her durumda içgüdüsel bir hayat yaşıyorum.

Peki ama sık sık düşünmüyor musunuz, çocukluğunuzu özlemiyor musunuz?

Çok uzun bir süre boyunca çocukluğumu yücelttim. Şimdi, psikanalizim sayesinde, geçmişimle daha dingin, daha ayrık bir ilişki kurmayı başardım. Çocukluğumu, tıpkı bir avcının av sırasında botlarına yapışan yapraklar va çamur gibi doğal bir şekilde içimde taşıyorum. Avcı akşam evine geldiğinde ve botlarını çıkardığında kurumuş çamuru bir sopayla çıkarmaya çalışır. Bazen çamur ayağın şeklini alacak kadar sımsıkı bir haldedir. Sanırım artık, çocukluğumu, ayağımdan çıkan ve geçmişimin şeklini alan toprak ve yapraklardan oluşan bir kalıp olarak görebiliyorum.

PARİS'TE SON TANGO: HER CİNSEL İLİŞKİ MAHKÛMDUR

Gideon Bachmann, 1973*

"İtalyan Komünist Partisi'nin proletarya gerçeğini ve dolayısıyla İtalyan kültürünü her geçen gün daha da büyük bir samimiyetle ifade ettiğini düşünüyorum. Entelektüele yer açıyor, onunla varoluşun bugüne kadar göz ardı ettiği yönleri arasında bir bağlantı görevi görüyor.

"Ancak filmlerimde siyasal öğeye duyduğum ihtiyacı artık hissetmiyorum, aynı şekilde değil. Bugüne kadar ihtiyaç duyduğumuz şekilde değil: açık bilincin bir öğesi, programlı bir bağlılık gibi..."

Konformist *ve* Paris'te Son Tango *filmlerinin yönetmeni otuz iki yaşındaki Bernardo Bertolucci, Roma'daki dairesinde konuşuyor. Duvar raflarındaki dağılım onun başlıca ilgilerini açıkça gösteriyor: bir*

*) *Film Quarterly*, Cilt: 26/No: 3, İlkbahar 1973. The Regents of the University of California'nın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

duvar boyunca Mayakovski, Gramsci, Goethe ve Tolstoy; Hitchcock, Bogdanovich, Les Cahiers du Cinéma'nın bütün seti ve birkaç adım üstteki çelik rafta kendisiyle ilgili yazılan şeyler. Aralarda, belki de yarım bırakılmış bir senaryo, çoğu Fransızca olan iç dekorasyon dergileri var. Odadaki eşyaların hepsi 1900-1925 tarihli; Christie'nin son müzayedesinden bir Goodwin tablosu; somut, tatmin edici renkler, Mucha'nın gevşek pastelleri olmaksızın Judenstil. Siyasal görüşleri gibi Bertolucci'nin zevki de açık gibi görünüyor; sanki edebiyattan, sanattan ve kullandığı toplumdan besleniyor.

Kozmopolitan bir soyağacı, İtalya'da ender rastlanan bir durum. Parmalı Attilio, şair babası, Proust, Conrad ve Svevo hayranı, sinema eleştirileri yazıyor ve okul öğretmeni Zavattini'yi, bu ismin tutuşmuş bir şekilde neo-realizm klasikleri yaratarak sanatın dokusunu değştirdiği güne kadar sinemaya sürüklüyordu; İtalyan-İrlandalı anne-babadan olma, devrimci babasının göç etmeye çabaladığı Avustralya'da dünyaya gelen annesi, Bologna Üniversitesi'nde Catullus üzerine bir tez yazdı.

İngilizce, Fransızca ve geçmişinde ne kadar uzağa giderse gitsin kafasında hep fikirler uçuşuyordu; yirmi bir yaşında yazdığı ince bir kitaba Viareggio Şiir Ödülü verildi. Aynı yıl ilk konulu filmi Azrail'i yaptı, senaryo Roma'da Via Giacinto Carini'de aynı evde yaşayan bir arkadaşı tarafından yazılmıştı: İtalyan Komünist Partisi'ni kuran adamla ilgili bir kitap olan The Ashes of Gramsci'nin (Gramsci'nin Külleri) yazarı Pier Paolo Pasolini.

İkinci konulu filmi Devrimden Önce ona ilk büyük başarısını kazandırdı: Talleyrand adını koydu, Kurtuluş'tan on yıl sonra İtalya'nın burjuva devrimcileri de konusunu. Bernardo'nun doğduğu Emilia'da hayatın tatlılığı; tepesi siste kalan kavaklar, coşkunluk ve geri çekilme, işe yaramaz yürüyüşler; ensest ilişki ve fikirler; karamsarlığı kendini daha o sıralarda kişisel deneyim, zihinsel ve dünyevinin karışımında, derin bir anlayış, ses ve görsellik şehvetinde belli ediyordu. Yine o zamanlar kült bir kahraman olacağı alnına yazılmış gibiydi.

Sonraki filmi Partner, Godardvari bir üslûp ve başarısızlık; sonra psikanaliz, birkaç belgesel ve protest bir film: Yakın planda daktilo başında biri, harfi harfine çekmesine izin vermeyecekleri bir senaryo yazmaktadır. Üç yıllık bir durgunluk ve ruh arayışının ardından iki konulu film siparişi veren Jung ve İtalyan Televizyonu imdada yetişir: Örümceğin Stratejisi ve Konformist.

"Erkek kendine zarar vermeye meyilldir, partnerine de. Doğada genellikle yok edici olan dişidir. Genetik olarak yüzyıllardan bu yana bazı erkekler onların mekanizmalarını, tehlikeyi anlamıştır. Bazı örümcekler dişiye sadece belli bir mesafede yaklaşır ama güvenli bir uzaklıkta durur Onun kokusuyla kendilerini heyecanlandırarak mastürbasyon yapar, spermlerini ağızda biriktirir ve orgazmdan sonra güç toplamak için beklerler. Çünkü tam da bu şekilde yok olurlar: boşalma sonrası zayıf düştükleri anda. Daha sonra mümkün olan en uzak mesafeden dişiyi döllerler ve böylelikle dişi onların zayıflıklarından faydalanarak saldırıya geçemez."

Paris'te Son Tango'nun son bölümü bu Borges hikâyesindeki rollerin tersine çevrilmesiyle başlar: Maria Schneider, Marlon Brando'ya dans salonunun karanlık bir köşesinde masanın altında mastürbasyon yapar; adamın sarhoş gösterişliliği isimsiz, cinsel tangolarının son bulduğuna onu çoktan ikna etmiştir. Güçsüz düşmüş bir halde, boşa giden menisiyle kaçmakta olan kadının arkasından nefes nefese Paris sokaklarında yalpalaya yalpalaya yürür, annesinin evinin merdivenlerini çıkar ve merhum asker babasının çalışma odasına girer; stratejisi başarısız olmuştur, kadının sıktığı kurşunla can verir. Peygamber devesiyle zaman, kadının polise söyleyeceği şeyleri anlatır.

On yıl önce Bernardo'yla ilk tanıştığımda, ilgilendiği şeyler edebi olmaktan çok sinemasaldı. Bir filmde özne olarak kameranın kendisi, başka bir deyişle kendini tanımanın bir aracı olarak kamera ona hâlâ bir ihtimal gibi görünüyordu. Ve ona fazla müdahale etmek istemiyordu; montaja karşı bir kanun çıkartmayı öneriyordu şakadan. O sıralarda filmlerin Pasolini'nin şiirsel ve nesirsel kategorilerine gayet iyi ayrılabileceğini düşünüyordu; böyle hissediyordu, çünkü yaptığı işler temelde kişiseldi, birinci kategoriye giriyordu.

Adamdaki değişiklikler çarpıcı. Hareketsizlik ve analizle geçen birkaç yıl onda bir iz bırakmış gibi görünüyor: gözleri sürekli hareket halinde ve konuşurken dili ağzının içinde bir taraftan diğerine gidip geliyor; şüphe duymadığı anlarda gülümsemesi ironik, diğer zamanlarda -daha sık olarak- sorgulayıcı. Sanki gösterime girdikten sonra arkadaşlarıyla tartışırken anlamını yeni keşfediyormuş gibi habire son filminden bahsediyor. "Mi sono accorto..." *"Şunun farkına vardım ki... filmimdeki çift planladığım gibi dünyadan soyutlanmış değil. Bir adaya kaçamazsınız: bunu yapma girişimi sosyal gerçekliğimizin bir parçası olsa*

bile. Öyle görünüyor ki benim karakterlerim belirgin bir şekilde semptomatik. Bir odada saklanamazsınız; gerçeklik pencereden içeri sızıverir."

Devam edin...

Paris'te Son Tango'yu yaparken gerçekten ne yaptığımı keşfetmem, çekimlere başladıktan sonra oldu. İlk başta bir çiftle ilgili, iki insan arasındaki ilişkiyle ilgili bir film yapmak istiyordum. Çalışmaya başlayınca ve filmin şekil almaya başladığını hissettiğimde, *mi sono accorto...* sanırım yaptığımın yalnızlıkla ilgili bir film olduğunu fark ettim. Ben zaten bunun en önemli içerik olduğuna inanıyorum: yalnızlık. Fakat bu, tarif etmeye koyulduğum şeyin tam tersiydi.

Çoğu zaman gerçeğin hakim olmasına izin veririm. Bir durum hazırlarım ve sonra karakterlerle ilgili, kameramın önünde bulduğum gerçek karakterlerle ilgili bir tür *cinéma vérité* oluştururum. *Paris'te Son Tango*'da sanki filmin hikâyesel bağlamı içerisinde görünen Brando ve Maria'yla röportaj yapıyormuş gibiydim. Dolayısıyla beyazperdede görünen şey, her zaman karakterlerle kurduğum bağın ve film çekerken bulduğum şeyler ve yerlerle geliştirdiğim ilişkinin meyvelerini yansıtır. Nesneleri ve insanları anlamaya başlamam kamera vasıtasıyla olur. Film çekmenin kendisiyle açığa çıkan filmi öğrenme ve özümsemeye daima açık olmam bundan ileri gelir, senaryoda yazdığım şeyle ters düşse bile.

Brando ve Maria'yla bilinçaltı ilişkim aşırı derecede yoğundu, ama sadece kendi kalkanlarımı bir tarafa atmayı değil, onlarınkini de attırmayı başardığımı düşünüyorum. En sonunda şimdiki zamanla ilgili yaptığım bu ilk filmin hiçbir savunma, tarihsel, hikâyesel ve hatta siyasal hiçbir özür olmaksızın yapıldığını hissettim. Şimdi bana öyle geliyor ki bu anlamda *Paris'te Son Tango*, olabildiğince özgürlüğe salıverilmiş bir film.

O zaman hangi anlamda iki karakterin belirgin bir şekilde semptomatik olduğunu düşünüyorsunuz?

Bu ikisinin karşılaşması, zıt yönlere çeken güçlerin karşılaşması şeklinde oluyor; bütün siyasal çatışmaların temelinde yatan güçlerin karşılaşması gibi. İlk başta oldukça gizemli olan Brando, gizeminin ve bariz dürüstlük arayışının gücüyle kızın burjuva hayat tarzını sarsmayı başarır,



Paris'te Son Tango'nun (1972) ünlü sahnelerinden biri.

en azından başlangıçta. Onunla sevişme biçimi pratik olarak didaktiktir. O anda, karısının intiharından sonraki anda, doruğa ve aynı zamanda çıkmaz sokağa ulaştığında insan davranışının köklerini araması anlamında didaktik. Bir ilişkide mutlak dürüstlüğü aramak zorunda olduğuna inanıyor ve bu, bence, karşılaşmaya siyasal anlamını kazandırıyor.

O halde planlamamış olduğunuz bir siyasal anlam yatıyor burada...

Kesinlikle. Aslında ben bir şekilde senaryoda eksikmiş gibi görünen siyasal anlamlarla çok meşguldüm. Kendime inanmadığımdan ve belki de bir hata yapıyor olduğumdan endişe etmeye başladım. Çünkü benim içimde de her işte doğrudan siyasal bir yargı kullanmaya ihtiyaç duyan belirli bir geleneksel mantık yapısı vardı. Kendime 'Dikkatli ol' diyordum. 'Bu gidişle başka bir *Aşk Hikâyesi* yapacaksın!' Ama çekmeye başladığım sırada, derinlikleri gösterirken, Batılı, burjuva toplumumuzda bir ilişkiye eklediğiniz yalnızlık ve ölüm hissinde olduğu gibi kendinizi boğduğunuzda ve bu ölüm hissini sebeplerini belirlemeye başladığınızda kaçınılmaz olarak siyasal bir yargıda bulunduğunuzu fark ettim.

'Didaktik', anonim seks arayışının toplumumuzdaki bu ölüm hissinin panzehiri olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Filmde seks bu iki karakterin iletişim kurmak için icat etmeye çalıştığı yeni bir dil türü sadece. Cinsel dili kullanıyorlar, çünkü cinsel dil bilinçaltından kopmak, açılmak anlamına geliyor. Fakat bunun yanında hiçbir şekilde seksi ölüm hissiyle özdeşleştirmeye çalışmıyorum. Herhangi bir eros-thanatos teorisi kurmuyorum. Ben sadece dürüstlüğe aç bir ilişki tarif ettiğinizde onu çevreleyen her şeyi, ifadesini çekiçleyen her şeyi keşfedersiniz, diyorum.

Her durumda cinsel ifade ve kişisel özgürleşme kavramlarını bağdaştırıyorsunuz. Kendini özgürleştirmenin bilinçli bir süreç olması gerektiğine mi inanıyorsunuz?

Benim kullandığım anlamda kendini özgürleştirme daha iyi yaşamaya, bilinçaltınızla bir denge kurmaya, bilinçaltıyla daha barışçıl bir ilişki kurmaya doğru ilk adım. Hepimiz kendi eğilimlerimizi bastırmaya meyilli olduğumuzdan bu ilk adımlar çoğu zaman çok dramatik olabilir. Saldırganlıklarımızı bastırıyor ve ruhlarımızı baltalıyoruz. Marlon'la Maria arasındaki şey kendisini sürekli olarak yiyip bitiren bir tür *amour fou*, deli aşkı olduğundan ilişkinin soyutlanmış görünmesinden korkmuştum. Fakat bu, tam tersine, zamanımızın en belirleyici meselelerinden biri haline geldi.

Yani insanın bu dengeyi bulmak adına giriştiği arayışın illa rasyonel bir şekilde bilincinde olması gerektiği kanısında değilsiniz.

Hayır. İnsan, eylemlerinin anlamının bilincine tamamen irrasyonel bir haldeyken de varabilir. Aslında 'bilinçlenmek', bana konuştuğumuz şeyi tanımlamakta fazlasıyla sınırlı kalıyormuş gibi geliyor. Bu, psikanalizi ya da bilince ermede kullanılan diğer sistemleri reddettiğim anlamına gelmiyor, ama sistemin her birimiz için farklı olması gerektiğini düşünüyorum. Mesela ben kendini özgürleştirmeye giden yolu kesinlikle başına buyruk bir şekilde yürüyorum. Bilinçlenmeye başladığımı hissediyorum ama aşırı derecede duygusal, içgüdüsel bir şekilde.

Sezgileriniz sizi, Marx ve Freud'da bulunan geleneksel cevapların ötesinde toplumumuzdaki yalnızlık ve ölüm hissini anlamaya doğru götürüyor mu?

Bunların ikisi de hâlâ benim çalışmamda çok önemli bir yer tutuyor. Ancak onların anlamlarını okuma anlayışımı geleneksel yorumlarla sınırlamayı reddediyorum. Fakat bu doğrultuda belli referanslar filmimdeki karakterleri anlamada işime yaradı. Mesela bir karşılaşmanın çatışmaya dönüşmesi. Ya da Maria'dan örnek verirsek, sıradan olan bir şeyin kader haline gelmesi.

Belli ölçüdeki eğitimsel yapı ve arka planı yok sayamam, ki Marx ve Freud da bunun bir parçasını oluşturur, ama onları siyasal, varoluşsal bir mercekte görmeye çalışıyorum. *Paris'te Son Tango*'yu yaparken varış noktaları olarak düşündüğüm şeylerin gerçekte çıkış noktaları olduğunu keşfettim; yani karakterlerimi geleneksel psikoloji ya da siyaset yardımıyla anlamak bana onların karmaşık, kişisel yapılarıyla ilgili sadece küçük bir kıvılcım yaktı; ancak onları kameranın önünde yaşayan varlıklar olarak kabul etmemde ve filme yaptıkları katkıları kabul etmemde kesinlikle yardımcı oldu.

Sanırım, bir filmin mantıksal ya da rasyonel referanslar olmaksızın doğrudan bir yolla yarattığı ilişkileri yaşamam gerekiyor. Elbette filmin bir rüya biçimi olduğunu, bütün hikâyenin kız tarafından Ödipal bir yansıtma olduğunu söyleyebilirsiniz; sonuçta o on dokuz yaşında, Brando da kırk sekiz. Brando'nun hikâyesi de başka bir Ödipal yansıtma olabilirdi (bir şekilde kızın babası olduğu kadar karısının da oğlu olduğunu hissediyor), fakat ben olayları bu şekilde tasvir etmeyi tercih etmiyorum. Ne de olsa filmin amacı farklı insanlara farklı şeyler ifade etmek; bir çalışmanın nihai, kişisel önemi her zaman izleyiciye bağlıdır.

O halde izleyici sizin gözünüzde işin elzem bir parçası haline geliyor...

Kesinlikle; ışık kadar, set kadar, kameraya iten adam kadar elzem. İzleyici, bir filmden aman aman etkilenmediği zamanlarda bile, o filmden bulunduğu uzaklık itibariyle hâlâ elzem bir parça durumundadır. Ancak ben çekim sırasında bunları düşünemem. Bununla birlikte, birinin üstlendiği her diyalog -ve film diyalogtur- bir partnerin varlığına dayanır. Şiirde benim muhatabım okuyucudur; sinemaday-

sa halk. Yalnız başıma konuşmayı sevmem ve konuşmam. Yani, kendi kendime konuşmam. Bu arada, sinema bu şekilde gerçekliği tartmanın bir yolu, dünyayı anlamanın bir aracı haline gelir. Bence bu hem yaratıcı hem de izleyici açısından doğrudur.

Bir anlamda halktan faydalanıyorsunuz, öyle mi?

Kendimi vererek halktan faydalanıyorum, ama aynı zamanda onlar da benden faydalanıyorlar. Bu iki yönlü bir ilişki. Bu arada insan topluluğunda masumiyet ve suç gibi bir şeyin var olmadığını günden güne daha iyi bir şekilde anlıyorum. Sadece arz ve talep vardır, sunulan şeyler ve istenen şeyler ve bunlar ayırt edilemez bir şekilde iç içe geçmiş haldedir. O kadar ki, sunan kişinin masum, talep edeninse suçlu olduğunu, ya da bunun tam tersi olduğunu bile söyleyemezsiniz. Üstelik bu kişisel, duygusal ilişkiler için de geçerlidir: Hata hiçbir zaman yoktur. Halka gelince, emin olduğum tek şey hep daha büyüğünü arıyor gibi görünmemdir.

Şiir yazdığınız dönemlerden bu yana talepleriniz değişti mi?

Hayır, belki sunulan değişmiştir. Bu arada bir de filmlerimin temelde oldukça cömert olduklarını, daha fazla talepte bulunmadığımı düşünüyorum. Belki de özgürleşme sürecimin bir bölümü hep bir *spettacolo* yaratmak istediğim gerçeğini kabullenişimdi. Çocukken kuzenlerimle beraber yaptığım ilk 16 mm.'lik filmlerim sadece bir domuzun ölümünün ya da ormana atılmış bir kabloyu boşu boşuna aramanın belgeselini sunmaktan ziyade bir hikâye anlatıyor olmalarına rağmen bu fikri kabul etmek, çok uzun zamanımı aldı. Fakat sadece *Konformist*'le öykü filmlerinin yazarının rolünü gerçekten kabul ettim. ['*Autore di film – spettacolo*' tam olarak çevrilemiyor; '*spettacolo*' aslında halka sunulan bir gösteri, eğlence ve merasim arasında bir yerde duran bir kavramdır – G.B.]

Bu fikri kabullenmede zorlanmanız, siyasal meselelerin gösterisel bir biçimde ifade edilemeyişleri gerçeğinden mi kaynaklanıyor, yoksa size asıl zor gelen on yıl önce dile getirdiğiniz, kameranın kendisinin filmin en önemli öznesi olduğu fikrinden vazgeçmek mi oldu?

Tam olarak vazgeçmedim aslında, kendi şovmenlik doğama azami şiddetle karşı geldiğim film olan *Partner*'i yaptığımda bir kopuş noktasına geldim. Ayrıca bu film bende büyük bir psikolojik travmaya yol açtı, zira hiç kimse, ama hiç kimse onu kabul etmedi. Paradoksal bir şekilde şimdi -filmi bitirip tartıştıktan sonra- bütün filmlerim içinde *Partner*'e en yakın olan filmin *Paris'te Son Tango* olduğunu fark ettim. Şovmen rolümü tamamen kabul ettiğime göre şimdi kameranın anlamıyla ya da *Örümceğin Stratejisi* ve *Konformist*'i yaparken büyük bir ustalıkla, sanki şeytanlarmışçasına sakındığım bütün o sorulara, takıntılara, tartışmalara güven içinde yeniden dönebileceğimi düşünüyorum. Yani, gösteri öğesinden elde ettiğim güvenle taze bir başlangıç yapabilirim. Bu yüzden *Paris'te Son Tango*'yu *Partner*'e çok yakın buluyorum, çünkü *Tango*'da sinemasal anlamda aralıksız bir sorgulama söz konusu, kameranın kullanımı üzerine bir araştırma, sinema yapılarını sorgulama girişimi var.

Jean-Pierre Léaud'un Godard'ı taşladığı hicivsel sekanslarını kastetmiyorsunuz, değil mi?

Kesinlikle hayır. Jean-Pierre gerçek bir Godard karakteri değil, daha ziyade Jerry Lewis gibi bir karakter diyebiliriz. Onun rolü yüzeysel ve sıkı sıkıya işlevsel. Bir marangoz da olabilirdi. Kamera kullanımının yansımaları geri kalan her şeyde var. O anlamda on yıl önce bütün bunları tartıştığımız zamandan bu yana değiştiğim kanısında değilim. Hâlâ her hissi ve her dönemi ifade edebilen ve tipik olan çok belirgin bir ışık aradığımı hissediyorum; hâlâ zamanın geçişini -zamanın bir filme biçim kazandıran o özgün, psikolojik geçişi- temsil etmenin çok belirgin bir yolunu araştırıyorum. Belki de bu bir *percorso* meselesidir, bir adamın tarihsel ve pratik, günlük anlamda zamanın içinde hareket edişiyle ilgilidir. Şimdi geriye bakınca bana öyle geliyor ki bu, aslında, *Paris'te Son Tango*'yu birarada tutan şeydir: Brando'nun kırk sekiz yaşındaki bir adamdan ergenliğine geri dönüşü ve sonunda bir cenin gibi ölüşü. Jean Pierre Maria'yla yaşadıklarını kaydederek bir noktada kamerayı ona doğru iterken ve onu da geri dönmeye zorlarken şöyle söyler: *"Avance en reculant!"* Geriye giderek ilerle. İşte tam da bu, filmde Brando karakterinin *'percorso'*sudur.

Filmin başında son derece erkeksi, umutsuz ama umutsuzluğunda kararlıdır. Kızla ilk seferinde nasıl seviştiğine bakın. Fakat yavaş yavaş neredeyse erkeksiliğini yitirir. Belirli bir noktada kızın onu ters ilişkiye ikna etmesi gerekir: Geriye giderek anal seviyeye ulaşmıştır. Sadiko-anal seviyeye. Sonra daha da ileriye gider ve Paris'in rahmine ulaşır: çatılarının, televizyon antenlerinin, gri kasvetli anonimliğiyle sarılmış bir halde Paris Ana'da can vermek. Bu hissin büyük bir bölümü filmi çekerken ortaya çıktı, halbuki ben senaryoyu yazarken dahi onun bir embriyo gibi öleceğini tasarlıyordum. Fakat şimdi bütün bunların çok açık bir şekilde ortaya çıktığına, ölümden belirgin bir ayrılış ve ölüme açık bir varış olduğuna inanıyorum. Filmi tasarlarken bunların hepsi bilinçaltımdaydı. Kamera arayışım bunu benim adıma açıklığa kavuşturdu. Mantıksız olan, anlaşılır bir hal aldı.



Maria Schneider ve Marlon Brando *Paris'te Son Tango*'da (1972).

Senaryonuzda kıza burjuva ailesinin sınırlayıcı yapıları üzerine ders verdiği sahnenin diyaloglarını buldum, ama konuşurken kızla anal ilişkiye girmiyor. Filmi çekerken bunu neden eklediniz?

Sözlü anlattığı dersi, tarif etmekte olduğu iki yönlü şiddeti kızı kullanmak yoluyla onun için uygulayarak, ona doğrudan acı vererek desteklerse daha belirgin olacağını düşündüm. Bu öğretmek isteyen bir şiddet, öğretmenin şiddeti ve diğer taraftа da ailenin şiddeti, aile kavramının yıkıcılığı var. Özgür olma güdüsü, çığlık atarken "Özgürlük, özgürlük!" deyip durması çok gerçek ve aynı zamanda iki

yönlü: Adamın bahsettiği şeyden bağımsız olmak istiyor ama aynı zamanda ondan da bağımsız olmak istiyor. Dolayısıyla, adamın kıza yaptığı bir tür didaktik hunharlık.

Sapkınlığı burjuva karşıtı bir öğretim için kullandığınızı mı söylüyorsunuz?

Bu bir katarsis anı. Bilinçli ama aynı zamanda o anda bilinçlilik ile sapkınlık hazzı arasında bölünmüş. Kendini kişisel katarsis olarak sapkınlığa bırakıyor, ama aynı zamanda bunu kısmen yapıyor, çünkü o anda sapkınlık ona bir kaçış sağlıyor.

Acizliğinden kaçış mı demek istiyorsunuz? Çünkü görünüşe göre asla sözünü ettiği ilkelere göre yaşayamıyor. Film boyunca onu bir ilkeyi savunan ama başka bir ilkeye göre yaşayan ya da hiçbir şeye göre yaşamayan bir adam olarak gösteriyorsunuz.

Kısmen evet, ama aynı zamanda karısının intiharının yarattığı acıdan bir kaçış var. Bu türden acının üstesinden gelmenin birçok yolu var, sapkınlık ve seks bariz olanları. Seks his olarak ölüme çok yakındır.

Ortaya koyduğunuz metafor Brando karakterini kesinlikle bir motivasyon ikileminde bırakıyormuş gibi görünüyor. Filminiz, özellikle tıpkı sizin yaptığınız gibi özgürleşmeyi cinsellikle eşleştirmeye meyilli olduğumuz Amerika'da, erotik bir başyapıt olarak karşılandı. Oysa bana tam tersiymiş gibi geliyor ve tartışmakta olduğumuz sekans, hüznü ve umutsuzluğu içinde, seksi daha ziyade, ilişkilerin imkânsızlığının bir sembolü olarak kullandığınızı kanıtlıyor.

Ben erotik bir film yapmadım, sadece erotizmle ilgili bir film yaptım. Her durumda 'erotik' davranışı, başka insan eylemlerinden ayıramazsınız. Bu neredeyse her zaman böyledir, şeyler sadece ilişkiler gelişmeden önce 'erotik'tir; bir ilişkideki en güçlü erotik anlar her zaman en baştakilerdir, çünkü ilişkiler hayvansal içgüdülerden doğar. Ama her cinsel ilişki ayıplanır. Saflığını, hayvansal doğasını kaybettiği için ayıplanır; seks, başka şeyler söylemenin bir aracı haline

gelir. Filmde, Marlon ve Maria bu saflığı psikolojik ve romantik dolaşıklıklardan sakınarak, birbirlerine kim olduklarını falan söylemeyerek korumaya çalışırlar, ama bunun da imkânsız olduğu çıkar ortaya, çünkü daha başka, çeşit çeşit bağlılıklar gelişir. Brando kendini doğuştan gelen hassasiyetlerinden boşu boşuna korumaya çalışır; kızın sevdiğini iddia ettiği adamın kendisi olduğunu keşfettiği anda hem kızı hem de kendisini bastırmak için o kadar uçlara gitmesi de bu yüzdendir. Zaten derinlerde bir yerde güçlü erkek rolünü bir kenara bırakacağını, ayakkabılarını giyip kırmızı kravatını takacağını ve şampanya içtikten sonra kıza kim olduğunu söyleyeceğini, onun, gerçekte onun olmaktan ziyade kendisine ait olmalarından korktuğu burjuva ideallerine razı olacağını bilmektedir. Bu onun kaotik yalnızlığının son tangosu, son savunmasıdır. Tırnaklarını kesmesini ve parmaklarını anüsüne sokmasını istemesi şunu söylemek gibidir: Sik beni, erkeksiliğimi kır, yok et!

Neden her ilişkinin mahkûm olduğunu düşünüyorsunuz?

Her ilişki, eninde sonunda değişmeye mahkümdur. Belki iyileşebilir ama çoğunlukla kötüye gider. Olduğu gibi kalamaz. Dolayısıyla hep bir yitirme hissi vardır. Beni 'yazgılı' sözünden ziyade 'mahkûm' sözünü kullanmaya iten de bu yitirme hissidir.

Öyleyse romantik bir ilişki ihtimaline kesinlikle inanmıyorsunuz...

Aslında, ilk duyguların tekrarlanamayacağını söylerken ben kendim romantiğim. Ancak ilişkilerin romantik bir seviyede gelişebileceğine inanmıyorum çünkü... çünkü öyle olmalarını gerektiren bir sebep yok aslında: Tarih, gerçeklik, romantik olmanın dışında her şeydir. Ve bir ilişkinin devam etmesi için gerçeklikten beslenmesi gerekir.

Peki, bir erkekle kadın arasında bilinç seviyesinde ne gelişebilir?

Bu çok sinematografik bir soru değil... Gelişebilecek olan şey sadece âşık olunan objenin yıkımına yol açan sahiplenmedir. Bu, ilişkinin merkezinde yer alan sado-mazoşizmdir, bütün ilişkilerde sa-

bittir. Çok ender durumlarda hakimiyet kurulup kontrol altına alınabilir ve ilişkinin kendisine zarar vermek yerine, kurbanları dışarıda arayan bir kanalizasyon bulabilir (merkezkaç sado-mazoşizm yerine, merkezcil bir tür sado-mazoşizm). Saldırganlığımızı ilişkinin dışına akıtabildiğimiz ve bu şekilde ifade edebildiğimiz zaman ilişki kurtarılır. Ama çoğu zaman kendimize karşı işler.

Adamın daha az kişisel öteki ilişkileri için neler söylersiniz? Vurgunuzu, daha çağdaş bir hale gelerek, toplumsal ve siyasal konulardan kaydırdınız. Ve hatta tek bir siyasal partiyi savunuyorsunuz...

Şu anda, bir biçimde, daha da güçlü bir siyasal sorumluluk hissediyorum. Fakat daha açık bir şekilde düşünüyorum. Siyasal bağlılığımın daha olgun, kişisel nevroza daha az bağlı olduğunu hissediyorum. Varlığımın, kültürel bir katılımda tarihsel bir devamlılık olduğunu düşünüyorum. Elbette mütevazı bir varlık, ancak bunu daha özgürleşmiş bir biçimde algılıyorum, bunun sebebi büyük ihtimalle daha az yılgın olmam. Bir zaman rasyonel ve önemli ölçüde gerekli olan şeyle, diğer yandan nevrotik yapılara ve açık bir vicdan arayışına bağlı olan, daha çok mazeret gibi görünen şeyi ayıramıyordum. Bence bütün Avrupalı entelektüeller son beş yıl boyunca bu çarpıtılmış siyasal boyutu yaşadılar.

Siyasal anlamda bir belirginlikten yoksun bir toplum olduğumuzu düşünüyor musunuz? Son dönem kuşaklara içinde bulundukları siyasal durumu yargılayabilecekleri bir arka plan sağlayabilmişe benzemiyoruz pek. Bizden daha köksüz gibi görünüyorlar.

Bu sorunla çok ilgileniyorum. Bundan sonra yapmak istediğim film, aslında köklerin yeniden keşfedilmesiyle ilgili olacak. Filmin adı *Novacento* (1900) olacak ve birbirlerinden birkaç yüz yarda uzaklıkta, 1900 yılında dünyaya gelen iki çocuğun hikâyesini anlatacak; biri köylü bir ailede, diğeri de Emilia'da bir toprak sahibinin çocuğu olarak dünyaya gelecek. Film, yüzyıl boyunca onlarla beraber İtalyan tarihini yaşayarak hayatlarını takip edecek. İlk başta arkadaşlarken daha sonra düşman haline geliyorlar: Zengin olan, İtalya'daki faşist ayaklanmalara finans sağlıyor, diğeri de Komünist Par-

ti'ye katılarak İtalya'da faşizm dönemini baştan sona yaşıyor. Bunun, toprak kültürünün, köylü kültürünün ve binlerce yıl sürmüş ve endüstriyel 'gelişim'in hüküm sürdüğü son elli-yetmiş yıl içinde pratik olarak son bulmuş olan medeniyetin can çekişmesiyle ilgili bir film olmasını istiyorum. Genç nesillere ithaf etmek istediğim bir film bu. Köylü dünyasına ait olan gerçek köklerini yeniden keşfetmeye götürmek istiyorum onları. Kamerayı mısır tarlalarına, sulama sırasında topraktaki saban izlerine, toprağın kendisine götürmek istiyorum ve daha az fiziksel bir anlamda da emperyalist sebeplerden ötürü tamamen hayatımızdan çıkardığımız belli popüler değerleri yeniden keşfetmeye yöneltmek istiyorum. Bugün yirmi beş yaşında ya da daha küçük olanlar için bir film –yani bu türden bir dünyayı sadece edebiyattan bilenler için (sonuçta bu da bir ayrıcalık), bu değerler hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmeyen, hâlâ oralarda bir yerde olması gereken kendi köklerine tamamen kapalı kalanlar için. Benim birkaç onyılın genetik hafıza jenerasyonlarını tamamen devre dışı bırakacağına inanasım gelmiyor hiç; nükleik asitlerimizde toprak değerlerine ait bir hafıza olmalı. En azından bir tortu! Kimse bu sorunu ele almamıştır.

Tarif ettiğiniz bu jenerasyona biraz da olsa rehberlik edebilmek konusunda hisleriniz biraz olsun netleşti mi?

Hayır, hayır. Benim öğretebileceğim belirgin hiçbir ders yok. Kişisel olarak ne sorunları ne de perspektifi açık olarak görebiliyorum. Ancak Parti içinde insanın belki daha kesin bir bakış geliştirmek açısından daha fazla alana sahip olduğuna inanıyorum.

1900, BERTOLUCCİ'YE BEDELİNİ ÖDETTİ

Sally Quinn, 1977*



"Bence," diyor Bernardo Bertolucci, gösterişsiz İtalyan aksanıyla, "bence ben bastırılmış bir insanım. Sanırım enerjimi, libidomu, saldırganlığımı sadece işimde ifade edebiliyorum. Hepimiz Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ız. Kendi hayaletlerimizi tanıyoruz. Üstelik bunu kimseye söylemiyoruz, eşimize bile onlardan bahsetmiyoruz. Hayaletlerimizi hayatımız boyunca içimizde tutuyoruz. Ben Jekyll'ın Mr. Hyde'a dönüştüğü anda hayaletlerimi sahneye koyabiliyorum. Bunu psikanaliz sayesinde anladığımı düşünüyorum.

Bernardo Bertolucci, bir zamanlar İtalyan sinemasının *enfant terrible*'ı (müthiş çocuğu), *Paris'te Son Tango*'nun yaratıcısı, cinselliği yaratıcılığın yeni sınırlarına taşıyan kibirli genç sanatçı, her yeni girişimde tartışma yaratan tutkulu İtalyan... Yine yaptı yapacağını. Bu kez *1900*'le yaptı.

*) *The Washington Post*, G Kısmı, 16 Ekim 1977.

Tartışmanın bedeli onun adına ağır oldu. Eski harika çocuk şimdi otuz altı yaşında ama kırkında gösteriyor. Gözlerinin etrafındaki, alnındaki çizgiler beş yıl önce *Paris'te Son Tango*'nun açılışı için New York'a ilk geldiğinde henüz gün ışığına çıkmamıştı. Artık daha sessiz, sakin, kendisine karşı daha ılımlı ve rahat; belki biraz yorgun ama kesinlikle daha olgun. Daha sıcak, daha seksi. Evet, büyümüş.

"Tartışma artık sona erdi," diyor usulca. Sonra omuz silkiyor ve biraz muzipçe gülümsüyor. "Şimdi yenisini arıyorum."

Bertolucci istemese de kadere inanıyor.

İç çekiyor. *"La forza del destino,"* diyor. Kaderin gücü. "Şiddete meyilli ya da kışkırtıcıysanız, bilmiyorsunuz demektir. Bilerek yapmıyorsanız bile siz sizsiniz. Siz, olduğunuz şeysiniz.

"Bu film, bir biçimde (patlayıcı)," diyor hiç de hafife alınmayacak bir neşeyle. "Çok insafsız. Her türden malzemeyi insafsız bir tarzda kullanıyorum. Opera ve dramayı kullanıyorum, Verdi ölürken aynı gün dünyaya gelen iki çocuğu kullanıyorum. Çok insafsız."

Fikri seviyor. Bu, onu memnun ediyor. "Derinlere inmekten," diyor, "korkmadım. Bundan çok keyif aldım."

Gülüyor.

"Ama biliyorsunuz," diyor, "başarısız olduğum söylenemez."

Fakat bazen, bir film üzerinde çalışmazken, bir fikri yokken -tıpkı *1900* etrafındaki siyasal tartışmalar sırasında, gerçekten hastalandığı son bir buçuk yıldır olduğu gibi- kaygı ve umutsuzluk kaplıyor içini.

"Ispanak gibiydim," diyor artık gülebildiği için. "Sebze gibi. Hayatım, gözümün önünde tıpkı bir nehir suyunun kayanın üzerinden akıp geçtiği gibi geçti. Hiçbir şey yoktu. Korkunçtu. Hastalandım."

Bu kadar umutsuzluk içindeyken, yaptığı şey basit. "Haplar," diyor gülümseyerek. "İlaç alıyorum." Elini cebine atıyor ve küçük, plastik bir ilaç kutusu çıkarıyor. "İşte," diyor "etiketini oku. Ansiolitici. Aldığım bu. Haplarım." Ve ekliyor: "Sorunlarım olduğunda bir sürü belirti yaşıyorum. Ben nasıl demeli... bir hastalık hastasıyım. Anksiyeteyle başım dertte. Neler olup bittiğini analiz etmeye çalışıyorum, neden böyle duygular hissettiğimi anlamaya çalışıyorum."

"*1900*, gerçekten muazzam bir çabaydı. Çok yorucuydu."

"Sevgilim Clare benim asistanımdı. Kavga sırasında bana çok yardımcı oldu. Şimdi burada benimle beraber olamaması çok kötü. Ama çok güçlüydü. İtalya'da bir laf vardır: 'Eğer büyükannemin tekerlekleri

olsaydı el arabası olurdu' derler. İşte Clare tam olarak böyleydi. Benim sağ kolumdu."

"Çünkü biliyorsunuz," diyor, "bir film yaptığımda bütünüyle kendimi ona veriyorum. Aksi halde canlı olduğumu hissetmenin, yaşamanın bir anlamı olmuyor. Ayrıca, iletişim, pek çok insanla birarada olmak. Sizce de büyük bir düşkünlük değil mi bu? Filmimi izleyin. Filmime bakın. Filmime dokunun. Her zaman dolaylı ama film benim bir uzantım, rüyalarımın bir uzantısı. Bence rüyalar çok önemli. Rüyalarımı kullanıyorum. Onları yorumluyorum. Zor iş. Disiplin gerekiyor. Aziz Sigmund sayesinde bunu yapmayı öğreniyorsunuz."

Çok ciddi bir ifadeyle öne doğru eğiliyor: "Eğer rüya görmezseniz öleceğinizi biliyor muydunuz? Bu doğru..."

"Analize başladığınızda," diyor, "iyileşeceğinizi düşünüyorsunuz. Benim şimdi sekiz yıl oldu. Ve sorun, benim için iyileştirilecek bir şey değil. Tedavi yok.

"Önemli olan, kendinizle bir uyum yakalamak. Kendinizi olduğu gibi kabullenmek. Artık kendimi kabul ettiğimi sanıyorum. Önceden bunu beceremiyordum. Kendimi ne kadar sevdiğimi bilmiyorum ama kendimi kabul ediyorum. Biraz aşkın, biraz sevginin olduğu o karışık hisler, aşırılıklar bitti artık. Şimdi kendimle arkadaş olarak daha iyi yaşıyorum. Garip. Analize başladığımda bir şeyleri kaybetmekten korkuyordum; analiz edilmenin, içimizdeki sırları anlamaya vardığını sanıyordum. İlhamımı alıp götüreceğini sanıyordum. Ama bütün bunlar aslında analiz tarafından sorguya çekilmek istemeyen nevrozlarımın direniş tarzıymış."

Turuncu çoraplarının göründüğü ayağını otel odasındaki kahve masasına uzatıyor ve konuşurken bir Winston yakıyor.

"Ama," diyor, "bir şey kaybettiğimi düşünmüyorum. Bence kazandım."

Hâlâ kendine özgü bir çocuksuluğu var, özellikle de ciddileştiği zamanlarda çok çekici bir çocuksuluk bu. Samimi, centilmen, nazik, terbiyeli. *"Bien élevé"* (iyi yetiştirilmiş); tatlı bir sırıtış beliriyor dudaklarında. Ara sıra kendi düşünceleri, kendi siyasi Marksist diyalektiği, kendi kusursuzluk arayışı arasında kaybolup gitse de akıllı olduğuna hiç şüphe yok. Başka bir durumda kendini beğenmişlik yerine konabilecek şeylere gülmesi için biraz hatırlatmada bulunmak gerekiyor.

Bir noktada, felsefi bir noktada uzun uzadıya açıklamada bulunduktan sonra çelişkili bir ayrıntıyı sorguluyor ve yüzü düşüyor, son-

ra gülümsüyor. "Söylediğim şey paradoksal," diyor.

"Eğer ayrıntılara girmek isterseniz, her şey darmadağın olacak."

Beş yıl önce güvensizliği kamufle eden kibirlilik, kendinden emin olmaya dayanan bir tevazuya dönüşmüş.

Bu sabah pantolonunun içine sokmadığı, kestane renginde ipek bir gömlek giymiş, içinde siyah kolsuz bir tişört var, taba renginde kadife pantolon ve turuncu yün çoraplar. Ayakkabısız. Son derece sakin ve rahat; rahat bir koltuğa gömülmüş, kâh Winston içiyor kâh sakız çiğniyor.

Az önce *Newsweek*'te iyi olduğunu düşündüğü bir eleştiri okumuş ve filmini bir 'epik' olarak değerlendirdikleri için oldukça memnun hali var.

Şimdi de *Time*'ı getirmeleri için resepsiyonu arıyor ve görevli çocuk getirdiğinde dergiyi elinden kapıp odada bir aşağı bir yukarı yürürken yüksek sesle yazılanları okuyor. "Dinle," diyor heyecanla, "şunu dinle."

"İleriki yıllarda, filmi sevenler, kendilerini çileden çıkaran her anı analiz edip bunların tadına varacaklar."

"Bunu sevdim," diyor tatmin olmuş ve mutlu bir yüz ifadesiyle koltuğuna çökerken. "Bunu sevdim. Çileden çıkaran," diye tekrarlıyor, kelimeyi içine sindirirken.

Bertolucci biraz melankolik görünüyor, iyi eleştirilere karşı gösterdiği heveslilik, sanıldığı gibi aşırı heyecanlı değil. Bunu birçok şeyin bileşimi şeklinde açıklıyor. Fimin nihayet gösterime girmesiyle inanılmaz rahatladığını ve bunun kendisini kurtardığını söylüyor. Geçen Cumartesi akşamı New York prömiyerinde nihayet kendisini filmden ayırabildiğini hissettiğini anlatıyor.

"Film," diyor, "çelişkiye ithaf edilmiş abide gibi bir şey. Ben de bunu dile getirmekten korkmuyorum. Ama aynı zamanda izleyicilerle bir iletişim. Önceki filmlerimde izleyiciyi umursamazdım. Önceleri çok daha kibirliydim."

Filmin bir çelişkiler şöleni olmasına rağmen 'çelişkiden diyalektiğe' doğru bir değişim olduğunu vurguluyor. Yine de, "Diyalektik, bütün bu şeyler izleyicinin umrunda değil. Onlar duyguyla ilgileniyorlar. Sonuçta da bütün bunları devre dışı bırakan, tanrıya şükür ki, duygudur," diyerek kendisiyle yine çelişiyor.

"Sanki film beni yüzüstü bırakmış gibi kendimi terk edilmiş hissediyorum. Ben değil, film. Dört yıldır onunla birlikteydim. Bu neredeyse



1900'ün görkemli sahnelerinden biri.

bir evliliğin sürebileceği kadar uzun bir zaman. Ve bütün bu zaman boyunca bir iyiydim bir kötü; bir iyi bir kötü."

Bu ayrılığı, bu yitirişi ona hissettiren şey biraz da şu izlenimi: "*1900*'de bir anlamda bütün hayatımla yüzleştim. İçimde hâlâ yakınlarımda bir yerde olan gençliğimle yüzleştim. Yolumuza dümdüz devam etmek için arkamıza bakmamız gerekiyor. Bu yüzden *1900*'ü bitirdiğimde hasta oldum, aylarca hasta kaldım, duygusal olarak hastaydım. Hiç kimse bilmiyordu. Çünkü bana göre gençliğim kayıp cennete benziyordu ve onu, çocukluğumu *1900*'de yeniden yarattım. Kayıp cennetin aynısını yarattım. Şimdi onu gerçekten kaybettim. Filmin elimden kayıp gitmesine izin vermek, çocukluğumun gitmesine izin vermekti."

Bernardo Bertolucci beş yıl önce genç başarılı yönetmen olarak Amerika'ya geldiğinde, evli olmasalar bile şimdi 'karısı' diye nitelediği genç bir kadınla yaşadığı dört yıllık bir ilişkiden henüz çıkmıştı.

O zamanlar evliliğe burjuva yaftasını yapıştırmış ve babalıkla ilgili kesinlikle hiçbir şey düşünmemişti. Son filmiyle yaşadığı deneyimin ardından, şimdi her şey değişti, diyor.

Artık, "Çocuk istiyorum," diyor. "Bence çocuk sahibi olmak için artık bir yetişkin olduğunuz fikrini kabul etmeniz gerekiyor. Sanırım şim-

di bunu başarabilirim. Bu verdiğim bir karar değil. Kendiliğinden olan bir şey. *1900*'den sonra oldu."

Şimdi aynı kadınla dört yıldır yaşıyor, *1900*'deki asistanı Clare Peploe, çekici ama film yıldızı güzelliğinde olmayan otuz altı yaşında İngiliz bir kadın.

"Herhalde onunla evleneceğim," diyor. "Bunu son zamanlarda düşündüm. Sadece pratik sebeplerden dolayı. O İngiliz ve evlilik onun İtalya'da yaşamasını kolaylaştırır."

Ancak yine de kendini evliliğin mutluluğuna tamamen kaptırmış değil.

"Biz, evliliğin bizden önceki nesil tarafından tamamen yıkıldığı bir dünyadan geliyoruz. Gözümüzün önündeki evlilik örnekleri bizi sarstı. Evlilik kavramının içi boşaltılmıştı ve bizim nesil, bence, tam ortada. Ama şimdi daha genç olanlar evleniyor. Biz aşkı çok ciddiye alıyorduk. Onu sosyal bir anlaşma haline getirmeyi reddediyorduk. Yeni kuşaklar evliliği bir hayat kurtarıcı olarak görüyorlar. O kadar kaybolmuş durumdalar."

Seks ve evlilik, Bertolucci'nin çoğu filminde hakim olan ve üzerinde uzun uzun düşündüğü konular.

"Bence bu benim açımdan kişisel bir mesele," diyor. "Ama cinselliğin bir insanın hayatındaki en önemli şey olduğunu düşünüyorum. Bana göre bu çok aşikar, çünkü bir insan haline gelişinizi düşünürseniz, hafızanızda geri giderseniz, davranışınızın cinsel hayatınızdan ziyade tamamen çocukken şekillenen cinselliğinizle belirlendiğini görürsünüz. Bir anlamda bence bu özel bir önem taşıyor, başka bir anlamda da tamamen doğal. Filmlerimdeki seksten utanmamanızın sebebi bu bence. Ya da bazı Amerikan filmlerinde utanmanızın."

Bertolucci için cinsellik, erkekliğiyle doğal bir şekilde sarılı ve filmlerindeki seks çoğunlukla kişisel.

"Erkekler," diyor yumuşak, neredeyse çekingen bir ses tonuyla, "sahip olduğumuz bu nesne sebebiyle çok zayıfız. Ne kadar kırılgan olduğumuzu düşünürseniz, erkekliğimizi herkese ve kendimize ispatlamak zorundayız. Elbette kadınların özgürleşmesiyle yaşanan şeyler de erkeklerin kendilerini daha zayıf hissetmesine yol açıyor."

Paris'te Son Tango'da erkeklerin çıplaklığını da göstermek yerine sadece kadın çıplaklığını gösterdiği için feministlerce acımasız bir dille

eleştirilmişti. Bu yüzden *1900*'de iki erkeğin bir fahişeyle beraber aynı yatakta tamamen çıplak br halde göründüğü sahneler var. Yakın plan çekimlerle.

Kaldı ki, bu konu hakkında çoğu erkekten daha farklı hissettiğini ısrarla belirtiyor. "Hayır," diye itiraz ediyor, "her şeyden önce kendimi daha iyi hissediyorum, çünkü bu harekete siyasal açıdan tamamen katılıyorum. Ah," diyerek tiksintiyle durduruyor kendini. "Bunu söylemek gerçekten çok aptalca. Elbette tamamen aynı fikirdeyim.

"Bence bu hareket sayesinde daha iyi ilişkilerimiz olabilir."

"Özellikle İtalyan gibi hissetmiyorum kendimi," diyor, "maço anlamında değil. Ben maço değilim." Duruyor, belli belirsiz bir suçluluk duyuyormuş gibi görünüyor ve tövbe ediyor. "Artık değilim," diyor sırıtarak.

Bertolucci kendi deyişiyle iki yıllık ıspanaklığın, sebzeliğin ardından ilk filmini tasarlamaya ancak yeni yeni başlayabilmiş. Bir sonraki filminin isminin *La Luna* (Ay) olacağını söylüyor. "Hayır, bilim-kurgu filmi değil," diye dalga geçiyor. "Hakkında konuşulamayacak kadar fazla hassas bir konu, çünkü tadı kaçabilir ama bir ilişkiyi irdeliyor. *1900*'den ziyade *Tango*'yu andırıyor."

Garip bir şekilde hem filmi yapmaya can atıyormuş gibi görünüyor, hem de bundan dehşetle korkuyor.

"Çünkü bir film yaparken sanki son filmimi yapıyormuşum gibi bir yaklaşıma bürünüyorum. Bu yüzden filmlerim birçok şeyle dolup taşıyor. Belki bir yönetmen olarak bu tüketim toplumunda hiç birimiz ölümsüz değiliz. Sanki ölümsüzmüşüz gibi yaşıyoruz ama değerlerimiz o kadar yanıltıcı ki. Yarın ölebileceğiniz hissini kaybediyorsunuz. *Paris'te Son Tango*'yu yaptığımda *1900*'ü düşünemezdim bile. Tamamen tükenmiş bir haldeydim. Bu yolla her şeyin içine girebiliyorum. Kadınlarla bu şekilde beraber olabiliyorum. Her şeyimle dahil oluyorum. Çok romantiğim. Bir sahne çektiğimde mümkün olan tek şeyin o olduğunu, çekeceğim tek şey olduğunu düşünmek zorundayım. Fakat son filmim olduğunu düşündüğümü söylerken illa ki öleceğim, demek istemiyorum. Sadece bir daha film yapamayabileceğimi söylemek istiyorum."

O anda hemen öne doğru eğiliyor, pantolon ağını kavrıyor ve bakışlarını gökyüzüne çeviriyor. "Batıl inançları olan bir İtalyan, kötü şansı kovmak için taşaklarını avuçlar," diyor gülerek.

"FİLMLERİM GİZEMLİ BİR KATMANLAŞMA ÜZERİNE KURULU"

Jean A. Gili, 1978*



1962'de aynı zamanda hem ilk filminiz Azrail'le *hem de ilk şiir eserlerine verilen Viareggio ödülü kazanan şiir kitabınız* Gizemin Peşinde'yle *isminizi duyurdunuz. Hayatınızda hiç sinema ile edebiyat arasında karar vermekte zorlandığınız bir an oldu mu?*

Çocukken insanlar bazen bana, "Büyüyünce ne olmak istiyorsun?" diye sorarlardı. Ben hep, 'Film yapmak istiyorum," cevabını verirdim. Bu arada evde bir şair olduğundan, ki bu benim babam Attilio Bertolucci'ydi, ben de şiir yazmaya başladım. Daha da iyisi, yazmayı öğrenir öğrenmez, yani altı yaşımda şiire başladım. Sanırım bunu babam gibi olmaya duyduğum güçlü arzudan dolayı yaptığımı

*) *Le cinéma italien* (Paris), 10/18, 1978. T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

söyleyeceklerdir. Ama babam aynı zamanda Parma'da bir sinema eleştirmeni olduğundan, yazması gereken filmleri izlemek için onunla beraber sık sık sinemaya da giderdim. Hatta kırsal bir bölgede yaşadığımız ve Parma'ya sadece film seyretmeye gittiğimiz için Parma'yı sinemayla özdeşleştirecek kadar ileri gitmiştim. On dört ya da on beş yaşlarımda 16 mm.'lik bir kameram vardı ve 15 dakikalık kısa bir öykü filmi olan ilk filmimi yaptım. On altı yaşımdayken de başka bir film yaptım.* Böylece yirmi yaşıma geldiğimde film yapmanın çok doğal bir şey olduğu duygusuna sahiptim. Bir şeyin doğal olduğunu düşündüğümüzde bunun doğal bir şekilde olması da doğaldır. Sonra, 1961'de yirmi yaşımdayken *Accattone* filminde Pasolini'nin asistanı oldum.

Pasolini'yle nasıl tanıştınız?

Babam 1955'te Pasolini'nin ilk romanı *Ragazzi di vita*'yı basmıştı, daha sonra da bazı şiir kitaplarını. Bu işlere ilk başladığında o sıralarda en büyük yayınevlerinden biri olan Garzanti için çalışan babamın ona büyük yardımı dokundu. İşte böylelikle ben de bizim binanın giriş katında oturan Pasolini'yle arkadaş oldum. On altı yaşımda şiir yazıyor, sonra da koşarak aşağı inip, yazdıklarımı Pasolini'ye okutuyordum. Şiirlerimi yayınlamak için bana cesaret veren de o oldu. Dolayısıyla klasik ve çok geleneksel bir öğretmen-talebe ilişkisi geliştirdik ve böylece ilk filmini çekerken doğal olarak benim asistanlığını üstlenmemi istedi. Pasolini sinemaya edebiyattan, şiirden, romandan, eleştirmenlik ve semantikten geçti; diğer taraftan ben sinemaya onun olduğundan daha yakındım. Ancak ikimiz de daha önce aktif olarak bir film yapmamıştık: Bahsettiğim 16 mm.'lik iki film gerçekte amatör işlerdi. *Accattone*'de onun yardımcısı oldum ve neye yardım ettim? Sinemanın icat edilişine yardım ettim ve şuna şahit oldum: Pasolini bir dil icat ediyordu.

Accattone benim hayatımda çok önemli yer tutar, çünkü bir dilin icat edilişine şahit olmak ender rastlanan bir durumdur: Pasolini'nin yaptığı gerçek bir icattı, çünkü yararlanabileceği önemli bir sinema deneyimi olmamıştı. O sırada gerçekten sevdiği tek film, Dreyer'ın

*) BB burada, iki kısa filmi *Domuzun Ölümü* ile *Teleferik*'e atıfta bulunuyor. (ç.n.)

Joan of Arc'ıydı. Ancak ondan sonra sinemaya daha sık gitmeye başladı. Böylelikle, daha önce de söylediğim bir şeyi tekrarlamam gerekirse, Pasolini'nin şaryo çekim yaptığı ilk gün sinema tarihindeki ilk şaryo çekimi izliyormuş gibiydim.

Accattone başarılı oldu ve Pasolini, Antonio Cervi adlı yapımcıya bir fikir sattı, Cervi de daha sonra benden *Azrail* diye bilinen filmin senaryosunu yazıp yönetmemi istedi.



Attilio Bertolucci.

Bu yıllarda sizde en büyük etkiyi yaratan filmler hangileriydi?

Bugün beni hâlâ etkileyen filmler: Renoir, Dovjenko, Godard, Mizoguchi, Rossellini ve yirmili, otuzlu, kırklı ve ellili yıllardaki birçok Amerikan filmi. Daha o zamanlarda *Cinématheque Française*'nin müdavimi olmuştum, sinemaya gerçekten ilgi duyuyordum.

Accattone *yeni başlayan birinin filmi, ancak yine de ortaya muhteşem bir üslûp olgunluğu koyuyor.*

Pasolini ilkel olmaya karar vermişti, çok inatçı ama son derece de samimi bir seçimdi bu. Sinema hakkında fazla bilgisi yoktu, ya da daha doğrusu, çok iyi bilmiyordu. Sinemaya gitmişti ama hiçbir zaman filmlere çok ilgi duymamıştı. *Accattone*'de bulduğunuz muhteşem olgunluk, Pasolini'nin avangard bir iddiası olmadığı gerçeğine yaslanmaktaydı. Filmi çekerken istediği her şeyi yapmakta özgürdü; referansları sinemasal olmaktan ziyade resimseldi –resimsel ve düşsel, Masaccio, Giotto ve kendi rüyaları. *Mamma Roma*'da Mantegna'ydı; *Accattone*'de bütün yakın plan çekimlerin referans noktası gerçekten Masaccio'ydu.

Masaccio'ya yapılan bu referans bilinçli miydi?

Kesinlikle evet. Artı, rüyalarının etkisi. Her sabah sete gittiğimizi ve yolda bana önceki gece gördüğü rüyaları anlattığını hatırlıyorum. Rüyaları, bir anlamda, gün boyunca yaptığı işi etkiliyordu.

Bu çalışma şekli filmin rüya dili ve kamera önündeki gerçeklikten doğan objektif bir dil şeklindeki ikili doğasını vurguluyor.

Sinemadaki gibi rüyalarda ya da rüyalardaki gibi sinemada, özgür ilişkilerde şımarıklık yapmak için muazzam bir özgürlüğümüz vardır. Sinema, aslında gerçek hayattaki işaretleri kullanan bir dildir. Pasolini sinema dilinin hayatın kendi dili olduğunu söylemişti. Sinema, rüya tezgâhında dokunan bir hammaddeden yapılır. Dahası, ben sinemayı düzyazıdan ziyade şiire, tiyatrodan ziyade müziğe daha yakın bulurum. En teatral görünen filmler bile aslında tiyatroyu bir maske olarak kullanır.

Azrail'in senaryosunu yazdığınızda Pasolini'nin tretmanı üzerinde büyük bir özgürlüğe sahip olduğunuzu düşündünüz mü?

Aslında, başlangıçta başkasına ait olan bir hikâyeyi yazarken onu kendime ait bir hale getirmem gerektiğini hissettim. Bu yüzden Pasolini'nin öznesini özümsemeye çalıştım. Ayaklarımı yere basmam ve Pasolini'nin tarif ettiği gerçekliği saptırmamak için *Azrail*'in senaryosunu Pasolini'nin en sadık ortağı olan Sergio Citti'yle birlikte kaleme aldık. Diğer taraftan, filmi çekerken tamamen farklı şeylerden etkilendim ve bunlardan ilham aldım: Belli belirsiz de olsa bir sinemacı olarak kendi kimliğime dair bir his edinmeye başlıyordum. Dolayısıyla, insanların bu filmin son derece Pasolinivari bir film olduğunu söylediklerini duyduğumda çok üzülmüştüm –elbette daha çok gençtim, sadece yirmi bir yaşındaydım. *Accattone*'deki gibi önemli konularla karşılaştırıldığında bu oldukça hafif şeylerle ilgili bir filmdi, biraz Yunan trajedileri gibi. Benim filmim de ölümle ilgilidir -'azrail' roman diyalektinde ölüm anlamına gelir- ancak ölüm Pasolini'nin filmlerindekinden daha lirik, daha loş bir şekilde resmedilir. Pasolini'nin kutsallık anlayışı bende yoktu –hâlâ da yoktur. Ölümün kokusu, *Azrail*'de benim filmi yapılandırdığım şekilde daha fazla anlatılıyor; ta-

mamen, hiç kimseler görmeden her şeyi tüketerek geçen zaman üzerine kurulu bir filmdi. Fikir biraz Cocteau'nun ünlü sözleri gibi: "Bir film yapmak, işbaşındayken ölümü yakalamaktır." Garip ama daha bugün *Opium*'u (Uyuşturucu) okuyordum. Cocteau orada her kitabın öncekileri giyotine yolladığını söyler. Giyotine yollanan kitaplar, ne güzel bir imgedir! Yakın plan da giyotin gibidir. Bu yüzden *Azrail*'de bütün karakterler aynı anda, farklı yerlerde farklı arkadaşlıklarla farklı durumlarda, bir fırtınanın şokunu yaşarlar. Gerçekten de zamanın nasıl işlediğini göstermek istedim: İş başındaki ölüm gibi bir şey, yani geçen zaman iş başındaki ölümdür. Fırtına her şeyi birleştirdi, ölümü çağrıştırdı ve yağmur bu ölüm rutinini yıkayıp götürdü: Yirmi yaşındayken tabii ki ölümsüz olduğumu sanıyordum.

Azrail *İtalya'da nasıl karşılandı?*

Oldukça iyi. Dahası, maliyeti çok yüksek olmayan bir film bu. *Azrail* Venedik Film Festivali'ne gönderildi. Venedik'te gösterimden birkaç gün önce şiir kitabımla Viareggio Ödülü'nü kazandığımı öğrendim. Çok gençtim; bir şiir ödülü kazanmak *ve* Venedik'te filmimin gösterilmesi çok da mümkün görünmüyordu bana. Bir bakıma skandal oldu. Film, eleştirmenler tarafından bazı tereddütlerle karşılandı, böylelikle ben ilk defa sinema eleştirmenliğinin konformizmiyle karşılaşmış oldum. Dahası, başka bir tür skandal da vardı benim için, insanların duygularının üzerine gitmeye çalıştığınızda baş gösteren bir skandal. *1900*'ün karşılaştığı şeye benziyordu biraz.

Bu örnekte de sanırım biraz *Paris'te Son Tango* başarısının ardından birçok insan için fiziksel olarak dayanılmaz bir hal aldığımdan ve biraz da *1900*'ün izleyiciden hislere kulak vermesini isteyen bir film olmasından, İtalyan entelektüellerden bazıları bu filmi reddetmişti. Bugün duygu tamamen reddedilmiş durumda; hislerin utanç verici olduğu düşünülüyor. Diğer taraftan ben, bugünün dünyasında duygunun tek iletişim yolu olduğu inancındayım. Gerçekten de bizler ancak duygular aracılığıyla aklın kaynağını yeniden keşfedebiliriz.

Ki bu da duygunun, insan ilişkilerinde herhangi bir şeyi değiştirmenin belki de tek yol olduğunu söylemenin başka bir şekli.

Eğer sinemanın bir şeyleri değiştirmesi gerekiyorsa başka her şeyle uyum içinde olmalı. Şiir birkaç bin, birkaç yüz ya da birkaç düzine insan tarafından okunurken bir filmin milyonlarca insan tarafından izlenmesi, bir şeyleri değiştirebileceği anlamına gelmiyor. Politik sinemanın bile bir şeyleri değiştirebileceğine inanmak, bir yanılsamadır. Eğer bunu kabullenmezsek çok saf ve çok suçlu oluruz: Bir filmi izledikten sonra insanların koşup Komünist Parti'ye katılacakları inancı hakkımızı aşan bir naifliktir. Bunun doğru olmadığının farkına varmanız gerekiyor. Sinemanın büyük bir kültürel hareketin, ya da daha çok, büyük bir siyasal hareketin tamamlayıcısı olduğunu fark etmeniz gerekiyor. Sinema, bu türden daha genel bir hareketin sadece bir parçasıdır. 1968'de, harika oldukları kadar aptalca da olan bu türden ifadeleri herkes atıp tutuyordu: "Kamera, makineli tüfek gibidir." Bunu söyleyen bir sürü insan vardı. Ben bile bir an için bu fikre kendimi kaptırdım. Bu, bizi gerçekten uzaklaştıran romantik, çocukça bir şeydi.

Bir filmin siyasal sınırlarından bahsedersek, bana öyle geliyor ki 1900 *iyimser bir film olmaktan ziyade -ya da bazılarının dediği gibi zafer sarhoşluğu içindeki bir film olarak- epey umutsuzluk barındırıyor.*

Bence *1900* umutsuzca iyimser olan bir film, fakat zafer sarhoşluğu içinde olmadığı kesin. Bana Gramsci'nin bahsettiği anlamda umutsuzca iyimser gibi görünüyor. Şimdiye değin çok çok fazla kullanılmamış olsaydı Gramsci'nin meşhur sözleri aktarılabilirdi. Bence *1900*'de solcu bir partiye katılan ve kitlelerin ortak çabalarının zaferle sonuçlanacağını düşünmeden edemeyen birinin paylaştığı türden gönüllü bir iyimserlik var. Buna filmin iyimser tarafı diyebiliriz, ama aynı zamanda konuştuğumuz şeyin şu an için bir hayal, bir ütopya olduğunu bilmenin umutsuzluğu da söz konusu.

Bu tür bir umutsuzluk sanırım birçok İtalyan sinemacı tarafından paylaşılıyor.

1900, hâlâ ütopik tarafta kalan devrimci bir hareket canlandırarak bu umutsuzluğun ötesine geçmeye çabalıyor. Aslında, bazı siyasetçiler bana, "Ama biz, Kurtuluş'tan sonra hiçbir toprak sahibine dava açma-

dık!" dedi. Filmimde toprak sahiplerinin davası 1945'te gerçekleşiyormuş gibi görünüyor ama aslında gelecekte oluyor. Bu bir hayal. Bütün bu sekans, bir öngörü; olacak şeylerin hayali. Bu sekansı anlamak için filmi doğru okumak gerekli. İnsanlara filmleri nasıl okuyacaklarını öğretmeliyiz, çünkü söz konusu sinema olduğunda inanılmaz bir cehalet hakim, özellikle de entelektüeller arasında. Genel anlamda halkın bir sorunu yok; onlar kendilerini filmin yarattığı duygulara bırakıyorlar. Halbuki entelektüeller salondan filmi anladıklarına inanarak çıkıyorlar, çünkü içeriğini anladıklarını düşünüyorlar. İçeriğe tıpkı Jdanov ve Stalinci zamanlardaki gibi bir önem atfediliyor. Berbat olan şey bu ve *1900*'deki umutsuzluğu yaratan da bu. Fakat diğer taraftan film iyimser, çünkü kitlelerle iletişimin mümkün olduğuna inanıyor, kitlelerle ve halkla iletişim şenliğinin mümkün olduğunun bilincinde. İtalya'da son yılların en çok izlenen filmi. Yani tamamen niceliksel bir noktadan bakıldığında gösterilmiş bütün filmler arasında insanlarla en fazla iletişim kurabilmiş eser olduğu anlamına geliyor. Peki ya nitelik?...

Her durumda bu ümitsiz bir film, çünkü filmi, niyet edildiği şekilde okuyabilen sınırlı sayıda insan var. Her şey bir tarafa, kültürlü sinema takipçilerinin ne kadar azının filmleri anladığını görmek üzücü: Filmin ne olduğunu görmüyorlar, sadece filmde bir şeylerin olup olmadığına bakıyorlar. Bir entelektüel roman okurken yazılanlara hiçbir zaman alternatif getirmez: Roman, olduğu şeydir ve bu şekilde değerlendirilir. İnsanlar bana *1900* için soruyorlar: "Neden filmde *leghe bianche* resmedilmiyor?" "İkinci dünya savaşı sırasında neden Almanları ve Amerikalıları göstermiyorsunuz? Ama neden..." Neden? Neden? Başka filmlerden bahsediyorlar. Başka filmleri hayal ediyorlar. Burada belirtmem gerekir ki resmi eleştirmenler, kavgacı olanlar filmleri, ama az ama çok, yine de doğru okuyorlar. Diğer taraftan ilk eleştirmenlerin ardılları -film ulusal bir fenomen olduğundan bayağı uzun bir süre tartışıldı- film hakkında inanılmaz şeyler yazdılar. Tartışılan şey artık filmin kendisi değildi; olay, bir tür alt-kültürel boğa güreşine dönüştü.

Bu tepkiyi bekliyor muydunuz?

Hayır, nasıl ki *Paris'te Son Tango*'nun başarısını tahmin etmemişsem, bu kapsamda bir tartışma da aklıma gelmedi. *1900* için İtalyan entelektüellerinden oluşan belirli bir grubun histerik tepkilerini



Bertoluci'nin 1976'da çektiği *Novocento*'da (*1900*) Robert De Niro ve Gerard Depardieu.

uyandıracağına dair hiçbir şey geçmedi aklımdan. Tepkileri tahmin edemezsiniz çünkü film yaparken ne yaptığınızı aslında bilmiyorsunuzdur. Ben ne yaptığımı asla bilmiyorum. Filmlerimi anlayan son insanım, en son –o da eğer anlarsam... Filmler çekiyorum, belirli şeyler yapıyorum, ancak yine de yaptığım şeye çok çelişkili tepkiler veriyorum... Bilmek beni o kadar da ilgilendirmiyor.

Ancak yine de gösteriminden sonra İtalya'da gelişen havayı anlama girişiminde 1900'ün kimi zaman bazı hassas sorunları ortaya çıkardığının altının çizilmesi gerekir. Örneğin Alfredo'yla (Robert De Niro) Attila (Donald Sutherland) arasındaki ilişki, burjuva ve faşizm arasındaki ilişkiyle ilgili zor meseleyi gözler önüne seriyor.

1900'ü analiz ederseniz -film, çok fazla yansıtmaya ve üzerinde çok dikkatle çalışılmış bir senaryoya sıkı sıkıya bağlıdır- Attila'yı destekleyenin Alfredo olmadığını görürsünüz; faşizmi destekleyen ve bir ölçüde onu bulan bir önceki kuşaktır. Alfredo'nun kuşağı onu yaratmamış, miras almıştır. Dahası, Alfredo çok pasif ve zayıf bir kişidir. Attila ve Regina (Laura Betti), bu iki faşist, faşizmle var olmamışlardır, onlar daha çok faşizme iki örnektir. Öteki burjuva karak-

terinde var olan bütün zalimliği ve saldırganlığı temsil ederler, ancak diğerleri bunları ifade edecek cesarete sahip değillerdir. Attila ve Regina temsilcidirler, tıpkı belirli karakterlerin bütün diğerlerinin saldırganlığının temsilcileri olduğu Elizabeth dönemine ait bir dram imgesinde olduğu gibi. Alfredo, kendisini Attila'dan kurtarmak için gereken cesareti ve gücü bulamaz, ta ki ikinci kişiliği Olmo (Gerard Depardieu) gitmeye karar verene değin. Alfredo, on dokuzuncu yüzyılı temsil eden İhtiyar Berlinghieri değildir, onun babası, tamamen Patrikler'in stilinden türemiş tekdüze Giovanni Berlinghieri (Romolo Valli) de değildir. Alfredo zaten Dorothean'dır,* Hıristiyan bir demokrattır. Zıt uçları keşfediyor ve dolaylı olarak, hatta bilinçsiz bir şekilde Attila'yı Olmo'ya karşı -ve tam tersi- kışkırtıyor. Bu bana böyle göründü sadece. Daha önce bunu hiç düşünmemiştim. Alfredo ne zaman kendisini Attila'dan kurtarmayı başarıyor? Olmo gittiğinde; Olmo gidince Attila'dan kopup onu kovabiliyor. Artık Olmo'yla ilişkilerine araç olacak birine ihtiyacı kalmıyor. Alfredo, Olmo'yu delice kıskanıyor; dahası bu ikisinin arasında Alfredo'nun kıskançlığıyla ifade bulan eşcinsel bir ilişki var. Mesela, meyhane sekansında Alfredo, Ada'ya (Dominique Sanda), onun üzerindeki Olmo kokusunu alabildiğini söylüyor, orada çılgına dönmüş eşcinsel bir kıskançlık dalgası görürüz. Bir de *1900*'ü incelemeye devam edersek, on dokuzuncu yüzyıla özgü romansı bir anlatıdan, psikanalizden daha fazla etkilenmiş bir anlatıya doğru kayarız.

Attila'nın faşizmle var olmadığını, daha ziyade onun bir temsilcisi olduğunu söylediniz. Bu bana anlaşılması zor bir nüansmış gibi geliyor, öyle ki sinemada her şey sembolik bir hal alıyor, her karakter özgün bireysel karakteristiklerinin çok çok ötesine geçen değerlere bürünüyor.

Filmde her şeyin sembolik hale geldiği doğru, ancak yine de sinemasal dil, sembollere en az başvuran dildir: ağaç ağaçtır, ev evdir -tam da bu ağaç ve tam da bu ev- ve Attila, Attila'dır. *1900*'de arşivsel haber görüntüleri kullanmamamın sebebi budur. Faşizmi genel anlamda hiç göstermedim, sadece çiftlikten, köyden ve komşu kasa-

*) Hıristiyan Demorat Parti'nin önemli hareketlerinden biri. Grup, ismini üyelerinin biraraya geldiği Saint Dorothy Manastırı'ndan alır.

badan oluşan yirmi kilometre çapında var olan faşizmi gösterdim. Bir de, başka bir açıdan, katı İtalyan faşizminin ötesine geçmek istedim ve bu yüzden Attila rolü için İtalyan bir oyuncu yerine Donald Sutherland'i seçtim. İlk önce Cremone'lu Ugo Tognazzi gibi bir İtalyan'ı oynatmayı düşündüm. Attila da Cremone'ludur, meşhur faşist katil Farinacci'nin* doğum yeri. Tognazzi çok iyi bir oyuncu ama karaktere çok fazla doğallık kazandıracağını düşündüm. Attila'nın doğal biçimde canlandırılmasından yanaydım, ancak bunun ötesinde onun İtalyan faşizminden daha fazlasını ifade etmesini de istedim, Elizabeth dönemi karakterlerinin sado-mazoşizmi ve şiddetiyle evrensel faşizm gibi bir şey. Dolayısıyla, çok belirgin bir fiziğe sahip oyuncu arayışına girdim. Yani, Attila karakteri bir faşizm metaforu olarak yorumlansa bile, bizim 1921 ve 1945 yılları arasında şahit olduğumuz faşizmin değil, genel anlamda faşizmin metaforu olmasını istedim –ruhsal bir boyut olarak faşizm, içerdeki canavarın bir dışavurumu olarak faşizm.

Film, çok sınırlı bir yerde geçiyor ama aynı zamanda bu bölgenin sınırlarını aşan bir anlama dayanıyor.

Bana göre *1900* bir mikrokozmos, ondan önce *Örümceğin Stratejisi*'nde olduğu gibi. Bir parça toza mikroskop altında bakarsanız, bir Nicholas Ray filminde gökev içindeki evrene bakıyormuş gibi olursunuz. Bir parça toz bizi rüyalara sürükleyebilir, *1900* mikroskobu da tıpkı bunun gibidir; İtalya'da büyüteç altına alınan ve böylelikle belli bir biçimde evrensele -ne kadar korkunç bir sözcük- dönüştürülen küçücük bir yer.

Fakat Emilia aynı zamanda İtalya'da güçlü bir anti-faşist geleneğin olduğu bir bölge.

Evet, aynı hikâyeyi mesela Sicilya'da çekemeyeceğimiz doğru.

---

*) Roberto Farinacci, Cremone baskın birliklerinin kurucusu, Cremone belediye başkanı, faşistlerin yükselişe geçmesinde en azılı aktörlerden biri. 1925 yılında Ulusal Faşist Parti'nin (PNF) genel sekreteri oldu. 1945 yılında partizanlar tarafından idam edildi.

Yani evrensel bir değer taşıyan, ancak aynı zamanda çok sınırlı bir bölgede ve çok belirgin bir sosyal çevrede konumlanan bir hikâye anlattınız.

Filmi yaparken ve özellikle montaj sırasında *1900*'ün çelişkiler ilkesi üzerine inşa edildiğinin bilincine vardım: Amerikan doları ile filmin ideolojik ve siyasal söylemi arasındaki çelişki, Olmo ile Alfredo arasındaki, köylülerle toprak sahipleri arasındaki çelişki, Hollywood karakterleriyle Emilia'nın yalın köylüleri arasındaki, kurgu ile belgesel arasındaki, en teferruatlı hazırlıkla en vahşi doğaçlama arasındaki, arkaik köylü kültürüyle gerçek bir burjuva kültürü arasındaki çelişki.

Sonuç olarak sizin kendi çelişkileriniz filme yansıyor.

Bu anlamda yalnız olduğumu düşünmüyorum. Şansıma ben başka birçok insanla birlikte aynı teknedeyim. Hatta *1900* suçluluk duygusundan, kırsalın burjuva köklerinden gelmekten duyulan suçluluk duygusundan doğmuş bir film. Belki de görünüşe bakılırsa köylüleri burjuvalardan çok daha sevimli bir şekilde resmetmemin sebebi budur. 'Görünüşe bakılırsa' diyorum, çünkü bütün karakterlerimi seviyorum. Fransa'da bana 'manicheist' derlerdi, saçma ve yanlış bir suçlama –bu kelime okullarda artık çok belirli bir din anlamı dışında kullanılmıyor bile. Bu 'manicheism' suçlamasına karşılık üç şeyle cevap verdim. Birincisi, eğer bu epik bir filmse epik geleneğinde her zaman iyi adamlar ve kötü adamlar vardır. İkincisi ve burada başka bir çelişkiye değiniyorum, bu bir yandan epik bir film, ancak diğer yandan epik anlayışa oldukça zıt şekilde kişisel bir filmdir. Üçüncüsü, manicheismi, benim bir sınıf mücadelesi ideolojisine ve köylüyle işçinin mücadelesine bağlı olduğum gerçeğiyle karıştırmamalısınız.

Cannes Festivali'nde film çok kötü karşılandı; daha sonra Paris'te gösterime girdiğinde bazı eleştirmenler yanıldıklarını yazdılar. Film Cannes'a yapımcı kanalından tanıtım amacıyla gönderilmişti. Benim açımdan bu film üstünde çalıştığım yılları ele alırsak, filmi Cannes zamanında bitirmek istedim, elimden çıkarmak ve kurtulmak istedim, çünkü artık daha fazla dayanamıyordum. Dahası, filmin dağıtımcıları heyecanlandıracağını düşündüm, oysa dağıtımcılar odun-

dan yapılmışlardır ve asla heyecanlanmazlar. United Artists'in başkanı bana ancak şimdi, filmin Fransa'da gösterime girmesinden dört-beş ay sonra, "Haklıydınız, filmin iki bölümü iki salonda eş zamanlı olarak gösterilmeliymiş," dedi. Bu, dağıtımcılar hariç herkesin gözünde bariz bir durumdu. Dağıtımcılar bana esasında şunu söylediler: "Sen sanatçısın, sen sanat işini yap. Biz işadamıyız, o yüzden bırak da ticari yanı biz kotaralım." Eğer iki bölümü beraber göstermiş olsalardı, film, İtalya'da olduğu gibi çok daha iyi iş yapardı. İtalya'da da aynı şeyi yapmak istediler ama şansıma birinci bölüme geçici olarak el konduğundan iki hafta sonra ikincisini çıkarmak zorunda kaldılar. Dağıtımcılara normalden daha uzun bir filmi gösterirken bazı şeyleri daha farklı biçimde yapma imkânı sunarak filmin tahrik edici olacağını düşündüm. Bütün bunlar çok cesaret kırıcı, çünkü bir filmi yapmak için çok uğraş veriyorsunuz -*1900* yapması çok yorucu bir filmdi, üstelik sadece benim için de değil- ve sonra filmi bu yaratıcılıktan yoksun ve işlerini doğru düzgün yapmaktan aciz dar kafalı bürokratların ellerine bırakıyorsunuz.

Filmleriniz çoğunlukla dış öğelerle otobiyografik öğeler arasında bir buluşma zemini. Bu iki taraf arasındaki denge nasıl sağlanıyor?

Bu, kendini ifade eden herkes açısından geçerli, sadece sinemada değil, anlam ifade eden herhangi bir form için de geçerli. İşin püf noktası, yaşananlar ile hayal arasında bir uyum yakalamak. Bugün benim gözümde *1900* gibi yeni bir filmde bile otobiyografik olanı ve filmlerimde yarattığım şeyleri hatırlamak ve ayırt etmek zor.

Senaristlerle beraber çalışmak filmlerinizde bulunan bu farklı etkileri biraraya getirmenize yardımcı oluyor mu?

Bu, duruma göre değişir. Benim tek başıma yazdığım ve başkalarıyla beraber kaleme aldığım filmler var. Mesela, *Devrimden Önce*'yi tek başıma; *Partner*'i Gianni Amico'yla, *Örümceğin Stratejisi*'ni Marilù Parolini ve Edoardo De Gregorio'yla yazdım. *Konformist,* Moravia'nın romanından uyarlandı ama senaryoyu kendim yazdım. *Paris'te Son Tango* Kim Arcalli'yle birlikte yazıldı; *1900*'ün senaryosunu erkek kardeşim Guiseppe ve Kim Arcalli'yle birlikte yazdım. Her

serlerinde farklı bir deneyim oluyor. Eğer uyuyakalırsanız senaristler sizi uyandırırlar ve gözünüzün önünde olmalarına rağmen görmediğiniz şeyleri görmenizi sağlarlar. Ayrıca elbette başka şeyler koyduklarına inanarak kendilerinden parçalar da koyarlar. Ne kadar fazla çalışırsam başkalarıyla ortak çalışmayı o kadar kolay buluyorum.

Sinemaya başladığımda, *Azrail*'i yaptığımda şiirden geliyordum, ama kameranın arkasındaki ilk günümden itibaren yazmayı bıraktım ve tek bir dize bile karalamadım. Fakat şiir yazmak gibi çok yalnız ve çok haşin bir deneyimden geldiğimden filmin bir kişinin işi, bir kişinin özel hisleri, bir kişinin gözü olması gerektiğine inandım. Fakat, özellikle de kolektif bir yaratı olan *1900*'den beri daha da iyi anladım ki başkalarına daha açık olmam gerekiyor. Yaratıcı sinema mitolojisinin tamamı, kişinin iş ortaklarıyla ve izleyiciyle, sonuçta bir filmi severek, ondan nefret ederek, ona katılarak ve sonra da onu bırakarak gerçekten de filmin yapımına katılan izleyiciyle iletişim kurmaktan duyduğu korkuyla çok ilintilidir...

Sizin filmografinizde senaryo yazımında iki dönem göze çarpıyor: önce Gianni Amico'yla ortak dönem, sonra da Kim Arcalli'yle. Sizin gözünüzde bu şekilde iki farklı dönem söz konusu mu?

Gianni Amico'yla *Devrimden Önce*'yi yaparken tanıştım. Gianni'yle bir anlamda suç ortaklığı yaptım; düşkünce bir sinema çılgınlığı yaşadım; bir taraftan büyük risklere girdiğimizi, diğer taraftan iletişim sorunlarıyla yüzleşmeyi reddedişimizi meşrulaştırmak için titizlik ve deneme bahanelerinin arkasına saklandığımızı hissediyorduk. Kim Arcalli bütün bunlardan kurtulmamda ve gerçek bir diyaloğa girebilmemde bana yardım etti. Gianni'yle seçmeli benzeşmeler üzerinde çalıştık, oysa Kim'le farklılıklarımızın acımasızlığına meydan okuyorduk. Yine de belirli insanların üzerinizde bu tür etkilere sahip olduğunu düşünmek çok kolaycılığa kaçmak olurdu. Aslında belirli bir anda belirli bir işbirliğini seçtiğimizi, değişmeye hazır hissettiğimiz başka bir an da başka bir tür işbirliği seçtiğimizi düşünüyorum.

Filmografimde kesinlikle bir Amico dönemi ve bir de Arcalli dönemi var, ancak ikisinin de bulunmadığı, Marilù Parolini ve Edoardo De Gregorio'yla birlikte yaptığım *Örümceğin Stratejisi*'nin olduğu bir ara dönem de var. O film, *Partner*'den sonra ilk gerçek açılıştı.

Partner, bir hastalık gibi yaşadığım bir deneyimdi; nevrotik bir film, hasta, şizofren bir film. Öte yandan, *1900* bu açıdan bakıldığında bana çok sağlıklı bir filmmiş gibi geliyor. Bunu anlatmak çok uzun ve sıkıcı açıklamalar gerektirecektir. *Partner*'in hasta bir film olduğunu ve *1900*'ün belli sorunları çözümleyerek bir anlamda onun tedavisi olduğunu söyleyeyim. Ancak bu sorunlardan bahsederken, hastalığa karşı ya da hastalıktan yana olduğumu, sağlığa karşı ya da sağlıktan yana olduğumu ima etmeye çalışmıyorum –zaten sağlık diye bir şey aslında yoktur.

Partner, *sizin kendi hastalığınızı yansıtan hastalıklı bir filmdi. Bu durumdan nasıl çıktınız?*

Örümceğin Stratejisi'nden itibaren yavaş yavaş çıkmaya başladım. Yani, bu filme tesadüfen başlamadım. Aynı zamanda psikanalize de başladım; ya da şöyle diyelim, sinema kariyerimle psikanalitik kariyeri biraraya getirdim.

Analiziniz uzun sürdü mü?

Hâlâ analizdeyim. Sekiz yıl oldu. Ama her film yapışımda kesintiye uğrayan garip bir analiz bu. Bir film çekerken, film analizin yerini alıyor. Analizim hiç bitmeyecekmiş gibi geliyor bana.

Psikanalitik 'kariyer'den söz ettiniz. Bununla neyi kast ediyorsunuz?

Filmlerim genel olarak benim için çok gizemli bir katmanlaşma üzerine kurulu, öyle ki hiçbir zaman siyasal olanı psikanalitikten, linguistikten, üretim araçlarından falan ayıramadım. Bence bunların hepsi birden karışmış bir halde. Bana öyle geliyor ki filmlerim bu labirentten, bu politika ve psikanaliz kaosundan çıkmak üzere bir yol bulmaktan başka şey değil. Ama ben psikanalitik kariyer derken 1969'da başladığım işten bahsediyordum. Buna iş diyorum, çünkü her gün belirli saatlerde işe gider gibi psikanaliz seansıma gitmek zorundayım. Bu garip bir ilişki, işe giden ve her ay sonunda işverenine para ödeyen bir işçi gibi hissediyorum kendimi: Bağ bu şekilde kuruluyor ve bu kurulumun kendine özgü bir anlamı, bir kesinliği söz konusu.

Örümceğin Stratejisi analizdeyken yaptığım ilk film, hatta analiz üzerinde, neredeyse farkında olmaksızın çok fazla çalıştığım bir film. Filmi, analizimin ilk aylarında yazdım: Bir analizin ilk ayları yeni bir evrenin, yeni bir metodolojinin keşfidir. Bu yeni çalışma için bir dil bulmak zorundaydım, bu yeni 'meslek'te kendimi ifade edecek bir dil. O andan itibaren psikanaliz, filmlerimin en önemli öğelerinden biri haline geldi. *Devrimden Önce* ve *Partner*'de de aslında psikanalizin etkisi, Freud'u ve analizdeki insanları okumanın etkisi fark edilebiliyordu. Ama bu doğrudan bir bilgi değildi. Psikanalizin doğrudan etkisi *Örümceğin Stratejisi*'yle başlar. Bütün filmlerim, analizimin çatısı altında incelikle örülmüştür. Eğer fikrimi değiştirmezsem, bundan sonraki filmim analiz seansım sırasında önceki gün tasarlandı. Bir gün analistime, "Filmime katkıda bulunanların içinde senin ismine yer vermeliyim," dedim. Arkamda otururken mutlu olduğunu söyleyebilirim. Açıklaması uzun sürer, ama basitleştirerek şöyle diyebiliriz: Her film için Freudyen bir analizle çalışarak yaratılan bir işlemeden, kazıdan, sapkın bir yalınlaştırmadan geçiyorum.

Hiç kendiniz analist olmayı düşündünüz mü?

Aslında bütün sinemacılar dolaylı olarak az ya da çok analisttir. Şöyle diyelim, analiz büyük ölçüde düşsel malzemeye dayanır, filmler de düşsel malzeme üzerine kurulmaz mı? Filmler de rüyalarla aynı malzemeden oluşmaz mı? Yani, bir analist olmayı hiçbir zaman düşünmedim. Başkalarına karşı çok fazla saygım var. Psikanaliz bir bilim ve bilimci işi için gerekli yeteneklere sahip olmalıdır. Benim şahsen böyle yeteneklerim yok ve olsun da istemem. Zaten beni bir analist yapacak, bana bir sinemacı değil de analist olmayı tercih ettirecek o yeteneklerim olmadığı için, sahip olduğum özgürlüklerin tadını çıkarabiliyorum.

İnsan olarak bize verilen duyuların yanında psikanaliz uygulayan herkes yeni bir yetenek, fazladan bir yetenek, altıncı his geliştirir. Burada her zamanki gibi alışıldık ve mantıkla, mantığın güzelliğiyle kişinin kendi organlarından, kendi bilincinden kaçmanın imkânsızlığı arasındaki, tarih kadar eski çelişkiyi görürüz: Bu asla kaçamayacağımız bir çatışmadır. Yine burada her zaman bilinçaltı ile mantık arasında bir uyum bulma girişimi mevcuttur. Psikanaliz, kameram-

da fazladan bir mercek olması gibi bir şey, ya da hem mercek hem dolly hem de şaryo olabilecek bir araç, bütün bu yönleri biraraya getirecek bir zanaat aracı olması gibi. Elbette bu karşılaştırmaya kendimi kaptırıp gidebilirim çünkü bu alanda hiçbir bilimsel hırsım yok. Ayrıca yeni ifade biçimleri arayan bir sanatçı için her şey mubahtır, her şey bağışlanır. Sınırlar yoktur, özgürlük bütünüyle ve bariz tutarsızlık anlamına gelse bile, her zaman bütünsel ve mutlak olmalıdır, en azından benim için.

Beraber çalıştığınız kişilerle ilgili soruya geri dönecek olursak, Kim Arcalli'nin son filmlerinizin hem yazarı hem de montajcısı olduğunu görmek ilginç, bunlar pek de uyuşmayan iki alan.

Arcalli, montajı kabul etmemde en etkili olan kişidir. Ben *Partner*'e ve hatta *Örümceğin Stratejisi*'ne kadar montajı reddettim ya da öyle veya böyle montaja girme anını hep erteledim. O yıllarda, olağanüstü 1960'larda sinema hakkında birtakım teorilerim vardı. Montajın sinemanın oldukça banal bir yönü olduğunu, işlerin organize edilme zamanı olduğunu, herhangi bir sıra falan olmaksızın zevk aldığımız o olağanüstü iliş kakış kaosunun sıraya konma zamanı olduğunu düşünüyordum. Montajı gerçekten de reddetmiştim. Sonra Kim sayesinde ufak ufak bu soruyla yüzleşmeye zorlandım; o, çekilmiş malzemenin insanın düşünebileceğinden çok daha zengin olduğunu fark etmemi sağladı. Bu, yaratıcı sinema stratejisinin içinde zaten vardı; yaratıcı son olarak şunu söyler: "Ben yazarım, ben çekerim, montajı ben yaparım, ama montaj, filmi çekişimin sadece bir sonucudur." Şimdi, tam aksine filmi çekiş tarzıma ters bir şekilde montaj yapıyorum. Montaja karşı bu tavır değişikliği çok önemliydi. Sadece teknikten söz etmiyorum; çalışmamda son derece önemli bir gelişimden söz ediyorum. Ayrıca Kim de çok teşvik edici birisi, zengin fikirlerle dolu. Onunla birlikte çalışmak, bir filmi yaparken genelde düşündüğümüz şeylerin çok ötesine gidiyor. Montaj sırasında her zaman çekilmiş malzemeye dayanan senaryonun bir tür yeniden gözden geçirilmesi söz konusudur. Bu, ilk olarak, birlikte *Konformist*'in montajı üzerinde çalışırken oldu. O andan sonra kendisinden senarist olarak çalışmasını da istedim ve *Paris'te Son Tango*'yla *1900*'ü beraber yaptık.

Sanırım Arcalli sizin dışınızda kimseye senaryo yazmadı.

Tinto Brass'ın ilk filmi *Chi lavora é perduto*'yu yazmış olabilir. Ama o gerçekten de ikisinin beraber yaptığı bir film: Arcalli'nin o filmde bir rolü bile var. Aklını yitiren ve akıl hastanesine yatırılan eski bir partizanı oynadı.

Pasolini, Scritti corsari *filminde tüketim toplumunun bütün kültürleri yok etmeye doğru giden bir tür faşizm olduğunu gösteriyor.*

1900'ü Pasolini'yle bu konu üzerine giriştiğim bir tür diyalog biçiminde yaptım. Ona Emilia'da bu fenomenin bir mucize eseriymişçesine öylece gerçekleşmeyeceğini göstermek istedim. Bu adada -İtalya'nın bütün çevresi değiştiğinden buraya ada diyebiliriz- köylüler, köklerinin tarih kadar eski kültürlerini korumayı başardılar. Pasolini kültürün yozlaştırılmasından ve yok edilmesinden söz ederken, güney İtalya'yı, Roma ve diğer büyük şehirlerin genişlemesini göz önüne alıyordu. Aksine, Emilia'da sosyalizm ve sonra da komünizm sayesinde köylüler gerçekten önemli bir hazine olarak kültürlerinin bilincinde olmayı başardılar ve Pasolini'nin tarif ettiği yıkım orada gerçekleşmedi. Bu, komünizm sayesinde oldu: Güney İtalya'da tam aksine sol çok zayıftır. Paradoksal ama, Emilia'da Marksizm özgün kültürü korumayı başardı. *1900*'le Pasolini'ye cevap vermek ve bu özgün başlık üzerine diyalog başlatmak istedim. O çok apokaliptik bir tespitte bulunmuştu ve ben de onun dikkatini daha gündelik gerçekliklere yöneltmek istedim. Ona silikleşmemiş, tüketim tarafından sıradanlaştırılmamış, aksine sekiz yaşımdayken hatırladıklarımla, savaştan öncekilerle aynı olan yüzlerce yüz bulduğumu göstermek istedim. Kısaca, Emilia'lı köylülerin -biraz Çinliler gibi- kültürlerini oluşturan muhteşem hazinenin bilincinde olduklarını göstermek istedim.

Roma'da yaşamak sizde bir köksüzleşme hissini uyandırıyor mu?

Bazı açılardan hayır, çünkü on bir yaşımdan beri Roma'da yaşıyorum, oldukça uzun bir zamandır buralıyım. Yine de hep Roma'nın dayanılmaz bir şehir olduğunu düşündüm; görüntülerden ibaret

olan, çalışmanızın imkânsız olduğu, hiçbir işinizi halledemediğiniz, daima uyuduğunuz bir şehir. Burası, işin bir tür sindirimi olan montaj adına iyi bir şehir. Gerçekten de Roma'da çok az çekim yaptım, *Azrail*, *Partner*'in birazı ve *Konformist*'ten bazı sahneler. Roma, sinemaya bile gidemediğiniz bir şehir çünkü her şey dublajlanıyor, *1900* bile. Şehri filme çekseniz, sanki hiçbir şey çıkmayacakmış gibi bir izlenime kapılıyorsunuz. Roma çok kötü zamanlardan geçiyor. Paris daha da kötü. Kesinlikle orada daha fazla film seyredebilirsiniz ama üzerinizde Fransız burjuvazisinin korkunç ağırlığı olur. Onların kendi devrimini yapmış olan burjuvazisi öyle bir kibirlilik, öyle bir duyarsızlık ve öyle bir tiranlık sergiliyor ki onları neredeyse fiziksel olarak hissedebiliyorsunuz. İtalyan burjuvazisi bir şekilde daha kırılgan, daha az bütünleşmiş, daha az güçlü ve daha az tarihsel. İtalya'da daha fazla canlılık hissediyorsunuz ama aynı zamanda burada, özellikle de Roma'da yaşamanın gün geçtikçe daha çok zorlaştığını hissetmeye başladım. Sanırım sorun İtalya'ya özgü değil; bütün Avrupa'da durum böyle. Bir geçiş döneminde, üslûptan yoksun zamanlarda yaşıyoruz.

Filmlerinizde kimlik sorunuyla sık sık karşılaşıyoruz.

Bir önceki sorunuza geri dönecek olursak, bazı açılardan köksüzleştiğimi, doğduğum bölgeden koparıldığımı söyleyerek başlamalıyım. Ailem sayfiyeden şehre taşındı; bu, trenle altı saat süren bir yolculuktu: Önceden var olan her şey artık yoktu; referans noktalarımın hepsini kaybetmiştim. İlk yıllarda bu şehri reddettim. Bu yüzden kimliğim açısından oldukça büyük sorunlar yaşadım ve belki hâlâ daha yaşıyorum. Filmlerimde hep nükseden bir konu vardır: ikilik konusu, şizofreni konusu. *Partner*'de şizofreniyle cepheden yüzleştim. *1900*'de de aynı şey var. İki kahraman aynı günde dünyaya geliyor ve iki zıt toplumsal sınıfı simgeliyorlar. Belli bir şekilde aynı insanın iki farklı yüzü gibiler biraz. *Örümceğin Stratejisi*'nde baba ile oğulu aynı oyuncu canlandırıyor: Giulio Brogi sadece ceketini ve ayakkabılarını değiştiriyor, başka hiçbir şeye dokunmuyor. İkilik sorunu ikili bir sorun, o kadar büyük ki bundan nasıl bahsedeceğimi bilmiyorum. Bildiğim tek şey filmlerimde sık sık nüksettiği; belki *1900*'le son olur.

Psikanaliz, bu sorunla uğraşmanızda size yardım ediyor mu?

Hem de nasıl. Analiz bana sorunları bir kenara itmekten, onlardan kaçmaktan kendimi sakınmamda ve filmlerimde onlarla yüzleşmemde çok yardımcı oluyor. Dahası, size de söylediğim gibi, bir film yaparken kendimi iyi hissediyorum ve analize ihtiyacım kalmıyor.

İtalyan Komünist Partisi'nin üyesi olmanın sizin açınızdan ne ifade ettiğini tam olarak açıklayabilir misiniz?

Hafızamı biraz yoklarsam, her şeyden önce tam olarak neden komünist partiye katıldığımı daha açık bir şekilde söyleyebilirim. Bazı yönlerden bakacak olursak, ben hep komünisttim. İlk başta hissi sebeplerle. Kırsal bölgede yaşayan bir çocuktum ben ve her şey o zaman başladı. Berlinghieri ve Dalco ailelerini şu şekilde canlandırmaya çalışın zihninizde: Bu ailelerin *1900*'de paylaştığı boyutların mikroskobik bir versiyonu –bir taraftan küçük burjuva bir çiftçi ailesi ve diğer tarafta on kişiden oluşan bir köylü aile (filmdeki gibi kırk kişilik değil). Doğal olarak çocukluğumun hemen hemen tamamı köylülerin evinde geçti: Toprak sahiplerinin oğulları genelde köylülerle yaşamayı severler. 'Hissi sebepler' dedim çünkü komünist sözcüğü, hep köylülerin ağzından duyduğum bir sözcüktü. Bir gün 'komünist'in 'kahraman' anlamına geldiğini öğrendim, köylüler polis tarafından vurulan Alberti adında genç bir adamın ölümünü protesto etmek üzere düzenlenen bir gösteriden bahsediyorlardı. Bu, 1949-1950 yıllarında, pek çok toplu grevin olduğu bir zamanda geçiyor. Bir domates tarlasında olduğumuzu hatırlıyorum. Onlara Alberti dedikleri adamın kim olduğunu sordum. Bunun üzerine köylü kadınlardan biri olan Nella şöyle heybetli bir şekilde doğruldu, sekiz yaşımın önünde yükselen bir kule gibiydi; yüzü hasır şapkasıyla gölgelendiği halde ayağa kalkışını gördüm, doğruca gözlerimin içine baktı ve ancak çok iyi bir oyuncunun yapabileceği şekilde bir an durakladıktan sonra, "Alberti komünistti," dedi. Tabii ki o andan itibaren artık ben de bir komünisttim. O durumda, o dramatik duraklama anında, o ışıkta ve Alberti'nin bir Celere* tarafından öldürül-

*) La Celere-Hızlılar, Cumhuriyetçi Güvenlik Güçleri'ne verilen isimdir.

müş olması gerçeğiyle, kim olmazdı ki? O zamandan beri komünistim ve bundan hiçbir zaman şüphem olmadı. Şüphenin her zaman içeriden geldiğini söylemem gerekir. Dışarıdaki gerçeklere dayanan şüphelerim hiç olmadı. Hemen komünist partiye üye olmasam bile komünizmle ilgili asla bir şüphe duymadım.

Peki, partiye nasıl üye oldunuz?

Hayali anlamda çocukluğumdan beri komünistim. 1960'lı yılların başlarında Komünist Parti'yle ilgili bazı endişelerim vardı, *Devrimden Önce*'de ifade edilen bir endişe. Film 1968'in başında Paris'te gösterime girdiğinde çok başarılı oldu, Latin Quartier'de bir salonda gösterildi ve küçük bir sanat filmi adına muazzam sayıda bilet satıldı.

Devrimden Önce başarılıydı, çünkü 1963-1964'te çekilen bu filmde 1968 yılında yeni bir biçime bürünen Komünist Parti'yle ilgili bütün endişeler yer alıyordu. İtalya'daysa film birçok insanı rahatsız etti, zira zamanının önündeydi. Sanırım İtalya'da ancak sonraları mesele haline gelen bir dizi endişeyi dile getiriyordu. 1968'de soldaki bütün partileri, özellikle de komünist partiyi sorgulayan öğrenci hareketinin doğuşuyla birlikte öyle bir anti-komünist şiddetle sarıldığımı hissettim ki hemen partiye katıldım.

Devrimden Önce'yi yaptığımda entelektüel hırsla dolup taşan taşralı bir genç burjuvanın hayatındaki çatışmayı anlatmak istedim –kültürel yetişme tarzı ile komünist parti için hissettiği idealizm arasındaki çatışma. O yılların komünist partisinin gerçeğine varmaya çalışıyordum. 1960'ların başlangıcı, savaş sonrası mitsel Stalinizm yıllarıyla, daha sonraları Berlinguer dönemi olacak kesit arasındaki geçiş dönemiydi. Bunlar, daha sonra Togliatti'yi öldürecek olan zamanlardı.* Söz konusu dönem boyunca İtalyan Komünist Partisi, deyim yerindeyse, üslûptan yoksundu. *Devrimden Önce*'deki Fabrizio'nun her şeyden önce partiyi üslûptan yoksun olmakla suçladığını düşünüyorum. Kısaca, kesinlikle insanların büyük bölümünün bugün olduğu şekilde siyasal bir insan olmadığımı, hiçbir zaman olmadığımı söylemek istiyorum. O sıralarda zaten parti üyesi değildim. Mayıs 1968'de, *Devrimden Önce*'nin o kadar büyük başarıya imza at-

*) Oalmiro Togliatti 1964'te öldü.

tığı o yıl, yükselen başka pek çok şey arasında ciddi bir anti-komünizm patlaması yaşandı. Mayıs olayları her ne kadar burjuvanın komünizm karşıtlığını saklamaya, kamufle etmeye çalışmasının ilk işaretleri olsa da, önemli ölçüde siyasallaştırılmış bir söylemin kullanımına rağmen, ben hepimizin 1968'e ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Ve burjuvazinin içinden çıktığından, bu anti-komünizm devam etti. Çevremde bunu hissettim, özellikle de genç insanlar, hatta 1968 hareketini benimseyerek yeniden kendini genç hissedenler arasında. Beni partiye katılmaya iten sebep buydu. 1969'da bu komünizm-karşıtlığına artık dayanamıyordum. Bu noktada dürüstlük, tutarlılık ve hem partiye hem komünist yoldaşlarıma sadakatten dolayı kendime partiye katılmak zorunda olduğumu söyledim. O zamandan beri de parti üyesiyim.

Bence Devrimden Önce *bugün de büyük önemini koruyan bir film.*

Aslında 68 Mayıs olayları gerçekleşirken her şey bana bir tür *déja-vu* ya da *déja-entendu* gibi görünüyordu –genel anlamda elbette. *Devrimden Önce*'deki söylemin bir tekrarı gibiydi; önceden filmini yaptığım eski argümanlar ezberden okunuyordu sanki: komünist partiyle genç bir burjuvanın hissi ve kültürel yetiştirilme tarzı arasındaki ilişki –aynen 1968 öğrencilerinin durumu. Geçen gece bağımsız radyo kanallarından, o beş saniyede bir 'buradan şu çıkar ki' diyen kanallardan birini dinliyordum. Üniversitelerdeki oturma eylemlerinden ve Roma Üniversitesi'nde konuşma yapması beklenen CGIL başkanı Luciano Lama'dan bahsediyorlardı* ve hükümetin komünistlerin oy vermeyeceklerini umut ettiğini belirttiler. Muhalefetten çekilen ve hükümeti oy vermeyerek destekleyen komünistlerle ilgili o kadar çocuksu ve siyasal açıdan aptalca nutuklar atıyorlardı ki... Berlinguer'in kemer sıkmayla ilgili olağanüstü zeki konuşmasından kesinlikle hiçbir şey anlamamışlardı. Zaman zaman Berlinguer'in muhteşem sezgileri vardır: Kemer sıkmanın anlamını değiştirmişti ve bunun toplumu değiştirebileceğimiz harika bir devrimci silah olduğunu söyledi. Solcular tüketim mallarını kamulaştırmaktan

*) Bertolucci, röportajımızdan bir gün sonra Roma Üniversitesi'nde gerçekleşmesi beklenen bir mitingden söz ediyor; sendika hareketinin lideri Lama'nın üniversitedeki konuşması provoke edilmiş, ciddi isyanlar patlak vermiş ve üniversite kapatılmıştı.

bahsetmeye devam ediyorlar. Dolayısıyla, şu andan itibaren tüketimin son bulduğunu ve bir daha asla geri getirilemeyeceğini anlamayı ya da kabul etmeyi reddediyorlar. Onlar, 'daha iyi'nin, tecrübe ettiğimiz, hâlâ beraber yaşadığımız ancak yakın zamanda yok olacak bir toplumsal modele geri dönmek anlamına gelmediğini keşfettiklerinde bayağı zorlanacaklar. 'Daha iyi', belki daha az rahat olan ama her şeyi, özellikle de bireyler arasındaki ekonomik ilişkiyi dönüştürecek bir şeylere doğru hep ileriye gitmektir.

Bir sinemacı olarak mesleğiniz ile, bir komünist olduğunuz gerçeği arasında nasıl bir bağlantı görüyorsunuz?

Komünist partiyle olan açık bağımı anlatmak gerçekten çok zor. Partinin *1900*'e olan son tepkisi benim hayal ettiğimin tam tersi yönde olsa da, ya da neticede ortaya çıkan tepkilere yakın dursalar da, sözünü ettiğiniz bağ bu filmle en yoğun haline ulaşmıştır. Sonuç olarak partiye karşı bir birey ve militan olarak çok fazla suçlu hissediyorum kendimi: Şube toplantılarıma yeteri kadar sık gidemediğimi, şubenin hayatına yeteri kadar katılmadığımı düşünüyorum, çünkü bir parti üyesi, şubesi için gerçekten çalışmalıdır. Diğer taraftan *1900* düşsel bir film olsa da, bir rüyaya çok yakın bir şekilde tasarlanmış ve yapılandırılmış olsa da, rüyayı görenin, yani halkın ölçüsüne göre yapılmış olsa da, bu filmi yapmış olduğum için kendimi daha çok militan gibi hissediyorum. Kısmen ortaya çıkan -kesinlikle umut ettiğim ve komünist çevrede uyandırmaya çalıştığım ancak büyük ölçüde göz ardı edilen tartışmaya göre daha zayıf bir şekilde- filmin kışkırttığı tartışmanın oldukça önemli olduğu kanısındayım.

Şair ve filozof Berlinguer'in sezgileriyle partinin dış zırhı olarak işlev gören, çok bürokratik ve görünüşe bakılırsa Berlinguer karşıtı olan bir aygıt arasında çok büyük bir boşluk görüyorum: Belki de bunlar Berlinguer'in iki yönüdür. Sonuç olarak bu benim hiç girmediğim bir tartışma ve bu yüzden hiçbir sorumluluğum yok. *1900*'ün komünist bir film olduğunu düşündüm ve hâlâ da öyle düşünüyorum; bunun sebebi, Togliatti'den Berlinguer'e giden savaş sonrası komünist parti çizgisiyle uyum içinde bir film olması. Tam da bir sinemacının işine hükmeden çatışmaları vurgulamak amacıyla kapitalist üretim şeklini kabul eden ve ona uyum sağlayan bir film. Her ne kadar bazıları basit



Bertolucci'nin yaklaşık üç buçuk saatlik filmi *1900*'den bir sahne.

düşünerek beni *1900*'den bir model çıkarmak istemekle suçlamış olsalar da bu benim açımdan zaten çok önemliydi. Halbuki tam tersi, *1900* bir istisna. Ne ben ne de bir başkası bu türde bir deneyimi tekrarlayabilir. Tam da kendini yok eden, üretim şeklinden dolayı yanıp kül olan bir film olduğu için bir istisna. *1900* aslında özgün bir zamanın belirtisi, kesinlikle bir model değil. Geçen yıl Venedik Bienali'nde *1900*'e adanan seminerle ilgili çok sık dile getirilen şeylerin tamamı bana baştan sona yanılgıyla doluymuş gibi geliyor: Bienal, *1900*'den bir model çıkarmakla suçlandı. Oysa bence durum bunun tam tersi: *1900* benzersizdir, herhangi bir şeyin örneği değil.

Başka bir soruna gelirsek, *1900*, benim, belki de imkânsız bir şey ama, Marx ile Freud arasında uyum yakalamaya çalıştığım bir film. Ne 'tarihsel uzlaşma'yla ne de belirli bir tarihsel uzlaşıyla ilgilidir; daha ziyade kendisi de sinemasal tarihsel bir uzlaşma olan bir filmdir. Tarihsel uzlaşma derken -siz de bu cümleleri benim söylediğim anda hissettiğim coşkuyla okumalısınız- çok yüce bir şeylerden bahsediyorum, çünkü bu, İtalya'da son yıllarda ortaya çıkmış en önemli şeydir, aslında Berlinguer'in kemer sıkma üzerine yaptığı, birçok tartışmaya yol açan ve gerçekte partinin üst kademelerinde bile tam olarak anlaşılamayan son konuşmasıyla beraber en önemli gelişme-

dir. Bu yüzden o konuşma, yapması gereken etkiyi göstermedi. *1900*'de tarihsel uzlaşma vardır, her ne kadar bazıları sinemayı tarihsel uzlaşmayla karıştırdığımı düşünerek şaşırsalar da. Bana göre tarihsel uzlaşma, daha önce de söylediğim gibi, burjuva kökenli biri açısından bile kendi kültüründen kitleler üstünde çalışmakta yararlanacak bir yol bulabilme imkânına işaret etmektedir.

Bu, organik entelektüelin sorunu.*

Evet, bu Gramsci'nin organik entelektüelinin sorunudur. *1900*'de komünist olmayı, bütün filmin her açıdan dayandığı diyalektik prensibinin vazgeçilmez ilkesi olduğunu düşündüğümü eklemem gerekir. Aynı şekilde komünist olmak bir burjuva olarak hissettiğim suçluluk duygusudur –bazı konformistlere göre filmin 'manichean'mış gibi görünmesine yol açan bir his. *Les Temps modernes*'te çıkan *1900* hakkında bir makale okudum. Yazar burada 'manichean' sözcüğünün egemen sınıf tarafından icat edildiğini ve gerçek 'manichean'ların da bu sınıfın üyeleri olduğunu iddia ediyor. Bana gelince, burjuva köklerimle ilgili içgüdüsel bir hissim olduğu; doğrudan bana değil, toplumsal sınıfıma ve bu sınıfı destekleyenlere ait belirli bir suçluluk hissinin yükünü taşıdığım gerçeği de komünist bir fikirdir.

Ancak somut gerçeklere gelecek olursak, İtalyan Komünist Partisi'nin nasıl tepki verdiğinden bahsedelim. Komünist Gençlik Federasyonu büyük bir coşkuyla karşıladı çünkü filmde kendilerini buldular. Komünist Parti merkezi komitesi için aynı şeyin söylenebileceğini sanmıyorum. Berlinguer'in *1900*'ü izleyip izlemediğini bilmiyorum: Ona izletmeye çalıştım ama hep önüme çıkan birileri ya da bir şeyler oldu. Diğer yandan önemli tarihsel liderlerden bazı hayal kırıcı tepkiler duydum. İlk hayal kırıklığı bir filmi okuyabilme konusunda hepsinin cahil olduğunu fark etmek oldu. Elbette bunun normal olduğunu hemen anlıyorsunuz: Başka hiçbir politikacı bunu bil-

*) Organik entelektüel: Önemli İtalyan Marksist düşünür Antonio Gramsci (1891-1937) entelektüelleri geleneksel ve organik olarak ikiye ayırır. Geleneksel entelektüel, kendisini siyasal sınıf mücadelesinden ayrı ve onun üstünde yer alan özerk bir yerde tasavvur eder ancak aslında hakim ideoloji ve iktidar sınıfına güçlü bir şekilde bağlıdır. Organik entelektüel ise hakim ideoloji içerisindeki konumunun ve onun sürdürülmesindeki işlevinin açıkça farkındadır ve bu konumunu halklarına yardım edecek şekilde stratejiler geliştirmek üzere kullanır. (ç.n.)

mezken onlar niye bir filmi okuyabilsinler ki? Sadece filmin içeriğini anlıyorlar, ki bu da filmin tamamını anlama yetkinliğini büyük ölçüde sınırlıyor. Sadece önemli bir komünist olmakla kalmayıp, dava uğruna mücadelelere girişip kişisel fedakârlıklarda bulunan ancak aynı zamanda burjuva kültüründen gelen Giancarlo Pajetta'yı düşünün, mesela. Filmin birinci bölümünü gördükten sonra Pajetta gözlerinde yaşlarla beni bağrına bastığını söyledi; ikinci bölümden sonra çılgına dönmüştü, komünist yoldaşlar arasında, özellikle de partinin en yüksek kademelerinde bir kriz haline yol açmış gibi görünen son sekansa çok öfkelenmişti. Neden böyle bir tepki?

Öncelikle filmi, ona tarihsel bir okuma yüklemeksizin seyredemediklerinden: kitaplarda okunan tarih, tarihçiler tarafından yazılan tarih. Kesinlikle farklı bir şekilde yaklaşamıyorlar. Pajetta'nın ilk yorumu şöyleydi: "Toprak sahiplerine hiçbir zaman dava açmadık." "Çok kötü," dedim ben de, "O halde bir filmdeki hayallerimizde de dava açmamızı istemiyorsun, öyle mi?" Ardından bana son sekanstaki histen hoşlanmadığını söyledi. Burada biraz zafer havası görmüş. İşte ben de burada bu komünist liderde bir tür alçakgönüllülük ve çekimserlik yakaladım: Ellerinde kırmızı bayraklarla müzikle dans edip kendilerinden geçen köylülerin coşkusunu, mutluluğunu, zaferini görmek falan... Bütün bunlar onu utandırdı: "Biz böyle değildik, hiçbir zaman böyle sevinç taşkınlıkları yaşanmadı." Pajetta, hafızasıyla, hafızasının gerçekliğiyle filmin gerçekliği arasındaki sıçramayı gerçekleştiremedi. Ona söz konusu günün gerçekten de 25 Nisan 1945 olmadığını, gelecekte bir gün olduğunu anlatmaya çalıştım. Belki de politikacılardan gelecekte çok uzak bir noktaya bakmalarını isteyemezsiniz, çünkü sonunda sanatçı ya da şair olup çıkabilirler!

Filmlerinizden pek çoğu, İtalyan tarihinin birçok yönünü beyazperdeye taşıyor. Tarihle olan ilişkinizi anlatabilir misiniz?

Tarih çok önemli olsa da ben filmlerim için tarihsel demem, en azından tarihçilerin ya da Marksist tarihçilerin kullandığı anlamda. Daha çok, belli bir tarih görüşünü benimsememe izin veren tarihçilerin çalışmalarıdır. Kesinlikle tarihten yararlanıyorum ama tarihsel filmler yapmıyorum, yanlış tarihsel filmler yapıyorum çünkü aslında tarihi sinemasal araçlarla yazamazsınız: Sinema, sadece tek bir zaman



Bertolucci, *Paris'te Son Tango*'nun (1972) oyuncuları Marlon Brando ve Maria Schneider'le filmin setinde.

kipi tanır, o da şimdiki zamandır. Bu, tarihi yazma imkânlarını muazzam derecede sınırlar. *Örümceğin Stratejisi*, *Konformist* ve *1900* tarihsel filmler değildir, şimdiki zamanı tarihselleştirmeye çalışan filmlerdir. Benim bütün filmlerim, bu yüzyılın ilk yıllarından, yirmilerden ya da faşizmin başlangıcından bahsetseler bile, şimdiki zamanla ilgilidir.

İtalyan tarihinde bir hareket olarak faşizm konusu filmlerinize sık sık yansıyor.

Faşizmden bahsetmek, şimdiki zamandan bahsetmektir. *1900*'de faşizmin doğuşunu bir tarihçi olarak ele alıyor olsaydım -ve gerçekten de tarihçiler benim olayları şimdileştirme biçimimden yakındılar- egemen sınıfla milliyetçiler ve savaştan sonra gücünü yitiren müdahaleciler arasında kurulan ilişkilerin bütün aşamalarını göstermem gerekirdi. Tam tersine, ben, faşizmin doğuşunu iki bölümde sentezliyorum; birinde toprak sahipleri faşistleri desteklemek için kilisede para topluyorlar, diğerindeyse bir terzi Attila'ya bir faşist gömleği dikiyor. Benim açımdan onlar -ve bu ilginçtir- filmdeki en

Brechtvari sahneler. Öyle ya da böyle faşizmin doğuşunu göstermek zorunda olduğumu düşündüm; dolayısıyla İtalyan tarihsel filmlerindeki gibi daha natüralist biçimler yerine Brechtvari bir tür anlatımı tercih ettim.

Bir de hemen hemen bütün filmlerinizde, özellikle de Örümceğin Stratejisi *ve belleği ya da hiçbir geçmişi olmayan bir kızla belleğindekilerle var olan bir adam arasında çatışma yaşanan* Paris'te Son Tango*'da, bellekle bir bağlantı göze çarpıyor.*

Evet, *Paris'te Son Tango*'da Marlon Brando gerçekten de yaşayan bir bellek, tamamen bellekten ibaret. Diğer taraftan Maria Schneider belleksiz; gerçekte sakin bir şekilde bu adamın ölüsüne basabilir, ki bunu film boyunca bir masumiyet ve bilinçsiz bir zalimlikle yapıyor. Bana göre film politik, çünkü geçmişi olmayan bir karakterle -fakat Maria'nın bir belleği olduğunu öğreniyoruz; Brando'yu öldürmek için kullandığı silah, aslında Cezayir'de Fransız bir görevli olan babasına ait -, öbür yanda geçmişten, hafızasından, sinema ve edebiyata yaptığı anıştırmalardan oluşan bir karakter arasındaki çatışmayı ve iktidar mücadelesini anlatıyor. Temelde Brando, Minelli ve Miller karakterlerini hatırlatıyor; biraz *Paris'te Bir Amerikalı*'daki Gene Kelly, biraz da *Tropics*'de Paris'te yaşayan karakterler. Aslında ilk başta filme 'Paris'te Bir Amerikalı – Bölüm 2' adını vermek istedim.

Oyuncu seçiminizde farklı yerlerden gelen oyuncular, yabancılar, yeni başlayanlar, Francesca Bertini, Tino Scotti, Massimo Girotti, Alida Valli, Yvonne Sanson gibi İtalyan sinema tarihinde önemli yeri olan oyuncular göze çarpıyor. Bu seçimleri belirleyen nedir?

Tanımadığım oyuncular için her zaman ilk izlenimime, onlarla tanıştığım andaki ilk hislerime güvenirim. Bir oyuncuyu alıp almayacağıma her zaman onunla tanıştığım ilk iki dakikada karar veririm. Mesela, Robert De Niro ve Gerard Depardieu'yle böyle oldu. Başka bir açıdan bakıldığında, uzun bir geçmişi olan oyuncular, canlı alıntılar gibidir, belki de çok belirgin olmayan bir şeylerin hatırası, ancak daha yakından bakarsanız bir sebep, bir gerekçe vardır, örneğin *Konformist*'te Stefania Sandrelli'nin annesini oynamak üzere

Yvonne Sanson seçimi: Yvonne Sanson'ın filmleri, *Figli di nessuno* (Hiç Kimsenin Çocukları), *L'Angelo bianco* (Beyaz Melek) faşizmden sonraki yapımlar olsa da, tamamen küçük burjuva mitolojisini ifade ederler.

Paris'te Son Tango*'da Massimo Girotti jimnastik yaparken, 1941 yılında* La Corona di ferro*'da (Demir Taç) oynayan atletik oyuncuyu düşünmeden edemiyorsunuz.*

Paris'te Son Tango'da Marlon Brando ve Massimo Girotti'yi yüz yüze getirmek istedim. Gençken ikisi de çok yakışıklıydı –biri uluslararası bir abide oldu, diğeri oldukça sınırlı kaldı. Ama yine de onun *Obssessione*'de (Saplantı) ve belki *La Coronna di ferro*'da da gördüğümüz belirli bir şiirselliği vardır, bir de bu, hiçbir zaman büyük bir yıldız olmaması gerçeğine bağlı. Onları karşı karşıya getirmek belki biraz sadistçe olabilir ama nereden baksanız, ikisi de profesyonel. Sonra Girotti'nin tam kıvamında bir bel genişliği ve daha fazla saçı olduğu gerçeğinin tadını çıkardım, yani Girotto biraz Brando'dan intikamını almış oluyordu. Bu arada, Girotto'nun yaptığı biraz da kendini tiye almaktı. Öte yandan ben yine ikilik konusuyla meşguldüm. Girotti Brando'nun ikiziydi, ikisi de aynı bornozdan giyiyorlardı. Francesca Bertini *1900*'de filmi gerçekten de yüzyıl başıyla ilişkilendirdi. Sessiz filmlerinde yaptığı gibi bir perdeye tutunduğu sahnesi vardı. Ne yazık ki filmin uzunluğu açısından o sahnenin kesilmesi gerekti: Saygı duruşu, fazla belirgindi. Tino Scotti, Allida Valli de canlı alıntılardır.

Yabancı oyuncuların kullanımı, örneğin Paris'te Son Tango*'da karşı karşıya gelen Fransız bir kadın ve Amerikalı bir erkek, özellikle İtalyan olmayan bir kültür arayışınızı, bir anlamda kozmopolitenliğe duyduğunuz ilgiyi mi vurguluyor?*

Burada da başka her yerde olduğu gibi her zaman çelişki prensibine, ya da şöyle diyelim, diyalektik prensibine göre hareket ederim. Aslında çok İtalyan ve hatta eğer böyle bir şey varsa çok Emilia'lı olduğumu sanırım. Kültürün gerçekten de özgürlüğe giden yol olduğu bir ailede büyüdüm. Evde kitaplarla dolu bir kütüphanemiz var-

dı. Ama kişiliğimin ve kültürümün uluslararası parçasını bana kazandıran sinema oldu. Sinemaya gitmeye âşıktım, şimdi özellikle Roma'da iyi film seyretmenin zorluğu göz önüne alındığında artık aynı aşkı hissedemiyorum. Birine ya da bir şeylere âşık olmak için onlarla zaman geçirmeli, zaman zaman buluşmalısınız.

Kültürel kozmopolitliğiniz belki de İtalyan kültürünü, deyimlerinden birçoğunu karakterize eden bir tür taşralılıktan çıkarma girişimidir.

Bu belki işimin sonucu olabilir ama ilk çalışmalarıma vesile olan bir şey kesinlikle değildi. Çalışma tarzımın ya da filmlerimin doğasının sonucu da olabilir. Evde -söylediğim gibi- edebiyatı, özellikle şiiri yaşayabileceğim kadar çok kitap vardı, sadece kısıtlı, bölgesel ya da ulusal bir fenomen olarak da değil, genel bir deneyim olarak, sanki bütün şairlerin bütün şiirleri tek bir şiir oluşturuyormuş gibi. Şimdi esas olarak bütün filmlerin, sinema adı verilen harika bir film oluşturduğuna inanıyorum. Bu perspektiften filmlerimi çok özgün bölgelere yerleştirmem ile, olabildiğince açık olma arzum arasındaki çelişki anlaşılabilir. Kültürel kozmopolitlik dediğiniz şeye açık olmak için farklı farklı birçok şeyi sevmeniz gerekir, mesela birçok farklı sinemacıyı ve birçok değişik ülkeyi. Sonuçta harika filmler izlemek dışında hiçbir şey, film yapma arzumuzu körüklemez. Güzel filmler izlemek, var olan en teşvik edici şeydir. Aslında sinema okulları anlamsızdır; form, mizansen, diksiyon dersleri yararlı hiçbir amaca hizmet etmez. Okulda bir yönetmen için önemli olan şey film seyretmektir, bir sürü film seyretmek. Langlois, bu yüzden en büyük sinema profesörüdür, öğrencilerine günde altı-sekiz film izlettirir.

AY: "BENİM YENİ DRAMATURJİM"

Richard Roud, 1979*

Bernardo Bertolucci'nin 1900'den sonra yaptığı ilk film olan Ay, *Ağustos sonunda gerçekleştirilen Venedik Festivali'ne -1972'den sonraki ilk festival- katılan önemli İtalyan filmlerinden birisiydi. Yapımcılığını 20th Century Fox'un üstlendiği* Ay, *büyük ihtimalle 1980 yılının başlarında Londra'da gösterime girecek. Bu röportaj, Bertolucci'nin film çalışmalarını sürdürmekte olduğu yaz mevsiminde gerçekleştirildi.*

Ay'ın fikri, ilk olarak iki yıl önce psikanalistimle yaptığım bir seans sırasında aklıma geldi. Birdenbire, yedi ya da sekiz yıldır babamdan bahsettiğimi fark ettim –ve artık annem hakkında konuşmak istiyordum. Annemle ilgili ilk anım -sanırım iki yaşımdaydım -yüzüm ona dönük olduğu halde bisikletinin küçük sepetinin içinde oturduğum zamandı.

*) *Sight and Sound*, Cilt: XLVIII/No: 4, Sonbahar 1979.

Parma'daki evimizdeydik ve aniden akşam karanlığında ayı gördüm. Aslında hafızamda ayın görüntüsü ve annemin yüzüyle ilgili bir karışıklık vardı. Bu görüntü aklımdan bir türlü çıkmıyordu. Ötesine geçemiyor, gitmesine izin veremiyordum. Dolayısıyla, bunun bir filmin hareket noktası olduğunu düşündüm. İşte film de bu görüntüden doğdu.

Beni şaşırtan ve heyecanlandıran şey, diğer filmlerinizle karşılaştırıldığında bu filmdeki üslûp değişikliği oldu. Daha doğrudan çünkü daha az 'psikolojik' ve çok daha fazla varoluşçu. Sanki Konformist'i *yapmışsınız ve şoförün yer aldığı 'açıklayıcı' sekansı filmin başına değil de sonuna koymuşsunuz gibi.*

Evet, daha önce 'anahtar'ı her zaman en başta verirdim; burada tam tersi. Sanırım bu 'Yeni Dramaturji' diye adlandırmamız gereken şey. *Ay*'ın en çok *Serseri Âşıklar*'ı anımsattığını düşünüyorum. *Serseri Âşıklar* yirmi yıl önce yapılmıştı (tanrım – yirmi yıl önce!) ama özgürlükleri açısından birbirlerine benziyorlar.

Serseri Âşıklar *belirli bir tür Amerikan sinemasıyla yakın ilişkisi olan bir filmdi ve* Ay *diğer filmlerinize göre çok daha fazla Amerikan. Bana Amerikan sinemasının her şeyin filmde yer aldığı ama hiçbir zaman açıklanmadığı o harika dönemini hatırlatıyor. Fransızların İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra keşfettiği, içinde hiçbir psikolojik yorumun yer almadığı -sadece gerçekler, olaylar ya da nesnelerin anlatıldığı- Amerikan romanları gibi.*

Bu doğru. Uzun bir süre boyunca bir durumu anlatmaya, aynı zamanda o durum üzerine yorum getirmeye ve onu analiz etmeye alıştım.

Filmde çok az sayıda gösterişçi yan bulunmasının sebebi bu mu?

İnsan sürekli olarak aynı şeyi yapmaya devam edemez; sıkılmaya başlar. Ama bence bir filmi ikinci defa gördüğünüzde marifet gösterilerinin olduğu bazı sekansların yer aldığını, ama bunların daha örtük, daha ihtiyatlı olduğunu fark edersiniz. Mesela bazı sekans çekimleri vardır ama ben onları yarıda keserim. Biraz zaman geçtikten sonra yeniden ele alırım, yalnız bunu öyle bir şekilde yaparım ki siz aynı sah-



Ay'da (1979) on dört yaşındaki oğlanı oynayan Matthew Barry.

nenin devamı olduğunu fark etmezsiniz. Genel olarak kameranın o alışıldık narsizminin yerine duyguyu koymaya çalıştığımı düşünüyorum. Kamera hareketleri o kadar uzun değil, o kadar gösterişli değil. Filmdeki hassasiyetlerle (anne-çocuk hikâyesi, baba, baba-anne-çocuk üçlüsü) çok fazla meşgul olduğumdan benim her zamanki teşhirciliğim için fazla yer kalmadı. Elbette opera sahneleri çok görkemli.

İlk bölüm Akdeniz kıyısındaki bir evde geçiyor. Sekansta dört karakter var: bir anne (Jill Clayburgh) ve çocuğu, bir adam ve daha yaşlı bir kadın (Alida Valli).

Film, bisküvi ve biraz bal alan bir çocukla başlar: Balı, yanlışlıkla bacağına döker. Filme 'mielodrama' demekten hoşlanmamın sebebi bu! ('*Miele*' İtalyanca bal demektir.) Anne balı yalar. Sonra baldan bir parmak alır ve çocuğa uzatır: Çocuk da parmağındaki balı yalar. Giriş bölümünde benim için önemli olan, Freud'un teorisine göre bütün bir emzirme dönemi boyunca süren anne-çocuk sembiyozundan, bireyleşme anına geçişine şahit olmamızdır; çocuk bireyleşmeye Freud'un ilk sahne olarak adlandırdığı şeyi gördüğü -ya da gördüğünü hayal ettiği- anda başlar: anne babanın sevişmesi. *Ay*'da ilk sahne, anne ve açık bir şekilde göremediğimiz bir adamın yaptığı Twist'tir. Adamı iki sebepten ötürü tanımlamak istemedim: Birincisi, izleyicinin çocuğun babasının kim olduğunu bilmesini istemedim; ikincisi de çocuk baba-

sını ilk gördüğü anda aslında bir yabancıyı görür; anne çocuk sembiyozunu bozması için gerekli olan birini. 'İlk sahne olarak twist' önemli, Ödipal süreç bu andan itibaren başlar. Ve bu, aynı zamanda, çocuğun annesinin *bir parçası* olmadığını fark edebilmesinin tek yoludur.

Bu sahnede bir şey bana garip geliyor: Neden verandanın duvarına yaslanmış, geniş gösteren bir ayna var? Bu bana Auden'in The Sea and The Mirror *(Deniz ve Ayna) adlı uzun şiirini hatırlatıyor.*

Deniz kenarındaki bir evde bulunan eşyalar genelde eğretidir, ben de denizin ve annenin aynadan yansımasını görmemizin güzel olacağını düşündüm. Ancak bu biraz da Lacan'a ve onun çocuğun kendisini aynada ilk defa görmesinin önemi üzerine görüşlerine saygı anlamına da geliyordu. İnsanların, bu filmin psikanalitik bir sözlük olduğunu düşünmelerini istemiyorum. Ancak psikanaliz, filmin *bir* yorumunda işe yarayacak muhtemel bir anahtardır.

O halde bir şekilde göbek bağı anlamına gelen yün yumağının açılmasını görmek çok da gerçek dışı değil, öyle mi?

Hayır, o kasıtlıydı.

Prolog, çocukluk anınızın uyanmasıyla sona eriyor: akşamın erken saatlerinde bisiklet süren anne. Bir sonraki sekans -ikinci giriş gibi- çok yıllar sonra New York'ta geçiyor. Jill Clayburgh karakteri, bir opera şarkıcısı: Asıl adı Catherine Silvers. Caterina Silveri sahne adı ve bir Avrupa gezisine hazırlanıyor. On dört yaşındaki oğlu Joe (Matthew Barry) ona yardım etmek istiyor; ayrıca anne-babasıyla birlikte Avrupa'ya da gitmek istiyor. "Her şeyi yaparım," diyor, "kontratları, otel rezervasyonlarını". Ama annesi, "Bunları baban yapıyor," diye cevaplıyor. "Ama ben daha iyi yaparım," diye sertçe karşılık veriyor çocuk. Oysa faydasız. "Hayır, hayır, senin okuldan geri kalmaman gerekiyor." Ve sonra Joe babasını bulmak için dışarı fırlıyor; ona New York'ta kendisiyle beraber kalmayı teklif ediyor. Tabii ki babası da annesinden farklı bir cevap vermiyor. Ve sonra babası E.M. Forster gibi aniden ölüyor: Arabayı getirmek için dışarı çıkınca kalp krizi geçiriyor ve geri dönmüyor. Cenazede Caterina birdenbire Joe'ya onunla Avrupa'ya gelmesini öneriyor...

Kocası Douglas hayatta olduğu sürece Joe'nun okuluna devam etmesinde ısrar ediyor. Öldüğü anda aniden İtalya'da da sürüyle okul bulunduğunu fark ediyor! Joe doğal olarak annesinin istediği her şeyi yapabileceği bir eşyaymış gibi hissediyor kendisini. Kariyerinin başında bir şarkıcı ve bence Douglas da onun nezdinde bir baba figürü. Hem menajeri hem de ajansı. Caterina'yla ilgilenen kişi ve aslında onun için, Joe için olduğundan daha fazla baba.

Filmin büyük bölümü Roma'da geçiyor –ama yine de genelde gördüğümüzden farklı bir Roma bu.

Evet. Joe tamamen köksüzleşiyor, bunu Roma'yı bir Ortadoğu şehri gibi göstererek belirtmeye çalıştım –egzotik, kolonyal bir şehir. Cavour Meydanı'ndaki sinema salonunda yer göstericinin Arap olmasının sebebi bu. Roma sahnelerinin alıştığımız görüntüler olmamasının sebebi de bu.

Roma'da ilk gördüğümüz yer, paten kayan çocukların olduğu Cavour Meydanı; Joe, kız arkadaşı Arianna (isim tesadüfi değil: gerçekten de bir dereceye kadar Joe'ya Roma labirentinde rehberlik edecek ipliği sağlar) ve onun başka bir erkek arkadaşıyla birlikte buraya geliyor. Joe ve Arianna Niagara filmini izlemeye gidiyorlar. Neden bu filmi seçtiniz?*

Öncelikle bana filmin başındaki denizi hatırlattığından, ama daha çok benim için Kadın, Meryem gibi, anne imajı olan Marilyn Monroe yüzünden.

Ki onun hiç çocuğu olmadı.

Doğru. Ve bence o, bütün sinema tarihindeki en şiirsel şeylerden biridir. Daha önemlisi, filmde bir anneyi canlandırıyor.

---

*) Arianne'nin (Ariadne) İpliği: Yunan Mitolojisi'nde Giritli Kral Minos'un dört kızından biri. Theseus, Minotaorus'la (yarı insan yarı boğa) dövüşmek üzere Girit'e geldiğinde Ariadne görür görmez ona âşık olur. Minotaorus'un yaşadığı binbir dehlizli labirentte kaybolmaması için eline bir yumak iplik verir. Theseus labirentte yumağı açıp ipliği yere bırakarak ilerler. Minotaorus'u öldürdükten sonra çıkış yolunu ona bu iplik gösterir. (ç.n.)

Bu çok kafa karıştırıcı bir sekans. Oditoryuma gitmeden önce ikisi de erkekler tuvaletine gidiyor. Ama neden? İlk önce seks yapmak için olduğunu düşündüm ama sonra oditoryumda kız bâkire olduğunu söylüyor ve o da, "Ben de," diye cevap veriyor. O halde ne yaptılar?

Belki bir bağlantı, ama belli değil. İzleyicinin onun bir aşk sahnesi olduğunu düşünmesini istiyorum, ama sonradan ikisinin de bâkire olduklarını itiraf ettikleri sahneyle izleyiciyi rahatsız etmek istiyorum.

Sonra, Joe operada Il Trovatore*'de Leonora'yı söyleyen annesini bulmaya gidiyor. Leonora'nın* Count di Luna'yı *(!) âşığı Manrico'yla karıştırdığı sahne. Neden bu sahneyi seçtiniz?*

Verdi ve opera yazarı Cammarano'nun bu sahneyi neden yazdıklarını bilmiyorum. Bir karakterin diğeri olduğu anlaşılan iki anlamlı Shakespeare komedileri gibi, ama burada bence iki baba figürü görülüyor. Dahası, sonradan keşfettiğimiz üzere, Manrico ve Count aslında kardeşler, yani bir anlamda ikisi de aynı adam ama ikiye ayrılmış. Belki de bu sahneyi Caterina'nın iki kocası, iki âşığı olduğu keşfini önceden belirtmek için seçmişimdir.

Temsilden sonra Joe kulise gidiyor ve Caterina'nın arkadaşı Marina'nın (Veronica Lazar) şunu söylediğini duyuyor: "Kocası öldüğünden beri daha iyi şarkı söylüyor." Bu, Joe'nun on beşinci yaşgününden bir önceki gün ve bir de annesinin, "Eğer Joe büyümeseydi, ben bu kadar yaşlanmazdım," dediğini duyuyor. Sonra doğumgünü geliyor. Joe damardan uyuşturucu almak için başka bir odaya kapanıyor. İnsan geriye dönüp bakınca sonuca doğru giden işaretleri görse bile yine de Joe'nun bir eroinman olduğu gerçeği ilk başta bir şok yaratıyor. Onun 'damardan aldığı' sahneden doğumgünü pastası sahnesine geçişi özellikle sevdim. Annesi onun hâlâ pastalarla 'mutlu edilen' bir çocuk olduğunu düşünüyor ama biz onun daha güçlü bir şeylere ihtiyaç duyduğunu biliyoruz!

Bu küçük bir şaka. Nouveaux Philosophes var, Nouvelle Cuisine var, ben de kendimce bu filmde -daha önce söylediğim gibi- bir Yeni Dramaturji yaratmak istedim. Bu, benim filmlerimde her zaman yaptığım şey –İngilizce'de tutarlılık denen şeyin tam tersi. Zıtlıklar

üzerinde oynamayı gerçekten seviyorum: *1900*'de bunlardan çok var. Shakespeare'de de çok var. İngilizler tutarlılıktan bahsedip dururlar ama Tanrı'ya şükür ki edebiyatlarında böyle değiller. Hayat, tutarlı değildir. Bir filmin, bir oyunun ya da bir romanın yapısında tutarlılık olabilir (ve olmalıdır). Ama hayatta bulduğumuz ani çelişkileri resmetmek istiyorsanız tutarlılıktan uzak durmalısınız.

Şu sekansı çok sevdim: Joe partiden kaçıyor, Caterina da peşinde. Farnese Meydanı'na -Roma'nın uyuşturucu merkezi- geliyorlar. Bu, el kamerasıyla mı yapıldı?

Hayır, Steadicam denen bu Amerikan şeyini kullandığım ilk yer burası; ilk olarak Rocky'de kullanılmıştı ama artık herkes kullanıyor. Onu seviyorum, çünkü ne bir dolly ne de el kamerası. İkisi arasında bir şey ve titreme olmuyor.

Eve geri dönüyorlar ve ardından gelen sahne tartışmalı olarak filmin ortası: Joe ve annesinin ilk gerçek yüzleşmesi. Annesi ona doğru dönüyor, "Sana ve arkadaşlarına baktığımda kendimi Mars'taymışım gibi hissediyorum," diyor. Hatta birbirlerine vurmaya başlıyorlar. Sonra Joe dışarı kaçıyor ve onu Roma'da dolanırken görüyoruz. Tebeşirle duvardaki bir çizgiyi takip ederek yolculuk planını işaretliyor.

Film, baştan sona bir labirent gibi. Muhtemelen göbek bağı (baştaki yün yumağının çözülmesi), tebeşir ve Ariadne ipliği arasında bir bağ var.

Franco Citti, Zanzibar Cafe'de onu razı etmeye çalışıyor. Ona bir külah dondurma alıyor; Joe onu duyumsayarak yalıyor: beraber dans ediyorlar, sonra Joe uykuya dalıyor Sonunda eve geldiğinde Caterina'ya söylediği ilk şey şu oluyor: "Ben babamı gerçekten özlüyorum, sense özlemiyorsun." Sonra bayılıyor. Doktor gidince Caterina dışarı çıkmaya karar veriyor.

Giyiniyor. Kıyafetler, onun teninin yerine geçiyor. Ve nereye gidiyor? Joe'yu anlamak istiyor. Bu yüzden Farnese Meydanı'na gidiyor, Joe'nun orada birilerini tanıdığını hatırlıyor. Ne bulacağını bilmese de gidiyor. Ortada kimse yok. Sonra birdenbire tıpkı bir elf gibi Joe'nun arkadaşı ve torbacısı Mustafa beliriyor.

Ve o anda, film yeni bir boyut kazanıyor. Mustafa'nın olduğu sekansta tam anlamıyla fantastik bir şeyler var.

Birçok kişi bana bu sekansın çok uzun olduğu yönünde şeyler söyledi. Bazıları Mustafa'nın ana konunun dışında kaldığını ve çıkarılması gerektiğini düşünüyor. Ama Mustafa, annesinin Joe'yu anlamaya başlamasını sağlayan ilk kişi. Her şeyden önce *onun oğlu değil.* Mustafa'dan sonra kadın artık Marslı olmaktan çıkıyor. Oğlunun dünyasına girmeye başlıyor. Kariyerine son vermeye zaten çoktan karar vermişti. Önceden, 'modern gençliği' anlamaya çalışan bir tür orta sınıf anneydi; o andan itibaren şarkı söylemeyi bırakmaya karar veriyor, oğlunun yalnızlığının sebebinin kendi kariyeri olduğunu hissettiği için böyle yaptığını fark ediyoruz. Mustafa'yla tanışana kadar etkileşimsiz bir dramaydı; Mustafa'dan sonra etkileşim başlıyor. Ve ancak bundan sonra oğluyla arasında ilk erotik olay gerçekleşiyor. Böylelikle Mustafa'dan (kadına zorla bir hediye vermişti: biraz eroin) ayrıldıktan sonra Joe'yu artık daha iyi anladığı hissiyle eve geliyor. Annelik maskesini çıkarmaya karar veriyor. Eve döndüğünde Joe'yu kendisi için süslü bir yemek hazırlarken buluyor. Burada paradoksal olan, Joe'nun annesi tarafından beslenme ihtiyacını ona yemek hazırlayarak göstermesi. Bence eroin, annesinden alamadığı beslenmenin yerine geçmiş.

Komedi olarak başlayan sekans, dramayla son buluyor. "Neden uyuşturucu kullandığımı biliyor musun?" diye soruyor. "Çünkü önemsemiyorum." "Beni mi?" diye soruyor Caterina. "Hiçbir şeyi, diye cevaplıyor. Birçok anne, metres ya da eş gibi karşısındakinin mutsuz olduğunu söylediğini duyduğu anda bunun sebebinin kendisi olması gerektiği şeklinde bencilce bir tepki duyar. O sırada Joe'nun bir doza ihtiyacı vardır, hem de çok. O da yapabileceği tek şeyi yapar. Odasına gider ve Mustafa'nın, "Al bunu, Joe'nun ihtiyacı olacak, diyerek kendisine verdiği paketi alır. O paketi Joe'ya vereceğini asla düşünmemiştir; onu zorla eline sıkıştırıldığı için almıştır. Ancak Joe'yu ona eroin vererek beslemeye başlar. Şırıngası yoktur, Joe'nun da. Bu yüzden Joe bir çatal alır ve koluna saplar. Dehşet verici bir hareket. Caterina onun uyuşturucu ihtiyacını kabul ettiği anda bu doğal olarak ona memesini 'emdirerek' eroin alamamasını telafi etmeye çalışmasına yol açar. (İkisi de tamamen giyiniklerdir.)

Fakat memesini 'emdikten' sonra elini cinsel organına doğru götürüyor.

Evet, kadının da elini alıyor ve o da kabul ediyor: Kıyafetlerinin üstünden ona masaj yapıyor. Bu nihai, aşırı anaç bir hareket.

Geldikten sonra kıyafetleri üstünde olduğu halde uyuyakalıyor ama vücudunun dışarıda kalan bölümü, göbek çukuru.

Evet, bu tesadüfi değil. Sonra annesi üstünü örtüyor, yemek masasının üstündeki mumları söndürüyor ve dışarı çıkıyor. Bu noktada onu bir tür Mizoguchi kahramanı* olarak görüyorum.

Sonra ertesi sabaha geçiyoruz ve hizmetçi kızın yerleri sildiğini görüyoruz. Joe uyanıyor, pencereye doğru gidiyor ve birilerini görüyor. Ama gördüğü annesi değil, annesinin arkadaşı Marina.

Başka bir kasabadan iki ya da üç kısa sahne var. Bir Amerikalı hâlâ Roma'da olduğumuzu düşünebilir. Ama biz bu Romanesque mimariyi ve Palazzo della Pilotta'yı (*Devrimden Önce*'de Adriana Asti'nin tren istasyonuna doğru gittiği yer) görüyoruz. Sonra Roma'ya geri dönüyoruz: Marina Joe'ya annesinin eski müzik öğretmenini görmek için Parma'ya gittiğini söylüyor.

Yaşlı adamın Caterina'yı tanıyıp tanımadığından bile emin olamamıştım. Neden gramofona "Soave sia il vento" *(Così Fan Tutte'den) koyuyor?*

Çünkü o Caterina'nın hep söylediği bir şarkı ve nefis bir melodi. Verdivari değil, ne tutkulu ne de romantik. Hüzünlü, soylu. Caterina'nın hayatında olup biten her şeyi içeriyor.

Joe'yla Caterina'nın (Joe, Parma'ya kadar annesini takip etmişti) yürürken konuşarak önünden geçtikleri sütunlarla ayrılmış bina nedir?

Orası Teatro Regio, opera salonu. İlk *Traviata*'sını söylediği yer: "Dışarıda kar yağıyordu ve ben kostümüme kusuyordum, çünkü çok

*) Kenji Mizoguchi (1898-1956): Daha çok kadınlar hakkında yaptığı filmlerle tanınan Japon yönetmen ve senarist. Her ne kadar modern izleyici kitlesi, Mizoguchi'nin konularını modern feminizme uygun bulmasa da ilk önemli feminist yönetmen olarak bilinir. (ç.n.)

heyecanlıydım, bu yüzden sahnede tersini giymek zorunda kaldım." Ama son halinde bu sahneyi olduğu gibi çıkarmayı düşünüyorum.

Sonra, "Hamile olduğumu öğrenince baban bayıldı," diyor. Joe da ona bir daha evlenip evlenmeyeceğini soruyor. Cevap vermiyor; sonra tiyatroya girmeyi deniyorlar ama kapalı. Sonra da Joe'ya eski evlerini göstermek için kıra gidiyorlar. Demiryolu geçidine varıyor ve trenin geçmesini beklemek zorunda kalıyorlar. Bundan sonraki sekans, benim en rahatsız edici bulduğum yer. Caterina hiçbir sebep olmadan Joe'yu öpüyor.

Tam da biraz önce babasının kendisini ilk kez bu demiryolu geçidinde öptüğünü anlatıyor.

Evet, ama bu onu öpmesi için bir sebep değil. Üstelik onu bir âşığı öper gibi öpüyor. Önceden oğluna yardım eden, anneydi. Ama burada, kendim de bunu tam olarak anlayamıyorum. Sanırım bu Yeni Dramaturji!

Sonra ikisinin Sant' Agata'da Verdi'nin evini aradıkları -ve sonunda buldukları- sahne geliyor. Bunun da ardından Renato Salvatori'nin Caterina'yı aldığı ve flört ettikleri o garip, bence çok da alakalı olmayan sekansa geçiyoruz. Daha sonra Salvatori'den kurtuluyor ve Joe'ya, "Ona dokunmak istemedim, sana dokunuyor olmayı istedim, diyor. Gerçekten bunu mu kast ediyor?

Sanırım o sahnenin biraz daha geliştirilmesi gerekiyor. Ama bence, kafenin arkasındaki yatak odasına gittiklerinde ve Joe ona korktuğunu söylediğinde Caterina'nın da korktuğunu itiraf etmesine rağmen, Joe'yu bir şekilde istiyor. Bu sekansın asıl noktası, Joe'ya gerçek babasının kim olduğunu nasıl söyleyeceğini bilmemesi: "Eğer evi bulabilseydik, daha kolay olurdu... sana söyleyebilirdim... Douglas'la değil, gerçek babanla beraber yaşadığım evi."

Böylece gerçek nihayet ortaya çıkmış oluyor ve giriş bölümündeki adamın Douglas değil, başka biri olması gerektiğini anlıyoruz. Kim? Ve neden Joe'ya daha önce bunu söylemiyor?



Ay'ın (1979) afişi.

Böyle bir durum orta sınıf ailelerde oldukça sık yaşanır. Ama bizim ancak filmin sonunda keşfedeceğimiz başka bir sebep daha var. Caterina ve ilk âşığı Guiseppe (Tomas Milian) arasında geçen bariz bir şekilde travmatik bir şeyler. Joe'nun babası yetişkin değildi. Annesiyle (Alida Valli) beraber yaşayan bir adamdı.

Roma'da bizimle beraber Joe da Guiseppe'in bir okulda öğretmenlik yaptığını öğrenir. Kendi oğlunu terk etmiş birisinin etrafını çocuklarla doldurması paradoksaldır.

Hatta Joe biraz kıskanır. Ama hemen ortaya çıkmaz. Etrafta takılır, Guiseppe'le kıyafetlerini değiştirmeyi bile başarır: Babasının ayakkabılarını alır ve yerine kendisininkileri bırakır. İkisinin de beyaz ceketi vardır. *Paris'te Son Tango*'da Brando ve Massimo Girotti'nin aynı bornozu giymeleri gibi.

Joe sürekli olarak Giuseppe'in peşindedir ve böylelikle Roma'da deniz kenarına kadar gelir. Sonra da burasının filmin başladığı yer olduğu anlaşılır. Derken Joe, Giuseppe'e oğluna ne olduğunu hiç merak edip etmediğini sorar. "Nerede o?" diye sorar Giuseppe. "Öldü," der Joe. "Evimin önünde aşırı dozdan öldü." Alida Valli piyanoda Debussy çalmaktadır ama Joe'ya Caterina'nın nerede olduğunu sormak için durur. "Caracalla'da provada." Sonra Guiseppe Joe'dan gitmesini ister. Joe babasını hatırlıyor mu?

Hayır, sadece bir yaşındaydı ama hayatında bir şeylerin eksik olduğunu kesinlikle biliyor. Onun, yani Joe'nun öldüğünü söylüyor çünkü...

Çünkü orada yeniden dirilmenin gerçekleşmesi için bir ölüm olmak zorundadır.

Kesinlikle.

Son sekans Roma'da her yaz açık hava operasının düzenlendiği Caracalla Hamamı yıkıntılarında geçiyor. Öğleden sonra ve A Masked Ball'*un (Maskeli Balo) 4. perdesinin provasını yapıyorlar. Neden özellikle bu opera ve bu sahne?*

Çünkü iki erkek arasındaki bir kadın var ve ikisinden biri öldürülüyor. Amelia yüzünü örtmüş, kendini gizlemeye çalışıyor.

Caterina'nın çok üzgün olduğu için provada şarkı söyleyemediğini fark ediyoruz. Joe'yu görünce beş dakika ara vermek istiyor.

Evet ve sonra da Joe'nun gözyaşlarını siliyor; Joe da onunkileri. Sonra da yüzündeki peçeyi çıkarıyor. Amelia, "İşte şimdi de babana âşıksın!" diyor.

Bu çok komikti, çünkü bunu özellikle New York aksanıyla söylüyor. Önce bana âşıktın, şimdi de ona âşıksın. Bütün bunlar nerede son bulacak?

Joe ona neden babasını terk ettiğini sorduğunda Giuseppe'in bencil olduğunu söylüyor; sesinden nefret ettiğini, farklı bir şeyler istediğini söylüyor. *O* da annesine âşıktı. Sonra Arianna geliyor.

Bütün karakterlerin sahneye çıktığı bir opera sonu gibi. Hareketin sahnede mi yoksa izleyicilerde mi gerçekleştiğini artık bilmiyorsunuz. Caterina'nın Joe'yu babasına geri verdiği sahneyi sevdim. Sonra -tokat!-, babası Joe'nun yüzüne tokat atar. Birkaç dakika sonra arkasını döner, Joe'nun Arianna'yla beraber oturduğunu görür ve ona sanki, "Neden bana acı çektirdin, neden bana kendimi suçlu hissettirdin? Tabii ki suçluyum ama senin ölümünden değil" dercesine hafifçe gülümser.

Joe, nihayet kimliğini bulmuştur. Giuseppe'le yaşayıp yaşamayacağı sorusu yoktur kafasında, anne babası tekrar biraraya gelmeyecektir, çünkü Giuseppe hâlâ kendi annesine âşıktır.

Söylediği son şarkının sözleri nedir?

Ei muore: Ölüyor.

Kim ölüyor?

Joe... Bariz olan bir şeyi söylemek istedim: Her erkeğin annesine âşık olduğunu. Bir de Joe artık bir yetişkin olmuştur. Çocuk ölmüştür. Yetişkin onu öldürmüştür. Yaşaması için ölmesi gerekiyordu. Biliyorsunuz, "Bir buğday tohumu, toprağa düşüp ölmedikçe tek başına yaşar: Ama ölürse çok daha fazla mahsul verir"

HER FİLM, NİCK'İN FİLMİDİR

Bernardo Bertolucci ile Wim Wenders Arasında Bir Diyalog

Enrico Ghezzi, 1981*



E.G: Nick's Movie *(Sudaki Parıltı)*** *ve Amerikan sineması arasındaki bağlantılar nelerdir?*

W.W.: Hadi başla!

B.B.: Hayır, sen başla. Ben yaşlıyım, o yüzden ikinci olmak zorundayım.

W.W.: Tamam. Bu epey muğlak bir soru. *Sudaki Parıltı*'nın Amerikan sinemasıyla pek ortak bir tarafı yok. Amerikan sinemasının zıddı olduğunu da söyleyemem. İki yönetmen var ama aslında her

*) RAI ((İtalya ulusal televizyonu), 7 Ekim 1981. Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

**) *Nick's Film:* 1980 yapımı bir Wim Wenders filmidir. Bu film, özellikle Asi Gençlik filmiyle tanınan kült yönetmen Nicholas Ray'in, ölümünden kısa bir süre önce Wenders tarafından çekilen görüntülerinden oluşan bir belgeseldir. Filmin orijinal adı *Lightning Over Water – Nick's Film*'dir ve Türkçe'ye *Sudaki Parıltı* olarak çevrilmiştir. (ç.n.)



Nicholas Ray

şeyden önce iki arkadaş ve biz kendimize Avrupalı mı yoksa Amerikalı yönetmenler miyiz diye hiç sormadık. Bu soru hiç gündeme gelmedi; sadece bir başlangıç noktasıydı. Filmi arkadaş olarak ve 'Avrupa sineması Amerikan sinemasına karşı' antitezi üzerinde hiç düşünmeden yaptık.

B.B.. *Nick's Movie*'yi, diğer ismiyle *Lightning over Water* isminde göreli uzun zaman oluyor. Cannes Festivali'ndeydi ve ben çok etkilenmiştim, çünkü Nicholas Ray benim gözümde her zaman bir mit olmuştur (onunla 70'lerin başında Amerika'da tanışmıştım), onunla ilgili ya da onunla birlikte bir film yapmamış olmama rağmen kendimi hep Nick'in arkadaşıymış gibi düşünürüm, ki o da her zaman bir arkadaşına yardım etmeyi istiyordu. Bence filmlerine çok benziyor, tıpkı bütün yönetmenlerin, yaptıkları filmlere benzemeleri gibi. Sert filmler yapan sert bir adama benziyordu ama gerçekte çok kırılgandı ve eserlerinin her birinde bu kırılganlığı hissederdiniz. Bence filmlerinin gizli amacı, başarısızlığa karşı bir tür meydan okuma: Onun filmlerine ve kişiliğine özgü olan bir tür şiirsel oyundan bahsediyorum. Ancak Wim'in filminde ilk kez Nick'i sapkın bir başarısızlık mantığının kıskacında görmediğimizi düşünüyorum. Çünkü belki de başarısızlık fikrinin kat kat ötesine giden ölümle yüz yüze gelince kendisini çok büyük bir sürprizle karşı karşıya bulur. Bu film, müthiş yaşama gücüne sahip bir adamla ilgili. Bu filmi görünce insanların ne düşüneceklerini bilmiyorum.

Cannes'da filmin prömiyerinin ardından yapılan ilk basın toplantısını hatırlıyorum, insanlar biraz üzgündü. Ya insanlar üzgündü ya da bu kadar genç bir yönetmenin, büyük bir usta olarak gördüğü daha yaşlı bir yönetmenin ölümüyle ilgili film yapmayı seçmesinden rahatsız olmuşlardı. Bu nedenle salonda Wim'e, "Filmin ne kadarını sen çektin?" ya da "Son hastalığı kaç hafta sürdü?" gibi rahatsız edici ya da çok yavan sorular sorup durdular. Diğer yandan, bana göre, filmi çok heyecan vericiydi, yaşama gücüyle ilgili film ve bir anda insanların içinde bir şey söylemek için ayağa kalktım –filmlerim hakkında konuşmak zaten zor olduğundan böyle bir şeyi insanlar içinde hiç yapmam, dolayısıyla başkalarının filmleri için konuşmak da zordur. Şöyle dedim: "Neden herkes konunun dışında şeylerden bahsediyor ve kimse 'Bu harika bir film!' demiyor?" Aslında bu filme dair bir ilan-ı aşk etmiş oluyordum.

W.W Evet, bu gerçekten cesaret işiydi. O anda bana gerçekten yardımcı oldu. Benim açımdan çok dramatik bir deneyimdi. Aslında ben de filmi ilk olarak Cannes'da sizin de bulunduğunuz o gösterimde izledim. İşin doğrusu montaj sırasında çok hazır değildim, çünkü çekimlerden sonra bu filmi montajlayamayacağımı hissettim ve bu yüzden filmi, bu hikâyeyi anlatabilecek üçüncü bir kişiye vermenin iyi olacağını düşündüm. Arkadaşım Peter (Przygodda) bunu yaptı. Bu iş onun tam bir yılını aldı ve çok zorlu bir sürece dönüştü, onu neredeyse deli etti. Bazen onu montaj odasında ziyaret etmek istediysem de başka bir çekime hazırlandığımdan ısrar etmedim. Yani, filmi Cannes'da buldum ve her çekimi biliyor olmama rağmen bu filmi birinci şahıs ağzından anlatmak gerektiğini orada fark ettim. O, Bernardo'nun da gördüğü versiyondu. Sonra makaraları kolumun altına sıkıştırıp Amerika'ya gittim ve her şeye sıfırdan başladım. Aynı hikâyeydi ama birinci kişi ağzından anlatılıyordu. Yeniden montajlamamın sebebi bu ve filmin perspektifi tamamen değişti. İki versiyonu gören herkes aralarında çok büyük fark olduğunu kabul ediyor. Bu çalışma da altı ay kadar sürdü ama benim için bir tür şeytan çıkarmaya benziyordu. Ancak o noktada film gerçekten tamamlandı. Elbette çekim sırasında olan biten hiçbir şeyi unutmayacağım, çünkü benim için çok zor ve önemli bir deneyimdi. Artık ondan sadece bir filmmiş gibi bahsedebiliyoruz, oysa önceden gerçekten baş-

ka bir şeydi ve şimdi ondan sadece br filmmiş gibi söz etmek canımı sıkıyor. Yine de bu bana yanlış geliyor, film sadece beyazperdede gördüğünüz bir şey değildi zira, temsil ettiği bütün bir insan hayatı ve onun bende bıraktığı şeylerdi. Dolayısıyla her defasında aynı şey oluyor; bir film hakkında konuşuyorsunuz ve ben de bunun hakkında o şekilde konuşmak istemiyorum.

B.B.: Böyle konuşunca seni biraz şekilci buluyorum. Benim izlenimime göre, filmde Nick'in ölümü en azı söylemek üzerine bir anlaşma, ama her film yapışında kamera önünde yaşlanan insanlar olur etrafında, özellikle de söz konusu olan uzun bir filmse; yüzlerindeki değişiklikleri görebilirsin. Benim hissettiğim şu ki bu kadar dramatik bir şekilde yaşadığın şey, aslında kameranın önünde insanların yaşlandığı her an gerçekleşiyor –tek bir çekimde bile. Mesela, uzun çekimde. Çünkü bir anlamda ölüme yakınlaşıyorlar. Bu yüzden, benim izlenimime göre sen her film çekişimizde zaten olan bir şeyi, daha kuvvetli bir şekilde yaşamışsın. Meseleye bu açıdan bakıldığında neredeyse bütün filmlerin, Cocteau'dan alıntı yapacak kadar ileri gitmeden, Nick'in filmi olduğunu ve gerçekten de film çekmenin, ölümü iş başında seyretmek olduğunu söyleyebiliyorsun. Açıkça filmin için bu alıntı, pratik olarak tam da kullandığın film şeridine büyük harflerle yazılı. Amerika'da 'ön gösterim' diye bir şey var; bu, filmin ticari gösteriminden önce insanlara göstermek için birinci şans; böylelikle izleyicinin tepkisine göre filmde neyin eksik neyin fazla olduğunu görebiliyorsun. Gerçekten de ön gösterimin olmadığı Avrupa'da, yönetmen adına bu görevi Cannes Film Festivali görüyor. Şimdi Wim'in söylediği gibi *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nin montajını Cannes'da gösterilmesinden birkaç gün önce bitirdim, yani aynen onun *Nick'in Filmi*'ni bulması gibi, ben de filmimi ilk olarak Cannes'da seyrettim. Dahası, filmi tamamlayan ve ona son rötuşları yapan her zaman izleyicidir. *Gülünç Bir Adam* için filmdeki gizemin biraz fazla kibirli olduğunu ve izleyiciyi rahatsız ettiğini anladım. Bir anlamda izleyiciye saygısızlık ediyordum. Bu yüzden film üzerinde tekrar çalıştım ve çekimler sırasında falan değiştirmiş bulunduğum senaryodaki haline geri getirdim, birinci şahıs ağzından anlatılan bir filme dönüştürdüm. Ugo Tognazzi'nin seslendirmesini de ekledim, ki bunu da filmi yaparken çıkarmıştım. Ben bu

öğenin, gizemi, bugünkü İtalya'nın gizemini açıklamaya gerçekten yardım etmediğini düşünüyorum. Aslında bu gizemi açıklamak bana değil, daha çok hakimlere ve savcılara düşer, ama seslendirmenin eklenmesi gizeme biraz daha az kibirli bir hava katıyor ve seyirciye karakterle daha fazla özdeşleşme imkânı tanırken insanların gizemin içine girmesine izin veriyor.

Şimdi ben bu röportaja başlamadan önce konuştuğumuz konuya geri dönmek istiyorum. Coppola, Scorsese, Brian de Palma ve Steven Spielberg'den, '60'ların sonunda ve 70'lerin başında, bu sıralarda sanki Avrupa Yeni Dalga'sıyla ilgili bir aşağılık kompleksine kapılıp da bir anda bloke olmuş gibi uykuya dalan Amerikan sinemasını 'uyandıran' bu yönetmenlerden bahsediyorduk. Başka bir deyişle, Hollywood'un eski muhafızları yollarını kaybetmişlerdi ve bu genç yönetmenlerle, Scorsese, Coppola, vs., Amerikan sineması yeniden canlanmaya başladı. Ama sonra çalışmalarını Los Angeles'tan San Francisco'ya taşımaktan bahsettiklerinde şaşırdım –Rus Devrimi sırasında Kışlık Saray'a hücum etmek gibiydi biraz! Daha genç kuşak, bir anlamda, büyük şirketlerin ellerindeki gücün bir kısmını söküp almaya başlıyordu. Tamam, çok heyecan verici! Ama sonra ne olacaktı? Bu güzel yenileme hareketini nasıl başaracaklardı? Gücü ellerine geçirdiklerinde bu genç bağımsız yönetmenler nasıl filmler yapacaklardı? Benim derdim, şu ana kadar yaptıkları filmlerin büyük stüdyolar tarafından da yapılabilecek olmaları, yeni bir kimlikleri, 'gerçek' bir farkları varmış gibi görünmeyen filmler ve bu yüzden yeni bağımsız sinemacılar, biraz, kendi hareketleriyle stüdyo sistemini yeniden kurmuş gibiler... Şunu söylemek istiyorum: 'İmparatorluğun' tam kalbinde çok umut verici bir değişiklik anlamına geldiğinden Avrupa'da hepimizin izlemeyi çok ilginç bulduğu bu hareket, aslında Hollywood'un öyle ya da böyle zaten yapacağı filmlerden çok farklı filmlere varmadı.

W.W: Hayır, bence bağımsızlar Büyük Şirketler'in çalışma biçimine zaten inanıyor olduklarını keşfettiler. Dolayısıyla, bu belki de Hollywood tarafından elli yıl boyunca geliştirilen sinemadaki Amerikan beğenisiyle ilgili bir sorudur; yapım ve dağıtım sisteminin tamamı risk altında ve bence akşamdan sabaha Amerika'da tamamen farklı filmler yapmaya başlanacağına, bunların hiçbir büyük şirket olmadan yapılabileceğine ve beyazperdeye gerçekten yeni ve farklı bir şeyler getiren

filmlere imza atılacağına inanmak çok hayali olurdu. Burada söz konusu olan gerçekten de sadece büyük şirketlerdeki değil, dağıtım, televizyon ve gazetelerden oluşan Amerikan sistemindeki Amerikan beğenisidir... Hayır, benim açımdan, bu kadar kısa bir zamanda radikal anlamda yeni bir şeyler üretmek oldukça uç bir ihtimal gibi görünüyor.

B.B: Senin Coppola'yla *Hammett* tecrüben olduğunu eklemem gerek.

W.W: Evet, üç yıl önce başladığımızda Coppola'nın San Francisco'da kendi şirketi vardı ve orada ufak çaplı bağımsız bir film yapmak istiyordu. Daha sonra *Hammett*'in ön prodüksiyon süreci boyunca şirketini San Francisco'dan Los Angeles'a taşıdı. Birkaç yeni stüdyo satın aldı ve birdenbire benim filmim onun yeni Hollywood stüdyolarında çekilecek ilk film oldu, Coppola da kendini Hollywood'dan çok farklı filmler yapamadığı bir durumda buldu. Bir kere Hollywood'a ayak bastı mı başka çaresi yoktu: Onların büyük stüdyolarda her zaman yaptığı şeylerin aynısını yapmak zorundaydı. Yani bu film vardı ve filmin arkasında herhangi büyük bir stüdyoda bulabileceğiniz mekanizma bulunuyordu. Amerika'da doğabilecek yeni bir bağımsız devre, bana bu yüzden şüpheli geliyor.

B.B.: Bu da Amerikan sinemasının her zaman stüdyo mantığına bağlı kalacağı anlamına mı geliyor? Stüdyoların insanların, senin ve benim büyük Amerikan sinemasında her zaman sevdiği şeyleri temsil etmekten sakınmayacağı anlamına geliyor.

W.W.: Tabii ki, ama ben stüdyolara kesinlikle karşı değilim, çünkü çocukken taptığım filmleri yapan bu stüdyolardı.

B.B.: Evet, her zaman ayrım yapmamız gerekiyor. Az önce söylediğim şeyde biraz genelleme yapma eğilimi sergilediğimin farkındayım ve genelleme yapmak her zaman yanlıştır. Coppola, kesinlikle Avrupa'da ve dünyanın geri kalanında olup biten her şeye aşırı derecede duyarlı biridir ve bunun kanıtı da senden Hammett üzerine bir film yapmanı istemesidir. Dahası, ister *Apocalypse Now* olsun ister *One From The Heart* gibi yeni yaptığı şeyler, bütün filmlerinin

hep sinemanın dilini sorunsallaştıran filmler olduğunu biliyoruz; öte yandan, az önce konuştuğumuz diğer filmler beni korkutuyor, çünkü Amerikan halkının ve doğrusu bütün dünyanın da onayıyla Amerikan sinemasının yaşamakta olduğu bir gerilemeyi temsil ediyorlar. Bugünkü Amerikan sinemasının en iyilerinin çocukları hedefleyen filmler olduğu açıktır, ki bu da biraz şanssızlık gibi geliyor bana. Mesela tamamen 40'ların en iyi çizgi romanlarına filolojik bir saplantıya dayanan *Raiders of Lost Ark* (Kutsal Hazine Avcıları) böyledir ve bu tutku eksikliği çok kötü görünüyor. Elbette bu tür filmlere olan ilgiyi yaratan bu filolojik saplantıdır, ama aynı zamanda sınırları oluşturan da budur, çünkü modellerini karakterize etmiş olan masumiyetten eser yoktur. Ancak *Superman* ve son zamanlarda çıkan başka pek çok film için de aynı şeyi söyleyebilirsiniz. Gerilemede bir sığınak bulup da bir şekilde kapak atma peşinde olmamaya çok dikkat etmeniz gerekir.

Hammett'e geri gelecek olursak, filmi ilk başta niyetlendiğin şekilde yapmanın imkânsızlığından bahsederken aklıma benim de başımdan geçen benzer bir deneyim geldi. Hatırlıyor musun, *1900*'ü yaparken, yine bir Hammett kitabı olan *Kızıl Hasat*'ın bir uyarlamasını yapmayı feci şekilde istiyordum. Fikir, birbirine zıt iki dünya görüşü arasında bir diyalektik geliştirmekti: 'Continental Op'* gerçek Dashiell Hammett'ın ilham verdiği dedektif, bugün artık Amerika'da var olmayan bir Amerikan idealisti -sosyalist diyemem- sendika lideri Bill Quint'e karşı. Sonuçta bu filmi yapmadım, çünkü Amerikan izleyicisinin belirli bir anlayıştan, biz Avrupalılar için Marksist değilseniz bile, sadece bir çelişki ya da diyalektik anlayışından almış olsak bile kültürümüzün bir parçası olan Marksizm anlayışından yoksun olduğunu fark ettim –insanın görme, duyma ya da dokunma hissinden yoksun olması gibi. Bu filmi yapma fikrinden vazgeçmemin başlıca sebebi bu. Yani, bu anlamda, Hammett'in bizi birleştirdiğini ve ayırdığını söylemem mümkün!

*) Continental Op: Dashiell Hammett tarafından yaratılan, *Kızıl Hasat, The Dain's Curse* ve *Blood Money* romanlarında geçen kurgu-karakter. San Francisco'da *Continental* (Kıta Avrupası) dedektiflik bürosunda çalışan bu özel dedektif, kesinlikle ismini vermez ve bu yüzden adı, mesleğiyle özdeşleşerek Continental uzmanı anlamına gelen lakabıyla, Continental Op olarak bilinir. Op, İngilizce'deki 'Operator' sözcüğünün kısaltılmışıdır. (ç.n.)

W.W.: Seninle New York'ta *Kızıl Hasat*'ın senaryosunu yazdığın sıralarda tanıştığımız günü hatırlıyorum.

B.B.: Ben de hatırlıyorum, ama sanırım o zaman söylememiş olmama rağmen filmi yapmama kararını çoktan almıştım.

W.W.: Oldukça büyük bir şans eseri iki hafta önce televizyonda *Ay*'a rastladım. Televizyonda hiçbir filmi, özellikle de kendiminkileri seyretmememe rağmen, onu baştan sona izledim. Bu kesinlikle yapmayı reddettiğim bir şey. Ve tabii birileri ertesi gün bana gelip, "Televizyonda filmini izledim, çok güzeldi!" diyor. Bu, beni çileden çıkartan bir şey. Pekâlâ, her neyse, *Ay*'ı seyrederken kendi kendime, işte nihayet televizyonda seyredilebilecek bir film, dedim. Şimdi sana bu noktada yaklaşımımın oldukça tartışmalı olduğunu söylemem gerek, çünkü ideolojik olarak konuşmak gerekirse, ben her zaman televizyonu bir düşman olarak gördüm. Ancak yine de oldukça bariz şekilde bazı filmlerde gayet işe yarıyor. Aslında televizyona değil de daha çok o filme bağlı bir şey bu. Bu, film olarak kalabilen filmler için özellikle geçerli, çünkü pek çok biçimleri var ve bu berbat deneyimden sonra da ayakta kalmayı başarmalarını başka neye bağlayabiliriz! Kim bilir, belki kendi filmlerimi de televizyonda izlemeyi denemem gerekir.

B.B.: Ben de kendi filmlerimi bir daha izlemem, özellikle televizyonda. Onları bir sinema salonunda izlemekten daha da çok utanç duyarım! Doğruyu söylemek gerekirse, bende video kaseti olan tek film *Konformist*'tir ama hiçbir zaman ilk birkaç dakikasını izlemekten daha fazlasına cüret edemiyorum. Kasetler çok yararlı ama biraz da mastürbasyon amaçlı: Fakat güzel olan şey, sevdiğim filmlerde diğer bölümleri hızla ileri sararak tercih ettiğim bölümleri seçebilmektir. Ben kendi 'cinémathéque'mi böyle oluşturdum. Film seyretme adeti ve toplu seyretme ayini birbirlerinden çok farklı şeyler olsa da benim sevdiğim şey çoğu zaman, müdahale imkânıdır. Televizyon ekranında film seyreden bir izleyici, büyük perde karşısındaki izleyiciden tamamen farklıdır. Ve en önemli şey bunun yönetmen açısından korkunç bir fark yaratmasıdır ya da en azından olması gereken şey budur. Mesela, birkaç yıl önce televizyon için bir film yap-

maya ikna oldum; *Örümceğin Stratejisi* ilk önce İtalyan ulusal televizyonu RAI için yapıldı. O sırada televizyonu bir yapımcı olarak kullanmak istiyordum, ama aslında niyetim, salonlara dağıtılıp dağıtılmayacağını umursamaksızın sinema için gerçek bir film yapmaktı, geniş açılı çekimler, vs. Oysa bugün benim o sıralarda inatçı bir şekilde düşündüğümü varsaymaya devam eden herkesin, benim yaptığım hataya düşeceğine inanıyorum. Televizyon için film yaptığınızda, sinemadan çok farklı olan bu aracın bütün imkânlarını derinlemesine araştıracak cesarete sahip olmanız gerekir; onun içine girecek cesarete gerçekten sahip olmak zorundasınız.

Bana gelince, televizyonun özü, her şeyden önce Enver Sedat'ın gezegenin dört bir tarafından çekim yapan kameraların önünde, kalabalığın ortasında katledilmesi haberini canlı olarak seyretmektir. Televizyon için canlı çekim yapmayı istememin sebebi budur, çünkü canlı olmayan hiçbir şey televizyonda gerçek değildir; evinizde rahatça seyredebileceğiniz sadece sinemadır –biraz önce belirttiğim kendi küçük özel 'cinémathéque'iniz. Aslında istediğim her filmi, canlı çekildiği sürece televizyon için çekebileceğimi düşünüyorum.

W.W.: Bana gelince, itiraf etmeliyim ki *Nick'in Filmi*'ni televizyonda seyretmek fikri gerçekten bir sorun, çünkü film o kadar kişisel, o kadar özel ki televizyon ekranının onu olduğundan çok daha fazla kırılganlaştıracağı kanısındayım. Çok uzak ve soğuk bulduğum bu aracın hayatta kalıp kalmayacağını bile merak ediyorum. Filme yakından bakarsanız, Nick ve ben her zaman bir hikâye yaratmaya çalışıyoruz. Sanki gerçek bir filmmiş gibi, stüdyo ışıklandırması kullanarak 35 mm. kamerayla çektik. Ve bu format seçiminde, her şeye rağmen film yapma arzusunda, Nick'in inanılmaz gayretinin birebir görülebileceğine inanıyorum. Filmde bir tür televizyon bilinci olduğu da doğru, çünkü 35 mm. kameraya paralel bir video kamerayla çekilen sahneler var. Bu video kameranın sette olduğunun bile farkında değildik; bunlar belki de içlerindeki en zalim görüntülerdir. Birisinin dediği gibi, *Nick'in Filmi*'nde video kameranın varlığı, bir açıdan filmdeki kanseri zaten temsil ediyor. Bu yüzden onu bir VCR'da görmekten korkuyorum ve ertesi gün TV'de oynayacağını bilsem o gece uyuyamayacağımı da biliyorum.

B.B.: Eğer bir noktada (bir hain düşman kampıyla ilgili açıklamalarda bulunurken söyledikleri gibi) televizyon televizyon televizyon için -sadece TV'de izleyeceğiniz bir film değil, kesinlikle hiçbir sinema niteliği ekleme girişiminde bulunmadan gerçekten TV için yapılmış bir filmden bahsettiğimi vurgulamak için üç kere tekrarlıyorum- bir film çekmeyi düşünmek zorunda olsaydım canlı yapmak isterdim; 'canlı', hiç şüphe yok ki bu aracın büyüsünü borçlu olduğu en özgün yandır. Mesela, gerçekten yapmak istediğim şey, İtalya'da var olmayan bir şeyi yönetmektir. Fransa'da buna 'Feuilletons'-fotoromanlar, Brezilya'da 'Telenovelas' ve Amerika'da 'pembe diziler' ya da soap opera'lar (sabun köpükleri) diyorlar. Bu yüzden, diyelim ki bir aileyi ve gün boyunca onların başına gelen şeyleri anlattığım canlı pembe dizi türünde bir şey çekmek isterdim. Her akşam yaptıklarını çekmeyi ve bunun canlı yayınlanmasını isterdim. Bu tür bir dramanın sadece o gün, birkaç saat boyunca ve belki de çektiğim *sırada* -neden olmasın- olan şeylerle şekillendiğini hayal etmek muhteşem bir şey. Bu durumda televizyon aracı gerçekten ilginç bir hale gelebilirdi.

Kısa bir süre önce Francis'le -senin arkadaşın Coppola'yla- karşılaştım ve laf arasında biraz elektronik medyadan bahsettik. O, bu konuda gerçek bir manyak. Diğer taraftan ben, sanki her zaman fiziksel bir ilişki içinde olduğumu hissettiğim eski iyi filmlere bağlı biri olarak, biraz fazla tutucuyum. Tıpkı bir zanaatkârın bir parça kumaşı ölçüp biçmesi gibi ben de ellerimle çalışmayı seviyorum ve yeni montajcı kuşağın, birkaç tuş dışında hiçbir şeye dokunmadan bütün sahneleri bir düzene sokmalarının neye benzeyeceğini anlamaya başlıyorum. Bu anlamda büyük bir girişimci, gerçek bir direktör, kendi içinde umutsuzca Orson Welles'i arayan bir tür Yurttaş Kane olan Coppola'yla aynı dalga boyuna sahip olduğumuz kanısında değilim. Onun alanını mümkün olduğunca genişletmeye çalışmasını da anlıyorum; bana elektroniğin ona aynı filmi bütün dünyaya aynı anda göstermek için en azından teorik imkânları sağladığını söylüyor. Bunun ilginç bir öğe olduğunu ve yaratıcı bir sanatçı açısından devasa bir tatminkârlık sağlayacağını kesinlikle anlıyorum, ama elektronik sanatçı için sorun hâlâ neyi çekeceğidir ve bunu Francis'e sorduğum zaman bana doğru düzgün bir cevap veremiyor. Yani ikimiz de aynı soruyla karşı karşıyayız: Gücü büyük stüdyoların elin-

den aldığınızda, elektronik medya filmin yönünü değiştirmek için, farklı bir şeyler yaratmak üzere nasıl kullanılacak? Benim elektronikte görmek istediğim şey, sadece teknik değil, şiirsel anlamda yeni bir şeyler getirmesi. Bunu yaptığı zaman elektronik benim gerçekten ilgimi çekecek. Tabii ki bizler Avrupa'da imparatorluk sınırlarının hâlâ ucunda yaşadığımızı da göz önünde bulundurmak zorundayız, yani biz bütün bunları belirli bir uzaklıktan görüyoruz ve bu yüzden bunları biraz esrarengiz bir hale getirme eğiliminde olabiliriz. Sen ne yapmak isterdin?

W.W.: Ben de. Eğer televizyon için bir şeyler yapmam gerekirse, sanırım beni de en çok heyecanlandıracak şey onu canlı yapmak olurdu. İdeali, böyle bir teknolojiyi her zamanki film ekibini de bulundurmak zorunda olmaksızın kullanabilmek olurdu. Gerçekten de bazı yolculukları canlı çekmek isterdim, seyahatlerimi öylesine kameraya çekmeyi isterdim. Mesela her rock konserine gidişimde, koskoca bir ekibe ihtiyaç duymadan tek bir kamerayla, izleyicilerden birinin gözleriymişçesine sadece benim gördüğüm şekilde, sadece kendim için de değil, orada olmayanlara da gösterebileceğim şekilde kaydedebileceğim bir teknoloji olmamasının gerçekten de çok kötü olduğunu düşünüyorum. Ya da seyahat filmine geri dönersek, dünyanın öbür tarafında olabilecek insanlarla bu geziyi canlı bir şekilde paylaşmamı sağlayacak elektronik bir sisteme bağlanabilecek bir kamerayla gezebilmeyi çok isterdim. Bu, beni korkunç şekilde heyecanlandıran bir fikir, ama teknolojinin bu işi bu kadar kişiselleştirilmiş biçimde yapmaya imkân verecek kadar mükemmel bir seviyeye geldiğini düşünmüyorum. İki ya da üç kişilik bir ekiple seyahat etme durumunda da böyle bir gezinin hiçbir anlamı olmayacağına inanıyorum. Tamamen kişisel bir şey olması gerekir, ancak bu şekilde gerçekten ilginç bir hal alır. Ve ancak tamamen kişisel bir şey olursa halka göstermeye değer. Örneğin bu yıl en sevdiğim televizyon programı, New York'ta yaşadığım binada gösterilen programdı. Asansörü beklerken duvarın üstüne yerleştirdikleri, asansörün içinde neler olup bittiğini gösteren ekranı izleyebilirsiniz. Bu yolla birinci kata çıkanları, ikinci katta inenleri izleyebilirsiniz, ya da kendinizi onuncu kata çıkan bir adamla burun buruna bulabilirsiniz ve sonra siz de başka insanlar tarafından di-

ğer katlardan izlendiğinizi anlamaya başlarsınız. İşte bana ilginç gelen de bu.

B.B.: Bu, Zavattini'nin eski bir hayaline çok benziyor! Buna 'sahanlığınızdaki komşularınızın şiiri' derdi. Yan komşusunu sokakta biraz röntgenci gibi izlediğini hayal ederdi.

W.W.: Kesinlikle çok büyük bir izleyici kitlesi için yapılmış bir tür televizyondan söz etmiyoruz. Aslında, ben binlerce ama binlerce farklı kanal sunan bir televizyon sisteminden yanayım.

GÜLÜNÇ BİR ADAMIN TRAJEDİSİ: MUĞLAKLIK ARTIK GÜNLÜK EKMEĞİMİZ

Michel Ciment, 1981*



Primo (Ugo Tognazzi) Barbara'ya (Anouk Aimée) neden kendisiyle evlendiğini sorduğunda Barbara ona, "Çünkü beni güldürürdün ve çok çalışıyordun," şeklinde cevap veriyor.

Onlar iki farklı sosyal sınıfı temsil ediyorlar. Anouk'un cazibesinden anlaşıldığı üzere, Barbara Fransız yüksek burjuvazisinden geliyor. Yirmi yaşında Parma'da sanat restorasyonu okuyor, ki bu da onun resimle, Pisarro kopyasıyla, vs. olan bağlantısını ortaya koyuyor. Sonradan zengin olan bu köylüyle tanışıyor. Sınıf kökeni göz önüne alındığında adamın materyalizmi karşısında büyüleniyor. Bütün film boyunca kızın sosyal sınıfı yüzünden ortaya çıkan hayranlık ve öfkenin çatışmasını görüyoruz (Selznick'in dediği gibi, "İki sınıf vardır: birinci sınıf ve var olmayan sınıf"). Barbara onun enerji-

*) *Positif* (Paris), Kasım 1981. Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

sini ve yaşama gücünü kıskanıyor. Dolayısıyla Anouk Aimée, Tognazzi'yle diyalektik bir ilişki içerisindedir. Bu anlattıklarım *1900*'le biraz bağlantılı, çünkü burada söz konusu olan her sınıfın diğer sınıflara karşı beslediği hayranlıktır. Kadın, hiçbir zaman çalışamamış, kocasının olumlu tarafıyla ve aynı zamanda kabalığından doğan bir tür şiirsellikle baştan çıkan birini temsil ediyor.

Film, Ay'ın tiyatroda bitmesi gibi bir dans salonunda bitiyor. Baba burada oğlunu buluyor. Orada oğlu babasını buluyor. Her iki durumda da tiyatro ve müzik var.

Tıpkı *Paris'te Son Tango* ve *Konformist*'in sonundaki gibi. Sanırım filmleri hep müzikal bir tarzda bitirme ihtiyacı duyuyorum. Dans salonunda, tiyatroda, belki de karakterlerimle bazı özgürlükler yakalamaya çalışıyorum. Sonra her şey olabilir. Bu örnekte oğul Giovanni'nin dirilişi söz konusu.

Paris'te Son Tango, 1900 *ve* Ay *gibi kozmopolit filmlerin ardından bu filmi yapmaya nasıl karar verdiniz?*

İtalyan diline geri dönmek istedim. Bahis gibi bir şeydi. Genellikle yapması en zor olan ve İtalyan filmlerinin en az başarılı kısmı diyaloglardır. Senaristler, kendim de dahil olmak üzere, çok edebi olan diyaloglar yazmaya eğilimlidir. Dili süsünden ayırıp ayıramayacağımı, çıplak bırakıp bırakamayacağımı, hatta yeni bir sinema dili yaratıp yaratamayacağımı görmek istedim. Çoğunu filmin çekildiği Po Vadisi'nden olan Tognazzi'ye borçlu olduğum sonuçlardan son derece tatmin olmuş sayılırım. Tognazzi, Brecht'e göre gerçek epik tiyatro olan müzikhollerde yıllarca oynamış biri olarak fazlasıyla sağduyu sahibidir. Ugo'nun tecrübelerinin bana büyük yardımı dokundu: Onun konuşma dili senaryodaki bütün edebi izleri silip attı. Senaryo yazmayı bitirir bitirmez -bu benim kırk günümü aldı- sadece gerekli olanları bırakıp çoğu diyaloğu attım.

Tognazzi'nin yaptığı iş, yine popüler kültürün etkisinde olan belirli komedilerde yaptığı işlerden ne kadar farklıydı?



Ugo Tognazzi ile Anuok Aimèe, *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nin (1981) bir sahnesinde.

Bu filme, neredeyse beni korkutacak kadar fazla dahil oldu! Her şeyden önce karakterle özdeşleşti, sonra da tamamen bu hikâyedeki fikri, Primo'nun yaşadığı ütopyayı baştan sona anladı. Ondan sanki İtalyan komedisi yapıyormuş gibi oynamasını istemedim. Sonuçta onunla ilişkim biraz *Paris'te Son Tango*'da Brando'yla kurduğum ilişkiye benzedi. Benim ilgimi çeken onun kişiliği ve kendi özel tecrübelerinden bu role neler kazandırabileceğiydi. Tognazzi kimi zaman çekim sırasında sözlerini değiştirdi. Orijinalinde filmi birinci şahıstan anlatmıştım ve filmden tamamen çıkarılan seslendirme bir anlatım vardı. [Cannes'daki gösterimden sonra Bertolucci seslendirmeyi yeniden ekledi.] Bu, Tognazzi'nin bakış açısından anlatılmış bir filmdir –her şeyi çifte dürbünüyle seyreden bu seyyahın bakış açısından. Kendisi bu hikâyenin ortasında bir tür guru-mogul-monolith'tir ve bütün diğer karakterler onun etrafında döner. Tognazzi, çekimler arasında kaçıp bir tabak pilavın içine bir şişe şampanyayı boca edip, biraz da şeker ekleyip köpürmesini bekleyerek hazırladığı "risotto à l'éjaculation" ismini taktığı yemeği yapabilen Jean Gabinvari bir tür canavardır. Onunlayken çekim, yemek ve bir sonraki çekim arasında hiçbir zaman bir süreklilik olmadı. Hatta yapılacak

işlerle ilgili konuşacağımız ya da fikirlerimizi anlatacağımız gerçek toplantılar yapıp fazla dil dökmemiz bile gerekmedi.

Yaş olarak resmedilen kuşakların ortasında olmanıza rağmen filmin birinci kişi ağzından anlatılması ilginç. Primo sizin babanız olabilirdi, Giovanni de oğlunuz. Başka bir deyişle, bu filmin fikrine nasıl vardınız?

Yaklaşık bir yıl önce Los Angeles'taydım ve oldukça depresif bir durumdaydım, çünkü Gianni Amico'yla birlikte Brezilya'da bir müzikal komedi yapmak istemiştim –Amico yönetmen olacak, müzikler Gaetano Veloso ve Chico Guarte tarafından yapılacaktı. Fox'la her şeyde anlaştık, gelgelelim daha sonra, şirket başkanlığındaki bir değişiklik yüzünden film yapılamadı. Buna gerçekten üzüldüm, projeye kalpten inanıyordum. Bir kez daha yapımcıların dargörüşlülüğüyle karşı karşıya kalmıştım. Los Angeles'ta başka birçok film teklifi daha aldıysam da hiçbiri gerçek anlamda ilgimi çekmedi. Diğer yandan İtalya'da bir film yapma ihtiyacı hissediyordum. Böylece eve döndüm ve eşim Clare Popploe bir gazetede Güney İtalya'da Puglie'de gerçekleşmiş bir habere rastladı. Yerli bir siyasi patronun oğlu kaçırılıp öldürülmüştü. Baba da onu kurtaracak parayı arıyordu. Yeri ve karakterin kişiliğini değiştirdim. Karakteri, oğulların, ana ve babaların ticari birer mal olarak kullanıldığı İtalya'da çok olumsuz bir şiddet mantığının reddini kişileştiren biri olarak gördüm. Primo'da bana *1900*'ü hatırlatan bir tür ütopik güç var. *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*, her ne kadar doğrudan politik olmasa da, belirli açılardan *1900*'ün üçüncü perdesi gibi. Primo bugünkü İtalya'da var olan kinizme bir cevaptır. Oğlunun kaçırılması gibi trajik bir olaydan oldukça pozitif bir şeyler çıkarmayı başarıyor; peynir işini iflastan kurtarıyor ve aynı zamanda işçilerine yardımcı oluyor. Diğer yanda da Laura ve Adelfo'nun, daha genç neslin ütopyası yer alıyor.

Böylelikle senaryoyu aptal gibi birinci şahıs ağzından yazmaya koyuldum, üçüncü şahısla yazmak beni hakikaten sıkmıştı. Nereye gittiğimi pek bilmiyordum ama devam etmemi sağlayan şey, Parma, Emilia'da, evimin yakınlarında başka bir İtalyan filmi yapma fikriydi –belki de karakterle özdeşleşip birinci şahıstan yazmamın sebebi buydu. Senaryoyu, kırk günden az bir zamanda gece 11'den sabah 5'e kadar transa girmişçesine bir çırpıda kaleme aldım. Tognazzi'ye 1980'de Cannes'da rastlayıp ona bir iki kelimeyle hikâyeden bahsetmiş, hatta ilgile-

nip ilgilenmediğini sormuştum. Çok sevindiği için, başrolü onun oynayacağını düşünerek hemen işe koyuldum. Onu çok iyi tanımıyordum ama yapımcı kuzenim Giovanni Bertolucci'nin evinde pek çok kez karşılaşmıştım; Giovanni yakın arkadaşlarından biridir ve başka filmlerin yanı sıra *La Camera del Vescovo*'nun (Piskoposun Kamerası) yapımcısıdır. Birbirimizi gördüğümüz bu yüksek sosyete akşamlarında Ugo'da uydurma tiplemelere uygun olacak derin bir kapasite ve belirli bir ağırlık gözlemledim. Kabuğun altındaki kaplumbağanın gerçek benliğini aramak her zaman ilginçtir... Tognazzi'nin egosu. Çekimlerin başından itibaren seçkin bir cömertlik ve beceri ruhu ortaya koydu. Bunu beklemediğimden beni gerçekten çok şaşırttı. Aslında ben çok fazla İtalyan filmine gitmem; Ugo'nun da sadece birkaç rolünü biliyordum. Olağanüstü derecede iyi oynadığı *Venga a prendere il caffé da noi* bunlardan biriydi. Hiç tahmin etmediğim derecede derinlik ve kişilik sergileyen bir oyuncuyla karşı karşıyaydım. Form ya da yapı açısından 'pis' bir film yapmak istiyordum. Güzel kaligrafi istemiyordum. Senaryoyu Mayıs sonunda yazmaya koyuldum ve 29 Eylül'de çekimlere başlayacağımızı söyledim; kimse bana inanmadı. Oysa her şey tahmin ettiğim gibi gelişti. Çekimler, kesintilerle beraber on dört hafta sürdü. Montaj çok hızlı ilerledi. Sinema hızından ziyade hayatın hızında yapılmış bir filmdir bu.

Bu sizin, Devrimden Önce *ve* Örümceğin Stratejisi'*yle birlikte en 'taşralı' filminiz.*

İkincisine daha yakın bence. Bu kısmen sizin görmediğiniz perde arkası alana, yerin kokusuna bağlı bir şey. Primo'nun villası Langhirano'da bulunuyor; burası dünyanın en iyi jambonunu yapan yerdir. *Devrimden Önce*'yle bağlantı böyle sağlanıyor, iyi yemekler ve jambon. Ama aynı zamanda bize *Konformist*'i de hatırlatan bir şeyler var: Otobiyografik bir film değil. Bir karakteri kendimden yaşlı yarattım, diğerleriniyse daha genç. Doğrudan bir özdeşleşme yok.

Görüntü yönetmeniniz, Carlo di Palma filme neler kattı?

On bir yıldan sonra ilk defa kameraman değiştirdim. Vittorio Storaro'yla hayatımın en uzun aşk hikâyesini yaşadım (hiçbir kadınla bu kadar uzun sürmedi!). Coppola geçen yıl Roma'ya geldiğinde çe-

kim tarihlerini falan kararlaştırmak üzere yemeğe çıktık. Ama hangi filmi ne zaman yapacağımı bilmiyordum. Kararımı verdiğimde çok geçti; Storar, Coppola'yla *One From The Heart*'ı yapmak üzere anlaşmaya varmıştı bile. Bu arada yapımcıma benimle çalışmak istediğini söyleyip duran bir kameraman vardı: *Blow Up*, *The Red Desert* gibi filmlerden sonra yönetmenliğe başlayan Carlo Di Palma. Sıfırdan başlayan ama yine de halihazırda değerli bir tecrübeye sahip olan birisiyle çalışma fikri beni çok heyecanlandırdı. Onunla tanıştım ve onun içinde Vittorio gibi bir sanatçı keşfettim, Vittorio'dan yapmasını isteyeceğim şeyin tam tersini yapmasını isteyecektim ondan. Bir sürü odaklama, dramatik bir şekilde kullanılmayan ışıklandırmayla sert çekimler, hiper-gerçekçiliğe yakın daha keskin fotografi istiyordum. Bir iç-dış ilişkisi de arıyordum. Bu Storaro'yla zordu çünkü o projektörleri her zaman pencerelere koyar: Işığın doğal kaynaklardan gelmesini ister (kapılar, pencereler, gölgeler, vs.). Carlo'yla vadiye bakan geniş pencereyi kullanabiliyordum ve bu benim gözümde çok büyülüydü. Gece sorunu da vardı: Vittorio, geceleri, özellikle de sokak lambalarının olmadığı kırlık bölgelerde çekim yapmak zorunda kaldığında ağlar, yine gerçek olandan yola çıkma ihtiyacı duyar. Carlo'dan sinema geleneğine göre ışığın kaynağını bilmediğiniz ve gerçekçi olmaktan ziyade her şeyi görebildiğiniz için hipergerçekçi olan gece sahnelerini aydınlatmasını isteyebiliyordum –kaçırma olayından sonraki sahnede olduğu gibi.

Son derece lirik, uzun kamera hareketleriyle melodrama ve operaya yakın olan Ay'la, kamera hareketlerinin montajla kesik kesik ve bölümlenmiş bir hale geldiği bu film arasında çarpıcı bir zıtlık gözleniyor.

Evet, *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*, *film noir*'a (kara film) daha yakın. Montajın verebileceği diyalektik gücü yeniden keşfetmek istedim. Bazen bunu başarırsınız. Bazen çektiğiniz bir sahneye o kadar bağlanırsınız ki onu kesmeye içiniz elvermez. Mesela, Jean Marie Straub bir sahnesini ne keser ne de onu başka bir sahneye dahil eder. Son derece Marksist ve Brechtçi olmasına rağmen diyalektiği reddeder. *Trajedi*'de çekimle montajı diyalektik bir ilişki içerisinde gördüm. Kameranın hareketini yarıda keserek bir sahneyi, hiç dokunmadığınız halinden belki de daha fazla vurgularsınız. Rosi'nin *Three*

Brothers'ına ya da Angelopoulos'un filmlerine hayran olmama rağmen, yine de bazen onların sekanslarına atlayıp paramparça etmek istiyorum, çünkü sahneleri çektikleri biçimlere fazlasıyla büyük saygı duyuyorlar –özellikle Angelopoulos.

Ay'dan Gülünç Bir Adamın Hikâyesi'ne doğru giderken bir harmoniden uyumsuzluğa varıyoruz.

Ama bu planlanmış bir uyumsuzluk değil. Senaryonun yapısı basit ve doğrusaldı. Biz filmi öyle çılgın bir atmosferde, öyle bir panik ve mutluluk karışımı halinde çektik ki senaryoya neredeyse hiç bakmadım. Ben de montaj sırasında yapıyı baştan aşağı değiştirebileceğim bir biçimde çalışıyordum ve ortaya bu eser çıktı. Mesela Primo'nun evinin polis tarafından aranması ilk başta filmin sonlarına doğru geçecek şekilde hazırlandı, oysa ki şimdi birinci kısımda yer alıyor. Dolayısıyla sekansların sırası önemli ölçüde değiştirildi. Kaçınılmaz olarak bu da uyumsuzluk hissine kapılmanıza yol açıyor. Böyle yapısal bir özgürlük seçimi, filmin tıpkı üzerinde çalışılan bir eser gibi özgürce salınmasına imkân tanıyor.

Yine de özgürce salınan bu anlatının ortasında başlıca karakterlerde gerçek bir sağlamlık hissi var.

Peynir üreticisi Ugo, bu "*casaro*", sütü katı bir şeye dönüştürüyor. Garip bir adam, tımarının ortasında tahtında kurulmuş oturuyor. "İmgemiz bir tiranın maskesi gibi soylu ve trajik," diyen sanırım Apollinaire'di. Onda köylü kökeninin soyluluğu var, tıpkı Barbara'da eğitiminin soyluluğu olduğu gibi. Primo, yok edilen kültür ile şimdiki zaman arasında bir köprü. Karısına gelince, o burjuva tüccar ekonomisine en başından beri mutlak bir inanç duyuyor. Öderiz, diye düşünüyor, ve oğlumuzu geri alırız.

Çoğu zaman bu bölgede film çekiyorsunuz ama bu film için yeni yerler seçtiniz.

Genellikle tek referans noktasının bir kilise kulesi ya da bir kavak ağacı olduğu Po Vadisi'nde çekim yaparım. Bu kez ilk defa doğ-

ruca tepelere gittim. Uzakta değiller –yaklaşık yirmi kilometre mesafede. Hatta dağlara kadar gittim. Film çektiğimiz orman benim çocukken yazlarımı geçirdiğim bir yer. On beş yaşımda ilk filmimi orada yapmıştım. Adı *Teleferik*'ti, 16 mm.'lik kamerayla çekilmiş, 10 dakikalık bir filmdi. Kardeşim, o sırada sekiz yaşlarındaydı, 'çocukken' orada gördüğünü hatırladığı teleferiği aramaya gitti. Kablolar zaman zaman ağaç yapraklarının arasında görülebiliyordu, ama kestane ağaçlarının arasında yolunu kaybetti. Bu, bir yaz öğleden sonrası rüyasıydı. Ve yirmi beş yıl sonra tekrar gittim oraya, batıl bir şekilde bunun benim son filmim olacağından korktum, çünkü ilk filmimi yaptığım yerde çekim yapıyordum. Parma ve çevresi benim gözümde bir tür mikrokozmostur. Tepelere çıkmak gerçek bir maceraydı, bir tür keşif gibi.

Tognazzi, Cremone'lu. Onun geldiği yer ile Parma arasında büyük bir fark var mı?

Hayır, fark büyük ölçüde kültürel; manzara oldukça benzerdir, insanlar da. Ama Parma'nın bir farkı Fransızlar tarafından işgal edlmiş olması; r'lerini Fransızlar gibi telaffuz ederler. Fransız mimarları, hamur ustaları, camlı ve raflı dolap ustaları vardı, halbuki Cremone'da böyle bir şey hiç yaşanmadı. Bir de biz Parma'da, Cremone'dakilerden daha iyi yeriz. Ama endüstri çağının başından beri var olan peynir fabrikası Cremone'dadır. Ugo, gerçekten de bu diyarın efendisiydi. Cremone'lu herkes ona hürmet ederdi. Ferrari, Tognazzi'nin ağız tadını, hedonist tarafını gerçekten anladı. Kendisini hiçbir şeyden mahrum bırakmaz. Laura'yı öptüğünde ve Laura ona, "Sende cesaret var," dediğinde onun, "Asla *peşin peşin* korkmam," cevabını verirken ifade etmeye çalıştığı şey budur.

Ona başka bir anahtar cümle daha söylüyor: "Önemli olan ahlâk değildir, samimiyettir." Bu çok romantik bir hayat anlayışı.

Ama Primo romantiktir. Savaşta partizandı ve Komünist Parti üyesiydi; hep 'dava'dan bahseder. Emilia'da birçok küçük sanayici, komünistlere oy verir ve işlerinde ortaya oldukça yaratıcı bir hayal gücü koyarlar. Çok büyük enerjiye sahip olan gerçek yatırımcılardır

ve eğer İtalyan ekonomisi hâlâ ayaktaysa, bu hiç şüphesiz onların sayesinde olmuştur. Primo, oyunun tüketim toplumu tarafından dayatılan kurallarını kabul edemeyen tipte bir sanayicidir. Sistemimizin ekonomik mantığının içinde olmasına rağmen -kesilen bir sahnedecansız malzemelerle çalışan TV, araba ya da buzdolabı üreticilerinin aksine, kendisinin canlı bir maddeyle, sütle çalıştığını söyler. Mayalanmış peynirler, yenene kadar canlıdır: Bu, bir sanayici olarak onun adına gurur kaynağıdır. Sosyal kökleriyle ilgili suçluluk duyguları da vardır. Yine de ortaklarından bahsettiğinde belirli bir ironi ortaya koyar. *1900*'de toplum tarafından ona çizilen rotayı izlemiş olsaydı Olmo'nun olacağı şeye benziyor biraz. Daha gençken onun için düşman anlamına gelen şeyle özdeşleşmiş durumda. Bu anlamda, film gerçekten de İtalya'nın şimdiki zamanıyla, bugünün daimi korkaklığıyla konuşuyor. Karakterlerin birbirlerine attıkları bakışlarda samimiyet ve aynı zamanda kaçınılmaz bir ihanet arayışı görüyoruz.

Ama doğrudan doğruya durumun politikasına odaklanarak terörizm sorununu önlüyorsunuz.

Bundan hemen hemen hiç bahsetmiyoruz bile. Birbirleriyle yüz yüze geldikleri zaman her kuşağı etkisi altına alan baş dönmesini göstermekle daha fazla ilgileniyoruz.

Ki bu da filmin sonunda Adelfo'nun Primo'ya, "Seni buraya ben mi getirdim, sen mi beni takip ettin?" dediğinde özetlediği şey.

Beraber dans salonuna gittiklerinde kaynaşacakları hissine kapılıyorsunuz, değil mi? Primo, kendisini bile anlamayan bu kuşağı kesinlikle anlamıyor. "Çevremizdeki bu çocuklar birer canavar. Alay ediyorlar ama nasıl güleceklerini bilmiyorlar. Ya babalarını çok fazla küçümsüyorlar ya da fazlasıyla rahatlar. Sessizliklerini nasıl yorumlayacağımızı bilmiyoruz: Yardım mı istiyorlar yoksa bizi vurmak mı?" diyor. Bu son cümle, Pasolini'nin hayatının son günlerinde *Corriere della sera*'da yayınladığı makalesinden yapılan bir çeşitleme. *Salò*'yu yaptığı zamanlardı, bu filmi ben ilk gördüğümde sevmemiştim, çünkü Pier Paolo'nun ölümünden hemen sonraydı, ama şimdi filmi hayli sıradışı buluyorum, gerçekten de daha genç kuşak-

la olan ilişkisinden bahsediyor. Bu işin gerçeğinin Sade'la ya da günahkârlıkla bir ilgisi yok. Daha çok, masumiyetlerini kaybederek ona ihanet eden gençlere karşı bir intikam oyunu.

Filminizin adı aklıma Gogol'ün ironisini ve Dostoyevski'nin muğlaklığını getiriyor, ahmak karakterleriyle Rus bir romanın tonalitesini çağrıştırıyor.

Karlı kışlarıyla ve Çehov'un gümüşi huş ağaçlarını hatırlatan kavak ağaçlarıyla Po Vadisi'nde bana Rus gelen bir şeyler var. Ayrıca Dostoyevski'nin de "The Dream of A Ridiculous Man" (Gülünç Bir Adamın Rüyası) adında bir kısa hikâyesi var. Başlığı oldukça serbest bir şekilde tercüme etmek zorundasınız. Bence bugünkü İtalya'da gülünç hale gelen herkes acıklı bir durumdadır. Siz de gülünç bir hale geldiğinizi gördüğünüzde siz de acınacak durumdasınızdır. Bu iki duygu arasında çok sıkı bir bağ var ve ben de aynaya baktığımda gülünç hissediyorum kendimi. Filmin sonuçta ne taşlama ne de trajedi olmasının, bu iki terim arasında gidip gelmesinin sebebi budur.

Sadece karakterler değil, olay örgüsünün kendisi de bir bilinmezlik içerisinde. Ölü mü yoksa canlı mı? Bu soruyu sorup duruyoruz.

Bence filmi seyredenler, Primo'nun oğlunun ölüp ölmediğini soruyor olmalılar. Barbara, onun yaşadığına inanan tek kişi. Adelfo bir günah çıkarma odasında onun öldüğünü öğreniyor. Ama bu karışıklık, İtalya'da politikanın durumunu yansıtmak için yapılıyor. Moro'nun durumunda, Matei'ninki gibi biz gerçekte onların ölümüyle ilgili *hiçbir şey* bilmiyoruz. *Devrimden Önce*'yi yaptığımda bir muğlaklık durumundan yola çıktım, ama o kültürel olmaktan ziyade estetikti, daha çok bir gencin gerçekle ilişkisinde yaşadığı hoşnutsuzluktu. Bugün muğlaklık bizim günlük ekmeğimiz; artık gerçeğin kendisi de dahil olmak üzere kesinlikler yok. Filmin sonunda Primo'nun Giovanni'yi, Barbara'yı, Adelfo ve Laura'yı dans sırasında seyrederken korktuğunu görebiliyoruz ve bu manzaradan kaçmak için şampanya aramaya gidiyor. Artık hiçbir şey anlamıyor; inşa ettiği her şeyin sallanmaya başladığını görüyor ve kendisini her şeye gücü yeten biri olduğuna inanmış biri olarak güçsüz sayıyor.

Oğlanın kaçırılmasını 'ayarladığı'nı bile hayal edebiliriz.

Bu bir ihtimal. İtalya'da böyle olaylar oldu. Bir sanayicinin oğlu kendi kendini kaçırttı, ama kaçırılırken öldü: Ailesini gerçek olduğuna inandırmak için ona çok fazla eter verdiler ve öldü. İtalyan terörist dramaturjisinin en karmaşık psiko-dramalarından biridir bu. Filmlerimi, fazla serbest davranmadan gazetelerde okuduğum olaylara dayandırdım, hiçbir zaman terörizmin ince ayrıntılarına dalmak istemedim.

Morricone'nin müziği popülerleştirilmiş.

Evet, popüler valslerden ve akılda kalıcı melodilerden yola çıkıldı. Müziği filmden önce Kuzey İtalya'nın akordeon kullanılan belirli melodilerine dayanarak besteledik. Barbara karakteri ve özellikle de Laura'yla ilk kez karşılaştığı gece sahnesi için Satie ve Revel'a referanslarda bulunan 'Fransız' kültürünün daha çok hissedildiği bir melodi kullanmayı uygun gördük. Zaten daha önceden bestelendiği için kafamda bu müzik dönerken filmi yönettim ve bu bana çekimlerde çok yardımcı oldu. Film çekerken, akşam, sabah, Verdi olsun, Prokofyev ya da Bernard Herrmann olsun çok müzik dinlerim; bana fikir veriyor. Bu sefer beni doğrudan yönlendiren filmin iki müziğiydi: gülünç adam müziği ve Barbara'nınki.

Sonunda mırıldandığı opera aryası neydi?

O, *La Traviata*'da Alfredo'nun babası Germont'un müziği, "Di Provenza il mar, il suol" Visconti'nin *Obsession*'ından, kocanın bir yetenek gösterisinde şarkı söylediği yerden bir alıntı.

Filmin neredeyse düşsel olan hüzünlü bir tonu var.

Filmin sonu başkaydı. Primo, dans salonundan sonraki sahnede uyanacaktı. Bu, filmin başında kâbus gördüğü ofis sekansını tamamlayacaktı. Hikâye bir rüyaydı, olacak şeylerin önsezisi gibi. Ton, çok fazla içki içtiği bir doğumgünü partisinden sonra midesindeki ağırlıkla uyuşuyordu. Film belki de birinci şahıs ağzından anlatılmasıyla bu rüyaya benzer niteliğini -açılış sahnesiyle- korudu.

Primo karakteri 'yüksekten uçmayı bırakıp' ayakları yere bastıkça Barbara yükseliyor ve uçmaya başlıyor.

Benim açımdan kaçırma gibi bir psikodrama, olayı yaşayan herkesi en aşırı gerçeğine doğru sürükler. Barbara uçmaya başlayacakmış gibi görünüyor, ama aynı zamanda kar prensesini andırıyor. Pelerinini giymiş Primo'nun en başta kullandığı dürbünle bakarak terasta beklerken, onu arkasındaki kar ve güneşle birlikte görürüz. Filmin hissine eşlik eden bu iklim değişikliği hoşuma gidiyor. Yaz sonundan ormanda sonbahar tahıllarına, oradan da sonunda kış mevsimine geçiyorsunuz.

Bütün filmleriniz aileyle ilgili, baba-kız arasındaki ilişkinin esas alındığı Paris'te Son Tango *bile.*

Aile hakkında konuşmamın ayıplanıp ayıplanmadığını ya da bunun kasıtlı bir seçim olup olmadığını bilmiyorum. Kişisel hesaplarımın hepsini kapatmadığım çok açık. Son on iki yıldır psikanalizdeyim ve analizimin nereye gittiğini görmek için filmlerime bakmak yeterli.

Önceki filmlerinizde (Paris'te Son Tango *ve* Ay) *psikanaliz bir anlamda daha ortadaydı,* 1900*'de politikanın olduğu gibi. Burada herhangi bir teorinin izine rastlamıyoruz. Freudyen semboller hiçbir şekilde göze çarpmıyor ve filmin genel kapalılığı içinde kalıyor.*

Analizde rüya görmekten vazgeçtiğiniz, rüyaları yorumlamayı bıraktığınız ve başka şeylerden bahsediyor gibi göründüğünüz bir an vardır. Bu filmde olan da biraz böyle. Biraz önce bu filmin diğerleri gibi otobiyografik bir film olmadığını söylememin sebebi buydu. Sanki belirli ideolojik, psikanalitik ve siyasal köşetaşlarından kurtulmuşum gibi, beklenmedik olanı arıyormuşum gibi. Günbatımında çekilmiş bir sahneyi kısa tutarsanız, her şeyin daha gizemli bir hal aldığını görürsünüz.

Genç oyuncular Laura Morante ve Vittorio Cavallo'yu nasıl buldunuz?

Vittorio küçük bir çevrede tanınan bir oyuncudur. Roma'nın 'off' tiyatro çevrelerinde çalışır. Öğrenciler ve entelektüeller için oynayan

Benigni kuşağındadır. Bu, otuz- kırk yıl öncesinin Tognazzi ve Sordi'nin eğitildiği büyük tiyatrolardan çok farklı bir gelenektir, ama yeni yeteneklerin ilerlemesi için aynı özgürlüğü ve aynı imkânları bulursunuz. Laura tiyatroya iki üç yıl önce başladı. Senaryoda karakterleri çok belirsizdir, çünkü onlar Primo'nun rüyalarındaki tiplerdir. Ancak filmi çekerken şekillendiler; gençleri pek iyi tanımadığımdan rollerini tanımlamakta bana yardımcı oldular. Çoğu zaman onlardan bugünün gençlerinin gizemini yansıtmalarını istedim. Bütün gençlerin gizemli oldukları kanısında değilim. En azından benim kuşağımın gençleri öyle değildi. Belki de savaştan sonra doğduğumuz için benim kuşağım çok aydınlıktı. Bu filmdeki gençlik daha karanlık –ikisinin de siyah saçı ve koyu bakışları var. Laura ve Vittorio çok heyecanlıydılar, kendilerinden ne beklendiğini bilmiyorlardı. Ben de onlara sadece günlük olarak çekimler sırasında yardım edebiliyordum. Kameranın önündeyken onlara, kendilerinin ne olmalarının beklendiğini bildiğimi ama belki de hiçbir zaman onları bütünlükleri içinde anlayamayacağımı söyledim. Onlarla olan ilişkim hikâyeyle ilişkime çok benziyordu: asla bilmeden, asla yargılamadan, seyirciye asla açık sinyaller göndermeden.

Oyuncular arasında profesyonel olmayan çok oyuncu var mıydı?

Evet, filmlerimin büyük çoğunluğunda: Mesela, rock dansı yapan hizmetçi o kasabada yaşayan biri. Alacaklılar da o bölgeden insanlardır. İçlerinden biri daha önce *1900*'de oynamıştı. Filmin sonunda dans eden insanlar da profesyonel değil. Sinemanın harika taraflarından biri bu: belgesel çekmek ve ondan bir kurgu yaratmak. Oyunculardan alamadığınız şeyleri amatörlerden alırsınız.

Çekimlerinizde çoğu zaman birkaç katman var. Şehirde ya da yolda farklı karakterlerin hareket ettiği yatay düzlemler görüyoruz.

Doğal olarak, karakterlerimin iç hayatlarını görünür kılmaya çalışıyorum. Görsel alanın zenginliği bu insanların çatışmalarını yansıtmak içindir. Bu çatışmalar, hayatın içinde beni büyüleyen şeylerdir. Bir yönetmen olarak benim ilgimi çeken bir çatışma tadı, dolayısıyla da risktir. Çok sevdiğim ama risk almaya cesaretleri olmayan benim

yaşımdaki meslektaşlarıma söylemek istediğim budur. Kendilerine sadık kaldıklarını iddia ederek savunuyorlar kendilerini. Oysa ben tam tersine, kendinize ihanet etmeniz gerektiğine inanıyorum.

Kendinizde ne gibi çatışmalar buluyorsunuz?

İlk filmlerime, *Devrimden Önce*'ye, *Partner*'e ve bir de şimdi yaptığım sinemaya bakarsanız bu gayet açık bir şekilde ortadadır. Ben, sinemadan bahseden bir sinemadan yanaydım. Godard'ın ruhunu taşıyan bir sinemaydı bu. Aynı zamanda çok da romantikti, kendimden ve yerleşmekten çok zevk alıyordum. Şimdi hâlâ ayağımı sağlam basmaya çalışıyor olsam da, bunu sanırım daha alçakgönüllü bir şekilde yapıyorum. 1960'lı yıllarda halkımızla çatışmaktan korkuyordum ve seyirciyle çatışmamı engelleyecek teoriler icat ettim. Gönüllü olarak sevgi ihtiyacımızı baltaladık. Bu açıdan çok değiştim herhalde.

"ŞİMDİKİ ZAMAN BENİ İLGİLENDİRMİYOR"

Gian Luigi Rondi, 1983*



"Seyrettikleri filmler tarafından her geçen gün daha da aşağılanan bir halkla iletişim kurmaya çalışmak için gerçeği çarpıtmak yerine geçmişten bahsetmek daha iyidir." Moravia'nın 1934 *romanının bir uyarlamasıyla 1930'lu yıllara dönüş filmine, önümüzdeki ilkbaharda ve büyük ihtimalle Dashiell Hammett'ın* Red Harvest *(Kızıl Hasat, 1929) uyarlamasının hemen ardından başlanacak. Değişimi öğretmeye adanmış bir kariyer, biçimsel bir kibirliliğin ve izleyiciyle kurulan sado-mazoşist bir ilişkinin hakim olduğu birinci aşamadan, yavaş yavaş monoloğun diyalog arayışının önünü açtığı ikinci aşamaya doğru ilerlemektedir.*

---

*) *Il Tempo*, 2 Ocak 1983. Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

Neden Roma'dasınız? Ben sizin Hammett'ın romanından uyarlanan Kızıl Hasat'ın çekimlerine başlamak üzere Montana'da olacağınızı düşünmüştüm.

Geçici bir dinlenme dönemindeyiz. Bu genellikle büyük yapımlarda olan bir şeydir. Film, yapımcılara, özellikle de Amerika'da bulunan İtalyan yapımcı Alberto Grimaldi'ye durumu gözden geçirme ve yeni yapım imkânları üzerinde çalışma fırsatı sağlayan bir park yerinde şu anda. Oturup onun gözden geçirişini bekleyebilirdim, ama oturup hiçbir şey yapmamaktan hiçbir zaman hoşlanmadım, bu yüzden şimdiden *Kızıl Hasat*'tan sonra yapacağım prodüksiyonu düşünmeye koyuldum.

Ve bu da?

Moravia'nın son romanı *1934*'ün bir uyarlaması. Romanı *The Cement Garden* ve kısa hikâyesi "First Love, Last Rites"ın İtalya'da oldukça popüler olduğu genç İngiliz yazar Ian McEwan'dan bir senaryo istedim bile. Filmlerimden birinin senaryosunun benden tamamen bağımsız çalışacak biri tarafından yazılması kendi payıma yeni bir deneyim. Bunun sebebi ilk başta, karım Clare Peploe, Jonathan Demme ve Marilyn Goldin'le beraber *Kızıl Hasat*'ın senaryosu üzerinde çalışıyor olmamdı ve bu bittikten sonra başka birinin eliyle yazılmış bir filmi çekmeyi de deneyebileceğimi fark ettim. Şimdi her ne olursa olsun gelecek ilkbaharda filmi çekmeye başlayacağımızı göz önüne alarak senaryo üzerinde bizzat çalışmaya giriştim. Her durumda filmin kuruluşunda değişiklikler yapacaktım zaten.

Oyuncuları seçtiniz mi?

1934'e *Kızıl Hasat*'tan önce başlama kararı daha birkaç gün önce verildi, bu yüzden henüz hiçbir oyuncuyla anlaşmaya varılmadı. Ama iki hafta önce Hollywood'da William Hurt'le karşılaştım, bana iyi bir fikir gibi geldi ve filmin ana kadın karakteri Alman olacağından Hanna Schygulla'yı düşündüm. Yine de henüz kesin bir karar vermiş sayılmam.



Bernardo Bertolucci.

Başrol için neden Amerikalı bir oyuncu?

Ben filmi, Moravia'nın romanı gördüğünden daha başka bir şekilde görüyorum. Benim açımdan gerçek kahraman Capri'dir; otuzlarında, İtalya ve Almanya'da faşizmle Nazizmin yükselişine tanıklık etmiş biri. Dünya, çevresinde alevler içindeyken Capri, hareketin ortasında, iki misli bir adada yaşıyor: Bir yandan popüler bir turist mekânı olduğundan tamamen ıssız, ancak diğer yandan önceden giden her şeyi ters yüz edecek değişim içerisindeki bir dünyanın saldırısına

uğramış. Karakter, bir Alman'ın iki yüzüne de sahip (eski romantik yüz ve kinizm ile saldırganlıkla dolu yeni Nazi yüzü) ve bu, böyle zamanlarda Avrupa'da olan biten değişiklikleri etkili bir şekilde ortaya koyuyor, hatta buna *ifşa ediyor* diyebilirim. Diğer yandan Alman kadınla zor ilişkisi olan genç İtalyan karakterinin (başlangıçta genç, kadının iki farklı kadın olduğuna inanıyor ve bu çifte kimlik etrafında pek çok belirsizlik var), bana bir İtalyan olarak bu toplumsal değişimlere tanıklık etmeye dayanmak için olan biten şeylere karşı yeterince mesafesi yokmuş gibi geliyor. Dolayısıyla onu Amerikalı yapmanın daha iyi olacağı kanaatine vardım. Faşizmin ve Nazizmin yükselişine karışmamış olarak, Avrupa'nın bu yıllarda gitmeye başladığı bu iki doğrultuyu gözlemlemesi ve anlaması daha kolay olacaktır.

Tekrar 'bu yıllar' 1934*'te ve* Kızıl Hasat*'ta 1920'li yılların sonu.* Konformist, *filmlerinize damgasını vurdu.*

Amerika'da bana garip bir şey oldu. Genç, oldukça ünlü bir mimarla tanıştım, bana şunu söyledi: "*Konformist* genç Amerikan mimarisi için temel bir filmdir. Faşist mimari hakkında çok şey duyduk; üzerine kitaplar okuduk ve belgeseller seyrettik, ama sadece sizin filminizde onun gerçek yüzünü gördük." Özellikle EUR sekansı, beyaz taştan o büyük duvarlar ve tiyatro seti gibi arka planlar üzerinde duruyordu. Filmin görsel fikrinin tamamından çok etkilenmişti ve benim yaşımdaki bir yönetmenin bunu nasıl bu kadar iyi kavradığına bir türlü akıl erdiremiyordu. Ona, bu yıllara dair doğrudan anılarım olacak kadar yaşlı olmamama rağmen o dönemin filmlerinden süzülen kolektif hafızadan yararlandığımı anlattım. 1930'ların gerçek yüzü İtalyan, Alman ve Fransız filmlerinde sık sık gösterilmiştir. Bir filmde, ardından başka bir filmde gördüğüm bu imge neredeyse bilinçaltıma işlemişti. Sonra birdenbire yüzeye çıktı.

Ama neden özellikle 1930'lar? Özellikle İtalya'da hiçbirimiz için çok da olumlu yıllar değil bunlar.

Bilmiyorum. Belki, anne babalarımızın genç olduğu bir dönem olduğundan bir özdeşleştirme söz konusudur. Kim bilir, içimde şimdiki zamanın bir tür reddinin tohumlarını hissediyorum, zihnimi

meşgul eden bir ret -elbette sadece kendimden bahsediyorum- ve hiçbir şekilde ilgi eksikliğiyle alakası olmayan bir ret. Bu, içinde bulunduğumuz zamanların her geçen gün daha da bunaltıcı olmaya başladığının farkına varıştır; Pasolini'nin 'kültürel homologizasyon' adını verdiği şeyin yankılarını hissetmeye başlıyoruz. Yerel ve ulusal kültürler önemlerini yitiriyor ve birçok durumda, artık onları ayırt etmenin imkânsız hale geldiği bir tür 'uluslararası üslûp' içerisinde bir tarafa itilerek kimliklerini tamamen kaybediyorlar. Aklıma birdenbire, kültürün hâlâ bir yüzünün, bir kimliğinin olduğu bir döneme bakma fikri geldi. Tabii ki nostaljiye kapılmadan, çünkü bu yıllar bizler ya da ülke açısından olumlu yıllar değildi. Yine de geçmişe döndüğümüzde ayna ve referans noktası olarak hâlâ şimdiki zamanı taşırız. *Konformist*'i çektiğim sırada filmin yaşadığımız zamanlarla doğrudan ilişkisi olduğunu hissettiğimi gayet iyi hatırlıyorum.

Peki, 1934'ün bugünkü İtalya'yla nasıl bir bağlantısı olabilir?

Son derece dolaylı, hatta gizli bir bağlantı. Zaman geçtikçe, filmin gerçek mesajının -şaka gibi bir şey haline gelen 'mesajlar'dan hâlâ bahsedebilirsek- onu yapan, izleyen insanlara verdiği duygusal hazdan ibaret kaldığına daha fazla ikna olduğumu söyleyebilirim. Bu, kısa bir süreliğine aklıma gelen bir fikirdi, ama geçmişte bile sinemanın çok önemli bir bölümünün izleme hazzında, duyguların hazzında yattığını hissediyordum. Uzun bir süre solcular haz fikrinin sağ kanattan gelen bir fikir olduğunu düşündüler. Çok büyük bir aptallık. Çünkü hazdan bahsederken havailikten ve estetikten söz etmiyorum. Estetikten bahsederken de Visconti'nin kaç kere bununla suçlandığını düşünün! Hiçbir ağırlığı olmayan, şimdi hepsi unutulmuş boş suçlamalar, artık bunların hiçbir anlamı yok, çünkü Visconti'nin filmlerini ne kadar izlerseniz size o kadar güzel ve önemli görünürler.

1934'te 'bakmanın hazzı'nı mı vereceksiniz bize?

Görsel olarak, perspektif sanatı olarak onlar *art deco* yıllarıydı, ama *art deco*'nun Capri'ye ne dereceye ulaşmış olduğunu bilmediğim gerçeğini bir yana bırakırsak, (eğer bu cinası yapmama izin verirseniz) dekorda *art deco* kullanmak yerine izleyicinin hikâyeyi anlatıldığı bi-

çimde algılamasını isterim. Sinemasal açıdan gölgelerin özel bir öneminin, büyük ağırlığının olduğu bir film yapmak istiyorum. Fikir hâlâ biraz bulanık ve anlatması zor, ancak gölgeler ne denli önem kazanırsa filmin o ölçüde değer ve anlam kazanacağı görüşündeyim.

Siz ve sizin diasporamz. Çok seyahat ediyorsunuz, yurt dışında çalışıyorsunuz, bazen Antonioni gibi hâlâ İtalyan bir yönetmen olduğunuzu bilmek güç.

Hiçbir zaman İtalyan sinemasınca tamamen benimsendiğim ya da kabul edildiğim duygusunu yaşamadım. 1962'de film yapmaya başladım. İtalyan komedisinin yıldızının parladığı bir zamandı ve neo-gerçekçiliği hâlâ seviyordum, ama en ilginç sinema Fransız sinemasıymış gibi geliyordu bana. O sıralarda İtalya'da yapılan filmlerden ziyade Godard'a, Truffaut'ya ve Resnais'ye çok daha yakın hissediyordum kendimi. O kadar çok ki bugün o zamanlarda gazeteciler röportaj yapmaya geldiklerinde onlara Fransızca konuşup konuşamayacağımızı sormamın ne kadar gülünç olduğunu düşünüyorum, çünkü sevdiğim sinemanın dili buydu ve bir anlamda kendimi oraya aitmiş gibi hissediyordum. İlk filmlerimin İtalya'da gişede ve aynı zamanda eleştirmenlerin gözünde başarısız olurken daha Fransa'ya varmadan 'klasikler' arasında anıldığını düşünürsek (özellikle *Devrimden Önce* geliyor aklıma) Fransızca konuşurken kendimi çok daha rahat hissediyordum. Ne olursa olsun filmlerimin çok İtalyan olduğunu da biliyorum. Mesela *Novacento* (1900). Çokuluslu yönüne, Amerikalı ve Fransız aktörlerine rağmen o ancak bir İtalyan filmi olabilirdi, özellikle de doğrudan Verdi'ye duyduğum atasal sevgimden doğan şeylerin melodramatik açılarını düşündüğümde. Son filmim *Gülünç Bir Adamın Trajedisi* bile 'İtalyan' bir film. Her şeyden önemlisi, bu ülkede ağırlık kazanmaya başlayan toptan kararsızlık, belirsizlik, şüphe ve güvensizlik göz önüne alındığında, bu film son birkaç yıldır burada yaşıyor olmaktan duyduğum rahatsızlıktan doğdu.

Hollywood'a bu yüzden mi gidiyorsunuz?

Kızıl Hasat'ı çekmek için oraya gitme fikri, *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nin hazırlıkları sırasında aklıma geldi. Bir de bunu yapmak iste-

dim, çünkü değişikliği seviyorum. Düşünecek olursanız bütün kariyerim değişime göre şekillendi. Mesela *Örümceğin Stratejisi*'nin ardından *Konformist* yapıldı, ikisi de birbirinden çok farklı filmler. *Konformist*'ten sonra *Paris'te Son Tango*: Bunlar kadar birbirinden farklı iki film daha olabilir mi? Sonra ne *Paris'te Son Tango*'ya ne de başka bir filmime benzeyen *1900*'ü yaptım. Bu değişiklik ihtiyacı beni sadece yeni konu arayışına yöneltmekle kalmıyor; yeni özneler, yeni dünyalar, yeni prodüksiyon şekilleri ve başka hayat tarzları araştırmaya da yöneltiyor. Bu anlamda Hollywood benim gözümde gerçekten de yeni bir dünya, ama *Kızıl Hasat* da benim daha önce yaptığım her şeyden tamamen farklı bir çevreyle, başka bir ifadeyle büyük dönüşüm zamanında Amerika'daki bir maden şehriyle ilişki kurmamı sağlıyor.

Ama Kızıl Hasat'*ın sinema uyarlaması fikrinin daha* Paris'te Son Tango'*yu yaparken aklınızda olduğunu hatırlıyor gibiyim.*

Evet, ama şu anda yazdığım film değildi. O sırada Hammett'ın romanını neredeyse tamamen siyasal bir roman olarak görmüştüm, öyle ki buradan Amerika'da 1920'lerin sonlarındaki sosyalist sendikalaşmanın ilham verdiği bir hikâye doğdu. Bütün niyet ve amaçlara karşı çok ayrık ideolojileri olan iki kahraman vardı: Bir taraftan liberal bir Continental Op, olayın geçtiği bu batılı maden şehrindeki bütün mafyayı yok etme niyetini taşıyan bir dedektif ve onun karşısında sendikacı Marksist Bill Quint. Ama psikolojik perspektifler tersine döndü, çünkü (Hammett'ın kendisi gibi) liberalin devrimci olduğu ortaya çıktı, Marksist de sonunda bir gelenekselci, muhafazakâr biri oldu. Dediğim gibi, her şeye siyasal bir perspektiften bakılıyordu.

Şimdi bu perspektifler değişti mi?

Evet, çünkü Hammett'a sadık kalmak için filmin politikasının hikâyeye yaydırılması ve kahramanların ihtilaflarıyla tepkilerinden süzülmesi gerektiğini fark ettim. 68 sonrası bir İtalyan yönetmen olarak senaryonun ilk taslağında politikayı sadece arka plana değil, tamamen açık bir şekilde her yere koymuştum. Bu hem mantıksal hem de estetik açıdan hataydı. Hollywood ve Amerikan seyircisinin bunu daha iyi anlayacaklarını bilmeye yeterdi.

Bu yeni Kızıl Hasat *neye benziyor?*

Temel olarak herkesi baskıcı kontrol mekanizmalarıyla çileden çıkartmış olan mafyaların tetiklediği şeytanlığı (kumar, fuhuş, alkol, tefecilik) temizlemek için Poisonville'e gelen dedektif, Continental Op'a odaklanıyor. Biraz Sergio Leone'nin *For A Fistful of Dollars*'taki (Bir Avuç Dolar) kahramanı ya da Kurosawa'nın *Yojimbo*'sundaki kahraman gibi davranıyor: Herkesi temizledikten sonra kazanan o oluyor. Ancak görevini tamamlamış olarak ayrılmaya hazırlanırken şehir ölü bir şehir gibi görünüyor, ki bu da akla, "Tamamen yok ettiği bütün bu şeytanlık yoksa bu şehrin hayat belirtisi miydi?" sorusunu getiriyor. Bazı durumları ilk bakışta anlamak her zaman kolay değildir.

Başrolü Warren Beatty mi oynayacak?

Temmuz'da Warren Beatty Roma'dayken çok konuştuk ve Los Angeles'a yaptığım gezi sırasında iki hafta önce biraz daha konuştuk. İlk önce Robert Redford ya da Clint Eastwood veya Jack Nicholson'ı düşünmüştüm. Kararımı vermem gerekiyordu ama proje *1934*'ten sonraya kaldığı için şimdi işlerin nerede olduğunu görmem gerekiyor. Kimseden beni beklemesini isteyemem.

Fransız sinemasıyla olan aşk ilişkinizden sonra bu 'Hollywood tutulması' nasıl oldu?

Beni Hollywood'a getiren şey tam da Fransız sinemasına duyduğum aşktı. Truffaut'nun ve hatta Godard'ın filmlerinde sevdiğim şeyin Amerikan sinemasının yeni bir vizyonunu sunan o akıllı tarzları olduğunu fark ettim. Hitchcock filmlerinden zevk almaya başlamadan önce Truffaut'nun filmlerine âşıktım. Bu biraz, aşkta her şeyin özgün bir aşk kaynağının sonucu olduğunu fark etmeye benzer. Dahası, Yeni Dalga'dan arkadaşlarımla konuştuğumda en derin özlemlerinin günün birinde Hollywood'da yapılanlar gibi filmler yapmak olduğunu fark ettim. Bu perspektif, *Positif*'te ya da *Cahiers du cinéma*'da okunan Parisli eleştiri geleneğince destekleniyor, çünkü buralarda Amerikan tekniklerini yücelten ve örnek olarak belli Amerikan filmlerini gösteren mürekkep deryaları akıtılmaya başlandı.

Özellikle de diyalog seviyesinde.

Doğru. Hollywood'da çalışırken diyaloglar bana en çok mutluluk veren sürprizler oldu. Belki de dünyanın en iyi yönetmenleri İtalya'da ama daha yakından bakıldığında filmlerinin diyalog seviyesinde en zayıf filmler olduğunu görüyoruz. İtalyan sinemasında diyaloglar (ve çoğu zaman senaryolar da) yayınlanmak üzere yazılır; öte yandan onları söylenmek üzere yazan insanlara ender rastlanır. Hollywood'da tam tersi. Senaryolar ve diyaloglar filmin sadece bir aşamasıdır,çünkü her şey çekimlerdeki işlevselliklerine göre yazılıp yaratılır. Dolayısıyla, bir Amerikan filmini dinlediğinizde her zaman onun gerçek olduğunu düşünürsünüz; hiçbir edebiyat izine rastlanmaz. Her şey olaylardan ve bu olayların kâğıt üzerinde çizilmesinden doğar.

'Hollywood tutulmanızın' tamamen gerçek olduğunu görüyorum.

Ama hepsi bu değil ve sadece bununla ilgili de değil. Her türden farklı önerilere açık olduğumda hayatımın çok sıradışı bir anını yaşıyorum. Japon kültürü, mesela. Beni *1900*'ün bir gösterimi için Tokyo'ya davet ettiler. Japonya'da iki hafta kaldık, oradan çok etkilendiğimi ve nostalji içinde geri döndüğümü itiraf ediyorum. Bu başka bir boyut, başka bir ritim ve doğal olarak başka bir medeniyet. Bütün bunlardan ne çıkarırsınız? Her şeyi bırakıp, kendinizi köklerinizden koparıp oraya mı gitmelisiniz? Paula Rocha yaptı, ancak ben bunu yapabileceğimi sanmıyorum, yine de oradaki cazibenin kendi yerine ait olduğunu hissediyorum. Sadece benim hayallerimde bile olsa. Düşünün, Kawakita'nın kızı, arkadaşımız Shibata'yla Ozu'nun mezarının önünde diz çökmek istedim. Küçük bir Zen okulunun da olduğu küçük parkta mezarlığı ararken "O mezarda hiçbir şey yazmaz," dedi. Bayan Shibata bana baktı, ben de her yerde üzerinde hiçbir şey yazmayan bir taş aradım. Sonra Bayan Shibata bir ideogramın yazılı olduğu gri bir mezartaşının önünde durdu. "İşte bu," dedi bana. Bu ideogramın anlamı 'hiçbir şey'di. Ozu'nun ismi yok, sadece 'hiçbir şey' anlamına gelen bir açıklama vardı.

Bernardo, sinemanın barikatlarında yirmi yılı devirmiş durumdasınız.

Bir erkek olarak kendimi hâlâ genç hissediyorum ama yönetmen olarak çoktan daha yaşlı kuşaktan sayılabilirim. Yirmi yıl uzun bir zaman, belki de bu kadar dönüştüğümü hissetmemin sebebi budur. İlk başladığımda 60'ların başıydı, o sırada bizi meşgul eden temel sinema sorunu "*Qu'est-ce que le cinema*" idi (Bazin'in ünlü başlığı: "Sinema Nedir?"). Görüyorsun, bunu bile Fransızca söylüyorum. Önemli olan teknik, filmin dili üzerinde çalışmak ve bunun yüceltilmesiydi, biçimsel bir kibirlilik diyelim buna. Bunu ve izleyicimle geliştirdiğim mazoşist ilişkinin doğru yol olmadığını anlamak için *Partner*'i yapmam gerekti. Bunu sadece *Partner*'le anlamadım; izleyiciden kopuşumun aslında ona karşı duyduğum müthiş korkudan ve bu yüzden ona duyulan büyük arzudan, izleyici ihtiyacından başka bir şey olmadığına dair güçlü bir sezgim de vardı. Demek istediğim, ilk filmleri oluşturan uzun monologdan *Örümceğin Stratejisi*'nde ya da *Konformist*'te gördüğünüz kararlı bir şekilde yapılan diyaloglara yöneldim, ta ki kendimi büyük ticari filmlerin başarısıyla tamamen kuşatılmaya bırakana kadar. Ki burada da, belirli bir anda, *1900* prodüksiyonuyla aynı zamana denk gelen megoloman bir tavır söz konusuydu. Buradaki megolomani tamamen prodüksiyon anlamındadır ve Coppola ya da Cimino gibi benim kuşağımdan olan bazı yönetmenlerin bundan vazgeçmeleri de tesadüfi değildir. Belki kaçınılmazdı, belki de izleyiciyi hiç dikkate almadığımız bir dönemin gerekli bir sonucuydu. Önce hiçbir şey yoktu, sonra çok büyük prodüksiyonlarla halk tarafından kucaklanmaya duyulan açlık çıktı ortaya. Ancak şimdi yine *Ay* ya da *Gülünç Bir Adamın Trajedisi* gibi bariz şekilde daha az hırslı filmler yapıyorum. Bu geçmişi ön plana çıkarmaya yönelik yeni, çelişkili ve bir şekilde acı dolu arzu; buradan yola çıkarak *Kızıl Hasat* ve *1934*'ün 1930'lu yıllar hazırlığı.

Ama daha önce bunun içine nostaljinin karışmadığını belirtmiştik.

Hayır, ama önemli olan şimdiki zamanın ıstırabı ve bunu isabetlice temsil etmenin güçlüğüdür. *Gülünç Bir Adamın Trajedisi* deneyimi kendi payıma çok rahatsız ediciydi. Bu filmin niteliklerinden bi-

ri, İtalya'da yaşadığımız hoşnutsuzluğu oldukça isabetli bir şekilde yeniden üretmesiydi, ama bu özellik, halkta belirli bir düşmanlık uyandırdı; üstelik buna bir de bugün sinemaya giden izleyicilerin, Ugo Tognazzi tarafından, başka bir deyişle daha yaşlı biri tarafından canlandırılan kahramanla özdeşleşmediği gerçeği eklendi. Diğer yandan artık ben, bugün yapılan filmlerle aşağılanan izleyiciyle iletişim kurmayı başarabileceğimiz, şimdiki zamanı temsil eden filmler yapma ihtiyacı duyuyorum. Şimdiyi çarpıtmak da dahil olmak üzere belli tutarsızlıklara duyduğum ihtiyacın önünde saygıyla eğiliyorum; yine de geçmiş zaman üzerine konuşmayı tercih ediyorum. Evet, bu böyle: Açıkçası şimdiki zamana karşı bir arzu duymuyorum. Ama buradan bir teori attırmak ya da bu reddedişten bir tür son tahlil çıkarmak da istemiyorum. Ancak hâlâ film yaparken hep şimdiki zamandan bahsettiğinizde ısrar ediyorum. Tarihsel bir kostümlü drama bile şimdiyle ilişkili olabilir.

"BEN BİR SANDIKTA DOĞDUM"

Andrea Garibaldi, Roberto Giannarelli ve Guido Giusti, 1984*

Judy Garland'ın *A Star Is Born*'da (Bir Yıldız Doğuyor), "Ben bir Paris tiyatrosunda sandıkta dünyaya geldim," dediği gibi ben de bunu söyleyebilirim. Bir şekilde 'sanatın oğlu' olduğumu söylemeye çalışıyorum. Babamın, bir lisede sanat tarihi öğretmeni olmasının yanı sıra bir şair olduğunu her zaman biliyordum. Evde en tuhaf, komik ve beklenmedik durumlarda kullanılan bir kelimeyi sık sık duyabilirdiniz: 'şiirsel'. Benim şiirle karşılaşmam aşırı derecede doğal oldu; babamı taklit etmek istiyordum ve hayatımın belli bir noktasına kadar çocuklarda hep var olan tabiyet ruhuyla büyüyünce şair olacağımı düşünürdüm, tıpkı bir çiftçinin oğlunun çiftçi, marangozun oğlunun marangoz, itfaiyecinin oğlunun itfaiyeci olacağını düşünmesi gibi.

*) *Qui comminca l'avventura del signor... Dall'anonimato al successo, 23 protagonisti del cinema italiano raccontano*, 1984. Claretta Tonetti tarafından çevrilmiştir.

Benim şiir okulum babam ve o sıralarda 'çiftlik' adı verilen çevresiydi. Parma'dan üç mil uzaklıkta Baccanelli'de, Pisa'ya doğru giden ve sonra da La Spezia'ya doğru gözden kaybolan yolun üzerinde kümelenmiş evlerde yaşardık. Bizim evimiz, yani 'patronun evi', oradaydı ve yakınında 'rustikler' denen köylü evleri vardı. Bizim küçük çiftliğimiz bunları çevreliyordu; fakat bu, anıların devasa bir boyuta ulaştığı *1900*'deki çiftlik gibi değil. Baccanelli, hemen hemen şehirden ve tepelerden eşit uzaklıktaydı; havanın açık olduğu günlerde evin üst kat pencerelerinden bir tarafta Parma kulelerini, diğer tarafta tepeleri görebilirdiniz. Tepelerin ardında Casarola'yla Apeninler yer alıyordu; Bertolucci ailesinin asıl köyü, babamın şiirlerindeki başka bir yerdir. Yazları Forte dei Marmi'de geçirdiğimiz bir-bir buçuk aylık tatilin ardından oraya giderdik. Bazen yolu olmayan bu dağ köyünde iki ay kalırdık; yol oradan geçmekte olan turistlere kapalıydı; postacı kadın gazeteleri bazı günler getirir, bazı günler getirmezdi.

Okumayı söker sökmez gömüldüğüm ilk şeyler olan babamın şiirlerinde bu hayli kapalı kalmış evreni buldum. Dolayısıyla, babam benim için bu mikrokozmosun gözcüsü, kantoru ve kralıydı. Anneme ithaf edilmiş bir şiir vardı (ezberimde): *"sen, bahçenin ucundaki beyaz gül gibi, son arıların ziyaret ettiği..."* Ne zaman çok küçük olan bahçemizin en ucuna gidecek olsam, bu beyaz gülü bulurdum. Bu, şiirin benim nezdimde, hiçbir zaman okulla bağlantılı bir şey olmadığına bir örnektir. Evimle ve günlük hayatımla ilgiliydi.

Hafızam çok silik ama hayatımın ilk yıllarında baba ve anne figürlerini karıştırdığımı biliyorum; babama "maddy", anneme de "dom" diye hitap ederken çok eğleniyordum. Annem, Avustralya Sidney'de, İrlandalı bir anneyle İtalyan bir babadan dünyaya gelmiş; ailesi o iki yaşındayken İtalya'ya dönmüş. Adı Mulligan olan büyükannemle gurur duyuyordum ve çeyrek tarafımın İrlandalı olması fikrini hoşuma gidiyordu. Edebiyat öğretmeni olan annem her zaman aşırı iç huzurunun gerekli bir imgesi olarak kısmen babamın gölgesinde yaşamayı kabul etmiştir. Babamın büyük bir hastalık hastası, çok evhamlı bir adam olduğunu söylersem bir sırrı ifşa etmiş olmam, çünkü bu zaten bu eğilimini sık sık dile yansıttığı şiirlerinden rahatlıkla anlaşılabilir.

Şiirlerimi okusun diye babama verdim; ebeveynler ile çocuklar arasında çoğu zaman var olan ve babalarla oğulların bütün diyalektiğinin temeli olan taklit-yarışma oyununu oynuyordum. Düzensiz bir yazıyla karalanmış ilk dizelerimin yer aldığı bir defterin yaşlı ninem tarafından saklandığını biliyorum. Altı yaşımdan on iki yaşıma kadar okulda okuduğumuz şiirlerden kopya çekiyor ve kafiyeli dizeler yazıyordum. Fevkalade taklitçi bir ruhum olduğunu düşünüyorum: Bundan dolayı sonradan kendimi bir kameranın arkasına sakladım, çünkü kamera var olan en taklitçi nesnedir, insanın önünde yalan söyleyemeyeceği bir aynadır (çoğu zaman yalanları yaymak için kullanılsa bile).

Yirmi beş-yirmi altı yaşıma geldiğimde çocukluğumu ve ergenlik dönemimi her zaman harika bir dinginlik, mutluluk ve sihir anları olarak hatırlardım. Zamanın geçip gitmesiyle ilgili garip bir farkındalık yaşıyordum, zira babamın şiirlerindeki temel öğelerden biri zamanın, saatlerin, mevsimlerin, yılların, dakikaların, saniyelerin geçmesiydi. Büyük bir hayal gücüne dayanan, şehirlerde izin verilmeyen, şehirdeki apartmanların boyutlarının izin vermediği harika oyunlarla kırsalda geçen bir çocukluktu benimkisi; o zamandan beri Roma'ya taşındığımızda bile hep çok fazla alana ihtiyaç duydum. Kır kokularının içine işlediği, maceraya varan oyunların ve şehirdekinden çok daha erken zamanda keşfedilen cinselliğin olduğu br çocukluk... İnsanlar ve hayvanlarca sergilenen örnekler aracılığıyla kırda cinselliğin keşfi vaktinden önce gerçekleşir.

İlkokulu Baccanelli'de okudum ve arkadaşlarım, mütevazı savaş sonrası dönemde genellikle çiftçilerin, mevsimlik fabrika işçilerinin, çok fakir ailelerin çocuklarıydı. Bazen onlara tarlalardan üzüm ya da domates çaldırırdım, ama bu 'hırsızlığı' fişekledikten sonra içimde şiddetli bir mülkiyet anlayışı baskın geldi ve tövbekâr bir mülk sahibi gibi onları yanımdan uzaklaştırmaya başlayınca aramızda tartışmalar çıktı. Sonra, ertesi gün çiftçilerin gözlerinden uzak yerlerde yine aynı oyunu oynatıyordum. Şehre sadece sinemaya gitmek üzere gidiyordum. Babam, birkaç yıl *Gazetta di Parma*'da sinema eleştirmenliği yaptı ve sinemaya giderken beni de yanında götürüyordu. Amerikalılarla sarı benizlilerin olduğu western ve savaş filmlerini çok erken yaşlarda izlemeye başladım. Köyümüze döndüğümde gördüğüm filmleri evimize gelen bir grup çocuğa anlatıyordum; bu yol-

la, başrolü tabii ki kendime ayırarak... Ya da ölecek kişinin rolünü kendime ayırarak ilk küçük prodüksiyonlarımı yapıyordum. Hayatımın on iki yaşıma kadar olan bu uzun dönemini uzun süren bir tür rüya gibi hatırlıyorum. Ya da yirmi beş-yirmi altı yaşıma, psikanalize başladığım zamana kadar böyle düşündüm.

Filmlerimin birçoğu kırla ve dolayısıyla bu yıllara ait anılarımla ilgilidir. Son filmlerimden biri olan *Ay*, tamamen bir anıdan, hayatımın ilk anısından türemiştir: Üç yaşımda falan olmalıydım, anneannemle dedemin evinden dönüyorduk, annem bisikleti sürerken ben de gidonda asılı duran sepetin içinde oturuyordum; ona bakıyordum, karanlıktı ve annemin yüzünün arkasında gökyüzünde ayın çok yaşlı yüzünü görebiliyordum. Yıllarca gömülü kalmış olan bu imge bir rüyada geri geldi. Sadece bir şeyi kavramamıştım... annemin yüzüyle ayın yüzü karışıyordu. Birçokları çocukluk ve ergenlik günlerini öfkeyle hatırlar ya da hiç hatırlamamayı tercih eder. Şimdi sonraki zamanların, yetişkinliğin acılarının o yıllardan kalma olduğunu bilsem bile benim için aynı şey geçerli değil. O döneme çok bağlıyım; yoksa biraz saplantılı şekilde o yerlere dönüşüm, köklerin peşine düşüp, özel bir bellek gözü gibi, o ışıkları, o yüzleri arayışım nasıl açıklanabilir ki?

On iki yaşımdayken ailem Roma'ya taşındı. Sanırım babam Parma'da okul öğretmenliğinden daha fazlasını yapmak, Roma'daki kültürel hayatla daha iç içe olmak istiyordu... Ama bu da bana bir bahaneymiş gibi geliyor. Bence gerçekte babasından bir tür uzaklaşma ihtiyacı duyuyordu; belki de kendi kimliğini ortaya koymak için gitmek zorundaydı.

Babamla annem Roma'ya tayinlerini istediler. Sonra babam bir radyo programı hazırlamaya başladı; aynı zamanda sanat eleştirmeniydi ve *Giovedì* adında bir gazeteye sinema yazıları yazıyordu. Kırdan Monteverde Vecchio'ya taşınmak bende çok travmatik etkiler yaptı. Düşman bölgesine fırlatılmak gibiydi. Orada şiir yazmayı bıraktım. Bu, bir tür reddediştı. Babam, "Damarın kurudu," diyordu. Monteverde Vecchio, tepedeki sevimli evleri, az trafiği ve bahçeleriyle çok hoş bir muhitti ama yanlış giden bir şeyler vardı... Parma'nın kırındaki okul arkadaşlarının yerine Romalı okul arkadaşlarının gelmesi gibi; kırdaki arkadaşlarım çoğunlukla çiftçilerin çocuklarıydı, Roma'dakilerse küçük Roma burjuvazisindendi ve ço-

günlukla devlet memurlarının çocuklarıydılar. (Kamu İşleri Bakanlığı yakınlarda bir yerdeydi.) Sosyal olarak üst sınıfa geçişi, hayat tarzında düşüş olarak yaşıyordum, ne de olsa köylülerde daha köklü bir şeyler vardı ve dolayısıyla küçük burjuvaziden daha aristokratikti; bana göre bu düşüşü en çok, bu çocukların, yeni okul arkadaşlarımın sahip olduğu değerlerin geride bıraktığım arkadaşlarımınkilerle karşılaştırıldığında çok farklı olduklarını gördüğümde yaşadım.

Üç-dört yıl boyunca hiç şiir yazmadım, onun yerine sinemaya gittim. Monteverde Vecchio'daki üç sinema salonuna düzenli olarak gidiyordum: Biri rahiplere aitti ve Rosalino Pilo Meydanı'ndaki dairemizin hemen altındaydı; ikincisi Del Vascello, üçüncüsü de yine rahiplerin işlettiği San Pancrazio'ydu. Del Vascello hâlâ duruyor; *Ay*'ın bir sahnesini orada çektim; Joe ve Arianna'nın film seyretmek yerine tavanın açılması ve ayın görünmesini izledikleri sahneyi. Bu sahnenin dışı ve koridorlar Cavour Meydanı'ndaki Adriano'ya aittir; ama iç mekân, tamamen duygusal sebeplerden ötürü Del Vascello'da çekildi.

Sinemaya her gün gitmeye çalışıyordum; çoğu zaman yalnız gidiyordum, çünkü arkadaşlarım sadece haftada bir kere gidiyorlardı. Sorun, aynı filmi sadece iki, üç ya da dört gün göstermeleriydi ve bu benim açımdan çok kötüydü. Yine de Monteverde Vecchio'da dedikleri gibi 'Roma'nın içine' gitmeye kalkmıyordum.

Köyde izlediğim filmler kırdan kaçışı temsil ederken, artık şehirde yaşadığıma göre sinemaya gitmek kıra dönüş anlamına geliyordu: çevremde bulunan her şeyin, korkunç ve muhteşem Rosolino Pilo Meydanı ve onu saran, 'graffiti'sinden habersiz yaşayıp giden şehrin iki saatlik reddi. 1950'li yıllar; her okul tatilinde köye, büyükbabamın evine geri dönüyorduk. On beş yaşımda Casarola'nın o muhteşem yazlarından birinde *Teleferik* adlı ilk kısa filmimi ve birkaç ay sonra kışın ikinci filmim *Domuzun Ölümü*'nü yaptım. Şimdi kendime o filmleri neden yaptığımı soruyorum... Belki artık şiir yazmadığım içindi ve kendime şöyle diyordum: "Şiir yazmak yerine başka bir şey yapacağım, film yapacağım."

Babamın kuzenlerinden birinin Casarola'da, 16 mm. bir Paillard-Bolex'i olduğunu ve istediğim zaman bunu kullanabileceğimi öğrendim. *Teleferik*'in oyuncuları dokuz yaşındaki erkek kardeşimle iki kuzenimdi. Öğle yemeğinden sonra büyüklerin dinlenmeye çekildiği bir saatte Giuseppe iki kızla beraber, küçük bir çocukken gördü-

gü (sadece dokuz yaşında olduğundan kim bilir ne kadar küçüktü) teleferiği aramak üzere yola çıktılar. Ormana doğru bir hayli yol kat ettiler. Nihayet ormana vardıklarında, ki bunun farkında bile değillerdi, yıllar önce unutulmuş, başka kablolarla karışmış ve üzeri biraz çimenle kaplanmış bir kablo buldular; *Örümceğin Stratejisi*'nin son sahnesinde pisti kaplayan çimenler gibi. Sonra kardeşimle iki kız kayboldular: Bir korku anından sonra tekrar doğru yolu buldular. Hepsi bu. On dakika sürdü ve ben de iki-üç bölüm ekledim.

O filmde bir şeylerin gerçekten de maddeleştiğini gördükten sonra film yönetmeni olacağıma dair hiç şüphem kalmamıştı. Film, bende sinema yapabileceğim izlenimi uyandırdı. Kamerayı elimde tuttuğum andan itibaren, neden bilmiyorum, kendimi profesyonel bir film yönetmeni gibi hissettim. Sanki nesnel gerçeklik çocuklara özgü kudretle kurulan bir hayalle kesişmiş gibiydi. Belki de beni, ilk filmimi yirmi bir yaşında, ikincisini yirmi üçümde yapmaya yönelten ve bu şekilde yoluma devam ettiren, bu cins bir gözü karalıktı.

Teleferik'ten kısa bir süre sonra çekilen *Domuzun Ölümü* bile sonradan filmlerime yeniden sızan bir şeydir: *1900*'de ve *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nde geçiyor. Çiftçimizin sadece bir tane domuzu var; filmi şafak vakti, henüz güneş doğmadan bisikletlerine binmiş domuzu öldürmeye gelen ve şimdilerde yaptıkları gibi, üzerinde çalışan iki domuz-kasabının filmini yaptım. Ancak bisikletlerle gelmelerinin fazla 'epik' olmadığını düşününce iki şey yaptığımı hatırlıyorum. İki domuz-kasabından palto yerine pelerin giymelerini istedim ve onları ormanın ortasına karda yürüyerek getirdim, böylelikle filmi bana daha heyecanlı görünen bir şekilde başlatabilecektim. Çoğu zaman biraz *mise en scéne* yaptım. Onlar bir şey anlamadılar, "Fotoğrafımızı çekiyor," deyip durdular. *Domuzun Ölümü*, tamamıyla yedi ya da sekiz yaşlarındaki bir çiftçi çocuğunun gözlerinden görünen şeylerdir; annesi sırt çantasını verir çünkü okula gitmesi gerekmektedir, ama geri döner ve saklandığı yerden her şeyi gözetler. Domuz-kasapları domuz ahırına ellerinde hayvanı öldürecekleri keskin bir 'corrador'la girerler. Bir tanesi domuzu ön ayaklarından tutarak sırt üstü yatırır, diğeri de elindekini kalbine saplar. Fakat belki de kameranın varlığı yüzünden heyecanlandığından ıskalar. Çılgına dönen domuz ahırından kaçar ve kanı karın üstüne damlaya damlaya avluya doğru koşar. Bu sayede ilk defa filmlerde tesadüfün ne kadar te-

mel bir şey olduğunu görüyordum; gerçekten kanıyla karı lekeleyerek koşan o domuz, her ne kadar siyah beyaz çekilse de, asla önceden göremeyeceğim bir şeymiş gibi geldi bana; bu bir şekilde bende iz bıraktı; o zamandan beri filmlerimde daima tesadüfe mümkün olduğu kadar fazla yer bırakmaya çalıştım.

Bu sırada mucizevi bir şekilde yeniden şiir yazmaya koyuldum. Önümde başka bir yolun açık olduğunu gördüğümde, kaderimde şairlik olmadığını gördüğümden rahat bir soluk aldım. O yıllarda yazılan şiirler daha sonra 1962 yılında, ilk eserlere verilen Viareggio Ödülü'nü kazanan *Gizem Peşinde* adında bir kitapta toplandı; ilk filmim *Azrail*'i de aynı yıl yapmıştım. *Domuzun Ölümü*'nden sonra, on yedi yaşımda, daha sert bir film düşündüm: Savaş sırasında partizanlara yardım eden, sonra da Almanlarca öldürülen, dağlarda yaşayan bir rahibin hikâyesi. Sadece birkaç çekim yaptım; proje fazla sertti ve daha fazla film almak için daha çok paraya ihtiyacım vardı. Ama bu malzemeyle, hiç yapılmamış bir filmin sekanslarıyla babamın çok iyi arkadaşı olan Cesare Zavattini'yi ziyarete gittim. Zavattini, 1920'li yıllarda Parma'da Maria Luigia Okulu'nda çalışan genç bir yedek öğretmendi. Beni büyüleyen Za'ya titreyerek bir gösterim hazırladım. Bir de benim yaşımda, belki benden biraz daha büyük, sarışın mavi gözlü bir çocuk daha vardı; film bittiğinde Cesare, "Şuraya bakın! Burada bir yönetmen var!" derken, o, "Çok fazla dar açılı çekim yapmış," demişti. Ondan çok nefret ettim ama yıllar sonra Venedik Film Festivali'nde karşılaştığımızda ve ben artık on yedi yaşımda değilken, kendisiyle çok yakın arkadaş olduk ve ben sinemaya karşı aynı tutkuya sahip olduğumuzu fark ettim. Kariyerine benim filmimi eleştirerek başlayan Adriano Aprà'ydı bu. Birkaç yıl sonra, neredeyse bütün İtalyan eleştirmenlerin nefret ettiği *Devrimden Önce* üzerine, çok cesaret verici ve çok akıllıca şeyler yazdı.

Üniversite sınavlarından geçtikten sonra ödül olarak Paris'e gitmek istedim. Fransız sinemasını gerçekten seviyordum, İtalyan yönetmenlerden çok Fransız yönetmenlere yakın hissediyordum kendimi. İtalyan usulü komedinin revaçta olduğu ve neo-gerçekçiliğin dışlandığı dönemlerdi. *Cinémathéque Française*'ye gitmek üzere bu seyahate çıktım. Kendi başıma verdiğim bir karardı; pek çok film seyrettim ve daha sonra *Azrail*'i yaptım. Benimle röportaj yapan gazetecilere biraz kibirle, biraz da naif bir şekilde Fransızca konuşmayı tercih edeceğimi

söyledim, sinema dili Fransızca'ydı. Yeni olan her şeyin ama her şeyin Fransa'da gerçekleştiğine ikna olmuş durumdaydım.

Bir ay Paris'te kaldım; şehirde gezerken Godard'ın gece gündüz, baştan sona Paris'te dışarıda çekilen *A bout de souffle*'sinde (Serseri Âşıklar) geziniyormuş gibiydim. Chaillot Sarayı'nın *Cinémathéque*'indeki büyük ekran hafızama kazılmıştır. Salon, büyük, uzun ve dardı ve ekran salonun sonundaki duvarın tamamını kaplıyordu. *Cinémathéque*'in ve dolaylı olarak Yeni Dalga'nın kurucusu ve başkanı Henri Langlois'a bunun sebebini sordum. "Rossellini'nin filmleri için," dedi. "Çünkü," diye devam etti, "kadrajları bir anda yukarı, aşağı, sağa ya da sola genişleyebilir, bu yüzden hazırlıklı olmalıyız"

İtalya'ya geri geldim ve bir ya da iki yıl sonra *Accattone*'de Passolini'nin asistanı olarak çalıştım. *Serseri Âşıklar* Roma'da yeni gösterime girmişti ve Pier Paolo'yu (Pasolini) onu görmesi için her şekilde ikna etmeye çalışıyordum. O, bir *cinéphile* değildi; çok az film biliyordu, Dreyer'ın *Joan of Arc*'ını (bu, *Joan of Arc* gibi bir dizi yakın plandan oluşan *Accattone*'de görülebilir) ve Chaplin'i seviyordu. İtalya'nın dışında sinema dünyasında neler olup bittiğini anlaması için *Serseri Âşıklar*'ı görmesi gerektiğini düşünüyordum. Bu filme vurulmuştum ve Pasolini'nin de bu aşkı paylaşmasını istiyordum. Beni çok büyük bir hayal kırıklığına uğrattı, çünkü bir gün nihayet, bir Pazartesi'ydi, ısrarla beni durdurdu ve şöyle dedi: "Bu arada senin *Serseri Âşıklar*'ı seyrettim." O sıralarda Torpignattara'da bir yerde gösteriliyordu ve arkadaşlarının, yerli çocukların çok güldüğünü, filmi yuhaladığını anlattı. "Haklılardı," dedi Pasolini, "çünkü film gösterişçiydi" Söylediklerinden şahsen alınmıştım. Birkaç yıl sonra Pier Paolo, nakaratı, "Godard'ın filmindeki gibi..." olan uzun bir şiir yazdı. Pier Paolo tamamen Godard'a dönüşmüştü ve bu benim adıma büyük bir zaferdi.

Pasolini'yi delikanlılığımdan beri tanırım, babamla çok sık görüşürlerdi; iyi arkadaşlardı. Onunla ilk kez Roma'ya gelişimizin üzerinden çok geçmeden karşılaştım; on iki ya da on üç yaş civarlarındaydım, bana *A un ragazzo* (Bir Delikanlıya) adında bir şiir ithaf etmişti; şiirde bir Montale kitabının arasına sakladığı pistolle evden ayrılarak partizanlara katılan ve Katolik partizanlarla Yugoslav partizanlar arasında çıkan bir çatışmada trajik bir şekilde ölen erkek kardeşinin hikâyesini anlatıyordu. Babam ona çok yardım etti; Paso-



Pasolini'nin *Accattone*'sinde (1961) Sicilyalı genç anneyi oynayan Adele Cambria'nın olduğu bir sahne.

lini, ilk romanı *Ragazzi di vita*'yı yazdığında babam onu Garzanti'ye götürdü. Pier Paolo, Ponte Mammolo'da yaşıyordu; sonra her defasında şehir merkezine biraz daha yakınlaşarak pek çok kez taşındı: Önce via Fonteiana'ya, sonra da annemle babamın hâlâ yaşadığı via Carini'ye. Onun dairesi birinci katta, bizimki de beşinci kattaydı. Pier Paolo bir şekilde baba figürüydü. Daha sonra Godard'la benzer bir şey oldu. 1960'ların ortalarında Pasolini'yle aramda belli bir mesafe hissettiğimde beni biraz kendisinden uzaklaştırdığını düşündüm. Aslında iki kişi arasında her zaman olduğu gibi, bundan iki taraf da sorumluydu. Godard'la çok doluydu zihnim ve sinemaya Pier Paolo'yla doğmuş olduğum için belki de benim yeni tutkumu bir tür ihanet olarak görüyordu; hocasına ihanet eden talebe meselesi.

Pasolini'den o yıllarda yazdığım şiirleri okumasını istedim, onun etkisini büyük ölçüde hissediyordum. O sırada, *La notta brava*, *Una giornata balorda* gibi senaryolar ve *La dolce vita* için yazdığı bir sekans dışında filmlerde çalışmıyordu. Sonra bir gün aniden, her zamanki gibi merdivenlerde karşılaştık ve bana, "Biliyor musun, belki bir film yapacağım..." dedi.

Accattone'nin anısı, benim gözümde sinema hayalinin gerçeğe dönüştüğü bir anıdır. Aynı binada yaşadığımızdan *Accattone*'deki bi-

rinci görevim Pier Paolo'ya evinden sete kadar eşlik etmekti. Sabah erkenden aşağıda buluşurduk ve Giulettası'nda giderken (her zaman Alfa Romeo kullanırdı) bana gece gördüğü rüyaları anlatırdı; çekimler sırasında onlara çok önem verirdi. Sete vardığımızda pezevenklerle ilgilenmem gerekirdi. Altı- yedi gerçek pezevenkten oluşan bir grup vardı, *Accattone*'nin arkadaşlarıydılar; repliklerini ezberledikleri nden emin olmam ve onlara göz kulak olmam gerekiyordu. Kuyumculuk ya da benzer işlerle meşgul olduklarını söylüyorlardı ama pezevenklerdi; genel olarak iyi insanlar olduklarını söylemem gerek. Paolo, hep özel bazı nitelikleri olan insanlarla arkadaşlık ederdi. Her şey bir yana, bu bana bir dersti. Yirmi yaşımda olduğumdan ve insan yirmisindeyken büyük bir ahlâkçı olduğundan, sömürücülerin tamamen şeytan olduklarına inanıyordum. Ama yakından incelendiğinde işler pek de göründüğü gibi değildi. Genel olarak bu genç adamlar, tamamen kadınlarının hakimiyetindeydiler ve hiçbir otoriteleri yoktu. Üstü açılıp kapanan arabalarıyla bir an önce eve gitmek üzere acele ediyorlardı; spagetti için su kaynatmaları gerekiyordu ki kadınlar sabahın ikisinde işten döndüklerinde yemek hazır olabilsin. Kendisini sevdirmeyi bilen Pier Paolo'yu gerçekten seviyorlardı, Pier insanlarla dengeli bir ilişki kurmayı her zaman iyi bilirdi. Pasolini'nin harika bir taklitçi ruhu vardı; bu, eserlerini okurken de anlaşılabilir: Romanlarında Roma diyalektiğinin etkisi olağanüstüdür. Karakterlerinin sadece konuşmalarını değil, düşünce ve giyim tarzlarını da taklit eder. Onu ilk olarak bir Pazar öğleden sonrası gördüm. Mavi bir Pazar takımı ve beyaz bir gömlek giyiyordu, saçını dalgalı bir şekilde taramıştı... Çok garipti, bir varoş çocuğunu andırıyordu.

Çekimlere başladıktan birkaç gün sonra ilk dolly çekimini yaptı, olağanüstüydü. Kendi kendime şöyle dedim: "Burada az önce bir şeyler oldu; Pier Paolo dolly çekimi icat etti." Bir yönetmenin yeni bir araç, yeni bir dil keşfedişini izlemek ve özellikle edebiyattan sinemaya geçmiş olduğu düşünüldüğünde Pier Paolo'nun sinemayı icat etmedeki yeteneğini görmek benim açımdan çok önemliydi. Bir sürü deneyimi olan bir yönetmenin setinde çalışmaktan çok daha heyecan vericiydi. Masumiyetin yitirilişi gibi.

Teknik bir okulun önemli olduğunu düşünmüyorum; işlerin nasıl yürüdüğünü öğrenmek için sette sadece üç gün geçirmek yeterli.

Ben sinema okuluna gitmedim. Bu işe gerçekten başlamak için, mümkün olduğunda çok film izlemekten başka bir şey gerekmez. *Cinémathéque Française* tam da bu yüzden harika bir sinema okulu.

Accattone'den sonra işler çok çabuk gelişti. Yapımcı Tonino Cervi'nin elinde Pier Paolo tarafından yazılmış olan "Azrail" başlıklı kısa bir tretman vardı, ama Pasolini, 'Mamma Roma'yı düşünüyordu ve Cervi'ye, "Neden senaryonu Sergio Citti ve Bertolucci yazmasın?" diye bir öneride bulundu. Cervi, "Tamam, eğer sen onlara göz kulak olursan..." deyip filme yönetmen aramaya başladı. Citti'yle ben senaryoyu yazdık. Cervi çok heyecanlandı, bana, "Filmi yönetebileceğini düşünüyor musun?" dedi. Böylece, iki tarafın da koyu sorumsuzluğu sayesinde bu maceraya atıldık. Cervi çok risk aldı, ben bunun için ona minnettarım. *Accattone* başarılı olmuştu; bu yüzden *Azrail*'in de 'Pasolini tarzı'nı izlemesi gerekiyordu.

Gerçekten çok gençtim, yirmi bir yaşındaydım; şu alaycı Romalı ekiplerden biri olan ekibin saygınlığını kazanmam için mücadele etmem gerekiyordu ve ilk günlerde bunu başardığımı düşünüyorum. Siyah beyaz çekiyorduk. Ne çok filmimiz ne de çok zamanımız vardı, sadece altı hafta. Baş kameraman dolly'i hiç bu kadar fazla kullanmadığını söyledi: Kamera aşırı hareketliydi. Bana ilham veren şey neydi, bilmiyorum, kesinlikle mantıklı bir şekilde açıklanamayan bir şeylerdi... belki ifade etme zorunluluğu. Çoğu zaman yönetmen olmanın, sette olmanın tadını çıkarıyordum; *jouissance* vardı; bence bütün filmlerimde var olan ve sinemamın amaçlarından biri olarak keşfettiğim bir keyif. Sinemacının hazzının izleyiciye mutlaka ulaştığını söylemiyorum ama bana göre filmi seyrederken hissettiğiniz haz çok önemlidir.

Azrail Venedik Film Festivali'nde yeni filmler bölümünde gösterildi, birçok eleştirmen filmi beğenmedi, sadece azınlık bir kesim sevdi. Şiirlerimle Viareggio Ödülü'nü de kazanmış olmam kıskançlık ve rahatsızlık doğurmuştu. Birçok insan beni sevimsiz buluyordu. Bazı eleştirmenler şöyle yazıyordu: "Pasolinivari bir film." Ama bence hepsi bu değildi; Pasolini'nin filmlerindeki dinsellik yoktu ve ayrıca görsel olarak çok farklıydı. Bana öyle geliyor ki *Azrail* daha sonraki filmlerimde de var olan birçok konuyu içermekteydi.

Pasolini filmi izlemeye geldi ve şöyle dedi: "Çok fazla dolly çekim, çok fazla pan var! Kamera hiç yerinde durmuyor!" İkinci fil-

mim *Devrimden Önce*'yi daha çok sevdi. "Düzyazı Sineması ve Şiir Sineması" başlıklı bir yazı da yazdı; Ermanno Olmi'nin *Il tempo si è fermato*'sunu (Zaman Durdu) düzyazı sinemasına, *Devrimden Önce*'yi de şiir sinemasına örnek olarak gösteriyordu.

O yıllarda İtalyan sinema dünyasının bir parçası değildim. Fransız ve Brezilyalı arkadaşlarım vardı ve elimden geldiğince yurt dışına çıkmaya çalışıyordum. Dediğim gibi, kendimi İtalyan bir yönetmenmişim gibi hissetmiyordum. İtalya'da yaşıtlarımdan çok azı film yapıyordu. Aklıma gelen tek kişi, çok saygı duyduğum Marco Bellocchio; birbirimizi çok az görmemize rağmen temelde benim onun filmlerini seyretmem, onun da benimkileri seyretmesi şeklinde ifade edilen sözsüz bir ilişki paylaşıyorduk. Belli bir mesafeden hayranlık duyduğum bir başka yönetmenle ise birkaç kez görüşmüştük: Roberto Rossellini. Roberto İtalya'da tamamen reddedilmişti ve Fransızlar tarafından yeniden keşfedilmişti. Onu en sonunda *Cahiers du cinéma* merceğinden gördüm. Çalışmasından bahsederkenki doğallıktan çok etkilendim. Kendisine filmleriyle ilgili sorular sordum; modern sinemanın *Viaggio in Italia*'yla (İtalya'da Yolculuk) doğduğunu ve bir diğer önemli film olan Antonioni'nin *L'avventura*'sının (Macera), *İtalya'da Yolculuk* olmadan yapılamayacağını düşünüyordum. Çağdaş karakterler ve hikâyelerden bahseden herkesin geçmesi gereken yolun, George Sanders ve Ingrid Bergman'ın Anglo-Sakson gözlerinden görülen kesinlikle pitoresk ve folklorist olmayan Güney'den geçtiğine inanıyordum. Rosselini'yle ilgili sıradışı olan şey, ormanda, prodüksiyon cangılında ilerleyiş yeteneğiydi. Aynı zamanda hem güleryüzlü hem de çok alaycıydı, ama alaycılığı çok belirgin şeylere odaklanma amacına hizmet ediyordu; güleryüzlülüğü de kendisini ifade etmesine imkân tanıyordu. İstediği şeyleri yapabileceği koşulları yaratıyordu.

Azrail'den sonra Mario Bernocchi'yle tanışana dek zor bir dönemden geçtim; Mario, sinemaya tutkun genç Milano'lu bir sanayiciydi. Ondan *Devrimden Önce*'yi okumasını istedim. Senaryoyu sevdi ve yapmaya karar verdi. Anlatacağım hikâye, film yapmaya yeni başlayanlar için pratik anlamda yol gösterici olabilir. Bir dağıtımcıya ihtiyacımız vardı, bu yüzden yaşlı Rizzoli'yle yüz yüze konuşmak için Milano'ya gittim. Bir dizi engeli, sekreterleri falan aşmam gerekti, ama sonunda onunla görüşebildim: "Üzgünüm ama bu öğleden

sonra Roma'ya dönmem gerek. Sizi şimdi görmek zorundayım. "Tamam, benimle gel delikanlı," dedi.

Odasına, büyükelçilik binasına giren bir terörist komando gibi girdim; Rizzoli'yi daha önce hiç görmemiştim. Beni anladı ve benden hoşlandı. Birkaç saat beni orada misafir etti, yeni Rizzoli departmanlarında küçük bir geziye çıkardı. Sonra kendinden bahsetmeye başladı. Bu arada ona birkaç kelimeyle filmin olay örgüsünü anlatmıştım, o da bana bu filmi yapacağını söyledi. Çok küçük bir paradan bahsediyorduk –sanırım 30 milyon liret istemiştim.

Çekmeye başlamadan iki hafta önce yapımcı Mario Bernocchi'yi aradım ve sekreteriyle konuştum: "Çok kötü! Bay Mario askere çağrıldı." Yirmi altı ya da yirmi yedi yaşındaydı; ben de yirmi üç. "Askere mi alındı? Ama iki hafta içinde çekimlere başlamamız gerek." "Polis geldi. Gitmek zorundaydı." "Nerede?" "Palermo eğitim kampında."

Hemen eğitim kampına gittim ve Mario Bernocchi'yi aradım. Çavuşuyla kavga ettiğinden tutuklanmıştı. Onunla konuşma fırsatını bulunca, "Ne yapacağız? Film başlamak üzere," dedim. O da bana, "Çok üzgünüm ama buradayım ve hiçbir şey yapamam," diye cevap verdi. Sonra düşünmeye başladık, onun aklına Sicilya mafyasından önemli birinin ismi geldi. Kışladan ayrıldım ve hemen birkaç telefon görüşmesi yaptım... Bir süre sonra bu önemli kişiyi bulabildim. Adam beni Palermo'nun en iyi restoranlarından birine götürdü, ben de eski mafyanın en önemli üyesi olan bu adamda işe yarayabilecek tek gerekçeyi kullandım. Ona, "Bernocchi Milano'da önemli biridir, ailesi en köklü sanayici ailelerindendir," dedim. Amacım şuydu: Siz ona yardım edin, günün birinde o da size yardım eder. Bu adam daha önce bu aile hakkında bir şeyler duymuştu; bir de Bernocchi Kupası adı verilen bir bisiklet yarışı vardı. Böylece mafya aracılığıyla üç gün içinde Bernocchio'yu askerden çıkardık. Filmin prodüksiyonu tam zamanında başladı.

Devrimden Önce benim ilk otobiyografik filmimdir; kendimi tamamen dışarı akıttığım ve Parma'ya geri dönüşümde etkisi olan bir film. İtalya'da hiç başarılı olmadı; sadece kısa bir süre gösterimde kaldı ve genel olarak çok olumsuz eleştiriler aldı. Önemli eleştirmenlerden biri, "Bertolucci, başka meslek bul kendine," diye yazıyordu. Film Cannes'da gösterildiğinde Fransız eleştirmenler bir 'ke-

şiften, Amerikalı ve İngiliz eleştirmenlerse bir 'uyanış'tan bahsettiler; film "Jeune Critique" ve "Max Ophüls" ödüllerini kazandı. Max Ophüls'ten hiçbir şey izlememiştim, bu yüzden filmlerini aradım; şimdi en sevdiğim yönetmenlerden biri. *Devrimden Önce*'den sonra Paris'e gittim ve orada Henri Langlois, Jean-Luc Godard, Agnés Varda'yla tanıştım. Bu insanlarla, o yıllardaki aşırılığımdan kendilerinin sorumlu olduklarını bilerek tanıştım. Bir şekilde *Cahiers du cinéma* tarafından evlat edinilmiştim. Bir yanda *praxis* olarak düşünülen film yapımcılığı vardı, diğer yanda *Cahiers* teori ve yansıtmayı temsil ediyordu. Bu yüzden dört ya da beş yıl boyunca, 1968'e kadar iş yapmadım, çünkü hemen yapmayı istemeyeceğim şeyleri kabul etmeyi reddediyordum; uzlaşma ihtimalini düşünmeyecektim bile. Sanırım bu eylemsizlik yıllarının düğümü ancak çok sonraları çözüldü. Başka bir deyişle, kendime şöyle diyordum: İzleyiciyi düşünemezsin; izleyiciyi düşünmenin en iyi yolu, onu aklından tamamen çıkarmaktır. O yıllarda yaptığım ve beğeni toplayan sinema, sinemasal analizin sineması, sinema hakkında bir sinemaydı. Duygusal anlamda izleyiciye yatırım yapmaktan, kendini izleyiciye sunmaktan ve sonra da reddedilmekten duyulan öyle müthiş bir korku vardı ki, sonuç, o sıradaki teorilerin arkasına sığınmış sonsuz bir engellemeydi. Eninde sonunda izleyicinin reddiyle karşılaşacak olan, neredeyse izleyiciye karşı yapılmış bir sinema, bir şekilde mazoşist bir sinema fikriyle felç olmuş olan benimle aynı kuşaktan başka birçok kişiyi engelleyen şeyin de bu mekanizma olduğuna inanıyorum. Bugünkü genç yönetmenler böyle değiller; onların bu tür sorunları yok, belki de biz onları aştığımız içindir. Ne şanslılar ki daha alaycı ve daha pragmatikler.

BERNARDO BERTOLUCCİ: ÇİN'DEN DÖNÜŞ

Ulrike Koch, 1987*



Bernardo Bertolucci, Batılı 'Solcular'ın ve Çin'le ilgili Avrupalı bir film yapmanın sembolü; bugünün gençlerinin (halkın) 68 kuşağından ve İtalyan Komünist Partisi'nden beklentileri ne olabilir?

Ben sembol değilim. Ayaklarım, bacaklarım, bir kıçım var ve film yapıyorum. Özellikle de, eğer gençlerden bahsediyorsanız, onlar üç dört yıldan daha eskiye giden geçmişle ilgili çok az şey biliyorlar. Yani, gençler hiçbir şey beklemiyor. Ayrıca halkı, izleyiciyi 'gençler' ve 'eski kuşak' şeklinde düşünmeyi sevmiyorum, çünkü bu vazgeçmenin başlangıcıdır. İzleyici, yüzü olmayan insan kitlesi olarak sınıflararası bir kimlikle sinema salonunun karanlığında kalmalıdır. İzleyicilerin yüzlerini okumaya başladığınız anda onları memnun etmek

*) Daha önce yayınlanmamıştır.

için akrobatik hareketler yapmaya başlarsınız. Bu da onlara ve kendinize ihanet ettiğiniz andır.

Ya 68 kuşağı?

Bir seyahat acentası gibi şöyle demek isterdim: "Benimle gelin, sizi Çin'e götüreceğim." Aslında biraz böyle bir şey var, çünkü modern Çin'le, bu yüzyılın Çin'iyle ilgili yapılmış ilk Batılı film. Ancak film, bir turizm rehberi olmak istemiyor. Daha çok bir insanın hikâyesi bu –ancak Çin'de gerçekleşebilecek bir hikâye. Uzun lafın kısası: Evinden dışarı çıkmak isteyen ama bu iznin asla verilmediği bir adamın hikâyesi. *Last Emperor*'ın (Son İmparator) en özet hali budur. Çin'e, 68 yılında Çin'e karşı sahip olduğum, estetizmle ve illüzyonlarla dolu önyargılarımla gitmedim. Ben Çin'e, mesela Kültür Devrimi kâbusuyla ilgili ve 'Kurtuluş'tan beri Çin'de olan birçok şeyin bizzat Çinliler tarafından eleştirildiği gerçeğiyle ilgili artık hiçbir illüzyona sahip olunamayacağı bir zamanda gittim. 'Batı Solu' terimini, bugün on yıl önce kullanıldığı biçimde kullanmak bir şey ifade etmiyor.

İtalyan Komünist Partisi için ne söylersiniz?

Benim İtalyan Komünist Partisi'yle ilişkim bir tür duygusal, güçlü, şefkatli ve daima estetiğe dayalı bir ilişkidir. Bence İtalyan Komünist Partisi, İtalya'da bir insanın halihazırda oy verebileceği tek parti, hepsi bu. *Novacento*'yla (1900) biraz paradoksal bir biçimde benim için kilise, din olabilecek bir şeyle ilişkimi analiz etmeye ve göstermeye çalıştığımı düşünüyorum.

Ayrıca, Çin çok hızlı bir hareket içerisinde. Çin'den dönüşümde burada beni hayrete düşüren şey, ülkemin durağan görüntüsü oldu. Benim ülkem, belki Almanya gibi, ekonomi her ne kadar dinamik bir şey olsa da, oldukça iyi ekonomik sonuçların yaşandığı bir dönemde bulunuyor. Hayrete düştüm, çünkü çok hızlı hareket eden bir ülkeden geliyordum –Çin'den. Çin'de her taraftan akan o büyük enerjiden ve oradaki insanların ne kadar hızlı hareket ettiklerini görmekten çok ama çok etkilendim.



Richard Vuu *Son İmparator*'da (1987).

Filmi daha önce, Kültür Devrimi sırasında ya da ondan sonra yapmış olmanız mümkün müydü?

Sanmıyorum. Kültür Devrimi sırasında Çin'e gitmek bile mümkün değildi. *Son İmparator*'un hikâyesini çekecek ve bu karakter hakkında söylemek istediğim şeyi özgürce ifade edecek Batılı bir yönetmen, Batılı bir ekip görmüyorum.

Filmi yaparken herhangi bir itirazla ya da baskıyla karşılaştınız mı?

Tabii ki Çinlilerin senaryoyu onaylaması gerekiyordu. Aslında senaryonun iki farklı versiyonu için iki toplantı yaptık, sonra son onay için bir kere daha toplandık; tarihsel bir tutarsızlık dışında hiçbir tartışma yaşamadık, ki bu tutarsızlığın düzeltilmesi bizi çok memnun etti. Belki zaman zaman yazarım Mark Peploe'yle beraber imparator figürüne karşı biraz ileri gitmiş olabiliriz; Çinliler bizi biraz daha yumuşatmaya, daha az kaba görünmemize çalıştılar. On yaşındaki imparatorun Yasak Şehir'den kaçmaya çalıştığı, sonradan çıkardığımız bir sahne vardı. Sokağın altından geçen bir tüneldeydi ve dışarıdaki hayatı, ucunda ızgarası olan tünelden görüyordu. Sokakta olup bitenlere bakarken bir deve geldi ve görüşünü kapatarak tam

oraya oturdu –derken genç imparatorun üstüne sıçtı; imparator tamamen deve bokuna bulanmıştı. Çinliler bize imparatoru bok içinde bırakmanın biraz kötü bir hava yarattığını söylediler. Bu beni çok şaşırttı. Gerçekte tipik Batılı bir ihlal içerisindeydim. Bundan başka birkaç tarihsel hata vardı; onlar bizi uyardılar, biz de değiştirdik. Birkaç yerde de Çinlilerin geleneklerinde hata yapmıştık. Pu Yi'nin hikâyesini okuyuşumuzla ilgili asla herhangi bir şey söylemediler.

Belki çekimler sırasında biraz sorun yaşandı. Filmi Pekin Film Stüdyosu'yla birlikte yapıyorduk ve bizim çalışma yöntemlerimize alışık değildiler. Film yapmakta çok yavaşlar, bizse çok ama çok hızlıyız. Bazen bizim çalışma sistemimizden afallayıp bitap düşüyorlardı. Bazen de eski Çin bürokrasisi Yasak Şehrin bir çalışanı olarak beliriyordu. Mesela, Yasak Şehir'de yüzlerce geçit ve kapı var, her kapıcıda anahtar var. Saat 5'te kapılar kapanıyordu. Bu yüzden, bir keresinde kapının hemen arkasında kalan ekipmanı alamadık, bütün anahtarlar kontrol edilmek üzere ofise gönderiliyordu. Bu da işleri yavaşlatıyordu. Ama bunlar ufak şeyler. Aslında biz her gün on saat saat çekim yaptık; öyle çok büyük sorunlar olmadı. Tam tersine, hep gülümseyen bir işbirliği bulduk karşımızda –gülümseyen diyorum, çünkü herkesin bildiği gibi Çinliler çok gülümser.

Çin 'ucuz' prodüksiyonları kabul eder miydi, mesela sadece egzotik bir arka plan olarak Çin'i?

Bence kültürel ve ekonomik alışverişe hazırlar; bundan da öte, kültürel ve ekonomik alışveriş arıyorlar. Her türden yatırımı kucaklamaya hazırlar.

Neden Çin de sinemaya yatırım yapmadı?

Bence haklılar. Neden bilmedikleri ve dünya pazarı olan bir alana yatırım yapsınlar ki? Çin, Kurtuluş'tan bu yana sinema dünyasıyla bağları koparmıştı, izoleydiler, izole olmak istemişlerdi. Her şeyden önce, çok fazla Batı paraları olmadığını düşünüyorum. Bazı yerel projelere yatırım yapabilirlerdi ama bir prodüksiyonun resmi bir yatırımına işgücü, insan, ekstralar falan koyduktan sonra çıkar ve kârlarının ne olacağını beklemek mi, yoksa hemen şimdi para ka-

zanmak mı şeklindeki iki tercih arasından ikincisini seçtiler. Bence haklılar; hiç risk almıyorlar. Ayrıca bu filmin ne olduğuna, Çin dışındaki dünyada neyi temsil ettiğine dair hiçbir şey bilmiyorlar. Bilmedikleri için kör bir yatırım olacaktı.

Bu proje üzerinde çalışmaya üç yıl önce başladınız ve prodüksiyon öncesinde defalarca Çin'e gittiniz. Filmi Çin'de çekme gerçeğiyle karşı karşıya geldiğinizde filmle ilgili vizyonunuzu, tasavvurunuzu değiştirmek zorunda kaldınız mı?

Başlangıçta tabii ki bu çok ütopik bir projeydi: Bu yüzyılın Çin tarihini Pu Yi karakteri aracılığıyla anlatmak. Ama, her zaman olduğu gibi tarihten ziyade bir insanın kaderiyle daha çok ilgilendiğimi fark ettim. Böylelikle Çin'in tarihinden ziyade karakterin hikâyesine her geçen gün daha da yakınlaşmaya başladım. Filmi çekerken de en çok karaktere odaklandım. Bu, karakterlerle dolu bir film olmasına rağmen, birçok karakter arasındaki diyalektikten ziyade bir karakterin merkezde olduğu bir filmdir. Ama bir otobiyografiden yola çıkar; az ya da çok onun gözlerinden bakar. Bu da üç yaşından beri hayatı boyunca hapse mahkûm edilmiş biri anlamına geliyor. Hapishanenin duvarlarının dışındaki Çin'i göstermek demek, karakteri bırakmak, Pu Yi'yi bırakmak demekti ve bu da imkânsızdı. Gerçekliği çektiğinizde seçim yapmanız gerekir, yoksa gerçeklik sizin için seçim yapar. Bu gerçeklik de her zaman karakterin yanında kalmaktı.

Bu sizin vizyonunuzdan farklı değil miydi?

Benim vizyonum yoktur, sabit bir vizyon yoktur; vizyon değişim halindedir. Yani çok farklıydı, gündelik şeyler benim vizyonumdan çok farklıydı. Sinema bence gerçekliğin dilidir. Gerçeklik kendisini edebiyatla, şiirle, müzikle, resimle, heykelle ama en çok da sinemayla ifade eder. Edebiyat, gerçeklikten söz ederken sembolik öğeler kullanır ya da gerçeklik kendisinden sözcüklerle bahseder diyelim. Bu sözcükler semboliktir. 'Kadın' sözcüğü semboliktir; bir kitapta 'kadın' sözcüğü okunduğunda herkes farklı bir kadın düşünür. Bir filmde bir kadın gösterirseniz, bu o kadındır, başka biri değil, yani daha az sembolik, daha gerçekçidir. Sinema, gerçekliğin kendisini

başka herhangi bir sanattan, herhangi bir dilden daha fazla temsil etmesi için seçtiği dildir. Bunu ve hayatın filme sokuluşunu, patlamalarını kabul etmek zorundasınız. Aslında hayatın filme girmesi için açabileceğiniz kadar çok kapıyı açmayı denemek zorundasınız. Yasak Şehir de kapılarla dolu.

Aradığınız bütün kapıları buldunuz mu?

Kapılar çoğu zaman kapalı, açılmaları gerek.

Çin'in gerçekliğiyle kısıtlandığınızı hissetmediniz mi?

Tam tersine, hayır.

Peki ya gündelik gerçeklikler; hemen anlamayan, farklı alışkanlıklara sahip olan insanlar?

Onların bize dair şeyleri hemen anlamadıklarını söylediğiniz anda, bizim de onlara dair olayları hemen anlamadığımızı ifade etmiş oluyorsunuz. Ben elimden geldiğince kavramaya ve her şeyden önemlisi kültürel Batılı kategorilerimi gizlememeye çalıştım. Çin'e nevrozlarımı, Avrupalı entelektüel sapkınlıklarımı mümkün olduğunca unutmaya gittim. Sorunlar olduğunda diyalektik sanatını devreye sokmaya çalıştım; yani kendi fikirlerimle bana saldıran gerçekliği tersine çevirmeye ve ortaya neyin çıktığına bakmaya çalıştım.

Çin herhangi bir şekilde sizi şaşırttı mı?

Evet. Biliyorsunuz Çinliler 4000 yaşında, yani onları şaşırtmaktan ziyade onları görünce şaşırmak daha kolay. Bizden çok daha eski insanlar. Umarım Çin'i ilk kez gören insanlar için benim filmim şaşırtıcı, büyüleyici ve kesinlikle sürprizlerle dolu bir Çin imgesi olur.

Mesela, Çin'in ve Çinliler'in ulvi ve pasif, sofistike ve feminen bir doğa anlayışına sahip olduklarını bilmiyordum; bu Japonlardan çok farklı bir durum, Japonlar tersine daha erkeksi, serttirler. Çin yumuşaktır, Japonya sert. Bunu bilmiyordum, Çin'de öğrendim.

Taocu oldunuz mu?

Çin'de hayatta kalmak istiyorsanız Taocu olmak zorundasınız. Bu anlamda, evet. Aynı zamanda Konfüçyüsçü de. Orada üç şey olmanız gerekir: Konfüçyüsçü, Taocu ve Marksist. İnanılmaz olan budur. Çin kültürel nehri hiç durmaz, bu yüzden Çin Taoculuktan ve Konfüçyüsçülük'ten hiç vazgeçmemiştir. Kurtuluş'tan sonra bile eski felsefelerle eski dinleri ve *la vent d'est*, yani devrim fikirleri arasında ahenk kurabilmişlerdir. Roma'da olduğum için artık daha az Taocuyum. Çin'de önümdeki gerçekliği ve insanları anlamak için böyle yapmak zorundaydım...

Taoculukta da çok fazla diyelektik var; peki Çin sanatı da Taoizm'den çok etkilenmiş mi?

Esasında bununla ilgili çok az şey biliyorum. Ama *Dao De Jing* olan Taocu ilahiyi okumak kendi adıma çok önemliydi.

Çin'de Freud'u özlediniz mi?

Freud'u özlemedim, ondan hiç ayrılmadım ki. Freud'un kişiliğimin kökünde büyük bir payı var. Ama bulaştırmayı severim. Duruluğu, başka insanlarda severim; ben duru değilim. Filmlerime bakarsanız onlar da duru değildir. Ama benim doğam bu, sevdiğim de.

Çin'de en sevdiğim yerlerden biri Şangay, orası en harika mimari *contaminazione*'lerden biri. Batı'dan uzakta oldukları için kendilerini özgür hisseden, tuhaflıklar yapacak özgürlüğü bulan Batılı mimarlar geçmiştir buradan. Yani Tianjin'de New York, Londra, Paris ve hatta İtalya mimarisinin bir karışımına rastlarsınız. Şangay'daysa bu Batı akımını Çin etkisiyle beraber bulursunuz; New York'ta olabilecek bina formlarının Çin atmosferinde ortaya çıkışını görmek çok gariptir. Bir şekilde karşı konulmazdır, özellikle kamerayı gökdelenlerden aşağıya, yere doğru çevirirseniz; sanki Çinliler Batı'yı işgal etmişler de orada kalan tek Batılı sizmişsiniz gibi bir hisse kapılırsınız. Bu bir keresinde gördüğüm bir rüyaydı: Sabah çok erken bir saatte Şangay'da yürüyordum, sanırım Nanjing Yolu'ndaydım ve bütün Şangay'da tek Batılı'nın ben olduğumu düşündüm; sanki bir vecd anıydı.

Freudçu kavramlar Çin düşüncesiyle birleştirilebilir mi?

Londra'ya gitmesi gerektiğinde, yani yüzyılın başıyla Nazizm arasındaki yıllarda Freud'un Viyana'nın orta sınıf toplumu için mükemmel olduğunu ve Freudçu terapinin, en iyi zamanını bu toplumsal çevrede (orta sınıf toplumunda) yaşayabildiğini düşünmek şeklinde bir eğilim vardı. Ben bunun doğru olduğunu düşünmüyorum; bence Freud daha evrensel bir ruha sahipti. Söylendiği gibi olsa bile Freud'un kavrayış için bir araç olduğunu düşünüyorum.

Var olmayan şeylerin Çin'de bir karşılığı yok mudur?

Bilmiyorum. Çin kültüründe var olan her şeyle açıkça çatışma yaşardım. Freud bireyselliğe dayanır, oysa ki Doğu kültürü daha çok kolektiftir. Dolayısıyla, üstesinden gelinmesi gereken bu büyük sorun zaten vardır. Çin'de sanat kolektif alana aittir. Yasak Şehir'de aylarca çalıştım, hiç kimse bana hangi binayı hangi mimarın yaptığını, hangi heykeli hangi heykeltıraşın yaptığını, dekorun kim tarafından yapıldığını söyleyemedi... Bunlar bilinmiyor. Küçük herhangi bir İtalyan kilisesinde kiliseyi tam olarak hangi monastik makamın inşa ettiğini, komisyon üyesinin kim olduğunu, parayı kimin bağışladığını, freskleri yapan mimar ve ressamların kim olduklarını bilirler ve bunu bilmekle çok övünürler. Mesela, Raphael ya da Masaccio tarafından yapılan bir Meryem Ana'da çoğu zaman geleneksel olan bir durumun şiirsel temsili ve yaratıcısının kimliğinin kesin bir ifadesi olan sanatsal bir bütünlük söz konusudur. Çin'de bu yoktur. Batı sanatında yaratıcının sanatsal bir çalışmadaki varlığı, sanat nesnesinin bir parçasını oluşturur. Çin'de, Yasak Şehir'e dönecek olursak, eserler, sanatsal bir çalışmanın yaratıcısını yansıtmaktan ziyade bir şeyi, Çinlilerin temsilcisi olan İmparator'u yansıtmak üzere oradadırlar. İmparator kolektif bir öğedir. Her şey öyle bir biçimde yapılıp düzenlenmiştir ki bir odada her zaman bir taht vardır. İster gerçek ister hayali olsun Yasak Şehir'de yüzlerce taht görürsünüz; hepsi de size İmparator'u hatırlatmak için oradadır ve bu yerin var olmasının tek sebebi onlardır. Dolayısıyla, üç yaşında olmak ve kendini bu yerde bulmak çok travmatik olmalı.

Peter O'Toole dışında, sadece Asyalı oyuncu ve insanlarla karşı karşıyaydınız. Onları yönetirken ne gibi sorunlar çıktı? Anakara Çin'den ve Hong Kong'dan gelen oyuncularla Amerikalı oyuncular arasında bir fark oldu mu?

Filmde Pu Yi'nin ilk eğitmenini canladıran, Çin-Amerikan asıllı San Francisco'lu Victor Wong'u hiç unutmayacağım. İkinci ya da üçüncü gece beraber yemek yiyorduk. Gözlerindeki o çocuksu şaşkınlıkla, "Burada olmak inanılmaz bir şey, sokaklarda ne kadar çok Çinli var, gördünüz mü?" deyişini hiç unutmayacağım. O bir Çinli ve Çinlilere Amerikalı gözlerle bakıyordu. İlk kez Çin'e gelen ve gerçek köklerini keşfeden bütün bu Çinli-Amerikalılarla ilgili bir video çalışması yapmak güzel olurdu. Onlar Çin mahallelerine alışıklar. Daha önce de söylediğim gibi, ben her zaman yaptığım üzere gerçeklikten yararlanmaya çalıştım; bazen de gerçeklik tarafından saldırılmaya ve taciz edilmeye çalıştım. Film için her zaman kameranın önündeki malzemeye yoğunlaştım. *Questo stupore*, bazı Çinli-Amerikalı insanların bu sersemliklerini kullanmaya çalıştım. Ancek genel olarak Halk Cumhuriyeti'nin Çinlilerini tercih ederdim, ama bu mümkün değildi.

Neden?

Ne yazık ki film İngilizce, ben de İngilizce konuşan oyuncular kullanmak zorundaydım. Çin'de böyle çok az kişi olduğu için yurt dışından gelmeleri gerekti. Ama imparatoru oynayan John Lone on sekiz yaşına kadar Hong Kong'da yaşamış, bu yüzden Çin'i gayet iyi biliyor; Hong Kong Peking Operası'nda oynamış bir oyuncu olarak Çin kültürüne de yakın. Kraliçe ve Pu Yi'nin ikinci karısı da Şangay'lı oyuncular. Hapishane yöneticisi Çin tiyatrosunun en önemli oyuncularından. Çin'de doğmamış başka oyuncular da vardı ama genel olarak konuşursak birçok Çinli oyuncu kullanabilme imkânım oldu. Ayrıca filmde büyük bir Çin gerçekliği de var ki, bu da bana Çinli-Amerikalı oyuncuları kullanmakta güven verdi. Tekrarlayayım: Ben bulaşıklıkları ve çelişkileri seviyorum.

Filmin hikâyesi nedir? Değişen koşullar altındaki bir insan mı, yoksa değişim sürecindeki bir insan mı?

Bu bir sürecin, gecenin ortasından -karanlığın ortasından- ışığa doğru yapılan bir seyahatin hikâyesi. Ayrıca iyileşmenin, sınırsız kudret sendromunun aşılanmış olduğu birinin hikâyesi.

Peki, süreçte neler oldu? Buradan ne çıkıyor?

Bunun için filmi görmek gerek. Filmin hikâyesini anlatmayacağım. Yoksa görmeye gerek kalmaz.

Olanlar, filmde göreceğimiz bu sürecin kökeni politika mı kültür mü, Mao mu yoksa Konfüçyüs mü?

Bence Çin komünizminin Konfüsyüsçü tarafı. İmparatorun kafasını uçurmak yerine onu yeniden eğitmek istiyorlar. Bunun pek çok anlamı vardır. Bu, komünistler için doğru olan ne varsa geçmişteki Çinliler için de doğruydu, anlamına gelir: İnsan ve insanın kökeni iyidir. Bu, adamı değiştirecek olan koşullardır. Dolayısıyla, çok Çinli olan insanda bir güven vardır. Belki bu aynı zamanda Mao'nun 1949'da ya Komintang* ya da devrim düşmanları oldukları için kaybedilen çok önemli güçler olduğunu ve Çin'in iyiliği için onları biraraya getirmenin gerekli olduğunu fark etmesi gerçeğine de bağlıdır. Sözünü ettiklerim entelektüel, askeri ve ekonomik güçlerdi. Pu Yi'ye, "Değişmek için buradasın. Eğer değişmezsen buradan asla çıkmayacaksın," dendi. Başlangıçta değişebileceğini düşünmediğine inanıyorum. Nasıl değişmek? Hatalarının analiziyle. Zaten bu yüzden ona kendisiyle ilgili bir şeyler yansıtmayı yasakladılar, ki bence bu onun adına çok acı vericiydi, hayatı da ıstırap içindeydi. Her zaman hapishanede yaşadı; bütün hayatı boyunca farklı türde hapishanelerde yaşadı. Şöyle ki onun için hapishane aynı zamanda hayattan bir korunmaydı. Bu koruyucu çevreden gitme ihtimalini sabote etmekten de hoşlanmış olabilir. Sıradan bir vatandaş haline gelmesi için çok büyük bir değişim gerekliydi. Mutsuzdu ama buna rağmen aşırı derecede korunaklıydı.

*) Kuomintang (KMT): Çin Cumhuriyeti'nde Sung Chiao-Jen tarafından 1912 yılında kurulan Çinli ve Tayvanlılardan oluşan merkez sağ partisi. (ç.n.)

Bunun bir peri masalı olduğu söylenebilir mi?

Büyürken sorunları olan ve oldukça baskı altına alınmış bir insanın hikâyesi. İzlediği yol, bir yetişkin olmak, yani, hapishaneye girdiğinde, kırk beş yaşındayken yetişkin olması gerek. Bu anlamda hayata bir peri masalıymış gibi bakmaya eğilimi var.

Kendisi hayatı böyle mi görüyor?

Evet. Çinliler bile Çin hakkında konuştuklarında ona merakla, sanki kendilerine bile gizemli gelen bir şeymiş gibi bakarlar.

Sizin 'gerçek fabl' ya da 'baştan çıkarıcı mesel'den bahsettiğinizi duymuştum. Bununla neyi kast ettiniz?

Hayatta da hayatınızı yaşayabilirsiniz –illa ki bir peri masalı olarak değil, ama bir roman gibi. Temsil etmek zorunda olduğunuz arzuya bağlıdır bütün bunlar. Temsil ettiğiniz anda, romanlar yaratırsınız. Şöyle ki, bir hikâye anlatma ateşi vardır; insan bir tür ateşle hikâye anlatır bence. Belki bana göre, hikâye anlatmak hayatı anlamaktır. Bütün filmlerimin hayat kırıntılarını anlamada biraz yardımı dokunur.

Film, Japonlara epeyce olumsuz bir mercekten bakıyor. Bu, bugün Çin'in Japonya'ya olan yaklaşımıyla ters düşüyor mu?

Kesinlikle hayır. Şu anda açıkça ortaya konan acil bir ekonomik yaklaşım var. Japonya şüphesiz Çin'e en yakın kapitalist ülke. Çinliler de Japonlarla iş yapmak istiyorlar, dolayısıyla onlara çok açıklar. Fakat diğer taraftа geçmişte, önce Mançurya işgali sırasında, sonra da Japonya'nın bütün Çin'i işgali sırasında yaşananları hâlâ unutmamış kolektif bir hafıza söz konusu. Çin'de okul kitapları bu tarihi ve sonuçlarını öğretiyor. Ama aynı zamanda birçok Çin-Japon ortaklığı, birçok iş anlaşması yürüyor. İngiltere-Almanya durumu gibi; onların arasında da çok somut ticari ilişkiler vardır.

Almanya kendini analiz etmek için fazla bir çaba sarf etmedi, faşist geçmişinin üstesinden gelmek için fazla uğraşmadı. Film, yeniden eğiti-

mi temsil ediş biçiminde, kişisel/kolektif bir seviyede geçmişle yüzleşme açısından bir araç ya da analitik bir yöntem sunuyor olabilir mi?

Bilmiyorum. Yeniden eğitim hafızaya, geçmişe geri gitmeye, yeni bir bilgiyle geçmişi okumaya dayanıyor. Bu arada sorgu yargıcı, Pu Yi dahil olmak üzere birçok kez savaş suçlularını anlatıyor: "Biz sizin suçlarınızı gayet iyi biliyoruz. Bu yüzden suçlarınızı anlatmanızı, onları bilmediğimiz için değil, araştırma ve suçlarınızı bilfiil anlatma deneyiminden SİZİN geçmenizi istediğimiz için istiyoruz. Sözlerinizle ve ağzınızla söylemek zorundasınız." Yeniden eğitimin büyük bölümü budur. Dolayısıyla, bence yeniden eğitim çok Çinli bir seremonidir. Çinliler kendilerini ebedi öğrenci olarak gördükleri için, her zaman öğrendiklerini söyler, ölene kadar öğrenmeye devam ederler. Aslında Kültür Devrimi'ne bakarsanız, ellerinde silah yerine öğrendiklerinin bir kanıtı olarak kitap, kırmızı kitaplar olduğunu görürsünüz. Elbette öğrencilerin öğretmene ihtiyacı vardır; bir öğretmen geçmişte bir imparator ya da yakın geçmişte Mao Tse Tung olabilir. Çin'de az ya da çok her zaman var olan bir öğrenci/öğretmen diyalektiği olduğunu fark ettim.

Kurtuluş sonrası Çinliler büyük bir kimlik anlayışı geliştirdiler. Birisi bana, son zamanlardaki gösterileri yapan öğrencilere, "Niye bunu yaptınız?" diye sorduğunuzda, "Şunun, şunun için, demokrasi, serbestlik, özgürlük... ve Çin için," şeklinde cevap vereceklerini söylüyordu. Çinlilerin kendi ülkeleriyle ilgili olarak Batı dünyasında pek yaygın olmayan bir anlayışları var.

Bence bir film çok derin bir tür deneyim olabilir, ama politik filmlerin gerçekliği bir şekilde değiştirebileceğine kesinlikle inanmıyorum. 68'de film yapan herkesin sinemanın devrim yapmak için bir makineli tüfek görevi gördüğünü düşündüğü bir zaman vardı. Ben buna hiç inanmadım.

Yani Pu Yi Çin 'Yeni Çinli' ve Çin için bir örnek olarak düşünülemez, öyle mi?

Hatta uzak durulması gereken bir örnek.

Değişme biçimi olarak demek istiyorum...

Evet, Çinlilerin bana film yapma iznini bu yüzden verdiklerini sanıyorum. Çünkü filmde bütün dünyaya yansıtılacak olan Çin imajının -bu film öyle veya böyle, her yerde izlenebilir- izin verdikleri, memnun oldukları bir imaj olduğunu düşünüyorlar. Pozitif bir film, Pu Yi'nin deneyimi sonuçta pozitif bir deneyim. Belki basit bir Amerikalı izleyici, "Ne demek istiyorsun? Önce imparatordu, sonra fakirleşti ve sıradan biri haline geldi, bu pozitif değil," diyecektir. Ama Pu Yi'nin hikâyesini okumanın doğru yolu bu değil. Bu bir özgürleşme hikâyesi.

Sizce Çinliler yeniden eğitime inanıyorlar mı?

Bence formel ve derin olan bir şeye inanıyorlar. Pu Yi'nin değiştiğini kim biliyor? Değişiminin kanıtları nerede? Bence Çinliler değişim seremonisine inanıyorlar, yeniden eğitim ritüeline. Çinliler çok büyük şekilcilerdir. Ve bunun, herkesin -eşit değil ama- iyi doğduğu fikrinin, kültürlerinde yatan bir şey olduğunu düşünüyorum. Buna inandığınızda, kefaretin mümkün olduğuna da inanmış olursunuz. Hayatınız suçlarla doluysa, kefaret mümkündür.

Filmi yaparken Avrupa-merkezci bir bakış açısından sakınmaya çalıştınız mı?

Sanırım daha önce de söylediğim gibi, sabit kültürel ve felsefi sınıflandırmalarımı yanımda götürmemeye ve Çin kültürünün hakimiyeti altına girmeye çalıştım. '*Formazione*'nizden, geçmişinizden tamamen arınabilmeyi düşünmenin bir tür illüzyon olduğunu biliyorum. Ama bu çaba vardı ve mümkün olduğunca çok bilgi alabilmek için kendimi olabildiğince açık tutmaya çalıştığım kanısındayım.

Kültür Devrimi gerçekleşirken nasıl gördünüz onu? Bunu filmde nasıl temsil ediyorsunuz? Sahneleri tasarlarken olayın içine duygusal olarak da dahil oldunuz mu?

Filmde Pu Yi'nin hayatının sonuna doğru bir sahne var, Kültür Devrimi sırasında geçiyor. Pu Yi, birdenbire büyük Tiananmen Meydanı'na doğru giden genç Kızıl Muhafızlarla dolan bir sokakta bulur

kendini. Bununla 68'de ya da 67'de kapıldığım bir hissi vermeye çalıştım ama aynı zamanda Kültür Devrimi hakkında son üç yılda bilfiil Çin'e giderek öğrendiğim şeyleri de göz ardı etmemeye çalıştım. Ben 1960'larda çoğu arkadaşımın olduğu gibi Çinlilerden yana değildim. Ama Kültür Devrimi imgesi, gösterisi karşısında büyülenmiştim; sokakta bu tür bir tiyatro estetiği benim açımdan çok büyüleyiciydi. Dolayısıyla, filmde o büyülenişi yaratmaya ve sonra da ona karşı çıkmaya, olup biten şeylerle ilgili bir yargıya varmaya çalıştım. İster Kızıl Muhafızlardan olsun ister onların kurbanlarından, konuştuğum bütün Çinliler bu on yılın bir kâbus gibi geçtiği konusunda hemfikirler. İnanılmaz bir kolektif, neredeyse dinsel fanatiklik durumuydu. Kültür Devrimi hakkındaki kitabında Moravia, "Haçlı çocuklar"dan bahseder; bu çok ilginçtir, çünkü bu tür bir nitelik vardı. Ben, bunu temsil etmeye, bu genç Çinlilerin ne kadar masum olduklarını ama masumiyetin ne kadar vahşi ve tamamen sapkın ve yıkıcı sonuçlar da doğurabildiğini göstermeye çalıştım.

Filmin tanıtımı nasıl olacak? Dünyada ne olarak kabul edilecek?

Doğal olarak bu soruya cevap veremem. Bilmiyorum. Ben sinemacıyım, film satıcısı değil.

ÇÖLDE ÇAY: HİSLERİN FİZYOLOJİSİ

Fabien Gerard, 1990*



Bernardo Bertolucci: Son İmparator'un montajını ve tabii Çin'le işimi bitirirken o kaçınılmaz soru zihnimde yankılanmaya başladı: "Bundan sonra ne yapmalıyım?" Bir insanın bireysel tarihinin büyük harflerle yazılan TARİH'le iç içe geçtiği Pu Yi'yle ilgili filmin ardından, ruhu mercek altına yatırmama izin verecek bir konu arayışına koyuldum.

Bowles'un romanı nerden çıktı?

The Sheltering Sky'ı (Esirgeyen Gökyüzü)** birkaç yıldır en az üç arkadaşımdan duymuştum: Mark Peploe, Ferdinando Scarfiotti ve

*) *The Sheltering Sky: A Film by Bernardo Bertolucci from the Novel by Paul Bowles* (ed. Livio Negri ve Fabien S. Gerard), Londra: Scribners, 1990.

**) 1949 tarihli bu Paul Bowles romanı Türkçe'de Ayrıntı Yayınları tarafından *Esirgeyen Gökyüzü* olarak yayınlanmıştır. Bertolucci'nin romandan uyarladığı ve aynı ismi koruduğu filmi *The Sheltering Sky* ise sinemalarda *Çölde Çay* ismiyle gösterilmiş ve bu şekilde tanınmıştır. Bu yüzden, metinde romandan bahsedilen yerlerde *Esirgeyen Gökyüzü*, filmden bahsedilen yerlerde *Çölde Çay* kullanılacaktır. (ç.n.)

Marilyn Goldin. Gizli bir cemaatin üyesiydiler: Paul Bowles'a 'tapanlar' mezhebi. Bense onların baskılarına ve beni tuzaklarına düşürme çabalarına direnerek dışarıda duruyordum, çünkü sanırım kitaptan bahsedişlerindeki fanatizmlerinden rahatsız olmuştum.

Derken, doğal şüphemin üstesinden gelerek nihayet Çin'e yaptığım yolculuklardan bir tanesinde kitabı okudum. Hemen "Bu bir film!" diye düşündüm. Caspar David Friedrich'in resimlerine çok benzeyen 'bir coğrafyadaki figürler' fikri beni kendimden geçirmişti. Aynı zamanda Port ve Kit'in hikâyesinin, bana karakterlerin *anatomilerini* psikolojilerinden bile daha fazla inceleme imkânı tanıyacağı hissine kapıldım. Sanırım fiber optik mercek kullanarak bir tür endoskobik film çekmek benim gizli tutkumdu!

Kitap hakkındaki ilk izleniminiz?

Çok çileli. Hikâyenin belirli bir noktasında Port, geri dönüşün olmadığını sezinlediğiniz çamurlu bir düzlüğe doğru yürür. Bu 'ölüm kokusu'nun romanın ilk sayfasında başladığını ancak bu noktada anlarsınız. Istırap içindeki Port'la o kadar özdeşleştim ki daha önce hiç yaşamadığım fiziksel acılar yaşadım. Açıklayamadığım, bezdirici bir duyguydu bu. Filmi yaparak bu duyguyla yüzleşmek, onu çıkarıp atmanın tek yoluydu.

Böylece üç yıl sonra Çin sayfası kapandığında o acılar için garip bir nostalji hissettim. Ancak herhangi bir karar vermeden önce yardımcı yazarım Mark Peploe'yle birlikte, yakalaması zor yazar Paul Bowles'la tanışmak üzere Tanca'ya gittik. Efsanevi posta kutusuna gönderilen telegrama cevap vermemişti. Onunla, 1950'li yıllardan kalma derme çatma biçimde inşa edilmiş bir blokta bulunan dairesinde buluştuk. İlk başta, olağanüstü bir şekilde seçkin ancak bilinçli olarak eski moda giyimli bir adam izlenimi vermişti bana. Fiziksel olarak zayıftı, ancak bir şekilde de demirdenmiş gibi görünüyordu. Kurşun geçirmez. Örtüsünü kaldırdığında Paul bana neredeyse hiçbir dizgin tanımayan biri, gizli şekilde suçlu biri gibi göründü. Bu, onun en özgün cazibesidir. Seksen yaşındaki bu ihtiyatlı adamın berrak mavi bakışlarının derinlerinde hayalinizde canlanabilecek en vahşi doğalar pusuya yatmıştır.

Birkaç saat sonra El Minzah Oteli'nin kapısının önünde çok kötü sonlanabilecek bir saldırının kurbanı oldum. Bıçağını çekmiş Faslı bir çocuğun gözlerinde yanıp sönen ölümle karşı karşıya, 'Genetvari' korkunç bir paniğin pençesinde, cüzdanım çalınmış bir haldeyken şüpheye hiç yer kalmamıştı: *Çölde Çay*'ı yapmak zorundaydım.

Filmin kahramanlarının doğrudan Paul ve Jane Bowles'a dayanmasıyla ilgili olarak çok şey söylendi.

Esirgeyen Gökyüzü, karakterlerinin düşüncelerine çok yer veren gerçek anlamda edebi bir romandır. Sinema ise doğası gereği, olup biten şeylere yer bırakmak durumundadır. Wender'ın *Wings of Desire*'ı (Arzunun Kanatları) gibi güzel bazı edebi filmler vardır, ama ben başka bir yola koyulmuştum. Senaryoyu yazarken önem verdiğimiz şeylerden bir tanesi kitabın edebi değerlerini süzmek oldu. Amaç, iç seslerin yerine Kit ve Port'un fiziksel varlığını koyarak bir tür 'hislerin psikolojisi'ne ulaşmaktı. Baştan itibaren Paul ve Jane'in hikâyesinin ne kadarının kitaba sızdığını merak ediyorduk. Sonra ben karakterleri 'hayattan çizerek' -orijinal modellerden çizerek- kurmaya karar verdim.

Ama Bowles kitabın otobiyografik olduğunu her zaman inkâr etti.

Kesinlikle, bu yazarın hayatının yarısı mahremiyetini savunmakla geçti –son zamanlarda birkaç şeyi kabul etmeye başlamış olsa da. Paul şimdi Kit'i yaratırken, tıpkı ressamın bir modelden ilham alması gibi Jane'den ilham aldığını doğruluyor. Benim verdiğim bir örneği sevdi –Caravaggio'nun Tiber'de boğulan bir kadının bedeninin canlandığına şahit olması ve sonra da o canlı cesedi hatırlayarak *The Death of the Virgin*'i çizmesi. Eserin 'otobiyografik' niteliğiyle ilgili yanlış tanımlanan sorunun üstesinden geldiğinizde bence en önemli nokta, Kit ve Port'un filmde ortaya konan gizem ve sırrının Paul ve Jane'in gizem ve sırrından çok uzaklara gitmediğidir.

Port karakterinin ötesinde Bowles fiziksel olarak da beyazperdede görünüyor.



Bertolucci ve Debra Winger *Çölde Çay*'ın (1990) setinde.

Çekime başlamadan birkaç gün önce bir şeylerin eksik olduğu hissine kapıldım. 'Edebiyat' kesinlikle mevcut değildi. Mark'la birlikte Paul'u filme sokmaya karar verdik. Romanını yazarının fiziksel varlığı aracılığıyla edebiyatın kendisini temsil edecektik. Bir kitabın yazarının beyazperdede kendisini oynaması sanırım pek rastlanan bir durum değil. Ama Paul Bowles'u nasıl yönetirsiniz ki? Ona sadece bir tek şey söyledim: Yüzünde belleğin hüznünü, hatırlamanın acısını görmek istiyorum.

Peki ya oyuncular? Kitaptaki ve senaryodaki karakterlerle nasıl bütünleştiler?

Bu, sanırım, karşı karşıya kaldığım en zor ve en yorucu oyuncu seçimlerinden birisiydi. Port ve Kit'i zihnimde Scott ve Zelda Fitzgerald'ın seçkin çocukları olarak canlandırdım –güzel ve lanetli. Yüzlerinden zekâ pırıltısı okunan iki Amerikalı oyuncuya ihtiyacım vardı. Bu yüzden Debra Winger ve John Malkovich'i seçtim, rollerine olan yaklaşımlarında çok farklı ancak ikisi de sembiyotik ve mutsuz olan bir çift yaratmada çok uyumlulardı.

Debra için karakterle tamamen özdeşleşmek şarttır. Çekimin birinci gününden itibaren onun gözünde film ile hayatın kendisi arasında hiçbir fark yoktur. Filmi zenginleştirmek için hayatını ters yüz ettiği gibi aynı şekilde hayatını zenginleştirmek için filmi de ters yüz edebilir. Bu kadar acı çeken ya da karakteriyle bu kadar takıntılı ve sonsuz bağ içinde olan başka bir oyuncu görmedim. Sürekli duygusal gerilim yaratan bu çalışma biçimi bana çok yabancı değil. Çekim yaparken ben de hayatımla yaptığım filmi birbirinden ayırt etmekte çoğu zaman başarısızlığa uğrarım.

Diğer yandan John Malkovich sadece kendi sezgisiyle sahneye girer. Büyük bir çeviklikle bir rasyonalizasyon sürecine atlayarak karakterine dönüşmeyi başarır. Ya da en azından böyle görünür. Ama oynamadan önceki gece John'un kafasından neler geçtiğini kim bilebilir? Benim mitolojimin gerçekten dışında olan bir şeydir bu. John bana bir santor gibi görünür, oysa ki vücudunun üst kısmı daha yumuşaktır, kimi zaman neredeyse kadınsı bir hal alır. (Aynı şekilde Debra'yı kimi zamanlar saran inanılmaz enerjide erkek çocuklarına özgü bir şeyler sezilir.) John tembel tembel sete gelir ve kameralar çalışmaya başlar başlamaz bir baletin hafifliğine bürünür. Ne olursa olsun şu anda Debra Winger ve John Malkovich'ten başka bir Kit ve Port hayal edemiyorum.

Fakat Tunner rolü için hiç tanınmayan birini seçtiniz.

Campbell Scott beni gururlandırıyor. Çok genç, tiyatro geçmişi olan biri olarak filmlere neredeyse yeni başladığı söylenebilir. Ona inandım ve mükemmel bir performansla ödüllendirildim. Yıllanmış bir oyuncunun bütün deneyimini koydu ortaya. Üç kişi arasından, kırklarında bir adama özgü olan 'vücut dili'ni en iyi şekilde ifade eden o oldu. Onu keşfettiğimi düşünmekten memnun oluyorum.

Diğer yandan Jill Bennett ve -şüphesiz İngiltere'de kimilerinin belli belirsiz 'tiyatroya kaçtığını' düşüneceği- Timothy Spall, büyük İngiliz tiyatrosu geleneğini temsil ediyorlar. Dürüst olmak gerekirse aradığım şey John Huston'ın yan karakterlerini çağrıştıran iki oyuncuydu –Peter Lorre, Alisha Cook Jr ya da Sidney Greenstreet veya Robert Morley gibi tipler. Bilirsiniz, biraz şeytani, biraz komik, neredeyse kendi karikatürleri gibi ama her zaman bir şekilde ölümü taşıdıklarını ifade eden tipler.

John Malkovich sahte bir baletse Belqassim'i oynayan Eric Vu-An da gerçek bir balet.

Evet, Eric uluslararası balede 'post *Nouvelle Vague*'nun en sıradışı dansçılarından biridir. Kendime nasıl bu kadar eksantrik bir seçim yaptığımı sordum. Belki bunun açıklaması Belqassim'in hem kitapta hem de filmde bilinen bütün psikolojik geleneğin dışında duran bir figür olmasıdır. O örtünün altına saklanan, arzudur; arzulayan ve arzu edilen şeydir –hepsi birden. Yüzü ve ülkesi olmayan bir adamdır. Gerçek bedevi. Bir de Tuareglerin büyük narsistler olduklarını keşfettim; kum, içinde gölgelerinin yansıtıldığı bir aynadır.

Çölde Çay bir aşk hikâyesi olduğu kadar bir yol hikâyesine de benziyor; onları hiçbir yerin ortasına çıkaran bir kaçış.

Scott ve Zelda'nın çocukları Fitzgerald'ın hikâyelerini ateşleyen bütün o kıvılcımın yok olduğunu, savaş tarafından sonsuza kadar silindiğini fark ettiler. Bu nedenle Paul ve Kit, Jane ve Port, Amerika Birleşik Devletleri'ne -New York'a, Long Island'a ve 'Amerikan rüyası'yla ilgili her şeye- sırt dönerler; farklı bir şeylerin arayışına girerek başka bir kıtaya yönelirler. Böylelikle Kuzey Afrika'ya varırlar –varoluşçuluğun tam da o sırada doğduğu yere.

Port ve Kit birbirlerini severler ama bir kez daha beraber mutlu olmayı başaramayacaklarını da bilirler. Mutlu olmadan sevmek. Her birinin mutluluğun olmadığının farkında olduğu iki insanı birleştiren, karşılıklı tehdit olarak aşk. Birbirlerini seven, birbirlerine tapan iki kişi ama aynı zamanda mutsuz. Aşkı, aşk olarak değil de korkunç derecede çelişkili ve tamamen üzgün bir şey olarak yaşıyorlar ve çölde yaptıkları yolculuk bin parçaya ayrılmış bir ilişkiyi yamama çabası. Bu, kimliklerinin peşine düşüp kendi içlerine yaptıkları 'yolculuk'la paralel –zira karı-koca osmozunda, kişiliklerini birbirlerine karşı bıkıp usanmadan yansıtmaktan kimlik duyusunu yitirmişler. Bugün etrafıma baktığımda aynı durumda olan pek çok insan görüyorum.

Port ve Kit'in bir tepenin üzerinde kayaların arasında sevişmeye çalıştıkları sahneyi çektikten sonra karım Clare'le telefonda konuşuyorduk; ona benim ve oyuncular için ne kadar acı dolu bir gün olduğunu anlattım. Görünmez bir duvarla ayrılmış bir çiftten bahset-

mek çok üzücüdür. Clare bana şöyle diyen bir faks gönderdi: "*Senin görünmez bir duvarla ayrılmış çiftin filmini çektiğin sırada Berlin Duvarı yıkıldı.*" Benim açımdan bir şoktu bu, çünkü Avrupa'da olan biten hiçbir şeyden haberim yoktu. Mutsuzluğun bencilliği. 1947'nin bu mutsuz çiftinin acısıyla o kadar iç içe geçmiş bir halde dış dünyayla bağlantımı yitirmiştim ki haberler beni kendime getirdi.

Bowles'un kitabı evrensel ve garip bir şekilde güncel.

Piyasaya çıktığında büyük bir başarı yakalayan kitap kısa zamanda bu sözünü ettiğim 'gizli cemaat'in İncil'i oldu. Sonra, geçen iki ya da üç yılda edebi sahnede yeniden bir bomba etkisi yarattı. Bence roman etki olarak zamanının ötesindeydi, çünkü Porty ve Kit'in kırk yıl önce yaşadığı izole melankoli şimdilerde salgın halini aldı. Mutluluğun olmadığı durumda bile aşkın devam etmeye mahkûm olduğu paradoksuyla ilgili söylediğimiz her şey, 80 sonlarına özgü bir düşüncedir. Tüketim çılgınlığına bir tepki olarak gelişen yenilenmiş bir alternatif değerler arayışından da bahsedebiliriz ve varoluşçuluğun popüler hayal gücüne bir kez daha egemen olması gerektiği şaşırtıcı değildir. Medya bombardımanına bağlı olarak kitapta her yeri kaplayan yayılmacı çöl artık bizim düşüncelerimize de sızmaktadır. Yarının gerçekliği haline gelmek üzere olan bir çöl dünyası. Sera etkisinin bir belirtisi.

Yani sizin de söylediğiniz gibi aşk mutsuzluğa eşittir. Ama ayrılık da hep korkunç bir şey olur.

Noel'in hemen öncesinde bir gün Port Moresby ıstırabın son basamağından ölüme kaydı. Bir köpek gibi hasta hissettiğimi hatırlarım. Daha da kesin söylemek gerekirse, John Malkovich'in acısıyla tamamen bütünleşmiştim ve Port'tan ayrılmayı kaldıramıyordum. Yoksa John tarafından terk edilmekten korktuğum için miydi? Bu, gerçek hayatla kurguyu çok sık olarak karıştırmamla ilgili mükemmel bir örnektir. Doğal olarak bütün o endişelerin ardından bir özgürleşme hissi gelir. John Malkovich gitti ve mucizevi bir şekilde hem onu hem de Port'u unutmayı başardım. Tam ertesi gün filmin tek kahramanı olan Kit'le son kısmı çekmeye başladık. Bu bölümün



John Malkovich ve Debra Winger *Çölde Çay*'ın (1990) setinde.

tamamını bir trans halinde çektim. Bu, psikolojinin yerini başka bir şeyin aldığı 'bölüm'dür. Masala her gün yeniden başlamak ve onu sonsuza kadar sürdürmeye çalışmak biçimindeki insanlık dışı çabanın yerini yeni ve beklenmedik bir şeylerin aldığı bölüm. Birdenbire filmin macerasıyla sürükleniyormuşsunuz gibi bir arınma hissi vardır ve artık kendi ayakları üstünde devam etmektedir –bir deveninkiler gibi kuvvetsiz ama bıkmadan usanmadan.

Bu aynı zamanda filmin kitaba ihanet etmeye başladığı an.

Evet, benim büyük 'ihanetim', Kit ve Belqassim'in çölde geçirdikleri ilk gecenin çekiminden hemen önce gerçekleşti. Ayın altında kum tepeciklerinin orada durmuş develere ve kamp yerindeki Tuareglere bakıyor ve uğultuları dinliyordum; birdenbire bir yanılgı hissine kapıldım. Bir şekilde filmin son bölümünün klişe ağırlığı altında ezilme riskiyle karşı karşıya olduğunu sezdim. Sonra Tuareglerle tartışırken onların tecavüzün ya da herhangi bir cinsel şiddetin kültürlerinde var olduğunu reddettiklerini öğrendim. Onlarınki anaerkil bir toplum. Bu yüzden belki de kitabın sonu Bowles'a göre bir tür fantezi olabilirdi. Çok ciddiye alınmayabilirdi.

Eğer senaryoyu aniden değiştirmek risk almak anlamına geliyorsa, bu aynı zamanda doğaçlamanın esrimesi anlamına da gelir. Her

ne olursa olsun yapacak başka şey yoktu. Filmde belirgin bir şiddet olmamasının sebebi bu. Bu anlamda film kitaptan farklıdır. Belqassim ile Kit arasındaki uyum çok güzel, küçük bir çocukla bir kadının arasındaki bir şeyleri andırıyor neredeyse. Genç Belqassim'de yakalamaya çalıştığım şey, çamur odasında sevişirlerken onları gözetleyen çocukta gördüğümüz o belli belirsiz 'müstehcen' masumiyetin ta kendisiydi.

Kervanın geldiği an başka bir film seyrediyormuşsunuz gibi bir hisse kapılıyorsunuz.

Anlatı değişiminin önemli bir biçim değişikliğine de işaret ettiğini ancak sonradan fark ettim. Bir kere Nijer'deyken büyük Afrika kalabalığına dalmış bir halde Rossellini ya da Jean Rouch'un 'doğal' belgesel gözüyle bu 'gerçekliği' kaydetmeye başladım –Debra da bu gerçekliğin tam ortasına savrulmuştu. Böylece o Ocak öğleden sonrasında Agadez pazarında gerçekliğin, arzulandığında, ayartıldığında ve provoke edildiğinde birkaç saniye içinde kendisini saf kurguya dönüştürebildiğini keşfettim.

Bazen rüyalara da. Ancak Bowles'un tarif ettiği gibi Kit'in uzun süren kendinden geçişleri, genellikle 'rüya görmek'ten çok 'delilik'le ilişkilendiriliyor.

Romanda Kit acı dolu bir kimlik kaybının kurbanı. Port'un ölümünün hemen ardından ikisinde garip bir füzyon oluşuyor. Kit, Port'un olduğu her şeyi 'metabolize ediyor' ya da emiyor ve onun rüyasını en uç noktaya taşıyor. Egzotik maceralarda kendini kaybetmenin baştan çıkarmasına kapılarak onu taklit ediyor. Port'un kendini risklerle yok etme saplantısını sürdürüyor. Dolayısıyla Port Kit'te yaşamaya devam ediyor, tıpkı beyazperdede Jane Bowles'un Debra'da yaşamaya devam etmesi gibi. Böylelikle sonunda buna dahil olan herkes Bowles'un bakışına doğru akıyormuş gibi görünüyor. Tek kurtuluşlarının o gözler olduğunu anlıyorlar: hiçlik, mutlak gece.

KÜÇÜK BUDA: YERYÜZÜ ŞAHİDİMDİR

Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline, 1993*



Bernardo Bertolucci, Londra'da Clare Peploe'yle (o sırada yeni bir filmin hazırlıkları için Latin Amerika'da bulunuyordu) paylaştığı belediye dairesinde bizi güleryüzle karşıladı. Bir önceki günün öğleden sonrasını yeni filmi Little Buddha'*nın (Küçük Buda) ilk versiyonunu izleyerek geçirmiştik. Şüphesiz bu yeni eseriyle daha önce yaptığı birçok film arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bertolucci bir keresinde, "Hep aynı filmi yapıyorum," demişti; kesinlikle* Devrimden Önce'*den* Çölde Çay'*a kadar olan evrimde birçok ortak öğe ve tema bulunabilir. Hepsi birer dönüşüm hikâyesi anlatır; hepsi Bertolucci'nin psikanaliz deneyiminden yoğun şekilde etkilenmiştir ve hepsi bir şekilde bir erkek çocuğunun anne babasının mitsel rolleriyle yaşadığı çatışmaya yer ve-*

*) *I film di Bernardo Bertolucci* (Roma: Gremese Editore), 1993.

rir. Son zamanlarda Bertolucci, epik filmlerle (1900, Son İmparator *ve şimdi de* Küçük Buda) *daha kişisel hikâyeler* (Ay, Gülünç Bir Adamın Trajedisi, Çölde Çay) *arasındaki çabalarını her iki türün niteliklerinden de kopmayarak değiştirmiştir. Eğer onun 'epikliği'nin oldukça kişisel temaları ayrıntılandırdığını görebilirsek (örneğin 1900'de Olmo ve Alfredo'nun Ödipal mücadeleleri ya da* Son İmparator*'da Çin İmparatorluğu'nun oluşturduğu arkaplan eşliğinde Pu Yi'nin psikanalizi) daha 'mahrem' filmlerinin çoğu zaman göz alıcı dekorlarda (örneğin Ay'da Caracalla harabelerindeki operavari sahnelerde ve* Çölde Çay*'da Afrika çölünün ihtişamı içinde) geçtiğini de görürüz.*

Küçük Buda *Bertolucci'nin en ısrarlı temalarını yeniden uyandırsa da film önceki çalışmalarından büyük bir farklılık taşıdığı hissini veriyor. Eserinin en şaşırtıcı taraflarından biri, kesinlikle düşsel öğeleri izleyicisine meydan okuyan ve onu rahatsız eden bir şekilde tamamen gerçekçi bir hikâye geleneği içinde dokuma yeteneğinde yatmaktadır.* Küçük Buda*'da gerçekçi ve düşsel seviyeler iki farklı usule ayrılır: Seattle'da dokuz yaşındaki Jesse'nin Tibet Budizmini keşfinin karşısında Siddhartha hayatından oldukça biçimselleştirilmiş kesitler. Bertolucci, çalışmasında ilk defa rüyayı filminin öyküsel boyutundan çıkarmaya ve fantastik diyara girmeye cüret etmeyi seçmiştir. Film, çağdaş Seattle'ın hayli kısır sahneleriyle Buda'nın İsa'dan beş yüz yıl önce Nepal'deki hayatının zengin bir şekilde olgun sahneleri arasında son derece rahatsız edici bir tarzda hareket eder. Filmin başarısı filmin son sahnelerinde iki farklı biçimi, bu iki dünyanın bir tür sentezini yaratacak şekilde biraraya getirmesine bağlıdır.*

En basitinden söylemek gerekirse, bu sizin adınıza alışılmışın dışında bir film. Budizme ilginiz nereden geliyor?

Bu, uzun bir zaman önce, 1963 yılında Moravia'nın karısı Elsa Morante bana *The Life of Milarepa*'yı (Milarepa'nın Hayatı) bir kopyasını verdiğinde başladı. *Devrimden Önce*'yi çekiyorduk ve filmde Gina'nın şöyle dediği bir sahne bulunuyordu: "Zamanın var olmadığını biliyorum... Şöyle bir hikâye biliyorum: Bir zamanlar yaşlı bir guru varmış senin gibi (Cesare'a bakar), onun senin gibi genç bir öğrencisi varmış (Fabrizio'ya bakar) ve ikisi şehrin dışındaki kayalık dağlara doğru yürüyorlarmış. Bir zaman sonra yaşlı adam genç ada-

ma, 'Çok susadım. Bana bir bardak su getirir misin?' demiş. Öğrencisi tamam demiş ve vadideki bir çeşmeye doğru uzanan yola koyulmuş. Çeşmenin arkasında büyüleyici bir manzara görmüş ve... Fabrizio sözünü kesmiş: 'Ve bu manzarada gizemli bir kadın görmüş, oldukça sıradışı, senin gibi (Gina'ya bakar) ve bir sürü çocukları olmuş ve yirmi yıl boyunca beraber yaşamışlar. Korkunç bir veba salgını baş gösterene kadar. Herkes ölmüş ve bir tek o kurtulmuş. Bu arada yaşı iyice ilerlemiş. Birden aklına ihtiyar guru gelmiş. Umutsuzca şehir dışına doğru yola çıkmış ve ustasını bıraktığı yere gelmiş. Yaşlı adam hâlâ oradaymış ve şöyle demiş: 'Of bir bardak su getirecektin, nerede kaldın! Öğleden beri seni bekliyorum.' Bu noktada Gina sonuca bağlar: 'Görüyorsun ya, zaman yoktur.'"

İşte bu hikâye *Devrimden Önce*'yi yaptığım sırada okuduğum Milarepa kitabından alınmıştı.

Yani, biz bunu Budizmi ilk duyuşunuzla (bir bardak su ihtiyacı) son filminiz Küçük Buda *(onu içmek) arasındaki gecikmenin bir metaforu olarak anlayabilir miyiz? Bir kronolojiye göre otuz yıllık bir aralık ama Budist kavramlarla kesinlikle gecikme yok.*

Bu çok Zen! İşte bu ilk karşılaşma oldu; sonra yıllar boyunca ya kendiliğinden ya da kasıtlı bir şekilde Budizmle periyodik bir tür yeniden yakınlaşma oldu. Mesela, 1983'te Brentwood'da Budizmi Tibet'e getiren aziz olan (Milarepa ondan sonra gelir) Padmasambhava'yı öğrendim ve Tibet Lamalarıyla tanıştım. Sonra bazı okumalar yaptım; örneğin Borges'in Budizm üzerine yazdığı kitabını ya da, *"Balık okyanusta yaşar, ve Agrigento'daki adam hatırlar, bir zamanlar o balıktı,"* diye devam eden ruh göçü ya da reenkarnasyonla ilgili şiiri gibi...

Balık burcu değilsiniz, değil mi?

Tabii ki balık burcuyum! *(gülümser) Küçük Buda*'daki Jesse de balık burcu! Ardından 1980'li yılların başında Japonya'da olmak ve Japon filmleri izlemek de Budizmle başka bir tanışıklık oldu benim açımdan. (Japonya'yı hep sinemadan görürüm, bilirsiniz. Tamamen Amerikan sinemasına daldığım sıralarda Amerika'ya gittiğimde bana

olan her şey Japonya'ya gittiğimde de oldu.) Japonya'ya üç dört kez gittim ve her şeyi Ozu ya da Mizoguchi ya da Kurosawa ya da Oshima'yla ilgili anılarımdan gördüğümü keşfettim. Bir de Ozu'nun anıt mezarına gidiş hikâyem var. Katsuka Şibata'mn annesi Madame Kawakita bize üzerinde hiçbir şey yazmayan bir mezar aramamızı söyledi. Ama sonunda mezarlığın üzerinde "Hiçbir şey" anlamına gelen bir şeylerin yazdığı ortaya çıktı.

"Form boştur; boşluk formdur." Pekâlâ, neden bu filmi şimdi yapmaya karar verdiniz?

Son İmparator'dan sonra biri bana Buda'nın tarihsel olarak ele alınmasıyla ilgili bir film yapma fikriyle geldi ve ben de *Çölde Çay*'ı yaparken bunu düşünmeye başladım. Ama bu kişi beraber çalışması imkânsız biri haline gelince ben de ona projeyi tek başıma yürüteceğimi söyledim. "Ancak bu senin projenin aynısı olmayacak," dedim ona, "böylelikle sen seninkine devam edebilirsin" (Aslında bana sadece bilinen mitolojik karakterlerin Cecil B. DeMillevari bir biyografisine çok benzeyen beş sayfalık bir tretman vermişti. Yazdıkları Siddharta'nın hayatıyla ilgili Encyclopedia Universalis'te aynen bulabileceğiniz şeylerdi, başka bir şey değil.) Her neyse, fena halde bugünün toplumuyla bir bağlantı kurma ihtiyacı hissediyordum ve yıllar önce ünlü Tibet lamalarının reenkarnasyonları olduklarına inanılan Batılı çocuklarla ilgili okuduğum bir haberi hatırladım. Böylece Seattle'da doğan küçük Jesse Conrad'ın hikâyesini yazdım; burada, büyükbabaların torunlarına anlattığı peri masallarına benzeyen Prens Siddharta'nın hikâyesinden parçalar da anlatabilecektim. Sonunda ona, "Sen Büyük Buda'nla yoluna devam edebilirsin, ben *Küçük Buda*'mı yapacağım," dedim.

Bize bazı insanların bu başlığa tepki gösterdiği söylendi; örneğin Los Angeles'ta bir Budist rahip, "Asya'nın en saygıdeğer tarihi dini figürü, ancak beyaz adamın kolonici yaklaşım zihniyetinde 'Küçük' olarak tarif edilirdi," demiş. Gerçi bu pek de sizin başlığınızdaki anlayışı yansıtmıyor.

Elbette tepkiler oldu! Bazı Budist 'integralist'ler -terimde çelişki- Nepal'de çekim yapmamızı bile engellemeye çalıştılar! Az önce ver-



Küçük Buda'dan (1993) bir sahne.

diğim gizli sebebin dışında başlık bu şekilde kondu, çünkü Batılılar Budizm konusunda çok cahiller. Aslında hepimiz yeni bir felsefi görüşün öğretilebileceği çocuklar gibiyiz. Buna benzer şekilde çocuklar için yapılan kimyasal maddelerle ilgili bir kitaba Küçük Kimyager ya da ahşap işleriyle ilgili bir kitaba Küçük Marangoz ismi konabilir; ben de çok geniş anlamda bunun Budizm üzerine hazırlanmış bir tür el kitabı olacağını düşündüm. Bu yüzden Dalai Lama'yı görmeye gittim, çünkü bu konuda oldukça endişeliydik ve ona bununla ilgili sorular sordum; o da bana, "Neden *Küçük Buda* ismini verdin?" diye sordu. Ben de Budizmle ilgili bir şey bilmeyen küçük çocuklar için olduğunu söyledim. "Bu çok iyi," dedi. O da sonradan çok meşhur olacak şu sözleri söyledi: "Hepimizin içinde küçük bir Buda vardır." Hepimizin içindeki Buda doğasından söz ediyordu. O, olağanüstü bir adam. Onun gözlerine baktığımda 'şefkat' sözcüğünün ne anlama geldiğini kesinlikle anladığımı düşünüyorum, başka bir deyişle 'empati' ve 'iyiliğin anlaşılması'nın ne demek olduğunu anlıyorum. Ne yazık ki insan doğası üzerine meditasyon yapmaya dört saat adayan bir dünyada devlet başkanlığı yapıyor!

Size bir şey söylemem gerek. Dört gün önce Brando'dan bir telefon geldi. Filmi bitirdiğimi biliyordu ve bana, "Bunu sana daha önce söylemedim ama birkaç yıldır Budist meditasyonu yapıyorum, en

az üç kere kendimden geçtiğim gerçekten özel bir şeyler hissettim," dedi. Bana da böyle bir şey olup olmadığını sordu, ben de şu anda filmin Avrupa'da gösterime girecek olmasından çok heyecan duyduğumu söyledim. "Filmin başarılı olup olmayacağı senin için gerçekten önemli mi?" "Önemli mi?!" Anlamadığından ona bunun özellikle çocukları hedef alan ilk filmim olduğunu anlattım ve hâlâ biraz egom kaldığını düşünürsek -o bu sırada bahsettiğinin bu olmadığını söylüyordu- çocukların hiçbir şey bilmedikleri bu evrene girip giremeyecekleri konusunda yeteri kadar endişeliydim. Marlon bunu anladı, anladığını göstermek için filmimdeki Lama Norbu'nun (ki o henüz izlememişti) son sözlerini söyledi: "Çocuklar mı? Hepimiz çocuğuz..." Nefesim kesildi. Garip, değil mi?

Peki ama, çocuklar gerçekten de bu filmi anlayacaklar mı?

Ben bunu hâlâ her yerden gelen ilk haberlere dayanarak kestirmeye çalışıyorum. Brüksel'den bir kadın bana altı ay önce büyükbabalarını kaybeden üç çocukla beraber filmi izlemeye gittiklerini yazdı. Gösterimden sonra o gece evde, yedi ya da sekiz yaşlarında en küçük olanı yatmadan önce, "Biliyor musun, anne, eğer ölüm buysa o zaman ölümden korktuğumu sanmıyorum," demiş. Elbette onun yaşında Budizmin bütün gizlerini öğrenmek zor ama bu çocuk duygusal anlamda benim düşünebileceğimden çok daha iyi davranmış. Bence o reenkarne olmuş Lamalardan biri olmalı.

Dediğiniz gibi, çocuklar duygular aracılığıyla çok daha derin sorular yöneltebiliyorlar.

Kehanetten hemen önce filmin son halinde kullanılmayan bir sahne çekmiştim; Jesse'nin babası kısmen doğaçlama olarak 'felsefi bir tartışma'ya şahit oluyordu. Chris Isaak bir rahibe, "Ama kazanan kim?" diye soruyordu. Setteki Budist danışmanımız haline gelen genç bir Lama, Dzongsar Khyentse Rinpoche, "Siz bir Hıristiyan olmalısınız bayım," dedi (çünkü kazanan ve kaybeden, İyi ve Kötü, hayat ve ölüm, vb. dualitesi tam da Hıriatiyanlığa özgüdür), "Tanrı'nın sizi yarattığını ve Tanrı sizi yarattığı için var olduğunuzu düşünün. Şimdi bir de tersinden bakmayı deneyin. Tanrı'yı siz icat ettiniz ve Tanrı siz onu

icat ettiğiniz için var." Kısa keselim, Chris sonunda kızmış bir halde, "Bu da ne böyle? Siz tutkulardan vazgeçmiş gibi davranıyorsunuz," diye çıkıştı. Genç Lama da, "Hayır, hayır, hayır, Budizmi yanlış anladınız. Egonuzdan vazgeçtiğiniz sürece istediğiniz bütün tutkuları saklayabilirsiniz, en güçlü, en bitmez tükenmez olanlarını," diye karşılık verdi. Açıkçası bütün bu 'dersleri' filmden çıkardım, bir Budizm sınıfı gibi açıklayıcı bir film olmasını istemedim gerçi, ama 'kendi özel Rinpoche'mizin gerçeğin, senaryonun değil, kurgunun değil, sinemanın değil, gerçek olanın tadına sahip olduğunu düşünüyorum.

Budizmin bir etiği var mı? Bize nasıl yaşanacağını öğretiyor mu?

Burası bir derslik değil! Ben burada sadece basitçe anlatabilirim. Hepsi de tanrıcı olan geçmişin dinlerinde tanrılar vardır ve tanrılar bizi yarattığı için bizler var oluruz. Eğer korkunç bir deprem olursa bu tanrıların gazabının bir işaretidir. Eğer hasat bereketliyse bu tanrıların işidir. Buda, Hinduizmin 20 milyon yıllık tanrılarını saf dışı bırakmaya geldi ve bu bir devrimdi! Tibet Budizminde tanrıların insanların üstüne saldıkları bu gerilimin yerini zihin ve zihnin inanılmaz gücü almaktadır. 'Deli bilgelik'ten bahsetmelerinin sebebi budur. Trungpa Rinpoche adında Amerika'da ölen bir Lama vardır. O size gerçekten dünya kültüründe, mesela Seylan'daki Theravada geleneğinden oldukça farklı olan Tibet Budizminin şu andaki görüntüsünü sunar. Amerika'da Tibet Budizminde gizlenen paradoksun inanılmaz hazzını bütünüyle ifade edebilmiştir. Mantık ve diyalektiğin karmaşıklığından alınan bu tür bir zevk, bin yıldan fazla bir süredir Dünyanın Çatısı'nın on beş bin fit yukarısında geliştirilmekte olan bir şeydir ve 'deli bilgelik' garip bir şekilde başka insanlarla çok az iletişimi olan bu büyülü yerde yeşermiştir. Bir Bodhisattva için -başka bir deyişle, Aydınlanmaya erişmiş kişi için- bilge olduğunda deli, deli olduğunda bilgedir, derler... Elbette Tibet ustaları hiçbir şeyin var olmadığına inanırlar: "Gözler yok, ağız yok, ölüm yok, korku yok..." Hatırladınız mı? Bunlar filmde 'Heart Sutra'nın sözleri; 'öldükten' hemen sonra Lama Norbu'nun hayaletinin ilahileştirdiği sözler. Belki bunlar çocuklar için anlaşılması biraz fazla güçtür ama yine de gerçek bir şiir başyapıtıdır! Aynı zamanda şöyle de derler: "Aynı anda hem aşk hem de nefret tarafından vurulduğunuzu hayal edin." Bu deli bilgeliktir.

Budizmle ilgili çoğu zaman bir yanlış anlama söz konusudur: Dünyayı öylesine inkâr eder ki, etik görüşlere hiç yer bırakmaz. Ama The Tibetan Book of Life and Death*'in yazarı Sogyal Rinpoche -sanırım* Küçük Buda*'da da bir rolü var- şöyle yazar: "Ölümden sonra hayatın olduğunu fark etmenin anlamı nedir? Bir anlamda sizi daha sorumlu yapacak, düşüncelerinizin, sözlerinizin ve eylemlerinizin bu hayatta ve gelecekte sonuçları olduğunu fark etmenizi sağlayacaktır. Buda'nın dediği gibi, şu anda olduğumuz şey geçmişte olduğumuz şeydir. Padmasambhava'nın da açıkladığı üzere, geçmişinizi bilmek istiyorsanız şimdiki haliniz ve vaziyetinize bakın. Geleceğinizi bilmek istiyorsanız şimdiki eylemlerinize bakın. Yani eylemlerden sorumlu olmak bence işin en önemli parçası.*

Sogyal, Karma'dan bahsediyor.

Karma ile sorumluluğun tam da aynı şey olduğunu düşünürsek. Ama Karma'nın reenkarnasyon kavramına da bağlı olduğunu dikkate alalım. Reenkarnasyon, filminizde nasıl bir anlam ifade ediyor?

Elbette reenkarnasyon filmin konusu ve teması olduğundan kendime bunu sormaya ve bu konuda ne düşündüğümü merak etmeye başladım. Çünkü bilirsiniz, kendinizi çalışmanızın dışında tutmak imkânsızdır. Aklıma gelmişken şunu da ekleyeyim, bence 'reenkarnasyon'un çok genel bir biçimini toplumumuzda büyükanne ve büyükbabalarla torunlar arasında görebiliriz: Bugün İtalya'da hâlâ, ama sadece İtalya'da da değil, torunlara genellikle büyükanne ve büyükbabalarının ismi verilir. Mesela benim dedemin adı da Bernardo Bertolucci'ydi, bu yüzden benim yaklaşımım gayet basit biçimde şöyle: Çok geniş bir anlamda reenkarnasyona inanıyorum. Şu anda olduğumuz ve yaptığımız her şeyin ölümden sonra kaybolduğu fikrini kabul edemem. Sahip olduğumuz düşünceler, yaptığımız işler kesinlikle kaybolmaz. Reenkarnasyona gösterilen Batılı tepki, Hindu ve Budistlerin ölüm ve hayatla ilişkilerinden çok farklıdır. Doğu'da reenkarnasyon 'Samsara'nın bir tür kaçınılmaz mahkûmiyetidir; sadece biri aydınlanmaya erdiğinde kesilecek olan sonsuz ölümler ve hayatlar zinciridir. Her neyse, çeşitli Budist yönelimlerinde farklı çözümler vardır. Seylan'daki Theravada öğretisinde -ve Güneydoğu Asya'nın Hinayana geleneğinin diğer temsilcileri için- hayatın amacı Aydınlanmaya ve Nirvana'ya ermektir, hepsi bu.

Tibet Budizmi, Mahayana geleneğine ve özellikle Vajra'ya daha yakındır; Vajra, Padmasambhava ve Tibet'te Budizmden önce var olan, çok eski yerli şaman dini (daha önceden var olan bu dinin Budizm üzerinde hâlâ büyük etkisi vardır) arasında bir füzyon olan Tibet öğretisidir. Şu halde Tibet Budizminin dehası 'bodisattva' adı verilen bu karakterle bağlıdır; bunlar yeniden dünyaya gelmek ve aynı iç huzur durumuna erişmelerinde başkalarına yardım etmek üzere birkaç kere daha dünyaya gelmek için Nirvana'ya erme şanslarını feda eden Aydınlanmış'lardır. Kişisel olarak benim Tibetlilerin hayattan aldıkları inanılmaz zevk içinde Samsara'nın lanetinin ve sevdiklerimizden ayrı kalmanın acısının üstesinden gelecek şekilde bir yol bulduklarına, ama sonra da bir kez üstesinden geldiklerinde geri gelmekten hiç gocunmadıklarına inanmamın sebebi budur! Bu anlamda Nirvana her şeyden çok daha sembolik bir şeydir, sadece çok uzaktaki bir hedeftir.

İlgimizi çeken bir şey oldu: Budizmden bahsederken, "Herkes kendi senaryosunun yazarıdır," dediniz. Film yaparak geçen bir hayatı, bir dizi reenkarnasyon olarak düşünmek mümkün mü?

Filmde Chris Isaac'in Bridget Fonda'ya söylediği şekilde, Tibetliler gibi reenkarnasyona, belli bir ismi olan birinin başka bir telefon numarası olan, her şeyi farklı olan başka bir insana dönüştüğüne inanamam. Bu biraz fazla, en azından benim için! Diğer yandan, sadece büyükanne ve büyükbabaların torunlarında reenkarne olduklarına değil, kitapların, resimlerin ve her türden sanat eserinin kuşaktan kuşağa aktarılan reenkarnasyon biçimleri olduğuna inanıyorum, ama yaşadığımız sürece reenkarne olduğumuzu kesinlikle düşünüyorum: Geçirdiğimiz her değişimde bir biçimde reenkarne oluruz.

Küçük Buda *reenkarnasyonla ilgili çok güçlü şeyler koyuyor ortaya. Bir çocuğun bu filmi izleyebileceği ve bir Western filmini izledikten sonra eve gidip arkadaşlarına ateş eder gibi yapmak yerine, "Hey, ben bir reenkarnasyonum," diyebileceği hissine kapılıyoruz.*

Bu yüzden Jesse evine gider ve "Anne, sen ölünce geri gelecek misin?" der. Çocuklarla ölüm arasındaki bu hayret verici ilişkiyi seviyorum.

Reenkarnasyonun filminizdeki asıl yeri nedir?

Siz ne derdiniz buna?

Film kesinlikle çok güçlü şeyler sunuyor gibi görünüyor. Mesela, Jesse'yi ele alalım. Bir yandan doğrudan Lama Dorje'dan alınan bazı karakteristikleri var. Dorje'nin ahşap kâsesini tanıyor. Aynen Dorje'nin, kulağını Norbu'nun masasındaki resme dokundurduğu şekilde onun da kulağını okşadığını görüyoruz. Böylelikle onun Dorje'nin doğrudan reenkarnasyonu olduğu hissi uyanıyor.

Evet, bu bilerek yapılan bir şey.

Ama bundan fazlası var. Dorje hakkında çok şey bilmiyoruz, dolayısıyla onu gerçekten Jesse'nin davranışları için bir şablon olarak kullanamıyoruz. Ama filmde yavaş yavaş ve giderek artan bir şekilde model halini alan -neredeyse Jesse'nin ikizi gibi- başka bir model de var; bu Siddhartha'nın kendisi. Jesse'yi ilk olarak okul bahçesinde arkadaşlarıyla top oynarken görüyoruz. Ve ergenlik çağındaki Siddhartha'yı ilk olarak Kabadi oynarken görüyoruz. Sonra küvette, "Hoşçakal anne," dediği ve sembolik vaftiz gibi suyun içine yattığı sahne geliyor, tıpkı Siddhartha'nın nehirde yaptığı gibi. İkisi de ailelerinin sınırlamalarından kurtulup aydınlanmaya varmak üzere dış dünyaya çıkmak durumundalar. Dolayısıyla ikisi de hayatlarının belirli bir noktasında sembolik olarak annelerini kaybediyorlar. Siddhartha nasıl sarayı terk etmeye hazır olduğunda herkesi uyurken buluyorsa, uçakta herkes uyurken Jesse, Siddhartha'yı çağrıştırdığı gözden kaçmayan bir hareketle onları uyandırmaya çalışıyor.

Evet, bu açık bir gönderme.

Dahası var. Dağlar var: Jesse için Rainier ve Siddhartha için de Himalayalar. Siddhartha halvete girmek üzere ormana geldiğinde kıyafetlerini dilenciye veriyor. Jesse Nepal'e geldiğinde Oakland A şapkasını Raju'ya veriyor. Siddhartha da Jesse de suyun üstünde yüzen kâselerle o sihir işini yapıyorlar. Siddhartha pilav kâsesini nehrin yukarısına doğru yüzdürüyor ve Jesse de Norbu'nun külleriyle kâseyi Puget Sound'un azgın sularında yüzdürüyor. Siddhartha töreninden kaçıp şehre geldiğinde insanların çanak

çömlek yaptığı bir meydana giriyor. Jesse de Katmandu'ya geldikten kısa bir süre sonra ağabeyi ve Raju'yu kovalarken yine aynı meydana geliyor.

'Çanak çömlek' meydanını fark etmenize çok sevindim! Bence o sahnenin tekrarını görmeniz güzel. Orası 2500 küsur yılın ardından tamamen aynı kalmış. Çanak çömleklerin 'dairesel' hareketi Budizmle ilgilenmeye başlar başlamaz elbette çok önem kazanıyor.

Böylelikle Maitreya -tarihte bir sonraki Buda figürü- en sonunda Batı'da yeniden dünyaya geleceğinden, Jesse'nin Lama Dorje'nin reenkarnasyonundan daha fazla bir şey olup olmadığı sorusu akla geliyor. Başka bir deyişle, o bizzat Siddhartha'nın reenkarnasyonu, değil mi?

Cevap filmde! Bir sonraki Buda'nın Batı'da doğacağını kim söyledi?

Bize Hint geleneğinde böyle dendiği söylendi. Peki, Keanu Reeves seçimiyle ilgili neler söylersiniz? O sadece Doğulu bir karakteri oynayan Batılı olmakla kalmıyor; filmdeki görünüşü ve makyajı da neredeyse çift cinsiyetli gibi duruyor.

Oyuncu yönetmeni ilk başta muhtemel bir Hintli Siddhartha arayışına girdi. Ben kimseyi bulamadım ama birini bulmuş olsaydım bile Keanu Reeves zaten aklımdaydı... Garip ama benim açımdan önemli olan yüzündeki, bakışındaki, gözlerindeki masumiyet. *My Own Private Idaho*'daki gibi gey fahişe olduğu küçük rollerde bile, onun masumeti beni hep etkilemiştir. Kökeni de yarı Kanadalı yarı Çinli-Hawaili- farklı görünmesini sağlıyor. Yani, kanında ve özelliklerinde başka bir ırkın hissi var, işte bu tam benim aradığım şeydi.

Nepallilerin ona karşı tepkileri nasıl oldu?

Aşırı derecede yakışıklı olduğunu söylediler, gerçi muhtemelen biraz fazla zayıf olduğunu da düşünüyorlardı. Bilirsiniz, Doğu'da zenginlerin şişman olması gerekir. Sokakta şişman biri yürüdüğünde herkes eğilir ve saygı gösterir. Zayıf olmak, fakirlik anlamına gelir: Bu da Batı'da olanın tam zıddıdır. Batı'da zenginler zayıftır ve şişmanlar abur-cubur bağımlısı daha düşük orta sınıftandır.

Sette çok kilo verdiğini duydum.

Halvet bölümünü çekmeden önce olabildiğince zayıflamak için iki hafta boyunca sadece su ve portakal suyu içti.

Yani, gerçekten de rolüne büründü.

Ah evet. Yaptığı şeyi kesinlikle ciddiye alıyordu. Yaratmak istediğim şey, çekici prensin çok yakışıklı ve kahramanvari bir tavrının olduğu peri masalları geleneğini andırıyordu. Bu yüzden onunla biraz konuştum ve böyle bir çaba içine girmesini istedim ondan. Filmde nefes kesici biçimde güzel. Siddhartha'nın biseksüel görünümüyle ilgili söylediğiniz şey de çok ilginç.

Bridget Fonda'nın küvette Jesse'yi yıkadığı sahneyi ele alırsak (ki bu da Paris'te Son Tango*'da Brando'yla Maria Schneider'in bunun tam tersini yaptığı sahneyi hatırlatıyor), keza Siddhartha'nın çift cinsiyetli görünümünü düşünürsek ve Gita'nın -bir kız- Lama Dorje'nin -bir erkek- reenkarnasyonu olduğunu göz önüne alırsak, bu filmin anlamlarından birinin Budizmin bizim Batı'da alıştığımız şekildeki cinsiyetten çok daha geniş bir anlayış taşıdığı ortaya çıkıyor.*

Siddhartha ormana çekilip uzun saçlarını kestiğinde Keanu eski filmlerindeki gibi bir 'görünüm'e kavuşuyor. Bu sadece, o son derece şefkatli olduğu için böyle oluyor.

Bu şefkatin rahiplerin oynaması gereken anaerkil rolle bir ilgisi var mı –biraz Son İmparator*'daki harem ağaları gibi?*

Evet, filmlerimde genellikle tuhaf bir feminen taraf vardır. Aslında Siddhartha saçını kesiyor, gidip beyaz atına ve en yakın arkadaşı Channa'ya veda ediyor. Birisi birbirlerine âşık oldukları için Channa'nın ağladığını bile söyledi!

Peki, bu cinsiyet karışıklığı Budizmle ilişkili mi?

Aslında Lama Norbu çocuklara Buda'nın binlerce eski hayatından bahsettiğinde size daha önce sözünü ettiğim, reenkarnasyonla ilgili Borges şiirinin hemen hemen tamamını okuyor. Agrigento'daki adama sadece bir kız olduğunu değil, ağaç, yunus ve maymun olduğunu hatırladığını söylüyor; yani, bu erkek ya da dişi olmaktan öte bir şey. Budistler herkesin ve her şeyin bir zihni olduğuna inanırlar. Ağaçların zihni, hayvanların zihni vardır, çünkü kırık çay fincanı sahnesinde gördüğünüz zihinler sadece kap değiştirir.

Jesse'nin babasının şüpheciliğinin tam tersi.

Dean Conrad kendi gemisinde sadece kinik bir malzeme mühendisi.

Filmdeki bütün camlar harika; Conrad'lar evleri dünyaya açıkmış gibi davranıyorlar, ama yine de gerçekte yaptıkları birbirlerinin arasına görünmez engeller koymak.

Bir mühendisten her türden duvar yapabilmesi beklenir. Elbette anne -Bridget Fonda- daha açık. İstediğim, yaklaşımını tamamen değiştirmek ve çocuğun Bhutan'a gitmesi gerektiği görüşünü savunmak zorunda olan Chris Isaak karakterinin hareketini resmetmekti. Bu yüzden film aynı zamanda babanın yolculuğuyla da ilgili ve sonunda Lama'nın son meditasyonunu büyülenmişçesine izleyen o oluyor. Son dönem Amerikan filmlerindeki kahramanların çoğu o kadar sert modeller ki eğer bu adam Amerika'ya antipatik görünürse bu beni neredeyse hiç şaşırtmaz.

Küçük Buda *aslında,* Indiana Jones *ve* Lanetli Tapınak *gibi diğer dinlere karşı güvensizliği beslemekten başka bir şey yapmayan filmlere kesinlikle panzehir oluşturuyor.*

Bu, başka boyutlara, başka ırklara, başka kültürlere karşı gösterilen her zamanki münasebetsiz Hollywood yaklaşımıdır... Beni daha çok endişelendirense Amerikan ailesine benim kendi yaklaşımımdır, çünkü Conrad'lar, her otuz saniyede bir Yahudilerle ilgili bir espirinin patlatıldığı ve herkesin her zaman hip ve komik olduğu, duvar-



Küçük Buda (1993).

larda bir sürü duvar kâğıdı gördüğümüz Amerikan filmlerindeki Amerikalı ailelere kesinlikle benzemiyorlar.

Ama Amerikan ailesiyle ilgili bir gerçeği belirttiniz, ki bu gerçek, bir Tibet rahibinin eve girdiğinde, "Çok boş," demesinden de derhal anlaşılıyor. Yaptığınız en iyi şey, Amerikan ailesinin merkezindeki değerler eksikliğiyle ilgili konuşmak. Sonra da bu boşluğa, tutunması kesinlikle imkânsız olan bir şeyler yerleştirmek.

Bir Budist için temel bir kavram olan 'boşluk', Batılı gözlerden bakıldığında o aile için bir tür mahkûmiyet olarak yorumlanabilir. Bu ailede sanki üç yalnızlığı biraraya koymuşsunuz gibi. Bu kasvetli evin içindeki üç kişiyi, aynı yere konmuş ama ilişki kurmaları toplumsal gerilim türünde bir gerilimden ötürü imkânsızlaşmış üç kişi olarak görüyorum. Antonioni ve Bergman'ı düşündüm. Ama her şey hâlâ duvar kâğıdıyla ilgili! Bilirsiniz, bu Amerikan filmleri sağlam bir sahnede yapılmaz ve çiçekler gibi renklendirildiğinden her zaman sahte bir atmosfer havası verir.

Yani Küçük Buda *Amerikan ailesiyle ilgili başka bir Hollywood filmi değil!*

Diğer yandan haberler, gerçek, kurgu, her şey tarafından kışkırtılan izleyicilerle karşı karşıyayız. Kalabalığın üstünde olmak istemiyorum, çünkü bu yanlış. Ben insanların içinde olmak istiyorum.

Sonunda Jesse, Gita ve Raju'nun 'Lama Thunderball'un üçlü reenkarnasyonu olarak ortaya çıkmalarının ardından filmin büyülü gerçekçiliğine ulaşan başka bir basamak geliyor.

Taç giydirme sahnesinde vahşi bir 'barbarlık' anlayışı var -kelimeyi Pasolini'nin benimsediği anlamda kullanıyorum-, rahipler son derece vahşi ve çocuğun, "Gözler yok, dudaklar yok, lama yok, Jesse yok, ölüm yok, korku yok," dediği seremoni insanda arkaik, güçlü, somut bir temsil hissi uyandırıyor. Bu, bir ateşleme anıdır; ölüm ve ölmekle ilgili söylenen şeyler arasındaki ilişki. Norbu'nun bir an süren geri dönüşü Budizmle ilgili bir şeyleri açıklamaktan ziyade duyguyla öğrendiğimiz anlardan biridir. Filmin son kısmıysa, ender olan bir şeyi, çocukların ölümü kabulleniş biçimini görebildiğiniz bir tür katarsis anı.

Açıklamadan çok duyguya yapılan bu başvuru Budizm ve Batı psikolojisi arasındaki bir şeyleri ortaya koyuyor.

Budistlerin her şeyin Karma'ya dayandığını söylediklerinde Freud'a en yakın bulduğum nokta kaderinizin yazarı ve senaristi olduğunuzdur. Freud sonraki hayattan söz etmez ama bize olup bitenlerden sorumlu olduğumuzu söyler. Ki bu tam da Karma düşüncesidir. Buda çıkar, "Tanrıların işi bitti artık! Aslolan insan doğasıdır," der. Ama insanlar kaderlerini tanrılara ithaf etmeye alışmışlardır. İslam kültüründe her şey Kitap'ta yazılıdır. Antik Yunan'da yazgı vardı ve Katolikler hâlâ Tanrı'nın ellerinde olduklarını söylerler. Yani, Batılı filozofların 2400 yıl sonra yeniden 'ortaya çıkaracakları' şeyi, Buda doğuda 2500 yıl önce bulmuş. Mahayana geleneği zihnin gücüne daha fazla ağırlık verir –zihninizle hayal edip yıkabilir, hayal edip yaratabilirsiniz. Hinayana geleneği aşkın gücüne daha fazla ağırlık verir. Bu yüzden, beyin egzersizine çok daha fazla odaklanmış olan bir Tibetli size çoğunlukla bu inanılmaz zihin gücünden ve sonra da 'düzeltmek' için şefkatten söz eder.

Oyuncu Ryocheng'i -Lama Norbu rolündeki- Pu Yi'nin arkasında otururak psikanalist rolünü oynadığı özgün Son İmparator *bağlamında kullandınız. Dolayısıyla bu film Budist bir tür 'yeniden eğitici' olarak psikanalizle başka bir bağlantı kuruyor gibi görünüyor. Bununla ilgili neler söylersiniz?*

Bu özellikle şu düşüncede yatıyor: Freud'a göre karşıdan karşıya geçerken bize araba çarptığı için kaderi değil, kendimizi ya da bilinçaltımızı suçlamalıyız.

Peki ama egodan kurtulmayı söyleyen Budist düşünce ne olacak?

Freud egodan kurtulmaktan söz etmiyor. O sadece bir ego ve bir süperego -yaptığımız her şeyde bizi sürekli olarak yargılayan ve sonra da davranışımızın cezasını veren, içerideki nöbetçi ya da içerideki üstün yargıç gibi bir şey- olduğu gerçeğinden söz ediyor.

Siz nasıl bir bağlantı görüyorsunuz?

Bence bir bağlantı var. En şaşırtıcı olan, tanrıları ve ilahları saf dışı bırakmanın Buda'nın yaptığı ilk şey olmasıdır. Ve yaptığı şey tam olarak Freudvari bir şey, çünkü insanı merkezi bir konuma yerleştiriyor. Böylelikle selin sebepleri incelendiğinde büyük ihtimalle insanın çok fazla orman katlettiği ya da bunun gibi şeyler ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, her ne kadar bize biraz tekdüze gelse de Budizmde çok temel olan bu sebep sonuç ilişkisi söz konusu. Basitçe "Sebep sonuç mu? Yersen sıçarsın," derler. Evrende hiçbir hareket sebepsiz var olmaz. Bu yüzden her sonucun sebebini hayatlarımızda ve kendimizde bulabiliriz. Ama belki de filmimde neden Mara'nın ego olduğunu anlatmam gerekir. Geçen yıl Sabaudia'da Rudy Wurlitzer'le beraber çalışırken Dzongsar Khyentse Rinpoche bize iki haftalığına kalmaya geldi. Bir gün filmde Mara'nın nasıl karakterize edilmesi gerektiğini tartışıyorduk. Rinpoche tam o anda Himalayalar'da yaşayan bir adam için oldukça sıradışı bir şey söyledi: "Ona Şer, Şeytan, Karanlıklar Lordu, vs. diyebilirsiniz, ama Siddhartha'nın en büyük düşmanı egodur," dedi. Bu da Freud ile Budizm arasındaki başka bir bağlantıya işaret eder. Mara sahnesinde Buda kazanmış gibi görünür ve düşmanı ortaya çıkıp şunu sorar: "Benim tanrım olacak mısın?" O da Borges'ten aldığım şu ünlü dizeyi söyler: "Mimar, evini tekrar inşa etmeyeceksin." Ki bu, yeniden doğmayacağım, demektir. Bedenim yeniden yapılmayacak. Bu noktada en ünlü Budist ikonografisinde görebileceğimiz şekilde elleriyle toprağa dokunur: Yeryüzü şahididir (Buda'nın en ünlü sözü). Bu sahnenin ahlâkı, "Kimi yendi? Kendi egosunu yendi"dir.

Freud'un Son İmparator*'da ve diğer filmlerinizde son derece yaygın olan tekrarlama zorlanımı* fikri hakkında neler söyleyeceksiniz?*

Samsara. Hayat ve ölüm döngüsü. Ama Tibetliler aydınlanmaya erdikten sonra bile geri dönmenin yollarını buluyorlar.

Ki bu da Nirvana'nın belki de hayattan daha az ilgi çekici olduğu önerisinde bulunuyor. Ütopyalar, her zaman bütün riskleri ve kusurlarıyla sıradan hayattan daha az ilgi çekmiştir. Hatta Siddhartha'nın hapsedildiği saray bir tür ütopyadır ama sıkıcıdır.

Bu da neden sarayında kalmayı kabul ettiği sorusunu gündeme getirir. "Neden hiç dışarı çıkmak istemedim?" diye düşünür belli bir noktada. Siddhartha şöyle der: "Baba neden yaşlılığın ve ölümün varlığını benden sakladın?" Babası, "Eğer gitmene izin vermediysem bunu seni sevdiğim için yaptım," der. Siddhartha şöyle cevap verir: "Evet ama senin sevgin benim için hapis oldu. Dışarıda o kadar insanın sefalet çektiğini bilerek sarayda nasıl yaşayabilirim?" Ve baba, "Sen hiçbir zaman dışarıya çıkmak istemedin, Siddhartha," der. Dolayısıyla, burada uyanmadan önce Siddhartha'nın suç ortağı olan Budist kitaplarda hiç belirtilmeyen bir şey vardır. Çünkü aydınlanması için dışarıya çıktığında uyanır. Yani, "Sefalet mi? Sefalet nedir?" diyen, ya da, "Yaşlı mı? Yaşlıdan kastın ne?" diyen Dostoyevskivari o aptaldan çok da farklı değildir. Altı yaşında hapsedilen biri gibi, ki bu da oldukça şaşırtıcı.

Ama bu bir anlamda da hayatı keşfederken herkesin yaşadığı hikâyedir. Hikâyeyi güçlü kılan da bu değil mi? Ne de olsa yetişkinliğimize adım atmadan önce hepimiz 'gençlik'le suç ortaklığı yaptık. Hesse'nin Siddhartha'sını *okudunuz mu? Hesse babayı terk etme ihtiyacını kesinlikle çok fazla vurguluyor.*

Evet, babayla ilgili olan bölüm çok güzel. Pu Yi de sarayı terk ediyor. Bunun için bu filmde bomba potansiyeli var. İnsanları uyandırmak için. İnsanların tamamen içine girebilecekleri ve sonunda ken-

*) Tekrarlama zorlanımı (İng. *repetition compulsion*): Psikanalizde, bastırılan geçmiş duygusal yaşantıları (travmaları) yeniden ve tekrar tekrar yaşamaya yönelik bilinçsiz zorlanma. (ç.n.)

dilerini harika hissedecekleri tinsel bir deneyim, tamamen yeni bir şeyler olma fırsatı veriyor.

Bu filmdeki tinsellikle siz aydınlandınız mı? Filmin Seattle sekansında büyük bir çekiç görüyoruz ama komünizmdeki orak yok. Ve insanları uyandırmak için bir 'bomba' yapmaktan söz ediyorsunuz. Yirmi yıl önce Marksizmle ve diyalektik materyalizmle ilgileniyordunuz. Ama burada solun ütopyası olan Çin, Tibet'e baskı uyguluyor. Dolayısıyla 'tinselliğiniz' siyasal bir tersine dönüşten geçiyor. Eğer mücadeleyi bırakmadıysanız değişen acaba mücadelenin doğası mı?

Bu, Dalai Lama'nın sembolize ettiği şey. Biliyorsunuz Doğu-Tibet'te Kampas adı verilen kabilenin yaşadığı bir bölge var. 1959'daki Çin işgalinden sonra Kampas bir gerilla hareketi başlattı. Sonra Mustang'a, CIA tarafından desteklenen eğitim kamplarına taşındılar. 87 ya da 88'de Dalai Lama, "Bundan sonra askeri saldırı yok, kan yok. Bitti," dedi. Hatta içlerinden birçoğu kendini öldürdü, çünkü yaşama motivasyonlarını kaybetmişlerdi. Bu yüzden Dalai Lama açıkça pratik ya da siyasal çözümlere başka bir yoldan, şiddete dayalı bir direniş olmadan ulaşmanın mümkün olduğu kanısında. Çin'den artık Tibetlilere siyasal özerklik verilmesini değil, kültürlerine saygı duymasını istiyor. Çinliler de, sanki o yokmuş gibi davranarak (reel politik sebeplerden dolayı onun varlığını kabul etmeyeceklerdir; yani Freudyen kavramlarla söylersek, basitçe Tibetliler'i 'bastırıyorlar') asla cevap vermiyorlar. Ying Ruacheng'in (Çinli bir oyuncu) Lama Norbu'yu oynayıp oynayamayacağı sorunuyla karşı karşıya kaldığımızda Dalai Lama'nın bu yüzden, "Bildiğin gibi yap, bildiğin gibi yap, Ying Ruochang'i kullan," dediğini düşünüyorum. Bu yüzden Tibetli bir rol için Çinli bir oyuncuyu kullandık... Ki Ying muhteşem bir insan olduğu için de mükemmel bir seçim oldu. Sadece Çinlilerin sonradan onun kalbini söküp almamalarını umut ediyorum!

Son İmparator'*da Pu Yi'nin 'yeniden eğiticisi' rolünü oynadığını da belirttiğimiz Ying Ruocheng'den bahsetmişken, orada eski filmlerinize birçok referans yapılıyormuş gibi görünüyor. Örneğin, rahipler manastırın avlusunda çocukların etrafını sardığında, aklınızda* Konformist'*in sonundaki balo salonu sahnesi var mıydı?*

Siz benim bile filmlerimi yaparken asla görmediğim bu tür şeyler görme konusunda inanılmaz iyisiniz! Benim için o sadece, ne yazık ki bir şekilde değiştirilebilir insanlarla sarılmış olma takıntısı. Belki de bir şeylere duyulan bildik arzu ve köşeye sıkışmadan duyulan bildik korkudur, ne dersiniz?

Sonra nehirdeki bedenler de bana Azrail'*deki ve* Devrimden Önce'*deki boğulma sahnelerini hatırlattı. Evvelki çalışmalarınıza yapılan bu referanslardan hissettiğim şeyin... ki siz buna Freudyen kavramları kullanarak takıntı dediniz, Budist bir anlamı da olabilir mi acaba?*

Nehrin farklı bedenler için bir kap görevi görmesi gerekiyor. Evet, bu eski bir hikâye –İtalya'da dediğimiz gibi, rahibeler aynı çorbayı size farklı kâselerle verir! Kâselerde tabii ki kül vardır ama Siddhartha'nın kâseyi nehre bırakması yeni bir hayatın başlangıcıdır. Çelişkinin ve sürekliliğin odağı.

Çok genel anlamda söylenirse, "Mandala" gibi...

Mandala benim filmim. Benim filmim kumluk bir Mandala. Bir işaret veririm ve hepsi bu... puff!

Ama sizin filminiz kalıcı.

Biliyorsunuz, filmler otuz yıldan fazla kalmıyor! Şimdi onları lazer disklere koyuyorlar ama film yine de kalıcı olmuyor.

Filmler rüyalarla aynı maddeden yapılıyor. Aslında bu gerçekten de rüyaları temsil ettiğiniz ilk sefer...

Benim filmlerimin her zaman rüya nitelikleri vardır ama dokuma tezgâhı, rüya hapishanesidir. Rüyalar genelde tezgâhta kalır. Bu kez iki tanesi kaçtı ve filme girdi. Bir rüyayı yaparken rüya gören için rüyayla gündelik hayat arasında pek bir fark yoktur. Bu yüzden filmlerdeki rüyalar gerçeklikten çok da farklı değildir. Kraliçenin fille dans ederken yakın planını çekmemin sebebi buydu... "Dikkat, bu bir rüya!" demek için...

Maya'nın rüyasındaki dans sahnesi, diğer filmlerinizde olduğu gibi önemli miydi?

Hayır, *Örümceğin Stratejisi* ya da *Konformist*'teki gibi değil. Bu filmlerde genel olarak karakterin sosyal hayata bir tür katarsisi söz konusudur. Burada kraliçe ve fil dışında herkes uyumaktadır.

Fil siz misiniz?

O, yavru fil. Ben yaşlı bir filim.

J-L. Borges, "Budizmde her erkek, geçici ve münferit erkeklerden oluşan uzun bir dizinin helezonik yansımasından oluşan bir illüzyondur. Bir resimler bütününün sinema ekranında ürettiği devamlılık görüntüsü, bize bir biçimde akıl karıştıran düşünceyi anlamamıza yardımcı olabilir," diye yazar. Sinemayla ve Budizmle olan ilişkinizde siz de aynı şeyi hissediyor musunuz?

Hayatımız sekanslardan oluşur, sahnelerden oluşan sekanslardan söz ediyorum. Dolayısıyla, sinema hayata benzer.

Bana Partner*'de Clémentine'in, "Tiyatro, tiyatro, tiyatro," dediği anı hatırlatıyor. Bertolucci'nin de, "Sinema!" diye ekleyen sesi duyulabiliyor.*

Yani şöyle: Budizm, Budizm, Budizm... Sinema!

SİNEMA ENDÜSTRİSİNE GENÇ BİR BOĞA SIZDI

Stefano Consiglio ve Francesco dal Bosco,*

Sinema temelde bir endüstri. Ressamın ya da yazarın aksine kendini sinema aracılığıyla ifade eden bir sanatçı, filmini tasarladığı andan itibaren piyasa kurallarıyla kontrol edilen bir sistemin içinde çalışır. Sinema dünyasında auteur *kavramı, bu sebepten dolayı, başka sanat alanlarında kullanılan anlamından çok farklıdır. Bu kavramı nasıl açıklarsınız ve zamanla nasıl bir değişimden geçtiğini düşünüyorsunuz?*

1960'ların başlarında film yapmaya başladığımda *auteur* kavramı, her şeyden önce, kendisini o sıralarda *le cinéma de papa* (ihtiyar filmi) adı verilen şeye şiddetle karşı çıkan bir sinemayı tanımlamak üzere kullanılırdı. Fransız sinemacılardan oluşan ve Yeni Dalga adı

*) *Script*, No: 7/8 (Roma), Ocak 1995. Fabien Gerard ve T. Jefferson Kline tarafından çevrilmiştir.

verilen küçük bir grup bu hareketi başlattı, ama dünyanın çeşitli yerlerinden başka sinemacılar da kendilerini hemen bu kavrama dahil ettiler. Elbette *auteur* filmler her zaman var olmuştur, ancak o zamanlar tam da tarihsel sebeplerden ötürü kolektif bir hareket ve sinemanın, yeni bir kültürel siyasetin doğuşu söz konusuydu.

Bu biraz da bizim bugün le cinéma de qualite *(nitelikli sinema) dediğimiz şey değil miydi?*

Bunu söylemek zor. Çok farklıydı, çünkü sinemacılık sistemi içerisinde 'nitelikli sinema'ya yeterince alan vardı. O zamanlarda bugünkünden çok daha fazla film yapılıyordu ve ortalama nitelik de oldukça yüksekti. Film endüstrisi ile *auteur* sineması arasında bugün olduğu gibi çok büyük bir boşluk yoktu. Bugün artık var olmayan -ya da çok az olan- başarılı filmlerden oluşan orta seviyede bir grup vardı. 1960'lı yıllarda *auteur* sineması kavramı da, başka her şey gibi, yeni bir estetik arayışıyla paralel giden ağır bir siyasal anlamla birlikte uç ve radikal bir çizgideydi. Bana gelince, ben İtalyan sinema endüstrisine başından sonuna kadar karşıydım; kendimi onunla özdeşleştiremiyor ya da onun içinde kendime kesinlikle bir yer bulamıyordum. Çoğunlukla benim bir tür neo-gerçekçiliğin aşağılanması ya da ona ihanet olarak gördüğüm komediler yapılıyordu. Bu sözde 'İtalyan komedileri' güya toplumsal eleştiri içeriyordu, oysa benim fikrimce burada bir artniyet vardı. Eğer 'politik' bir film estetik sorunlarla uğraşmıyorsa, başarısız olur. Daha sonra 1970'lerde benim de özdeşleşebileceğim bir sinema türü, *Cahiers du cinéma* ve *Positif*'teki Fransız eleştirmenleri tarafından kabul ve takdir gördü. 1960'lı yıllar boyunca benim çalışmalarım aşırı derecede idealistti ve Basin'in "Sinema nedir?" sorusu üzerine yapılan bir araştırmaya dayanıyordu. Sinema benim gözümde dünyayı anlamamı sağlayacak bir tür filozof taşıydı. Aynı anda hem büyüteç hem mikroskop, en büyük ve en aşırı siyasal tutkularımın olduğu zamanlarda her şeyi tam da benim idealize ediş biçimimde dönüştürmeme ve gerçeği tam da bu şekilde analiz etmeme imkân tanıyan bir araçtı. Psikanalizi keşfetmeden önce, onu, hayatta kalmamı sağlayacak olan sihirli alet olarak görüyordum. Sinema benim için her şeydi. Ölüm kalım meselesiydi. Godard'ın çekimlerinden bir tanesi için her şeyi yapardım.

Sonra yıllar geçti ve *auteur* kavramı değişti, tıpkı manzara gibi, fikirlerimiz, kendi yüzlerimiz gibi.

Sinema auteur'leri, *özellikle Hollywood'da endüstriyle uyum içinde çalışmayı başardılar ve yayılmasına da önemli ölçüde katkıda bulunmuş oldular. Bunlardan bazılarının çalışmaları, Chaplin'den Spielberg'e kadar, 'endüstriyel bir sanat' olarak sinema kavramıyla özdeşleşme modeli sayılabilir. Bu yönetmenler, kişisel ifadelerini endüstrinin programlı, izleyici tepkisi araştırmalarıyla kusursuz şekilde uygulanabilir bir usulle uyum sağlama konusunda gözle görünür bir travma yaşamadan başarılı olmuşa benziyorlar. Siz belli bir süre bu bağlamda yeterince rahat çalıştınız. Tek başına herhangi bir yönetmenin yeteneğini ve motivasyonunu bir tarafa bırakırsak, sinema aracı tarafından dayatılan sınırlamaların ve bu sınırlamaları yaratıcı öğelere dönüştürme kapasitesinin bilincinde olmak, belki de özgün film* auteur'ü *kimliğini gerçekten belirleyen şeydir.*

Sınırlar meselesi, resimden, müzikten ya da başka sanat dallarından ziyade özellikle sinemaya mahsustur. Sinema tam da gerçeğe sıkı sıkıya yapıştığı için sınırsızmış gibi görünür. Ben, sinemanın sınırları üzerine neredeyse sistematik bir araştırmaya giriştim. Filmlerimi stüdyolarda değil, gerçek dekorların olduğu çevrelerde çekmeye çalıştım hep, çünkü gerçek dekorlar engel çıkarır. Stüdyoda, en azından teoride, sınır yoktur. Örnek vermek gerekirse, uzaktan bir iç mekân çekimi yapmak istiyorsanız eğer ve Cinecittà'da Studio 5'teyseniz, yapmanız gereken tek şey sahte bir duvarı yıkmaktır ve bunu yapabilirsiniz. Ancak gerçek çevrede, sette, duvarların fiziksel sınırları aşılmazdır. Ama bir tür pervane, platform, tramplen ya da dürtü haline gelen tam da böyle şeylerdir. Kameram, bu şekilde, sadece sahte bir duvarı yıkmaya dayanmayan daha yaratıcı çözümlerle bu sınırların ötesine geçer. Spielberg'ü ele alalım. Onun Amerikan sinema endüstrisindeki kuralları engel olarak düşündüğünü sanmıyorum. Bu Avrupalı perspektiften o dünyaya baktığımızda Hollywood bize bir sınırlamalar labirenti gibi görünür. Oysa Spielberg'ün ya da başka Amerikalı yönetmenlerin açısından bu hiç de böyle değildir. Onların gözünde bu, sadece kurallara göre film yapma meselesidir. Şimdi bir adım geri gidersek, neden birdenbire küçükken izlediğim filmleri düşündüğümü bilmiyorum. Köyde sisle kaplı bir şe-

hirdeki bazı sinema salonlarını hatırlıyorum, Pazar günleri hep dolu olurlardı; izleyicilerin savaş sonrası İtalya'sının kaba, kötü dikimli, duman kaplı ceketleri içindeki vücutlarını hatırlıyorum.

Salonu dolduran bu izleyicilerden yayılan muazzam enerji, birkaç liret verip içeri girmeniz ve kendinizi toplu bir rüyanın içinde kaybetmeniz için, filmin ritüeline dahil olma esrikliğine, filmle beraber toplu bir izleyici özdeşleşimi içine kaptırmanız için sizi âdeta dürten bir işlev görür.

Gianni Amico, Glauber Rocha ve ben filmlerimize 'Miuras' ya da 'Genç Boğalar' derdik. En tehlikeli, en güçlü ve en kıvrak boğaların olduğu dövüşlere İspanyolca'da 'miura' denir. Kendimize şöyle derdik: "Kıçına bir sinek bile giremez," ve gülerdik. "Ben bir 'Miura' filmi yaptım; tek bir seyirci bile girmeyecek salona," ve ağlamamak için gülmeye devam ederdik.

Umutsuzca böyle 'Miura'lar yaratmaya çalışıyordum ancak yine de çocukluğumun bu dolu salonlarını düşündükçe çok acı çekiyordum. Sık sık 'cefa' kelimesinden o sıralarda ne anladığımı merak ediyordum ve bence, bunun temelde görülmek ya da yargılanmaktan korkarak, izleyicimle ilgili herhangi bir şey yapmayı reddetmek olduğunu söyleyebilirim; önemsenmeme korkusuyla bir izleyici hedeflemeyi reddetmek... Âşık olduğunuzda aşkınızın nesnesi tarafından reddedilme korkusu gibi. 'Metnin hazzı'nın ne anlama geldiğini ancak sonradan, Roland Barthes okurken anladım. Siyasal ahlâkçılık nedeniyle yazarı ile okuyucusu arasındaki herhangi bir tensel temastan alınan zevke kendimizi kapatmıştık. Bu tür bir zevk, benim açımdan sağcı sinemacılardan biri olmak anlamına geliyordu.

Böylelikle, yavaş yavaş bu 'cefa' fikrinden sıyrılmaya başladım. İzleyicimi kucaklamak, ona dokunmak istedim.

'İzleyici korkusu' dediniz. Eğer izleyiciniz, aşkınızın nesnesi sizi reddetmiş olsaydı, bu sizin için nasıl bir anlam taşırdı?

Daha az metaforik konuşursak, bana göre izleyicimden duyduğum korku, aslında dürüstlüğümü muhafaza edecek kadar güçlü olmamaktan duyduğum korkuydu; bana kabul edilemez görünecek olan uzlaşmalarda bulunmak için kendimi alçaltmaktan duyduğum korku. 1964 ile 1968 arasındaki dönemde spaghetti western ya da komedi gibi birçok projeyi geri çevirdim. 'Sinema düşünce'me sadık kalmak için dört yıl sü-

ren bir ketlenme. Bu, Godard'ın filmlerinden birindeki ünlü, "Uzlaşma zekânın en yüksek biçimlerinden biridir," sözünü bilmeme rağmen, 'uzlaşma' kelimesinin pozitif tarafını görmekteki yeteneksizliğimdi.

Bu anlamda 1983'te Venedik'te Aslan (Ödülü) kazandığında (ödül ona benim yönetimimdeki bir jüri tarafından verildi ve ben jüriye tamamen eski-Yeni Dalga yönetmenlerden oluştuğu için bir tür 'soylu mafya' derdim) kabul konuşması sırasında Godard'ın, "*Auteur* sineması iyidir ama Universal Stüdyoları olmadan Hitchcock asla olmazdı, Carlo Ponti ve De Laurentis olmadan *La Strada* (Sonsuz Sokaklar) asla yapılmazdı," deyişini hatırlıyorum. (Ki tam da bu sırada izleyicilerin arasında oturan Fellini, "*Sonsuz Sokaklar*, Ponti ve De Laurentis'*e rağmen* yapıldı!" diye bağırmıştı.) Ancak 1960'ların sonunda o muazzam çalışmanın, bir filmi yaparken ortaya konan o inanılmaz duygusal yatırımın gözümüzün önünde birkaç saniye içinde yanıp kül olacağı düşüncesini daha fazla kabul edememeye başladım.

Bir anlamda, bu sözde aristokrat görüşün korunmasında belli belirsiz suçlu bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Diğer yandan her ne şart altında olursa olsun ebedi 'Miuras' olarak riskli çalışmalarına devam etmeyi seçen benim kuşağımdan yönetmenlere çok saygı duyuyorum. Benim açımdan belli bir noktadan sonra bu artık mümkün değildi.

Bazı yönetmenler için yaratıcı taleplerini sinema endüstrisinin mantığına uyarlama girişimi çok pahalıya mal oldu. Özellikle Orson Welles'i düşünüyorum; Welles bir auteur *olarak bağımsızlığını ispat etmek adına hayatı boyunca muazzam bir zaman ve enerji kaybına yol açan aralıksız bir mücadeleye girdi. Kesinlikle bizlere unutulmaz bir dizi film bıraktı, ancak eğer endüstri, tam da doğası gereği ona bağışlamaktan aciz olduğu özgürlüğü sağlamış olsaydı, eserlerinin çok daha radikal ve yenilikçi olacağı izlenimi doğdu (bu, sayısız röportajında bizzat Welles tarafından az ya da çok onaylanmıştır). Her koşulda, her şeye rağmen film yapılmaya devam ediliyor. Fakat deneyimlerinize dayanarak, keskin bir bağımsızlık anlayışı olan çok güçlü, yaratıcı bir kişilik, Amerikan film endüstrisinin ticari mantığına kafa tuttuğunda ne olur?*

Orson Welles gibi bir kişiliğin gizli arzularına dalmak çok zordur. Nihayetinde ben de Hollywood sistemi için kesinlikle 'sindirilemez olanlar' ailesinin bir mensubu değil miyim?

Bazı esrarengiz sebeplerden ötürü, ya da belki de aslında o kadar da esrarengiz olmayan sebeplerden ötürü, filmlerimden bazıları bana ticari başarı da kazandırdı; seyirci onlarla özdeşleşebildi, hatta Amerikan seyircisi bile. Ama bunlar istisna durumlar. Bana öyle geliyor ki *Örümceğin Stratejisi*'yle başlayan 1969 sonrası filmlerim farklı bir evreye girdi. İzleyicimle baştan çıkarma oyunu oynamaya koyuldum. Zaman geçtikçe izleyici fikrinin daha gizemli, daha anlaşılmaz ve tanımlanamaz göründüğü gerçeğine rağmen böyle yaptım. Eninde sonunda izleyici bir sayı, gişe haline gelir. Ulaşabileceğimiz tek tanım, bu matematiksel tanımdır.

Her ne olursa olsun, bu dönemden itibaren bütün çabaların, filmlerimi (yaşıma ve etrafımda süregiden toplumsal değişikliklere bağlanabilecek bütün gelişmelere rağmen başından beri aynı kalan filmlerimi) film endüstrisi imparatorluğunun, Hollywood'un kalbine sokmak içindi. Hollywood'a her zaman sevdiğim ve özdeşleştiğim sinema anlayışını, terörist sızma olarak değil, teknikler aracılığıyla sokmaya niyetlendim.

Amacım büyük Amerikan başarılarından kopya çekmek, Hollywood sinemasını taklit etmek olmadı, tam aksine... *Son İmparator*, *Çölde Çay* ve *Küçük Buda* Hollywood'da asla tasarlanamayacak ya da yapılamayacak filmlerdir. Bu yüzden, *Küçük Buda*'dan sonra artık benim için büyüsünü kaybetmeye başladığını itiraf etmem gereken bir meydan okuma öğesi her zaman vardır.

Aslında en başarılı filmlerim olan *Paris'te Son Tango* ve *Son İmparator* haricindeki filmlerimin Amerikan izleyicilerince kabul edilmesi çok güçtür.

Her defasında ne olur? Son on yıldır bağımsız filmler, büyük Amerikan stüdyolarından bağımsız olan filmler yapıyorum. *Ay* ve *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nin büyük Amerikan desteği almış filmler olduğunu söyleyebiliriz, yani bir anlamda bu prodüksiyon gerçekliğini bir şekilde hesaba katmam gerekirdi. Ancak yine de dışarıdakinin bu konumunu -bunun için mucizevi bir şekilde büyük stüdyolarla hiçbir zaman ciddi patlamalar yaşamadım- engellemeyi her defasında nasıl ya da neden başardığımı anlamıyorum. Böylelikle, yapımcıların bana yükledikleri garip bir tür saygı nedeniyle her zaman belirli ölçülerde özgürlük ve bağımsızlığı koruyabildim. Demek istediğim, genel bilinçle iç içe geçen şeyler söylemeyi başardığınız için kendinizi zamanınıza uyum sağlamış bir halde bulduğunuz özel

durumlar olan *Son Tango* ve *Son İmparator* haricinde, insanlar bir şekilde hemen onlarla özdeşleşebildiler... Yani, bu iki istisnayı ayrı tutarsak, daimi bir meydan okuma olan filmler, Amerikan halkının nasıl tepki vereceğini bilemediği filmler... Biraz mucizevi bir şekilde ben ve Jeremy Thomas tarafından biraraya getirilen bağımsız Avrupa filmleri yaptım. Sanki "Bakın! Avrupa'da biz de büyük filmlerin nasıl yapılacağını biliyoruz. Bağımsız Avrupalılar olarak biz de tamamen Avrupalı bir estetik gerilim ve ahlâkla Amerikan gişe rekorlarına meydan okuyabiliyoruz" demek gibiydi.

Amerika'da bugüne kadar filmlerimi seven insanlar her zaman oldu. Büyük ihtimalle filmlerimde gördükleri tutkuyu sevdiler. Çok iyi hatırlıyorum, *Son İmparator*'un ilk Hollywood gösteriminin ardından büyük stüdyoların bazı genel müdürleri bana gelip, "Teşekkürler! Bu film bize ilk başta neden film yapmak istediğimizi hatırlattı," dediler. Ertesi gün de muhtemelen söylediklerini unuttular.

Dolayısıyla bu filmler dağıtımcı buldu, çok para getirdi; Amerikalı dağıtımcıların anlayamayacağı, onunla ne yapacaklarını bilemedikleri ve korktukları filmlerdi bunlar. Sonunda marjinalleşmiş oldular.

Şu anda yürürlükte olan bir tür sapkın mekanizmayla Amerika'da film dağıtımcılığı, en azından 3 ya da 4 milyon doları tanıtıma yatırmak demektir. Bazı yapımlar için 15-20 milyon dolara kadar harcayabiliyorlar. Bu, çok büyük bir risk aldıkları anlamına geliyor. Benim filmlerimi dağıtırken karşılaştıkları zorlukları göz önüne aldığımızda pazarlama yöneticileri video ve kabloluya yatırım yapmaya meyilliler ki bu da fimlerimi çok kısa bir süre sonra salonlardan çektikleri anlamına geliyor, daha da korkunç olanı büyük şehirlerde bile durum değişmiyor: Yani filmin, büyük pazarların dışında daha geniş bir Amerikalı kitleye ulaşmasını engelliyorlar. Aynı şey, bazı durumlarda Amerikan filmlerinin kuzenleri ya da akrabaları olarak düşünülen İngiliz filmleri haricinde bütün Avrupa filmlerinin başına geliyor.

Bu şekilde yaklaşılan belli bazı Amerikan filmleri de var. Mesela Robert Altman'ın filmleri.

Elbette. Ve zamanla Amerikan halkı Amerikalı olmayan filmlerden zevk almamaya başlıyor. Bu anlamda bugün neden filmlerimi Amerika'da dağıtmam gerektiğini merak ediyorum. Cevap oldukça basit:

Çünkü filmlerin finans kaynağının en önemli bölümü Amerikan dağıtımına dayanıyor. Ancak yine de teoride Amerikan pazarının var olduğunu bile düşünmemem gerektiğini söylemek isterim. Son üç filmimle bu zamanda pratikte orta batıya ulaşmanın imkânsız olduğunu fark ettim. *Son İmparator*'un bile kaderi bir şekilde farklı olsaydı bunun muhtemelen sadece tesadüfi olarak geçici bir anla ilgili olduğunu düşünürdüm. Bazı Amerikalı yönetmenler için bile yok olmuş sayılabilecek bir yerin hâlâ bulunabildiği son bir an. Geçen yılın GATT toplantılarında Avrupa filmlerinin Amerikan filmlerini ne kadar çok etkilediği ve Avrupa filmi soyu tükenme tehlikesiyle karşı karşıya kalsa Amerikan filmine neler olabileceği üzerine bir konuşma yaptım.

Büyük stüdyoların gücü o kadar büyük hale geldi ki Scorsese, Altman, Woody Allen ya da David Lynch gibi genelde Hollywood kurallarının dışında çalışan yönetmenler bile Amerika'da Avrupalı gibi kalacaklardır ve filmleri hiçbir yere varamayacaktır. Bana göre şu anda yaşadıklarımız endişe verici. Çünkü sadece Amerika'da değil bütün dünyada Hollywood'da piyasayı, bir tür sklerosis yaratarak ulusal sinemaların zararına olacak şekilde tekel haline getiren ölçüsüz bir güç hakim. Kendimce filmlerim aracılığıyla popüler sinema için farklı bir yön icat etmeye çalıştım.

Bence bazı açılardan başarısız oldum, en azından büyük Amerikan pazarıyla bir ilişki sürdürememe konusunda. Gerçek şu ki, benim filmlerimin arkasında reklamı yapılan herhangi bir proje yoktur. Ben her zaman içgüdüsel bir yolla çalışıyorum. Piyasa düşüncesine gelince, bunları hep sonradan düşünüyorum, asla bir filmi yapmadan önce değil. Çok ciddi olarak, bir şekilde kendime karşı, filmlerimin geniş kitlelere dağıtılmasına çalışmak hususunda hiç hata yapıp yapmadığımı merak ediyorum. Bunu merak ediyorum, çünkü düşük bütçeli, kesinlikle son üç filmimden daha az pahalı film yapmanın sınırında duruyorum. Tam da bu yüzden *Küçük Buda*'yla tamamladığım bu evrenin başarısızlık olup olmadığının merakı içindeyim. Tecrübeye hâlâ çok yakın durduğum ve ondan hâlâ gerçek anlamda sıyrılıp gün ışığına çıkmadığım düşünüldüğünde bu cevaplaması çok zor bir soru.

Wim Wenders şöyle dedi: "Murnau bir öncüydü ve bugün hâlâ öyle olabilirdi. Eğer bugün yaşıyor olsaydı video ve bilgisayar görüntüleme tekniğiyle çalışıyor olacaktı." Sinemada (etimolojik anlamda sinema-

da) fiziksel düzlemde araştırma ve deneye uygun olan tek alanın video olduğu görüşüyle ilgili olarak neler söylersiniz? Esnek bir araç konumu, özellikle de daha az pahalı oluşu (bilgisayarlaştırılmış sistemlerin baş döndürücü gelişimi sayesinde) göz önüne alındığında, eserleri üzerinde başından sonuna kadar kontrol sahibi olan yazar ya da ressamlarınkine yakın yalnızlıkta bir pratikle çok daha sıkı sıkıya bağlantılı olan bir usulde çalışma imkânı verdiği düşünülüyor.

Bence bu hipotez muazzam bir çelişki içeriyor. Doğasını ve manipüle edilebilirliğini göz önüne aldığımızda videounun ıpkı bir yazarın kalemiyle, ressamın fırçaları ve renkleriyle çalışması gibi bize de ifade aracımızla tek başımıza çalışma imkânı tanıdığı doğrudur. Ancak ben elektroniğin ve kimyanın (nihayetinde sinema kimyasal bir süreçtir) birbirlerinden çok ayrı iki dünya olduğu inancındayım. Özellikle farklı olan, ikisinin tüketilme biçimidir: Sinema salonunun 'mabedinde' film seyretmenin 'mest edici' deneyimiyle evde televiyon seyretme deneyimi arasındaki farkları yinelememe gerek yok. Ama benim sözünü ettiğim çelişki, benim zihnimde, elektroniğin ondan anlayan bir avuç insan için bilinmeyen ve araştırılmamış bir evren olarak düşünüldüğü anda aşırı ilginç bir hal aldığı gerçeğinde yatmaktadır. Ben elektroniği, gizemi arttıkça uyarıcı olan bir dünya, bir araç olarak düşünüyorum. Mesela, bugün Godard'ın kalkıştığı şeyi yapmak mümkün: Elektroniği tıpkı bir ressamın kanvasını kullanması gibi kullanmak, hatta daha da iyisi, İrlandalı bir minyatürcünün İncil'in sayfalarını kullandığı gibi kullanmak mümkün.

Ne olursa olsun, elektronik ve video teknolojileri sinema değildir.

Hayır, tamamen farklı bir dünya. Bence bu farkı kabul etmeliyiz. Bu sinema tartışmasını özetlemek için yüzyılın ilk yarısında yaşamış, sinemalarda bir akşamı, 1920'lerde Çin'deki o inanılmaz yeniliği anlatan büyük Çinli yazar Lu Hsun'un yazılarını düşünüyorum. Birinci sırada oturur ve filmin başlamasını bekleyen izleyiciler arasında Çinlilerin yüzlerini izlemek için arkasına bakar. Sarkık çenelerine, aptallaşmış gözlerine ve beklerkenki kederlerine bakar. "Bu çok güzel," der. Sonra ne yazık ki ışıklar kararır, film başlar ve izleyicinin gözleri karanlıkta yok olur.

TOSKANA'DA PARMAKUCUNDA YÜRÜMEK

Allen Olensky, 1996*



En son Stealing Beauty*'nin (Çalınmış Güzellik) setinde karşılaştığımızda, Lucy'e (Liv Tyler) platonik âşık olan Osvaldo'nun ona babasının hapisten kaçmak için Santa Domingo'ya göç etmek zorunda kalışını anlattığı sahneyi çekiyordunuz. Bu satırların, yurtdışında on yıllık bir çalışmanın ardından İtalya'ya geri dönüşünüzü anlamanın bir anahtarı olduğunu öne sürdünüz.*

O günü hatırlıyorum. Ağustos sonlarıydı; bütün ekip kuru otlara yayılmıştı ve hava çok sıcaktı... Evet, 1980'lerde İtalyan toplumunu karakterize eden zafer dolu bir kinizm vardı ve bu da beni tüketici değerlerinin bulaşmadığı yerler aramak üzere ayrılmaya ikna etti. 1990'ların başında *Küçük Buda*'yı yaparken bozulmanın o berbat kokusu tam anlamıyla patladı. 'Temiz Eller' operasyonu diye bilinen o

*) Önceden yayınlanmamış olan bu röportaj yazarın ve yönetmenin izniyle bu derlemeye alınmıştır. Röportaj İngilizce'ye T. Jefferson Kline eliyle çevrilmiştir.

meşhur soruşturmanın bir tür toplu katarsis, daha genel bir seviyede işe yarayan metaforik bir pişmanlık olarak görünmesinin sebebi budur. Biliyorsunuz, aslında ülkeyi kaosun eşiğine getirmekle suçlanan bütün o politikacıları seçenler İtalyanların ta kendileriydi. O zamandan beri *cavaliere* Berlusconi gibi 'taşralı bir adam'ın karşı koyulabilir yükselişi, açıkça demokrasi olarak bilinen oyunun bütün verilerini sarstı, ancak en azından son seçimlerde de görebildiğiniz gibi eski anti-faşist Direniş'in yeniden uyanışına vesile oldu.

Kısacası durum, benim, her ne kadar şimdi daha başka bir biçim almış olsa da tıpkı 1960'larda ve 1970'lerdeki gibi siyasal sahnede yeniden boy gösterme arzumu tetikledi. İtalya'da herhangi bir sahne çekmeye karşı hiçbir arzu duymayışım, ki bu on yıl önce benim ülkemle bir anlamda boşanmama neden olmuştu, dönüp dolaşıp yine aynı noktaya geldi. Ancak yine de bu kadar uzun bir yokluğun ardından İtalya'daki yeni ortamla karşılaşınca ülkemi bir yabancının gözlerinden yeniden keşfetme ihtiyacı hissettim. Bu yüzden Lucy'nin, tatilini bir Toskana villasında geçirmek üzere buraya gelen bu Amerikalı genç kızın hikâyesini anlatmaya karar verdim. Orada olma bahanesi anne babasının ressam bir arkadaşı tarafından portresinin çizilmesidir, ancak gizli amacı gerçek babasının kimliğini araştırmaktır. Kızın girdiği bu kozmopolit topluluğu oluşturanlar, benim gibi, yirmi ya da otuz yıl önce siyasal bakımdan çok aktif olan kişiler; ama umutlarını yitirdiklerinden belirli bir noktada siyasal rüyalarını bir tarafa bırakmaya ve bayağı kalabalıktan uzak bir yere, 14. ve 15. yüzyıl Toskana ressamlarına ilham vermiş inanılmaz bir güzelliği olan eşsiz manzaraya bakan bir dağın tepesine göç etmeye karar vermişler.

Neden Parma yakınlarındaki sayfiyeyi değil de Toskana'yı seçtiniz?

Beni İtalya'nın göbeğine yerleşen İngiliz bohemlerinden oluşan bu ailenin gözlerinden İtalya'yı görmeye iten sebeplerin aynıları burada da geçerli: Doğum yerimle arama biraz mesafe koymaya ihtiyacım vardı. Başka bir deyişle, eve gelmem gerekiyordu ama sadece parmakuçlarımla ve arka kapıdan! Bu hesaplı bir seçimdi, tıpkı *Delikatessen*, *Before The Rain* ve *Seven*'daki çalışmasını çok beğendiğim yeni görüntü yönetmeni Darius Khondji seçiminde olduğu gibi. Darius, İran kökenli Fransız bir görüntü yönetmeni ve sette onu izlerken

sanki yirmi beş yıl öncesine gittiğimi hissettim, *Örümceğin Stratejisi*'nde çalışırkenki Storaro'ya o kadar benziyordu ki. (Hatta Vittorio'ya Arap profili ve zeytin teninden dolayı 'İran Şahım' bile diyordum.) Belki benim için bir anlamda yeni bir sayfa açmama ve oda müziğine çok daha fazla benzeyen bir şeyler uğruna 'oryantal üçleme'nin epik fresklerinin ağırlığını unutmama yardım edecek bâkirliğimi yeniden kazanmak gibiydi. *Çalınmış Güzellik*'te, filmde her ne kadar Jeremy Irons'ın canlandırdığı oyun yazarının ani ölümü gibi daha ciddi ve hatta tedirgin edici şeyler olsa da, Mozartvari bir hafiflik de göze çarpar. Çekimlere başlarken hayalimin sadece birkaç gram ağırlığında bir film yapmak olduğunu söylediğimi hatırlıyorum.

Hepsinin temelinde, bütün bir yaz yeni gelen bir kızın bâkireliğiyle kafayı bozan bazı İngiliz arkadaşlarımın evinde Chianti bölgesinde geçirdiğim tatillerimin de kişisel anısı vardı –İngiliz mültecilerin 'Chiantishire' adı verilen yere yerleşmesi köklü bir gelenek haline gelmiştir. Filmin çıkış noktası bu oldu; Matthew Spender adlı bu aile dostunun heykelleri *Çalınmış Güzellik*'e ve Grayson villasının bahçelerine getirildi.

Küçük Buda *çocuklarla dolu ve çocuklara yönelen bir filmdi.* Çalınmış Güzellik *bugünün gerçekliğine çok bağlı olan ve yetişkinliğe adım atarlarken onları bekleyen zor seçimlerle boğuşan daha büyük çocuklarla dolu. Son zamanlardaki iki filminiz yeni bir kuşağa ulaşmaya duyulan bir tür arzuyu yansıtıyor.*

Bana ilginç gelen şey, referans noktaları, bugün geçmişte olduğundan daha da farklı olan iki dünyayı biraraya getirmekti. Öncelikle 1960'lı yılların 'gazi'lerinden oluşan bu küçük grup var; bu insanlar, kelimenin tam anlamıyla havadan hayatlarının tam ortasına inen, biraz Pasolini'nin *Theorem*'indeki Terence Stamp karakterini andıran bir tür 'Gökyüzündeki Lucy'nin tensel varlığıyla kendilerini yeniden canlanmış hissediyorlar. Benim gençlerle pek bir ilişkim olmamıştı. Kendim gençken bile, beni doğrudan kendimden büyük insanlarla temasa geçiren filmler yaptım. Sonra 1968'de, kendi kuşağımdan olan çok sayıda insanın Çin yanlısı görüşlerine bir tepki olarak Komünist Parti'ye katıldım! Şimdi bu filmle ilk kez gençleri keşfettiğim hissine kapılıyorum. Aslında onlara duyduğum güvensizlik artık kitap okumadıklarını, olan biten şeyler hakkında ciddi olarak kafa yormadıklarını, geç-

mişten ve tarihten tamamen habersiz olduklarını ve televizyon seyrederek beyinlerinin yıkanmasına izin vermekten hoşnut olduklarını düşünmemden kaynaklanıyordu. Ama birlikte çalıştığım bu çocuklar önyargılarımdan birçoğunu haksız çıkardı ve beni kendi taraflarına çektiklerini söyleyebilirim. Şimdi *1900*'ün üçüncü bölümünü onlara ithaf etmek istememin sebebi bu. Berkeley, Paris ve Roma arasında geçecek bir hikâye; bir tür zaman makinesiyle bugünün gençleri 1968 gençliğinin (kendi anne-babalarının) ideallerine karşı çıkıyorlar...

Lucy, Jesse'nin ablası gibi duruyor, özellikle heykeltıraşa ağacın altında poz verdiği sırada onu lotus konumunda otururken gördüğümüzde...

Hiç şüphe yok ki *Küçük Buda* deneyimi beni değiştirdi. Bir yandan bütün o Tibet bilginleriyle birarada olmak bana yeni bir kaygısızlık öğretti; onlar sayesinde almaya alışık olduğum tonlarca reçeteden kurtuldum! Aynı zamanda, benim gibi yaşlı bir İtalyan sinemacı için bile on dokuz yaşında genç bir Amerikalı kız olarak reenkarne olmanın ihtimal dahilinde olduğunu gösterdiler! Dahası Liv Tyler'da, alışkanlık olarak dünyayı bir kameradan gören biri için gerçekten de heyecan verici olan bu tür bir gizem ve canlılık var. Oyuncu seçmeleri için geldiğinde sadece on yedi yaşındaydı, ama bazı zamanlarda on dört, bazen de yirmi ya da yirmi beş gibi duruyordu. Bu tam da benim aradığım şeydi. Senaryöyu okuduktan sonra geldi ve bana dokuz yaşındayken babası sandığı kişinin gerçek babası olmadığını öğrendiğini söyledi –Lucy'nin hikâyesi! Kötü bir seçim yapmadığımı anlamış oldum.

Kamerayla olan ilişkinizden bahsederken sanki neredeyse bir tür röntgencilikten bahsediyor gibisiniz!

Filmin başlangıç sekansının anlamı da bu –Lucy'yi Siena istasyonuna getiren ve benim bizzat Video 8'de çektiğim gezi.

Ki bu da filmde bir tür karanlık bölge yaratıyor, zira uçakta ve trende Lucy'yi gizlice kameraya alan bu kişinin kim olduğunu pek kimse anlamıyor.

İşin aslı şu ki, montaj sırasında, yüz kadar izleyiciye gelişim aşamasındaki bir çalışmayı gösterdim ve birçoğu, kameralı adamın taktığı Af-



Çalınmış Güzellik'te (1996) Donal McCann ile Liv Tyler.

rika bileziğini Carlo Lisca karakteriyle, Lucy'nin annesinin âşıklarından biri olan ve filmin ilerleyen bölümlerinde yeniden beliren savaş muhabiriyle ilişkilendiremedi. Ama haklısınız: Bu ayrıntılar belki resmi olarak oradalar ama izleyiciler -ve bazen bizzat ben de- filmin duygusal boyutuna o kadar kapılıyoruz ki onları kaçırmak doğal bir sonuç oluyor. Bir de şu var, ben şüphesiz, bu özdeşliği anlamada biraz daha ipucu verecek bir sahneyi çıkardım. Herkes komşu villadaki partiye gitmek üzere çıkarken, Daisy, o küçük kız, insanların eşyalarını karıştırır ve Lucy'ye istasyondaki bir yabancı tarafından verilen kaseti çalar. Videoya takar ve biz televizyon ekranında filmin ilk sahnelerini (Lucy uçakta, Lucy trende) görürüz. Birdenbire bu görüntülerin ardından Saraybosna'nın korkunç görüntüleri gelir, sanki Carlo Lisca, Bosna'dan en son bildirdiği haberler sırasında kullandığı bir kaseti yeniden kullanmış gibidir. Daisy bu kan gölünü tıpkı bugün televizyon seyreden çocuklar gibi seyretmeye devam eder, hiçbir duygu belirtisine rastlanmaksızın. Bu montajlanmayan görüntülerin çok korkutucu olduğunu söylemem gerekir; o kadar ki İtalyan televizyonunca reddedilmişlerdi, bu yüzden ben de son anda bu kadar trajik olan bir şeyi sömürmek istemediğimden, saf *pietà*'dan bütün sekansı çıkarmaya karar verdim. Başka bir açıdan bu sahnenin gazeteci karakterinin röntgenciliğini izleyiciye açıklayacağı kesindi. Ama filmlerimde çok belirgin şeyler yansıtmaktan hiçbir zaman hoşlanmadığımı söylemek kimseyi şaşırtmaz herhalde.

Eğer filmdeki 'güzellik' Liv Tyler ise, Jean Marais de 'çirkinlik' mi?

O da çok esrarengiz. Uzun bir zaman boyunca Cocteau'ya telif ödemek istedim (bu arada Jean Marais, Cocteau'nun Bresson için yazdığı *Les Dames du Bois de Boulogne* senaryosundan ödünç aldığım aşk hakkında çok güzel bir şey söyler.) Seksen beşindeki Marais bariz şekilde tarihsel bir abidedir. Filmdeki rolü, benim anne babamın dönemindeki sinema çağına vücut kazandırmak içindi, tıpkı *Örümceğin Stratejisi*'nde Alida Valli'nin ya da *Paris'te Son Tango*'da Massimo Girotti, Maria Michi ve Giovanna Galletti'nin yaptığı gibi: Filmseverler için onlar neo-gerçekçiliğin büyük hayaletlerini temsil ederler. Onların setteki varlıklarını hep güven verici bulurum –geçmişten yükselen, temsil edilemez olanı temsil etmeye her niyetlenişimde beni harekete geçiren bilinçaltı güçlerin kanvasını oluşturan yasak bölgelere dalmaya cüret ederken beni güçlü tutan müşfik ve koruyucu bir aura gibi.

Heykeltıraş rolünü oynayan oyuncu dikkat çekici bir şekilde size benziyor...

Bu doğru. Basın toplantısında biri bana ikimizin yan yana olduğu bir fotoğraf uzattı, gerçekten de kardeş gibiyiz –ama dürüst olmak gerekirse bunu daha önce hiç düşünmemiştim! Belki Donal McCann'in İrlandalı olmasıyla alakalıdır (*The Dead*'de Anjelica Huston'ın kocasını oynuyor); benim de çeyreğim İrlandalı! Aslında bu, oyuncu seçimi en zor olan roldü. Esas endişem klişelerden uzak durmaktı ve ideal oyuncuyu bulacağım konusunda umutsuzluğa kapılmaya başlamıştım. Londra'da sahnelendiği sırada *The Steward of Christendom*'ı izlemeye gittim ve o anda Donal'ın son derece tehditkâr tavrından çok etkilendim. Bence bir sanatçıyı ya da yaratıcıyı belirleyen şey budur. İlk anda gizemli ve tehlikeli olan biri.

Eğer doğru hatırlıyorsam yirmi yaşında yayınladığınız şiir kitabının adı Gizem Peşinde*'ydi, değil mi?*

Lucy de konuşulmayanı ifade eden şiirler yazıyor. Babasını aradığı için de kendi babamın gençliğinden bir episod 'çalma' özgürlüğünü tanıdım kendime –Lucy'nin, tıpkı denize bırakılan şişelerdeki mesaj-



Çalınmış Güzellik'in (1996) etkileyici sahnelerinden.

lar gibi bazı dizeler yazdığı küçük kâğıt parçalarını rüzgâra bıraktığı yer. Bu, babam yatılı okulda okumaya başladığında olmuş; yazdığı şiirleri öğretmenlerinden birine göstermeye can atıyormuş, ama ona doğrudan vermeye cesaret edemediği için rüzgârın kâğıtlarını uçurduğu izlenimi vermek üzere sayfalarını öğretmenin odasının pencere pervazına sıkıştırmış! Nitekim, *Çalınmış Güzellik*'i birkaç hafta önce ilk kez seyrettiğinde benim 'ilk filmimi' seyrettiği izlenimine kapıldığını söyledi! Yani, Oedipus yaklaşımı içerisinde, filmlerimin çoğunda olduğu gibi babayı öldürmek yerine, 'bir leydinin portresi' aracılığıyla ilişkimizde garip bir uyum gelişmiş oldu; o kadar gençlere özgü bir iş ki hâlâ onun bizzat kendi elimden çıkmış olmasına şaşırıyorum!

"Kimse size sanatçının her zaman kendini betimlediğini söylemedi mi hiç?"

Buna başka bir alıntıyla cevap verirdim (ama kimin yazdığını bulmak size bağlı!): "Hepimiz karanlıkta çalışıyoruz; yapabileceğimizi yapıyor, sahip olduğumuzu veriyoruz. Kuşkumuz tutkumuz, tutkumuz da görevimiz. Gerisi, sanatın deliliği."

"SİNEMA, KOLEKTİF BİR ELİN TUTTUĞU KALEME BENZER"

Geoffrey Nowell-Smith ve Ilona Halberstadt, 1997*

Bize şu andaki projenizden bahseder misiniz?

Susan Minot'yla birlikte şu anda çağdaş bir konu üzerinde çalışıyoruz; ilkbahar sonlarında ya da yazın başında Toscana'da çekilecek orta bütçeli bir film. Geçici olarak konan isim "I dance alone" (Yalnız Dans Ederim) [*Çalınmış Güzellik* olarak gösterime girecek]. Şu anda senaryoyu yeniden gözden geçiriyoruz.

Yapımcılığını kim üstleniyor?

Her zamanki gibi Jeremy Thomas.

*) *Pix*, Ocak 1997

Tekrar Jeremy Thomas'la çalışıyor olmanız, size herhangi bir sıkıntı yaratmayacak bir yapımcı bulduğunuzu düşündüğünüz anlamına mı geliyor?

On yıldır beraber çalışıyoruz, ki bu bence aramızda bir tür yakınlık olduğu anlamına geliyor. Bir yapımcı aramak, ideal bir figür aramaya benzer ve ben hayatım boyunca bunu bulamadım. Kulağa banal gelebilir ama, doğru kişiyi bulduğumu düşündüğüm her seferinde dramatik sorunlar baş gösterdi. Jeremy'yle bir tür neşeli, eğlenceli, belki bir projenin kurulumu -ilk tohumdan çekim mücadelesine ve buradan da montajın tamamlanmasına kadar- üzerinde *à deux* (iki kişi) olarak çalışmanın biraz çocuksu tarafını keşfettim.

Peki, ya dağıtım? Şu andaki düzeninizle endişelerinizin ortadan kalktığını, 1900'de yaşadığınız sorunları bir daha yaşamayacağınızı mı hissediyorsunuz?

Dağıtım en acılı evredir, bizim kontrolümüzün tamamen dışındadır. Hangi filmi çekeceğimize, nerede çekeceğimize, hangi oyuncularla çalışacağımıza kendimiz karar verebiliriz ve kimse de buna müdahale edemez, çünkü on yıldan beri bağımsız filmler yapıyoruz. Bunda ısrar ediyorum, çünkü birçokları bunların bazı açılardan Amerikan filmi olduğunu düşünüyor. Bu filmler, aslında Avrupa'da bile büyük, göz alıcı, hırslı Amerikan prodüksiyonlarına meydan okuyabileceğinizin bir göstergesidir. Sonra bu filmleri, İtalya'da, Fransa'da, Japonya'da, vs. dağıtımcılara sattığımız gibi Amerikalı bir dağıtımcıya da satarız. Ama prodüksiyon öncesinin, oyuncu seçiminin, senaryonun, çekimlerin, her şeyin bizim kontrolümüzde olduğu bağımsız filmler olarak kalmaya devam ederler. Dağıtım evresine girdiğimizde, özellikle de ABD'de kontrolü kaybederiz.

Burada, benim açımdan bir meydan okumayı -Amerika'da bile bir Avrupa filmiyle çok geniş bir kitleye ulaşmak, çok büyük bir seyirci çekmek için- temsil eden üç 'oryantal' filmden söz ediyorum. Amerika'da özellikle son zamanlarda, izleyici başka sinemaların var olduğunu unutmuş durumda. Avrupa sineması, genellikle İngiliz olan, İngiliz dilinde çekilen birkaç film dışında az ya da çok Amerikan ekranlarından silindi. Amerika'da çok başarılı olan iki filmim vardı: *Paris'te Son*

Tango ve *Son İmparator*. Ama *Son İmparator*'da bile, aldığı Oscar'lara rağmen, kazancımız ancak yarı başarı sayılabilir, çünkü film daha iyi biçimde dağıtıma çıkarılabilirdi. Amerika'ya gittiğimde, Amerikalı dağıtımcılar filmlerimi satın almaya her zaman can atıyorlar, filmlerde bu genç Hollywood yöneticilerini heyecanlandıran bir şeyler var.

Son İmparator prömiyerinde bu yöneticilerden bir tanesinin, bu filmin kendisine neden ilk başta sinema işine girmeye karar verdiğini hatırlattığını söylediğini hatırlıyorum. Yani filmleri alıyorlar, ama işin doğrusu sıra dağıtmaya gelince, Amerikan filmlerinden çok farklı olduğunu fark ediyorlar. Daha önce de söylediğim gibi, Amerikan izleyicisi giderek Amerikan filmlerinden başka bir şey izlememeye başlıyor ve korkarım İtalyan, Fransız izleyiciler, her yerdeki izleyiciler de öyle. Amerika'da gerçek dağıtımdan yararlanmak için basın ve reklama 4-5 milyon dolar harcamanız gerekiyor. İşte bu noktada Amerikalı dağıtımcılar, "Aman Tanrım, fazladan gelen bu kadar parayı riske atmalı mıyım? Filme ödediğimiz parayı video ve kabloludan ve tekrar satıştan falan telafi edemez miyiz?" diye düşünmeye başlıyorlar. Nihayet biraz harcamaya karar veriyorlar ama yeterli miktarda değil. Böylelikle bir yandan bu yatırımın riskinden ödü patlamış dağıtımcılarınız olurken, öte yandan Amerikan olmayan bir filmi oturup seyretmeyi her geçen gün daha az becerebilen bir seyirciniz oluyor. Bu da Amerika'da Avrupa Birliği'ne ait bir dağıtım düzeninin yaratılması gerektiği anlamına geliyor; Amerikalı izleyicilerin, Amerikan olmayan filmleri de seyretmeleri için yeniden eğitimlerine uzun vadede katkıda bulunacak sağlam ekonomik bir kuruluş olmalı. GATT sözleşmesiyle ilgili tartışmalar sırasında Martin Scorsese'yle bu konulardan bahsediyorduk. Genel olarak Hollywood'da Amerikalılar, Fransız formülü olan 'kültürel istisna'nın ne anlama geldiğini bilmiyorlar. GATT, her türden koruyucu politikaya karşıdır ve Amerikalılar, filmlere neden arabalardan farklı yaklaşılması gerekiyormuş, diye sorarlar. Zaten böyle bir soru sorduğunuzda bir filmin fabrika ürünü gibi olduğunu düşündüğünüz barizdir.

Bu her zamanki Amerikan görüşü. Örneğin, uzun bir süre filmler ifade özgürlüğü hakkını muhafaza eden bir şey olarak anayasa tarafından korunmuyordu, çünkü herhangi bir ticari ürün olarak ele alınıyorlardı. Filmleri bir yazarın eseri olarak gören Fransız izleyicisiyle sadece ürün olarak gören Amerikan izleyicisi arasında tam bir kültürel uçurum var.

Kesinlikle. Ancak yine de -Scorsese'yle konuştuğum mesele tam da buydu- dikkat etmek gerekir. Amerikan sineması uzun zamandır sinema dili olarak Avrupa sinemasından etkilenmiştir ve bunun tam tersi de geçerlidir. Bir de birçok büyük Amerikan hit'leri Avrupa filmlerinin tekrarıdır. Sinema bu açıdan interaktiftir. Son filmlerinden biri olan *Seven Women*'da John Ford'un Godard olmasaydı asla mümkün olmayacak sahne geçişlerini kullandığını görmek olağanüstüdür. Ford'un bazı yaramaz oyunlar oynama özgürlüğünü kendine tanıdığını düşünüyorum. Sinemacılar arasında akılalmaz etkilenme dalgaları hep olmuştur. Amerikan sineması sadece kendisinden etkilenmiş olsaydı ve dünyanın başka yerlerindeki filmlerden etkilenmekten kaçınsaydı bu korkunç bir fakirleşmeye varırdı. Bu yüzden Martin'e, kendine yardım etmek için bize yardım et, dedim. Eğer Büyükler daha da fazla güç kazanırsa, senin gibi insanlar, ya da Altman gibi, Woody Allen gibi ya da David Lynch ya da herhangi ilginç bir yönetmen gibi insanlar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kaybolmuş bir tür Avrupalı figür haline gelebilirler ve alanınız her geçen gün daha da küçülür.

Benim ilgimi çeken, kocaman bir izleyiciyle büyük bir aşk ilişkisi yaşamaktır. 1960'ların sonlarından beri bu doğrultuda ilerliyorum. 1960'lar boyunca Glauber Rocha ve Gianni Amico'yla yan yana filmler yapıyordum ve *Miura*'yla ilgili o şakaları yapıyorduk. *Miura*'nın ne olduğunu biliyor musun? Boğa güreşlerinde en agresif olan boğadır, kıçı o kadar sıkıdır ki bir sinek bile giremez oraya. Biz de gülerek birbirimize, "İşte bir tane daha *Miura* yaptım," deriz, hiç kimsenin içine giremeyeceği bir film anlamında. Ama sonra, 1960 sonlarında bunun kısırlığından, doğurduğu iletişim eksikliğinden yakınmaya başladım. Konuşacak birilerine, bir muhataba ihtiyacım vardı. Hiçbir cevap alamadan sadece kendi sesimi duymaktan bıkmıştım. Bu yüzden *Konformist*'i ve *Paris'te Son Tango*'yu yapmaya devam ettim. 1960'lı yıllarda 'çile' adını verdiğimiz şeyin hep birini sevdiğinizde, reddedilmekten korktuğunuz için ona kendinizi ifade edecek cesareti bulamamaya benzediğini düşünürdüm. Belki gerçekten de bir izleyiciyle iletişim kurmayı çok istedik, ama bir hamle edip de karşılık alamamaktan korktuk.

Yine de bundan daha fazlası olduğunu düşünüyorum ve geriye dönüp baktığımda belli bir yolculuk görüyorum. 1960'lar, sinemayı değiştiren bir harekete ait olduğumu hissettiğim bir zamandı. Bu, Fransız *nouvelle vague*'yle başladı ve yayıldı. Her ülkede, eski sine-

maya, *cinéma de papa*'ya karşı çıkan, kendileriyle aynı niyeti taşıyan bir bütüne bağlılık duyan, ancak aynı zamanda form ve sinemasal vizyon devrimi olan bir devrimin siyasal tarafını da gören bir, iki ya da üç genç sinemacı vardı. Filmlerimizde sinemanın doğasını ve anlamını kavramak istedik. Filmlerimiz, sinemadan edindiğimiz izlenimlerdi ve bu bizi herkesin, özellikle de izleyicinin bizi takip edemeyeceği bir yöne götürdü.

Sizi takip edecek bir izleyici edinmek istiyorsunuz.

Sorularıma, sesime, ağlayışlarıma bir tepki, bir cevap almak istiyorum.

Mutlu Azınlık'ı hedef alan şeylerle geniş anlamda dünyaya yayılan ve Amerika'nın küçük bir şehrinde başarılı olabilen veya olamayan şeyler arasında bir orta yol var –ancak muhtemelen sizin arama girişiminde bulunmayacağınız bir yol...

Elbette. Her şey aynı zamanda fantezilerinizde, zihninizde devam eden büyük bir illüzyon, bir yansıtmadır. Çünkü izleyici nedir, büyük soru işareti. Ne yazık ki bugün sanatçı olup olmadığınızı bilmenin tek yolu gişeye bakmak gibi görünüyor. Glauber Rocha şöyle derdi (bir provokasyon, bariz bir kinizm olarak): Bir film yönetmeni, filmini yapabilmek için para bulabilen biridir. Sinemanın yapısal aşaması paradır. Ne mutlu bize ki sevdiğimiz filmlerin yüzde doksanı bunun tersini gösteriyor.

Glauber'i ve Brezilya'yı düşünerek burada küçük bir parantez açmak isterim. 1990 yılının Kasım ayında ölen Gianni Amico'yı anmak üzere Aralık'ta Brezilya Festivali'ndeydim. Onunla *Devrimden Önce* ve *Partner* de dahil olmak üzere beraber senaryolar yazdık, ben *L'inchiseta* adında onun yönettiği bir filme yardımcı senaristlik yaptım. Büyük bir Brezilya dostuydu ve Brezilya'da *cinema nôvo*'nun kurucularından biriydi demek doğru olur, çünkü 1960'ların başında Sestri Levante Festivali'nin yöneticisi olarak Glauber'i Avrupa'ya getirdi; onun, Nelson Pereira dos Santos'un ve diğerlerinin filmlerini gösterdi. Brezilyalılar ona çok büyük bir minnettarlık duyarlar. Bu yüzden onun için saygı günü düzenlediler ve masada Gianni Amico'nun sinemasından,

cinema nôvo'dan bahseden benim kuşağımdan on ya da on beş Brezilyalı sinemacı bulunuyordu. Glauber'in, Léon Hirszman ve David Neves'in ölümüyle *cinema nôvo* silindi. Orada hep birlikte *cinema nôvo*'dan konuştuk ve daha sonra bir heyet olarak entelektüel olan, 'seçilmiş başkan' diye anılan yeni başkana gittik (ondan önceki başkanlar seçimle gelmemişlerdi). Bu 'seçilmiş başkan' Fernando Enrique Cardoso'ydu; sürgündeyken gerçek bir entelektüel, sosyologdu ve aynı zamanda bir sinemacı olan Hirszman'la çok zaman geçirmişti. Onu biraz sıkıştırdığımda gördüğüm kadarıyla Cardoso çok çok cesaret verici biriydi. Kültür adına ve sinemayı kalkındırmak için çok şey yapmak istediğini söyledi. Otuz yılın ardından Gianni Amico Brezilya sinemasının dirilişine vesile olabilseydi harika bir şey olurdu.

Devrimden Önce'*de 'Rossellini'siz yapamayan' bir sinefil olarak küçük bir rolü vardı.*

Brezilya da Gianni Amico olmadan yaşayamazdı. Brezilya'da gerçekten iyi bir film yaptı, *Tropici*, hatırladınız mı?

İngilizce altyazılarını ben hazırladım.

Onu festivalin kapanış filmi olarak büyük bir salonda 2500 izleyiciye gösterdiler. İzleyici 1967 yapımı, 16 mm.'lik siyah beyaz bir filmle büyülenmiş gibiydi. Film, Nordeste'li çok fakir bir köylü ailesinin büyük şehre taşınmasıyla ilgiliydi. Hepsinin yolu São Paulo'ya düşer. Film, bir inşaatçı olan babanın São Paulo Hilton'ın şantiyesinde çalışmasını göstererek biter. Daha önce bunu izlememiş olan Brezilyalılardan bazıları bana, "Biliyor musunuz, o hikâye pekâlâ bugün de yazılmış olabilirdi, dediler.

Bu da bizi izleyici sorununa geri döndürüyor. Her filmin kendi izleyicisi ya da onu farklı açılardan ele alan farklı izleyici kitleleri vardır. Gülünç Bir Adamın Trajedisi *gibi bir film İtalyan izleyiciye hitap eder ve başka izleyiciler sadece kulak misafiri olur. Ama* Çölde Çay *insanlara farklı ülkelerde aynı şekilde hitap eder ve Avrupalı bir yönetmenin milliyetçilikle sınırlanmayan filmler yapabilmesi ender rastlanan bir durumdur. Avrupalı bir yönetmen en çok kendi ülkesinin insanlarına*



Çölde Çay'dan (1990) bir sahne.

film yapar, sonra da bunu yurt dışında da satmaya çalışır. İtalyan filmlerinin birçoğu yurtdışında pek gösterilmez. Örneğin, Gianni Amelio'nun Lamerica'sı *İngiltere'de gösterime girecekmiş gibi görünmüyor.*

Evet, ama bugün filmlerin yüksek maliyetleri nedeniyle filminizin ulusal pazardaki maliyetini tek başına karşılamanız çok zordur. İtalya'da Benigni gibi ya da bazı Fransız komedileri gibi büyük iş yapacak bir film varsa elinizde, o zaman olur. *1900*'den başlayarak benim düşüncem ulusal sınırların ötesine geçmekti. *1900* tamamen bir rüya gibidir, çünkü onu ilk başta kendi 'tarihsel uzlaşma'mı yaratmak için kullanabileceğimi düşünüyordum. Berlinguer [İtalyan Komünist Partisi'nin başkanı] ve Moro'nun [Hıristiyan Demokrat başbakan, sonradan Kızıl Tugaylar tarafından öldürüldü] komünistler ile Hıristiyan Demokratlar arasında bir birleşmeden söz ettikleri zamanlardı; İtalyan siyasetinde 'tarihsel uzlaşma' devriydi. Komünist işçilerle Katolik işçilerin aynı hedeflere sahip olduklarını düşünüyorlardı, o halde neden biraraya gelmiyorlardı? Ben de *1900*'le Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri arasında bir köprü oluşturulabileceğini düşünüyordum. Ki bu benim gelmiş geçmiş en sıradışı, en naif düşüncemdi. Bu idealizm hemen suya düştü. Rus bir oyuncunun köylü olmasını, Amerikalı bir oyuncunun da toprak sahibi olmasını istedim. Ama Ruslar bana, önce senaryoyu bir okuyalım, sonra düzeltme yapılmasını isteyebiliriz, sonra da size Rus bir

oyuncu veririz, dediler. Dolayısıyla ben de, unutun gitsin, dedim. Filmin gerçekten cezalandırıldığı iki ülke Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği oldu, çünkü her iki ülkede de film hemen hemen gösterime girmedi bile. Bence aynı sebeptendi: Her iki ülke için de çok fazla kırmızı bayrak vardı. Söylediğiniz şeye geri dönecek olursak, eğer büyük, pahalı bir filmse sınırları aşmak zorundasınız, aksi halde paranızı asla geri alamazsınız. Daha az hırslı ve daha az pahalıysa o zaman sadece İtalyanlar tarafından izleneceğini düşünebilirsiniz, ama bence bu biraz sınırlama anlamına geliyor.

Yine aynı sorunla karşı karşıyayız: izleyiciler ve yeniden eğitim. Çocukken Mısır'da Stromboli'yi *(Tanrının Toprağı) izledim. Bir Rossellini filmi izlemeye gittik, çünkü sinema dergilerinde Ingrid Bergman hakkında yazılanları okuyorduk. Bir tür eğitim.*

Televizyon yüzünden bugün dünya çok daha az eğitimli. Belki İngiltere'de durum biraz daha iyidir, ama İtalya'da ve ABD'de televizyon kültürel olmayan, alt-kültürel değerlerin barındırıldığı büyük ambar görevini görüyor. Bakın, geçen yıl İtalya'da ne oldu? Bir televizyon patronu parti kurabildi ve üç televizyon kanalının gücünü kullanarak üç ayda başbakan oldu. Televizyonda böyle sıradışı bir etki var ve daha farklı kullanılsaydı muhteşem bir üniversite, kolektif bir üniversite haline gelebilirdi.

Aslında olan, Pasolini'nin soykırım, kültürel bir soykırım adını verdiği şeydir; İtalyan işçi kültürünün katli de onun için bir soykırımdı. Yani, yeniden eğitim diyoruz ama bu nasıl olacak? Sinema, doğası gereği, gerçeklikle yüzleşmek zorundadır. İçinde yaşadığımız toplumların gerçekliği filmlerimiz için önemlidir. 1980'lerde İtalya'da film yapmayışımın sebebi bu. 1980'li yıllarda İtalya'daki atmosfere dayanamıyordum. Ekonomik patlamanın yaşandığı yıllardı ve bunun sonucunda alt-kültür, kültürsüzlük egemen oldu, ki bunu çok boğucu buluyordum. 1980'lerin hemen başında *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'ni yaptım ve bu karışıklıktan, bu güçlü dayanılmaz rahatsızlıktan bahsetmeye çalıştım. Sonra da ülkemden ayrıldım. Yirmi yıl önce kaçmakla suçlanırdım, ama şükür ki şimdi değil. Yapı olarak biraz idealist olduğum için başa çıkamadığım İtalyan gerçekliğinden olabildiğince uzakta olmak amacıyla Çin'e gittim. Her ne kadar kinizm, Choderlos de Laclos örne-



Bertolucci, *Son Imparator*'un (1987) oyuncusu Wu Tao'yla.

ğinde olduğu gibi belli bir noktada ilginç olabilse de Craxi'nin kinizmine ve beraberindekilere katlanamıyordum. Biraz oksijene ihtiyacım vardı, bu yüzden Uzak Doğu'yu seçtim.

Önemli olan insanın kendine ait olmayan bir durumdan bir şeyler yaratacak kültürel ufka sahip olup olmamasıdır. Bazıları yapabilir, bazıları yapamaz. Örneğin Fellini'nin İtalya'nın dışına adım atmasına ve başka bir yerde film yapmasına imkân yoktu, çünkü çok milliydi.

Ben *Son Imparator*'un çok İtalyan bir film olduğu kanısındayım. Çin'le ilgili ama İtalyan opera ya da melodrama tarzında. Operadaki

gibi İmparator ve İmparatoriçe var, Dava, Ülke, iyiler ve kötüler var. Kulağa küstahça gelebilir ama o yıllarda bana olan şeylerden çok mutluyum, özellikle de daha önce hiç haberimin olmadığı kültürleri keşfetmiş olmaktan dolayı... Makalelerinden birinde Pasolini, sinemadan gerçekliğin kendini ifade ettiği dil olarak söz eder. Sinema dilini yaratmak için her şeyden önce kameranızı gerçekliğin önüne koymak zorundasınız, sinema gerçeklik hamuruyla yoğrulur.

Bu, gerçekliği yeniden biraraya koymak meselesidir aynı zamanda. Ama öyle ya da böyle her zaman gerçek şeylerle uğraşıyorsunuz. Bir karakter yaratmak istiyorsanız, bunu bir oyuncu aracılığıyla, bir oyuncunun bedenini kullanarak yapmak zorundasınız.

Oyuncu ya da değil. Hep gerçekliğin şu parçalarını kullandığımı düşünürüm –bedenler, yüzler, nesneler, ışıklar. Gerçekliğin alt-kültürel bir hale geldiği bir toplumda çalışmayı zorlaştıran da budur. Her şey bu alt-kültürel gerçeklikle bütünleşir. Kameranızı bir şeyin önüne koyduğunuzda o şey gerçekliğe aittir. Daima kameranın önündekini çekersiniz ve kameraya yalan söyleyemezsiniz –söylerseniz sonuç çok utanç verici olabilir. Eğer televizyon da aynı mantıkla işleseydi güzel olurdu. Gerçekliğe saygı duyan bir televizyon, kültürün büyük bir tanıtımcısı ve destekleyicisi haline gelebilirdi.

Rossellini'nin istediği şey buydu.

Rossellini eğitici, şiirsel televizyon filmleriyle 1960'lı ve 1970'li yıllarda bunu başarmıştı: *The Age of Iron, The Rise to Power of Louis XIV, Socrates,* vb. Ama günümüzde böyle bir ihtimal bulunduğunu sanmıyorum. Ancak İngiltere'de televizyonunuzun daha çok toplumsal bir işlevi vardır, hatta Kanal 4 gibi özel kanallarda bile. Kültür burada bir tür çekicilik kazandı. Bir İtalyan olarak bu ülkede televizyonda sık sık tartışma ve araştıma programları görmeyi çok etkileyici buluyorum.

Pier Paolo'yla -Pasolini'yle- bir keresinde bir tartışmam olmuştu. İtalyan orta sınıfının dünyadaki en aptal, en cahil sınıf olduğunu, İngiliz orta sınıfınınsa harika ve çok entelektüel bir nitelik taşıdığını söylemişti. Ben de, saçma, tam tersi, dedim; ancak bir anlamda o haklı çıktı, çünkü İngiltere'de orta sınıf entelijansiyası en azından televizyonunu

korumayı başardığını kanıtladı; başka yerlerin aksine özelleştirilmiş bile olsa televizyon orada bir tür kamu hizmeti rolü kazandı.

Televizyon orada bütün diğer Avrupa ülkelerinden, İtalya'dan, Fransa'dan daha önce özelleştirildi. İtalya'da özelleştirme ancak 1970'lerin ortalarında oldu, Fransa'da da 1980'lerden önce özelleştirme yoktu. İtalya'da tam bir felaketti. Kaotik ve tamamen kontrolsüzdü. Fransa'da televizyon liberalleştirildi ama sinemayı koruyan kuralları belirlemek suretiyle özel kanallara izin verildi. Biz buna şebeke cangılı diyorduk. Sinema adına kötü oldu, çünkü bütün büyük, yeni filmler, insanların sinemaya gittiği saatlerde beklenmedik bir anda televizyonda gösteriliyordu. Bu terörizm zamanıydı ve insanlar sokağa çıkmaya pek de hevesli değillerdi, evde kalıp televizyonda film seyretmeyi tercih edince sinemaya gitme alışkanlığını kaybettiler. Biliyorsunuz, Napolili büyük oyun yazarı, oyuncu ve yönetmen Eduardo de Filippo'yla ilgili güzel bir anekdot nakledilir. 1960'lı yıllarda üst düzey bir televizyon yetkilisi onu arayıp, "De Filippo mu?" demiş. "Evet." "Televizyondan arıyoruz." De Filippo da, "Bir dakika, size buzdolabını vereyim, onunla konuşun," cevabını yapıştırmış.

Uygun bir düzenlemenin olmayışı kısmen siyasetçilerin suçuydu, özelikle Craxi ve sözde Sosyalist Parti'nin.

Evet, Craxi Berlusconi'ye yakındı ve onu koruyordu, ki böylece ne zaman bir hakim onun aleyhine karar verse ve yasalara karşı geldiği için kanalını kapatsa Craxi anında tekrar açabiliyordu. Berlusconi de çok büyük zararlara uğradı, kendini ve imparatorluğunu koruyabilmek için politikacı oldu.

İtalyanlar nasıl böyle bir televizyon sistemini kabullenebildiler? İtalya, sanata dair hep bir şüphe içinde olan İngiltere'nin aksine, insanların sanata önem verdiği bir ülke değil mi?

Öyle mi düşünüyorsunuz? Ama bir biçimde İtalya'da da sanata şüpheyle yaklaşılıyor. Pier Pasolo 'şiir', 'şiirsel' sözcüklerini kullandığında insanların ona nasıl şüpheyle yaklaştıklarını hatırlıyorum.

Tanrı'ya şükürler olsun ki, o bunları kullanmaya devam etme yürekliliğini gösterdi. Bence İngiltere'deki sorun, utanç. Bu, İngiliz ketumluğunun ve meşhur İngiliz küçümserliğinin bir parçası. Sanatı, utanç verici bulursunuz. Bu, hiçbir utanma duygusuna sahip olmayan Fransızların tam tersi bir durumdur, aksi halde *sublime* (ulvi) ve *sublimissime* (çok çok ulvi) gibi kelimeleri kullanmazlardı.

Sanatı fazlasıyla tokatlayan biçimde her şeyden şüphe etmek sinemacılar açısından büyük bir sorun.

Hangi bakımdan?

Çünkü kendilerine göre kültürel derinliği olan filmler yapmak ve buna rağmen izleyici bulmak çok zor. Şu anda dışarıda kaç sinemacı kültürel derinliği olan popüler filmler yapıyor ki?

Ama bu tam da meydan okumadır. Ben hâlâ 1960'larda film yapan aynı kişiyim. Bazıları diğerlerinden daha başarılı ama hepsi bir anlamda sızıntı. Gizlice sızıyorlar. Biri *Küçük Buda*'nın Spielbergvari olduğunu söyledi. Bence Spielberg'den çok Micheal Powellvari.

Bana The Thief of Baghdad'ı *(Bağdat Hırsızı) hatırlatıyor.*

İnsanlar ne derse desin, gerçek şu ki filmlerimden hiçbiri Hollywood'da yapılamazdı. Bu yüzden ABD'de dağıtım problemleriyle karşılaşıyoruz.

Farkı tam olarak belirleyebilir misiniz? Filmlerinizle ilgili olarak dağıtımcılara, Amerikan filmleriyle aynı izleyici hedefine ulaşamayacaklarını düşündürten nedir?

Gerçekliğe karşı tavır. Bakış açısı. Optik bakış açısı. Felsefi bakış açısı. Üslüp. Benim filmlerimi onların gözünde gizemli nesneler haline getiren şey budur. Filmlerin zor olduğunu söylüyorlar. Ben öyle olduklarını düşünmüyorum ama şu anda işler böyle yürüyor. Problem şu ki bugünlerde filmlerden temel olarak sadece başarılı olmuşlarsa konuşuluyor. Bu, zamanımızın korkunç adaletsizliğidir.

Eğer işler her zaman böyle yürüseydi, sinema tarihinin büyük başyapıtlarının yarısı hiç yapılmazdı. *Pulp Fiction*'ı (Ucuz Roman) seviyorum ama Kieslowski'nin *Three Colours*'ını da (Üç Renk) seviyorum. Ama kimse *Rouge* (Üç Renk: Kırmızı) ya da *Üç Renk* üçlemesinin diğer filmlerinden konuşmak istemiyor. Sadece *Ucuz Roman* hakkında konuşmak istiyorlar. Bu, Pop'un, anlık kültürün egemenliğidir. *Üç Renk* Pop değildir.

Bu bir gazetecilik sorunudur, gündemde ne varsa sadece onun hakkında yazan gazetecilerle ilgili bir meseledir; bir şey gündemden düşerse artık onun hakkında konuşulmaz. Ucuz Roman *hakkında konuşmaktan da vazgeçecekler, ama en azından onun hakkında çok konuşuldu, oysa ki* Üç Renk: Kırmızı *hakkında, film gösterime girdiği zaman bile konuşulmadı.*

Kırmızı güzel bir film. Biri bana fazla itinalı olduğunu söylemişti, ben de onun kusursuzluk, cevher arayışı içinde tekrarcı olduğunu söyledim. Ama *Ucuz Roman* da inanılmaz bir şekilde tekrarcı bir film. Çizburger görünümüne rağmen aslında tamamen Godard'ın gangster filmlerinden etkilenmiş. Godard'ın filmleri zaten tekrarcıdır ve burada da ilahi bir Fransız tekrarcısından etkilenmiş Amerikan tekrarcısı söz konusudur. *Kırmızı*'nın göz ardı edilmesi büyük adaletsizliktir. Geçmişteki harika filmleri, sinema okullarını, neorealizmi düşünün. Dreyer, *La Régle du jeu*, diyeceksiniz. Bugün bunlar tamamen göz ardı edilebilirdi. Bir şeyler yapmak gerekiyor, ama tam olarak ne olduğunu bilmiyorum.

Kendi projelerime gelince, öncelikle biraz geri çekilmek istediğim bir evreye giriyorum. Şimdi yaptığım film bir tür oda müziği havasında. Peki, ya bundan sonra? Düşündüğüm iki büyük proje var. Bir tanesi Şangay'da çekmeyi düşündüğüm Malraux'nun *Man's Estate*'i (İnsanlık Durumu). Bu da Çin'e geri gideceğim anlamına geliyor, ki bu benim istediğim bir şey; oraya gidip son on yıldan beri neler olup bittiğini görmeyi istiyorum. Sonra da *1900*'e bir bölüm daha yapmak istiyorum. Bunun için Berlusconi'ye teşekkür etmem gerek. Tutumu o kadar yakışıksız ki İtalya'yı uyandırdı. Direniş gibi sözler yeniden kullanıma girdi. İtalya şu anda faşistlerin demokratik bir şekilde hükümete seçildiği bir ülke. Bir düşünün! Faşistleri başa getiren özellikle

genç seçmenlerdir. Bunu, on sekiz yaşınızda oy verebileceğiniz meclisin Alleanza Nazionale'den gelen faşistlerle dolu olduğu gerçeğinden anlayabilirsiniz, oysa ki yirmi bir yaşınızı doldurmadan oy veremeyeceğiniz Senato'da daha az faşist vardır. Yine de bu tablo gençlerin hatası değil. Ne yaptıklarını bilmiyorlar, çünkü okul sistemi onlara herhangi bir arka plan sağlamaktan aciz. Dolayısıyla, belli bir tarihsel bellek anlayışını yeniden canlandırmak üzere hikâyeyi *1900*'ün bıraktığı yerden, 1945'ten ele alan bir film tasarlamak istiyorum. Bugünün gençleri on beş-yirmi yıl önce bile neler olduğunu bilmiyorlar. Fransa'da Bertrand Blier'in yaptığı *Hitler, connais pas!* isimli belgeseli hatırlıyor musunuz? Bu türden bir cehalet hakikaten korkutucu.

Yani, filminizi politik bir müdahale olarak görüyorsunuz?

İnsanlık Durumu'nu da. 1984'te Çin'e ilk gittiğimde iki proje vardı. *Son İmparator* ve *İnsanlık Durumu*. O zamanlarda Çinliler *İnsanlık Durumu*'nu tartışmak bile istemiyorlardı. Korkuyorlardı ondan –üstelik Çin Devrimi'ni ve Çin Komünist Partisi'ni bütün dünyanın her tarafında sevdiren roman o olmasına rağmen. Devrim ve Aşk'ı, kolektif gizemi ve karakterlerin kişisel hikâyelerini yanan bir kıvılcım içinde biraraya getiren bir romandı o. Şangay ayaklanmasının hikâyesini biliyor musunuz? Çu En-lay önderliğinde gerçekleşmişti, belki de hikâyeden korkmalarının sebebi buydu. Komünistler Çang Kay-Şek ve Komintang'la işbirliği halindeydiler, ama ayaklanma baş gösterdiğinde Çang onlara ihanet etti. Şangay komünistlerin elindeydi ve Çang da şehrin dışında zırhlı trenini bekliyordu; yabancı elçilikler, büyük toprak sahipleri ve sanayiciler ona gidip taraf değiştirmesi için 50 milyon dolar teklif ettiler. O da kabul etti, o anda tren hareket etti ve komünistler katledildi. Bu ihanet filmin temeli olacak.

1900'ün devam bölümüne gelince, henüz onu nasıl kuracağımı bilmiyorum, ama fikir beni heyecanlandırıyor, hayatlarımızın son elli yılını anlatacak.

1970'lerde siz doğmadan önceki yıllarla, anne-babanızın yaşadığı yıllarla ilgili filmler yaptınız. Burada çok keskin bir cazibe var: Siz doğmadan önceki dünyayı hayal etmek. Ama insanın kendi yaşadığı yılları anlatmasının daha farklı bir cazibesi söz konusu. Şimdi size baş-

ka bir şey sormak istiyorum: Çalışma tarzınız ve sizin gözünüzde işbirliğinin önemi ile çalışmaktan özellikle hoşlandığınız insanlar...

Önceden şiir yazardım ve ilk filmimi yaptığımda kalemimi masaya bıraktım, yazının yalnızlığından çıkıp film setinin eğlenceli kaosuna daldım. O sıralarda kameranın sadece başka bir kalem olduğunu düşünüyordum. İlk başta farkına varmadığım şey, sinemada kalem tutan elin kolektif bir el olduğuydu. Bir film, sadece bir kişi tarafından yapılmaz. Film, kameranın etrafındaki, önündeki, arkasındaki hatta o sırada etrafta olan herkes tarafından yapılır. Bu, özellikle mevsim mevsim, tarih dönemlerine bağlı olarak farklı ışık türleriyle çekilen *1900*'de önemliydi. *1900*, gençliği temsil eden yaz mevsiminde başlar, sonra faşizmin sonbaharı ve kışı, ardından da özgürlük baharı gelir. Film büyük, döngüsel bir geriye dönüştür; 25 Nisan 1945'te, toprak sahiplerinin yargılanmasıyla başlar ve biter. 1975 ilkbaharında, toprak sahiplerinin yargılanması fantezisini tecrübe eden köylüleri canlandıran insanlarla beraber o sahneleri çekerken, bir şekilde onlar yönetimi devraldılar. Filmde güç kazanan insanlar, filmin de başına geçtiler. Bir makara filmin üzerinde, hassasiyeti, ASA'sı, vb. şeyler yazar. Aslında filmin gerçek hassasiyeti kutuda yazan şey değildir, onu yapan insanların hassasiyetidir.

Bana, münzevi yazar fikrinden sıyrılmamda yardım eden ilk kişi, muhtemelen montajcım Kim Arcalli olmuştur. Kim olduğunu biliyor musunuz? On dört yaşındayken Direniş'teydi. Partizan Garibaldi Tugayları'nın en genç Siyasi Örgüt Başkanı'ydı. 1944 ya da 1945'te Venedik'te partizanların makineli tüfeklerle Teatro Goldoni'yi durdurdukları eylemde o da vardı; topluluğun tamamı bu faşist kodamanlardan oluşuyordu ve partizanlar onları silahlarıyla tehdit ettiler, gitmelerine izin vermeden önce anti-faşist, anti-Nazi manifestoyu dinlettiler: *Senso*'nun başlangıcı gibi. Bu olaydan sonra dağlarda saklanmak zorunda kaldı. Savaştan sonra yazar ve sinema montajcısı oldu.

Her neyse, dediğim gibi 1960'lı yıllarda montaj fikrini benimseyemiyordum. Yaptığım herhangi bir şeyi kaybetme düşüncesinden nefret ediyordum ve izleyicinin her şeyi gördüğü acımasız bir tür sinemadan yanaydım. Montajlamayı, koşuşturmaların güzel bir kaosuna yerleşik kuralları empoze eden bir kanun ve düzen hareketi olarak görüyordum. Bütün gücün yazarda olduğu fazlasıyla 60'lı yıllardı.

Kim, *Konformist*'i yaparken benim montajcım oldu ve bana montajın nasıl zenginleştirici bir aşama olduğunu gösterdi, çünkü montajda bir şeyleri kaybettiğiniz gibi malzemenizde farkında olmadığınız şeyler de keşfediyorsunuz. Ondan önce montajcım Roberto Perpignani'ydi, çok iyi bir montajcıydı ancak kendisiyle fazla yakındık, aramızda diyalektik bir gerilim yoktu. Kim, beni yaptığım şeyden bir adım geriye götürerek olayları farklı bir gözle görmemi sağladı.

Kim, prodüksiyon öncesine de katılır mıydı, yoksa sadece film çekildikten sonra mı devreye girerdi?

Konformist'te sadece sonunda devreye girdi. Onu kuzenim Giovanni, yapımcı, getirmişti. Ama sonraları beraber *Paris'te Son Tango* ve *1900*'ü yazdık. Sonra o öldü. Bir montajcı olarak malzemeyle, baskıyla olağanüstü bir ilişkisi vardı; onu manipüle ederken, ona dokunurken çok fiziksel bir yakınlı sergilerdi.

Günümüzde videoda aynı şey olmuyor.

Dört yıl önce *Çölde Çay*'ın montajını yaparken, o elektronik makineyle çalışmaya başladık. Selüloidle çalışmaktan çok daha hızlıydı. Ama görüntünün bir vücudu yoktu. Transparandı. Elektronik görüntü, film görüntüsünün hayaleti gibidir. Vücudu, kalınlığı, ağırlığı ve titreşimi yoktur. Sonunda filme geri döndüm ve montajını selüloidle tamamladım. Filmin gerçek fiziksel ağırlığı benim açımdan önemlidir. Video-kaset film değildir. Televizyon da film değildir. Onlar filmler mezarlığına benzer. Filmler, televizyonda ya da videoda yaşayamayacağınız büyük, kolektif, törensel bir deneyimdir. Ama bir Jean-Luc Godard vardır ki, onun video ve elektronik görüntüleriyle başardığı iş olağanüstüdür.

Godard video işi yaparken sinema yapıyormuş gibi davranmıyor. Elindeki bir televizyon işiymiş gibi de davranmıyor. Videoyla, videonun neler yapabileceğini görmek için çalışıyor. Mantıksal modelin tamamı o tarafa kayıyor.

Godard'ın çalışmasıyla ilgili bugünkü düşüncem nedir, biliyor musunuz? O, içeride ışığı olan muhteşem bir elmas haline gelmiştir.

Tamamen bağlantısızdır çünkü güneş ışığına ihtiyacı yoktur, içsel ışığı dışarıya yansır. Bu yüzden ulvi ve uzaktır.

Ben de sizinle ışıktan bahsetmek istiyordum, şimdi siz oraya geldiniz.

Benim için ışık Storaro demektir. Benim yaşımda ya da benden biraz daha yaşlıdır. *Devrimden Önce*'de benimle çalışmaya başladı, Aldo Scavarda'nın asistanıydı.

Scavarda, Di Venanzo'nun asistanıydı, daha sonra L'Avventura*'nın görüntü yönetmeni oldu.*

Storaro'yla ben beraber büyüdük. Ama onu 1964-1969 arasında görmedim; *Örümceğin Stratejisi*'ne başladığında görüntü yönetmeni olarak çoktan birkaç filme imza atmıştı bile. İlham veren biri, gelmiş geçmiş en ilginç görüntü yönetmenlerinden biridir.

Eğer düzenli olarak aynı kişilerle çalışıyorsanız onlar da birbirlerini tanıyor ve her birinin ne yapacağını bilip ona göre düşünebiliyor olmalılar. Son İmparator *o kadar ahenkli ki, birbirlerini çok iyi anlayan insanlar tarafından kotarıldığı izlenimine kapılıyorsunuz.*

Evet, ama iyi bir şey bazen fazla gelebilir. Odaklanmanın devamlılığına falan ihtiyacınız var ama bununla paralel olarak merakınızı da sürdürmek zorundasınız, yeni şeyler keşfetmeyi istemek zorundasınız, ki bunu ancak yeni gelen şeyleri kabullenerek yapabilirsiniz. Bir sonraki filmimde illa ki Vittorio'yla çalışmak istemem ya da benim için on yıldır kostüm yapan sıradışı Jim Acheson'la. Benimle daha önce çalışmış bazı insanlar olsa bile, mutlaka sürprizler de istiyorum.

Müzik nerede çerçeveye giriyor? Müzikle ilgili bir düşünceniz var mı; bir filmi ilk kez düşünürken müziği kimin yapması gerektiğini de düşünüyor musunuz, yoksa bunlar hep en son karar verilen şeyler mi?

Duruma bağlı. Genellikle müziğin nasıl olması ya da hangi müzisyenlerle çalışılması gerektiğine karar vermeden önce filmin nasıl göründüğüne bakmak isterim. Ama *Gülünç Bir Adamın Trajedisi*'nde öyle bir sisin içinde geziyordum ki (İtalya'nın kendisi zaten bir sisti) sabit bir

noktaya ihtiyaç duydum ve daha işin başında Morricone'den, yola çıkabileceğim iki ya da üç önemli müzik parçası yapmasını istedim.

Bunun operaya duyduğunuz aşkla nasıl bir bağlantısı var, örneğin Verdi'yi kullanmanızla?

Müziğin kullanılabileceği çok yol var. Mesela *1900*'de Morricone'den, ister Verdi'den halk şarkılarına kadar geniş bir yelpazede İtalyan müzik geleneğinden olsun, ister Stravinsky ya da Schoenberg gibi 20. yüzyıl müziğinden olsun, çeşitli biçimlerde fikirler geliştirmesini istedim. Ama *Son İmparator*'da üç bestecim vardı, her birinden farklı şeyler istedim. Ryuichi Sakamoto'dan Doğu çeşnisi olan epik bir şeyler istedim. Cong Su, Çin ezgili saray müziği yapması için yaşadığı yer olan Almanya'dan geri çağrılmıştı. Bir de David Byrne vardı. Sonunda Sakamoto bir tür Batılı senfonik müzik yaptı, David Byrne da Çin ezgili müzik; onun müziği her zaman örtülü ironiyle doludur. Ama ben her zaman bestecilerimle yakın çalışırım, çünkü ben de ümitleri suya düşmüş bir besteciyim. Ben de şarkı söyleyip bir enstrüman çalabilmeyi isterdim ama yapamıyorum. Dans edebilmeyi isterdim.

Filmlerinizin hepsinin odağında bir dans var. Aynı zamanda, sizin de dediğiniz üzere, operalara benziyorlar ve müzik görüntüyle bir bütünlük yaratıyor. Şiirin özgürlük adına bir alan sağladığını ve bu özgürlüğü filmlerinize taşımak istediğinizi söylediniz. Bunlardan bahsetmek bizi sizin köklerinize götürüyor –kültürel köklerinize ve uluslararası olarak kendinizi her yerde evinizde hissetmenize ve kozmopolit bir hale gelmenize rağmen sizin bir parçanız oluşlarına.

İdeal olarak yolculuk taşralardan kozmopolitliğe ve yeniden geriye doğru yapılmalı. Köklerinizle bağınızı koparmamanız gerekir. Belki de köklerim hakkında soru sormak için fazla geç kaldınız, çünkü unuttum. Benim suçum, dünyada her şeyle doğmuş olmam. İş benden önce çoktan yapılmıştı. Pasolini, oldukça kültürsüz bir çevrede büyüdü –babası ordu mensubu, annesi de ilkokul öğretmeniydi. Babam şair oldu ama hiçbir kitabın olmadığı bir evde büyüdü. On dört yaşındayken bir Venedik gezisi sırasında San Marco'yu ziyaret etmek yerine bir kitapçıya gidip Proust kitabı alarak anne-babasını gerçekten şa-

şırıtı –Proust'un adını okuldaki bir öğretmenden duymuştu. Benim hiç kitap almam gerekmedi. Her şey önümdeydi. Buna içgüsüdel bir tepki, bir isyan vardı bende. Benim ebeveynlerim dışarı çıkmak yerine evde oturup kitap okumak için beni ikna etmeye çalışıyorlardı, ama ben okulumun hayat, üniversiteninse sokak olduğunu söylüyordum. Aslında Roma Üniversitesi'ndeki modern edebiyat öğretimimi hiç bitirmedim çünkü film yapmaya başlamıştım. Öte yandan yirmi, yirmi bir, yirmi iki yaşlarımda iki-üç yıl boyunca hemen her gece Pasolini, Moravia ve Alsa Morante'yle yemek yiyordum; bu buluşmaları üniversitem olarak görüyordum. Beni Moravia ve Elsa Morante'yle tanıştıran çok sevdiğim dostum Pier Paolo'ydu; onlar şiirlerimi sevdiler, kitabımı yayınladılar ve arkadaşım oldular. 1961'de *Accattone*'de birinci asistan olarak, Pier Paolo'yu ilk filmini çekerken -ya da icat ederken de diyebilirim- görmek gibi büyük bir şans yakaladım.

Nelerden konuşuyorlardı? Şiirden mi?

Ve politikadan. Edebiyat ve politikadan. Ve seyahatten. Çok seyahat ediyorlardı, Hindistan'a, Afrika'ya. Moravia gezi gazeteciliği yapıyordu, Pier Paolo da *The Scent of India*'yı (Hindistan'ın Kokusu) yazdı. Oraya birlikte gittiler, Elsa Morante de onlarla beraber gitti. O da büyük bir yazardı ve çok kötü kavgalar etmelerine rağmen o zamanlar hâlâ Moravia'yla beraber yaşıyordu. Sonra Elsa Meksika'ya gitti -1960'ların başlarıydı-, peyote ve halüsinojeniklere başladı. Mutlak değerlere çok bağlıydı, uzlaşmadan nefret ederdi. En sevdiği hakaret 'küçük burjuva'ydı. Ben de dinliyor, dinliyor ve öğreniyordum, işte benim eğitimim buydu.

Ama onlarla seyahat etmiyordunuz, değil mi?

Hayır. Seyahat etmeye, çok sonraları, 1980'lerin İtalya'sına dayanamadığım için başladım. Bir tür gönüllü sürgün.

Pasolini'nin seyahat etme sebebi de buydu. Onu saran gerçekliğe tahammül edemiyordu ve Hindistan'a ya da Afrika'ya giderek başka bir şeyler bulmayı umuyordu. Üçüncü Dünya onun için, kapitalist Batı'nın aksine bir tür ütopyaydı.

Hayat Üçlemesi'nin ardındaki dürtü de budur: *Decameron*, *Canterbury Öyküleri* ve özellikle de *Arap Geceleri*. Ama o daha sonra bunları reddetti, 1974 ve 1975'te *Corriere della Sera*'da çok acımasız olan o makaleleri yazdı.

Zaman doluyor ve henüz konuşamadığımız çok şey var. Çölde Çay *ve* Küçük Buda'*yla ilgili size birkaç şey sormak isterim, bana öyle geliyor ki orada bir dönüm noktası var.* Çölde Çay'*a kadar ve* Çölde Çay *dahil olmak üzere filmlerinizde bir tür şiddetli umutsuzluk görülüyor; çok sakin bir film olan* Küçük Buda'*daysa bu yok. Ama bu, sonunu nasıl yorumladığınıza bağlı olarak* Çölde Çay'*da da canlandırılabilir. Çoğu insan Debra Winger karakterinin delirdiğini düşünse de, bana oldukça aklıselim görünüyor. Bir tür dengeye kavuşuyor ama bir bedelle. Kimseyi görmek istemiyor, onu dönüştüren deneyime sıkıca sarılma ihtiyacı duyuyor.*

Deli olabilir, ona çok fazla gelen üzüntüye dayanamıyor. Bir tür ret. "Kayıp mı oldun?" diye soruyor ona yaşlı adam, yazar. İki versiyonunu çektim ("Evet kayboldum" ve "Hayır kaybolmadım"), şimdi hangisini filme koyduğumu hatırlayamıyorum.

TESLİMİYET: AŞKIN KANITLARI

Bruce Sklarew, 1998*



Yeni filminiz Besieged *(Teslimiyet), James Lasdun'un* The Siege *(Kuşatma) başlıklı bir hikâyesinden uyarlandı. Avrupa'da da Amerika'da da fazla tanınmayan bir yazarın bu kısa hikâyesiyle nasıl karşılaştınız?*

Karım ve filmin ortak senaristi Clare Peploe bu filmi on yıl önce yapmak istedi. Bir senaryo yazdı; ona hikâye çok küçük olduğundan bunu bir film olarak geliştiremeyeceğini söylediler, o da bir kenara bıraktı. Bir yıl önce İtalyan televizyonunda yönetici olan bir arkadaş onun için bir şeyler yapmam konusunda çok ısrar etti. Ben de, "Tamam, senin için bir şeyler yapacağız," dedim. Clare de bana gelip, "Neden bunu yapmıyorsun?" dedi. Okudum, "Gerçekten iyi," dedim. Bence televizyon, büyük bir freske benzeyen sinemayla karşılaştırıldığında bir minyatürü andırır.

*) *Teslimiyet*'in 15 Eylül 1998'de, Toronto Film Festivali'nde yapılan dünya prömiyerinden.

Televizyon ekranı minyatürle aynı yoğunluk ve boyuta sahipken, diyelim ki *Son Imparator*'u gösteren beyazperde pek çok freskleri olan büyük bir kubbe gibidir. Ben de bu minimal hikâyenin çok, çok yoğun olduğunu söyledim. Onu sevdim. Clare'le benim aramda bir tür nakarat var. Çekimler arasında konuşurken, sinema için duyduğumuz o komünal aşkı veriyoruz birbirimize. 1960'lı yıllarda tanıştıktan kısa bir süre sonra Clare beni Robert Bresson'un *Les Dames du Bois de Boulogne*'unu (Boulogne Ormanı Hanımları) izlemeye götürdü, orada Cocteau'dan şu satırlar geçiyordu: *"Il n y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour"* (Aşk yoktur, sadece aşkın kanıtları vardır). Yani, Clare bana aşkın olmadığını, sadece aşkın kanıtları olduğunu söylüyordu. Bunu *Çalınmış Güzellik*'te kullandım: Jean Cocteau'ya âşık olan Jean Marais bu sözleri söyler. Eğer "Seni seviyorum" diyecek olursam, diğeri "Evet" der. 'Seni seviyorum' demek kolaydır; kanıtlamak, aşkın kanıtlarını sunmak daha zordur, değil mi? *Teslimiyet* işte bununla ilgili.

Evet.

Bu film, aşkın en sıradışı kanıtıyla ilgili. Kinsky, Shandurai'ye en somut yoldan yardım etmek için her şeyden vazgeçmeye hazırdır. Teoride kadın, kocasının önce küçük heykellerinden, sonra resimlerinden, sonra kilimlerinden, sonra eşyalarından [ve en sonunda sevgili piyanosundan] vazgeçen Kinsky sayesinde serbest bırakıldığını hiçbir zaman öğrenmeyecektir. Ev tamamen boşalır. Bu düşünce, hikâyeyi okurken doğal bir şekilde aklıma geldi. Gerçekten mutlu olmanın tek yolu sevdiğiniz insanları mutlu etmektir, ki bu da diyelim son yirmi yıldır hakim olan ideolojinin tam zıddıdır. Bir tür ben, ben, ben sarhoşluğu, bireysellik sarhoşluğu içindeki toplumun tam zıddıdır.

Christopher Lasch'in The Culture of Narcissism*'inde (Narsisizm Kültürü) söylediği gibi.*

Hayır, narsisizm başka bir şey. Benim demek istediğim bireysellik. Ama bu gerçekten tam tersi. Aslında Tibetlilere ve Budizme yaklaşmak bunu anlamakta bana yardım etti, çünkü Dalai Lama'nın, onunla ilk tanıştığımda bana Hıristiyanların anladığı şekilde şefkatin sevilen kişiye karşı bir tür iyi olma görevini temsil ettiğini söyle-

diğini hatırlıyorum. İyi olmak zorundasınız. Budist anlamdaysa şefkat, her şeyden önce, sevdiğiniz kişinin acısının sebeplerinizi aklınızla anlamak demektir. Yani, bu bir *anlama* meselesidir. Neden bunu söylüyorum? Çünkü bir Budist için Hıristiyanlar ve Katolikler, hatta bence Müslümanlar için olduğu anlamda bir ruh yoktur. Bundan dolayı, anlamak. Her neyse, biraz konudan saptık.

Filmdeki en çok nesnelerin birden görünüp sonra aniden kaybolmalarından etkilendim. O çok narin kur yapmalar sırasında müzik kâğıdındaki soru işaretinin, orkidenin, yüzüğün varlığı ve ardından yavaş yavaş gözden yiterken nesnelerin bıraktığı boşluk, çocuk izleyicilerin yok oluşunun yanı sıra sonlara doğru gelen kocanın yok oluşu. Bu bana Son İmparator*'da Pu Yi'yi hatırlattı; Mançukuo'da onun Japon izleyicileri de yok oluyordu.* The Last Emperor: Multiple Takes*'in önsözünde, "Bu kozanın gizi, Yasak Şehir, ...setimin özü... Bugün Yasak Şehrin nihai anlamı İmparator'un varlığı ve yokluğunun sonsuz tekrarında yatar," diye yazıyorsunuz.*

Koca bir tür rüya karakteri, çünkü film bir rüyayla, genelde olduğu gibi yarı rüya yarı geriye dönüş olan bir rüyayla başlıyor. Aslında kadın ağladığında, kocasını götüren jiplere bağırdığında sesini duyamıyorsunuz, tıpkı rüyalarda sözleri duyamayışınız gibi. Gerçekte oradan kâbus gördüğü, bağırarak uyandığı sahneye geçiyoruz. Şimdiki zaman bir soru işaretiyle [kıyafetlerinin arasındaki müzik kâğıdına yazılmış olan soru işareti] aşağıya inmekte olan sağır garsonun çıkardığı seslerdir. Daha sonra nesneler kaybolur, heykeller, resimler, kilimler. Sonra süpürdüğü sırada kadın orada fazla toz olmadığını söyler; o da bir tür neşeyle, "Biliyorum," der, çünkü görevini yerine getirmektedir. Görevi de kocasını serbest bıraktırmaktır. Kaybolan nesneler onun için büyük bir tatmine işaret eder. Böylelikle bir şeyler vererek, bir şeyler alır; vererek bu türden büyük bir tatmin elde eder. Bunu şuradan anlayabilirsiniz: Başlangıçta sakar, tuhaf, çekingen ve sinirliyken sonlara doğru büyümüş gibidir. Daha yetişkindir.

Bu, fedakârlıktan gelen gerçek bir mutluluk.

Evet, gerçek bir fedakârlık.

Ama siz bunu bir manipülasyon olarak görmüyorsunuz.

Kesinlikle bir manipülasyon değil, kadın onun ne yaptığını bilmiyor. Yani o bunu, "Görüyorsun ya bunu senin için yapıyorum," diyebilme hakkını bile kullanmadan yapıyor. Dolayısıyla bu, bencilliğin tamamen yok edilmesidir ve onun için inanılmaz bir şekilde seksin yerine geçmektedir –büyük bir yalnızlık içinde bu görevi bir sona götürebilme hissi. Onun kocasını serbest bırakacaktır.

Birinin istediğini elde etme teması ve bunun sonrasında ne olacağı gizemi söz konusu, ki bu da harika bir bitiş yaratıyor.

Ah, bitiş. Biliyorsunuz, bunu çok düşündük; bence savaşçı kapının dışındadır. Kapı, filmde açık bırakılıyor –ve ilk yolcuları, metrodan ilk çıkan insanları görüyorsunuz.

Savaşçı mı? Militer bir adam değil ki...

Aslında o bir savaşçı. Bir kahraman. Kadının hafızasında bir anıya, bir kahramana dönüşüyor. Her neyse, geri geliyor. Kapının dışında duruyor. Bence kadın onu içeri alacak. Zaten bu sebeple, yüzünde bir tür acıyla yataktan kalkıyor. Hareket ettiğinde ağlayacak gibi olur, ama iki yıldır hapiste olan bu adamı terk edemez. Bence kocasını dışarıda bıraksaydı korkunç biri olurdu. Demek istediğim, ne olacağını bilmiyoruz. Söylemek istemiyorum çünkü eğer bilseydim söylerdim. Bu türden bir 'soru işareti'yle bitirmek istiyorum, ama bildiğim şey, yataktan kalkıp kapının dışındaki adama doğru hareket ettiğidir.

Yani kuşatılmış, sadece dışarıdan değil, arzuları ve vicdanıyla içeriden de kuşatılmış.

Evet.

Beyazlığa çok fazla göndermede bulunan bu hikâyeye bayıldım: çarşaflar, siyah ve beyaz karolar, gölgeler, köpükler, beyaz çiçekler, kâğıt, duman. Kadını, sanki Kinsky'e karşı giderek büyüyen arzuları ve onu



Bertolucci, *Teslimiyet*'in (1998) oyuncuları Thandie Newton ve David Thewlis'le sette.

temizlemeye çalışan, onu iyi yapmaya, yardımsever, şifa veren bir hekim yapmaya çalışan vicdanı arasındaki içsel mücadelenin bir parçasıymışçasına temizliğe ve temizlemeye odaklanmış biri olarak görüyorsunuz. Yoksa bu daha çok duruma bağlı bir şey mi?

Bu her şeyden önce onun işi. Orada yaşıyor, güzel bir oda karşılığında temizlik ve ütü yapıyor. Düzenlemeye göre oda ve biraz da *argent de poche*, cep harçlığı veriliyor. Ama yıkama ve temizlikte bir tür meditasyon da vardır. Bir tür terapi gibi. Bunu gece kulübünde bira doldururken de görebilirsiniz; biranın köpüğü yerin köpüğü haline geliyor ve kadın bu köpüklerle yeri siliyor; sonra Beethoven çalıyor ve kadını sarmal merdivenlerde görüyoruz, sözlerin olmadığı bu parçanın filmde olmasını gerçekten çok istedim. Eğer fark ettiyseniz filmin ilk yirmi dakikasında da çok az söz vardır; başlangıç tamamen sözlerden arınmış, seslerden değil, sözlerden. Bunun sebebi kısmen son zamanlarda üzerinde kafa yorduğum bir soru: Sinema nereye gidiyor? Sinema ne kadar yeni teknolojilerle bütünleşmek durumunda? Bence *Teslimiyet* bu türden sorulara cevap veriyor. Sinemanın köklerine gitmem gerektiğini hissettim, 1927'de sesin bulunmasından önceki haline, duyguları benzersiz bir şekilde görün-

tüler aracılığıyla anlatmayı başardığı zamana: Aslında filmin ilk on beş-yirmi dakikası ilk filmler gibi sessizdir.

Filmin başında sözler yerine müziğin sarmallığı var. Bu filmdeki müziklerden bahseder misiniz?

Teslimiyet'te Afrika müziği ile klasik Batı müziği arasında bir mücadele görüyorsunuz, ki bu elbette iki kültür arasındaki çatışma anlamına da geliyor, ama iletişim biçimi ya da iletişim kuramama biçimi aynı zamanda. Hakikaten de *Teslimiyet* kültürler arası şokun metaforudur; Kinsky ve Shandurai'yi birleştiren şey tam da Roma kültürüyle aralarındaki farklardır. Ya bir sanatçı olarak biçimsel düzeyde ya da bir insan olarak kültürel düzeyde, her zaman ve her türden kültürel 'bulaşıcılık' taraftarı olmuşumdur ben. Dolayısıyla, bunu kadından etkilenerek -zaten imzasında bunu belirtiyor- bestelediği konçertosunu yaparken görüyoruz; kadın elektrik süpürgesiyle süpürürken onun için bunu çalmaya başlıyor. Çaldıkça ona karşı şehveti daha da artıyor. İlham perisi o ve adam ondan ilham alıyor, ona elini sürmeye cesaret edemediğinden bu cinsel arzu müziğe taşıyor; müziğine biçim ve şekil vermeye başlıyor, kadını gerçekten de müziğiyle baştan çıkardığı o an geliyor. Onun için her şeyden vazgeçmiş olduğu gerçeği, yeni bir keşif sayılmaz; kadın zaten müzikle baştan çıkmış durumda.

Ve bu müziğin olağanüstü güzel olduğunu söylemem gerekiyor. Gerçekte filmdeki "Ostinado" *parçasını kim yazdı?*

Alessio Vlad'dan yazmasını istedim. Tanınmış orkestra şefi Roman Vlad'ın oğlu. Alessio, yirmi yıl önce *Ay*'da benim için oyunculuk da yapmıştı. Caracalla'daki son sekansta sahnedeki genç şefi hatırladınız mı?

İtalyan Rönesansı'nın büyük madrigal bestecisi Gesualdo üzerine tasarladığınız proje nasıl gidiyor? Müziği kullanmanızdaki gelişim hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Her zaman vardı, şimdi daha doğrudan.

Buna ilham veren neydi?

Müziği her zaman çok sevdim. Filmlerimde çok sayıda bulunan kamera hareketlerinde kamerayı yönlendiren şeyin müzikal etken olduğunu düşünmüşümdür hep. Her zaman kameramın müzikal fikirlerle hareket ettiğini düşündüm.

Müzikle, bir ritimle?

Ama sizin duyduğunuz müzik değil.

Evet, içeriden gelen bir ritim.

Sizin duyamayacağınız bir tür içsel müzik. Şimdi de daha doğrudan geliyor. Bu film, adı muhtemelen *Heaven and Hell* (Cennet ve Cehennem) olacak, Stravinsky'nin en inanılmaz müzikal kehânet olayı olduğunu düşündüğü besteci Gesualdo'yla ilgili, çünkü 1591'de bir tür ses uyumsuzluğuyla Stravinsky'nin 20. yüzyıl müziğinin öngörüsü olarak düşündüğü müzikler yazıyordu. 1951'de Stravinsky'nin Venedik yolunda Napoli'ye, *The Rakes' Progress* açılışına gitmesinin sebebi bu. Stravinsky Napoli'de durdu, çünkü Gesualdo hakkında daha çok şey bilmek istiyordu, yani Stravinsky Gesualdo'nun en büyük hayranı olduğu için bu filmde.

Teslimiyet'e dönecek olursak, o muhteşem merdiveni nerede buldunuz?

İspanyol Merdivenleri'nin hemen yanında terk edilmiş küçük bir saraydaydı. Benzersiz bir evdir bu, çünkü evde hiç daire yok. Clare'le çalışırken sarmal bir merdiven hayal ettmişim, birçok ev bulduk ama hiçbirinde bunun gibi sarmal merdiven yoktu. Filmin gerçek karakteri sarmal merdivendir. Sonra da piyano. Kadın ve erkek sonra geliyor.

Boş bir evde bir kadın ve bir erkek, biraz Paris'te Son Tango *gibi!*

Aslında *Paris'te Son Tango* temasının bir tür postmodern çeşitlemesi olarak düşünülebilirdi, ama burada minimalist tarafta daha da ekonomik olduğum kanısındayım! Shandurai, terasta asılı duran çarşafların arasında mektubu okuduğu sırada İspanyol Merdivenleri

sadece kısacık görünüyor. İki kulenin ve İspanyol Merdivenleri'nin dikilitaşının arkasını görüyorsunuz. İspanyol Merdivenleri'yle ilgili çok ekonomik davrandım, çünkü çok fazla kartpostal resmi gibi.

Yani, görünüşe göre o ev İspanyol Merdivenleri'ne olan yakınlığı nedeniyle seçilmedi.

Hayır, bir de, bildiğiniz gibi, yokluk ve varlıktan bahsettiğinizde, aynı şey İspanyol Merdivenleri için de geçerlidir; kadın filmin başında pencereleri açtığında dışarıda Merdivenler'i görüyorsunuz. Hangi Merdivenler olduklarını bilmiyorsunuz, ama Roma'da yaşayan insanlar biliyorlardır. İspanyol Merdivenleri'ni gösterme biçimim, Freud'un annesi terk ettiğinde ağlamayan küçük torununa kadar giden bir oyuna benziyor. Karyolasının kenarına bir iple bağladığı tahta makarayı atıyor ve geri çekiyormuş. Terk etme ve terk edilme egzersizi gibi. Freud, kızının iki ya da üç yaşındayken ölen oğlunun bunu yaptığını fark etmiş. Makarayı atıyor, "Ah yok oldu," diyor ve sonra tekrar ortaya çıkıyormuş. Bir tür terk edilme pratiği.

İngiliz analist Winnicott, anneyle ilişkilendirilen rahatlatıcı güvenlik battaniyesi ve diğer cansız nesneler gibi geçiş nesnelerinden** söz eder;* Son İmparator*'da Sarenin de bu işlevi gördüğü söylenebilir.*

Bu bana, *Son İmparator* sırasında Jeremy Thomas'ın çocuğunun, battaniyesine 'anne' demesini hatırlatıyor.

Filmde Shandurai'nin çıplak heykellerin tozunu alması, onları okşaması ve yatağını yapması, öğrenci arkadaşının başta onu iğrendiren adam için, en sonunda onunla yatağa gireceksin, demesi beni çok etkiledi. Bu kuşatılmış kadının ilk baştaki tiksinmesinden kabullenişine kadar olan dönüşümünden biraz daha bahseder misiniz?

---

*) Güvenlik battaniyesi (İng. *security blanket):* Sahibine güvenlik ya da rahatlık hissi veren herhangi bir nesnedir. Bu terim, Charles M. Schulz'un *Peanuts* (Bir Fıstık Kitabı Snoopy) adlı çizgi romanındaki kahraman Linus van Pelt'in yanından ayırmadığı battaniyesiyle popülerleşmiştir. (ç.n.)

**) Geçiş nesnesi (İng. *transitional object):* Çocuk gelişiminde geçiş nesnesi, anne-çocuk bağının yerine geçen, çoğunlukla cansız nesnedir. En çok rastlanan örnekler oyuncak ayı, bebek ya da battaniyedir. (ç.n.)

Bence bir gelişim var. Başlangıçta adam gerçekten tuhaf bir tip, çünkü âşık. Çok da çekici olmayan bir sakarlığı var. Çekingen ve saldırgan. Bence ilan-ı aşkı gülünçlüğün son raddesi, o kadar sakar ki inanılmaz bir şekilde çekingen ve korkunç saldırgan. Kadını, sanki ona tecavüz edecekmiş gibi yakalıyor, kavrıyor. Aslında sadece 'benimle evlen' demek istiyor. Sonra ufak ufak görevini tamamlamasının etkisiyle çekici olmaya başlıyor ve ilk başta Shandurai ondan iğrenmiş olsa da filmin sonunda Kinsky cazibeli biri oluyor.

Kocayı hapisten çıkarmak için eşyaları satma 'görevi'nden dolayı mı çekici bir hale geldiğini söylüyorsunuz?

Hayır, sadece kocasını hapisten çıkarmak için sahip olduğu her şeyden vazgeçerek aşkını kanıtlama görevinden söz ediyorum. Bu sıradışı ispat nedeniyle çekici ve cazibeli birine dönüşüyor. Demek istediğim, kadının sonunda yaptığı bir minnet (teşekkürler!) seksi değil. Bu onun hayatı; artık o yönde ilerliyor.

Doğru. Ona körkütük âşık oluyor. O halde sadece çok iyi bir oyuncu değil, aynı zamanda erkek film yıldızı klişesine uymayan birini bulmak gerekiyordu.

Hayır, tabii ki. Kinsky hikâyede, filmde olduğu kadar gizemli biri. Ellilerinin ortalarında ve şişman. Clare ve ben belki de daha genç biriyle çalışmanın daha iyi olacağını düşündük. Kendimi, bir şekilde genç bir kadına âşık olmuş bir halde görmek istemedim, acınacak bir şey bu; bu yüzden daha genç bir oyuncuyla devam etmek istedim. David Thewlis'i Mike Leigh'in *Naked*'ında (Çıplak) görmüştüm ve ona bayıldım. Güzel bir film, David muhteşem; Cannes'da en iyi erkek oyuncu ödülü aldı.

Peki, ya Thandie Newton?

James Lasdun'un hikâyesinde kız Latin Amerikalıydı ve adı Marietta'ydı, ancak bu Latin Amerika ülkelerinin diktatörleri nedeniyle haberlerde göründüğü, on beş yıl önceydi. Hikâye Londra'da geçiyordu; ben onu çok demokratik olmayan bazı Afrika ülkelerinden

siyasi göçlerin yaşandığı günümüz Roma'sına taşıdım. Yani, büyük bir değişiklikti bu. Ben de Londra'da bakıyordum, hikâyedeki İngiliz piyanist ve Anglofon ülkelerinden birinden gelen kız fikrini korumak istediğimi biliyordum. Thandie'yle ilk tanıştığımda çok iyi eğitim almış genç bir İngiliz kadınla karşı karşıyaydım, ona gerçek olanı istediğimi söyledim. O da bana, "Benim işim Afrikalı bir kızın İngilizce'yi nasıl konuştuğunu öğrenmek," dedi, annesiyle annesinin arkadaşlarının aksanları üzerinde çalışmaya başladı.

Daha önce hiç çalışmadığınız oyuncuları kullanmanın yanı sıra yeni bir sinematografi yönetmeniyle çalıştınız. Bunun sebebi, filmi televizyon için yapıyor olmanız mıydı?

Televizyon için bir film yapmak beni kesinlikle özgürleştirdi. Kendimi Roma'da çok düşük bir bütçeyle 28 günde, küçük bir ekip ve aynı zamanda daha önceden kardeşim Giuseppe için çalışmış olan bu yeni sinematograf Fabio Cianchetti'nin de dahil olduğu bazı yeni insanlarla film yaparken buldum. Fabio, bana kendimi film çekmeye ilk başladığımda yaptığım şeyleri yapıyormuş gibi hissettirdi. Vittorio Storaro'yla bir sahneyi çekerken o muhteşem hisse kapılırdım ve bu çekim hemen başka bir çekimi doğururdu, sonra böyle devam ederdi ve günün sonunda 20-30 çekim tamamlayabilmiş olurduk, uzun yıllar boyunca yaşamadığım inanılmaz bir uyarıcı! Ondan ışığın 'ideolojisi' denen şeye çok fazla dalmamasını, bunu fazla düşünmemesini rica ettim. O türden bir ivediliğe ihtiyacım vardı, bu yüzden ona şöyle dedim: "Lütfen, bu filmin ışığının zarif olmasıyla uğraşma. Karanlığın fazlasıyla karanlık ve güneş ışığının fazlasıyla güçlü olduğu zamanlara geri gidiyoruz." Dolayısıyla, çoğunlukla 2000 ASA filmle çekim yaptık. Derken bundan en fazla beş yıl önce kınayacağım bir şey yaptım, şaryo çekimlerde el kamerasıyla sabit kamerayı karıştırdım; devamlılığı önemsemeden hepsini birbirine karıştırdım. Tabii bu bana inanılmaz bir keyif verdi. 1960'lı yıllara, çok fazla baskının olmadığı eski zamanlara geri gitmek gibiydi. O hisse geri gitmek olağanüstüydü. Son on beş yılda bu açık bir şekilde imkânsızdı, çünkü projeler çok büyüktü. Bu zamanda küçük bütçeli bir film yapmak inanılmaz derecede harekete geçirici bir etken işlevi gördü.

O eski yılları hatırlattığınıza göre bununla ilgili bir soru sormama izin verin. Bu röportajlar kitabı on bir yaşında yaptığınız filmle başlıyor ve içinde gölge üzerine yazdığınız bir şiir var. Bu eski şiirlere uzun zamandır bakmamışsınızdır herhalde.

O şiirlere bakmak, başka birinin yazdığı bir şeyleri okumaya benziyor. Kaç yaşındaymışım?

On bir.

On bir. Bence on bir yaşındaki bir okul çocuğuna göre, Pasolini'nin bir zamanlar dediği gibi, "Hem çok incelikli hem de çok naif"

Ama hayret edilecek derecede yaşından daha olgun. Teslimiyet'*te belki de piyano çalan genç şairin bir ikizi vardır.*

Küçük Amadeus. O istisnaydı. Bir iki konser verdiğini öğrendim. Babamı taklit etmek ve anneyi fethetmek için babayı yenen Oedipus araştırmasına göre, son tahlilde babamı yenmek amacıyla şiir yazdığımı düşündüğümü hatırlıyorum. Ama bence yirmi yaşındayken şiir yazmayı bırakmamın sebebi, bu alanda onu yenemeyeceğimi anlamamdı. Onu ancak bir film yönetmeni olarak yenebileceğimi düşündüm. Ama şu andaki hislerime göre, sanırım ona karşı verdiğim bütün mücadeleleri kaybettim.

Bütün mücadelelerinizi kaybettiniz, öyle mi?

Mücadele. Savaş. Çünkü şu anda orada, sandalyesinde kıpırdayamadan oturuyor, bir mum gibi sönüyor ve annem de onun önünde, hep yaptığı gibi onu koruyarak oturuyor. Demek istediğim her şey aynı, aynı resim ve aynı ilişki.

DÜŞLER, TUTKULAR VE SUÇLAR: BUGÜNKÜ YAŞAMA BİÇİMİMİZİN KÖKLERİ '68'DEDİR

Geoff Andrew, 2003*



Geoff Andrew: 1960'larda önce Fransa'da, ardından Nagisa Oshima'yla Japonya'da ve Bernardo Bertolucci'yle İtalya'da pek çok yeni yönetmen sinema sahnesini iyice alevlendirdi. İstikrarlı biçimde süregiden bu dönem 1968'de siyasal cephedeki çalkantılarla doruğa ulaşmanın yanı sıra, kültürel cephede de yaratıcılığın önündeki pek çok engeli kaldırdı. Aynı tarihlerde Bernardo Bertolucci *Partner*'i yaptığı için isyanlar sırasında Paris'te bulunmuyordu, ancak yazar Gilbert Adair olayların tam göbeğindeydi. İşte bu gece bu iki adamı 1960'lardan, 1968'le ve diğer pek çok şeyle ilgili olan filmleri *The Dreamers*'tan** söz ederken dinleme fırsatı bulacaksınız.

*) Bertolucci'yle Gilbert Adair ve David Thompson eşliğinde yapılan bu söyleşi, Londra'da 10 Kasım 2003'te National Film Theatre'da gerçekleştirilmiştir.

**) Bu film ülkemizde *Düşler, Tutkular ve Suçlar* adıyla gösterime girmiştir.(y.n.)

David Thompson: İyi akşamlar. Gecenin ikinci yarısındaki etkinliğimize hoş geldiniz. Salondan çıkar çıkmaz arkadaşlarına *The Dreamers*'ın ne muhteşem bir film olduğunu anlatanlar, sizden telefonlarınızı kapatmanızı istemek zorundayım. Benim adım David Thompson. Bana bu sezonun 1968 temalı filmleriyle ilgili program yapma ayrıcalığı verildi. Ben 1968'de sadece on iki yaşındaydım, bu yüzden dönem hakkında uzman olduğum söylenemez. Ancak bu gece bana katılacak olan iki beyefendi kesinlikle dönemin uzmanıdır: *The Dreamers* filminin senaristi Gilbert Adair ile yönetmeni Bernardo Bertolucci.

Birkaç dakika içinde karşınızda olacağız; önce bir yarım saat kadar karşılıklı konuşacak, sonra sizden soruları alacağız. Geceyi Bernardo'nun ikinci uzun metrajlı filmi *Devrimden Önce*'den kısa bir sahneyle açıyoruz. Üzerinde fazla konuşmaya gerek olmadığını düşünüyorum. Bugün izlediğiniz *The Dreamers* ile 1964 yılında yapılmış olan bu filmin atmosferi, duyguları ve fikirleri arasında bir benzerlik görebilirsiniz. Birazdan tekrar sizlerle olacağız.

Devrimden Önce*'den kısa bir sahne gösterilir.*

D.T.: Teşekkürler. Belki az önce izlediğimiz sahneden konuşarak başlayabiliriz. Bernardo, o zamanlar, yani 1960'larda bu filmin senin hayatına ve duygularına yakınlığı hakkında neler söyleyebilirsin?

Bernardo Bertolucci: Bunu anlatmak emin olun en az beş saat sürer... Sahne, sanırım, bir tür kafa karışıklığını ifade ediyordu zaten: Ateşli bir sinema tutkunu olma hissi ve bu hissin getirdiği koca bir suçluluk duygusu. Bu, aynı zamanda, zihnimde çok güçlü bir siyasal deklarasyonu temsil etmekteydi. Filmi 1963/1964'te çektim, tam da 1964'te, Cannes'daki La Semaine de la Critique'e gittiğim zamanlardı. O zamanlar düşüncemiz, siyasal bir film yapmaktı; ancak bunun için elde siyasal bir hikâyenizin olması, siyasal eksende bir olay örgüsü kurmanız ve bir toplumsal katılım anlayışına sahip olmanız yeterli değildi. Bizim gözümüzde siyasal sinema, filmin dili

tarzı hakkında ve siyaseten doğru olmak gerekirse -Tanrı'ya şükür, bu ifade o zamanlar yoktu- sinema dilinin, bir dolly veya 360 derece pan hareketinin nasıl bir deklarasyona dönüştürülebileceği hakkında düşünmeyi temel almak demekti. Amaçladığımız ve yaptığımız her şey, dili ve tarzıyla sinemayı düşünüp yansıtmakla, sinema tarihini, bizden önceki sinemayı düşünüp yansıtmakla ilgiliydi.

Benim bir arkadaşım var, Gianni Amico adında bir sinema tutkunu. *Devrimden Önce*'nin senaryosunda onunla birlikte çalıştık... Tek kelimeyle müthiş bir sinema tutkunuydu. Üstelik bir dereceye kadar kendimizle dalga geçmeyi iyi başarıyorduk. İnanabiliyor musunuz, henüz 1964 yılında sinema tutkunu olmanın gereksiz bir şey olduğunu ve bunun zamanının geçtiğini düşünüyorduk. Ama işte kırk yıl sonra o hâlâ burada ve korkarım biz de hâlâ buradayız. *(kahkahalar)* Örneğin, *Salvatore Giuliano* (1962) gibi güzel filmlere imza atmış yönetmen Francesco Rosi'den bir aktarma yapmıştık ve onun olması gerektiğini varsaydığımız derecede politik olmadığını söyleyip dalga geçmiştik. Bu sezonki programda Costa-Gavras'ın Z'sini (1968) de izleyeceksiniz; biz vaktinde o filmin aslında pek de siyasal bir nitelik taşımadığını düşünmekle tam anlamıyla züppece davranmıştık.

Yıllar sonra eşim Clare Peploe'yle ve Westwood'da öğrencilerle birlikte, Costa'nın Pinochet ve Şili hakkındaki diğer filmi olan *Missing*'i (Kayıp, 1981) izlediğimizi hatırlıyorum. Filmden sonra sessizce otoparka yürüyorduk ki, Clare birdenbire gözyaşlarına boğuldu. Onu durdurmam mümkün değildi, en sonunda bana neden ağladığını söyledi. "Z zamanında Costa'yla dalga geçmekle ne kadar aptallık ettiğimizi düşündüm. Tutumumuz hem aptalca hem de biraz ırkçıydı, çünkü Costa *Nouvelle Vague*'dan değildi, dedi.

Nouvelle Vague ve Cinémathèque

D.T.: *Nouvelle Vague*'dan söz etmişken, *The Dreamers*'ın başında şehre yeni gelen genç adamın Cinémathèque'te bulacağına inandığı harika şeyleri düşünerek ne kadar heyecanlandığını görüyoruz. Bu bir anlamda sizin de Cinémathèque'te yaşadıklarınızı ve o zamanlar Fransız sinemasının önemini yansıtan bir ayna olabilir mi?



The Dreamers'ı (2004) simgeleyen sahnelerden biri.

B.B.: On sekiz-on dokuz yaşlarımdayken Paris'e gidişimi hatırlıyorum. Final sınavımdan, *maturità'dan* geçmiştim. Ailem genelde bana çok az para verirdi, ama Paris'e bir gezi yapmam için yeterli parayı verdiler ve kuzenimle birlikte bir Cinquecento arabayla Parma'dan Paris'e gittik. Bizim gözümüzde her şey bir efsane gibiydi, nitekim kısa zamanda Cinémathèque Française'de bulduk kendimizi. Birkaç yıl sonra [Henri] Langlois *Devrimden Önce*'yi gördü ve İtalya'da eleştirmenlerce -eleştirmenler ve seyircilerce demek isterdim gerçi, ama ne yazık ki yalnızca eleştirmenler diyebiliyorum, çünkü hemen hiç seyirci gelmemişti- beğenilen filmi Cinémathèque Française'ye davet etti ve bir anlamda *Cahiers du cinéma* filmi evlat edinmiş oldu, ben de biraz Fransızlaştığımı düşünmeye başladım... Her neyse, Cinémathèque Française'ye geri döndüm ve Langlois'yla birlikte sahneye çıktım. *The Dreamers*'ta görmüş olduğunuz gibi, Cinémathèque ekranı bir duvarı boydan boya kaplar. Ben de ona ekranın neden bu kadar büyük olduğunu sordum. Rossellini filmlerinden bazıları için olduğunu söyledi; Rossellini'nin kamerasının ne zaman yukarıya, aşağıya sağa veya sola genişleyeceğini asla bilemezmişsiniz. İşte bizim 1960'larda soluduğumuz hava böyle bir atmosferdi.

D.T.: Gilbert, sana dönelim, Cinémathèque deneyiminden ve Cinémathèque'in senin açından neden çok önemli olduğundan bahseder misin biraz?

Gilbert Adair: 1968 yılı başında Paris'e gittim, çünkü tam bir Frankofildim; kaldı ki bunun sadece Frankofil olmakla da ilgisi yoktu; havada başka bir 'fil'lik, tutkunluk vardı –sinefilik, sinema tutkunluğu. Bence 1960'lı yıllarda bir sinema tutkunuysanız Paris'e giderdiniz, tıpkı 1920'li yıllarda ressamsanız Paris'e gitmek gibi bir şeydir bu. Aslında benim *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girmem gerekiyordu, çünkü on beş yaşındayken *Cahiers du Cinéma* abonesiydim ve eminim 1960'larda *Cahiers du Cinéma* abonesi olan başka bir yaşıtım yoktu –en azından İngiltere'de. Yani, Cinémathèque'e gittiğimde zaten orası hakkındaki her şeyi biliyordum, filmlerini asla izlemediğim o harika yönetmenler hakkındaki her şeyi biliyordum. [Kenji] Mizoguchi veya [Max] Ophüls'ün hiçbir filmini izlememiştim gerçi, ama *Cahiers* sayesinde haklarındaki her şeyi öğrenmiştim; demek istediğim, filmlerini gördüğüm anda onları zihnimde bir bağlama oturtabiliyordum.

Ayrıca *Cahiers du Cinéma* eleştiri teorisine, başka bir deyişle *auteur* teorisine aşinaydım. Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* (1954) filmini ilk izlediğim zamanı hatırlıyorum. Onu Cinémathèque'te izlemiştim ve altyazılar Fransızca'ydı; bu kulağa çok havacı, çok gösterişçi gelebilir ama *Johnny Guitar*'ın Fransızca altyazılarını görmenin kendi payıma nasıl bir heyecan olduğunu anlatamam, çünkü bu onun Fransızlar tarafından alkışlanan filmlerden biriydi. Amerikalılar, büyük ihtimalle *Johnny Guitar*'ın donuk, kötü bir tür Western taklidi olduğunu düşünüyorlardı, oysa Fransızlar, "Hayır, bu güzel, şiirsel bir başyapıt," deyip övgüler yağdırmışlardı. Her sahnenin Fransızca altyazılarının olması veya filme Fransız gözüyle bakma hissi, beni filmi onların gördüğü şekilde görmeye zorladı ve bir şekilde bu, benim açımdan çok daha özgün bir deneyime dönüştü. Bugün bile eski bir Amerikan filmini Fransızca altyazıyla izlemek bana heyecan verir.

Örneğin, *The Dreamers*'ın başında, Matthew Cinémathèque'e gittiğinde *Shock Corridor* (Samuel Fuller) filmini Fransızca altyazıyla izliyor –bana göre bu biraz Proustvari bir etkidir. Eski Amerikan filmle-

rini Cinémathèque'te izlemek aslında Fransız deneyimidir, Amerikan değil –Fransız hassasiyetinden geçirilmiş bir Amerikan kültürüdür.

D.T.: Peki neden *Shock Corridor*'u seçtiniz?

B.B.: Bence onu birlikte seçtik, değil mi?

G.A.: Sanırım filmde çok koridor olduğu kanısındaydık. Karakterler sürekli koridorlarda yürüyordu, öyle değil mi?

B.B.: Değil. *(kahkahalar)*

G.A.: Belki ben öyle düşündüm ama öyle söylemedim.

B.B.: Hayır, çünkü başlık biz seti kurmadan önce zaten senaryoda vardı. Paris'te Haussmann tarzı bir binanın eski bir katında bazı değişiklikler yaptık. Bence tam tersi de olabilir: Şöyle ki, filmde *Shock Corridor*'un adının geçmesinden dolayı o kadar çok koridor yapmış olabiliriz.

G.A.: Anlıyorum. Peki.

D.T.: Bu film aynı zamanda *Cahiers* eleştirmenleri, *Positif* eleştirmenleri ve daha pek çok kişi tarafından da çok beğenildi.

G.A.: Fuller Amerika'da çok ciddiye alınmadı, ama Fransa'da en önemli Amerikalı yönetmenlerden sayılıyordu.

B.B.: Jerry Lewis'ten daha fazla...

D.T.: Jerry Lewis'e hiç girmeyelim şimdi... (*kahkahalar*) Öyleyse ikiniz de Fransızların Amerikan sinemasına veya genel anlamda sinemaya belirli bir perspektif kazandırdığına çok güçlü bir şekilde inanıyorsunuz; bu ikinizi de ve bu filmi de -hem romanı hem filmi- besleyen bir düşünce...

G.A.: Cinémathèque gerçekten çok özel bir yerdi. National Film Theatre (NFT) da film izlemek için eşsiz bir yer, ama o yıllarda Cinémathèque... Langlois varlığını öylesine hissettiriyordu, nasıl ki bir filmin yönetmeninden bahsedebiliyorsak o da Cinémathèque'in yönetmeni gibiydi. Sanki bir *auteur*'e ait Cinémathèque, *Cinémathèque d'auteur*'dü ve orada film izlerken o hep oradaydı, yani onu görmeseniz de ruhen oradaydı.

Godard'ın Hayaleti

B.B.: National Film Theatre'ı da unutmamamız gerekir. '68 Londra Film Festivali'yle ilgili bir anım var –üstelik sanırım tam da bu odada, bu salonda... Arka tarafta bir yerde oturuyordum, Godard sahnedeydi ve *One Plus One*'ı tanıtıyordu. 'Sympathy for the Devil' kaydının olduğu film. Yine onunla birlikte sahnede olan yapımcı, film müziğinin son dakikalarında bazı değişiklikler yapmış, Jean Luc'un versiyonunu biraz değiştirmişti.

D.T.: Sanırım şarkıyı sona koymuştu – bütün mesele buydu.

B.B.: Evet, sanırım şarkıyı sona koymuştu... Jean-Luc önce izleyicilere dönüp, "Herkesin gişeye gidip biletlerini iade etmesini ve parasını geri almasını istiyorum, sonra bu paraları Kara Panterler'e göndereceğiz," dedi. Sonra, İngiliz izleyicilerin arasından birinin, "Bu lanet filmi izlemek için ta Manchester'dan geldim ve filmi izlemek istiyorum!" diye bağırdığını işittim. Yani, o kadar da politik bir izleyici değildi aslında. *(kahkahalar)* Sonunda Jean-Luc izleyicilere, "*Vous êtes tous des fascistes!*" ("Hepiniz faşistsiniz!") diye bağırdı, yapımcıya dönüp bir yumruk attı. Bu bence İngiltere'de siyasal sinemanın en gergin anıydı. O sırada, biraz önce *Devrimden Önce* sahnesinde gördüğünüz arkadaşım Gianni Amico'yla ben, coşkunluk ile utanç arasında kalmıştık. Ayrıca festivalin yönetmeni Richard Roud (sevgili dostum Richard Roud eleştirmendi ve bu festivali o yaratmıştır) ayağa kalkıp, "Şu anda köprünün altında gerçekleştirilen karşı festivalden, *One Plus One*'ın buradaki gösteriminin ardından orada da gösterileceğini bildiren bir not aldım, fakat elektrikleri olmadığı için bizden elektrik istiyorlar; şimdi onlara bir kablo gönde-

receğiz," dedi. İşte bu zamanın havasıydı, yani 68 atmosferi böyle bir şeydi, size o harika anlardan birini hatırlatmak istedim.

D.T.: Godard'dan söz etmişken, onun varlığı *The Dreamers*'ta güçlü bir şekilde hissediliyor, değil mi? Sanki sürekli ortalarda gezinen bir hayalet gibi...

B.B.: *À bout de souffle* (Serseri Aşıklar, 1960) filminden ve aslında Fransız sinema tutkunlarının *le sprint du Louvre* diye adlandırdığı *Bande à part* (1964) filminden de birkaç saniye kullandım. Şu andaki hak sahibinden -sanırım adı Pathé veya ona benzer bir şeydi- izin almıştık gerçi, ama Godard'a bir mektup göndermeyi ihmal etmeyip, ona, "Sevgili Jean-Luc, uzun zamandır seni görmüyorum, ama filmden sahneleri kullanmadan önce senin de iznini almak istiyorum, diye yazdım. Jean-Luc da bana şöyle yazdı: "*Ça va sans dire*, ne istiyorsan yapabilirsin, yalnız şunu unutma: *il n'y a pas de droits d'auteur, il n'y a que des devoirs*, *auteur*'lerin hakları yoktur, yalnızca görevleri vardır," Çok güzel, tutarlı, kalıcı bir Godardvari aforizmadır bu.

D.T.: Peki siz bu filmde, bir açıdan da olsa Godard'a borcunuzu mu ödüyorsunuz?

B.B.: Bilmiyorum, borç ödemeye takmış gibisin... Aklıma gelmişken, az önce sahneye çağrılmayı beklerken yeşil odada oturuyorduk, o sırada NFT kitapçısının nerede olduğunu sordum. Hiç kitap satılmadığı için kapatıldığını söylediler. Ben de eskiden bu harika kitapçıya gittiğimi ve azından birkaç kitap almış olduğumu bildiğimi söyledim... *(kahkahalar)* Ne ki NFT'de bu kitapçının hâlâ olması gerekir... Onu geri getirmeliler. *(alkış)* Her neyse, benim film yapmak istediğime karar vermemin sebebi Godard'dır; Paris'e yaptığım ilk gezide *Serseri Aşıklar* filmini seyretmemdir. Godard'ın bir sahnesi için adam öldürmeye hazırdım –hatta ölmeye. Benim gözümde sinema Godard'dan önce ve sonra olmak üzere ayrılıyordu, ki bugün hâlâ bunun bir açıdan doğru olduğu kanısındayım. Fakat keselim, yoksa ben Godard hakkında sonsuza kadar konuşabilirim.

G.A.: Bir şey ekleyebilir miyim, Bernardo? Röportajlarından birinde Godard'dan alıntı yapmaktan ayrı bir keyif aldığını, çünkü bizzat Godard'ın da sinemada alıntı yapmakta usta olduğunu söylemiştin. O da sürekli olarak başka yönetmenlerden alıntı yapar, şimdi de sen ondan alıntı yaptın. Ama başka bir şey daha var, belki önemsiz ama bence ilginç bir şey: *Bande à part* alıntısı senaryoda vardı, fakat aslında *Bande à part*'ı yıllardır seyretmemiştim --en sevdiğim filmlerden biri olsa da, bir süre o filmi izlemek benim açımdan çok zordu. Sonra tekrar izledim. Louvre'daki yarışı asla unutmamıştım, fakat dört-beş dakika kadar sürdüğünü hatırladığım o sekansın aslında dört-beş sahne olduğunu fark ettiğimde çok şaşırdım.

Sadece anlık çekimlerdi ve inanılmaz kısaydı. Videoda izliyordum ve görüntü bozukluğu falan olmadığından, ayrıca herhangi bir şeyi kaçırmadığımdan emin olmak için kaseti dondurdum. Demek istediğim, bence senin alıntın aslında daha uzundu, ki bu sinema tarihinde bir ilk olsa gerek. *The Dreamers*'taki Louvre sahnesi aslında orijinalindeki Louvre sahnesinden daha uzun... *(kahkahalar)* Bunu belirtmem gerektiğini düşündüm.

Kitaptan Filme

D.T.: Bu romanla nasıl karşılaştığından ve onu filme uyarlamakla neden bu kadar ilgilendiğinden söz eder misin biraz?

B.B.: 1990'lı yılların ortalarında, bir ara 1970'lerde çektiğim ve 1945'te işçilerin bayramıyla sona eren *Novecento* (1900) adlı filmin devamını çekmeyi düşünüyordum. Bu film bir tür ütopyaydı, *padrone*'un, efendinin sonuydu ve hikâyeyi yüzyıl sonuna kadar uzatmayı düşünüyordum. Sonra düşüncemi hayata geçirmenin mümkün olmadığını fark ettim, çünkü *Novecento* 1970'li yılların ortalarında İtalya'daki atmosferden ilham almıştı; Katolik Parti başkanıyla Komünist Parti başkanı birbirlerine çok, çok yakındılar ve neredeyse tarihsel bir yakınlaşmanın, başka bir deyişle, komünistlerle Katolikler arasında, Katolik işçilerin komünistlerle omuz omuza greve gittiği bir birlik oluşturmanın eşiğindeydiler. İnanılmaz derecede ütopik bir fikirdi, ben de işte bu yüzden, sonunda Aldo Moro'nun bu ihtimali ortadan

kaldırmak üzere kaçırılıp öldürüldüğünü düşünmekteydim. Siyasal bakımdan *1900*'e ilham veren çok özel bir andı.

Böylece, 1995-1996'da İtalya'da etrafıma şöyle bir baktım ve *1900*'e üçüncü perde çekmenin hiçbir yolu olmadığını gördüm, çünkü politikaya yönelik olarak aynı şekilde kolektif bir tutku kalmamıştı. Belki de o film benim ülkemde gerçek ütopyanın son nefesiydi. Bu yüzden, fikrimden vazgeçtim. Ardından Clare, daha önce okuduğu ve çok hoşlandığı *The Holy Innocents*'la çıkageldi. Belki bana uygun olmadığını düşünüyordu, belki de kendisi yapmak istiyordu. Her neyse kitabı okudum ve bayıldım. Doğru olan, 1968'le ilgili o ayrıntılara, o dönemin atmosferine âşık oldum. Yazarın, Gilbert'ın 1968 hakkında söyledikleri doğrudan yüreğime hitap ediyordu. Cocteau'nun *Les Enfants terribles* (Müthiş Çocuklar) kitabına da tutulmuştum. Neticede, Gilbert'la randevulaşmaya karar verdim. *(kahkahalar)* İlk başta çok ketumdu, belki sebebini anlatır; kaldı ki ben de biraz öyleyimdir, ilk randevuda elde edilmesi zor tipi oynamaya çalışırım. (*kahkahalar*) Ama Gilbert ilk toplantının sonunda teslim oldu. Şimdi, ilk önceleri neden kitabının sinemaya uyarlanmasını istemediğin hakkında belki bize sen daha fazlasını anlatabilirsin.

G.A.: Kitap 1980'lerde yazıldı; 1968 benim hayatımda bir mihenk taşıydı –Cinémathèque'le olan gönül maceram ve sonra da doğrudan 1968'in kendisi için Paris'e gitmiştim. İlk romanımı kaleme almaya başladığımda, konu olarak bunu seçmem bir anlamda kaçınılmazdı, özellikle de 1968'i kurgu olarak anmakla kimsenin ilgilenmediğini fark ettiğimde. Evet, bu süreçte İngiliz edebiyatından ziyade Fransız edebiyatını düşündüğüm aşikârdır, ancak Fransa'da bile 1968'le ilgili hiçbir roman yoktu. 1968 hakkında, 1968 anıları hakkında birçok kitap, araştırma yazılmıştı, fakat bunların hiçbiri kurgusal değildi ve bu durum -belki birkaç marjinal istisna dışında- sinema için de geçerliydi. İnanılmaz olan şuydu ki, 1968'le ilgili hiçbir film yapılmamıştı. Fransa'daki 1968 Mayısı'nı Amerika'daki bütün bir Vietnam Savaşı deneyimiyle karşılaştırmıyorum, ama Vietnam Savaşı'yla, gerçek savaş deneyimleriyle, evine dönen askerlerle, Vietnam'ın birçok farklı açısıyla ilgili sürüyle film çekilmişken, yapılanların hiçbiri 1968'le ilgili değildi, kimse bununla ilgilenmiyordu. Her neyse, ben romanımı yazdım, kendi adıma çok önemli bir romandı, aynı zamanda ilk roma-



The Dreamers'taki (2003) gösteri bölümünden.

nımdı. Çömezdim, acemiydim, daha önce hiç kurgu roman yazmamıştım ve işi elime yüzüme bulaştırdığımı düşündüm. Olmasını umduğum roman bu değildi.

Ancak çok kısa zamanda film şirketlerinden teklifler almaya başladık, çünkü roman açıkça kendisini sinemaya davet ediyordu. Sinema hakkındaydı, seks hakkındaydı, politika hakkındaydı –yapımcıların ilgisini çekiyor ve onları büyülüyordu. Ben de ajansıma, "Bu romanı satmanı istemiyorum, beni mutlu etmedi," dedim. O zamana kadar gurur duyduğum kitaplar yazmıştım ve *The Holy Innocents*'ı değil de o kitapları satmasını istedim. O kadar emindim ki kendisine, "Teklifi kimin yaptığı umrumda değil," bile dedim. Sonuçta bir teklif yapıldığını bilmediğinizde hayır demek daha kolaydır bence. Sinemada çok para, çok prestij olsa bile... Derken aradan birkaç yıl geçti ve bir gün ajansım beni arayıp, "Gilbert, sana aktarmam gereken bir teklif var," dedi. 'Sana söyledim, duymak istemiyorum," dedim. "Hayır, hayır, bence gerekiyor," dedi. "Duymak istemiyorum!" Bunun üzerine bir çırpıda -aksi halde söyleyemezdi- ağzından "Bernardo Bertolucci!" sözcükleri döküldü. Bir an için ağzımdan hiçbir şey çıkmadığını söylemem gerekiyor. Zihnimde bir şey uyandı. Neden olmasın, diye düşündüm. O anda Bernardo'nun filmlerini, o filmlerin konularını ve bunların *The Holy*

Innocents'a ne kadar yakın olduğunu hatırladım. Her neyse, karşı koyamadım. Bernardo'nun da dediği gibi, ilk randevumuzda biraz çekingendim, ama sonra hemen teslim oldum. Ayrıca senaryoyu yazarken romanı da yeniden yazmaya karar verdim. Her zaman istediğim romanı yazmak için bir fırsattı bu benim açımdan. Yani, aslında ilk baştaki ketumluğum yalnızca bir filmimin, herhangi bir filmimin çekilmesini istememden kaynaklanıyordu, ama sonra, filmi kimin çekmek istediğini öğrenince "evet" demek zorunda kaldım.

D.T.: Ama yalnızca senaryoyla da bitmedi, değil mi? Gilbert'la uzun süre birlikte kaldınız.

B.B.: Evet. Az ya da çok çekilmeye hazır bir senaryo elde etmek çok uzun sürmedi. Filmi çekerken sette senaristin olmasını istemediğimi düşünürdüm hep, çünkü yapmak istediğim şey yazılandan o kadar farklı olur ki, çoğu zaman senaristin yüzünde bir tür korku ifadesi görürüm. Pek çok değişiklik yaparım ve bütün yazarlara aynı şeyi söylerim, "Senin senaryona sadık olmam için sadık kalmamam gerekiyor," falan. Sanırım o da bunu kabul etti, tamam, dedi ve bütün eğlence kısmının bende kalmasını içine sindirdi. Yine de çekimlere başlamadan birkaç gün önce ona, "Gilbert, yeni bir şey var. Senin her zaman sette olmanı istiyorum, çünkü türlü türlü değişiklikler yapacağımı biliyorum ve senin hikâyenle, kendi yazdığın hikâyeyle benim icat ettiğim arasında fiziksel bir devamlılığı temsil etmeni istiyorum," dedim. Çünkü bu filmde, bütün filmlerimde olduğu gibi, pek çok doğaçlama vardır ve bu, bir tür can yeleğiyle -yazarın hemen yanı başımdaki varlığıyla- doğaçlama yaptığım ilk filmdir.

Böylece, birlikte yeni sahneler icat ettik, eskilerden bazılarını çıkardık. İhtiyacım olduğunda diyalogları yeniden yazmak benim için epey uzun sürerdi, ama bu şekilde önümde yeniden yazılan diyaloglarım oluyordu; bu, kendim için de yeni bir deneyimdi. Gilbert'la konuşuyordum, sonra o dairenin arka tarafında bir odaya gidiyordu ve on dakika sonra elinde yeni bir diyalogla çıkageliyordu –bu harika bir şeydi. Ayrıca, önce gerçekte, sonra da tamamen bu kitapta dönüşüme uğramış olan hayaletlerinin, karakterlerinin cisim bulmasından onu mahrum bırakmanın çok acımasızca olacağını düşün-

düm. Böylece, sanırım Gilbert Adair hayatında ilk defa başından sonuna kadar sette olma deneyimini, bir film setinde *splendeurs et misères* tanıma deneyimini yaşadı.

Sette

D.T.: Ve bu filmde büyük bir set vardı, öyle değil mi? Apartman dairesi sanki dördüncü bir karakter haline geliyor. Daha önce de, en önemlisi *Paris'te Son Tango*'da apartman dairesi kullanmıştınız. Sizi böyle yerlere güçlü bir şekilde çeken bir şey var mı?

B.B.: Hayır, klostrofobi hayatımda hiç hissetmediğim bir şeydir. Bu nedenle, apartman dairesinde çekim yaptığımda çaresizce kendimi klostrofobik hissetmeye çalışırım. *Paris'te Son Tango*'nun büyük bölümü bir apartmanın içinde çekildi, ancak pek çok dış çekim de vardı. Demek istediğim, içerisi ve dışarısı arasında sürekli geçiş yaptım. *The Dreamers* için, tamamen boş olan bu apartmanı bulduk ve birinci katı Recorded Picture Company'nin, Jeremy Thomas ve yardımcı yapımcısı Hercules Bellville'in ofisi oldu; ikinci katta AVID ve *officina*'nın bir kısmı yer alıyordu, yapım tasarımcısı Jean Rabasseon'ın da bulunduğu yerdi burası ve onu gerçekten çok sevdim, daireye yaptıklarını gerçekten çok sevdim.

D.T.: Peki, montaj odası?

B.B.: Montaj odası da; set, apartmanın üçüncü katıydı aslında, dördüncü kat da kostümler ve makyaja ayrılmıştı. Bu şekilde bir tür monad gibiydik; tıpkı küçük bir stüdyodaymışız gibi hepimiz biraradaydık, üstelik bunun gerçek olması benim açımdan çok önemliydi. Neredeyse filmlerimin tamamını başka insanların yaşadığı ve kaldığı, o insanların acıları ve keyifleriyle yaşayan gerçek mekânlarda çektim; benim gözümde bu gerçekten esastır. Belki de bu yüzden bir sonraki filmim, değişiklik olsun diye bir stüdyoda çekilecek. Ama bu filmde hepimiz oradaydık ve ekibe Bunuel'in *The Exterminating Angel*'ına benzediğini anlattım –muhtemelen ayrılamazdık. Aslında, bir gün önce bulunduğun yere gitmek harika bir hisli... Çünkü se-

nin kendi varlığın, acıların ve terin apartmanın hayaletlerine karışıyordu... *les fantômes et les fantasmes.*

Biliyorsunuz, kameranın geriye doğru çekilmesini istersem, "Geri git, biraz daha git, geriye, geriye," derim ve stüdyoda bir duvar vardır, onu indirirsiniz, bunların hepsi yarım saat sürer, sonra kamerayla birlikte istediğiniz yere gidersiniz ve duvarı tekrar yerine koyarsınız. Bu seferki set gerçek bir apartman dairesi olduğundan bunları yapma imkânımız yoktu. Duvarı indirirseniz, bina da aşağı ineceğinden sorunları çözmeniz gerekiyordu... İcat etmeniz gerekiyordu... Bu, fikir üreten bir sınırlamadır. Kamerayı geriye doğru çekemiyorsanız, öyle bir hareket icat etmelisiniz ki kameraya geriye gidiyormuş hissi vermelidir. Aslında böylesi daha ilginçtir. Ancak bu şekilde mekânın ruhunu hissedebilirsiniz.

D.T.: Tabii bir şey daha var. Sanırım kaynak malzemeyi düşündüğümüzde bu gerekliydi, çok genç bir oyuncu kadrosu vardı; tam da genç olduklarından dolayı kaçınılmaz olarak tanınmamış oyunculardı. Artık 'isim yapmış' oyuncularla uğraşmak zorunda kalmamak –bu da sizin için bir özgürleşme miydi?

B.B.: Ben her ikisini de severim... Hem oyuncularla çekim yapmak, belirli ünlü oyuncuların protezvari egolarını yansıtmak için yakın çekimler kullanmak, hem de küçük evcil hayvanlarımız gibi olan bu üçlümüzle, acemilerle çalışmak sıradışı tecrübelerdir. Paris'te oyuncu seçmeleri sırasında çocukların çoğuna sorduğum gibi bu üçlüye de, "1968 hakkında neler biliyorsunuz?" diye sordum. Théo adlı erkek kardeşi canlandıran Louis Garrel, çok şey biliyordu; Louis, 1968'de olgunlaşmış çok iyi bir Fransız yönetmen olan Philippe Garrel'ın oğludur. Philippe aşırı ünlü değildir ama sinema tutkunları onu tanır. Ancak konuştuğum çocukların birçoğu, Eva Green de dahil olmak üzere, "Ee, isyanlar vardı o zamanlar, değil mi?" gibi şeyler söylediler. New Jersey'li Michael Pitt'ten söz etmiyorum bile. Sonra kendime o yıllarda büyük ihtimalle barikatlar kurmuş, sokaklarda sloganlar atmış olan anne-babaların nasıl olup da çocuklarına 1968 macerasını, 1968 Mayısı'yla ilgili hikâyelerini anlatmadığını sordum. Filmin açılışının yapıldığı Venedik Film Festivali'nde

1968'le ilgili tam bir polemik yaşandı. 1968'de önderlik yapan kişiler, haksız bir şekilde ve bence korkunç bir tarihsel yanılgıya düşerek, "Ah, 68 hataydı," dediler. "Ah, 68 boktu, hiçbir şeydi, sıfırdı," demek bir tür revizyonizmdir.

Bugün hayatımızdaki her şey, ilişkilerimizi yaşama biçimimiz, özellikle de kadın haklarıyla ilgilenmemiz, 1968'in bir sonucudur, 1968'de hayal edilmiş ve bir anlamda planlanmıştır. Evet, o çocukların -o zamanki çocukların, şimdiki revizyonistlerin- istediği devrim değildi, kimbilir belki de iyi ki değildi. Ancak en azından filmin ilk gösterime girdiği ve çok da başarılı olduğu İtalya'da bugün yaşama biçimimizle ilgili her şeyin kökleri 68'dedir. Okullara gittim, on altı, on yedi ve on sekiz yaşlarındaki çocuklarla konuştum; anladığım kadarıyla bu üç karakterin bir gelecek anlayışına sahip oldukları gerçeği onları heyecanlandırıyordu. Ben de onlara 1968'de yatağımıza yattığımızda sabaha değil, geleceğe gözlerimizi açacağımıza inandığımızı söyledim. Gelecek, dünyayı gerçekten değiştirebileceğiniz bir yerdi. 68'in temel fikri, dünyayı değiştirmekti. Dünya değişecek ve biz de bu değişimin birer parçası olacaktık.

Güzellik ve Öğrenme

D.T.: İzleyicilerimizden sorusu olanlar varsa şimdi onları dinleyebiliriz.

Bir izleyici: Bay Bertolucci neden bu kadar güzel görünen oyuncular seçti acaba?

B.B.: Belki çok çirkin oyuncularla filmi yeniden çekmem gerekir... *(kahkahalar)* Bildiğiniz üzere ben her zaman bir estet oldum ve bir anda neden bundan vazgeçmem gerektiğini anlamıyorum. *(kahkahalar ve alkış)* Fakat bu üç çocukla ilgili bunun da ötesine geçen ve bence çok iyi şekilde işleyen bir şey var: Genç taşralı Amerikalı'nın naifliği ve başlangıçtaki masumiyetiyle kardeşlerin karmaşık ruh halleri arasındaki zıtlık... Güzel olmayanın peşine düşmek, belki de başka bir tür estetizmdir. Gilbert, sen ne dersin?



The Dreamers'ın (2003) üçlüsü.

G.A.: Ben tek bir şey eklemek istiyorum. Aslında, karakterler romanda zaten güzeldi, ancak her şeyden önce bu olay örgüsünün de zorunlu kıldığı bir şeydi. Bu iki Fransız çocuk, kendilerinden çok etkilenen genç bir Amerikalıdan çok etkileniyorlar. Ne de olsa, sizi bir yabancıya çeken ilk şey onun fiziksel güzelliğidir. İki Fransız çocuğun çirkin veya alelade bir Matthew figürüne ilgi duyması çok garip olurdu. İnandırıcı olmazdı. Bu yüzden, yalnızca *olay örgüsünün* devam etmesi için bir anlamda onların güzel olması *gerekir*. Bütün bunlar oldukça tekdüze olsa da bir anlatı yaratmak kısmen böyle bir şeydir.

B.B.: Peki, ben size bu soruyu neden sorduğunuzu sorabilir miyim? *(kahkaha ve alkış)* İlginç bir soru.

İzleyici: Çünkü hâlâ politik bir açıklama yapmaya çalışıyor gibi görünüyorsunuz. Benim kişisel görüşümce, bugün sanki genç bir izleyiciye hitap etmeye çalışıyorsunuz. Ve bence estetik argüman siyasal argümana uymuyor gibi görünüyor... Siz sordunuz, ben cevap verdim.

B.B.: Hayır, hayır, cevabınız için teşekkür ederim. Ama aslında, politikanın güzelliği unutmak zorunda olması fikri gerçekten de kabul

edilemez. Örneğin Ekim Devrimi'nden, vs. bize kalanlara ve özellikle de 1968'e gidip o dönemin ikonlarına baktığınızda kesinlikle estetik bir önemin varlığını görürsünüz. Bunun büyük bir çoğunluk olduğunu söylemek istemiyorum ama... Yani bence bugün buna benzer bir şey duymak, bana... çok uzun zaman önceyi... bir tür Stalinciliği hatırlatıyor.

Bir izleyici: Mekân ve zamanın hikâye için bu kadar önemli olduğu filmler yapma fikrinin kaynağı ne? *Esirgeyen Gökyüzü* (1990) ve *Küçük Buda* (1993) filmlerinde olduğu gibi... *The Dreamers*'ta da dönem olarak 1968'i ele alıyorsunuz.

B.B.: Çin'de haklarında hiçbir şey bilmediğim inanılmaz derecede büyüleyici ve zenginleştirici kültürler olduğunu bana fark ettiren *Son İmparator*'u (1987) çektikten sonra çöle gittim. Ardından da bilmediğim farklı kültürlerin, Kuzey Afrika kültürünün, Sahra kültürünün ve sonra da Budizm'in izini sürerek iki film daha yaptım: *Esirgeyen Gökyüzü* ile *Küçük Buda*. Beni oralara götüren gerçekten de bu oldu –film bir öğrenme biçimidir. Çin'de hepimizin hayatın öğrencileri olduğumuzu, öleceğimiz güne değin öğrenmek zorunda olduğumuzu kavradım ve bu şekilde öğrenmeye devam ettim. Bu kadar çok gezinmemin sebebi budur.

D.T.: Ben bu noktada tam da şunu ekleyecektim; 1968'de Paris'te değildiniz, Roma'da film çekiyordunuz. Bu yüzden sizin gözünüzde biraz hayali bir yerdi.

B.B.: Ama Gilbert oradaydı... *(kahkahalar)* Roma'da bütün filmlerim arasında açıkça en Godardvari filmim olan *Partner*'i çekiyordum. *Partner*'in burada da gösterildiğini gördüm. Tıpkı Tarantino'nun *Kill Bill*'de Hong Kong türüne karıştığı gibi ben de o filmin içine karışmıştım,

Bir izleyici: Ben 1970'li yılları az ya da çok 1968'in kalıntısı olarak hatırlıyorum –çok baskıcı, çok tutucu bir zamandı. Ve birçok şey devrimle başlar. Siz 19. yüzyılda İtalya'da yaşamış olan [Pietro Angelo] Secchi gibi bir bilimci hakkında film çekmekle ilgilenir miydiniz?

B.B.: Ne tür bir bilimci?

İzleyici: Yıldız tayflarıyla ilgileniyordu... Aslında buna benzer birçok ilginç hikâye var. Sadece hayatının sonuna kadar yıldızları inceleyebileceği bir gözlemevi kurmak için bir kadınla evlenen bir adamın hikâyesini hatırlıyorum. Bu yüzden soruyorum ya, siz bir bilimciyi anlatan bir film çekmekle ilgilenir misiniz?

B.B.: Bu bir teklif mi?

İzleyici: İtalyan olan birçok bilimci var dedim sadece...

B.B.: Senaryon hazır mı? Bu konuyu hiç düşünmedim, çünkü cep telefonuyla bile güçlükle başa çıkıyorum, yani bilimle biraz tutuk bir ilişkim vardır.

Yeni Filmler ve "La Mer"

Bir izleyici: Çağdaş sanat filmleri ve özellikle İtalyan sanat filmleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

B.B.: Bence sinema son yıllarda döngüsel mutasyonlarından birini geçiriyor –bu tıpkı sessiz filmlerden seslilere veya siyah-beyazlardan renklilere geçiş gibi bir süreç... Her seferinde bir şok olduğunu fark ediyorum. Şimdi dijital teknolojiyle belirlenen başka, büyük bir mutasyonun içindeyiz. Artık montaj yaparken filmin kokusunun keyfini çıkaramıyorum, çünkü artık gerçek film yerine AVID kullanıyoruz. Aslında film, gerçekliği olduğu gibi gören, sonra da yok olan çok değerli bir şey haline geliyor. Bu yüzden değişim, diyelim son on yılda oldukça dramatik bir hal aldı.

Örneğin şimdi, İtalya'da çok yeni bir şeyin gerçekleştiğini düşünüyorum. İtalyan sineması bir süredir kıvranıyordu. 1980'li yıllarda, zaman zaman iyi ve çok yerel bir fenomen olan *commedia italiana*'nın ve *spagetti western*'in sonuyla birlikte İtalyan sineması nereye gideceğini bilemedi. Şimdi, son birkaç yıldır bir şey oldu ve bence çok çok iyi bir dizi film yapıldı. Bana göre, İtalyan yönetmenler ni-

hayet kendilerini yeni gerçekçiliğin ve İtalyan komedilerinin etkisinden kurtarıp farklı bir şeyler yapmaya koyuldular. Çünkü yeni gerçekçilik mirası çok güçlü, çok baskıcıydı ve birçok İtalyan sinemacı tek bir şekilde veya İtalyan komedisi aracılığıyla gerçekliğe karşı çıkmak zorunda hissettiler kendilerini. Ve içinde bulunduğumuz şu anda onların filmleri artık çok farklı. Birkaç isim bile verebilirim. Sevdiğim bir film var: *L'imbalsamatore* (Matteo Garrone, 2002) veya geçen yıl Londra Festivali'nde gösterilen *The Embalmer? Or Respiro* (Emanuele Crialese, 2002). Sonra tabii [Marco] Bellocchio'nun filmi var –Bellocchio genç değil, benim yaşlarımda. *Buongiorno notte* (Günaydın, Gece) çok iyi bir film.

D.T.: *Günaydın, Gece.*

Bir izleyici: *Ricordati di me* (Gabriele Muccino, 2003), "*Remember Me*"

B.B.: Benim bilmediğim İtalyan filmleri de var. Ama bence iyi bir dönemdeyiz. Geçmişte bunu asla söyleyemezdim, aksi halde yalan söylemiş olurdum. Hiçbir şey yoktu, ortalık çöldü, oysa şimdi bu çiçekler var.

Bir izleyici: Bay Bertolucci, filminiz için çok teşekkür ederim. Bence bu ülkede devrimler konusunda çok iyi değiliz. Ben sizin bu ülkenin sinemasında bir devrim öngörüp öngöremediğinizi merak ediyorum.

B.B.: Bence Hollywood bu ülkede sinema anlamında son yıllarda varlığını ve ağırlığını daha da çok hissettirmeye başladı. Fakat bu eğilimin sadece sinemada yaşanmadığını da fark ediyorum. ABD burada o kadar güçlü bir şekilde var ki, sinemada ya da herhangi bir anlamda bir devrim göremiyorum. Hollywood tarafından son derece kuşatılmış durumdasınız... *(alkış)* Bu üzücü bir durum.

Bir izleyici: Charles Trenet'in "La Mer"inin kardeşler arasındaki parçalanmanın işareti olmasının özel bir anlamı var mı?

B.B.: Anlaşıldığı üzere, bu onların birlikte dinledikleri bir şarkıdır; biraz züppecedir bu tabii, çünkü nasıl ki sizin *le cinéma de papa*'nız vardı, 68'de "La Mer" de *la musique de papa* idi. Demek istediğim, gençler Trenet'yi reddediyorlardı, ama bu ikizler gibi bazı gençler züppeydi ve ikizler bir anlamda bu şarkıyı kendi kişisel bayrakları olarak kullanıyorlardı. Bu şarkı bariz bir şekilde ikisinin ortak şarkısıydı. İsabelle odasındayken, erkek kardeşinin yatak odasında bir kızla birlikteyken "La Mer"i çaldığını duyuyor. Aklı başından gidiyor ve kendini kaybediyor. Neden özellikle bu şarkı olduğuna gelince... Belki bu şarkıyı sevdiğim içindir. O günlerde Trenet'yi dinlerdim, belki de başka bir sebebi yoktur. Orijinal kitapta şarkı "La Mer" değildi...

G.A.: Başka bir Trenet şarkısıydı, "Baisers volés"

B.B.: "Baisers volés"de geçen şarkı.

G.A.: Evet, şarkının adı "Qu'est-ce qui reste de nos amours"du.

B.B.: "Que reste-t-il"

G.A.: Orijinali "Que reste-t-il de nos amours"du, çok iyi hatırlıyorum, Cinémathèque yeniden açıldığında...

B.B.: Langlois ile...

G.A.: Evet, Langlois eski görevine iade edilmişti, çünkü gösteriler çok etkili olmuştu –sokağa çıkmanın gerçekten de bir şeyleri değiştirebildiğini görmüştük. Cinémathèque'teki ilk gösterim Truffaut'nun filmi *Baisers volés* (1968) oldu ve *Baisers volés*'nin ilk sahnesi zincirlenmiş, kapanmış Cinémathèque kapılarıydı. Kısa bir başlık kartonu vardı: "Bu film Henri Langlois'ya adanmıştır" yazıyordu ve Charles Trenet'nin "Que reste-t-il de nos amours" şarkısını duyduk. Langlois'ya destek veren ve onu savunan herkes açısından inanılmaz etkileyici bir andı; belki Bernardo şeyi tercih ederdi...

B.B.: *Baisers volés*'yi yeniden çevirmek istemedim...

D.T.: Pekâlâ, yalnızca bir veya iki soruluk vaktimiz kaldı.

Bir izleyici: Film, gerçekten sinema aşkının klasik bir dönemine saygı duruşunu temsil ediyor ve her ikinizin hayatında da o sinema aşkının imzası var. Bu duygunun bir geleceği olduğuna inanıyor musunuz?

G.A.: Çeşitli sebeplerden dolayı filmde anlatıldığı türden değil, çünkü esas olarak o sinema aşkının keskin bir tarafı vardı. Cinémathèque takipçisi olan bir arkadaşımın hayali -ki bu hayalin gerçekleşeceğini hiç düşünemezdi- Gary Cooper'ın rol aldığı Henry Hathaway'in *Peter Ibbetson* (1935) filmini seyretmekti. Bu film hiç karşısına çıkmamıştı ve derken, Cinémathèque bir yaz *Peter Ibbetson*'ı gösterdi. Bahsettiğim arkadaşım sanırım o sırada Bolivya'daydı, geri döndüğünde o yokken *Peter Ibbetson*'ın gösterildiğini duydu. Kendisini öldüreceğini düşündüm. *(kahkahalar)* Bütün arkadaşları *Peter Ibbetson*'ı görmüştü, oysa filmi görmek *onun* hayaliydi. Bugünlerde *Peter Ibbetson* gösterimini kaçırırsanız ya, bir sonraki gösterimi beklersiniz ya da videosunu, DVD'sini alırsınız, hiç olmadı, gün gelir televizyonda bir kez daha gösterilir. O günlerde film seyretmenin sadece tek bir yolu olduğu hissi vardı bizde ve ender rastlanan bir filmi kaçırdığımızda olan olmuştu artık, onu ebediyen unutmak gerekirdi. Bu da bir şekilde sinema tutkumuzu yoğunlaştırıyordu, bugün hissedilmesi imkânsız bir duygudur bu.

B.B.: Herkesin arkadaşı vardır –benim de bir arkadaşım vardı. *(kahkahalar)* Sinema delisiydi ve saplantısı -bu arada arkadaşım Fransız'dı- *mourir en projection* idi, yani bir Cinémathèque Française gösteriminde ölmek. Ben şahsen bir keresinde, bir çekim sırasında neredeyse ölüyordum. Paris'te *Son Tango*'da tango yaptıkları balo salonu Salle Wagram'da geçen bir sahne vardır. Maria [Schneider], merdivenlerden aşağı iniyor, Brando'dan kaçıyordu, Brando da onu izliyordu. Ve orada kameranın bulunduğu, bütün aksiyonu izleyen büyük bir vinç vardı, korkunç ağır bir şeydi, korkunç büyük bir makine. Bir ayağım önde, rayın dışında, bir ayağım da rayların iç tarafındaydı; bir ara

daldım ve biri, sanırım set çalışanıydı, beni sertçe kenara çekti... O sırada yanımdan geçip giden treni gördüm. Beni kurtarmamış olsaydı, sanırım şu an burada olmazdım. Mezar taşıma da şöyle yazarlardı: "Öldü, bir dolly tarafından öldürüldü."

Bilirsiniz, sinema tutkunları korkunç insanlardır, ben de sinema tutkunu olduğumu düşünüyorum ve film çekmeye başlamamın sebebi bu. Çünkü film yaptığınızda veya bir eleştirmen olduğunuzda, artık gerçek bir sinema tutkunu değilsinizdir. Sinema tutkunu o kadar saftır ki, saflığı giderek en önemli şey haline gelir. Film yaptığınızdaysa, tozun, çamurun içine girmek zorunda kalırsınız ve bir tür bozulma olur. Bu yüzden, sinefilleri aşkla tanımlarım, çünkü ben artık onlardan biri değilim.

KRONOLOJİ

1941 Bernardo Bertolucci 16 Mart'ta, yarı İrlandalı Ninetta Giovanardi ile tanınmış şair Attilio Bertolucci'nin oğlu olarak, İtalya'da Parma yakınlarındaki Bertolucci çiftliğinde dünyaya gelir. Attilio aynı zamanda *Gazetta di Parma*'nın film eleştirmeni olduğundan, BB küçük yaşlarından itibaren babasıyla kentteki sinemalara gider.

1947 BB'nin tek kardeşi Giuseppe Bertolucci Parma'da doğar. Giuseppe yıllarca şiir yazmayı ve resim yapmayı deneyecek, daha sonra BB'nin yardımcısı ve senaryo yazarı olarak pek çok filmde çalışıp, 1970'li yılların sonlarında film yapımcısı olacak ve Roberto Benigni'yle yakın işbirliğine girecektir.

1952 Bertolucci ailesi Roma'ya taşınır.

1956 On beş yaşındaki BB, Parma kırsalında yaz ve kış tatillerinde bir akrabasından ödünç aldığı 16 mm.'lik kamerayla iki film çeker: *La Teleferica* (Teleferik) ve *La Morte del maaile* (Domuzun Ölümü).

1959 Liseyi bitirme ödülü olarak kuzeni Giovanni Bertolucci'yle bir aylığına Paris'e gider ve orada Henri Langlois'nın *Cinematequ-e Française*'ine büyük ilgi duymaya başlar.

1961 BB, babasının yakın arkadaşı olan yazar ve şair Pier Paolo Pasolini'nin ilk filmi *Accatone*'de asistanlık yapmak üzere Roma Üniversitesi'nde gördüğü modern edebiyat derslerini bırakmaya karar verir.

1962 BB'nin ilk şiir kitabı *In Cerca del mistero* (Gizem Peşinde) önemli bir ödül olarak kabul edilen Viareggio Ödülü'nü kazanır. Bu arada Pasolini'nin bir hikâyesinden alınan ilk uzun filmi *La Commare secca*'yı (Azrail) çeker. Kendisine özel övgüler yağdıran Richard Roud, çok geçmeden bu 'umut vaat eden yeni yeteneği' birinci New York Film Festivali'ne davet edecektir.

1964 Daha otobiyografik bir çalışma olan *Prima della rivoluzione* (Devrimden Önce) Cannes Festivali'nde gösterilir. *Cahiers de Cinema* BB'yi 'Yeni Dalga'nın İtalyan öncüsü' olarak nitelerse de, bu film 1967'ye kadar geniş çaplı bir dağıtım imkânı bulamayacaktır. Martin Scorsese daha sonra bunu bir model olarak görmüştür.

1966 BB İtalyan televizyonu için İran, Süveyş ve İsviçre'de üç bölümlük belgesel filmi *La Via del petrolio*'yu (Petrol Yolu) çeker. Sergio Leone BB'ye Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards ve Claudio Cardinale'nin oynadıkları *Once Upon a Time in the West*'in senaryosunu birlikte kaleme almalarını önerir. BB, deneysel *Agonia* (Agony) bölümünde oynamak üzere Julian Beck'in Living Theatre'ına katılır. İncil'den 'de geçen meselleri yeniden yorumlayarak bir seçmeler filmi yapacak ve film 1969 yılında *Amore e rabbia* (Aşk ve Öfke) adıyla gösterilecektir.

1968 Langlois sayesinde sonunda Paris'te gösterime giren *Devrimden Önce*'nin 'kehanetimsi' değeri Sorbonne öğrencileri tarafından çok tutulur. Birkaç hafta sonra tanınmış bir Fransız gazetesinin manşetlerinde Mayıs ayaklanması bu filmin adıyla verilir.

BB, kuzeni Giovanni'yi Dostoyevski'nin *Çift*'inin modern bir yorumu olan *Ortak*'ı yapmaya ikna eder. Nisan başında başlayan çekim Mayıs sonuna kadar sürer. Bu arada BB ve Fransız aktör Pierre Clémenti, Paris bulvarlarında gerçekleşen olaylardan ilham alırlar.

1969 BB İtalyan Komünist Partisi'ne katılır ve Freudyen analize başlar. Yaz boyunca Borges'in "Hain ve Kahraman Teması" hikâyesinden İtalyan televizyonu için düşük bütçeli *Strategia del ragno*'yu (Örümceğin Stratejisi) çeker. Aynı yılın sonunda eski dostu Alberto Moravia'nın romanından uyarladığı *Il Conformista*'yı (Konformist) çekmeye başlar. Her iki film de Ödipal ilişkilerle birlikte faşizm dönemini ele alır ve bir yıl sonra gösterime girdiğinde beklenmedik bir başarı elde eder.

1971 BB, kardeşi Giuseppe ve editör Franco 'Kim' Arcalli'yle *La salute émalata o I poveri muoiono prima* (Sağlık Hastadır ya da Önce Yoksullar Ölür) adlı belgesel militan filmi çekerken *Konformist* 'En İyi Senaryo' dalında Akademi Ödülü'ne aday gösterilir ve Francis F. Coppola filmi 'on yılın ilk klasiği' olarak niteler.

1972 Aynı ekip tarafından yazılan Alberto Grimaldi'nin yapımcısı olduğu *Paris'te Son Tango* New York Film Festivali'nde gösterilir. Pauline Kael'in *The New Yorker*'daki eleştirisi filmin sinema tarihinde yer almasını sağlar. BB, Marlon Brando ve Maria Schneider *Time* ve *Newsweek*'e kapak olurlar: Modern bir efsane doğmuştur.

1974 BB, çekimi bir yıl sürecek *Novocento* (1900) filmine başlar. Yine kardeşi Giuseppe, Franco Arcalli ve Alberto Grimaldi'yle birliktedir. Warner Bros, Fox ve Paramount şirketleri tarafından finanse edilen film Parma kırsalında çekilir. Burt Lancaster, Sterling Hayden ve Donald Sutherland gibi Hollywood ünlülerinin yanı sıra oyunculuğa yeni başlayan Robert de Niro ve Gérard Depardieu ile BB'nin çocukluğundan tanıdığı gerçek köylüler de vardır.

1976 *1900*'ün tam kopyası (5 saat 30 dakika) Cannes Festivali'nde gösterilir. Filmin Avrupa'da büyük başarı kazanmasından cesaret alan BB, Amerikan pazarı için daha kısa bir versiyonu (4

saat) üzerinde bir yıl çalışmayı kabul eder. Amerikalılar yönetmenin kestiği kısımları ancak 1990'da göreceklerdir.

1979 Jill Clayburgh *Luna*'da (Ay) opera şarkıcısı rolünü oynar. Fransız eleştirmenler filmi bir şaheser olarak nitelerlerse de, Amerikan basını yönetmenin 'Yeni Dramaturji'sine -uyuşturucu bağımlısı bir gençle kaprisli annesinin aile içi zina tabusunu göstermek için devasa operatik fonlar kullanmasına- şiddetle itiraz ederler.

1981 Una Tognazzi, *La Tragedia di un uomo ridicolo*'daki (Gülünç Bir Adamın Trajedisi) rolüyle Cannes'da 'En İyi Aktör' ödülünü kazanır. İtalya'nın kâbusvari terörizm yılları bağlamında Ödipal temaları tekrar ele aldığı film, BB'nin en az değerlendirilmiş filmidir.

1984 BB, eski yapımcısı Alberto Grimaldi'yle ciddi görüş ayrılıkları yüzünden Dashiell Hammett'in *Red Harvest* (Kızıl Hasat) projesinden vazgeçmeye karar verir.

1987 BB, kayınbiraderi yazar Mark Peploe ve bağımsız İngiliz yapımcısı Jeremy Thomas'la yeni bir işbirliğine başlar. Bu yeni ekip Pekin'de Yasak Şehir'de çekilen *Son İmparator* filmini yaratır. Bütün dünyada büyük başarı kazanacak olan film, ertesi bahar 'En İyi Film' ve 'En İyi Yönetmen' dahil olmak üzere tam dokuz ayrı dalda Akademi Ödülü alır.

1990 *Time* dergisinin deyimiyle 'Sinyor Oscar' Paul Bowles'un 1949 tarihli kült romanından uyarlama ve Debra Winger'le John Malkovich'in oynadıkları *The Sheltering Sky*'ı (Çölde Çay) yönetir.

1993 Doğu felsefesine karşı beklenmeyen bir yaklaşımla tasarlanan *Little Buddha* (Küçük Buda), çoğunlukla Himalayalar'da çekilir ve böylece BB'nin 'Doğu üçlemesi' tamamlanmış olur. Modern bir peri masalı olarak düşünüldüğü aşikar olan filmde Prens Siddharta'yı Keanu Reeves oynar. Reenkarne Tibet Laması olduğuna inanılan Seattle'lı küçük çocuğun anne-babası Bridget Fonda ile Chris Isaak'tır.

1996 BB *Stealing Beauty*'yle (Çalınmış Güzellik) İtalya'ya döner. Toskana'da çekilen ve Jeremy Irons'a Liv Tyler'in eşlik ettiği film, on dokuz yaşında Amerikalı bir bâkirenin AIDS bilincinin yerleşmeye başladığı sırada geçirdiği bir yaz tatilini anlatmaktadır.

1998 On altıncı yüzyıl bestecisi Carlo Gesualdo'nun hayatıyla ilgili yeni bir projenin uzun hazırlık döneminde BB, kardeşinin İtalyan televizyonu için yaptığı düşük bütçeli *Besieged* (Teslimiyet) filmini yönetir. John Lasdun'un bir hikâyesine dayanan senaryoda BB'nin yanı sıra karısı ve setteki en yakın yardımcısı Clare Peploe'nun da imzası vardır.

2003 Gilbert Adair'in *The Holy Innocents* (Kutsal Masumlar) adlı romanından hareketle, senaryosunu da yazdıktan sonra, yazarla birlikte sette daha da geliştirdikleri *The Dreamers*'ı çeker.

FİLMOGRAFİ

1956
TELEFERİK (*LA TELEFERICA*)
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci
Oyuncular: Giuseppe Bertolucci, Marta Galeazzi, Galeazzina Galeazzi
16 mm., siyah-beyaz
10 dakika civarı

1956
BİR DOMUZUN ÖLÜMÜ *(LA MORTE DEL MAIALE)*
ev filmi
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci
16 mm., siyah-beyaz
10 dakika civarı

1962
AZRAİL *(LA COMMARE SECCA)*
Compagnia Cinematografica Cervi SpA
Yapımcı: Tonino Cervi
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci, Sergio Citti (P.P. Pasolini'nin bir hikâyesinden)
Görüntü yönetmeni: Gianni Narzisi

Prodüksiyon ve kostüm tasarımı: Adriana Spadaro
Ses: Sandro Fortini
Montaj: Nino Baragli
Müzik: Piero Piccioni (Santino Garsi tarafından bestelenen bir Rönesans parçasından); "Addio, addio" Claudio Villa, "Come nasce un'amore" Nico Fidenco
Oyuncular: Francesco Ruiu (Canticchia), Giancarlo De Rosa (Nino), Vincenzo Ciccora (Sindaco), Alvaro D'Ercole (Francolicchio), Romano Labate (Pipito), Lorenzo Benedetti (Milly), Emi Rocci (Domenica), Erina Torelli (Mariella), Renato Troiani (Natalino), Marisa Solinas (Bruna) Wanda Rocci (Fahişe), Alfredo Leggi (Bustelli), Carlotta Barilli (Bustelli'nin kız arkadaşı), Gabriella Giorgelli (Esperia), Santina Lisio (Esperia'nın annesi), Clorinda Celani (Soraya), Ada Peragostini (Maria), Silvia Laurenzi (homoseksüel), Allen Midgette (Costantino Teodoro), Gianni Bonagura (polis şefinin sesi), Nadia Bonafede, Ugo Santucci, Santina Fioravanti, Elena Fontana ve Maria Fontana
35 mm., siyah-beyaz
100 dakika

1964
DEVRİMDEN ÖNCE *(PRIMA DELLA RIVOLUZIONE)*
Iride Cinematografica
Yapımcı: Mario Bernocchi
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci (Gianni Amico'yla birlikte)
Görüntü yönetmeni: Aldo Scavarda
Kostüm tasarımı: Federico Forquet
Ses: Romano Pampaloni
Montaj: Roberto Perpignani
Müzik: Ennio Morricone; "Walking with G.A." ve "Invention for Fabrizio&Gina", Gato Barbieri; Giuseppe Verdi'nin "Macbeth"inden pasajlar; "Ricordati" ve "Vivere ancora", Gino Paoli; "Avevo 15 anni" Ennio Ferrari
Oyuncular: Francesca Barilli (Fabrizio), Adriana Asti (Gina), Allen Midgette (Agostino), Morando Morandini (Cesare), Cristina Pariset (Clelia), Domenico Alpi (Fabrizio'nun babası), Emilia Borghi (Fabrizio'nun annesi), Giuseppe Meghenzani (Fabrizio'nun erkek kardeşi), Iole Lunardi (Fabrizio'nun büyükannesi), Ida Pellegri (Clelia'nın annesi), Gianni Amico (sinema meraklısı), Cecrope Barilli (Puck), Goliardo Padova (ressam), Guido Fanti (Enore), Evelina Alpi (küçük kız), Sal-

valore Enrico (rahip)
35 mm., siyah-beyaz
112 dakika (İtalyan versiyonu 100 dakika)

1967
PETROL YOLU *(LA VIA DEL PETROLIO)*
Üç bölümlük belgesel: I. "Kökenler" (Le Origini), II. "Yolculuk" (Il Viaggio), III. "Avrupa'da" (Attraverso l'Europa)
RAI-Radiotelevisione italia na/ENI
Yapımcı: Giorgio Patara
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci
Anlatıcılar: Nino Castelnuovo, Mario Feliciani, Giulio Bosetti, Nino Dal Fabbro ve Riccardo Cucciolla
Görüntü yönetmeni: Ugo Piccone (I, II), Maurizio Salvadori (II), Luis Saldanha (II) ve Giorgio Pelloni (III)
Ses: Giorgio Pelloni
Montaj: Roberto Perpignani
Müzik: Egisto Macchi; Giuseppe Verdi'nin "La Traviata"sından bölümler, Miles Davis, vb.
Oyuncular: Mario Trejo (Üçüncü Bölüm'de Patagonyalı gazeteci)
16 mm., siyah-beyaz
48 dakika (I), 40 dakika (II), 45 dakika (III)

1967
KANAL (IL CANALE)
Petrol Yolu'nun çekimleri sırasında Süveyş'te çekilen belgesel
Patara Films srl
Yapımcı: Giorgio Patara
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci
Görüntü yönetmeni: Ugo Piccone ve Maurizio Salvadori
Ses: Giorgio Pelloni
Montaj: Roberto Perpignani
Müzik: Egisto Macchi
16 mm., renkli (Eastmancolor)
12 dakika civarı

1967-1969
AGONY (AGONIA)
"Aşk ve Öfke" (Amore e rabbia) bölümü; "Vangelo 70" olarak da bilinir
Castoro Film srl (Roma)/Anouchka Film (Paris)
Yapımcı: Carlo Lizzani
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci (Parable of the Barren Fig Tree, Luke 12:6-9)
Görüntü yönetmeni: Ugo Piccone
Produksiyon tasarımı: Lorenzo Tornabuoni
Montaj: Roberto Perpignani
Ses: Manlio Magara
Oyuncular: Julian Beck (ölen adam) ve Living Theatre'ın 24 üyesi (ziyaretçiler), Milena Vukotic (hemşire), Giulio

Cesare Castello, Adriano Aprà ve Romano Costa (rahipler)
35 mm., renkli (Eastmancolor)
28 dakika

1968
PARTNER
Red Film srl
Yapımcı: Giovanni Bertolucci
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci, Gianni Amico (Dostoyevski'nin "Çift"inden uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Ugo Piccone
Prodüksiyon tasarımı: Jean-Robert Marquis (Francesco Tullio Altan)
Kostüm tasarımı: Nicoletta Sivieri
Ses: Manlio Magara
Montaj: Roberto Perpignani
Müzik: Ennio Marricone; 'Splash' Peter Boom
Oyuncular: Pierre Clémenti (Jacob), Stefania Sandrelli (Clara), Sergio Tofano (Petruşka), Tina Aumont (tezgâhtar kız), Giulio Cesare Castello, Romano Costa, Antonio Maestri ve Mario Venturini (öğretmenler), John Ohettplace (piyanist), Ninetto Davoli, Jean-Robert Marquis, Nicole Laguiné, Sybilla Sedat, Gianpaolo Capovilla, Umberto Silva, Giuseppe Mangano, Sandro Bernardone, David Grieco, Rochelle Barbieri, Antonio Guerra, Alessandro Cane, Vittorio Fanfoni, Giancarlo Nanni, Salvatore Samperi ve Stefano Oppedisano (öğrenciler), Stanko Molnar (sokaktaki şapkalı adam)
35 mm., renkli (Technicolor, Techniscope)
105 dakika

1970
ÖRÜMCEĞİN STRATEJİSİ
(STRATEGIA DEL RAGNO)
Red Film srl/RAI –TV
Yapımcı: Giovanni Bertolucci
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci, Eduardo De Gregorio ve Marilù Parolini (Jorge Luis Borges'nin "Kahraman ve Hain İzleği"nden uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro ve Franco Di Giacomo
Prodüksiyon ve kostüm tasarımı: Maria Paola Maino
Ses: Giorgio Pelloni
Montaj: Roberto Perpignani
Müzik: Giuseppe Verdi'nin "Rigoletto" ve "Attila"sından ve Arnold Schoenberg'in "2 No'lu Oda Senfonisi, opera.32"sinden parçalar; "Il Conformista", Mina; "Usignolo", "Germana" ve "Giovinezza" Colorno'lu Cantoni grubu tarafından seslendirildi

Oyuncular: Giulio Brogi (Athos Magnani), Alida Valli (Drafia), Tino Scotti (Costa), Pippo Campanini (Gaibazzi), Franco Giovannelli (Rasori), Allen Midgette (denizci), Attilio Viti (aslan eğiticisi), Giuseppe Bertolucci (aslan başını taşıyan kişi)
35 mm., renkli (Eastmancolor)
110 dakika
Ödül: Prix Luis Buñuel (Fransa, 1970)

1971
KONFORMİST *(IL CONFORMISTA)*
Mars Film (Roma)/Marianne Productions (Paris)/Maran Film GmbH (Münih)
Yapımcı: Maurizio Lodi-Fé
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci (Alberto Moravia'nın romanından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro
Prodüksiyon tasarımı: Ferdinando Scarfiotti
Kostüm tasarımı: Gitt Magrini
Ses: Massimo Dallimonti
Montaj: Franco Arcalli
Müzik: Georges Delerue; "Chi é più felice di me?", Cesare Andrea Bixio; "Tornerai", Olivieri
Oyuncular: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Anna Quadri), Enzo Tarascio (Profesör Quadri), Pierre Clémenti (Lino), José Quaglio (Italo), Milly (Marcello'nun annesi), Giuseppe Addobato (Marcello'nun babası), Yvonne Sanson (Giulia'nın annesi), Fosco Giachetti (faşist albay), Benedetto Benedetti (faşist bakan), Christian Alégny (Mr. Raoul), Marilyn Goldin (çiçekçi kız), Romano Costa (Paris'te Prof. Quadri'nin öğrencisi), Antonio Maestri (günah çıkartan papaz) Pierangelo Civera (hemşire), Pasquale Fortunato (on bir yaşındaki Marcello), Christian Bélegne (çingene), Gino Vagni Luca (faşist yazman), Marta Lado (Marcello'nun kızı), Carlo Gaddi, Franco Pellerani, Claudio Carpelli ve Umberto Silvestri (katiller), Alessandro Haber ve Massimo Sarchielli (ikinci versiyondaki kör adamlar)
35 mm., renkli (Technicolor)
110 dakika (ikinci versiyon: 116 dakika)
Ödüller: BFI Ödülü (Londra 1971), Grand Prix de l'UCC (Brüksel 1971), Akademi Ödülleri "En İyi Uyarlanmış Senaryo" adayı (Hollywood, 1971)

1971

SAĞLIK HASTALIKTIR, YA DA ÖNCE FAKİRLER ÖLÜR *(LA SALUTE È MALATA O I POVERI MOUIONO PRIMA)*

Roma hastanelerinin durumuyla ilgili belgesel

ARCI/Unitelefilm

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Görüntü yönetmeni: Elio Bisignani ve Renato Tafuri

Montaj: Franco Arcalli

16 mm., siyah-beyaz

35 dakika

1972

PARİS'TE SON TANGO *(ULTIMO TANGO A PARIGI)*

PEA Cinematografica (Roma)/ Artistes Associés (Paris)

Yapımcı: Alberto Grimaldi

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli (BB, Giuseppe Bertolucci ve Franco Alli'nin bir hikâyesinden), diyaloglarda ortak senarist: Alberto Moravia

Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro

Prodüksiyon tasarımı: Ferdinando Scarfiotti

Kostüm tasarımı: Gitt Magrini

Ses: Antoine Bonfanti

Montaj: Franco Arcalli ve Roberto Perpignani

Müzik: Gato Barbieri

Oyuncular: Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Jean-Pierre Léaud (Tom), Veronica Lazar (Rosa), Maria Michi (Rosa'nın annesi), Massimo Girotti (Rosa'nın âşığı), Luce Marquand (Jeanne'ın ninesi), Gitt Magrini (Jeanne'ın annesi), Catherine Allégret (banyo küvetini yıkayan kız), Giovanna Galletti (yaşlı fahişe), Armand Ablanalp (yaşlı fahişenin müşterisi), Darling Legitimus (siyahi odabaşı), Catherine Breillat (Mouchette), Marie-Hélène Breillat (Mouchette'nin kız kardeşi), Catherine Sola (TV senaristi), Mauro Marchetti (TV kameramanı), Dan Diament (TV ses teknisyeni), Peter Schommer (TV yönetmen yardımcısı), Mimi Pinson (tango yarışması jürisi), Ramon Mendizabal (orkestra şefi), Stéphane Kosiak ve Gérard Lepennec (dansçılar), Rachel Kesterber (Christine); son versiyonda çıkarılan sahnelerdeki oyuncular: Michel Delahaye (İncil satıcısı), Laura Betti (Miss Blandish), Jean-Luc Bideau (dubadaki denizci)

35 mm., renkli (Eastmancolor)

126 dakika

Ödüller: Prix Raoul Lévy (Paris,

1972), Nastro d'Argento, En İyi Yönetmen (Roma, 1973), En İyi Erkek Oyuncu ve En İyi Yönetmen dallarında Akademi Ödülleri adaylığı (Hollywood, 1974)

1976

1900 *(NOVACENTO)*

PEA (Roma)/Artistes Associées (Paris)/Artemis Film (Berlin)

Yapımcı: Alberto Grimaldi

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci ve Franco Arcalli

Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro

Prodüksiyon tasarımı: Ezio Frigerio

Kostüm tasarımı: Gitt Magrini

Ses: Claudio Maielli

Montaj: Franco Arcalli

Müzik: Ennio Morricone; "Era di maggio", Mirna Doris; "Chi é più felice di me?", Cesare Andrea Bixio; geleneksel İtalyan halk şarkıları, Colorno'lu Cantoni grubu, Budrio'dan Le Ocarine, Fidenza'dan Ocarina solisti tarafından seslendirildi

Oyuncular: Robert De Niro (Alfredo), Gérard Depardieu (Olmo), Stefania Sandrelli (Anita), Dominque Sanda (Ada), Burt Lancaster (Sir Alfredo Berlinghieri), Romolo Valli (Giovanni Berlinghieri), Werner Bruhns (Ottavio Berlinghieri), Francesca Bertini (kız kardeş Desolata), Anna Maria Gherardi (Alfredo'nun annesi), Ellen Schwiers (Regina'nın annesi), Sterling Hayden (Leo Dalcò), Maria Monti (Olmo'nun annesi), Antonio Piovanelli (Turo Dalcò), Paolo Branco (Orso Dalcò), Liù Bosisio (Nella Dalcò), Edoardo Dallagio (Oresto Dalcò), Giacomo Rizzo (kambur), Laura Betti (Regina), Donald Sutherland (Attila), Alida Valli (Bayan Pioppi), Pietro Longari Ponzoni (Bay Pioppi), Paolo Pavesi (on bir yaşındaki Alfredo), Roberto Maccanti (on bir yaşındaki Olmo), Anna Henkel (Olmo'nun kızı), Stefania Casini (sara hastası kız), Pippo Campanini (rahip), Allen Midgette (serseri), José Quaglio (Avanzini), Salvatore Mureddu (süvari albayı), Gabriella Cristiani (Stella), Carlotta Barilli (köylü), Katerina Kosak (Rondine), Sante Bianchi (Montanaro), Girolamo Lazzari (Tiger), Irene Bianchi (hizmetçi), Fabio Garriba

35 mm., renkli (Technicolor)

325 dakika (Cannes versiyonu); 245 dakika (ABD versiyonu); 315 dakika (özel versiyon)

1976

SESSİZLİK SUÇ ORTAKLIĞIDIR *(IL SILENZIO É COMPLICITÀ)*

Pier Paolo Pasolini cinayetinin belgeseli

FGCI-Federazione Giovanile Comunista Italiana tarafından yapıldı

Laura Betti'nin koordinasyonu altında Bernardo Bertolucci, Mario Monicelli, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Ettore Scola, Sergio Citti, Franco Arcalli, Dacia Maraini, Enzo Siciliano ve diğerlerinin ortak çalışmasıyla yönetildi

Renkli

60 dakika civarı

1979

AY *(LA LUNA)*

Fiction Cinematografica SpA/20th Century Fox

Yapımcı: Giovanni Bertolucci

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci ve Clare Peploe (BB, Giuseppe Bertolucci ve Franco Arcalli tarafından yazılan bir hikâyeden uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro

Prodüksiyon tasarımı: Maria Paola Maino ve Pino Lancetti

Ses: Mario Dallimonti

Montaj: Gabriella Cristani

Müzik: Giuseppe Verdi'nin "Il trovatore", "Rigoletto", "La Traviata" ve "Il Ballo in maschera"sından; W.A. Mozart'ın "Cosi fan futte"sinden parçalar; "Saint Tropez", Peppino Di Capri; "Saturday Night Fever", Bee Gees

Oyuncular: Jill Clayburgh (Caterina Silveri), Matthew Barry (Joe), Tomas Milian (Giuseppe), Alida Valli (Giuseppe'in annesi), Fred Gwynne (Douglas), Veronica Lazar (Marina), Peter Eyre (Edward), Renato Salvatori (Emilia'lı komünist), Pippo Campanini (meyhaneci), Franco Citti (homoseksüel), Elisabetta Campeti (Arianna), Stéphane Barat (Mustafa), Nicola Nicoloso ("Trovatore"deki Manrico), Mario Tocci ("Trovatore"deki Kont di Luna), Iole Cecchini (kuaför), Iole Silvani (kulis yardımcısı), Rodolfo Lodi (yaşlı müzik öğretmeni), Liana del Balzo (yaşlı orkestra şefinin kız kardeşi), Franco Magrini (doktor), Roberto Benigni (döşemeci), Julian Adamoli (Julian), Shara Di Nepi (hizmetçi), Francesco Mei (barmen), Mimmo Poli (nakliyatçı), Massimiliano Filoni (sokak çocuğu), Enzo Siciliano

(Opera Salonu'ndaki yer gösterici), Alessio Vlad (Caracalla'daki yer gösterici), Carlo Verdone ve Ronaldo Bonacchi (Caracalla'daki yönetmenler); son versiyonda çıkarılan bölümlerdeki oyuncular: Laura Betti (Ludovica), Lorenzo Tornabuoni (sokak ressamı)
35 mm., renkli (Technicolor)
116 dakika (ABD versiyonu); 135 dakika (Avrupa versiyonu)

1981

GÜLÜNÇ BİR ADAMIN TRAJEDİSİ *(LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO)*

Fiction Cinematografica SpA/The Ladd Company

Yapımcı: Giovanni Bertolucci

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci

Görüntü yönetmeni: Carlo Di Palma

Prodüksiyon tasarımı: Gianni Silvestri

Kostüm tasarımı: Gabriella Cristiani

Müzik: Ennio Morricone; "Rock 'n' Roll is Good for the Soul", The Boppers; "Horror Movies", Linda&the Dark

Oyuncular: Ugo Tognazzi (Primo Spaggiari), Anouk Aimée (Barbara Spaggiari), Laura Morante (Laura), Victor Cavallo (Adelfo), Ricky Tognazzi (Giovanni Spaggiari), Vittorio Caprioli (mareşal Angrisani), Renato Salvatori (albay Macchi), Olimpia Carlisi (numerolojist), Margherita Chiari (hizmetçi), Gaetano Ferrari (bahçıvan), Pietro Longari Ponzoni, Gianni Migliavacca, Ennio Ferrari ve Angelo Novi (tefeciler), Antonio Trevisi (banka müdürü), Giuseppe Calzolari (Bogie şapkalı adam)
35 mm., renkli (Technicolor)
110 dakika
Ödül: Ugo Tognazzi, Grand Prix d'interprétation masculine (Cannes Film Festivali, 1981)

1985

ÇİN'DEN KARTPOSTAL *(CARTOLINA DALLA CINA)*

Son İmparator için çevre bakmak üzere dolaşırken BB ve asistanları tarafından çekilen video belgeseli

Yönetmen ve anlatıcı: Bernardo Bertolucci

1 Gabriella Cristani

İlk gösterim: İtalyan Televizyonu, Aralık, 1985

Renkli, 10 dakika civarı

1987

SON İMPARATOR *(L'ULTIMO IMPERATORE)*

The Recorded Picture Company

Ltd. (Londra) / Tao Film srl (Roma), China Film Coproduction Corporation (Pekin) ortak yapımı

Yapımcı: Jeremy Thomas

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci ve Mark Peploe, Enzo Ungari (Aisin-Gioro Pu Yi'nin *From Emperor to Citizen* kitabından uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro

Prodüksiyon tasarımı: Ferdinando Scarfiotti

Kostüm tasarımı: James Acheson

Ses: Ivan Sharrock

Montaj: Gabriella Cristani

Müzik: Ryuichi Sakamoto, David Byrne ve Su Cong; Johann Strauss'un "Kaizer Waltz"inden parça; "Am I Blue?", Harry Akst&Grant Clarke

Oyuncular: John Lone (imparator Pu Yi), Joan Chen (imparatoriçe Wang Jung), Peter O'Toole (Reginald F. Johnston), Ying Ruocheng (Pu Yi'nin yeni eğitmeni), Dennis Dun (Büyük Li), Vicyot Wong (Chen Pao-shen), Ryuichi Sakamoto (sorgu memuru), WuJun Mei (Wen Hsiu), Cary Hiroyuki Tagawa (haremağası), Jade Go (Pu Yi'nin sütninesi), Fimihiko Ikeda (Albay Yoshioka), Richard Vuu (üç yaşındaki Pu Yi), Tijger Tsou (sekiz yaşındaki Pu Yi), Wu Tao (on beş yaşındaki Pu Yi), Fan Guang (Pu Chieh), Henry Kyi (yedi yaşındaki Pu Chieh), Alvin Riley, Jr. (on dört yaşındaki Pu Chieh), Lisa Lu (imparatoriçe Dowager Tzu Hsi), Hideo Takamatsu (Japon general), Basil Pao (Pu Yi'nin babası), Liang Dong (Pu Yi'nin annesi), Jiang Xiren (Lord Chamberlain), Chen Shu (ticaret bakanı), Chen Kaige (imparatorluk muhafızlarının başı), Zhang Liangbin (Koca Ayak), Huang Wenije (kambur), Constantie Gregory (göz doktoru), Madame Soong (imparatoriçe Dowager Lung Yu), Michael Vermaaten (Amerikalı dansçı), Matthew Spender (İngiliz), Xu Chunqing (Manchukuo memuru), Gu Junguo (Johnston'ın şoförü), Yang Hongchang (hapishane kâtibi), Wang Biao (mahpus), Akira Ikuta (Japon doktor)

35 mm., renkli (Technicolor, CinemaScope)

158 dakika (özel versiyon: 218 dakika)

Ödüller: dört adet Nastri d'Argento (Roma, 1987); sekiz adet David di Donatello (Roma, 1987), Cesar du Meilleur

Film Etranger (Paris, 1988); dört adet Altın Küre; 'En İyi Film' ve 'En İyi Yönetmen' dahil olmak üzere dokuz Akademi Ödülü (Hollywood, 1988)

1990
BOLOGNA
Dünya Kupası sırasında yapılan bilinçaltı denemesi
Istituto Luce
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Montaj: Gabriella Cristani
Müzik: Nicola Piovani
Renkli
30 saniye

1990
ÇÖLDE ÇAY *(IL TÉ NEL DESERTO)*
The Sahara Company Ltd. (Londra)/Tao Film srl (Roma) Aldrich Group katkılarıyla
Yapımcı: Jeremy Thomas
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci ve Mark Peploe (Paul Bowles'un *Esirgeyen Gökyüzü* romanından uyarlama)
Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro
Prodüksiyon tasarımı: Gianni Silvestri ve Ferdinando Scarfiotti
Kostüm tasarımı: James Acheson
Ses: Ivan Sharrock
Montaj: Gabriella Cristani
Müzik: Ryuichi Sakamoto; Arap müziği: Richard Howrrowitz; "Jewal", Bachir Attar&The Master Musicians of Jajouka; "Gnawa Drums", Ibrahim Kebir; "Midnight Sun", Lionel Hampton; "Je chante", Charles Trenet; "Those Who Are In The Grave", Mohammed Abdelwahab; "Dalili Ethar" ve "Sharan Liwahdi", Om Kalsoum; "The Sacred Koran" ve "Han el wid", Simone Shaheen; "Ameur", The Ouled-Nail; "Vocal Solo" Mustapha Choki
Oyuncular: Debra Winger (Kit Moresby), John Malkovich (Port Moresby), Campbell Scott (Tunner), Jill Bennett (Bayan Lyle), Timothy Spall (Eric Lyle), Eric Vu-An (Belqassim), Amina Annabi (Marhnia), Sotigui Kouyate (Abdel Kader), Philippe Morier-Genoud (Kaptan Broussard), Ben Smail (Smail), Brahim Oubana (genç Arap), Menouer Samiri (otobüs şoförü), Kamel Cherif (biletçi), Mohammed Ixa (karavan sorumlusu), Ahmed Azdum, Alghabid Kanakan, Gamba Alkabous ve Sidi Kasko (genç Tuareg'ler), Azahra Atamout, Marhnia Mohammed ve Oumou Alghabid (Belqassim'in karıları), Sidi Alkhadar (Kü-

çük Sidi), Keltoum Aloui (Hotel du Ksar'daki kadın), Tom Novembre (Fransız göçmen bürosu çalışanı), Carolyn de Fonseca (Miss Ferry), Veronica Lazar (hemşire), Nicoletta Braschi (kafedeki genç kadın), Paul Bowles (anlatıcı)
35 mm., renkli (Technicolor)
132 dakika

1993
KÜÇÜK BUDA *(PICCOLO BUDDHA)*
The Sahara Company Ltd. (Londra)/CiBy 2000 (Paris)
Yapımcı: Jeremy Thomas
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Bernardo Bertolucci, Rudy Wurlitzer ve Mark Peploe (BB'nin, Fabien Gerard ve Giovanni Mastrangelo'yla birlikte yazdığı hikâyesinden)
Görüntü yönetmeni: Vittorio Storaro
Prodüksiyon ve kostüm tasarımı: James Acheson
Özel FX: Richard Conway ve Val Wardlaw
Ses: Ivan Sharrock
Montaj: Pietro Scalia
Müzik: Ryuichi Sakamoto; "Let the Mystery Be", Iris Dement; "Chandranandan", Ali Akbar Khan; "Raga Jog", Shiv Kumar Sharma
Oyuncular: Ying Ruocheng (Lama Norbu), Bridget Fonda (Lisa Conrad), Chris Isaak (Dean Conrad), Alex Wiesendanger (Jesse Conrad), Sogyal Rinpoché (Kenpo Tenzin), Jigme Kunzang (Chompa), Raju Lal (Raju), Greishme Makar Singh (Gita), T.K. Lama (Sangay), Jo Champa (Maria), Khyongla Rato Rinpoche (Abbott), Dzongsar Khyentse Rinpoche (genç Lama), Surehka Sikri (Gita'nın annesi), Doma Tshomo (Ani-La) Rinzin Dakpa (kâhin), Mantu Lal (Mantu); Buda zamanında geçen bölüm: Keanu Reeves (Siddhartha), Rudraprasad Sengupta (kral Suddhodana), Kanika Panday (kraliçe Maya), Madhu Mathur (Prajapathi), Rajeshwaree (Yasodhara), Bhisham Sahni (Asita), Santosh Bangera (Channa), Vijay Kashyap (vezir), Anupam Shyam (Mara), Anu Ehetri, Kavita Hahat, Tarana Ramakrishnan, Saddiya Siddiqui ve Anita Takhur (Mara'nın kızları), Rashid Mastaan (dilenci), Nagabab Shyam, Chritra Mandal, Kumar Lingeshewer, Mahana Amar ve Narmadapuree (dervişler), Nirmala (çoban kız)
35 mm. (Buda zamanı 75 mm.); renkli (Technicolor, Technovision)

117 dakika (ABD versiyonu); 137 dakika (Avrupa versiyonu)

1996

ÇALINMIŞ GÜZELLİK *(IO BALLO DA SOLA)*

The Recorded Picture Company Ltd. (Londra)/UGC Images (Paris)/Fiction srl (Roma) Fox Searchlight katkılarıyla

Yapımcı: Jeremy Thomas

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Bernardo Bertolucci ve Susan Minot (BB'nin bir hikâyesinden)

Görüntü yönetmeni: Darius Khondji

Prodüksiyon tasarımı: Gianni Silvestri

Kostüm tasarımı: Louise Stjernsward ve Giorgio Armani

Ses: Ivan Sharrock

Montaj: Pietro Scalìa

Müzik: Richard Hartley; "2 Wicky", Hoover; "Glory Box", Portishead; "If 6 Was I 9", Axiom Funk; "Annie Mae", John Lee Hooker; "Rocket Boy", Liz Phair; "Superstition", Stevie Wonder; "My Baby Just Cares For Me", Nina Simone; "I'll Be Seeing You", Billie Holiday; "Rhymes of an Hour", Mazzy Star; "Alice", Cocteau Twins; "You Won't Fall", Lori Carson; "I Need Love", Sam Philipps

Heykeller: Matthew Spender

Resimler: Bernardo Siciliano

Oyuncular: Liv Tyler (Lucy Harmon), Jeremy Irons (Alex Parish), Sinead Cusack (Diana Grayson), Donal McCann (Ian Grayson), Carlo Cecchi (Carlo Lisca), Stefania Sandrelli (Noemi), Jean Marais (Bay Guillaume), D.W. Moffett (Richard), Rachel Weisz (Miranda), Joseph Fiennes (Christopher), Roberto Zibetti (Niccolò), Ignazio Oliva (Osvaldo), Leonardo Treviglio (teğmen), Francesco Siciliano (Michele), Anna Maria Gherardi (Chiarella Donati), Jason Fleming (Gregory), Rebecca Valpy (Daisy), Daria Nicolodi (Marta)

35 mm., renkli (Technicolor, Technovision)

118 dakika

1998

TESLİMİYET *(L'ASSEDIO)*

Fiction Films srl (Roma)/Navert Film (Milano) Mediaset katkılarıyla

Yapımcı: Massimo Cortesi

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Senaryo: Clare Peploe ve Bernardo Bertolucci (James Lasdun'un "The Siege" adlı kısa öyküsünden uyarlama)

Görüntü yönetmeni: Fabio Cianc-

hetti
Prodüksiyon tasarımı: Gianni Silvestri
Kostüm tasarımı: Metka Kosak
Ses: Maurizio Argentieri
Montaj: Jacopo Quadri
Müzik: Alessio Vlad; A. Scriabine'nin "Study op. 8 n.12 Re Diyez Gamı"ndan, E.V. Grieg'in "Sonata op.7 Mi Minör (2. çevirme gamı)"ndan, L. Van Beethoven'in "Do Minörde 32 Çeşitleme"sinden ve W.A. Mozart'ın "Fantasy in D Minor, K 397"sinden parçalar (düzenleme ve icra: Stefano Arnaldi); Rodgers&hammerstein'ın "My Favourite Things", Jimmy Coltrane; "Diaraby", Ry Coodder&Ali Farka Toure; "Maria Valencia" ve "Le Voyageur", Papa Wemba; "Sina", Salif Keita; "Africa" ve "Nyumbani", J.C. Ojwang; "Mambote na nje", Bondeko korosu; "Full Option", Pépé Kalle; "Cuore matto", Little Tony
Oyuncular: Thandie Newton (Shandurai), David Thewlis (Bay Kinsky), Claudio Santamaria (Agostino), Cyril Nri (Afrikalı rahip), Massimo De Rossi (tefeci), Veronica Lazar (öğretim görevlisi), Mario Mazzetti di Pietralata (hastanedeki profesör), Veronica Visentin, Andrea Quercia, Lorenzo Mollica, Naralia Mignosa, Elena Perino, Fernando Trombetti ve Alexander menis (partideki çocuklar), J.C. Ojwang (Afrikalı şarkıcı), Paul Osul (Shandurai'nin kocası)
35 mm., renkli (Technicolor)
90 dakika

2003
DÜŞLER, TUTKULAR VE SUÇLAR / THE DREAMERS *(I SOGNATORI)*
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Gilbert Adair
Prodüksiyon tasarımı: Jean Rabasse
Kostüm tasarımı: Louise Stjernsward
Görüntü yönetmeni: Fabio Cianchetti
Montaj: Jacopo Quadri
Oyuncular: Michael Pitt (Matthew), Eva Green (Isabelle), Louis Garrel (Theo), Anna Chancellor (Mother), Robin Renucci (Father), Jean-Pierre Kalfon (Himself), Jean-Pierre Leaud (Himself), Florian Cadiou (Patrick), Piere Hancisse (First Buff), Valentin Merlet (Second Buff), Lola Peploe (The Usherette), Ingy Fillion (Theo's Girlfriend)
Renkli
115 dakika



BERNARDO BERTOLUCCI

"Babama öykünüp şiir yazmaya başladıktan, ardından babamdan kurtulmak için şiir yazmayı bıraktıktan sonra benim sinemaya ilk adım atışım, Pasolini'nin asistanlığını üstlenmekle olmuştur. Pasolini bir dil icat ediyordu ve ben de onun yardımcısıydım. O zamanlar Marksizmi seçen bir burjuvadan beklenecek bütün sevgi, tutku ve umutsuzluklarla dolu bir Marksisttim. Gece tartışmalar ve hayallerle uykuya dalıyor, gün ağarırken sabaha değil, geleceğe gözlerimizi açıyorduk. Rehberlerimiz Rosselini ve Godard'dı. Aslında bence de sinema her zaman politiktir, fakat sistem içinde yapılan bütün filmler aynı zamanda sistem tarafından sömürüye açıktır. Yine de günümüz dünyasında, bize kalan tek iletişim yolunun duygu olduğu kanısını taşıyorum. Aklın kaynağını ancak duygular aracılığıyla yeniden keşfedebiliriz ve bu bakımdan sinema müthiş bir kaynaktır..."

agora kitaplığı • 255
ISBN 978-605-103-05-24
9 786051 030524
sinema • 35
www.agorakitapligi.com