

MICHELANGELO ANTONIONI

Derleyen: Bert Cardullo

Türkçesi: Selim Özgül



agorakitaplığı

agorakitaplığı
323

BERTCARDULLO

İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde medya ve iletişim profesörü olarak öğretim üyeliği yaptı. Yine University Press of Missisipi'nin 'Yönetmenlerle Söyleşiler' serisinden Federico Fellini, Akira Kurosawa ile Jean Renoir kitaplarını yayına hazırlamıştır.

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmaniye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *Şok Doktrini* (Naomi Klein) ve *Pedro Almodovar* (Paul Julian Smith) bulunmaktadır.

MICHELANGELO ANTONIONI

Derleyen: Bert Cardullo

Türkçesi: Selim Özgül

a
agorakitaplığı

Sinema 45

Michelangelo Antonioni
Derleyen: Bert Cardullo

Kitabın özgün adı:
Michelangelo Antonioni: Interviews
University Press of Mississipi, 2008, Jackson

İngilizce'den çeviren: Selim Özgül
Kapak tasarım-mizanpaj: Sibel Yurt

© 2008, University Press of Mississipi
© 2010; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Temmuz 2011
ISBN: 978-605-103-121-7

Baskı ve Cilt: Can Matbaacılık
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 77

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş vii

Sanatçının Aktüaliteye Başkaldırısı *(André Labarthe)* ...1

"Doğal Mekânda Yönetmenlik Yapmak, Filmin Senaryosunu Yazmaya Devam Etmektir" *(Michèle Manceaux)* .11

"Bir Orta Sınıf Mensubu Olarak Mevcut Problemlere İşaret Etmekle Sınırlıyorum Kendimi" *(Film Culture)* .23

"En İyi Onları Tanıdığım İçin, Hep Orta Sınıf Hakkında Filmler Yapıyorum" *(Pierre Billard)* .54

Zabriskie Noktası Üzerine *(Marsha Kinder)* 86

"Bilim Ay'a Ayak Basıyor, Biz Hâlâ Homeros'un Ahlâk Anlayışına Göre Yaşıyoruz" *(Charles Thomas Samuels)* .98

Antonioni Yolcu'yu Tartışıyor *(Betty Jeffries Demby-Larry Sturhahn)* .132

Antonioni Konuşuyor ve Dinliyor *(Renee Epstein)* .146

Çin'den Sonra Antonioni: Bilime Karşı Sanat *(Gideon Bachmann)* ..154

"Benim Filmlerime Otobiyografik Denebilirse, Bu Ancak O Günkü Ruh Halimi Yansıtmam Ölçüsünde Doğrudur" *(American Cinematographer)* ..166

"Sinema Hayattır: Sete Ruhsal Bir Bâkirelikle Gelmek Gerekir" *(Bert Cardullo)* .175

1980'de Antonioni *(Seymour Chatman)* .196

Hayatın Kesinliği Yoktur *(Frank P. Tomasulo)* .206

Bugünün Aşkı *(Gideon Bachmann)* .214

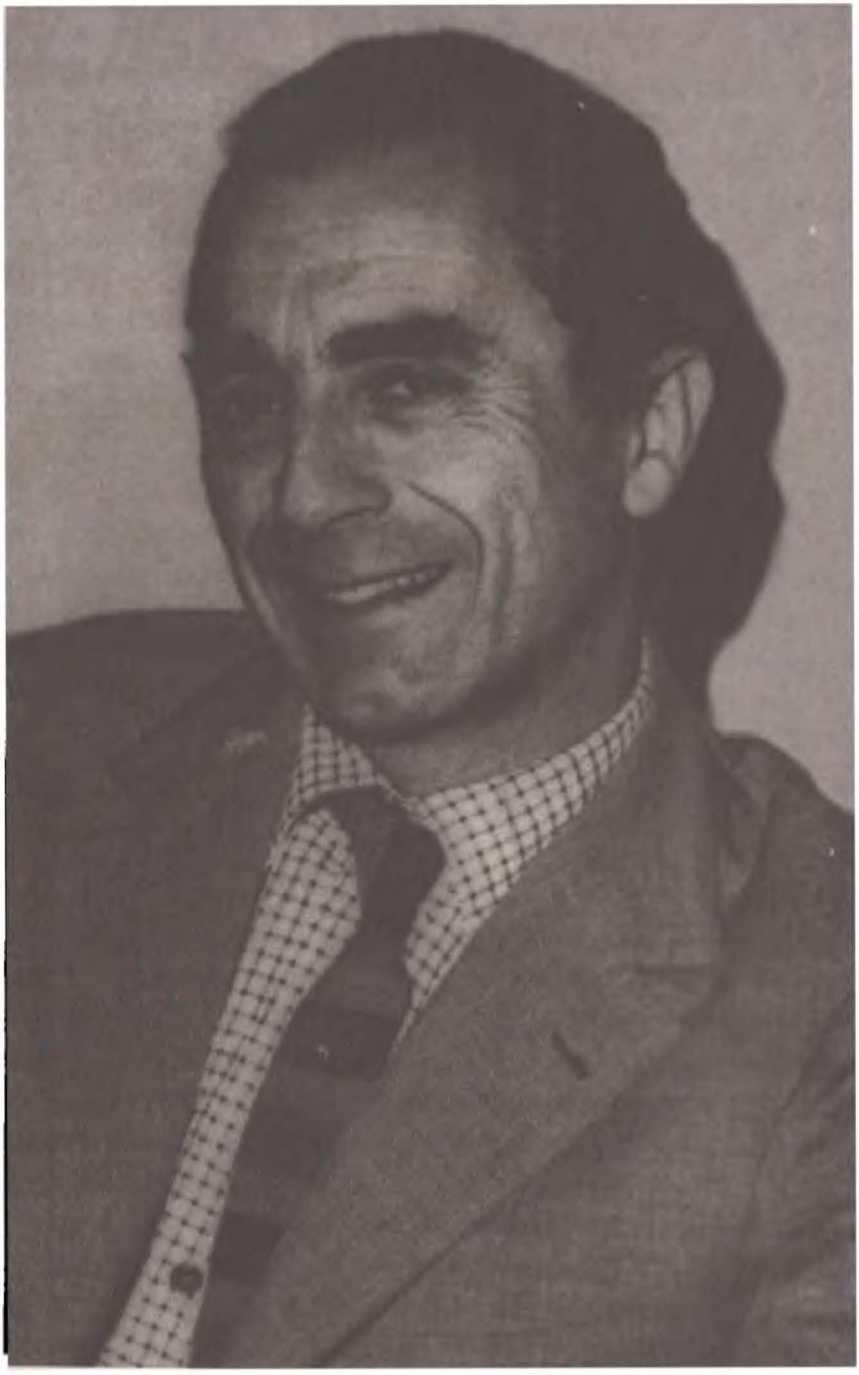
Filmografi .223

Kronoloji .233

SUNUŞ

1978'de Michelangelo'yla yaptığım bir röportajda ona, "Sinemasız bir dünyada yaşasaydınız ne yapardınız?" diye sormuştum. Bana verdiği cevap, işleri gibi kısa ve özlü olmuştu. "Sinema," demişti. Bu cevap ancak sinemanın *olduğu* bir dünyada verilebilirdi. Antonioni sinemasını yeni bir sanat formu yaratmak ya da mevcut sanat formunu yenileştirmek anlamında geliştirmişti. Nitekim *La Notte*'de (Gece, 1961), 1960'ta ilk uluslararası başarısını elde ettiği *L'avventura*'dakinden (Macera) bile daha çarpıcı bir şekilde, değişen dünyaya uygun yeni bir dil geliştirecekti.

Teistik bir temele sahip olan ve teleolojik çerçevede örgütlenmiş Batı toplumunda, yüzyıllardır asıl olarak Aristoteles'den kaynaklanan drama anlayışlarıyla yetiniliyordu. Sinema bu mirasa



Michelongelo Antonioni.

konmuştu ve bunun dışında, 1960'larda da güzel işler yapılmaya devam edilmişti (yirmi birinci yüzyılın eşiğinde çok açık olan ve belirgin biçimde artış gösteren nostaljiyle birlikte). Fakat Antonioni bu mirasının gücünün azaldığını (kendisiyle yaptığım bir röportajda da tekrarladığı üzere, Cannes Film Festivali'nde *Macera*'nın başlangıç sahnesine ilişkin bir açıklamasında ifade ettiği gibi, ahlâkın zamanını doldurduğunu, mitlerin, eski geleneklerin modasının geçtiğini) görmüş ve bu eksikliği tamamlamanın yeni yollarını bulmuştu. Bir başka ifadeyle, günümüzdeki pek çok sanatçının kendi alanında ya da başka alanlarda arayışına girdiği fakat çoğunlukla başarılı olamadığı bir şeyi başarmıştı: tekrara düşmekten kaçınıp, kendi sanatını yenilemek.

Günümüzde bir sanatçının hayatındaki en zor şeyin birkaç büyük eser ortaya koymak ya da şöhret elde etmek değil, Antonioni'nin yolundan giderek (kendi hayatını canlandırırken sanat hayatını da canlandırıp, o sanatın *içinde* bir hayat sürdürmek üzere) bir kariyere ulaşmak olduğu bilinen bir şeydir. Fakat Romantik çağın başlangıcı ve öznelciliğin yükselişinden beri senteze başvurma eğilimi -hem gözlem hem de doğrudan deneyimden seçim yapıp, sonra hayal gücünü kullanarak sonuçların yeniden düzenlenmesi anlamında- ciddi sanatçılar arasında giderek azaldığından, 1960'lara kadar sanat ustalıkla günlük tutmanın bazı yönlerini benimsemişti. (Bu dönemin en belirgin örnekleri 'itiraf' şiiri ve 'aksiyon' resmidir.) Böylelikle, bir sanatçının hayatı ve içsel deneyimi, sınırlarıyla birlikte giderek daha fazla sanatın konusu haline gelmekte ve bu sınırların içinde kalma yönündeki istekliliği neredeyse o kişinin geçerliliğinin mihenk taşına dönüşmektedir. Dolayısıyla bu durum, sanatın zayıflamasından söz edilmesine değil, kaynakların çabucak tükenmesi -bütün o ilginç görünen birinci ve ikinci çalışmalar, daha sonra onları takip eden can sıkıcı darmadağınık çalışmalar- gibi bildik bir sonucun ortaya çıkmasına yol açacaktır. Aslında mesele daha da karmaşıktır, bugün bir kişi ne kadar duygusal olursa, Ibsen'in sanatçının sahip olduğu gibi, bu türden bir deneyimle ilgili güçsüzlük ve çaresizlik duygusunu artıran Great Boyg'undan -varoluşun sırrını orta-

ya koyan *Peer Gynt*'ünden alınma biçimsiz, korkunç ve yenilmez bir canavar- o kadar fazla etkilenmektedir.

1960'lardan -Antonioni'nin *Macera* ve *Gece*'ye ilave ettiği *L'Eclisse*'i (Güneş Tutulması, 1962) kapsayan muhteşem üçlemesini yaptığı dönemi de içine alan on yıldan- gelen böyle bir karşılık, iyi vakit geçirmekten ziyade memnuniyetsizlik uzmanları olan Jackson Pollack, Hans Hoffmann ve onların akrabalarının dilinden izler taşıyordu. Benzer bir yorum da, geleneksel romanın sınırları konusunda hayal kırıklığı yaşayarak, okurlarından, okur olarak etkilenmekten ziyade, kendilerinin mesleki sorunlarını paylaşmalarını isteyen Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarraute gibi Fransız anti-romancılarından gelmişti. Bertolt Brecht kendi adına, geleneksel dramayı (ironik biçimde, önce değil de, 1956 yılındaki ölümünden hemen sonra) sağlıklı bir şekilde bir kenara itmişti, fakat onun tiyatrosu didaktikti ve farklı bir tanrılık (dünyevi ve çoğunluğa daha steril görünen bir tanrılık) amaçlıyordu. Absürd Tiyatro denen akım gerçeklikle kesin biçimde ve hatta şiirsel bir şekilde yüz yüze gelecekti, fakat çok az sayıda ya da hiç karakteri bulunmayan böyle bir imgeler tiyatrosu ruhsal etkilerle sınırlıydı; bu akımın oyun yazarları (Ionesco, Beckett, Pinter) da kalıcı bir etkiye sahip görünüyorlardı.

Sinemada da avangard ekol (Man Ray, Jean Cocteau ve onları takip eden daha pek çoğu) yeni yöntemler ya da formlar bulmaya çalışmaktaydı; ama bu isimler de çabalarını, ihmal ettikleri daha fazla içerik sunmaya yoğunlaştırmışlardı. Ingmar Bergman gibi daha geleneksel bir sanatçı, 1960'ların tinsel hoşnutsuzluğunu herkes kadar şiddetli biçimde hissetmekle birlikte, onun bu döneme ait filmleri, bütün üstün nitelikleri açısından, James Joyce'un *Ulysses*'inde, Buck Mulligan'm Stephen Dedalus'a söylediği sözün örneğini ortaya koyuyordu. Mulligan şöyle diyordu bu romanda: "Sende iğrenç bir düzenbazlık damarı var, ancak bu yanlış yere zerk edilmiş." Yani, Bergman'ın bu filmlerinin kaynağı mistisizm olabilirdi, fakat onun Tanrı-insan ilişkisinin hala geçerli olup olmadığını sorgulayışı yirminci yüzyılın ikinci yarısında -kibarca bir ifadeyle- çağdışı görünmekteydi. Antonioni'nin



Kız Arkadaşlar Arasında (1955) filminden bir sahne.

kendisinin, aynı zaman diliminde, o soruya olumsuz cevap verdiği; insanların ya özgüven sahibi olmayı öğrenecek ya da parçalanıp gidecek olduklarını savunduğu; umutlu olma ihtimaline daha ılımlı yaklaşmaya başladığı görülüyordu.

Bununla birlikte, Antonioni seküler türden de olsa, bir mucize gerçekleştirmişe benziyordu: çağdaşlarıyla, öncelleri anlaşılmaz bir şekilde bir kenara atmadan ve onların kuşatması altına girmeden konuşmanın bir yolunu bularak. Eski ve daha az eski anlayışları bir tarafa atarak, geleneksel izleyici beklentilerini karakter çatışmasından ziyade yeniden karaktere yönlendirerek, Yeni Gerçekçi atalarının toplumsal gerçekçiliğinden uzaklaşıp 'içgözlemsel gerçekçiliği'ne yönelerek drama filminin içeriğiyle ilgili düşünceyi yeniden şekillendiriyordu:1962 tarihli bir *Film Culture* röportajında yer alan ifadesiyle, (Yahudi Soykırımı ve atom silahlarıyla birlikte) İkinci Dünya Savaşı'nın kâbusundan sonra 'bireyin içinde kalanları' ve savaşın ardından yaşanan bütün siyasal ve ekonomik ayaklanmaları 'görmek' için. Antonioni başta üçlemede, aynı zamanda bunun hemen ardından gelen filmi (ilk renkli filmi) *Il deserto rosso*'da (Kızıl Çöl, 1964) olmak üzere, ifade ya da sergileme konusunda (bütünüyle yeni bir sinema *dili* ya-

ratmadan) yeni ve derinlikli bir sinemasal ifade ya da anlatım biçimine kavuşmuştu; bu yeni biçimde, tarzın, aksiyon ve nesnelerden oluşan tamamen görsel bir dünyanın bütün yönleri vardı ve karakterlerin iç dünyaları yansıtılıyordu.

Cronaca di un amore (Bir Aşkın Güncesi, 1950) gibi eski filmleri için geçerli olsa da, aynı saptamayı onun *Le amiche* (Kız Arkadaşlar Arasında, 1955) ve *Il girido* (Çığlık, 1957) gibi daha önceki onyıla ait filmleri için yapmak mümkün değildir; kendisinin de belirttiği üzere, Antonioni'nin "oldukça uzun sahneler çekme alışkanlığı kendiliğinden doğmuştur." Antonioni konuyla ilgili olarak şunları söylüyordu:

> *Bir Aşkın Güncesi*'nin çekiminin ilk gününde, kameranın sehpaya sabitlenmesi benim üzerimde hemen gerçek bir rahatsızlık duygusu uyandırdı. Birden elden ayaktan kesildiğimi hissettim, filmdeki beni çeken bir şeyi yakından takip etmeme engel olunuyormuş gibiydi: Karakterlerden söz ediyorum. Ertesi gün bir kamera arabası getirttim ve karakterlerimi ikinci bir çalışmaya geçinceye kadar takip ettim. Bana göre bu, gerçek olmanın, hakiki olmanın en iyi yoluydu. Gerçek: sahne içinde, aynen hayatın içindeki gibi olmak. Kamera olmadan kesinlikle ne bir sahne oluşturabilirim, ne de karakterlerimi önceden belirlenmiş bir senaryoya uygun olarak konuşturabilirim. O zaman bile karakterleri görme ihtiyacı duyuyordum. (Antonioni'den aktaran: ed. John Wakeman, *World Film Directors, 1945-1985* [1988].)

Dolayısıyla, Antonioni sadece drama filmiyle ilgili düşünceyi yeniden biçimlendirmekle kalmamış, aynı zamanda filmlerinde zamanın kendisini de yeniden biçimlendirmişti: Akışı alışıldık özetçi şeklin dışına çıkarıp, şişkinlikten kurtararak yoğunlaştırmış; izleyicilerinden deneyimleri, alışık olduklarından daha az bir damıtılmışlıkla 'yaşamaları'nı isteme cesaretini göstermişti; dramasını biçimsel çatışma, düğüm noktası ve sonuç şeklindeki bilinen düzenden ziyade, bu tür deneyimlerin dokusundan ve bunların birlikteliğinden elde ediyordu. Aslında Antonioni bize, draması, engelleri eklemlenmiş bulunan düzenlenmiş ve sebep-sonuç ilişkisi üzerine temellenmiş karakterlerden ziyade, hayatla

yüz yüze olmaya bağlılığını anbean devam ettiren karakterleri sunmaktaydı. Bu karakterlerin, bir tenis oyuncusunun kortu kullanması gibi, sınırları adamakıllı çizilmiş bir evrenleri yoktu ve erdemlerini gören (insanların kendileri görsün ya da görmesin) ve onları ödüllendiren kutsal bir gözün bakışı altına girmeden yaşayıp ölmekteydiler.

Antonioni kamerasını işte bu karakterler üzerinde dolaştırıyordu: Dikkatlice bakmış, sıkı bir takip yürütmüş ve insanların terk ettiği bir yerin keyfini yaşamıştı. Gene, ruhsal durumları ifade etmenin bir aracı olarak dramadan, olayların yaşandığı zaman ve mekândan çok kişilikle, ruh haliyle ve fiziksel dünyayla ilgilenmişti. Hatta öyle ki, *Kızıl Çöl*'de karakterlerinin metafizik dünyalarını iyi ifade ettiği kadar, filminin temel psikolojik düzenine de hizmet etmek amacıyla boyanmış doğal ortama bile sahipti. (Antonioni'nin burada yer verilen 1969 tarihli bir röportajda Charles Thomas Samuels'e söylediği gibi, "İnsanlarla onların içinde bulundukları ortam arasındaki ilişki öncelikli bir öneme sahiptir".) Yani yönetmenin asıl ilgisi, hikâye anlatmanın gereklerinden ziyade karakterlerin gözlemlenmesine yönelikti. Zaman zaman onun filmlerini, anlatıma eksiltili yaklaşımlarıyla, yönünü kaybetmiş gibi gösteren (eğer geleneksel sinemasal standartlara başvurursak) işte bu ilgidir.

Çünkü Antonioni filmin eşsiz güçlerini tiyatrodan farklı bir yordamla kullanmaya çalışıyordu. Pek çok önemli film yönetmeni (Vittorio De Sica gibi) teatralliğe dayanırdı; oysa Antonioni onlardan değildi. O, sinemada, hikâyeye değil, ton ve karakteri amaçlayan ve düzyazı çalışmalarının dokusu düzyazıda söylediklerı kadar fazla olan bir romancıyla aynı düzeyde aracın *(medium)* kendi faydasına odaklanan bir yöntemi benimsemişti. Bu bakımdan, Antonioni'nin filmleri, diğer büyük sinema sanatı eserleri gibi, hayal gücüne dayalı düzyazının, 'gerçek' nesnelerden değil de kelimelerin soyutluğundan kaynaklanan esnekliği ve potansiyel inceliğini paylaşmak olarak görülebilir; tıpkı perdeye yansıtılan düşüncelerden meydana gelen filmin de 'gerçek' olmaması gibi.

Gerçekten de, salt *teatral* standartlarla bakıldığında, Antonioni'nin önemli filmlerinden herhangi birisi usta bir kurgucu tarafından kolaylıkla kısaltılabilirdi. *Macera*'da adada yapılan arama faaliyeti, ıssız kasabaya yolculuk, Sandro ile Claudia'nın tarladaki öpüşmeleri buna örnektir. Yine de film sona erdiğinde, böyle bir kısaltmanın tempoyu amaç pahasına artıracağını görürsünüz. Antonioni teatral bir zamandan ziyade gerçek bir zamana benzer bir süreçte meydana gelmesi için -daha önce de ifade ettiğim gibi, karakterlerinin her biri olan- bu eşlerin ortaya çıkarılmalarını istemektedir, çünkü uzun ve ağır ilerleyen çekimlerle yavaş seyretmesi nedeniyle insan duyguları üzerine zaman harcatan ağır bir baskı ortaya koymaktadırlar. Çok açık ki, bu gerçek bir zaman değildir ya da filmi izlemek üzere sinemaya giderken hepimiz yanımıza sandviç ve battaniyeler almak zorundayızdır; yine de sahnedeki on saniyelik bir fark, teatral bir soyutlamadan ziyade gerçekçi bir reprodüksiyona doğru atılmış devasa bir adım olacaktır.

John Grierson bir zamanlar, "Bir yönetmen öldüğü zaman fotoğrafçıya dönüşür" demişti; ama unutmamak gerekir ki Antonioni *insanlar* hakkındaki filmlerde, dış görünüşlerin ve kompozisyonların sözde-gerçekçi reprodüksiyonundan duygusal kazanç elde etmeyi başarmıştır. (Hatta onun *Gente del Po* [Po Nehri'nin İnsanları, 19479] gibi ilk dönem belgesellerinin konusu insanlardı; 1961 tarihli bir röportajda bizzat kendisi Michéle Manceaux'ya şöyle söylüyordu: "O zamana [*Po Nehri'nin İnsanları*'na] kadar ülkemdeki belgesel yönetmenleri sanatla ilgili yerlere, nesnelere ve çalışmalara yoğunlaşmışlardı. Oysa benim filmim denizciler, balıkçılar ve gündelik hayatla insanlarla ilgiliydi.") Antonioni fotoğrafçılığı zenginlik açısından kullanmıştır, bir başka deyişle, salon derlemeleri sağlamak için değil. *Macera*'yla ortaya konan karakterolojik yabancılaşma ve marazilikle ilgili baskın duygu, bana göre, olaylarının ya da diyalogunun olduğu kadar filmin tarzının da bir sonucudur.

Örneğin, filmin üçte birine ya da ikisine hâkim olan adadaki çekimlerde, bir çekim içinde iki ya da üç karakter bakışlarını birbirlerinden kaçırarak, deniz ya da kurak bir volkanik manza-

ta karşısında tek başlarınadırlar, gerçekten de, üzerinde çalışılmış kompozisyonlar karakterlerin kendileri kadar karakterler arasındaki boşlukları vurgulama işlevi de görmektedir. Kurgu ve kamera hareketi geleneksel tarzda değildir, bunun sebebi yalnızca böyle olmasının istenmesi değil, filmin sahip olduğu düşüncelere güç kazandırılmanın arzu edilmesidir. Bu yüzden, görüş açısı çekimleri çok nadirdir (Antonioni'nin teknik yöntemlerinin bir kısmı bizim çok basit duygusal etkilenimlerimize engel olmaktadır) ve 'çekim-ters açı-çekim' modelinin temel anlatım kaynağı, bu dünyanın içsel düzlemde altüst oluşunu eşzamanlı biçimde dile getirmek ya da görselleştirmek ve bizim onunla ilişki kurmamızı sağlamak için büyük bir dikkatle değiştirilmiştir. O halde, *Macera*'nın film gramerinin 'kuralları'nı çiğneme sebebi kapristen ibaret değildir ve filmin o çok hayranlık duyulan görüntülerinin 'güzelliği' basitçe resimsellikten daha ötededir. Böyle bir kompozisyon, doku ve montajın adamakıllı farkında olmamız, filmin gerektirdiği yoğunlaşmış mesafede kalmamıza yardımcı olmaktadır.

Antonioni'nin tarzını ortaya koyan en iyi sekansı, *Gece*'deki romancı Giovanni'nin karısı Lidia'nın yayıncının verdiği partiden uzaklaşıp Milano'nun sokaklarında dolaştığı anlarda bulabiliriz. Orada şartlanıp, bir şey olacağı *beklentisine gireriz*; onun sevgilisiyle buluşmaya gittiğini, bir olaya karışacağını, hatta kendisini öldürmeyi bile düşüneceğini getiririz aklımıza. Fakat her şey olur olmasına da bunların hiçbiri gerçekleşmez. Lidia sandviç yiyen bir otobüs şoförünün yanından geçer ve kendisiyle aynı dünyayı paylaşan o adamın varlığı ve iştahı kendisini müthiş derecede etkiler; yapılan bir şakaya kahkahalarla gülen iki adamın yanından geçerken ne konuştuklarını duymamasına rağmen, onlara gülümser; insan soyunun bir parçası olma, onlara katılma arzusuyla dolar; ağlamakta olan bir çocuğa rastlar ve çömelip onunla ilgilenir; yine de çocuğu avutamaz. Aşınmış bir duvardan parçalar koparır, öfkeli bir şekilde kavga eden iki kişi görür, dehşete içinde onları izler ve birden bağırarak kavgaya son vermelerini ister. Lidia daha sonra varoşlardan birinde raket

kullanan çocukları izler. Yıllar önce Giovanni'yle birlikte geldiği bir yerde bulunduğunu fark edince de gelip kendisini arabayla alsın diye onu telefonla arar.

Sinema okulunun tanımlamasıyla, bu toplama bir dramatik sekans değildir. Hayata ilişkin ihtimallerin, ustalıkla tasarlanmış, minyatür bir özetlemesidir: Bir çocuk vardır, ama aynı zamanda yaşlı bir kadın da vardır; yemek yiyen bir adamla delme işlemi yapan bir adam görürüz; yağ satılan bir dükkânının çirkin görüntüsü karşısında, bir çeşmeye vuran güneş ışığıyla da karşılaşırız. Antonioni onu tamamen sıvıların yüzey gerilimi gibi bir dengeyle birarada tutar, yorum yaparak, açıklamalarda bulunarak değil. Onun sanatı aslında soyut bir izlenimci resim ya da Samuel Beckett'in ayin şeklindeki diyalogların yapıbozumu kadar köklü bir devrimdir; Antonioni yalnızlıktan söz edebilmek için bizi uzaklaştırmayıp, yeni imgeler yaratmak amacıyla tanımaya ilişkin bağları kurban etmemektedir. Bir başka şekilde söylersek, absürd olanı ifade etmek için absürdlüğü kullanmamaktadır; günümüzde absürd olan kendisini, *Gece*'de Lidia ve Giovanni'nin yürümeyen evliliklerinin büyük bir metafor olarak hizmet ettiği inanç kriziyle ortaya koymaktadır.

Yirmili yaşlarımın başlarındayken, Lidia'nın sokaklarda avare avare dolaşmasını izlemiştim; gerçeğe doğru yol alan bir umutsuzluk yayıydı bu; insanın güvenceler olmadan da hayatını sürdürebileceğinin bilinmesine duyulan bir inançtı; onun gerçekleşeceğini hissetmeye başladığım şeyi, alacağım konumu, yapmak üzere olduğum şeyi takip ettiğini biliyordum; o andan itibaren, durumu, Michelangelo Antonioni gibi, aynı kısıklıktaki duygusuz gözlerle, aynı uçurumdan aşağıya amaçsız bir şekilde sürüklenişle görmemek imkânsızdı. Şimdi ortaya konurken algımızı, bakışımızı değiştiren ve bize kamera müdahalesi olmadan algıladığımız şeylerin egzotik ya da abartılmış imgelerini sunmayan bir filmi izlemeyi deneyimlemekteyiz. Sonrasında sinema salonundan ayrılırken, bildiğimize inandığımız bir dünyanın yeni bakış tarzlarıyla karşı karşıya olduğunun farkına varırız. Bu karşılıklı - yeni bir anlayışın gerekli kıldığı ve yeri geldiğinde bu anlayışı zo-



Macera'da (1960) filmin baş karakteri Anna (Lea Messari).

runlu kılan- ilişkinin bize film yapımcısının sanatının ve seyircinin yaratıcı izleyicilik düzeyindeki deneyiminin kalbinde yer aldığı söylenebilir. Başka düzeydeki sıradan bir film, popüler kültürün her nesnesi gibi, avutur, dikkati başka yöne çeker, pohpohlar, bir şeye zorlar, ya da doğrular. Neticede, bizler değişmeden kaldığımızdan emin oluruz.

Antonioni, filmlerinden dördünün senaryosunu kapsayan 1963 tarihli bir senaryo kitabının (bu derlemede yer almayan) önsözünde şöyle yazmaktadır: "Bir yönetmenin problemi, gerçekliği, daha kendisini göstermeden yakalamak ve o hareketi, o görünümü ve o algılamayı ortaya koymaktır." Yönetmeni mevcut gerçekliğin hangi yönlerinin görüntüleneceğine karar veren (ya da, daha çok sıradan bir gözün önüne serilen o gerçeklik cephelerini geliştiren ya da 'dramatize eden') kayıt görevlisinin konumundan kurtarması bakımından, bu bana yapımcılık sanatının karşılığı olan, yararlı bir tanımlanış şeklinde görünmektedir. Ya da burada, en azından film yapımcılığının bir cephesinin, daha

önce var olmayan bir şey yapma, gerçeklik *icat etme* anlamında başka bir yönü söz konusudur.

Fakat ben Antonioni'nin iki işlevinin de sonuçta aynı olduğuna, bir sonraki gerçekliğin nasıl şekilleneceğinin keşfedilmesi işinin, onun ortaya çıkacak yüzünün anlaşılmasının yeni olanın gizemli bir sebebi olduğu, onu var eden ve dolayısıyla gerçekliği yeniden keşfeden bir gidişat olduğu şeklindeki düşünceye katıldığını düşünmek istiyorum. Eğer bu doğru olmasaydı, o zaman yönetmen sadece kehanette bulunan birisi olur, sanatı da kâhinlikten ibaret kalırdı. Sanatçı aslında bir tür peygamberdir, fakat kehanette bulunmak basit kehanetlerden ibaret değildir; kendi hallerine bırakılsa olmaları gerekenden başka bir şey olacak şeyler üzerinde bir güç, bir baskıdır. Ve bu güç, hayal gücüne katılıp en ciddi şekilde yararlanamayabilirken, ortaya çıkışında 'gerçek olmayan' ya da gerçeklikten kaçan bir şey yoktur.

Gene de bizim bütün bu söylediklerimiz, Antonioni'nin 1960'lardaki en iyi çalışmalarının, örneğin Federico Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ından (1960) çok daha muhteşem olmasının sebebini ortaya koymak değildir; *Tatlı Hayat*, Antonioni'nin üçlemesi gibi, zenginlikten dibe vuruşu ve zengin burjuvazinin ahlâki çöküntüsünü konu alan, fakat düşüncelerini çok açık olması ve mekanik bir şekilde sergilenmesi yüzünden kusurlu hale gelen bir başka filmdir. Ancak, eleştirel başarısızlık daima, Antonioni'nin filmlerinin, *Tatlı Hayat*'ta bulunmayan bir özelliğe sahip olarak, görünürdeki konunun ve ortamın ötesine geçtiğinin görülmemesinde yaşanmaktadır; *Macera*, *Gece* ve *Güneş Tutulması* evrensel geçerliliği olan eserlerdir ve özel bir sınıfın ya da özel bir çöküş türünün resmedilişinden ibaret değildir. Bunu Antonioni'nin yıllardır kendisiyle röportaj yapan bir sürü kişiye ve bana yaptığı açıklamaya rağmen söylüyorum. Antonioni diyordu ki: "Benim yönetmen olmamı sağlayan en önemli unsur olan deneyim, orta sınıf içindeki geçmişimdir. Belli konulara, belli çatışmalara ve belli duygusal ya da psikolojik sorunlara eğilim göstermeme en çok katkı sağlayan bir dünyadır o." (Ancak yakından bakıldığında bu ifade, Antonioni'nin filmlerinin doğrudan ve sadece orta sınıfla il-

gili olduğu şeklindeki açıklamaya denk düşmemektedir.) Yönetmenin filmleri aslında sadece çöküşle ilgili değildir. Bu filmler, Henry James'in romanları gibi, kendi hayat tarzlarını seçmek üzere tam bir bedensel ve ekonomik özgürlüğe sahip ayrıcalıklı karakterlere, erkeklere ve kadınlara yer vermektedir; buradaki amaç tamamen, böyle bir seçimin güçlüklerini, böyle bir özgürlüğün yaşattığı acıları, ona sahip olan *birinin* -kısmen bile olsa- gözünden aktarmaktadır.

Tematik olarak, Antonioni geleneksel değerler ya da inançlarca artık benimsenmeyen insan ilişkilerini (bir bakıma, çok fazla seçme özgürlüğüne sahip bir insanlığı) ele alıyordu, bu yüzden de en kırılgan ve güvenilmez doğrulamalara bağlı kalmaya zorlanıyordu. Birisi çıkıp onun filmlerinin geçekten ilk varoluşsal filmler olduğunu da söyleyebilir. Ben onları ilk gördüğümde, dünyayı keşfetme duygusuyla dolup taşmıştım; ancak bu kez görsel bir dünyaydı bu, Kierkegaard ya da Sartre'ınki gibi kuramsal ya da dünyayla ilgili aklımdaki soruları cevaplamayan ve bana yetişme, kabullenme ya da davetle ilgili hiçbir duygu vermeyen soyut bir dünya değildi. Üstelik, Antonioni'nin karakterlerinin kendi çevrelerinde, yeni ve ilginç bir yabancılaşma içinde, devamlı bir sosyal etkileşimin ortasında yaşadıkları bir bireysel yalnızlık içinde yol alma şeklidir. Modern sofistike bilincin ortaya koyduğu klişelerinden, iletişimsizlikten, teknolojinin yol açtığı insanlıktan uzaklaştırmadan, Tanrı'nın ölümünden toplumun parçalanması ya da atomize edilmesinden ve benzeri konulardaki bütün konuşmalarımızdan çok farklı ve çok daha zor anlaşılır (hatta yirmi birinci yüzyılda çok daha yakıcı) bir duruma işaret eder.

Bu yeni yabancılaşma -zenginlik ve hazzın yapay görüntüsüne rağmen yaşanan bu umutsuzluk ya da yalnızlık, Antonioni'nin 'bütün duyguların tutulması' olarak adlandırdığı (1962 Cannes Film Festivali'nde yaptığı bir konuşmada) bu duygusal kısırlık- onun konusunu ve temasını nitelendirebileceğimiz bir şeydir; fakat sanatı için aynı şeyi söylemek mümkün değildir ve öyle olduğunu düşünmek büyük bir hatadır. Antonioni'nin filmlerinin -

kapitalizmin ölüm sancılarını bir tarafa bırakalım- çürüyen bir sınıf 'hakkında' olmadığı şeklindeki tezimin temelini oluşturan şey, meydana getirdiği, görüntülerin altında keşfedip varlık kazandırdığı görsel dünyanın -özel sahnelerinden herhangi birine davet edilsek de edilmesek de- hepimizin içinde yaşadığı dünya olmasıdır. *Macera, Gece* ve *Güneş Tulması*'nın sarsılmaz bir birlik içinde yer almasının sebebi budur: İlkinde, fiziksel bir peyzajda, çırılçıplak adalarda, denizde, ya da doğada ve doğanın bir parçası gibi görünen badanalı eski kentlerde yol alırız; diğer iki filmdeyse, sokakları geometrik bir düzen içindeki ve modern materyalist 'akıl'ın en soğuk ürünleri olan eserlerin birarada bulunduğu şehirlerin (*Güneş Tutulması*'nda Milano'dan çok Roma), yeni bir doğa olan yaratıcılığın içinden geçeriz. Onlar arasında bulunan bu yarıküreler, bu dünyayı hepimiz için kullanılır hale getirmektedir. Fakat bu dünyanın kâşifleri olma görevi verilen kimseler Antonioni'nin karakterleridir; ayrıca, bu dünyanın gözler önüne serilen fedakârlıklarıdır.

İç benlik ile dışsal gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişki, birlik ve bağlantı bu ticaret ve çıkar dünyası tarafından desteklenmemektedir artık, dolayısıyla orada yaşayanlar kendi davranış zeminlerini kendileri yaratacaklardır. O halde, Antonioni'nin karakterlerinde görülen can sıkıntısı açısından hatalı olan şey, aslında kişilikle mevcut durum arasındaki radikal kopukluktan kaynaklanan bir durumdur. Çünkü hayati bir bağlantı kopmuştur: Maddi dünya, daha evvel hayatlarımızı ona göre motive ettiğimiz ve ahlâki olduğu kadar ruhsal olayları da ona göre meydana getirdiğimiz kalıtsal anlamlar ve ilkelerden yoksun kalmıştır. Böyle bir dünyada, bir şeyi 'halleden' ya da bir şeyi bozan, sabit bir başlangıç noktasından hareket ederek sonuç bölümüne doğru adım adım yol alan bir hikâye anlamındaki 'hikâye' fikrinin artık bir yararı yoktur ve o bu dünyanın fiilen yaşanma biçimine de uygun değildir.

Kopuk anlatımların, havada kalan karşılıklı konuşmaların ve hiçbir yere varmayan olayların sebebini burada aramak gerekir: *Macera*'da kayıp kızın peşine düşülmesi, *Gece*'de Jeanne Morea-

ü'nün şehirde amaçsız bir şekilde dolaşması, Victoria ve Piero çifti dışında hiçbir insan ilişkisine yer verilmeyen *Güneş Tutulması*'nda elli sekiz çekimlik bir montajla finale ulaşılması. Çünkü bir hikâye dünyaya bir parçacık güveni, ya da en azından çevrenin, ne kadar acı verici ya da kaba olabileceğinin hiç önemi olmadan, bilinebilir, birlikte yaşanır olduğu konusunda bir güvenirlik ifade eder. Fakat geleneksel türden olmasa da, elbette ki Antonioni'nin filmlerinin de bir 'hikâye'si vardır. Bir anlamda beyazperdenin roman (filmin en yakın benzerlik gösterdiği sanat formu) boyunca, şimdiye kadar bizi içine çektiği hikâyelerin sonunun anlatımı olduğunu söylersem anlaşılır mıyım? Yaşadığımız dünya bu gücünü kaybettiği için eski roman türlerimizin de -aşk romanı, romantik macera, epik aksiyon- gücünü kaybettiğini söylemek istiyorum. Dolayısıyla, Antonioni'nin sanatının bu filmlerdeki özü, dünya hakkındaki inanç ve kabullerimizin -anlatı sanatlarımızı temellendirdiğimiz inançlar ve kabullerin- kaybolması karşısında, 'sonuçlar', çözümler ya da bize güven veren kesin olarak belirlenmiş imgeler bulmayı reddeden, yoksunluk ve cesaretimizi kaybetmişliğimizin yeni ve acımasız bir yalın 'anlatım'ını ortaya koymaktır.

Bu sanatı azalarak çoğalma, yaratılan engellerin kaldırılıp atılması suretiyle daha gerçek formların çıkarılması şeklinde tanımlamak mümkündür. Burada kaldırılıp atılanlar kendimizi tekrarlamalar; mantıksal ya da sadece ruhsal olduğu için, kendi anlattığımız ve bize anlatılan bütün yanıltıcı anlatımlar; yansıyan akıl aygıtının bütünü; kalıtsal algılamalar; tekrarlanan klişelerdir. *Macera*'nın öne çıkan kadını Claudia şöyle söylemektedir: "Bunlar öyle değil her şey müthiş derecede yalın." Antonioni'nin kendisi de bir zamanlar, Piere Billard'la 1967'de yaptığı ve bu kitapta da yer alan bir röportajda, bunun dışındaki anlatı filmlerinin mantığının ne kavramsal ne de duygusal bir düzenlemeye bağlı olmadığını söylüyordu: "Bazı insanlar benim, kafamla film yaptığıma inanıyorlar; az sayıda olan bazıları da, filmlerimin benim yüreğimden çıktıklarına inanıyorlar; bense kendi payıma, filmlerimi içgüdüsel olarak yaptığım duygusu-

nu taşıyorum, beynimle ya da duygularımla olmaktan ziyade, içimden gelerek yapıyorum."

İçgüdüsel ya da 'içten gelen bir tepki', soyutlama, azalma, ironi, parodi: Bütün bunlar geleneksel konuya karşı, sanatın ele alması gerektiğine inanılan şeylere karşı birer saldırı biçimleridir. Onlar doğrudan şiddet olmanın çok daha ötesinde, deneyimimizi özgür kılmanın en etkin araçlarıdır, bugüne kadar bize görmemiz, duymamız ve hissetmemiz gerektiği öğretilen her şeyin engellediği o tarifsiz duygular ve algılarımızın serbest bırakılmasıdır. Antonioni'nin filmleri Hollis Frampton, Michael Snow ya da Andy Warhol'un çalışması anlamında deneysellikten çok uzak olmasına rağmen, kurgusal anlatımlarının daima duygusuz kalmasının sebebi, ya da, Roland Barthes'dan ödünç alınan bir ifadeyle söylersek, öldürücü bir şekilde *mat* renkli olmasının sebebi bu engellemedir; sanki izleyicinin bu kurmacayı çabucak kavrama yeteneğini engelleyen bir şey vardır. Bir başka şekilde söylersek ve Shaw'un Binbaşı Barbara'sından bir cümleyi tekrarlayacak olursak, Michelangelo Antonioni'nin bir filmini izlerken bir şey öğreniriz ve daima, ilk baştaysa bir şey kaybediyormuşuz duygusuna kapılırız.

Antonioni'nin yabancılaşma ve kopma dünyasından öğrendiğimiz şeyin örneği, şu ana kadar açıklamaya çalıştığım gibi, sadece karakterlerinin yaptıkları ve söyledikleriyle değil, onların sinemasal varlıkları için bağlam oluşturan, meydana getirdikleri imgelerle de ortaya konmaktadır. Gözümün önüne şunlar geliyor: *Macera*'daki zengin adama ait yeşil alanda karşı kuru yapraklar gibi sağa sola savrulan zevk sefa düşkünleri; *Gece*'deki kadınla onun potansiyel sevgilisi arasında bir perde oluşturan, arabanın camındaki yağmur damlaları; *Kızıl Çöl*'deki, kameranın kadının odasının etrafında yavaşça gezdirilerek, duygularından ayrı düşmüşlüğü ve kayıtsızlığı içinde eve ait olan her şeyi gözler önüne serişi; *Yolcu*'nun sonundaki (1975) muhabir Locke'ın otel odasının dışında, 360 derecelik bir panla, toz toprak içindeki bir İspanyol plazasının ferforjesine, sonra tekrar, şimdi Locke'un ölmüş halde yerde uzandığı odaya doğru yol alan yedi dakikalık çe-

kim. Bütün bu görüntüler, içten içe olacağını hissettiğimiz şey *gibi görünmesi için*, gerçek yüzünü ortaya koymaya zorlanan yepyeni bir dünyaya ilişkindir.

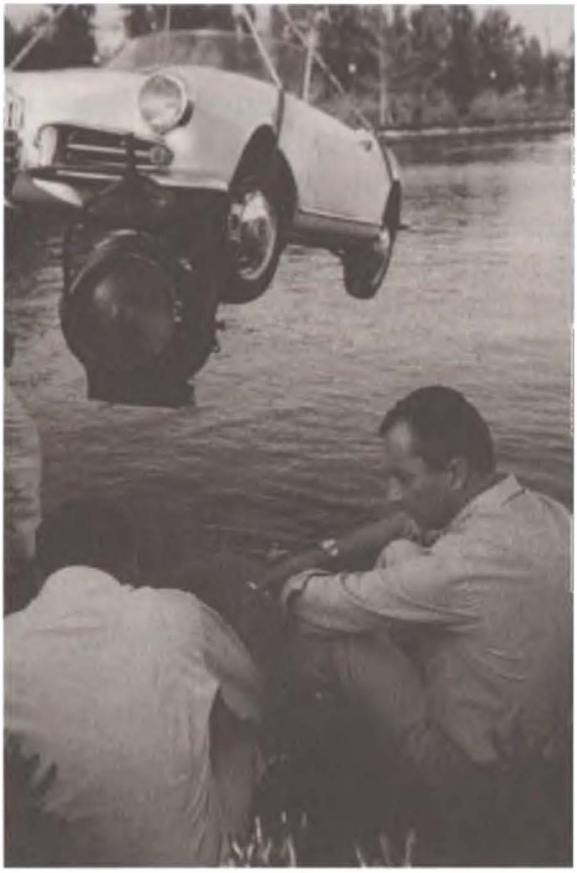
Fransız Yeni Dalga'sının en büyük eleştirmeni ve teorisyeni Alexandre Astruc altmış yıl önce, "Sinemanın temel problemi düşüncenin nasıl ifade edileceğidir," saptamasını yapmıştı. *Macera, Güneş Tutulması* ve Antonioni'nin diğer iki-üç filmi, içindeki düşüncenin (Antonioni örneğinde görülmesi mümkün olan kendiliğinden ortaya çıkan ya da içgüdüsel düşünce) -onun arkasında yatan, onu seçen ve doğrulayan imgeyle ayrılmaz biçimde kaynaşmış- bir başkasıyla aynı düzeyde bir sanat ortaya koyduğu çalışmalardır. Gerçekten de, içinde bulunduğumuz zamanda - yirminci yüzyılın ortasında- olgunluğa kavuşan filmlerinin o günden beri bize herhangi bir formdan daha fazla (daha yararlı) özgürlük tanıdığını anlatmak için fazla söze gerek yoktur. Antonioni'nin kendi zamanında, o özgürlük *Room at the Top* (1950), *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), ve *A Taste of Honey* (1961) gibi İngiliz filmlerinin, onların sıklıkla geleneksel sağlayıcıları fakat değişken ve tematik asiliğiyle birlikte sunduğu en dar ve ilk defa ortaya koyulan özgürlükten başlayıp, *Macera*, *Gece* ve *Kızıl Çöl*'ün, daha saf biçimde sinemasal olması nedeniyle devrimci olarak nitelendirilebilecek kazanımlarına uzanıyordu.

Arada, Fransız Jean-Luc Godard ve François Truffaut'nun, sebepsiz odaklanılmamış ya da keyfi oyunculuklarla ortaya konmuş, kameranın göz hizasında sarsıntılı bir şekilde tutulduğu ya da koşar adım ilerlediği, bazen de görsel uygulamanın tamamen başarılı olmayan bir şekilde hızla dondurulduğu yeni varoluşçu maceralar vardı. Eğer zamansal ve mekânsal olanın başlıca kaynaştırıcısı olan bir ortamda böyle bir ayrımın geçerliliği söz konusuysa, Antonioni'nin mekânla yaptığını zamanla yapan Alain Resnais'i de unutmamak gerekir. (Onun *Geçen Yıl Marienbad'da* [1961] adlı filminin gerçekliği zaman, hafıza ve öngörüden meydana geliyordu ve içinde geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine karışıyordu; her dünyaya ait imgeler ileri geri hareket ediyor, soluyor, yeniden ortaya çıkıyordu; tekrarlanıyor, birleşiyor ve nihayet

kendiliğinden var oluyordu: beynin onları fiilen fakat açıkça ifade edilmeden kabul etmesi şeklinde.)

Ayrıca, Éric Rohmer'in varlığını hatırlamakta fayda var; Rohmer'in fiziksel olarak çok güzel olan filmleri diğer taraftan sıkı bir bilgiyle denetleniyor, 'ortaya çıkan' şeyleri neredeyse metafiziksel bakımdan sınırlıyor ve dolayısıyla sinemasal peyzajları ve iç kısımları anlamlar açısından sessiz zeminler olarak (ve 'aksiyon' filmlerindeki gibi, anlamların kendilerini değil) yok ediyorlardı. Bir de Swede Bergman vardı; yeni, inandırıcılıktan tamamen uzak olmayan destanları ve sıkıcı nasihatleri yanında, insanı yiyip bitiren ruhbilim, zorlu bir topografya ve berbat bir hava bağlamında ahlâklılık ve ahlâksızlıkla ilgili güçlü ve çok açık olan, savurganlıktan uzak imgeleriyle (ya yalnızlıklarıyla). Tabii Fellini'yi de unutmayalım; onun *Tatlı Hayat*'ına hak ettiğinden fazla değer verilmişti, fakat ilk filmlerinden bazıları -özellikle de *Aylaklar* (1953) ve *Sonsuz Sokaklar* (1954)- anlatım araçlarına bağlı kalmaktan ziyade yan yana getirilmiş gözlemlerden ibaret, kolay anlaşılır, yankılı bir görüşle doluydu; daha sonraki filmi *Sekiz Buçuk* (1963) ise halüsinojeniğe yakın bir şeyle yankılanan ve gözlemsel olanı biraraya getirmişti.

Antonioni'nin tamamen kendi düşünülüp tasarlanmış mesajı olan 'can sıkıntısı' ve açık bir çözümü reddediş yelpazesinde -aynen Godard'ın roman karşıtı, yanıltıcılık karşıtı, mutfak araç gereçleri karşıtı oluşunda olduğu gibi; Resnais'nin giderek artış göstermeyen ve peş peşe gelmeyen bir şey olarak zaman talebi; ve -unutmayalım- Robert Bresson'un görüntü konusundaki aşırı zayıflığı, olay açısından yetersizliği, algılama sıkıntısı ve işi dolaylı söz ve davranışlarla götürmeye çalışmasında olduğu gibi; anlatımın, gerçekliği meşrulaştırma ya da mitolojik hale getirmeye yarayan çok uzatılmış bir anekdota dönüştürülmesi eğilimiyle boğuşup durduğumuzu görürüz ve dolayısıyla sıkıntısına hissettiğimiz, gerçekleşeceğini sandığımız ya da arzu ettiğimiz şeyi bir illüstrasyondan başka bir şey olmayan şeye dönüştürme eğilimiyle boğuşup durduğumuzu görürüz. Yeni hikâyeler değil, bilinç ve gerçeklik arasında yeni ilişkiler ortaya koymaya çalışan diğer yö-



Antonioni, *Güneş Tutulması*'nın (1962) setinde.

netmenler gibi (yukarıdaki listeye Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu ve *The Rise to Power of Louis* [1966]) gibi bir filmdeki merhum Roberto Rossellini'yi ekleyebilirsiniz), başka şeyler yapması beklenen Antonioni sadece, *Macera* ve *Güneş Tutulması*'nın görünürdeki başarısızlıkları karşısında yükselen şikâyetlerin hedefi olmakla kalmamıştı. Ayrıca görünürdeki fazla 'mod'a, fazla ana damar *Blow-Up*'a (Cinayeti Gördüm, 1966) karşı sergilenen aşırı derecede bir protestonun da (özelliklede Amerikan film çevrelerinde) hedefi olmuştu; bir zamanlar Antonioni'nin yanında yer alanlar bile onu hedef almışlardı.

Fakat Antonioni *Cinayeti Gördüm*'de Londra'nın bir portresini ortaya koymaya girişmiyordu, canlı ya da aksi, 'göründüğü

gibi değil' şeklindeki o zamanki suçlamalar özellikle büyüktü. Eğer bir şey varsa, o da Antonioni'nin Londra'ya bir yabancı gözüyle bakmasının ona stratejik bir naiflik, bilginin mahkûmiyetinden tatmin edici bir uzaklık, işine koyulabilmesi için ihtiyaç duyduğu sofistikelik karşıtı hali sağlamasıydı. (Yine herhangi bir sanatçı gibi Antonioni de, birinin bildiği bir şeyi örneklendirmek değil, keşfetmek amacıyla yaratan birisi açısından, insan ve sosyal olma düzeyinde böyle bir sofistikeliğin tasfiyesine ihtiyaç duyuyordu.) Bu tam olarak, kafamızda canlandırdığımız dünya hakkındaki düşünceyle -düşüncelerimiz asıl olarak başkalarının kafasında canlandırdıklarından dünyayla ilgili düşüncelerden ve özellikle de bugün, onunla ilgili *ilan edilmiş* düşüncelerden kaynaklanır- hayal gücünün bütün diğer perspektif güçleriyle birlikte karar vermeye zorlandığı şey arasındaki ilişkiyi ele almaktı.

Cinayeti Gördüm gerçekten de hakkında bilgi sahibi olmanın mümkün görünmediği, toplum gibi bir şey 'hakkındadır': Hayatın gerçeği, tatmin edici bilgi ile radikal kuşku, tutku ile gevşeklik, gerçeklik ile yanılsama arasında ele geçirilir. Konusu, Londra ya da cinsel ahlâk ve şıklık içindeki can sıkıntısı değildir, hayal gücünün bu tür şeylere ulaşma şeklidir. Filmin öne çıkan sekansı -moda fotoğrafçısı Thomas'ın, fotoğraflarından birisinin zarif dokusuna gizlenmiş bir cinayeti 'keşfetmesi'- temayı kısaca ifade etmektedir. Bu sadece, ölümle ilgili, yeni gerçekliği gözler önüne seren resmin küçük küçük kesitlerinin büyütülmesiyle gerçekleştirilmektedir; yani, sadece alternatif bir bakış açısının benimsenmesi suretiyle, algıladığımızdan farklı bir duygu edinmekteyiz. Antonioni'nin filmlerinin hepsi, bizim sürüp giden ikilemlerimiz, çelişkilerimiz ve bocalamalarımızın gözler önüne serilmesi değil, onlarla ve onların sonuçlarıyla ilgili, benzer şekilde yeni algılama biçimlerinden ibarettir. Benim, Antonioni'nin öteki filmleriyle ilgili -sinemada ve benim hayal dünyamın sinemasında ya da hafıza perdesinde- deneyimlerim gibi, hâlâ böyle bir filmle ilgili deneyimimi hatırlıyor olmamın, burada tekrar ondan söz etmemin ve tekrar tekrar üzerinde düşünecek olmamın sebebi budur.

Şurası çok açıktır ki, Antonioni ancak yeni bir bakış açısı benimseyerek, özellikle de filmlerle ilgili algıladığımız şey hakkında farklı bir duygu edineceğimizi bilmektedir. Onunla New York'ta yaptığım röportajın hemen ardından, kendisini 1978 yılının Temmuz ayı sonunda Roma'da ziyaret ettiğimde, Antonioni'nin günlük hayatında bunu yapmaya çalıştığını görmüştüm. Pierre Billard'la tartışmasında da öne çıkan düşünce budur: "Filmlerimde daima bir otobiyografi unsuru vardır, bu filmde o günkü ruh halime göre, yaşadığım küçük küçük günlük deneyimlere ve bulunduğum ortamlara göre özel bir sahne çektim."

Evinin oturma odası bir entelektüel huzursuzluk havası yansıtıyordu: sanki rahatı istemekten ziyade çoklu perspektiflere yönelik bir arzu. Aksesuar dışında odada çok az eşya vardı, ancak her yer kitap, plak ve ufak tefek süs eşyalarıyla doluydu. Bir masanın üzerinde antika silah koleksiyonu vardı: ok başları, bıçaklar ve buna benzer şeyler. Pencere eşikleri buluntu nesnelerle doluydu ve bir televizyon devresi vardı. Hatta sehpalardan birinin üstü bile çeşit çeşit kutular, heykel parçacıkları, muhteşem güzellikte küllükler ve ne olduklarını bilemediğim daha başka şeylerle kaplanmıştı. Genele hâkim olan şeyler arasında, özellikle biri Lichtenstein ve biri de, rahat bir sandalyenin üzerine oturtulmuş, fakat gene de, iç kısımları kaybolmuş görünen yarı insan kılığında muhteşem bir Francis Bacon olmak üzere gösterişli tablolar göze çarpıyordu.

Yoğun yaz sıcağına ve Antonioni'nin kafasının sırada olan filmi *Il mistero di Oberwald*'ın (Oberwald'ın Sırrı, 1980) hazırlıklarıyla meşgul olmasına rağmen teybi kapatarak üç saatten fazla konuştuk. Hatırladığım kadarıyla sesi yumuşak ve tonsuzdu (sesinin soundunu sevmiyor ve başka yerlerde dinlenmesini istemiyordu; kendisiyle daha önce yaptığım röportajın kayıtlarının elinden çıkmasına razı olmamıştı ve deşifre işlemini tamamen kendisi yapmıştı); gözleri New York'taki kadar kederliydi; yüzünün ve bedeninin görüntüsü o zamanki altmış altı yaşındaki halinden daha genç görünmesine rağmen, Antonioni'nin verdiği dinçlik izlenimi aşırı derecedeki ciddi tavrı ve yüzündeki tiklerle perdele-

niyordu ve bu özellikler kelimelerle boğuşurken daha da yoğunlaşıyordu, hatta İtalyanca konuşurken bile. Birlikte olduğumuz öğle saatlerinde bir nüktedanlık ve rahatlık yeteneği sergilemesine rağmen, sorularıma cevap vermek için sergilediği ciddi çaba gerçekten New York'taki kadar müthişti.

Kelimeleri kullanma işinin ona göre bir şey olmadığı açıktı. Bunun sebebi sadece kelimelerin görüntü olmamaları değil, aynı zamanda hareket etmiyor olmalarıydı: *göz*, onları okurken hareket eder. Kamera gözü de hareket eder, dolayısıyla filmler de, bir hareket takibinden ibarettir onlar ve Antinioni'de hareket her şeydir: aksiyon, özetleme, anlam; fikir, duygu, itici güç; değişen perspektif, görüntü oluşturma, film.

Film Yapımcılarıyla Konuşmalar dizisindeki bütün kitaplarımızda olduğu gibi, bu kitapta yer alan röportajlar da çok az bir editöryal çalışmayla, bütünlükleri bozulmadan yeniden sunulmuşlardır. Sonuç olarak, okurlar zaman zaman soru ve cevap tekrarıyla karşılaşacaklardır, fakat benim kanıma göre, sorular aynı şekilde sorulmuştur ve cevaplar da tutarlılığı (ya da tutarsızlığı) ile birlikte okura olduğu gibi yansıtılmaktadır.

B.C.

MICHELANGELO ANTONIONI

SANATÇININ AKTÜALİTEYE BAŞKALDIRISI

André Labarthe, 1960*

Bütün filmlerinizin hikâyelerini kendiniz yazıyorsunuz. Bunun sebebi kafanızdaki düşünceleri ortaya koymanın bir başka yolunu bulamamanız mıdır; ya da size göre, bir film hikâyesi yaratmak ve onun yönetmenliğini yapmak bir ve aynı şey midir?

Bütün sanat dallarında olduğu gibi, sinema ilkeleri açısından da bir tek seçenek vardır. O da, Camus'nün dediği gibi, sanatçının aktüaliteye başkaldırısıdır. Bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kaldıktan sonra, gerçekliği gözler önüne sermek için hangi araçların

*) *New York Bulletin*, 2. Seri, 8 (34), 1960'dan çevrilmiş ve ilk olarak *Cahiers du cinéma*'nın Ekim 1960 tarihli 112. sayısında yayınlanmıştır.

kullanıldığının ne önemi var? Bir sinema yazarı bir romanda, bir haberde ya da kendi hayal dünyasında ne bulursa bulsun, önemli olan onun bulduğu şeyi sınırlandırma, korunaklı hale getirme, biçimlendirme ve kendine mal etme şeklidir. Bunu başarabilirse, kaynağın neresi olduğunun hiç önemi yoktur. *Suç ve Ceza*'nın hikâyesi, Dostoyevski'nin ona verdiği biçim olmasa, vasat bir hikâyedir. O çok güzel -ya da çok berbat- bir film olabilirdi. İşte bu yüzden ben neredeyse bütün filmlerimin hikâyelerini kendim kaleme aldım. Pavese'in romanlarından biri beni çok etkilemişti. Bu roman üzerinde çalışırken, aslında o kitaptan, ona bir film olarak kafa yormamı sağlayan farklı sebeplerden dolayı hoşlandığını anlamıştım. Romanın beni en çok etkileyen sayfaları sinemaya uyarlanması mümkün olan sayfalardı. Öte yandan, özgün metin çok belirgin bir anlatı tarzına göre seçilmiş olduğundan, kendi başına özgün bir hikâye akışı bulmak çok güçtür. Sonuç olarak, bütünüyle yeni bir hikâye yaratmanın daha kolay bir yol olduğunu düşündüm. Hem yönetmen de bir insandır ve dolayısıyla onun da kendi düşünceleri vardır; aynı zamanda yönetmen bir sanatçıdır ve bir hayal gücüne sahiptir. Kurguladıkları iyi ya da kötü olabilir; ama bana öyle geliyor ki anlatacak pek çok hikâye vardır. Ve bana göre, yapılması gereken şey bu hikâyeleri devamlı olarak değiştirmektir.

Filmlerinizin konuları tuhaf biçimde birbirlerine benzerlik gösteriyor; hep aynı sorun etrafında dönüp duruyorlar: kadın erkek birlikteliği, kadın ve yalnızlık konusu. Neden?

Bir yönetmenin karakteristik seçenekleri, onun sınırlarını belirleyen aynı mantığa cevap verir: Eğer bu ikincisini kabul ederseniz, birincisini değerlendirmek daha kolay olur. İnsanların (en azından benim çalışmalarıma ilgi duyan insanların bir bölümünün) benim sürekli aynı konu üzerinde durmamdan bıkkınlık duymaları mümkündür. Fakat şurası da bir gerçektir ki, ben şimdiye kadar sadece aynı konu üzerinde çeşitlilikler yarattım, onları zenginleştirdim, bu konuya kendi deneyimlerim ışığında yeni bir form kazandırdım. On yıldır film yapıyorum. Şu an *Gece*'yi



Çığlık'ın (1957) setinde Steve Cochran ile Antonioni bir sahneyi tartışırlarken Mirna Girardi çamurda oynuyor.

çektiğim Milano'da, burada *Bir Aşkın Güncesi*'yle başladım. Atmosfer oluşturan yerler aynıdır. Karakterler az çok aynı toplumsal sınıfa aittir. Ancak, bu film bana çok farklı görünmektedir. *Bir Aşkın Güncesi*'nden daha otobiyografik olduğunu bilmeseydim, *Gece*'nin bir başka yönetmenin filmi olduğunu söylerdim. Herhalde ortam gibi, görüntüyü de değiştirdim.

Örneğin, *Çığlık*. Bu filmde benim en beğendiğim temayı bulursunuz, duygularla ilgili sorunu farklı bir yönden ortaya koydum orada. Bundan önce, karakterlerim kendi başarısızlıklarını ve karşılaştıkları sorunu genellikle sessiz sedasız kabul etme eğilimindeyse, bu sefer tepki veren, kendi mutsuzluğunu tersine

döndürmeye çalışan bir insanla karşılaşıyoruz. Ben bu karakterlere çok daha merhametli yaklaştım.

Ayrıca, doğal ortam da farklı bir işleve sahiptir. Ben onu diğer filmlerimde bir ortama ya da ruhsal bir duruma daha çok açıklık kazandırmak amacıyla kullandıysam da, *Çığlık*'takinin hafızamda yer etmiş bir doğal ortam olmasını istedim: yoğun bir kültürel ve duygusal deneyimden sonra yuvaya geri dönen birinin gözünden, kendi çocukluğumun geçtiği bir kırsal alan. *Çığlık*'ta bu geri dönüş en elverişli bir mevsimde, kışın gerçekleşmektedir; geniş ve açık bir ufuk filmin temel karakterinin psikolojisi açısından bir kontrpuan oluşturmaktadır. *Macera*: Yat gezisiyle ilgili bir hikâyedir. Bir kızın birkaç gün kaybolması gerçek bir durumdaki duygu kırılganlığını ifade etmektedir. Bir anlamda, bu daha önceki filmlerimde yer alan karakterlerimin *Çığlık*'a verdiği bir cevaptır. Burada bir kelime oyununa başvurursak, *Macera*'nın *Kız Arkadaşlar Arasında*'nın *Çığlık*'ı olduğunu söylemek mümkündü. Ne olursa olsun, gerçeğin farklı bir bakış açısından görülmesi sorunu değildir o, aynı gerçeğin iki farklı şekilde görülmesi söz konusudur. Sonuç aynıdır: yalnızlık. *Gece*'yle bir uzlaşma noktasına ulaşacağım: bugün ahlâk anlayışında ve hatta politikada bile görülebilen bir uzlaşma. Karakterler bu kez kendi kendilerini bulmakta, fakat birbirleriyle iletişim sorunu yaşamaktadırlar; çünkü gerçeği kabul etmenin çok güç olduğunu ve bunun büyük bir cesaret ve karar vermeyi gerektirdiğini; sürdürdükleri hayat tarzında bunu başarmanın imkânsız olduğunu görmektedirler.

Çalışmalarınızın sizi getirdiği nokta neresidir? Film yapamayacak duruma gelmiş olsaydınız ne yapardınız?

Eğer bir düşmanınız varsa, dayak atmanıza, sövüp saymanıza, aşağılamanıza ya da trafik kazasına kurban gitmesi için dua etmenize hiç gerek yok. Ona "İşsiz kalasın!" demeniz yeter. Bir insanın karşılaşabileceği en büyük felakettir bu. En harikasından bile olsa, tatil yapmak yorgunluk atmaktan başka bir şey değildir. Ben bu konuda kendimi ayrıcalıklı hissediyorum: Bana iyi geldiğini düşünüyorum. Daha fazlasını söyleyebilecek İtalyan vatandaşı sayısının pek fazla olduğunu sanmıyorum. Bu çalışma benim haya-

tında yer alan en önemli şeydi. Onun bana neler sağladığını sormanın gereği yok. Her şeyi sağladı. Bana kendimi ifade etme, başkalarıyla iletişim kurma şansı sağladı. Söylemeye bile gerek yok, sinema olmasaydı varlığımın bilincinde olmazdım.

Yapabileceğim başka şeyler de vardı; mimarlık yapabilir ya da ressam olabilirdim. Yaşıtım olan çocukların çoğunun yaptığı gibi kukla resimleri çizen bir çocuk olmadım; giriş yolları, şehir merkezleri, saçma sapan mazgallı siper planları çizdim; kartonların üzerine şehir semtleri çizip bunları çeşitli renklere boyadım. Renklere bayılmışımdır hep. Seyrek olarak gördüğüm rüyalarımın hepsi renkliydi. Bir insanın yüzünde ilk dikkatimi çeken şey onun rengidir. Kendimi başkalarından farklı göstermek için söylemiyorum bunu; diğerleri gibi bu da karakteristik bir özelliktir sadece. Doğal olarak, renkli bir film yapmak için yanıp tutuşuyorum.

'Yönetmenlik' sizin gözünüzde ne anlam ifade ediyor?

Güvenilir eleştirmenlerin bu konu üzerine yazılmış kitapları ve makaleleri var. Ben bir sinema teorisyeni değilim. Eğer bana 'yönetmenlik' ne demektir, diye sorarsanız aklıma ilk gelen cevap şu olur: Bilmiyorum. İkincisiyse şudur: Bu konudaki düşüncelerimin tamamı filmlerimde yer almaktadır. Ve bunun yanında, başka şeylerin yanı sıra, işle ilgili çeşitli ifadelerin bir ayrıma tabi tutulmasına karşıyım ben. Böyle bir ayrımın sadece pratik bir değeri olabilir. İşe katılan herkes açısından bir değerdir bu: yönetmenden -özellikle de bu kişi filmin hikâyesinin de yazarıysa ve filmin yönetmeniyse- başka herkes için. İşin bir veçhesi olarak yönetmenlikten söz etmek, bana göre, her sanatçının çalışması sırasında kendini adadığı yaratma birliği fikrine muhalif durumdaki teorik bir tartışmayı da beraberinde getirmek anlamına gelir. Günümüzde çekim devam ederken kurgu ve montaj yapılmıyor mu? Dahası, çekim sırasında hikâyeden, gerçek anlamlarını sadece oyuncuların sesleri işitildiği zaman ortaya koyan diyalog cümlelerine kadar her şey otomatik olarak gündeme gelmiyor mu?

Kuşkusuz, her zaman ister ruhsal ister fiziksel olsun, düşünceler, imgeler, hareketlerle ilgili sezgilerden yola çıkarak somut bir gerçekliğe ulaşılması gereken bir an vardır. Bütün diğer sanatlarda

olduğu gibi, sinemada da en fazla duyarlılık gerektiren andır bu; bir şairin ya da yazarın ilk akla gelen düşüncelerini kâğıda döktüğü, sanatçının fırçasını tuvale dokundurduğu ya da bir yönetmenin karakterlerini kendi setine yerleştirdiği, konuşturup harekete geçirdiği, insanlarla nesneler arasında, diyalogun ritmiyle bütün sekansınki arasında kompozisyon oluşturmak suretiyle bir ilişki kurup çerçevelendirdiği, kameranın ruhsal durumu izlemesini sağladığı, vb. bir zaman. Fakat özellikle belirleyici olan an, onun bütün bunlardan ve onu kuşatan çevreden, çalışmasının daha doğaçlama bir yönetmeliği gerekli kılacağı, çalışmanın kendisinin daha kişisel ve hatta, daha geniş bir anlamda, daha otobiyografik bir hal alacağı şekilde muhtemel düşünceleri edindiği zamandır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne nasıl bir önem atfediyorsunuz? Kendinizi oraya ait olarak görüyor musunuz, örneğin, Şehirde Aşk*'taki skeçle, ya da başka bir şekilde?*

Bu türden bir soruya cevap vermek için, İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerine kapsamlı bir yazı kaleme alacağım. Şu anda film yapmakla meşgulüm. Yaratıcı olduğum bir dönemdeyim ve bir eleştiri adamı değilim ben. Söyleyebileceğim tek şey, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin çok güzel bazı filmler ortaya koyduğudur; bu bakımdan önemlidir. Bana göre, *Şehirde Aşk* tamamen Yeni Gerçekçi akıma aittir. Fakat uzunluk meselesinin beni birçok değişiklik yapmaya zorladığı bir filmin fragmanına bakarak nasıl böyle bir değerlendirme yapılabilir? Öyle yapmam gerekti ve ben öyle olmasını istedim; başka pek çok hikâyeyle ilgili olarak da bazı çekimler bile yaptım. Özellikle de asıl karakterin katlanılması mümkün olmayan çirkinliklerinden dolayı çıkardığım biri vardı: bir hizmetçi. Yine de, güçlü ve dramatik bir hikâyeydi o. Bir film yaparken ne kadar çok şey öğrenebileceğimi *Şehirde Aşk*'ın çekimleri sırasında keşfettim. İntihar girişiminde bulunan o insanlar muhteşem karakterlerdi. Filmin yapımı sırasında kendi aralarında geliştirdikleri anlayış sayesinde ve bana anlattıkları şeylerden çok şey öğrendim. Yaptıklarından müthiş derecede gurur duyuyorlardı, fakat aynı zamanda (neredeyse kendi iradelerine rağmen) mutluydular; hâlâ canlı ve gerçekten etkileyiciydiler. Bütün

bunlara filmde hemen yer verdim; belki de Zavattini'nin çokça söz ettiği hakiki Yeni Gerçekçi filmdi o.

Sizce bir filmin ortaya konmasında en önemli an hangisidir?

Yönetmenlik konusunu tartışırken vermiştim bunun cevabını. Bir filmin yapım aşamasındaki her an eşit derecede mühimdir. O anlar arasında keskin bir ayrım bulunduğu tezi doğru değildir. Hepsi bir sentezin parçalarıdır. Dolayısıyla, hikâye üzerinde çalışırken bir takip çekimine karar verebilirsiniz, ya da sahnelerin planlamasını yaparken bir karakteri ya da durumu değiştirebilirsiniz ve hatta bunu bazı repliklerin değiştirilmesini kaydederken bile yapabilirsiniz. Bana göre, filmle ilgili ilk düşüncenin -henüz şekillenmemişken- akla geldiği andan başlayıp faaliyetlerin planlanmasına kadar uzanan süreçte, bir filmin yapımı tek ve birleşik bir çalışma ortaya koyar. Söylemek istediğim, ben gece gündüz film yapmaktan başka bir şey düşünemiyorum. Bu romantik bir tavır olarak görülemez; tam tersine, daha aklı başında, daha dikkatli hareket ediyorum; neredeyse daha akıllı olma duygusuna sahip oldum ve anlamaya hazır hale geldim. Fakat sorunuza tek bir cevap istiyorsanız, hiç kuşkusuz çekim anıdır o an. O andan itibaren bütün düşünceler, bir yazarın yaşadığı bütün anlar biraraya gelir.

Filmlerinizin hepsinde çerçevelendirme önemli bir rol oynuyor. Kafanızda bir imge kompozisyonu mu oluşuyor, ya da daha çok karakterlerinizi takip etme konusuna mı yoğunlaşıyorsunuz? Yoksa her ikisi de mi geçerli?

Doğal olarak, her ikisi de söz konusu. Ben daima, anlatıya hizmet eden her öğenin özel bir psikolojik âna karşılık gelmesi için çaba harcıyorum. Bir görüntünün kendisi ancak, bu görüntünün her santimetresi vazgeçilmez bir niteliğe sahip olursa, vazgeçilmez öneme sahip olur.

O halde, detaylarıyla kaleme aldığınız bir senaryonun çekimi sırasında yapılan 'doğaçlama'ya ne diyorsunuz?

Bugün yönetmenliğin eskiden olduğundan daha az detaylı, hatta birkaç yıl öncekinden bile daha az detaylı olduğunu ister istemez kabul etmek zorundayız. Teknik açıklamalar fiilen ortadan kalktı; ayrıca 'sağ sütun' -diyalog- da kalkmıştır. Ben kendi yönetmeliğimde, çekimleri gösteren sayıları neredeyse tamamen kaldırdım. Sadece senaryoyla ilgili yazman, işini kolaylaştırmak amacıyla kullanıyor onları. Bunun sebebi, salınelerin çekim anında bile açılar ve cepheler konusunda karar vermek için bana daha akılcı görünmesidir. Bugün doğaçlama yapmanın tek yoludur o. Fakat dahası var. Ben sadece bir sekansın çekimden önce yeniden okunması üzerinde duruyorum. Zaman zaman çekim yerine geldiğimizde ne çekeceğimizi bile bilmiyorum. Çekim anma tamamen hazırlıksız, bâkir olarak gelmek benim tercih ettiğim bir sistemdir. Çekim yerine geldiğimde etrafımdakilerden sık sık beni on beş dakika ya da yarım saat kadar yalnız bırakmalarını istiyorum ve düşüncelerimin serbestçe dolaşmasına fırsat tanıyorum. O zaman kendi çevremi izlemekten başka bir şey yapmıyorum. Bana sürekli yeni fikirler sağladıkları için etrafımda gördüğüm şeyleri de kullanıyorum. Nesnelere karşı müthiş bir yakınlığım var, belki insanlara karşı duyduğum yakınlıktan da fazla, bunlar beni daha çok ilgilendiriyor. Çevreye bakmayı her açıdan faydalı buluyorum ve bir karakterlerden önce davranarak belli bir süre ortamı hissediyorum. O anda önümde duran görüntüler hayal dünyamdakilerle çakışıyor, fakat bu sık sık da olmuyor. Daha ziyade, kafamdaki görüntü içtenlikten uzak ve yapay kalıyor. O halde, doğaçlama şekli budur, diyebiliriz. Tabii, bu değişmez bir şey de değildir. Bir sahnenin provası sırasında da düşüncemi aniden değiştirebiliyor ya da elektrikçilerin ışık tesisatını kurarken oyuncuların hareketlerine bakıp onların altındaki konuşmayı görebiliyorum. Bir sahnenin nasıl olduğunun ancak o zaman değerlendirilip düzeltilebileceğine inanıyorum. Doğaçlama konusuna gelince, dördüncü sorunuza cevap verirken söylediğim bir başka şeyi hatırlatmak isterim size.

Bir filmi yaparken ve hazırlık aşamasındayken halkın düşüncesini göz önünde bulunduruyor musunuz ve bu düşünce sizi etkisi altına alıyor mu?

Yukarıda bu soruya cevap verdiğimi sanıyorum. Tekrar söyleyeyim: Yaptığım bir şeyi göstermek için birilerine ihtiyaç duymak anlamında, kitlelerin düşüncesini kesinlikle hesaba katar, onlarla iletişim kurarım. Ancak, onların beni etkileri altına aldığını sanmıyorum. Halk için film yaparsam, para ya da şan şöhret için yapmamış mı olurum? Filmler sadece filmlere kafa yorularak yapılır, esas olarak öyle bir şey *düşünülmez*. Ben, kendimi en çok memnun edeceğine inandığım, daha güzel olduğundan, beni daha çok memnun edeceğinden emin olduğum filmler yapmaya çalışıyorum.

Özellikle de son filmlerinizde sese özel bir dikkat gösterme amacı güdüldüğü görülüyor. Özellikle size ait olan görüntü ile ses arasındaki ilişki konusunda ne düşünüyorsunuz?

Soundtracke müthiş bir önem veriyorum ve her zaman en büyük dikkati göstermeye devam edeceğim. Elbette, 'soundtrack' derken, müzikten ziyade doğal sesleri, gürültüleri kastediyorum. Müzik görüntüyü çok nadiren pekiştirir, daha sık olarak da izleyiciyi uyutmaya ve onu gördüğü şeyi çok açık biçimde değerlendirmekten uzaklaştırmaya hizmet eder. Enine boyuna düşünülürse, ben daha çok 'müzikal yorum'a karşıyım, en azından özgün şekliyle. Eskiyip miadını doldurmuş bir şeyin varlığını hissediyorum. İdeal olan, etkili bir soundtrack olan gürültüyle biraraya getirmek ve onu yönetecek bir orkestra şefi bulmaktır. Fakat o zaman da, bu işi yapabilecek tek kişi olan orkestra şefi, filmin yönetmeni olmayacak mıdır?

Bugün, size göre meslek hayatınızın en önemli filmi hangisidir ve bunun sebebi olarak ne söyleyebilirsiniz?

Bu tür sorulara cevap vermek için biraz 'uçmak' gerektiğine inanmışımdır hep. Okurun merakını gidermekten başka bir amacı olmayan sorular vardır. Meslek hayatımdaki bütün filmlerimin ömrümdeki filmler kadar önemli olduğunun söyleneceği çok aşikârdır. Sonuç olarak, bu soruya nasıl cevap vereceğimi bilmiyorum: Eleştirel bir bakış açısından bir şey söylemek kesin-

likle mümkün değildir, yani bu benim işim değil. Objektif olmam mümkün değildir ve filmlerim arasında bir tercihte bulunurken sebepler üzerine kafa yormak boşuna olur. Hadi, insani bakış açısından bakarak söyleyelim. Bu durumda, hayatının en önemli filminin *Macera* olduğunu söylerim, çünkü bana en pahalıya mal olan, en çok kafa yorduran, beni diğerlerinden daha çok zorlayan bu filmdi. Aslında bu konuya açıklık getirmek için nasıl sık sık kendimden uzaklaştığımı açıklamam lazım, fakat o zaman da dedikodu dünyasının içine dalmak gerekiyor; ben de bunu pek sevmiyorum.

Çalışmalarınız Pavese'inkiyle ne tür bağlara sahip?

İşte, bir başka şaşırtıcı soru. Belki de (bunu size söylediğim için bağışlayın lütfen) kötü biçimde yöneltilen bir soru. Ben her zaman için böyle bir sorunun muhatabı olmadığımı söyledim; bir yazar ve okur ilişkisi dışında hiçbir özel empati söz konusu değildir. Pavese'i baştan sona okuduğuma inanıyorum, fakat çok sevdiğim ve ondan daha çok saygı duyduğum yazarlar var. *Kız Arkadaşlar* adlı filmimin konusunu aldığım hikâye (Pavese'in) olan "Sadece Kadınlar Arasında"da *(in Among Women Only)* benim en çok hoşuma giden şeyler, kadın karakterler ve onların iç dünyalarında yaşananlardır. Bunun yanında, bu karakterlerden bazıları, benim sadece gerçek hayatta karşılaşıp çok iyi tanıdığım diğer karakterlere olağanüstü bir benzerlik göstermektedirler ve ben bunlardan söz etmek, bunları göstermek istiyorum. Verdiğim bu cevabın asıl sorudan kaçmak olduğu söylenebilir: kelime kelime alınırsa, anlamı gözden kaçırılır. Fakat, doğrusunu söylemek gerekirse, buna ekleyecek fazla bir şeyim yok. Eleştirmenler çok küçük bir ortak payda olan kötümserlik noktamızı alarak, Pavese'le aramızda bir benzerlik bulunduğundan söz etmektedirler. Şahsen bana, Pavese'in entelektüel deneyimleriyle kişisel deneyimleri trajik biçimde çakışıyor görünmektedir. Oysa benim için aynı şey söylenebilir mi? Ben burada film yapmakla ilgili olarak bulunmuyor muyum, hatta bunu ısrarla belirtmedim mi? Ortaya konan her şey, bu ısrar, iyimser olmanın kanıtı değil midir?

"DOĞAL MEKÂNDA YÖNETMENLİK YAPMAK, FİLMİN SENARYOSUNU YAZMAYA DEVAM ETMEKTİR"

Michèle Manceaux, 1960*

Antonioni solgun görünüyor ve gergin. Otuz iki gecedir, her akşam saat beşten sabahın yedisine kadar film çekimiyle uğraşıyor ve yorgunluğu oyuncularla teknik ekibin yorgunluğuyla birleşiyor. Çekim mekânı Milano yakınlarında, film için özel bir villaya dönüştürülmüş bir golf kulübü. Ayrılmanın eşiğine gelmiş bir çifti (Jeanne Moreau ve Marcello Mastroianni) konu alan Gece'deki aksiyon, yönetmeni en sevdiği konulardan birine geri döndürmüştür: ilişkilerin kopma noktasına geldiği bir birliktelik.

Antonioni şöhretini 'zor' bir yönetmen olarak sürdürmeye özellikle meraklı birisi değil ve yapımcısını mutlu etmek için Gece'de bir

*) İlk olarak *Sight and Sound*'da (Cilt: 30, No: 1, Kış 1960-1961) yayınlanmış ve British Film Institute'ün izniyle bu kitaba alınmıştır.

tür mutlu son tasarlamış. Fakat Antonioni bir umutsuzluk dehasına sahiptir; bu uzlaştırma çabası beyazperdede bize gösterilen en etkileyici kucaklaşmalarından birini sunmaktadır. Filmin kilit sahnelerinden biri o, her gün şafak sökerken ve akşamın alacakaranlığında, o kısacık anlarda çekiyor bunu.

Şu an saat akşamın yedisi. İşe başlamaya hazır oyuncular saat beşten beri buradalar ve parkta yapılacak büyük çaplı bir takip çekiminin hazırlıklarının bitmesini bekliyorlar. Sonunda her şey tam anlamıyla bitiriliyor ve kameranın takip ettiği Jeanne Moreau parkı bir uçtan diğerine geçmeye başlıyor. İki-üç kez yapılacak bir çekime başlayacak vakit kalmamış neredeyse, hava kararıyor.

Eve dönülüyor. Antonioni'nin çekimi bir odanın içinde gerçekleştiğinden, her çekim mobilyaların ve ışıkların konumunda bir değişiklik yapmayı gerektiriyor. Bu koca evin içindeki çekimler arasında insanların daha çok akvaryumdaki balıklar gibi sağa sola koşuşturdukları gözlenebiliyor. Uzun bir gece ve sabahın beşine doğru herkes koltukların üstüne kıvrılmış; ekipten birinin ayağı, yorgunluktan yere yığılmış bir kameraman ve uyuyakalmış bir kuaför takılıyor.

Antonioni'nin çektiği sahne, üç kişilik: Jeanne Moreau, Marcello Masrtroianni ve Monica Vitti. Akvaryumu andıran bir şey var. Odayı çaprazlamışlar, çıt çıkmıyor ve sadece bakışlar ve el kol hareketleriyle iletişim kuruluyor. Antonioni mizanseni hızla kontrol ediyor. Panellerle ayrılıp farklı düzeylere yerleştirilen ve peş peşe konuşan oyuncular salt estetik olmanın ötesine geçen bir dikkatle hareket ediyorlar. Üstad her ayrıntıyla bizzat ilgileniyor: Bir tutam saçı düzeltiyor, eski olduğu izlenimi vermek için viski şişesinin üzerindeki etiketin bir parçasını kopartıyor, bir sandalyenin üzerine havlu fırlatıyor, başrol oyuncularından birinin kravatını bağlamasına zaman ayırıyor. Ancak, oyuncular konusunda, konumları ve jestlerinin nasıl olacağını gösterme dışında hiçbir şey yapmıyor, kesinlikle tonlamalara müdahale etmiyor.

Nemli bir akşam vakti ve gece kelebekleri ışık demetlerine doğru uçuşuyorlar. Antonioni sakin bir şekilde sürekli onları kovalıyor.

"Demek, Jeanne, diyorsun ki, 'bütün bu yılların ağırlığı insanın omuzlarına biner' Çökersin o zaman." Hem İtalyanca hem Fransız-

ca oynayan Jeanne Moreau hirbiri ardına sigara içiyor. Bütün gece boyunca atmosfer o müthiş sakinliğini korumaya devam ediyor.

Sabahın dört buçuğu ve hava birdenbire soğuyor. Kazaklarını giyip botlarını ayaklarına geçirdikten sonra parkın yolunu tuttuklarında, ekibin hepsi yorgun ve hasta görünüyor. Çiğ düşmüş çimenler parıldıyor. Omuzlarını açıkta bırakan siyah krep elbisesiyle Jeanne Moreau, Mastroianni'nin yanında oturuyor. Onu öperek kumların üstüne yatırıyor.

Antonioni herkesin uzaklaşmasını istiyor. Ardından ve bir istisna olarak, Jeanne Moreau'ya sahnenin psikolojik yanıyla ilgili bir açıklamada bulunuyor. "Mastroianni, Jeanne Moreau'yu öpüyor. Sonra Moreau, Mastroianni'yi öpüyor, fakat bunu acıma duygusuyla değil; kendisi için, onun için, aşkları için yapıyor. Jeanne Moreau onun kendisini anladığını ve aynı duyguyu hissettiklerini düşünüyor. Fakat gene araları bozuluyor. Moreau, bunun bütün sorunu çözecek bir yol olduğunu düşünen bütün erkekler gibi, onunla yatmak istiyor. Kadın bunu anlayınca, karşı çıkıyor."

"Kamera."

Antonionni onların yanına çömeliyor. "Seni sevmiyorum artık," diyor Jeanne, "sen de beni sevmiyorsun" "Sus," diye cevap veriyor Mastroianni, ışık yanarken.

"Basta cosi," *diyor Antonioni. "Kes."*

* * *

1950'de Bir Aşkın Güncesi'ni *yaptığınızda otuz yedi yaşındaydınız. Ondan önce neler yaptığınızı ve sinemaya nasıl geldiğinizi anlatabilir misiniz bana?*

Çığlık'ta gördüğünüz dümdüz ovanın ortasında sakin ve şirin bir şehir olan Ferrara'da doğdum. Bologna Üniversitesi'ni bitirdim. O sırada tiyatroyla ilgileniyordum; bir grup kurmuştuk ve oyunlar sahneliyorduk. Pirandello'yu, Ibsen'i ve hatta kendi yazdığım bir oyunu (berbat bir şeydi) sahneledik. Memlekette olduğum o yıllarda bir arkadaşımla birlikte küçücük bir tiyatro kurduk ve absürd bir gösteri sunduk. Sanırım on iki yaşlarındaydım.

Benim görevim sahnenin arkasında bir dereye taşlar yuvarlayarak gürültülü sesler çıkarmaktı. Su kanalında yankılanan bir gürültüydü bu. Derinden gelen bu gizemli gürültüye bayılıyordum. Gösterinin başından sonuna kadar gürültü çıkarıyordum ben...

İlk kez kamera (16 mm.'lik bir Bell and Howel'dı) arkasına geçtiğimde, bir tımarhanedeydim. Gerçek hayatı konu alan bir belgesel yapmaya karar vermiştim, gerçek hastalarla çekilecekti yani; çok ısrar etmiştim ve hastane yöneticisi bunu yapmama izin vermişti. İlk çekim için kamerayı yerleştirip ışık tesisatını kurduk ve odada hastaları istediğimiz şekilde konumlandırdık. Onların çok uysal ve yanlış bir şey yapmama konusunda son derece dikkatli olduklarını söylemem gerek. Sonunda ışıkların açılması talimatını verdim. Kendi payıma oldukça etkileyici bir andı. Odanın içi birdenbire müthiş bir parıltıyla aydınlandı: Bir saniye içinde hastalar oldukları yerde kaldılar, donmuşlardı âdeta, o güne kadar hiçbir oyuncunun yüzünde böyle bir korku ifadesi görmemiştim. Fakat bu anlık bir durumdu ve ondan sonrası anlatılır gibi değildi. Umutsuz bir çabayla kendilerini ışıklardan korumaya çalıştılar, sanki tarih öncesi canavarların saldırısına uğramışlardı. Yüzlerindeki ifade dağılıp kaybolmaya başladı. Artık şaşkınlıktan donma sırası bize gelmişti. Kameramanda motoru durduracak güç kalmamıştı ve ben herhangi bir talimat verecek durumda değildim. Sonunda, "Durun! Kapatın ışıkları!" diye bağıran, hastanenin müdürü olmuştu. Yarı karanlıkta yere kapanıp acı içinde kıvranan bedenleri görüyordum.

Bu deneyim sizi film yapmaktan vazgeçirmedi mi?

Kesinlikle hayır. Fakat unutamayacağım bir sahnedir bu anlattığım. O zamanlar, ne olduğunu anlamasak da, Yeni Gerçekçilik üzerine kafa patlatıyorduk. Bu filmlerin moda olduğu savaş sonrasında sık sık, bir tür klasik metin olan -ve yapımı asla gerçekleşmeyen- bu belgesel üzerine düşünüyordum. Hatta 1943'te ilk filmim olan *Po Nehri İnsanları*'nı yaptığım zaman bile daha çok bu konuya kafa yoruyordum. 1942 yılında organize edilmesi düşünülen fakat asla gerçekleşmeyen büyük bir



Yönetmenin ilk belgesellerinden, Roma'daki çöpçülerin gündelik hayatını anlattığı *Çöpçüler* (1948).

Uluslararası Sergi'yle ilgili bir iş nedeniyle 1940'da Roma'ya gelmiştim. Bu iş fazla sürmedi ve ben bu sırada karnımı doyuracak durumda değildim, aç kaldığım günler oluyordu; hatta bir seferinde bir parça yiyecek et çaldığımı hatırlıyorum, tabii bu hareketi yapmış olmaktan kesinlikle utanmıyorum. Sonra, *Cinema* dergisinin editörü oldum ve bunun yanında *Bir Pilot Dönüyor* filminde Rossellini'nin asistanlığını yaptım. 1942'de *Akşam Misafirleri*'nde Carné'nin asistanlığını yapmak üzere Fransa'ya gittim. Film biter bitmez İtalya'ya çağrıldım ve geri döndüm. Sanırım, Fransa'da kalsaydım meslek hayatım tamamen farklı bir çizgi izleyecekti.

Daha sonra Visconti ve De Santis'in asistanlığını yaptım, içlerinde Fellini'nin *Beyaz Şeyh*'inin de olduğu bazı senaryolar kaleme aldım. Nihayet 1942'de, savaş sonrasında İtalya'nın bölünmesi yüzünden mümkün olmayan, *Po Nehri İnsanları*'nın çekimini gerçekleştirmeyi başardım. Fakat filmin negatifini alıp da, yarısının kaybolduğunu görünce sinirlerim altüst oldu. 600 metrelik

belgeselin ancak 300 metrelik bir kısmı mevcuttu. Burada, izninizle haddimi birazcık aşacağım: Bu kısa film Yeni Gerçekçi filmlerin öncüsü olmaya doğru gitmişti. O tarihe değin benim ülkemdeki belgesel yönetmenleri mekânlara, nesnelere, sanat eserlerine yoğunlaşıyorlardı. Oysa benim filmimin konusu denizciler, balıkçılar ve gündelik hayattı.

1948'de sokak çöpçülerini konu alan ikinci belgeselim *Çöpçüler*'i yaptım. Sonra diğerlerini çektim ve bazı ödüller aldım. Nihayet 1950'de, benim için uzun metrajlı bir filme finansman sağlayacak birisini buldum. O kişiye *Bir Aşkın Güncesi*'nden söz ettim; anladığım kadarıyla pek beğenmemiş olsa da, beni görüşmeye çağırdı. Sanırım otel odasında onunla konuşurken geçirdiğim saatler, özellikle de konuşkan bir adam olmadığım için, hayatımın en zor anlarıydı. Onun nasıl bir tepki verdiği ve üzerinde nasıl bir etki yarattığım konusunda hiçbir fikir yürütemeden saatlerce konuşup durdum. Sonunda o, kendisinin bu konuda pek fazla kafa yormadığını, fakat benim neler hissettiğimi gördüğünü, bunun da kendisi açısından yeterli olduğunu söyledi.

Bir Aşkın Güncesi'*nden* Macera'*ya* ve Gece'*ye kadar çalışmalarınızda bir ilerleme çizgisi olduğunu düşünüyorsunuz musunuz?*

Bu çok zor bir soru, fakat cevap vermek zorundayım: Benim işim film yapmaktır, hepsi bundan ibaret. Ne olursa olsun, ben bir yönetmenin işiyle ilgili söyleyeceği şeylerin gerçekte ona açıklık kazandıracağı kanısında değilim. Kendimi örnek alırsam, söylediğim herhangi bir şeyin zihnimin sadece özel bir anını ya da durumunu ortaya koyacağı ya da yaratma sürecine belli oranda bir ışık tutacağını bilecek kadar kendimi tanıdığımı düşünüyorum. Burada, belli sayıda bazı motifleri hatırladığımı, bunun ötesine geçemediğimi söyleyebilirsiniz. Sanırım bir sanatçının gelişme çizgisi kendi iradesi dışında, farkında olmadan şekillenmektedir.

Benim düşüncem de, filmlerin sadece içeriklerine bakarak 'anlaşılmayacağı' şeklindedir. Bir film hakkında daha fazla soru ya da daha farklı bir şey sormalısınız. Fakat sanırım benim filmlerimde

ya da onların en iyisinde daha küçük bir ortak payda bulunmaktadır. O ortak payda da, bugün oldukları gibi, duyguların analiz edilmesidir. Sanırım *Gece* filmi bu analize bir son verecektir ve bundan sonra tamamen farklı bir yolda ilerleyebilirim.

İçinize en çok sinen filminiz hangisidir?

Gece'yi bir tarafa bırakırsak, elbette en iyi filmimin *Macera* olduğunu düşünüyorum. Yüzeysel olarak bakıldığında, bu film daha karmaşık ve gizemli bir aşk hikâyesi olarak görülebilir. Bir tatil gezisi sırasında bir kız kaybolur; bu kaybolma olayı birdenbire başka unsurlarla doldurulan bir boşluk meydana getirir. Yolculuğun yepyeni ve beklenmedik bir durumla karşılaşılması sonunda, sürdürülen araştırma sonucu kaybolan kızın nişanlısı ve arkadaşı açısından duygusal bir geziye döner. Bu filmi bir düzeyde karakterlere, görünürde bir psikolojik gerilim filmi havası verecek kadar karmaşıklık ve ağırlık yüklenerek, bir tür gerilim filmi haline getirmek de mümkündü...

Hikâyenin içinde bunun unsurları vardır. Fakat *Macera*'da başka tutkular işlenmektedir. Bir mesaj vermeye yönelik değil ama, daha mütevazı biçimde söylemek gerekirse, bir gösterim şeklinde. Gelenek ve retoriğin bizi belli bir etkiyi ve kesin bir süreyi kabul etmemiz konusunda yüreklendirdiği duyguların gerçekte kırılgan, hassas ve değişime tabi olabileceğini göstermek istedim. İnsan, aynen bilimsel ve teknolojik konularda olduğu gibi, duygusal konularda da -aşkları, pişmanlıkları, ruhsal durumları- yeni boyutlar kazanma cesareti gösteremediği zaman kendisini aldatmaktadır.

O halde, ne yapacağız? Doğal olarak, *Macera* kendi ortaya attığı rahatsız edici sorulara cevap verme havasına bürünemiyor, ama zaten bu soruları sinemasal anlamda ortaya koyması yeterlidir benim için.

Neden sadece doğal mekânları kullanıyorsunuz?

Çünkü doğal mekânları daha ufuk açıcı buluyorum. Bu daha çok bir ressama, "İşte sana fresk yapman için eniyle boyuyla ko-

caman bir duvar" demeye benziyor. Böylesi sınırlamalar hayal gücüne, onların sınırlamasından daha çok hizmet edecektir. Bir başka sebep daha var. Ben bir mekânın iç alanı ile dış alanı arasındaki ilişkiyle ilgileniyorum. Gerçekte bunların biri olmadan diğeri var olamaz, aslında bunlardan ikincisi sıklıkla birincisinin durumunu belirler. Görmezden gelinemeyecek doğal bir durumdur bu. Gerçek olan şu ki, siz sette iç ve dış ortamı kendi tercihinize göre yapılandırabilirsiniz. Fakat bana göre eksik bir şey var, gerçekliğin rastlantısal niteliği, hatta belki de özel bir ışık. Bir anlamda, doğal bir mekânda yönetmenlik yapmak filmin senaryosunu yazmaya devam etmektir.

Zaman zaman doğal dekorunuzu tanınmaz hale gelecek kadar değiştirdiğiniz görülüyor.

Evet, bu doğru. Fakat bu, ister birinin ofisinde ya da özel konutunda, hatta ister benim evimde olsun, hep büyüsüne kapıldığım bir şeydir. Birisiyle konuşurken, konuşma sırasında birdenbire rahatsız olmaya başlıyorum. Nasılsa, kendimizi sahneye çok kötü bir şekilde konumlanmış hissediyoruz. Örneğin yan yana otururken, birisiyle karşı karşıya oturmamız gerekirdi diye düşünmeye başlıyorum, ya da o adamın bir duvarın arkasında değil de pencere önünde olması gerekirdi diyorum.
Ben bir film çekerken bunun ötesinde bir şey yapmıyorum: Nesneleri ve insanları en iyi göründükleri şeklinde yerleştirmeye çalışıyorum.

Oyuncular sizin için ne kadar önem arz ediyor? Onlar sadece durumun gerektirdiği şekilde yönlendirilecek şeylerden mi ibaret?

Oyuncular aksiyon içinde çok önemli bir unsurdur, fakat avcumun içinde olmalarını istediğim bir unsur. Provalar sırasında oyunculara kesinlikle fazla yaklaşmam. İçgüdüsel biçimde, onlara kötü davranma, onları sadece filme yararlı olacakları düzeyde birer birey olarak görme isteği duyarım. Bu yüzden, oyuncuların canlandırdıkları karakterler ve çektikleri sahneler konusunda kendi düşüncelerimi mümkün olduğunca az açıkla-

rim. Oyuncuları, akıllarının kendi refleksleri ve içgüdülerinin önüne geçmesine izin vermeden yönlendirmeye çalışırım. Fark ettirmeden onlara kendi kontrollerini kaybettirmek ve bir hammaddeyi işlemeye koyulur gibi yaklaşmak isterim daha çok. Önemli olan, doğru ifadeleri seçmek ve biraraya getirmektir. Bu sistemin en zor kısmıdır, tabii bunun gerçekte bir sistem olduğu söylenebilirse.

Robert Bresson'un filmlerini biliyorsunuz, oyuncularının 'rol yapması'nı istemeyen yönetmenlerden değil midir o da?

Bresson'un filmlerini biliyorum ve onlar üzerine çok kafa yoruyorum. Ama benim filmlerim oyuncuların rol yapmaması gereken filmler değildir, sadece mümkün olduğu kadar az kolay anlaşılır şekilde rol yapmaları gereken filmlerdir. Benim uzak durmak istediğim nokta, oyuncuların kendi yönetmenlerinin kendileri haline gelmesidir.

Sık sık profesyonel olmayan oyuncularla çalışıyorsunuz. Onları iyi oyuncular olmalarından ziyade karakterleri iyi canlandırmaları nedeniyle mi seçiyorsunuz?

Evet, sıklıkla bunu yapıyorum. *Gece*'deki küçük rollerden bazılarını, daha önce hiç oyunculuk yapmamış, hatta okul yapımlarında bile yer almamış insanlar oynadılar ve rollerinde çok iyiydiler. Diğer taraftan, belli karakterleri canlandırabilmek için nitelikli profesyonel oyunculara ihtiyaç duyulan zamanlar vardır. Daha önce söylediğim gibi, bu oyuncuların belli bir şekilde kullanılmasıyla ilgilidir.

Sizi çalışma sırasında izlerken, en küçük ayrıntılara bile dikkat ettiğinizi gözlemledim. Hiçbir şeyi şansa bırakmıyorsunuz, buna rağmen filmleriniz tamamen gerçekçi değil. Bu çok kesin yöntemle sahip olduğunuz atmosferi nasıl uzlaştırıyorsunuz?

Neden işi şansa bırakayım? Bir sanat çalışmasında hiçbir şey tesadüf sonucunda ortaya çıkmaz. Üstelik, benim şansım hiçbir zaman yaver gitmez. Ne olursa olsun, kapımızı çaldığı andan

itibaren, gerçeklik bir numaralı düşmanımız haline gelir. Ayrıca, aslında benim çalışmalarımı tanımlamak için bu 'iç gerçekçilik' ifadesini kullanmayı yeğleyen de sizin Fransız eleştirmenler değil misiniz?

Filmlerinizde doğaçlama ne kadar çok yer tutuyor?

Genellikle o günkü işe ne çekeceğimi tam olarak bilmeden gelirim. Sete vardığımda arkadaşlarımdan beni yalnız bırakmalarını isterim ve on-on beş dakika kadar yalnız kalırım. Bu benim çeşitli sorunlarımı çözme anıdır, sanırım o sırada aslında küçücük bir film parçası keşfettiğim söylenebilir.

Filmlerinizdeki kadınlar genellikle özgür ve ne yaptıklarının farkında, sıklıkla da kendi adlarına rol ortaya koyuyorlar. Bu da kadınlara yönelik alışıldık İtalyan tavrının uzağında bir yaklaşım. Kadınlar daha itaatkâr olsalardı, ilişkilerdeki bu kopmalar olmazdı diyebilir misiniz?

Hayır, kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilerin bu kadar kolay bir şekilde bozulmasının sorumluluğunu buraya yüklemenin doğru olmadığını düşünmüyorum. Bu daha çok doğal bir süreçtir, özellikle de toplumun hatası değildir. Dünya çok hızlı değişmekte, ayrıca insan psikolojisi ve duygu mekaniğinin değişmesi karşısında neden şaşıralım?

Kendi karakterlerinizi özellikle zayıf erkekler olarak görüyor musunuz?

Belki. Fakat önemli olan, onların karakter olarak güçlü olmalarıdır.

Fakat çoğu yerlerde işlerini bırakanlar erkekler değil midir?

Bir şeyi bırakan bir adam aynı zamanda bir şeye de inanan adamdır.

Gene de, benim izlenimim sizin kadınlara karşı daha hoşgörülü olduğunuz şeklinde. Genellikle kadınların erkek karakterlerinizden

daha güçlü olmasını sağlıyorsunuz. Örneğin, Kız Arkadaşlar Arasında'da erkekten ayrılmaya karar veren Clelia'ydı.

Fakat *Macera*'daki kadın bir erkekten daha zayıf değildi. Ne olursa olsun, ben bu 'zayıf' kelimesinin gerçekten doğru bir kelime olduğunu düşünmüyorum. Hepimiz bir açmaz içinde yaşıyoruz. Onun içinden çıkmaya çalışmak zayıflık mıdır, şimdilik savaşı kaybetmiş olsanız bile?

Kız Arkadaşlar Arasında, *Pavese'in bir romanından uyarlama. Genel olarak uyarlamalar hakkında ne düşünüyorsunuz ve onların sinema açısından uygun bir malzeme olduğu kanaatinde misiniz*

Burada bir problem olduğunu sanmıyorum. Bir roman ya da bir hikâye okuduğunuzda ve onu film olarak düşündüğünüzde önemli olan, hikâyeden ne gibi yepyeni imkânlar elde ettiğinizdir. Anlatılan olayları canlı bir gerçeklik olarak alıyorsunuz ve bu da sizin gözünüzde yeni bir başlangıç noktası meydana getiriyor. Shakespeare'deki Bandello'nun bir hikâyesini okuduktan sonra size kalan nedir? Kesinlikle hiçbir şey. Ben de kendi adıma, Pavese'in romanına sadık kalma konusundaki görüşler karşısında kesinlikle özel bir sıkıntı yaşamadım.

Özellikle hayranlık duyduğunuz bir yazar var mı?

Elbette var. Herkesin çok beğendiği bir yazarının olduğunu düşünüyorum. Kendi deneyimleriniz ve kişisel düşüncelerinizle okuduklarınız arasındaki çakışmaları daima fark edersiniz. Stendhal'in bizleri kendine çektiği bir dönem, Gide'in, Malraux'nun, Musil'in bizleri kendine çektiği bir dönem vardır. Bu okumalardan bize kesinlikle bir şey kalmaktadır: Bağlı olduğumuz kültürel bagajın bir parçasıdır o, az ya da çok irademiz dışında ortaya çıkmış ve en beklenmedik anlardır. Örneğin, Conrad'ı fırsat bulabildiğimde okumaktan hoşlanıyorum, fakat kesinlikle onun romanlarından birini film yapmıyorum.

Ama bir gün Conradvari bir film yapabilirsiniz?

Belki. Fakat bu eleştirmenlerin değerlendirme konusu olan bir şeydir, benim değil.

Nasıl oluyor da çalışması tamamen seküler olan tek İtalyan yönetmen olarak siz varsınız? İtalyan filmlerinde daima bir din kokusu vardır, fakat sizin çalışmalarınızda asla böyle bir koku hissedilmiyor.

Sizce bu bir başarısızlık mı yoksa bir erdem mi?

Benin gözümde bir erdem.

Benim izlenimime göre, dışarıdaki insanlar İtalyanların sorunları konusunda çok kötü bilgilendirilmekte. Muhtemelen İtalya'da Jansenist bir geleneğin olduğunun farkında değilsinizdir. Tabii bu doğruysa, benim seküler bir sanatçı, hem edebiyatta hem sinemada kültürel bir geleneğin parçası olduğum da doğrudur. Örneğin, Svevo seküler bir yazardı; Pavese de öyleydi. İtalya'nın sessiz ve savaş öncesi sinemaları seküler içerikteydi. Bu azınlık İtalya'da her zaman için vardır. Dolayısıyla, rahatlıkla, eğer seküler kimliği öne çıkan bir sanatçıysam, bir garabet ya da canavar değilim diyebilirim. Eğer sinemamızda yalnız kalmış görünüyorsam, bunun sebebi içinde bulunduğumuz oportünist çevrede neredeyse böyle bir zihniyet oluşması olabilir. Kuşkusuz, bazı sanatçıların ve onların en iyilerinin tamamen içtenlikli olduklarını yadsımak istemiyorum. Fellini'nin çalışmalarında ve hatta Rossellini'nkilerde bile sahici bir Katolik nostalji vardır; De Sica ve Zavattini'nin filmlerinde hep bir umut seçilir, ya da en azından, karakteristik bir seküler özellik olan, sapına kadar acımasız görünmeye zorlama yoktur.

Sizin bütün filmlerinizde tekrarlanan bir temanın bulunduğu görülüyor: sadakatin imkânsızlığı.

Sadakat, duygularla bağlantılı olan bir eğilimdir ve daha önce bu sorunlar konusunda neler düşündüğümü söylemiştim. Kısır bir döngüdür o. Eğer duygular kırılgansa. Ama, lütfen, röportaja tekrar baştan başlamak istemiyorum.

"BİR ORTA SINIF MENSUBU OLARAK MEVCUT PROBLEMLERE İŞARET ETMEKLE SINIRLIYORUM KENDİMİ"

Film Culture, 1962*

Aşağıdaki metin, 16 Mart 1961 tarihinde Roma'daki Centro Sperimentale di Sinematografia'da, Centro'nun müdürü Leonardo Fioravanti'nin öğrenciler ve fakülte üyelerine yönelik olarak, Antonioni'nin filmlerinin retrospektif bir gösterisinin ardından gerçekleştirilen bir açık tartışmanın kaset çözümüne dayanmaktadır.

* * *

Antonioni: Bir zamanlar, kelimelerin düşüncelerimizi saklamaya başka şeylerden daha çok yardımcı olduğu söylenirdi. Ancak ben sizin sorularınızı bir filmim üzerinde çalışırken yaptı-

*) *Film Culture*, No: 24 (İlkbahar 1962), s. 45-61.

ğın gibi, mümkün olduğunca doğrudan ve dürüstçe cevaplamaya çalışacağım. Buraya hazırlıklı bir konuşma için gelmedim. Dolayısıyla, sizlere söylediğim ve benim hakkımda bilmek istediğiniz şeyler benim kendi kendime sorduğum şeylerdir. Ben on yıl önce uzun film yapmaya başlayan ve belli bir yön takip etmeye, belli bir tutarlılık içinde olmaya gayret sarf eden bir film yapımcısıyım. Bunları kendi sırtımı sıvazlamak için değil, film yapımcılığıyla ilgilenmemin tek yolunun bu olduğuna inandığım için söylüyorum. Eğer filmlerimi başka bir şekilde yapmış olsaydım, muhtemelen şimdiye değin yaptıklarımdan çok kötü filmler yapacaktım.

Şimdi bana, beni bu özel tavır içinde film yapmaya sevk eden güdüler ve sebeplerin neler olduğunu soracaksınız, böyle bir soruya karşılık olarak iki faktörün etkisiyle hareket ettiğimi söyleyebilirim. (Dikkatinizi çekmek istediğim başka bir nokta, bu açıklamaların *önceden* değil, *sonradan* yapılmakta olduğudur, yani, fiilen uzun metrajlı dramatik filmler yapma işine girişinceye kadar onların anlamını kavrayamamıştım.) Birincisi, savaştan hemen sonra, hatta epeyce sonra, benim film yapmaya başladığım 1950'de etrafımızda birdenbire yaşanan o can alıcı olaylarla ilgiliydi; ikincisiyse, bizatihi sinematografinin kendisiyle çok daha yakından ilgili teknik bir konuydu. Birinci faktörü göz önünde bulundurursak, şunu kesin bir şekilde söyleyebilirim ki, onların yaşandığı özel dönemi açısından, aralarında bazı gerçek şaheserlerinde bulunduğu o İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmleri kategorisine sokulanların hepsi, mümkün olduğunca en hakiki ve en geçerli sinemasal ifadenin temsilcisiydi ve ayrıca ona layık olanıydı. Unutulmamalıdır ki, bu dönem, etrafımızda olup biten her şeyin tamamen olağandışı sayıldığı bir dönemdi; gerçeklik yakıcı bir konuydu. Devrin olayları ve koşulları olağanüstü derecede alışılmadıktı ve belki de o zamanı değerlendirmek açısından en ilginç olan şey, birey ile çevresi arasındaki, birey ile toplum arasındaki ilişkiydi. Bu yüzden, örneğin başrol oyuncusu bisikleti çalındığı için işini kaybetmiş ve her hareketi özel bir olaydan kaynaklanan bir işçi olan, olayın kendi içinde tek başına fil-



Bir Aşkın Güncesi'nin (1950) setinden bir görüntü.

min en önemli yanını oluşturan ve bütün hikâyesi onun etrafında dönen *Bisiklet Hırsızları* filmi; yani, bu filmin o zamanın zorunlu ve o döneme uygun film türü olduğunu söylüyorum. (Bunu daha önce söylediğimi biliyorum, fakat derinden inandığım bir şey olduğu için tekrarlamanın bir sorun teşkil edeceği kanısında değilim.) Aslında başrol oyuncusunun kafasındaki düşünceleri, kişiliğini ya da karısıyla arasındaki mahrem ilişkiyi bilmek gerekli değildi; bütün bunlar pekâlâ göz ardı edilebilirdi. Önemli olan, onun toplumla ilişkisini kurmaktı. O zaman yapılan Yeni Gerçekçi filmlerin asıl konusu buydu. Oysa ben film yapmaya başladığımda olaylar bir ölçüde farklılaşmıştı ve bu yüzden benim yaklaşımım farklı oldu. Sahneye biraz geç çıktım, sinemanın ilk çiçeklerinin -hâlâ varlığını korumakla birlikteyok olmaya yüz tutuğu bir zamanda. Sonuçta, şöyle bir durup o özel anda hangi konunun üzerinde durmaya değer olduğunu, neler olup bittiğini, olayların gerçek durumunun ne şekilde seyrettiğini, hangi fikirlerin taşındığını düşünmek zorunda kaldım. Ve belki de bana, daha önce söylediğim gibi, birey ile çevresi arasındaki ilişkiyi incelemek artık o kadar önemli değilmiş gibi geldi; başından geçen onca olaydan (savaş, savaştan hemen sonraki

durum, topluma ve bireye damgasını vurma gücüne sahip olan o günkü olaylar) sonra bireyin kendisini irdelemek, bireyin içine bakmak gerekiyordu; bütün bunların dışında, bireyin içinde ne kaldığını görmek -psikolojik ve duygusal davranışlarımızın nasıl *dönüştüğünden* söz etmeyeceğim-, fakat en azından daha sonra psikolojimiz, duygularımız ve hatta belki de ahlâkımızda görülen değişimleri ve geçişleri şekillendirmeye başlayan huzursuzluk ve davranış belirtilerini görmek gerekiyordu.

Dolayısıyla ben, ruhsal bir çoraklık durumunu ve Milano halkının üst orta sınıfına mensup bazı bireylerinin hayatlarındaki belli bir ahlâki soğukluğu analiz ettiğim *Bir Aşkın Güncesi*'yle başladım işe. Bu özel konuyu tercih etmemin sebebi sadece kendilerine bakan, kendileri dışında hiçbir şeyle ya da hiç kimseyle ilgilenmeyen, bu benmerkezciliği dengeleyecek güçlü bir insani özelliğe, belli temel değerlere sahip olmak anlamında, kendilerine yeniden canlılık kazandırmak için fitili ateşlenecek ahlâki bilince sahip olmayan kimi bireylerin ahlaken bomboş olan varlıkları ortadayken, incelemeye değer bir sürü hammaddenin olabileceğini düşünmüş olmamdır. Maalesef, Fransız eleştirmenleri benim film yapma tarzımı gayet masum şekilde bir tür iç Yeni Gerçekçilik olarak tanımlamaya götüren işte bu durumdu. Gene de, o zaman bu bana göre takip edilmesi gereken doğru bir yol olarak görünmüştü. Daha sonra sizlere benim bu tercihimle doğrudan paralellik gösteren belli bir teknik yaklaşımı nasıl ve neden kabul ettiğimi anlatacağım.

Beni bu özel yola yönlendiren ikinci etken, film yönetmenliğiyle ilgili standartlaşmış mevcut yöntemler ve hikâye anlatımındaki geleneksel tarzlar karşısında hissettiğim ve içimde giderek arttığını düşündüğüm rahatsızlık duygusuydu. İlk başlardaki belgesellerim, özellikle de *Çöpçüler* üzerinde çalışmaya başladığım zaman bu duygunun varlığını içgüdüsel olarak hissetmiştim; bu filmi o zamanlar film yapımında Ortodoks tarz diye bilinenden farklı bir tarzda çekmiştim. (Fakat sizler hatırlayacaksınızdır, 1947'ye kadar bitirilemeyen ilk belgeselimi 1943'te çekmeye başlamıştım. O tarihten beri, o zamanlar İtalya'da yapılan alışıldık

tercihleri olan ilginç manzaralar ve yerler hakkında film yapmanın dışında, insanlar hakkında da filmler yapmaya başladım, hem de çok daha etkileyici, çok daha sempatik ve çok daha içerikli bir tarzda.) Belgesel tarz konusunda, özellikle de *Çöpçüler*'le birlikte, yerleşik ve bilinen tekniklerden uzak durma ihtiyacı hissettim. Hatta o zamanlar en önde gelen belgeselcilerden biri olan Paulicci bile belgesellerini o günün bilinen set standartlarına uygun olarak, yani sekans blokları şeklinde yapıyordu. Bu blokların her birinin kendi başlangıçları, sonları ve düzenleri vardı; biraraya getirilen bu bloklar belgesele kendi birliğini sağlayan bir parabol meydana getiriyordu. Fakat, alışıldık biçimsel bir bakış açısından ele alınmış olsa bile, kusursuz belgesellerdi; ne ki işte bu düzen duygusu, malzemenin bu sistemli bir şekilde düzenlenişi beni rahatsız etmeye başladı. Söz konusu düzenliliği biraz bozma ihtiyacı duydum. Elimde belli bir miktarda malzeme olduğundan, onları tamamen özgür, şiirsel olarak serbest şekilde bir montaj haline getirme işine koyuldum. Sonrasında anlamlı yöntemler ve araçlar arayışına giriştim; sahneye çok belirgin bir başlangıç ve sonuç veren her şeyin yerli yerinde olduğu bir çekim düzeni olmayacaktı bu; daha çok birbirleriyle doğrudan bağlantısı olmayan fakat benim ifade etmek istediğim düşünceye kesinlikle daha çok anlam kazandıran ve belgeselin kendisinin özünü oluşturan ayrı ayrı çekimlerle sekansların biraraya getirilmesi şeklinde olacaktı; özel bir şehrin çöpçülerinin hayatını konu alan *Çöpçüler* örneğinde olduğu gibi.

Bir Aşkın Güncesi üzerinde çalışmaya hazır hale geldiğimde, kendimi bu gözlemlerin etkisi altında ve bu temel deneyimi özümsemiş olarak buldum. Dolayısıyla, daha önce de söylediğim gibi, aşırı derecede uzun çekimlerden, oyuncuların aralıksız biçimde takibinden ve panoramik çekimlerden meydana gelen (*Bir Aşkın Güncesi*'ndeki en uzun çekim 132 metreydi ve bir köprüde çekilmişti) o teknik yaklaşımı kullandığımda belki de içgüdüsel bir itkiyle hareket etmiştim, fakat şimdi düşündüğümde, beni bu özel yola yönlendiren şeyin ne olduğunu anlayabiliyorum. Gerçekten de ben bir oyuncunun, ciddi biçimde dramatik bir sahne-

yi oynarken, o özel sahne ve onun travmatik anlarının yan etkileriyle yüz yüze kalıp kendi haline bırakılmasını tamamen doğru bulmuyordum. Hiç kuşkusuz bu duygusal gerginlik anları oyuncu üzerinde anlamlı bir etki yaratmış ve onun psikolojik bakımdan bir adım daha ileriye götürülmesine yardımcı olmuştur. Dolayısıyla, yazılı sahne performanslarını bitirdikten sonra oyuncuların kamerayla arada bir takip edilmesi benim nezdimde temel bir özelliktir. Ve, anlamsız görünse de, gerçekten de bu takip anlarının, bana moviola ekranında, onların jestlerinde ve yüzlerindeki, belki de başka türlü elde edilmesi mümkün olmayan bazı kendiliğinden ortaya çıkan hareketleri seçme ve kullanma konusunda en iyi fırsatı sağlayan anlar olduğu görülmüştür. (Elbette çoğu kez kameram kendilerine bile fark ettirmeden takip ediyordu oyuncuları, yani onların çekimin bittiğini düşündükleri bir anda bile durmuyordu.)

İşte bütün bu deneyim, bu sonuçların temelinin *Gece*'de atıldığını göstermektedir. Bu noktada şunu eklemek istiyorum ki, o günden bu yana kendimi o zamanlar çok yaygın olan gereksiz biçimsel tekniklerden kurtarıp özgürleştirdiğime inanıyorum. 'Biçimsel' sözcüğünü tam anlamıyla figüratif olacak sonuçları elde etmek anlamında kullanmıyorum. Durum hiç de öyle değildi. Aslında bu beni hiç ilgilendirmiyor. Buna karşılık daima görüntüye büyük bir anlam yüklemeye çalıştım; çekimi, söylemek istediğim şeyi tam olarak söylememe yardımcı olacak bir şekilde yaptım. Aynı zamanda oyuncuların kedilerinden beklenen şeyleri tam olarak ifade etmelerine yardımcı olacak ve ayrıca oyuncularla arka plan arasında bir iş ilişkisi sağlamaya, yani onlar özel sahnelerini ortaya koyarken arkalarında faaliyetin devam etmesine yardım edecek biçimde olmasına dikkat ettim.

Dolayısıyla, her yeni filmle birlikte, giderek artan bir şekilde kendimi kesin ve profesyonelleştirilmiş tekniklerden yoksun bırakmaya başladım. Ancak şunu da belirtmeliyim ki, o filmleri yapmış olmaktan dolayı pişmanlık duymuyorum, çünkü o filmler olmasaydı, belki de sonuçta büyük bir kolaylık olarak düşündüğüm çizgiye kavuşamayacaktım. Şimdi kendime küçük çaplı teknik ha-

talar yapma konusunda izin verebiliyorum ve bu hataları yapıyorum da. Gerçekten, ileri derecede bir etkinlik sağlamak için bunu bazen kasten bile yapıyorum. Örneğin, 'alan' ve 'karşı-alan'ın belli ortodoks kullanımları, konum ve hareketle ilgili belli hatalar. Demek istediğim, bütün mantıksal anlatım bağlantılarını, bir sekansın takip edilen birisi için atlama tahtası işlevi gördüğü sekanslar arasındaki ilişkiyi sağlayan bağlantıları ortadan kaldırarak kendimi bir yığın gereksiz teknik yükten kurtarmış oldum. Bunu yapmamın sebebi, bana göre bugün sinemanın mantıktan ziyade gerçekle bağlantılı olması gerektiği düşüncesidir ve ben bundan çok eminim. Günlük hayatlarımızın gerçeği, hikâyelerde genelde olduğu gibi, ne mekanik, geleneksel, ne de yapaydır ve filmler bu şekilde yapılırsa, öyle olduğu zaten görülecektir. Hayatın ritmi düzenli bir vuruştan meydana gelmiyor; tersine, bazen hızlı bazen yavaş seyreden bir ritimdir hayat; bir süre hareketsiz kalır, sonra tekrar vurmaya başlar. Neredeyse durağanlaştığı zamanlar vardır, muazzam bir hıza ulaştığı başka zamanlar vardır ve ben bütün bu durumun kendini bir film yapımında göstereceğine inanıyorum. Bunu söylerken gündelik hayat rutininin körü körüne takip edilmesi gerektiğini söylemek istemiyorum elbette, bu molalar sonucu, belli bir gerçeğe -ruhsal, içsel ve hatta ahlaki- yapışıp kalma sonucu bugün giderek daha çok modern sinema, yani bizi başka bir biçimde değil, belli bir biçimde davranmaya zorlayan o güçlerle birlikte olduğu gibi, harici şeylerle de fazla ilgilenmeyen bir sinemaya doğru sıçramalar gerçekleşmiş durumda. Çünkü önemli olan davranışlarımızın, jestlerimizin, kelimelerimizin, etrafımızdaki dünyayla ilişki içinde bulunan kişisel konumumuzla ilgili sekanslardan öte bir şey olmadığını kabul etmektir.

İşte bu sebeple, bu günlerde bu 'edebi' ya da 'figüratif' denen filmleri yapmak bize en önemli şey görünmektedir. (Çok açıktır ki, bu ifadede bir paradoks yatar, çünkü ben edebi film ya da figüratif film diye bir şeyin olmadığından eminim. Diğer bütün sanatların deneyimlerini biraraya getiren sinema vardır sadece.) Sanırım bugün sinemanın bu içsel film yapma şekline dönüşmesi, edebiyatın, soyutlamaya kadar varan resim sanatınınki gibi tama-

men özgür ifade biçimlerine dönüşmesi çok önemlidir. Belki bir gün sinema da soyutlamanın doruklarına ulaşmayı başaracaktır; belki sinema şiirsellik bile meydana getirecektir ve belki de halk kitleleri bile yavaş yavaş bu sinema tarzını kabul edecektir. Bunu, bugünlerde böyle bir şeyin şekillendiğini, halkın bile farkına vardığı böyle bir şeyin var olduğunu gördüğüm için söylüyorum ve sanırım zor film denen bu filmlerin ticari başarı bile kazanıyor olmasının sebebi budur; bu tür filmler artık film kütüphaneleriyle sınırlı kalmamaktadırlar. Tam tersine, büyük halk kitleleriyle buluşmaktadırlar; gerçekten de, böyle filmlerin giderek yaygınlaştığını, giderek daha iyi anlaşıldığını söyleyebilirim.

Enzo Battaglia *(Centro'nun yönetmenlik bölümünde öğrenci): Gece'deki Jeanne Moreau'nun, bir yerde, neredeyse toslamış göründüğü o beyaz boyalı duvara doğru ilerlediği çekimi hatırlarsanız; bu çekim orijinal senaryoda yer alan önceden planlanmış bir parça mıydı, yoksa bir anda kendiliğinden mi ortaya çıktı? Bir başka ifadeyle, benim asıl öğrenmek istediğim şey, çekimlerinizi ne ölçüde önceden planlıyorsunuz ve fiili çekimler sırasında mekânın sizi etkilemesine ne ölçüde izin veriyorsunuz?*

Antonioni: Sanatsal çabanın her türlüsünde, her şeyden önce bir seçim sürecinin var olduğuna inanıyorum. Camus'nün dediği gibi, bu seçim sanatçının gerçekliğin güçlerine karşı başkaldırısını ortaya koyar. Dolayısıyla, ne zaman bir sahnenin çekimine hazırlansam, sabit bir durumda ya da 'bakir' haldeki bir mekâna varırım. Bunu söylememin sebebi, en iyi sonuçların sahnenin çe+kileceği ortamda yaşanan 'çatışma' sayesinde ve o özel andaki özel ruhsal durumuma bağlı olarak elde edileceğidir. Çekimden bir önceki gece, ya da birkaç gün öncesinde bir sahne üzerinde çalışmayı ya da ona kafa yormayı sevmiyorum. Ve buraya geldiğimde tamamen kendi başıma, kendi kendime kalmak istiyorum, öyle ki etrafımda benden başka kimsenin olmadığı bir ortama sahip olduğum duygusunu yaşamak istiyorum. Bir sahneyi canlandırmanın en doğrudan yolu, çevrenin kendisiyle yakın ilişki içinde olmaktır; çevrenin bize bir şey sağlamasının en

iyi yoludur bu. Doğal olarak, seçtiğimiz andan itibaren, o alana adamakıllı aşina oluruz ve bu yüzden onun çekilmekte olan özel sahne için en uygun set ortamını sağlayacağını biliriz. Dolayısıyla, sekansı çevrenin karakteristik ayrıntılarıyla uyumlu hale getirerek organize etme ve düzenleme meselesi vardır. Bu yüzden, ister iç sahne, ister dış sahne olsun, bir sahnenin çekimine başlamadan önce daima seçilen alanda yarım saat kadar yalnız kalırım. Sonra oyuncuları çağırır ve sahneyi testten geçiririm, çünkü bu da sahne çalışmalarının iyi gidip gitmediği konusunda bir karara varmanın yoludur. Gerçekten de, masa başında yazılan çok iyi planlanmış bir sahnenin özel bir mekâna getirildiğinde işe yaramaması, bu yüzden de değişikliğe uğratılması, ya da orasında burasında düzeltmeler yapılması mümkündür. Senaryodaki bazı sözler bir duvara karşı ya da sokakta konuşulduğunda farklı bir anlam taşıyabilir. Ve profilden görülen bir oyuncunun söylediği bir cümle, yüzü tam olarak görülen birinin söylediğiyle aynı anlamı taşımayacaktır. Aynı şekilde, bir oyuncunun tepesine yerleştirilen bir kameraya yönelik olarak söylenen replik, kamera onun alt tarafına yerleştirilmiş olsaydı aynı anlama gelmeyecekti. Fakat yönetmen (ve bir kez daha söylüyorum, bu benim kişisel çalışma tarzımdır) bütün bunların ancak çekim yerinde farkına varır ve oyuncularını, kendisinin orada bulunmaktan edindiği ilk izlenimlerine uygun olarak hareket ettirir. Demek istediğim, benim kafamda önceden belirlenmiş sabit bir film düşüncesinin bulunması çok nadirdir. Şurası çok açıktır ki, yönetmen bir filmin hazırlanmasının değişik aşamalarında zihninde görüntüler oluşturur, fakat bunun daima oluşturulan görüntülere âşık olmak gibi bir tehlikesi vardır, çünkü sonuçta siz sahnenin çekildiği ortamın gerçeğinden soyutlanan ve artık masa başında otururken ilk sahip olunanlarla aynı olmayan görüntülerin peşinden koşmaya başlıyorsunuz. Aslında, kendinizi yeni bir duruma uydurmak en iyisidir ve bunun sebebi özellikle de film senaryolarının doğasının özellikle de bugün, bildiğiniz gibi, giderek azalan bir ayrıntılı hal alması ve az tekniksel olmasıdır. Onlar yönetmenin notlarıdır ve çekim boyunca üzerinde çalışı-

lan bir model işlevi görmektedirler. Yani, biraz önce de söylediğim gibi, doğaçlama doğrudan doğruya çevreyle bizim aramızda kurulan ilişkiden, yönetmenle onun etrafındaki profesyonel kimseler ve çekimin yapıldığı sırada o özel alana toplanıveren kişiler arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle, bu ilişkinin kendisinin bir sahnenin alacağı şekli belirleyebilir; bir ifadenin değiştirilmesine yol açabilir; aynı zamanda, bir doğaçlama yöntemi olduğundan, pek çok şey ortaya çıkarabilir. Dolayısıyla, yineliyorum, bu yüzden çekim üzerine önceden çok nadir olarak düşünürüm; çekime sete geldiğim ve gözümü kameraya dayadığım zaman kafa yormayı tercih ederim.

Giulio Cesare Castello *(film eleştirmeni ve Centro'da öğretim* üyesi): *Bu söylediğiniz doğal mekânla ilgili bir şey, fakat setin önceden tasarlanmış bir düzene göre kurulduğu stüdyo hakkında neler söylemek istersiniz?*

Antonioni: Daha önce söylediklerim bir stüdyo setine de uygulanabilir.

Castello: *Doğal bir ortamda çekilen bir sahnedeki belli karşılıklı uyarıcılar stüdyoda çekilende bulunmamaktadır; eğer bir skenografinin olmasından başka bir sebeple değilse, bir ölçüde, daima bir sınırlama oluşturmaktadır; bu yüzden, set özel bir tarzda kurulmaktadır ve skenografiyi farklı biçimde planlayıp kurmadıkça kolaylıkla yapamadığınız belli anlar bulunmaktadır.*

Antonioni: Stüdyoda giderek daha az çalışıyor olmamı (bir tek stüdyo çekimi olmadan iki film yaptım) bir yana bırakırsak, anlattığım durumun orada da geçerli olduğunu söyleyebilirim. Elbette stüdyo içinde bir sete hazırlanırken, çekim yerinin nasıl olması gerektiği konusunda bir tasarımcı ya da mimar gibi hareket ederim, böylece çevreyle belli bir ilişki kurarım. Fakat bir sahnenin nasıl olacağıyla ilgili kesin düşünceye kendimi tamamen bitmiş bir sette buluncaya kadar sahip olamam, o anda ve sadece o anda gerçekleşir bu. Hatta bizzat kendim yarattığım o ortamlar

bile bana bir ölçüde sürprizler sunabilmekte ve kimi değişiklikler, yeni fikirler verebilmektedir. Ben kendime sunulan şeyleri hiçbir zaman reddetmem. Hatta burada, çekime başlamadan önce, yirmi dakika, yarım saat, bazen de daha fazla bir süre kendimle baş başa kalırım.

Antonio Petrucci *(Centro'da öğretim üyesi): Yanılmıyorsam, siz bir zamanlar bir yerde, bir sahnenin çekimine başlamadan önce kendinizi bir yazarın boş bir sayfa karşısındaki haline benzer bir duruma soktuğunuzu yazmıştınız. Ve bunun yanında, hiç kuşkusuz, aynen bir yazarın durumunda olduğu gibi, yapmak istediğiniz şey konusunda kafanızda bir ipucu vardır; hiçbir yazar yazmak istediği şey konusunda önceden bir fikre sahip olmadan boş bir sayfanın karşısına geçmez...*

Antonioni: Hayır, fakat metaforunuzu devam ettirmek için, bunun daha ziyade, kafasında karakterinin içinde yaşayacağı evin nasıl olacağı konusunda bir fikri bulunan, fakat henüz onu tasvir etmeye başlamamış bir yazarın durumuna benzediğini söyleyebilirsiniz. Bu konudaki yaratıcılık evin tasviri yapılıncaya kadar gerçekleşmez. Aynen filmdeki bir sahnenin, o sahnenin fiili çekimi gerçekleşinceye kadar tarif edilememesi gibi. Bir aktörün bir odaya girip birinin suratına tokat atmasının bin bir türlü yolu vardır. Fakat doğru olan sadece bir tek yol vardır; diğer elli bin tanesi tamamen yanlıştır. Mesele doğru yolu bulma meselesidir. Dolayısıyla ben yeni bir ortama girdiğimde, kendimi boş bir sayfanın karşısına geçmiş gibi hissederim; nereden başlayacağım konusunda kafamda hiçbir fikir yoktur. Malzemeyi moviola ekranında görünceye kadar kuşkular peşimi bırakmaz. Bu yüzden, stüdyonun bazı sürprizler sunabileceğini de aklıma getiririm. Çünkü oyuncuları sahneye yerleştirip ardından oyuncularla çevre arasındaki ilişkiyi -tamamen yeni ve kendiliğinden ortaya çıkan bir ilişki- yarattığınız andan itibaren, içinde bulunduğunuz durumun sizi nasıl etkilediğine bağlı olarak, neyin peşine düştüğünüz konusunda bir fikir sahibi olursunuz. Sekansın her ayrıntısını önceden görmek mümkün olsaydı, kamera arabasına hiç

gerek olmazdı. Bugün hareket halindeyken film yapılabilmekte, senaryosu hemen orada, kamera eşliğinde yazılmaktadır.

Castello: *Bu yöntem alışılmış çekim süresinden daha fazla çekim yapmanızı gerektiriyor. Örneğin,* Macera *ve* Gece *için kaç metre film çektiniz?*

Antonioni: Fazla değil. En azından aşırı derecede fazla değil. *Macera* için 58 bin metre civarında; *Gece* içinse 10 bin metre. Dolayısıyla, bu miktar fazla değildir.

Castello: *Size daha genel nitelikte bir başka soru sormak istiyorum. Kuşkusuz, yapımcılarla uzlaşmak gibi bir yola kesinlikle girmediğinizden, bugüne kadar yaptığınız her şey istediğiniz gibi oldu, ama yine de filmlerinizde kendinizi inkâr ettiğiniz, hoşnut olmadığınız bir şey var mıdır? Bütün sanatçılar geçmişte yaptıkları neredeyse her şeyden daima az çok bir hoşnutsuzluk duyarlar. Sorumu bu anlamda değil, daha ziyade, bunu yapmasaydım, ya da farklı bir tarzda yapsaydım dediğiniz bir şey var mıdır anlamında soruyorum.*

Antonioni: Yaptığım -doğal ve mantıksal- her şeyden tamamen hoşnut olmamakla birlikte, beni bir başkasından daha memnuniyetsiz kılan özel bir film olduğunu sanmıyorum. Ancak bazı filmlerin beni diğer bölümlerden daha hoşnutsuz eden belli bölümleri vardır. Örneğin, *Yenikler*'de ve ayrıca bir hata olduğunu düşündüğüm bir film olan *Kamelyasız Kadın*'daki bazı bölümler; bunun asıl sebebi de, daha sonra yanlış bir seçim olduğu görülen bir karakter üzerine yoğunlaşıp işe ta başından yanlış adım atarak başlamamdır. Başkaları bunun böyle olmadığını düşünebilirler, fakat bana göre öyledir ve kafamdaki düşünce bu şekildedir. İlk baştaki fikir üzerinde pek çok değişiklik yapmam gerektiğini gördüğümde çok üzülmüştüm. Ancak, filmin bugün olsa kesinlikle aynı şekilde yapacağım sekansları da vardır. *Yenikler*'in özellikle İtalyanca olan bölümünden memnun değilim. Hatta, Fransa'yı o günkünden biraz daha iyi tanıdığımdan, bugün olsa Fransızca bölümünde de pek

çok değişiklik yapardım. Belki İngilizce olan bölümü olduğu gibi bırakırdım; fakat bunun şekline karar vermek çok zor, çünkü bugün *Macera*'da bile hoşuma gitmeyen bazı şeylerin varlığını görmekteyim; hatta *Gece*'de bile. Üstelik *Gece*'ye, onu beğenip beğenmediğime karar veremeyecek kadar yakınım, hakkında bir değerlendirme yapabilecek kadar uzaklaşamadım bu filmden.

Fioravanti: Macera*'da sizi memnun etmeyen bölümler hangileri?*

Antonioni: Örneğin, bugün olsa, filmin sonundaki parti sahnesini tamamen farklı biçimde çekerdim. Filmin şimdiki haliyle kötü olduğunu söylemek istemiyorum; ama bugün olsa tamamen farklı biçimde yapardım, belki de daha kötü bir şey çıkardı ortaya, fakat her halükarda farklı bir film olurdu. Örneğin, adadaki belli sahneler, babayla ilgili bazı şeyler, helikopterle ilgili bazı şeyler.

Krystyna Stypulkowska *(Centro'nun oyunculuk bölümünde öğrenci): Her şeyden önce* Macera*'dan, ya da daha tam olarak onun sonucundan, fikrinden söz etmek istiyorum.*

Bir yönetmene asla böyle bir soru sorulmaması gerektiğini anlıyorum ve bunun için sizden özür diyorum, fakat onu farklı bir şekilde gördüğümüz için bazılarımız bu problemi tartışarak saatlerimizi, gecelerimizi harcadık. Bazıları onun neredeyse Pascalcı bir hayat anlayışını, insanın tam bir yalnızlığını, sürekli başarısızlığını, aşağılanmasını, hiçbir kaçış yolu olmayan bir dünyadan kaçma girişimini ele aldığını söylemişti. Fakat bazıları da bu sonuç karşısında şaşırmakla birlikte, sizin diğer filmlerinizdekinden belki de daha iyimser bir hayat anlayışı buldular. Bu konudaki düşünceleriniz nedir?

İkinci sorum, klişeleşmiş de olsa, oyunculuk eğitimi aldığımdan beni çok fazla ilgilendiriyor. Sizin oyuncularla nasıl çalıştığınızı öğrenmek istiyorum. Daha açık sormak gerekirse, yöntemlerinizi oyuncuların kişiliklerine göre değiştiriyor musunuz? Örneğin, sizinle çalışmış ve birbirinden çok farklı üç kadın oyuncuyu alalım: Lucia Bosé, Jeanne Moreau ve Monica Vitti.

Antonioni: Sanırım bu noktada, Cannes'da *Macera*'nın gösterimiyle ilgili olarak düzenlenen bir basın toplantısında yaptığım



Lucia Bosé *Kamelyasız Kadın*'da (1953).

bir açıklamayı okumak doğru olacaktır. O açıklama benim filmler hakkındaki düşüncelerimi ve beni *Macera*'yı yapmaya götüren faktörleri çok iyi yansıtmaktadır. Genel olarak da, daha sonra doğrudan cevaplayacağım genç kadınlarla ilgili sorunuza bir şekilde cevap vermektedir.

"Bugün dünya topyekûn ve bilinçli olarak geleceği hedefleyen bir bilim ile, hepimizin bildiği katı ve basmakalıp bir ahlâk anlayışı ve bununla birlikte devam eden korkaklık ve tam bir tembelliğe kapılış arasındaki aşırı derecede ciddi bir bölünme tehlikesi altındadır. Bu bölünmenin en açık şekilde görüldüğü yer neresidir? Rönesans insanını, onun mutluluğunu, doygunluğunu, çeşit çeşit faaliyetlerini gözünüzün önüne getirin. Onlar muhteşem insanlardı, teknik olarak ve aynı zamanda sanatsal açıdan yaratıcılık gücüne sahiptiler ve bir insan olarak kendi saygınlıklarının, kendi önemlerinin varlığını hissedebiliyorlardı, Batlaymusçu bir bütünlüğe sahiptiler. İnsan kendi dünyasının bilinmeyen bir evrende aşırı derecede sınırlanmış bir Kopernikçi dünya olduğunu keşfetmişti. Bugünün yeni insanıysa gebelik süreciyle ilgili bütün

korkular, tehlikeler ve kekemeliklerle dolu olarak doğmaktadır. Daha da ciddisi, bu yeni insanın kendisini birdenbire, tamamen eski ve modası geçmiş değil, daha çok elverişsiz ve yetersiz olarak nitelendirilebilecek ağır bir duygusal ağırlıklarla yüklü olarak bulmasıdır. Onlar bizi herhangi bir yardımda bulunmadan koşullandırmakta, hiçbir muhtemel çözüm sunmadan problemler yaratmaktadırlar. Bununla birlikte, insanın kendisini bu yükten kurtaramayacağı görülmektedir. İnsan karşı çıkmakta, sevmekte, nefret etmekte; moral güçlerinin ve Ay'a gitmenin eşiğine geldiğimiz bu zamanda, Homeros zamanında geçerli olanlarla aynı olmaması gereken, fakat ne yazık ki aynı olan mitlerin hâkimiyeti altında acı çekmektedir.

"İnsanlar kendi teknolojik ve bilimsel hatalarıyla ve yanlış anlamalarından kurtulma konusunda çok çabuk hareket etmektedirler. Gerçekten de, bilim hiçbir zaman bugün olduğundan daha aciz ve daha az dogmatik olmamıştır. Ancak, ahlâki davranışlarımız mutlak bir ket vurma duygusuyla idare edilmektedir. Son yıllarda bu ahlâki davranışları çok dikkatli bir şekilde gözden geçirdik, adamakıllı inceledik ve analiz ettik. Bütün bunları yapmayı başardık, fakat onların yerine yenilerini koymayı başaramadık; bu sorunu, ahlâkçı moral insanla bilimsel insan arasındaki giderek artan ayrılık, varlığını giderek daha da ciddi şekilde hissettiren ayrılık sorununu çözmenin bir yolunu bulamıyoruz. Doğal olarak, bu sorunu ben kendim çözüp çözemediğim konusuna aldırış etmiyorum; ben ahlâkçı değilim ve filmlerim ne suçlamaya yöneliktir, ne de birer nutuktur. Film aracılığıyla, görüntülerle anlatılmış birer hikâyedir, umarım hatalı bir davranışın doğuşunun değil, duygu ve davranışların ifade ediliş tarzının bugün için yanlış anlaşıldığının görülmesi mümkün olur. Çünkü bir kez daha yineliyorum, ona uygun olarak yaşadığımız mevcut ahlâki standartlar, bu mitler, bu gelenekler eskimiş ve kullanılmaz hale gelmiştir. Böyle olduğunu hepimiz biliyoruz, fakat gene de onlara değer veriyoruz. Neden? Benim filmimdeki başrol oyuncularının ulaştığı sonuç duygusallıkla ilgili bir sonuç değildir. Eğer bir şey varsa, o da onların sonuçta varacakları şeyin birbirlerine karşı bir acıma duygusu olduğudur. Bunun

yeni bir şey olmadığını söyleyebilirsiniz; fakat en azından bunu başaramazsak geriye ne kalır? Neden bugün erotizmin edebiyatımızda, teatral gösterilerimizde ve başka yerlerde bu kadar yaygın olduğunu düşünüyorsunuz? Zamanımızın duygusal hastalığının bir belirtisidir o. Eros sağlıklı olsaydı, yani, insan kitleleri içinde muhafaza edilmiş olsaydı, zihinlerin erotizmle olan bu meşguliyeti saplantı haline gelmeyecekti. Fakat Eros hastadır; insan rahatsızdır, bir şey rahatsız etmektedir onu ve ne zaman bir şey canını sıksa, insan tepki gösterir, fakat kötü bir şekilde tepki gösterir, yalnızca erotik olan bir dürtüyle tepki gösterir ve mutsuzdur. *Macera*'daki trajedi doğrudan doğruya bu tipin bir erotik dürtüsünden kaynaklanmaktadır: mutsuz, zavallı, anlamsız. *Macera*'nın başrol oyuncusu örneğinde olduğu gibi, böylesine güçlü bir erotik güdünün rahatsız ediciliği ve anlamsızlığının ciddi bir şekilde farkında olmak yeterli değildir ya da bu kadarı sorunu çözmez. İşte burada, burada karmaşıklığınızla ve kişiliğinizin her yönüyle kendimizi tanımanın, kendimizin ciddi bir biçimde farkında olmanın, kendimizi analiz etmenin bizim açımızdan yeterli olduğunu bildiren bir mitin parçalanmasına tanıklık etmekteyiz. İşin gerçeği, böyle bir incelemenin yeterli olmadığıdır. Bu sadece başlangıç niteliğinde bir adımdır. Her gün her duygusal karşılaşma yeni bir macera doğurmaktadır. Çünkü eski ahlâk kodlarının eskidiğini ve artık işe yaramadığını bilmemize rağmen, benim ancak ironik biçimde patetik olarak tanımlayacağım bir sapkınlık duygusuyla onlara sadık kalmakta ısrar ediyoruz. Dolayısıyla, tanınmayan bilimsel insandan korkmayan ahlâkçı moral insan, bugün tanınmayan ahlakçı insandan korkmaktadır. Bu korku ve hayal kırıklığı noktasından hareket dersek, insanın macerası ancak bir açmazla sonuçlanabilir."

Fransa'da okuduğum açıklama bu şekildeydi. Ben, önermesine bakılarak filmin sonundaki anlamının çıkarılabileceği kanısındayım; ki bu ona nasıl baktığınıza bağlıdır ve iyimser ve kötümser olarak da görülebilir. Georges Sadoul, final sahnesini çekerken amaçladığım şeye katılmak anlamında, daha sonra fark ettiğim küçük çaplı bir keşifte bulunuyor. Hâlâ hatırlayıp hatırlamadığınızı bilmiyorum. Çerçevenin bir tarafında baştan aşağı bir kar beyazlı-

gı içinde Etna dağı, diğer tarafta beton bir duvar. Duvar adama uygun, Etna dağı da bir ölçüde kadının durumuna uygun. Çerçeve tam ortadan ikiye bölünüyor; bir yarıda kötümser tarafı temsil eden beton duvar var, diğer yarıda iyimserliği temsil eden Etna yer alıyor. Fakat iki başrol oyuncusunun birarada olacakları, ayrılmayacakları çok açık olmasına rağmen, bu iki yarı arasındaki ilişkinin sürüp sürmeyeceğini gerçekten bilmiyorum. Kız adamı kesinlikle bırakmayacaktır; onunla kalacak ve onu affedecektir. Zira kadın kendisinin de, bir anlamda, bir ölçüde adama benzediğini bilmektedir. Çünkü -başka bir sebebi bulunmasa da- kadın Anna'nın geri dönebileceğini aklına getirdiği andan itibaren tedirgin oluyor, onun hâlâ hayatta olup da dönebileceğinden korkuyor, tıpkı adamın Anna'ya sevgisini kaybetmesi gibi, kendisi de bir zamanlar Anna'ya karşı duyduğu dostluk duygusunu kaybetmeye başlıyor ve belki de onun adına kaybetmeye başlıyor. Fakat onunla kalmaktan başka ne gelir elinden? Daha öncede söylediğim gibi, bu ortak güç kaynağı olan ortak acıma duygusu da olmasaydı geriye ne kalırdı? *Gece*'de başrol oyuncuları biraz daha ileri gitmektedirler. *Macera*'da sadece bu ortak acıma duygusu aracılığıyla iletişim kurmaktadırlar; birbirleriyle hiç konuşmazlar. Fakat *Gece*'de birbirleriyle konuşup, serbestçe iletişim kurmaktadırlar ve ilişkilerinin gidişatının farkındadırlar. Ancak sonuç aynıdır, hiçbir farklılık göstermemektedir. Adam farazidir ve konuşmayı sürdürmeyi kabul etmemektedir, çünkü o anda düşüncelerini açıkça ifade ederse her şeyin sona ereceğini çok iyi bilmektedir. Fakat bu tavır bile, onun ilişkiyi sürdürmekten yana bir arzu duyduğunu göstermektedir, sonra da durumun daha iyimser bir yanı ortaya çıkmaktadır.

Castello: *Bir sonucun iyimser ya da kötümser şeklinde ortaya konması yönündeki bu isteği biraz saçma buluyorum. Bununla birlikte, belli bir düşünce yakınlaşmasının olduğu da dikkatimi çekiyor.* Macera'*nın sonucunu* Gece'*ninkinden çok daha iyimser buluyorum. Öte yandan,* Gece'*yi daha iyimser bulunlar da vardır.*

Antonioni: Buna benzer bir durumda, Pirandello'ya karakterleri, sahneleri, komedileri hakkında bazı sorular sorulmuştu. Pi-

randello da şöyle cevap vermişti: "Nereden bilebilirim? Ben bir yazarım." Şimdi bu da genç kadının oyunculukla ilgili ikinci sorusuna verilen cevap. Ben oyuncular konusunda tamamen kişisel olan belli fikirler ve yöntemlere başvururum, onların doğru ya da yanlış olduklarını bilmem. Oyuncularla birlikte yaşadığımız deneyime bakarak onlara belli bir tarzda yönetmenlik yaptığımı söyleyebilirim; bunun tek sebebi, izlediğim yolun bana en iyi sonuçları verdiğini bilmem, bir başka şekilde çalışmayı aklımdan geçirmememdir. Bunun yanında, ben başka yönetmenler gibi değilim, oyuncuya bir sahnenin nasıl canlandırılacağını tam olarak 'gösteren' De Sica ve Visconti gibi değilim. Bu, ben kendim nasıl oynanacağını bilmediğim için, nasıl hareket edilmesi gerektiğini bilmediğim bir durumdur. Ancak, oyuncularımdan ne istediğimi bildiğime inanıyorum. Daha önce de ifade ettiğim üzere, oyuncunun kendi yaptığı her şeyin ne olduğunu bilmesi bir zorunluluk değildir. Bu bakımdan, ben oyuncularımla, özellikle de yabancı oyuncularla ilk defa çalışmaya başladığımda daima çok sorun yaşarım. Bir sahne canlandırılırken oyuncuların yaptıkları şeyin ne anlama geldiğini bilmesi gerekir şeklinde genel bir inanç vardır. Eğer öyle olsaydı, en entelektüel olan en iyi oyuncu olurdu, oysa bu işin böyle olmadığı çok açık; gerçekler, çoğunlukla, bunun tam aksinin doğru olduğunu göstermektedir. Bir oyuncu oynayacağı sahnenin anlamını öğrenmeye ne kadar çok çalışırsa, verili bir sözden, sekanstan ya da filmin kendisinden de o kadar derin bir anlam çıkarmaya çalışır, sahnenin gerçekten doğal kendiliğindenliği ile nihai gerçekliği arasında o kadar çok engeller oluşturur. Böyle yapmanın yanında, bir anlamda, kendi yönetmeni haline gelir; bu da yarardan ziyade zarar getirir. Şimdi, bir yönetmenin oyuncularının kafasını şişirmesini gerekli görmüyorum; onların kendi içgüdülerini kullanmaları her bakımdan daha iyidir. Bir yönetmen olarak, bir sahnenin çekimiyle ilgili kendi düşüncemi onlarla tartışmam. Aksi halde, oyunculukla ilgili kendi düşüncemi söylediğimde, onlar otomatikman benim savunma mevkiim olan bir yerde bir tür Truva atı haline geleceklerdir; oyuncularımdan bir şey yapmalarını isteme hakkı bana aittir ve onların benim

istediğim şeye karşılık olarak hareketlerimin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu bilen kişi benim. Oyuncuyu belli bir sahnede yer alan bir tek unsur olarak gördüğümden, bir ağaca ya da buluta hangi gözle bakarsam oyuncuya da o gözle bakarım, yani sahnenin bütünü içinde bir tek unsur olarak görürüm onu; oyuncunun konumunu ve tavrını ben belirlerim, sahnenin çerçevelenmesine yardımcı olmak dışında bir etkisi olamaz onun; ben oyuncu değilim, bu etkinin yerinde olup olmadığına karar veren kişiyim. Üstelik daha önce de söylediğim gibi, bir oyuncunun kamera kendisine yukarıdan çevrildiği zaman konuştuğu bir cümlenin anlamı farklıdır, aşağıdan vs. vs. çevrildiği zaman farklıdır. Bu tür şeylere oyuncu değil, yönetmen karar verir. Aynı şey asıl olarak bir ses ve diyalogun parçası içinde sadece ikinci dereceden bir ifade olan tonlama için de geçerlidir. Belli bir görüntüye eşlik eden diğer seslerle bütünleşmesi gereken bir sestir bu ve oyuncunun sözünü söylediği anda, onun bu sözünü söylemesi de dahil, o görüntüye ya da sekansa uygun düşen bütün bir ses birleşimini meydana getiren bütün sesler henüz orada değildir. Oyuncu bütün bu ayrıntılara dikkat etmez, ama yönetmen eder. Dahası, her şey bundan ibaret değildir. Doğaçlama bile bu özel konuyla bağlantılıdır. Örneğin, bir oyuncu sözünü söylerken hata yaptığında, ben onun bu hatasına göz yumarım. Yani, hata yapmasına izin veririm, çünkü devam etmesini, hatasını düzeltmeden önce ortaya çıkan şeyin nasıl bir şey olacağını, ne işe yarayacağını görmek isterim. Bu hatadan bir şekilde yararlanıp yararlanamayacağımı görmek isterim. Çünkü o andaki hataları onun sergileyebileceği en spontane davranışlardır ve iradesi dışında ortaya koymuş olsa da, benim ihtiyaç duyduğum şey bu kendiliğinden davranışıdır. Çekim öncesinde bir sahne üzerinde çalışırken, ben sık sık diyalogun gerçek sahnenin kendisine hiçbir katkı sağlamayacak bazı bölümleri ya da bazı rolleri çıkarmaya çalışırım ve oyuncular benden bir açıklamada bulunmamı istediklerinde hiç sıkıntı çekmem. Çünkü belli bir noktanın ötesinde onlara bir şey söylemek istemem. *Çığlık*'ı yaparken muhteşem oyuncu Betsy Blair senaryoya birlikte bakmamızı ve benim her satırla ilgili olarak açıklama yapmamı is-

temişti. Orada hiç de yer almayan anlamlar uydurmak zorunda kaldığım için, Betsy'nin senaryoyu incelemesine ayırdığım iki saat hayatımın bana cehennem azabı veren saatleri olmuştu. Fakat o jestler oyuncunun benden kendisine vermemi istediği anlamlardı, dolayısıyla kendisi bu durumdan son derece hoşnuttu. Asıl üstünde durulması gereken budur.

Oyunculara her sahneyle ilgili açıklama yapmanın gerekmediğini düşünmemin bir başka sebebi daha var; eğer böyle yaparsanız tek tek bütün oyunculara aynı açıklamayı yapmak gerekir gibi bir anlam çıkacaktır bundan ve bu da en azından benim yapacağım bir şey değildir. Ben biliyorum ki, en iyi sonucu elde etmek için bir oyuncuya bir açıklama, diğer oyuncuya başka bir açıklama söylemeniz gerekir. Çünkü her oyuncunun doğasını tanımam, nasıl rol yaptığını bilmem gerekir ve birisi belli bir biçimde davranırken belli bir rol ortaya koyar, bir başka şekilde davranırken farklı davranır. Dolayısıyla her oyuncuya aynı şekilde yaklaşmak mümkün değildir. Yönetmen için sahnenin kendisi hep aynı kalır, fakat istenen sonuçları elde etmek için oyunculara yaklaşırken, benim onlara yaptığım açıklamaların her oyuncunun doğası ve yapısına göre değişiklik göstermesi gerekir.

Stefano Satta *(Centro'nun oyunculuk bölümünde öğrenci):* Çığlık *bir intihar eylemiyle sona ererken,* Macera *ve* Gece *başrol oyuncularının kendi varlıklarının yeni bir farkına varışıyla (ortak bir acıma duygusundan söz ediyorsunuz) bitmesine rağmen, bana öyle geliyor ki,* Macera *ve* Gece, Çığlık*'tan daha fazla acı ve umutsuzlukla iç içe geçmiştir. Bu sadece bir rastlantıdan mı ibaret, yoksa farklı bir sosyal çevrenin bulunmasından mı kaynaklanıyor?*

Antonioni: Bu, eleştirmenlerin benden daha iyi cevaplayabileceği bir sorudur. Siz bana bir soru sormuyor, bir gözlemde bulunuyorsunuz. Bir başka ifadeyle, bana söylediğiniz şey, *Çığlık* başarılı olamazken, *Macera* ve *Gece*'nin amaçlarına ulaşmış olduğudur. Bunu eleştirmenler söylediğinde -*Çığlık*'la ilgili olarak- donup kalmış, sinikleşmiş ve kendimi tamamen kaybetmiştim, be-



Macera'da (1960) Claudia rolünde Monica Vitti'nin oynadığı bir tren sahnesi.

nim söylemek istediğim şeyin farkında olmadıkları çok açıktı. Belki de o zamanlar ben bunun tam olarak farkında değildim ve ancak diğer iki filmi yaptıktan sonra tam olarak açıklığa kavuşmuştur benim kafamda. Belki de *Macera* ve *Gece* İtalya'da bugün gösterilmiş olsaydı, *Çığlık*'a bir ölçüde açıklık getirir ve o zaman elde ettiğinden daha büyük başarı elde edebilirdi. *Çığlık*'ın daha kötümser, daha umutsuzlukla örülü bir film olduğunu ve bunun hayatımın o özel anında belli bir depresyon halinde olmamdan kaynaklanabileceğini söylüyorum. Eğer film bunu yansıtmamış olsaydı, gerçekten çok şaşırırdım.

Satta: *Kendimi daha tam ifade etmek istiyorum. Ben* Çığlık'*ta* Macera *ve* Gece'*dekinden* daha büyük bir insan sıcaklığı duygusu buldum.

Fioravanti: *Sanırım Satta,* Çığlık'*ın daha dramatik ve trajik bir şekilde, yani bir intihar olayıyla sonuçlandığını söylemek istiyor; fakat bu filmi bir bakıma, bir ölçüde umut parıltıları içermesine rağ-*

men kendisine daha soğuk gelen Macera *ve* Gece*'den daha iyimser buluyor.*

Antonioni: Fakat bu insan sıcaklığı başrol oyuncusuna artık bir değer ifade etmediğinden, kendisine zarar vermesini engellemeye yardımcı olmadığından, bu filmin sonu diğerlerinden daha kötümserdir. Bilmiyorum. Her şeye rağmen, *Çığlık*'ta başrol oyuncusunun yansıttığı insan sıcaklığı ona insanlığın geriye kalanıyla bir bağ kurma anlamında hiç de hizmet etmemektedir. Artık hayata bağlı bir insan değildir o.

Satta: *Size başka bir soru sormak istiyorum.* Gece*'deki final sahnesine baktığımda alışılmış tarzınızdan ayrılmış olduğunuzu düşünüyorum; zaman zaman karakterlerinizi birbirleriyle çok az konuşturmakla suçlanmanız anlamında,* Gece*'nin final sahnesinde neredeyse bunun tam tersi geçerlidir. Karı koca arasında geçen final konuşmasıyla, neredeyse izleyicileri rahatlamaya yönelik bir açıklama yaptığınız anlaşılıyor.*

Antonioni: Böyle bir izlenim verilip verilmediğini bilmiyorum. Gerçekten de kadının kendi kendine konuşması, bir monolog olan bu konuşma, yaşanan şeyin gerçek anlamını belirginleştirmek adına filmin bir tür özetlenişidir. Kadın hâlâ evliliklerinin yürümemesinin sebeplerini tartışmak, analiz etmek, irdelemek istemektedir. Fakat kocasının evliliklerinin yürümediği gibi bir sorunu kabul etmemesi, bunu reddetmesi, hatırlama konusundaki zafiyeti ya da hatırlamak istememesi, buna kafa yormayı kabul etmemesi, mevcut durumun anlaşılır bir analizini yaparak yeni bir başlangıç zemini yaratma konusundaki yetersizliği kadının bu arzusunun gerçekleşmesini engellemektedir. Adam, bunun yerine, akıl dışı ve umutsuz bir fiziksel temas kurma çabasına girişmektedir. Bu yüzden, ortaya çıkacak muhtemel başka bir çözümün ne olacağını bilemeyiz.

Christa Windisch-Gratz *(Centro'nun oyunculuk bölümünde öğrenci):* Macera, Gece *ve* Çığlık *arasında ben özellikle* Çığlık*'ı beğen-*

dım. Özellikle de Çağlık'ın sonunu beğendim; çünkü bir şeyi açıklığa kavuşturuyor, istenen şekilde olmasa da, öyle olması gerekmeyen, belli bir sonuca, belki de çok can alıcı bir sonuca ulaşıyor. Macera ve Gece kesin bir sonuç ortaya koymadığı için benim üzerimde bir izlenim bırakmamıştır.

Antonioni: Kesinlikle gelmiş geçmiş en büyük şairlerden olan Lucretius bir zamanlar şöyle söylemişti: "Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir dünyada hiçbir şey olması gerektiği gibi görünmez. Kesin olan tek şey, her şeyi belirsiz kılan gizli bir gücün varlığıdır." Bir an için bu söz üzerine düşününüz. Lucretius'un kendi zamanıyla ilgili olarak söylediği şeyin gerçekliği bizleri hâlâ rahatsız etmektedir, bu kesinlikten uzak olma bana daha çok kendi zamanımızın bir parçası gibi görünmektedir. Fakat bu tartışmasız bir şekilde felsefi bir konudur. Şimdi siz benden gerçekten bu sorunu çözmemi ya da bazı çözümler önermemi beklemiyorsunuz, değil mi? Ben orta sınıfa mensup biri olduğumdan ve orta sınıf dramları yapmakla meşgul olduğumdan, böyle bir şeyi yapabilecek donanıma sahip değilim. Orta sınıf bana herhangi bir sınıfın problemlerini çözecek araçlar vermemektedir. Bu yüzden de herhangi bir çözüm sunmadan mevcut problemlere işaret etmekle sınırlıyorum kendimi.

Bang-Hansen *(Centro'da yönetmenlik bölümü öğrencisi): Ben sizin, berraklığın bir kurtuluş şekli ya da çıkış yolu olduğuna ne ölçüde inandığınızı bilmek istiyorum.*

Antonioni: Şimdi, bakın, berraklık bir çözüm değildir. Aslında bunun insanı büyük bir dezavantaja sürüklediğini söylüyorum, berraklığın sahip olduğunuz yerde artık bir değerler skalasımn var olması için herhangi bir sebep yoktur ve bu yüzden bir kayıpta bile insan kendisini daha çok bulmaktadır. Kesinlikle, ben her şeyde berraklıktan yanayım, çünkü seküler düşünceli bir insan olarak benim konumum budur. Fakat ben, bir anlamda, kendi karakterlerini çizebilen ve kendi sorunlarını bir şekilde çözebilen insanları kıskanıyorum. Ancak bu herkesle olan bir şey değildir. Siz bana

bu kadar büyük sorular sorarken ben onlara cevap verme konusunda kendimi çok çok küçük olarak görüyorum.

Paolo Todisco *(Centro'da oyunculuk bölümü öğrencisi): Oyuncularla olan deneyiminize tekrar dönersek, oyuncuya asgari düzeyde talimat vererek ve ardından onun bir temayı nasıl geliştireceğini görmeyi bekleyerek bir karakterizasyon yaratmaya çalıştığınızı söylediniz.*

Antonioni: Hayır, bu tamamen doğru değil. Ben oyuncuların kendi başlarına bir şey yapmalarına hiçbir zaman izin vermem. Yapması gereken şeyler konusunda kesin talimatlar verim onlara.

Todisco: *Pekâlâ, o zaman sorumu şöyle soruyorum: Filmlerinizde şu üç oyuncuyla birlikte çalıştınız: Lucia Bosé, Steve Cochran ve Monica Vitti. Üç farklı deneyim, üç farklı oyuncu tipi: Sizinle çalışmaya başlamadan önce çok az deneyimi olan Lucia Bosé; bizimkinden çok farklı bir okul deneyimine sahip olan Steve Cochran; sahneden sinemaya geçiş yapan Monica Vitti. Bu üçünden hangisi size en çok güçlük çıkardı?*

Antonioni: Steve Cochran. Çünkü o, bu üçünün en az akıllı olanıdır.

Castello: *Bir saniye. Biraz önce akıllı oyuncular istemediğinizi kendiniz söylediniz; böyle olmasını kendiniz istediniz, şimdi neden pişmanlık duyuyorsunuz?*

Antonioni: Açıklamama izin verin. Steve özellikle bir şey yapmasını istediğim zaman buna rahatlıkla itiraz etmesi anlamında daha az akıllıydı. Ona belli talimatlar verip bunları harfiyen yerine getirmesini söylediğimde hemen bana dönüp, "Hayır," derdi. "Neden hayır?" diye sorardım. "Çünkü ben kukla değilim," diye cevap verirdi. Hoş görülebilecek bir şeydir bu. Gene de her şeyin bir sınırı var. Sonuç olarak, ne istediğimi söylemeden birtakım hilelere başvurarak yönlendiriyordum onu.

Guido Cincotti *(Centro'nun film arşivcisi): Fakat sorun bir şekilde çözülmüş. Ya Cohran sonunda sizin talimatlarınıza uymaya*

karar vermiş ya da bu hile yöntemi işe yaramış. Çünkü ortaya çıkan sonuç harika olmuş.

Antonioni: Hayır, çünkü o hep bildiğini okudu ve istediği her şeyi yaptı; sadece ondan istediklerimi elde etmek için başvurduğum hileleri fark etmedi. Lucia Bosé'ye gelince, onu bir anlamda şiddet kullanarak idare ettim. Her sahneden önce onu çekilecek özel sahneye uygun bir ruh haline sokmam gerekti. Eğer üzüntülü bir sahneyse ağlatmam gerekiyordu; mutlu bir sahneyse de güldürmem. Monica Vitti derseniz, onun olağanüstü derecede ciddi bir oyuncu olduğunu söyleyebilirim. Akademi'den gelme birisidir ve müthiş bir sanat duygusu ortaya koymaktadır. Hatta çoğu zamanlar çözüm noktasında farklı düşünmüşüzdür ve benim alanıma müdahalede bulunmaması için ben ona yalvarmışımdır.

Todisco: *Sahne oyuncularının genellikle film yönetmenine bazı güçlükler çıkardığı söylenir. Siz bu tür güçlüklerle karşılaştınız mı, örneğin, aslında sahne oyuncusu olan Monica Vitti'yle çalışırken?*

Antonioni: Hayır, öyle olduğunu söyleyemem. Çünkü Monica Vitti çok modern bir sanatçıdır, hatta, tiyatroculuk hayatında bile 'teatral' diye tanımlanabilecek tavırları hiçbir zaman sergilememiştir. Bu yüzden, onunla büyük sorunlar yaşamadım. Kaldı ki, Monica Vitti müthiş bir ifade etme becerisine sahip. Bir sinema oyuncusu açısından harika bir özellik bu. Belki de tiyatro sahnesinde bu ifade edebilme özelliğinin ona pek katkısı olmuyordu; yani, bir oyuncu böyle bir niteliğe sahipse ne âlâ, fakat buna sahip değilse, bu gerçekten çok önemli bir konu değildir; sahne açısından önemli olan oyuncunun tavrıdır. Otuz metre uzaktaki bir oyuncunun yüz ifadeleri seçilemez, fakat bir filmde en çok göz önünde bulundurulan şey oyuncunun yansıttığı ifadelerdir. Monica Vitti'nin de yüzü olağanüstü derecede bir ifade etme özelliğine sahiptir.

Mario Verdone *(film eleştirmeni ve Centro'da öğretim üyesi): Gerçekten, müziğin bir filme katkısı konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Bu soruyu bana sizin son iki filminizde bu katkı iyiden iyiye azalmış göründüğü için soruyorum.

Antonioni: Sanırım müzik, filmlerde büyük bir işleve sahiptir ve böyle olmaya devam edecektir, çünkü sinema denen şeyin yararlanabileceği başka bir sanat formu yoktur. Müziğe gelince, o zaten doğrudan doğruya kendine çekmektedir ve bu yüzden aradaki ilişki daha yakındır. Fakat bana öyle görünüyor ki, bu ilişki değişmeye başlamaktadır. Gerçekten de, bugün müziğin kullanılma şekli on yıl önceki kullanılma şeklinden tamamen farklıdır. O zamanlar müzik seyirciye bir imge sunmaya yardımcı olması amacıyla belli bir atmosfer yaratmakta kullanılıyordu. Kuşkusuz, daha önceki sessiz film zamanında, asıl olarak projeksiyon makinesinin gürültüsünü bastırma ve daha sonraları perdeye tam bir sessizlik içinde yansıyan görüntülere vurgu yapma aracı olarak kullanılan eski bir piyano vardı. O zamandan bu yana müziğin filmlerdeki kullanımı büyük ölçüde değişti, gerçi bazı filmlerde hâlâ bu şekilde kullanılmaktadır, yani dışarıdan bir açıklama şeklinde. Onun işlevi müzikle film arasında değil, yararlı bir işlev olarak, müzikle izleyici arasında bir ilişki meydana getirmektir. Hatta bugün bile, özellikle de bazı Hollywood filmlerinde bir savaş sahnesine dört dörtlük bir orkestradan gelen sert senfonik kreşendolar eşlik etmektedir; sertliklerin üzüntülü bir atmosfer yarattığına inanıldığı için üzüntülü bir sahneye daima sert bir müzik eşlik etmektedir. Fakat bu bana müziğin tamamen yanlış bir kullanımı olarak görünmektedir ve sinematografiyle hiçbir ilgisi yoktur.

Kuşkusuz, müziğin görüntüleri tamamlama, görüntülerin anlamlarını artırma ve güçlendirme aracı olarak, daha anlamlı bir şekilde kullanıldığı bazı filmler vardır. Müzik bu şekilde *Macera*'da ve Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'inde bazı sahnelerle birlikte kullanılmıştır. Müziğin bu örneklerde çok işe yaradığını, yani görüntülerin ifade etmek istedikleri şeyleri ifade ettiğini, görüntünün bütünleyici bir parçası olarak kullanıldığını söylemem gerekir. Ancak bunu söylerken, şahsen benim, sade bir şekilde çalışmayı, söylemek istediğim şeyleri mümkün olduğu kadar az

araç kullanarak söylemeyi tercih etmek gibi basit bir sebepten dolayı, filmlerimde müzik kullanma konusunda çok isteksiz olduğumu da söylemem gerekir. Müzik ek bir araçtır. Görüntünün müziksiz olamayacağına inandığım için, görüntünün etkisine, değerine, gücüne, anlamlılığına çok inanırım. Fakat temel bir 'müzikal' işlev olarak sesten yararlanmak gibi bir ihtiyacımın olduğu da doğru. Bu yüzden gerçek film 'müzikği'nin henüz keşfedilmediğini söyleyebilirim. Belki gelecekte olabilir. Fakat o zamana kadar müziğin filmden ayrılıp kendi bağımsız alanı olan bir plağa girmesi gerektiğini düşünüyorum.

Petrucci: *Bununla bağlantılı olarak, sözü Milano'nun sokaklarında gerçekleşen* Gece*'deki bütün bir sekansa getirmek istiyorum. O sesler, otomobil kornaları, vs. eşlik ettikleri görüntülerden soyutlandıklarında kendi başlarına hiçbir anlamlarının bulunmadığı açıkça anlaşılmaktadır. Fakat aynı zamanda, bu görüntülerle ilişki içerisindeyken işitildiklerinde olağanüstü bir müzikal işlev yüklenmektedirler.*

Antonioni: Kuşkusuz. Fakat çoklu bir ilişki söz konusu olmalı. Yani, bu görünteler, o sesler olmadan, tek başlarına ortaya çıkamazlar; tıpkı bu seslerin görüntülerden ayrıldıklarında hiçbir anlamlarının olamayacağı gibi.

Verdone: *Filmlerinizde çağdaş sanata doğru bir eğilimin varlığı görülüyor.* Gece*'de görülen Morandi'nin tabloları ya da* Kız Arkadaşlar*'da görülen soyut resimlerle ilgili değil, ama daha çok sizin görüntünün kendisini çerçevelendirme, nesneleri görme biçiminde, örneğin, beyaz bir duvar, çakıl döşeli bir yol ya da bir pencereye çivilenmiş tahta parçalarında görülen. Yani, Burri'ninki gibi, resim değil denebilecek bir tür resim, Consagra'nın heykelleri, ya da buna benzer sanatçıların çalışmalarına doğru bir eğiliminiz var. Buna örnek olarak, Vedova'yı, Fontana'yı, vs. sayabilirim. Bunun bir rastlantı mı olduğunu (sizin filmlerinizde rastlantıya yer olmadığından eminim), yoksa çağdaş sanatla son filmleriniz arasında kesin bir ilişki mi bulunduğunu sormak isterim?*

Antonioni: Ben büyük bir resim aşığıyım. Mimarlığın yanında, film yapımcılığımdan hemen sonra gelen bir sanattır benim gözümde resim. Sanat ve mimarlık üzerine kitaplar okumayı, sanat kitaplarının sayfalarını birbiri ardına çevirmeyi çok seviyorum; sanat gösterilerine gidip en son yapılan sanat eserlerine dokunmaya bayılıyorum; modaya uygun olması gerekmez, çünkü resim beni tutkuyla hareket ettiren bir şeydir. Bu yüzden bütün bu algılamalar ve bu ilgi bir şekilde özümsenmiştir. Sonra, doğal olarak, modern sanatı takip ettiğim için çalışmalarımda beğenim ve bu tarza olan eğilimim kendini göstermektedir. Fakat bir çekimin çerçevelendirilmesi konusunda kesinlikle özel bir ressamım ya da kafamda bir resmim yoktur; bu benim sakındığım bir şeydir.

Petrucci: *Size daha önce sözünü ettiğiniz bir şey hakkında bir soru yöneltmek istiyorum; ilk dönem çalışmalarınız ve onların, teknik bir bakış açısından bakıldığında, uzun çekimler, uzun takipler, uzun panlar, vs. kullanmaya yönelik bir eğilim taşımasıyla ilgili. Son filmlerinizde bu doğrultuda büyük bir işaret görmüyoruz. Bu yüzden, bunun ifade yönteminizde gerçekleşen bir değişim olduğunu, şimdi farklı bir ifade yöntemi kullandığınızı düşünebilir miyiz?*

Antonioni: Biraz önce de belirttiğim gibi, *Bir Aşkın Güncesi*'ni çekmeye başladığım zaman bu özel tarzda bir film yapmak gibi üzerinde düşünülmüş bir amacım yoktu, yani masa başında otururken önceden aklıma gelen bir düşünce değildi bu. Fakat birinci sahnede yer alan oyuncuların hareketlerini takip etmek için kamera arabasına tırmandığımda, onu tam da sahnenin önceden belirlenmiş sonunda kesmenin temel olmadığını gördüm, dolayısıyla çekime bir süre daha devam ettim. Daha önce de söylediğim gibi, öngörülen rol tamamlandıktan sonra bile kamerayı oyuncular üzerinde tutma yönünde bir dürtü hissettim. Açıkçası, ben bunu oyuncuların düşüncelerini, ruh hallerini yakalamanın, onları kamerayla fiziksel olarak takip etmenin en iyi yol olduğunu düşündüğüm için yaptım. Dolayısıyla uzun çekimler, devamlı

pan çekimleri, vs. Ancak, daha sonra devam ederken (burada şunu da söylemem gerekir ki, bu filmi yaparken bile tamamen içgüdüsel olarak çalıştım) bunun en iyi yöntem olmadığını, belki de oyuncuların ruhsal durumlarının dış cepheleri üzerine fazla yoğunlaştığımı ve ruhsal durumların kendileri üzerine yeteri kadar yoğunlaşmadığımı fark ettim. Belki de sahneyi oluşturmak ve farklı kamera hareketleri ve montaj denemesi yapmak daha iyi olurdu diye düşündüm; böylelikle, kamerayı belli bir düzeyde tutup, bir önceki ya da takip eden çekimde belli bir pan kullanmak suretiyle istediğim sonuçları elde edebilecektim. Kısacası, hikâyenin sözsel cephelerinin ötesine gitme ihtiyacı duyduğum özel bir tarzı elde etmek üzere sadece özel bir teknik yaklaşımın yeterli olmadığını, malzemenin kendisine daha yakın durarak çalışmak ve sahne içindeki hedeflere çeşitli yöntemler kullanarak ulaşmak gerektiğini anladım.

Franco Bronzi *(skenokrafi öğrencisi): Burada, Centro'daki yönetmenlik eğitimi gören öğrencilerden bazılarıyla konuşurken, biz skenokrafi öğrencilerinin bazı oldukça ilginç kavramlarla karşılaştıkları zamanlar olmaktadır. Yönetmenlik öğrencileri ya da genç yönetmenlerin skenokrafinin çok da önemli olmadığını düşündüklerini görüyoruz. Onlara göre, doğal bir yapının duvarı karşısında bir sahne çekmekle stüdyoda inşa edilen bir duvara karşı sahne çekmek üç aşağı beş yukarı aynı şeydir. Size göre, skenokrafi bir filmin başarıyla gerçekleştirilmesinde katkı sağlayan önemli bir unsur mudur?*

Antonioni: Öyle olmadığını söyleyemem. Olabilir. Yaptığınız filmin türüne bağlıdır o. Örneğin, önümüzdeki birkaç ay içerisinde hiç de bir stüdyoya gerek duymayacağım bir film yapacağım, eğer bu düşüncemden vazgeçip yeni bir şeye başlamazsam, tamamen stüdyo içinde çekilecek başka bir filme ağırlık vereceğim. Çünkü renkli bir film olacak bu ve orada kendi renk planımı uygulayacağım, yani bu filmi tuval üzerinde çalışan bir ressam gibi boyamak istiyorum; renk ilişkileri yaratmak istiyorum; sadece fotoğrafçılığın doğal renkleriyle sınırlamak istemiyorum kendimi.

Bu durumda, skenokrafi çok önemli bir unsur haline gelmektedir. Ayrıca dış mekânda bir film çekip özel türden bir arka plan elde edilmek istendiği zaman da skenokrafi için söylenecek söz vardır; burada da, skenokrafi stüdyodaki kadar önemlidir. Bugün benim yaptığım ve yapacak olduğuma bir parça benzer şekilde çalışan birkaç sinema yönetmeni var. Örneğin, Resnais ya da Godard. Onlar gerçekten çevrenin doğal ortamına müdahale ederek değiştirmekte ve hatta işi duvarları boyayıp ağaçlar ilave etmeye kadar vardırmaktadırlar. Mesele, bir yer seçip orayı olduğu gibi kabul etmekten ibaret değil. Size doğal bir ortam, bir sahnenin gerçekleştirilmesi için gerekli zeminle ilgili yeterli bir düşünce sunulmakta ve hatta dış mekânlarda bile müdahalede edilip gerekli değişiklikler yapılmaktadır. Skenografi bundan dolayı önemlidir.

Gian Luigi Crescenzi *(Centro'da oyunculuk bölümü öğrencisi):* Kız Arkadaşlar Arasında *filminde bunalıma giren bir ressamın tasvirini ortaya koydunuz.* Macera'*da elinde hiçbir planı projesi olmayan, ancak geometrik şekillere kafa yorup inşaat malzemeleriyle ilgili tahminlerde bulunan bir mimarın tasvirini gerçekleştirdik.* Gece'*de Mastroianni bunalıma düşmüş bir yazardır. Sadece mesleki krizleri anlamında değil, kişisel konularında da birbirlerine benzerlik gösteren bu üç karakteri, özel durumuyla ilgili bazı sonuçlar çıkarmak için, belli bir birey tipinin irdelenmesi amacıyla ortaya koyup koymadığınızı öğrenmek istiyorum, ya da karakter tipi seçiminizdeki bu benzerlik sadece bir rastlantıdan mı ibaret?*

Antonioni: Bunun bir tesadüf olabileceğini düşünmeniz oldukça tuhaf geliyor bana. Doğrusu, filmlerimden birine bir karakter mesleği seçerken yaptığım şeyin ne olduğunu çok iyi biliyorum. Onlar yaşadıkları şeylerin anlamını çok iyi bildiklerinden ve bunun yanında ifade etmeyi sevdiğim, ister iç ister dış olsun, gerçeklik türünü filtre etmeme yarayan daha gerçek bir sezgiye sahip olduklarından entelektüel tipleri seçiyorum. Dahası, entelektüel tip, başka şeylerden çok, tasvir etmeye meyilli olduğum o özel bunalım çeşidinin belirtilerini bulabildiğim bir

insan tipi. Eğer duygusuz, kaba ve yontulmamış bir tip seçmiş olsaydım, hikâyesi tam da orada bitecek, benim ilgimi çeken özel bir sorunu olmayacaktı. Dolayısıyla, sizin neyi kastettiğinizi bilemiyorum. Benim her insanı temsil edecek bir tek karakter tipi arayışında olup olmadığımı mı öğrenmek istiyorsunuz? Anlamadım.

Castello: *Belki de Gian bir karakterden diğerine belli bir gelişmenin varlığının söz konusu olup olmadığını sormak istiyor; nihai amaç olarak bunalıma giren bir entelektüeli temsil eden genel bir karakter yaratmak isteyip istemediğinizi ya da her karakterin bir diğerinden bağımsız olup olmadığını.*

Antonioni: Hayır. Değişik filmlerdeki karakterlerin belirli bir insan tipini temsil etmek anlamına geldiğine inanmıyorum. Doğal olarak, deyim yerindeyse, duygulara adanmış bu film döngüsüne son veren bir film yapacağım. Nitekim, şimdi üzerinde çalıştığım filmin -aslında o da insan duygularının ilişkisini konu almasına rağmen- belli bir yerinde, hikâyenin doğası nedeniyle, bu özel tema diğer filmlerdekinden daha az öne çıkmakta ve diğer temaların ortaya konmasının yolunu açmaktadır.

"EN İYİ ONLARI TANIDIĞIM İÇİN, HEP ORTA SINIF HAKKINDA FİLMLER YAPIYORUM"

Pierre Billard, 1967*

Size göre senaryonun anlamı nedir: dramatik doğrultuya dramatik bir çizgide açıklık getirmek, filmin görsel yanını daha spesifik bir hale getirmek, karakterle aşinalık yaratmak mıdır?

Bana göre, bir filmin görsel yanı onun tematik yanıyla çok yakından ilgilidir; bir düşüncenin aklıma neredeyse hep imgeler vasıtasıyla gelmesi anlamında. Sorun başka yerdedir. Problem imgelerin birikimini sınırlandırmakla, onların içine girmekle, o zaman benim ilgilendiklerimle çakışanların tespit edilmesiyle ilgilidir.

*) Bu söyleşi şu kitaptan alınmış ve Grove/Atlantic'in izniyle bu derlemeye dahil edilmiştir: *A Film by Michelangelo Antonioni* (New York: Grove Press, 1969).

Bu, neredeyse otomatik olarak, içgüdüsel bir şekilde yürütülen bir çalışmadır, fakat büyük oranda gerilim içerir. Bütün varlığı risk altındadır: Tam bir ahlâki tercihtir yani.

İnsanların genellikle 'dramatik çizgi' olarak adlandırdıkları şey beni hiç ilgilendirmiyor. Araçların biri, *a priori,* diğerinden daha iyi değildir. Dahası, ben dramanın eski kurallarının artık geçerli olmadığına inanmıyorum. Bugün hikâyeler neyse odur, zorunlu olarak ne başlangıçları ne de sonuçları vardı, temel sahneleri yoktur, dramatik eğri, duyguların dışa vurulmasıyla boşalma yoktur. Yaşadığımız hayatlar gibi düzensiz parçalardan, fragmanlardan meydana gelmektedirler.

Kendimi karakterlerle aşina kılmak mı? Oysa, karakterler benim yakın ilişki içinde olup olmama gibi bir sorunu yaşayacağım yabancı insanlar değildir; onlar benim içimden çıkmışlardır, benim özel hayatım, iç dünyamdır onlar.

Kendi senaryonuz üzerinde başkalarıyla çalışmak sizin için ne ifade ediyor?

Ne zaman başkalarının, taslak halindeki senaryonun parçalarını yazmasına izin vermeye çalışsam, objektif bir bakış açısından bakıldığında mükemmel görünse bile, sonuç bana yabancı, karşılaşmak istemediğim bir şey gibi görünür. Bu da bana müthiş bir güçsüzlük duygusu verir. Sonra devasa bir ayıklama, düzeltme, hatta uyarlama işi başlar. Gereksiz olduğu kadar da zor bir iştir bu, çünkü kaçınılmaz olarak uzlaşmaya yol açmaktadır. Beraber iş yaptığım insanların çalışmasını değerlendirirken asla objektif olamam. Film benimle onlar arasında duruyor. Dolayısıyla, bunu birkaç kez denedikten sonra, bütün senaryolarımı kendim kaleme almaya başladım.

Fakat birlikte çalışmaya tamamen karşı çıkmıyorum. Birlikte çalışacağım kimseleri yakınlık temelinde değil, tam tersi bir sebeple seçiyorum. Etrafımda benden çok farklı olan, canlılık yaratabilecek, hararetli tartışmalar yapabilecek insanlara ihtiyaç duyuyorum. Filmden önce konular üzerinde aylarca konuşup bir sürü şey tartışıyoruz. Zorunluluktan olmasa da, bazen film hak-

kında da konuşuyoruz. Söylediğim şey onlardan sekip eleştiri, yorum ve öneriler şeklinde tekrar bana aksediyor. Belli bir süre sonra film netlik kazanıyor. İşte ancak o zaman senaryo taslağını kaleme almaya başlıyorum. Çalışmalarıma sıklıkla şafak vakti başlıyorum ve her gün saatlerce çalışıp, yorulup tükeninceye kadar devam ediyorum.

Senaryonuz final aşamasında nasıl bir biçim alıyor?

Çekim senaryosu benim için asla nihai şekil değildir. Yönetmenlik notlarından ibarettir. Alışıldık teknik işaretler yoktur. Kameranın yerleştirilmesi, değişik merceklerin kullanımı, kamera hareketleri, her şey senaryonun yazıldığı değil, filmin çekildiği aşamada gündeme gelir.

Diyalog için de durum aynı. Diyalogu oyuncuların, yani senaryodaki, doğru olup olmadığına karar verecek olan karakterlerin canlı konuşmaları şeklinde duymam gerekir. Benim yayınlanmış senaryolarım bu diyalogları içerir. Çünkü onları, daha sonra, filmi yaparken yazıyorum ve yapmak istediğim şeyin ne olduğunu biliyorum.

Bir başka faktör daha var. Ben doğaçlamaya inanıyorum. Hiçbirimizin önemli bir iş toplantısına, aşk ya da arkadaşlık randevusuna hazırlanma alışkanlığı yoktur; bu buluşmalar oldukları gibi kabul ediliyor, zaman içinde yavaş yavaş adapte olunuyor, ortaya çıkan beklenmedik şeylerden yararlanılıyor. Ben aynı şeyi filmi çekerken deniyorum.

Senaryo bir başlangıç noktasıdır, sabit bir yol değildir. Sayfaya yazdığım şeyin doğru olup olmadığını görmek için gözümü kameraya dayamam gerekir. Senaryoda hayal ettiğiniz sahneleri tasvir ediyorsunuz, fakat havada kalıyor. Sıklıkla, bir oyuncu bir duvara ya da bir peyzaja sizin kendisine verdiğiniz doğrultudan daha iyi bir açıdan bakar, ya da bir pencereden dışarıyı daha iyi seyreder. Dolayısıyla, doğrultular daha sonra belli olur. Ben bununla çok sık karşılaşırım ve bir hareket ya da jestle ortaya konmasını istediğim şeyi söyleme noktasına gelirim.

Hangi noktada gerçekleşir bu?

Oyuncuları oraya getirip çekime başladığımda, neyin gerekli, neyin gereksiz olduğunu ve nelerin çıkarılıp atılacağını görürüm; bu ancak o zaman, o anda olur. Bu yüzden ona doğaçlama diyorlar, fakat öyle değildir; sadece film yapmaktır bu. Önceden yaptığınız her şey alınmış notlardan ibarettir: Senaryo bir filmle ilgili olarak alınmış birtakım notlardan ibarettir.

Mekânların ya da oyuncuların seçimi senaryoyu etkileyebiliyor mu, eğer öyleyse bu nasıl oluyor?

Genellikle çekim senaryosunu yazmadan önce dış mekânlar konusunda karar veririm. Yazabilmek için kafamda filmin konusunun geçeceği ortama çok açık bir şekilde sahip olmam gerekir. Bir film düşüncesinin özel bir yerden hareketle aklıma geldiği anlar da vardır. Ya da daha tam olarak, bazı mekânlar temalar ya da karakterlerin kafamın içinde dolaşması sonucu olarak gelir aklıma. Bazen daha da ilginç bir tesadüfler dizisi şeklinde olmaktadır.

Film çekerken doğaçlama konusunda neleri göz önünde bulunduruyorsunuz?

Doğaçlamadan söz edeceksek, daha önce söylediklerime bir şey daha eklemem gerekir. Geçmişi gözümün önüne getirdiğimde, hayatın her anını yaşadığımı söyleyebilirim. Benim açımdan günün her anı önemlidir, her gün yeni bir deneyimdir. Ve bu kural film çektiğim zaman da değişmez. Tam tersine, film çekerken gerçekliğin çekim gücü daha da artar, çünkü çekim anında aşırı derecede alıcı durumda oluyorsunuz, yeni sözleşmeler yapıyorsunuz, sık sık ekiple beklenmedik ilişkiler kuruyorsunuz ve bu ilişkiler devamlı olarak değişiyor. Bütün bunlar benim çalışmam üzerinde kesin bir etkiye sahip ve beni hızlı, hatta radikal kararlar almaya sürüklüyor. Doğaçlama derken anlatmak istediğim şey işte budur.

Ekiple ilişkileriniz nasıldır?

Mükemmel. Samimi bir atmosfer yaratmaya çalışıyorum. Etrafımda gülen ve şakalar yapan insanların bulunmasından hoşlanıyorum. Hiçbir problemi olmayan insanlar. Benim sorunlarım bana yeter.

Ancak bunun yanında, çok şey isteyen bir insan olduğumu da kabul etmeliyim. Gözümün önünde işten anlamadığını ortada olan ya da işini isteksiz yapan insanların dolaşmasına izin vermiyorum. Ekiple ilgili bir boş vermişlik var, doğal ve kaçınılmaz bir şeydir bu. Fakat en nefret ettiğim şeydir. Bu türden bir kayıtsızlık karşısında birine bağırdığımda (sanırım, bütün yönetmenlerin yaptığı gibi) ağzıma geleni söylüyorum.

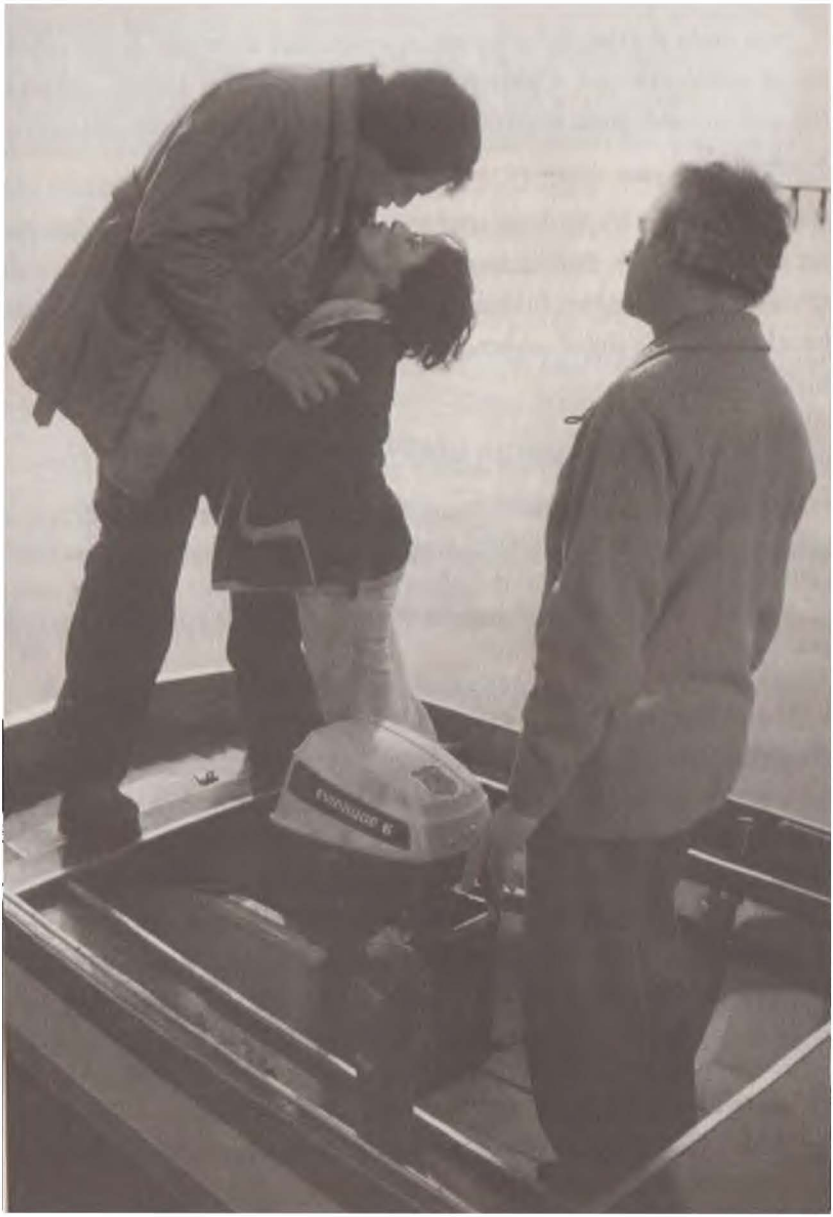
Oyuncularla ilişkileriniz nasıl?

Oyuncularla ilişkilerim hep mükemmel oldu; bazen çok iyidir. Biliyorum, bunu benden duymanız tuhaf geliyor, ama doğrudur. Bunun tam tersini iddia eden Jeanne Moreau'yla bile iyidir; bir kez daha yineliyorum, çekim sırasında asla tartışmaya girmem.

Fakat oyuncuların benden biraz rahatsız olduklarını biliyorum; kendilerinin çalışmamın dışında tutulduklarını düşünüyorlar. Gerçekten öyle; ama benim de onlardan istediğim ilişki şekli bu.

Bir film ancak bir tek kişinin kafasında olabildiğince açık ve nettir: yönetmen. Sadece bir tek kişi filmin bütün unsurlarını kafasında biraraya getirir, bir tek kişi bu biraraya getirmenin sonucunu önceden görebilecek konumdadır: yönetmen. Oyuncu bu unsurlardan birisidir, hatta bazen en önemlisi bile değildir. Oyuncunun yapamayacağı bir şey vardır, bu da kendini vizörde görmektir; bunu yapabilse, kendi rolüyle ilgili bir sürü düşünce ortaya koyardı. Bu ayrıcalık sadece yönetmene aittir ve dolayısıyla yönetmen kendisini, 'oyuncu unsuru'nu sadece kendisinin bildiği kriter ve ihtiyaçlara göre kullanmakla sınırlandıracaktır. Oyunculardan belli ifadeler elde etmenin çeşitli yolları vardır. Bu ifadelerin arkasında uygun bir ruh hali olup olmadığını bilmek önemli değildir.

Pratik sebeplerden (dağıtımcılarla yapılan anlaşmalar, İtalyan oyuncu bulunamaması, vb) dolayı sık sık yabancı oyuncularla ça-



Antonioni, *Bir Kadının Kimliği*'nde (1982) Tomas Milian ile Christine Boisson'un Venedik sisinde öpüşmelerini yönetirken.

lışma yoluna gittim. Bunu bazen de bu oyuncuların roller için buradakilerden daha uygun olmaları nedeniyle yaptım.

Son anda değişikliğe giderseniz, oyuncular üzerinde de bir rahatsızlık yaratabilir bu. Çalıştığınız bazı oyuncuların sizinle çalışmanın çok zor olduğunu söylemesinin sebebinin bu olduğunu düşünüyor musunuz?

Moreau'dan başka kim söylüyor bunu? Bunun doğru olduğuna inanmıyorum. Ben sadece oyuncunun nasıl davranması ve ne söylemesi gerektiğini bilirim. O bilmez, çünkü o, sahne içindeki kendi varlığıyla diğer şeyler arasında gerçekleşmeye başlayan ilişkiyi göremez.

Ama onun sizin kafanızın içindekini bilmemesi mi gerekir?

Onun, olması gerekeni *olması* gerekir sadece. Çok şey bilmeye çalışırsa bilinçli ve doğallıktan uzak bir şekilde oynar.

Demek, oyuncuyla canlandıracağı rol hakkında konuşmayı tercih etmiyorsunuz?

Hayır, Şurası çok açık ki, ondan ne istediğimi açıklamam gerekir, fakat oyuncudan istediğim her şey konusunda tartışmaya girmek istemem, çünkü sıklıkla benim isteklerim tamamen içgüdüseldir ve açıklamasını yapamayacağım şeylerdir. Resim yapmak gibi bir şeydir: Mavi yerine neden pembe renk kullandığınızı bilemezsiniz. Onun nasıl olması gerektiğini hissedersiniz sadece: pembe. O anda telefon çalar ve açar cevap verirsiniz. Geri gelip baktığınızda pembe rengi istemezsiniz artık ve onun yerine mavi kullanırsınız: sebebini bilmeden. Elinizde değildir; yapılacak olan budur.

Demek oluyor ki, siz oyuncularınızdan yapmalarını istediğiniz şeyleri sorgusuz sualsiz ve sebebini, niçinini öğrenmeye çalışmadan yapmalarını istiyorsunuz?

Evet, ben bir oyuncudan istediğim şeyi mümkün olduğu kadar en iyi ve en tam bir şekilde vermesini isterim. Daha fazlası için ça-

lışmamalıdır, çünkü o zaman kendi kendisinin yönetmeni olması gibi bir tehlike söz konusudur. Onun filme sadece kendi rolü açısından bakması son derece normal bir şeydir, fakat benim filmi bir bütün olarak görmem gerekir. Bu yüzden onun bencillikten tamamen uzak bir şekilde işbirliği içinde çalışması elzemdir. Monica [Vitti] ve Vanessa [Redgrave] ile harika bir çalışma yaptık, çünkü onlar hep beni takip ettiler. Onların yapılanları anlayıp anlamamalarının benim açımdan hiç önemi yoktu. Önemli olan onların bana verdikleri -ya da önerdikleri- içinde benim istediğim şeyi bulmuş olmamdı.

İstediklerinizi elde etmek için oyuncuları bazen bilinçli olarak bir şekilde motive edip, yönlendirdiğiniz doğru mudur?

Elbette, belli bir sonucu elde etmek için farklı bir şey söylüyorum. Ya da kamerayı onlara hiçbir şey söylemeden harekete geçiriyorum. Bazen de onların yanlışları bana işime yarayacak düşünceler sunuyor, çünkü onların hataları her zaman için samimidir, tamamen içtendir.

Bugüne kadar hiç Method oyuncularıyla çalıştınız mı?

Onlar hepten berbat. Kendi kendilerinin yönetmeni olmak istiyorlar, bu bir hastalıktır. Kafalarında belli bir duygusal doyuma ulaşma düşüncesi var; işte fazla varlık gösteriyorlar. Oyunculuk onların afyonu. Frenlediğiniz zaman doğal olarak bir parça hayal kırıklığı yaşıyorlar. Oysa ben filmlerimde he zaman için dramaya fazla önem vermemişimdir. Benim esas filmlerimde, bir oyuncunun içine girdiği bir şeyin dışına çıkmasına fırsat verilmez. Ben daima oyunculuğun tonunu düşürmeye çalışırım, çünkü hikâyelerim bunu gerektirir, ben bir senaryoyu değiştirebilecek aşamaya gelinceye kadar bir oyuncunun kendini iyi bir şekilde gösterme imkânı yoktur. Bu söylediğim Monica için de geçerlidir. Onun benim filmlerimde verebileceklerinin tamamını kesinlikle veremediğinden eminim, çünkü sahneler yoktu orada. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* filmini alalım. Bir kadın oyuncuya her imkânı sunuyorum. Eğer gerçekten iyiyse ve Liz Taylor gibi niteliklere sa-

hipse, ortaya çıkacaktır bu. Fakat Liz Taylor da bu nitelikleri diğer filmlerinde asla ortaya koymamıştır, çünkü kesinlikle böyle bir rolü olmamıştır.

Sesi sette kaydetmeyi mi yoksa daha sonra uygulamayı mı tercih ediyorsunuz?

Yapabilirsem sette kaydetmeyi tercih ediyorum. Mikrofonla kaydedilen sesler, gürültüler ve doğal sesler seslendirmeyle elde edilemeyecek bir inandırma gücüne sahiptir. Üstelik çok gelişmiş mikrofonlar insan kulağından çok daha hassastır, hiç beklenmedik büyük gürültüler ve sesler de sıklıkla sette yapılan çalışmayı zenginleştirmektedir.

Maalesef, biz hâlâ teknik bakımdan bu sistemi her zaman kullanacak kadar gelişmiş değiliz. İç mekân çekimlerinde iyi ses elde etmek çok zordur. Tabii bunun yanında dublajın avantajları da vardır. Ben bazen bir gürültünün ya da sesin belli özel efektler için vazgeçilmez olduğunu görüyorum. Dolayısıyla bazı durumlarda insan sesini değiştirmek zorunlu hale geliyor.

Nihai çerçevelendirme ve kamera hareketlerine kim karar veriyor?

Bu işi bir başkasına bırakacak bir yönetmen düşünemiyorum. Detaylar hesaba katılsın ya da katılmasın, film görüntüsünde, görünüşte ikinci dereceden bile olsa, çekim açısının seçimi, mercekler, kamera hareketleri gibi konularda verilecek kararlar bir filmin başarısı açısından temel kararlardır.

Teknik, birinin dışarıdan uygulayabileceği bir şey değildir. Açıkça söylemek gerekirse, teknik sorunlar ortaya çıkmaz. Eğer ortada bir tarz varsa, tekniğin içine işler o. Tarz yoksa, sorun tamamen ortadan kalkar.

Kurgu yaparken daha çok özgürlüğe sahip olmak için birkaç açıdan sekans çekimi yaptığınız oluyor mu?

Kızıl Çöl'e kadar hep tek kamerayla ve dolayısıyla bir tek açıdan film çektim. Fakat *Kızıl Çöl*'den sonra farklı mercekleri olan çeşitli kameralar kullanmaya başladım, ancak hep aynı açı-

dan çektim. Bunu yapmamın sebebi, hikayenin soyut hale gelen bir gerçeklikle, renk haline gelen bir konuyla ilgili çekimleri gerekli kılmasıydı ve bu çekimler uzun-odaklı merceklerle elde edilebiliyordu.

Açıkça söylemek gerekirse, çekim yaparken filmin kurgusu kafamda çok açık ve net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ve bu sadece doğaçlama koşullarının bana yön verdiği zamanlarda böyle olmakta ve çekimler çok çabuk yapılmaktadır, ki ben koruma çekimlerini biriktiririm.

Filmlerinizin kurgusuna ne kadar zaman ayırıyorsunuz?

Bütün filmlerimde yanımda daima bir kurgucum vardır. *Bir Aşkın Güncesi* dışında, bu kurgucu hep Eraldo da Roma olmuştur. Deneyimli ve müthiş yetenekli bir teknisyendir. Ayrıca, işini seven birisidir. Filmleri ikimiz birlikte kurgularız. İstediğim şeyleri kendisine mümkün olduğunca çok açık ve kesin olarak söylerim, o da kesip kurgulama işlemini yapar. Beni tanır, ne istediğimi çabucak anlar; oranlama ve çekim süresiyle ilgili duygularımız aynıdır.

Filmlerinizde müzik ve soundtrackin rolü nedir?

Ben her zaman için geleneksel müzik anlayışına karşı çıkmışımdır, uyutma aracı olarak kullanılmaktadır. Sanki bir opera librettosu sorunu varmış gibi, 'görüntüleri müziğe uydurma' düşüncesidir bu. Ben bunu sevmiyorum. Benim karşı çıktığım şey, sessizliğin yer almasına izin verilmemesidir, varsayılan boşlukları doldurma ihtiyacıdır bu.

Filmlerde müziğe yer vermenin tek yolu, müziğin rolünü genel duyumsal bir ifade içinde bir unsur olarak kabul etmek için, bağımsız bir ifade şeklinde ortadan kaybolmasını kabul etmeye hazır olmaktır. Hatta bugün renkli filmlerde daha da bir zorunluluktur bu.

Filmlerinizi yapma aşamasında kamuoyu ve onun muhtemel tepkilerini göz önünde bulunduruyor musunuz?

Kamuoyunun ne düşündüğü konusuna hiç kafa yormam. Ben sadece filme bakarım. Doğrusunu söylemek gerekirse, hep birisiyle konuşuyorsunuz, fakat konuşmada yer alan bu muhatap her zaman için ideal birisidir (beki de başka birisidir). Eğer öyle olmasaydı, ben çalışmamı hangi zemine oturtacağımı bilemezdim, çünkü bir sürü kamuoyu var, birçok kıta ve insan ırkı var; halklardan söz etmeye bile gerek yok.

Bir filmi yaparken hangi aşamada en fazla güçlükle karşılaşılmakta ve en çok çaba nerede harcanmaktadır?

Her filmin kendi tarihi vardır. Bir film çekim sırasında insanüstü bir çabayı gerektirir, bir başkası senaryo aşamasında zihinsel bir gerilime yol açar, bir diğeri kurgu ve seslendirme aşamasında kök söktürür, elinizdeki malzemenin istediğinizden tamamen farklı olduğunu söyler durursunuz.

Film çekilirken her birimizin kopuş göstermeyen özel hayatları vardır; tam tersine, bunlar yeni sorunlar ve sıkıntılar yaşatmaktadırlar; işimize kimi zaman motivasyon sağlamakta, kimi zaman bizi güçsüzleştirmekte, kimi zaman da rahatlatmaktadır...

Son filminiz Cinayeti Gördüm *Londra'da çekildi. Erotik sahneler yüzünden İtalya'da karşılaşacağı sansürden kurtulmaya mı çalıştınız?*

Erotizm konusunun *Cinayeti Gördüm*'le bir alakası yok. Çıplaklık gördüğünüz bazı sahneler var, bunlar film içinde önemli değildir. İtalyan sansürcüler çok az bir miktar keserek geçirdiler onu.

Fotoğrafçının stüdyodaki iki kızla bir seks partisine katıldığı sahnede kasık kıllarının görünmesi kasıtlı olarak yapılan bir şey midir?

Dikkat etmedim. Nere olduğunu söylerseniz gidip bakarım.

Film yapımcılarının perdede büsbütün çıplaklığı tasvir etmekte özgür olduğunu düşünüyor musunuz?

Bunun gerekli olduğunu sanmıyorum. Bir kadınla bir erkek arasındaki en önemli sahneler, onların çıplak olduğu zamanda yaşanmıyor.

Perdede gösterilmemesi gerektiğini düşündüğünüz bir şey var mıdır?

Bir insanın kendi anlayışından daha iyi bir sansür yoktur.

Cinayeti Gördüm *için mekân olarak Londra'yı tercih etmenizi sağlayan etken nedir?*

Bu tesadüfen gelişti, [Losey'in] *Modesty* Blaise'de çalıştığı sırada Monica Vitti'yi görmeye gitmiştim. Şehrin halinden memnun ve aldırışsız atmosferi çok hoşuma gitti. İnsanlar önyargılarla pek fazla kuşatılmamıştı.

Hangi anlamda?

Daha özgür görünüyorlardı. Kendimi evimde gibi hissediyordum. Bir bakıma, etkilenmiştim. Belki de kendi içimde bir değişiklik yaşadım.

Nasıl?

Kendimi anlama konusunda pek yetenekli değilim. Fakat şimdi ilgimi çeken bu tür şeylerin sayısı daha önce pek fazla değil. Başkalarının deneyimlerine ihtiyaç duyuyorum, başka insanları görmek, yeni şeyler öğrenmek istiyorum.

Yabancı bir ülkede çalışmak zor mu?

Cinayeti Gördüm filminin bir fotoğrafçıyla ilgili olan konusu oldukça özel bir hikâyedir. Ayrıca, daha önemli kişilerin bazı çalışmalarını da takip ettim, bu da işimi iyice kolaylaştırdı. Keza, filmin karakteri Londra'da dar bir çevrede (hızlı yaşayan elit bir kesim arasında) geçiriyordu bütün zamanını.

Mekân konusunu bir tarafa bırakırsak, Cinayeti Gördüm *daha önceki filmlerinizden hangi noktalarda farklılık göstermektedir?*

Temelden farklılık var. Ben diğer filmlerimde bir insanla diğeri arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalıştım: en çok da aşk ilişkilerini, diğer duygularının kırılganlığını, vb. Fakat bu filmde o temaların hiçbirisi yok. Burada söz konusu olan ilişki bireyle gerçeklik arasında; erkek karakterin etrafında dönen şeylerden örülü. Bu filmde, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilere rastlamamıza rağmen, aşk hikâyesi yok. Başrol oyuncusunun deneyimi bir duygusal ilişki ya da aşk ilişkisi değil, daha çok onun, kendi önünde buluverdiği, dünyayla geliştirdiği bir ilişki. O bir fotoğrafçı. Bir gün parkta yürürken, gerçek görünen bir gerçeklik unsuru olan, iki kişinin fotoğrafını çeker. Olay zaten bundan ibarettir. Fakat gerçeklik, açıklama getirilmesi zor bir özgürlük niteliğine sahiptir. Belki de bu film Zen gibidir; açıklama getirdiğiniz an ona ihanet etmiş olursunuz. Demek istediğim şu, sözcüklerle ifade edebileceğiniz bir film gerçek bir film değildir.

Cinayeti Gördüm'ü *diğer filmlerinizin çoğu gibi, kötümser bir film olarak tanımlayabilir misiniz?*

Bunun hiç önemi yok, çünkü fotoğrafçı sonunda, hayali bir topla nasıl oynanacağı dahil -bu çok önemli bir başarıdır- pek çok şeyi anlamaktadır.

O halde, fotoğrafçının oyuna katılıp cinayeti unutmasının gerçek bir çözüm olduğunu düşünüyorsunuz. Buradan, gençliğin kendi sorunlarını çözmekte başvurulacak iyi bir yol olduğunun söylendiği kanısında mısınız?

Elbette. Gençliğin sorunlarının çözümü konusunda çok şey söyleniyor, fakat genç insanlar bir sorun değildir. Olayların doğal gelişimidir bu. Nasıl savaşılacağından, insanların nasıl boğazlanacağından başka bir şey bilmeyen bizlerin onları değerlendirme hakkı yoktur, onlara bir şey de öğretemeyiz.

Otuzunu geçmiş insanların bazıları, bugünün gençliğinin sadece sorumluluktan değil, hippiler örneğinde olduğu gibi, gerçeklikten de kaçtıklarını düşünüyor. Siz buna katılmıyor musunuz?

Onların kayıp bir kuşak olduğunu düşünmüyorum. Ben bir sosyolog ya da psikolog değilim, ama gençlerin yeni bir mutluluk yolu arayışında olduklarını görüyorum. Onlar kendilerini bir şeylere adamışlar, ama farklı ve sanırım *doğru* bir biçimde. Örneğin Amerikan hippileri Vietnam savaşına ve Johnson'a karşıdırlar; fakat savaşı kışkırtanlara karşı, sevgi ve barışa sarılarak mücadele etmektedirler. Polise karşı, onları kucaklayarak ve çiçek atarak gösteri yapmaktadırlar. Yanağınıza bir öpücük kondurmak için gelen bir kızın kafasına nasıl cop indirebilirsiniz? Bu da bir protesto şeklidir. California'daki 'love-in toplulukları'nda mutlak bir sessizlik ve sakinlik atmosferi hakimdir. Bu da bir protesto şekli, bir adanma şeklidir. Bu da şiddetin bir tek ikna etme şekli olmadığını göstermektedir. Karmaşık bir konudur bu; göründüğünden de karmaşıktır ve ben bu konuyu ele alacak kapasitede değilim, hippileri yeterince tanımıyorum.

Sözünü ettiğiniz sakinlik bazen uyuşturucu sayesinde sağlanıyor. Bu tür uyuşturucuların kullanılması sizi korkutmuyor mu?

Hayır; bazı insanlar uyuşturucu kullanmaya olumsuz tepki gösterirler ya da karşı çıkmazlar, fakat diğerleri müthiş bir şekilde karşı çıkarlar. Gelecekte dünyamızın problemlerinden biri de boş zamanın kullanımı olacaktır. Boş zaman nasıl doldurulacaktır? Belki de devlet uyuşturucu maddelerin serbestçe dağıtımına izin verecektir.

Filmlerinizde devamlı olarak insanlar arasındaki iletişimin önemine ve zorluğuna vurgu yapıyorsunuz. Fakat uyuşturucu kullanımı, insanları içeriden yönlendirilen bir mistisizme çekilmeye, hatta toplumdan tamamen kopmaya itmiyor mu? Bu da, iletişimin yok olması sonucunu doğurmuyor mu?

İletişim kurmanın pek çok yolu vardır. Bazıları, insanlar arası iletişimin uyuşturucu sayesinde kurulabileceğine inanmaktadır.

Siz kendiniz uyuşturucu denemek ister misiniz?

Kullanmadığımız sürece, LSD ya da uyuşturucu partisine gidemezsiniz. Gidersem, benim de kullanmam gerekir.

Siz gittiniz mi?

O *benim* meselem. Fakat ben size yeni bir mentaliteyi göstermek istiyorum: Çevresindeki pek çok insan gibi o da uyuşturucu kullanan genç bir kadınla birlikte Venedik'teki St. Mark's'ı ziyaret etmiştim. Parıldayan mozaiklerin üstede yürürken -St. Mark's küçük bir yer ve sıcak bir atmosferdir- kadın birden şöyle söyledi: "Burada içmeyi ne kadar isterdim!" Bu tepkinin ne kadar yeni olduğunu görüyorsunuz, değil mi? Kuşkusunu bile taşımıyoruz. Kadının içme arzusunda kötü bir şey yok; o sadece estetik duygularını daha da artırmak istiyor. St. Mark's'ın güzelliği karşısında duyduğu müthiş hazzı doruğa çıkarmak istiyor.

Bununla, eskiyen iletişim araçlarının, filmlerinizde ortaya koyduğunuz gibi, artık maskeler haline geldiğini, iletişimi engellediğini mi söylemek istiyorsunuz?

Evet, sanırım onlar maskeler haline geliyorlar.

O halde, yabancılaşma -birinin kendisinden ve başkasından yabancılaşması- filmlerinizin konusu mu oluyor?

Bunu yabancılaşma olarak görmüyorum; böyle düşünenler başkalarıdır. Yabancılaşmanın Hegel, Marx için anlamı başkadır, Freud için anlamı başkadır; dolayısıyla konuya son verecek bir tek tanım yapmak mümkün değildir. Felsefenin alanına giren bir konudur ve ben bir felsefeci ya da sosyolog değilim. Benim işim hikâye anlatmak, görüntülerle anlatmaktır, başka bir şey değil. Eğer yabancılaşma -anlamı bu denli belirsiz bu ifadeyi kullanırsak- üzerine film yaparsam, bu filmler benimle değil, karakterlerle ilgili olacaktır.

Fakat sizin karakterleriniz iletişim güçlüğü çekiyorlar. Örneğin, Kızıl Çöl'deki endüstriyel peyzaj insan duygusuna çok az yer bırakıyor görünmektedir. Karakterleri insanlıktan çıkarmışa benziyor.

İnsanla ilgili hiçbir şey insandan uzak olamaz. Benim buzdolabı değil de film yapıyor olmamın sebebi de budur. *Kızıl Çöl*'ün bir kısmını ufkun yarısının Ravenna'yı çepeçevre kuşatan çam ağaçlarıyla dolu olduğu -hızla kayboluyor olsalar da- bir yolda çektim. Gökyüzünün diğer yarısı sıra sıra dizilmiş fabrikalar, bacalar, depolar, tahıl ambarları, inşaatlar ve tesislerle kaplıydı. Gökyüzünün insan eliyle yapılmış, o renkleri taşıyan şeylerle dolu olduğu ve bu haliyle arkasında bomboş doğayı hissettiğim çam ormanının upuzun, yemyeşil ve tekdüze oluşundan daha güzel, daha zengin olduğu düşüncesi geldi aklıma.

Filmlerinizdeki erkekler iş ilişkilerinde olduğu gibi bu yeni teknolojik gerçeklikle de kolaylıkla baş ediyor görünmekteler. Fakat onların aşk ilişkilerinde duygusal bir bağlanmayı başarıp devam ettirme konusunda yetersiz kaldıkları anlaşılıyor. Kadın karakterlerle kıyaslandıklarında, inisiyatif kullanma açısından erkekler daha zayıf ve eksik kalıyorlar.

Bununla, kadınla erkek arasında ideal bir ilişkinin var olduğunu mu söylemek istiyordunuz? Bir erkeğin güçlü, maskülen, dominant olması; kadının kırılgan, itaatkâr ve duygusal olması gerektiğini mi düşünüyorsunuz? Bu geleneksel bir düşüncedir. Gerçeklik tamamen farklıdır.

Bir keresinde, kadınlar bir çağa ilk önce uyum sağlarlar, doğaya daha yakındırlar ve dolayısıyla daha güçlüdürler derken kastettiğiniz şey bu mudur?

Ben kadınların gerçeğin daha hoş bir filtresi olduklarını söyledim. Şeylerin kokusunu daha iyi alabilirler.

Ayrıca, onları erkeklerden daha iyi anladığınızı söylemiştiniz. Niçin?

Sadece doğal oldukları için. Benim kadınlarla yakın ilişkilerim var, ama erkeklerle yok.

Tanıdığınız İtalyan kadınlar diğer milliyetlerden olanlardan farklı mıdır?

Evet, kuşkusuz.

Nasıl peki?

MA: İyice saçmalaşıyor bu konu. İş, Fransız kadınların hesapçı oldukları; İtalyan kadınların içgüdüleriyle hareket ettikleri, İngiliz kadınlar şehvetli oldukları gibi bir saçmalığa kadar varıyor. Hangi milletten olduklarının hiç önemi yok, benim hoşlandığım kadınların hepsi az çok aynı özelliklere sahipler. Belki de birinin onları aramasının sebebi budur; yani, bir kadın tipinden hoşlanıyorsunuz, sonra onu aramaya çıkıyorsunuz. Ben hep başka ülkelerin kadınlarını daha iyi tanımanın hayalini kurdum. Hatırlıyorum, delikanlılık çağımdayken, Alman, Amerikan ya da İsveç kadınlarını tanımadığım için kendi kendime kızardım. Umarım benim filmlerimdeki kadınlar diğer ülkelerin kadınlarıyla en azından asgari bir ortak paydaya sahiptirler, çünkü her şeye rağmen, sorunlar az çok aynıdır.

Kadın kahramanlarınız her geçen yıl olgunlaşıyorlar. Yaşı ilerlemiş kadınları genç kızlardan daha mı çekici buluyorsunuz?

Âşık olduğunuz kadının yaşına bağlıdır bu.

Bir kadının en çekici yeri neresidir sizce?

Bir kadının cinsel çekiciliği içsel bir konudur. Asıl olarak onun ruhsal yapısından kaynaklanır. Bir davranıştır, fiziksel özellikleriyle ilgili bir sorun değildir; bir kadının kadınlığındaki baskın niteliktir. Aksi halde, bütün güzel kadınlar, öyle olmadığı halde, cinsel çekiciliğe sahip olurdu.

Erotizm olmadan bir kadınla bir erkek arasında aşk ilişkisinin olabileceğine inanıyor musunuz?

Bunun aynı şey olduğuna inanıyorum. Cinsel ilişki olmadan bir aşk ilişkisinin söz konusu olabileceğini düşünemiyorum.

Filmlerinizde, iki insanın birbirlerine çekici gelmesi halinde bile aşkın çok karmaşık olduğunu, aşklarını canlı tutmak için çaba harcamaları gerektiğini ifade ediyorsunuz. Neden?

Aşkın çok karmaşık bir şey olması bana çok anlaşılır ve doğal görünmektedir. Dünya edebiyatında, *sadece* mutluluğun elde edilmesine, aşk denen şeye varan bir çabaya dair, aşka dayalı dikkate değer bir tek çalışma yoktur. Her zaman için, bir sanat eseri -edebiyat, sinema ya da şiir- meydana getiren insanları ilgilendiren bir *mücadele* olmuştur bu. Fakat aşkın ne olduğu, hatta onun varlığı konusunda kesin bir saptamada bulunmam mümkün değildir.

Aşkın karakterlerinizin hayatına bir parça mutluluk getirdiği görülüyor. Kendi hayatınızın bir gerçeği mi bu?

Bir yerde mutluluğun [Maurice] Maeterlinck'in mavi kuşu gibi bir şey olduğunu okumuştum: Yakalamaya çalıştıkça rengini kaybeder. Suyu avcunuzda tutmaya çalışmak gibi bir şeydir. Ne kadar sıkarsanız, su o kadar çok akıp gider. Ben şahsen, aşk konusunda çok az şey biliyorum.

Evlilik konusunda ne düşünüyorsunuz?

Aile bağları, çocuklar ve ebeveynler arasındaki ilişkiler nedeniyle evlilik konusunda az çok kuşkularım var; çok sıkıcı bir şey. Bu gün ailelerin sayısı giderek azalıyor. Neden? Kim bilir; Soğuk Savaş, atom bombası, başlattığımız dünya savaşı, yarattığımız yeni felsefeler: Bugünün insanına kesinlikle bir şey olmakta, yoksa ona neden karşı çıksın, bu yeni insanı geçmişin mekanizmaları ve düzenlemeleriyle yaşamaya zorlayan ne?

Din konusunda ne düşünüyorsunuz? Tanrı öldü diyenlere katılıyor musunuz?

Hemingway'in bir hikâyesindeki, "Tanrı'ya inanıyor musun?" sorusu yöneltilen bir karakteri hatırlıyorum. Şöyle cevap veriyordu: "Bazen, geceleri." Doğayla karşı karşıya olduğumda bakışları-



Cinayeti Gördüm'de (1966) Vanessa Redgrave.

mı gökyüzüne, şafağın söküşüne, güneşe, böceklerin renklerine, kar kristallerine, gecenin yıldızlarına çevirdiğimde bir Tanrı ihtiyacı hissetmem. Belki artık bir şeye bakıp merak edemez olduğum zaman, hiçbir şeye inanmadığım zaman –belki o zaman başka bir şeye ihtiyaç duyarım. Fakat bunun ne olduğunu bilmiyorum. Bildiğim tek şey, bizlerin eski ve bayat şeylerle -alışkanlıklar, gelenekler, miadını doldurmuş davranış şekilleri- yüklü olduğumuzdur. *Cinayeti Gördüm*'deki genç İngilizlerin gücü, bütün bu çer çöpü fırlatıp atmalarında yatmaktadır.

Fırlatıp attığınız evlilik ve dinin yanında başka neler var?

Ulus anlayışı, 'iyi yetişme', ilişkilere yön veren belli biçimler ve seremoniler; hatta kıskançlık. Bütün bunların hepsinin ceremesini çeksek de, hepsinin farkında değiliz. Üstelik bunlar bizi sadece etik hakkında yanlışa sürüklemekle kalmamakta, estetik konusunda da yanlışlara götürmektedir. Halk kitleleri 'sanat'ı satın alır; fakat onun içi boşalır. Bugün artık neye 'sanat' deneceğini, işlevi-

nin ne olduğunu ve hatta gelecekte işlevinin azalıp azalmayacağını bile bilmiyoruz. Sanatın dinamik bir şey olduğunu biliyoruz sadece; bize yön veren pek çok düşünceden farklı olarak.

Ne tür düşünceler?

Einstein'ı ele alalım; o, dünya demek olan eritme potasının devamlı değişimi içinde, sabit ve değişimden uzak bir şeyi aramıyor muydu? Değişmez kurallar arıyordu. Bugün, onun yerine, evrenin neden ve nasıl olup da sabit olmadığını -bu dinamizmin nasıl geliştiği ve çalıştığını- gösteren o kuralları bulmak mutluluk vericidir. O halde, pek çok şeye, hatta sanat konusuna bile bir açıklama getirebiliriz, çünkü eski değerlendirme vasıtaları, eski estetik artık işimize yaramamaktadır; öyle ki, neyin güzel olup neyin güzel olmadığını bilemiyoruz artık.

Sinema dilinin geliştiğini düşünüyor musunuz, eğer öyleyse, bu değişime ne ölçüde katkıda bulunduğunuz kanısındasınız?

Benim bu yeni sinemasal dile olan katkım eleştirmenleri ilgilendiren bir konudur. Fakat bugünün eleştirmenlerini değil, daha ziyade yarının eleştirmenlerini ilgilendiren bir konudur, şayet bir sanat çalışması olarak ayakta kalabilirlerse ve filmlerim zamanın tahribatlarına dayanabilirse.

Pek çok eleştirmen sizi yeni bir estetik arayışında, sinemanın 'grameri'ni değiştirme konusunda en önde gelen yönetmenlerden biri olarak nitelendiriyor. Beyazperdeye yeni buluşlar getirdiğinizi düşünmüyor musunuz?

Yeni buluşlar kendiliğinden gelir. Ben yeni bir şey yapıp yapmadığımı bilmiyorum. Eğer böyle bir şey yaptıysam, bunun sebebi bir dönem, hepsi de gereksiz ve kestirilebilir olan belli filmlere, belli tarzlara, belli hikâye anlatma şekillerine, belli bir biçimdeki konu geliştirme hilelerine katlanamayışım olabilir.

Canınızı sıkan o eski teknikler miydi; ya da eski hikâye çizgileri miydi?

Sanırım, her ikisi de. Temel farklılık esas olandan, filmi yapılan şeyden kaynaklanmaktadır ve bu da hayatlarımızın güvence altında olmamasıyla belirlenmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçi ekolüyle birlikte, İkinci Dünya Savaşı'ndan kaynaklanan özel bir film türü çıktı ortaya. Kendi zamanı açısından tamamen doğru bir şeydi bu, bizi içine alan gerçeklik kadar istisnai bir durumdu. Ona nasıl odaklanacağımız ve onunla nasıl bir bağ kuracağımız konusu en önemli işimizdi. Daha sonra, durum normale dönüp, savaş sonrasında barış zamanı denen döneme tekrar kavuşunca, bütün olup bitenlerin yakınımızda ve içeride yaşanan sonuçlarını görmek önemli hale geldi.

Dışarıda yaşanan olayların iç kısmına, insanın gerçekliğe karşı tepkisine olan ilginiz savaştan önceye mi uzanmaktadır? Bir belgesel olan ilk film girişiminiz Ferrara'daki bir akıl hastanesinde çekilmişti. Neden bu konuyu seçtiniz?

Sinirlerimle ilgili bir sorun yaşadığım dönemde akıl hastanesindeki bir nöroloji uzmanına gitmiştim. Bir süre orada bekleyip delilerle ilişki kurmuştum, atmosfer hoşuma gitmişti. Şiirsel bir potansiyelle dolu olduğunu görmüştüm. Fakat film bir felaketti.

Neden?

Ben gerçek şizofrenlerle ilişki kurmak istemiştim ve bu isteğimi de hastanenin müdürü kabul etmişti. Müdürün kendisi biraz deliydi. Duyduğu rahatsızlık karşısında delilerle birlikte yerde yuvarlanıp onlarla aynı tepkiyi gösteren uzun boylu bir adamdı. Fakat bana istediğim şizofrenleri sağlamıştı, ben de onlarla sohbet ediyor, ilk sahnede nasıl davranacaklarını anlatıyordum. Müthiş derecede uysaldılar ve provalar sırasında istediğim her şeyi yapıyorlardı. Her şey güzeldi. Fakat bu durum projektörlerin açılıp onların daha önce hiç görmedikleri bir ışık selinin altında kalmalarına kadar sürdü. Birden her şey son buldu. Deliler kendilerini yere atıp ulumaya koyuldular; korkunç bir manzaraydı. İnsan selinin içinde donup kaldık. "Durun!" diyecek gücüm bile kalmamıştı. Dolaylısıyla, belgeseli çekmekten vazgeçtik: Bu sahneyi hiç unutamıyorum.

Ferrara'dan ayrılıp Bologna Üniversitesi'ne gittiniz. Ferrara'ya tekrar dönmemenizin gerekçesi neydi? Sevmediniz mi orayı?

Ferrara'da gayet mutluydum. Sorunlar daha sonra başladı. Fakat Bologna'daki üniversite hayatını pek sevmedim. Eğitimini aldığım konular -ekonomi ve iş idaresi- beni ilgilendirmiyordu. Film yapmak istiyordum. Mezun olduğumda keyfime diyecek yoktu. Tuhaf olsa da, mezuniyet gününde müthiş bir üzüntü çökmüştü üstüme. Gençliğimin geride kaldığını, mücadelenin yeni başladığını anlamıştım.

Ve Roma'ya gittiniz?

Evet; yine de oradaki ilk yıllar çok zor geçti. Bir sinema dergisinde eleştiri yazıları yazdım; ardından beni kovduklarında günlerce beş parasız kaldım. Bir restorandan et bile çaldım. Bir müşterinin siparişiydi, fakat yemek geldiğinde adam masadan uzaktaydı; hemen bir gazeteye sarıp oradan uzaklaştım. Babamın parası vardı -küçük çaplı bir işletmeciydi- ve Ferrara'ya geri dönmemi istedi. Kabul etmedim ve teniste kazandığım madalyaları satarak hayatımı sürdürdüm; kutular dolusu ödülüm vardı; okul günlerimde turnelerde kazanmıştım. Halim içler acısıydı, kendim kazanmıştım onları.

Film eleştirmenliğinden film yönetmenliğine geçişiniz nasıl oldu?

Roma'daki Centro Sperimentale di Cinematografia'ya gittim; fakat sadece üç ay kaldım. Filmlerin teknik yanı -tek başına- beni pek fazla ilgilendirmiyor. Sinema dilinin iki üç temel kuralını öğrendikten sonra istediğiniz şeyi yapabiliyorsunuz; o kuralları ihlal etmek dahil.

Sonra yönetmenliğe başladınız?

Hayır, o kadar kolay olmadı. Önce film senaryoları yazdım. Rossellini'yle birlikte *Bir Pilot Dönüyor*'u (1941-1942) yaptık. Roberto'yu asla unutmayacağım. O günlerde Roma'da bulduğu kocaman bomboş bir evde yaşıyordu ve neredeyse hep yataktaydı, çünkü sa-

hip olduğu tek mobilya parçası oydu. O yatağın üzerinde ikimiz birlikte çalışıyorduk. Orduya katılıncaya kadar geçen sürede diğer şeylere geçtim. Cehennem hayatı da o zaman başlamış oldu.

Askerlik hayatı yüzünden mi?

Hayır, kâbus, senaryosunun yazılmasına yardım ettiğim ve hâlâ da asker gibi karşıma çıkan bir filmin -Enrico Fulchignoni'nin yönetmenliğini yaptığı *I due Foscari*- setinde baş gösterdi. Geceleri kamptan sıvışır, şafak vakti sürüne sürüne geri dönerdim ya da çalıların arasındaki bir delikten geçip duvara benzer bir şeyin üstünden atlardım. Hava buz gibiydi ve bu yüzden elim ayağım tutmaz olurdu.

Neden duvarın üstünden atlayarak dönüyordunuz?

Film çalışmasının verdiği heyecan nedeniyle, ufacık bir asistanlık çalışması şeklinde de olsa. Bana deneyim kazandırıyordu ve çok şey öğreniyordum, özellikle de kamera ve oyuncuların hareketiyle merceklerin ilişkisi konusunda.

Ordudayken başka filmlerde de çalıştınız mı?

Bir gün Michele Scalere [Scelera Film'in başındaki kişi] beni çağırdı ve Scalera'nın yapımcılığını üslendiği bir film için Marcel Carné'yle birlikte çalışmak üzere -ortak yönetmen olarak- Fransa'ya gitmek isteyip istemediği sordu. İnanamıyordum, kendi zamanının en büyüğü olan bir yönetmenle birlikte ortak yönetmen olarak çalışmak –ve evet, dedim. Ordudan ayrılmak için Roma'da torpil arayışına girdim. O zaman kafama koyduğumda, Fransız sınırında durduruldum. Sinir bozucu bir durumdu. Nihayet, Paris'e geldiğimde bir pazar günüydü ve kenar mahallelerden birinde çekim yapan Carné'yle karşılaştım. Bana sanki bir bela getirmişim gibi baktı. Sonunda, "Senin gözlerin var, dostum. Bak," dedi. Bundan sonra da başka hiçbir şey söylemedi bana. Kendisinin ortak yönetmeni olduğumu söyleme cesaretini gösteremedim. Asistanı olduğumu söylemekle yetindim; fakat kesinlikle bu görevi layıkıyla yerine getirecek ko-

nunda değildim. Bazı dış çekimler için Nice'e gittik, canımı tehlikeye atarak basamaklarında yer bulabildiğim tren tıklım tıklım doluydu. O zaman Carné bir kez daha konuştu benimle. Açıkça söylemek gerekirse, kalbimi kıracağından korkuyordum ve bu adam bana para ödeyecekti. Nice'de Negro'da [Otel] kaldık. Burası birazcık kendime gelmeye başladığım bir yerdi. Zengin bir ailenin dadısıyla tanıştım ve odalardan bakarak, büyük bir otelde yaşanan hayat üzerine film senaryosu için notlar aldım. Sonra notları kaybettim, fakat Carné'yi asla unutmadım. Scalera benden Fransa'da kalmamı ve [Jean]Gremillion ve [Jean] Cocteau'yla birlikte çalışmamı istedi, fakat sürem bitmişti ve İtalya'ya tekrar orduya dönmem gerekiyordu.

Mussolini'nin rejimi kısa bir süre sonra çöktü. Bu sizi nasıl etkiledi?

Beni yoksulluk içinde yaşamaya zorladı. Almanların Roma'yı işgali sırasında sinema diye bir şey yoktu. Çeviri yaparak çok az para kazandım. Gide'nin *La Porte étroite,* Morand'ın *Monsieur Zero*'sunu çevirdim. Fakat o zaman Hareket Partisi'yle ilişkim vardı ve Almanlar beni arıyorlardı. Abruzzi tepelerine kaçtım, orada da peşime düştüler, gene kaçmaya başladım. Sonunda Müttefikler Roma'yı aldılar, biz de tekrar başlama fırsatı yakaladık.

O kötü günler daha sonraki filmlerinizin siyasal ve sosyal bir görünüm kazanmasını mı sağladı?

O çok önceden başlamıştı. Çocukluğumda arkadaşlarımla birlikte sık sık Ferrara'nın yanı başından akıp giden Po'ya yüzmeye giderdik. Irmağa paralel yoldan insanların çektiği *barconi* denen devasa ırmak tekneleri vardı. Akıntıya karşı beş-altı tekneyi çeken insanlar beni müthiş derecede etkilemişti. Tekrar tekrar gelip gözlerimi dikerek onları, geçimini onlardan sağlayan insanları izlerdim. Onların ailelerini, tavuklarını, yıkadıkları çamaşırları asmalarını seyrederdim; tekneler evleriydi onların. Zenginliğin adaletsiz dağıtıldığını ilk defa onlar üzerinden öğrendim. Sonra *Po Nehrinin İnsanları* adlı filmi yap-

maya başladım. Bu benim ilk belgesel filmimdi ve ilk defa elime kamera alıyordum.

Fakat, sizin ilk uzun metrajlı filminiz -Bir Aşkın Güncesi, 1950- *yeni-gerçekçi ekolün işçi sınıfına yönelik eğiliminden kopuş göstererek sansasyona yol açmıştı. Bu film ve o zamandan bu yana yaptığınız diğer filmleriniz varlıklı orta sınıf hakkında oldu. Neden?*

Orta sınıfla ilgili filmler yaptım, çünkü bu sınıf en iyi tanıdığım sınıftır. Herkes en iyi bildikleri hakkında konuşur. Hayat mücadelesi, maddi ve ekonomik mücadeleden ibaret değildir. Rahat etmek, kaygı duymaktan ayrı düşünülemez. Ne olursa olsun, gerçekliğin 'bütünü'nü verme düşüncesi çok açık bir şekilde basit ve saçma bir düşüncedir. Ben ele aldığım bir konuyu sanki laboratuardaymış gibi analiz ederim. Analiz ederken ne kadar derinlere inebilirsem, konu o kadar daralır ve daha iyi öğrenmiş olurum. Bu özel bir konudan genel bir konuya, yalnız bir karakterden tamamen sosyal birine dönüşe engel değildir. Fakat ben *Bir Aşkın Güncesi*'inde savaşın, bireylerin toplumun çerçevesi içindeki yerlerinden çok, onların ruhu ve beyni üzerinde yarattığı etkilere eğildim. Fransız eleştirmenlerin 'iç Yeni Gerçekçilik' olarak adlandırdıkları filmleri yapmaya başlamamın sebebi budur. Buradaki amaç, kamerayı bireylerin dışına değil içine yöneltmekti. *Bisiklet Hırsızları* kameranın sürekli olarak karakterlerin dışına yöneldiği muhteşem bir filmdi. Ayrıca, Yeni Gerçekçilik de bize karakterlerin kamerayla takip edilmesini, her çekimin kendi gerçek iç zamanına sahip olmasına izin verilmesini öğretmişti. Bütün bunlardan yorulmuştum ve artık gerçek zamana katlanamıyordum. İşlevini yerine getirmesi için, bir çekimin sadece işe yarar olduğunu göstermesi gerekir.

Gerçek zamana neden katlanamıyordunuz?

Çünkü bir sürü gereksiz an vardır. Tek tek saymanın bir anlamı yok.

Filmlerinizdeki fazlalıkları çıkarıp atma konusundaki ısrarınız diyaloglarınızdaki derli toplulukta da gösteriyor kendini. Filmlerinizin gri, bulutlu bir gökyüzünün arka plan oluşturduğu kasvetli ve soğuk bir ruh haline sahip olmasını yeğlemenizin sebebi bu mu?

İlk başlarda çektiğim siyah-beyaz filmler adamakıllı dramatikti, öyle ki gri gökyüzü bir atmosfer yaratılmasına yardımcı oluyordu. Örneğin, *Bir Aşkın Güncesi* kış mevsiminde Milano'da çekildi; iklim ve ruh hali açısından doğruydu. Fakat hareket imkânını güneş de kısıtlıyordu. O zaman uzun çekimler kullanıp 180 derece dönüyordum; güneşin böyle bir şeyin yapılmasına engel olacağı çok açıktır. Gri bir gökyüzüyle, kamera konumlanmaları açısından sorun yaşamadan daha süratli yol alınıyor.

Son iki filminizde renkli çekime döndünüz. Gri gökyüzünü muhafaza ettiniz, fakat etki yaratmak için yolların ve binaların renklerini değiştirmenizle tanındınız. Gerçek renkler konusunda hoşunuza gitmeyen şey nedir?

Aynı soru bir ressama sorulsaydı gülünç olmaz mıydı? Benim kullandığım renklerin gerçek olmadığını söylemek doğru değildir. Onlar *gerçektir*. Benim kullandığım kırmızı, kırmızıdır; yeşil, yeşildir; mavi, mavidir ve sarı sarıdır. Mesele, onların benim bulduğumdan farklı bir şekilde düzenlenmesi meselesidir, fakat onlar her zaman gerçek renkler değildir. Dolayısıyla, ben bir yolu ya da duvarı boyadığımda onların gerçek olmadığını söylemek doğru değildir. Benim sahnem için farklı bir şekilde boyansa da, gerçek olarak kalırlar. Kabul edilebilir bir kompozisyon yaratmak için onların asıl renklerini değiştirmek ya da ortadan kaldırmak zorunda kalıyorum. Diyelim, mavi bir gökyüzümüz var. Onun işe yarayıp yaramayacağını kim bilir? Ya da, ona ihtiyacım yoksa, nereye koyabilirim? Dolayısıyla, ihtiyacım olan bütün renkleri uygulayabileceğim nötr bir zeminin için gri bir gün seçiyorum: bir ağaç, ev, gemi, araba, telgraf direği. Üzerine renk uygulanacak bir parça beyaz kâğıda sahip olmaya benziyor bu.

Eğer mavi bir gökyüzüyle başlarsam, filmin yarısı maviye boyanmış demektir. Ama, ya benim maviye ihtiyacım yoksa? Renk

sizi buluş gerçekleştirmeye zorluyor. Meydan okumadan da öte bir şeydir bu. Bugün onun üzerinde çalışmak için pratik sebepler vardır. Gerçekliğin kendisi istikrarlı biçimde daha renkli bir hal almaktadır. Özellikle de, sanayileşmenin başladığı on dokuzuncu yüzyıl İtalya'sındaki fabrikalara bakalım: gri, kahverengi ve duman rengi. Renk varlığı söz konusu değil. Buna karşılık, neredeyse her şey renklidir. Bodrumdan on ikinci kata kadar dolaşan borular yeşildir, çünkü içinde buhar vardır. Elektrik enerjisi taşıyanı kırmızı renklidir, su taşıyan borular mavi renklidir. Bunun dışında, evlerimiz renkli plastiklerle dolmuş, hatta beğenilerimiz konusunda bir devrim gerçekleşmiştir. Beğenilerimizdeki bu değişim nedeniyle pop sanatı olabildiğince gelişmiştir. Renklere yönelişin bir başka sebebi de dünya televizyonudur. Birkaç yıl içinde her şey renkli olacak ve onlara karşı siyah-beyazla rekabet etmek mümkün olmayacak.

Renkliye yöneliş yanında, daha önceki film çekme yöntemlerinizde de fazla bir değişiklik oldu mu?

Benim hiçbir zaman bir çalışma yöntemim olmamıştır. Ben mevcut duruma göre değişiklik gösteririm; özel bir teknik ya da tarz kullanmam. Bazıları benim kafamı kullanarak film yaptığıma inanırlar, çok az insan da, onların yüreğimden çıkıp geldiğini düşünür; ben kendim, içgüdüsel olarak film yapıyormuşum gibi bir duygu taşıyorum, beynim ve duygularımdan çok içimden gelen sesi dinleyerek film yapıyormuşum gibi geliyor.

Genelde, filmlerinizin asıl düşüncesi nereden kaynaklanıyor?

Yaratıcı bir faaliyet içinde yer almayan hiç kimsenin bu soruya samimi bir şekilde cevap verebileceğini sanmıyorum. Kolay anlaşılabilirlik benim öne çıkan bir özelliklerimden birisi değildir. Ben her şeye çok istekli bir şekilde bakarım; bunun yanında da, can kulağıyla dinlerim.

Kesin olan bir şey var: Fikirler benim aklıma hiç beklenmedik bir şekilde gelir. Fakat gerçekten de, böyle bir soru beni hiç ilgilendirmiyor.

Ama beni ilgilendiriyor. Bu süreç nasıl başladı? Anlatır mısınız, lütfen?

Bir temayla, içimde gelişen küçük çaplı bir düşünceyle başladı. Filmin hikâyesini anlatmak anlamına geleceği için tam olarak anlatamayacağım bir şeyden kaynaklanan, Amerika'da yapmayı düşündüğüm bir sonraki filmle ilgili bir düşünce. Birisi bana kısacık absürd bir olay anlatmıştı; şöyle söylemişti: "Bir bilsen, bugün başıma ne geldi. Ivır zıvır sebepler yüzünden gelemedim." Eve gidip bunun üzerine düşünmeye başladım ve bu küçücük olay üzerine bir hikâye inşa ettim; küçücük bir olaydan hareketle gelişti her şey. İçinizde biriken her şeyden yararlanıyorsunuz. Ve bu muazzam bir malzeme yığınıdır; genellikle de izleyip gözleme sonucunda ortaya çıkmaktadır. Benim yapmaktan en çok hoşlandığım rahatlama yolu, izlemektir. Bu yüzden seyahat etmeyi çok severim, gözümün önündeki yepyeni şeylere sahip olurum; hatta yeni bir yüz bile olabilir bu. Bundan keyif alırım ve bir yerde saatlerce oturup kalamam; etraftakilere, insanlara, manzaraya bakarım. Biliyor musunuz, çocukluğumda insanları seyretmek için etraflarında dönüp durduğum telefon kulübelerine koşardım ve kafamda şişlikler hiç eksik olmazdı. Yetmezmiş gibi pencereden gördüğüm birini dikizlemek amacıyla pencerelere tırmanırdım; evet, manyak biriydim. Dolayısıyla, bir düşünce ya da olay etrafında kafa yorup, içgüdüsel olarak izleme, konuşma, yaşama ve gözleme sayesinde bütün sahip olduklarınızı katıyorsunuz.

Sonra da senaryoyu yazmaya başlıyorsunuz?

Hayır, o en son yaptığım şey. Bir hikâyeye ya da üzerinde çalışılacak bir şeye sahip olduğumdan emin olunca, birlikte çalıştığım arkadaşlarımı çağırıyorum ve konuyu tartışmaya başlıyoruz. Çalışma alanımızın uygun olup olmadığından emin olmak için yürütüyoruz bu çalışmaları. Nihayet, son bir iki ay içinde hikâyeyi ya da -daha önce söylediklerim ışığında- bazılarının tretman dedikleri taslağı yazıyorum.

Bu geliştirme süreci ne kadar zaman alıyor?

Altı ayı bile bulabilir. Sonra çekimlere başlanıyor.

Her çekime başlamadan önce sizin on-on beş dakika kadar yalnız kalma konusunda ısrar ettiğiniz söyleniyor. Doğru mudur bu?

Evet. Her çalışmadan önce yaparım bunu. Yalnız kalmak ve kameranın başına geçmek için setteki her şeyi uzaklaştırırım yanımdan. O anda film çok kolay görünür. Fakat sonra diğerleri gelir ve her şey zorlaşmaya başlar.

Oyuncularınızı ne zaman seçiyorsunuz?

Bir karakter üzerinde çalışırken, onun nasıl olması gerektiğiyle ilgili imge de oluşur kafanızda. Sonra gidip kafanızdaki bu imgeye uyan birini buluyorsunuz. *Cinayeti Gördüm*'e ajansların gönderdiği fotoğrafçılarla başladım, tek tek bakıp gönderdim onları. Sonra tiyatrolara gidip kendim aradım. Küçük çaplı bir Londra yapımında David Hemmings'i buldum.

Bazı yönetmenler âşık olunan bir kadına yönetmenlik yapmanın zor olduğunu iddia ederler. Monica Vitti örneğinde geçerli midir bu?

Benim karşılaştığım bir zorluk yok, çünkü ben onunla çalışırken kendimle kadın oyuncu arasındaki ilişkiyi unutuyorum.

Monica'yı şimdiye kadar gördüğünüz en yetenekli oyuncular arasında sayıyor musunuz?

Monica kesinlikle aklıma gelen ilk isimdir. Vanessa kadar iyi, Liz Taylor kadar güçlü, Spohia Loren kadar doğru, ya da Monica kadar modern olan bir başkasını düşünemiyorum. Monica şaşırtıcı derecede hareketlidir. Çok az oyuncu sahiptir bu hareketliliğe. Onun kendine özgü bir oyunculuk tarzı var.

Yönetmenler konusunda ne düşünüyorsunuz? Beğendikleriniz var mı?

Değişiyor bu, en beğendiğim yazarlar konusunda olduğu gibi. Eskiden Gide, Stein ve Faulkner'a hayrandım. Ama artık bana hiçbir şey katmıyorlar. Özümsedim onları; doydum yani, bir dönem kapandı onlarla. Bu film yönetmenleri için de geçerli. Ayrıca, yeni bir film izlediğimde kamçı darbesi gibi geliyor bana. Etkilenmemek için kaçıp gidiyorum. Dolayısıyla benim en çok sevdiğim filmler, hakkında en az düşündüğüm filmlerdir.

Bir Ingmar Bergman hayranı mısınız?

Evet; benden çok uzakta, ama ona karşı hayranlık duyuyorum. O da bireyler üzerinde fazla duruyor; onu da en çok bireyler ilgilendirmesine rağmen, aramızda dağlar kadar fark var. Onun bireyleri benimkilerden çok farklıdır; fakat Bergman büyük bir yönetmen. Dolayısıyla, Fellini'dir o.

Film çalışmaları arasındaki zamanda neler yapıyorsunuz? Çalışmadığınız zaman siz de Fellini gibi aynı boşluğu mu hissediyorsunuz?

Fellini'nin ne hissettiğini bilmiyorum. Ben kendimi kesinlikle bomboş hissetmiyorum. Çok seyahat ediyorum ve diğer filmlerime kafa yoruyorum.

Hiç sıkıldığınız oluyor mu?

Bilmiyorum. Hiç kendime dönüp bakmıyorum.

Sizi anladığını düşündüğünüz birini biliyor musunuz?

Herkes beni kendi tarzında anlar. Fakat bir değerlendirme yapabilmek için önce ben kendim anlamalıyım; şu ana kadar anlamış değilim.

Çok arkadaşınız var mı?

Yakın arkadaşlar adamakıllı sabit kalıyorlar. Yaşlandıkça *mezzi matti* -yarı deli- denen insanları daha çok seviyorum. Onları çok seviyorum, çünkü onlar benim hayatın ciddiye alınmaması

gerektiği şeklindeki düşünceme uyuyorlar. Çünkü aksi halde bir trajediye dönüşüyor. Fitzgerald kendi günlüğünde çok ilginç bir şey söylemişti: "İnsan hayatı iyiden az iyiye doğru yol alır; yani, yol aldıkça hep kötüleşir." Doğrudur bu.

Filmlerinizin sizi hiçbir zaman tatmin etmediğini söylemiştiniz. En yetenekli sanatçıların işinin bir gerçeği midir bu?

Evet, fakat özellikle de benim için, çünkü ekonomik olarak hep çok kötü koşullar altında çalıştım.

Son yıllarınız -yapımcıların anlayışsızlıkları karşısında mücadele etmekle geçen zaman- sizi üzdü mü?

Bu konu hakkında düşünmemeye çalışıyorum. Kendim bir değerlendirme yapmak istemiyorum, fakat büyük miktarda paralar vaat edilerek yapılan film tekliflerini kabul etseydim bu gün çok zengin olurdum. Ancak, ben yapmak istediğim şeyleri yapmak için bunların hepsini geri çevirdim.

Ayartılamadınız mı?

Evet, sıklıkla.

Zenginlik deyince, Cinayeti Gördüm*'ün başarısı sizi zenginleştirmedi mi?*

Zengin değilim ve muhtemelen de hiçbir zaman zengin olmayacağım. Para işe yarayan bir şeydir, evet, fakat ben ona tapmıyorum.

Bundan sonraki filminiz hangisi olacak? İtalya dışında çalışmaya devam etmeyi düşünüyor musunuz?

Açıkça söylemek gerekirse, devam etmek istiyorum, fakat buna yetecek gücümün olup olmayacağını bilmiyorum. Kendi insanlarınızın dışındaki insanların hayatlarını anlamak kolay değildir. Daha önce de söylediğim gibi Amerika Birleşik Devletleri'nde bir film yapmayı düşünüyorum, fakat ne zaman gerçekleşeceğini bilmiyorum.

Fellini'nin yaptıklarına benzer otobiyografik bir film yapmayı hiç düşündünüz mü?

Benim filmlerimde daima doğrudan bir otobiyografi unsuru olmuştur; o gün içinde bulunduğum ruh haline göre, yaşadığım küçük küçük deneyimler ve içinde yer aldığım ortamlara göre çekilmiş özel sahnelerden oluşmaktadır; fakat başımdan geçenleri anlatmıyorum. Tam anlamıyla otobiyografik bir şey yapmak istiyorum, belki de hiç yapmayacağım, yeterince ilgimi çekmiyor, ya da bunu yapabilecek cesaretim yok. Hayır, bu çok saçma bir şey, çünkü cesaret olayı söz konusu değil. Bunun sebebi sadece, otobiyografi düşüncesine, çekim sırasında aklımdan geçen her şeyi filmin içine koyabileceğim ölçüde inanıyor olmamdır.

Emekliye ayrılmayı hiç düşündünüz mü?

İlk karesinden son karesine kadar beni tatmin edecek birini yapıncaya kadar film yapmaya devam edeceğim.

ZABRISKIE NOKTASI ÜZERİNE

Marsha Kinder, 1968*



Antonioni'nin genç radikallere olan yakınlığı çok açıktı. Onlarda ne bulduğunu sorduğumda bana şöyle cevap vermişti:

Genç radikaller başlangıçta bana güvenmiyorlardı ve bunda haklılardı. Her şeyden önce, gidip MGM'yle çalıştığını söyledim. Bir sürü görüşmeden ve benim onlardan biri olan Fred Gardner'le çalışmaya başlamamdan ve bu kişinin onlara bilgi vermesinden sonra daha açık bir hale geldiler. Sonra da, çok önemli bir şey olan kendi gruplarının adı SDS'i [Demokratik Toplum Öğrencileri] kullanmama izin verdiler.

*) İlk olarak *Sight and Sound*'da (Cilt: 38, No: 1, Kış 1968-1969) yayınlanmış ve British Film Institute'un izniyle bu derlemeye dahil edilmiştir.

Fakat yakınlığı Antonioni'nin bu harekete eleştirel yaklaşmaması ya da karşı karşıya bulunduğu problemlerin farkında olmaması anlamına gelmiyordu. Amerika ya da başka yerlerdeki öğrenci radikaller arasındaki farklılıklara karşı oldukça duyarlıydı.

Amerika'daki öğrenci hareketi, çok az birarada bulundukları için başka yerlerdekinden farklıdır. Bir sürü grup var. Birlikte çalışmayı başaramıyorlar. Biliyorsunuz, bu ülke çok geniş ve çok çelişkili bir ülkedir; onlar açısından burada önemli bir şey gerçekleştirmek çok zordur. Paris'te bir şey yaşandığında, aynı şey bütün Fransa'da yaşanır. Roma'da bir şey yaşandığında, aynı şey bütün İtalya'da yaşanır. Berlin için söz konusu olan aynı şey Almanya için de geçerlidir. Burada öyle değil. Los Angles'ta olan bir şey New York'u ilgilendirmez; New York'la hiç ilgisi olmaz. Colombia Üniversitesi'nde olan bir şey sadece burada önemlidir, bir yankıdan ibarettir. Bir ilişki söz konusu olmaz. Bazen bir temas yaşanır, fakat birlikte çalışmazlar. En azından, kendilerinin kabul ettikleri kalıp budur.

Bu filmin politik yönüne aşırı vurgu yapmak yanlışa sürükleyecektir. Söylentilere rağmen, Antonioni onu iç dünyayla ilgili bir film olarak görmektedir.

Sanırım bu film iki genç insanın hissettikleriyle, iç dünyayla ilgili bir filmdir. Elbette, bir karakterin her zaman için bir geçmişi vardır.

Günümüz koşulları, genç temel karakterler ve çekim mekânı can alıcı öneme sahiptir. Hangisinin önce geldiğini ve yönetmenin bu özel filmi yapmaya nasıl karar verdiğini merak ediyorum.

Amerika'ya iki kez gittim (biri 1967 baharında, diğeri sonbaharda). İtalya ve Avrupa dışında bir yere gitmek istediğimden burada bir film yapma fikrine vardım. Avrupa'da henüz başlamayan bu gençlik hareketinden söz ediyorum. Amerika'ya geldiğimde ilgimi çeken ilk şey, şu anda olduğu gibi topluma karşı olan bu tepkiydi. Bu sadece topluma karşı değil, eski Amerika'nın ahlâk an-

layışına, zihniyetine, psikolojisine karşı da bir tepkiydi. Bazı notlar aldım ve geri döndüğümde yazdıklarımın, sezgilerimin doğru olup olmadığını öğrenmek istedim. Kendi deneyimim bana, bir sezginin güzelse aynı zamanda doğru da olduğunu öğretmişti. Döndüğümde kafamda olan şeylerin doğru *olduğunu* fark ettim. Zabriskie Noktası'na geldiğimde bu hikâyeye karar verdim. Bu özel yer tam da benim aradığım yerdi. Hikâyenin geçtiği yeri öğrenmek istiyorum. Bir şey yazmak için bir yer görmek istiyorum. Karakterlerle mekân arasında bir ilişki olmasını istiyorum; onları içinde bulundukları ortamdan ayıramıyorum.

Fakat onların ortamları Antonioni'nin ortamı değildi. Kendisine temelden yabancı olan ve yabancı bir dil konuşan bu dünya hakkında bir film yapma işinde kendisini gerçekten rahat hissedip etmediğini merak etmiştim.

Kendime ait olan bu hikâyeyi yazdım. Daha önce birlikte çalıştığım Tonino Guerra'yı çağırdım; fakat İngilizce bilmediği için diğer insanlarla iletişim kurarak bana yardımcı olması zordu, dolayısıyla geri döndü. Senaryo sinopsis halindeyken (ortada bir diyalog ya da diyalog belirtisi yokken) başka birini bulma arayışına girdim, çünkü İtalyanca bir diyalog yazamazdım. Diyalogun çevirisi olmaz. Bir Amerikalının vereceği cevap, bir İtalyan ya da bir Fransızın vereceği cevaptan farklı olur. İngilizce bir diyalog yazmak istedim. Çok sayıda oyun metni ve kitap okudum ve filmin diyalogu üzerine çalışmaya başlayan Sam Shepard'ı buldum. Senaryonun ilk versiyonunu onunla gerçekleştirdim. Bir sürü senaryo versiyonu kaleme aldım ve ardından, bu genç insanlardan biri olup çok fazla katkısı olan Fred Gardner'la temasa geçtim. Senaryonun son halini onunla birlikte yazdık, çekim yaparken hâlâ da değiştiriyorum.

Değişim süreci çekim mekânında çok daha barizdi. Örneğin, bana ertesi hafta Antonioni'nin bir love-in *çekmek üzere San Francisco'dan, Salt Lake City'den ve Las Vegas'tan yüzlerce insan getirdiği söylenmişti, fakat röportaj yapacağımız gün fikrini değiştirmiş.*



Antonioni *Zabriskie Noktası*'nın (1970) setinde.

Bu sadece bir düşünceden baretti, fakat bu düşünceyi gerçek bir şey olarak görmedim. Bir imgem yoktu, gerçekleştirmenin bir yolunu bulamadım. Amerika'da bir sürü *love-in* gördüm; oyun oynayan gruplar, sigara içen, dans eden ya da hiçbir şey yapmadan yerde yatan insanlar vardı. Fakat ben farklı bir şey arıyordum; daha çok Zabriskie Noktası'nın özel karakterleriyle ilgili bir şey. Fakat bu ilişkiyi yakalayamıyordum. Bir şekilde filmin içine koyacaktım, fakat farklı biçimde olacaktı; çok az sayıda insan vardı ve geçmişlerinde neredeyse hiçbir şey yoktu.

Son dakika değişiklikleri Antonioni'nin çalışma yönteminin daima temel bir parçasıdır. Hiçbir zaman için önceden yazılmış bir senaryoya bağlı kalmamıştır ve bu film de bunun bir istisnası değildir. Bir değişiklik yapılmasına nasıl karar verdiğini sorduğum zaman şöyle cevap vermişti:

Bir film birbiri ardına gelen şeylerden ibaret değildir, içinde yer alan her şey birbiriyle ilintilidir. Yanlış bir şey olduğunda hemen farkına varırım. Eğer burada bir şey yanlış giderse, senaryo-

daki ardından gelen şeyin de yanlış olması sonucuyla karşılaşılır. Dolayısıyla, buradaki bir şeyi değiştirmem gerekirse başka bir yerde de değişiklik yapmam gerekir. Çekim anında, bir oyuncunun söylediği bir cümleyi duyuncaya kadar o cümle konusunda değerlendirmede bulunamıyorum. Bazen aynı sahneyi iki kere çekiyorum. Bunu Mobil sahnelerinden birinde yaptım. Çekimden sonra bakıyorum, tam anlamıyla içime sinmiyor. Daha ironik bir şey istiyorum, dolayısıyla aynı sahnenin değişik bir versiyonunu çekiyorum. Bakıyorsunuz, bir öneri geliyor, gidip özel bir yeri görüyorsunuz, ya da sabah sete gittiğinizde aklınıza bir düşünce geliyor ve onun keşfine çıkıyorsunuz.

Yönetmenin atıfta bulunduğu Mobil sahnesi Los Angeles'ta gerçekleşen bir sekanstır. Antonioni Los Angeles'ın merkezindeki Mobil Binası'nın tepesine, Sunny Dunes Real Estate Company'nin lüks dairelerindeymiş havası veren çok pahalı bir set kurmuş. Çekimlerden birinde, eşzamanlı olarak bu inşaat şirketleriyle ilgili bir televizyon reklamına, ofisin içindeki faaliyetlere ve pencereden Los Angeles şehir merkezinin görüntüsünü elde etmeye odaklanmaktadır.

Los Angeles izlenimlerini sorduğumuzda, Antonioni bilbordlar üzerine yorum yaptı:

Bilbordlar Los Angeles'ın bir takıntısı. Öylesine etkililer ki, onlardan kaçınmanız mümkün değildir. Kuşkusuz, Los Angeles'ı bir yabancı olarak görmenin tehlikesi vardır. Bize göre, bilbordlar son derece çağdaştır, fakat orada yaşayan insanlar açısından bir şey ifade etmiyorlar. Dönüp bakmıyorlar bile. Filmde göstereceğim onları, fakat şu an nasıl olduğunu bilmiyorum.

Görünüşe bakılırsa, Antonioni Los Angeles'ı Ölüm Vadisi'ne yakın olması nedeniyle bir çekim mekânı olarak tercih ediyor.

Bu hikâyenin çölden fazla uzak olmayan bir şehirde başlaması gerekiyor. Los Angeles'tan buraya gelen birisi için kolaydır. Çöl, Los Angeles'ta yaşayan insanların çok aşina olduğu bir şeydir.

Fakat iki yerleşim yeri arasında daha anlamlı bir bağlantının olduğu görünmektedir. Whitney Dağı'nın eteğindeki kurumuş bir göl yatağına bakan Lone Pine'daki bir mekânda bulunduğumuz bir sırada, Antonioni bu gölün Los Angeles'in su ihtiyacı nedeniyle boşaltılmış olduğunu fark etti. Aklıma hemen bunun Los Angeles'ın tüketim toplumu olmasının bir örneği olduğu düşüncesi geldi. Los Angeles insanı maddeci kültürün farkında olmaya zorlamaktadır; devamlı olarak arzulanan, peşine düşülen ve yeri değiştirilmiş nesnelerle karşılaşıyorsunuz. Fiziksel ve duygusal bir boşalmaya işaret ediyor bu. Fakat çarpıcı bir güzelliğe sahip olan Ölüm Vadisi sizin üzerinizde herhangi bir zorlamada bulunmadan sürdürüyor varlığını.

Antonioni'nin Ölüm Vadisi'nde çekim yaptığını ilk duyduğumda, hemen aklıma, Çığlık, Macera *ve* Kızıl Çöl*'deki mekânlar geldi ve bunun sterillikle ilgili olacağını sanmıştım. Fakat oraya gidip mekânın güzelliğini görünce, bu geleneksel beklentileri karşılayamayacağı kuşkusu düştü içime, ki daha karmaşık bir şekilde de kullanılabilirdi. Antonioni Lone Pine'da hiç hesap kitap yapmadan, Ölüm Vadisi'nin Amerika Birleşik Devletleri'nin en yüksek ve en düşük noktalarını kapsadığını söyledi. Geniş, uçsuz bucaksız ve değişik bir yer. Kendisine, özellikle de Ölüm Vadisi'ni kullanmaya nasıl karar verdiğini sorduğumda şöyle cevap verdi:*

Buraya geldiğimde kafamda bu iki genç insan vardı. Onları bulundukları ortamın *dışına* çıkarmak için en iyi yere sahip olduğumu düşündüm: özgür olmak. Zabriskie Noktası harika bir yerdi. Çok primitifti, ay gibiydi. Ben bu peyzajı filmde sizin buraya geldiğinizde gördüğünüz gibi bulmayacağım. Başka türlüsü çok güçlü olacağı için arka planın içine koymak istiyorum onu.

Bu özel set hiç kuşku yok ki Antonioni'nin renk kullanımını da etkileyecek, çünkü Kızıl Çöl *ve* Cinayeti Gördüm*'de tamamen farklı bir şekilde kullandığı görülüyor.*

Kızıl Çöl'de özneldi. Filmin çoğu bölümlerinde gerçeklik nevrotik kadının bakış açısından görünüyordu, bu yüzden arka plan-

ların, sokakların, her şeyin rengini değiştirdim. *Cinayeti Gördüm*'deki sorunum tamamen farklıydı. Daha önce ikinci filmimdeki bölümlerden biriyle ilgili çekim yaptığım için Londra'yı tanıyordum. Fakat Londra'ya tekrar döndüğümde çok farklı buldum. Şehri gezerken binlerce izlenim ve görüntü biriktirdim. *Cinayeti Gördüm*'deki sorun, Londra'nın dışında birkaç sahnemin olması ve bu birkaç sahnedeki bütün izlenimlere yoğunlaşmak zorunda oluşumdu. Dolayısıyla, Londra'nın renginin nasıl olacağına az çok karar vermem gerekiyordu; başkaları için değil, kendim için. Sokakların rengini gerçek Londra'ya göre değil, hikâyeye göre değiştirdim. *Cinayeti Gördüm*'deki gerçek Londra değildi; Londra'ya *benzer* bir şeydi. Fakat renkleri çok fazla değiştirmedim; elimdeki renkleri kullanmaya çalıştım.

Tarz değişiklikleri sadece renklerin kullanımıyla sınırlı değildir. Antonioni çok daha büyük sayıda değişiklikler olduğunu tahmin etmektedir, asıl olarak da bunun sebebi, ilk defa Panavision'la çalışıyor olmasıdır.

Bu filmin tekniği *Cinayeti Gördüm*'den farklıdır. Kurgu aşamasındaki sonda bir tarz yakalama imkânı elde etmek için çekim yapıyorum. Farklı biçimlerde çekim yapıyorum. Asıl olarak da merceklerin kullanımıyla ilgili konuşuyorum. İlk defa Panavision'la çekim yapıyorum ve Panavision mercekler farklı olduğu için farklı teknikler kullanmaya zorluyor sizi. Onlara aşina olur olmaz bu farkı kullanmaya başlıyorsunuz. Örneğin, daha önce kullandığımdan çok daha fazla çerçeve kullanıyorum; çünkü bu şekilde karakterle arka plan arasında daha sağlam bir ilişkiye sahip oluyorsunuz.

Cinayeti *Gördüm'deki asıl tarz değişikliklerinden biri de hızlı tempo olduğundan, bu eğilimin* Zabriskie Noktası*'nda da devam edip etmeyeceğini merak ediyorum.*

Cinayeti Gördüm'de tempo hızlı, çok hızlıydı, çünkü karakter canlıydı ve böyle bir tempo gerekiyordu. Buradakini bilmiyorum. Bu filmin konusu çok kesin ve belirgin değil. *Cinayeti Gördüm*'de

bir başlangıç vardı, bir olay yaşanıyordu ve doğruca sona gidiyordunuz. Burada öyle değil. Bu filmde konu o kadar güçlü değil. Bu filmin başlangıcı neredeyse belgesel olacak. Başlangıçta konu diye bir şey yok; fakat pek çok şeyden meydana gelen bir mozaik var. O zaman da karakterler bu mozaikten çıkıyorlar. Dolayısıyla, temponun ne kadar hızlı olduğunu ya da ritmin nasıl olacağını bilmiyorum. Film çekerken asla bu konuyu düşünmem.

Bu, Antonioni'nin Amerika'daki ilk çalışma deneyimi olduğundan, özellikle de MGM'yle ilişkilerinde olmak üzere, herhangi bir problemle karşılaşıp karşılaşmadığını öğrenmek istiyordum. Antonioni kendi özerkliği üzerinde herhangi bir sınırlama hissetmemesine rağmen, bütçeyle ilgili problem konusunda duyduğu rahatsızlığı dile getirdi.

Özerkliğimin tam olduğunu söyleyebilirim. İstediğim her şeyi yapma konusunda beni serbest bıraktılar. Şu an için tek sorun, bütçe konusunda kaygılanmaya başlamaları. Bana filmin neden bu kadar pahalı olduğunu soruyorlar, ama benim onlardan istediğim şey de zaten bu. Neden çok pahalı olduğunu bilmiyorum, gerçekten bilmiyorum. Büyük bir ekip istemediğim için, Amerika'da genelde olanın ancak yarısı kadar büyüklükte bir ekibim var.

Şurası çok açık ki, Antonioni, kendisinin değil Amerikalıların aşırı derecede bütçe hatasına düştüklerini fark etti, Amerikalıların boşa para harcama eğilimini görünce dehşete düştü.

Paranın boşa harcandığını görüyorum. Bu davranışı neredeyse ahlâksızlık olarak görüyorum. Bazen kendimi çok kötü hissediyorum. Örneğin, hâlâ işe yarar olan kullandığımız yepyeni bir parça jelatini alıp atıyorlar. Bunun dışında filmler de boşa harcanıyor. Diyelim iki-üç kamerayla çekim yapıyorum ve bu kameraya sadece sahnenin ortasında ihtiyacım var, İtalya'da bu kamerayı kullanmaya sadece o anda başlarım. Burada öyle değil. Daha başından başlıyorlar. Müthiş bir film israfı bu! Tüketici bunlar. Boşa harcama alışkanlıkları var: eşyalar, malzemeler, yiyecekler, her şey. Benim böyle bir alışkanlığım *yok*.

İronik biçimde, bu çok bariz tüketim ve boşa harcama eğilimi Amerikalıların Zabriskie Noktası'*nda saldırıya maruz kalan karakteristik özelliklerinden biri oluyor. Antonioni'nin ekibi sadece küçük çaplı olmasıyla değil, bir Hollywood filmi için şaşırtıcı derecede genç olması nedeniyle de alışılmış olandan farklıydı. Çoğu uzun metrajlı bir filmde ilk defa görev alıyordu, yine çoğu da Antonioni'yle çalışma konusunda oldukça istekliydi. Birinci yönetmen asistanı Bob Rubin henüz yirmi yedi yaşındaydı ve sadece televizyon deneyimi vardı. Harrison Starr da* Rachel'*de yardımcı yapımcı olmasına rağmen, baş yapımcı olarak ilk işiydi. Setteki fotoğrafları Bruce Davidson çekiyordu, kendi çapında yetenekli ve tanınmış bir sanatçıydı. Sinema konusunda geniş bilgi sahibi olan basın danışmanı Beverly Walker, New York Film Festivali'yle ilgili bir işten gelmişti. Işıkçılardan Jerry Upton, Antonioni'nin pek çok filmini izlemiş, müthiş bir film tutkunuydu. Böyle bir ekip Hollywood'da alışıldık olanın dışında olduğu için, Antonioni'nin bunu bilerek tercih edip etmediğini merak ediyordum. Mümkün olduğu kadar çok sayıda genç ekip elamanlarına sahip olmak istediğini söyledi ve ardından ekledi:*

Bu ekipte çok genç olmayan bazı elemanların var. Örneğin, Greta Garbo'nun ilk filminde, *Ben-Hur*'de, Strohelm'in *Greed*'inde çalışmış olan bazı yaşlı insanlar. Onlarla bu konular üzerine sohbet etmek çok eğlenceli oluyor.

Antonioni'nin sorunları yaş konusuyla ilgili değildi; bunların içinde sanatçı ve oyuncu birliği de vardı. Bir seferinde, Zenci mahallesinde geçen bir sekans çekmek için siyah kameraman kiralamak istemiş, fakat sendika siyah adam bulamadığı için bunda başarılı olamamış. Sendikalarla yaşadığı sorunlardan bazıları da yaşla ilgiliymiş.

Sendikalarla çok sorun yaşadım, bu konu Hollywood'da New York'takinden daha zormuş. Sendikalar çok güçlü. Çok sayıda yaşlı insan var. Aradığınızı bulamıyorsunuz. Birkaç kameraman ve yardımcı kameramana ihtiyaç duyuyorum. Bazı insanlar modern tarzda çekim yapmasını biliyorlar, siz oyuncularla kamera

arasındaki mesafeyi bildirmeden zoom yapabilen, kendi başlarına değişikliğe gidebilen ve bazen yapmak istedikleri şeyi gerçekleştirmeyi beceren insanlar var. Ben onlardan bunu yapmalarını, belki de senaryoda olandan farklı bir şey yapmalarını *istiyorum*. O kritik anda, kameraman yardımcısı karar verebilmelidir, fakat Amerikalı kameramanlar bunu yapamıyorlar. Bu yüzden İtalya'dan bazı insanlar getirmek zorunda kaldım.

Antonioni bu güçlükleri sadece sendikalara değil, ulusal özelliğe de bağlamaktadır. Amerika'da çalışmayı İngiltere'de çalışmaktan daha zor buluyor.

Nedendir bilmiyorum ama İngilizler bana daha aşina geliyorlar. *Cinayeti Gördüm*'ü yaptığım zaman, sonunda çıldırmışlardı - olumlu ve memnuniyet verici bir anlamda- ve neredeyse Neapollu olmuşlardı (bu, şaka). Onları çok seviyorum, Amerikalılardan daha çok seviyorum. Kendimi onlara daha yakın bulduğumu söylemek istiyorum. Amerikalılar bazen çok serinkanlıdırlar. Ne yaptıklarını tam olarak bilmek isterler. Bazen de Almanlar gibidirler: titiz, mükemmeliyetçi. Bu da beni altüst ediyor, çünkü ben etrafımdaki insanların daha kendiliğinden bir şekilde davranmalarını isterim.

Bu güçlüğün iki başrol oyuncusuyla ilişkisinde söz konusu olmadığı görünmektedir. Mark Frechette bulduğu bir underground yayınına ilgi duyan ve daha önce film işinde hiç çalışmamış yirmi yaşında bir Bostonludur; Daria Halprin, deneysel San Francisco Dans Atölyesi'nin müdürü Ann Halprin'in on dokuz yaşındaki kızıdır. Daria, Berkeley'de bir antropoloji bölümü öğrencisidir. Canlılığı, sıcakkanlılığı ve cesaretiyle bana Sophia Loren'in minyatürünü hatırlatmaktadır. Özel bir sekansta onların film çekimini izledim, Daria bir uçağın vınlayarak yakınından geçtiği bir arabanın içindeydi (görünüşe bakılırsa, uçağı kullanan Mark'tı). Gösteri uçuşu yapan pilot öylesine yakından geçmişti ki, uçak arabanın antenine çarpmıştı. Bir sonraki çekimde uçak çölde yol alan Daria'yı takip ediyordu ve başı-

nın bir buçuk metre kadar üstüne inmişti. Daria korkmuştu fakat soğukkanlılığını koruyordu.

Antonioni profesyonel olmayan bu kişileri, oyunculardan bulması mümkün olmayan doğallıkları ve kendiliğindenlikleri nedeniyle tercih ediyordu.

Bir sürü genç insan gördüm; oyuncular, oyunculuk eğitimi alan öğrencilerdi, fakat doğru insanları göremedim. Dolayısıyla, onları okulların dışında aramaya başladım: genç oyuncuların bilinen çevrelerinin dışında. Daria'yı bir filmde görmüştüm. Oyunculuk yapmıyordu. Filmde bir bale gösterisi vardı ve Daria dans eden kızlardan birisiydi. Arkadan gelen bu yüzü gördüm ve çok etkilendim. Bir sınav yaptık; olağanüstüydü. Bir oyuncu açısından en iyi özelliklere sahipti. Çok içtendi, her şeyle, herkesle iletişim kurabiliyordu. Mark'ı bulmak daha da zor oldu, birini bulmadan önce genç insanlar, öğrenciler ve oyuncuları çok sayıda sınavdan geçiriyorduk. Bu sınavlardan biri de Mark'ınkiydi.

Antonioni, bu film için Daria ve Mark gibi profesyonel olmayan kişileri kullanmanın özellikle uygun olduğunu düşünüyordu: "Çünkü bu hikâye onların başından geçmiş olabilirdi. Hikâye onlarla ilgili olduğundan filmde kendi isimlerini -ilk isimleri ve soyisimlerikullanıyorlar." Gençlerin doğallıklarını koruma çabası içinde olan Antonioni, muhtemelen akıllıca bir karar alarak, onlarla röportaj yapılmasına ya da biraraya toplanıp konuşmalarına izin vermiyor. Bir seferinde, Mark ve Daria'nın kendi tanıtım metinlerini okurken yüzlerinin buruştuğunu görmüştüm. Kendi isimleri ve resimlerini ilk defa olarak bir yerde yazılı ve basılı olarak gördüklerinden çok heyecanlıydılar, fakat yazıyı okurken anlatılanlar canlarını sıkmıştı. Yazıyı kaleme alan kişinin onların Antonioni'ye olan saygılarından, filme karşı tutumlarından, ya da mizah duygularından haberi yoktu. Bir filmde yer alan yıldız oyuncular 'hakikilik'lerini henüz kaybetmemişlerdir. Ve sadece bir filmde rol almadıklarını, Antonioni'nin bir filminde rol aldıklarını bilmekteydiler (aralarında rol teklif edilinceye kadar Antonioni diye birinin varlığından haberi olmayan

Mark Frechette gibi bir oyuncu olsa da). Bu genç insanlar Antonioni'nin bu rolleri kendilerine neden verdiğinin bilincindedirler. Dolayısıyla, bu filmde rol almanın ifade ettiği anlamın getirdiği zorlukların farkına varırken, sette de rahat davranırlar. Muhtemelen her ikisi de yıldız oyuncu olacaktır. Yine muhtemelen bu film kariyerlerinin en üst noktası olacaktır.

Antonioni'ye göre, Zabriskie Noktası *yüksek bir nokta olacakmış gibi gözükmektedir. Çünkü en can alıcı güncel meselelerle ilgili bir filmdir; görsel olarak heyecan vericidir ve yönetmenin kendi deneyimini mevcut ortamla devam ettirmektedir.*

"BİLİM AY'A AYAK BASIYOR, BİZ HÂLÂ HOMEROS'UN AHLÂK ANLAYIŞINA GÖRE YAŞIYORUZ"

Charles Thomas Samuels, 1969*

Şöyle bir sözünüz vardı: "Sinematografinin grameriyle ilgili iki-üç kural öğrenen birisi istediği şeyi yapabilir; hatta bu kuralları bile çiğneyebilir." Bunu söylerken hangi kurallara atıfta bulunuyordunuz?"

Çok basit kuralları kastediyordum: çapraz kesme, eğer daha önce çerçevenin solundan çıkmışsa, oyuncuyu çerçevenin sağından içeri sokma, vs. Sinema okullarında öğretilen ve siz gerçekten film yapmaya başlayıncaya kadar bir değer ifade eden daha böyle yüzlerce kural var. Sık sık, yalnızca kendime onların ne ka-

*) Charles Thomas Samuels'in *Encountering Directors* kitabının "Michelangelo Antonioni" bölümünden alınmış ve Penguin Group, USA'nın bir kolu olan G.P. Putnam's Sons'ın izniyle bu derlemeye dahil edilmiştir.

dar işe yaramaz olduklarını göstermek amacıyla çekim yaparım. Bu kurallardan birini çiğnersiniz ve hiç kimsenin dikkatini bile çekmez, çünkü izleyici sadece sizin 'hata'nızın sonucunu görür. Eğer yaptığınız şey amacına ulaşmışsa, kurallara kim bakar!

İlk uzun metrajlı filminiz Bir Aşkın Güncesi, *ikinci filminiz olan* Kamelyasız Kadın'*dan daha yaratıcı ve yenilikçi bir kamera çalışmasına sahip. Örneğin,* Kamelyasız Kadın'*da düzenli biçimde, kurallara uygun olarak oynayıp kameraya doğru ilerleyen bir karakteri takip ediyorsunuz. Son filminizde olduğu gibi,* Bir Aşkın Güncesi'*nde nadiren fazla ortodokssunuz. Neden böyle?*

Bu soruya cevap vermem mümkün değil. Ben çekim yaparken 'nasıl çekim yapmak isterim' sorusunu kesinlikle aklıma getirmem: Sadece filmimi çekerim. Filmden filme değişen tekniğim tamamen içgüdüseldir ve kesinlikle önsel düşüncelere dayanmaz. Fakat sanırım, *Kamelyasız Kadın*'ın daha önceki *Bir Aşkın Güncesi*'den daha ortodoks göründüğünü söylemekte haklısınız, çünkü ilk filmi çekerken, oyuncuları sahneleri bittikten sonra bile kamerayla takip ederek çok uzun çekimler yaptım. Ama biliyorsunuz, *Bir Aşkın Güncesi* ardından gelenden daha yenilikçidir. Sonra çok daha sıklıkla çiğnedim. *Macera*'ya ve özellikle *Cinayeti Gördüm*'e bakın.

Cinayeti Gördüm, *sinematografik olarak bütün filmlerinizden daha az ortodoks. Fakat kısa belgeseliniz* L'amorosa menzogna'*da* Cinayeti Gördüm'*ün kamera çalışması örnekleri dikkatimi çekiyor; bu çalışma daha çok,* fumetti *yapmak, ya da canlı aksiyon çizgi roman ve neredeyse daha sonraki çalışmadaki kadar takip çekimlerini içermektedir. Örneğin, bir* fumetti *sahnesinin çekiminin kamerada yansıtılmasına indirgendiğini gözümün önüne getirebiliyorum. En karmaşık çekimlerinizi içeren iki filminizin de fotografiyle ilgili olması rastlantıdan öte bir şey midir?*

Cinayeti Gördüm'ün benim en ortodoks filmim olduğunu söylemekte haklısınız, fakat fotografide olduğu kadar montajda da ortodokstur. Centro Sperimentale'de aksiyon sırasında bir

filmin kesinlikle kesilmemesi gerektiğini öğretiyorlar. Fakat ben *Cinayeti Gördüm*'de bunu sürekli olarak yapıyorum. Hemmings bir anda bir telefon kulübesine doğru yürümeye başlıyor -birkaç kare sürüyor-, oraya varıyor. Ya da Veruşka'nın fotoğrafını çektiği sahneyi alalım; bu aksiyon sırasında pek çok kareyi keserek, Centro'daki hocaların tamamen skandal saydıkları şeyi yaptım.

Bu sahnenin ritmi fotoğrafçının duygularını ifade etmek anlamına mı geliyordu?

Bir noktaya kadar. Ben izleyicilere fotoğrafçının çekim karşısında hissettiği aynı duyguları vermek istedim. Fakat bu, bugünün sinemasında oldukça genel bir şeydir. Uzun bir süre önce serbestliklerden söz etmeye başlamıştım: Şimdiyse kuralların görmezden gelinmesi pek çok yönetmen açısından standart haline gelmiştir.

Veruşka sahnesindeki kurgunuz artık televizyon reklamlarında bir tür klişe haline gelmiş durumda.

Öyle mi?

Bu durum sizi rahatsız etmiyor mu? Gelin, bu kamera tekniği sorusuna geri dönelim. Diyalog sahnelerinde ters kurguyu neden bu kadar nadir kullanıyorsunuz?

Çünkü çok banal ve ben onu içgüdüsel bakımdan sinir bozucu buluyorum. Fakat zaman zaman kullandığım oluyor, hatta *Zabriskie Noktası*'na kadar da kullandım. Ancak, normal olarak herhangi bir çekimin tekrarından uzak durmaya çalışıyorum. Benim filmlerimde böyle birini bulmak kolay değildir. Sanırım, ikiz bir şey görebilirsiniz; ancak bu da çok nadiren rastlanan bir şeydir. O zaman da, her satır kendi çekim şeklini gerekli kılmaktadır. Amerikan çekim tarzında bir oyuncu devamlı olarak çekilir, sonra diğerine doğru ilerler, ardından da iki çekim biraraya getirilir; ama bu yanlış bir yöntemdir. Bir sahnenin kendi ritminin, kendi yapısının olması gerekir.

Meslek hayatınız süresince giderek, sanki izleyiciyi dinlemekten alıkoymak istiyormuşsunuz gibi, kesin bir kesme anını ortadan kaldırdığınız ve çok bariz geçişlerden kaçındığınız görülmektedir. Son filmlerinizin yavaş ve planlı hikâyeler anlatmasına bakınca, kurgu tarzınızda bir canlılık yaratmaya çalışmıyor musunuz?

Eğer öyleyse, bu içgüdüsel bir yöneliştir, bilerek böyle bir şey yapmıyorum.

Bu doğru değil ama. Siz Rex Reed'e, kafanızı kullanarak yaptığınız Cinayeti Gördüm *hariç bütün filmlerinizi içgüdüsel olarak yaptığınızı söylemiştiniz.*

Cinayeti Gördüm'de kafamı içgüdüsel olarak kullandım!

Şah mat. 1958'de Biancu e Nero'nun sizinle yaptığı bir röportajda modern yönetmenlerin 'bisiklet sorunu'nu ortadan kaldırdıklarını söylemiştiniz.

Bununla neyi kastetmiş olabilirim?

Sanırım karakterlerin davranışları açısından sosyolojik motivasyonları kastediyordunuz ve kesinlikle kişiliğin, toplumdan ziyade bireyin kendi gücüne yoğunlaşıyordunuz, Ancak, varlık sebepleri toplum olmamakla birlikte, karakterlerinizin kendileri, filmlerinize kendi zenginliklerini sağlayan özel bir toplumsal bağlam içinde yer almaktadırlar. Bu yüzden de, sanırım 1958'in beğenisi gerçekten sahte bir ayrım olan şeyi içermektedir.

Siz benim yapmak istediğim şeyi biliyorsunuz: izleyicinin, karakterlerin geçmişini kafasında canlandırabileceği bir şekilde, oyuncuların bomboş bir alanda durdukları bir film. Ben şimdiye kadar oyuncuların arkasında neyin durduğunu hesaba katmadan hiçbir çekim yapmadım, çünkü insanlarla onların içinde bulundukları çevre arasındaki ilişki birinci dereceden öneme sahiptir. Söylemek istediğim şey, karakterlerimin kendiliklerinden bir geçmiş ortaya koymalarını istiyor oluşum, hatta görünmedikleri zaman bile. Onların bomboş bir alanda göründükleri zaman bile,



Gece'de (1961) Jeanne Moreau'nun oynadığı Lidia'nın havuz kenarındaki bir sahnesi çekime hazırlanırken.

kendi fiziksel ve toplumsal bağlamlarından ayrı düşünülemeyecek kadar güçlü bir şekilde anlaşılmalarını istiyorum.

Detayları gören bir göze sahip olduğunuz için karakterlerinizi geçmişleriyle birlikte düşünüyorsunuz. Gerçekten de, sizin filmlerinizi izleyen birisi, diyaloglara az, karakterlerinizi yaratan fiziksel çevreye daha çok dayandığınızı görmektedir.

Evet.

Macera'yla ilgili olarak katıldığınız Cannes'da yaptığınız açıklamada, uzaya gitmenin eşiğine gelmiş insanın ihtiyaçlarına tamamen uygun olmayan duygularla yüklü olduğunu söylerken ne anlatmak istemiştiniz?

Tamamen söylediğim şeyi ifade ettim: Bilime göre yol almayan bir kültürle yüklü olduğumuzu söyledim. Bilime göre hareket eden insanlar Ay'a ayak basmışlardır ve biz hâlâ Homeros'un ahlâk anlayışıyla yaşamaya devam etmekteyiz. Bu yüzden, üzüntü verici bir durum var ortada, bu dengesizlik daha zayıf olan insanları endişelendirip tedirgin etmekte ve onların modern hayata uyum sağlamalarını zorlaştırmaktadır.

Sizi çok iyi anlıyorum, fakat anlaşılması zor olan bazı şeyler karşısında şaşkınlık içerisinde kalıyorum. Eski ahlâki bagajın bir tarafa atılması gerektiğini mi söylemek istiyorsunuz? Eğer öyleyse, bu mümkün müdür? İnsanın yeni bir ahlâk anlayışını düşünebilmesi mümkün müdür?

Benim midemi bulandıran bu kelimeyi neden kullanırsınız! Bizi bu kavramları kullanmaya zorlayan bir toplumda yaşıyoruz ve artık onların gelecekte -çok yakın bir zamanda değil, belki de yirmi beşinci yüz yılda- ne ifade edeceğini bilmiyoruz, belki de bu kavramlar geçerliliklerini kaybedeceklerdir. Doğa karşısında panik halinde bu eskimiş usulleri nasıl takip edebildiğimizi kesinlikle anlayamıyorum. İnsan doğayla uzlaşırken, uzay onun gerçek geçmişi olurken, bu sözler ve kavramlar anlamını kaybedecek ve biz artık onları kullanmayacağız.

Cevabınızı filmlerinizden birinin bir anıyla birlikte getirmek istiyorum. Macera'nın sonunda, *Sandro kendisinin rasgele ilişkilerinin zararlı olduğunu, bildiğim kadarıyla yoğun bir ilişki yaşadığı Claudia'ya zarar verdiğini anlamaktadır. Ona bu suçla ilgili duyguyu hissettiren anlamsız yükler haline gelen romantik aşk ve kişisel sorumluluk anlayışları olduğundan, sonradan gelen (ona gözyaşları döktüren) suçunun bir hata olduğuna inanmamız gerektiğini mi söylemek istiyorsunuz?*

1960'ta çekilen bir filmin kahramanı olan Sandro bu yüzden bu tür ahlâki sorunların içine düşmüş bulunmaktadır. O Katolik bir İtalyandır ve dolayısıyla bu ahlâk anlayışının kurbanıdır. Daha önce söylediğim şey, bu türden ahlâki çıkmazların şimdikinden farklı olacak gelecekte var olma hakkının bulunmayacağıdır. Şimdiden bu geleceğe göz kırpmaya başlamış bulunmaktayız, fakat 1960'ta bir ülkede, her zaman hepimiz için önemli olan Papa ve Venedik'le birlikte yaşadık. Bugün İtalya'da hâlâ haçsız bir okul, bir mahkeme yoktur. Evlerimizde İsa figürü var, dolayısıyla bizi bir çocuk gibi besleyen bu ahlâki sorun devam ettiğinden, bu sonu gelmeyen problemden kurtulamadık. Benim filmlerimdeki bütün karakterler bu sorunla mücadele etmekte, özgürlüğe ihtiyaç duymakta, kendilerini özgürleştirmenin bir yolunu bulmaya çalışmaktadırlar, fakat kendilerini bu ahlâk anlayışından, günah duygusundan, bir sürü âdetten de kurtaramamaktadırlar.

Sadece zaman sorunu olan bir şeyi amaçladığınızı sanmıyorum. Gerçekten de sizin ifadenizle bu bir sürü âdetten vazgeçmek iyi bir şey mi olacaktır? Homeros'a kadar giden bu gelenekle, Ay'a yolculuk yapmaktan daha çok gurur duyup duymamız gerektiğini merak ediyorum. Kendi adıma söylemem gerekirse -hayır, başkaları adına da konuştuğumdan eminim- Sandro yaptığı şeyden pişmanlık duyduğunun bilincine vardığından Macera'nın sonu *çok güçlüdür. Bu pişmanlığı hissetmek için insan sorumluluğunun yüceliğine inanmak gerekir; ben bu inanç olmadan sanatı kavrayamıyorum.*

Burada sadece duygulardan söz ettiğimiz konusunu açıklığa kavuşturmak istiyorum. Ben ne sosyologum ne de politikacı. Yap-

mak istediğim tek şey, kendi adıma geleceğin nasıl bir şey olacağını tasavvur etmektir. Bugün kendimizi bazı can alıcı gerçeklerle karşı karşıya buluyoruz. Örneğin, bugünün gençlik hareketi bir anarşi simgesi altında doğmuştur. Bu gençlik hareketi anarşiye, daha esnek olarak, adım adım, güncel olaylarla, gerçeklerle ve ihtiyaçlarla uyum içinde olacak bir sisteme dayalı yeni bir toplum kurma görevi yüklemektedir. Diğer taraftan, bu gençlik mistik gruplar haline gelmektedir ve bunun beni oldukça rahatsız ettiğini söylemem gerek.

Cinayeti Gördüm *konusunda söylediklerinizi ilgimi çekiyor. O filminizde gençleri olumlu olarak resmetmek istediğinizi ifade etmiyor musunuz?*

Cinayeti Gördüm o özel an ve yerin gençliğinin yanında yer alan bir filmdir. Örneğin, İtalya'daki elimden haklarındaki en muğlak bilgiyi kabul etmekten başka bir şey gelmeyen grupları ele almış olsaydım nasıl bir duygu hissederdim, bilmiyorum.

Fakat ben bu filmi de, diğerlerini de eleştirel buluyorum. Örneğin, barış yürüyüşü sahnesini hatırlıyorum; orada insanlar üzerinde "Yürü," "durma," "İleri" yazan pankartlarla yürüyorlardı. Sizin kabul görmesini amaçladığınız bu parodidir.

Bir sahne çekilirken, insanın ondan ne istediğini bilmesi çok güçtür, bilse bile kendi kafasındakiyle filmdeki sonuç arasında daima bir fark vardır. Ertesi gün yapacağım çekime kesinlikle kafa yormam, böyle yaptığımda, kesinlikle kafamdaki orijinal imgenin kötü bir taklidini ortaya koyarım sadece. Dolayısıyla, sizin perdede gördüğünüz şey, tam olarak benim vermek istediğim anlamı değil, o aşamadaki bütün kısıtlamalarla birlikte, benim ifade etme imkânımı yansıtmamaktadır sadece. Belki de bu sahne benim daha iyisini yapma konusundaki kapasite darlığımı ortaya koymaktadır; belki de bilinçaltımda ona karşı bir ironi duygusu hissetmişimdir. Fakat film üzerinedir o; gerisi size kalmış.

Geçen hafta ilk defa olarak, sizin Calabrese köylülerinin batıl inançları üzerine belgeselinizi izledim, o köylülerle sizin çok inandığınız hippiler arasındaki benzerlik dikkatimi çekti.

Nasıl bir benzerlik?

Hippilerin de batıl inançları vardır. Köylülerin büyücüleri, hippilerin de guruları var. Hippiler de aynen o Calabrese köylüleri gibi tılsım taşıyorlar. Gelecek onlar mıdır sahiden? Onlar da sizin sıkıntı verici bulduğunuz ahlâki gelenekten daha eski bir bagaj taşımıyorlar mı?

Bu benzerliklerin hippilerin bugünkü toplumu reformdan geçirmeye değil, onu yıkmaya, onun yıkıntısı üzerinde, neredeyse eski çağlara, daha saf, daha ilkel -daha az mekanik bugünün hayatının sahip olduğu aynı ilkelere dayalı olmayan- bir hayata geri dönmeye yönelik bir arzuya sahip olmalarından kaynaklandığını biliyorum. Bu yüzden, onlar asıl kaynağa geri dönmektedirler ve guruları *Superstizione*'deki (Batıl İnançlar) büyücüye benzemektedir. Fakat onların bir güç konumuna ulaşıp ulaşmadıklarını, bu genç insanların toplumu eski çağ hatları boyunca yeniden inşa edip edemeyeceklerini bilmiyorum, çünkü böyle bir şey saçma olacaktır. Onların toplum üzerine yeniden düşünmeleri gerekiyor ve şu an için cevabın ne olacağını kimse bilemez.

Bu yüzden, hem Cinayeti Gördüm'*de hem de* Zabriskie Noktası'*nda gençlerin daha iyi bir şey yaratacakları beklentisine girerken, mevcut davranışlarına hayranlık duymuyorsunuz?*

Aşağı yukarı böyle denebilir. Gençler bu hayatın gerçekleşme ihtimaline inanıyorlar; bu da onların kendi ilkel topluluklarında gösterdikleri şeydir. Sanırım, bir gün teknoloji bütün davranışlarımızı biçimlendirecektir. Bu konuda elden bir şey geleceğini sanmıyorum ve buna direnme şansı da yoktur.

Ben hâlâ şaşkınlık içindeyim. Siz geleceğin teknolojiyle kontrol altına alınacağını, üstelik bunu da istediğinizi söylüyorsunuz. Fakat görebildiğim kadarıyla, sizin filmleriniz teknolojiye karşı bir tiksin-

ti yansıtmaktadır. Örneğin, Kızıl Çöl'de bir fabrikanın önünde Corrado'nun Giuliana'nın kocasıyla konuştuğu bir sahne var. Gürültü konuşmanın duyulmasını imkânsız hale getirmekte ve duman onların birbirlerini görmelerini engellemektedir. Duman onları sarar sarmaz hiçbirini göremiyoruz. Öte yandan, fabrika borularını oldukça çekici hale getirecek bir şekilde resmediyorsunuz. Bir yandan, teknolojik modern hayatın kötü olduğunu, diğer yandan onun iyi bir şey olduğunu söylüyorsunuz.

Ben teknolojinin kötü olduğunu, onsuz da yapabileceğimiz bir şey olduğunu söylemiyorum. Günümüz insanlarının teknolojiye uyum sağladıklarını söylüyorum. Sadece bir çatışma durumu vardır: 'teknoloji ve eski usul karakterler' Ben kesinlikle bir değerlendirmede bulunmuyorum. Bir tarafta, deniz kenarındaki Ravenna'da sıralanmış fabrikalar, rafineriler, bacalar, vs., diğer tarafta bir çam ormanı. Bir yerde bu çam ormanının çok daha sıkıcı olduğunu yazmıştım. Örneğin, şuna bir bakın. Bu televizyon devresinin parçalarını kesinlikle harika buluyorum. Bakın! Harika bunlar. Görüyorsunuz, ben teknoloji hayranı bir kişiyim. Dışarıdan bakıldığında bir bilgisayarın iç kısımları muhteşemdir; işlevi sebebiyle değil, kendi içinde bir güzelliğe sahip olan yapılışı sebebiyle böyledir. Eğer bir insanın içi açılsa, insanı dehşete düşürür; aynı şey bir bilgisayara yapılsa, o güzelliğini korur. Biliyorsunuz, *2001*'de, filmde yer alan en güzel şeyler, aptal insanlardan daha muhteşem olan makinelerdir. *Kızıl Çöl*'de ben de bu teknolojiye ve ahlâki ve psikolojik olarak geç kalan ve dolayısıyla modern hayatla tamamen baş edemeyen insanlarla birlikte bu makinelere karşı çıktım.

O halde, siz teknolojinin insanın hatası olduğunu ve uyum sağlayamadığı, çaresiz kaldığı, vs. çevrenin bir hatası olmadığını mı söylemek istiyorsunuz?

Evet. Modern hayat ona karşı hazırlıklı olmayan insanlar açısından çok zordur. Fakat bu yeni çevre sonuçta insanlar arasındaki ilişkiler açısından daha gerçekçi bir imkân sağlayacaktır. Örneğin, iki karakter arasında birdenbire yükselen büyük buhar -du-

man değil- kümesi olan o sahne. Gördüğüm kadarıyla, bu buhar o ilişkiyi daha gerçekçi hale getirmektedir, çünkü bu iki insanın birbirlerine söyleyecek bir şeyleri yoktur. Birdenbire ortaya çıkabilen bir şey farazi olacaktı.

Pekâlâ. Fakat içinde yaşadıkları çevrenin onları iletişim kurabilecek bir özel hayattan yoksun bırakması nedeniyle de birbirleriyle konuşamadıklarını söylemek mümkün değil midir?

Hayır. Bu görüşünüze katılmıyorum. Bu durumda... Bir saniye, bu konu üzerinde biraz düşünmem gerek. Sanırım insanlar çok fazla konuşuyorlar; işin doğrusu budur. Ben böyle düşünüyorum. Ben sözlere inanmıyorum. İnsanlar çok sayıda kelime kullanıyorlar, genellikle de yanlış kullanıyorlar. Eminim ki uzak bir gelecekte insanlar çok daha az ve çok daha öz konuşacaklardır. Eğer insanlar çok az konuşurlarsa, daha çok mutlu olurlar. Bana bunun sebebini sormayın. Benim filmlerimdeki insanlar, birer makine olmadıkları için kurallı bir biçimde davranış göstermeyen insanlardır.

Bizim tartıştığımız bu değil; burada sebebi tartışıyoruz. İnsan ruhunda kaçınılmaz bir şey, ya da tarihin özel bir anında yer eden bir şey değil midir?

Siz beni bir tür modern hayat felsefecisi konumuna sokmak istiyorsunuz; bu benim kesinlikle anlamadığım bir şeydir. Benim filmlerimdeki bir karakterin işlev görmediğini söylerken, onun bir şahıs olarak işlev görmediğini, fakat bir karakter olarak işlev gördüğünü ifade ediyoruz; yani, sizin onu bir sembol olarak aldığınız kadar. İşte, bu noktada işlev görmeyen sizsiniz. Onu neden, değerlendirmeye tabi tutmadan, sadece bir karakter olarak kabul etmiyorsunuz? Onu neyse o olarak kabul edin. Onu, anlamını hikâyeden elde ettiği ya da kazandığı şeklinde bir iddiada bulunmadan, bir hikâye karakteri olarak alın. Evet, anlamlar vardır, ama hepimiz için farklı anlamlar söz konusudur.

Anekdotla hikâye arasında bir fark vardır. Filmleri hikâyeye daha çok, anekdotlara daha az benzeyen bir yönetmenin benden, ka-

rakterlerimi, sanki onlar anekdotsalmış, anlamı açık olmayan şeyler yaptıkları görülen insanlarmış gibi kabul etmemi istediğini duymak çok ilginç...

Ben onların hiçbir anlam taşımadıklarını söylemek istemiyorum. Bu anlamın, filmden, önceden oluşmuş bir değerler skalasına göre çıkarılmaması gerektiğini söylüyorum. Benim karakterlerimi belirli bir toplumun sembolleri olarak görmeyin. İçinizde tepkiye yol açan bir şey olarak görün ve onlar kişisel bir deneyim olsun. Eleştirmen, işini kendisine ait kişisel bir şeye dönüştürebildiği ölçüde bir izleyici ve bir sanatçıdır.

Ya filmi yanlış bir şeye dönüştürürsem?

Bir filmde sizin hissettiğinizin ötesinde hiçbir şey yoktur.

Ah, Bu düşünce Berkeley'e ait: Eğer bir ağaç devrilir ve onun devrildiğini kimse görmezse, o ağaç devrilmemiş demektir. Siz buna inanıyor musunuz?

Hayır.

O halde bu film nesnel bir gerçektir ve bu yüzden yanlış anlaşılması mümkündür. Filmin anlamanız için sizi zorlaması ya da zorlamaması gerektiği şeklinde bir anlam yüklemek istemediğiniz sürece, herhangi birisinin söylediği her aptalca şeyi kabul edersiniz.

Ne söyleyebilirim? Bir arkadaşının yaptığı, bütün eleştirmenler tarafından eleştirilen ve sansüre uğrayan bir film izlemiştim. Gazetelerde de onun neden iyi bir film olduğu konusuna açıklık getiren yazılar yazmıştım. Fakat İtalya'da filmi beğenen tek kişi bendim!

Fakat siz bir öznel değerlendirmeden söz ediyorsunuz. Ben objektif bir anlamdan söz ediyorum. Örneğin, Macera'*daki Sandro zayıf bir karakter midir yoksa güçlü bir karakter mi? Sandro bir gerçektir ve bu gerçek de zayıflığa uygun düşmektedir: Doğru mu?*

Hayır, doğru değil. Bir bakıma, o güçlü bir karakterdir.

Hangi bakımdan?

Sandro asla inanmadığı bir şeyden vazgeçme kapasitesine sahiptir ve vazgeçme gücü vardır. Böyle bir vazgeçme gücüne ihtiyaç vardır.

Filmin sonunda neden ağlıyor?

Bunun birkaç sebebi var. Savaş sırasında insan öldürmüş -zor ve cesaret gerektiren bir eylem- bir adamın bunalım geçirmesi, çöküntü yaşaması ve ağlaması da mümkündür. Fakat bu uzun sürmüyor. On dakika sonra muhtemelen ağlamayı bırakacaktır. Belki de ağlamak onu rahatlatacaktır. Kim bilebilir?

Sandro'nun ağlamasının, cesaretli bir kahraman olmasına gölge düşürmediğini düşünüyorsanız, diğer karakterlerinizin de cesaretli olduğunu düşünüyorsunuzdur, sanırım? Çoğu final çekiminde ağlıyor.

Nerede?

Kahraman Bir Aşkın Güncesi'nin *sonunda ağlıyor...*

Hayır? Evet.

Yenikler'*deki bir olayın sonuçlanma şekli de böyle. Sonra,* Çığlık, *filmi sona erdiren bir çığlığı ifade etmektedir.*

Ve *Kız Arkadaşlar Arasında...*

Ve Sandro... ve Güneş Tutulması'*ndaki Vittoria...*

Hayır. O çok iyimser bir filmdir.

İyimser mi? Neden, âşıklar birbirlerini tekrar görmüyorlar, yoksa görüyorlar mı?

Hayır. Asla karşılaşmıyorlar.

Eğer bundan çok emin olmamızı istiyorsanız (bir an için iyimserlik sorununu bir kenara bırakırsak), neden Petro'nun en son gördü-



Yönetmen, *Güneş Tutulması* (1962) filminin setinde, Alain Delon'la.

günüz bir anlık görüntüsü onun karakterindeki bir değişimi göstermektedir? Film boyunca heyecanlı ve telaşlı olduğundan, rüzgâr (önemli sembolik anlamlara sahip olan) saçlarını uçuştururken, sonunda telefonlarına cevap vermek istemediğini ve koltuğuna yaslanıp gülümsediğini görüyoruz.

Sanırım etrafımda çelişkilerle dolu, zayıf ve güçlü anlamlara sahip olarak yaşayan insanlar var. Benim karakterlerimin anlaşılması güçtür. Onların anlaşılması zor olarak tanımlanması benim açımdan önemli değil. Ben kendim de kolay anlaşılan biri değilim. Kim öyledir ki?

Filmin iyimser olduğu şeklindeki saptamanıza ne demeli? Siz bir seferinde onun açıkladığı bu duyguların Dilan Thomas'la ilgili olduğunu söylemiştiniz: "Övgü olmalı, bir kesinlik bulunmalı, sevecenlikle ilgili değilse bile, en azından sevecen olmayan bir şeyle ilgili olmalı." Şeyleri iyimser olarak adlandırmaya götürmüyor bu?

Hayır. Eğer bu karakterler daha yeni başlamış bir ilişkiden vazgeçebiliyorlarsa, bu onların hayatta bir güvencelerinin olma-

sından dolayıdır. Yoksa, eski çirkin kelimelerle söylemek gerekirse, sevgilerini kaybetmenin üzüntüsüyle ayakta kalamayacaklarını düşünselerdi, birbirlerinden vazgeçmeyip tekrar biraraya gelirlerdi.

Fakat film, sizin filmlerinizin en mutsuz sahnelerinden birisi olan bir terk edişle (Vittoria ilk sevgilisini terk ettiği zaman) başlıyor. Neden bu o kadar rahatsız edici ve daha sonra da bir iyimserlik işareti haline geliyor?

Çünkü son sahne Vittoria'nın birincisini tekrar yaşamayı reddetmesidir. Vittoria aşk acılarını tekrar yaşamak istemiyor. Onun anlamı az çok bununla ilgilidir, söze dökülmektedir.

Sonuçla ilgili neler söylemek istersiniz? Dünyanın sonunu sembolize etmiyor mu: temel taşları, asla yıkılmayacak bir ev, oluk oluk akan yağmur suları, "Barış umudu çok az" şeklindeki manşetler?

Bu sadece filme bu şekilde bakmanın yanlışlığını göstermektedir, çünkü geriye gittiğimizde, o evin yıkıldığını göreceğiz!

Pekâlâ. Konuyu değiştirelim. Amerika'da, Cinayeti Gördüm'*ün hızı ve temposu sizin daha önceki filmlerinizi izlemeye alışık olan izleyiciye şaşırtıcı gelmişti. Bilinçaltına rağmen,* Cineyeti Gördüm'*ü, size yöneltilen 'yavaşlık' eleştirisine bir cevap şeklinde hızlı ilerleyen bir film olarak yaptığınızı düşünüyor musunuz?*

Kesinlikle öyle düşünmüyorum. Bu filmin böyle bir tempoyu gerektirdiğini düşündüğüm için bu şekilde kurgulandı; bu karakterler heyecanlı bir şekilde ilerlediler. Çok nadiren okuduğum için eleştirmenlerin düşüncelerine hiçbir zaman kafa yormadım.

Cinayeti Gördüm'*deki, bir kelime olmadığı için anlaşılamayan neon işaretinin anlamı nedir?*

İnsanların o işareti okuyabilmelerini istemedim; onun şu ya da bu ürünün reklamını yapıp yapmadığının hiç önemi yoktu. Gece sahnelerinde bir ışık kaynağına ihtiyacım olduğu için koydum sa-

dece oraya. Dahası, parkın yanında bir simgeye sahip olmak hoş geldi. Onun orada çok açık bir anlamı var: romantik atmosferi dağıtmak.

Yorumlama düzeyinin ötesine geçmek isteyen eleştirmenlerden rahatsız oluyor musunuz?

Hayır, çünkü, daha önce de söylediğim gibi, filmdeki her nesne bir izleyici deneyimidir. Peki, yönetmen ne işe yarar? O, gördüğünü düşündüğü şeyleri aktarır. Fakat, Allah'tan, kendi içimizdeki gibi yaşayan gerçekliğin anlamı bize her zaman için açık ve belirgin görünmemektedir. Sokakta karşılaştığımız bir olay ya da nesne hakkında saatlerce tartışabiliriz. Aynı şey, filme alınan bir olay ya da nesnenin de gerçeğidir. Gerçek hayatta gördüğüm bir şey hakkında asla bir soru sormadığım konusunu bir yana bırakırsak, yönetmene filmle ilgili soru sormam. Fakat yönetmen tek adamdır. Görüntüleri sadece ben gördüğüm için çok sık açıklama yapmam ve onlar benim perdeye taşıdığım imgelerdir. Bu görüntüler sıklıkla açıklamayı gerektirmez, kendilerinin ötesinde bir var olma sebebi yoktur.

Biraz önce eleştirmenleri çok nadiren okuduğunuzu söylediniz. Sizin önemli bulduğunuz tek bir eleştirmen bile yok mu?

Arada bir dergi alıp film eleştirisiyle ilgili bir yazı okuduğum olur; ancak hoşuma giderse sonuna kadar okurum. Övgüde sınır tanımayan yazıları sevmiyorum, çünkü onların sıraladıkları sebepler doğru değil ve bu da benim canımı sıkıyor. Bana saldıran eleştirmenler çelişkili sebepler sıralayıp kafamı karıştırıyorlar; birinin etkisi altında kalmaktan, diğerinin standartlarına göre günah işlemekten korkuyorum.

Tekrar Cinayeti Gördüm'*e dönmek istiyorum. Safahat sekansı denen birinde bir kişi mankenlerin arkasında iki adam görüyor. Nedir bunun sebebi?*

Bunun bir sebebi yok. Onlar dikkatimden kaçan ve kesip çıkarmayı unuttuğum iki kameramandır.

Senaryolarınızın İtalyan baskısının sunuş bölümünde, Cinayeti Gördüm'*e özel bir atıfta bulunuyorsunuz: "Biliyoruz ki ortaya konan bir görüntünün arkasında, gerçeklik bakımından daha doğrucu bir görüntü yatar ve onun da altında ondan bile daha gerçekçi bir görüntü bulunur. Gerçekliğin herhangi bir analizinin ayrıştıramayacağı bu görüntülerin her birinin altında bir başkasının olduğunu söyleyebiliriz."*

Bunun *Cinayeti Gördüm*'den ziyade *Güneş Tutulması*'na uygun olduğunu söylemek istiyorum, fakat *Cinayeti Gördüm*'e de uygundur. *Güneş Tutulması*'nın final sekansında şeylerin bir tür bileşimini sökmeye çalışıyordum.

Tekniğinizin iki temel unsurunun kamera ve oyuncular olduğunu söylüyor musunuz?

Ben kesinlikle böyle bir şey söylemedim. Nerede okudunuz bunu?

Unuttum.

Sık sık benim söylemediğim sözleri bana atfediyorlar.

Rex Reed gibi mi?

Röportajın tamamını o yaptı. Ben kesinlikle sizin aktardığınız sözü sarf etmedim. Ben oyuncuların görüntünün sadece unsurlarından biri olduğunu, nadiren de en önemlisi olduğunu söyledim hep. Oyuncu diyaloglarıyla, peyzajla, bir jestle birlikte olduğu zaman önemlidir; fakat kendi başına bir hiçtir.

Gerçekten de sizin filmleriniz bu anlamda eleştiriye açıktır. Örneğin, neden seslerinin İtalyanca'ya dublajı gerekli olan çok sayıda yabancı oyuncu kullanıyorsunuz? Bana göre çok anlamsız olan Richard Harris gibi bir oyuncuya neden yer veriyorsunuz?

Şunu aklınızdan hiç çıkarmamalısınız, bir yönetmen tuval üzerine resim yapan ve canının istediği şekilde hareket eden bir res-

sam değildi. Bizler daha çok geçmiş yüzyılların özel ölçülerde freskler sipariş edilen ressamlarına benziyoruz. Freskte yer alan insanlar arasında rahipler, prenslerin eşleri, vs. bulunur. Fresk sadece, ressamın, sipariş verip ücretini ödeyen prenslik makamından model insanlar için kullanılmasından dolayı kötü değildir. *Kızıl Çöl*'ü yaptığım sırada benim istediğim İtalyan oyuncu boşta değildi, ya da, ya çok para istemiş ya da önemli bir isme sahip değildi. Harris doğru bir seçim değildi; fakat bunun sebebi onun yabancı olması değil. Onu buna rağmen seçmem de hata değil. Ama ses konusuna gelince: Sinema neden böyle bir değişime gitmesin? Benim dublaj yaptığım ses, Harris'in yumuşak ve tonsuz sesinden daha çok uydu role. Harris'in canlandırdığı karakterin imajına uyan daha güçlü bir sese ihtiyacım vardı. Fakat şunu bir kez daha söylemem gerekiyor, üstesinden gelemediğimiz pratik engellerle karşılaştığımızda yolumuza devam etmemiz gerekiyor. Ya yapabildiğiniz ölçüde film yaparsınız ya da hiçbir şey yapamazsınız.

Şimdi de kamera üzerine konuşalım. Kameramanlarınıza ne ölçüde serbestlik tanıyorsunuz? Yani, Di Venanzo ya da Di Palma, vb. çektiği filme kendi tarzını mı uyguluyor?

Hayır. Ben daima kameramana kendi istediklerimi yaptırırım. Dahası, ben hep onları kariyerlerinin daha başında bulmuşumdur ve belli bir ölçüde de kendim şekillendirmişimdir. Örneğin, Di Venanzo'ya benim *Şehirde Aşk* filminde yer verdim. Hatırlıyorum, o zaman daha projektörleri, en basit fotoğrafçı lambalarını kullanmasını bile bilmiyordu. Hâlâ el lambası kullanıyordu. Kısıtlı alanlarda çekim yapmak için diğer çeşitleri ve benim istediğim nitelikleri elde etmek üzere özel ampuller kullanmasını ben sağladım. Ben ona Kodak kullanmayı öğretinceye kadar yanlış türde filmler kullanıyordu. Şimdi sözleşmelerine sadece Kodak'la çekim yapacağı şartını yazdırıyor; kendi tarzında yapmaya devam etse de, bu tercihi ona ben aşıladım. *Macera*'yı çeken Scavarda asla görüntüleri bunun kadar güzel çekilmiş bir başka film yapamadı. Kısa belgeselim *Çöpçüler*'de Ventimiglia'ya yer

verdim. Onun fotoğrafçılığı müthiş. Fakat götürülürken bile çekimler arasında seçim yapıyordum. Şunu söyleyeceğim: "On iki-yi yirmi geçe çekime başlayıp on iki otuz ikide bitirdik, çünkü o andan itibaren ışık iyi olmayacaktı." Her şey kameranın önüne koyduğunuz şeylere, yarattığınız perspektife, kontrastlara, renklere bağlıdır. Kameraman teknik bakımdan iyi konumlanmış olmak kaydıyla çok güzel işler çıkarabilir. Eğer bir insanın işlenecek hammaddesi yoksa benim ondan bir şey elde edemeyeceğim çok açıktır. Benim bir kameramandan istediğim tek şey teknik deneyimdir. Gerisi bana kalmıştır. Amerika'daki kameramanların benim bu çalışma tarzım karşısında şaşkınlığa uğradıklarını görünce hayretler içerisinde kaldım.

Alberto Moravia'yla Zabriskie Noktası *hakkında yaptığınız bir röportajda, Amerikalıların iki ayrı topluluktan meydana geldiğini söylemiştiniz: üçte ikisi yaşlı ve berbat; üçte biri genç ve iyi. Gerçekten böyle mi düşünüyorsunuz?*

Evet, belki oran konusunda yamlıyorumdur. Üçte iki ve üçte bir, çok kesin bir ifadedir. Amerika'nın bütünü için böyle söylenebilir mi, bilmiyorum. Ancak şurası çok açıktır ki, başka yerlerde olduğu gibi Amerika'da da nüfus içinde tezatlıklar görülebilir, fakat şiddet dolu bir ülke olduğu için tezatlıklar da çok belirgindir. Wallace ve hippilerin kardeş olduğunu söylememin sebebi budur. Aşırı uçlarda seyreden bir ülkenin çocuklarıdır onlar.

Bir seferinde eleştirmenlerin filmlerinizdeki belgesel unsurlar hakkında değil, daha çok belgesellerinizdeki anlatım unsurları hakkında konuşmaları gerektiğini söylemiştiniz. Elinizden gelse, anlatımı bir yana bırakmayı tercih eder misiniz?

Hayır. Ben daima hikâye anlatmak isterim. Fakat onların tıpkı kendi hayatlarımız gibi gelişme gösteren hikâyeler olması gerekir. Belki de benim aradığım şey yeni bir hikâye türüdür. Bundan sonraki filmlerimde hikâye türlerini ve onları anlatma tarzımı değiştireceğim.

Ünlü bir yönetmen olmanızın diğer insanlarla ilişkilerinizde size zorluklar yaşattığını görüyor musunuz?

Evet. Bir gözlemci olmamın manzarayı değiştirdiği zamanlar vardır. Benim ortaya çıktığım anda insanların biraz korktuklarını hissediyorum ve bu da benim canımı sıkıyor. Çünkü ben doğal atmosferin bir parçası olmak istiyorum. Sık sık onları doğal halleriyle görmek için hilelere başvurduğum oluyor. Fakat bu güçlükler varlığını sürdürmeye devam ediyor ve onları çok can sıkıcı buluyorum.

Filmleriniz İtalyanların lüks hayatıyla bir aşinalık gösteriyor. İsteğiniz dışında ya da malzeme toplamak için bu dünyaya girdiğiniz oluyor mu?

Bir ayrım yapmak çok zor. İnsan gruplarının içine sadece istendiği ya da ihtiyaç duyulduğu için girilmiyor. Özel bir amaç taşımadan bir sürü imkâna sahip oluyorsunuz. Bazen orada bulunmaktan dolayı birdenbire ve beklenmedik bir şekilde kendinizi mutlu hissediyorsunuz. Sebep pek önemli olmayabiliyor. Ben yanında not defteri taşıyan ve duyduklarını not eden serinkanlı bir adam değilim. Benim kullanacağım şeyler aklımda kalan şeylerdir.

John Uplike kendisiyle yaptığım bir röportajda beni cezbeden bir şey söylemişti: "Sanatçı olmak tehlikeli bir şeydir, çünkü insana birinin acısından çabucak yararlanma imkânı vermektedir."

Bu istisnai bir şey olsa da, ben, 'bir sanatçı olarak' bugün bu ifadeyi kullanamam. Eğer bir insan acıyı kazanca dönüştürüyorsa, bu çok iyi bir şeydir. Bunu, acıyı öldürmenin harika bir yolu olarak görürüm.

Neden 'bugün' diyorsunuz? Bu ifadeyi 'bir sanatçı olarak' başka dönemlerde kullanabilirdim mi demek istiyorsunuz?

Evet, elbette. Sanırım Rönesans zamanında her şey sanat tarafından belirleniyordu. Artık dünya sanattan çok daha önemlidir ve ben sanatsal işlevi olan bir gelecek tasavvur edemiyorum.

Ama bugünkü işlev nasıl bir şeydir?

Bilmiyorum.

Bilmiyorsunuz?

Siz biliyor musunuz?

Evet.

Söyleyin, o zaman.

Benden sanatın işlevinin ne olduğunu söylememi istiyorsunuz! Hayır, siz bana François Truffaut hakkında ne düşündüğünüzü anlatacaksınız.

Kanımca Truffaut'nun filmleri bir ırmak gibidir, bakmaya, içine girmeye doyamazsınız, olağanüstü derecede canlılık ve keyif vericidir. Sular akıp gidiyor. Keyfiniz fazla uzun sürmüyor, çünkü ben kendimi yine kötü hissediyorum ve bu suya tekrar girme ihtiyacı duyuyorum.

İmgeleri akılda kalmadığı için, onun filmlerinin unutulup gittiğini mi söylemek istiyorsunuz.

Evet, bu onun bir parçasıdır. Hayır. Onun imgeleri Resnais ya da Godard'ınki kadar güçlüdür, fakat hikâyeleri anlamlı değil. Sanırım benim karşı çıktığım yan bu.

Ama ben sizin bir hikâyenin anlamı üzerinde pek fazla durmadığınızı sanıyordum.

René Clair de hafif hikâyeler anlatır, fakat aynı zamanda onlar çok etkileyicidir. Truffaut'un beni hiç etkilememesinin sebebini bilmiyorum. Onun anlamsız olduğunu söylemek istemiyorum. Ben sadece hikâye anlatma tarzının bir sonuç vermediğini söylemek istiyorum. Belki de benimkine benzer bir tarzda hikâye anlatmak istemiyor. Mesele bundan ibaret olabilir.

Aldatıcı kamera çekimlerine vurgu yaptığı için onun çalışma tarzını beğenmiyor musunuz?



Macera'da (1930) Sandro'nun Claudia'nın peşinden koştuğu sahne.

Kesinlikle mideme inen bir darbe niteliğinde olmayan bir görüntü yoktur. Ben bu darbelere ihtiyaç duyuyorum. Öte yandan, Godard gerçekliği suratımıza çarpıyor ve ben bunun darbesini yiyorum. Fakat Truffaut'da kesinlikle aynı şey olmuyor.

Bir an için sizin filmlerinize geri dönmek istiyorum. Macera'*nın sonunda bizim, Sandro ve Claudia'nın kendi deneyimleri sonucunda birbirlerine daha da yaklaştıklarına inandığımızı mı söylemek istiyorsunuz?*

Hayır. Ben o anın kendisinin söyledikleri dışında, hiçbir yerde hiçbir şey söylemiyorum: Onunkiler, kendi hikâyeleri olan -birbirlerine benzemeyen- iki insandır, fakat o anda birbirlerine çok yakındırlar. Gelecek ne gösterir, bilmiyorum. O konuda bir şey söyleyemem ve bu konuya kafa yormadım.

Size Macera'*nın son sahnesiyle ilgili soru yönelttiğimde, onun ötesinde bir şey anlatamayacağ nızı söylüyorsunuz. Fakat daha önce,*

Güneş Tutulması'nın sonuyla ilgili bir ifade kullandığımda, film bittikten sonra gerçek dünyada yaşanan gerçeklik konusunda bana karşı çıkmıştınız. Bir açıdan, siz sanat çalışmasının noktalandığı konusunda ısrar ediyorsunuz ve biz sadece filmin bize anlattığı ölçüde bilgi sahibi oluyoruz: Bir başka açıdan, sanat çalışmasından söz ederken, sanki, içinden çıktığı hayata geri dönüyormuş gibi konuşuyorsunuz.

[Sessizlik.]

Pekâlâ, tekrar Macera'*ya dönüyorum. Filmin sonucuyla ilgili düşüncemi anlatmama izin verin lütfen. Şimdi Claudia, Sandro'ya bakmakta ve o onu çok iyi tanımaktadır, hepsi bundan ibaret.*

Evet. Ve bunun hiçbir anlamı yoktur, gelecek üzerinde zorunlu bir etkisi söz konusu değildir. Zaman zaman, kendimizi bize dayattıkları kısıtlamalara sahip olduklarını çok iyi bildiğimiz insanlara mecbur ediyoruz, sonra ne oluyor? Tamamen haklısınız. Hikâye bitti.

Anna neden arkasında bir İncil ve Tender is the Night *(Müşfikti Gece) adlı kitabı bırakıyor? Bu ikincisini sadece, Scott Fitzgrald'ı sevdiğiniz için mi, yoksa bu kitabın Anna'nın babasıyla olan ilişkisine bir anlam katacağı düşünüldüğü için mi tercih ettiniz?*

Hayır. Scott Fitzgerald'ın bir kızın okumaktan hoşlanacağı bir yazar olduğunu düşündüm sadece.

Filmde çok sayıda objektif görünmeyen uzun çekimler bulunuyor, ki daha çok bir izleyici perspektifi ortaya konuyor. Örneğin, bir noktada Sandro'nun arabası bir meydanda. Claudia ve Sandro'nun etrafta dolaştığı görülmektedir. Sonra, bir sokağın sonundan başlayıp meydana kadar devam eden bir uzak çekime yöneliyoruz ve onları izliyoruz. Bununla amaçlanan şey Anna'nın orada olabileceği düşüncesini vermek midir?

Filmdeki en muğlak çekimdir bu. Sanırım bunu açıklamak mümkün değildir. Onu neden istediğimi ben de bilmiyorum. Anna'nın orada olduğuna inanmıyorum; en azından öyle olduğunu

söyleyemem. Şimdi de o anki ruh halimi hatırlamam için çok çaba harcamam gerekecek. Aklımda kaldığı kadarıyla, o çekim yapılırken ben içerideydim. Herhalde takip olayına gizemli bir hava verme ihtiyacı duyınuşumdur. Bu sizin hissettiğiniz şeydir ve onun hareket tarzını merak etmenizin sebebi budur. Bu çekimin bir şaşkınlık yaratacağını biliyordum. Nasıl bir gizem yaratıldığını bilmiyorum, fakat benim ihtiyaç duyduğum bir gizemdi.

İçgüdüsel olarak bir çekim yapıp yapmadığınız konusu...

Her zaman için gitmek istediğim yeri bilirim.

Evet. Siz izleyici açısından arzulanan etkiyle ilgili bir duyguya sahipsiniz. Benin anlamaya çalıştığım şey de yaratılan bu etkidir. Bakın, izleyicinin Macera'*da keşfettiği şey, Sandro ile Claudia'nın Anna'yı gerçekten aramadıklarıdır, değil mi?*

Başlangıçta arıyorlardı, fakat giderek unuttular onu.

Kesinlikle öyle. Şimdi bu doğruysa, izleyicinin onların davranışıyla görünürdeki amacı arasındaki giderek artan çelişkiyi fark etmiş olması gerekir. Bizim onların yeteri kadar çaba sarf etmedikleri, arama faaliyetlerini devam ettirdikleri, fakat gerçekten Anna'yı bulmak istemedikleri yönündeki düşüncemizi korumamız gerekir. Çekim sırasında takibin bizde, "Anna'nın orada olabileceği" şeklinde bir duygu uyandırabileceğinden söz ediyorduk. Neden caddeden aşağıya doğru yürümüyorlar?

Neden orada olsun?

Neden olmasın? Nereye gittiği belli değil. Her yere gitmiş olabilir.

Birisi bana Anna'nın intihar ettiğini söyledi, fakat ben buna inanmıyorum.

Gece *filmi hakkında bir soru sormak istiyorum. Sizin çalışmalarınıza duyarlılık gösteren eleştirmenlerin bile son sahne hakkında olumsuz düşünce bildirdiklerini duydum. Mastroianni'nin, kendi*

gönderdiği mektup olduğunu bilmeden, Moreau'nun bu kadar uzun süre mektup okumasını dinleyebilmesinin inandırıcı olmadığını söylüyorlar. Dahası, inandırıcı olsa bile, evlilikle ilgili düşünce zaten yansıtılmış durumdadır ve mektubun okunması gereksizdir. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Hiçbir şey düşünmüyorum. O mektup yazarla ilgili kesin bir portre sunmaktadır. Yazan kişinin kendi yeteneklerinin yetersizliği konusunda ne kadar doğru düşüncelere sahip olduğunu gösteren mütevazı bir şekilde kaleme alınmış bir mektuptur o. Belki de ben iyice anlamadan okumuşumdur. Belki de, bana güzel görünmese bile, bir başkası onu çok güzel yazılmış bir mektup olarak görecektir. İğrenç ve gereksiz bir sevişme olayından ibaret final sekansının temposu açısından gerekliydi bu. Erkeğin duyguyu kaybetmesi ve onu unuttuğunun kanıtı olan mektup -mektubun yarattığı duygu- olmadan, davranış çok vahşi görünecek ve farklı bir anlam taşıyacaktı.

Gece *hakkında konuşurken söz etmek istediğim bir başka konuyu hatırladım: filmlerinizdeki tekrarlanan anlar. Gece'nin sonunda, çok bariz bir ironiyle, kamera çifti bir tümsek üzerinde bırakıp yeni doğan güne yönelmektedir. Aynı şey sizin ilk uzun metrajlı filmiz* Bir Aşkın Güncesi*'nde, âşıkların planetaryumda buluştukları sırada da var. Onların ilişkilerinin umut vaat ettiğini ilk defa gördüğümüz anda, ışıklar gidiyor ve yeni bir günün doğmakta olduğunun işareti veriliyor.*

Hiç de öyle değil. Orada ışıkların gitmesinin sebebi sadece performansın sona ermesidir.

Cinayeti Gördüm *ve bir tenis kortuyla biten* Yenikler*'in İngilizce versiyonunun sonu hakkında ne düşünüyorsunuz?*

İnsanlar İngiltere'nin her yerinde tenis oynuyorlar. O iki sahnenin amaçları farklıdır.

Yenikler*'de tenis kortuna neden yer verdiniz?*

Yakında tenis kortu vardı, ben de bir adam ölüme mahkûm edilirken devam eden bu hayat tarzını göstermek istedim. Anlamsız bir oyun.

Fakat bir anlam benzerliğine işaret ediyorsunuz. Her iki durumda da işlenen bir cinayet var ve her şey anlamsız bir oyunla sona eriyor.

Anlamsız değil. Oyun ciddidir.

Top olmadan?

Evet, bir bakıma.

Hangi bakımdan?

Hangi bakımdan olduğunu bilmiyorum, fakat o oyunun ciddi bir oyun olduğunu biliyorum. Ben ciddi olarak çektim onu.

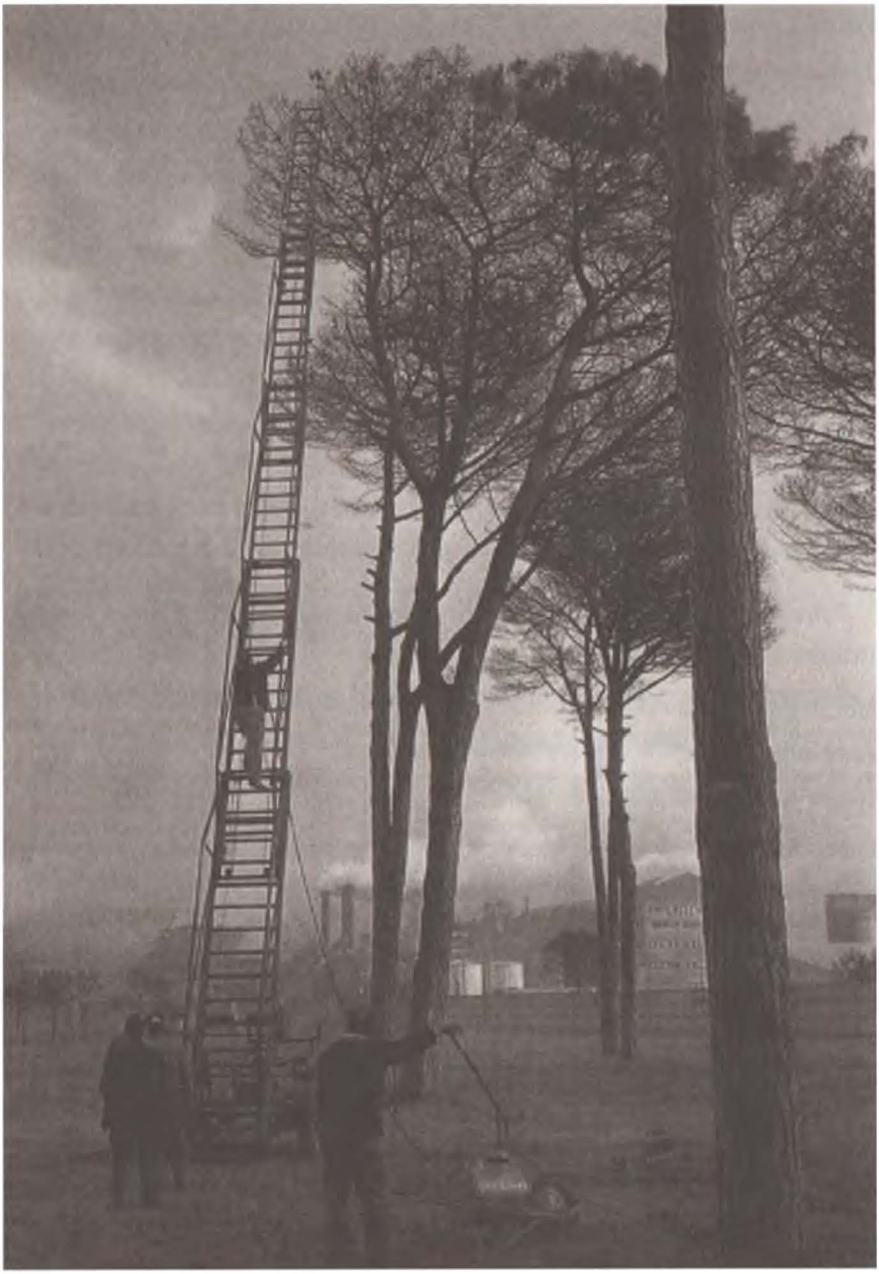
Filmleriniz hakkında Gece'den itibaren yapılan bir eleştiri karşısındaki tepkinizi öğrenmek istiyorum. Örneğin, sizin en sadık hayranlarınızdan biri olan Dwight Mcdonald sonuçta, sizin sebeplerini ayrıntılı bir şekilde açıklamadan karakterlerinize anlamlar yüklediğinizi düşünmektedir. Bu konuda ne söylersiniz?

Bir karakterin kendisinin neden öyle olduğunu söylemesinin bir önemi var mı? Hayır. O odur. Hepsi bu.

Kızıl Çöl *dışındaki filmleriniz konusunda sizinle hemfikirim. Diğerlerinde, belli bir anda normal karakterler görüyoruz ve bütün sorularımız da bu anla ilgili oluyor. Fakat Giuliana hastadır ve hasta insanlar daima bizim kendilerinin nasıl o hale geldiklerini bilmemizi isterler.*

Bu soruya cevap vermek için benim bir başka film yapmam gerekirdi. Bir insanın nasıl sinir hastası olduğu çok uzun ve karmaşık bir hikâyedir.

Fakat film Giuliana'nn hastalanma sebebinin, bir anlamda, kendisinin içinde yer aldığı çevre olduğunu göstermiyor mu?



Kızıl Çöl'ün (1964) setinden bir kare. Antonioni'nin detaylara fazlasıyla düşkünlüğüne güzel bir örnek. İsteği üzerine ağaç beyaza boyanıyor; ancak bütün gece süren boyama işlemine rağmen sabah güneşin açısı nedeniyle Antonioni çekim yapmaktan vazgeçiyor.

Evet, ama bir sebep olmadan da hiç kimse sinir hastası olmaz; yani, bu hastalığın gelişebileceği elverişli bir zeminin bulunması gerektiğini söylüyorum. Her zaman için bir çevrenin, rolünü ancak, bir kimsenin vücudunun duyarlı olduğu ölçüde oynayabileceği fiziksel bir temel vardır. Sinir hastalığının kökenlerine inmek ilgilendirmiyor beni, sadece sonuçlarına bakarım ben.

Fakat Kızıl Çöl'*de kendi çevrelerine direnen ve sinir hastası olmayan karakterler göze çarpıyor. Onların varlıklarını tipik hale getiren ve Giuliana'nınkinden ayıran nedir?*

Bilmiyorum, fakat Giuliana benim gözümde diğerlerinden daha önemlidir, çünkü onların çok ileri bir versiyonunu ortaya koymaktadır. *Kızıl Çöl* için çekim mekânları araştırırken kendimi sinir hastalarının aileleri arasında buldum. Örneğin, onlardan biri türbinleri gece gündüz aralıksız çalışan bir elektrik santralinin yanı başında yaşıyordu. Bu gürültü bana hep çekilmez gelmiştir. Öyle ki, günün sonunda kafayı yemiş gibi hissediyordum kendimi. Ancak ailenin kadını bu durumdan şikâyetçi değildi. Oysa biz jeneratörleri çalıştırır çalıştırmaz, aynı kadın kapıya çıkıp bize bağırıp çağırmaya başladı. Kadın, ne olduğunu bilmeden sinir hastası olmuştu. Bizim jeneratörlerimiz türbinlerle kıyaslanamazdı, anlayacağınız, onların bambaşka bir gürültüsü var. Kadın, hastalığının çeşidini bilmeyen bir sinir hastasıydı. Giuliana gibi bir gün patlayacaktı. Üzerinde, işlenecek uygun zemin mevcuttur. Sebebini kim bilir? Kalıtsal kusurlardan, anadan babadan mı? Bir kimsenin sinir hastası olmasının bin tane sebebi olabilir. Gün gelecek, hastalık patlayacaktır. Beni ilgilendiren bu patlamadır.

Bu filmde, rengin Giuliana'nın ruhsal durumunu gösterdiğini düşünmekte haklı mıyım?

Evet. Oradaki renk bir sinir hastasının bakış açısından verilmiştir.

Fakat bazı problemler var. Örneğin, otel sahnesinde, bitkiler, vs. o lobiye girmeden önce beyazdır. Yani, renk değişikliklerinin onun bakış açısının bir sonucu olmadığını görüyoruz.

Bütün çekimlerin sadece onun bakış açısından gerçekleştirildiği şeklindeki bir sav bana çok basit gelmektedir. Oysa, etrafındaki her şey başkalaştırılmıştır.

Bu bizim için de mi geçerli?

Bizim için değil. O, etrafındaki kalabalıklaşan dünyanın farkındadır.

Bir başka çekimle ilgili benzer bir soru sormak istiyorum. Godard'la yaptığınız bir görüşmede, Corrado'nun işçilere Patagnya hakkında konuşma yaptığı sekansla ilgili olarak size bir soru yöneltmişti. Biz birdenbire ondan uzaklaşıp bir duvara yöneliyoruz, kamera yön değiştiriyor, vs. Siz bunun Corrado'nun, Giuliana'ya doğru giden ruhsal durumu olduğunu söylemiştiniz. Ben bunu kabul etmekte zorlanıyorum. Filmde bu bakış açısıyla gerçekleştirilmiş başka bir çekim yok ve onun diyalogunda Giuliana'ya yapılmış bir atıf da söz konusu değil. İzleyici onun duvar çekimine bakarak kadını gözünün önüne getirdiğini nereden bilebilir?

Ben sadece, konuşurken aklının başında olmadığını ve Giuliana'yı düşünüyor olabileceğini söyledim. Sonra da çıkıp gidiyor; ne için? Muhtemelen henüz yeni başlamış aşk ilişkisini düşündüğü anlaşılıyor. Ama, âşık olan bir adam başka ne düşünür ki? Giuliana'ya gönderme yapmadığımı söylemeye gerek yok. Godard bunu yapabilirdi. Ben kesinlikle yapamazdım.

Baştan çıkarma sahnesindeki tavan renginin değiştirilme sebebi nedir?

Yaptığım her şey hakkında bir açıklamada bulunmamı istememelisiniz benden. Bunu yapamam. Hepsi bu. Belli bir anda öyle yapma ihtiyacı duyduğumu size nasıl anlatabilirim, bir renk karışımına neden ihtiyaç duyduğumu size nasıl açıklayabilirim?

Çığlık'ın sonunu, Kızıl Çöl'ün bir grevle açılmasını hatırlayalım. Filmi neden bu şekilde başlattınız?

Bir insan kişisel sorunlarıyla boğuşurken başka şeyleri gözünün görmeyeceğini göstermek istemiş olabilirim.

Fakat siz Çığlık'tan söz ediyorsunuz. Ben size Kızıl Çöl'*le ilgili soru sormuştum.*

Bu filmlerin ikisi tamamen farklıdır.

Ama grev...

Kızıl Çöl'de grev yok.

Var. Filmin Başında.

Ah, başında. Fakat o durum tamamen farklı. O kadın fabrikada çalışan birisi değil; sadece oradan birisinin karısı. Bu sorunlar onun ilgi alanının dışında.

Benim söylediğim de bu. Her iki durumda da temel karakterin pek ilgisini çekmeyen bir grevin olduğunu görüyoruz.

Ne olmuş yani! *[ikimiz de gülüyoruz]*

Bir bakıma haklısınız. Çünkü Kızıl Çöl'*deki bu sahne* Çığlık'*ta olmayan bir imayı içermekte: işçilerle burjuvazi arasındaki tezatlık. Çünkü Giuliana sadece bir sinir hastası değil, aynı zamanda bir burjuvadır. Sizin filminizde her ikisi de yeterli kapasitede değildir.*

Tamam. Ama ben bu kıyaslamayı hiçbir zaman yapamadım.

Filminizde bunun bir sürü kanıtı var. Giuliana ile Corrado'nun evine ziyarete gittiği kadını hatırlayın. Onlar kadının kocasına dolgun ücretli bir iş teklifinde bulunuyorlar, fakat kadın kocasının kendisinden ayrılmasına razı olmuyor. Bu sahne işçilerin ailevi duygularıyla yetişkinliğe doğru yol alan burjuva karakterler arasındaki çok bariz bir tezatlığı anlatıyor. Ya da Giuliana'nın antenlerin yanında konuştuğu işçiyi hatırlayın.

[Sessizlik.]

Senaryonuzun İtalyanca baskısının önsözünde şöyle söylüyorsunuz: "Sinema üzerine çalışanlar açısından en büyük tehlike, yalan söylemek için sunduğu olağanüstü imkândır." Bununla anlatmak istediğiniz şey nedir?

Bu konuda bilinen bir yorumda bulunmak hayatın gerçekliğine uymayacaktır. Çünkü o anda kendi aramızda eğlenirken yaptığımız şeyin gerçek anlamını unutmak için, içini başka bir şeyle doldurmak daha ilginç ya da eğlenceli gelmektedir.

Burada kendiniz dışında bir standarttan söz ediyorsunuz; genellikle sadece kendi standardınızın sizi memnun ettiğini söylüyorsunuz.

Ne zaman bir film yapsam, içimde bir gerçeklik ortaya çıkıyor; 'gerçek' kötü bir kelimedir. İçimde, daha çok da midemde bir karışıklık, ancak film yaparak tedavi edebildiğim bir tür tümör baş gösteriyor. O tümörün varlığını unutursam, yalan söylüyorum. Bilinçaltında unuttuğumu fark etsem de, unutmak çok kolay. Çok kolay.

İzleyicileri memnun etmek için söylenen yalan mı demek istiyorsunuz?

Hayır. Düşünün ki şu merdivenlerden aşağıya inen bir karakteri çekeceğim. O anda ikinci bir karakterin daha önemli olduğunu gördüğümde, yüzündeki ifade nedeniyle hemen onun yüzüne odaklanmak istiyorum. Dolayısıyla, onu aşağıya indiriyorum, fakat sonra hayal gücüm o Linchtenstein'a yakalanıyor. Onu da seviyorum. Dolayısıyla, karakterleri bir süre için, parıldayan yeşilleri ve beyazlarıyla birlikte olan Lichtenstein'ın karşısına dikerim. Bundan hoşlanıyorum. Beni baştan çıkarıyor, oysa bu bir hata. Tabloyu o an önemli kılan tek şeyin karakter olduğunu ifade etmektir bu.

Çığlık'taki Aldo'nun, mutsuzluktan kurtulma arayışına girdiği için hayranlık uyandıracak bir karakter olduğunu söylüyorsunuz. Siz buna inanıyor musunuz?

Hayır.

Anlayabildiğim kadarıyla, o bir tür üzüntü egoistidir. Karşılaştığı bütün kadınlar ondan daha yürekli.

Bu düşüncenize katılıyorum.

Çığlık'ın tanıtım metnini sizin yazmadığınızı düşünmekte haklı mıyım?

Bu yüzden yapımcılarımla kavga ettim, elimden bir şey gelmiyordu. Bir tanıtım ve sonuç metni konusunda ısrarcı oldular. Çok az bir katkım oldu, fakat bana ait değil.

Carné'ye çıraklık yaparak önemli bir şeyler öğrendiniz mi?

Carné'yle olan geneldeki anlaşmazlığımız gelip geçici sebeplerden kaynaklanıyordu, çünkü ben farklı bir geçmişe sahiptim. Carné'nin şiirsel dünyası benim hiç ilgimi çekmemiştir. Belki de onun bana öğrettiği şey, özellikle iyi olduğu belli bir çerçevelendirme yöntemiydi. Fakat, sanırım zaman onun filmlerine pek uygun değildi.

Andy Warhol'un filmlerini beğendiğinizi okuyunca çok şaşırdım. Bunun sebebini açıklar mısınız bana?

Warhol'un filmlerini beğendiğimi söyleyemem; bazıları için evet, bazıları için hayır, derim. Warhol'un özgürce davranmasını seviyorum. Canının istediği şeyi yapıyor ve aslında, genelde çok fazla ciddiye alınan sinemayı küçümsüyor. Fakat bununla, onun kendi filmlerini küçümsediğini söylemek istemiyorum. Artık resim yapmaktan çok film yapıyor, dolayısıyla kendi filmlerini beğenmesi şart. Bana hayranlık veren yanı onun şu söylediğidir: Warhol'un karakterleri istedikleri şeyi yapar ve söylerler, bu yüzden de, çağdaş filmler arasında tamamen özgün bir yere sahiplerdir.

İtalyan yönetmenler içinde en beğendikleriniz hangileridir?

Fellini ve Visconti. Şu anda bana en umut verici görünen tek genç adam Bellocchio'dur. Bunun yanında, potansiyel taşıyan başkaları da vardır -Maselli'yi örnek verebiliriz-, fakat değerleri henüz anlaşılmış değil. Ancak, bütün bu kişileri ben şahsen tanıyorum ve onlarla tartışmaya girmek istemiyorum.

Öne çıkan kimi Amerikalı yönetmenler olduğunu düşünüyor musunuz?

Aslında, favori yönetmenlerim yok. Benim beğenim mevcut ilgilerime göre değişiyor. Ancak, *Easy Rider*'dan çok etkilendiğimi kaydetmeliyim. Bugün Amerikan sinemasının kurallarını yıkan pek çok genç insan var ve bunlar benim ilgimi çekiyorlar. Onların, underground filmlerin etkisini taşıyan çalışmaları dikkatimi çekiyor; bu hareketin ne kadar verimli olduğunu göstermektedir bu.

Cinayeti Gördüm'ü *saymazsak, sizin filmleriniz bir erkeğe güven duyduğu için bir şeyler kaybeden bir kadın hakkındadır. Bu konuya geri dönmeye neden devam ediyorsunuz?*

Şimdi siz beni bu konuda düşünmeye zorluyorsunuz. Yaptığım şeyler konusunda açıklama yapmak çok güç. Sizin anladığınızdan çok daha içgüdüsel bir damar söz konusu. Örneğin, ben Josephy Losey hakkında yazılanları okurken eğleniyordum, çünkü ben onun ne kadar çok çalıştığını biliyorum. O bir kitap okuyor; hoşlanırsa film yapıyor. Fakat bir yapımcı çıkıp, "Sen bir başkasını yap" dediğinde, kendi tercihinden vazgeçiyor. Benim açımdan elbette durum farklı, hatta benim için, bir konuya ilgi duymamı sağlayan sebepler -nasıl söyleyeyim- değişkendir. Çoğu zaman üç hikâye arasından tamamen tesadüfi sebeplerle bir tanesini seçiyorum: Kalkıyorum ve gece gördüğüm bir rüya nedeniyle bunun harika olacağını düşünüyorum. Ya da bu hikâyenin geçerli olmasının sebeplerini kendi içimde bulduğumu söyleyerek tercih ediyorum onu.

Joseph Losey müthiş bir yönetmendir. Bunu gerçek bir Antonioni parodisi olan Kaza'*da görüyorsunuz; orada sizin yaptığınız şeyleri*

yapıyor, fakat belirgin bir sebeple değil. Şimdi siz bana -hikâye seçimini bir yana bırakırsak- bir hikâyeyi film yaparken, o ne kadar sebeplerin farkında görünüyorsa, siz de o kadar farkında olmadığınızı söylemeye çalışıyorsunuz. Yoksa bunun kaynağı sadece, sebeplerinizi açıklamak istemeyişiniz midir?

Benim her zaman için sebeplerim olmuştur, ama şimdi unuttum onları.

Bazen filmlerinizde bir şey açıklıyorsunuz, bazen de buna karşı çıkıyorsunuz.

Siz bana bir sebep aratıyorsunuz. Oysa benim hiçbir sebebim yok.

Fakat bazı durumlarda....

Belki de size şu ana kadar söylediklerim baştan sonra yanlıştır.

Bazen niyetleniyorsunuz...

Kesinlikle niyetlenmiyorum.

Fakat yapıyorsunuz....

Sadece zorlandığım zaman. Aksi halde, yapmamayı arzu ederim.

ANTONIONI *YOLCU*'YU TARTIŞIYOR

Betty Jeffries Demby ve Larry Sturhahn, 1975*

Betty Jeffries Demby: Yolcu'*nun senaryosunu siz mi yazdınız?*

Birlikte çalıştığım insanlarla aramda tartışmaya yol açsa bile, senaryolarımı hep kendim kaleme aldım. Fakat *Yolcu* başka birisi tarafından yazıldı. Doğal olarak, ben o metin üzerinde kendi düşüncem ve çekim anlayışıma uygun değişiklikler yaptım. Doğaçlamayı seviyorum; gerçekten de başka türlü yapamıyorum. Benim için film ancak bu aşamada -yani, onu gerçekten gördüğümde- anlaşılır bir hale geliyor. Benim niteliklerim arasında açıklık ve kolay anlaşılırlık yoktur.

*) İlk olarak *Filmmakers Newletter*'da (No: 8, Temmuz 1975) yayınlanmıştır.

Larry Sturhahn: *Bu durumda, senaryoda çok büyük değişiklikler olmadı mı?*

Bütün fikir, filmin yapılış tarzı tamamen farklı oldu. Ruh hali değişti. Daha çok bir casusun sahip olduğu duygu vardır, bu daha çok politik bir şeydir.

L.S.: *Siz her zaman bir malzemeyi kendi özel ihtiyaçlarınıza uygun hale mi getirirsiniz?*

Her zaman. Cortazar'ın bir kısa hikâyesinden uyarlanan *Cinayeti Gördüm*'ün fikri bana ait, fakat orada bile bir sürü değişiklik yaptım. *Kız Arkadaşlar Arasında* Pavese'in bir hikâyesinden uyarlandı. Fakat senaryo üzerinde bir işbirliği içerisinde çalıştım, ancak yazma işine gelince, bunu daima kendim yaparım.

L.S.: *Ben hep kısa hikâyenin filme uyarlama açısından daha iyi bir malzeme olduğunu düşünürüm, çünkü derli topludur ve aşağı yukarı filmle aynı uzunluktadır.*

Size katılıyorum. *Kız Arkadaşlar, Sadece Kadınlar Arasında* adlı bir kısa hikâyeden uyarlanmıştı. Görüntüye aktarılacak sayfalar kitabın en iyi sayfalarıydı. En iyi sayfalar -benim en beğendiğim sayfalar- en güç sayfalardı demek istiyorum. Bir düşünceye sahip olduğunuzda iş daha da kolaylaşıyor. Asıl yeri orası olduğu için, bir şeyi farklı bir ortama taşımak zordur. Romanda genellikle çok sayıda diyalog vardır ve bu diyaloglardan kurtulmak zordur.

L.S.: *Diyalogları setteyken daha çok mu değiştiriyorsunuz?*

Evet, Çok değişiklik yaparım. Oyuncuların ağzından çıkan bir sözü duymam gerekir.

L.S.: *Senaryoya baktığınızda bir filmin ne kadarını görürsünüz? Mekânları görür müsünüz? Film çalışmasını nerede yapacağınızı görür müsünüz?*

Evet, az çok görürüm. Fakat gördüklerimi hiçbir zaman aynen kopyalamam, çünkü bu imkânsızdır. Hayalimdeki şeylerin tam karşılığını asla bulamam.

L.S.: *Çekim mekânı ararken karatahtayı tamamen siliyor musunuz?*

Evet. Sadece gidip bakarım. Elbette aradığım şeyin ne olduğunu biliyorum. Gerçekten de, bu çok basittir.

B.J.D.: *Demek mekân seçimini asistanlarınıza bırakmıyorsunuz?*

Mekân, çekim işinin özüdür. Renkler, ışık, ağaçlar, nesneler, yüzler. Bütün bunların seçimini asistanlarıma nasıl bırakabilirim? Onların tercihleri benimkinden tamamen farklı olacaktır. Benim yaptığım filmi kim benden daha iyi bilebilir?

B.J.D.: Yolcu *tamamen stüdyo dışında mı çekildi?*

Evet.

B.J.D.: *Filmlerinizin çoğunun da öyle olduğuna inanıyorum. Stüdyo dışında çekim yapma konusunda neden böylesine güçlü bir tercihte bulunuyorsunuz?*

Çünkü gerçeklik kestirilemez bir şeydir. Stüdyoda her şey öngörülmüştür.

B.J.D.: *Filminizdeki en ilginç sahnelerden birisi de Barcelona'daki Gaudi Katedrali'nin çatısında gerçekleştirilen bir plan. Bu mekânı neden seçtiniz?*

Gaudi kuleleri herhalde, ölen birinin adını taşıyan bir adamla adsız bir kızın (kız filmde buna ihtiyaç duymuyor) karşılaşmasının tuhaflığını gözler önüne sermeye yarıyor.

B.J.D.: Kızıl Çöl'*de istediğiniz sonuçları elde etmek için çimenleri boyayıp denizi renklendirmenizi anlıyorum.* Yolcu'*da benzer bir şey yaptınız mı?*

Hayır. *Yolcu*'da gerçekliğe hiç dokunmadım. Muhabir olan kahramanın rapor ettiği olaylara aynen onun gözüyle baktım. Nesnellik filmin temalarından birisidir. Eğer yakından bakarsa-

mız, filmde biri Locke'ın Afrika üzerine ve biri de benim onun üzerine olan iki belgeselim yer almaktadır.

B.J.D.: *Nicholson'ın çölde tek başına kaldığı sekans için ne diyeceksiniz? Çöl özellikle çarpıcı bir yerdir, orada renk alışılmadık ölçüde yoğun ve yakıcıdır. Bu sonucu elde etmek için herhangi bir özel filtre kullandınız mı, ya da işlem yapmak zorunda kaldınız mı?*

O renk çölün kendi rengidir. Bir filtre kullandık, fakat rengi değiştirmedik; tam tersine, *değiştirmemek* için kullandık onu. Rengin gerçek sıcaklığı laboratuvarda gerekli işlemler yapılarak elde edildi.

B.J.D.: *Çölün kavurucu sıcağı ve savrulan kumlar altında yapılan çekim sizin açınızdan özel sorunlar yarattı mı?*

Özel olarak değil. Filmleri korumak için yanımızda bir buzdolabı götürmüştük, kamerayı da mümkün olduğu kadar örterek üzerine yağan kumlardan korumaya çalıştık.

B.J.D.: *Oyuncu bulma işini nasıl gerçekleştirdiniz?*

Oyuncuları tanıyorum, filmin karakterlerini tanıyorum. İş sadece onları biraraya getirmeye kalmıştı.

L.S.: *Özellikle de, Jack Nicholson ve Maria Schneider'i neden tercih ettiniz?*

Jack Nichoson'la birlikte bir film yapmaya karar verdik ve ben onun bu rol için çok iyi, çok isabetli bir tercih olacağını düşündüm. Maria Schneider için de aynı şeyi düşündüm. Kafamdaki kız rolüne uyuyordu. Ona uygun olarak küçük bir değişiklik yapmış olabilirim, fakat bu benim yüz yüze geldiğim bir gerçekliktir: Soyut bir duygu yaratamazsınız. 'Star' olmak ayrı bir şey; eğer bir oyuncu canlandırdığı role uygun değilse, o duygu yoksa, Jack Nicholson da olsa o rolü alamaz.

L.S.: *Nicholson'un bir yıldız gibi oynadığını, onunla birlikte çalışmanın zor olduğunu mu söylüyorsunuz?*

Hayır. O çok usta bir oyuncudur ve çok çok iyi bir aktördür, dolayısıyla onunla çalışmak kolaydır. Çetin birisidir, fakat sorun çıkarmaz. Saçını kesebilirsiniz (ben kesmedim), kendisinin 'iyi' tarafıyla ya da kameranın çok yüksekte ya da çok alçakta olmasıyla ilgilenmez; istediğiniz gibi hareket edebilirsiniz.

B.J.D.: *Siz bir seferinde, oyuncuları kompozisyonun bir parçası olarak gördüğünüzü, onlara kendilerini motive edecek şeyleri açıklamadığınızı, onların edilgen konumda olmalarını istediğinizi söylemiştiniz; oyuncuları hâlâ böyle mi görüyorsunuz?*

Ben oyuncuların edilgen olmalarını istediğimi hiçbir zaman söylemedim. Bazen, oyunculara çok fazla açıklamada bulunduğunuzda, oyuncuların kendi kendilerinin yönetmeni haline gelmesi gibi bir tehlikeyle karşılaşıyorsunuz ve bu da filme hizmet etmiyor, dedim. Bunun oyuncuya da bir yararı olmaz. Ben oyuncularla entelektüel değil, duygusal düzeyde biraraya gelerek çalışmayı yeğlerim. Ders vermekten çok teşvik ederim.

Her şeyden önce, oyunculara hitaben konuşma yapma konusunda iyi birisi değilim, çünkü doğru ifadeler bulmakta zorlanıyorum. Ayrıca, ben her cümlede 'mesaj' veren türden bir yönetmen de değilim. Dolayısıyla, sahneler konusunda nasıl yapılacağı dışında söyleyecek başka bir sözüm yoktur. Benim yapmaya çalıştığım şey onları teşvik etmek, doğru bir ruh haline sokmaktır. Sonra da kamerayla onları izlemeye başlar, şunu ya da bunu yapmalarını söylerim. Fakat öncesinde değil. Benim kendi çekimime sahip olmam gerekir, onlar görüntünün bir unsurudurlar ve her zaman en iyi unsuru değildirler.

Ayrıca, ben filme kendi birliği içinde bakarım, onlarsa kendi karakterleri açısından bakarlar. Jack Nicholson ve Maria Schneider'la aynı anda çalışmak zordur, çünkü birbirlerinden farklı oyunculardır. Birbirlerine zıt yönde doğaldırlar: Nicholson kameranın nerede olduğunu bilir ve ona göre rol yapar. Fakat Maria kameranın nerede olduğunu bilmez; hiçbir şey bilmez; o salıneyi yaşar sadece. Muhteşemdir. Bazen harekete geçiverir ve

hiç kimse onu nasıl takip edeceğini bilmez. Bir doğaçlama yeteneğine sahip ve ben onun bu yanını çok beğeniyorum; doğaçlamaya hayranım.

L.S.: *O halde, sette yapacaklarınızı önceden planlamıyorsunuz? Bir önceki akşam ya da sabah kalktığınızda oturup, "Şunu, şunu yapacağım" demiyorsunuz?*

Hayır. Asla, asla.

L.S.: *Her şeyin sette yapılmasını mı istiyorsunuz?*

Evet.

L.S.: *Hiç değilse oyuncularınızın önceden prova yapmasına izin veriyor musunuz, yoksa doğruca işe mi koyuluyorsunuz?*

Çok az prova yapıyoruz; iki kez, fakat daha faza değil. Oyuncuların dinç olmasını istiyorum, yorgun değil.

B.J.D.: *Kamera açıları ve kamera hareketi hakkında ne diyeceksiniz? Bu konuda önceden dikkatli bir şekilde plan yapıyor musunuz?*

Çok dikkatli bir şekilde.

L.S.: *Anlık çekimler hakkında çabuk karar alabiliyor musunuz, yoksa...*

Hiç vakit kaybetmeden karar alırım.

L.S.: *O halde, çok fazla çekim yapmıyorsunuz?*

Hayır. Üç. Belki, beş ya da altı. On beş çekim yaptığımız da oluyor, fakat bu çok nadir bir durum.

L.S.: *Günlük ne kadar çekip yaptığınız konusunda bir tahmininiz var mı?*

Hayır.

L.S.: *Gerçekleştirdiklerinize bakarak söylerseniz?*

Çin'de bir günde seksen çekim falan yapmıştık, fakat o çok farklı bir çalışmaydı; koşturmak zorunda kalmıştım.

L.S.: Yolcu'*nun final sahnesini çekmek ne kadar zaman aldı?*

On bir gün. Fakat bu benden değil, rüzgârdan kaynaklanan bir gecikmeydi. Çok rüzgârlı bir hava vardı ve kamerayı sabit tutmak çok zordu.

B.J.D.: *Eleştirmenlerden biri yedi dakikalık final sekansının sinema tarihinin bir klasiği olacağını söylemişti. Onu nasıl tasarladığınızı açıklayabilir misiniz?*

Çekime başlar başlamaz kafamda final sekansıyla ilgili bir düşünce vardı. Doğal olarak, başkahramanımm ölmesi gerektiğini biliyordum, fakat onun öleceğini görme düşüncesi canımı sıkıyordu. Gözümün önüne bir pencere ve dışarısını, öğleden sonranın güneşini getirdim. Bir an için, sadece bir anlık. Kafamda Hemingway belirdi: "Öğleden Sonra Ölüm." Ve o meydan. Meydan bulduk ve bir anda burasının o yer olduğunu anladık. Fakat bu kadar uzun bir çekimin nasıl gerçekleştirildiğini bilmiyordum. Bir Kanada kamerasından söz edildiğini duymuştum, fakat özelliklerini ilk ağızdan dinlememiştim. Londra'da bazı film testleri gördüm. Kamera üzerine çalışan İngiliz teknisyenlerle tanıştım ve denemeye karar verdik. Çözülmesi gereken bir sürü sorun vardı. Bunların en büyüğü de kameranın 16 mm. olmasıydı, bana 35 mm. gerekliydi. Bunu değiştirmek onun bütün dengesini değiştirmek anlamına geliyordu, çünkü kamera bir sürü dengeyle ilgilidir. Fakat ben bunu yapmayı başardım.

L.S.: *Zoom merceği ya da çok yavaş hareket eden bir kamera arabası kullandınız mı?*

Kamerada bir zoom merceği vardı. Fakat sadece kamera kapıdan geçmek üzereyken kullanıldı.



Yolcu (1974) filminin setinde David Loche'un (Jack Nicholson) "Tamam, umrumda değil," dediği önemli sahnenin çekimi sırasında.

L.S.: *Kameranın duvarın karşısındaki merkezde olan adama doğru ilerlemesi ne kadar ilginç, fakat biz kesinlikle göremiyoruz, kamera asla adama odaklanmıyor.*

Peyzajın bir parçasıdır o, hepsi bundan ibaret. Ve her şey ayarlanmıştır; her şey. Fakat özel olarak adama odaklanılmadı. Hiç kimseye daha fazla yaklaşmak istemedim. Şaşkınlık yaratan, bu uzun çekimlerin kullanılmasıdır. Kızı dışarıda görüyorsunuz, hareketlerini görüyorsunuz ve neler yaptığını, neler düşünüyor olabileceğini daha fazla yaklaşmadan anlıyorsunuz. Görüyorsunuz, bu uzun çekimi yakın planlar *gibi* kullanıyorum; bu çekim gerçekten yakın planların yerini almaktadır.

L.S.: *Bu çekimi başka bir biçimde tasarladınız mı, yoksa bu sizin tek seçeneğiniz miydi?*

Çekimin başında bir tek çekimle yapma düşüncesindeydim ve çekim boyunca da onun üzerinde çalıştım.

L.S.: *Görüntü yönetmenlerinizle ne kadar yakın ilişki içinde çalışıyorsunuz?*

Görüntü yönetmeni dediğiniz kim? Biz İtalya'da böyle bir şey kullanmıyoruz.

L.S.: *Ne büyüklükte bir ekiple çalışıyorsunuz?*

Küçük bir ekiple çalışmayı tercih ediyorum. Bu filmde büyük bir ekibimiz var -kırk kişi-, fakat sendikaya dair problemler olduğundan daha küçük olamıyor.

L.S.: *Sahne sekreterinin işiniz açısından önemi nedir?*

Çok önemli. Çünkü işin ortasında değişiklik yapmak zorunda kalıyoruz, belli bir kronolojiye göre yol alamıyoruz.

B.J.D.: *Kurgucunuzla ne ölçüde yakın bir ilişki içinde çalışıyorsunuz?*

Biz daima birlikte çalışırız. Fakat *Cinayeti Gördüm*'ün kurgusunu kendim yaptım. *Yolcu*'nun ilk versiyonunu da kendim yaptım. Fakat bu film çok uzun olduğundan daha sonra kurgucum Arcalli'yle birlikte yeniden çalıştık. Gene uzun oldu ve bu sefer kendim kestim.

B.J.D.: *Kurgulanmış versiyon çekim yaparken kafanızda tasarladıklarınızı ne ölçüde yansıtıyor?*

Maalesef, filmin çekimi bittiği an bende de hoşnutsuzluk başlıyor. Ufaktan ufaktan bakarak bir şeyler bulmaya çalışıyorum. Çekim bittiğinde sanki hiç çekim yapmamışım gibi bir duygu yaşıyorum. Sonra malzemeye sahip olduğumda -kafamda çekilip gerçek filme dönüştüğünde- sanki başka birisi tarafından çekilmiş gibi geliyor. Ona büyük bir objektiflikle bakıyorum ve kesmeye koyuluyorum. İşte bu aşama benim çok hoşuma gidiyor.

Fakat bu filmde bir sürü değişiklik yapmam gerekti, çünkü ilk kesim çok uzundu. Filmi hazırlamak için çok az zamanım oldu-

gundan, ihtiyacım olandan daha fazla çekim yaptım. Nicholson'ın bazı iş bağlantıları yüzünden de çok hızlı çekim yapmamız gerekiyordu.

L.S.: *Çekimden önce senaryonuzu kısaltmaya zamanınız olmadı demek?*

Doğru. Neye ihtiyacım olduğunu bilmediğimden, gerekenden fazla çekim yaptım. Dolayısıyla ilk kesim uzun sürdü: 4 saat. Sonra 2 saat 20 dakikalık bir başkası ortaya çıktı. Şimdi 2 saatlik bir filmdir o.

L.S.: *Dudak uyumu çekip, sesleri çekim mekânında mı kaydediyordunuz?*

Evet.

L.S.: *Dublaj konusunda ne diyeceksiniz?*

Çok az tercih ederim; gürültü çok fazla olduğu zaman.

B.J.D.: *Soundtrack sizin filmlerinizde müthiş bir öneme sahip.* Macera *için deniz sesinin her mümkün olan her ayrıntısını kaydetmiştiniz.* Yolcu *için de benzer bir uygulamaya gittiniz mi?*

Benim kuralım hep aynıdır: Her sahne için soundtrack'ı oyuncular olmadan kaydederdim.

B.J.D.: *Bazen sesi tek başına kullanarak çok anlamlı şeyler yapıyorsunuz. Örneğin, son sekansta sadece kapının açılma sesini ve kahramanın öldürüldüğünü bilmemizi sağlayacak bir silah sesi duyuyoruz. Bu konuda bir şey söyler misiniz?*

Bir film hem görüntüdür hem sestir. Hangisi daha önemlidir? Ben ikisini de aynı düzeyde görüyorum. Burada sesi kullandım, çünkü kendi kahramanıma bakmamak elimde olmadı; Locke, katil ve kamera aynı odanın içinde olduğundan, gerçek öldürme olayıyla ilgili sesleri duymamam mümkün olmadı.

B.J.D.: *Filmlerinizde müziği çok nadiren, fakat müthiş bir etkinlikle kullanıyorsunuz. O anlara nasıl karar verdiğiniz konusunda bir açıklama yapar mısınız?*

Bunu açıklayamam. Bu benim hissettiğim bir şeydir. Film bittiğinde birkaç kez izler, müzikle ilgili düşünmeye başlarım sadece. Eksik kaldığını düşündüğüm yerlere yerleştiririm onu; sonuç veren müzik olarak *değil*, bir kaynak olarak.

L.S.: *Amerikalı yönetmenler içinde hayranlık duyduğunuz kimler var?*

Coppola'yı beğeniyorum; sanırım *The Conversation* çok güzel bir filmdi. Scorsese'yi beğeniyorum; *Alice Artık Burada Yaşamıyor*'u izlemiş ve çok beğenmiştim. Çok basit fakat çok cana yakın bir film. Ayrıca, sizde Altman ve onun *California Split*'i var; California toplumunun iyi bir gözlemcisidir o. Steven Spilberg de çok iyidir.

L.S.: *Filmlerinizden, sizin insanlarınızın deneyimlerinin sadece özel bir durumla sınırlı olduğu izlenimini edindim, karakterlerinizin uzun bir geçmişi yok. Örneğin, Nicholson'ın köksüz bir şekilde yabancı bir yerde bulunduğunu görüyoruz. Aynı şey kız için de geçerli; o da oradadır. Sanki geçici olarak oradalar. Geçmişleri yok gibi.*

Sanırım dünyaya farklı bir bakıştır o. Başka türlüsü eski usuldür. İnsanlara modern bir şekilde bakmaktır bu yol. Bugün insanların eskiye göre daha az geçmişleri var. Bugün bir kız aynen filmdeki kız gibi çantasını alıp, ailesi ve geçmişi konusunda hiçbir düşünce taşımadan istediği yere gidebilir. Yanında herhangi bir yük taşımak zorunda değildir.

B.J.D.: *Ahlâki bir yükten mi söz ediyorsunuz?*

Kesinlikle. Ahlâki, manevi bir yük. Fakat diğer filmlerde insanların evleri var ve biz bu evleri ve içinde yaşayan insanları görüyoruz. Nicholson'ın evini görüyorsunuz, fakat o oraya bağlı değil, dünyanın her tarafına gitmeyi alışkanlık haline getirmiştir.

B.J.D.: *Yine de kimlik mücadelesini ilginç bulduğunuz anlaşılıyor.*

Ben şahsen, tarihsel benliğimizden uzaklaşıp yeni birini bulmamız gerektiğini söylemek istiyorum. Ben bu şekilde kendimi yenileme ihtiyacı duyuyorum. Bu bir yanılsama da olabilir, fakat yeni bir şeye kavuşma yöntemidir.

B.J.D.: *Bay Locke gibi hayattan bıkmış televizyon gazetecilerini gözümün önüne getiriyordum. O daha ilginç mesleklerden biri olduğu için herhangi bir şeyin umudu yoktur.*

Evet, bir bakıma. Fakat gazetecilik çok kinik bir meslektir. Ayrıca, gazeteci olması da onun için bir sorundur. Bir filtre olduğundan rapor ettiği her şeyin içinde yer alamıyor. Onun işi sürekli başka bir şey ya da kimseyi gösterip onun hakkında konuşmayı gerektiriyor, fakat kendisi bunların içinde yer almıyor. Olayların kahramanı değil, bir tanıktır o. Bu da bir problem oluşturmaktadır.

L.S.: *Bir film yönetmeni olarak, kendi rolünüz ile filmdeki Locke rolü arasında herhangi bir benzerlik görüyor musunuz?*

Bu filmde olabilir, evet; filmin bir parçasıdır o. Ama farklı bir şekilde. *Yolcu*'da Locke'a, Locke'un gerçekliğe baktığı şekilde bakmaya çalıştım. Fakat yine de, yaptığım her şey kendimle gerçeklik arasındaki bir çatışma içinde özümsenmiştir.

L.S.: *Bazı insanlar sinemayı sanatların en gerçeği olarak görürken, bazıları da, sinemadaki her şey resimlerden ibaret olduğu için, onu saf bir aldatmaca, bir hile olarak görmektedirler.* Yolcu'*ya ilişkin olarak biraz da bundan bahseder misiniz?*

Bu konuda söz söyleyip söyleyemeyeceğimi bilmiyorum; eğer kelimelerle aynı şeyi yapmayı becerebilseydim, film yönetmeni değil, bir yazar olurdum. *Söyleyecek* bir şeyim yok ama, belki *gösterecek* bir şeyim vardır. İkisi arasında fark var.

İşte bu yüzden filmlerim hakkında konuşmak bana çok zor geliyor. Ben film yapmak istiyorum. Yapmam gereken şeyin ne ol-

duğunu biliyorum. *Söylemem* gerekenin değil. Yapamayacağım bir şey olduğu için sözün anlamı üzerine kesinlikle kafa yormam.

L.S.: *Siz bir film yönetmenisiniz ve görüntüler yaratıyorsunuz, fakat ben sizin filmlerinizde kilit konumda olan insanların bir görme problemi olduğunu fark ediyorum; onlar şeyleri bulmaya çalışıyorlar ya da bir şey kaybetmişlerdir.* Cinayeti Gördüm'*deki fotoğrafçının kendi işinde gerçeği bulmaya çalışması gibi. Siz, bu çevrede çalışan bir yönetmen olarak, gerçekliğin bulunamaması karşısında hayal kırıklığına uğruyor musunuz?*

Hem evet, hem hayır. Bazı bakımlardan gerçekliği film yaparken yakalıyorum; en azından somut bir şey olarak, elimde bir filmim vardır. Yüz yüze olduğum şey aradığım gerçeklik olmayabilir, fakat her zaman bir şey ya da birisini bulmuşumdur. Film yaparken kendime çok şey kattım.

L.S.: *O halde, her zaman bir meydan okuma mıdır bu?*

Evet! Onun mücadelesini veriyorum. Düşünebiliyor musunuz? *Kızıl Çöl*'ün bitimine yakın çölde erkek karakterimi kaybetmişim; çünkü Richard Harris bana hiçbir şey söylemeden çekip gitmişti. Bitiş onların üçüyle -kadın, kocası ve üçüncü kişi- birlikte olacaktı. Dolayısıyla, filmi nasıl bitireceğimi bilemiyordum. Gün boyunca çalışmaya ara vermedim, fakat şu anki sonuçla ilgili düşünceye sahip oluncaya kadar bütün gece barınağın içinde düşüncelere dalarak volta attım. Aklıma gelen şey önceki düşündüğümden daha iyiydi; şansım varmış.

B.J.D.: *Hiç otobiyografik bir film yapmayı düşündünüz mü?*

Hayır. Sebebini söyleyeyim: çünkü geriye dönmeyi sevmiyorum; hep ileriye bakarım. Herkes gibi. Kendime belli bir ömür biçmiş değilim, dolayısıyla içinde bulunduğum yıl geriye değil ileriye bakma yılıdır. Geride kalan yıllar hakkında düşünmek istemiyorum. *Bu* yılı hayatımın en iyi yılı haline getirmek istiyorum. Bu yüzden, anlatımlar şeklinde filmler yapmaktan hoşlanmıyorum.

B.J.D.: *Bir bakıma, yönetmenin bütün hayatı boyunca aynı filmi yaptığı söylenir; yani, filmlerinde belli bir temanın farklı yönlerini farklı şekillerde keşfeder. Bu görüşe katılıyor musunuz? Bu düşüncenin sizin çalışmalarınız için geçerli olduğunu düşünüyor musunuz?*

Dostoyevski, bir sanatçının çalışmalarında ömrü boyunca sadece bir tek şey anlattığını söyler. Eğer iyi bir sanatçıysa, bu sayı iki de olabilir. Yapılan alıntının çelişkili doğasının tanıdığı keyfiyet, onun benim için tamamen geçerli olmadığını eklemeye izin vermektedir. Fakat benim söylememe değil.

ANTONIONI KONUŞUYOR... VE DİNLİYOR

Renee Epstein, 1975*

Michelangelo Antonioni'yle yaptığımız röportaj sabah saat 10'daydı. Central Park'a doğru yürüdüm. Hayvanat bahçesindeki hayvanlar erken saatlerde sabahın keyfini çıkarıyorlardı. Beyaz kutup ayısı banyo yapmakla meşguldü. Kafese kapatılmış bir hayvandan çok suda oynayan aşırı kilolu bir çocuğu andırıyordu.

Antonioni'nin odası Sherry Netherland Hotel'in yirmi ikinci katındaydı. Penceresinden bakarak aşağıdaki manzarayı birlikte izlemeye davet etti beni. Bu yükseklikten aşağıya bakarken kendimi yabancı hissettim. Şehir anlaşılmaz geldi bana. Antonioni gülümseyerek, "Harika, değil mi?" dedi.

---

*) İlk yayınlandığı yer olarak bkz. *Film Comment*, Cilt: 11, No: 4, s. 7-8 (Temmuz-Ağustos 1975). Film Society of Lincoln Center'ın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Sanırım bu ortam röportajın uzun açıklamalı sorular ve kısa cevaplar şeklinde olması bakımından ilginç olacaktır. Ayrıca, mümkün olan tek biçim budur. Ben kelimeleri kullanamıyorum. Her ne kadar bu iş düşünceyi gerektiren bir eylem olsa da, yönetmen bir bakıma eylem adamıdır. Benim hayatım pratik ve deneyim alanı olmak üzere ikiye ayrılır. Her ikisi de bir şekilde bir şey yapmaya ve bir davranış ortaya koymaya zorlar beni, fakat bunun sebebini bilmiyorum. Bilinçsizce olan bir şeydir bu. Bir açıklama getiremiyorum. Pirandello'yu bilir misiniz? Pirandello bir seferinde bana, "O karakter neden öyle davranıyor?" diye sormuş ve yine kendisi cevaplamıştı: "Sebebini bilmiyorum, ben sadece bir yazarım."

Bu sabah film konusunda düşünürken, bazı sahneleri önceden gördüğüm düşüncesine sahip oldum. Camus'nün Yabancı'*sında yer aldığını fark ettim. Bir pazar günü pencere kenarında duran Meursault, Jack Nicholson'ınkine benzer o duygusuz sesiyle, sokakta yaşanan hayatı kaydediyordu. Ayrıca, Arab'ın öldürülmesi ilk defa olarak çok açık bir gerçeklik haline geliyordu benim için. Meursault'nun beş kurşunla ilgili yaptığı açıklamasını anlıyordum: güneşti, kendisinin o özel anda orada bulunmasıydı.*

Bu kıyaslamayı başka birisi daha yapmıştı. Sanırım temelden yanlıştı. Meursault'nun 'varoluşsal' sorunları, soyut problemleri vardır. Benim karakterim David Locke'un ise çok somut sorunları vardır. Karısı tarafından hayal kırıklığına uğratılmıştır. Evliliği yürümemektedir. Başarıyla yürütülse bile, işinden memnun değildir. Siyasal bakımdan daha fazla yük altına girememekte ve bunun sebebini de bilmemektedir. Locke'un durumu *Yabancı*'nınkiyle aynı değildir.

Yolcu'*daki karakterler konusunda dikkatimi çeken şeylerden birisi de, bu insanların -kendilerinden ve birbirlerinden- uzakta yaşıyor olmalarıdır. Bize, Rock ve Rachel'in bir çocukları olduğu söylenmektedir. Ancak, biz ortada bir çocuk göremiyoruz, onlar da bu çocuktan hiç söz etmemektedirler. Karakterin dil aracılığıyla anlatıldığı görülmektedir, fakat konuşmaları dinleyen karakterler bu anlatıma yabancıdır.*

Bu bilinçli olarak yapılan bir şeydir. Rachel bu yüzden kocasını eleştiriyor. Kadın filmin sonunda bugüne kadar kocasını kesinlikle tanıyamadığını söylemektedir. Belki de adam karısını kesinlikle tanımıyordur. Onlar birbirlerine belli anlamlar yüklemektedirler, fakat yanılıyor olabilirler.

Ben kendimi sizin filmlerinizle çapraz bir ilişki kurarken buluyorum. Adward Weston'ın fotoğraflarıyla bir aşinalığınız var mı?

Tanıyorum onu ve bazı çalışmalarını gördüm.

Sanırım, beni içgüdüsel olarak bu bağlantıyı kurmaya götüren şey, sizin ve Weston'ın izleyiciyle, sinemasal çerçeve ve fotoğrafın tasvir edilmiş dünyası arasındaki algısal ilişkiyle ilgileniyor olmanızdır. Weston'ın fotoğraflarına baktığımda sık sık, insanın mevcut olduğu fakat hemen görülmediği düşüncesine varır, rahatsız edici bir duyguya kapılırım. İlkin içinde insan figürünün merkezi konumunun düzeltilmesi, sonra, daha çok da utanç duyarak, unsurların birbirleriyle ilişki halindeyken görülmesine imkân verilmesi niyetiyle, kendimi peyzaj arayışı içinde bulurum.

Her izleyici filmi izleme şekline uygun olarak belli alışkanlıklara bağlanıp kalmaktadır. Eğer bir sahne hakkında aynı ifadeyi kullanmıyorlarsa, onlar kaybolmuşlardır. İşte bu beni çıldırtıyor. Sizin Weston'ın fotoğrafına bakarken yaşadığınız sorun aynı alışkanlıkla ilgili sorundur.

Şimdi *Yolcu*'yu izlerken kendi kendime bir sahneyi neden o özel biçimde yaptığımı soruyorum. Ben bir sekansla ilgili olarak neden o çözüm şeklini tercih ettiğimi ancak filmin tamamlanmasından sonra söyleyebilirim. Fakat çekim yaparken bana yön veren içgüdülerimdir. İhtiyaç duyduğum tek şey kameramla özgürce hareket edebilmekti. Genellikle birisini takip ederiz, ya da kamera konuşan iki kişinin arasına doğru ilerler. Bu filmde bir tek tarza bağlı kalmak istemedim. Bana herhangi bir önyargı olmadan içgüdüsel olarak gelmesi için her soruna yönelik teknik çözümler istedim. Herhangi bir tarz birliği yoktur. Filmin birliği fil-

nin kendi içinden, benimle dünya arasındaki ve benimle karakterler arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır.

İzleyiciye bir algılama yöntemi dayatıyorsunuz. İzleyicinin gözüyle sizin kameranızın gözü arasında işlevsel bir benzerlik olduğu görülmektedir. Koltuklarımıza oturup sizin sinema dünyanıza gözlerimizi dikerken, kameranız, görünürde, orada faaliyet gösteren insanların hareketleriyle ilgili olmayan özel bir alana sabitlenmektedir. Kamera artık karakter ya da konuyla ilgili ikinci dereceden bir ilişkiye sahiptir. İzleyici üzerinde dinamik bir faaliyet gücüne sahip bir kahraman haline gelmektedir.

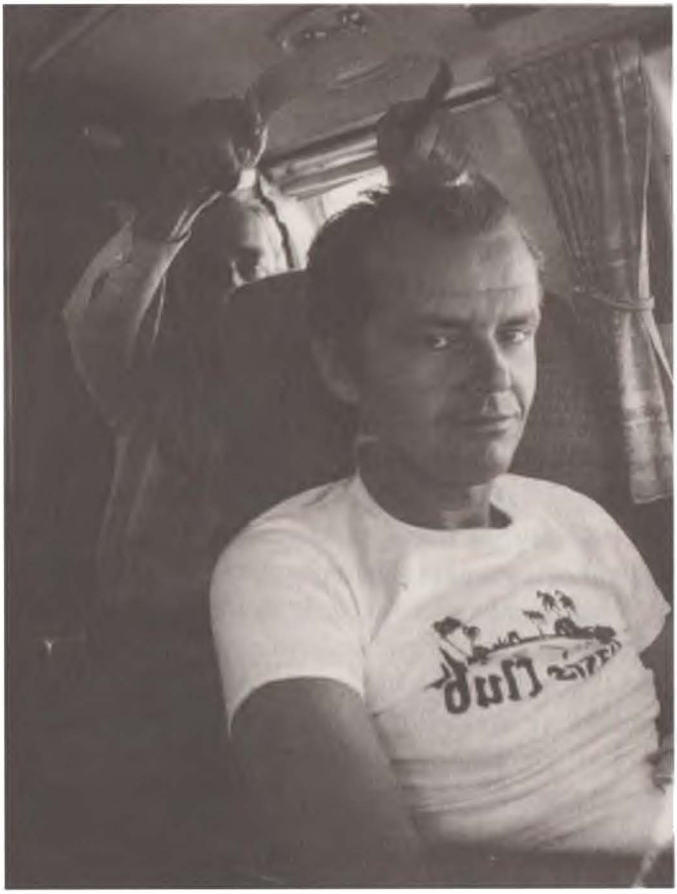
Kameranız kendi geri çekilişinde çok eğlendirici olabilir. Örneğin, Nicholson ve Schneider'in bir lokantada öğle yemeği yediği sekansta. Sağdan sola doğru hareket eden bir araba ve soldan sağa doğru hareket eden bir başka araba ve yine soldan sağa doğru hareket eden başka bir arabayla açıyorsunuz. Sonra kamera geri çekiliyor ve iki kişinin oturduğu kaldırımla, otobüs içinde etrafı seyreden iki kişiyi gösteriyor. Onları görmüş olmama ve onların orada olmasına şaşırdım.

Ya da Nicholson'ın perdenin ortasından başlayarak bir sokağa doğru yürüdüğü ve selüloitin köşesinde kaybolduğu sekans. Onun nereye gittiğini görebilmek için perdenin arkasına bakmak geldi içimden. Karma kendi dünyasından tamamen kopmuştu.

Bu bana ait bir düşünceydi. Sekansın çekiminden sonra aynı düşünceyi takip etmekte olduğumu fark ettim. Bu da, bu düşüncenin benim içimde olduğu ve teorik olarak formüle edilmemiş bir düşünce olduğunu gösterir.

Kendi kaderini takip eden birinin, gerçekliği, bildirildiği şekilde izleyen bir kişinin filmidir bu, aynen benim o kişiyi izlediğim şekilde, aynen sizin beni izlediğiniz şekilde. Geriye gidip bir başka kameranın beni izlediğini ve bir başkasının da diğer kamerayı izlediğini görebilirsiniz. Gerçeküstücü, değil mi?

Görüntülerin ötesine geçmenin umudu var mı? Gazetelerde yıpranmış bedenlerin, aç çocukların sayısız fotoğraflarını görüyoruz. Radyoda her on beş dakikada bir tekrarlanan haberleri dinliyoruz. Televizyonda yayınlanan şiddet ve reklamlarla akşamları ruhumuz okşanıyor.



Antonioni, *Yolcu*'nun (1974) setinde Jack Nicholson'la.

Sizin filminizde bir idamın infazıyla karşılaşıyoruz.

Filmin çok muğlak bir yeridir burası. Locke bir Afrika ülkesindeki gerilla hareketi üzerine bir belgesel film yapıyor. Politikanın içinde giderek daha fazla yer alıyor. Onun görsel olarak etkileyici olduğunu düşündüğü için bir idamın infazını çekmeyi tercih ettiğini düşünebiliriz. Bu sahneyi sansasyon yaratmak amacıyla da seçmiş olabilir, ancak böyle olmayabilir de. Bilemiyoruz, belki onu neden istediğini kendisi de bilmiyordur. Ben bu sekansa sanki o anda yaşanıyormuş gibi tam ekranla başladım. Daha sonra

onun David Locke'un gazetecilik hayatının belgeseli için televizyon yapımcıları tarafından moviola'da izlendiğini görüyoruz. Kameramla serbest hareket edebilmenin bir başka yoludur bu. O infaz sahnesini, izleyicinin olayı algısı izlediği her seferde farklı olacak şekilde iki kez kaydettim. Perdedeki format maviola'daki formattan farklıdır. Sanki infaz sahnesini ben çekiyormuşum gibi oldu. Sonra Knight ve Rachel tarafından moviola'da, Locke'un çektiği film olarak izlendi.

Bu gerçek bir idam sahnesi filmi oldu. Lütfen, bana onunla ilgili soru sormayın. Anlatamam.

Sık sık, beklenmedik bir şekilde, izleyiciyi kendi ilgi düzeylerine uygun hale getiriyorsunuz. Karakter yaratma tonunuz ve kameranın olayları kaydederken yansıttığı görünürdeki ilgisizlik, karakterler ve onların dünyaları arasındaki mesafelerle ilgili bir atmosfer yaratmakta ve yansıtılan gerçeklikle olan ilişkimizi sağlamaktadır. Daha sonra idam sahnesi gelmektedir.

O gerçek bir infaz sahnesi midir, yoksa bir film şirketinin sahnelediği bir olay mıdır? Bu konudaki tercih izleyiciye kalmıştır. Önce şehidin arketipik bir imgesini görüyoruz. O da sadece, bu adamın ölümünün yarattığı ürküntünün bizi etkisi altına aldığı an olan, film moviola'da tekrar gösterilirken, bedeninin son çırpınışlarını gördüğümüz zaman. Film bobini duruyor, ve Knight, Rachel'i rahatsız ettiği için özür diliyor.

Benim niyetim Locke'u şoka uğratan bir şey göstermekti.

Fakat şoka uğrayan siz değil miydiniz? Çekimin Locke üzerinde nasıl bir etki yarattığını nereden bilelim? Bu insanlar hakkında çok az şey biliyoruz. Kameranın bizim üzerimizdeki etkisi bu insanlar üzerindekinden daha fazladır.

Bu sahneye inanmalısınız. Locke'un şoka uğradığını düşünmemelisiniz. O elbette ki çok geleneksel bir röportajcıdır ve bu da Rachel'in onu suçlama sebebiydi. Biz Locke'u daha iyi tanımaya çalışan Rachel'i takip ediyoruz.

Rachel'le aynı konumdayız. Daha fazlasını bilmiyoruz. Bunun için hayal gücümüzü zorlamamız gerekiyor.

Neden hayal gücümüzü zorlamamız gerekiyor? Siz gerçeklik düzeylerini araştırıyorsunuz. Siz medya aracılığıyla, gerçekliği anlatmak için kullandığımız dil aracılığıyla bizi koşullandıran, her gün birbirimize sunduğumuz dış görünüşün ötesine geçmeye çalışan izleyicileri kapsayan pek çok beyinle ilişki içerisindesiniz. Sonra da bu insanların birbirlerini anlama noktasına daha çok yaklaştıklarını söylüyorsunuz. Sizin filminiz Rachel'le kızın, yatağında ölen adam hakkında yaptığı konuşmayla sona ermektedir. Bana göre, o adam David Locke gibi kimliğini kaybetmiş birisidir. Gerçek Robertson olarak bilinecek kadar değişebilen birisi haline gelmiştir, eski karısından olduğu kadar kendi adından da sıyrılabilir durumdadır. Sizin niyetiniz bunu göstermek miydi?

Evet. Her şey neyse odur, gördüğünüz şekildedir. Biz kelimelerle değil, görüntülerle çalışırız. Ben kelimeleri kullanmayı beceremem. Böyle bir sorunum var.

Diyaloglar filmlerinizde tali önemde kalıyor. Bu insanların gördüklerini ve hissettiklerini anlatmak için kullanılan dil, bize o dünyayla birlikte görsel olarak sunulduğu zaman mı bir gerçeklik kazanmaktadır sadece? Örneğin filmin son yedi dakikası. Kız soruyor: "Kör olmak nasıl bir şeydir?" Locke görme duyusuna yeniden kavuşan adamın hikâyesini anlatıyor. Kendi kendime Locke'un bunu niye yaptığını, bunun çok sıkıcı ve tatsız bir şey olduğunu düşündüm. Sonra da, filmin bitim anlarını yaşamamızdan sonra, birdenbire hayatımızın klişeleri yepyeni bir hal alıyor. Kelimelerin kendileri dünya hakkında pek fazla bir şey söylemiyor. Sonra o dünyanın ve dilin yaşamsal ve gerçek bir hale geldiğini görüyoruz.

İlginç ironilerden birisidir bu. Sizin dünyanız, görsel olarak, kendi koşulları içinde bir bütünlük kazanırken, ben onu yeniden yaratmak için kelimeleri kullanıyorum.

Evet.

Filmde insanların değişmediklerini, sadece mekânların değiştiklerini söylüyorsunuz. Topografyada aşırı derecede bir kontrast olmakla birlikte, sanki her şeyiyle gözler önüne serilmiş bir peyzaj gibi görünmektedir. Eğer insanlar değiştirmiyorlarsa, mekânlar az çok aynı kalıyorsa, o zaman gelecekle ilgili ne söyleyebiliriz?

Gelecek mi? Aman Tanrım! Bu konuda söyleyecek hiçbir şeyim yok, bekliyorum. Ben hiçbir şey söyleyemeden hayal kurarım sadece.

ÇİN'DEN SONRA ANTONIONI: BİLİME KARŞI SANAT

Gideon Bachmann, 1975*

"Görmekle kanıtlamak arasında fark vardır ve sanatı bilimden ayıran bu farktır. Sanatsal gözlemci için, kanıt arayan bilimci acınacak hale düşmüş bir zavallıdır; diğer taraftan, bilginin kaynağı olarak sadece algının kullanılması bazı bilimcilere son derece kuşkulu gelmektedir."

(Konrad Lorenz)

"Çinlilerin bunu bilmesini istiyorum: Savaş sırasında Direniş'in bir üyesi olarak ölüme mahkûm edildim!"

---

*) Bu söyleşi ilk olarak *Film Quarterly*'de (Cilt: 28, No: 4, Yaz 1975, s. 26-30) yayınlanmış ve hem University of California Press'in hem de Gideon Bachmann'ın izinleriyle bu derlemeye alınmıştır.

Çin'in sabotaj girişiminin tartışıldığı ve Antonioni'nin Çin'de çektiği belgeselinin dünya sinemalarında gösterildiği bir sırada, onun tartışmalı ve açıkça dillendirilen böyle bir ifade ortaya koyma ihtiyacı, insanın içindeki öfkeyi göstermektedir. Bu öfke, hiç kuşkusuz, takip eden çalışmalarından başka bir yerde yansıtılamayan bir öfkedir. Gerçekten de, orada rol alan Maria Schneider bana, Antonioni'nin son filmi olan Yolcu'nun, *yapım aşamasında, kendisine en umutsuz filmi olarak göründüğünü söylemişti. Herhangi bir şekilde iyimserlik havası taşımayan bir film, diyordu Scheneider. Antonioni iyimserlik dolu Çin'e gitmişti.*

Orada 220 dakikalık, sakinlik ve şiirsellik dolu bir film yaptı. Hiç yüzeysel cevaplar vermeyen belgesel, hiçbir bilimsel analiz sunmamaktadır. Her türlü direncinize rağmen, duygularınıza seslenen bir algılama çalışmasıdır o. Bu kesinlikle yönetmenin tarafsızlık iddiasına bir ölçüde kendi yaklaşımını katan çalışmalardan biri değildir. (Onun gerçekten de Çinlilerin en güvendiği şey olduğu çok açıktır.)

Antonioni'nin 'öteki tarafı bugün, anti-faşizmin, düşmanların daha kolaylıkla tanınmasıyla birlikte, daha basit bir kavram olarak görüldüğü 1943'tekinden bile daha az kolay tanımlansa da, engelleri değiştiren kesinlikle Antonioni değildir. Bunun sebebi kesinlikle Çinlilerin arzuladığı basit, 'bilimsel' tavır eksikliği, tam olarak da, düşünen izleyiciye filmin en büyük değeri olarak sunulan açıklık ve önyargısızlıktır. Chung-Kuo *düşünceyle değil, sevgiyle yapılan bir filmdir.*

Yolcu'*da, Nicholson hayatının orta yerinde kendisine kimlik değiştirme şansı tanınmış bir adamı oynamaktadır. Mark Peploe'nin bir düşüncesinden hareketle yapılan film, bu özgür olma girişimini takip eden felaketleri göstermektedir. Film asıl olarak insan bireyselliği ve kendini daha iyi ifade etme çabalarının yararsızlığı hakkındadır. Antonioni'nin ilk defa olarak başkasına ait bir düşünceyi filme dönüştürdüğü, fakat ilk baştaki şaşkınlığını attıktan sonra hikâyede kendi deneyimleri açısından ilgisini çeken unsurları yakaladığı bir filmdir bu. Kendisi* Yolcu'*nun otobiyografik bir çalışma olduğunu kabul etmemektedir. Fakat çalışmanın ruhu Antonioni'nin kendi ruhudur.*

* * *

Sizin filmleriniz dünyayı hep bir çöküş halinde gösterdiği için benzerlik arz etmektedir, fakat daima, ne olursa olsun, elimizden gelen en iyi şeyin onun içinde yaşamak olduğunu söylüyorsunuz. Bu, ilk defa olarak bir filmde kaçış girişimini anlattığınızı göstermektedir. Şimdi daha az mı güven duyuyorsunuz?

Bu dünya anlaşılmaz olsa da, ben sadece objektif olmaya çalıştım. Bir gazeteci gerçeği kendisine, sadece kendisine objektif görünen belli bir tutarlılıkla, kendi bakış açısıyla ilgili anlaşılmaz bir tutarlılıkla görür. Filmdeki Jack şeyleri kendisi bakımından görmektedir ve ben yönetmen olarak, gazetecinin arkasındaki gazeteci rolünü oynuyorum: yaratılan gerçekliğe yeniden başka boyutlar katıyorum.

Dolayısıyla 'objektiflik' sizin aradığınız bir şey değil...

Hayır, hayatın diyalektiği kaybolmuş. Filmler sıkıcı hale gelmiş. Gösteriş nesnellik olmuş, kendinizi yok ediyorsunuz. Başkaları size hitaben bir şeyler söylüyor fakat siz ilgilenmiyorsunuz. O halde, hayatın duygusuna ne oldu? Bunu söylerken daha objektif olmaya çalışmaktan yoruldum, teknik anlamda söylüyorum bunu. Artık öznel kameraya, bir başka söyleyişle, karakterin bakış açısını sunan kameraya yer vermek istemiyorum. Nesnel kamera yazarın kontrolü altında olan kameradır. Bu kamerayı kullanırken ben kendi varlığımı hissettiriyorum. Bu kameranın bakış açısı benim bakış açım olmaktadır.

Bir gözlemci olarak kamera kullanmak zorunda kaldığınız Çin'e gitmek sizi buna hazırladı mı?

Kesinlikle; Çin projesinin benim açımdan çok ilginç olmasının sebeplerinden biri de budur. Orada çok çabuk çekim yapmak zorunda kaldım: günde 80 çekim, kendi payıma tam bir rekor. Beş haftalık bir zamanımız vardı ve muhteşem bir çalışma programı olmuştu. İlk belgesellerimi çektiğim dönemde yaptıklarını yapamıyordum; o zamanlar her çekim için ışık çalışmaları yapıyordum ve çekim için günün en iyi saatlerini seçiyordum. Çin'de çok fazla çalışamadım. İlk belgesellerim beni geleceğe hazırlar-

ken, Çin deneyimi beni *Yol*'da kullandığım kamerayı yeni bir biçimde kullanmaya hazırladı. Ben gerçekten neo-liberalizmin iyi bir çocuğu değilim; daha çok ailenin yüz karasıyım ve bu filmle daha da çok öyle oldum. Kendi nesnelliğimle kameranınkinin yerini değiştirdim. Ona istediğim şekilde yön veremiyorum; bir yönetmen olarak Tanrı'yım ben. Her türlü serbestlik tanıyabiliyorum kendime. Gerçekten de, benim bu filmi yaparken elde ettiğim serbestlik, filmdeki karakterin kimlik değiştirmek suretiyle elde etmeye çalıştığı serbestliktir.

O halde, bir bakıma bu sizin kendi hikâyeniz?

Sadece, bir sanatçı olarak, bir yönetmen olarak benim hikâyemdir; burada haddini bilmezlik söz konusu değildir. Kendi hayatımda, boyun eğip eğmeyeceğimi bilmiyorum. Kimlik değiştirmeye yönelmekten söz etmiyorum; o hepimizde var. Her birimiz kendi kaderimizi kendi içimizde taşıdığımızdan, kadere boyun eğmekten söz ediyorum. Ben ona, bir ömrün sonunda bir insanın kaderini oluşturmak için biraraya gelen bütün o olaylara boyun eğip eğmeyeceğimi bilmiyorum. Belki de özünde, kimliğini değiştiren biri hata yapıyor, biri hayata boyun eğiyordur, biri ölüyordur. Diğer kimliği kabul ederek yaptıklarına bağlıdır o. Muhtemelen bir kimseyi hayatın kendisiyle çatışmaya sokan bir kendini bilmezlik.

Bütün canlı türleri içinde sadece insan çok açık bir biçimde kendi kimliğiyle ilgili görünüyor. Bir tür olarak, biz sizin anlattığınız şeyi yapmış görünüyoruz.

Kuşkular üreten bir yapı oluşturduk. Hepimiz memnuniyetsiziz. Uluslararası durum, siyasal olarak ve diğer bakımlardan çok istikrarsız; bu istikrarsızlık her bireyin kendi içinde yansımaktadır. Fakat ben kelimelerle değil, görüntülerle konuşuyorum. Bu konuşma imgeler yaratmıyor; ben daha somut kalmayı yeğliyorum. Bir adam hakkında konuşurken, onun yüzünü görmek istiyorum. Çin'de o ülkenin insanlarına devrimlerinde en önemli şeyin ne olduğunu düşündüklerini sorduğumda, 'yeni insan' şeklinde cevap verdiler. Bu benim odaklanmaya çalıştığım şeydir. Her birey, kendi

küçük devrimini, hep birlikte insanlığı değiştirecek olan o küçük devrimlerini gerçekleştiren herkes. Onu kamerayla somutlaştıran kişisel bir bakış açısı üzerinde ısrarla durmamın sebebi budur; tarihteki her değişiklik daima bireyden hareketle başlamıştır. Gerçekleri değiştiremezsiniz: İnsan faaliyetini yaratan insan beynidir o.

Endüstri çağına olan inancımızı kaybetmiyor muyuz?

Bu çağ başladığında, bireyin tanımını da genişletti. Ayrıca, bireyle toplum arasındaki çatışmayı artırırken, endüstriyel bir bağlamda doğduğu çok açık olan toplumsal çatışmayı da büyüttü. Belki de Marx bugün biraz daha doğrulanmıştır. Onun toplumu dönüştürmesi değil, bunu gerçekleştirmenin biçimleri anlamında. Kimlik tartışmasına geri döndük. Kimliğin belli bir toplumsal bağlamdaki yararıyla ilgili bir sorundur o. Artık pratik bir amaca hizmet etmediğinden bir sürü kimliği içinde kayboldu. Onun yerini bir grubun kimliği aldı. Benim çalışmamda da, sanatın yararı, sanatın topluma olan yararı değişmektedir, fakat sanırım sanat olarak adlandırdığımız bu ürün var olmaya devam edecektir. İnsan, başkalarıyla topluluk oluşturarak, bir biçimde kendisini ifade etme ihtiyacı hissediyor. Bu bir kimlik arayışıdır: Umutsuz insanlar topluma katılma ihtiyacı duymaktadırlar.

Dolayısıyla siz bir topluma katılmak amacıyla kişisel bir sinema, bir bakış açısı sineması yaratıyorsunuz?

Filmler bu insan kitleleri tarafından, hep birlikte izlenir. Dolayısıyla, onu arayanlar açısından, asgari düzeyde bir anlaşma ortaya çıkmıştır. Bir yanlış anlaşılmaya yol açsa bile, ortak bir payda bulmak açısından önemlidir bu. Aynen ortak paydanın siyasal bir ideal şeklini aldığı yerdeki gibi. Fakat ben sinemanın bu denli girift olmayı artık daha fazla sürdürebileceğini sanmıyorum; gelecek videokasetlerdedir. İnsanlar bugün hâlâ kullanmaya devam ettikleri gibi film kameraları kullanacaklardır; kendilerini ifade edeceklerdir. Ve sinemadan daha etkili bir şey olan televizyon ortaya çıktığında -çok az sayıda ülkede olduğu gibi- sinema ortadan kaybolacaktır. Fakat biz hâlâ çok sıkı bir şekilde onun arkasında-

yız. Örneğin, İtalya'ya renkli televizyona gelinceye kadar ben televizyon için çalışmayacağım. Benim gerçekten yapmak istediğim şey, kendi rüyam olan, televizyon kameralarıyla uzun metrajlı bir film yapmaktır. Bundan önce yapmayı ümit ettiğim film olan *Technically Sweet*'la planladığım şey budur. Film, Paris'te yaşayan İtalyan bir şair olan Calvino'nun bir eserinden uyarlanacaktı. Telekameralar çok serbest bir çalışma yöntemi sunmaktadır. İmgelerinizi resmedebiliyorsunuz. Renkleri değiştirebiliyorsunuz. Renkler elektronoktir, bir ressam için olduğu gibi, kolaylık sağlamaktadır. Ben bunu sinemada *Kızıl Çöl*'de yapmaya çalıştım, hatta bu tekniği daha ileri noktaya taşımak istiyorum. Önemli olan perdedeki gerçekliktir. Benim gerçekliğimdir.

Hedeflenen 'objektif' gerçeklik amacı gerçekleşmiyor mu?

Kesinlikle gerçekleşmiyor. Ancak bizim var olduğumuz ölçüde.

Sonuç olarak, meslek hayatınızda bu film objektif gerçekliğe ulaşmayı ne ölçüde temsil ediyor?

En çok da benim kendi yazdığım bir hikâyeden uyarlanmadığı için, bu kendi açımdan önemli bir aşamadır. Mark Peploe'nin bu senaryosuna dayalı bir filmin yönetmenliğini yapmam gerektiği bir sırada, bana bu öneri ilk defa geldiğinde biraz geri durdum, fakat sonra, daha çok da içgüdüsel bir şekilde kabul ettim; bu hikâyede bana, ne olduğunu bilmediğim bir şeyi hatırlatan bir yan bulunduğu duygusuna kapıldım. Hatta çekimlere, zaman darlığı ve Jack Nicholson'ın başka bağlantıları nedeniyle, elimde bir final senaryosu bile olmadan başladım. Dolayısıyla çekimlere, araya belli bir mesafe koyma duygusuyla koyulmuş oldum. Bir ölçüde hikâyenin kendisinden kaynaklanan bir duyguydu bu. Bu çalışmada ilk defa, kafa yormaktan ziyade, içimden geldiği gibi iş yapıyor olarak buldum kendimi. Fakat filmin başlangıç bölümünün çekimi sırasında, hikâyenin içerdiği bir şey giderek daha fazla ilgimi çekmeye başladı. Her gazetede olduğu gibi bu gazetede de birlikte çalışıp güzel işler çıkarma, öne geçme mücadelesi veren insanlar vardır ve bu duygu gelip geçici bir duygudur. Dola-

yısıyla, o kişinin çalışmasının da kısa ömürlü bir çalışma olduğunu gösteren bir duygudan söz etmiş oluyoruz.

Hızlı bir tüketim çağında, sanat ya da iletişim alanında çalışan herkesin paylaştığı bir duygudur bu.

Gerçekten de, bu duyguyu bir film yönetmeninden daha iyi anlayan kimse yoktur, çünkü biz kendisi fiziksel bakımdan kısa ömürlü, gelip geçici bir malzeme olan filmlerle iş yapıyoruz. Sinemanın ömrü zaten sona erecek. Benim filmimde, Jack'in içi dışı bu duyguyla doluyken, onca yıllık meslek hayatının ardından, içinde bir kopuşun yaşandığı, kişisel bir devrime ihtiyaç duyduğu bir an geliyor. Buna, onun başka sebeplerle yaşadığı hayal kırıklığını da eklemek gerek: başarısız bir evlilik; varlığı hayatlarında beklenen etkiyi göstermeyen bir evlatlık ve bunun yanında, giderek daha da güçlü bir hal alan ahlâki eksiklik. Bu karakterin fırsat doğduğunda, kimlik değiştirme imkânına nasıl sahip olduğunu, peşine düşmeyi ümit ettiği özgürlük vaadiyle nasıl büyülendiğini anlayacaksınız. Benim çıkış noktam da buydu zaten. Filmin anlattığı şey, bu kimlik değişikliğinden sonra onun başına gelenler, karşılaştığı değişiklikler, belki de hayal kırıklıkları.

Dolayısıyla film, bir bakıma, kendi kendisinin hikâyesi olmaktadır?

Sadece içgüdüsel olarak, çünkü filmdeki gazetecininkine benzer bir teknik uyguladım. Filmi gazetecinin gerçekliği izlerken kullandığı aynı gözle çektim ve bu anlattığım kamera çalışmasının 'nesnel' türüne başvurdum, filmde iki ya da üç 'öznel' çekim kaldı, fakat geriye kalan kısmında kamera karakterleri terk edip etmemekte, onlar ilerlerken önlerine geçip geçmeme, takip etme, sabitlenme, kaydetme konusunda serbest bırakıldı. Bu konuda çok kafa yordum, çünkü daha önceki filmlerimde bu duyguyu kesinlikle tam olarak hissetmemiştim.

Bu çalışmayla daha önceki çalışmalarınız arasındaki teknik farklılıkları nasıl ifade ediyorsunuz?

Olaylara bu bakış şekli benim epeyce bir süre önce terk ettiğim piyano sekansına *(piano-sequenza)* [sekans-çekimi, ya da kısa çekimi esas alan bir 'montaj' tekniği kullanmaktan ziyade, olayların çerçeve içinde değiştiği ya da geliştiği çok uzun kamera çekimi –G.B.] geri dönmeme izin vermektedir. Fakat bu bütün film için doğru olmasa bile, filmdeki her sekans fiilen kendi özel tekniğini kullanmaktadır. Hatta bütünü açısından bir uyum, tek bir tarz olup olmadığını bile söyleyemem; eğer böyle bir şey varsa, bu bir *içsel* tarzdır. Kendimi yeniden, filmin her bölümüyle yüz yüze gelip özgürce ortaya koyma ihtiyacı duydum. Çekimler sırasında bu sistem bana müthiş bir haz duygusu verdi.

Çin'in sizi buna hazırladığını söylediniz. Oraya da keyifli bir şekilde gitmiştiniz. Fakat o deneyimleri Yolcu'ya, Chung-Kuo'*dakinden daha başarılı bir şekilde taşıdığınız görülmektedir. Bu filmde daha fazla kontrollü olmanızın sebebi neydi?*

Çin'deki deneyimlerimi iki bariz ve ayrı grupta toplamak gerekir. Birincisi, Çin'in belli yerlerinin ziyaret edilmesi ve çekilmesiyle ilgiliydi; maalesef sayısı çok fazla değildi ve daha fazlası için bana izin verilmedi. Şunu söylemeliyim ki, bu deneyim tamamen pozitif bir doğayla ilgiliydi. Kendimi gerçekleşen bir devrimin çok açık işaretlerini gösteren bir halkla, bir ülkeyle yüz yüze buldum. Bu yeni toplumla yüz yüze gelme arayışı içinde, Çin devriminin yarattığı siyasal ve toplumsal yapılardan çok, bireyler üzerine yoğunlaşma ve yeni insanı göstermeye yönelik doğal bir eğilim içine girdim. Çünkü bu yapıları anlamak için bir ülkede çok daha uzun süre kalmak gerekirdi. Oysa bana sadece çabucak bir göz atma şeklinde beş haftalık bir izin verilmişti; seyahate çıkmış birisi olarak etrafımdaki şeyleri seyahate çıkan birinin gözüyle gördüm. Filmin izleyicisini elinden tutup, sanki bu seyahatte benimle birlikteymiş gibi götürüp gezdirmeye çalıştım. Ayrıca, sosyal ve siyasal yapılar görüntülerle kolayca anlatılamayan soyut varlıklardır. Bu görüntülere sözler eklemek gerekiyordu, bu da benim yerine getirebileceğim bir

rol değildi. Çin'e sadece bu ülkeyi tanımak için, sadece orayı görmek amacıyla gitmiştim. Bu ülkeyi görmek ve kendi gözlerimle gördüklerimi kaydetmek için.

Oraya gitme düşüncesi size mi aitti?

Hayır. Bu benim planladığım bir belgesel değildi. İtalyan televizyonunun (RAI) Roma'daki Çin büyükelçiliğiyle başlattığı bir ilişkiden doğan bir projeydi. Bana önceden bilgi verilmedi. Bir gün beni arayıp Çin'de bir belgesel çekmek isteyip istemediğimi sordular. Ben de heyecan duyarak kabul ettim, çünkü bu benim çok açık biçimde ve müthiş derecede ilgimi çeken bir konuydu.

Çin'deki deneyimlerinizin iki gruba ayrılması gerektiğini söylediniz...

Film bittiğinde, benimle birlikte çalışanların dışında, filmin ilk gösterildiği kişiler Roma'daki Çin Büyükelçiliği mensuplarıydı. Büyükelçi yoktu. Yeni Çin Ajansı'nın müdürü ve başka iki-üç kişi daha vardı. Gösterimin ardından bu kişiler olumlu düşünceler dile getirdiler. "Siz," dediler, "Sinyor Antonioni, bizim ülkemize çok sevecen bir gözle bakmışsınız. Size teşekkür ediyoruz," dediler. Sorumluluk sahibi bazı Çinlilerin ilk tepkileri böyleydi. Ondan sonra neler olduğunu bilmiyorum. Düşüncelerini neden değiştirdikleri konusunda hiçbir fikrim yok. Sebebi konusunda ancak tahmin yürütebilirim, fakat bu da gereksiz bir tartışma konusu yaratır.

Yazılanlara baktığımda, itirazların sanatsal ya da filmsel bir düzeyde olmadığını görüyorum ben.

Çin devrimini yeren Lin Piao'yla işbirliği yaptığım şeklinde bir suçlama yönelttiler bana. Çin'deki sosyalist sistemin ve proletarya diktatörlüğünün inşa ettiği şeyleri yeterince değerlendirmediğim söylendi. Benim belgeselim hakkında yapılan bu saptamaları kesin bir dille reddediyorum. Filmi izlediğinizde

bunu siz de göreceksiniz. Rus revizyonistlerinin bana para verdiği söyleniyor. Rus revizyonistleri derken kimleri kastettiklerini bilmiyorum, ya da, daha doğrusu bildiğimi sanıyorum, çünkü, sonuçta ben de başka bir gezegende değil, bu gezegende yaşıyorum ve dolayısıyla başka ülkelerde yaşananlar benim de ilgimi çekmektedir. Benim kasıtlı olarak Çin devrimini pek çok açıdan yerdiğimi söylüyorum; bunlardan biri de, Çin'in ve Çin peyzajının gerçek rengini yok etmek için 'soğuk' bir renk kullandığım şeklindedir. Çinli çocukları yerdiğim söyleniyor, bunun sebebini gerçekten bilmiyorum. Ben o çocukların minicik sevimli yüzlerini, kısacık şarkılarını söylerken çektim. Onlar gerçekten çok güzeller, Çinli çocuklar, elimden gelseydi birini evlat edinirdim. Onları nasıl yerdiğimi bir türlü anlayamıyorum. Nanking'deki köprüyü, yeterince bir zafer abidesi olarak değil, çok az ölçüde gösterdiğim söyleniyor. Aslında, benim çekim yapmaya gittiğim gün sisli bir gündü ve başka bir gün tekrar gelmek için izin istedim. Filmde uzun bir köprü çekimi yer aldı, sanırım köprü çok belirgin bir şekilde görünmüyor. Köprünün çekimlerini yakından yapmak zorunda kaldım ve doğal olarak da altından geçtim, köprünün hafif bir şekilde hasar gördüğü anlaşılmaktadır. Fakat bu bizim, şeylere bireysel bir açıdan bakış şeklimizdir. Kendi toplumsal bağlamımızın ortaya çıkardığı bir bakış açısıdır o. Gerçekliğin belli yönleri beni büyülerken, ilk yapmak istediğim şey onları kaydetmektir. Batı kültüründen gelen bizler kameralarımızı, izleyicinin yorumlama yeteneklerine olan belli bir güvenle yöneltiriz etrafımızdaki şeylere.

Sizin çekimin dışında tuttuğunuz bu tanımlamaya giren herhangi bir şey var mı?

Serbest piyasanın geçerli olduğu bir şehirden geçerek geldiğimiz, Çin'in merkezindeki Hunan bölgesindeyken, Çin'de bir şeyin çok açık ve geniş bir şekilde hoşgörüyle karşılandığını hatırlıyorum. Orada arabadan inmek istedim, fakat şoför durmadı. Sinirli bir hareket yaptım; şoföre, "İnmeme izin ver," diyerek

arabanın kapısını açtım ve araba durdu. Bana eşlik etmek üzere orada bulunanlar -o anda sekiz kişiydiler- "çekme" demediler. Sadece, "İstiyorsanız çekebilirsiniz, fakat bu bizim hoşumuza gitmez," dediler. Bu sahneyi filmde göreceksiniz. Benim yerimde bir başka İtalyan yönetmen olsa ne yapardı? Açık ve aleni şekilde çekime başladım, sonra onların memnuniyetsizliklerinin gerçekten büyük olduğunu gördüm ve çekim yapmaktan vazgeçtim. Söylemek istediğim, Çin'de yaptığım her şey, bana eşlik eden oradaki insanlarla tam bir görüş birliği içerisinde yapılmıştır. Genellikle sekiz kişiydiler. Nanking'deyken on dört kişiydiler. Dolayısıyla benim izinsiz bir hareketim olmadı ve onlar yanımda yokken kesinlikle çekim yapmadım. Şimdi beni niye suçladıklarını anlamıyorum. Bu gerçekten duyulmuş bir şey değildir. Bunlara, onların beni gerçekten yaralayan çirkin suçlamalarını da eklemeliyim. İkinci Çin deneyimimle söylemek istediklerim bunlardır; olumlu olan, Çin'in kendisiyle ilgili olumlu bir deneyim değil. Çin'le ilgili olumsuz bir deneyim bu; politikanın az gelişmişliği içinde sinsice dolaşıp durmak. Onların filmin buradaki gösterimini engellemek için Dışişleri Bakanlığı'na gidip çaba harcamaları. Daha önce yaptıkları gibi, İsveç'e gidip, İsveç TV'si filmi yayınlarsa bu ülkeyle kültürel ilişkilerini kesecekleri tehdidinde bulunarak İsveç hükümetine şantaj yapmaları. Yunanistan'a gidip -hatırlayın, Albaylar hâlâ iktidardayken- filmimin gösteriminin engellenmesini istemeleri ve teleplerinin kabul edilmesi. Almanya'ya gidip aynı şeyi yapmak üzere çaba harcamaları; tabii ki Almanlar, Yunanlılar gibi davranmayarak bu talebi reddetmişlerdi. Fransa'ya gidip gene aynı şeyi yapmaya çalışmaları. Bana çok dar kafalılık gelen, onların kullandıkları yöntem budur. Beni şahsen küçük düşürmek için kullandıkları bu yöntem, beni şarlatan, *soytarı* olarak nitelendirmeleri, kelime aynen böyle, Çince'sini ifade etmem mümkün değil, sadece İtalyanca gazetelerden okuyorum bunları. Faşist olmakla suçlanıyorum! Faşist askerlerin yanında yer alarak savaşmakla suçlanıyorum! Çinlilerin şunu bilmesini istiyorum: "Ben savaş sırasında Direniş'in bir üyesi olarak ölüme mahkûm edildim. Ben karşı ta-

raftaydım! Bunu kesin olarak söylemem gerekiyor, çünkü bu insanların bana bu şekilde hakaret etmeleri sürüp gidemez ve hatta ben kendimi savunacak kimse bulamam, çünkü ... çünkü, her şeyden önce, ben Çin halkını seviyorum. Sevmediklerim, benim kim olduğumu bilmeden bana hakaret edenlerdir, İtalya-Çin'in [Maocu bir İtalyan gençlik örgütü. –G.B.] ahmakları gibi insanlara, böyle düşünmeksizin, aptalca şeyleri söyleme hakkının tanınmasıdır.

"BENİM FİLMLERİME OTOBİYOGRAFİK DENEBİLİRSE, BU ANCAK O GÜNKÜ RUH HALİMİ YANSITMAM ÖLÇÜSÜNDE DOĞRUDUR"

American Cinematographer, 1976*

Sinema filmi yönetmenlerinin en ünlülerinden biri olan Michelangelo Antonioni, IV. Tahran Uluslararası Film Festivali'nde filmlerinin on dördüncü retrospektif gösterimi yapılarak onurlandırıldı. Antonioni, Festival'deki basın toplantısından alınan aşağıdaki röportajda film yapımı üzerine görüşlerini ifade etmektedir.

* * *

*) Bu söyleşi ilk olarak *American Cinematographer*'da (Cilt: 57, No: 2, Şubat 1976, s. 158-159 ve 173) yayınlanmış ve *American Cinematographer*'ın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Siz bir yerde -son filminiz Yolcu'yla ilgili olarak- *sizin hikâyenizle Pirandello'nun yazdığı bir hikâye arasında benzerlik olduğunu bilseniz, o filmi yapmayacağınızı söylemişsiniz, öyle mi?*

Ben kesinlikle böyle bir şey söylemedim. Benim hikâyem Pirandello'nun yazdığı gibi bir şey olsa onu film yapmazdım demek için benim aptal olmam gerek. Bu aptalca bir şey olurdu; özellikle de eseri okumuş birisi olarak. İtalyan kültürünün bir parçasıdır o eser; bu yüzden de, o hikâyeyi Pirandello'nun yazdığını bilmemek gibi bir sorun yoktur. Gerçekten de, Pirandello'nun yazdığıyla benim film yaptığım şey arasında çok büyük bir fark var. Bu fark çabucak görülen bir şey değildir -ilk bakışta göze çarpmamaktadır-, o halde, sorunun derinliğine inildiğinde onların, bu iki çalışmanın tamamen farklı oldukları görülecektir. Dolayısıyla, bu fark çok büyüktür ve aynı zamanda çabucak anlaşılamamaktadır. Pirandello'nun hikâyesinde yer alan karakterin sorunu kendisine toplum tarafından verilen bir kimliği bulma sorunudur, oysa benim filmimdeki karakterin aradığı daha kişiseldir. Kendi içinde bir kimlik krizi vardır. Onun aradığı şey kendi içinde sakladığı bir şeydir. Aradığı şey odur; dolayısıyla bu tamamen farklıdır.

Hindistanlı kişi örneğinde olduğu gibi, filmlerinizdeki karakterlerin sık sık vazgeçme yolunu tercih ettiklerini gözlemlediğimizi söylemem gerek. Terk ediyorlar. Çekip gidiyorlar. Son filminizdeki muhabir, mesleğini ve neredeyse kendi varlığını terk ediyor. Karakterleriniz sık sık aradıkları şeyin peşine düşmek, kendi kurtuluşlarını elde etmek için sahip oldukları şeyleri -işlerini, eşlerini- terk ediyorlar. Şimdi, bu benim gözümde neredeyse mistik bir özellik demektir. Bilinçli olarak yaptığınız bir şey midir bu? Gerçekten bunun mistik bir anlamı mı vardır?

Hayır, mistik bir anlamı yok. Benim düşüncelerimin ve düşüncelerimi ortaya koyma şeklimin arkasında mistik bir anlam yoktur, çünkü ben mistik duruma -bizzat ilgilendiğim şeyin dışında bir şeye- inanan birisi değilim. Filmlerimin arkasında sadece ben -kendim- varım. Bu filmlerde kötümser bir yan olabilir -gerçekten de, onlarda bazı kötümser eğilimler vardır- fakat derinlikleri-

ne indiğinizde umut dolu bir insanın olduğunu göreceksiniz. Gerçekten de, filmlerimin arkasında umut vardır. Kötümserliğe rağmen, yapıcı sonuçlara ulaşmak da mümkündür. Fakat benim - bu filmleri yapan bir insan olarak- mistik ihtimallere inanan mistik kafalı birisi olduğumu düşünmemelisiniz. Kötümser olmak çok açık bir şekilde her şeye 'hayır' demek anlamına gelir. Fakat bir şeylere 'hayır' demek, aynı zamanda başka şeylere de 'evet' demektir; dolayısıyla olumlu ve olumsuz yan arasında bir tür denge bulunmaktadır.

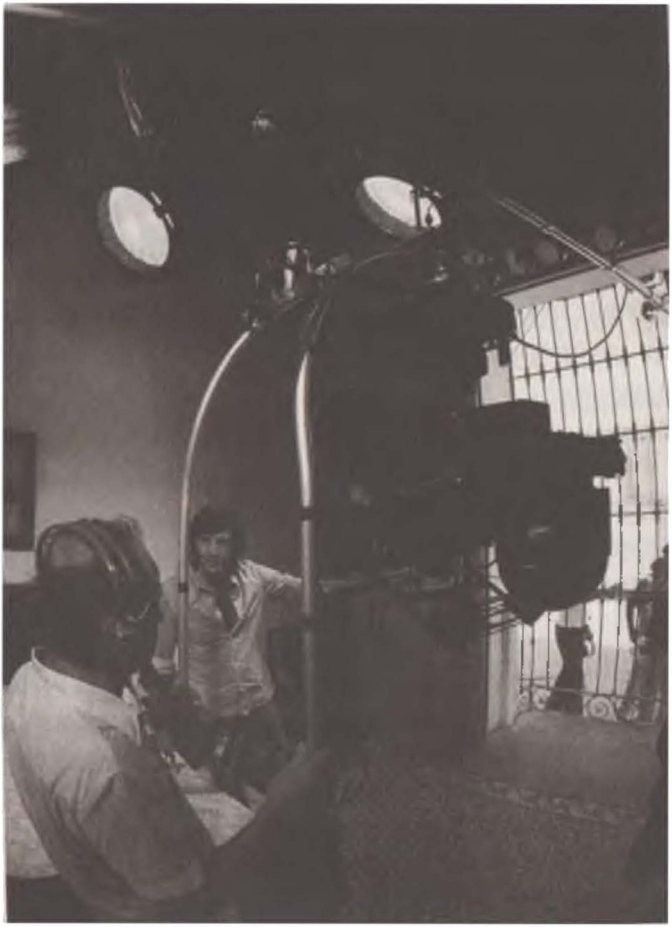
Sinemasal anlamda kendinizi ifade etme yönteminiz nedir?

Bildiğiniz üzere, ben sinemayla ilgili eğitim verilen bir okula gitmedim. Yani, sinema üzerine kesinlikle özel bir okulda eğitim almadım. Sinema konusuyla ilgili olarak, kendimi içgüdülerime ve duygularıma teslim ettim. Kendi içgüdülerimi ve duygularımı takip ettim ve bu alanda bir şeyler yapmak için oturup düşünmekten ve çalışmaktan sıkılmadım hiç.

Kendi yaratıcılıklarını ifade etmeleri anlamında, kameramanlarınıza ne kadar özgürlük tanırsınız?

Kameramanıma çok geniş bir özgürlük tanıdığımı düşünüyorum; fakat onlar benim kendilerine hiç özgürlük tanımadığıma inanıyorlar. Bildiğiniz gibi, kameraman çok önemlidir, film yapımının temel unsurlarından biridir. Yönetmene en yakın kişidir, fakat kameramanın düşünceleri yönetmenin bilgi süzgecinden geçer. Bu konuda hiç kuşku yoktur, yönetmen nihai sonucun nasıl olması gerektiğini ve yapmak istediği şeyin ne olduğunu bilen tek kişidir. İşin sorumluluğunu taşıyan kişidir. Filmin, asıl olarak tasarladığı sonucu elde edecek şekilde yönetmenliğini yapar.

İki şaheserin karşılaştırılmasında, bunlardan birine ya da diğerine ödül vermek amacıyla kıyaslama yapılması bizi film festivalleri sorununu ele almaya götürmektedir; bu tür festivallerin ancak karşılaştırmalı bir niteliğe büründükleri zaman meşru olduklarına inanıyor musunuz?



Yolcu'da (1974) 7 dakikalık final sahnesinin çekimi 11 gün sürmüştü.

Sanırım bu çok yerinde bir soru. Ben bir şaheserin eşsiz bir şiirsel kanaldan geleceğine inanıyorum. Bu yüzden, iki şaheser iki farklı doğaya ait şiirsel kanallardan gelir. Kendilerini iki ayrı düşünme tarzıyla, iki ayrı tavırla ifade ederler. Dolayısıyla, onlar karşılaştırılamaz, tabii eğer gerçekten şaheserlerse. Bu yüzden onların birini diğeriyle kıyaslamak ve birini diğerinden üstün görerek ödül vermeye çalışmak adaletsizlik olur. Demek istediğim, film festivalleri düzenleyen Daryoush ve meslektaşları gibi insanlar bu işi büyük bir özveriyle, sevgiyle, azimle yapsalar ve iyi bir

iş gerçekleştirmiş olsalar bile, ben festivallerde kıyaslama yapılmanın adil bir şey olduğuna inanmıyorum.

Sayın Antonioni, bazılarımızın bildiği gibi, son filminiz Yolcu*'nun son bölümünde, içinde her şey bulunan çok uzun, uzun bir kamera çekimi yer almaktadır. Kesintisiz bir süreklilik var. Bu çekimin yapılış şekliyle ilgili bir sürü soru yöneltildi, fakat siz bunun sır perdesini aralamadınız gerçekten. Oysa, bir gün bunun nasıl yapıldığıyla ilgili sırrı açıklayacağınızı söylemiştiniz. Eğer bu sözünüzü şimdi yerine getirmek isterseniz, bunu duymaktan çok mutlu olacağız.*

Bu klasik çekimi yapma fikri, filmin çekimine başladığımızda geldi aklıma, ama bunu nasıl gerçekleştirebilirim, diye sordum kendi kendime, çünkü imkânsız görünüyordu. Yapmak istediğim şeyi gerçekleştirmek üzere bir sürü çözüm yolu, çok sayıda gerçekleştirme şekli düşündüm, fakat bütün bu yöntemlerin çok bilinen, sıradan, klişeleşmiş yöntemler olduğunu gördüm. Bunlar daha önce yapılmış şeylerdi ve gerçekten hiçbirisi benim amaçlarıma hizmet etmiyordu. Bir yol bulmak için giderek daha fazla çalıştım.

Sonra, filmin bazı sahnelerinin çekimi için Londra'ya gittik ve orada Kanadalıların yapmış olduğu bir kamera türüyle karşılaştım. Bu, yeni bir film kamerasıydı ve ben bu kameranın sunduğu imkânların yapmak istediğim şeyi başarma konusunda bana yardımcı olabileceğini düşündüm.

Bildiğiniz gibi, bu sekansın başında biz bir yatak odasının içindeydik. Sonra kamera yavaş yavaş ilerliyordu. Çok yavaş bir biçimde pencereye yaklaşıyor ve sonra pencereden dışarıya çıkıyordu. Bu hareket kamerayı yerden yapılan, bilinen takip konumuna getirerek normal yolla başarılamaz. Raylar pencerenin dışından içeriye kadar olan bir metrelik mesafede tavana döşendi. Kamera pencereye ulaştığında, pencerenin dış tarafındaki parmaklıklardan kurtulmak için, parmaklıkları çerçevenin dışına çıkarmak amacıyla yapılan hafif bir zoom vardı. Kamera dışarıya kadar iler-

liyor, pencere parmaklıkları yavaşça açılıyor (biz görmeden) ve biz artık, kamera rayların sonuna gelip dururken, odanın dışındayız. Fakat kameranın hareket etmesi gerekiyordu. Bunu gerçekleştirmek için binanın arka tarafına yüksek bir vinç yanaştırıldı; vinçten aşağıya, kameranın yerleştirildiği rayın ucuna gelecek şekilde, ucunda kanca olan bir ip sarkıtıldı.

Şimdi sıra kamerayı sabitlendiği raydan, sarkıtılan ipin ucundaki kancaya taşımaya gelmişti; çok sıkı bir şekilde sabitlenme söz konusu değildi. Raydan gelecek kamerayı alıp ipin ucundaki kancaya takmayı bekleyen iki operatör ve iki uzman vardı. Şimdi, kameranın yakalanıp ipe uzanan rayın üzerinde tutulması sorunu nasıl çözülecekti?

Burada da Kanada yapımı özel bir kamera yetişti imdadıma, çünkü içinde cihazı darbelere karşı koruyan ve titremeye engel olan gayroskopik düzenekleri ve yastıkları vardı. Gerçekten de darbeleri etkisiz hale getiriyor, belli bir hareket serbestliği sağlıyor ve titreşimlerin perdeye yansımasını önlüyordu. Bu düzenek bir Dynalens kullanmadan Dynalens işlevini yerine getiriyordu ve kameranın ray üzerinden alınıp hiçbir bir titreme ya da sarsıntı olmadan aşağıya sarkıtılan ipin ucundaki kancaya takılmasına yardımcı oluyordu.

Artık kamera vinçten aşağıya sarkıtılan ipin ucundaki kancaya yerleştirilmişti. Kameranın orada sabit bir şekilde kalmasını sağlayan özel tutturma yerleri vardı ve bir kamera operatörü bu özel kulpları ilgili yerlere tutturmak üzere hazır bekliyordu. Şimdi hareket devam ediyor ve kamera o alanın etrafından çeşitli karakterleri takip ediyordu. Bu arada, pencerenin parmaklıkları tekrar kapanıyor; kamera meydanın etrafındaki hareketini tamamlıyor ve parmaklıklarını kapalı gördüğümüz pencereye dönüyor.

Peki, ben o zaman kameranın hareketlerini ve kameramanın yaptıklarını nasıl takip ettim? İçinde monitör -kapalı devre bir televizyon monitörü- bulunan bir karavanın içindeydim; oradan kameramanın vizöründen gördüklerini ben de tam olarak görebi-

liyordum. Bir mikrofonla oyunculara talimat verip onların hareketlerini kontrol edebiliyordum ve bunun yanında, daha sonra takibe geçecek ve kendisinden istediğim şeyleri tam olarak yerine getirecek olan kameramana da talimat verebiliyordum.

Bütün bu süreç, yapılan işin kesinlik isteyen doğası ve bütün darbelere ve titreşimlere karşı alınmış önlemlere rağmen, kameranın çok hassas olması ve çok dikkatli bir şekilde kullanmayı gerektirmesi nedeniyle, 11 günümüzü aldı. Özellikle de pencereden geçirme işi çok titizlik gerektirmişti; sıradan bir koruyucu kullanıp ambalaj kutusuyla geçirmiştik. Başka türlü geçirilmesi mümkün değildi.

Bir başka büyük problem de hiç kesilmeyen rüzgârdı; kablolara zarar veriyor ve kafamızda planladığımız şeyleri yapmamıza izin vermiyordu. Bu yüzden de, iş yapmamız gereken bir zamanda oturup 'rüzgârsız' anları bekledik.

Bu sahnenin çekimine on bir gün harcayıp nihayet istediğimizi elde ettikten sonra, on ikinci günde ayakta olan her şeyi -köy kent, bina, her şey- yerle bir eden bir kasırga çıktı.

Sayın Antonioni, sizin filmlerinizin çok kişisel olduğunu biliyorum, fakat bir ölçüde de otobiyografik değiller midir?

Ben kesinlikle oturup, dışarı dökeceğim ne var ne yok diyerek içime bakıp bir karar vermedim. Bunu kesinlikle yapmam. Ben her gün çalışırken, o gün olup bitenlerden etkilenirim ve benim çalışmalarım özünde olup bitene tepkilerimin sonucudur. Bu yüzden, birisi benim yaptıklarımı otobiyografik olarak görmek isterse, günden güne farklılık gösteren günlük bir 'otobiyografik'lik söz konusudur. Her gün farklıdır; her şey değişir. Bu yüzden, benim çalışmalarımı meydana getiren olaylar bileşimi sürekli değişir. Hemen şimdi ifade edebileceğim bir dizi şey sayamam; özetle, o, benimdir.

Bu konuya daha çok açıklık getirmek istiyorum. Her sabah bazı deneyimlere sahip olduğum sete giderim. Bazı konuşmaları dinlerim. O günkü ışık durumunun nasıl olduğuna bakarım. Bak-

tığım şeyler beni bir ruh haline sokar ve bu ruh halinden etkilenirim. Sekanslarıma sindirmeye çalıştığım, çekimlere yansıyan işte bu ruh halidir.

Sayın Antonioni, Zabriskie Noktası *filminiz Amerika Birleşik Devletleri'nde müthiş bir tartışma yarattı, Amerikalı izleyiciler, genelde bu filmin Amerikan hayatının anlatımında çok fazla önyargılı yaklaştığını düşündüler. Bu yüzden de, Amerikalıların çoğu filme güven duyarak ciddi bir şekilde yaklaşmaya yanaşmadılar. Filmin tek yanlı bir bakış açısına sahip olduğu şeklindeki suçlamada bir haklılık payı olduğu kanısında mısınız?*

Zabriskie Noktası, Amerika'yla yüz yüze gelmenin benim içimde yarattığı bir duyguya karşı gösterilen bir tür tepkiydi. Benim hissettiğim bir duyguydu o; Amerikalıların hissettikleri, Amerikalıların kendilerini hissetmeleri açısından önemliydi. Benim şahsen hissettiklerimle bir ilgisi yoktu onun.

Elbette -ve benim bunu açıklığa kavuşturmam gerek- ben bu filmi yaptığım sırada, Amerika'da benim içimde uyanan kötümserliğe katkı sağlayan bazı hareketler ve olaylar vardı. Hepimizin bildiği Vietnam Savaşı'nın yol açtığı öğrenci hareketleri ve toplumsal ayaklanmalar söz konusuydu. Dolayısıyla, ben o zamanlar Amerikan toplumunun bir kargaşa yaşadığını düşünüyordum.

Ancak, bugün bir sükûnet havası var. Bütün o hareketler ve protestolar sona ermiş durumda. Bay Tom Hayden Jane Fonda'yla evlendi ve itirazlarından vazgeçti. Hatta Demokrat Parti'den senatör olmaya bile çalışıyor. Bu da benim o zamanlar hissettiğim kötümserliğin haklılığını göstermektedir. Şimdi o hareketlere önderlik eden bütün insanların şu ya da bu şekilde sistemin içine çekildiğini görmekteyiz. Onlar mevcut sistemin bir parçası haline geldiler ve Ortodoks bir biçimde Amerikan toplumunun liderliğine katılıyorlar.

Sayın Antonioni, bu eğilimin evrensel nitelikte olduğunu, her ülkede yaşanan bir şey olduğunu düşünmüyor musunuz? Protestolara

başlayan genç insanlar bir süre sonra protesto etmekten vazgeçiyorlar ve bu kez de ardından gelen genç insanlar protestolara başlıyorlar; hayat böyle sürüp gidiyor.

Bu dert hayatın derdidir. Bu anlamda da evrenseldir. Dünyanın neresinde olursa olsun, genç ya da yaşlı, insanların ortaya koyduğu eylemlere karşı kesinlikle bir düşmanlık taşımadığımı açıklığa kavuşturmam gerekir. Herkesin toplumun iyiye gitmesi için doğru olduğuna inandığı şeyleri yapması gerektiğini düşünüyorum. Fakat *Zabriskie Noktası*'nda olan, tarihin o noktasında, benim Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşananlara karşı bir tepkimdi.

Sayın Antonioni, siz filmlerinizde karakterlerinizden bazılarını doğanın bağrına, bazılarınıysa yapay olarak inşa edilmiş yapıların içine yerleştiriyorsunuz. Bunun anlamı nedir?

O anki ruh halime bağlıdır bu, ruh halim neyi gerektiriyorsa karakterleri o konuma sokarım. Dolayısıyla, sizinki mantık dışı bir sorudur ve buna mantıklı bir cevap vermek mümkün değildir. Eğer mesele bazı karakterleri neden doğanın bağrına, bazılarını neden binaların içine soktuğum meselesi olsaydı, hikâyenin nasıl geliştiğini ve bu karakterlerin niçin geliştirildiğini filan ayrıntılı bir şekilde açıklardım. Oysa bunun sebebini siz kendiniz arayıp bulmalısınız. Benim açımdan cevaplandırılabilecek bir soru değildir bu.

"SİNEMA HAYATTIR: SETE RUHSAL BİR BÂKİRELİKLE GELMEK GEREKİR"

Bert Cardullo, 1978*

Aşağıdaki röportaj Antonioni'nin 1978 Haziran'ında Oberwald'ın Sırrı *filminin çekimi için İtalya'ya geri dönmesinden kısa bir süre önce gerçekleştirildi.*

Sayın Antonioni, siz New York'u ne kadar seviyorsunuz?

Buraya pek çok kez geldim, fakat hâlâ, bu şehre her gelişimde bir gerçekdışılık duygusu hissederim; sanki bir filmde yaşıyormuşum duygusuna kapılırım. New York'ta kesinlikle film yapmadım, fakat dikey perde kullanılmaya başlanır başlanmaz yapmaya hazırım.

*) Daha önce herhangi bir yerde yayınlanmamış olan bu söyleşi, Bert Cardullo'nun izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Oberwald'nın Sırrı'*nın çekimleri başlar başlamaz İtalya'ya döneceğinizi biliyorum, dolayısıyla, birkaç genel soruyu bir yana bırakırsak, bugün hem bu ortaya çıkan çalışma hem de ondan önce yaptığınız üç uzun metrajlı film üzerine yoğunlaşmak istiyorum, bunların hepsi de kendi yaşadığınız ülkenin dışındaki filmlerdir:* Yolcu, Zabriskie Noktası *ve* Cinayeti Gördüm. *İtalya'da yaptığınız son film* Kızıl Çöl'*dü, değil mi?*

Evet, bu doğru. Dışarıdaki bu üç filmden sonra, itiraf edeyim ki, kendimi köksüz hissediyorum. Kendi ülkenizden çok uzun süre ayrı kalmanın yararlı bir şey olduğunu düşünmüyorum. İtalya'da bir film çekmem gerek; şu an oraya dönünce kendimi tekrarlamayacağımı düşünüyorum. İtalyanca konuşulduğunu duymak istiyorum. İngilizce konuşan insanları duymaktan bıktım. İnsanların çoğu kendi ülkesinde kördür, hiçbir şeyi göremez. Romalı biri Roma'nın neyini bilir? Sadece gidip geldiği bir güzergâhıdır, o kadar. Fakat ben *bakıp görmek*, kendi kültürel bagajımı ve kültürümü yaratıcı biçimde kullanmak üzere eğitildim; İngilizce konuşmamak üzere değil.

İngilizceniz fena değil.

Benim konuşmamdan bir şey anlamazsınız. Brecht'in kendi İngilizcesi hakkında söylediği gibi, "Ben söylemek istediklerimi değil, söyleyebildiklerimi söylüyorum" Yabancı bir dilde konuşurken düşüncelerimi birbirine karıştırıyorum; Amerikan ya da İngiliz dilinde ifade etmeye çalışırken kendi doğamı ve düşüncemi değiştiriyorum. Bir sürü rol alan ve bu yüzden zamanları değiştiren bir oyuncu için de benzer bir şey olmalı.

Ne olursa olsun, hangi dili kullanırsam kullanayım, ben kelimelerin adamı değilim. Bu iş düşünceyi gerektiren bir iş bile olsa, bir film yönetmeni bir bakıma bir aksiyon adamıdır. Kelimeler semboldür, oysa görüntüler neyse odur. Ben de söz söyleme konusunda değil, bir şeyleri gösterme konusunda başarılı birisi olabilirim; bilmiyorum, belki. Doğru kelimeleri bulamıyorum; ben ne bir yazarım ne de bir konuşmacı.

Bir filmi çekmeye başlamadan önce çok araştırma yapıyor musunuz?

Evet. Eğer bir filmle ilgili çok araştırma yapmazsam, o işim bir yalandan ibaret olur. Daima az ya da çok bilimsel olarak kanıtlanmış bir veriden hareketle başlamak şart. Sinemayla ilgili en büyük tehlike ve ayartılma konusu, film yönetmenlerine yalan söylemek için verilen sınırsız imkândır.

İlk defa ne zaman gözünüzü bir kameranın arkasına dayadınız?

Bir şeyin 'ne zaman' olduğu değildir önemli olan, o anda ne olduğudur. İlk defa kamera arkasına geçtiğim yer bir akıl hastanesiydi. Bir grup arkadaşla deliler üzerine bir belgesel çekmeye karar vermiştik. Kamerayı yerleştirdik, ışıkları hazır hale getirdik ve hastaları odanın etrafına yerleştirdik. Deliler bize tam olarak itaat ediyor ve herhangi bir ciddi hata yapmamaya çalışıyorlardı. Onların davranışları beni çok etkilemişti ve her şey yolunda gidiyordu. Sonunda, ışıkların açılması talimatını verdim. Bir anda odanın içi bir ışık seliyle doldu.

Bu güne kadar hiçbir oyuncunun yüzünde böyle bir korku, böyle bir panik ifadesi görmedim. Çok kısa bir süre için hastalar, sanki felce uğramışlar gibi donup kaldılar. Bu durum sadece birkaç saniye sürdü ve ardından anlatılması çok zor bir sahne yaşandı. Hem kadınlar hem erkekler kasılmaya ve çığlıklar atarak yerde yuvarlanmaya başladılar. Bir anda oda bir cehennem çukuruna döndü. Sanki tarih-öncesi bir canavarın saldırısına uğramış gibi, bütün deliler ışıktan kaçmaya çalışıyorlardı.

Hepimiz olduğumuz yerde donakaldık, şaşırıp kalmıştık. Kameramanın aklına kamerayı kapatmak bile gelmemişti. Sonunda doktor, "Durun, kapatın ışıkları!" diye bağırdı. Odanın içi kardığında tekrar sessizlik hâkim oldu, sanki belli belirsiz son çırpınışları fark edilen bir sürü cesetler vardı gözlerimizin önünde. Bu sahneyi hiçbir zaman unutamadım ve benim film yapmaya devam etmemin sebeplerinden biri de budur.

Araştırma yapmayı bir yana bırakırsak, çekim yapmak üzere sete giderken kendinizi ruhsal olarak nasıl hazırlarsınız?

Bana göre, sete ruhsal bir bâkirelikle gelmek gerekir, dolayısıyla ben de öyle yapıyorum. Kafamı fazla yormamaya çalışıyorum ve ertesi sabah çekeceğim sahneler üzerine bir önceki gece kafa patlatmıyorum. Kafam çok karışık ve gerçek anlamda darmadağınık oluyor: başka şeyleri silip atan bir yığın düşünce, bir yığın fikir. Bu yüzden, yaptığım şey üzerine kafa yoramıyorum. Sadece, yapıyorum o işi.

Setteyken, aynen ışıkta olduğu gibi, ruh halinin de sete hâkim olması için daima yarım saat zaman harcarım. Sonra oyuncular gelirler. Onlara bakarım. Nasıllar? Hissetmek açısından nasıl görünüyorlar? Prova yapmalarını -bir iki kez, fazla değil- isterim ve ardından çekime başlanır. Deyim yerindeyse, her şeyin gerçek halini aldığı zaman çekim yaptığım zamandır. Çekim bittikten sonra sık sık, çaktırmadan oyuncuları çekmeye devam ederim. Aklıma gelen duygusal bir sahnenin yarattığı etkiler gerek oyuncu gerekse karakterin psikolojik başarısı açısından anlam taşıyabilmektedir. Çekim gerçekten sona erdiğinde, bir sonraki sahneye hazırlanmak üzere tam bir sessizlik ve yalnızlığa sahip olmak bazen on beş dakikamı alır. Fakat hâlâ yapamadığım şey, üzerimde büsbütün yabancı gözler hissettiğim zaman konsantre olmaktır, çünkü yabancı birisi daima ilgimi çeker. Ona sorular sormak isterim.

Oyuncularla çalışmanız hakkında, onlarla nasıl çalıştığınız konusunda bir şeyler söyler misiniz?

Bir oyuncu yaptığı şeyin ne anlama geldiğini bilmeyecektir; sadece *olacaktır* o. Bazıları olmak için, bilmeniz gerekir diyerek buna karşı çıkacaktır. Bense öyle düşünmüyorum. Eğer öyle olsaydı, en bilgili oyuncunun aynı zamanda en iyisi olması gerekirdi. Gerçek durum bunun tam tersidir, gerçekten tam tersidir. Duse'den Garbo'ya kadar böyledir bu. Bilgi bir oyuncu için frendir ve onu kullanmak frene basmakla aynı şeydir. Bana göre işin sır-



Bulutların Ötesinde'den (1991) bir sahnede Fanny Ardant ile Peter Weller.

rı buradadır: psikolojiyle değil, hayal gücünü kullanarak çalış mak. Onu otomatik olarak harekete geçirmeye çalışmanın bir ya rarı yoktur. Hayal gücümüzün, canımız istediği zaman parmakla rımızla dokunabileceğimiz açma kapama düğmeleri yoktur.

Sinemada, bir oyuncunun, aynen bir köpeğin efendisinin söy lediklerine sadakat göstermesi gibi, yönetmenin kendisine söyle diklerini takip etmesi gerekir. Eğer yönünüzü değiştirip alışılmı yolun dışına çıkarsanız, köpek başını kaldırıp şaşkınlık içinde ba kacaktır size, fakat bir tek işaretle de peşinizden gelecektir. Benim kullandığım, belki de kendisinin bilmediği, varlığının o kortlar üzerinde oynayarak oyuncuyu teşvik etmek için yöntem 'gizli bi süreç'le belli sonuçlar almaktır. Kişinin beynini *değil*, içgüdüleri ni harekete geçirmesi gerekir. Doğrulamayacak, daha çok aydın latacaktır.

Diğer filmleriniz içinde, Macera *ve* Kızıl Çöl*'ün müziklerini bes teleyen Giovanni Fusco sizinle çalışmanın güçlüğünden şikâyetçi Bir seferinde şöyle söylemişti: "Antonioni'yle çalışmayı düşünen bi*

müzisyen için ilk kural, kendisinin bir müzisyen olduğunu unutmasıdır." O halde, yönetmen bazen onu performansa parıltı kazandırmak için bir yardımcı olarak kullandığına göre, sizin film müziğinin kullanımıyla ilgili düşünceniz nedir?

Çocukluğumdan beri müzik çalışsam da, filmlerimde her zaman için müziğe yer versem de, benim nezdimde berbat bir kurban vermek demektir o. Benim düşünceme göre, görüntü zenginleştirilmez, daha ziyade kesintiye uğratılır, hatta diyebilirim ki bayağılaştırılır. Görüntü saflığını kaybeder. Eğer yapabilseydim, bir yapımcı izin vermiş olsaydı, içinde gürültünün kendi başına bir müzik olduğu sadece doğal seslerle bir soundtrack oluştururdum. Soundları benim için düzenleyecek bir bestecim de var.

Fakat Cinayeti Gördüm*'de ilk defa olarak müzik hikâyede önemli bir rol oynadı. Aynı şey* Zabriskie Noktası *için de geçerliydi.*

Sizin atıfta bulunduğunuz rock müzik o zaman doğal değildi; genç insanlar için bir tür yeni dildi. Fakat ben o zamanlar bile tereddütlüydüm, kuşku içindeydim, çünkü rock müzik sonuçta -ve özellikle Amerika'da- büyük bir işten ziyade başkaldırı ve hatta devrimle ilgili bir şeydi.

Filmlerle ilgili fikirlerinizi nereden ediniyorsunuz?

Nasıl söyleyebilirim? Bu benim zaaflarımdan birisidir, okuduğum ya da gördüğüm her şey bana filmle ilgili bir düşünce verir. Maalesef, onları değerlendiremem. Yapabilseydim, belki de çok kötü bir şey ortaya çıkardı. Bu konuda şunu söyleyebilirim: Kurgulayıncaya kadar nasıl bir film çıkacağına dair hiçbir fikrim olmaz. Belki o zaman bile değil. Belki de o sadece ruh halinin yansımasından ibaret olacaktır; belki de geleneksel anlamda filmin hiçbir konusu olmayacaktır. Devamlı olarak çekim senaryosundan ayrılırım, dolayısıyla filmin aksiyonuyla ilgili önceden bir sinopsis hazırlamak ya da onun içeriğini tartışmak anlamsız olacaktır. Ne olursa olsun, benim senaryolarım şekilsel senaryolar değildir, daha ziyade oyuncular için yazılmış diyalogdur ve yönetmene -benim kendime- yöne-

lik bir dizi notlardır. Çekimler başladığında sürekli olarak büyük bir değişiklik söz konusu olur. Örneğin, bu şeyler kendilerini çekim mekânında ve doğaçlama sırasında ortaya koyduklarından, filme almayı hiç düşünmediğim şeyleri çekebilirim. Ancak kurgu odasında, filmi götürüp biraraya getirmeye başladığımda; sadece o zaman film hakkında tam bir düşünceye sahip olurum.

Genellikle filmlerimin hikâyelerinin ilk şeklini kendim kaleme alırım, fakat asla daha sonra bir hikâyeye dönüşmesi düşüncesiyle başlamam. Biçim araştırmasına giriştiğim sırada elimden geçen hikâyelerin çoğu, havayı soluyan birer tohumdur sadece. Eğer, film bittiğinde, hakkında bir şey söyleyecek duruma gelirse, *a posteriori* ortaya çıkar, yeterli bir doğallık kazanır. Ben bir insanım ve insanlarla bu dünyada olup bitenleri algılama konusunda biz eksiğim yoktur. Eğer filmi çok samimi bir şekilde yaparsam, bu algılamalar kaçınılmaz olarak kendilerini ortaya koyacaklardır. Ancak beni en çok büyüleyen şey hikâyedir. Görüntüler bir hikâyenin anlaşılmasına yönelik araçlardır. Benim açımdan, biçim âşığı olmak öze âşık olmak demektir.

Bugüne kadar çektiğiniz filmlerden sizi tam olarak tatmin eden var mı?

Bazen *Güneş Tutulması*'nın bazen de *Macera*'nın en iyi filmim olduğunu düşünürüm. Geçenlerde *Gece*'yi tekrar izledim ve onun çok güzel olduğunu düşündüm. Fakat *Cinayeti Gördüm*'ün en iyi filmlerimden birisi olduğunu düşünmüyorum ve bunun sebebini de bilmiyorum. Sanırım beni gerçekten hiç memnun etmedi; kendimi deneyim kazanarak oyalıyorum. Kazandığım deneyim şu an daha derin olsa da, teknik olarak daha olgun durumda olsam da -söylenmesi gereken her şey akıp geliyor- bir filmi bitirdikten sonra mutlu olamıyorum. Hatta filmi çekerken bile mutlu değilim. Yine, bunun sebebini de bilmiyorum. Hâlâ geriye dönüp bakmıyorum, ya da en azından bu yolu denemiyorum. Bunlar bir daha ele geçmeyeceği için en güzel yıllardır. Geriye dönüp bakamazsınız; sizi nereye götürürse götürsün, şu an yapılabilecek olanın en iyisini yapmak gerek; sonunda, bir cevap verebilirsiniz.

Sinemanızda şehir peyzajlarına çok açık bir şekilde karşılık veriyorsunuz.

Doğru, fakat örneğin *Zabriskie Noktası*'nda iki mekân vardı: Los Angeles ve çöl, çöl ve şehir. Amerika Birleşik Devletleri'nde insanlar çöle gidebilirler. Güney Kaliforniya'da arabayla sadece bir iki saatlik bir yoldur. Fakat çok farklı bir şeydir o. Bir boşluk, muazzam bir bomboş arazi. Avrupa ülkelerindeki araziler gibi değildir buralar. Belki de bu müthiş arazilerin şehre bu kadar yakın olması bana Amerika hakkında bir şey söylemektedir. Görüyorsunuz, ben işte böyle çalışıyorum: Şeyleri biraraya getirip ortaya çıkan sonuca bakıyorum. Konuya ilişkin duygularımı bastırıyorum.

Her şeye rağmen şehirleri çok sevdiğimi söylemeliyim. Doğada kesinlikle bir kurtuluş duygusu hissetmem. O somut ve katı varlığıyla, hatta çiçekler ve otlarla birlikte bir şehir peyzajı, kendini sonsuz bir şekilde tekrarlayan bu manzara, bu tekrarlama beni serseme çevirir; gerçekliği zaman zaman böylesine kısa ömürlü kılan, bu nedenle de insana güvende olmadığı duygusunu düşüncesini veren işte bu tekrarlamadır. Böyle bir şehir manzarası -ben bu ifadeyi çok seviyorum- sık sık tekrarlanan bir ifade haline gelen doğanın bütün anlamını alıp götürmektedir. Doğanın bu durağanlığı beni gerçekten ürkütüyor. Bir ağacı alalım: Hiçbir şey benim üzerimde yaşlı bir ağaç kadar ağırlık oluşturamaz. Gelin, ona birlikte bakalım: Gerçek bir hayat sürmeden, hiç değişmeden yüzyıllarca yaşıyor. Kurulan bu İmparatorluk Devletleri hiç değişmeseler de, onların etrafındaki insanlar sürekli değişiyorlar. Gördüğünüz gibi, bir şehir peyzajı sürekli bir dönüşüm halindedir. Ben şehirden uzaklaştığım zaman dünyadan uzaklaşmış olduğum ve hayat mücadelesinden koptuğum duygusuna kapılıyorum. Orada olup bitenler şehirlerde yaşanan şeylerdir; ben var olmak istiyorum.

Sizin filmleriniz sık sık böyle bir peyzajdaki yalnız ve soyutlanmış karakterleri konu almaktadır.

Evet; sanırım benim filmlerimin çoğunun teması yalnızlıktır. Benim karakterlerim, sizin de söylediğiniz gibi, sık sık soyutlanmış kimselerdir; kendilerine destek olacak sosyal kurumlar, ken-

dilerini içine çekecek kişisel ilişkilerin arayışı içindedirler. Bir yuva arıyorlar; daha geniş bir anlamda, bütün filmlerimin konusu olduğu söylenebilecek bir 'yuva' arıyorlar. Benim asla yalnız birey ile kitleler arasındaki bir çatışma anlamında düşünmediğim söylenir. Ben sosyolog değilim ve kesinlikle siyasal savlar öne sürmüyorum. Ancak, bir karakteri bir peyzajın karşısına yerleştirirsem, doğal olarak bir ilişki vardır ve anlamın tamamen böyle bir görsel yan yana getirmeden kaynaklanmasını tercih ederim.

Filmlerinizde kesinlikle siyasal savlar öne sürmediğinizi söylüyorsunuz, bu söylediğinize katılıyorum. Fakat siz kendiniz çok açık bir şekilde siyasal görüşlere sahipsiniz, öyle değil mi?

Hem evet, hem hayır. Örneğin, benim teknolojiyle ilgili bir görüşüm vardır. *Kızıl Çöl* ilk değilse de, ilk filmlerim arasında yer almaktadır, ben o filmde doğrudan doğruya insanlarla onların yaşadıkları çevrede bulunan endüstriyel teknoloji arasındaki yıkıcı ilişkiyi ele alıyorum. Benim diğer filmlerimde, doğrudan olmasa bile teknoloji ve iletişim konusu ele alınmaktadır. Benim görüşümce, teknoloji iletişime hizmet etmemektedir. Gerçekten de, başarılı olmak için uzmanlaşmaya zorlanıyorsunuz; kendi başına iletişime karşı bir işlev görmektedir, çünkü herkes uzmandır ve başka şeylerden çok az anlamaktadır. Bu teknolojik uzmanlıklar dünyasında nasıl iletişim kurulabileceğini bilmiyorum. Teknoloji kendisini insanlara uydurmaktan çok insanları kendine uymaya zorluyor.

Bunların hiçbirisi bazı eleştirmenlerin tanımladığı gibi benim komünist olduğumu göstermez. Sadece komünist olmadığımı gösterir. Benim tek siyasal arzum İtalyan burjuvazisinin çöktüğünü görmektir. İtalya'nın belası, dünyanın en berbat sınıfıdır o; en riyakârı, en tembeli ve en korkağıdır. İtalyan burjuvazisinden nefret ediyorum. Bazı yetkililerle konuşurken söylediğim gibi, benim yönetmen olmamı sağlayan en önemli deneyim, kendi orta sınıf geçmişimdir. Belli temaları, belli çatışmaları, belli duygusal ya da psikolojik sorunları tercih etmemde en büyük katkıyı sağlayan bu dünyadır ve bu çok genel anlamda, benim filmlerim otobiyografiktir. Ancak acınası diye adlandırılabilecek bir inatçılıkla, za-

manını doldurmuş bir ahlâk anlayışına, günü geçmiş mitlere, eski geleneklere sadakat göstermekte ısrar ediyoruz ve bunun sebebi burjuvazidir.

Bir zamanlar Tanrı merkezli bir dünyada bireyin Batlamyusçu bütünlüğü olarak adlandırabilecek bir şey vardı; derken, Kopernik'ten sonra, Rönesans insanı kendini aşina olmadığı bir evrenin içine atılmış olarak buldu. İlk başlarda bu aşina olmayışın bilincinde olunmasa da, korkularımızla, tereddütlerimizle yüklü olarak ve hiçbir katkı sağlamadan içinde bulunduğumuz koşulları belirleyen, hiçbir çözüm yolu sunmadan yolumuza engeller çıkaran güçlerin baskısı altında -orta sınıf zayıflığının yansıması olan nezaketle- hâlâ da oradayız.

Benimle ilgili konuyu ya da filmlerimle ilgili konuyu burada noktalayalım, bir başka konu da politikadır: Benim filmlerim siyasaldır, fakat siyasetle ilgili değildir. Onlar kendi yaklaşımı içinde siyasaldırlar, yani belli bir bakış açısıyla yapılmışlardır; kesinlikle insanlar üzerinde yarattıkları etki anlamında siyasal olabilirler.

Şu an iş yapmakta olan film yönetmenlerinin en çağdaş olanısınız. Asıl tematik uğraşınızı -modern insanın sık sık yabancılaşma duygusunu kırıp parçalaması- ifade ederken en çok da Macera, Cinayeti Gördüm *ve* Yolcu*'da olmak üzere, pek çok filminizde derin bir tanınma duygusu uyandırdınız. Üstelik, sizin de dikkat çektiğiniz üzere, mümkün olduğu kadar kelimelerden çok görüntülerle iletişim kuruyorsunuz; paradoksal olarak, daha güzeli mümkün olmayan çok çarpıcı terk dilmişlik ve umutsuzluk görüntüleriyle. Geleneksel edebi sinemanın dile odaklanmasının tersine, siz sanatınızı, sözlü olmayan iletişimle ve soyut duygularla ilgilenen, 'görüntülerle anlatım' şeklinde adlandırıyorsunuz. Hatta bazı yorumcular sizin filmlerinizi 'iç gerçekçilik' olarak adlandırdılar, çünkü, çok iyi bildiğiniz gibi, siz dünyevi ve fiziksel faaliyetlerden ziyade karakterlerinizin iç dünyalarıyla daha çok ilgilenmektesiniz.*

Evet, sizin de bildiğiniz üzere, pek çok eleştirmen ve izleyici sizin çalışmalarınızı tumturaklı, sıkıcı ve gereksiz yere kafa karıştırıcı bulmaktadır. Filmlerinizin bilinçli olarak muğlaklaştırıldığını, ka-

raktörlerinizi harekete geçiren etkenlerin çok fazla karmaşık ve anlaşılmaz olduğunu söylemektedirler. Örneğin, Yolcu'*daki David Locke'un aslında hiç tanımadığı bir adamın kimliğine bürünmek için kendi kimliğini sıradan bir şekilde terk edişi, fakat çok belirgin bir şekilde o adama benzemesi rastlantısı. Filmlerinizle ilgili bu olumsuz eleştiriye ne diyeceksiniz?*

Benim filmlerim hayatın aynasıdır, hayatın kendisi muğlaktır. Gerçekten de, eğer hayat muğlak olmasaydı, hayattaki her şey gizemlilikten uzak ve tamamen açıklanabilir olsaydı, ölümü isteyecek kadar çaresiz olurduk. Ne olursa olsun, ben Amerikalıların -sözünü ettiğiniz eleştiriyi getiren izleyicilerin çoğunluğunu oluşturan- filmleri çok fazla kelimesi kelimesine aldıklarını gördüm. Daima 'hikâye'yi çözmeye ve belki de altında hiçbir şey yokken saklı anlamları bulmaya çalışıyorlar. Onlara göre, bir filmin tamamen akılcı olması, açıklanmamış sırlarının olmaması gerekir. Fakat diğer yandan, Avrupalılar benim filmlerime bakılmasını istediğim şekilde, görsel bir sanat çalışması olarak bakmakta, bir kimsenin bir resme olan tepkisi gibi tepki vermektedir, objektif olmaktan çok subjektif biçimde yaklaşmaktadırlar. Avrupalılara göre, hikâye ikinci dereceden öneme sahiptir ve sizin 'muğlaklık' olarak adlandırdığınız şey onların canını sıkmamaktadır.

İzin verirseniz, sizin filmlerinizle ilgili olarak yapılan ek bir eleştiriyle devam etmek istiyorum. Filmlerinizin tempolarının yavaş olduğu, çoğu bölümlerde de dramatik bir olay bulunmadığı -durgun, ipe sapa gelmez anlamsız konuşmalarla dolu olduğu- söyleniyor. Ne diyeceksiniz?

Bir kez daha söylüyorum, benim filmlerim hayata ayna tutmaktadır ve hayat aslında her gün alışılmamış olaylar olmadan, melodram olmadan, tumturaklı sözler ve yüksek düzeyde heyecan anları olmadan yaşanır. Her şeyden çok da ben Luchiano Visconti tarzı bir yönetmenin filmlerindekine benzer melodramlardan nefret ederim. Melodram dünyanın en kolay işidir - sarhoş bir orospu ya da acıması bir adam, bir babanın öldürül-

mesi gibi bir sahne- ve çok da ucuz bir şeydir. Yapmaya değecek bir şey de değildir. Çok daha zor, çok daha karmaşık ve dolayısıyla daha sanatsal biçimde meydan okumak, hayatın gerçek ritimlerini yansıtan bir film yapmaktır. Elbette, sinema gerçekliğin tam bir portresini yaratamaz. Olsa olsa, ondan şahsi bir gerçeklik yaratması beklenebilir. Biliyorsunuz, ben Yeni Gerçekçilik'in ilk savunucularından birisi olarak başladım, fakat karakterlerin iç dünyasına ve psikolojiye yoğunlaşmakla bu hareketten ayrı düştüğümü sanmıyorum. Bunun yerine, sınırlarının genişletilmenin yolunu gösterdim. İlk başlardaki Yeni Gerçekçi film yapımcılarından farklı olarak, gerçekliği göstermeye çalışmıyorum; gerçekçiliği yeniden yaratmaya çalışıyorum. Aslında, bizim kıyaslanabilir sanatçılar olduğumuzu söylemenin mümkün olmadığını ifade ederken, diğer filmlerimden çok Proust'un romanı *Kayıp Zamanın Peşinde*'yle ilgili filmlerime bakarak düşünmek gerekir. Yani, benim filmlerim gerçekten 'yavaş tempolu'dur ve 'dramatik olaysız'dır, ama Proust'un yıldızlar gibi parlayan romanı da öyledir.

En son verdiğiniz cevapta Visconti'den söz etmiştiniz, sanırım sizin çalışmanızı onun ve Fellini'nin çalışmalarıyla karşılaştırmak açısından yararlı olacaktır.

Üç filmden söz ederek cevap vermek istiyorum: *Macera,* Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* ve Fellini'nin *Tatlı Hayat.* Bu üç film de bugünün belli bir toplum durumunu ele almaktadır. Fakat *Tatlı Hayat* ve *Rocco*'da analiz karakterlerin eylemlerine yönelikken, *Macera*'da vurgu bireyin iç dünyasına, özellikle bireyin duygularıyla ilişkileri üzerine yapılmaktadır. Ayrıca bu filmler arasında temel bir tarz farkı vardır. Visconti malzemesini en üst düzeyde dramatize ederken, Fellini dramatik gerilimini görsel anlamda aşırı noktalara taşırken, benim niyetim tam tersi yöndedir: Ben dış dramayı karakterlerimden uzaklaştırmaya ve çatışmaların içeride kaldığı bir durum yaratmaya çalışıyorum. *Macera* içsel bir anlatımken, gerek *Tatlı Hayat* gerekse *Rocco* bu anlamda 'dış dırama'dır.

Yıllar geçtikçe aşk konusunda çok fazla söz söyler hale geldiniz. Hatırlıyorum, Cinayeti Gördüm *gösterime girdiğinde, konuyla ilgili söyleyecek pek fazla sözünüz yoktu.*

Evet, duygunun niteliği değişti. Gerçekten de, artık her şeyin değişime uğradığı bir dünyada yaşıyoruz; hatta fizik bile metafizik haline gelmiş durumdadır. *Cinayeti Gördüm*'deki genç insanlar, nihayet, bir bireyle diğeri arasındaki bütün engellerin kaldırılıp atıldığı bir dünyada yaşamaktadırlar. Özellikle de şimdi, herhangi biriyle herhangi bir konuda konuşmanız mümkün. Eğer marihuana içmek istiyorsanız, korkmadan, çekinmeden bunu söyleyebilirsiniz. Eğer bir kız sevişmek istiyorsa, böyle bir şeyi rahatlıkla yapabilir. *Cinayeti Gördüm*'ün nesli ve onu izleyen nesiller her türlü sınırlamalardan uzak, bir amaçsızlık arayışı içerisindedirler. Ve, elbette, böyle bir özgürlüğün peşine düşmek insana en heyecanlı anları sağlamaktadır. Fakat bir kez başarılınca da bütün disiplin bir yana atılmakta, sonra da çöküş başlamaktadır; bu çöküş görünürde bir belirti olmadan yaşanmaktadır.

Cinsel özgürlük de duygulardan bağımsız bir özgürlük anlamına gelmektedir. Ben bugünün genç insanlarının tekrar bizim kuşağın insanlarının âşık olduğu gibi âşık olup olamayacaklarını da bilmiyorum. Sanırım acı çekerler, fakat eminim, benim kuşağımdan insanlarınkinden farklı sebeplerle acı çekerler; kesinlikle romantik değiller. Bütün normları, bütün gelenekleri terk etmişler ve bunun için ödenecek bir bedel vardır. Biliyorsunuz, erotizm duygusal bir hastalığın en açık belirtisidir. Eğer Aşk Tanrıçası'nın sağlığı hâlâ yerinde olsaydı, bu erotizm olmayacaktı. Sağlığı yerinde olsa derken, insanın durumu ve düzeyiyle kusursuz bir uyum içinde demek istiyorum.

Aşk Tanrıçası'nın ya da aşkın zayıflığı ve solgunluğu konusunda, bu duygunun çöküşe geçtiğini ilk defa fark etmeye başladığım *Cinayeti Gördüm* zamanından bir örnek vermek istiyorum. Sovyet kozmonot Titov uzay yolculuğundan döndüğünde, basın mensupları ona, oralarda eşini hiç düşünüp düşünmediğini sormuşlardı. "Hayır," şeklinde cevaplamıştı Titov, sakin bir şekilde, evine gidip eşiyle tekrar yaşamaya başlamadan önce.

Bazı eleştirmenler sizi Cinayeti Gördüm'*deki aşkın olgunluğu ve niteliğinden çok set tasarımıyla ilgili süslemelerinizden dolayı hatalı buldular. Buna ne diyeceksiniz?*

Evet, ben *Cinayeti Gördüm*'ü yaparken boyalı yollara ve binalara yer vermemle ilgili olarak bir sürü tartışmalar olmuştu. Antonioni otları boyuyor, demişti insanlar. Bir yere kadar bütün yönetmenler çekim mekânındaki şeyleri boyar, düzenler ya da değiştirir, benim örneğimde bu işin biraz fazlaca yapılmasından keyif aldım ben. Aynı şeyi *Kızıl Çöl*'de de yaptım, *Zabriskie Noktası*'nda seti yeniden boyayarak yaptım. Havaalanının pistlerini, bazı hangarları ve diğer bazı şeyleri. Havaalanından gelen yollar üzerindeki evlerin önüne bazı bilbordlar koydurttum. Böyle bir şey yaparken, amaç sahneyi görsel olarak daha çekici hale getirmek değildir; yoğunluk kazandırmaktır. Ben sadece daha çok gösterebiliyorum. *Cinayeti Gördüm*'de sahne sayısı fazlaydı sadece ve bunun yanında benim göstermek istediğim şeyler de fazlaydı. Dolayısıyla, bir evi ya da yolu boyamak suretiyle, daha az çekimle daha fazla şeye yoğunluk kazandırabiliyor ve onları gösterebiliyordum.

Daha önceki üçlemeniz -Macera, Gece ve Güneş Tutulması'*ndan meydana gelen- 1950'lerin sonundaki İtalyan toplumunun durumunu irdelediği gibi,* Cinayeti Gördüm'*ün de 1960'ların Londra'sının duygusuyla ilgili olduğu söylenebilir. Yine benzer şekilde,* Zabriskie Noktası *da 1969-1970 yıllarının Amerikan toplumunun koşullarıyla ilgiliydi.*

Amerika -filmin çekildiği yer- o dönemde, hatta psikolojik olarak bile sürekli değişirken ya da dönüşürken, nasıl olur da öyle olmaz ve bu yüzden bu tür değişikliklerin perdelere yansıması istenmezdi ki?

Sizin gözünüzde Amerika'yı temsil eden belli bir görsel nitelik var mıdır? Zabriskie Noktası'*nda onu mu ifade etmeye çalışıyordunuz?*

Hayır. Geçmişte yaptığım şekilde, *Kızıl Çöl* ve *Güneş Tutulması*'ndaki gibi değil. Peyzaja sahip olmaya çalıştığım tek yer *Ölüm Vadisi*'ndeki, özellikle de *Zabriskie Noktası*'ndaki karakterlerinkine eşit düzeyde bir rol oynamaktadır. O filmde bir yalnızlık durumunu vermek için karakterleri hilal şeklinde bir manzarayla kuşatma ihtiyacı duydum. Aksi halde, bu filmde Amerikan mimarisini sembolik olarak kullanamazdım.

Devrimci ya da en azından bir zamanlar Living Theater ve Open Theater tarafından temsil edilen türden deneysel tiyatro konusunda ne düşünüyorsunuz? Bir zamanlar, Zabriskie Noktası*'nın senaryosuna yardımcı olması için Sam Shepard'ı tercih ettiğiniz tarihten sonra onunla çok açık bir şekilde ilgilenmiştiniz.*

Living Theater'ın deneyinden hoşlanıyordum, fakat çalışmanın bütününü göremiyordum. Open Theater'ın çalışmasına daha çok yakınlık duyuyorum; bu tiyatro ve Joe Chalkin, hatırlayacağınız gibi, *Zabriskie Noktası*'nın parçasıdırlar. Gerçi kendileri bu ifadeyi hiçbir zaman kullanmadılar. Kuşkusuz, o tiyatronun söz olduğunu, asıl olarak da sözel olduğunu söyleyen eski kafalı eleştirmenlerin görüşlerine katılmıyorum. Gülünç bir şeydir bu. Open Theater'ın, Living Theatre'ın söze vurgu yapmama yollarından biri de izleyiciyi daima dramanın *düşüncesi*'ne değil, aksiyonun *deneyim*'ine katma girişimiydi. Hatta 'gösteri'nin izlenmesinden çok prova süreci deneyiminin kazanılması için, provalarının biletlerini satarlardı.

Zabriskie Noktası*'nı MGM'ye yaptınız, fakat o çok belirgin bir Hollywood yapımı değil, bir Antonioni yapımı oldu.*

Evet, *Zabriskie Noktası*'nı Amerika Birleşik Devletleri'nde yaptım, fakat, sizin de söylediğiniz gibi, benim çalışma tarzım, Hollywood olarak bilinen o muazzam bürokratik makinede yapılan şeylerin tarzına tamamen zıttı ve halen de öyledir. Zıt yöndeki çalışma yöntemlerinden söz etmiyorum, hayatın kendisine zıt olan bir şeyden, mumyalanmış düşünceleri ve klişeleri, yapaylık ve sahteciliğin reddedilmesinden söz ediyorum.

Zabriskie Noktası'na 1967'de, Amerika Birleşik Devletleri'ne gidip pek çok güzel şey gördüğümde başlamıştım. Sonra Roma'ya döndüğümde notlarıma baktım ve neticede iki genç Amerikalı hakkında bir film yapma düşüncesine vardım. Çekimlere başlamadan önce, Ağustos ayında Demokratik Ulusal Kongre için Chicago'ya gitmiştim. Orada gördüğüm şeyler -polisin davranışı, genç insanların taşıdığı ruh- Amerika'da gördüğüm başka şeyler kadar derinden etkiledi beni. *Zabriskie Noktası* bir ölçüde, Chicago sokaklarında yaşananlardan etkilenmiş bir filmdir. Anlaşılacağı gibi, doğrudan doğruya değil, elbette; filmin kendisi Chicago, ya da kongrenin politikası -içeride ya da dışarıda- hakkında bir film değildir. Fakat benim genç Amerikalılarla ilgili düşüncelerimi şekillendiren şeyler Chicago'da olup bitenlerdir, umarım bu düşünceler filmde bir şekilde ifadesini bulmuştur.

Film yapımcıları ve öteki yaratıcı insanlar sık sık, sizin Chicago'da yaptığınız gibi, hayatın içine girerler: katılmaktan çok izlerler ve yorum yaparlar.

Bu doğrudur ve benim *Zabriskie Noktası*'ndan sonra yaptığım film -*Yolcu*- kısmen bu temayı ele almaktadır: Orada bir gazeteci, ne yaptığını bilmese de, seyirci olmaktan çıkarak rol oynayan kişi konumuna geçer. Ben kendim *Yolcu*'yu yönetme işini kabul ettiğimde bir tür seyirciydim. Tamamen başka birinin senaryosundan film yapmayı ilk defa kabul edişimdi; bu örnekte söz konusu olan Mark Peploe'ninkiydi. Dolayısıyla bu projede serinkanlı ve önyargısız bir şekilde yer aldım. Sonuçta güdülerim hâkim olsa da, ilk başta, güdülerimi değil, kafamı kullanmam gerekmiş ve senaryoda kendi doğama uygun olarak bir ölçüde değişiklik yapmıştım.

Jack Nicholson Yolcu*'da David Locke'u oynuyordu, sizin de çok iyi bildiğiniz gibi -sanırım o zamanları hatırlıyorsunuz- bu normal olarak oynanmış bir rol değildir.*

Hayır, haklısınız, fakat benim Jack'te keşfettiğim şey onun benim beklediğimden çok farklı birisi çıkmasıydı. Benimle ilişkisi iyiydi; fakat hayatın içine özellikle girmezdi. Çok akıllı birisidir. İnsanlarla iletişim kurmanın hemen bir yolunu bulur.

Yolcu'da her şeyi çok doğal biçimde yapması gerekiyordu. Hiçbir şeyi kendi tarzında yapmasına fırsat vermedim. Bu gazeteci, Locke, olağanüstü bir adam değildi. Rolü çok zor olan bir karakterdi, çünkü Jack bir şey yapmamanın bir yolunu bulurdu. Genellikle fazlasıyla iş yapar, fakat buradaki her şey neredeyse durağandı.

Dolayısıyla, seyirci ile olayların içindeki kişi ya da olayların başlatıcısı metaforunu devam ettirmek için, Nicholson'ın, Amerikalı bir oyuncunun bir karakteri genellikle içeriden dışarıya doğru oynama tarzı -özellikle Nicholson'ın cazibelerinden biri- yerine, Locke'u dışarıdan içeriye doğru oynaması gerekiyordu.

Evet, o güzel bir düşünceydi. Biliyorsunuz, *Yolcu* gösterime girdiği zaman, çoğu kimse izlerken nefesleri kesilse de, üzerine düşündükten sonra filmi anlamsız bulmuştu. Locke'un kimlik değiştirmesinin, seyahatlerinin ve sonunda ölmesinin anlamı neydi, diye düşünüyorlardı. Fakat bu filmin temasını kestirmek çok güç değildi: Ben nesnellik mitini, dışarıdan gelen bir şeye bakmanın içeriden çıkan bir şeye bakmaktan daha iyi olduğu düşüncesini irdelemeye çalışıyordum. David Locke, bir seyirci, ya da işinde olduğu gibi hayatında da o tavrını sürdürmeye çalışan birisi olarak hayal kırıklığına uğradı: Evliliği yürümedi,evlatlığıyla ilişkisi bozuldu ve işine istediği şekilde bağlılık gösteremiyordu. Bu yüzden bir değişiklik yaratma arayışına girdi: büyük bir değişim.

Kameranın kendisi sonunda, dönüp duran, dışarıdan birisi haline mi geliyor?

Böyle kabul edilebilir. Merakta kalma melodramlarda genelde yapıldığı gibi, Locke'un öldürülüşünü göstermek istemedim. Filmde Locke'un ölümüne yer vermek istemedim; o bir anlamda

zaten ölüydü ve ölü bir adamın kimliğini kullanıyordu: iki taraflı ölü bir adamdı zaten. Dolayısıyla, Westcam kullandım Bir küre içine monte edilmiş, vinç üzerine sabitlendiğinde 360 derece dönebilen panlarla çekim yapabilme özelliğine sahip, gayraskoplarla dengede tutulan bir kameraydı o. Locke'un odasından başlayıp, kir pas içindeki bir İspanyol plazasınm pencere parmaklıklarından geçerek sonunda tekrar Locke'un ölü bedeninin yerde yattığı odaya geri dönen yedi dakikalık çekimi bu kamerayla gerçekleştirdim. Locke sıcak ve havasız otel odasında, aslında olmayan birisi olarak öldürülürken, diyelim, 'nesnel' kameranın sırtı dönüktü. Subjektif, muğlak bir an; hayatın kendisi gibi.

Gelecek filminiz size 1970'lerin sonu, ya da 1980'lerin başında yaşanan bazı ilkleri sunacaktır, öyle değil mi?

Obserwald'ın Sırrı, 1963'ten bu yana İtalya'da ilk defa çalışıyor olmamın yanı sıra, aynı yıl yaptığım *Kızıl Çöl*'den beri Monica Vitti'yle de ilk çalışınam olacak. Buna ek olarak, televizyon kameralarıyla ve daha sonra filme dönüştürdüğüm manyetik bantla da ilk çalışınam olacak.

Bu aynı zamanda sizin ilk defa bir oyundan uyarladığız film oluyor, değil mi?

Evet, Cocteau'nun *İki Başlı Kartal* senaryosundan uyarladım; ilk defa Edwige Feuiliére ve Jean Marias'nın tiyatro sahnesinde oynadığı romantik bir oyundu, daha sonra sinemaya uyarlandı. Fakat bunun, Cocteau'nun sinema için şimdiye kadar yaptığı en kötü şey olduğunu söylemem gerek.

Neden özellikle de Cocteau'nun oyunu?

Ben *İki Başlı Kartal*'ı bana özellikle çekici geldiği için değil, yıllardır yapmayı düşündüğüm bir şey olan, televizyon kameralarıyla deneme yapmaya uygun olduğu için tercih etmiştim. Ayrıca bu oyun bana düşünsel olarak bağımsızlık sağlıyordu. Bu kısa hikâye, kraliçenin şatosuna girip onu ideolojik bir sebepten ziyade aşk için öldüren bir anarşistin hikâyesiydi. Elbette, bu kraliçeyle

anarşist beni ilgilendirmiyor. Belki birileri onu günümüzdeki anlamıyla okuyup Kızıl Tugaylar terör örgütü ve diğerleriyle birlikte düşünebilir. Ancak, ben tarafsız olmaya çalışıyorum. Eğer bir film *camp* ise, bunun sebebi konusunun öyle olmasıdır. Bu şekilde kendinizi metinle sınırlı tutarsanız, kamerayla mucizeler yaratmanız mümkün değildir. Tanrı bile olsa, bugünlerde birinin çıkıp mucizeler yaratması mümkün değildir.

Bayan Vitti böyle bir romantik hikâyeye nasıl uyum sağlayacak?

Rol çok çekici, çok teatral. Biliyorsunuz, Monica tiyatrodan gelme. Ben filmlerimde önceden hazırlanmış geniş çaplı konuşmalara yer vermeye alışkın biri değilim, fakat bu filmde onlardan kaçınmak güç.

Sonuçta, bu projenin sizi en çok ilgilendiren yanı televizyon kameralarıdır. Bu çekimin şimdiye kadar gerçekleştirdiklerinizden ne ölçüde farklı olacağınızı düşünüyorsunuz?

Elbette televizyon ve sinema formatlarının farklı olacağını göz önünde bulundurmam gerekir. Televizyonun kare ekranındaki yakın çekimler sinema perdesindeki kompozisyonlardan farklı olacaktır. Sonuç olarak, sık sık, görüntüyü aynı ekran için iki farklı biçimde düzenlerim. Bir örnek vermek gerekirse, anarşistin masanın örtüsünü çekip her şeyi yere indirdiği sahne. Sinema için, çerçeveyi arka plandaki kadın figür, ortadaki adam ve ön plandaki nesnelerle oluştururum. Televizyon içinse, ya kadın figürü ya da çekimde yer vermek istediğim, yerdeki nesneleri kaybedeceğim, dolayısıyla çekime nesnelerle başlamam ve karakterleri çekmek için pan çekim yapmam gerekir. Mevcut alanla, öteki kameranın varlığıyla ve arkanızdaki duvarla sınırlanmış durumdasınız. Çalışmanın ilginçliği renk kullanımında ortaya çıkmaktadır. Kesinlikle sizin için, oyuncuların yüzü dahil, her şey değiştirilebilir. Farklı ışıkların ve karartmanın ustalıkla kullanılması mümkündür, fakat televizyondaki karmaşık bir teknik süreçtir. Bunun cazip olan tarafı, en berbat olanlar dahil, daha sonra düzeltmeler yapabilmenizdir.

Manyetik bandı filme aktarırken teknik sorunlar ortaya çıkıyor mu?

Evet, kolay olmuyor. İtalya'da imkânsız bu. California'da yapmaya karar verdim. Orada yapılabilen de beni tam olarak tatmin etmiyor, bizzat kendim gidip baskıyı denetleyeceğim.

Önce televizyonda mı görünecek?

Evet, İkinci Kanal RT2'ye yapıldı, ayrıca Taviani kardeşlerin *Padre Padrone*'si de oraya yapıldı. Şunu da belirtmem gerekir ki, ben sinemayla televizyon arasındaki ilişkide ortaya çıkan bütün sorunları çözmek gibi bir rol üstlenmiş değilim. Kimse benden teknik anlamda özellikle devrimci bir şey beklemesin. Muhtemelen, çok belirgin efektler konusu hariç, sinemayla televizyon arasındaki fark görülecektir. Televizyona göre yakın çekimler ve sinemaya göre yakın çekimler bulacaksınız. Yenilik sadece, her iki versiyonu da elektronik araçlarla, her çekim farklı olacak şekilde film yapıyor olmamda görülecektir. Çok fazla diyalog bulunan böyle bir senaryoyla yaratıcı görsellik anlamda bir şekilde kısıtlanıyorsunuz. Uyarlamacı arkadaşımla birlikte mümkün olduğu kadar sinemasal hale getirmeye çalışsak da, teatral bir *piyes* olarak kalacaktır.

Film yönetmeni olmasaydınız, ne iş yapardınız?

Yönetmen olmasaydım, mimar olurdum ya da bir ressam. Bir film yapımcısı için *görmek* bir zorunluluktur, neredeyse bir ressam için olduğu kadar. Fakat bir ressam için durağan bir gerçekliğin keşfi, ya da en fazla, bir tek görüntü içine alınabilen bir düzenleme iken, yönetmen için problem, asla durağan olmayan, daima bir kristalleşme anına doğru yol alan ya da ondan uzaklaşan bir gerçekliği yakalamak, ve bu anı, bu varışı ya da yol alışı yeni bir algılama olarak sunmaktır. Film ses -sözcük, müzik- değildir. Bir fotoğraf da -manzara, tavırlar, jestler- değildir. Daha çok, onun varlığını tayin eden kendine ait geçici bir süreye yayılan görünmez bir bütündür. Etrafımızdaki insanlar, gördü-

günüz yerler, tanık olduğumuz olaylar. Sinema, bütün bunların birbirleriyle olan uzamsal ve geçici ilişkileridir, onların arasında ortaya çıkan gerilimdir ve onların bugün bizim için sahip oldukları anlamdır. Yönetmenler olarak bizim çabamız, kendi kişisel deneyimlerimizden elde ettiğimiz bütün bu verileri daha genel bir deneyiminkiyle, aynen bireysel zamanın evreninkiyle gizemli bir şekilde biraraya getirilmesi şeklinde, uyumlu hale getirmek olmalıdır. Sanırım, bu, gerçeklikle ilişki içinde olmanın özel bir şeklidir. Ayrıca, bu özel bir gerçekliktir: filmin gerçekliği. İlişki içinde olma *şeklinin* kaybedilmesi anlamında bu ilişkiyi kaybetmek estetik -insandan söz etmeye bile gerek yok- kısırlık anlamına gelir.

Daha önce söylediklerinize rağmen soruyorum, bütün filmlerinizin senaryolarını kendiniz ya da başkalarıyla birlikte yazdığınız için, kendinizi bir yönetmen olarak nitelendirdiğiniz kadar bir yazar olarak da görmüyor musunuz?

Hayır, görmüyorum. Bir kez daha yineliyorum, ben kendimi, istediği şeyleri söyleyen bir kişi olmaktan ziyade, göstermek istediği şeyleri gösteren birisi olarak hissediyorum. İki anlayışın kesiştiği zamanlar bulunmaktadır ve bu durum bizim bir sanat çalışmasıyla yüz yüze olduğumuz bir zamanda söz konusu olmaktadır.

Film yapmak roman yazmaya benzemez. Flaubert, yaşamanın kendi işi olmadığını söylemişti: Onun işi yazı yazmaktı. Fakat bir film yapmak yaşamaktır, ya da benim için öyledir. Benim kişisel hayatım film çekerken kesintiye uğramaz. Eğer bir şey olursa, bu çok yoğun olur. Sanattaki bu samimiyet, şu ya da bu otobiyografik anlamda varlığı, söylendiği gibi, bu bütün şarabımızın varile dökülmesi, kesinlikle hayatın içinde yer alma, kişisel mirasımıza iyi bir şey ekleme -herhangi bir amaçla- şeklinden başka bir şey değildir.

Sinemasız bir dünyada yaşasaydınız, ne yapardınız?

Film.

1980'DE ANTONIONI

Seymour Chatman, 1980*



1950'lerdeki 'çıraklık"'dönemi filmlerinizde (belgeseller ve Bir Aşkın Güncesi, Yenikler, Kamelyasız Kadın *ve* Kız Arkadaşlar Arasında*) tarzlarla mı çalıştınız, yoksa onların dışında kendi tarzınızı uygulamayı mı denediniz?* Bir Aşkın Güncesi *adlı bir film yapmak istediniz ve bir giallo, bir kara film yaptınız.*

Evet, fakat o benim irademdışında gelişti; ben bu hikâyeyi sadece anlatmak istemiştim. Filmlerimle birlikte bir şey göstermek niyetinde değildim, biliyorsunuz bir düşünceden hareket ederek izleyiciye kendi düşüncem olan bir şeyi anlatmak gibi bir ni-

*) Bu söyleşi ilk olarak *Film Quarterly*'de (Cilt: 51, No: 1, Sonbahar 1977, s. 2-10) yayınlanmış ve hem University of California Press'in hem de Seymour Chatman'ın izinleriyle bu derlemeye alınmıştır.

yetim, şunu şunu anlatacağım şeklinde bir düşüncem yoktu. Ben sadece bir hikâye anlatmak ve onun içerdiği duyguları ifade etmek istiyordum.

Bir Aşkın Güncesi'*nin hikâyesi insanlara, 1960'lardaki filmlerinizin anlattığı hikâyelerden daha mı tanıdıktı?*

Eleştirel bir analiz yaparak benim o konudaki düşüncemi soruyorsunuz. Fakat benim buna cevap verebilmem çok güç, çünkü kendi filmlerime eleştirel bir bakışı açısından bakarak nasıl bir değerlendirme yapacağımı bilmiyorum. Benim filmlerim kendi duygularının bir eseridir ve hayatımın belli bir dönemine tekabül etmektedirler. Elbette, duygularının arkasında deneyimler, düşünceler, fikirler, gerçekliğe ilişkin gözlemler; siyasal, sosyal, felsefi ve ahlâki inançlar bulunmaktadır. Her şey!

Ve estetik düşünceler?

Kuşkusuz. Fakat filmin tamamlanmasından önce ya da sonra bu unsurları nasıl biraraya getireceğimi bilmiyorum. Bana göre, bir film hayatımın belli bir döneminin bir kaydından ibarettir sadece. Şu ya da bu türden bir film yapmak istediğimi söylemeyi çok berbat bir şey olarak görüyorum. Kesinlikle halkı hesaba katmak gibi bir düşüncem olmaz. Bana göre, halk bir tek kişidir. O da benim.

Macera'*yı yaptığınız 1959 yılında meslek hayatınızın temelden farklı bir aşamasına girdiğinizin bilincinde miydiniz?*

Hayır. Size bir şey söyleyeyim. Ben kesinlikle, ama kesinlikle kendi üzerime düşünmem. Ben kesinlikle bir 'eylem adamı' değilim. Yaptığım şeyleri *yapmak* zorunda kalıyorum. Yaptıklarımı gözümün önüne getirdiğim her seferinde, bunların bir daha kesinlikle yapmayacağını düşünecek kadar zor şeyler olduğunu gördüm.

Çalışmalarınızın geldiği en son aşama genel felsefi sorunlarla da ilgili mi?

Olabilir. Yaşlandıkça şeyleri biraraya getirmenin -ideolojik, ahlâki ve duygusal olarak- belli bir yolunu bulmaya çalışıyorsunuz. Fakat bunun bir sebebi de yeni ve farklı şeyler okumanız oluyor. Okuma şekliniz değişiyor. Örneğin, ben bilimsel kitapları daha çok okumaya başladım. Dünyaya olsun, evrene ilişkin olsun, astronomi ve bu gibi şeylerle daha çok ilgileniyorum. Evren hakkında konuşmaya başladığınızda, bunun içine her şey giriyor.

Şimdiki yeni filminiz, Bir Kadının Kimliği...

Bu bir senaryodan ibaret *[eline alarak masaya vuruyor].*

Bu senaryo son dönem filmlerinden çok 1960'ların başındaki filmlere, Güneş Tutulması'*na, Gece'ye benzemiyor mu?*

Evet, sanırım benziyor.

Set İtalya'da mı kurulacak?

İtalya'da, Roma'da. Fakat ilk dönem filmleriyle kıyaslanabilecek yeni bir şey var. Yani, ortam -insanlar ve onların hayat tarzları- daha güncel. Sıradanlık daha fazla. Otomobiller. Halkın kendisi, kısacası, her şey. Bu kasabayla çok yakın bir ilişki içerisindeyim. İtalyan halkının hayatı bugün daha sıradan bir şekil almış durumda.

Suso Cecchi D'Amico'yla çalışmaktan vazgeçip Tonino Guerra'yla çalışmaya başladığınız zaman dramatik bir değişikliğin olduğunu saptamakta haklı mıyım?

Evet.

Pio Baldelli, D'Amico'nun senaryolarının kadın dergileri için birinci sınıf fumetto*'lar [çizgi filmler] olduğunu söylüyor.*

Filmleri için mi?

Hayır, filmleri değil, senaryoları için söylüyor. Sanırım, Baldelli senaryolarla sizin tamamlanmış filmleriniz arasında bir ayrım yap-

makta. O, örneğin, Kız Arkadaşlar Arasında'nın Pavese'i çok fazla zayıflattığını, D'Amico'nun onu duygusallaştırdığını düşünmektedir. Siz ne düşünüyorsunuz?

Senaryoyu D'Amico'nun yazdığını söyleyemem. Senaryo benim iki kadınla -Suso Cecchi D'Amico ve Alba De Cespedes- yaptığım bir işbirliği sonucunda ortaya çıkmıştır. D'Amico büyük bir yazar değildir, fakat iyi bir yazardır. Kadın mentalitesini çok iyi bilmektedir. Fakat Suso ve Alba birbirlerini hiç sevmezler, dolayısıyla asla biraraya gelip konuşmazlar. Birinden biraz, diğerinden biraz malzeme alarak senaryoyu ben kendim oluşturdum. Belki de senaryo olması gerektiği kadar iyi bir senaryo olmamıştır. Ancak, ben filmin özünün yeterince dramatik olduğuna inanıyorum. Malzeme farklı biçimde yapılandırılmış olmasına rağmen, karakterlerin duygusal ve varoluşsal krizleri benim diğer filmlerimde de bulabileceğiniz türden aynı krizlerdir.

Bir Kadının Kimliği'*nde yine Tonino Guerra'yla çalışıyorsunuz.*

Bir Kadının Kimliği'yle ilgili düşünceye yıllar önce sahip olmuş ve bazı sahneler yazmıştım. Bazı notlar alıp üzerine kafa yormuştum. Birdenbire, iki yaz önce, Sardunya'dayken yazmaya başladım. Yazdıklarım yüz sayfayı buldu. Çok çabuk bir biçimde, on günde yazdım. Sonra onu, Polanski'nin senaristi Gerard Brach'a verdim. Brach çok akıllı ve çok yetenekli birisidir. Fakat kendisine ait fazla bir şey katmadı; sadece benim yazdığım yüz sayfayı geliştirdi. Sonra da, bir gece çekip Paris'e gitti ve ben senaryoyu tartışabileceğim başka birini ararken, aklıma Tonino geldi. Tonino'yla çok güzel bir çalışma gerçekleştirdik. Final bölümünü birlikte yazdık.

Macera'nın yayınlanan İngilizce baskısı pek çok şeyi çıkardığınızı göstermektedir. Bana göre eksiltme tarzında olma özelliği, onu ilk büyük modernist filmlerden biri haline getirmektedir. Sizin yönteminiz önce senaryoyu yazma ve daha sonra çektiğiniz parçaları çıkarıp kurgulama şeklinde mi oldu?

Evet.

İzleyicinin boşlukları kendisinin doldurmasına izin vermek şeklinde mi?

Evet. Biliyorsunuz, bu benim içgüdüsel olarak yaptığım bir şey. Filmlerimin kesimini kendim yapıyorum ve bundan müthiş keyif alıyorum. Bir şeyi kesmek bana çok doğal geliyor. En iyi yaptığım iki çekimim var; kesimlerini ben yaptığım için hiç kimse görmedi! Biri *Çöpçüler*'deki [Roma'daki çöpçüler üzerine], diğeri *Geceyi Gördüm*'dekidir. Harikaydı. Thames'in altındaki tüneli hatırlıyor musunuz? Bir asansör var. Orası filmin başlangıcıydı.

Hangi çekimdi o?

Tünelin ucunda, kahraman asansöre gidip yukarı çıkıyordu. Işığı hareket ettirmiştim: Harika bir şeydi.

Çöpçüler'*den çıkarılan çekim neyle ilgiliydi?*

Şafak vaktinde, dikilitaşın yanındaki Piazza Espagna'nın çatısında, Via Sistina'ya hâkim bir yerdeydi. Sokaklar bomboştu, aşağıya baktığınızda Via Sistina'yı, Piazza Barberini, Via Quatro'yu, kısacası bütün caddeyi görebiliyordunuz; gri bir gökyüzü vardı, büyüleyiciydi.

Kız Arkadaşlar Arasında *hâlâ dar perde formatındaydı ve geniş perdeye taşıdığınızda* -Macera'yı *yaptığınız zaman- kalabalıklaştırmadan çerçevede birkaç kişiye sahip olunabiliyordu –yeni bir tasarım duygusu veriyordu. Geniş perdenin size özgürlük tanıdığı duygusunu taşıyor muydunuz?*

Böyle olduğunu söyleyemem, çünkü biliyorsunuz, ben gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı bir insanım. Ona, "Bak, bu Sistine Şapeli'dir; boyayacaksın bunu; bu ölçüde olacak, daha dar ya da daha geniş olmayacak" dediklerinde, ben diğer Michelangelo'yu beğeniyorum. Bu benim perdem için de geçerlidir: Eğer genişse, kompo-



Oberwald'in Sırrı'nda (1980) kraliçenin (Monica Vitt) dağlarda at bindiği bir sahne.

zisyonu daha geniş bir alana göre düşünmem gerekir; darsa, küçük bir alana göre. Fakat benim daha geniş bir çerçeveyi tercih ettiğimi söylemeliyim.

Oberwald'ın Sırrı *[TV için yapılan] hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Biliyorsunuz, o benim filmim değil. Ben sadece yönetmenliğini yaptım. Elimden gelenin en iyisini yapmaya çalıştım. Bir tür drama, bir kraliçeyle bir anarşist arasında yaşanan çok güçlü bir dramdır. Bunun yanında, günümüz İtalya'sındaki çağdaş görüntümüze ideolojik bir göndermede bulunmayı da içermektedir. Kendi hikâyelerimden çok farklı türde bir hikâye anlatmayı eğlenceli buldum. Bugüne kadar kesinlikle çok dramatik sahneler çekmemiştim, fakat bu filmde çekmeyi çok istedim. Bu güçlü sahnede duyguların çok hassas olması kesinlikle gözümü korkutmadı. Ayrıntılarla dolu değildi ya da gizlilik yoktu; muğlak değillerdi. Bu tür bir filmi çekmek çok kolaydır.

Onun ortaya çıkışı nasıl oldu?

Monica Vitti Cocteau'nun *İnsan Sesi*'ni çekmemi teklif etti, fakat ben çekmek istemedim, bana bir tür karşılaştırma olacakmış gibi geldi: Rossellini daha önce Anna Magnani'yle birlikte bir versiyonunu çekmişti. Bu yüzden Cocteau'yu bir tarafa koyduk ve *İki Başlı Kartal*'ı çektik. Belki de hata yaptık: Bilmiyorum. Fakat kolay olacağını düşünmüştüm.

Ve ardından teknik imkânlar üzerine yoğunlaştınız?

Evet. Yapma, yaratma sırasında ortaya çıkan filmin yazılma koşulları beklediğimizden de ilginçti. Ben bir sekansı çekerken normal olarak sette bir çözüm, bir teknik çözüm bulmaya çalışırım. Orada bir yolculuk çekimi şurada bir yakın çekim yapıyorum, filan. Televizyon çekimleri sırasında bir mikrofon vasıtasıyla kameramanla iletişim kurup onlara, "Oradan şuraya geçin," diyebiliyorsunuz ve görüntüyü monitörde görebiliyorsunuz. Öngörmediğiniz bu iki nokta arasında da bir sürü şey buluyorsunuz.

Oberwald'ın Sırrı'*ndaki karışık renkli video için ne diyeceksiniz? O deneyiminizden memnun musunuz?*

Biliyorsunuz, elektronik alan tamamen yeni bir şeydir ve çok heyecan vericidir. Çünkü her şey elinizin altındadır: Renkli yapabilirsiniz, imgeyi daha soyut bir hale getirebilirsiniz. İmkânlar sınırsızdır!

Macera'yı *renkli yapmayı tasarladığınızı duydum.*

Zaman bulur bulmaz deneyeceğim onu. Kuşkusuz bir sürü kısıtlamalarımız var, fakat ben yine de yapabileceğimizi sanıyorum. Sebebini biliyorsunuz: *Oberwald'ın Sırrı*'nda bir fotoğraf var, eski bir fotoğraf, iri yarı adamın o eski renksiz fotoğrafını hatırlıyor musunuz? Bu figür birdenbire daha da güçlü hale geliyor, gerçek

bir kişi gibi görünüyor. Onun arkasında bir manzara var ve bu manzara da biraz yeşil bir hal alıyor, bu adam da bir parça mavileşiyor. Dolayısıyla, bir filmi niye renkli yapmayalım? Filmden banda taşı, sonra renklendir, elektronik renkler.

Duyguları göstermek için mi?

Vurgu yapmak için.

Siz anlatım geleneklerinden hep yararlandınız, örneğin kara romandan.

Evet, aslında anlatım gelenekleri bana bir sürü sıkıntı vermektedir. Ayrıca, sinematografik gelenekler de öyle. Hep onlardan uzak durmaya çalışmışımdır. Ancak, bu her zaman için mümkün olmuyor, çünkü iletişim kurmakta başarısız olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunuyorsunuz. Kitleler belli bir hikâye türü kullanmaya alışık olduğundan, gelenekleri biraz kullanmak gerekiyor. Anlaşılamama riskine giremiyorsunuz.

Eksiltmeden söz ediyorduk; şeyleri dışarıda tutmaktan. Şimdi anlatımdaki başka muhtemel gelişmeler de var, örneğin, bakış açısı ya da bilinç akışı, iç monolog deneyimi vardır. Siz onunla kesinlikle ilgilenmiyor musunuz?

Evet, onu düşünüyorum; iç monolog. Fakat onu filmde sevmiyorum. Çok kolay olduğunu sanıyorum. Çok kolay. Aynı şeyleri farklı biçimde ifade etmek meydan okumaktır.

Dış görünüşlerle mi?

Evet.

Eisenstein iç monolog filmi şeklinde Bir Amerikan Trajedisi yapmak istemişti; dudakları kapalı olmasına rağmen kahramanın düşünceleri dışarıdan seslendiriliyordu. Çok kolay değil miydi bu?

Çok kolay. Bana göre, tekniğe dikkat edilmeye başlandığında, filmin düzeyi düşüyor.

Filme uygulamak istediğiniz başka modern romana özgü teknikler var mıdır?

Hayır, çünkü ben teknik konusuna kafa yormuyorum. Teknikle ilgili kararımı, önceden değil, sadece çekime başlarken veriyorum.

Konuya görerek mi başlıyorsunuz?

Evet.

Önce bir şeyi görüp, sonra kafanızda onunla ilgili bir hikâye mi oluşturuyorsunuz? Ardından yazıya döküyorsunuz. Sonra çıkıp bir mekân buluyorsunuz?

Hayır. Sonra değil, yazarken mekânı görmem gerekir. Manzarayı, hakkında bilgi sahibi olmadan yazamıyorum. Bu bir ev olmadığı sürece: Evi tasavvur etmek çok kolay oluyor. Fakat sokağa ait bir şey yapmam gerektiğinde, hangi sokaktan söz ettiğimi bilmem gerekiyor. Önceden görmek istiyorum, ardından karakterleri yerleştiriyorum. Gerçekten de, sokaklar bana sahneyle ilgili fikir veriyor.

Fakat asıl konu tam bir film haline getirilirken, orijinal olanla eşleştirmek için başka mekânlar bulmanız gerekmiyor mu?

Hayır. Eğer bir mekân seçmişsem, uygun olan bir başka yerde değil, yine orada çekmek isterim. Benim otobiyografik olma tarzım budur.

Kesinlikle bir otobiyografi yazmayacak mısınız?

Hayır, öyle bir düşüncem yok. Hayatımın belli bir anında yaşanmış bir şeyi anlatabilirim sadece. Örneğin, *Bir Aşkın Güncesi*'ni göz önüne getirirsek. Parayla ilgili filmi hatırlıyorsunuz, değil mi? Benim kendimle ilgili olarak hatırladığım şey, o zaman paramın olmadığıdır. Bu çok önemlidir, çünkü hikâyeye belli bir açıdan baktım.

Guido'nun [erkek başrol oyuncusu] bakış açısından mı?

Hayır, şeyin bakış açısından ... yani, param varmış gibi davrandım, çünkü olmasını istiyordum. Bunu hiçbir zaman başaramadım.

Gelecekle ilgili bir soru yöneltmek istiyorum. Bir bilimkurgu, bir hayvan filmi, şiddet içerikli bir film yapmak istediğinizi söylemiştiniz.

Evet, bazı düşüncelerim oldu. Neler olduğunu anlatamam. Fakat şu an farklı şeylere ihtiyaç duyuyorum. Psikolojiden, duygusal analizlerden, psikolojik gözlemlerden bıktım. Başka bir şey denemek istiyorum.

HAYATIN KESİNLİĞİ YOKTUR

Frank P. Tomasulo, 1982*

Antonioni'yle 1982'nin Eylül ayı sonunda, yağmurlu, kasvetli bir günde Cornell Üniversitesi'nde konuşurken aklıma üç benzerlik geldi. Üçü de sinemayla ilgiliydi.

Birinci benzerlik Hitchcock-Truffaut röportajıyla ilgili; orada Hitchcock, Truffaut'nun psikoloji, felsefe ve dinle ilgili sorularını kendisinin daha aşina olduğu kamera açıları, yapım detayları ve yıldız profilleri gibi alanlara kaydırıyordu. Antonioni de haklı olarak, Cornell'de içine düştüğü durum karşısında aynı şeyi yaparak benim sorularımı başka yönlere çekti. Şu sözü birkaç kez yineledi: "Eleştir-

*) İlk olarak *On Film*'de (Los Angeles, No: 13, Sonbahar 1984, s. 61-64) yayınlanmıştır ve Frank P. Tomasulo'nun izniyle bu derlemeye alınmıştır.

menlik yaptığım zaman ben başkalarının filmleri hakkında yorum yapıyordum, şimdi aynı işi siz yapıyorsunuz."

İkincisi, John Schlesinger'in Marathon Man *(Vahşi Koşu) filmindeki tüyler ürpertici diş çekme sahnesine atıfta bulunan sinemasal benzerlikti. Laurence Oliver itiraf ettirmek için (ya da elmasları almak için, hatırlamıyorum), işkence olarak çaresiz Dustin Hoffman'ın sağlam dişini çekiyordu. Antonioni'nin genellikle perde gerisinde yer verdiği aynı şiddet biçimi burada da uygulanıyor, bilgi almak amacıyla çektirilen acının tüyler ürpertici detaylarına yer veriliyordu.*

Aklıma gelen son benzerlikse, en rahatsız edici olanıydı. Yolcu?*da Afrikalı bir şaman, masaları (ve kamerayı) devirerek röportaj yapan kişiye saldırıp, "Sizin sorularınız sizin kim olduğunuzu, benim verdiğim cevapların beni anlatmasından daha çok ortaya koyuyor," diyordu. Antonioni'nin çalışmaları benim UCLA"deki doktora tezimin ("Benzerlikler Retoriği: Michelangelo Antonioni ve Modernist Söylem") konusu olduğundan, aşağıdaki sorular benim kendi araştırmamdan alınmıştır.*

Gene de, bu röportajın gerçekleştirildiği koşulları göz önünde bulundurarak, elde edilen bilgilerin her iki tarafın harcadığı çabalara değip değmediğinin değerlendirilmesini okurların kendilerine bırakıyorum.

* * *

Özellikle de Çığlık*'tan sonraki çalışmanız modernizm -çok yaygın kullanılan bir terim- olarak ifade ettiğimiz söyleme uygun düşmektedir. Sinemada modernizm Wiene, Eisenstein, Vertov, Cocteau, Deren, Fellini, Resnais, Godard, Duras, Brakhage ve Snow gibi yönetmenleri içine alabilmektedir. Bunların bazıları öykülü film yönetmenleridir, bazıları değildir. Bazıları temsili sanatçılardır, bazıları değildir. Bu biçim içerik diyalektiğinde kendinizi nasıl konumlandırıyorsunuz?*

Bu aslında sizin işiniz. Siz eleştirmensiniz.

Daha somutlaştırırsak, o halde: Görüntü estetiğiyle ilgilenen bir yönetmen olarak çalışmalarınızda anlatımın rolü nedir?

Benim tavrım, meslek hayatımın ilk yıllarında bile, hikâyeden yanaydı. Hatta *Po Nehri İnsanları* adlı belgeselim bir hikâyedir. En kısa belgeselim olarak gördüğüm *Çöpçüler* hikâyedir.

Kendi çalışmalarınızla Michael Snow gibi daha avangard uygulamacıların filmleri arasında benzerlikler görüyor musunuz?

Denemeyi seviyorum. Belki farklı bir tarzdadır. Siz bana *La Région Centrale*'i anlatırken ben muhtemelen dengeyi ve akıcılığı devam ettirmek için aynı türden gayraskop kamerayı kullanmışımdır.

Anlatımda sizi çeken yan neresidir?

Bana göre, sinema daima bir çatışmadan ibaret olagelmiştir. Bir erkek, bir kadın: drama. Fakat bundan sonraki filmim farklı olacak. Üç erkeğe karşı bir adam. Geçici adı *The Crew* (Ekip) ve burada, Amerika Birleşik Devletleri'nde çekeceğim. Mekânlarım, çevrelerim, hemen her şeyim belirlenmiş durumda. Hikâye ve karakterler devam edecek. Detaylar üzerine çalışmak için önümüzdeki hafta New York'taki Amerikalı yapımcımla görüşeceğim.

On sekiz yıl içinde ilk İtalyan filminiz olan Bir Kadının Kimliği*'nin başarısı ortadayken, neden yine Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışıyorsunuz?*

Bunun sebebi, her şeyden önce, İtalyan sinema endüstrisinin durumunun iyi olmamasıdır. Onların yaptıkları filmler ya düşük bütçelidir ya da Mario Verdoni gibi belli oyuncuların yer aldığı eften püften komedilerdir. Nefret ediyorum onlardan. Hepsinde de yöresel diller kullanıyorlar.

Sadece daha önceki filminiz Zabriskie Noktası, *gösterime girdiği günlerde çok sert bir şekilde eleştirilmişti. Bunların başında da yerleşik eleştirmenler geliyordu, "Bu İtalyan Amerika hakkında ne biliyor?" diye soruyorlardı.*

İtalya'da on film yaptım ve onlar benim odaklandığım yerin çok dar bir alan olduğunu söylediler. Elbette, eleştirmenler Ro-

bert Altman için de aynı şeyi söyleyerek, "O Amerika hakkında ne biliyor ki?" diyeceklerdir.

Sizin bütün filmlerinizin -sadece çok açık bir şekilde siyasal içerikli olan Zabriskie Noktası *değil- derinden ideolojik olduğu dikkatimi çekiyor. Çalışmalarınızda siyasal düşüncelerin rolü nedir?*

Eğer kastettiğiniz buysa, ben bir tezden hareket etmiyorum. Önemli olan konudur. Ben İtalya'da yaşayan bir kişiyim –burası çok politik bir ülke; bu durum kaçınılmaz olarak filmde yer alacaktır. Biz İtalya'da politikayla ilgili her şeyi hissediyoruz! Üstelik sadece sinemada değil, gazetelerde, sanatta, seçimlerde. İtalya şu anda siyasal olaylar yüzünden yozlaşmış haldedir. Elbette biz bu duruma karşıyız ve sosyal adaletten yanayız.

Madem 'sosyal adalet'ten bahsediyorsunuz, o halde neden İtalyan hayatındaki diğer kesimlerden ziyade burjuvazinin rolüne vurgu yapıyorsunuz?

Sebebi çok basit, çünkü burjuva sınıfını daha iyi tanıyorum. Ben bir tenis şampiyonu olarak bu geçmişle büyüdüm. Benim çevrem orasıydı. Fakat Roma'da ya da Floransa'da değil, fazla aristokrat olmayan Ferrara'da.

Gerçekten de burjuvaziyi açıkça eleştiren ya da alaya alan bir tavrınız var.

Evet. Ben burjuvaziye karşıyım ve ona karşı bir şey söylemek istiyorum. Sadece *Çığlık* ve *Po Nehri İnsanları*'nda işçi sınıfını ele aldım. İşçiler üzerine film yapılmasını istemeyen bir hükümete karşı bir tepkiydi o.

Siz de Renoir gibi, burjuvazinin çöküşünün diyalektiğini resmediyorsunuz. Bu, Marcuse'ün terminolojisinde bir olumsuzlama eylemidir. Fakat bir çözüm, olumlu bir şey yok mu?

Burjuvazi yok olmaya doğru gidiyor. Yavaş yavaş kayboluyorlar. Alternatifinin ne olacağını bilmiyorum.

Daria'nın tepkisi, Zabriskie Noktası'ndaki pansiyonun 'havaya uçurulma'sının ardından, cevap mı ortaya koymaktadır?

O, kızın, karakterin kişisel tepkisiydi. Benim ifadem değildi. Ben bu toplumun kurallarına karşıyım anlamında diyelim. *Zabriskie Noktası* gerçekten Phoenix'te yaşanmış bir olaydı. Bir uçak kaçırma olayı gerçekleştirilmiş ve bir polis öldürmüştü. Bu olay gerçekten görsel olarak ilgimi çekmişti. Bir helikopterin dönüp durması fikri beni çok heyecanlandırmıştı.

Çalışmanız olağanüstü görsel güzellik sahneleriyle, saf biçim anlarıyla dolu. Bir modernist olarak, sizi etkileyen başka sanatçılar var mıdır: yazarlar, mimarlar, ressamlar, başka film yapımcıları?

İş konusunda benim üzerimde herhangi bir sanatsal etki bulunduğu duygusuna sahip değilim. Daha çok sezgisel bir yanım var. Sette ya da çekim yerinde on beş dakika kadar yalnız kalmak isterim. Sonra aklıma gelen ilk düşüncenin çekimini yaparım. Pasolini'nin sinemaya yenilikler getirmek istediğini biliyorum. Benim imgelerimin güzelliğinden söz ediyorsunuz, fakat en iyi çekimler filmlerden elde edilir.

Doğrudan etkilemeler olmasa da, en azından size hitap eden film yapımcıları yok mudur?

Bir tek Steven Spielberg bütün izleyicilere hitap edebilir. Bu konuda bir dahidir o, fakat bu dünyada değil.

Eğitimli kişiler ve eleştirmenler çalışmalarınızı açıkça ve sizin anlamakta güçlük çektiğiniz özel maksatlarla göklere çıkarırken, filmlerinizin retrospektif gösteriminin gerçekleştirilmesi karşısında neler hissediyorsunuz?

Tam bir yabancılaşma. Sanki başka birinden bahsediyorlar. Ned Rivkin bana okumam için kendi kitabını *(Antonioni's Visual Language)* verdi. Çok doğru bilgiler içeriyor.

Sanatsal niyetleriniz konusunda neler söyleyeceksiniz?

Jackson Pollock'a neden orayı siyaha, burayı pembeye boyadığını soramazsınız.

Amerika'daki galasında Yolcu*'nun İngiliz versiyonunu izleme ayrıcalığına sahip olduk. İki versiyon arasındaki farklar nelerdir ve siz hangisini tercih ediyorsunuz?*

Yolcu benim tercihimdir. Onun bazı sahneleri MGM'in avukat olan başkanı tarafından çıkarıldı. Arada altı dakikalık bir fark var.

Sondan bir önceki can alıcı takip çekiminde herhangi bir değişiklik yapıldı mı?

Hayır. O çekimin nasıl başarıldığını öğrenmek istemez misiniz? *(Antonioni bir kâğıt parçasına kamera hareketlerini çizmeye başlıyor)* Otel odasının tavanına yerleştirilen kamera pencereye kadar gidiyordu. Sonra pencere kanatları açıldı. Otelin dışında yüksek bir vinç vardı, bir kişi hareketin devamlılığının sağlanması için kamerayı vince aktardı. Bunların hepsi bir dizi gayraskop yardımıyla oluyordu, daha sonra elde taşımak bile mümkün olmuştu. Hava çok rüzgârlıydı ve bu çekim on bir gün sürmüştü.

Tek bir çekimde yapmak neden bu kadar önemli?

O zaman tam olarak anlamasam da, şimdi *sebebini* anlıyorum. Sadece bir sonuç alma değil, bütün filmin tekrar baştan alınmasıydı o. Zaman içinde yavaş yavaş anladım bunu.

Antonioni filmlerinden birinin izleyicisi olma rolüyle ilgilidir. Özellikle de belirsizlikleriyle, muğlaklıklarıyla Modernist olan, özellikle de filmlerinizin sonuyla elde edilen bir tür retrospektif anlamla karşılaşmaktayız –sizin dediğiniz gibi, 'yavaş yavaş'.

Çehov, "Bana yeni sonlar verin, edebiyatı yeniden keşfedeyim!" demişti. Bu hep aynı tempoya sahip olan geleneksel hikâye anlatma biçimlerinden bıktım. Polisiye hikâyelerin belli bir temposunun, vs. olması gerekiyordu. Hayatın temposu farklıdır. Ölü anlar vardır.

Kendi temponuz için sizden gerçekçi bir gerekçe duymak ilginçtir. Anlatımı bitirişlerinizdeki muğlaklık konusunda ne diyeceksiniz?

Hayatın kesinliği yoktur. Hitchcock'un filmleri gerçeklikten tamamen uzaktır, özellikle de sonları. Altman, *Quintent*'te olduğu gibi, gerçek olmaya çalışıyor.

Altman'dan gerçekçi olarak söz ettiğinizi duymak beni yine şaşırttı. Tarz geleneklerine, oyunculuk tarzına sahip oyunları, çizgi film karakterlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben Altman'la çok iyi arkadaşım ve onun neden o tarzda çalıştığını biliyorum. Ekibini onlarla bir tür işbirliği geliştirerek kontrol ediyor. Fakat Elliott Gould gibi, oyuncularından bazıları tamamen aklını kaçırmış olsa bile, kendi kişiliğini ortaya koyması gerekir.

Oyuncularla nasıl çalışıyorsunuz, özellikle de İngilizce'de?

İyi oyunculara ihtiyaç duyuyorsunuz, fakat onları serbest bırakamıyorsunuz. Bu, *Zabriskie Noktası*'nda tamamen farklı oldu. Ben orada nasıl oynanacağını gösteren bir hoca konumundaydım. Kadın başrol oyuncusu kendiliğinden ortaya çıktı, fakat Mark Frechette birlikte çalışmak açısından çok zor biriydi. Kendisini çok etkileyen Mel Lyman adında bir 'guru'su vardı. Frechette'e banka soyduran, sinemada çalıştıran ve sonuçta da ondan yararlanan Leyman'dı.

Yolcu'daki Jack Nicholson karakteri diyalogdan çok, kendiliğinden ortaya çıktığı görülen küçük çaplı jestler sayesinde ortaya koyuluyordu. Onlar doğaçlama mıydı yoksa sizin talimatlarınız mıydı?

O kadar da kendiliğinden değildi. Onu Nicholson'a ben yaptırdım. Diyaloglara gelince, o çekimin ışık programıyla, renklerle, kamera hareketiyle tamamen değişikliğe uğrayabilmektedir...

Obserwald'ın Sırrı *benim açımdan hep bir sır olarak kalmıştır. Onun nasıl olup da çalışmanızın tematik ve estetik birliğine bütünüyle uyum sağladığını anlamıyorum. Cocteau'nun melodramatik*

oyunundan uyarlanan ve tarihsel bir geçmişi konu alan bu videoyu neden yaptınız?

Benim işim değil o. Ben sadece bu video teknolojisini kullandım. Hepsi 625 satırdan ibaretti, bugün mümkün olan 1.025 satır değildi. Televizyonda gösterilecek. Renk planına gelince, *Obserwald*'ı soğuk bir renkle yapmak suç olurdu.

Sizin açınızdan hayal kırıklığı yaratan bir başka proje de Amazon macerasıydı. Senaryo Techniquement Douce adıyla *Fransızca olarak yayınlanmasına rağmen, bu film neden yapıldı?*

Neden? Çünkü Carllo Ponti bir gün düşüncesini değiştirdi ve onu yapmaktan vazgeçti. Ben hâlâ onun güzel bir senaryosunun olduğu konusunda ısrarcıyım.

Siz bilerek çalışmalarınızda, üzerinizde sanatsal etkiler bulunmadığını söylediniz. Esinlendiğiniz felsefi kaynaklar, sizi etkisi altına alan herhangi bir modern felsefeci var mıydı?

Sartre ve Camus'nün bir rol oynadığını söylemem gerek. Savaş sonrasının bir felsefesi olarak, onların felsefesi o zamanlar benim açımdan önemliydi.

Son olarak, en son onurlandırılışınız (Cornell'de Fahri Profesör ünvanı verildi) hakkında ne düşünüyorsunuz?

Şimdi profesörüm! Ben daha çok bir öğrenci olduğum için, bu beni güldürüyor. Her filmimle denemek istiyorum. Roma'da adamın biri yanıma gelip, "Sizin filmlerinizle büyüdüm ben!" demişti. Asistanlarımdan birine bu olayı anlattığımda, "Adam çok mu uzun boyluydu?" diyerek karşılık vermişti.

BUGÜNÜN AŞKI

Gideon Bachmann, 1983*



Üç yıl önce Antonioni'nin İtalyan TV'si için çektiği, bir başarıdan çok, Cocteau'nun İki Başlı Kartal'ından *uyarlanan bir televizyon deneyimi olan* Oberwald'ın Sırrı'nı *saymazsak, Antonioni kendi memleketi İtalya'da tam yirmi yıldır film çekmemiş. Şimdi* Bir Kadının Kimliği'*yle sadece ülkesine geri dönmekle kalmıyor, aynı zamanda geçmişte kendisinin en iyi İtalyan çalışmasının merkezinde yer alan bir konuyu da tekrar ele alıyor: kadın-erkek ilişkisinin sınırsız tehlikeleri. Elbette yönetmen bu basitleştirmeyi kolaylıkla kabul etme-*

*) Bu söyleşi ilk olarak *Film Quarterly*'de (Cilt: 36, No: 4, Yaz 1983, s. 1-4) yayınlanmış ve hem University of California Press'in hem de Gideon Bachmann'ın izinleriyle bu derlemeye alınmıştır.

yecektir. Bu film, bir filmde bir karakteri canlandıracak kadın oyuncu arayan ve süreç içinde karşılaştığı kadınlar üzerinde kendi fantezilerini uygulayan bir adamın -aslında bir yönetmenin- hikâyesidir. Yoksa o adam mıdır? Filmin diyalektiği tam olarak budur. Antonioni'nin kamerası bunu ne ölçüde belgeselleştirmekte ve ne ölçüde keşfetmektedir?

* * *

Ben otobiyografiye inanmıyorum, fakat her uzun metrajlı film aynı zamanda, az çok bir belgeseldir. Yani, film çağa ilişkin bir konu üzerine yapıldığı zaman.

Diyelim ki bir filmde aşk var, fakat bu çağın aşkıdır bu, bugünün aşkıdır. Eskiden olduğu gibi peş peşe iki kez hayal kırıklığı yaşayınca saçını başını yolmayan, başına böyle bir şey geldiğinde umudunu yitirmeyen bir adamın aşkı. Acılara karşı tam bir dayanma gücüne sahip olan, fakat aynı zamanda kontrolünü kaybetmeyip ona hâkim olmasını bilen birisi. Özellikle de, becerebildiği ölçüde, hayallerini anlatmaktan geri durmanın dersini alıp duygu ve düşüncelerini kontrol etmeyi öğrenmiştir.

Aşkı sorun haline getirmenin modası geçmiş bir şey olduğunu düşünüyor musunuz?

Tarihsel bir hale gelmiştir, diyelim. Zamanımızın, geçmişteki edebiyatın, geçmişteki sinemanın, geçmişteki tiyatronun parçası olmuştur. Örneğin, bir Ibsen oyununda bugün savunulamaz görünen, bugünün *Hayaletler*'inden uzak bir şey var. Genelleştirme yapmaktan uzak durmaya çalışarak, gördüğüm karakterler üzerine yoğunlaşmak istiyorum; söylediğim şeyi de sosyolojik anlamda değil, bu anlamda söylüyorum. Karakterler bağımsızdır; Pirandello'nun dediği gibi, ben sadece yazarım. Hakkımda söylenenlere rağmen, kendimi asla filmlerimle özdeşleştirmem. Onlarla duygusal bir iç içeliğimin olduğu doğrudur, fakat bu onları 'öyküleme'nin gerektirdiği mesafeden kaynaklanan bir duyguyla gözlemlemem ölçüsündedir sadece. Fakat sorunuzu bana daha genel bir anlamda yönelttiğiniz için, on dokuzuncu yüzyılın tutkusu-

nun bugün sadece bir tebessüme yol açtığı şeklindeki inancı kabul ediyorum.

Peki, siz 'kontrol' ve 'hâkimiyet'ten söz ederken, bunların, bir erkeğin bir kadınla ilişkisinde başarılar olduğuna inanıyor musunuz?

Kesinlikle. Ve her gün felaket haberleriyle bombardımana tutulduğumuz bir dünyada duyguları kontrol altına alma yetisi temel hale gelmektedir. Gerçekten de, biz çok fazla şeye maruz kalıyoruz: Özellikle de İtalya'da -Mafya, teröristler, kargaşa, anarşi- ve sonunda, iç denetimi kaybederek paramparça olabiliyoruz. Kontrol bir alışkanlık haline geliyor. Bir hayat tarzı, sıradanlaşıyor.

Sizin yönetmenliğinizin hiçbir işlevsel katkısının olmadığını ima etmenize bakılınca; sadece, duyguların bastırılmasına doğru hızlı bir gidişi belgeselleştirdiğiniz anlaşılmaktadır.

'İşlevsellik' anlamında konuşmayı sevmiyorum; ne olursa olsun, kendimi bir film yapımcısı olarak dışarıdan izleyemiyorum ve görüyorsunuz, kendim hakkında çok samimi bir şekilde konuşuyorum. Aslında bunu yapmaktan nefret ediyorum. Bir sanatçı - Proust'un tanımlamasıyla- kendi zamanının ilerisinde bir adam olabilir, fakat işin gerisinde kalan bir adam ileride olamaz.

Siz hâlâ dizginlemenin 'ileride' olmak anlamına geldiğine işaret ediyorsunuz. Filmleriniz, çiftlerin artık olması gereken şekilde ilişki kuramadıklarını göstererek, tersini anlatmaya çalışırken; bu modern dizginleme daha çok bir yoksulluğun, bir zavallılığın ifadesi olmaktadır.

Kuşkusuz, herhangi bir şeyin yok oluşu daima bir zavallılıktır. Kirlilik gibi; organizmamız yeni duruma, kirlenmiş çevreye uyum sağlayamadığında ölüm oranı artacaktır. Aynen organizmamız gibi, ruhumuzun da ayakta kalmak için yeni koşullara uyum sağlaması gerekir. Gerçekten de, ölüm istatiksel olarak artan tek varsayımdır. Fakat bu benim özellikle kabul etmediğim bir şeydir, hayat 'modern' diye adlandırdığımız bir sürü düzenlemeye tabi olmaktadır.



Bulutların Ötesinde'de (1995) Silvano (Kim Rossi-Stuart) yedi yıllık ayrılıktan sonra aşkını bulmuş olmasına rağmen çekip gidiyor. Bu sahne, yönetmenin memleketi olan Ferrara'da çekilmişti.

O halde, Bir Kadının Kimliği *modern psişe hakkında bir film midir? Örneğin sizin, İtalya'da alışıldık bir şey olmayan ve alışıldık bir şekilde, görüntü gibi akılcı bir şeyden çok psikolojik bir araç olarak görülen sese aşırı bir dikkat göstermeniz dikkatimi çekti.*

Ben böyle bir ayrım yapmıyorum. İşitme de görme de, 'doğrudan' duyudur; İkisinin de aracılık yapılmasına ihtiyaç duyduğuna inanmıyorum. Akla ihtiyaç duyan edebiyata benzemez onlar. Filmde, sesin çeşitli boyutları vardır: efektler ve gürültü kayıtları doğrudandır, fakat insan sesleri yorumlanmaya muhtaçtır. Muğlak ve güçlendirilmeye muhtaçtır, ancak, sesler anlamak için sahip olduğumuz yegâne araçtır. Onlar aracılığa, düzenlemeye ihtiyaç duyarlar. Oyunculuk sanatıdır o. Karakterleri dünyaya bağlar.

Filminizdeki iki kadın iki farklı dünyayı mı temsil etmektedir?

Böyle bir amacım yoktu. Bunun muhtemel anlamlandırmalardan birisi olduğunu biliyorum: toplumun daha aristokratik bir katmanından gelen, köklerine karşı çıkan, bu yeni hayatın nasıl bir şey olduğunu bilmeden kendisine yeni bir hayat kurmaya çalışan bir kadın, ve çalışan, toplumda bir tür yer edinmiş ve bir kimlikten daha fazlasını elde etmeyi başarmış öteki kadın. Dolayısıyla onların sorunları eşit değildir. Ve onların davranışları, örneğin cinsel bakımdan farklıdır.

Bu durum filmdeki cinsel sahnelerle nasıl ifade edilmektedir?

Orada, cinsel bakımından, birinci kadın içgüdüsel olarak kendisini bulmaktadır. Onunla ilgili cinsel sahnelerin çok cüretkâr olmasının sebebi budur, çünkü onlar bu kızın içinde hareket ettiği anlatım dokusunun en çarpıcı parçalarıdır; kadının kişiliğinin mantıksal bir gelişimini ortaya koymaktadırlar. Kadının cinsel faaliyeti özgürleştirici bir eylemdir. Kendisi olduğu yerdir burası.

Öteki kadının ona aynı şekilde 'ihtiyaç' duymadığını mı söylemek istiyorsunuz?

Öteki kadın, işinde zaten kendisidir. Daha sıradan biri olsa bile, daha akıllı, daha insan olan ikinci kadındır. Hayatında bir hoşnutluğa sahip olduğu için daha sıradandır.

Kendini gerçekleştirmeyi cinsellik yoluyla aramanın, onu iş vasıtasıyla arama şeklindeki akılcı yaklaşım yanında, nevrotik bir yaklaşım olduğuna mı işaret ediyorsunuz?

Birincisinin daha nevrotik olduğuna kuşku yok. Bu ayrıca onun toplumsal durumunun ve içinde yaşadığı çevrenin bir sonucudur. Dolayısıyla, kendi doğasının da. Kendisini bu bağlardan kurtarmaya çalışırken onlardan ayrı düşmektedir. Jestlerle, sözlerle, eylemlerle, karşılaşmalarla ifade edilen bağlar. Kontlardan, düklerden, prenseslerden meydana gelen bu dünyada içinde bir balet gibi hareket ettiği partiyi ve içinde sahici olmayan bir tek nesnenin yer almadığı siyah aristokrasiyi alalım. Eski zamanların

deri duvar kağıtlarından yapılma bu duvarların arasında rahatça hareket etmektedir o.

Kendini özgürleştirmenin bu kalabalığın alışkanlıklar yelpazesi içinde cinsellikle yoluyla aranması mıdır?

Saklı da olsa, bu onların gerçekliğinin parçasıdır. Fakat ben onun, iki kadın karakterin değerlendirilebilmesinin tek yolu olduğunu söylediğimi hatırlıyorum. Karakterleri yaratırken düşünceleri planlamak istemiyorum.

Peki, adam için ne diyorsunuz? Bir şeyin tipik örneğini mi oluşturuyor?

Adam, mesleğini icra eden ve o özel çağa ait erkeklerin tipik bir örneğini oluşturuyor. Onlar benim az çok tanıdığım insanlardır, çünkü bir yandan farklılığımızı korurken bir yandan da devamlı karakter, tema, fikir, hikâye arayışı içinde olmanın yarattığı bir ortak paydayı paylaşıyoruz onlarla. Ortak bir ilgidir bu. Fakat bu 'örnek oluşturma' işi *a posteriori*'dir: film bittiğinde, eğer isterseniz, o anlamları çıkarabiliyorsunuz. Ben çıkarmıyorum. Ben karakterlerime belirli bir ideolojik konum verme heveslisi değilim. Yapabileceğim engellemeleri düşünün: Görsel uyarıcılarımı kullanmak yerine kavramların dönüştürülmesi anlamında düşünüyorum. Ben önceden belirlenmiş bir diyalektikle bağlantılı olma zorunluluğu bulunmayan sezgiler ve buluşlarla iş yaparım.

Bu sizi, bunca yıl tam tersini savunduktan sonra, şimdi o angajmanın, varoluşsal anlamda, geçmişe ait bir şey olduğu görüşünü savunanların safına yerleştirmiyor mu?

İsterseniz, böyle de alabilirsiniz? İtalya'da, pür sosyal angajmana bir tepki anlamında *'riflussu'* denen bir dönemde yaşıyoruz. Fakat elbette ki ben sadece bunu ifade etmek için film yapmadım.

Konuyu böyle açık bırakmanıza ve aşk hakkında söylediklerinize bakıldığında, erkek başrol oyuncusunun 'tipikleştirdiği' figür belki de sizsiniz?

Ben o biyografinin kendisini az çok kendiliğinden ortaya çıkan olayların anlatımıyla ortaya koyduğuna inanmıyorum. Aslında, daha açık bir şekilde söylemek gerekirse, film yönetmeninin hayatında yer alanlar benim hayatımda yaşanmamıştır. Bir film gerçekliği ölçüsünde otobiyografiktir, ya da o hale gelir. Bununla ifade etmeye çalıştığım şey, o film bireysel olarak sizindir, bir hikâyeyi sizin anlatmak istediğiniz biçimde anlatır. Onu yapan siz olduğunuz, sizin tarzınız olduğu için parçanız haline gelir. Örneğin: Sabah sete giderken genellikle açık ve net düşüncelere sahip olmam; oraya varıp belli bir durum yaratmayı ve ardından o durumun gerektirdiği şekilde işe yepyeni bir noktadan başlamayı tercih ederim. O sabah benim başıma gelen her şey -sokakta gördüklerim, ışık, bulutlar, kâğıt üzerindeki bir şey, kulağıma gelen bir ses- bütün bunlar beni koşullandırır, dönüştürür ve sonuçta o günkü çekimin bir parçası haline gelir, onu bireyselleştirir. Filmin 'otobiyografik' hale geldiği yer burasıdır.

Yaptığınız filmin senaryodan farklı olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?

Hem de çok farklı. Eğer orada bulacağınız şeyle sonuçta ortaya çıkan şeyi karşılaştırırsanız, neredeyse değişmemiş bir tek satır bulamazsınız. Senaryoyu hiç okumadığım için çekim sırasında buna pek fazla dikkat etmiyorum. Onu ezbere bildiğim duygusuna sahibim, fakat gerçekten de o benim ezbere bildiğim bir filmdir ve çalışma başlamadan önce yazılmış ilk versiyonu yoktur.

Ortaya çıkan sonuçtan memnun musunuz?

Bilmiyorum, aradan yıllar geçtiği için bilemeyebilirim. Ben geriye dönüp diğer filmlerime bakarken, onlar değişmeye devam ediyorlar. Örneğin, 'en beğendiğim' film hep aynı film değildir. Gene, onlar benim deneyimlerime, o zamanki bana bağlıdır. Bir filmin içerdiği şeyler karşısında hissettiğim duygulara ve şimdi beni ne kadar ilgilendirdiklerine...

Bugüne kadar hep çiftleri konu aldınız. Bu anlamda, bu film a priori bir angajmanı mı devam ettiriyor?

Muhtemelen. Fakat gelişen bir biçimde. Bugünün görüşüne, çağdaş birine doğru.

Aslında, sizin film yönetmenliğinizin kırmızı çizgisinin daha çağdaş bir tarzda yol alan bu gelişmenin belgelenmesi olduğu söylenemez mi?

Aslında ben bundan bıktım. Aynı hikâyeleri anlatmak ya da aynı konuya tekrar dönmek istemiyorum. Gerçekten de, bundan sonraki filmim çok farklı bir macera filmi olacak. Konusu daha çok denizde geçecek, yine Amerika'da yapılacak ve aniden kaybolmalar olacak fakat kadın erkek ilişkisini işlemeyecek. Erkekler arası ilişkiler söz konusu olacak, fakat cinsel ilişki düzeyinde değil. Birlikte yaşama imkânları hakkında, sahip olma isteği hakkında, kıskançlık, diğer hayat biçimleri karşısında bir adamın hissedebileceği kıskançlık hakkında.

Siz de zaman zaman bu duygulara sahip oluyor musunuz?

Evet. Çünkü insan sık sık, isteyerek ya da istemeyerek, geriye bakıp hayatı üzerine düşünmekte ve kendi muhasebesini yapmaktadır. Doğal sınavlardan geçiliyor ve kaçınılmaz olarak geçmişinizdeki bazı şeyler sizi kesinlikle bütünüyle memnun etmiyor. Zorunlu olarak sık sık yaşanmıyor -benim başıma seyrek olarak geliyor- fakat yaşandığı zaman da insan başka imkânların bulunduğu duygusuna kapılıyor. Öte yandan, geçmiş bir kadavradır. Deneyim kısıtlı bir alettir sadece. Ayrıca sizi steril hale getirebilir ya da kafanızı karıştırabilir. Ben gerçekten insanın deneyimini yok etmesi gerektiğine inanıyorum. Ondan kurtulması gerekir. Aksi halde, aklınızı çeler, elinizi kolunuzu bağlar, sizi boş vaatlerin kurbanı haline getirir. Sizi, benim için insan davranışlarının en iyisi olan içgüdüsellikten yoksun bırakır.

1943-1947

PO İNSANLARI *(GENTE DEL PO)*

Yapımcı: Artisti Associati, I.C.E.T.-Carpi (Milan)

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni

Görüntü yönetmeni: Piero Portalupi

Kurgu: C. A Chiesa

Müzik: Mario Labroca

Siyah-beyaz, İtalyanca

10 dakika, belgesel

1948

ÇÖPÇÜLER *(N.U.- NETTEZZA URBANA)*

Yapımcı: I.C.E.T. (Lux Film)

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni

Görüntü yönetmeni: Giovanni Ventimiglia

Kurgu: Michelangelo Antonioni

Müzik: Giovanni Fusco, Johann Sebastian Bach'ın bir giriş müziğiyle

Siyah-beyaz, İtalyanca
9 dakika, belgesel

1948-1949

AŞK YALANLARI *(L'AMOROSA MENZOGNA)*

Yapımcı: Edizioni Fortuna Film Roma (Filmus)
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni
Görüntü yönetmeni: Renato del Frate
Kurgu: Michelelangelo Antonioni
Müzik: Giovanni Fusco
Oyuncular: Anna Vita, Sergio Raimondi, Annie o'hara, Sandro Roberti
Siyah-beyaz, İtalyanca
10 dakika, belgesel

1949

BATIL İNANÇ *(SUPERSTIZIONE)*

Yapımcı: I.C.E.T.-Carpi (Giorgio Venturini)
Yönetmen: Michelangelo Antomioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni
Görüntü yönetmeni: Giovanni Ventiminglia
Kurgu: Michelangelo Antonioni
Müzik: Giovanni Fusco
Anlatıcı: Gerardo Guerrieri
Siyah-beyaz, İtalyanca
9 dakika, belgesel

1950

CANAVARLAR EVİ *(LA VILLA DEI MOSTRI)*

Yapımcı: Filmus
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni
Görüntü yönetmeni: Giovanni del Paoli
Kurgu: Giovanni Fusco
Siyah-beyaz, İtalyanca
10 dakika, belgesel

FALORIA'NIN TELEFERİKLERİ *(LA FUNIVIA DEL FALORIA)*

Yapımcı: Theo Usuelli
Yönetmen: Michel Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni
Görüntü yönetmeni: Goffredo Bellisario ve Ghedina
Kurgu: Michelangelo Antonioni
Müzik: Theo Uselli
Siyah-beyaz, İtalyanca
10 dakika, belgesel

BİR AŞKIN GÜNCESİ *(CRONACA DI UN AMORA)*

Yapımcı: Franco Villani ve Stefano Caretta, Villani Films adına
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Daniële d'Anza, Silvio Giovenetti, Francesco Maselli, Piero Tellini
Görüntü yönetmeni: Enzo Serafin
Kurgu: Michelangelo Antonioni
Müzik: Giovanni Fusco, Marcel Mule'un solo saksafonuyla
Sanat yönetmeni: Piero Flippone
Oyuncular: Lucia Bosé (Paola Molon Fontana), Massimo Gritto (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico Fontana), Gino Rossi (dedektif Carloni), Marika Rowsky (model Joy), Rosi Mirafiore (barmaid), Rubi D'Alma

Siyah beyaz, İtalyanca
96 dakika

1952

YENİKLER (*I VİNTİ*)

Yapımcı: Film Constellazione, S.G.C.

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni, Suso Cechi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile, Giorgio Bassini; Roger Nimier (Fransızca bölüm)

Görüntü yönetmeni: Enzo Serafin

Kurgu: Eraldo Da Roma

Müzik: Giovanni Fusco

Set tasarımı: Gianni Polidori ve Roland Berthon

Ses: Alberto Bartolomei

Oyuncular: İtalyanca bölüm: Franco Interlenghi (Claudio), Anna-Maria Ferrero (Marina), Evi Maltagliati (Claudio'nun annesi), Eduardo Cianelli (Claudio'nun babası), Umberto Spadaro, Gastone Renzelli; Fransızca bölüm: Jean-Pierre Mocky (Pierre), Etchika Choureau (Simone), Henri Poirier, André Jacques, Annie Noel, Guy de Meulan, Jacques Sempey; İngilizce bölüm: Peter Reynolds (Aubrey), Fay Compton (Bayan Pinkerton), Patrick Barr (Ken Whatton), Eileen Moore, Raymond Lovell, Derek Tansley, Jean Stuart, Tony Kilshaw, Fred Victor, Charles Irwin

Siyah-beyaz, İtalyanca
110 dakika

1952-1953

KAMELYASİZ KADIN (*LA SIGNORA SENZA CAMELIE*)

Yapımcı: Domenico Forges Davanzati, E.N.I.C. adına

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.M. Pasinetti, Oğul Alexandre Dumas'nın *Kamelyalı Kadın* romanından uyarlama

Görüntü yönetmeni: Enzo Serafin

Kurgu: Michelangelo Antonioni

Müzik: Giovanni Fusco, Marcel Mule Saksafon beşlisiyle birlikte

Set tasarımı: Gianni Polidori

Oyuncular: Lucia Bosé (Clara Manni), Andrea Cecchi (Gianni Franchi), Gino Cervi (Ercole), Ivan Desny (Nardo Rusconi), Alain Cuny (Lodi), Monica Clay (Simonetta), Anna Carena (Clara'nın annesi), Enrico Glori (yönetmen), Laura Tiberti, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino Del Fabbro, Gisella Sofio, Lousia Rivelli

Siyah-beyaz, İtalyanca
105 dakika

1953

İNTİHAR GİRİŞİMİ (*TENTATO SUICIDIO*), ŞEHİRDE AŞK (*AMORE IN CITTO*) adlı antoloji filminin birinci bölümü

Yapımcı: Faro Film

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni, Cesare Zavattini, Aldo Buzzi,

Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni
Görüntü yönetmeni: Gianni di Venanzo
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Mario Nascimbene
Set tasarımı: Gianni Polidori
Oyuncular: Başroller bütünüyle, oyuncu olmayan ve kendi hikâyelerini anlatan kimselerce oynanmıştır.
Siyah-beyaz, İtalyanca
20 dakika

1955

KIZ ARKADAŞLAR ARASINDA *(LE AMICHE)*
Yapımcı: Giovanni Addessi, Trionfalcine-Titanus
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Suso Cechi D'Amico ve Alba de Céspedes, Cesare Pavese'in *La bella estate* (1949) adlı birinci cildinde yayınlanan "Tra Donne Sole"dan uyarlama
Görüntü yönetmeni: Gianni di Venanzo
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giovanni Fusco, Libero Tosoni'nin gitarı ve Armando Trovajoli'nin piyanosu eşliğinde
Set tasarımı: Gianni Polidori
Oyuncular: Elanora Rossi Drago (Clelia), Valentina Cortese (Nesne, Yvonne Furneaux (Momina De Stefani), Gambriele Ferzatti (Lorenzo), Franco Fabrizi (mimar Cesare Pedoni), Ettore Mani (mimarın asistanı Carlo), Madeleine Fisher (Rosetta Savone), Annamaria Pancani (Mariella), Maria Gambaralli (Clelia'nın elamanı), Luciano Volpato)
Siyah-beyaz, İtalyanca
104 dakika

1956

ÇIĞLIK *(Il GRIDO)*
Yapımcı: Franco Cancellieri, S.P.A. Robert Alexander Productions'la (New York) işbirliği içinde Cinematografica adına gerçekleştirilmiştir
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini
Görüntü yönetmeni: Gianni di Venanzo
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giovanni Fusco, Lya de Barberis'in piyanosu eşliğinde
Set tasarımı: Franco Fontana
Kostüm: Pia Marchesi
Oyuncular: Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Betsy Blair (Elvia), Dorian Gray (Virginia), Gabriella Pallotta (Ederà), Lynn Shaw (Andreina), Mirna Girardi (Rosina), Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili, Pina Boldrini
Siyah-beyaz, İtalyanca
116 dakika

1960

MACERA *(L'AVVENTURA)*
Yapımcı: Cino del Duca Co-Production (Amato Pennasilico): Pro-

duzioni Cinematografiche Europee (Roma) ve Societé Cinematographique Lyre (Paris)
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra
Görüntü yönetmeni: Aldo Scavarda
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giovanni Fusco
Set tasarımı: Piero Poletto
Kostüm: Adriana Berselli
Oyuncular: Gabriele Ferzetti, (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Renzo Ricci (Anna'nın babası), James Addams (Corrado), Dorothy De Poliolo (Gloria Perkins), Lelio Luttazi (Raimondo), Giovanni Petrucci (genç ressam), Ruspoli (Patrizia), Panarea'lı balıkçı Joe (adadaki yaşlı adam), Prof. Cucco (Ettore), Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molé, Renato Pinciroli, Angela Tommasi Di Lampedusa, Vincenzo Tranchina
Siyah-beyaz, İtalyanca
145 dakika

1961
GECE (*LA NOTTE*)
Yapımcı: Emanuele Cassuto, Nepi-Film, Silva-Film (Roma) ve Sofitedip (Paris)
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Micchelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
Görüntü yönetmeni: Gianni di Venanzo
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giorgio Gaslini, Giorgio Gaslini dörtlüsü tarafından
Set tasarımı: Piero Zuffi
Kostüm: Biki
Oyuncular: Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina Gherardini), Bernhard Wicki (Tommaso)), Maria Pia Luzi (hasta), Rosy Mazzacurati (Resy), Guido A. A. Marsan (Fanti), Gitt Magrini (Signora Gherardini), Vincenzo Corbella, Giorgio Negro, (Roberto), Roberta Speroni (Berenice), Ugo Fortunati (Cesarino), Vittorio Bertolini, Valentino Bompiani, Salvatore Quasimodo, Giansiro Ferrata, Roberto Danesi, Ottiero Ottieri
Siyah-beyaz, İtalyanca
122 dakika

1962
GÜNEŞ TUTULMASI (*L'ECLİPSE*)
Yapımcı: Robert ve Raymond Hakim, Interopa Film, Cineriz (Roma) ve Paris Film Production adına
Yönetmen: Michelangelio Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri
Görüntü yönetmeni: Gianni di Venanzo
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giovanni Fusco, Mina'nın söylediği "Eclipse Twist" şarkısıyla eşliğinde

Set tasarımı: Piero Poletto
Oyuncular: Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Lilla Brignone (Vittoria'nın annesi), Francisco Rabal (Riccardo), Louis Seignier (Ercoli), Rossana Rory (Anita), Mirella Ricciardi (Marta), Cyrus Elias (sarhoş)
Siyah-beyaz, İtalyanca
124 dakika

1964
KIZIL ÇÖL *(IL DESERTO ROSSO)*
Yapımcı: Antonio Cevri, Film Duemila, Cinematografica Federiz (Roma) ve Francoriz (Paris)
Yönetmen: Michelangelo Antonini
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
Görüntü yönetmeni: Carlo Di Palma (Tehnicolor)
Kurgu: Eraldo Da Roma
Müzik: Giovanni Fusco, Cecilia Fusco'nun şarkısı ve Vittorio Gelmetti'nin elektronik müziğiyle
Set tasarımı: Piero Poletto
Kostüm: Gitt Magrini
Oyuncular: Monica Vitti (Giuliana), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Giuliano Missirini (radyo teleskop operatörü), Lili Rheims (onun karısı), Valerio Batoleschi (Gluliana'nın oğlu), Emanuela Paola Carboni (masaldaki kız), Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Loili, Hiram Mino Madonia, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Cherpiani, Bruno Scipioni
Renkli, İtalyanca
120 dakika

1965
BAŞLANGIÇ BÖLÜMÜ: BEYAZ PERDE TESTİ (Mario Bava ve Salvatore Billitter'in yönetmenliğini yaptığı *KADININ ÜÇ YÜZÜ*'nün başlangıç bölümü olan, *PREFAZIONE: IL PROVINO)*
Yapımcı: Dino de Laurentiis, Cinematografica
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Piero Tosi
Görüntü yönetmeni: Carlo Di Palma (Tecnicolor'daki)
Kurgu: Michelangelo Antonioni
Müzik: Piero Piccioni
Set tasarımı: Piero Tosi
Kostüm: Piero Tosi
Oyuncular: Princess Soraya, Ivano Davoli, Giorgio Sartarelli, Piero Tosi, Dino de Laurentiis, Alfredo de Laurentiis, Ralph Serpe
Renkli, İtalyanca
25 dakika

1966
CİNAYETİ GÖRDÜM *(BLOW-UP)*
Yapımcı: Bridge Films (Carlo Ponti), Metro-Goldwyn-Mayer adına
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Atonioni, Tonino Guerra, Julio Cortàsar'ın *Las Armas Secretas* adlı (1964) kitabında yer alan "Les babas del Diablo" öyküsünden uyarlanma; İngilizce diyalog metni Edward Bord'la birlikte yazılmıştır

Görüntü yönetmeni: Carlo Di Palma (Metrocolor'daki)
Fotoğrafik murallar: John Cowan
Kurgu: Frank Clarke
Müzik: Herbie Hancock (Yardbirds'den "Stroll On"); John Sebastian (Lovin' Spoonful'dan "Make Your Mind")
Set tasarımı: Assheton Gorton
Kostüm: Jocelyn Rickards
Oyuncular: Vanessa Redgrave (Jane), David Hemmings (Thomas), Sarah Miles (Patricia), Peter Bowles (Ron), Verushka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Roseleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire (mankenler), Jane Bikrin, Gillian Hills (gençler), Harry Hutchinson (antikacı), John Castle (ressam), Susan Boderick (antikacı dükkânının sahibi), Mary Khal (moda editörü), Ronan O'Casey (Jane'in sevgilisi), Tsai Chin (resepsiyon görevlisi)
Renkli, İngilizce
111 dakika

1970
ZABRISKIE NOKTASI *(ZABRISKIE NOKTASI)*
Yapımcı: Carlo Ponti, Metro-Goldwyn-Mayer adına
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Fred Gardner, Sam Shepard, Claire Peploe
Görüntü yönetmeni: Alfio Contini (Panavision ve Metrocolor'daki)
Kurgu: Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli
Müzik: Pink Floyd; Kaleidoscope; The Rolling Stones ("You've Got the Silver"); The Youngbloods ("Sugarable"); The Gratefull Dead (DarkStar"); John Fahey (Dance of Death"); Rascoe Holcomb ("I Wish I Was A Single Girl Again"); Pati Page ("The Tennessee Waltz")
Yapım tasarımı: Dean Tavoularis
Özel efektler: Early McCoy
Oyuncular: Mark Frechette (Mark), Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (kafe sahibi), G. D. Spadlin (Lee Allen'in arkadaşı), Bill Garaway (Marty), Kathleen Cleaver (Kathleen) ve Joseph Chaikin Açık Tiyatrosu
Renkli, İngilizc
110 dakika

1972
CHUNG KUO (CHINA)
Yapımcı: Radiotelevisione Italiana (RAI)
Yönetmen: Michelangelio Antonioni, Andrea Barbato'yla birlikte
Görüntü yönetmeni: Luciano Tovoli
Kurgu: Franco Arcalli
Ses: Ciorgio Pallotta
Müzik danışmanı: Luciano Berio
Renkli, Çince
220 dakika, belgesel

1975
YOLCU *(THE PASSENGER)*
Yapımcı: Carlo Ponti, Metro-Goldwyn-Mayer adına. Com-

pagnia Cinematogràfica Champion (Roma); Les Films Concordia (Paris) ve C.I.P.I. Cinematogràfica (Madrid) ortak yapımı
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni
Görüntü yönetmeni: Luciano Tovoli (Metrocolor'daki)
Kurgu: Franco Arcalli, Michelangelo Antonioni
Sanat yönetmeni: Piero Poletto
Kostüm: Louise Stjensward
Makyaj: Franka Freda
Kuaför: Adalgisa Favella
Oyuncular: Jack Nicholson (Locke), Maria Scheneider (kız), Jenny Runacre (Rachel), Ian Hendry (Şövalye), Stephen Berkoff (Stephen), Ambroise Bia (Achebe), José Maria Cafarel (otel sahibi), James Campbell (kabile büyücüsü), Manfred Spies (Alman yabancı), Jean Babtiste Tiemiele (katil), Angel Del Pozo (polis müfettişi), Chuck Mulvehill (Robertson)
Renkli, İngilizce
122 dakika

1980
OBERWALD'IN SIRRI (*IL MISTERO DI OBERWALD*)
Yapımcı: Radiotelevisione Italiana (RAI)
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Jean Cocteu'nun *Çift Başlı Kartal*'ından (1946) uyarlanma
Görüntü yönetmeni: Luciano Tovoli
Kurgu: Michelangelo Antonioni,, Francesco Grandoni
Müzik: Johannes Brahms, Arnold Schoenberg, Richard Straus
Sanat yönetmeni: Mischa Scandella
Kostüm: Vittoria Guaita
Ses: Gian-Franco Desideri, Claudio Grandini
Video renk danışmanı: Franco De Leonardis
Renk maddeleri: Francesco Grandoni
Oyuncular: Monica Vitti (Kıraliçe), Paolo Bonacelli (Kont Foehn), Franco Branciaroli (Sebastian), Luigi Diberti (Willenstein Dükü Felix), Elisabetta Pozzi (Edith de Beg), Amad Saha Alan (Uşak Tony)
Renkli, İtalyanca
129 dakika

1982
BİR KADININ KİMLİĞİ (*IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA*)
Yapımcı: Giorgio Nocella ve Antonioni Macri, Iter Film (Roma) ve Gaumont (Paris) adına
Yönetmen: Michelangelo Antonioni
Senaryo: Michelangelo Antonioni, Gard Brach, Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni'nin bir hikâyesinden uyarlanma
Görüntü yönetmeni: Carlo Di Palma
Kurgu: Michelangelo Antonioni
Müzik: John Foxx
Sanat yönetmeni: Andrea Crisanti
Kostüm: Paola Comencini

Ses: Mario Bramonti

Oyuncular: Tomas Milian (Niccolò), Christine Boisson (Ida), Daniela Silverio (Mavi), Marcel Bozziffi (Mario), ara Wandel (havuzdaki kız), Veronica Lazar (Carla Fara), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (Mavi'nin kız kardeşi), Giampaolo Saccarola (yabancı), Itaco Nardulli (Lucio), Carlos Valles (yakın çekim yapan kişi), Sergio Tardioli (kasap), Paola Dominguin (penceredeki kız), Arianna de Rosa (Mavi'nin arkadaşı), Pierfrancesco Aiello (partideki genç) Maria Stefania d'Amario (pansiyoncu kadının arkadaşı), Giada Gerini (pansiyoncu kadın), Allessandro Ruspoli (Mavi'nin babası), Luisa della Noce (Mavi'nin annesi)

Renkli, İtalyanca

128 dakika

1995

BULUTLARIN ÖTESİNDE *(AL DI LÀ DELLE NUVOLE)*

Yapımcı: Philippe Carcassonne, Vitttorio Cecchi Gori, Brigitte Faure, Ulrich Felsberg, Daniéle Cegauff Rosencranz, Felice Laudadi, Pierre Roitfeld ve Stéphane Tchal-Gadjieff

Yönetmen: Michelangelo Antonioni, Wim Wenders

Senaryo: Michelangelo Antonioni, *Tiber'e Giden Yol*'dan uyarlanma (1983)

Görüntü yönetmeni: Alfio Contini (Antonioni'ye ait bölüm: dört kısa aşk hikâyesi); Robby Miller (Wenders'e ait bölüm: dört kısa hikâyeyle bağlantılı bir hikâye)

Kurgu: Claudio Di Mauro, Peter Prygodda, Lucian Segura

Müzik: Johann Sabestian Bach, E minor BMW 996 suiti; Bono ve Adam Clayton (U2 olarak); Van Morrison, Laurent Petitgand, Lucio Dalla, Brian Eno, Beatrice Banfi

Sanat yönetmeni: Thierry Flamand

Ses: Thierry Levon, Jean-Pierre Ruh

Set tasarımı: Denis Barbier, Marie-Noëlle Giraud

Kostüm: Esther Walz

Oyuncular: Fanny Ardant (Patricia), Chiara Caselli (evdeki kadın), Irène Jacob (geç kız), John Malkovich (yönetmen), Sophie Marceau (geç kızlardan biri), Vincent Perez (Niccolò), Jean Reno (Carlo), Kim Rossi-Stuart (Silvano), Inèz Sastre (Carmen), Peter Welter (koca), Marcello Mastroianni (her taşın altından çıkan adam), Jeanne Moreau (arkadaş), Enrica Antonioni (butik sorumlusu), Carine Angeli, Alessandra Bonarota, Laurence Calabrese, Tracy Caligiuri, Hervé Decalion, John-Emanuel Gartmann, Shermann, Sherman Green, Veronica Lazar, Suzy Lorraine, Cesare Luciani, Muriel Mottais, Bertrand Peillard, Sara Ricci, Sophi Semin, Sabry Tchal

Gadjief, Giulia Urso, Frére Jean-Philippe Revel, Frére Daniel Bourgeois

Renkli, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca

115 dakika

2004

OLAYLARIN TEHLİKELİ DİZİLİŞİ (ANTOLOJİ FİLMİ *Eros*'un bir parçası olan ***IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE***)

Yapımcı: Fandango, Rossi Films ve Solaris adına Domenico Procacci, Stéphane Tchal-Gadjieff,aphel Berdugo ve Jacques Bar

Yönetmen: Michelangelo Antonioni

Senaryo: Michelangelo Antonioni, *Tiber'e Giden Yol*'dan Tonino Guerra

Görüntü yönetmeni: Marco Pontecorvo

Kurgu: Claudia: Di Mauro

Müzik: Enrica Antonioni, Vinico Milani

Oyuncular: Luise Raniery (linda adlı kız), Christopher Buchholz (koca), Regina Nemni (adamın karısı Chloë)

Renkli, İtalyanca

32 dakika

1912 Eylül'de bir kuzey İtalya şehri olan Ferrara'da Elizabetta Roncagli Antonioni ve küçük çaplı başarılı bir sanayici olan İsmaele Antonioni'nin çocuğu olarak doğar.

1922-1930 Kukla oyununa ilgi duyar; birtakım figürler ve bunlar için sahne ortamları çizmeye başlar. Mimariye ilgi duyar ve ilkgençlik yıllarında resim yapmaya başlar.

1931-1935 Bologna Teknik Üniversitesi'nde işletme ekonomi, matematik ve ticaret dersleri görür ve doktora derecesi alır.

1935-1939 Tekrar Ferrara'ya döner ve bir bankada veznedar olarak çalışır. Arkadaşlarıyla birlikte bir tiyatro grubu kurup, Pirandello, Ibsen ve biri de Antonioni'nin kendisine ait *Rüzgâr* olmak üzere oyunlar sahnelerler; bu oyunlardan bazılarını kendisi yönetir. Bunun

yanında hikâyeler yazar ve bölgesel tenis turnuvalarının birinde oyuncu olarak yer alır. *Il Coriere Pudano* isimli yerel bir gazetede film eleştirileri yazmaya başlar. Film yapımcılığı konusunda ilk girişimini gerçekleştirir ve bir akıl hastanesinde 16 mm.'lik bir belgesel çeker; ancak hastaların ışıklar karşısında fenalaşmaları nedeniyle film tamamlanamaz.

1939-1940 Mussolini'nin 1942'de açılması planlanan fakat asla gerçekleşemeyen Esposizione Universale Roma (E.U.R) adındaki Dünya Fuarı'nın çalışmalarına yardımcı olmak amacıyla Roma'dan ayrılır. Birkaç ay sonra bu işini bırakır ve Faşist Parti'nin resmi sinema dergisi olan *Cinema*'nın editörü olur, yazar olarak yazılar kaleme alır. Gazeteci kimliğiyle İtalya'nın Afrika'daki sömürgelerine ziyaretler gerçekleştirir.

1940-1941 Roma'daki Centro Sperimentale di Cinematografia'da ders görür.

1942 Roberto Rosellini'nin yönetmenliğini yaptığı *Un plota ritorna*'nın (Bir Pilot Dönüyor) senaryo yazımına katılır. Enrico Fulchignoni'nin yönetmenliğini yaptığı *I due Foscari*'nin senaryo yazımına katılır ve yönetmen yardımcılığını üstlenir. Marcel Carné'nin yönetmenliğini yaptığı *Les visiteurs du soir*'ın (Akşam Ziyaretçileri) yönetmen yardımcısı olarak görev alır. Askerlik görevini yapmak üzere İtalyan ordusuna katılır. Diplomasını almak için okulda yaptığı kısa filmde rol alan ve Centro'nun bir kurgu öğrencisi olan Venedikli Letizia Balboni'yle evlenir.

1943 1947'de gösterime giren *Gente del Po* (Po Nehrinin İnsanları) adlı ilk belgesel filminin yönetmenliğini yapmak için tekrar Ferrara'ya döner. O dönemde, Nazilerin İtalya'yı işgalinden sonra kuzeye gidip Mussolini'nin yeni faşist rejimi Salò Cumhuriyeti'yle birlikte film çalışması yapma yönündeki teklifleri kabul etmez. Anti-Faşist Parti'nin yeraltı teşkilatına katılır. Bu zor dönemde çeşitli eserleri İtalyanca'ya çevirerek ayakta kalır; bu eserler arasında Gide'nin *La porte étroite*'i, Morand'ın *Monsieur Zéro*'su ve Chateaubriand'ın *Atala*'sı da vardır; ayrıca, elinde bulunan, tenis turnuvalarından kazandığı ödülleri ve madalyaları satar.

1944 Müttefikler'in Roma'yı kurtarmasından sonra yeni *Cinema* dergisi *Film d'oggi* ile *Lo schermo* ve *L'Italia libera*'da film eleştirileri yazar. *Bis* dergisinin kapaklarının fotoğraf direktörlüğünü üstlenir. Çekimi asla gerçekleşmeyen iki senaryo *(Furore* ve *The Trial of Maria Tarnowska)* üzerinde Luchino Visconti'yle birlikte çalışır.

1947 Giuseppe De Santis'in yönetmenliğini yaptığı *Caccia tragica*'nın senaryo yazımına katılır.

1948 *Roma-Montevideo, Oltre l'oblio* ve *Nettezza Urbana* (Çopçüler) gibi kısa belgeselleri yönetir. *Çöpçüler*, İtalyan Film Gazetecileri Birliği'nin her yıl düzenlediği yarışmada en iyi belgesel seçilerek Gümüş Kurdele Ödülü'nü kazanır.

1949 *Razze in bianco* (Beyaz Giyen Kızlar), *Bomarzo, L'amorosa menzogna* (Aşk Yalanları), *Supertizione* (Batıl İnanç), ve *Sette canne, un vestito* (Yedi Kamış, Bir Takım) gibi kısa belgeselleri yönetir. *L'amorosa menzogna* en iyi belgesel dalında Gümüş Kurdele'yi kazanır.

1950 *La villa dei mostri* (Canavarlar Kasabası) ve *La furnicular of Mount Faloria* (Florida Dağı'nın Fünikületi) adlı kısa belgesellerin yönetmenliğini yapar. 1951'de Gümüş Kurdele kazanan *Cronica di un amore*'yi (Bir Aşkın Güncesi) çeker.

1952 Federico Fellini'nin yönetmenliğini üstlendiği *Lo sceicco bianco*'nun (Beyaz Şeyh) senaryo yazımına katılır. Üç bölüm halinde çekilen *I vinti*'nin (Yenilikler) yönetmenliğini yapar.

1953 *La signora senza camelie*'nin (Kamelyasız Kadın) yönetmenliğini yapar. Federico Fellini, Alberto Lattuda, Carl Lizzani, Fracsco Masseli ve Cesare Zavattini'nin de yönetmen olarak yer aldığı altı bölümlük bir film antolojisiyle *Tentato suicidio* (İntihar Girişimi) ve *L'amore in citta*'nın (Şehirde Aşk) yönetmenliğini yapar.

1954 Letizia Balboni Antonioni'den ayrılır ve evlilikleri sona erer.

1955 Nicolö Ferrari'nin yönetmenliğini yaptığı kısa belgesel *Uomini in più*'nün (Daha Fazla İnsan) yapımını gerçekleştirir. 1955 Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan ve en iyi yönetmen dalında Gümüş Kurdele kazanan *Le amichie*'yi (Kız Arkadaşlar Arasında) çeker.

1956 *Ida e i porci* (Ida ve Domuzlar) ve *Le Allegre ragazze del 24*'ün (24'lük Mutlu Kızlar) senaryosunu yazar, fakat her ikisinin de çekimi gerçekleştirilemez.

1957 Locarno Film Festivali'nde Eleştirmenler Büyük Ödülü'nü kazanan *Il grido*'yu (Çığlık) çeker. Elio Bartolini'yle birlikte yazdığı *Scandali segretti* (Gizlenen Skandallar) adlı oyunu Roma'daki Eliseo Tiyatrosu'nda sahneler. *Çığlık*'ta İngilizce konuşan Dorian Gray'in sesini İtalyanca olarak seslendiren ve daha sonra birlikte yaşayacağı Monica Vitti'yle tanışır.

1958 Alberto Lattuda'nın yönetmenliğini yaptığı *La tempésta*'da (Fırtına) ikinci ekibin yönetmenliğini üstlenir. Yönetmen ve senarist Guido

Brignone'nin ölümünden sonra *Nel segno di Roma*'nın (Roma'ya İşaret) yeniden çekiminde yönetmenlik yapar. Ugo Razzari, Eros Macchi ve Angelo Negri'nin yönetmenliğini yaptığı *Questo nostro mondo*'nun (İşte, Bizim Dünyamız) teknik danışmanlığını üstlenir. Tonino Guerra'yla birlikte Ugo Pirro'nun *Le soldatesse* (Askerler) adlı romanından uyarlama bir senaryo olan *Macaroni*'nin hazırlıklarını yapar, fakat yapım umutları son dakikada suya düşer.

1959-1960 Cannes Film Festivali'nde Özel Jüri Ödülü'nü ve İngiliz Film Enstitüsü'nün 1960 yılı En İyi Yabancı Ödülü'nü kazanan *L'avventure* (Macera) filmi çeker.

1960-1961 En iyi yönetmen dalında 1961'in Gümüş Kurdele'ye ve 1961 Berlin Festivali'nde Altın Ayı'ya layık görülen *La Notte* (Gece) filminin yönetmenliğini yapar.

1962 1962 Cannes Film Festivali'nde Özel Jüri Ödülü'nü alan *L'eclisse*'yi (Güneş Tutulması) çeker. Bu çalışma, Antonioni tarafından, *Macera* ve *Gece*'yle birlikte bir üçlemenin parçası olarak kabul edilir. İngiliz Film Enstitüsü *Macera* filmini uluslararası düzeyde 70 eleştirmenin oylarıyla bütün zamanların en iyi ikinci filmi seçer.

1963 New York ve Londra'da (*Çığlık, Macera, Gece* ve *Güneş Tutulması*'nın da dahil olduğu) *Michelangelo Antonioni'nin Senaryoları* kitap olarak yayınlanır.

1964 İlk renkli filmi *Il deserto sosso*'nun (Kızıl Çöl) yönetmenliğini yapar. Film, 1964 Venedik Film Festivali'nde Altın Ayı'yı ve Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü kazanır.

1965 Üç bölümlük bir antoloji filmi olan *I tre volti*'nin (Üç Yüz) ilk bölümü *Prefazione: Il provino*'nun yönetmenliğini yapar. Diğer iki bölümün yönetmenliği Franco Indovina (Antonioni'nin üç ayrı filmde asistanlığını yapan) ve Mauro Bolognini'dedir.

1966 New York'ta En İyi Yönetmen Ödülü'nü, 1967 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye, BFI'ın1967 En İyi İngiliz Film Ödülü'nü ve En İyi Yabancı Film dalında Gümüş Kurdele kazanan *Blow-Up*'ı (Cinayeti Gördüm) çeker.

1969 *Macera*'nın senaryosu New York'ta İngilizce olarak yayınlanır.

1970 *Zabriskie Point* (Zabriskie Noktası) filmini yönetir.

1971 *Cinayeti Gördüm*'ün senaryosu Londra'da İngilizce olarak yayınlanır.

1972 16 mm.'ye çekilen uzun metrajlı *Chung Kuo (China)*'nın yönetmenliğini yapar.

1974-1975 Senaryosunun tamamı başka birisi (Mark Peploe) tarafından kaleme alınan ilk filmi *Professione: Reporter*'ın yönetmenliğini ya-

par. Bu filmin senaryosu Londra'da İngilizce olarak yayımlanır ve bu film En İyi Yönetmen dalında Gümüş Kurdele kazanır. Amazon cangıllarından birinde çalışılacak olan ve sonuçta başarısızlığa uğrayan *Tecnicamente dolce*'yi yapmayı planlar.

1976-1978 Hepsi de birkaç sahneden sonra öylece bırakılan bir sürü film tasarlar: Senaryosunu Mark Peploe'yle birlikte yazdığı, Avustralya'da çekilmesi düşünülen *The Crew*; *The Color of Jealousy*; senaryosunu Tonino Guerra'nın yazdığı ve Sovyetler Birliği'nin güney Asya bölgesinde çekilmesi düşünülen *L'aquilone* başlıklı bir bilimkurgu filmi ve senaryosu Guerra ve Anthony Burgess tarafından kaleme alınıp, başrolünü önce Richard Gere, daha sonra Giancario Giannini'nin oynadığı *Patire o morire* (Acı Çek ya da Öl).

1979-1980 Senaryosu Jean Cocteau'nun *L'aigle à deux têtes* adlı oyundan uyarlanan *Il mistero di Oberwald* (Oberwald'ın Sırrı) filmini çeker. Film önce İtalyan televizyonunda gösterilir, daha sonra sinema salonlarında ve bazı festivallerde gösterilmek üzere videodan filme aktarılır.

1982 Cannes Festivali'nde Özel Ödül kazanan *Identificazione di una dona*'yı (Bir Kadının Kimliği) çeker. Antonioni aynı festivalde bütün çalışmalarıyla özel bir ödül alır.

1983 Bir reklam filmi olan *Renault 9* ve televizyon programı *Falsi ritorni* için yapılan bir kısa belgesel olan (*Ritorno a Lisca Bianca*'yı (Lisca Bianca'ya Dönüş) yönetir. Küçük küçük suluboya çalışmalardan oluşan *Tılsımlı Dağ* adlı bir sanat çalışmaları koleksiyonunun Venedik ve Roma'daki sergileri, yönetmenin kendisinin yaptığı fotoğrafik büyütmelerin yanı sıra gösterilir.

1984 Wim Wenders'in belgesel filmi *Chambre 666*'da (666 Numaralı Oda) oynar. Gianni Nannini'nin aynı isim altındaki şarkısı için yapılmış bir müzik videosu olan *Fotoromanza*'yı yönetir.

1985 Kısmi felç geçirmesine ve konuşamamasına sebep olan bir darbeye maruz kalır.

1986 Bir kısa hikâye derlemesi olan *Tiber'e Giden yol: Bir Yönetmenin Hikâyeleri* yayınlanır. Enrica Antonioni'yle ikinci evliliğini yapar.

1989 *Kumbha Mela* belgeselini çeker.

1990 Televizyon programı *12 autori per 12 città* (12 Yazardan 12 Şehir) için *Roma '90* adlı bir belgeselin yönetmenliğini üstlenir.

1992 *Noto-Mondorli-Vulcano-Stromboli-Carnival*'in (Sicilya Üzerine Yanardağlar ve Karnaval) yönetmenliğini yapar.

1993 Avrupa Film Akademisi'nden Ömür Boyu Başarı Ödülü'nü alır.

1995 Karısı Enrica'nın yönetmenliğini üstlendiği *Film Yapmak Benim Yaşam Tarzımdır* adlı bir belgeselde rol alır. Wim Wenders'le birlikte konusu *Tiber'e Giden Yol*'den alınan *A di là delle nuvole*'yi (Bulutların Ötesinde) yönetir yapar. Bu film Venedik Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü alır. Amerikan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nin Ömür Boyu Başarı Ödülü'nü kazanır.

1997 Venedik Film Festivali'nde Seçkin Kariyer dalında Altın Aslan'ı alır.

1998 Robert Altman'la birlikte, Edoardo Ponti'nin yönetmenliğini yaptığı kısa kurmaca film *Liv*'in yapımını gerçekleştirir.

1999 Antonioni'nin 1973'teki kısa hikâyesi "İki Telgraf"tan uyarlanan ve başrollerini Robin Wright Penn, Sam Shepard, Winona Ryder, Andy Garcia ve Johnny Deep'in oynadığı, fakat yapım aşamasında öylece bırakılan *Tanto per stare insieme* (Birlikte Olmak İçin) adlı filmi çekmeye başlar.

2000 Senaryosunu Tonino Guerra'yla birlikte kaleme aldığı ve başrollerini Anthony Hopkins ve Sophia Loren'in oynadığı, fakat yapım aşamasında bırakılan *Destinazione Verna*'ya başlar.

2001 Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusal Film Eleştirmenleri Birliği tarafından adı övgüye değer yönetmen olarak anılır.

2004 Üç bölümden meydana gelen *Eros* antolojisinin parçası olan ve konusunu *Tiber'e Giden Yol*'den alan *Olayların Tehlikeli Dizilişi*'nin yönetmenliğini yapar; antolojinin diğer parçalarının yönetmenliğini Steven Sodrbergh ve Wang Kar-Wai üstlenir. Antonioni, içinde kendisinin de yer aldığı kısa belgesel *Lo Sguardo di Michelangelo Antonioni*'nin (Michelangelo, Göz Göze) yönetmenliğini yapar.

2007 30 Temmuz'da Roma'daki evinde ölür.





MICHELANGELO ANTONIONI

"Bütün sanat dallarında olduğu gibi, sinema ilkeleri açısından da bir tek seçenek vardır. O da, Camus'nün dediği gibi, sanatçının aktüaliteye başkaldırısıdır. Bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kaldıktan sonra, gerçekliği gözler önüne sermek için hangi araçların kullanıldığının ne önemi var? Bir sinema yazarı bir romanda, bir haberde ya da kendi hayal dünyasında ne bulursa bulsun, önemli olan onun bulduğu şeyi sınırlandırma, korunaklı hale getirme, biçimlendirme ve kendine mal etme şeklidir. Bunu başarabilirse, kaynağın neresi olduğunun hiç önemi yoktur. *Suç ve Ceza*'nın hikâyesi, Dostoyevski'nin ona verdiği biçim olmasa, vasat bir hikâyedir. O çok güzel -ya da çok berbat- bir film olabilirdi. İşte bu yüzden ben neredeyse bütün filmlerimin hikâyelerini kendim kaleme aldım..." (Antonioni)

agora kitaplığı • 323
ISBN 978-605-103-121-7

www.agorakitapligi.com