ANTONIONI TRUFFAUT FELLINI BERGMAN

SİNEMASINI ANLATIYOR

Charles Thomas SAMUELS

Çeviren: Hadir Yerci

ÜZLEM YAYINLARI

Bu kitap, Charles Thomas Samuels'in "Encountering Directors" adlı yapıtından seçilmiş dört söyleşiden oluşuyor.

Charles Thomas Samuels

ANTONIONI
TRUFFAUT
FELLINI
BERGMAN

Sinemasını Anlatıyor

Çeviren: Kadir Yerci

DÜZLEM
YAYINLARI

Düzlem Yayınları / Film Kitapları: 1

Düzlem Yayınları: 12
Birinci Basım: mart, 1992
Cağaloğlu Yokuşu Evren Han 58, İstanbul. Tel: 513 88 54
Dizgi: Düzlem Yayınevi (Dilek Koç, İsmail Batı)
Baskı: Teknografik Matbaacılık A.Ş.
Kapak Baskısı: Anka Ofset A.Ş.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Michelangelo Antonioni	13
François Truffaut	43
Federico Fellini	77
Ingmar Bergman	113

ÖNSÖZ

Buradaki konuşmalar, sesli sinema döneminin bazı büyük yapımcıları üstüne hazırlamayı düşündüğüm eleştirel bir incelemeye yönelik araştırmalarımın bir bölümüdür. Bu konuşmaları şimdi yayımlamamın nedeni, onların, bana getirdiği gibi, başkalarına da aydınlatıcı bir ışık getireceği umududur.

Kendisine soru sormak isteyeceğiniz denli iyi bir sanatçının yapıtlarında, o soruların zaten yanıtlanmış olduğu konusunda Federico Fellini'ye katılmakla birlikte, o sanatçıyla konuşmanın eleştiriye hazırlık bakımından yararını hissettim. Niçin?

İlkin, bu sanatın özellikleri, herhangi bir filmin tek bir yaratıcıyı ne denli temsil ettiği konusunda bizi meraklandırıyor. Anlatabildiğim kadarıyla, konuşmak üzere seçtiğim kişiler; yazar, besteci ya da ressamlara göre, kendilerini ortaya koyma konusunda daha az özgün değiller. Ne var ki, onların tarzlarının, tek bir kişiliğin egemenlik alanına önemli sınırlar koyduğunu da gördüm. Doğruluk gibi ölçülülük de, yersiz övgüden ve haksız suçlamadan kaçınmak kadar bu sınırları ortaya koymak için her şeyi yapmayı gerektiriyordu.

Bazı yönetmenler, ötekilerine göre daha bağımlıdırlar. Her birinin yeteneğinin ürünlerini doğru olarak betimlemek ve değerlendirmek istersek, Renoir'ın ya da belirli şaşırtıcı biçimlerle Bergman'ın, bitmiş filmin bütününden, Antonioni ya da Bresson'dan niçin daha az sorumlu olduğunu bilmeye gereksinim duyarız. Fotoğrafçısına ne denli özgürlük tanıdığını, aktörlere performanslarını belirleme olanağı verip vermediğini, dolaylı da olsa, senaryo üzerindeki denetiminin boyutlarını öğrenme gereksinimini duyarız. Sorumluluğun paylaşımı, belki hiçbir zaman, önceden belirlendiği gibi olmayabilir; yönetilen sanatçının desteklenme ve –bazen– engellenme biçimleri tanınırsa, ancak, eleştiri haklı olabilir. Bu bilgileri almak, film yapımcılarıyla görüşme yapmanın başat güdüsüdür.

Dahası, film, mekanik bir sanat olmakla ayrılır. Açık seçik ve rutinleşmiş teknik, anlatımı denetler. Bir yazara, ortaya çıkan sonuçları etkileyebilecek hangi soruyu sorabilirsiniz? (*Paris Review* dergisi, bu konu dışılık ile şaka yapmaya bile çalışmıştı: Kurşunkalem mi yoksa daktilo mu kullanıyorsunuz?) Ancak, kaçınılamayacak olanları ve yaratılanı açıklayarak, film sanatçısı bize, hangi alanda seçim yapıldığını ve o kritik önemdeki alanın haritasını görmemize yardımcı olabilir.

Son olarak, ticari gerekler, bu en pahalı sanat alanında büyük ölçüde belirleyici olmaktadır. Ortaya çıkan sonucun, mali kaynakları bilindiğinde, bu sonuca ne daha az, ne daha çok yazıklanılmaz; ancak, sanatçının estetiğini onun ahlaksal kişiliğinden ayırmak istersek, bütün bu etmenleri bilmek zorundayız.

Bütün bu nedenlerle, bir yönetmenin çalışma yöntemleri ve kolektif çalışması üstüne edinilen bilgi, yapılacak eleştirinin öncülü olarak görülebilir. Öğrenmek istediğim başka şeyler, bir eleştirinin yapıldığını zaten ortaya koyar. Her yönetmenin varolan filmlerini göstererek, onun tarzı ve görüş açısı ile ilgili geçici bir kavramı formüle ettim. Benim ön kabullerimin doğrulandığını ya da değişikliğe uğradığını ondan duymak istedim.

Hiçbir zaman filmlerinin verdiği imge denli belirli olmasa da, bir yönetmenin kendisi hakkındaki duygusu, kavrayışımıza katkı yapabilir. Fellini'nin, sanatçı sanatıyla konuşur yolundaki savı haklıdır; ancak, hiç kimse böylesine yanılmaz değildir. Bize, kendini nasıl gördüğünü anlatırken, yönetmen, bu gereksinimleri, kuşkuları ya da sanat yoluyla ortadan kaldırmak istediği –ama her zaman kusurlu olan insanlığın– başarısızlık artığının ötesindeki itiraflarını açığa vurmaktadır. Eleştiri, hayranlık duyulamayacak olanı araştırmaya çalışmalı, ya da güvenli olarak yorumlamalıdır. Bu çabada, sanatçının tanıklığı, en açık referanstır.

Ama referans verileri kolayca elde edilemiyor. Kural olarak, sanatçılar, kendilerini açıklamaktan ya da aklamaktan hoşlanmıyorlar. Doğrudan soruyla karşılaştıklarında, sık sık, konuşmaz bir duruma giriyorlar ya da kaçamak yanıtlar veriyorlar. Ayrıca, benim konularımdan her biri, o denli çok görüşmeye konu oldu ki, artık yö-

netmenin, kamunun gereksinimlerini ve gazetecilerin ilgi duyduğu dedikoduyu karşılayacak bir "Görüşme"si vardır. Eğer, yeni bir şey öğrenmişsem bunları aşağıya almaya, ketumluk ve kaçamaklığı kırmaya karar verdim. İçtenlikli eleştiri, en umutlandırıcı strateji gibi göründü. Yapılan açıklamalar, kendisine hücum edilen kişinin büyük ölçüde kesin ve içten açıklamaları olduğundan, kendimin ve başkalarının itirazlarını da belirtmeyi yararlı gördüm.

Bu bakımdan, utanmasızlığa düşmekten korksam bile, bireysel seçimlerle kavgaya giriştim, yöntem ve amaçları sorguladım, belirsiz olanı ve içsel güdüleri araştırmaya çalıştım. Sorularımın göstereceğini biliyor ve umuyorum ki, her yönetmeni gözde bir sanatçı olarak düşündüm. Onun yapıtını incelemeyle katlandığım sıkıntı, hayranlığımın boyutunu kanıtlayacaktı. Bulmayı ve ortaya koymayı istediğim şey, onun yeteneğini doğuran ve koruyan inançları belirtmek değildi. Yapabildiğim kadarıyla, yalnız süreçlerle değil, aynı zamanda duyarlıkla da ilgili açıklamaları özendirmek istedim.

Hiçbir zaman tatmine ulaşamadım. İçtenlikli bakışın kandırıcı ve kabalaşmaya açık yanına karşın, kışkırtıcılık da etmedim, dalkavukluk da yapmadım. Savunma manevraları ve doğrudan karşı koyuşlar engellenemezdi; çok kez kendimi, sorularımın zırhından soyunmuş, o sorularıysa koşulların gerektirdiği soruları ikame edici, vazgeçici ve hatta zayıflatıcı bir durumda bulurdum. Ancak, Antonioni, Bresson ve ötekiler, bana, gerçeği yakalamak isteyen birinin çok kez başarısız olacağını söylediler. Kayda almadıklarım, planladığımın çok daha ilginç olduğunu kanıtlamaktadır. Bu bakımdan, görüşme metinlerini ardı ardına okurken, yaklaşımımdaki tutarlılığın, savunularımın arasında yüksek algı farkları getireceğini keşfettim. Ortak bir payda sunulması dolayısıyla, karşılaştırmalar, belki her bir duyarlığı ölçü yaptı. Bunun nedeni, görüşme tarzını göstermek üzere "karşı karşıya" sözcüklerini seçtikten sonra, bu sözcükleri her konuşmanın, sürecin bir parçası olduğunu ve hiçbir şeyin sürecin kendisinden daha tam olmadığını sezdirmek üzere, eldeki bir söz olarak kullandım.

Bergman'ın, filmleriyle ilgili olarak söylediği gibi, bu görüşmeler, kullanılmak üzere tasarlandı. Bunlar nasıl kullanılabilirler?

Açıktır ki, tanımlar olarak değil! Görüşme, daha savlı tarzlarla yarışamayacağı gibi yarışmamalıdır da; bir demeç değil, tarafların birbirinin davranışını belirlediği bir insan olayıdır. Herhangi bir konuşmada olduğu gibi, belirsiz ve yetersizdir; ama nüansları da verir ve anlamlıdır. Belirttiğinden daha çoğunu göstererek, okuyucuyu katılmaya davet eder. Drama ya da filmin kendisinde olduğu gibi, satırlar arasında daha çoğunun saklı olduğu bir yerde, çıkarım gücü bakımından yetenekli biri daha çoğunu çıkarabilir.

Görüşmeler, duyarlığı açığa vurma bakımından da uygundurlar. Ancak eleştiri, dış çizgileri ve içeriği belirli bir sanat çalışmasıyla boy ölçüşebilir; sanatçının kendisi de bundan daha ötede değildir; dolayısıyla, herhangi birine göre daha kesinlikli tanınabilir. O zaman, yerinde bir alçakgönüllülükle, görüşme, bir özü belirlemek üzere örtük eleştiri savından kaçınır. Kendisi bir formülasyon olmak yerine, bir formülasyonun verilerini getirir. Eleştiriden çok sanata yakındır: Bizden bulup çıkarmamızı ister; doğrudan söylemez.

Bu nedenle, ben kesin olarak, yorumumu en azda tutuyorum. Bu görüşmeleri, kişisel tarzım yanı sıra, ilgilerim ve eleştirel konumumu da içeren sorularımla yönetirken, uygun çıkarımları belirterek, kendimi daha önde tutma arzusunu duymadım. Okuyucuyu kendi sonuçlarını çıkarmada, üstündeki örtüyü kaldırmayı seçtiğim olayları kullanma ayrıcalığımı paylaşmada özgür bırakmak istedim.

Bu sonuca ulaşmak için, başta, katıksız doğruluğun, sorunun bütününden oluştuğuna karar vermiş olmakla birlikte, olabildiğince küçük bir bölümünü yayımlamaya da çaba gösterdim. İlk olarak, bu görüşmelerin birkaçı çevrildi ve her çeviri değişikliğe uğradı. Kolay okunması için, bir ölçüde gözden geçirildi; konuşma söylemi, kaçınılmaz biçimde konudan ayrılmakta ve dağılmaktadır ki, bu da hoşgörü sınırlarını aşmaktadır. Bu bakımdan, konuşma ortamını en iyi yansıtan Bergman'la yapılan görüşme metninde bile şaşırtıcı ve konu dışı görülebilecek bir uzaklaşma apaçık ortaya çıkıyordu. Düzeltmeyi olanaksızlaştıracak kadar az sözcük kullanılmışsa, yapılan konuşmayı yalnızca sunmakla yetindim. Son olarak, her konuşmada, ya anlaşılmamaktan, inatçılıktan ya da konunun verimsizliğinden kaynaklanan ve hiçbir şeyin söylenmediği anlar oldu. Böyle an-

ları, konuşmanın akışını olduğu gibi vermeye onca çaba göstermeme karşın ne ihmal etmekte ne de kesmekte (daha sonra çıkarmakta) duraksamadım.

İnsan dışı bir makine ile kaydedilmiş olmakla birlikte, bu konuşmaların bantları, insan elinden geçti. Doğruluk baş amacımdı; ancak, okunabilirlik, yenilik ya da konudan ayrılmama, bazen onunla yarışan tercihlerim oldu. Doğaldır ki, bu kararlarımın ve görüşmelerin başında yer verip en dikkate değer gördüğüm notlarımın sorumluluğu benimdir.

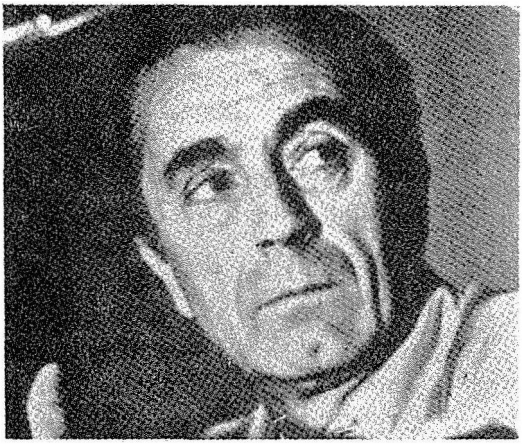
Her görüşmenin başında, görüşme koşullarını gösteren ve yönetmenin davranışını kısa, fiziksel izlenimlerle veren notlar var. Kuşkusuz, etkileyici bu nedenler –yinelenebilir olsalardı– içeriğe katkıda bulunacaklardı. Herhangi iyi bir film gibi, görüşme de, yalnızca söylenen sözlerden oluşmaz; o sözlerin söylendiği yer ve konuşmacıların jestleri de rol oynar. Kaçınılmaz olarak, bu metinler, senaryonun filme taşıdığı gibi, aynı soyut ilişkiyi konuşmacılara taşıyordu. Bir keresinde –Fellini'de– kabul edilmesi gereken soyutlama çok genişti. Bundan ötürü, tek bir görüşme kalıbından ayrılıp başka görüşmeler de yaptım.

Onlardan birkaçı –Clair'le, Olmi'yle, Renoir ve Truffaut ile yapılanlar– da birkaç kerede gerçekleşti; ancak, yalnızca Olmi'yle olan görüşme açıkladığım açıdan anlamı olan görüşmeydi. Her görüşmeyi bir kerede bitirmeye çaba gösterdim; çünkü, inanıyordum ki, yoğunlaşma düzeyi, yanıt içtenliğini sağlamada benim en büyük yardımcım olacaktı. Eleştirel bakımdan savlı olmaya karar vererek, terslenme tehlikesine (Bergman'la neredeyse gerçekleşti) katlandım. Bir görüşmeye hazırlanmaktan hatta daha güç olan, görüşeceğim kişinin hoşgörüsünü gerektiren duyguydu; gereksindiğim yeniliği vermeyi ama konu içinde kalmayı amaçladığıma göre, böylesine tartışır konumda bulunmanın hem kabalık hem de ahlak dışı olacağı, oysa onun daha önemli şeyler yaptığı yönündeki duygumdu. Bu bakımdan, suskunluk ya da reddetme gibi herhangi bir haklı güdüye dayanan davranışa karşı, bunu konunun bir gereği olarak ileri sürdüm. Bir keresinde, bunu çok iyi başardım.

Yukarıda açıkladığım sınırlar içinde, bir anlamda, buradaki,

söze dökülmüş fotoğraflara pek dokunulmadı. Okuyucunun karar vermesi gereken noktalarda, görüşme yaptığım yaratıcıların yarattıkları büyük filmler için onların ipuçları olabileceklerine inanıyorum.

MICHELANGELO ANTONIONI



Başlıca Filmleri:
1950 *Cronaca di un amore* (Bir Aşkın Hikâyesi)
1952 *I vinti* (Yenilmişler)
1953 *La signora senza camelie* (Kamelyasız Kadın)
1955 *Le amiche* (Kadınlar Arasında)
1957 *Il grido* (Çığlık)
1959 *L'avventura* (Serüven)
1960 *La notte* (Gece)
1962 *L'eclisse / Eclipse* (Batan Güneş)
1964 *Il deserto rosso / Red Desert* (Kızıl Çöl)
1966 *Blow-up* (Cinayeti Gördüm)
1969 *Zabriskie Point* (Zabriskie Noktası)
1975 *Professione: Reporter / The Passenger* (Yolcu)
1982 *Identificazione di una donna*
(Bir Kadının Tanımlanması)

Bu konuşmanın yapıldığı Antonioni'nin dairesinin oturma odası, konfor arzusundan çok, entelektüel bir dağınıklığı yansıtmaktaydı. Bir peluş divan dışında, oda ekonomik biçimde döşenmişti; her yer kitaplar, plaklar, kaba görünümlü eski eşyalarla doluydu. Bir yanda, ok başlıkları, bıçaklar ve başka antik silahlar koleksiyonu duruyordu. Konuşmamız sırasında başvurduğu televizyon devresi de dahil, pencere önleri, çok sayıda *objects trouvés* ile doldurulmuştu. Alçak, cam kahve sehpasının üstü bile çok sayıda kutu, yontu parçaları, büyük kül tablaları ve bazı tanımlanamayacak başka nesnelerle örtülüydü. İlgiyi dağıtan bütün bunları unuturken; tablolar, özellikle, belirttiği Lichtenstein ve bir koltuğa yerleştirilmiş Francis Bacon'un yarı insan figürü parlıyor ancak bütün bunlar konudan uzaklaştırıyordu.

Ağır sıcağa ve *Zabriskie Point* filminin hazırlığıyla meşgul zihnine karşın dört saat boyunca konuştuk. Sorularımı İngilizce yöneltmekle birlikte, konuşmanın hız kazanması bakımından, ondan yanıtları İtalyanca istedim. Anlamakta zorluk çektiğim herhangi bir şeyin açıklanması gerektiğinde, bu dildeki konuşması akıcı olan eşim yardımcı oldu. Daha sonra, giderini Antonioni'nin karşıladığı tam bir kopyası ve çevirisi yapıldı; çünkü, teyp kasetlerinin elinden çıkmasına izin vermemişti. Bize, öğrencilerinin kayda aldığı sansürsüz bir konferansının, bilgisi dışında yayımlandığından söz etti; bu bakımdan, yapımcının tasarrufuna, bu son rahatsızlığı ile ilgili yapımcı hakkında kimi olumsuz noktaları da içeren belli yorumlar koyarak, yayınını istemedi.

Sesi yumuşak ve tonlamasızdı; gözleri kaygılıydı; yüz ve bedeni altmış yaşına göre çok daha genç olmakla birlikte, Antonioni'nin, uç noktadaki katı tutumuyla ve sözcüklerle boğuşurken daha da sıklaşan bir dizi sinirsel tik ile, yanlış olarak ortaya sert erkek görünümü çıkıyordu. Görüşmemizden bir hafta sonra, öğle yemeğinde, anlayış ve esneklik yeteneğini gösterdi ancak artık konuşurken, sorularımı ciddi bir çaba ile yanıtlamayı yükümlenmiş görünümü vardı. Yanıtlamakta zorlanacağı sorular konusunda önceden uyarıldığımdan, pek bilinen ve genel biçimde söze başladım.

SAMUELS: *Sizden alıntılanan bir söz vardı: "Bir kimse, ilkin, sinema dilinin iki ya da üç temel kuralını öğrenmelidir; sonra ne isterse yapabilir; hatta bu kuralları kırabilir." Bu belirttiğiniz kurallar nedir?*

ANTONİONİ: En basitleri şunlar: Karşı-konumlar; aktör daha önce çerçevenin solundan çıkmışsa, sonra onu sağdan sokmak. Sinema okullarında öğretilen ve film yapmaya gerçekten başlayana değin yalnızca bir değer olan daha böyle yüzlerce kural vardır. Çok kez, yalnızca bu kuralların nice işe yaramaz olduklarını göstermek üzere sahneler yarattım. Bu kuralların birini kırarsınız ve hiç kimsenin dikkatini çekmez; çünkü, seyirci sizin "hatanızın" yalnızca sonucunu görür. Bu böyle olursa, kuralları kim önemseyecek!

Sizin ilk önemli filminiz "Cronaca di un amore"de ikinci filminiz olan "La Signora senza camelie"den daha yaratıcı ve yenilikçi bir kamera çalışması vardı. Örneğin, "La signora"da, karakter kameraya doğru hareket ettiğinde, siz düzenli olarak kamerayı yaklaştırdınız. Bu da oyunu kuralına göre oynamaktı. Oysa "Cronaca"da, son filmlerinizde olduğu gibi pek böyle ortodoks değildiniz. Bunun nedeni neydi?

Bu soruya yanıt veremem. Film çekerken, bir şeyi nasıl çekmek istediğimi hiçbir zaman düşünmem; öylesine çekerim. Filmden filme değişiklik gösteren tekniklerim tümüyle içgüdüseldir ve önsel (a priori) bir düşünceye dayanmazlar. Ne var ki, *La signora senza camelie*'nın daha önceki *Cronaca*'ya göre daha ortodoks göründüğünü söylerken haklı olduğunuzu düşünüyorum; çünkü, ilk filmimi çekerken, kamerayla aktörleri, sahneleri bittikten sonra bile izleyerek çok uzun çekimler yaptım. Ancak, biliyorsunuz, *Cronaca*, sonraki filmlerimden daha yenilikçi değildir. Daha sonra, kuralları, çok daha sık kırdım. *L'avventura*'ya ve özellikle *Blow-up*'a bakınız.

"Blow-up", sizin tüm filmleriniz içinde, sinematografik olarak, ortodoksluktan en uzak olan filminiz. Ancak , "Blow-up"ın kamera çalışması için örneklere bakarak, belgesel kısa filminiz ve hemen hemen fumetti yapan "L'amorosa menzogna" ya da sonraki çalışmanız olarak, çok sayıda kamera hileli çekimi içeren komik öyküler dizisiyle ilgilendim. Örneğin, bir fumetti sahnesinin çekiminin kamerada yansı-

masının küçüldüğünü sanıyorum. En karmaşık çekimleri içeren bu iki filminizin, fotoğraf kaygısı güden iki film olması, rastlantının ötesinde bir şey değil midir?



Blow-up'ın benim ortodoksluktan en uzak filmim olduğunu söylemekte haklısınız; ancak fotoğrafta olduğu kadar montajda da ortodoksluktan uzaktır. Centro Sperimentale'de size, hareket halinde iken bir sahneyi hiçbir zaman kesmemenizi öğretiyorlar. *Blow-up*'ta yaptığımı şimdi hep yapıyorum. Hemmings, telefon kulübesine doğru gitmeye başlıyor ve birkaç karede kesiliyor. Ya da, onun Veruşka'yı fotoğrafladığı sahneyi alın; Centro'daki öğretmen-

ler, onu, şok yaratıcı biçimde koyarken ben, birkaç karede kesiyorum.

Bu sahnenin ritmi, fotoğrafçının duygularını öne çıkarmak anlamına mı geliyor?

Bir noktaya kadar. Fotoğrafçının çekim sırasında duyumsadığı duyguları izleyiciye vermek istedim. Yine de, böylesi bir şey, bugün, sinemada oldukça geneldir. Ben serbest çekime uzun bir zaman önce başladım; artık, kuralları bir yana bırakmak, çoğu yönetmen için standart bir uygulamadır.

Veruşka sahnesini yarıda kesmeniz, artık, televizyonun ticari yapımlarında bir tür klişe oldu.

Evet

Bu sizi rahatsız etmiyor, öyle mi? Pekâlâ, kamera tekniği ile ilgili soruya dönelim. Konuşma sahnelerinde niçin böyle pek seyrek ters kesme kullanıyorsunuz?

Çünkü öylesine sıradan bir şey ki, içgüdüsel olarak bunu rahatsız edici buluyorum. Ancak, arasıra bunu kullanmadım da değil; en son *Zabriskie Point*'te olduğu gibi. Normal olarak, yine de bir fotoğrafın yinelenmesinden sakınmaya çalışıyorum. Tersini, benim filmlerimde bulmak kolay değildir. Sanıyorum, bir şey seyrek yapıldıkça onu ikinci kez görebilirdiniz. Sonra, biliyorsunuz, her çizgi, kendi türünün fotoğrafına gereksinim duyar. Amerikan tarzı çekimde, bir aktör, sürekli olarak diğerine doğru hareket eder sonra her ikisi birden kesilir; bu tarz yanlıştır. Bir sahnenin kendi ritmi, kendi yapısı olmalıdır.

Kariyeriniz boyunca, giderek artan biçimde, özgül kesme anlarına bağlı ve açık geçişlerden sakınan bir görünüm veriyorsunuz; neredeyse sanki izleyiciyi, rahat bırakmamayı arzuluyorsunuz. Son filmlerinizin ağır, amaçlı öyküler anlatması karşısında, kesme tarzındaki işlerliği gerçekleştirmeye çalışıyor musunuz?

Evet, öyle; içgüdüsel olarak. Düşünüp tartarak bir şey yapmıyorum.

Bu doğru değil! Rex Reed'e "Blow-up" dışında bütün filmlerinizin içten geldiği gibi yapıldığını, oysa "Blow-up"ın kafayla oluşturulduğunu söylediniz.

Blow-up'ta kafamı içgüdüsel olarak kullandım.

Peki, 1958'de Bianco e Nero ile yaptığınız söyleşide, çağdaş yönetmenlerin "bisiklet sorununu" bir yana bıraktıklarını söylediniz.

Ne demek istemişim?

Sanıyorum, karakterin davranışına toplumbilimsel bir güdü vermeyi demek istemişsiniz ve kuşku götürmez olarak toplumdan çok, kendi kişilik gücü üstünde yoğunlaşmışsınız. Bununla birlikte, karakterleriniz sanki, toplumla belirlenmemiş olsalar da, özgül bir toplumsal bağlam içinde yer almışlardır; bu da filmlerinize sıra dışı bir zenginlik kazandırıyor. Dolayısıyla, 1958'deki anlatımınızın, yanlış bir ayrımın ne olduğunu gösterdiğini düşünüyorum.

Ne yapmak istediğimi biliyorsunuz: İzleyicinin, karakterlerin arka planını düşleyebileceği, aktörlerin boş bir uzamda durduğu bir film yapmak. Bugüne değin, aktörlerin arkasında neyin yer aldığını hesaba katmaksızın tek bir sahne bile çekmedim; çünkü, insanlarla onların çevresi, başat önemdedir. Demek istediğim açıkça şu ki, görünmese bile, onların arka planını karakterlerine, dolayısıyla vermek istiyorum. Onları öylesine güçlü biçimde gerçekleştirmek istiyorum ki, onları, boş bir uzamda görsek bile, fiziksel ve toplumsal bağlamlarından ayrı düşleyemiyoruz.

Sizin, ayrıntıyı anlatan gözünüz dolayısıyla, karakterlerinizi, arka planlarıyla ilişkilendiriyorsunuz. Gerçekte, filmlerinizi seyreden bir kişi, sizin az mı az konuşmaya ve giderek daha çok fiziksel çevreye yaslanarak karakterlerinizi kurduğunuzu görüyor.

Evet.

"L'avventura"yı niteleyen Cannes bildirisinde, insanoğlu, uzayın eşiğindeyken, gereksinimlerine bütünüyle uymayan duygularla yüklüdür, derken ne demek istediniz?

Demek istediğim, tam olarak şuydu: Bilim kadar gelişmemiş bir kültürün yükünü taşıyoruz. Bilim adamı şimdiden aya gitti; oysa biz, Homer'in ahlak kavramlarıyla yaşıyoruz hâlâ. Bu çelişki, bu dengesizlik dolayısıyla, zayıf insanlar zayıf kişiler kaygılı, korkulu oluyorlar, çağdaş yaşamın akışına uyum zorlukları gösteriyorlar.

Çoğunu anladım; ancak kimi örtük noktalar üzerinde sorunlar var. Eski ahlak dağarının kaldırılıp atılmasını mı kastediyorsunuz?

Eğer öyleyse, bu mümkün mü? İnsan, yeni bir ahlaka ulaşabilir mi?

Bu hiç sevmediğim sözcüğü kullanmada niye ısrar edeyim! Bu kavramların kullanımını sürdürmeye bizi zorlayan bir toplum içinde yaşıyoruz ve onların ne demek olduklarını pek çok bilmiyoruz. Gelecekte -yakın gelecekte değil, belki yirmi beşinci yüzyılda- bu kavramlar geçerliklerini yitirecekler. Doğanın karşısında korkuya kapılıp yaratılan bu eskitilmiş yolları nasıl olup da izleyebilir olduğumuzu bir türlü anlayamıyorum. İnsanoğlu, doğa ile uyum sağladığında, uzay onun gerçek arka planı olduğunda, bu sözcükler ve kavramlar anlamlarını yitireceklerdir ve biz de onları daha öte kullanmayacağız.



Sözünüzü, bir filminizdeki bir anla karşılaştırmama izin verin! "L'aventura"nın sonunda, Sandro, bildiğimiz gibi, uçarılığının, kendi yaşamında yoğun bir ilişkiyle yer tutan Claudia'ya zarar verdiğini görmüştür. Onun (gözyaşlarına yayılan) sonraki suçluluğunun hata olduğuna, çünkü onda suçluluk duygusu yaratanın, romantik aşk ve kişisel sorumluluk kavramları olduğuna, bu kavramların ise gereksizliliğine inanmamızı mı istediniz bizden?

Sandro, 1960'ta çekilen bir filmden bir karakterdir; bu nedenle böylesi ahlak sorunlarının da tam içindedir. İtalyan ve Katoliktir; bu bakımdan bu ahlaksallığın kurbanıdır. Bir süre önce, günümüzden farklı olacak bir gelecekte, böylesi ahlak ikilemlerinin varolma hakkının olmayacağını söyledim. Bugün bu geleceği görmenin henüz başındayız; ama 1960'da Papa'lı, Vatikan'lı bir ülkede yaşıyorduk ki, bu nokta hepimiz için uç bir önem taşımıştır. İtalya'da halen, onun çarmıhının olmadığı, değil mahkeme salonu, okul dahi yoktur. Evlerimizde İsa var; dolayısıyla bizi çocuk gibi besleyen bir vicdan problemimiz var ki, defedilmesi gereken bu sıkıntıyı kolay kolay atamayacağız. Filmlerimdeki bütün karakterler, özgürlüğe gereksinim duyarak, kendilerini bunlardan kurtaracak bir yol bulmaya çalışarak bu problemlerle boğuşuyorlar ancak bir günah duygusunu, bütün bir hileler demetini vicdanlarından atmayı başaramıyorlar.

Bunun bir zaman sorunu olduğu gibi bir şeyi önerdiğinizi sanmıyorum. Verdiğiniz ad ile bu hileler demetini her zaman için kaldırıp atmak gerçekten iyi bir şey mi? Aya seyahatten Homer'e değin giden geleneğin gururunu niçin taşımamamız gerektiğini doğrusu merak ediyorum. Yalnızca kendim için söyleyeyim –hayır, başkaları için de konuştuğumdan eminim– "L'avventura"nın sonu çok güçlüdür; çünkü, Sandro'nun, yaptıklarından pişman olacak vicdanı vardır. Böyle bir pişmanlık duymak için, kişi insan sorumluluğunun yüksek önemine inanmalıdır; bu inanç olmaksızın sanatı düşünemiyorum.

Yalnızca duygulardan konuştuğumu açıklamak isterim. Ben, ne politikacı ne de toplumbilimci değilim. Bütün yapabildiğim, geleceğin nasıl olacağını kendime göre düşlemektir. Bugün kendimizi kimi garip olaylarla karşı karşıya buluyoruz. Örneğin, günümüzün

gençlik hareketi, anarşinin imzasıyla doğdu. Daha esnek olacak olan yeni bir topluma anarşi bakış açısını getirdi. Bu toplum, derece derece çağdaş olaylar, olgular, gerekliliklere uyabilecek bir sisteme dayanıyordu. Öte yandan, bu gençlik, mistik gruplar içinde yapılandı; bunun beni oldukça rahatsız ettiğini itiraf edeyim. Bundan öte ne düşünülür bilmiyorum... Çağdaş toplumu çözümlemek gibi bir şeyi söylemek ya da kehanette bulunmak durumunda olmak istemiyorum... Bunlar duyumsadıklarımdır ve şu yerküre üzerinde hiç değilse düşünen bir adamım.

"Blow-up"la ilgilenildiğini söylemenizdeki kastınız bana pek açık gelmedi. Bu filmi gençlerin olumlu bulmasını göstermek istediğinizi mi ima ediyorsunuz?

Evet. *Blow-up,* özgül bir yer ve zamanda, gençliğin favori filmi olabilir. İtalya'da belli gruplarla çalışmaya başlasaydım örneğin, kabul etmek zorunda olduğum en belirsiz bilgi üstüne neler duyumsardım, bilmiyorum.

Ancak, ben, ötekiler gibi, filminizi eleştirel buldum. Örneğin, gençlerin "İleri!" pankartlarıyla yürüdükleri barış yürüyüşü sahnesine bakalım! Bu bir parodi. Şimdi ise, onu favori olabilecek biçimde kurduğunuzu söylüyorsunuz.

Bir sahne çekilirken, onunla ne söylenmek istendiğini bilmek çok zordur; yönetmen bunu bilse bile, zihinde tasarlanan ile filmde gerçekleşen arasında her zaman bir fark vardır. Yalnızca, zihnimdeki özgün imgenin kötü bir taklidini ortaya koydum; sonrasını da düşünmedim. Bu bakımdan, perdede gördüğünüz, benim tam anlatmak istediğimi göstermez; yalnızca benim anlatım olanaklarımı, bu olanaklarımın sezdirdiği tüm sınırlar içinde, gösterir. Belki, perde, daha iyisini yapma konusundaki yetersizliğimi açığa vuruyor; belki, bilinçaltımda ironik bir bakış var. Ancak, her şey filmdedir; gerisi size kalıyor.

Geçen hafta, Calabrese köylülerinin boş inançları ile ilgili belgeselinizi ilk kez gördüm. Bu köylüler ile haklarında böyle bir inanç taşıdığınız hippiler arasındaki benzerliklere şaşırdım.

Hangi benzerlikler?

Hippiler de boş inançlıdırlar. Köylülerin magusları, hippilerin gu-

ruları var; hippiler de Calabrese köylüleri gibi uğur takıları takıyorlar. Onlar gerçekten geleceği mi temsil ediyorlar? Sizin taşınmaz bulduğunuz ahlak geleneğinden hatta daha eski bir yükü mü taşıyorlar?

Bu benzerliklerin, hippilerin, varolan toplumu düzeltme değil, yıkma arzularından çıkarıldığına inanıyorum; günümüz toplumunun dayanaklarına değil onu yıkarak neredeyse antikiteye, daha katıksız, daha başlangıçsız bir yaşama, çok çok daha az mekanik bir yaşama ulaşma isteklerinden çıkarıldığına inanıyorum. Bu bakımdan, özgün kaynağa dönmek istiyorlar, onların guruları, *Superstizione*'deki büyücüyü andırır. Ancak, ellerine güç geçirecek olsalar, bu genç insanların o antikite çizgisinde bir toplum yapılandıracaklarına inanmıyorum; çünkü bu saçma olurdu. Toplumu yeniden düşünmeye gereksinimleri var; ve şu an hiçbirinin hazır yanıtı yok.



Bu bakımdan mı, gerek "Blow-up"ta, gerekse "Zabriskie Point"te, onların daha iyi bir şey üretebileceklerini umarken, onlara öyle pek hayranlık göstermediniz?

Az çok! Onlar, yaşamın olanaklarına inanıyorlar; yani, ilkel topluluklarında gösterdiklerine inanıyorlar. Ancak, günün birinde, teknolojinin bütün davranışlarımızı belirleyeceğini düşünüyorum. Buna yardım edilebileceğini düşünmüyorum; orada direnme şansımız olmayacak!

Hâlâ, sorunum çözülmedi. Geleceğin, teknolojinin denetiminde olacağını, dahası bunu arzuladığınızı söylediniz. Ancak, görebildiğim kadarıyla, filminiz, teknolojiye karşı bir tepkiyi sezdiriyor. "Red Desert"de örneğin, fabrikanın önünde, Corrado'nun Giuliana'nın kocasıyla konuştuğu bir sahne var. Gürültü, onların birbirini duymasını ve duman birbirini görmesini olanaksızlaştırıyor. Hemen sonra, duman onları içine alıyor; öyle ki, bir daha onları göremiyoruz. Öte yandan, canlı olsun diye fabrika borularını boyatıyorsunuz. Bir yandan, modern teknolojik yaşamın kötü olduğunu gösteriyorsunuz; öte yandan, onun iyi olduğunu söylüyorsunuz.

Ancak, teknolojinin kötü, onsuz yapabilecek bir şey olduğunu söylemiyorum. Günümüz insanının ona uyamayacağını söylüyorum. "Teknoloji" ve "eski moda karakterler" terimleri yalnızca bir çelişkinin terimleridir. Asla, bir yargıda bulunmuyorum. Deniz kıyısındaki Ravenna'da, fabrikalar, rafineriler, yüksek bacalar vb. var; bir yanda bunlar, öte yanda bir çam ormanı. Bir yerde de yazdım: Çam ormanı, en sıkıcı filmden daha öte bir şeydir. Örneğin, buna bakın! Bir televizyon devresinin bu parçalarını kesinlikle şaşırtıcı buluyorum. Bakın, bunlar görkemli şeyler. Gördüğünüz gibi, teknolojinin hayranıyım. Dıştan bakan birisi için, bilgisayarın içi şaşırtıcıdır, yalnız çalışması değil, yapılış tarzı da; kendine özgü bir güzelliği vardır. Bir kişiyi çekip dışarı çıkarırsak buna karşı çıkacaktır. Aynı şeyi bilgisayara yapın, güzellik kalacaktır. *2001*'de biliyorsunuz en iyi şeyler, makinelerdir. Orada, makineler, aptal insanlara göre daha yeterlidirler. *Red Desert*'de bu teknoloji ve bu makinelerle karşı karşıyaydım; bu makinelerle çalışan insanlar, ahlaksal ve psikolojik olarak geriydiler; dolayısıyla çağdaş yaşamı kopya etmede büsbü-

tün yetersizdiler.

O zaman, demek istiyorsunuz ki, bu, çevrenin değil, insanoğlunun hatasıdır ve bunu düzenleyemiyor olması sefalettir vb.

Evet. Çağdaş yaşam, hazırlıksız insanlar için çok zordur. Ancak, bu yeni çevre, eninde sonunda insanlar arasında daha gerçekçi ilişkileri kolaylaştıracaktır. Örneğin, iki karakter arasında şiddetli biçimde patlayan büyük bir buhar –duman değil– balonunun olduğu bu sahne. Gördüğüm kadarıyla, buhar, ilişkileri daha gerçekçi yapmaktadır; çünkü iki kişinin birbirlerine söyleyecek sözü yoktur. Ortaya çıkacak şey, ikiyüzlülük olacaktı.

Peki, iletişim kurmakta çevrelerinin onları bir iç yaşamdan yoksun etmesi dolayısıyla, birbiriyle konuşamayacaklarını da söylemek olanağı yok mu?

Hayır, bu kanıda değilim. Bu durumda... bekleyin, bir an düşüneyim. Sanıyorum, insanlar pek çok konuşuyorlar; işin doğrusu bu. Ben de öyleyim. Sözcüklere inanmıyorum. İnsanlar pek çok sözcük kullanıyor ama genellikle yanlış kullanıyorlar. Uzak bir gelecekte, insanların çok daha az ve daha özlü bir biçimde konuşacaklarına güveniyorum. İnsanlar daha az konuşsalar, daha mutlu olacaklar. Nedenini sormayın. Benim filmlerimde, beklendiği gibi davranmayan insanlar vardır, makineler değil.

Tartışma konumuz bu değil; biz nedenini tartışıyoruz. Bu, insan ruhunda kaçınılamaz bir şey midir ya da tarihin özgül bir uğrağında yer tutan bir şey midir?

Çağdaş yaşamın bir tür filozofluğuna götürmek istiyorsunuz beni; bu benim kesinlikle olamayacağım bir şeydir. Filmlerimde bir karakterin beklendiği gibi davranmadığını söylerken onun bir kişi gibi davranmadığını söylüyorum; yoksa o bir karakter gibi davranıyor –yani siz onu bir simge olarak alıncaya kadar. Bu noktada, beklendiği gibi davranmayan sizsiniz. Onu niçin, doğrudan, yargılamaksızın bir karakter olarak görmeyelim. Onu, o olduğu için kabul edin. Bu öyküden çıkacak ya da çıkarılacak anlamı beklemeksizin, onu öyküdeki bir karakter olarak kabul edin. Anlam olabilir ama bu hepimiz için farklıdır.

Anekdot ile öykü arasında fark var. Filmleri, anekdottan çok öy-

köye benzeyen bir yönetmenden, filmdeki karakterleri anekdot karakterleri gibi açık seçik bir anlamı olmaksızın öylesine davrandıkları gibi gösterilen insanlar olarak almamı istemesini duymak, doğrusu ilginçtir.

Onların anlamsız olduklarını söylemiyorum. Söylediğim, önceden belirlenmiş değerler ölçeğine göre, bunun, filmden çıkarılmaması gerektiğidir. Benim karakterlerime, belirlenmiş toplumun simgeleri olarak bakmayın. Onları, içinizdeki bir tepkinin kişisel bir deneyim olan kıvılcımları olarak görün! Eleştirmen, bir izleyici ve çalışmayı kendine ait kişisel bir şeye dönüştürdüğü sürece bir sanatçıdır.

Filminizi yanlış bir şeye mi çevireceğim?

Duyumsadığınızın ötesinde filmde bir şey yok.

Berkeley'in sözüdür: Bir ağaç devrilir ve bunu hiç kimse görmezse, ağaç devrilmemiştir. Buna mı inanıyorsunuz?

Hayır.

Öyleyse, film nesnel bir gerçektir; tıpkı yanlış da anlaşılabileceği gibi. Filmin sizi anlamaya zorladığı ya da zorlaması gerektiği bir anlamı siz ona verene değin, herhangi bir kişinin ona vereceği budalaca anlamı kabul ediyorsunuz.



Ne söyleyebilirim? Bir arkadaşımın yaptığı bir film gördüm; bütün eleştirilerde hırpalanan, sansürün gösterimden çektiği bir filmdi bu. Filmin iyi bir film olduğuyla ilgili bir yazı yazdım gazeteye. Ancak, filmi beğenen tek kişiydim; İtalya'da tek bir kişi.

Ancak, öznel olan değerlendirmeden söz ediyorsunuz. Oysa, ben nesnel anlamdan söz ediyorum. Örneğin, "L'avventura"daki Sandro güçlü mü yoksa zayıf bir karakter mi? Sandro bir gerçektir ve bu gerçek zayıflıktır. Haklı mıyım?

Hayır, haklı değilsiniz. Bir bakımdan, o güçlü bir karakterdir.

Hangi bakımdan?

Vazgeçme gücünün olduğuna hiç inanmadığı bir şeyden vazgeçebilir durumdadır. Bu tür bir terketmeye gereksinim duyuyorsunuz.

Filmin sonunda niçin ağlıyor?

Birkaç nedenle. Savaşta insanları öldüren bir adam –ki bir güç ve yüreklilik davranışıdır– pekâlâ krize girebilir, yıkılabilir ve ağlayabilir. Ancak, bu uzun sürmez. On dakika sonra, belki ağlamayı kesecektir. Ama belki ağlama onu krizden kurtaracaktır. Kim bilebilir?

Sandro'nun ağlamasını onun yürekli karakteri ile bağdaşmadığını düşünüyorsanız, öteki karakterlerinizin de yürekli olduklarını düşündüğünüzü kabul edeceğim. Çünkü, onların çoğu final sahnesinde ağlıyorlar.

Nerede?

"Cronaca"nın sonunda kahraman ağlıyor.

Hayır? Evet.

Ve "I vinti" böyle bir epizodla biter: "Il grido", çığlıkla sona erer...

Ve *Le amiche*'deki *Nene*...

Ve Sandro... "Eclipse"de Vittoria...

Hayır, o iyimser bir filmdir.

İyimser? Sevgililer birbirlerini yeniden görmüyorlar bile, öyle değil mi?

Hayır, hiçbir zaman görüşmüyorlar. Bize bunu böyle belirgin göstermek istediyseniz (iyimserlik sorununu bir an için bir yana bırakalım) Piero'nun son bakışı karakterindeki değişikliği gösteriyor?

Oysa, o film boyunca çılgın ve heyecanlıdır; sonda ise, onu telefonlara yanıt vermez biçimde, koltuğunda geriye yaslanmış ve gülümser olarak, hafif bir rüzgârın (böyle önemli bir simge olarak) saçlarını dalgalandırdığını görürüz.

Bütün çevremde, güçlü ve zayıf yanlarıyla, çelişkiler içinde yaşayan nice insan var. Karakterlerim belirsizdir. Onlar için ne deseniz aldırmıyorum. Kendim belirsizim. Kim değil ki?

Peki o zaman, filminizin iyimser olmasının anlamı nedir? Daha önce onun, Dylan Thomas'ın şu düşüncelerini yansıttığını söylemiştiniz: "Övülmesi gereken bir kesinlik olmalıdır; bu, sevgi değilse, hiç değilse sevgisizliktir." Bu mu iyimserliği yaratıyor?

Hayır. Bu karakterler, tam başlandığında bir işten vazgeçebilselerdi, bu, yaşamda belli bir güvenleri olmalarından ötürü olacaktı. Yoksa, o eski ve çirkin sözlerle, yitirdikleri sevginin acısını yeniden yaşatabileceklerini sanıyor olsalardı birbirlerini terketmezler ve yine buluşurlardı.

Ancak, film, filmlerinizin en mutsuz sahnelerinden biri olan (Vittoria'nın ilk sevgilisini terkettiği) bir ayrılık sahnesi ile başlıyor. Bu hoşnutsuzluk ve daha sonraki ayrılığın iyimserlik işareti olması neden?

Çünkü, son sahne, Vittoria'nın ilk sevgilisine dönmeyi reddettiği sahnedir. Yani, o, aşk sancılarına yeniden katlanmayı istemiyor; bunu ise sözcüklere pek az döküyor.

Sonuç ne oluyor? Film, dünyanın sonunu mu simgeliyor: Ev hiçbir zaman bitirilemeyecek; yerde dağılmış duran tuğlalar; fıçıdan taşan yağmur suyu; başlık "Barış Çok Uzak" mı?

Bu, yalnızca filme böyle bakmanın yanlışlığını gösterir; çünkü oraya geri dönersek evin bitirildiğini göreceğiz.

Pekâlâ. Konuyu değiştirelim. Amerika'da "Blow-up"ın ritmi ve akışı, önceki filmlerinize alışık olan seyirciyi şaşırttı. "Blow-up"ı, sizin "yavaşlığınıza" yönelen eleştirilere bilinçaltınızdan çıkan bir yanıt olarak, canlı bir tempoda gerçekleştirmiş olabileceğinizi düşünüyor musunuz?

Kesinlikle hayır. Film böyle bir yolu kapamıştır; çünkü bu öykünün gereksinim gösterdiği ritmin bu olduğunu duyumsadım; bu

karakterler nevrotik davranıyorlardı. Eleştirileri hiçbir zaman düşünmedim. Çünkü, onları pek seyrek okurum.

"Blow-up"taki neon işaretinin işlevi neydi; sözcükler olmadığından bu anlaşılamadı.

İnsanlardan bu işareti okuyabilmelerini istemiş değilim. Ne bir ürünün reklamını yapıyor ne de başka bir anlam taşıyor değildi. Onu oraya gece sahnelerinde duyduğum bir ışık kaynağı gereksinimiyle koydum. Dahası, park yakınında bir işaretin bulunmasını sevdim. Orada apaçık bir neden vardı: Romantik ortamı dağıtmak.

Açıklama düzeyini aşmak isteyen eleştirilerden rahatsızlık duyuyor musunuz"

Hayır, çünkü, dediğim gibi filmdeki nesne, gözlemcinin bir deneyimidir. Hepsinin ötesinde, yönetmen ne yapıyor? O gördüğünü sandığı şeyi aktarıyor. Ancak, ne denir, kendimizle sarılı yaşarken, gerçekliğin anlamı bize her zaman açık görünmüyor. Bir epizodu ya da caddede bulunan bir nesneyi bile saatlerce tartışabiliriz. Aynı şey filmdeki bir epizod ya da nesne için de doğrudur. Gerçek dünyada gördüklerimden bir açıklama istemiyor olmam bir yana, filmle ilgili olarak yönetmenden açıklama isterim. Ama yönetmen de bir insandır. Yalnızca imge olarak gördüklerimin çok kez bir açıklamasını yapamam; imgeleri perdeye aktarırım. Pek çok kez, bu imgeler açıklamasızdır, kendilerinden öte *raison d'etre'i* (varlık nedeni) yoktur.

Biraz önce, eleştirileri pek seyrek okuduğunuzu söylediniz. Size önemli görünen eleştirmenler yok mu?

Bazen bir dergi alıp film eleştirisinin bir bölümünü okuyorum; ancak seversem sonunu getiriyorum. Eleştirilerin, övgüde aşırıya gitmelerini sevmiyorum; çünkü, gösterdikleri nedenler yanlış görünüyor ve beni rahatsız ediyor. Bana saldıran eleştirmenler de bunu öyle çelişkili nedenlerle yapıyorlar ki, şaşırıyorum. Bunların birinden etkilenmekten korkarım. O zaman bir başkasının standartlarına göre günaha girerim.

"Blow-up"a dönmek istiyorum. Orji denen sekansta birisi, geri planda modellerin arkasından iki kişiye bakıyor, niçin?

Bunun nedeni yok! İki kameraman var orada; dikkat etme-

dim, kesmeyi de unuttum.

Senaryolarınızın İtalyanca basımının önsözündeki bir sözünüzün, bana, "Blow-up" açısından özel bir önemi var gibi geliyor: "Orada açığa vurulan imgenin altında, gerçeklikten daha gerçek bir başkasının, o başkasının altında yine bir başkasının, o gerçekliğin gerçek imgesine doğru, kesin olarak gizemli biçimde ve haklılıkta yattığını biliyorum, onu hiç kimse hiçbir zaman göremeyecek ya da herhangi bir imgenin ya da gerçekliğin ayrışmasına haklı biçimde inecektir."

O sözün, *Blow-up*'tan çok *Eclipse*'in finaline uyduğunu söyleyecektim ama *Blow-up*'a uyuyor. *Eclipse*'in final sahnesinde, bir tür, şeyleri ayrıştırma çabasını gösteriyordum.

Tekniğinizin iki temel bileşeninin kamera ve aktörler olduğunu söylediğiniz aktarıldı.

Ben hiç böyle bir şey söylemedim. Nerede okudunuz onu?

Unuttum.

Beni hep yanlış aktarıyorlar.

Rex Reed gibi mi?

Söyleşiyi o yaptı. Belirttiğiniz gibi bir şeyi hiç söylemedim. Hep şunu söyledim: Aktör, imgenin yalnızca bir öğesidir; pek seyrek olarak da en önemli öğesidir. Aktör, konuşmasıyla, görünümüyle, jestiyle önemlidir yoksa aktör, kendinde, hiçbir şeydir.

Gerçekten, filmleriniz bu açıdan zayıf bir konumdadır. Örneğin, niçin, dublaj gereksinimi gösteren yabancı aktörleri kullanıyorsunuz? Niçin, kişisel görüşüme göre, etkileyicilikten uzak Richard Harris'i kullanıyorsunuz.

Düşünmelisiniz ki, yönetmen, eline bir tuval alıp onunla istediğini yapan bir ressam değildir. Biz, geçmiş yüzyıllardaki, özel ölçütlerle fresk çalışan ressamlara göre de daha ötedeyiz. Freskte yer alan kişiler arasında, piskopos olabilir, prensin karısı vb. olabilir. Fresk, başlı başına kötü değildir çünkü ressam, kendisine ısmarlamada bulunan ve karşılığını ödeyen prensin sarayından kişileri model olarak kullanır. *Red Desert*'i yaptığım sırada, istediğim İtalyan aktör serbest değildi ya da çok para istedi ya da yeterli üne sahip değildi. Harris iyi seçim değildi ancak yabancı oluşundan ötürü değil. Ne var ki, onu seçtim; hata benimdir. Sese gelince: Sinema,

böyle bir değişikliği niye yapamaz olsun? Dublajdaki ses, yumuşak ve tonsuz olan Harris'inkine göre role daha uygundu. Harris'in imgesiyle güçlü bir sesi biraraya getirme gereksinimi duydum. Yineleyeyim ki, üstesinden gelemeyeceğimiz pratik engellerle karşılaştığımızda da, sürdürmek zorundaydık, ya filmi yapabileceğiniz gibi yapıyorsunuz ya da hiç yapmıyorsunuz.

Biraz da kamera üstüne konuşalım. Kameramana ne kadar bağımsızlık veriyorsunuz? Yani, Di Venanzo ya da Di Palma vb. çektiğiniz filme kendi tarzını sokabilir mi?

Hayır. Kameramana her zaman kendi isteklerimi empoze ettim. Dahası, onları kariyerlerinin hemen başında bulup getirdim ve bir ölçüde onları kendime göre oluşturdum. Örneğin; Di Venanzo'yu *L'amore in citta*'nın (Şehirde Aşk) bir bölümünde kullandım. Projektörlere, spotlara (ki, ışıklandırma tipidir) alışkın olmadığı dönemi anımsarım. Hala projeksiyonlu ışıklandırma kullanıyordu. Ona, başka tür kullanmayı, küçültülmüş alanlarda çekim yapmayı, istediğim kalitede sonuç veren özel ampul kullanmayı gösterdim. Ona Kodak'ı öğretene kadar yanlış türden film kullanıyordu. Şimdi, sözleşmesinde de, yalnızca Kodak'la çekim yapacağını belirtiyor; ben ona bir seçimi empoze ettim, şimdi kendi tarzını sürdürür gibi film çekiyor. *L'avventura*'yı çeken Scavarda, fotoğrafladığı güzellikte başka bir filmi hiç yapmadı. Kısa belgeselim olan N.U.'da Ventimiglia'yı kullandım. Onun fotoğrafı görkemliydi. Fotoğrafları, hatta çekilecek anları bile ben seçerim. "On iki yirmide başlayacak, on iki otuz ikide bitecek, derim. Çünkü daha sonra ışık iyi olmaz." Her şey kameranın önüne ne koyduğunuza bağlıdır: Yarattığınız perspektif, kontrastlar, renkler. Kameraman iyi bir teknik temel almışsa büyük şeyler yapamam. Ancak, bir kameramandan istediğim bütün şey, teknik deneyimdir. Geri kalan her şey, benim işimdir. Amerika'da, benim bu tarz çalışmamın kameramanları şaşırtması beni hayretlere düşürdü.

Alberto Moravia ile, "Zabriskie Point" üstüne yaptığınız söyleşide, Amerika'nın iki ayrı nüfustan oluştuğunu söylediniz: Üçte ikisi yaşlı ve işe yaramaz bir nüfus, üçte biri ise genç ve güzel bir nüfus. Böyle mi duyumsuyorsunuz?

Belki verdiğim oranlar yanlıştır. Üçte iki ve üçte bir, çok kesin oranlar; bunu söyleyecek denli Amerika'yı bütünüyle tanımıyorum. Açıktır ki, başka her yerde olduğu gibi, Amerika'da da nüfusta karşıtlıklar görülebilir; ancak şiddeti dolayısıyla, bu karşıtlıklar Amerika'da hemen kendini gösterirler. Yani Wallace ve hippilerin kardeş olduklarını söylüyorsam, bu, uçlara savrulan aynı ülkenin çocukları olduklarındandır.

Bir zamanlar, eleştirmenlerin sizin önemli filmlerinizdeki belgesel öğeler üstüne konuşmamaları gerektiğini, bunun yerine, belgesellerdeki anlatımla ilgilenmelerini söylediniz. Yapabilseydiniz, öykü anlatımından vazgeçer miydiniz?

Hayır, her zaman, öykü anlatmak istedim. Ancak, bu öyküler kendi yaşamımızdaki gibi, gelişebilir öyküler olmalıdır. Belki, yeni tür bir öykü arıyorum. Gelecekteki filmlerimde, anlattığım öykü türlerini ve anlatma biçimini değiştireceğim.

Ünlü bir yönetmen olmak, size, başka insanlarla ilişkilerinizde güçlük yaratıyor mu?

Evet. Gözlemci olarak, sahneyi değiştirdiğim zamanlar vardır. Benim göründüğüm an, insanlar biraz korkuyorlar; bu da beni korkutuyor. Çünkü, ben doğal ortamı yakalamak istiyorum. Her şeyi doğal durumu içinde görebilmek için çok kez hileye başvuruyorum. Ancak, güçlükler duruyor; ben de onları çok can sıkıcı buluyorum.

Filmleriniz, İtalyan sosyetesini tanıdığınızı gösteriyor. Bu dünyaya seçiminiz dışında mı yoksa malzeme toplamak için mi giriyorsunuz?

Bir ayırım yapmak çok zor. Bir kişi, gruplar içine durduk yerde girmez; bunu ister ya da ona gereksinim duyar. Bir kişinin, özel bir nedenin ortaya çıkması için sayısız fırsatı olabilir. Kimi zaman, kendinizi bulmak istediğiniz bir yerde olmaktan, beklenmedik ani bir zevk duyarsınız. Nedeni zevk tutkusu olabilir – niye olmasın? Ben, küçük bir not defteri taşıyıp, çevreden duyduğu deyimleri not eden türden soğukkanlı bir adam değilim. Kaygısız, doğal bir yaşamı sürdürmeye çalışıyorum. Bana kalan, yaklaşma gereksinimi duyacağım şeydir.

Kendisiyle yaptığım bir söyleşide, John Updike, beni büyüleyen

bir şey söyledi: "Sanatçı olmak tehlikelidir; çünkü, bir kişiye, duyulan acıyı kazanca dönüştürmeye izin verir."

"Sanatçı olmak" deyimini bugün kullanamayız –sanki, sanatçı olmanın dışında bir şey varmış gibi! –. Eğer, bir kişi, duyduğu acıyı kazanca çevirirse çok iyi. Bunu, acıyı öldürmenin en görkemli yolu olarak görürüm.

Niçin, "bugün" diyorsunuz? Bir başka dönemde "sanatçı olmak" deyimini kullanabilir miydiniz?

Kuşkusuz evet. Rönesans döneminde, her şeyin sanattan etkilendiğini düşünüyorum. Şimdi, dünya, sanattan öylesine çok daha önemli ki, gelecekte sanatın işlevini pek düşleyemiyorum.

Peki, bugünkü işlevi nedir?

Bilmiyorum.

Bilmiyorsunuz?

Siz biliyor musunuz?

Evet.

Söyleyin öyleyse.

Siz, benden sanatın işlevinin ne olduğunu söylememi istiyorsunuz. Hayır, siz bana, François Truffaut'nun ne düşündüğünü söyleyeceksiniz.

Onun filmlerinin; seyri hoş, içine girip yıkanılabilir, sıradışı bir canlılığı olan ve zevk veren ırmaklara benzediğini düşünüyorum. Sonra, su akıp gidiyor. Geriye pek az bir zevk duygusu kalıyor; çünkü pek çabuk kirlilik kapılıyor ve yeniden yıkanma gereksinimi duyuyorum.

Onun filmlerinin ölüp gittiğini çünkü imgelerinin anımsanamaz olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?

Evet, yani yalnızca birazı. Hayır. Onun imgeleri Resnais ya da Godard'ınkiler kadar güçlüdür; ancak öyküleri zevk tutkunudur. Sanırım maksadımı aktardım.

Ancak, öykünün anlamıyla pek ilgili olmadığınızı sanıyordum.

Rene Clair de aydınlık öyküler anlattı; ama onlar beni daha çok etkiledi. Truffaut'nun beni niçin kımıldatmadığını bilmiyorum. Şunu söylemek istemiyorum ki, anlamdan yoksundur o. Yalnızca, öyküyü anlatış tarzının bir yere getirmediğini söylüyorum. Belki, be-

nim tarzımda öykü anlatmıyor. Belki bu.

Onun, kamera hileli efektlerini vurgulayan çalışma tarzından mı hoşlanmıyorsunuz?

Karnımda beni yumruklayan bir imge hiçbir zaman olmadı. Benim bu yumruklara gereksinimim var. Öte yandan Godard, gerçekliği yüzümüze fırlatıyor; ben böyle çarpıldım ama Truffaut'da bu hiç olmuyor.

İzin verin, bir an filmlerinize döneyim. "L'avventura"nın sonunda, bizden, Sandro ile Claudia'nın, yaşadıkları deneyim ile birbirlerine daha yaklaştıklarına inanmamızı mı istediniz?

Hayır, o anın kendi söylediğinin dışında bir şey söylemek istemedim. O an şunu söylüyor: Burada kendi öyküleri olan iki insan var, öyküleri de birbirine benzemiyor. Ancak, o an için yakınlar. Gelecekleri ne olur, bilmiyorum. Bununla ilgili bir şey söyleyemezdim; bu konu ile de ilgili değildi.

Size, "L'avventura"nın son sahnesini sorduğumda, daha öte bir şey söyleyemeyeceğinizi söylüyorsunuz. Daha önce, "Eclipse"in sonu üstüne bir yargıda bulunduğumda, filmin bitmesinden sonra gerçek dünyada olup bitenle bana karşı çıktınız. Bir durumda, sanat çalışmasının bitip yalnızca onun bize anlattığı kadarını bildiğimizi savunurken, başka bir durumda, filmin yaşamı doğduğu yerden yaşamın içine akıp girmiş gibi yapıtla ilgili olarak konuşuyorsunuz.

–Susuyor–

Pekâlâ. "L'avventura"ya döneceğim. İzninizle, filmin sonunun ne anlama geldiğini söyleyeceğim. Şimdi, Claudia, Sandro'ya baktı; onu tam anlamıyla tanıyor. Hepsi bu.

Evet. Bunun bir anlamı, gelecekle ilgili zorunlu bir sonucu yok. Zaman zaman yine, kendimizi, sınırlarını çok iyi bildiğimiz insanlara bağlıyoruz, peki neden? Kesinlikle haklısınız. Öykü geçip gitti.

Anna niçin İncil'i bırakıp gidiyor ve niçin "Tender is the Night?" Sonuncusunu, yalnızca Fitzgerald'ı sevdiğinizden mi seçtiniz yoksa kitap, Anna'nın babasıyla ilişkilerine mi işaret etme amacındaydı?

Hayır. Yalnızca Scott Fitzgerald'ın bir yazar olduğunu, bir kızın okumayı sevdiğini düşündüm.

Filmde, nesnel bir görünüm vermeyen ve daha çok bir seyircinin bakışını yansıtan çok sayıda sahne var. Örneğin, Sandro'nun arabasının alanda bulunduğu noktada, Claudia ve Sandro gezerken görünüyorlar. Alana giden bir caddenin ucundan çekilen uzak bir çekimle kesiliyoruz ve kamera onlara yaklaşıyor. Bununla, Anna'nın orada olabileceğini duyumsatmak mı istediniz?

Bu, filmin en belirsiz sahnesidir. Bunu açıklamanın olanaksız olduğunu sanıyorum. Ne istemiş olduğumu bilmiyorum. Anna'nın orada olduğuna inanmıyorum. Hiç değilse böyle söylememeliyim ama o sahneyi çektiğim sıradaki ruh durumumu anımsamak çok büyük çaba ister. Esrarlılık gereksinimi duydum; kameranın yaklaşması ile bu sağlandı. Ne duyumsandı, neden öyle yapıldı; işte bu! Sahnenin bilmece yaratacağını biliyordum. Yaratılan esrarın ne olduğunu bilmiyorum; ama bir esrar gereksinimini duydum.

Bir sahneyi ister içgüdüsel olarak çekin, ister çekmeyin...

Her zaman nereye varmak istediğimi biliyorum.

Evet. İzleyicide istenen etkiyi yaratma yolunda bir duygunuz var. Almaya çalıştığını şey, yaratılan etkidir. Bakın, seyirci, "L'avventura"da, Claudia ve Sandro'nun Anna'yı gerçekten aramadıklarının ayrımına varıyor. Haklılar mı?

Başlangıçta onu arıyorlar ama giderek onu unutuyorlar.

Tam öyle. Şimdi, bu doğruysa, seyirci, onların davranışlarıyla örtülü amaçlar arasında giderek büyüyen farkın ayrımına varmalıdır. Onların davranışlarının yetmediği konusundaki duygumuzu koruyoruz; filmde geçiyorlar ama gerçekte onu bulmak istemiyor. Böylece, konuştuğumuz sahnede, kameranın yaklaşmasıyla, şöyle bir duygıya kapılıyoruz: "Anna orada olabilir. Onlar niçin caddenin aşağısına doğru yürümüyorlar ve..."

O niye orada olsun?

Niye olmasın? Onun nereye gittiğini bilmiyoruz. Her yerde olabilir.

Birisi bana, onun intihar ettiğini söyledi ama buna inanmıyorum.

"La notte" üstüne tek bir soru sormak istiyorum. Sizin çalışmanıza duyarlı eleştirmenler arasında bile, son sahnenin kötü bir sahne ol-

duğunu duydum. Mastroianni'nin Moreau'nun, kendi mektubunu okuduğunu farketmeden, onu uzun uzadıya dinlemesini inandırıcı bulmuyorlar. Dahası inandırıcı olsa bile, evlilikle ilgili olan nokta zaten gösterilmişti ve okunan mektup gereksizdir. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?



Hiçbir şey. Mektup, yazarın kesin bir portresini veriyor. O, yeteneğinin ne kadar yetersiz olduğunu düşünmesinin doğruluğunu gösteren alçakgönüllü bir mektuptur. Belki, onu, sözcüklerin anlaşılamayacağı biçimde okutmalıydım. Ancak, o zaman, mektubun çok güzel bir mektup olduğu izlenimi doğacaktı; oysa hoş bir mektup bile değildi. Sevilmeyen, gereksiz bir sevişme sahnesiyle sona eren final sekansındaki ritim için bu mektuba gereksinim duyuldu. Mektup –ve onun kışkırttığı duygu– olmaksızın, erkeğin unuttuğu yeni duygularının yansıdığı kanıt olmaksızın hareket çok yabanıl olacak ve anlam da farklılaşacaktı.

"La notte" üstüne konuşurken, getirmek istediğim bir başka konuyu anımsadım: Filmlerinizdeki yinelenen anlar sorunu. "La notte"nin sonunda, kamera, çifti kumlarda bırakıyor ve apaçık bir ironiyle yeni bir günün doğuşunu veriyor. Aynı sonuç, sizin ilk önemli filminiz "Cronaca di un amore"de de var –sevgililer planetaryumda buluştuklarında–. Onların ilişkisini, kesinlikle umutsuz olduğunu anladığımız anda, ışık süzülüyor ve yeni bir günü haber veriyor.

Hiç öyle değil. Yalnızca ışık sürüyor; çünkü hareket bitmiştir.

Gerek "Blow-up"ın gerekse "I vinti"nin İngilizce epizodunun tenis kortunda sona ermesi nedendir?

İngiltere'nin her yanında insanlar tenis oynuyor. İki sahnenin amaçları ayrıdır.

"I vinti"de niçin tenis kortunu kullandınız?

Korta yakındık ve ölüme mahkum bir kişi yanı sıra süregiden yaşamı bu türden göstermek istedim. Zevk veren bir oyun.

Ancak, siz tam bir anlam benzerliğini vurguladınız. Her iki durumda da bir cinayet var ve zevk veren bir oyunla bitiyor.

O, zevk veren değil; oyun ciddi.

Topsuz mu?

Evet, bir bakımdan.

Hangi bakımdan?

Hangi bakımdan olduğunu bilmiyorum ancak, ciddi. Ciddilikle çektim onu.

Filmlerinize yapılan eleştiriye gösterdiğiniz tepkiye seviniyorum. Örneğin, sizin en sadık hayranlarınızdan biri olan Dwight Macdo-

nald, giderek, sizin, nedenlerin ayrıntılarına girmeksizin, karakterlerde sonuçları gösterdiğinizi duyumsama noktasına geldi. Bunun hakkında ne dersiniz?

Bir karakterin niçin öyle olduğunu göstermek önemli mi? Hayır, o öyledir; hepsi bu.

Sizinle, "Red Desert" dışındaki filmleriniz bakımından aynı düşüncedeyim. Ötekilerde, belli bir anda normal karakterleri görüyoruz ve bütün sorunlarınız o anla ilgilidir. Ancak, Giuliana hastadır ve hasta insanlar, bizde niye öyle oldukları yolunda merak uyandırırlar.

Bu soruya yanıt vermek için bir başka film yapmam gerekir. Birisinin niye nevrotik olduğu, uzun ve karmaşık bir öyküdür.

Ancak, film, onun çevresinin bir anlamda nevrozunun nedeni olduğunu göstermiyor mu?

Ancak, hiç kimse nevrotik olmaz; eğer... -demek istediğim, nevroz, elverişli toprakta boy atar. Her zaman fiziksel bir temel vardır; çevre, bir derecede, kendi rolünü oynar; kişinin fiziksel yapısı, onun etkisine duyarlıdır. Beni ilgilendiren, nevrozun kökenleri değil, sonuçlarıdır.

Ama, "Red Desert"de çevrelerine direnen ve nevrotik de olmayan karakterler var. Onları tipleştiren ve Guiliana'dan ayıran-nedir?

Bilmiyorum; ama Giuliana, benim için ötekilere göre daha önemliydi; çünkü onların uç bir örneğini temsil ediyordu. *Red Desert* için yer ararken, kendimi tam da nevrotik aileler içinde buldum. Örneğin, bu ailelerden biri, türbinleri gece gündüz dönen bir elektrik fabrikasının yakınında yaşıyordu. Gürültü, neredeyse katlanılmaz ölçüdeydi; öyle ki, günün sonunda aklımı kaçıracağımı sandım. Yine de, bu ailenin hanımı hiç yakınmıyordu. Ne zaman ki, jeneratörlerimizi harekete geçirdik, kapıya gelip bağırıp çağırdı. Jeneratörlerimizin gürültüsü, türbinlerle karşılaştırılmazdı bile; ama bildiğiniz gibi yeni bir gürültüydü. O kadın da, ondan habersiz ama nevrotikti. Bir gün, Giuliana gibi o da patlayacak. Onda, üstünde çalışılan çevre ile ilgili temel var. Nedenini kim bilebilir? Anneden ya da babadan kalıtsal nedenler? Kişinin nevrotik olmasının binlerce nedeni var. Sonra bir gün nevroz patlıyor. İşte, beni ilgilendiren, bu patlamadır.

Bu filmde, rengin, Giuliana'nın akıl durumunu temsil ettiğini düşünürken haklı mıyım?

Evet. Nevrotik bakış açısından değişiklik yaratılmıştır.



Ancak, sorunlar var. Örneğin otel sahnesinde, bitkiler vb. o lobiye girmeden önce beyazdır; yani, onun bakışının sonucu gibi görünmeyen renk sapmalarını görüyoruz.

Tezi koyabilmek için aşırı yalınlaştırma zorunda kalıyorum; onun bakış açısından bütün fotoğraflar değişikliğe uğratılmalı ama bir başkasının bakışından olanlar uğratılmamalıydı. Onun çevresindeki bütün dünya değiştirildi.

Bizim için de mi?

Bizim için değil. Demek istediğim, o, çevresindeki bütün dünya kalabalığının farkındadır.

İzin verirseniz, benzer bir sorunu başka bir sahne için getireyim. Godard'la söyleşinizde, Godard, size, Corrado'nun işçilere Patagonya'yı anlattığı sekansı sorduğunuz. Ondan ansızın duvarla ayrılıyoruz; kamera dönüyor, yukarıya çevriliyor. Diyorsunuz ki, bu, Corrado'nun Gi-

uliana'ya yönelen zihnidir. Bunu kabul etmek bana zor geliyor. Filmde, onun bakışıyla başka bir fotoğraf yok ve konuşmada Giuliana'ya yapılan bir referans yok. Seyirci, duvar sahnesiyle, Corrado'nun onu düşündüğünü nasıl anlayacak?

Ben yalnızca şunu dedim; konuşurken, aklının dağıldığını, belki de Giuliana'yı düşündüğünü söyledim. Daha sonra o, sahneden çıkıyor; niye? Bu, belki, onun, yeni başladığı bu aşk konusunu düşündüğünü gösteriyor. Her şeyden sonra, aşık bir adam neyi düşünür? Belirtmek bile gereksizdir ki, Giuliana'yı araya sokamazdım. Godard, bunu yapabilirdi ama ben yapamazdım.

Yaptığım her şeyi açıklamamı istemeyin benden. Açıklayamam. O öyledir. Bunu gereksindiğim belli bir anın nedenini size nasıl açıklayayım? Bir renk değişimi gereksiniminin nedenini nasıl açıklayabilirim?

"Il grido"nun sonunu anımsatarak, "Red Desert", bir grevle başlıyor. Filmi niye böyle başlattınız.

Belki de, başka her şeyi bir yana atabilecek; kişilik sorunlarına gömülmüş bir adamı göstermek istedim.

Ancak, "Il grido"dan söz ediyorsunuz. Bense size "Red Desert"i sormuştum.

Onlar tümüyle farklıdır.

Ama grev...

Red Desert'de grev yok.

Var, başlangıçta.

Başlangıçta, evet. Ama durum farklıdır. Kadın fabrikadan biridir; yalnızca birinin karısı. Bu sorunlar ondan çok uzak.

Söylediğim işte bu. Her iki durumda da grev var. Baş karakterin, onunla pek az ilgili olduğunu görebiliyoruz.

Peki, yani? (*Birlikte gülüyoruz.*)

Bir bakıma haklısınız. Çünkü, "Red Desert"deki sahne, "Il grido"ya göre eksik bir dolaylı anlatımı içeriyor; işçilerle burjuvazi arasındaki çelişki. Çünkü, Giuliana nevrotik değil ama bir burjuvadır. Filminizde, her ikisi de yeteneksizliği oluşturuyor gibiler.

Peki. Ama, bu karşılaştırmayı hiçbir zaman yapamazdım.

Filmde bunun pek çok kanıtı var. Giuliana ve Corrado'nun dai-

resini ziyaret ettiği kadını anımsayın. Kocasına iyi gelirli bir iş önerirler; ancak kocasının kendisini bırakmasına izin vermeyecektir. Bu sahne, işçilerle, zina yolunda zaten yol almış burjuva karakterlerin aile duyguları arasındaki açık çelişkiyi gösteriyor. Ya da, Giuliana'nın antenlerin yanında konuştuğu işçiyi anımsayın.

-Susuyor-

Senaryolarınızın İtalyanca basımının önsözünde şunu söylüyorsunuz: "Sinemayla çalışmanın en büyük tehlikesi, size yalan söylemekte olağanüstü bir olanak sunmasıdır." Bununla ne demek istediniz?

Bildiğim bir yorum vermek, yaşama uymaz. Çünkü, araçla eğlenirken yaptıklarımızın gerçek duygusunu unutmak için, onun içine bir şey koymak, o an daha ilginç ve eğlendiricidir.

Burada, kendiniz, standart bir dış görünüşten konuşuyorsunuz; genellikle siz, zevk aldığınız tek bir standarttan söz edersiniz.

Ne zaman bir film yapsam, içimde belli bir gerçeğim var; "gerçek" ne kötü bir sözcük! Burada, göğsümde bir ağrı, film yaparak tedavi ettiğim bir tür tümör var. Bu tümörü unutursam, yalan söylüyorum. Unutmak kolaydır. Bilinçaltı olarak gerçekleşse bile unutuyorum. Çok kolay.

Seyirciyi hoşnut etmek için yalan söylemeli mi diyorsunuz?

Hayır. Şu merdivenlerden inip gelen bir film karakteri düşünün. Onun yüzünde odaklaşmak istiyorum; çünkü, ikinci bir karakteri gördüğünde onun yüz anlatımı bu anda çok önemlidir. Onu böylece aşağıya indiriyorum. Ancak o zaman benim hayalim şu Lichtenstein'le yakalanıyor; onu da seviyorum. Böylece, karakteri, beyazların ve yeşillerin gözaldığı Lichtenstein'in önünde tutuyorum bir an. Onu seviyorum. Onunla baştan çıkıyorum; ama bu bir hatadır. Bu demektir ki, resmin önemli hale getirilmesi, tek önemli şeyin karakter olmasıdır.

"Il grido"daki Aldo'nun hoşa giden bir karakter olduğunu, çünkü, mutsuzluğunu kırma arayışı içinde olduğunu söylediniz. İnandığınız bu mu?

Hayır.

Görebildiğim kadarıyla, o bir tür keder bencilidir. Karşılaştığı bü-

tün kadınlar ondan çok daha yüreklidir.

Aynı düşüncedeyim.

"I vinti"yi tanıtan yorumu sizin yazmadığınıza inanmakta haklı mıyım?

Yapımcılarımla bir savaşım verdim; umarım yoktu. Beni, bir giriş ve sonuç yazmaya ısrarla zorladılar. Üstünde biraz çalıştım; ancak benim değildir.

Carne'ye olan çıraklığınızdan herhangi bir şey öğrendiniz mi?

Onunla genel olarak mizaçtan gelen bir uyuşmazlığım vardı ayrıca geçmişimiz de ayrıydı. Onun şiirsel dünyası beni hiç ilgilendirmedi. Belki, bana, özellikle iyi olduğu çerçeveleme yöntemi ile ilgili bir şeyler öğretmiştir. Ancak, zaman, onun filmlerinin aleyhine çalıştı.

Andy Warhol'un filmlerini sevdiğinizi okuyunca şaşırmıştım. Bize nedenini söyler misiniz?

Onun filmlerini sevdiğimi söyleyemem. Birazını evet, ama diğerlerini hayır. Onun özgürlüğünü seviyorum. Ne yapmak isterse onu yapıyor ve temelde genellikle çok ciddiye alınan sinemaya küçümseyerek bakıyor. Ama, kendi filmlerine de küçümseyerek baktığını söylemek istemiyorum. Artık film değil, daha çok sinema yapıyor. Bu bakımdan, filmlerini sevmek zorundadır. Hoşlandığım, onun araçlarıdır: Karakterleri ne istiyorlarsa onu söylüyor, onu yapıyorlar; bunun için, çağdaş filmler içinde bütünüyle özgündürler.

Gözde İtalyan yönetmenleriniz kimlerdir?

Fellini ve Visconti. Bana epeyce umut verir görünen tek genç adam, Bellocchio'dur. Diğerleri belki –Maselli örneğin– ancak henüz kendilerini gerçekleştirmiş değiller. Ancak bütün bu insanların hepsi tanıdıklarım, onun için onları tartışmak istemiyorum.

Ön sıraya koyduğunuz herhangi bir Amerikalı yönetmen var mı?

Gerçekte herhangi bir gözde yönetmenim yok. Aldığım zevk, günün ilgilerine göre değişir. Yine de, *Easy Rider*'dan çok etkilendim. Günümüzde Amerikan sinemasında kuralları kıran çok sayıda genç insan var; onlar beni ilgilendiriyor. Onların çalışmalarında yeraltı filmlerinin etkisini gördüm; bu da o hareketin ne denli verimli olduğunu gösteriyor.

"Blow-up" dışında, filmlerinizin tümü bir erkeğe olan inancı uğruna bir şeyler yitiren kadınlar üstüne. Niçin hep bu kurguyu kullanıyorsunuz?

Beni tam şimdi bu noktada düşündürüyorsunuz. Yaptığımı açıklamak çok zor. Bu gerçekleştirmeye göre çok daha içgüdüsel bir şey; çok, çok daha. Örneğin, Joseph Losey hakkında çıkan makaleleri okuyunca çok eğlendim; çünkü onun nasıl çalıştığını biliyordum. Bir kitabı okuyor; onu seviyorsa filmini yapıyor. Yapımcı, "Başka bir film yap!" derse, kendi seçimini bırakıyor. Benim için kuşkusuz böyle değil ama benim için dahi, beni belli bir konuya çeken nedenler, nasıl demeliyim, kararsızdır. Çoğu zaman, büsbütün rastlantısal nedenlerle, üç öykü arasından birini seçiyorum: Kalkıyorum, öykülerden birini düşünüyorum, aptalca olabilecektir; çünkü gece gördüğüm düşle bağlantısı olabilir. Belki şöyle koymak daha iyi: İçimdeki bana ait nedenlerle, bu özgül öykü daha geçerli görünüyor.

Joseph Losey, gerilim yaratan bir yönetmen. Bunu "Accident"ta görüyorsunuz. Bu film gerçek bir Antonioni parodisidir; orada Losey sizin yaptığınız gibi yapıyor ama ayırt edici bir durumu yok. Şimdi siz bana, -öykü seçimini bir yana bırakalım-, bir öyküyü filmleştirirken, Losey'in bilinçli görünmesinin tersine, güdülerden bilinçsiz olduğunuzu söylemeye çalışıyorsunuz. Yoksa, yalnızca, güdülerinizi mi açıklamak istemiyorsunuz?

Her zaman güdülerim oldu; ancak onları unuttum.

Bazen filmlerinizde bir şey açıklıyorsunuz; bir başka zaman onu reddediyorsunuz.

Bana bir neden aratıyorsunuz. Bir nedenim yok.

Ancak, bazı durumlarda...

Belki size anlattığım her şey tümüyle yanlıştır.

Bazen isteklisiniz...

Hiçbir zaman istekli değilim.

Ama oluyorsunuz.

Yalnız a zorlandığımda, başka bir zaman öyle olmamayı yeğliyorum.

FRANÇOIS TRUFFAUT



Başlıca Filmleri:

1959 *Les Quatre Cents Coups / The 400 Blows* (400 Darbe)
1960 *Tirez sur le pianiste / Shoot The Piano Player* (Piyaniste Ateş Ediniz)
1961 *Jules et Jim* (Jules ve Jim)
1963 *La Peau douche / The Soft Skin* (Yumuşak Ten)
1966 *Fahrenheit 451* (Değişen Dünyanın İnsanları)
1967 *La Mariee etait en noir / The Bride Wore Black* (Siyah Gelinlik)
1968 *Baisers volés / Stolen Kisses* (Çalınmış Buseler)
1969 *La Sirène du Mississipi / Mississippi Mermaid* (Evlenmekten Korkuyorum)
L'Enfant sauvage / The Wild Child (Vahşi Çocuk)
1970 *Domicile conjugal / Bed and Board* (Yatak ve Masa)
1971 *Les Deux Anglaises et le continent*
1973 *La Nuit américaine / Day For Night*
1975 *L'Histoire d'Adèle H. / The Story of Adèle H.* (Adèle H'nın öyküsü)
1980 *Le Dernier Métro / The Last Metro* (Son Metro)

L'enfant sauvage' da başrol oynadığında, François Truffaut'nun verdiği imge, –otuzlu yaşlarının sonlarındaki, kısa boylu, tıknaz ama anlatımsız ve sıradan bakışlı bir adam– en çekici filmlerinden daha az çekici olmayan gülümsemesi ve gözlerinden hiç eksilmeyen içten gülümseme parıltısı gibi en çarpıcı özelliklerini bırakmakta olduğunu gösterir. Truffaut'nun kolay anlaşılırlığı, onu ideal bir görüşme kişisi durumuna getirdi. Çeviri için (İngilizce konuşmuyordu) yanıtına ara verdiğinde bile konuyu dağıtmıyordu. Beklenmeyen bir soruyla karşılaşmış gibi ne duraklaması ne de öyle bir görünümü olmadı.

Görüşme, yapımcı firmanın bulup, olanak sağladığı Les Films du Carrosse'da iki kerede gerçekleşti. Onun özel bürosunda ve *Domicile conjugal*'ın filme çekildiği aynı binada küçük bir suitteki ortam, sözcüğün tam anlamıyla, "olağanüstü gözalıcı"ydı. Firmada, işler açık seçik yoğundu; ancak bir film şirketinden çok, doktorların konsültasyon çalışması görünümünü veriyordu.

Truffaut ile görüşmemiz süresince, *L'Enfant Sauvage*'ın Lincoln Center'daki açılışına yetişmeden önce *Domicile conjugal*'in basın prömiyerinin her ayrıntısına da yetişiyordu. Her konuğu kişisel olarak selamladığı gösterime beni de davet etti. Ertesi gün, görüşmeye gittiğimde, aynı konukseverliği bana ve özellikle, çevirmenliğimizi yapan bayan Françoise Longhurst'a gösterdi.

Konuşma sırasında giderek artan yakınlık, çeviriden vazgeçebileceğimizi gösterdi. Sonra, anlaşmakta arada bir çıkan sorunları şakaya vurarak birbirimize doğrudan hitap ettik.

SAMUELS: *Kariyerinize eleştirmen olarak başladınız. Bunun, sizde yönetmen olarak nasıl bir etkisi var?*

TRUFFAUT: Bu etkiyi söylemek kolay değil; çünkü, filme, yönetmen başka türlü, eleştirmen başka türlü bakar. Örneğin, *Citizen Kane*'i her zaman sevmiş olsam da, kariyerimin farklı evrelerinde farklı biçimlerde sevdim. Filme eleştirmen olarak baktığımda, öykünün anlatılış biçimine özellikle hayran oldum. Bütün karakterlerle görüşme yapan kişiyi görmeye pek seyrek izin verir bu; yine de olay sırasını göz ardı eder bunun gibi şeyler. Oysa, yönetmen olarak, teknikle daha çok ilgiliyimdir: Bütün sahneler bir kerede çekildi ve ters kesme yapılmadı; çoğu sahnede, ona karşılık gelen görüntüyü görmeden önce sesi duyuyorsunuz –bu, Orson Welles'in radyo eğitimini yansıtır– vb. Sıradan bir izleyici gibi davranarak, filmi bir uyuşturucu gibi kullanırsa hareketin sersemleticiliğine uğrar ve çözümleme çabasını göstermez. Öte yandan eleştirmen (hele benim gibi haftalık bir yayın organında çalışıyorsa) on beş satırda filmi özetlemek zorundadır. Bu da, kişiyi, hem filmin yapısını anlamaya hem de beğenisinin ussal temelini kurmaya zorlar.

Özellikle hayran olduğunuz ya da yönetmen olarak yararlandığınız eleştirmenler var mı?

Sinemacı eleştirmeni sevmez; eleştirmenlerin kendisine nasıl hoş görünebilecekleri gibi bir sorun yoktur. O, her zaman, eleştirmenlerin gerekeni söylemediklerini, ya da ilginç bir tarzda güzel şeyler söylemediklerini ya da başka yönetmenlerde buldukları güzel şeyler hakkında çok fazla konuştukları düşüncesindedir. Ben de eleştirmen olduğumdan, başka yönetmenlere göre onlara daha dostça yaklaşıyor olabilirim. Yine de, eleştirmenin, filmlerimin algılanmasındaki tek bir öğe olmanın daha ötesinde bir yerde bulunduğunu hiç düşünmedim. Halkın tutumu, reklamlar, gala sonrası ilanlar... bütün bunlar, eleştiri kadar önemli şeylerdir.

Sinemada iki gelenek var: Temelde, sessiz sinemadan gelen birincisi, montaj masasını ve kamera hareketini öne alan tarz. Öteki, –Andre Bazin'in tercih eder göründüğü ve William Wyler'ın " The

Little Foxes" gibi bir filmiyle örneklenen – sahnelemeye dayalı ve teatral olan tarz. Şimdi, sizin Andre Bazin'e yakınlığınız pek biliniyor. Bununla birlikte ben sizin, onun hayranlık duyduğunu belirttiği yönetmenlerden yalnızca daha az teatral olduğunuzu değil, gerçekte, kamera çalışmanız ve montajınızın, aynı konumdaki herhangi bir yönetmenden daha değişik olduğunu düşünüyorum. Eğer bu doğruysa, geniş kabul gördüğü biçimde, sizin üzerinizde etkisinin olduğu söylenebilir mi?

Yaptığınız ayırıma katılmıyorum. Dahası, Bazin, fotoğraf çalışması tam bir tiyatro gibi yapılan *The Little Foxes*'ın *kendisine,* sinemayla ilgili kimi ilginç gözlemlerde bulunma fırsatını verdiğini düşünmekte pek haklı değildir. Ben daha çok, kamerayı görünmez biçimde kullanan –John Ford gibi– sinemacılarla, onu seyircinin gözüne sokan sinemacılar arasında bir ayırım yapıyorum.

Peki. Ancak, sizin kameranız başlangıçta aşırı biçimde belli bir kamera iken, şimdi daha az göze batıyor. Neden?

Başka herkeste daha görünür oldu da ondan. Hayır, bunun iyi bir nedeni var: Artık, karakterlerimle, onların konumlarıyla, ne söylediklerimle daha ilgiliyim.

Bir eleştirmen olarak, Yeni Dalga denen akımdan önceki dönemde Fransız yönetmenlerin yaptığı filmlere oldukça sert biçimde hücum ettiniz. Sizi, onlardan böylesine nefret ettiren nedir?

Onlara, ne kişisel bir yaşam görüşleri, ne de bir sinema görüşleri olmamaları nedeniyle hücum ettim.

Ancak onların bazısı büyük filmler yarattılar. Bu hayranlık uyandıran bir şey değil mi? Yoksa, Carné'nin "Children of the Paradise" (Cennetin Çocukları) ya da Clément'in "Forbidden Games"i (Yasak Oyunlar) gibi bir filmin büyüklüğünü yadsıyor musunuz?

Filmlerle ilgilenmeye savaş sırasında başladım; dolayısıyla gördüğüm ilk filmler yerli filmlerdi. *Children of the Paradise*'ı, bütün Carné–Prévert filmlerini sevdim; artık sevmesem bile, *The Night Visitors*'ı dahi, Mecker'in filmlerini, Clouzon'nun *The Raven*'ini ve kuşkusuz hepsinin üstünde Renoir'ın filmlerini sevdim. Sonra, kurtuluşun ardından Amerikan filmlerinin şoku geldi. Onları on üç ya da on dört yaşındayken, savaş sırasında mı yoksa savaştan sonra mı

yapıldıklarını bilmeksizin rasgele gördüm. Onların hepsini Fransız filmlerinden daha zengin buldum;*Children of the Paradise* ve Renoir'ın filmleri gibi bizlerin en iyisi dışında.

Altı ya da yedi Renoir filmi ile ilgili coşkunuzu paylaşıyorum; ancak Renoir, tartışmasızca, birkaç birinci sınıf film yapmış olsa da, ona olan hayranlığınızın boyutuna, her zaman şaşmışımdır; bazı filmleri, Carné'ninkilerden dahi daha kusurlu görünüyor bana. Hatta daha teatraldirler –"Chotard and Company'yi düşünüyorum. "Toni"de olduğu gibi Fransız köylülerine korkunç bir duygusallıkla yaklaşıyor sonra.

Hayır, *Toni*'ye tapıyorum; o benim için çok önemli bir film.

Niçin?

Çünkü, filmci, her zaman filmlerinin gerçek yaşama yeterince yakın olmadığını düşünür; *Toni* ise, bu yakınlığın nasıl sağlanacağını gösteriyor. Bir haber parçası gibidir; ortamı öylesine gerçektir; olaylarda, roman ya da öyküde rastlanamayacak ancak gerçek yaşamda görülebilecek bir şey olarak bir tür delilik vardır. Çünkü, biliyorsunuz, gerçek yaşamın bir yerinden tutup işe başlasanız bile, senaryoya çevirdiğinizde teatral bir durum alıyor; gerçeklik de uçup gidiyor.

Kesinlikle. "Toni"de bulduğum gerçekliktir. Size bir örnek vereyim: Toni'yi baştan çıkarmak için, kadın kahraman, arı sokmuş gibi yapıyor ve ondan emerek iğneyi çıkarmasını istiyor. Doğal olarak, böyle yapılırsa, tutku ortaya çıkar. Bu bana teatral bir klişe olarak gözüküyor –belki bütün ayrıntılarda değil ama özde.

Bu bir aşk klişesidir, drama klişesi değil. Yalnızca senaryoyu okusaydınız bunu belki sıradan bulurdunuz. Ancak, yapılış tarzı, aktörlerin oynayış tarzı onu gerçek yapıyor.

Kabul edersiniz ki, sahne düşünüş olarak sıradandır; ancak, aktörlerin onu telafi ettiğini sanıyorsunuz. Bu ise sizin filmleriniz açısından ilginç bir koşutluk ortaya çıkarıyor. Örneğin,"Mississipi Mermaid"te, Deneuve ve Belmondo'nun "Johnny Guitar" filmini görüp sinemadan çıktıklarında, oyunların gerçekliğinin, bu kaba yapıtı, gerçek insanların öyküsüne dönüştürdüğünde birleşiyorlar. "Mississipi Mermaid" ve daha birçok filminizdeki amacınız, bir sıradan düşünceyi al-

mak ve oyuncularla onu gerçek yaşama yaklaştırmak gibi bir amacınız yok muydu?

Evet. Evet. Tabii.

Deneuve ile Belmondo'nun öyküyü kurtardıklarını mı düşünüyorsunuz?

Evet. Bu filmde yanlış olan ne varsa benim hatamdır, yıldızlarımın değil.

Birçok Amerikalı eleştirmen gibi, Howard Hawks ve John Ford hayranlığınız beni de şaşırttı. Onları neden sevdiğinizi açıklar mısınız?

Özünde, kullandığı malzemeden ötürü Ford'u sevmedim; Örneğin, ikincil komik karakterler, vahşet, kadının aşağılandığı kadın erkek ilişkileri. Ancak, sonunda anladım ki, o, teknik yönden kesin bir tekbiçimliliği başardı. Onun tekniği, rahatsızlık vermemesi bakımından daha da hayranlık uyandırıcı bir tekniktir: Kamerası görünmezdir; sahnelenmesi yetkindir; hiçbir sahnesinin ötekinden daha önemli olmasına izin verilmeyen bir dış görünüm yumuşaklığını sürdürmektedir. Böyle ustalık, ancak çok sayıda önemli film yaptıktan sonra kazanılabilecek bir ustalıktır. Nitelik sorunları bir yana, John Ford, yönetmenlerin Simenon'udur. Öte yandan, Hawks, Amerikalı yönetmenler arasında en büyük sinema beynidir. O, ne kaygılı ne de takıntılı bir sinema düşkünü değildir. Bütün bildirileriyle daha çok yaşama tutkundur ve genel olarak yaşamla kurulan bu uyum nedeniyle, her film janrının (belki, komedi dışında; çünkü orada Amerikalıların Lubitsch'i vb. var) en büyük iki ya da üç örneğinden birini verebildi. Daha özelleştirirsek: Hawks, en iyi üç Western'i (*Red River, The Big Sky ve Rio Bravo*), en iyi iki havacılık filmini (*Only Angels Have Wings* ve *Air Force*) ve en iyi üç polisiyeyi (*The Big Sleep, To Have and Have Not* ve *Scarface*) yaptı.

Sayın Truffaut, Hawks'ın çok yönlülüğü, onun belli bir yaşam ya da sinema görüşünden yoksunluğunun göstergesi olarak da alınabilir. Bu, kesinlikle, sizin Fransız seleflerinizde mahkum ettiğiniz bir yoksunluktur.

Ancak, Hawk'ın bir dünya ve sinema görüşü vardır. Örneğin, o, kadınları erkeklerle eşit olarak gösteren ilk Amerikalı yönetmen-

dir. (*The Big Sleep*'teki Humphrey Bogard ile ilişkili Lauren Bacall'ın ele alınışını düşünün.) O, her zaman ne yaptığını biliyor. *Scarface*'i yapmaya karar verdiğinde, sefil ayaktakımı üstüne bir film yapmanın tehlikesinin ayrımına vararak, kendisinin senaryo yazarı olan Ben Hecht'ten filme trajik bir nitelik kazandırmak üzere Borjiyaların tarihi üstüne sürekli düşünmeye katılmasını istedi. Filmdeki George Raft ile kız kardeşi arasındaki neredeyse ensest ilişkisini işte buna borçluyuz.

"Jules et Jim" dışında, genellikle değersiz romanları sinemaya uyarlıyorsunuz? Niçin?



Sık sık, büyük romanları yönetmem istendi: Camus'den *L'Etranger,* Fourmier'den *Le Grand Meaulnes,* Céline'den *Voyage au bout de la nuit* ve *Du Coté de chez Swann.* Her keresinde, kitaba duyduğum hayranlık beni durdurdu ve film yapmaktan alıkoydu. *Jules et Jim* bir istisnaydı; çünkü pek az biliniyordu; geniş bir izleyicinin dikkatine sunarak, onun popülerliğini artırmak istedim. Yine de, bu sözünüze karşın, hayran olmadığım değersiz bir kitabı hiçbir zaman kullanmadım. Yazarlar, genellikle David Goodis (*Shoot the*

Piano Player'a kaynaklık eden *Down There*'in yazarı) gibi ve William Irish, (*The Bride Wore Black* ve *Mississippi Mermaid*'e kaynaklık eden) gibi yazarların özel bir yeri var; onların bir benzeri Fransa'da yok! Burada, detektif öyküsü yazarları zayıftır; oysa, Amerika'da, Hemingway gibi büyük yazarlar bu alanda ürün veriyorlar. Ancak, Amerika'da her yıl o denli çok sayıda kitap ortaya sürülüyor ki, bu detektif öyküsü genellikle ihmal ediliyor. İronik olarak bu, onları özgür kılıyor. İhmalin getirdiği umursamazlıkla, hiç kimsenin şöyle ya da böyle dikkat etmeyeceğini düşündüklerinden, çalışmalarında serbest kalıyorlar. Çözümlemeyi beklemeyerek, istediklerini kitaplarına koyuyorlar.

Bunu düşünmedim. O nedenle, yaşamı anlaşılmaz bir karışıklıklar bütünü gibi veriyorlar. Siz de, yaşamı böyle görüyorsunuz değil mi?

Evet, ancak bir şey söyleyeyim. Henry Miller, *Shoot the Piano Player*'ı görüp sevdikten sonra, *Down There*'in yeni basımına bir önsöz yazması isteniyor ondan; o da kitabı okuyor. Daha sonra, filmi iyi bulmuşken, kitabın daha da iyi olduğunu birden ayrımsadığını söylemek için bana telefon etti. Görüyorsunuz, ben değersizi filmleştirmiş değilim.

Louis Marcorelles'le yaptığınız görüşmede, insanların sanat filmleriyle ticari yapımlar arasında ayırım yapmamaları gerektiğini, tek doğru ayırımın iyi filmlerle kötü filmler arasında yapılmasını söylüyorsunuz. Alıntı doğru mu?

Evet.

Ancak, kimi yönetmenler sizin uygun bulmadığınız ayırımı yapmaya zorlamıyorlar mı? Fransa'dan Bresson'u alın, ancak kimi filmleri gişe başarısızlığına uğradı.

Ticari başarı sonuçtur; hiçbir zaman amaç değil! Örneğin, Orson Welles, her ikisini de hiçbir zaman başaramadı; Bunuel yalnızca iki filminden birinde çok para kazandı vb.

Peki. O zaman...

Amerika'da, bu sorunun bugün de önemsenmediğini düşünüyorum. Hollywood filmlerinin ticari, New York filmlerinin ise sanat filmleri olduğunu söylüyorsunuz. Bu yanlıştır.

Kuşkı yok! Filmlerinizde büyüleyici bir gerilim var. Çoğunda, tekniğiniz, dünyada hiçbir şeyin güvenli ve sürekli olmadığını bize göstermeyi sürdürürken, kahramanınız güvenlik ister ve onun ardından koşar. Haklı mıyım?

Kesinlikle. *Le Figaro*'da söylediğim ayni şeyler, en son filmim *Domicile conjugal*'a yollama yapmaktadır.

"Domicile conjugal"ı bir an için bir yana bırakalım. Sizin tekniğiniz bana son zamanlarda pek güvenli görünmüyor.

Belki. Ancak o zaman, yaşamım, son zamanlarda bana göre pek acımasızlaştı.

Filmlerinizde değişmeyen başka bir şey, aşk konusu. Sizden filozof olmanızı istemiyorum. Ancak, bu konudaki duygu ve düşüncelerinizde yinelenen ve yapıtınıza yansıyan artık yerleşmiş bir kavramın acaba ayrımında mısınız?

Bu konuda herhangi bir düşüncem yok; yalnızca duygular; filmlerimde duygularımın dışında bir şey yok.

Ne zaman erotik bir heyecanı konu etseniz, onu hep uzaktan alıyor ve bize yakından göstermiyorsunuz, niçin?

Bilmiyorum.

Müzik, filmlerinizde olağanüstü önemde. Bestecinizi nasıl seçiyorsunuz? Seçtikten sonra onu ne denli denetliyorsunuz?

Gerçekte, müziği hiç kullanmayan öteki yönetmenler gibi (Bunuel ve Bergman'ı düşünün) müzikten uzak duruyorum. Tam olarak müziksiz film yapmanın artık olanağı yoktur ve yaptığımı hiçbir zaman sevmedim. *The 400 Blows*'da ve *Shoot the Piano Player*'daki müziği sevdim; *Jules et Jim*'de müzik delisi değilim. *The Soft Skin*'de ve *Fahrenheit 451*'deki müzik olağanüstü, *The Bride Wore Black*'da biraz daha az öyle. *Stolen Kisses* ve *Wild Child*'da harika. Ama, *Mississipi Mermaid*'te iyi değil; *Bed and Board*'da ise tek sözcükle berbat.

Bunu şimdi söylüyorsunuz. Film müziğinde aradığınız nitelikleri genel olarak söyleyebilir misiniz?

Bunu söylemek çok zor. Görüntüler gibi kesintisiz geçen müziği seviyorum. Hayır, açıklaması çok çok zor. Müziğin, melodisiz filmi durdurmaması gerektiğini söyleyebilirim. Örneğin caz ya da pop

müzik kullanırsanız, sonuç, öykünün kesilmesidir.

Önceden tam planı hiç yapmadığınızı ve böylece doğaçlamanın iyi bir tarz olduğunu söylediniz. Doğaçlamanın denetlenebileceğine nasıl güvenebilirsiniz?

Diyalog ve oyuncular. Bir duygu birliği yaratmaya çalışıyorum. İşte nedeni. Örneğin, *Bed and Board*'ın her sahnesini bir kerede çektim.

Her duygu birimini, bir sonraki ile karşılaştırmaya çalışmıyor musunuz?

Tastamam öyle, Evet, bu, kesinlikle doğru. Örneğin, *Bed and Board*'ın en önemli anları, Antoine'ın, Japon kız arkadaşını ziyaretten sonra dairesine girmesi ve kameranın, onun şaşırmış yüzünden, geleneksel Japon tarzından giyinmiş ve o tarzda oturmuş olan karısına döndüğü anlardır. Seyirci gülüyor. Ancak, kamera, karısının yüzüne yaklaştığında, onun gözyaşlarını görüyoruz. Bu seyirciyi şoka sokuyor. Bu tür, duygusal karşıtlıkları sevdiğim kesinlikle doğrudur.

Filmlerinizdeki davranışlar genellikle aşırı doğal, ancak insanların kendilerini içinde buldukları durumlar çok formülc edilmiş. Bu amaçlı bir tutum mu?

Evet... bunu nasıl yanıtlamalıyım? Her zaman çelişkilerle biraradayız. Eğer durum olağanüstüyse, o zaman aktörleri doğal davranmaya zorlamalısınız ya da tersi. Ancak, bu düşünerek değil, içgüdüsel olarak gerçekleştirilir.

"The 400 Blows" sık sık "Zero for Conduct" ile karşılaştırıldı. Bu filmin ya da yönetmeni Jean Vigo'nun sizi etkilediğini düşünüyor musunuz?

Jean Vigo, gerçek, gelişigüzel ve doğal görüntüleri vermekte herkesin –Renoir'in bile– önüne geçmiştir. Bu nedenle, biz Fransız yönetmenler, Vigo'nun sahip olduğu ve anlayamadığımız bir gizden söz ederiz.

Görüşüme göre, o gizi en çok anlayabilen Godard'dır; ve *Breathless,* herhangi bir son dönem Fransız filminden Vigo ruhuna en yakın olanıdır. Vigo'ya, *The 400 Blows*'la ilgili olarak böylesine sık başvurulmasının nedeni, çocukları konu alan pek az Fransız filmi



nin olması ve her birinin hemen *Zero for Conduct*'ı anımsatmasıdır. Rossellini'nin filmlerinden de ve özellikle büyük hayranlık duyduğum *Germany: Year Zero*'dan ayni derecede etkilendiğim bir gerçektir.

"The 400 Blows" çok epizoda dayalıdır. Çekim sırasında devreye giren herhangi bir epizod var mı?

Hayır, hiçbir sapma olmadan, senaryoya bağlı kaldık.

"The 400 Blows"daki, Jean-Claude Brialy ve Jeanne Moreau arasındaki küçük "konuk" sahnesini niçin koydunuz?

Brialy benim çok yakın arkadaşımdı ve yanında Moreau'yu getirerek, filmin onunla çekilmesini önerdi. Onun bir sahne aktristiyle çalışmasını bildiğimiz ve hayran olduğumuz için, ayni düşüncede birleşmekten çok mutluydum.

Sizin filmlerinizde böyle şeyler çok sık oluyor. Örneğin, sizin film şirketinizdeki çalışma arkadaşlarınızdan biri, "Mississippi Mermaid"de (Belmondo'nun iş ortağını oynuyor) ve "Bed and Board"da görünüyor. İkinci filmde, Helen Scott, ki sizin Hitchcock'la görüşmenizde çevirmeninizdi, bir ara görünüyor. Devam edebilirdim. Bunu niçin yapıyorsunuz?

Niçin olmasın?

Çok güzel! Bana vereceğiniz daha ciddi bir yanıtınız yok mu? Biliyorsunuz bundan dolayı çok eleştiriliyorsunuz. Eleştirmenler, sizin, yaşamınızın bilinmeyen yanlarına, özel zevklerinize vb. seyircinizin burnunu sokarak çocukça bir oyun oynadığınızı söylüyorlar. Bu eleştiriye "merde" diyor musunuz ya da böyle çalışmanızın bir savunması var mı?

Bunu eleştirmek gülünç bir şey. İnsanlar, filmlerime arkadaşlarımı koyduğumun ayrımında değiller. Yalnızca birkaç kişi ne yapmak istediğimin ayrımında. Dahası, öyküme şu ya da bu yoldan zararlı olacağını düşünseydim bunu hiçbir zaman yapmazdım. Tersine, yazarken, bazen düşünüyorum: "Bu karakter tıpkı X gibi. Niye bu rolü o oynamasın?"

Ancak, filmlerinize arkadaşlarınızı koymakla kalmıyorsunuz; bütün referansları öteki filmlere yapıyorsunuz; "Mississippi Mermaid"deki Heurtebise adlı bir klinikte yatan Belmondo'nun Cocteau'nun "Orpheus"unu çağrıştırması gibi.

Kliniğin adının Heurtebise ya da Smee olması toplum açısından hiçbir şeyi değiştirmez. Bu anıştırmayı bilmeyen biri için bunun hiçbir önemi yok. Yalnızca, bunu bilen biri için bir şey anlatır. Ancak, benim nasıl çalıştığımı bilenler, filmlerimden birindeki anıştırmalardan onunu görseler, bütün bu oyunu mahkum edenlerin kendini beğenmişliklerinin dışında on anıştırmayı kaçırmaları, filmdeki anıştırma çokluğundandır; bu da bana özgür bir durumla karşı karşıya olmadığımızı gösterir.

"The 400 Blows"da, Antoine'ın santrifüjde hızla döndüğü sahneye bizden nasıl bir tepki beklediniz? Bu sahne, çelişkili, çok keskin yorumlar doğurdu.

İnsanların nasıl tepki göstereceklerini düşünmedim. Yalnızca, kendisi için yeni bir durumda bir çocuğu göstermek istedim; klişelerden sakınmak –diyelim ki, onu bir silindirde göstererek– istedim. Santrifüjü seçtim.

"The 400 Blows"da Antoine'la psikoloğun şaşırtıcı görüşmesinde, niçin psikoloğu göstermiyorsunuz?

Sahne doğaçlama gelişti. 16 mm'lik bir filmle işe başladım; Antoine'ı oynayan Leaud'ya sorular sordum, o da bana o anda yanıt-

lar verdi. Gerçek çekimde bu sahneye geldiğimde, herşeyin, 16 mm'lik katıksız denememe göre daha aşağı olduğu kanısına vardım. Ayni katıksızlığı yeniden elde etmek için, özgül bir çalışma yöntemi uyguladım. Leaud ve kameraman dışında herkesten seti terketmelerini istedim. Daha sonra, psikoloğun sorularını senaryodan okuyarak, Leaud'dan hemen, aklına nasıl gelirse öyle yanıtlamasını istedim. Daha sonraki senkronizasyon sırasında, benim sorularımı, psikoloğu oynayan aktrist sordu. Yine de, çok yumuşak sesli bir kadın istediğimden, o da bu sırada hamileliği ilerlemiş olduğundan, filmde görünmeye pek istekli değildi. Onun yalnızca sesiyle ilgilendim, kendisiyle değil. Dolayısıyla, siz de onun sesini duyuyor, kendisini görmüyorsunuz.



O sahnedeki eksik görüntülerin nedeni bu mu?

Tastamam öyle. Filmi özgün biçimde çekerken senaryoyu okuyan kızı ve plan tabelasını tutan çocuğu setten çıkardım; dolayısıyla filmin nerede kesileceğine yardımcı olan kimse yoktu ve Leaud'nun korumak istediğim yanıt parçaları arasındaki bağları belirtmek için nispeten kesin olmayan görüntüler kullandım.

"The 400 Blows"da Antoine'ın ünlü donan görüntüsüyle bitiyor; ancak, görüntünün donması filmde sıkça oluyor. Örneğin, annesinin okula gelip, Antoine'ın, ondan ölmüş gibi söz ettiğini öğrendiğinde Antoine donuyor; polis, fotoğrafını çektiğinde yine öyle; arkadaşının arkasından bakakaldığı okul sahnesinde yine öyle. Bu donma motifi amaçlı mı? Eğer öyleyse, bu Antoine'ın sonunun, kötüye varacağını gösteriyor.

Böyle bir planım yoktu. Dahası, polis merkezindeki gibi bir donma, yalnızca, fotoğraf çekilmesini göstermenin sonucudur. Filmin sonundaki donma ise bir kazaydı. Leaud'ya kameraya bakmasını söyledim; öyle yaptı, ama gözlerini hemen kaçırdı. Bana vermesini istediğim kısa bakış, gözlerini kaçırmadan verdiği bakış olduğu için, seçim şansım yoktu ama o bakışı korudum; dolayısıyla görüntü dondu.

"Shoot the Piano Player"ın açılış sahnesi bize, filmin, ılımlı ve yüklü duygular arasında salınacağını gösteriyor. Bu, aynı zamanda konuya bir giriş değil miydi?

Bilmiyorum. Hayır, o sahne Goodis'ten geliyor. Bir yazarın bir yapıtını filme çekmek istediğimde, onun bütün kitaplarını okumayı seviyorum. Söz konusu sahne, Goodis'in bir başka yapıtında var. Bu sahnenin oraya cuk oturduğunu düşündüm.

Niçin?

Yaşayan, çarpıcı bir sahneydi. Filmin tonunu yerine oturtuyor.

Dediğim gibi. Ancak, filmde iki karakter, konunuza dikkat çekerek, aşkın tanımını tartışıyorlar. Bu sahne olmasaydı, seyirciler, yalnızca bir gangster öyküsü seyrettiklerine sanacaklardı.

Öyle kabul edelim. Biliyorsunuz: Gangster filmi çekerken, kendimi rahat hissediyorum. Görüntülerin, konuşmanın sevgi üstüne yoğunlaşabileceği çerçeveyi yaratacağını biliyorum. Öte yandan, sev-

gi konulu bir öykü aldığımda, onu bir detektif öyküsü kalıbına sokmalıyım. Bunu hangi uç noktada yaptığına, *The Bride Wore Black* iyi bir örnektir. Biliyoruz ki, kadın kahraman beş erkeği öldürecektir; bu bakımdan orada bir entrika beklentisi yoktur; onun yerine, kendi güdülerini hiç tartışamayan bir kadın kahramanı kullanmakla, karakter üzerinde bir merak yarattım. O her yere gidiyor ama hiç konuşmuyor ve erkek ona kur yapıyor.

Bunu sizden duymaktan memnunum. Filmin kolay anlaşılır olduğunu hiç düşünmedim. Onu, her zaman aşkı konu alan bir film olarak düşündüm.

O, bir kadınla beş ayrı tarzda uyum sağlanabileceğini gösteren bir filmdir.

Kadının, kendi cinsi adına, erkekleri çarpan bir tür intikam meleği olması dolayısıyla bütün bu beş tarz da kötüdür.

Tam öyle.

İşte her cinayet bize kurbanı yansıtıyor. Örneğin, bir nolu kurban, sadakatsizdir. Düğün gününde, orada olmaması gerekirken balkona çıkar; çünkü amacı oradaki Moreau ile flört etmektir. Bu, kadına, onu balkondan itme hakkını verir. Kansı uzakta olan üçüncü kurbanı, onunla, sevişebilecekleri bir buluşmayı ister; ancak, adam önce oğlunu başından savmalıdır. Bunun için, kadın erkeği kandırıp bir saklambaç oyununa sokabilir ve oyun sırasında onu bir odaya hapsedebilir.

Evet. Ancak, bütün bu ayrıntılar romanda var. Yalnızca, karakterlerin son biçimi bana ait.

Birinci cinayette, kadının eşarbının süzülerek aşağıya indiğini görüyoruz. Çok lirik ve seyirciyi hoşnut eden bu çekimle, bizim olaya karşı çıkmamızı mı kırmak istediniz?

Hayır. Bu tümüyle rastlantısaldır. Eşarbın çabucak düşeceğini düşündüm. Hava akımının olduğu bir gündü; eşarp yavaş yavaş ve yumuşak biçimde indi. Bunu sevdim; yere ininceye kadar filmde verildi.

Charles Denner'in oynadığı karakterin gizli bir eşcinsel olduğunu mu söylemek istediniz?

Bilmiyorum.

"Shoot the Piano Player"da, Charlie ve Lena ilk kez birlikte yürüyorlar ve bir sevgi yolunu bulup bulamayacaklarına karar vermeye çalışırlarken, siz, Charlie'nin bilincini onun kendi sesinden farklı bir sesle konuşturuyorsunuz. Niçin?

Çünkü, Charles Aznavour'un sesi, bu ana denk düşen buyurgan bir sesti.

Başka bir garip görüntü: Barın sahibi Charlie'ye bilgi verirken, onları üç oval çerçevede çaprazdan yakınlaştırarak veriyorsunuz. Niçin?

Öyle çalışıldığını sanmam. Belki, öyle çekilebiliyordu.

Lena ile Charlie arasındaki aşk sahnesinin montajını anlamadım. Kesme tarzı ve görüntüler çapraşık.

Zamanın geçtiğine ilişkin bir izlenim vermek istedim ve yine Charles Aznavour'un o buyurgan sesini bu sahnede konuşturmak istemedim. Bunun için, Lena'nın konuşmasından küçük parçalar aldım ve değindiğiniz geçişleri onları birleştirmek üzere kullandım.

Evet. Ancak zaman sırası bakımından düşmeler, hatta yanılmıyorsam, karışıklık var.

Şimdi anımsıyorum. Ben şöyle bir izlenim vermek istedim: Uyuyorlar, kalkıyorlar, konuşuyorlar, yeniden uyuyorlar, kalkıyorlar... size öyle görünmelerinin nedeni bu.

Bu filmin anlamına değgin bir şeyler diyecek olsaydınız, ne derdiniz?

Shoot the Piano Player'ı herhangi bir düşünceyle yapmadım. İnsanlar onu ilk gördüğünde, "Niçin böyle, itici, düşük düzeyli yaşamla ilgili film yaptığımı" sordular. Ancak, bu soruyu kendime hiçbir zaman sormadım. *Down There*'i pek çok sevdiğimi biliyorsunuz. *The Bride Wore Black*'da olduğum gibi, her zaman, Amerikan detektif romanının peri masalı dünyasının etkisi altındayım. Her iki film de, Cocteau filmleri gibidir; Amerikan ve Fransız tarzı karma öğelerle, zaman ve ülkeden bağımsız bir sonuç gerçekleştirilmiştir.

Bu dünyayla ilişkisiz.

Kesinlikle. Doğru koydunuz. Bu dünyayla ilişkisiz. Tam istediğim bu. Godard, *Shoot the Piano Player*'ı gördüğünde, bu filmin, düş ülkesinde geçen ilk film olduğunu söyledi. Filmin başında, "Bu

film, tümüyle düşsel bir dünyada geçmektedir," yollu bir sözün söylenmesi gerektiğini düşünüyorum; çünkü, seyirci o zaman, çok daha fazla şeyler bekleyeceğinden, umutları kırılacaktır. Ancak, seyirci, yavaş yavaş, seyrettiği filmin, belirli herhangi bir yerde geçmediğini anlamalıdır.

"Jules et Jim"deki Catherine hakkında ne düşünüyorsunuz?



Tek sözcükle inanılmaz? Böyle bir kadına gerçek yaşamda rastlasanız onda yalnızca hatalar görürsünüz; oysa filmde bunlar bir yana itilmiştir.

Pek değil! Gerçekte, –hiç değilse Amerika'da– çok sayıda eleştirmen, Catherine'in bir şeytan, bir nevrotik, bir yamyam olduğunu ileri sürdü.

Bir Fransız psikiyatristinin ne söylediğini biliyorsunuz: *"Jules et Jim* annelerini seven iki çocuk üstünedir:"

İlgilendiğiniz noktada, Catherine, Jim'i niçin öldürüyor? Çünkü, bu, romanın son sayfalarında oluyor. Hatta, alevlerin içindeki tabut romandan gelir. Gösterdiğim her ne varsa romanda var. Onu niye öldürdüğünü söyleyemem; çünkü bunu roman söylemiyor. O, psikolojik bir roman değil; yalnızca, başlayan ve biten bir aşk öyküsü. Filmle kitap arasında bir ayrım varsa, o da, filmin daha püriten olduğu-

dur. Bildiğiniz gibi, ben onu yaptığımda henüz otuz yaşında bile değildim; oysa kitabın yazarı yetmiş üçündeydi.

Çünkü, Jim Almandır. Yangın, Reichstag yangınıdır. İlgilendiğim nokta, bir çağın –sanatçılar ve yalancı sanatçılar çağının sonunu vurguladığıdır. Dahası, bizi, Jim ve Atherine'in yakıldığı finale hazırlamaktadır.

Evet. Filmde tarihsel boyut çok önemli. Her başarılı sahnenin, sonraki dönemden bir Picasso içermesinin nedeni de bu değil mi? Sizin, zamanı vurgulama tarzınız bu değil mi?

Evet.

Bu film, fotoğraflar toplamı, bu öykü, öyküler toplamı. Niçin?

Jules et Jim, konu aldığı olaylardan elli yıl sonra yazılmış bir özyaşamöyküsel roman. Kitaba hayranlığım, yalnız öyküden değil, filme nasılsa aktardığım dünyasal boyuttur. O nedenle, karakterler pek seyrek, yakın çekimde görünürler; yaptığım onları gerçek boylarıyla vermeye çalışmaktı. Filme, bir eski fotoğraflar albümüne bakar gibi bakmak istedim.

Amaçlarınız üstüne sorduğum sorulara genellikle, uyarladığınız romana bağlılık neyi gerektiriyorsa onu yaptığınızı söyleyerek yanıt veriyorsunuz. Kaynağındaki ruha en çok uymayan "Fahrenheit 451" için ne diyeceksiniz? Ray Bradbury'nin romanı, izleği yoğun siyasallık içeren, McCarthy döneminin bir eğretilemesidir. Bunun ayrımında mıydınız? Filminizde, siyasal boyut, niçin hiçbir yerde yok?

O beni ilgilendiren türden bir şey değil. Size söylediğim gibi, filmlerimi genellikle hayranlık duyduğum kitaplardan yaparım. *Fahrenheit 451* ise ayrıdır. Bir gün, bir arkadaşımla bilim kurgu üstüne konuşuyorduk. Ona bu türden hoşlanmadığımı, çünkü, bilim kurgunun gerçeklikten çok çok uzak, olaylarda çok başına buyruk olduğunu, bende heyecan uyandırmadığını söyledim. Arkadaşım karşı çıkarak, bana Bradbury'nin kitabının planını anlattı; betimlenen, kitapların yasaklandığı bir toplumdu; itfaiyeciler, yangın söndürmüyorlar ancak kitap yakmak üzere yangınlar yaratıyorlardı; bu kitapları okumak isteyenlere, kitap metni belleğe yerleştiriliyordu. Bunu duyduğumda, hemen filmi yapmaya karar verdim. Ama kitabı gerçekte okumadım.

Kitaplara karşı özel bir duygunuz var mı?

Hayır, onları da filmler kadar seviyorum; ancak nasıl seviyorum! *Citizen Kane*'i ilk gördüğümde, yaşamımda hiç kimseyi bu filmi sevdiğim gibi sevmediğimden hiç kuşkum yoktu. Bu duygumu, *The 400 Blows*'da, Antoine'ın, Balzac'ın resminin önünde mum yaktığı sahne ile anlattım.

"Fahrenheit 451"deki bir izlek olarak, siyasetin sizi ilgilendirmediğini söylediniz. Ancak, referansınız, Bradbury'den ayrı olsa da, filminizin, zayıf bir eğretileme sezdirdiği düşünülüyor. İtfaiyeciler, Nazi benzeri üniformalar giymişler, Oskar Wemer'in kaba bir Alman aksanı var; "Jules et Jim"i gördükten sonra filme gelen herhangi bir kişi, önceki filmin Reichstag yangını ile ilgili aktüalite filmi sekansını, "Fahrenheit 451" için bir tür model olarak görecektir.

Fahrenheit 451, özgün olarak, Fransa'da, Jean-Paul Belmondo ile yapılacaktı. Onun finansmanını burada sağlayamayacaktım; o nedenle filmi İngiltere'de, yıldız rolü için benim ilk seçimim olmayan Oskar Werner'le yapmak zorundaydım. Onun tipinde -psikolojik değil de şiirsel- birini aradım. Ancak, Alman aksanlı birini istemedim. Çekim sırasında, ona sürekli Montag'ı yumuşak oynamasını söyledim; adamı Nazi gibi oynamaya *o* karar verdi.

Fahrenheit'in başında, Hitchcock'un etkisi kendini duyuruyor. Bu, stüdyo filmi yapmanızın ve Hitchcock tarzı arka plan kullanmanızın sonucu mu?

Hitchcock'la ilgili hiçbir şey yok. İngiltere'deydik, Fransız kırlarını göstermek istedim; sonuçta, stüdyoda çekim yaptık ve arka planda perdeye Fransız kırlarını yansıttım.

Bu filminizin, onu yaparken doğmaya başladığı izlenimini edindim. İlk on beş dakika gerilim ve hareket yönünden eksiksiz bir başarı. Sonra, filmin ciddiliğine gölge düşüren türden küçük şakalarla, gerilimi düşürüyorsunuz. Örneğin, Cyril Cusack (şef), itfaiyeciyi parka kitap aramaya yöneltiyor; itfaiyeci, bir bebek arabasında çok küçük bir kitap görüyor ve parmağını çocuğa sallıyor. Sonra, Montag, onu okumaya başlayıp (insanların inmekten çok çıkmak için kullandıkları) yangın kulesinden atıldığında, Cusack ona dönüyor ve şöyle diyor: "Nedir bu Montag? Seninle bu kule arasında yanlış bir şey!" Filmin

sonunda, kendileri kitap "olan" kitap insanlarla karşılaştığında, bir dizi çift görünüyor, birinin adı Pride, ötekinin Prejudice'tir vb. (Pride and Prejudice adlı yapıta yollama ç.n.)

Ha, ha, ha! Biliyorsunuz, bir "büyük konuda!" film yapmak benim için, bir eziyettir. Filmi, gülmeceden yoksun buluyorum ve sözünü ettiğiniz şakaları koyuyorum. Belki, kimisi yanlıştır. Biliyorsunuz, bu filmi Fransızca olarak yapsaydım, dili üstündeki denetimim tam olacaktı. İngilizcede bir işin doğruluğundan kesinlikle güven duyamadım. *Fahrenheit*'ı yapmanın bana öğrettiği, diyaloğun bir filmde düşündüğümden çok daha önem taşıdığıdır. Gerçekte, bu, *en* önemli şeydir. İyi görüntülerle, varabileceğiniz tatminin yüzde yetmişine ulaşabilirsiniz; iyi diyalogla ise belki yüzde doksanına. En kişisel nitelik, kişinin parmak izidir; diyalog da filmin parmak izidir. *Fahrenheit 451*'de, diyalogları denetlemekte yetkin olmayışım, beni köşeye sıkıştırdı; dolayısıyla hüsrana uğradım. Ondan sonra, bütün filmlerimde, sizin de belirteceğiniz gibi, diyaloglar ağırlıklıdır.

Diyalogları bu denli sevdiğinize göre, niçin oyun yazmıyorsunuz?

Tiyatro canımı sıkıyor. Oyun gücü her akşam ayni değil. Ayrıca, hemen hemen birkaç kişiyi konuşturmaktan nefret ediyorum.

"The Soft Skin"in önem taşıyan bir yanını göremiyorum. Daha çok belgeseli andırıyor.

Ancak belgesel, güçlü biçimde dramatize edilmiştir.

Bununla birlikte çok sayıda akla aykırılığı merak ediyorum. Böylesine güzel bir kız, orta yaşlı kahraman Lachenay'ın çekimine giriyor?

Ancak, bu çok normal. Yaşamda, birinin bir başkasında ne bulduğunu meraka kimse engel olamaz.

Peki. Ona aşık olduğunu kabul edeyim; ancak, bir lokantada oturup ondan saatlerce Balzac söylevi dinlemesine inanabilir miyim?

Beğenilmeyen bir adam bile, çalışmasını tartışırsa, beğenilir olur. Ona, Balzac'ı; bilmişlikle değil, bir futbol maçını anlatır gibi tartıştırmamın nedeni bu. Konu üstüne olan derin bilgisi, kendisini kıza yaklaştırıyor.

Françoise Dorleac'ın onu bunun için dinlediğini düşünüyorsunuz?

Onun ilgisini göstermeye gereksinimi yok. O, on dokuzuncu yüzyıl bir erkeğinin etkisinde kalan yirminci yüzyıl kızıdır.

Film, olayın geçmediği nesne çekimleri ile dolu. Belli bir sessiz gerçekçilik tarzı mı kurmaya çalıştınız?

Ona bir tarz yakıştırmaya kalkmayın; film, kendinin tarzıdır.

"Stolen Kisses" öteki filmlerinize göre daha doğaçlama görünüyor.

Öyle.

Doğaçlamaları nasıl gerçekleştirdiniz? Öncü ruh, siz miydiniz yoksa Leaud mu?

Filmin çekilişinde, benim ayrı konumum yüzünden, doğaçlamalar hem onu hem de beni zorladı. Hiçbir şey çalışılmadı. Ben zaten *The Wild Child*'ı ve *Mississipi Mermaid*'i yazmıştım; çürük bir proje olursa, orada dururum. Buna girdim; çünkü, Leaud ile başka bir film yapmak istemiştim ancak gerekenleri bulamazdım. Doldurulması gereken bir boşlukla işe başladık. Ona şunu dedim: "Bir sevgilin var; evli bir kadınla ilişkiye giriyorsun; bir detektiflik bürosunda çalışıyorsun vb."

Bu işi birlikte götüreceğinize nasıl inandınız?

Leaud. İlginç aktörler vardır; sanırsınız kapının önünde yalnızca onlar duruyor. Leaud, onlardan biridir.

"Stolen Kisses"deki en iyi sahnelerden biri, eşcinselin, kaybolan erkek arkadaşını aramak için detektiflik bürosuna geldiği sahne. Eldivenli olan el, öteki eli okşuyor; kırmızca ama pek parlak biçimde adamın doğasını çağrıştıran bir sahne.

Hareket doğaçlamadır. Onu öylesine doğal olarak yakaladık. Çünkü, bu karakterle ilgili her şey, groteske gereksinim gösteriyordu.

İlginç olan nokta, eşcinsel aşkının, Antoine'ın normal ilişkilerine göre hem daha güçlü hem de daha hareketli olmasıdır.

Ancak, bu, bir arkadaşın bir detektifle konuşurken öğrendiği gerçek bir öyküdür. Filmdeki dişçi de gerçek yaşamdan alınmadır. Bu filmdeki her şey gerçektir.

Filmin en çarpıcı sahnelerinden birisi, Antoine'ın aynaya baktığı ve yaşamına giren iki kadının adlarını şarkı olarak okuduğu sahne-

dir. Bu düşünceyi nasıl buldunuz?

Antoine'ın onlardan koptuğunu göstermeliydim. Ancak, filmde onun konuşabileceği başka bir karakter yoktu. Bu bakımdan kendi kendisiyle konuştu.

Çok büyüleyici. Ancak, biliyorsunuz; çoğu insan, bu tür büyüleyiciliği size karşı kullanıyor. Bu örneklerin, kaba seyircinin gönlünü almak için konduğunu söylüyorlar.

Bir kere sahne büyüleyici değil. Uzun ve insanları huzursuz eden bir sahne. Almanya'da bu sahne kesildi.

Peki, genel neden için ne diyorsunuz?

Antoine'ın rolü, gerek bana, gerekse, Jean-Pierre Leaud'ya öylesine yakındı ki, başka insanları hiç düşünmedik. Örneğin, Antoine, filmde hiç kimse ile kavga etmez; ben de öyleyim. Kavga çıksaydı, filmi hemen bırakırdım.

Yapıtınızla ilgili yanlış yorumları hiç düzeltmeyecek olmanızın da nedeni mi bu?

The 400 Blows'da, anne babayı ve Antoine'ı çok yansız sunduğumu düşündüm. Anne baba, bu kadarcık sevgi göstermekle suçluydular, ancak, her şeyden öte, Antoine çok zorluydu. Sonra, benim için şaşırtıcı olan, seyircilerin, filmi, çocuktan yana bir film olarak düşündüklerini görmek oldu. Ancak, insan, yanlış anlamalarla yaşamasını öğreniyor. Film bitti mi bitmedi mi, tek ilgi duyduğum şey o.

Bunu, bir eleştirmen olarak gördünüz mü?

Bir filmin anlamını hiçbir zaman anlamadım. Çok olumluyum. Yalnızca, perdedekinin ne olduğunu anlıyorum. Yaşamım boyunca, tek bir simgeyi anlamadım.

Sizinle bir an için, "Mississipi Mermaid"den söz etmek istiyordum. Andrew Sarris, onun New York'ta kesildiğini belirtti.

Film, pek pahalı olmamakla birlikte, United Artists, onu önemli bir proje olarak düşündü ve yıldızları bakımından da, büyük bir başarı bekledi. Ancak, film Paris'te bir büyük başarısızlığa uğradı. Ne eleştirmenler ne de halk onu sevmedi – belki de, Deneuve ve Belmondo'nun alışkın olunmadık rollerde gözükmelerinden ötürü. Paris resepsiyonundan sonra, United Artists, benden, New

York açılışına, filmi sekiz dakika kadar kısaltmamı istedi. Bunu reddedebilirdim; ancak, bu işte, insanların benim yüzümden para yitirmelerinden nefret ediyorum. Yine karşı koymalıydım; çünkü film Japonya'da gösterime girdiğinde büyük ilgi gördü: Gerek benim gerekse Belmondo ve Deneuve'ün daha önce yaşamadığımız en büyük başarımızdı.

Şimdi, yapımcıların kesme isteklerini önleyebiliyor musunuz?

Kimsenin böyle bir gücü yok! Ancak, ne yapıldığı da bilinmiyor. Örneğin, ben yalnızca *Stolen Kisses*'de yapılan kesmeleri biliyorum. Devletin desteklediği bir sanatevinde filmi gören bir gazeteci, böyle koruma görerek sunulan filmde yapılan kesmelerin kendisinde yarattığı şoktan yakınıyordu. Gazetecinin makalesi, film dağıtımcısını, filmi ilk haliyle gösterime sokmaya zorladı. Ancak, bu her zaman olmuyor; pek azı haber alınıyor.

Amerika'da çoğu kişi, yıldızların rollerinin akla uygun olmadıklarını düşünüyor.

Akla aykırılık, her film için suç değildir. *Mississipi Mermaid,* yetişkinler için bir peri masalıydı.

İçten düşüncelerinizin kalıp biçimini almasını aşırı vurgulamıyor musunuz? Örneğin, Belmondo ne zaman bir geziye çıkacak olsa, Réunion'un renkli haritasını niçin koyuyorsunuz? Ben, daha çok otantik olmayı ve seyirciyi aşk konusundaki son yargınıza daha az hileyle hazırlamanızı beklerdim.

Olabilir.

"Fahrenheit 451"in uzamasının, Belmondo'nun klinikte gördüğü düşün yeniden kullanılmasından ileri geldiğini düşünüyorum.

Bu, bana da öyle geliyor. Gerçekte, sahne, *Fahrenheit*'ta tek hatlı bir demiryolunda çekildi; oysa, *Mermaid*'de yol ve ağaçlar kullanıldı. Aynı efektin ayrı anlamlar taşıdığı konusunda haklısınız ama onun *Fahrenheit*'taki anlamının daha iyi olduğunu sanıyorum.

Belmondo'nun Deneuve'ün balkonuna tırmandığı sahneyi niye çektiniz? Bu sahne, bana, yalnızca Belmondo'nun atletikliği ile ilgili gösteriş yapma fırsatını verme içinmiş gibi görünüyor.

Pek öyle değil. Onu kendim için yapmadım. İlkin, sahneyi öyle bir alana kurduk ki, o alan, kendisine en derin hayranlığı duydu-

ğum ve film yaparken her zaman onu düşündüğüm bir Fransız yazarının, Jacques Audiberti'nin adını taşıyordu. Belmondo için, Deneuve'ün odasına girmenin çok zor olmasını istedim. Dolayısıyla, ona garsonluk yaptıramaz, bir yolunu buldurup anahtarı çaldıramazdım. Alana gittiğimde, çok sayıda balkonu olan bu eve dikkat ettim. İlkin, otele çevrili bir işaret koydum (işarette "Monorail Oteli" yazıyordu; çünkü *Monorail,* Audiberti'nin romanlarından birinin adıdır.) Sonra, Deneuve'ün oteli terkediş ve kabareye girişiyle ilgili bütün sahneyi ve sonra Belmondo'nun otele gidişini, bir balkondan ötekine tırmanışını tek bir kamera hareketi ile çekmem gerektiğini düşündüm. Büyüleyici bir sahneydi. Tırmandı, ben de çektim.

Filmin son sahnesi, "Shoot the Piano Player"ın kulübesinde de yer alıyor mu?

Aynısı.

"The Wild Child"'daki uzun sahnelerin sayısı ile çarpıldım. Bu, bir ayırma amacıyla mı yapıldı?

Jules et Jim'de olduğu gibi, bir dönemin öyküsünü anlatıyordum; bir tarihsel uzaklık çağrışımını vermek istedim. Dahası, çocuk yıldız, kesmeye duyulan gereksinimi anlayamaz ve bir sahneden ötekine ritmini koruyamazdı.

Bu filmi çekerken, zihninizde on sekizinci yüzyıl ressamları var mıydı? Birçok sahne bana onları anımsattı.

Resim üstüne pek az şey biliyorum ve her zaman yazılı olan şeylerle düşünüyorum. Resmi sevmiyorum ve müzelere gitmekten de nefret ediyorum.

Haklısınız. Çekimler, resimden çok oymaya benziyor. Sık sık diyafram çekimlerinin kullanılması, dönemin oval oymalarını ya da kabartmalarını mı anımsatıyor?

Mississipi Mermaid'in son yirmi dakikasında, negatifle karşılaştırarak değil ama kamerayı kapayarak sağlanan donukluklarla çalıştım. *The Wild Child*'da kullandığımız kamera bu yönteme izin vermedi. Öyle ki, başarılı bir teknisyen olan Nestor Almendros, diyafram çekimi önerdi.

Film, ne kadar özyaşamöyküsel?

Bazıları, Dr. İtard'ın Truffaut, çocuğun ise Leaud olduğunu

söyledi: İtard'ın Andre Bazin ve çocuğun Truffaut olduğunu düşünüyorum.

Her ikisi de doğru görünüyor.

Bir bakıma bu filmin beni olgunlaştırdığını düşünüyorum. Önceleri, her zaman, filmlerimdeki gençlerle özdeşleştirildim; burada ilk kez bir yetişkinle özdeşleştiriliyorum. Öte yandan, *The 400 Blows*'un dönemine döndüm. Çünkü şimdi yine on üç yaşında bir çocukla yönetiliyordum. *Cahiers du Cinéma*'ya göre, film, bir doktoru anlatmıyor, bir yönetmeni anlatıyor. Ben, işe koyulduğumda böyle düşünmedim ama yine bu doğrudur; çünkü, çocuğa uygarlık dersleri veren doktorla, aktöre filmdeki karakteri öğreten yönetmen arasında açık benzerlikler var.

Bu filmin özellikle olgun bir film olduğu konusunda sizinle hemfikirim; ağırbaşlı, kontrollü, ciddi.

Bu, herhangi bir şaka yapmadığım ilk sorumlu film.

Emile de öyle değil mi? Orada, insanın yetkinliği konusundaki inancınızı tastamam anlatmıştınız.

Evet.

Victor'un haksızlığı kabul etmeye son karşı çıkışındaki örtülü siyasal savının izlenimini de edindim.

Bu sahne, benim filmi yaparken karar verdiğim bir sahnedir.

İşte, sonunda, siyaset Truffaut'nın dünyasına giriyor.

Belki.

"The Wild Childe"dan önce, siyasetten kaçınan bir görünümünüz vardı. Siyaseti sanatınıza soktuğunuzda da, onu eğlenceli bir biçimde yaptınız. Örneğin "Bed and Board"da, siyasi olan bir fahişedir.

Bu bir şaka değildi. Siyaset, genellikle filmlere sokulur; çünkü, sanatçılar, arkadaşlarını hoşnut etmek için, zorunlu referanslar yaparlar. Dünkü konu Cezayir Savaşıydı; bugün Vietnam. Ancak bu, yapay değil. Bu, siyaseti, insanları etkilerken göstermektir. Böylece, fahişe, müşterilerinin eskiden ancak ayın yirmi üçüncü günü ayaklarının kesildiklerini oysa şimdi, on beşinden sonra gelen gidenin olmadığını söylüyor.

Kısaca, para çabucak bitiyor; çünkü enflasyon var.

Tastamam öyle. Ancak, biliyorsunuz, filmde başka referanslar

da var. Örneğin, kapıcı, bütün metal öteberiyi plastiğe çevirdiğinde, yenilerinin yeni toplum demek olduğunu söylüyor. "Yeni toplum," siz Amerikalılardan Chaban-Delmas'ın ödünç aldığı bir slogandır.

Tam, filmlerinizin konusundan ve siyasetten konuşurken, lütfen bana Z hakkında ne düşündüğünüzü söyler misiniz?

Bana göre, sanat yönünden çok siyasal yönünün daha önemli olduğu iyi bir film. Henüz farkında olmayan insanlara ulaşmasıyla, siyasal bakımdan etkin. Z'yi gördükten sonra, ortalama insan, askeri yönetimin bir ülke için iyi olmadığını düşünerek, sinemadan çıkıyor. Yazarların böyle bir savı olmasa da, filmin, Fransa'nın siyasetinde etkili olduğuna inanıyorum. Bir görüşmede, onun da Gaulle'ün düşürüldüğü referanduma katkıda bulunduğunu söyledim. Yazık ki, daha güçlü değildi; öyle olsaydı Pompidou'dan da kurtulabilecektik.

Ben Z'den nefret ediyorum; çok karton bir film. Sizin bir siyasal film yapmanızı isterdim. İnanıyorum ki, yaşamın belirsizliğini yansıtan bir film olurdu.

Ama o zaman da, siyasal bakımdan işe yaramaz olurdu.

Dostoyevski'nin "Ecinniler"i gibi bir kitap için ne düşünüyorsunuz?

Hiç okudamadım. Ama, Renoir'ın komünist olduğu dönemde yaptığı *La Marseillais* gibi bir örneği alalım. Bu film, başarısızlığa uğradı; çünkü siyasal bakımdan karışıktı. En ilginç karakterler, kahramanlar olarak gösterilmesi gereken halk değil, XIV. Louis, Marie Antoinette ve Kraliyet Muhafızları olmuş. O, bugün bile güzel bir film. Öte yandan, oyunları siyasal bakımdan etkili olan Brecht, her zaman, garip alışkanlıklar ve bozuk inançlardan medet umar.

"The Wild Child"a geri dönersek, ses çalışmasının özellikle titiz yapıldığına dikkat ettim. Ayak sesleri, örneğin, eski odaların gerçekliği ile tastamam uygun verilmişti.

Bu bir ses öyküsüdür; çünkü çocuk gerçekte sağır. Sonuç olarak, ben, alışılmıştan daha dikkatliydim; sesten hoşnut olmadığımda yeniden çektim; yalnızca görüntüden hoşnut olmadığımda ise -alışkın olduğum üzere- çekmedim.

"Thw Whild Child"ı gördüğümde, hemen "The Miracle Worker"ı düşündüm. Bu filmler arasında bir bağlantı var mı?

Evet. 1962'de Fransızca versiyonunu oyun olarak gördüm: Marguerite Duras'ın *Miracle in Alabama*'sını. Oyunun küçük yıldızı olağanüstüydü; oyun boyunca ağladım. Ertesi gün New York'a filmin hakları için telgraf çektim. Ancak, Arthur Penn'in filme çekmekte olduğu söylendi. Büyük düş kırıklığına uğradım; ancak, Penn'in, *The Left-Handed Gun* gibi sevdiğim bir filmi yapması ve böylece oyunu da hakkıyla filme çekeceği ile teselli buldum. Birkaç ay sonra New York'a gittim; ziyaretimin ilk gecesi, *The Miracle Worker*'ı benim için gösterdiler. Aynı zamanda, eşinin doğum yaptığı hastaneden henüz gelen Penn ile görüştüm.

Sonra bir gün, Helen Keller'in özyaşamöyküsünü okudum. İşte o zaman ayrımsadım ki, film, kaynak aldığı yapıta göre düşük bir filmdi. Ancak, bunun, Penn'in hatası olduğunu düşünmüyorum. Biliyorsunuz, oyunun yazarı William Gibson, aynı zamanda filmin de senaryosunu yazdı; dolayısıyla, Penn, bir başkasının düşüncelerini aktarmıştır.

Uzunca bir süre basılmamış olan Dr. İtard'ın raporuyla karşılaştığımda, hemen, *Miracle in Alabama*'yı gördüğümde duyduğum heyecanı duydum. Öyküyü böylesine güçlü bulmamın nedenlerini çözümlemeye çalıştım. İtard'ın durumu, dünyanın en kahramanca durumudur; çünkü, onu kurtarmak için bir başkasına kötü şeyler yapıyor. Kızlarımdan birini ilk kez dişçiye götürdüğümde bunu ben kendimde de yaşamıştım.

Ondan sonra Penn'le kariyeriniz ayrılıyor, değil mi? "Bonnie and Clyde"ı yönetmeniz istenmedi mi sizden?

Benton ve Newman senaryoyu benim için yazdılar. Ancak, öykünün Texas'ta geçmesi ve dolayısıyla bana göre çok katıksız bir Amerikan öyküsü olması bakımından çekmeyi reddettim. Yine de, iki günümü New York'ta onlarla birlikte ve yazdıklarını esnetmeye çalışarak geçirdim. Daha sonra, *Fahrenheit 451*'i yapmak için para bulamayacağım ortaya çıktığında, Benton ve Newman'a düşüncemi değiştirdiğimi ve filmlerini yapacağımı söyledim. Bu kez stüdyo, hayır dedi; bunun üzerine, Londra'ya *Fahrenheit*'ı yapma işini sürdür-

meye gittim. Londra'ya vardığımda, Warren Beatty ile yapacağı bir film arayan eski arkadaşım Leslie Caron'la görüştüm.

Onunla arkadaşlığımın dışında, Benton ve Newman'ın senaryosunu verdim. Sonunda, artık Beatty'yi filme sokmak istemedi; ancak, Beatty, *Bonnie and Clyde*'ı yapmaya karar verdi. Benton ve Newman'dan kendisini reddettikleri iki ay boyunca hakları istedi. Ancak, üçüncü ayda hakları aldı. Çünkü, Warren Beatty, bir şeyi isterse onu alır. Bilindiği gibi, Leslie Caron'un yerini Faye Dunaway aldı.

"Bed and Board"daki müziği sevmediğinizi söylediniz. Onu niye değiştirmediniz?

Filmi, United Artists için yapmıştım. Müziği çıkarıp *Stolen Kisses*'deki müziği yeniden kullanacaktım. Ancak, iki film de ayrı şirketlerce yapıldığından, bunu yapamadım. Şöyle ya da böyle, kaydedilen ilk müzik kaldı. Yapabileceğiniz pek bir şey yok. Sevmediğiniz bir şeyi ayırırsınız, belli sözleri yineleyebilirsiniz ama o kadar. *Bed and Board*'daki müzik, nasılsa öyledir. Çünkü, besteci Albert Duhamel, –gülmeksizin söylüyorum– 1968 Mayıs Devrimi'nden sonra, sanatın yeniden o günkü gibi olamayacağına inanan sanatçılardan biridir.

Ancak, müzik Darius Milhaud'dan alınmış!

Hayır, Stravinsky.

Filmde daha başka sorunlar var. Örneğin, bu Amerikalı iş adamının yerilmesini sevmedim.

Helen Scott da ayni şeyi söyledi.

Ama, aşırı milliyetçi olduğumdan değil. Tersine, onun yeterince keskin bir yergi olmadığını düşünüyorum.

Rol için, Michael Lonsdale gibi kurnaz birini bulacağımı umuyordum. Bulamadım.

Plan kolayca kestirilebiliyor. Bütün olaylar bildik.

Evet, bunun da *Bed and Board*'ı, *Stolen Kisses*'den zayıf düşürdüğünü sanıyorum. Ancak, önceki filmde, kestirilebilecek bir konu konmamıştı. Burada, kestirilemez kalan, konmuş bir çerçeve içinde, karakterlerin tepkileri vardır.

Antoine, "Bed and Board"da bir yazar. Böyle biri olmayı istedi-

niz mi hiç?

Biraz ama pek çok değil. Öyle bir sahne, senaryoda yoktu. Çekim sırasında ben ekledim.

Senaryolarınızın çoğunu genel olarak siz mi yazıyorsunuz?

Her zaman.

Kadın özgürlük hareketinin etkin olduğu günümüzde, çifte standardı ve kadının kocasından izin almasını destekler görünen bir film yapmaya yönelecek eleştiriyi bekliyor musunuz?

Hayır. Kahramanın eski tarz bir burjuva olması dolayısıyla filmin eleştirilmesi daha olasıdır; ancak tip, yeterince verilemedi.

Filmin bir sahnesinde, iki espri var gibi görünüyor; bunlardan ikincisinin maksadının ne olduğunu merak ediyorum. Antoine, kapı altından Japon kızına ve oda arkadaşına bakarken, kızın oda arkadaşını baştan savmayı istediği sürece gülüyoruz; sonra hasta annesini ziyarete gideceğini söyleyerek çıkıyor. Ancak, sahne, görsel olarak, fetişizmi çağrıştırmasıyla gariptir –bütün o çizmeler, zincirler.

Kiriko'nun giyinişi rastlantıdır. Ondan o sabah, yalnızca, Doğulu olmayan giysiler giymesini istedim. Eşcinsellik benim filmlerime hiçbir zaman girmez.

Amerikan seyircisinin orada gördüğü o olacak sanıyorum.

Halk değil, Amerikalı eleştirmenler.

Peki.

Amerika'ya gidersem, hiç kuşkum yok, burcumu da merak edeceklerdir. Aldığım uyarı bu.

Siz ünlü birisiniz, bu nasıl bir şey?

Ünlü olmak diye bir şey yok. Belli birileri sizi tanıyor, ötekiler tanımıyor.

"Times"deki profilde, sizin ancak filmlerinizde ilginç olduğunuz, başka bir zaman ise olmadığınız söylendi. Filmleriniz insanlara olağanüstü bir duyarlılık getirirken bu nasıl olabilir? Times'ın verdiği izlenimi düzeltme fırsatı vermek istiyorum size.

Bunun bir parça yanlış bir masal olduğunu söylerken haklısınız. Ama onu öyle bırakıyorum. Benden onu düzeltme yolunda katkı beklemeyin!

Halkın gözünde, gereken yeri alamadığına inandığınız yönetmen-

ler var mı?

Amerikalı olarak, Howard Hawks ve Hitchcock. Fransa'dan Claude Berri; Rossellini; İngiltere'den yerini bulamamış yönetmen yok!

Hitchcock'tan konuşalım. Ona hayran olmakla birlikte, bu hayranlığım sizden farklı bakımdandır.

Kitap yazın o zaman.

Onun aşırı karmaşık olduğunu düşünmüyor musunuz? Örneğin, Hitchcock üstüne olan kitabınızda dediniz ki, simgeyi hiç anlamadım, ancak şimdi simgeleri hep anlıyorum. Ben simgelerin var olduğunu düşünmüyorum. "The Birds"ü (Kuşlar) alın! "The Birds" bir felakettir, şimdi...

Felaket?

Nedenini bilmek isterseniz, açıklarım.

Hayır, tahmin edebiliyorum.

Peki, öyleyse, siz, Antonioni'den neden böyle nefret ettiğinizi açıklayın.

İlkin, ondaki mizah yokluğu. Çok ciddi; bunu çok öne çıkarıyor. Kadın ruhunun psikoloğu gibi kendini yansıtan görüntülerini sevmiyorum. De Gaulle, Fransızların, Cezayir konusunda güvenini yeniden kazanmaya çalışırken onlara şunu söyledi: "Fransız erkekleri ve kadınları, sizi anladım." Antonioni de benzer bir noktadadır ve şöyle der: "Dünyanın kadınları, sizleri anladım." Ve ardından modayı izler. Bir başka gün, Londra havaalanında ayakkabısındaki haşhaşla yakalanmasının nedeni budur.

Hayır, marijuana; bu, aylar önce oldu.

Peki. Bakın, marijuanayı ayakkabınıza koymanız gereksiz bir şeydir. Çünkü, onu, Amerika'da olduğu gibi, Londra'da da pek kolayca alabilirsiniz. Daha da önemlisi, onun, dört yıl önce marijuana içmemesi, şimdi ise içiyor olmasıdır. Bu, onun, gençlikle yarışa kalkan çocukça gereksinimidir.

Gerçekte, Antonioni'ye karşı, *The Wild Child*'ı yaparken gösterdiği yardımlardan ötürü yakınlığım var. Günümüzün büyük izleklerinden biri, insanların iletişim zorluğudur. Çok hoştur: Bu, entelektüellere konuşma malzemesi veriyor. Sağır-dilsiz çocuğu olan

bir aile ile ilişkiye girdiğinizde, yalnızca o zaman, iletişimsizliğin ne demek olduğunu ayırımsıyorsunuz. Filmimde, gerçek bir iletişimsizliği göstermek istedim, yoksa, Antonioni'nin moda davranışını değil.

Cahiers du Cinéma ile yaptığınız bir konuşmada, kasıtlı yaratılan zorluk ve rafinelik üstüne iyi şeyler söylemediniz. Ama, filmlerinizin çoğunda, (hepsinin üstünde Jules et Jim) hem zorluk hem de ince çalışma var. Yanlış bir alıntı mıydı yoksa bu yargınızı değiştirmek durumunda mısınız?

Hayır. Görüşmeciler ve ben, aşırı yalınlaştırma yaptık. Yapmam gereken, amaç ile gerçekleşen arasında ayırım yapmaktadır. *Tropic of Cancer*'i, *Ulysses*'i filme çekmeye karar veren Joseph Strick'i, Genet'nin sinemalaştırmaya uygun düşmeyen *The Balcony*'sini alın! Daha dürüsttü. Daha iyi hazırlık olması bakımından bir şeyler yapmaya çalıştı: Yalın şeyler. *The Rules of the Game* ve *The Golden Coach* çok ince filmlerdir; ancak Renoir öyle değil; o, Strick gibi ince çalışmak için işe girmedi; ince çalışmak onun karakteri. Basit insanlar, rafine yazarları perdede görmek istediklerinde, kaynakla uyarlayan arasındaki ayrılık, her zaman bu sonucu doğuruyor. Küçük romanları alıp, büyük bir romancı gibi kullanan Godard'ı daha çok tercih ediyorum. Nitekim, bunu denedim. Gerek, *Shoot the piano Player* gerekse Godard'ın *Band of Outsider*–'ı, Raymond Queneau'nun bir romanının sinemadaki eşdeğerlerini verme çabasıdır. Ne ben, ne de o, Queneau'nun romanlarından birini uyarlamayı gerçekte hiçbir zaman göze alamazdık.

Aynı görüşmede, filmle sirk arasında o ünlü benzetmenizi yaptınız. Bu benzetme, insanların sizde eleştirdikleri bir şeyi anıştırıyor: P.T. Barnum'un çizgisi, anlamlarına dikkat etmeksizin heyecanlandırma arzusu.

Ben, benzetmeyi, yazınla film arasında ilişki kuran kişilere, bir yönetmenin, kalabalıklar karşısında film yaptıklarını anımsatmak için yaptım yalnızca. Orson Welles, Nicholas Ray ve Elia Kazan gibi kişiler, tiyatronun gerçeklerini yaşayan, halkın canını sıkmaktan kaygılanan, aktör olan kişilerdi; oyunun düzeyinin yükseltilmesini isteyen, halkın ilgisini canlı tutan bir geliştirmeyi gerekli gören bu

adamlar beni anlayabilirlerdi. Bergman bile anlayabilirdi. O, niçin hep bir buçuk saat ilerde olmamaktan ötürü canının sıkılmasından korktu. Bir insan, her zaman, yönetmenliğinden önce yapıp ettiklerinin etkisi altındadır. Welles bir aktördü. Fellini, karikatüristti; film karikatürleri yapıyordu. Bunuel işletmeciydi. Bu, onların filmlerinin, nasıl, zamanında çekilip bitirildiğini, on iki bin metre film kullanıldığını ve on günde montajının yapıldığını da çok güzel anlatır.

Sette çok nazik olduğunuz söylense de, özellikle aktörlerle aranız çok iyi. O zaman, böylesine şaşılacak performansı nasıl sağlıyorsunuz?

Nezaketle. Her zaman çelişkilerle ilerledim.

Örnek verebilir misiniz?

Evet. *Jules et Jim*'de Catherine'in çok güzel olması tehlikeydi. Jeanne Moreau'ya Scarlett O'Hara'yı anımsamasını ve kaprislerine bir set çekmesini söyledim. Mizacındaki sürekli değişikliklerin onu bir komedyene çevirmemesi önemliydi: Fransızca söylersek, bir *une belle emmerduse*. Bu nedenle, açıklığın olduğu yere ağırlık vermek istedim; ya da ağırlığın olduğu yere açıklık. Bu benim her şeyde izlediğim bir yol; hatta kamuya şaşırtıcı gelse bile. Örneğin, *La Peau douche*'un sonunda, kadın tam kocasını öldürdüğünde, onu gülümsettim. Bu anlatımı bulmak çok zordu; tam bir gülümseme değildi, kadın gülümsemeye hazırlanmıştı. Gerçek yaşamda kadın kendini yerlere atar, feryat ederdi ama, bunları filmde ona kesinlikle yaptıramazdım. Onun ilk tepkisi yanıltıcıdır, belki ondan sonra başka bir şey gelecek! Gülümsemeyi tam ölçüsünde vermeliydim yine de, biliyorsunuz, seyirci başka bir yorumla, kadının aklını yitirdiğini düşünecekti.

Ancak, önceki sahnede, kadın, silahı, vefasız kocasını öldürmeye hazırlıyor. Bunun çok uzadığını düşünmüyor musunuz? Ben, can sıkıcı buluyorum. Dahası, gülmemem gereken yerde gülüyorum. Anımsıyor musunuz, silahı mantosunun altına sokup, sanki görünmüyormuş gibi yürümesi. Oysa, seyirci, silahı, mantonun altından çıkmış olarak görüyor.

Sinemadaki seyirci o anda görüyor.

Öyleyse, o bir hata mıydı?

Teknik bir kusur. Çok sayıda film yaptıktan sonra, böyle bir sahnede önce silahı, daha sonra -belki mantosunda bir parça odun- taşıyan kadını fotoğraflamanız gerektiğini öğreniyorsunuz. Burada, kısaca, Hollywood ile Fransa arasında farkınız var. *Psycho*'da Antony Perkins, Janet Leight'in bedenini duş perdesine sarıyor, eminim orada beden yoktur -dublörün bile-. Ancak, Claude Chabrol, *The Unfaithful Wife*'da benzer bir sahne çektiğinde "ölü" aktörü gerçekten çuvala koyuyor. Sonuç olarak, katili oynayan aktör, yükü taşıyan korkunç bir durumdadır. Size, uzmanlığımız dışından daha rahatsız edici bir örnek vereceğim. Bu, daha önce yalnızca dört ya da beş film yapan bir yönetmenle ilgilidir. Önceki filmlerinde hiç aşk sahnesi çekmemiş. Ancak, bir sonraki filminde böyle bir sahneyi çekme zorunda olmanın rahatsızlığına yaşamaktaydı. Sahneye geldiğinde, aktörlere bütün söyleyebileceğinin gerçekten sevişmeleri olduğunu söylemekten çok korkmuştu. Seyirci, bu zina ilişkisine nasıl tepki gösterdi biliyor musunuz? "Fena değil, ama sahnede özel hiçbir şey yok."

FEDERICO FELLINI



Başlıca Filmleri:
1950 *Luci del Varieta / Variety Lights* (Varyete Işıkları)
1952 *Lo sceicco bianco / The White Sheik* (Beyaz Şeyh)
1953 *I vitelloni (Aylaklar)*
1954 La strade (Sonsuz Sokaklar)
1955 Il bidone (Kalpazanlar Çetesi)
1959 *La dolce vita* (Tatlı Hayat)
1962 *8 1/2*
1965 *Giuletta degli spiriti* (Ruhların Juliet'i)
1969 *Fellini Satyricon*
1970 *The Clowns* (Palyaçolar)
1972 *Roma.*
1974 Amarcord
1976 *Casonova*
1978 *Prova d'orchestra* (Orkestra Provası)
1980 *La Citta delle donne / City of Women* (Kadınlar Şehri)
1983 *E la nave va / And Ship Sailed On* (Ve Gemi Gidiyor)

Bu görüşme üç bölümde yapıldı. Birinci bölüm, Fellini'nin Roma'daki halkla ilişkiler müdürü Mario Longardi'nin beni öğle yemeğine davet ettiği Grand Hotel'de gerçekleşti. Yönetmenle görüşmeye istekli olarak, randevudan on dakika önce otele vardım; ancak, Fellini'nin, içeriye girişinden önceki sahneyi düzenlemekten hoşlanacağını düşünerek gezinmeye ve ancak yetişebilmiş gibi yapmaya karar verdim. Dışarıda, Fellini'nin, büyük, yeşil mersedesiyle park alanına egemen olan görüntüsünden hoşlandım; içeride, kalabalığa tepeden bakan ve tropikte milyonerlerin içtiğine benzer, Fellinisk türünden bir rom kokteyli içen iri cüsseli biri vardı. "Oh!" dedi, "siz, görüşmeyi düşündüğüm gazetecisiniz." Sonra, içkisini bana doğru tutarak, profesör olduğum yolundaki savımı savuşturdu. Hoşlandığımı görerek, yanında bulunduğu kişilerden, fotoğraflar istedi; bu kişiler, onun İngilizcesini düzeltecek, yanlışlarını düzeltecek ve yalanlarını düzeltecek kişiler olarak tanıştırılmışlardı. "Bu da yetmezse" dedi, bana güvence vererek, "stüdyodan başkalarını da getirebiliriz."

Açık ki, Fellini, görüşme yapmamayı yeğlerdi. Salonu incelerken, değişik arkadaşlarını tanıştırırken ve genel olarak kendini, sonraki bir zamanda kendisine seslenmem gerektiği gibi, Roma Kralı rolünde görürken, belki işimi kolaylaştırabilirler umuduyla kendimi, başlangıçta, onun arkadaşlarına şirin göstermeye çalıştım. Giysimin tam önünü çözmüştüm ki, Fellini'nin ani bir işaretiyle öğle yemeği çağrısı yapıldı.

İlk konuşma başlıyor; Fellini teybi açmamı söylüyor. Açıyorum, ancak görüşme, dolu ağızlarla oluyor; salonun öte yanından verilen selamlar; gelen iki telefonla da başa çıkmak zorunda. Bu telefon konuşmalarından biri yapılırken, Sinyor Longardi, bana, her öğle yemeğinde sekiz telefon geldiği, benim bugün şanslı olduğum bilgisini veriyor. Fellini'nin, cebinde telefonla yaşamaktan hoşlandığını söylüyor; yönetmenin perhiz konusundaki konuşmalardan büyülendiğini de aktararak, "Ama bakın," diyor "Ne kadar çok yiyecek!" Birinci bölüm (İtalyanca yapılıp sonra İngilizceye çevrilmiştir) koşullar gereği özettir:

SAMUELS: *Variety Lights*'ı Alberto Lattuada ile birlikte yönettiniz. Sorumluluklar nasıl bölüşülmüştü?

FELLİNİ: Film çekerken, tam anlamıyla ve heyecanla kendimi verdiğimden, belleğimin beni yanıltması dolayısıyla, sonradan onları anımsamak benim için pek kolay değil. *Variety Lights*'ın özgün öyküsünü ve senaryosunu ben yazdım, oyuncuları yine ben seçtim. Dahası, film, Aldo Fabrizi'nin bulunduğu bir vodvil topluluğunca sunulan, benim de gördüğüm kimi eski gösterileri çağrıştırıyor. Lattuada ve eşi, ben ve eşim bir ortaklık oluşturduk; her şey işbirliğine dayalı bir şanstı. Ben mi yönettim, o mu yönetti tam anımsamıyorum, ama filme bakıyorum, evet bu benim filmim.

Film, tiyatronun tarihine vurgu yapması bakımından karakteristik bir film. Bir sinema adamı olarak, sizin tiyatroyla böylesine büyülenmenizle ilgiliyim.

Tiyatroyla büyülenmiş değilim; toplum önündeki her türlü gösteriyle büyülendim; tiyatro öyle, sirk öyle ve sinemanın kendisi. Bunların tümü, benzer öğeler içerir; bir gösteri ortamı kurarken ben kendimi anlatıyorum; çünkü benim yaşamım bir gösteridir. Kendini bütünüyle gösterilere adamış biriyim ben; başkalarına öyküler anlatanlardan biriyim.

Hem yazar hem yönetmensiniz. Yalnızca yazar olabilir miydiniz?

Sinema diliyle yazan bir yazar olduğumdan, yalnızca yazınsal anlatımın bana uygun düşmeyeceğini söyleyebilirsiniz.

Niçin:

Niçin operatör hekim olmadığımı sorar gibisiniz. Yine de, bir anlamda yazın adamıyım. Yalnızca kendim için değil, birlikte çalıştığım insanlara da öğretmek için, üretilen yapımın gerekleri dolayısıyla da ne amaçladığımı oturup yazmam zorunlu. Oyuncuların yaşayacakları dünyayı set tasarımcısına anlatmak zorundayım; kostümcüye notlar iletmeliyim, hatta filmle ilgili maliyet kayıtlarını tutmalıyım. Kariyerime, başka yönetmenler için öykü konuları yazarak başladım; ancak bugün bu, kendi düşüncemi ortaya dökmenin ve böylece film yapmaya beni yaklaştırmanın yalnızca zorunlu ilk adımıdır. Bir öykü konusu, hepi topu fırını ateşlemektir; senaryo da, filmin

yapımında görev alacaklara bir şeyler aktarır.

Yazarın hiçbir zaman göremeyeceği bir yankıyı seyircide görmekten hoşlandığınız için mi yazardan çok yönetmen oldunuz?

Ama, yönetmenler de onu görmüyor.

Kuşkusuz yapmanız gerektiği gibi, sinemaya gidiyorsunuz.

Hayır.

Hiç mi?

Ara sıra. Festival ya da prömiyerde hep birlikte oluyoruz; ama, rahatsız oluyorum ve zihnimle oradan kopuyorum. Filmin kamu önündeki başarısı beni ilgilendirmiyor. Filmi yapmam gerektiği gibi yapıyorum. Sonra o, orta malı oluyor; ticari bir yaşamı yaşıyor; kamuya nasıl geliyorsa, kamunun işi o. Onlar için çalışmak beni ilgilendirmiyor. Filmlerimin, gönülden bir bağlılıkla yapıldıklarına inanıyorum.

"Variety Lights"da...

O filmden konuşmuyor muyduk?

Korkarım henüz başladık. "Variety Lights"da, sinemayı belli bir tutkuyla gösteriyorsunuz; ancak onunla alay da ediyorsunuz. Bu, sizin filmlerinizde ortak bir şey. Sanki, güzel bir kadını fotoğraflarken onun kirli ayaklarını gösteriyorsunuz.

Ama, kirli ayaklar da güzeldir. Çoğu kez, isabetli, dürüst ve çekici olarak düşündüklerimize değil, yaşamın her şeyine tutkuyla bağlanmaya çalışıyorum. Bir şeyin, iki yüzünü de göstermeyi her zaman sevdim.

Öyleyse, sinemanın da iki yüzü olduğundan iki yüzünü de gösteriyorsunuz?

O ikisi birlikte. Sinemanın ideal yanı ile düşkırıcı yanı, tek bir gerçeğin iki ayrı yüzüdür. Her ikisi de insanoğlunu temsil ediyor.

Sanki, sinemaya çekiciliğini yitirtme gibi bir çalışmanız var. Örneğin, "Children of the Paradise"ı alırsak...

Truffaut'un filmi mi?

Hayır. Carné. Bu gibi filmler sinemaya çekicilik kazandırıyor; siz gösteri işini sunmak istiyorsunuz.

Bir şey yapmak istemiyorum. Kendime hedeflerimin ne olduğunu hiç sormadım. Sormuş ve yanıtlamış olsaydım, ne değişecek-

ti? Bu, eleştirmenlerin ve kamunun işidir. Benim için önemli olan, bir şeyi niçin yaptığım değil, yalnızca onu yapmaktır.

"Variety Lights", aynı zamanda bize, sonraki filmlerinizde apaçık olan bir şeyin ilk örneğini veriyor: Fellini gösterisi. Oyuncuları, gösteri yürüyüşünde görüntülemeyi niçin bu denli seviyorsunuz?

Sizi tatmin edecek bir yanıtım yok. On yanıt yaratabilirdim. Ancak, içtenlikli bir şey isterseniz...

Belki, yanıt...

Biliyorsanız, niye bana soruyorsunuz?

Sizinle aynı düşüncede miyim onu duymak istiyorum. "The Clowns"ın başında, kendinizi, sirk seyreden bir çocuk gibi veriyorsunuz. Sizin gösteri aşkınızın kökeni bu olamaz mı?

Bilmiyorum. Sanatsal yaratımın, yazara kendini kaçınılmaz olarak dayatan kendi gereksinimleri vardır. Siz bir oyun oynuyorsunuz. Bu tip bir kokteyl partisinin çözümlemesine girerseniz iyi niyetiniz ve biraz sezginiz olmalıdır. Nedenlerini bulabilirsiniz ama hangi iyi onu yapar? İstemiş olsaydım, bir gösteri sunduğumda, yaşamın aksayan görünüşlerini, insanların kendilerini sergilediklerini vb. açıklayabilirim.

Bu ilginç!

Ancak, doğru değil.

Doğru olmasa bile ilginç, sizin kendi çalışmanızı nasıl gördüğünüzü anlamak isteyen biri için.

Büyük olasılıkla, işin doğrusu bu. Konu ile ilgili sekans, makul olmasa da, sizi onu kabul etmeye zorluyor; çünkü herhangi bir açıklamayı gerektirmeyen bu sanatsal yazgıyı duyumsuyorsunuz.

"Variety Lights"da görkemli bir sahne var.

Hep *Variety Lights*!

Üzgünüm ama...

Bu yemeği uzatıyoruz.

... bir kovboyla bir zenci caz müzisyeni arasında geçen, doğrusunu söylersek, öykünüze gerekli olmayan bir sahne var. Bu sahne, filmde neden var?

Filmi gerçekten anımsamıyorum.

İyi bir film.

Güzel, çünkü ben yaptım. Sizinle elbette aynı düşüncedeyim ancak, ...

Bu sahnede olsun, öteki sahnelerde olsun, herkes kendi dilini konuşuyor. Bu, filmlerde pek görmediğimiz bir şey.

O, Amerikalı bir zenciydi; dolayısıyla İngilizce konuştu.

Filmiyle yurttaş izleyicilere seslenen bir yönetmen, genellikle her şey kendi dilinde olsun ister.

Bir durumun gerçekliğini yansıtmak için çoğu kez dilleri birlikte veriyorum.

Filmlerinizin tümünün aynı izleği olduğunu, size hep bir birine benzer geldiklerini ve aralarında bir tercih yapamayacağınızı söylediniz. Ancak, durumlarda ve görüntülerde daha özgül benzerlikler dikkatimi çekti. Örneğin, "Variety Lights"da, bir piazza sahnesi var, orada, bir çingene...

Gitar çalıyor.

Doğru. O sahne, hafif bir değişiklikle, "The White Sheik"te, ateş yutan adamın piazzadaki gösterisinde yeniden ortaya çıkıyor. "La dolce vita"daki orjinin finalinde, bir kadına, hayvana biner gibi binen Marcello görülür. Bu, "Variety Lights"ın gece kulübü sahnesinde de oluyor. "La dolce vita"da ünlü deniz canavarı ve "Satyricon"da bir başkası var. Sürdürebilirdim. Bu şeyleri niye sürekli yineliyorsunuz?

Yanıtı yok. Bir film, onu kuran kişi olarak sizin istencinizin dışında biçimlenir; bütün doğru ayrıntılar, esinlenmeyle gelir. Esinlenme ile ne demek istiyorum? Sizin rasyonel aklınız ile bilinçsizliğiniz arasında doğrudan bir ilişki kurma yeteneği. Bir oyuncu doğruysa ve o anın gerektiği gibi davranıyorsa, bilinçsizliğe ulaşıp en az müdahale ile bu bilinçsizliği filmin gerçeklerine çevireceğinden, başarılı olacaktır. Ne yazık ki, eğitim, kültür ve kişisel takıntılar dolayısıyla hep hata yapıyoruz; kişisel zevk de, katıksız olabileceği şeyleri bozuyor ve koşullanmalarımızla lekeleniyor. Düşten filme dönüşme, uyanık bilinç durumunda olmaktadır; açıktır ki, bilinçlilik, yaratıcılığı bozan entelektüel ukalalıkla maluldür. Bu bakımdan, bir düşü gerçekleştiren sanatçı, her zaman, yitik bir şeyi duyumsar. Bana sorduğunuz özgül soruyu anımsamıyorum. Ancak bana niye yaptığımı sorduğunuz bir durumda, yalnızca, bu özgül anın, bana, o pers-

pektifi, ışığı, sözcükleri, karakterleri, yüzü getirdiğini söyleyerek yanıt verebilirim. Soru beni ilgilendiriyorsa ve anımsıyorsam, benim sanatkârlık duyguma hitap ettiğinde yanıt verebilirdim. Hepsi bu. Bu yanıt, benim bütün çalışmamı kavrar, nasıl?

Düşünceyi gerçekleştirirken, onun bir şeyler yitirdiği savınızı tartışmayı sürdürmek isterim.

Evet. Örneğin, Nervi'nin, bir köprünün, sonuçta tasarımlanan köprüden daha güzel olması gerektiği yolundaki yaklaşımını düşünüyorum; o, Köprü'yü, yalnızca yapılan bir köprü olarak düşündü. Bu, özgün olarak, sınırlanmamış bir düşünce üzerindeki "bir" dizi sınırdır. Bilinçsizlikteki bir imge, çerçevelenmemiştir; belirsiz ve tanımsız, anlatılamayan bir büyüsü vardır. Bu anlaşılmayan yanı, onu daha çekici yapıyor. Ancak, düşünceyi gerçekleştirdiğinizde onun esrarı ortadan kalkıyor; kesinlikten uzak oluş, şeyleri, kendilerinin üstünde bir yere getiriyor. Otantik, doğru sanatçı, bir esrar duygusunu koruyan sanatçıdır.

Tanımınıza göre, hangi filmleriniz, hiç değilse, özgün düşünülüşünden yitime uğradı?

Hangisi böyle, gerçekten bilmiyorum. Filmlerimi yeniden hiç görmüyorum; dolayısıyla böyle bir yargıyı edinemem.

Onları niçin görmüyorsunuz?

LONGARDI: *O, fotoğrafları, kesikleri, senaryoları elinde tutmuyor.*

O zaman, belirttiğim yinelemeler hep olacak; çünkü, filmlerinizi seyretmiyorsunuz; onlar yinelenen imgeler, en derindeki ilgilerinizin simgeleridir.

Şimdi mutlu musunuz? Öyleyse, yemeğinizi yiyin!

II

Midemin gurultularını duyumsamaya başladığım şu sırada, teybi, pek de üzüntüyle kapatmıyorum. Ancak, dehşetle görüyorum ki, Fellini, görüşmenin bitmiş olduğunu düşünüyor. Benimle vedalaşabileceğinden, hemen ona öteki görüşmelerimin uzunluğundan söz ediyor ve yeterince konuşmamış olduğumuzu ileri sürerek protestomu bildiriyorum. Bu onu hiç de etkilemiş görünmediğinden, kendisinin kimi filmlerini öğrencilerime öğretirken yaptığım uzun tartışmaları sayıp döküyorum. Bunlar kendisini biraz ilgilendiriyor; ancak hemen, konuşacak çok şeyimizin olmasını şaşırtıcı bulduğu düşüncesini ileri sürerek açılan konuyu hemen kapıyor. Bundan sonra, belki, "baskı" karşısında Fellini'nin yeterince nazik olmadığını duyumsayan arkadaşları, alacağım riski bana duyumsatmak için yeterli ilgiyi gösteriyorlar. "Belki ayrımsamışsınızdır; bugün formumda değilim." Olduğu gibi onaylıyorum. "Görüşmeyi yarın yapabiliriz."

İyi ki, Fellini bunu gülmece ile söylüyor ve takviminden o günün boş olup olmadığını incelemeye başlıyor. Pazar daha iyi olabilirdi, o güne karar veriyor. Onun Fregene'de deniz kıyısındaki evine gelebilir, günü geçirebilir ve gereksinimi olan her şeyi alabilirdim. Çağrısına teşekkür ediyorum artık randevum var; kendimi bir yönetmenin yerine koyarak yeterince rahatladığımda beni her zaman saracak olan pişmanlık duygusuna kapıldım ve görüşmecilerin sürekli taciz etmeleriyle beni de nasıl hoşnutsuz edeceklerini düşündüm. Bu hoş olmayan kalabalığa katılmaktaki pişmanlığını açığa vurdum ancak o, buna, yönetmenin çalışmasının bir parçası olarak bakıyor, "İlk filmim kadar uzaklardayız," diyor: "Pazar günü sonuncusunu yapacağız." "Yaparsak eğer", diyorum, "Bütün yanıtlarınızın ortalama bir kişiye yönelik olacağı biçimde hazırlık yapacağım."

Her ne kadar, Fellini, ertesi gün beni arayıp, işlerinin ancak bir saatlik süre ayırmaya izin verdiğini söyleyip Pazar sabahı Via Margutta'daki bürosuna çağırdı ise de, ikinci bir randevu almaktan duyduğum mutluluk kısa sürdü. Bu görüşmenin sonuncu görüşme olmayacağı konusunda söz almaya çalışmama karşın böyle bir yükümlülüğe yanaşmadı.

Sanat galerilerinin ve antika dükkanlarının bulunduğu bu çekici alana geldiğimde, Fellini kapıda bekliyordu; kapıcının görevde olmadığını söylüyor. Aynı zamanda, Grand Hotel'deki gibi "değerli" görünmek istemediğini ama her zaman aynı şeyleri söyleyerek, kendini aptal gibi duyumsadığı birçok görüşme yaptığını söylüyor. Kendisine yeni şeyler söyleteceğimde ısrar ediyorum; yapamayacağını söylüyor. Sonra, sanki, canlılığını söndürmek ister gibi, birisinin konuşmamızı oturup dinlemesinin rahatsızlığına benim mesleğim hakkındaki değişmeyen kasıtlı hatasının -okuyacağınız metnin gösterdiği gibi- can sıkıntısını da ekleyerek bana, "diğer gazetecinin" görüşmede bulunacağı bilgisini veriyor. Fellini'ye, bu görüşmenin *benim* görüşmem olduğunu anımsatıyorum; o, bana, "diğer gazeteci"nin, çekimleri süren *Roma* hakkındaki konuşmamız boyunca kalacağına söz veriyor. Her şey biterken, o uzaklığı bir daha hissetmiyoruz.

Antonioni'nin "The White Sheik"e katkısı neydi?

Eğer doğru anımsıyorsam, Antonioni, *fumetti*'nin duygusal yanıyla ilgili kısa bir filın yaptı. Adını unuttum.

L'amorosa menzogna.

Sonra, Ponti'ye, filmleştirmesi için bir öykü yazdı. Ponti, benden ve Pinelli'den öyküyü senaryolaştırmamızı istedi. Antonioni'nin, ilk sözleşmenin kendisiyle yapılması dışında *The White Sheik*'e gerçekten bir katkısı olmadı. Senaryoyu Antonioni'ye gösterdik ama görmedik bile onu.

Onun filmleriyle sizinkiler arasında bir benzerlik görüyor musunuz?

Onun pek az filmini gördüm. Onunla aynı tutkuyu, aynı ihtiyatsızlığı, aynı güvenilir mesleği paylaşıyorum.

Çoğu yorumcu, sizin İtalyanların yaptıklarından daha çok İtalyan olan filmler yaptığınız üzerinde birleşiyor sanırım.

Bu size göre öyle. Meslektaşlarım hakkında hiç yargıda bulun-

mam. Sanatçı, bir başka sanatçı hakkında bir çocuğun başka çocuklar hakkında bulunabileceği yargıdan öte yargıda bulunamaz. Her sanatçının özel bir bakışı vardır. Siz, başka birinin gözlüklerini takamazsınız; size hiç mi hiç uymazlar; onları takıp da göremezsiniz. Sanatçının gözlükleri yalnızca, sanatçı olmayanlara takıldığında işe yarar; böylece onları yerinden oynatır, yükseltir, şaşırtır. Kuşkusuz, kimi zaman özel ve amaçlı malzeme, çok daha genel bir söylemin parçası olur. Joyce'un öteki sanatçılarca takdir edildiği açıktır çünkü, onun dünya görüşü, bütün sanatçıların paylaştığı; nevroz, çatışkı ve mutsuzlukla belirlenmiştir.

"The White Sheik", ilk gösterildiğinde başarısız oldu? Niçin?

Yazardan başarısızlıklarını temize çıkarmasını beklemek abestir. Nasılsa, çok sayıda neden bulabilir.

Birini ben söyleyeyim. Film, İtalyan yaşamını çok yeriyordu.

Çok yerinde bir temize çıkarma; çünkü, benden ne yerin dibine geçmemi ne de durmadan özür yaratmamı istemiyor. Film, belki, zamanının önündeydi. İronik bir öyküydü; İtalyanlar ise ironiyi sevmezler, soytarılığa ve iğnelemeye evet ama, ironiye hayır. [*Yana doğru*] Bakın bana neler söyletiyor!

"The White Sheik"deki deneyiminizin, sonraki filmlerinizi bir ölçüde daha yumuşak yapmanıza yol açtığını düşünüyor musunuz?

Deneyimim olmadı; deneyim bana hiçbir zaman bir şey öğretmiyor. Her zaman, karikatürlerim, biçim bozukluklarım ve garipliklerimle suçlanacağım.

"The White Sheik"de ilk kez göze çarpan bir karakteristik görülüyor: Hızlı kesmeler. Örneğin, filmin başında ...

[*Telefonda*] Alo, ah, merhaba Valentina. Nasılsın? ... İyi. Bak, Fregen'e gel bugün. Dinle, uyanık mısın? Uyanık olduğunden kesin emin misin? Gelmek istersen eğer Peki, dört buçukta Hotel de la Ville'den alacağım seni. Hoşçakal bebek, hoşçakal. [*Gazeteciye*] Yarı uçmuş durumda, düş görüyor.

GAZETECİ: *O bir sanatçı.*

Kuşkusuz; ancak bizimki, gerçekten hayvancasına bir sinema dünyası; öyle karışık ki, bir benzerine hiç rastlayamazsınız!

"Juliet of the Sprits"e dönelim. Juliet, makyajını yaptığında ...

Bir yazara, niye cümleye bir sıfat koyduğunu soramazsınız.

Kimi yazarlar bunu yanıtlıyorlar.

Ben onlardan değilim.

Açıktır ki, bir şeyi istemezseniz ona ulaşamazsınız.

Şunu bilmelisiniz ki, sevgili dostum, her sanatçı aynı değildir. Bunu tastamam biliyorum ve ...

Poe'nun, *-kibirli bir tavırla-* "Raven"i nasıl yazdığını, olduğu gibi anlatan bir denemesi vardır. Bana, özgül bir sahneyi nasıl çektiğimi soruyorsanız, bir dolu anlamsızlıkla size üç gün anlatabilirim. Tek bir yanıtı var: Onu böyle çekmeliydim.

Sanmam. [*Fellini söylenir.*] *Başka insanlar için film yaparken ne düşündüğünüzü bilmek ilginçtir.*



Bunun ne yararı olacak, konuşmayı uzatmaktan başka! Yanıt veriyorsam, nedeni, yanıtlarımın aynı zamanda kendimi anlatması anlamındaki haklı yargınıza katılmamdır. Ancak, pratik olarak söylersek, usdışı bir olguyu bir görüntüye çevirme yolunda yaptığınız her şey... bir biçim bozulmasına doğru gider... [*Kapı vurulur.*] Kim o? [*Hizmetçi girer.*] Aman Tanrım! Ne istiyorsun? Sana ihtiyacım yok. Beni tatil günü bırakıp gidin demedim mi?... Bakın, karanlık bir süreci aydınlatma çabasındaki her şey, bütünüyle akademiktir. Siz yalnızca kategoriler yaratıyorsunuz. Ben bir şeyler yapıyorum, sonra da onları unutuyorum. Sözünü ettiğiniz sahnede hızlı bir efekt olduğunu anımsıyorum ancak; bunun nedeni, Juliet'in, kocasının eve geleceğini anlaması ve kendini alelacele ona hazırlamasıdır. Nitekim, yapılan kesmeler onun heyecanını yansıtıyor.

Ancak, "Satyricon"da bile böyle bir açıklama olmadığında...

Nerede?

Başta örneğin, Ascyltus'u banyoda yerde sürünürken görüyoruz ve kamera hareket ediyor.

Satyricon'daki çekimler sabittir.

Ancak yaptığı etki, haraketli olduğudur.

Moviolada öyle gördünüz.

Sinemada gördüm.

Çekimler, bir dizi freskin düşündürdüğü yitik bir dünyayı çağrıştırmak üzere sabit tutulmuştur.

Öyleyse niçin Aseyltus'u yönlendirirken onu ileri geri süründürerek, hareketi işin içine soktunuz.

Onun sınırlanamayacak bir hayvan olduğu anlamını hemen vermek istedim. O nedenle çıplaktı; terliyor, -bir canlıya benzeyen adaleleriyle- yerde hareket ediyordu. Ne soru ama; gerçekten çılgınca [*Gazeteciye*] Şu soru bombardımanına bak, hazırlanıp gelmiş!

"The White Sheik"in sonunda, Katolik Kilisesi, son görüntü oluyor. Karakterler, sinemaya gider gibi, yarışırcasına St. Peter'a gidiyorlar.

Kuşkusuz. Ivan Cavalli'nin ve yakınlarının gözünde kilise, Colosseum ya da Quirinal gibi, geriye döndüklerinde başkalarına anlatacakları bir görülecek yerdir.

Sonra kilise, filmlerinizde dikkate değer bir şey yapmakta her zaman yetersiz kalıyor. Örneğin, "8 1/2"ta, Guido'nun yapımcısı, ondan, teknik bir görüş için kardinale gitmesini ister; adamın bütün yaptığı, Diomedes'ten kimi saçma sözleri ezberinden okumaktır.

Yani?

Bu kilise hakkındaki düşüncenizi mi gösteriyor?

Kilise hakkındaki duygularım çok açıktır: Eğitimime karşı bir tepki ki, her şeye karşın verimlidir. Hapishaneye girmek bile, yaratıcı bir doğa için, önemli, zorunlu bir koşullanma olabilir. Zorbalık, kölelik, boş inançlar -yaşama güdüsünü sınırlama eğilimindeki bütün bu şeyler- yaratıcı bir doğada, karşıt yanıtı kışkırtır. Tepki sırasında, biraz biçim değişikliğine uğrayabilir; çünkü, güdüsü baskıdır; ancak bir başka yöne doğru her zaman serbestleştirilmiştir. Sanatçı -bu sözcüğü çok sık kullanıyorum; ancak ne demeliyim?... Lehimci? Peki, lehimci olduğunda ... Hayır. Yaratıcı bir doğanın duyduğu husumet, yalnızca, onun yaratıcılığını uyaran bir sözde-neden değildir. Özgün ya da ciddi bir sanatçı -"sanatçı" sözcüğünü kullandığımda, belli bir psikolojik tipteki bireyi söylüyorum yalnızca- antipatiyle özdeşleştirmiş olmuyor. Bir sanatçı antipatiye gereksinim duyarken, bir başkası ideolojiye, diğer bir başkası aşka, yine diğer bir başkası belleğe gereksinim duyar. Dönemine ve mizacına bağlı olarak, her sanatçı, ancak, yaratıcılık ateşini körükleyecek sözde-neden olarak, bunların birine ya da diğerine gereksinim duyar. Yalnızca, gerçek sanatçılardan, kişisel bir bakışı olan insanlardan konuştuğumu anlıyorsunuz. Böyle adamlar için, bu, bir sanat çalışmasını yaratmak için kullanıldıktan sonra, tüketilmiş olur. Daha sonra, bu adamlar, başka bir fantazyaya esinleyecek, tümüyle karşıt bir düşünceyi kullanabilirler.

Ivan, Wanda'yı ararken, bir alandan geçiyor ve bir bersaglieri gösterisiyle neredeyse hastalanıyor. Niçin?

Profesörün dikkat çektiği gibi, *The White Sheik*, bir yergi filmi. Dolayısıyla, Wanda, düşte gördüğü bir romantik kahraman gibi F52>The White Sheik'in ardına düşerken, kocası ise; Papa'nın, toplum normlarının, saygınlığın, *Bersoglieri*'nin, ulusun ve kralın oluşturduğu kendi mitolojisinin ardına düşüyor.

Filmlerinizde ne demek istediğinizi çok iyi biliyorsunuz. Daha ileri gidelim. "The White Sheik"deki önemli anı, Ivan'ın questura'dan çıktığı ve bir kâtibin ondan bazı kâğıtları taşımasını istediği anı düşünelim. Kâğıtlar götürülürken, büyük bir toz bulutu ortalığı sarıyor. Bununla, İtalyan bürokrasisini anlatmak istediniz değil mi?

Yalnızca, şunu söyleyeyim ki, bütün bu aralar, bir dizi olay, bu ritim neden var açıklayabilecek durumda değilim. Ancak, o kâğıtlardan ve toz bulutundan konuşursanız, açıktır ki, rastlantı sonucu değildir.

Sanıyorum onu niye yaptığınızı biliyorum ancak, ...

İkimiz de biliyorsak, ne diye ondan konuşuyoruz?

Okuyucularım için. Kendisiyle konuşulan yönetmenin kendini nasıl gördüğünü bilmek istiyorlar.

Tümüyle boş şey. Umarım, sözlerimden alınmıyorsunuzdur. [*Telefonda*] Dovagnoli, beni delirtecek bir işin içine sokuldum. Dinle Dovagnoli, dört buçukta Hotel de la Ville'e git. Orada Valentina'yı bulacaksın; ikiniz Fregene'ye gelebilirsiniz. Her şeyin, enginarların, mantarların, kedilerin fotoğrafını çekeceğiz. Okey? Hoşçakal! [*Gazeteciye*] Üç yıldır *Life*, bir "Fellini Öyküsü" yapmak istediğini söylüyor. Otuz gazeteciye dört ya da beş ciddi yazara söylemiş olmalıyım. [*Dönerek*] *Satyricon* üstüne yazan, ciddi bir yazardı.

Eileen Hughes.

Onun kitabı nasıl bir şeydi? Hiç okumadım.

Pek iyi değil.

Neden?

Sizin hakkınızda yazan çoğu yazar gibi, o da sizi, gerçek bir kişi gibi değil de, efsane gibi almış. Bunu doğru görmüyorum; bu benim, savaşımına girdiğim şeydir. Hepsinden sonra, kendinizle ilgili bir sanat çalışması da yapabilirsiniz.

Şimdi bana bir başka film yapmam için yardımda bulunuyorsunuz.

Ben, ayak direyerek, gerçeği arıyorum.

Gerçek. Gerçeğin ne olduğunu biliyor musunuz? Filmler gerçektir. Gerçeği karıştırıyorsunuz; çünkü, sizi hoşnut eden aptalca şeyleri bana söyletiyorsunuz. Aklıma geleni düşünmeden söylerim.

Kendimi anlatamadım. Şuna gayret edeceğim...

Yapmayın. Buna karşın yürüttüğünüz işinize saygım ve hayranlığım var.

Bizi geçmişe, "The White Sheik"e götürecek bir soru sorayım. Sizin ilk üç filminiz yeni gerçekçi...

Bunu siz söylüyorsunuz.

Peki, ben söylüyorum. Zaman içinde "Satyricon"a geldiniz. Yine de şöyle sözler söylüyorsunuz: "'Roma'da neye benzediğini unutana kadar, kente değgin bütün bu kitapları okudum."

Görüşmelerde söylediklerimden ötürü suçlanamam.

Kariyeriniz gelişirken daha az gerçekçi olmadınız mı?

"Gerçekçi" ne demek?

Size onu anlatmak istiyorum.

Profesör beni şaşırtıyor. Açıklama gereksinimi duyuyorsunuz. Bana göre, tek gerçek gerçekçi; düşü olan, düşüncesi olan adamdır. Çünkü, kendi gerçekliğinin taşıyıcısıdır. Örneğin böyle biri olan Van Gogh, derin bir gerçekçidir. Kara güneş altındaki buğday tarlası, onun gerçekliğidir; yalnızca o, böyle gördü buğday tarlasını. Daha büyük bir gerçeklik olamaz!

"The White Sheik"teki o ayrıntıyla bir ayrım ...

Filmlerim arasında büyük ayrımlar görmüyorum. "Yeni gerçekçi" gibi sözcükler, kolay etiketlerdir. Bunlar pek çok kullanıldı. De Santis, yeni gerçekçi değildi; denizi kullanarak takvim için sanat fotoğrafları çeken D'Annunzio'nun izleyicisiydi. Yeni gerçekçiliği doğru tanımlarsak -tanımlar benim için hiçbir şey anlatmaz- Rossellini, tek doğru yeni gerçekçidir. De Sica, gerçekçi değildir. Onun bütün yaptığı, Zavattini'nin ideolojik gerekliliğin dışında anlattığı öykülere içli romantik ritimler uyarlamaktır. "Yeni gerçekçilik" ile, efekt üretmenin, dramaturji kurallarının, görünümlerin ve hatta sinematografinin karşıtını demek istiyorsanız, o zaman Rossellini, yalnızca yeni gerçekçi filmler yapmıştır. Yeni gerçekçilik, toplumsal gerçekçiliğe göre yanlışlanmıştır.

İnsanlar, derme çatma bir kulübe gördüklerinde onu yeni gerçekçiliğe bağlıyorlar. İki serseri gördüklerinde, "yeni gerçekçilik" diyorlar.

Yine de bir ayrım var. Ivan, "questura"ya gittiğinde, memur, Ivan'ın deli olduğunu düşünüyor; yatıştırmak için ona sigara ikram ediyor. Ivan, nazik biçimde, kesilmiş bir sigaraya uzanıyor. Memur, "Hayır," diyor, "Bütün olanlardan alın! Bu ayrıntı, özgül bir toplumsal koşullar kümesine referans yapmaktadır. Filmlerinizde böyle ayrıntılar az az var. Yoksa yanılıyor muyum?

O öykü, bir anekdot gibi yeniden dikkate alındı; öyle ki, kendi tarz ve kuralına göre belli biçimde anlatılmalıydı. Sanatçı, dönüşümler geçirir; başka insanlar gibi değişimlerden geçer. On yaşındayken pamuk helva severdim, şimdi başka şeyleri seviyorum. Yaratıcı bir doğanın mevsimleri, insanın kendi mevsimleri ile belirlenir. Yoksullaşma, varsıllaşma, aşkı belli tarz ve düşüncelerde yaşama -bütün bu değişimler olur- ancak bunları önemsemiyorum, benim için önemli olan, her zaman *The White Sheik*'i yapmaktır.

Alberto Sardini'nin tangosu harika; parmaklarını kaldırarak yaptığı görkemli jest...

[*Yana doğru*] Tanrım, her şeye de dikkat ediyor!

O sahne doğaçlama mıydı?

Alberto Sordi, her şeyin üstesinden gelmeye alışık ve yaratıcı büyük bir komedi yeteneği. O an sanki taşlaşıverdi; seyircisine, daha çok gayret göstermesine gerek olmadığı bildirisini verdi; o sahnede genel bazı komutlar verdim; jestler kendisinindir.

Film, bana en büyük filminiz gibi görünüyor ancak birkaç küçük kusuru var. Sordi, kızı, baştan çıkartmak için tekneye alırken, arkadan çekim setlerinin bir bölümü görünüyor, değil mi?

Evet, o kendim yönettiğim ilk sahneydi; çünkü Lattuada bana daha önce teknik bilgi vermişti. Birkaç görünüm sahnesi çekmiştim, daha öte bir şey değil. Bu benim yönetmen olarak ilk ortaya çıkışımdı -demek istediğim gözlerini dikmiş size bakan kırk kişi, kariyerinize son vermekten hoşnut olacak yüzleriyle, korkunç bir Roma'lı ekip. Çekime girdiğimizde, ben ve kamera, büyük bir teknede, dalgalı denizlerdeydik; Sordi ve Bovo, hemen önümüzde küçük bir teknedeydi. Çok karmaşık bir sahneydi; çünkü, denizin beklenmeyen dalgalanmaları vardı. Vizörden bakıyordunuz, ama zaman içinde çekime hazırladığınız her şey değişti. İşe yeni başlayan biri

için müthiş zordu. Gerçekte o ilk gün hiçbir şey çekmedim. Denize durmasını söyleyemezdim; bir felaketti. İşte, benim dillere destan pervasızlık ünüm o an başladı, çünkü yaptığım şuydu: Ertesi gün kumsalda büyük bir delik açtım ve içine kamerayı yerleştirdim. Bovo ve Sordi'nin bulunduğu sandalı kumsala oturttum ve onları öylece çektim. İşler bir süre iyi gitti; ancak iki saat sonra gelgitin etkisiyle sular çekilince dalgaların kuma çarptığını gördünüz; daha sonra ise bu açığı kapamak için kimi sahneler eklemek zorunda kaldım. Yine de, size estetik bir özür getiremezdim: Sinema bir yanılsama sanatıdır ve kimi zaman yanılsama bir ucundan kendini ortaya koyuvermelidir. Büyük bir büyücü, bazen hata yapmış gibi yapar. O sahnede ben de öyle yaptım. İşte, profesörün kusur bulduğu yer o. Bu kusuru yaptım; çünkü biliyorum ki, günün birinde biri çıkıp bunu gösterecek! (*Burada teyp kasetimi değiştiriyorum.*) Bana Antonioni'nin nasıl davrandığını söyler misiniz? Ona da bu tür sorular sordunuz mu?

Evet, konuşmaktan nefret eder gibiydi; sorulara en iyi yanıtı vermeye çaba gösterdi. Dahası, tam "Zabriskie Point"in, kaygılarla dolu montaj çalışmaları içindeydi; bana dört saatini verdi.

Ama, Antonioni'ye çok soru sorulabilir. Oysa, benim filmlerim apaçıktır. Öyle de olsa, ben de dört saatimi vereceğim.

Filmin sonlarına doğru, Ivan'ın Wanda'yı hastanede bulduğu sahnede, koridoru tanıyoruz ve bir küvezin yanında dönen bir çark görüyoruz.

Orası hastane.

Polisin arkasında bıyıklı bir rahibe var. Niçin?

Organizmayı yapan belli güçteki meslekler, bozukluklar ortaya çıkarır. Saflığını korumak zorunda olmak, bir rahibede olduğu gibi, yüzde böyle kılları pekâlâ yaratabilir. Tatmin oldunuz mu! Bütün bu değinmeler, size yönelik bir suçlamayı kışkırtıyor. İnsanlar bu noktalara dikkat çekiyor ve yalnızca bizi eğlendirmek üzere groteski hafife aldığınızı söylüyorlar.

Sizi eğlendiriyorsam, bunun önemli olduğunu sanırım. Rahibe, oraya ait değil. Her şeyden sonra, Ivan ve Wanda, ülküleştirilmiş bir tarzda gerçeği görmek istiyorlar; çok açıktır ki, yazar, böyle bir

noktada, bir karşıtlık sağlasın diye, Fra Angelico yüzlü biri yerine, bıyıklı bir rahibe koyar.

Ancak, genel bir noktada; halk, "Juliet of the Sprits"in neredeyse ilginç bir gösteri olduğunu söyledi...

Kim dedi bunu?

Halk.

Halk! Ben, bunun doğru olmadığını söylüyorum. Dahası, bu insanların yüzlerini görmek isterdim. Önlerine bir ayna koyup şöyle demek isterdim: "Fellini bu filmde cinleri gösteriyor." Belki kendilerini görüp tanımıyorlar.

Cavallis'in geleceği olarak sezdirdiğiniz neydi?

[*Başka yana doğru*] işte ummadığım bir şey. İlkin, size, Trieste ve Bova'nın (oyuncular) evli olmadıklarını söylemeliyim. Onu oynadılar, biliyorsunuz, onların halen evli olmadıklarını düşünüyorum. Bu evliliğin ne olacağını bilme kaygısı taşıyan kişiye, rahatlıkla, "Onlar evli değiller" diyebilirim.

Peki, Vitelloni'ye dönelim. Sordi karakteri, karnavalda niçin kadın giysisi giyiyor?

Çünkü karnavalda, herkesin bir maskesi var.

Ancak film bütünüyle, eksik erkeklik örneklerini biraraya getirmiş görünüyor.

İktidarsız olduğum konusunda bir söylenti de var. "Yeni gerçeklikle başlayan Fellini, popo aşamasına geldi."

Karakterleri sizinle özdeşleştirmiyorum. Yalnızca filmdeki bütün erkeklerin eksik olduğu ...

Anneleri. Onların tümü taşradan geliyor.

O zaman izlek, [yetişkin ç.n.] *erkek olmada eksikliktir.*

O, büyümemiş erkekleri anlatan bir filmdir; çocuksuluk belirsizdir. Orada, kahramanca pozlar, erkekçe pozlar olamaz.

"Moraldo in citta"yı niye sürdürmediniz?

Çünkü, *Vitelloni*'den önce *La strada*'yı yazmıştım; onu yapmak istedim ama yapamadım. Yapımcılar öyküyü sevmediler ve *Giulietta*'yı istemediler. Üç filmlik sözleşmem vardı; *Vitelloni* çabucak yapıldı. Ancak, bitirdikten sonra, açıkça ortaya çıktı ki, *Vitelloni* benim *Moraldo in citta*'da yeniden oluşturduğum bütün bir dizi kolek



siyona can vermişti. Bu arada, De Laurentiis, La strada'yı yapmaya karar verdi; böylece ben, ardından *Moraldo*'yu yapmayı düşündüm. Ancak, her film, arkada çözülmemiş fantazyalar, belli gölgeler bırakıyor. Kendinizi özgürleştirmeniz kolay değildir; bir filmi bitirdiğimde, ötekileri de aynı tipte yapmak istiyorum. Bu, eski filmlerimi niye görmek istemediğimin bir başka nedenidir. Onlar hastalık gibidir; fantazyamın mikropları. Birisi, kendini özgürleştirmek için çabucak yapmak isteyebilir. Bir filmi yapmam gereğinin işaretini, ona duyduğum tiksintiden alırım. Tıpkı, yatağımda yatan, yiyeceğimi yiyen, giysilerimi giyen ve sevişirken beni izleyen bir konuğa benzer. Her zaman oradadır. Onu omuzlarımdan kaldırıp atsaydım, yapmak istediğimi yapamazdım. Filmden gerçekten tiksiniyorum; onu tiksinen bir kişinin buyruğuna sokuyorum. Konumuz neydi? Ah, evet. *La strada*'dan sonra, bir yolculuk atmosferi içine girdim. *Il bidone* böyle doğdu. *Moraldo,* daha gri, daha soluk bir renkteydi; an-

cak maya işlevi gördü; *La dolce vita*'da bu mayayı kullandım.

Zavattini'nin, "Love in the City" gibi öykü anlatan bir aktüalite filmi projesiyle nasıl ilgilendiniz?

Sinemanın sirk dünyası yüzünden -ve sıkılganlık yüzünden-. Güçlü bir ideoloji olmaksızın birisi beni sevebilir; karşılaştığı bütün komünistlerle her zaman suç duygusuyla bakabilir. O zaman ben kontrolümü kaybederim; canlarınız cehenneme derim; imparatoru ve Papa'yı isterim. Bu, çocukça bir tepkidir. Ancak benim sıkıntım, toplumsal duygulanımlardan ayrıdır. Savaştan ve direniş mitolojisinden sonrası, askeri kahramanlığın bir yana itildiğini hissettim; öyle ki bunu kanıtlamak için iyi bir küçük asker dahi olabilirdim; bu epizodu savaş sonrası Roma yaşamını sorgulamaya adanmış bir filmde kullandım. Ancak, benim şeytansı, Roma'lı yanım, Zavattini'ye, filmdeki her şeyin gerçekten olduğunu söylettirdi: Bulunduğum binada gerçekten bir evlilik bürosu vardı ve bu büroya bir kurt adamla evlenmek isteyen bir kız geldi. Zavattini söyleyip durdu: "Nasıl gerçek", "Gerçek nasıl hissedilir?" Ancak, her şeyi uydurdum. Sonuç olarak, bunu itiraf ederim: Bana inanmayacaktı.

Pierre Kast'a, bütün filmlerinizin, kendilerini ahlaksal yasaklardan kurtarmak isteyen karakterlerle ilgili olduğunu söylediniz. Ancak, "A Matrimonial Agency"deki kız, kendini yasaklardan kurtarma çabasında değil; daha iyi bir yaşam düşünü gerçekleştirmenin ardında. Yaşamı öylesine korkunç ki, düze çıkabilmek için, kurt-adamla bile evleniyor. Bu bana, bütün filmlerinizin, bulundukları yaşamdan daha şaşırtıcı bir yaşam fantazyası kuran insanlarla ilgili gibi görünüyor; "Satyricon"da sizin kendinizin bile böyle bir düşü var.

Öyle diyorsanız öyledir.

Bu size delice mi geliyor?

Hayır.

III

Fellini beni dışarıya çıkarırken, kendisinden bir görüşme sözü daha alıyorum. Birkaç girişimden sonra, çekim yaptığı Cinecitta'ya gelmemi istiyor benden; randevulaşıyoruz. On dakika geç geldiği Villa Hassler'in onur lobisinde buluşuyoruz; nereye oturacağımız konusunda karar veremiyor. Ben kendisine bağlı olduğumdan, yardım edemiyorum. Otelin genel salonlarında dolaşıyoruz: Önde dev Fellini, ardı sıra seyirten, elinde teybiyle ben (verdiğimiz izlenim, bir büyük filmi arayan bir ayakkabı boyacısı izlenimi gibi bir şey). Sonunda, reklamı yapılan *thé dansant*'ı esinlemeye büyük bir çaba ile çalışan bir piyanistin bulunduğu balo salonunda oturmakla korkutuyor Fellini. "Bakın", diyorum, "ilk görüşmede, çatal kaşık sesleri, ikincisinde ise bir gazeteci vardı; üçüncüsünde de bir piyanonun eşliği olsun istemem". En azından teyp için sessiz bir ortam sağlamak için bana hak veriyor ve büroya dönmemizi öneriyor.

Teybe almasam da, onunla takside birkaç dakikalık ek görüşme olanağım oluyor. Filmdeki Gelsomina'nın uyutucu etki yaptığı *La strada* hakkında konuşuyoruz; Fellini bu tipi bütünüyle düşsel olarak kurduğunu söylüyor. "O çocuksu niteliği, o umut doluluğu sevdim", diye itiraf ediyor. Onu Cabiria ile karşılaştırdığımda, haklı olarak, Cabiria'nın, büyümüş ve kentte yaşayan Gelsomina olduğunu belirtiyor.

Sonra, Richard Basehort'a aptal rolü vermesini tartışıyoruz. İtalyancaya dublajı yapılmak zorunda olan bir yabancı aktörü niye kullandığını merak ediyorum ve bunu yapacak biri varsa onun bir İtalyan yönetmen olamayacağını söylüyorum (İtalya'da bütün filmler dublajlıdır). Karakteristik olarak, ateş püskürüyor: "İtalyan olmasaydım, Fellini olmazdım!"; ancak, bu kez, kaçamak yanıtlara sapacakmış gibi görünmüyor. Onun yerine Stanley Kramer hakkındaki bir öyküye istekli. *Secret of Santa Vittoria*'ni çekerken o yönetmen, caddeden gelen, düşünülmemiş küçük bir gürültüden çıldırmıştı. Fellini'ye göre Kramer hemen "bir SS'liler trup"unu gönderdi; ancak onların çabaları yalnızca yumurta pişiren bir kadını açığa çıkardı. Küçük bir cızırdama yüzünden koca bir topluluğun işini ak-

satan titizliği Fellini saçma buluyor. "Film, yalnızca görüntülerdir" diyor, "Daha sonra istediğiniz sesi koyar, değiştirir ve düzeltebilirsiniz."

Bulunduğumuz bürosunda, daha önce olduğu gibi, çalan telefonlar kesinti yaratıyor (bu metinde hiçbiri ayrımsanmıyorsa da) ve yalnızca kızgınlık değil, sürekli esneyen Fellini kadar da yorgunluk duymaya başlıyorum. Yine de biran sonra, -rahatlamam için- telefonu kesiyor ve inanıyorum ki daha uysallaşıyor.

Il Bidone, Humphrey Bogart'la düşünülmüştü. Broderich Crawford'un oyunundan memnun musunuz?

Bogart'ı düşündüm; çünkü güvenilir biri, öykünün ona benzediğini söyledi: Aynı duygusuz kurt yüz, her şeyin kötü biteceğini anlatan umutsuz yüz. Zihnimde her zaman modelim vardır. Dolayısıyla başta, *Satyricon* için, düşündüğüm karakterleri yaşatacak ideal yüzler arıyorum ve Mae West ile Marx Kardeşleri kullanacağımı söylüyorum. Ancak, zaman içinde Il Bidone'yi çekmeye başladım, Bogart hastaydı dolayısıyla Crawford'u kullandım.

Filmlerinizde niye hep aynı müziği kullanıyorsunuz?

Çünkü, hepsinin yazarı aynı, öyküsü aynı, ortamı aynı. Dahası, müziği, benim ekibimden Nino -Rota- yazıyor. Değiştirmeyi düşünmediğim uyumlu bir birliktelik. Onun müziği, öykümü ve görüntülerimi çok gerçek yapan bir tür çerçeve.

"Il Bidone"de, çürümüş orta sınıf yaşamının çok sayıda örneklerinden ilkini veriyorsunuz. Örneğin, Basehart ve Massina'nın bulundukları partide çarpıldım. Orada, kızdan, sütyeninin içinde bir şey olup olmadığını görmek için soyunmasını isteyen adamlardan daha iğrenç bir şey düşünemiyorsunuz.

Daha çürümüş bir şey istiyorsunuz. Bu sizin sorununuz. Şoke etmek istemedim. Yalnızca, anlattığım öykünün gerçek olmasını istiyorum.

"La dolce vita"nın sonundaki orjinin anlamı nedir?

"La dolce vita" bütün dünyada skandal yarattı. Polis benim pasaportumu aldı. Beni öldürmek, cezaevine sokmak istediler.

Çünkü bir yıldan sonra, ılımlı bir yıl gelir gibi görünüyor.

Kuşkusuz. Ama, herhangi bir biçimde çürümeyi göstermek is-

temiş değilim. Filmlerimde hiçbir zaman, polemiğe girmek gibi bir amacım olmadı.

"La dolce vita"da da mı?

O filmin adı, amaçladığımın tam tersi bir anlam kazandı. Roma üstüne bir öykü anlattım; çünkü Roma'yı tanıyordum ama film, Bangkok'ta, Paris'te, Babil'de ya da başka bir yerde gerçekleştirilebilirdi. Kent, içsel bir kenttir. Filmin adını, "Kolay Yaşam"ı değil "Yaşamın Tadı"nı belirtsin istedim.

Bu, onun ortaya çıkış tarzı değildir. Marcello, sıkıntıya boğulmuş biri gibidir. Onun, "8 1/2"taki gibi iyi bir oyun çıkaran Claudia Cardinale'nin oynadığı bir melek kız gördüğü sahneyi düşünün!

Bu Katolik eğitiminin yarattığı mitin bir sonucudur: Bir saflık arzusu, ahlaksal bakımdan kusursuz ve meleksel bir şey –zihinlerimizin derinlerinde varolan ve bizi, katıksız bir şeyin nostaljisine götüren.

Sonda, bir bırakıp gitme jesti yapıyor.

Hayır, "Duymuyorum, anlamıyorum," diyor. Eğlenerek yaptığı bir jest olarak da düşünülebilir: "Sizi duymuyorum; çünkü duymak istemiyorum."

Babasının bulunduğu sahnenin anlamı nedir? Bu, tatlı yaşamda, iyi ve sürekli bir şeyin olamayacağını gösteriyor değil mi? Baba, Roma'da bir kalp krizi geçirdi.

Çünkü, düzüşmeye kalktı.

"The White Sheik"den sonra, niçin Cabiria karakterini yeniden düşündünüz?

Çünkü, onda, Roma'nın tipikliğini veren, avare gece kuşu ruhunu buldum.

Ancak, iki filmde o farklıdır. Öyle düşünmüyor musunuz?

Biraz. *The White Sheik*'e küçük bir karakterdi: Alevli bir aşkın gece ruhu. *Nights of Cabiria*'nde daha büyük bir şey oldu: Aşkla dolu bir kadın.

Filmin sonundan rahatsız oldum. François Perier, koyu gözlüklerini taktığı son sahneye kadar çok içten, çok gerçek görünüyor. Niçin, onun kötü olduğuna ilişkin işaretleri daha önce vermediniz?

İşaretler var: Sürekli ağzında tuttuğu kürdan, Robespierre'inki-

ne benzeyen yüz ve ensesi. Siz Amerikalısınız; bütün Amerikalılar gibi masum. Bir Avrupalı onun iyi olmadığını hemen görür: Konuşma tarzı, sakarin kullanması, arkasına saklandığı abartılı sıkılganlığı, bıyığı, cildindeki lekeler ona hinlik görünümü veriyordu.

Tam evlenecekken, Cabiria'nın evini, ailenin satın almasını niçin gösteriyorsunuz?

Bunlar, kendi yoksulluk ve umarsızlıkları ile evi dolduracak olan öteki sefillerdir.

Kadının onlara tepkisi önemli.

Kadın onları saldırganlar, kendilerine evin satıldığı fareler ve gelincikler olarak görüyor. O, evet diyen ve sonra fikrini değiştiren çocuklar gibidir.

Filmin en etkileyici sahnelerinden biri, final sahnesinde, kadının yüzünden maskaranın aşağıya akmasıdır. Bu planlanmış bir şey miydi?

Her şey planlıydı. Film yapmak, uzaya astronot göndermek gibidir.

Hiç doğaçlama olmaz mı?

Hayır. "Doğaçlama", bir sanatçı için yakışıksız bir terimdir. Doğaçlama yapmam ben; film gün gün ortaya çıkarken, olabilecek bütün değişimlere kendimi açık tutmaya çalışırım. Filme başladığımda, nerede bitireceğimi bilirim; çünkü, bütün oluşumlardan, fantazyayı biçimlendiren büyüden zaten geçmişimdir. Ancak, ilk iki ya da üç haftadan sonra, film, kendi yüzünü göstermeye başlar; benim başta bilmediğim farklı bir kişi olur. Bu bakımdan, özgün planlarıma sıkı sıkıya bağlı kalmaya çabalasaydım, filmi sınırlamış olurdum. Gerekli olanın da ötesinde her şeyi hazırlıyorum; ancak daha sonra, filmi çekmek istiyorum ve ona yapacağım şeyi söylüyorum. Bu doğaçlama değildir; yetişkin ve kendi gereksinimleri olan birinin kendi yaratısına olan alçakgönüllü hizmetidir. Filme başladığınızda, henüz, yüzlerin neye benzeyeceğini ya da yardımcıların rolünü bilemezsiniz. Üç sayfalık çok güzel bir senaryo yazabilirim ve birden anlarım ki, bütün bu üç sayfanın yaptığını belli bir ışık başarıverir. Doğaçlama yapmıyorum; filmlerim yaşam sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkıyor. Başka yöntemler var: Hitchcock, filmleri-

ni İsviçre saati kesinliğinde yaptığından, benim gibi çalışamazdı. Ben farklıyım.

Filmin montajını ne zaman yaparsınız? Çok mu gözden geçirirsiniz?

Hayır; çünkü, gereksinim duyduğum güzel bir berrak düşünceyle film çekerim. Filmden bir sahneyi sonuçta çıkardığım pek seyrek olur.

"La dolce vita"da, Slyvia ve Marcello, Trevi çeşmesindeyken, sular kesiliyor. Niçin?

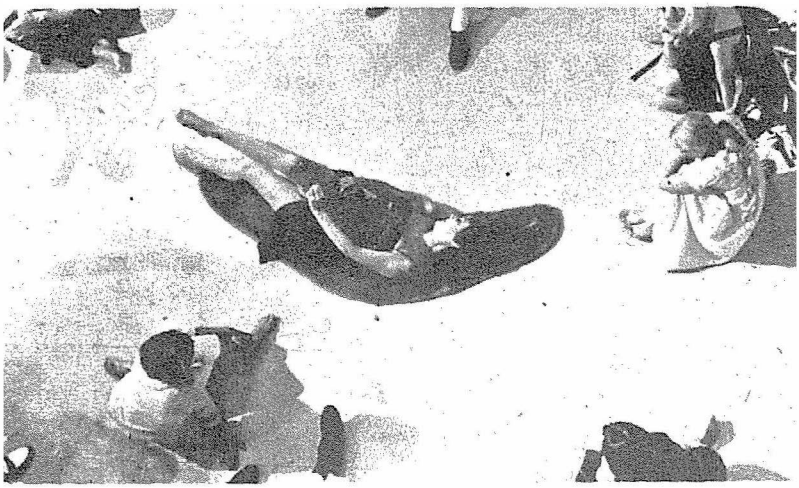
Dramaturji hilesi.

Bu olayın cinsel ilişkinin sonuçsuz bir anını simgelediğini ileri sürenlerden canınız sıkıldı mı?

Yaşamdaki her şey simgeseldir. O anda, sessizliği, onlar arasındaki kopuş anını da istedim.

Steiner'in inandırıcı bir aydın olduğunu düşünüyor musunuz?

Roma'da, böyle çok sayıda teatral aydın vardır. Böyle olanlar yalnız İtalyanlar değil. Norman Mailer'e bakın!



Aydın olarak düşünülmekten hoşlanırdı o; ama aydın değildi.

Onun için çok daha iyi.

Filmi niçin deniz canavarıyla bitiriyorsunuz?

O, çocukluğumda, Rimini'de bir fırtınanın kumsala getirip bıraktığı bir deniz devi anısıdır. Kumsal çok kalabalıktı; gazetecilerle doluydu. *La Domenica del Corriere* için sürekli kapak yapan Beltrame'ı anımsıyorum; bir pazar günü bu devi kullandı. Bu, belleğimde canlı kaldı ve her zaman bunu kullanmak istedim. *Vitelloni*'nin deniz kıyısında bir yürüyüşe çıktığı sahneye bunu koymak istedim. Ancak o sahne için çok güçlü bir görüntü gibi göründü. Hatta *I Vitelloni*'yi dev ile bitirmeyi bile düşündüm; ancak çok uç olacaktı. Ne var ki, *La dolce vita*'ya uygun göründü.

Niçin?

Bir saçmalık, us dışılık anlatımı.

Çok sayıda parlak yaratımda olduğu gibi, konusu yüzünden "81/2", belki en önemli filminiz; ancak, film; aklınıza -gelişigüzel- ne gelirse koyduğunuz bir zembile, boş bir çuvala benzetilerek saldırıya uğradı.

Kim dedi bunu? *8 1/2*, dünyanın her yanından harika eleştiriler aldı. Herhangi bir şey, -sözgelimi- *The Divine Comedy* (İlahi Komedya) bile boş bir çuvala benzetilebilir.

Dediniz ki, film, kendinizle, korkusuzca ve umutsuzca arkadaşlık kurma çabasıydı.

Çok şey söylüyorum; böyle bir şey söylemişsem bile, doğrudur.

Ancak, film, Guido'nun, bütün yanlışlarından bağışlanmasını istemeyecek mi?

Hangi yanlışlar? Suçlu kim? Hiç kimse suçlu değil. Suçluyu, yalnızca, gerçekliğe uymayan şemaları kurmaya çalışırken biz yaratıyoruz. Elli yaşındaki ben, on sekizindeki gibi yaşamaya çalışsaydım, suçlu olacaktım.

Birisi dürüst ise, suçlu değildir.

Birisi, yalnızca, pişmanlık duyuyorsa suçludur. Guido, belki bu anlamda suçludur.

Onun, ne yaparsa kabul etmesi yolundaki gençlik isteğini karşı-

na söylerken dahi suçlu olduğunu düşünmüyor musunuz? Bu, bir adamın istediği şeyin, sorumluluk duymuyorsa, karısını kızdırmadan dünyadaki başka her kadına sahip olması değil midir?

8 1/2, aynı zamanda komik bir filmdir. Kameranın yanına sevdiğim bir kart yerleştirdim: "Unutma ki bu komik bir film!"

Filmdeki fantazyalar ya (yatağa yatırıldığı sahnedeki gibi) anılardır ya da (Türk hamamındaki gibi) arzuların tatminidir ancak, sonuncu durumda, arzusunun kabulünü zor bulduğum bir şeyin fantazyasını kuruyor: Haremin ayaklanmasını.

Bu uygulama zorluğundan geliyor. Ben, onun düşü gerçekleşseydi ne olurdu; onu gösteriyorum. O, bir Doğu Halifesi değil, daha çok bir İtalyan Katoliğidir; düşü birden doğmaz, cizvit yetiştirilmesinin getirdiği hüsrana bir yanıt olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, sekans, çabucak oyundan kedere geçer.

Filmdeki eleştiriyi, seyirciden gelebilecek bütün karşı çıkışları ortaya koymak için mi kullandınız?

Seyirci değil, başka eleştirmenler.

Bizim yanıtımızdan eleştirmenlerin güç almasını önlemeye çalışıyorsunuz.

Hayır. O eleştirmen, incelemiş, yaşarlığı olmayan, boğulmuş bir entelektüeli temsil etmektedir. Aynı zamanda, Guido'nunki gibi yaratıcı doğası olan biri için, eleştiri, temelden yabancı bir şeydir. O böyle bir zihniyeti kabul edemez; dolayısıyla onu öldürmek zorundadır. Yoksa, fantazyalarına, oyunlar dünyasına ve mucizelere bir kanal bulamayacaktır.

Ancak, kendi içinizde de bir eleştirmen var, değil mi?

Evet, en başta onun hakkından geliyorum. Ben bir inşacıyım; bu inşa, hem sezgisel hem ussal işlemleri kavrıyor; ancak bir denge de kurmak zorundayım. Bütün kategorileri biliyorum; aralarında bir seçme yapmak zorundayım; ancak (her ç.n.) seçme, şeylere sınır koyan bir yargı demek oluyor. Öyle bir eleştirel anlama gereksinim duyuyorum ki, deneyimime göre, seçip, ayrıştırıp elesin!

Eleştirmen de, filmi ya da senaryoyu yaratmasa, yalnızca onlar hakkında yazıyor olsa da- aynı şeyi yapmıyor mu?

Bilmem. Eleştirmen, yalnızca, "Ben eleştirmenim," diyerek ne

oldum delisi oluyor; bu da eleştirmeni, şeyleri oldukları gibi değil, onun olmasını düşündüğü gibi görmeye neden oluyor. Ancak, şeyler, ne oldukları noktasında kalmazlar. Bu bakımdan, eleştirmen, çoğu kez yanılır. Gerçekten alçakgönüllü bir çevirmen, şeyleri, dışarıdan değil, içeriden görecektir. Baktığınız can alıcı bir nokta ve bakış açınız da dışarıdan ise, onu hiçbir zaman anlamayacak, olsa olsa, nasıl olması gerektiğini düşünüyorsanız, ona göre sonuç çıkaracaksınız.

Zorunlu değil. Eleştirmen, doğruları koymaya çabalasa bile, kendine değil, benzer durumlarda başka sanatçıların ne yaptığına bakarak onların deneyimine başvurur.

Ne kötü! Eleştirmen, belli bir kültür ve belli sanatçılarla oluşturduğu kendi beğenisine göre, yapıtın nasıl olması gerektiğini söylerken, aynı zamanda kendine göre uygun bir yargı ileri sürmektedir. Bu ise, bana bütünüyle yabancıdır.

Bütünüyle değil. Eleştirmenlerle çok ilgilisiniz. Onlara düşmanca bakıyorsunuz ama filmlerinizde ortaya çıkıveriyorlar; "The Clowns"da bile. Sizin ve bir eleştirmenin oturup filmi tartıştığı bir sahne vardır; yalnızca, ters dönmüş kovaların örtülmesini konu alıyorlar.

Eleştirmen değil, gazeteci.

Ama, "Bunun anlamı ne?" diye eleştirel bir soru ortaya koyuyor.

Aptalca bir soru.

Siz aptalca olduğunu düşünüyorsunuz. Sonra, niye bırakmıyorsunuz onu? Alt-beninize bu soruyu koyan karakterler yaratıp duruyorsunuz? Bu karakterlerle de bu soruyu açığa vuruyorsunuz. Size, açıkça aptalca gelen bir soruysa, bunu niye kaldırıp atmıyorsunuz?

Çünkü benim filmlerim, aynı zamanda aptallık üstünedir.

"8 1/2"daki beyazlı kız kim?

Kız, Guido'nun zayıflığının en rahatsız edici işaretidir ve Guido, bütün kendi şaşkınlıklarını, hem erkek hem sanatçı olarak ne yapması gerektiğini kendisine söyleyebilecek ideal kadın arzusunu, bu tipten çıkarıyor; kız, onun nostaljisi, çocukça korunma arzusu, romantizmidir. Bütün bunlar, ona öykünen bir tipte cisimlenmiştir çünkü kız bir soyutlamadır.

Guido'nun kadınlarla ilişkilerini gösteren bir başka epizotta, La

Saraghina'yı seksi mi yoksa şaşırtıcı mı bulmalıydık yoksa ikisini birden mi?

Çocuk gözüyle o bir sekstir. Bu bakımdan fantastiktir ama böylesine masum birine çekici de geliyor.

Daha sonra, rahipler, onu La Saraghina'yı gözetlediği için çok fena haşladıklarında, seminerdeki annesinin önüne götürülüyor. Kadın niye bir gözünü açık tutarken öteki gözünden sözüm ona akan yaşları kuruluyor?

Çünkü, Guido'nun kabahatli olup olmadığını görmeye çabalıyor.

O, ikiyüzlü mü?

Hayır, denetliyor. Abartılı umutsuzluğunun, çocuk üzerindeki etkisini görmek istiyor. Ancak, çocuk, zeki bir çocuk olduğundan, annesini burada biraz ikiyüzlü olarak düşünüyor.

Sonra günah çıkarmaya gidiyor. Çıkarken, kabinin bir dekorunu kaldırıyorsunuz. Niçin?

Bir dehşet o, bir büyük hayalet, bir kara kuş.

"Juliet of the Spirits"e geçelim. Bana, Bergman'ın "Hour of the Wolf"una benziyor gibi geliyor.

Benim filmim daha öncedir.

Biliyorum; ancak onları karşılaştırmak isterdim. Bergman'ın filmini gördünüz mü?

Evet. Roma'ya geldiğinde bana göstermişti. Onun fantazyası benimkinden tümüyle ayrıdır; daha Nordik (İskandinavya'ya özgü ç.n.) *Hour of the Wolf*'a Bergman'ın *8 1/2*'u diyebilirim. Gerçekten, benim filmlerimde gördüğü her şeyi, kendi filmine koyduğunu içtenlikle itiraf ediyor. Zengin, özgün bir sanatçı olması, ona, başkalarının düşüncelerini ödünç alıp, suçluluk duymadan kullanma hakkını verebilir. Ben Bergmanı takdir ediyorum. O, gerçek bir görüntü ve imge adamı; en iyilerden biri.

"Juliet" ile sonraki filminiz arasında bu uzun ara niye?

Benim en güzel filmim ("The Voyage of Mastorna") olacak bir film için bir senaryo yazdım; ancak bir dizi esrarlı olay sonucu onu hiçbir zaman yapamadım. Uzun süre hasta yattım. Biliyorsunuz, bazen hastalanmak iyidir; çünkü gündelik alışkanlığı keser ve yeni bir

yolun olanaklarını düşündürtür. Her zaman ayakta ve etkin olacağınızı düşünürken birdenbire bir kesilme oluverir. Sonuç olarak, yeni fantazyalar doğar.

Yeni fantazya niçin "Toby Dammit" oldu?

Niçin, niçin, niçin! Hâlâ, "Mastorna"yı yapmak konusunda De Laurentiis ile bir anlaşmam vardı; dolayısıyla tam bir şaşkınlık içindeydim. Sonra, benden, çok epizotlu bir filme katılmamı isteyen Fransız yapımcılar geldi; hiçbiri ile çalışma yanlısı değildim. Ancak, üç öykü konusunda bana güven verdiler. Ben birini, Bergman ötekisini, Welles de sonuncusunu yapacaktı. Bunun üzerine evet dedim. Sonra, yapımcıların, onlara güvenmeyip öneriyi geri çeviren Bergman ve Welles konusunda yalan söyledikleri ortaya çıktı. Ben sürdürdüm; bu yalnızca, kendimi De Laurentiis'ten kurtarmanın bir yoluydu. Partnerlerimin Malle ve Vadim olacağı bana söylendiğinde yasal olarak buna karşı çıkabilirdim. Benimle birlikte Welles ve Bergman –imgeleri anlam zenginliğine sahip, görüş açıları olan üç sanatçı, Poe'ya saygı bakımından ortak bir nitelik olabilecekti. İşte, niye imzaladığımın nedeni; parasal düşünceler değil. Ancak, biliyorsunuz, ben bir kriz döneminden çıktım; zorlukları yendim; iki yıl çalışmadım. Sözleşmeyi iptal edebilirdim ancak bu bana doğru görünmedi. Böylece yürüttüm. Artık, böyle yaptığıma memnunum. Kendi yapıtımı yargılayabilecek durumda değilim; çünkü bittikten sonra onu hiç görmedim; bu filmin, beni en çok temsil edebilir film olabileceğini düşünüyorum.

Aynı düşüncedeyim; size onunla ilgili birkaç soru sormak istememin nedeni de bu. İlkin, şeytanı genç kız olarak karakterleştirmek düşüncesi sizde ne zaman oluştu?

Poe'nun öyküsünde, –bildiğiniz gibi, bu öykü benim için yalnızca, yola çıkış noktasıydı– şeytan, kara pelerinli, sakallı bir adamdır. Bunu sevmedim; bana çok on sekizinci yüzyıl gibi geldi. Dahası, bunun, uyuşturucu alan, hippi bir aktör için yanlış bir şeytan türü olduğunu düşündüm. Onun şeytanı, kendi olgunlaşmamışlığı –dolayısıyla çocuk– olmalıdır.

Çocuksu ama aynı zamanda müthiş bilgili! Onu filme sokarken, başarı konusundaki kendi düşüncelerinizin bir bölümü olduğunu du-

yumsadınız mı?

Hayır.

Görüşme sekansında bile değil mi?

Görüşmede, bu sürecin işe yaramadığı konusundaki duygumu yansıttım. Bağışlayın, onun hakkında böyle olumsuz tavır takınan tek yönetmen olduğumu mu çıkardınız?

Çok kişi sizin duygularınızı taşıyor ama hiçbiri bu denli güçlü değil. Toby, havaalanına girdiğinde, olup biten çok sayıda fantastik şey görüyoruz. Bir kovboya elle sataşan çirkin biri, Fu Manchu türüne yakın bir barda duran kız, vb. Arka planı böyle groteks tiplerle doldurmanız niye?

Roma'daki havaalanı da buna benzer. Dahası, havaalanı, bütünüyle, uyuşturucu almış birisinin gözünden veriliyor.

Niye bize, Toby'nin ruhunun satıldığını söylemiyorsunuz?

Kısa bir epizottan çok soru çıkarıyorsunuz.

Roma'dan otomobille geçerken, bazen gerçek bazen kurgusal nesneler görüyoruz; örneğin su kemerinin altından geçen otobüs, boyanmış bir apartman dairesidir.

Bu türden şeyleri çok sık yapıyorum.

Niçin?

Çünkü, şakayı seviyorum. İmgeyi zorlaştırıyor şaka. Bütün o otomobille geçme, ölüme doğru gidişi anlatıyor. Hatta, sözünü ettiğiniz kovboyun yüzünde bir maske vardır. Bunların hepsi küçük oyunlardır.

Size sormak istediğim oyunlardan biri, filmin sonunda Terence Stamp'ın başkanıyla ilgili. Çok gerçek dışı görünen ...

Film, inandırıcıdır.

Orada daha güçlü bir şeye gereksinim duyuyorum.

Başkanın korkutulmasının nedeni değil mi?

Hayır. "Satyricon"daki, Alain Cuny'nin başı, kesilip denize düştüğü korkutulma da değil. O görüntü şaşkınlık vericidir; ama bana, biraz bozulmuş bir görüntü gibi geliyor: Başsız beden güverteye düştüğünde, bedenin üst kısmının balmumu olduğu açık seçik ortada.

Çünkü, siz onu moviolada yüzlerce kez izlediniz.

Hayır, sinemada bir kez izledim.

Doğrusu, başı gerçekten kestik ancak iki kez çektiğimizden ve Cuny'nin tek bir başı olduğundan ...

Eileen Hughes'a, "Toby Dammit"in, bir daha dönemeyeceğiniz, tarzınızı zayıf bir biçimde ve maksatlı olarak böyle veren bir çaba olduğunu söylediniz.

Bu doğru değil. Onu, uzun bir kriz ve etkinliksizlik döneminden sonra yapılan film dolayısıyla söyledim; belli bir öfkeyi yansıtır... Onlara söyleyeceğim çok şey var. Evet, Eileen'e söylemedim; nedenini bilmiyorum.

1964'te "Show"a yazdığınız bir makalede, bir edebiyat yapıtını hiçbir zaman uyarlamayacağınızı söylemiştiniz. Düşüncenizi değiştiren nedir?

Satyricon fragmanlardan oluşan bir çalışmadır. Bir kitabı gösteriyor değilim; kitap, yalnızca vesiledir.

Niçin imparator rölünü Tanya Lopert'e verdiniz?

Çünkü yapımcının kızıydı. Ancak, nevrotik bir cinselliksizlik duygusunu da veriyordu. Öyle ki, onun hangi cins olduğunu kimse söyleyemez – bu da uygun düşüyordu.

Bu filmde hastalığı ve biçimsizliği niye böylesine vurguluyorsunuz?

Öyle yaptığımı sanmıyorum. Yalnızca izlenimlerle bildiklerimizin bir bilinmeyen dünyasını sunmak istedim; bu izlenimler, özellikle, ülküleştirilmiş yeni klasizmden çıkıyordu. Her şeyi unutup, sık sık dediğim gibi bir bilimkurgu filmi yapmak istedim. O, biçimlerin rahatsızlık verdiği, bilinmeyen bir gezegenin keşfidir. Bildiğiniz gibi, dahası, penisilinin olmadığı, antibiyotiklerin olmadığı bir dönemdi o; dolayısıyla, korkunç hastalıklar kol gezecekti. O zaman yirmi yedi yıllık yaşam, uzun yaşamdı; çoğu insan hastaydı.

Eşcinselliği niçin daha doğrudan göstermiyorsunuz?

Gösteriyorum.

Bütün gördüğümüz, diğerinin bileğini öpen bir adam.

Aletin nereye girdiğini mi görmek istiyorsunuz? Ben, sapkın bir Katoliğin gördüğü gibi, eşcinsellik hakkında film yapmıyordum. Her şeyin, freskte göründüğü gibi olmasını istedim.

Resim galerisi sahnesi...

Ne istediniz, ağız ağıza öpüşen erkekler mi?

Resim galerisi sahnesinde, insanlarla dolu bir platform, pencerenin önünden geçiyor. Niçin?

Bunu hiçbir zaman size söylemem.

Giz mi?

Hoş bir şeydi... Bu insanları geçerken görmeyi sevdim. Samuels bana sorsun diye öyle yaptım.

Trimalohio'nun banyosunda konuklar niçin zıplayıp duruyorlar?

Çünkü o insan dalgasını sevdim.

Başka bir nedeni yok mu?

Bakın, *Satyricon*'da aktörler hep grotesk şeyler yapıyorlar, çünkü bilmediğimiz bir dünyayı uyandırmak zorundadırlar. Jestleri Amerikalı bir turiste anlaşılmaz görünen İtalyanlar gibidirler.

Efesli dul epizodunu niye soktunuz?

Onu çıkarmayı düşündüm; ancak, Petronius'un fragmanlarından en önemlilerinden biri olduğundan, onun çıkarılması bütün bir üniversiteler kültür dünyasının, Latin dilcilerinin ve Roma tarihi profesörlerinin harçanması olurdu. Onun için öylece bıraktım.

Ancak harcanma bir yerde var; Petronius'un ruhuna zarar verdiğiniz iddiası.

Bunun gerçekten ne olduğunu kim bilebilir? Petronius o kadar az yaşıyor ki! Onun dünya görüşünü nasıl söyleyebiliriz? Bunu anlamak için, romanın bütününe, karakterlerin sonuçta ne olduklarına bakmak gerekir. Petronius'un yarım yapısına; yitip giden bütün geçmişi, kırık sütunlar üstüne kurmak istediğimizden daha büyüleyici olan yıkık tapınağa bağlı kaldım. Ben, başkalarının çalışmalarına işaret eden biri değilim. *Satyricon*'u kuşatan karanlığa; eksiklik, kesiklik, yıkıklık ve dolayısıyla çekiciliğe bağlı kaldım.

Son filminize geçelim. "The Clowns"a niçin Anita Ekberg'i aldınız?

Bir gün onunla buluştuk ve sevdim onu. Ayrıca, bir sirk kişiliği de vardı?

Victoria Chaplin ile olan sahne niçin?

Onunla Paris'te, Buglione dinleyen iki palyaçonun olduğu (gerçek yaşamda da tanığı olduğum) küçük bir sahnenin çekimi için bu-

lunduğum yerde karşılaştık. Hem ondan hem erkek arkadaşından bu sahnede oynamalarını istedim; çünkü sirk dünyasında yaşıyorlardı; hem bu, babasına gönül borcunu göstermenin bir yoluydu.

Filmin başında niçin cezaevindeki insanları sirk çadırının kuruluşunu izlerken gösteriyorsunuz?

Özel bir nedeni yok. Doğduğum ve bu sahnenin çekildiği Rimini'de, sirkin kurulduğu alana yakın bir cezaevi var.

Bu bana çok çarpıcı görünüyor; çünkü cezaevindeki insanlar, sirki özellikle büyük bulacaklardı. Final şarkısı olarak, nasıl oldu da "Ebbtide"yi seçtiniz?

Onu sevdim; tipik bir sirk parçasıydı.

Amerika'da bu çok harcıalem bulundu; seyirciyi güldürdü.

Filmin sonunda olduğuna göre bu çok tehlikeli bir şey. Ama değiştirmek için artık çok geç.

Sonunda "Roma"ya geldik. Bu film hakkında ne söyleyebilirsiniz?

Fazla bir şey değil. Evre evre yürüttüğümüz bir filmdi; çünkü, yapımı örgütlemek çok zordu; zaman zaman yapımı durdurmakta ısrar ettim. Başka bir filme benzemeyen bir filmdi -hep öyle olmuştur, bütün öncekiler gibi, bir dönüm noktası gibi görünüyor. Kent üstüne bir konuşmaydı. Bugün başka bir şey diyemem.

Yabancı edebiyatçılar -Gore Vidal, Muriel Spark vb.- ile ilgili olan sekans ne hakkındaydı?

Bilmiyorum. Birçok düşüncem, bana zarar verip yıprattı.

Bu sizi birkaç kez görmemde, bana, Roma'nın bir tür kralı izlenimi verdiniz. Bütün kent, sizin oturma odanız gibi görünüyor. Siz de böyle tanınıyorsunuz. Bu sizde nasıl bir duygu yaratıyor?

Bazen çok rahat, bazen sıkıntı verici, bazen tehdit edici.

Bir tehditi ben söylemek istiyorum. Denir ki, çevreniz, dostlarınız ve hayranlarınızca kuşatılmıştır. Bu bir sanatçı için tehlikeli değil mi?

Dostlarla çevrili olmak mı? Ben her zaman yalnızım. Yalnızca iki iyi dostum var; onları da pek seyrek görüyorum. Filmlerimde çalışmak isteyen insanlarla, gazetecilerle çevriliyim.

Eleştirilerine güven duyduğunuz, sizi anlayan arkadaşlarınız yok

mu?

Onlar belki yeterli değil. Bilmiyorum. Ancak, şöyle ya da böyle, yapıtımla ilgili konuşulmasından hoşlanmıyorum. Nezaketsizlik.

Nezaketsizlik?

Yapıtım öylesine benim kişiliğimi temsil etmektedir ki, birisi hakkında konuşmak, bir başkası hakkında konuşmak gibidir. Her zaman sizden konuşulması da nazik bir şey değildir.

İnsanlar sizin yapıtınızla ilgileniyorlar; dediğiniz gibi, yapıtınız demek siz demek. Birine olan ilgi ötekine götürüyor. Bir ayırım yapamayız.

Ama yapmalıyız.

Siz, yalnız iyi değil, aynı zamanda benzersiz bir yönetmensiniz. Hatta bir sıfat var: Fellinisk. Kamuya mal oldunuz.

Kendimi yinelemek istemiyorum. Küstah ya da gülünç olmak istemiyorum. Ayrı bir yolun uç adamı olmak istemiyorum. Özgür olmak istiyorum. Kamuda beliren imge ile özdeşlenmek tehlikelidir. Başarı, çok kolay anlaşılan bir şeydir. Ancak, bunu unutmak, hiçbir şey yapılmadığını düşünmek gerekir. Yalnız alçakgönüllülükten değil özgürlükten de konuşuyorum. Steiner, Gelsomina ve başkaları hakkında ha bire konuşmakla yükümlü olursam, yaptıklarımla bağlı kalmaya zorlanırım; oysa bütün bunları unutmak istiyorum.

Sizi bağlamak istemem; öyleyse yeni bir soru sorayım; sıradan bir eğlence filmiyle, sanat yapıtını hangi ayrımla ayırıyorsunuz?

Eğlenceden, sanattan konuşmak istemiyorum. Bir yazarın filmiyle, tüketime yönelik olan arasında ayırım yapmak istiyorum. Yazarın yaptığı film, insan doğasını ve düşüncelerini yansıtır. Öteki, hoş görüntüler içerir; gösterdiği hiç bir şey yoktur; kesinlikle seversiniz onu çünkü gerçek dışıdır. Ticari bir film niye başarıya ulaşır? Çünkü, seyirciyi rahatsız etmez. Seyirci, filme hangi karanlıkta girmişse aynı karanlıkta çıkıp gider. Bu filmlere giden insanlar rahatsız olmak istemezler; sorumluluk istemezler; uykuda kalmak isterler.

Dediğiniz gibi, filmleriniz, bireysel bilinçliliği temsil ediyorlar; bu da onları sanat yapan yan. Aynı zamanda, filmleriniz, insanları sizin bilincinize ilgi göstermelerini ve sizinle konuşma yapılmasını vb. sağlı-

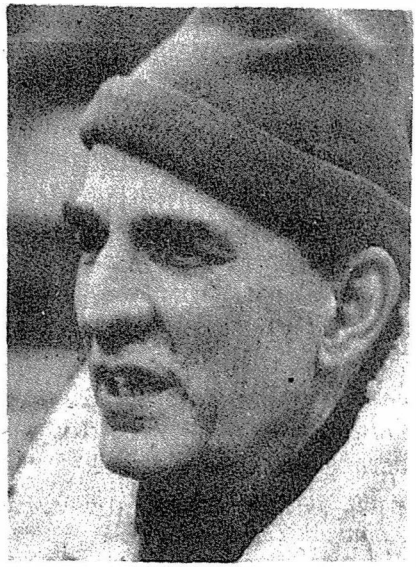
yorlar. Sizi tuzağa düşüren, yetkinliğiniz oluyor.

Bu konuşmayı yararlı bularak ayrılmak istediğiniz için, vardığınız sonucu kabul ediyorum. Ayrıca, öyledir. Yalnızca sizden neden böyle isteksiz olduğumu anlamanızı istiyorum; çalışmalarımı böyle dikkat ve coşkuyla inceleyen birine karşı kaba ve değerbilmez oluşumdan değil. Tepkim daha çok ürkekliğimden geliyor. Bu geçmişteki çalışmalar hakkındaki uzun ve araştırıcı konuşma, tastamam unutmak istediğim şeylerle bağlıyor beni.

"8 1/2"da, Guido, durmaksızın özgür olmak istiyordu.

Ben Guido'yum.

INGMAR BERGMAN



Başlıca Filmleri:

1945 *Kris / Crisis* (Kriz)
1946 *Det regnar pa var kärlek / It Rains on Our Love*
1947 *Skepp till Indialand / Ship to India*
Musik i mörker / Night is my Future
(Gece Benim Geleceğimdir)
1948 *Hamnstad / Port of Call* (Uğrak Limanı)
1949 *Fängelse / Prison* (Cezaevi)
Törst / Three Strange Loves (Üç Garip Aşk)
Till glädje / To joy (Zevke Doğru)
1950 *Sant Hander inte Här / High Tension* (Yüksek Gerilim)
Sommarlek / Summer Interlude
1950 *Kvinnors väntan / Secrets of Women*
Sommaren med Monika / Monika
(Monika'yla Geçen Yaz)

1953 *Gyoklamas afton / The Naked Night* (Çıplak Gece)
1954 *En lektion i kärlek / A Lesson in Love* (Bir Aşk Dersi)
1955 *Kvinnodröm / Dreams* (Düşler)
Sommarnattens leende / Smiles of a Summer Night
(Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri)
1956 *Det Sjunde İnseglet / The Seventh Seal*
(Yedinci Mühür)
1957 *Smultronstallet / Wild Strawberries* (Yaban Çilekleri)
Nara livet / Brink of Life (Yaşamın Kıyısı)
1958 *Ansiktet / The Magician* (Büyücü)
1959 *Jungfrukällan / The Virgin of the Spring*
1960 *Djavulens öga / The Devil's Eye* (Şeytanın Gözü)
1961 *Sasom i en spegel / Through a Glass Darkly*
(Aynadaki Gibi)
1962 *Nattvardsgästerna / Winter Light* (Kış Işığı)
1963 *Tystnaden / The Silence* (Sessizlik)
1964 För att inte tala om alla dessa kvinnor /
Now About All These Women
1966 Persona
1968 *Vargtimmen / Hour of the Wolf*
Skammen / Shame (Utanç)
1969 *En Passion / The passion of Anna*
The Rite
1971 *The Touch* (Temas)
1972 *Viskningar och rod / Cries and Whispers*
(Çığlıklar ve Fısıltılar).
1973*Scener ur ett aktenskap / Scenes from a Marriage*
1976 *Ansikte mot ansikte / Face to Face* (Yüz Yüze)
1977 *Das Schlangenei / The Serpent's Egg*
1978 *Herbstsonate / Autumn Sonata*

Ingmar Bergman'ın tam saatinde geleceğini ve bana anlaştığımız gibi üç buçuk saatin ötesinde zaman ayırmayacağını düşünerek, yönetimini bıraktığı ama küçük bir bürosunun olduğu Kraliyet Dram Tiyatrosu'na, randevudan hemen önce geldim. Sonsuz görünen koridorlardan bana Bergman'ın birazdan geleceğini söyleyen nazik bir sekreterin eşliğinde yürüyerek geçip, büroya vardım. Beklerken, bana bağışlanan zamana göre daha az bir zamanı gerektiren, odayı inceleme işine daldım.

Bergman'ın bürosu, hemen hemen *Winter Light*'daki kilise kadar konfordan uzaktı; ancak buradaki yalınlık, korkutucu olmaktan çok, dünyasaldı ve kişisel değildi. Dahası, çıplak beyaz duvarlar, alandan ve hemen yakındaki denizden yansıyan ışıkla parlıyordu; ayrıca bu, çalışan insan gürültüsünü getirmesiyle, konuşmamıza bir arka plan oluşturdu.

Odada bir divan, önünde alçak bir kahve sehpası (bugün, iki şişe maden suyu ve bir kutu Droste çikolatası bulunduruyordu), ilkin Bergman'ın kullandığı, sonradan, mobilyaların en önemli elemanı olan masasının yanında duran, daha sert bir sandalyeye yerini bırakan, rahat bir deri sandalye vardı. Neredeyse boş olan bir kitap dolabının üstünde, tiyatronun renkli afişi asılıydı. (Dolapta, Strindberg, *Fellini Satyricon,* Lenny Bruce'un *İnsanları Nasıl Pis Konuşarak Etkilersiniz* ve başkaları).

Geri kalan tek süs, kitap dolabının üstündeki, içi doldurulmuş oyuncak bir kırmızı karıncaydı.

Dokuzu birkaç dakika geçe, Bergman, uzun adımlarla ellerini açarak geliyor. İlginç gibi görünmüyor, bu da, işi konuşabilecek olmamızdan ötürü beni hoşnut ediyor. Konuşmamız boyunca, özelliksiz yüzünden geçen anlatım çeşitliliği karşısında şaşkınlıktan şaşkınlığa düştüm. Bu çeşitlilik, sesinin güzel tonundan yakalanamazdı. Ancak, her ikisi de, karşısındakine öyle sertti ki, sözlerimiz kadar, genel yaklaşım biçimini de değiştirmek zorunda kaldım.

Başlangıçta, Bergman'ın cümlelerini yarıda kestim; bazen onları tamamladım; bazen beni sabırsızca tepki göstermeye götüren bir karışıklığı önceden gördüm. Konuşma ilerledikçe, bu daha da sık-

laştı; sonra o benim sözümü kesmeye başladı. Dolayısıyla, -kim kime yaparsa yapsın- kesilen sözlerimin neredeyse tümünü yeniden söyledim; (fiilen yeniden söylemeyi nasıl arzu ettiğimi) ve Bergman'ın daha çok konuşmayı noktalayan sürekli gülmelerini de metinde gösterdim. Adam, kırıcı olmaksızın hiddetliydi.

Bu görüşmenin güncelliğini yakalamaya özellikle çok çaba göstermiş olmakla birlikte, okunabilirliği sağlamak için her zaman metni yeniden yazdım. Bergman'ın ağır vurgulu İngilizce'si, iyi de olsa, zihni, dilindeki rahatlığı aştığında sık sık yanlışa düşüyordu. Bu yanlışları düzeltmekte bir sakınca görmedim ancak onların biri belirtilmeliydi. Konuşmanın ortalarında, portmanto anlamına kullanacağı sözcük yerine, ona benzeyen "tulumtuous" (gürültülü) sözcüğünü kullandı; başka hiçbir sözcük, hem gürültülü hem değişik olan bir konuşmayı daha iyi niteleyemezdi.

Açıkça, "gürültüyle" yatıp "gürültüyle" kalkıyor Bergman. Konuşmamız onun bu yanını, geriye itmiş olsa da, ekstra beş dakikayı gelişigüzel verdi. Bu bakımdan, çılgınca çalan telefonlar, günlük düzenindeki akışın titizliğini koruyamadığını ortaya koyuyordu.

SAMUELS: *Bay Bergman, çok kez yeğlenen genel bir soruyla başlamak istiyorum: Film yönetmenleri arasında sizi daha üst yere koyan tek neden belirtmek durumunda olsaydım, başka sanatlarda olan, sinemada ise seyrek görülen hele sizin düzeyinizde hiç görülmeyen türden yarattığınız özel dünyaya işaret ederdim. Doğrusu, bir yazar gibisiniz. Niçin yazar olmadınız?*

BERGMAN: Çocukluğumda, hemen hemen tam bir sözcük yoksulu olmaktan acı duydum. Gördüğüm eğitim çok katı bir eğitimdi; babam papazdı. Sonuç olarak, düşlerimin özel dünyasında yaşadım. Kukla tiyatromla oynayıp durdum.

Ve...

Bağışlayın! Gerçeklik ve ona giden yollarla pek az ilişkim oldu. Babamdan, annemden, ağabeyimden, herşeyden korktum. Bu kukla tiyatrom ve sahip olduğum projeksiyon aygıtı ile oynamak, kendimi anlatmanın tek biçimiydi. Kurgu ve gerçeklikle büyük zorum vardı; küçük bir çocuk olarak, bunları öylesine karıştırırdım ki, ailem her zaman benim yalancı olduğumu söylerdi. Büyüdüğümde bile, engellendiğimi duyumsadım. Başkalarıyla konuşurken çok büyük güçlüğüm oldu ve...

Bir an sizi kesmek istiyorum. Çocukluğunuzu böyle betimlemeniz, bir yazarın yetişmesinin klasik betimlemesini andırıyor. Kukla tiyatrosu rastlantısı, sizi yazarlık yerine tiyatroya yönelten tek neden mi?

Hayır, on sekiz yaşımın yaz mevsimini anımsıyorum; henüz okulu bitirmiştim; birdenbire bir roman yazdım. Okulda da kompozisyonlar yazmış olmalıyım; bunu pek çok sevdim. Ancak, yazmayı, hiçbir zaman bana uygun bir iş olarak duyumsamadım. Romanı, yazı masamda bıraktım, unuttum gitti. Ne var ki, 1940'ta, ansızın –yaz mevsimiydi– yazmaya başladım ve on iki...

Oyun.

Evet, on iki oyun yazdım. Ani bir boşalıştı.

Karşı çıkabileceğiniz bir varsayımda bulunabilir miyim? Yazar olarak yeteneğiniz ve kendinizi sözcüklerle anlatmaya duyduğunuz gereksinim, tiyatro ve sinemayla daha çok karşılandı çünkü bu sanatlar-

da kişi sözcükleri cisimleştiriyor hatta izleyicilerin onlara yanıtını da görüyor.

Benim başlamam başka türlüdür; çünkü yazmaya başladığımda, sözcüklere karşı kuşkularım vardı. Sözcüklerden hep yoksundum; istediğim sözcüğü bulmak benim için her zaman çok zor oldu.

Sözcüklere duyduğunuz bu kuşku, "Persona"da, Alma'nın Elizabeth'e "Hiçbir şey" dedirtmesinin nedenlerinden biri mi?

Hayır. Evet. Bir bakıma. Ama, bu, kendi payıma bilinçli değildi.

Çünkü, "hiçbir şey" en doğru sözcüktür; en azı anlatan bir sözcüktür.

Bilmiyorum. Hem kendi söylediğimden hem de başkalarının bana söylediğinden hep kuşku duydum. Her zaman eksik kalmış bir şeyi duydum. Bir kitap okurken onu ağır ağır okurum. Bir senaryoyu okumak benim çok zamanımı alıyor.

Zihninizde senaryoyu yönetiyor musunuz?

Bir bakıma. Sözcükleri, konuşmalara, hareketlere çeviriyor, ete kemiğe büründürüyorum. Seyirciyle, başka insanlarla ilişki kurmaya, çok ciddi bir gereksinim var. Benim için sözcükler tatmin edici değildir.

Kitapla okuyucu başka yerdedir.

Kitap okurken, sözcükler, bilinçli zihninizden heyecanlarınıza ruhunuza ulaşmalıdır. Sinemada her şey doğrudan doğruya heyecana götürür. Gereksinimim, başkalarıyla ilişkiye geçmektir.

Bunu anlıyorum ama sizin çok sık tartıştığınıza inandığım bir sorun çıkıyor ortaya. Filmlerinizin duygusal bir etkisi var, ancak onlar, aynı zamanda çağdaş filmler içinde entelektüel bakımdan en zor olanlar. Dolayısıyla, zaman zaman bu etkiler arasında çelişkiler olmuyor mu? Özgül bir örnek vereyim. "The Rite"ı izlerken, duygularımla, algılamamdaki bozulmanın karıştığını söylersem, tepkiniz ne olur?

Yaklaşımınız yanlış. Sizden hiçbir zaman anlamanızı istemedim. Yalnızca duyumsamanızı istiyorum.

Benden hiçbir şey istemiyorsunuz. Sizi görmüyorum; yalnızca filmi görüyorum.

Evet ama...

Film de benden anlamamı istiyor. Otoritelerin açık saçık bulacağı bir görünümün araştırılmasında üç icracı var burada. Film bizi hep görünümün ne olduğuna, otoritelerin baskısının nedenine, vb. meraklandırıyor. Bunun gibi sorular yanıbaşımda duruyor. Giderek bu sorularla boğazımın -daha doğrusu zihnimin- sıkıldığını hissediyor, bilmece dışında hiçbir şey hissedemeyecek hale geliyorum.

Ama bu sizsiniz.

Film öyle değil mi?

Hayır. *The Rite* yalnızca, eleştirmenlere, seyirciye ve devlete karşı küskünlüğümü anlatır. Kraliyet Dram Tiyatrosu'nda çalıştığım sırada verdiğim sert savaşımla ilgilidir. İstifamdan bir yıl sonra, oturdum, beş günde bu senaryoyu yazdım. Bunu kendimi özgür kılmak için yaptım.

Ama o zaman...

Özür dilerim. Film tam bir oyundu; herkesi tekmeleme yoluydu -anlamak değil- entelektüel...

Seyirci için bilmece mi?

Tastamam. Onu yazmaktan çok çok hoşlandım. Filmi yapmaktan ise daha çok. Çekimde çok eğlendik. Amacım kendimi ve ondan hoşlanan seyirciyi eğlendirmekti. Demek istediğimi anladınız mı?

Anladım ancak...

Bunun çok önemli olduğunu anlamalısınız! Yaptığımı anlamalarını insanlardan hiç istemedim. Stravinsky'nin vaktiyle dediği gibi, "Yaşamımda bir müzik parçasını bile hiç anlamadım; onu yanlızca duydum hep."

Ama, Stravinsky besteciydi. Doğası gereği, müzik dolambaçsızdır; onu anlamak zorunda değiliz. Film, oyun, şiir, roman gibi tez öneren ve gözlem yapan her şey, düşünce ve inançları cisimleştirir ve biz bu formları...

Ancak, çarpıttığınızı bilmelisiniz. Anlamak çabasındaki küçük bir azınlıksınız. Sıradan insanlar -ve ben de- Bakın, bir oyunu gördüğümde de duygularım tıpatıp böyledir. Sanki Bartok'tan bir dizi quartet dinlemiş gibi oluyorum. Hiçbir zaman anlama çabası

göstermiyorum. Ben de biraz çarpıtmış olabilirim; böylece ben de, bir düzeyde kendimi denetliyorum. Çünkü ben bir sinema adamıyım, bir profesyonel ve bu...

Aynı anda verilen yanıtı bozabilir?

Tastamam. Ama o hiçbir zaman olmaz. Çünkü, duyumsuyorum ki, özellikli film... Biliyorsunuz, her zaman Brecht'in böylesi entelektüelliğinden konuşulur.

Oysa, çok duygusaldır.

Evet. Onun kendi yorumu ve onu yorumlayanların yorumları, bizimle senaryolar arasına girdi. Müzik, filmler, oyunlar, her zaman doğrudan duygular üstünedir.

Size katılmamam gerekiyor. Sizin yetkin olduğunu düşündüğüm aşağı yukarı on filminiz arasında benim en üste koyduğum iki film "Persona" ve "Winter Light"dır. Bu filmlerinizin her biri, bir filmin nasıl olması gerektiğini söylediyseniz öyle filmler; ama hiçbiri "The Rite" gibi değil. Bu bakımdan onları, çağrışımlarla yüklü çok şaşırtıcı bir film problemini ortaya koymak için karşılaştırayım. İzin verirseniz, sizin en katıksız filminiz olduğunu düşündüğüm "Winter Light"dan başlayalım. Sahi, seviyor musunuz onu?

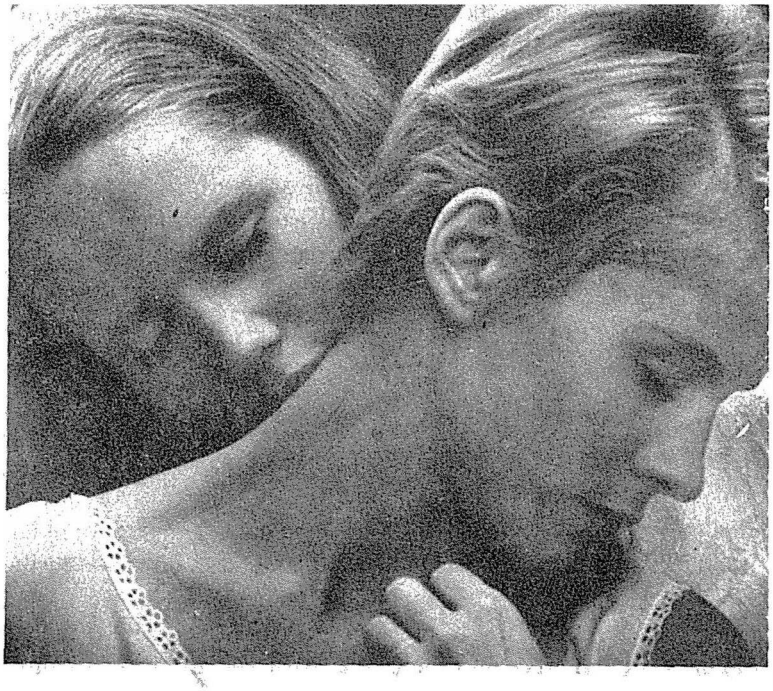
Evet.

Film, kahramanın ne düşündüğü, değişik yaşam tarzları bakımından kendisinin ve birlikte olduğu bayanın neyi gösterdiği bakımından ortaya sorular getiriyor olsa da, drama, öyle başka yaratıyor ki ve görüntüler öyle güçlü ki, yerimizde oturamıyoruz –ben oturamadım ve sanki başkalaştım ve "Bunun anlamı da nedir?" diyorum. Ben buldum. "Winter Light", sizin en iyisinde bulunduğunuz tarzlardan birini ortaya koyuyor; orada, seyircinin karakterlerin yazgısına olan ilgisi, onların anlamı konusundaki bir şaşırtmaya göre daha yoğun. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz?

Evet. Ancak, haksız olduğunuzu düşünüyorum.

Niçin?

Çünkü, ... çünkü... *Winter Light*'ı ve *Persona*'yı seviyorum, onsizin yaptığınız filmlerin en iyi ikisi" dedikten sonra "Biz" diyorunuz ve "Ben ile Biz"i karıştırıyorsunuz, genellemeler yapıyorsunuz; oysa, herkes için, *Persona* ve *Winter Light*'ın en zor filmlerim



olduğunu sanıyorum. Bu bakımdan sizin böyle bir görüşe yaklaşmanız olanaksız.

"Ben" ve "Biz"i karıştırmayı bırakıyorum.

Size söylemeliyim, daha karmaşık şeylere girmeden size söylemeliyim: Ben işe yarasınlar diye film yapıyorum. Onlar *sub specie aeternitatis* diye yapılmıyorlar; bugün işe yarasınlar diye yapılıyorlar. Bir masa gibi, maden suyu gibi, çiçek gibi ya da lamba; onu kullanmayı isteyen biri için yapılan bir şey gibi. Aynı zamanda, beni, filmleri kendilerine verip "Lütfen kullanın onları. İstediğinizi alın geriye kalanını atın. Dönüp yeni ve güzel şeyler yapacağım. Bu başarılı olmazsa aldırmayın!" dediğim başka insanlarla ilişkiye sokuyorlar. Kalkış noktamın, zihinle ya da simgecilikle çalışmak gibi bir şeyi yok; düş ve izlenimlerle, umut ve arzuyla, ihtirasla işim var. Ne

demek istediğimi anlıyor musunuz? Öyleyse, benim bir filmimin zihinsel bakımdan karmaşık olduğunu söylediğiniz zaman, filmlerimden, onların birinden konuşmadığınız duygusuna kapılıyorum. Filmler üstüne konuşalım!

Korkarım, kendimi anlatamadım. "The Rite"dan başladık ve dedim ki, "Bu film, düşünüyorum ki..."

Ne düşündüğünüz beni ilgilendirmiyor. İstiyorsanız bana soru sorun. Ama ne düşündüğünüzü duymak istemiyorum.

Kendi düşüncemi aktarmak için, neden hoşlanıp neden hoşlanmadığımı size anlatmak gayreti içinde değilim; amaç ortaya soru koymak. Bundan böyle "Ben" demeyeceğim. X adlı bir adam alalım! Size X'in bilmek istedikleri üstüne soru soracağım! Diyelim ki, seyrederken X, heyecanlı değildir...

Hayır. Çok açık. Bu bütünüyle ilgisizdir. *The Rite* milyonlarca insanın gördüğü bir film. Şöyle düşünürler... Biri sevmezse bütünüyle ilgisizdir film. Biliyorsunuz, ben küçük bir adada yaşıyorum. *The Rite*'ın İsveç televizyonunda gösterildiğinin ertesi günü adaya giderken feribotta bir adam yanıma geldi ve "Güzel bir senaryoydu. Onun güzel bir senaryo olduğunu düşünmediniz mi? Karımla ben, gülüp durduk ve olağanüstü bir akşam geçirdik" dedi. Allak bullak oldum; değerlendireceğimiz gibi, senaryoyu, hiç mi hiç anlamamıştı. Ancak kendinden hoşnuttu. Belki içkiliydi; belki geçkin bir kızla yatağa girmişti; belki de ironi yapıyordu. Ama yanıma gelip, onun güzel olduğunu söylemişti.

Anlıyor musunuz? Bu bakımdan, iletişim kurmanın bir yolunu bulmak zorundayız. Bu çok önemli. Böyle sürerse, elimize bir şey geçmeyecek! İnsanlararası ilişkinin bir yolunu bulmalıyız; bunu yapmazsak, siz beni yalnızca sinirlendirirsiniz, ben de hemen işi bitirmek isterim. Biliyorsunuz, burada oturup entelektüel bir bakışla her şeyi tartışabilirim. Görüşmelerde çok deneyimli olduğumdan en şaşırtıcı şeyleri söyleyebilirim. Ama başka bir yolunu bulamayacağımızı düşünüyorum – anlıyor musunuz bir tür insan...

Hazırladığım bütün soruları bir yana bıraktığım dikkatinizi çekmedi mi?

Evet.

Söylediklerinizi yanıtlamaya çalışıyorum. İletişim kurmaya çalışıyorum. Lütfen, çizgiyi aşar göründüğüm an, kesinlikle bana söyleyin! Ama, Tanrım, Bay Bergman, size dedim ki... Bakın, benim bir işim var: Sizinle görüşme yapmak ve bunu yazmak. Siz zaten en önemli işi yapıyorsunuz: Film yapıyorsunuz. Sizin söylediklerinize karşın, filmlerini anlamaya edilen yardımdan hoşlanacak insanların olduğunu düşünüyorum. Bu insanlara dönük çalışmaya, nasıl olursa olsun bana yapacağınız yardımla, vereceğimin en iyisini vermek istiyorum.



Kuşkusuz. İlişki kurmak konusundaki gayretinizi çok iyi anlıyorum. Ancak, başlattığınız tarz, bizi burada yalnızca, -ne bana ne de başkalarına ilginç gelmeyen- mutlak bir saçmalığı tartışan iki kukla gibi oturtacak. Lütfen şuna gayret edelim...

İki seçenek öneriyorum; hangisini seçerseniz onu söyleyin!

Hayır. Devam edin!

Hayır. Bir insan ilişkisi kurmak istiyorum. Burada iki yol var: Birkaç dakika önce "The Rite"ı seven o adamla karşılaştığınızı söylediniz; o zaman şaşırmıştınız çünkü, ...

Sevdiğini söylemedi; güzel bir akşam geçirdiğini söyledi. Belki ironi yapıyordu. Ancak, onun yaklaşım tarzını sevdim; biliyor musunuz .... Bir tür Yapıtı kullandı. Kullandı onu.

Yapıtı niye yararlı bulduğunu bilmek ilgilendirmiyor mu sizi?

O konu dışı. O onu kullandı. İnsanların niçin ve nasıl kullandıklarını duymak ilginçtir; nitekim, bu *The Touch*'da uç tepkilere varmıştır: İnsanlar onu ne sevdi, ne de ondan nefret etti. *The Touch*'a değgin söylenenleri duymayı seviyorum; çünkü o film -çok çeşitli nedenlerle- özellikle aktörler bakımından yapmak istediğim film değildi. Biliyorsunuz, aktörler çok kez filmi değiştirirler; bakarsınız daha iyi yaparlar, bakarsınız kötüleştirirler.

O filmin, nasıl amaçladığınızdan başka türlü olduğunu sorabilir miyim?

Çevresindeki her şeyin bir yansıma olduğu sıradan bir kadının portresini çizmek istedim. Bütünüyle onu ve yalnızca ona yaklaştıkları zaman çevresini fotoğraflamak istedim. Ancak aktörler işin içine girdiğinde, onu benim sevdiğimden daha çok sevdiler; onların beni özgün planımdan uzaklaştırdıklarını düşünüyorum. Sonuç daha mı iyi yoksa daha mı kötü oldu bilemem ama farklı oldu. Bibi Andersson, benim yakın arkadaşım -hoş ve çok yüksek yetenekli bir aktrist. Her zaman, yapması gerekenler için güdülere gereksinim duyarak kendini bütünüyle işe verdi. Sıcakkanlı, harika bir kadın. Onun için her şey önemlidir; öyle ki, odak noktadan uzaklaşmamı ya da apaçık gösterileni gölgelememi istedi. Onu eleştirmiyorum. Ona hayranım ve seviyorum onu. Ama filmi değiştirdi. Bir aktöre bir rol verdiğimde, her zaman onun yaratılan yapıta amaçlama-

dığım bir şeyi katarak, katılmasını bekliyorum. İşbirliği yapıyoruz. Bibi Andersson'un yaptığı her şey, filmi, sıradan insanlar için daha kavranabilir yaptı ve filme hemen güç verdi. Yaptığı her değişikliği doğru buluyorum.

Çok iyi olan -öyle düşünüyorum- filmin bir anını sorabilir miyim? Söylediklerinizden sanki filmin arkasında Bibi Andersson var gibi bir sonuç çıkıyor. Karin ailesine kahvaltı hazırlıyor; her şey var: Dağınıklık, coşku, neşe. Birdenbire, onun, kahve içtiği, derin bir sissizlik içindeki, bomboş mutfakta yalnızlığını veren uzun bir sahneye sıçrama var. Burada, bizim onu hemen anlamamızı sağlayan çevresinin açıklığı var. Artık, onun niye David'e gittiğini biliyoruz.

Bu sahne sanırım, bana aitttir; çünkü film, gerçekten tanıdığım bir kadın hakkında yapıldı. Bu, sevecenlikten yalnızlığa geçiş, o kadının bütün yaşamının -ve her kadının yaşamının- tipik özelliğidir. Yani, filmin o bölümünü izlerken her kadının gülmesi de bundan.

Aktristlerinizden biri için, bir filmi değiştirmenin de ötesinde bir şey yaptınız mı hiç? Birisine filmi değiştirme şansı vermeyi düşündüğünüz hiç oldu mu? Örnek vereyim: "The Naked Night"da, Harriet Andersson, cinsel gücü temsil eden bir kadını oynuyor. Daha sonra yaptığınız "Bir Aşk Dersi"nde ise ona, cinsellikten korkan bir gürültücü kız rolü verdiniz. Son filmi, bir biçimde, onun "The Naked Night"-daki oyununu ters yüz etmek için mi yaptınız?

Oyuncularımı iyi biliyorum. Birbirimizle iyice kaynaştık. Herbirinin kaç rol üstlendiğini bilirim. Bir gün, oyuncunun oynayabileceği ama oynamadığı rolleri yazıyorum. Zaman zaman, oyuncular, neyi oynayabileceklerini bilmiyorlar, ancak, gerçekten bana söylemeksizin, rol yeteneklerini gösteriyorlar.

Böylece, belli bir oyuncunun belli bir rolü oynamaya artık hazır olduğunu gördüğünüzden, ona bir senaryo yazma olanağı doğuyor.

Tastamam. Böylesine çok oyuncuyla ve böylesine çok yazılmamış rolle çevrili olmak fantastik bir şey. Oyuncular size, durmadan, yüzleriyle, hareketleriyle, seslerindeki vurgularla malzeme veriyorlar.

Zaman zaman, yalnızca bir oyuncuyu değil, bütün bir filmi yapa-

cağınız bir yeni filmle iptal etmek ister misiniz?

Yalnızca, *Through a Glass Darkly* ve *Winter Light* arasındaki ilişkide küçük bir şey düşündüm.

Evet. Bu, çok ilginç bir durum. "Through a Glass Darkly"nin sonunda, Björnstrand, böyle bir durıma yürekten istekli olan oğluyla iletişim kuruyor. Ertesi yıl, sinema sarayına dönüyoruz; orada Björnstrand, bir bakıma, baba (Tanrı) ile iletişim arayışında artık daha umutsuz kendi oğlunu oynuyor; ona kimse yanıt vermeyecek ya da veremeyecek!

Bunun büyüleyici olduğunu düşünüyorum ancak onu zihnimde hiç tasarlamadım. Haklısınız ama beni şaşırtan şeyler diyorsunuz.

Deli miyim ben?

Hayır. Hayır. Hayır. Tümüyle haklısınız.

Ona ilgi duymuyorsanız, "Winter Light"a geri dönelim. Yanlışım yoksa, sizde görülen bir şeyi sormak istiyorum -size sormak. Birinin inancını doğrulamaya çalışmanın olanaksızlığıyla sıkça uğraşmanıza karşılık, "Winter Light"da doğrulama araştırmasının kendisinin kötülük nedeni olduğunu gösteriyor olmanız doğru değil mi?

Ne zaman Tanrı ve nihai inanç sorunlarıyla uğraşsam, kendimi çok mutsuz duyumsuyorum. Bunları aştığımda ve dünyanın en iyi filmini yapma konusundaki büyük arzumu da kırdığımda...

Tanrı olmak.

Evet ...

Yetkin yaratımı gerçekleştirmek.

Evet. Yetkin yaratımı gerçekleştirmek. Bunu der demez, çok açık gördüğüm ve ihmal etmeyip -teknik olarak- açacağım sınırlarım var; işte o zaman nevrotik olmayacağım.

Bilim araştırmacısı gibi?

Evet.

Drama, "Persona"da olduğu gibi değil midir? Giriş sekansından sonra, film, gerçekçi biçimde başlıyor. Hastanede, bir tür şizofreniden yatan bir kadın var. Hareket etmesine hastabakıcı yardımcı oluyor. Sonra, film gelişirken bu gerçekçi drama içeriden kırılmaya başlıyor (bir an, film kendini baltalıyor). "Persona"da, doğru ve gerçekliğin kendisi kadar karmaşık olan gerçeklik taklidini isteyen bir sanatçı

için varolan sınırları, bilim araştırmacısı gibi araştırmanız doğru değil mi? "Dolayısıyla sanatım olan yapaylıkları göstererek ve gerçekle temasa en yakın geldikleri noktada onları kırarak ya da ortaya koyarak sınırların nerede olduğuna işaret edeceğim," demiyor musunuz?

Çok ilginç; ancak kastettiğim bu değil. Çok yalın: *Persona,* yaratıcısını kurtaran bir yaratımdır. Onu, yapmadan önce hastaydım; iki kez zatürre ve antibiyotik zehirlemesi geçirdim. Üç ay dengemi yitirdim. Önceki yaz, bir senaryo yazdım ama herkese he Mkaldırıp atacağımı söyledim çünkü çok karmaşık bir filmdi ancak yapamadım. Daha sonra Hamburg'a *The Magic Flute*'ü sahneye koymaya gidiyordum ve onu da kaldırıp atmalıydım. Hastanede, yatağımda, doğrudan önümdeki kara lekeye baktığımı anımsıyorum; çünkü başımı çevirecek olsam bütün oda dönüyordu. Kendimi bir daha hiçbir şey yaratamayacakmış gibi duyumsuyordum; tastamam boştum, ölü gibiydim. Filmin başındaki montaj, kişisel durumumla ilgili bir şiire denk gelir.

Daha önceki Bergman filmlerinden parçalarla.

Çünkü, ne zaman yeni bir film yapmayı düşünsem, eskilerden aptalca filmler kafamın içine hücum ediyor. Bir gün ansızın karşılıklı oturup ellerini karşılaştıran iki kadını düşünmeye başladım. Bu, büyük bir gayretten sonra, yazabildiğim tek bir sahneydi. Daha sonra düşündüm ki, biri konuşan, diğeri konuşmayan iki kadın (dolayısıyla adamakıllı bir monolog) hakkında çok küçük bir film -belki 16 mm- yapabilseydim, bu benim için zor olmayacaktı. Her gün küçük bir parçacık yazdım. Henüz derli toplu bir film yapmak gibi bir düşüncem yoktu; çünkü çok hastaydım; ancak kendimi buna hazırladım. Her sabah saat onda kalkıp yazı masama oturdum; bazen yazdım bazen yazamadım. Hastaneden çıktıktan sonra, her ne kadar halen hasta olsam da senaryoyu bitirdiğim deniz kıyısına gittim. Bununla birlikte, yol almaya karar verdik. Yapımcı, çok çok anlayışlı biriydi. Bana sürdürmemi söyleyip durdu; kötü bir çalışma olsaydı bir yana koyabilirdik; çünkü pahalı bir projeydi. Haziranın ortasında çekime başladık; hâlâ öyle hastaydım ki, ayağa kalktığımda başım dönüyordu. İlk haftada alınan sonuçlar korkunçtu.

O hafta ne çektiniz?

Hastanedeki ilk sahnenin çekimiyle başladık.

Girişten önceki sahneyle değil.

Hayır, o sonradan çekildi. Her şeyden vazgeçmek istedim ama yapımcı, sonunda ekibi adaya taşıyacağını söyleyerek beni yüreklendirip durdu. Oraya vardığımda yavaş yavaş her şey toparlandı. Aktristler ve Sven Nykvist büyüleyiciydi; büyüleyici bir işbirliğiydi. Bir gün, hepimizin iyi olduğunu düşündüğü bir sahne yaptık. Bu bana güç verdi. Ertesi gün bir başka sahne, başka günler başka sahneler. Yürüdü gitti; yapılmayanı yeniden çekmeye başladık. Ne oldu, niçin oldu, tam olarak bilmiyorum.

Orada, bir daha hiç film yapmamayı düşündükten hemen sonra yaptığınız bir film var. Sorunlarla, saçmalıklarla ve sanatın kendi olanaksızlıklarıyla -korkunun zerresini duymadan- karşılaşana değin, adım adım, cesaretinizi artırıp bir sanatçı olarak yaşama dönüyorsunuz. Ayrıca, yardımcı olarak, Elisabeth'in istediğinin *dışında, verdiğiniz acıyı çeken bir sanatçıyı seçiyorsunuz; o ise sanatçı olmayı bırakmayı seçiyor.*

Evet. Çünkü, o hasta değildi.

Benim bakışım ise şöyle: Elisabeth'in televizyona bakıp, kendini Vietnam'a adamış bir Budist rahibi seyrettiği sahneyi birkaç eleştirmen, sizin politikaya ilginizin hiç de karakteristik olmayan anlatımı biçiminde görmek istedi. Ancak ben bu sahnenin sonraki sahneyle birlikte ele alınması gerektiğini düşünüyorum: O sahnede -yatak odasında- kadın, Varşova gettosundan sürülen Yahudilerin Cartier-Bresson tarafından çekilen fotoğraflarını inceliyor. Her iki sahne de, gerçek acıyla karşılaşıldığında, sanatçıya geçen acıyı dramatize ediyor; burada, gerek rahip gerekse Yahudiler, bilincimize fotoğrafçının sanatı ile ulaştıklarından, yine de, sanattan uzak olamayacaklardır.

İzin verin, ilk sahnede neyi anlatmaya çalıştığımı tam olarak açıklayayım. Rahip onu korkutuyor çünkü yaptığı suçlama o denli büyük ki, ölmeye hazır. Fotoğraf, gerçek kötülüğü gösteriyor.

Ancak, paradoksal olarak, sanat da öyledir. Onu, "Shame"deki o bilinen sahne sırasında, insanların binaların içine ve dışına askerlerce sürülmesini gösterirken, siz kendiniz, Cartier-Bresson'un fotoğrafındaki kompozisyonunu anımsıyorsunuz. Anılarınız canlanmadı mı?

Bir bakıma evet. Ama bunu hiç düşünmedim. Sözünü ettiğiniz sahne, *Shame*'in konusu olan küçültücü bir sahnedir. Film, büyük bir vahşeti konu almıyor, yalnızca anlamı konu alıyor. Çeklere ne olduğu gibi bir şeyi konu alıyor. Onlar, haklarını savundular ve artık yavaş yavaş kendilerine uygulanan vahşet taktiğine uyum sağlıyorlar. *Shame* bombalar üzerine bir film değil; korkunun zaman içinde egemen olması üzerinedir.

Öyle ki, küçük bütçeli ve sonuçta büyük savaş sahnelerinden yoksun olan filminiz, özgül olarak, izleğinizi yansıtıyor.

Evet. Ancak, *Shame*, kesinlikle yetmez. Benim ilk düşüncem, savaşın bittiğinin hemen ertesindeki tek bir günü göstermekti yalnızca. Ancak sonra bir şeyler yazdım; her şey yanlış bir yola gitti, neden bilmem! *Shame*'i yakınlarda görmedim; bunu yapmaktan da biraz korkuyorum. Böyle bir film yaptığınızda, kendinize karşı çok acımasız olmalısınız. Bu ahlaksal bir sorun.

Neden?

Yaşamın belli şeylerini göstermek olanaksızdır: Toplama kampı gibi.

Çünkü, gerçeklik çok korkunçtur.

Tastamam öyle. Birini ölürken görmek yanlıştır.

Rolünden sonra kalkacağını bildiğimizden.

Bu, tiyatroda pek kötü değil; çünkü bütün bu anlaşmaları kabul ediyoruz; ancak film farklı.

Yine de, "Shame"de, kabul ettiğinizden daha başarılısınız. Örneğin, görüşme sahneleri, savaşın dehşetini, herhangi bir yanlış öldürmeye gerek kalmaksızın yaratıyor. Kim bu askerler? Ne yapmak istiyorlar? Vahşetlerini hangi cesaretle televizyona veriyorlar? Başka insanları hangi cesaretle böylesine küçültüyorlar: Yaşam, batı uygarlığının sonuna doğru gidiyor? [Bergman, yürekten gülüyor.] Bu sahnenin düşüncesini nereden çıkardınız?

Bilmiyorum.

Senaryoda var mıydı yoksa, doğaçlama mı yaptınız?

Senaryoda vardı.

Başka zamanlarda çok doğaçlama yaptınız mı?

Hayır. Yalnızca, planım olduğunda doğaçlama yaptım. Doğaç-

lama için doğaçlama olanaksızdır.

"The Passion of Anna"daki aktörlerle olan görüşmeleriniz doğaçlama değil miydi?

Üzülerek söyleyeyim ki, çok başarısız onlar. Filmde bir kırılma yaratıp aktörlerin kendilerini açıklamalarına olanak vermek istemiştim. Bibi Andersson ve Liv Ullmann'ın görüşmeleri doğaçlamadır; ancak, Max von Sydow ve Erland Josephson'ın ne söyleyecekleri konusunda bir düşünceleri yoktu; dolayısıyla kendilerine ne söylemelerini demişsem onu söylediler. Bu iki ayrı filme götürdü; bütün ekibi niye terkettiğimi daha çok anlamış değilim; çünkü, hep, çalışmayacaklarını düşündüm onların. *"Coups de theatre"*ı, insanları uyandıran ve filme katan şeyleri seviyorum. Ama bu kez, başarısız oldu.

"Winter Light"da "coups" yok; ritim de. Filmle ilgili başka bir soru sormak istiyorum. Von Sydow'un boğulmuş cesedi bulunduğunda çekim niye öyle uzak?

Çünkü, bir şeyin bir uzaklık içinde daha korkutucu olduğunu duyumsadım hep. Bu bakımdan *Shame*'de, Max, Björnstrand'ı vurduğunda, çok uzaktayız ve cinayeti vagonun arkasına koyuyorum.

Ama, "Persona"da Alma'nın kanını emen Elisabeth'e yakınız.

Çünkü o gerçek değil.

O, bir olay olmaktan çok, onların ilişkilerinin bir anlatımı değil mi?

Tümüyle. Anlamı korkutucu olmak değil.

Bu beni daha genel bir alana çekiyor. Kameranın yeri ve montaj konusunda tüm denetimi elinizde tutuyor musunuz?

Evet. Çekim yaparken, bir sahnenin ne kadar süreceğini neredeyse tastamam biliyorum; çünkü içimde yeniden yaratma çabasını gösterdiğim bir tür ritmim var.

Nelerin biraraya geleceğini bilerek hiç sekans dışı çekim yapıyor musunuz?

Yalnızca, rastlantılar onu gerektirdiğinde yapıyorum. Her zaman baştan başlamayı, çekim yaparak yol almayı ve daha sonra yeniden çekmeyi deniyorum. İlk günün çalışmasını her zaman yeniden çekmişimdir.

"Persona"da Elisabeth'in konuşmayı reddedişinin birkaç olası açıklaması var. Büyük bir dürüstlük örneğidir; dünyadaki gerçek acıyı yalnızca taklit ettiğinden, sahnede kalıp, geceden geceye yaşayacağı sahte sahne acısını kabul etmiyor. O aynı zamanda başka insanlara karşı bir saldırganlık örneğidir; onun sessizliği, onları umarsız kılıyor.

Filmlerdeki doktorun söylediği gibi, "Sessizlik de bir roldür." Elisabeth gülme duygusundan yoksundur. Bu meslekte çalışan tiyatrodan aldıklarını çok ciddi olarak korumalıdır; her şey bir oyun.

Bu, "The Magician"a komedi olarak bakmanızın nedeni mi?

Evet.

Sanatçı olma oyunu olması dolayısıyla mı?

Biz sanatçılar, en ciddi şeyleri -yaşamı ve ölümü- gösteririz ama hepsi oyundur.

"Persona"da, kamera ilkin Alma'dayken Alma'nın Elisabeth'i incelediği ve sonra, kamera Elisabeth'te iken Elizabeth'in Alma'yı incelediği sahneyi niye yinelediniz?

Çünkü, her iki aktrist de harikaydı. Onu ilkin arka çekimlerle aldım; ama bir şeyin gözden kaçtığını gördüm. Kameradaki diğer kadının olduğu sahneyi yineleyerek, bütün boyutun verildiğini duyumsadım.

Alma, niye adayı terketmeden önce çöküntüye uğrayıp anlamsız sözler ediyor.

O, bu sözlerinden alınanlarca deli gibi götürülüyor; daha öte bir yararı yok bunun; kadınla bu sözler daha başka türlü biraraya getirilemez. Ancak, psikolojik bir sorun değil bu. Daha çok, filmin kendi hareketi içinde, sözcüklerin daha öte bir anlamının olamayacağı demek oluyor.

Elisabeth'in Alma'ya, -hemşireyi nasıl kullanmakta olduğunu tartıştığı- kazın okuyabileceği mektubu gönderdiğini düşünüyor musunuz?

Hiç düşünmedim. Olabilir.

Filmlerinizde sık sık olan bir şey var. Örneğin, "Through a Glass Darkly"de Karin, babasının güncesini bulduğunda onun çalışma tarzını öğreniyor. "The Passion of Anna"da, Andreas, Anna'nın el çantasında bıraktığı bektubu bularak onun yalanını öğreniyor. vb. Karakter-

lerinizin çoğu, arkalarında, onu en görmemesi gereken kişilere kanıt bırakıyorlar.

Mektuplar ve günceler, çok baştan çıkarıcı. İnsanlarla üç biçimde ve heyecanla ilgiliyim. Yazılan ve arkada bırakılan bir şey, benim başımı öyle döndürüyor ki, elimden gelse onu okurdum. Annem, öldüğünde -dört yıl önce-, onun 1916'dan beri tuttuğu, bilmediğimiz bir günceyi bulduk. Onu okumak, fantastik bir şeydi; çünkü, çok çok küçük harflerle ve kısaltmalarla yazılmıştı. Ama, birdenbire, bu, denetimli, yetkin ev kadınının altında yaşayan, akıllı, sabırsız, öfkeli, başkaldırıcı kadını keşfettik.

Annenizi tartışacak değilim; ancak filmlerinizde, arkada kanıt bırakan karakterler, bir bakıma, belki de yalan söylüyorlar. Her şeyin ötesinde, sizin kendiniz, sözcüklerin kuşku yaratması gerektiğini itiraf ediyorsunuz; bizzat biz sanatsal bir yapı ile ilgili yazı yazıyoruz.

Sözcükler ... her zaman ... zordur. Artık, başa döndük. Müzikçi, yaratıcı ile icracı arasındaki en yetkin işaretler olan partisyon notalarını yazar. Ancak, sözcükler, yaratıcı ile icracı arasında çok çok kötü bir kanaldır.

Ve seyirci.

Evet. Öyle ki, sözcüklerden her zaman kuşku duydum.

Buna karşılık ilginç olan nokta; filmlerinizde müziği az mı az kullanmanız. Neden?

Çünkü, filmin kendisinin müzik olduğunu düşünüyorum; müziğe de müzik koyamam.

Bunu keşfetmeniz niye böyle zaman aldı?

Çünkü, ikircikliydim.

"The Touch"da, Karin'in, David'in dairesine geldiği ve onun gitmiş olduğunu gördüğü sahnede, sizin müziği yeni bir tarzda kullandığınıza tanık olurken bir cızırtı yok mu?

Filmin sessel olarak her şeyinin -insan sesleri, gürültü, müzik görüntüyü bütünlemesi gerektiğini düşünüyorum; her şey denktir. Ses sorununa henüz çözüm bulamamaktan ötürü bazen çok mutsuz oluyorum.

Yine de, ilk filmlerinize göre, şimdi sık sık tartışma götürür ses kullandığınız doğru değil mi?

Evet. Doğru.

Bu yeni tarz ses kullanımının başka bir iyi örneği, "Persona"daki, gerçek dünyanın dışına bir hareketi işaret eden sis klaksonu. Bu filmle ilgili son bir soru: Alma, terkedip gittiğinde, "Shame"de "The Passion of Anna"da ve "The Touch"da yine gördüğümüz, bir an tahta bir kadın yontusu önünde kalıyorsunuz. Neden?

O yontu, bir geminin burnuna konmuş bir yontuydu. Yaşadığım adada, evimin dış yanında duruyor. Benim arkadaşım; sert bir odundan yapıldığından seviyorum onu. Benim için kişisel kimi şeyler anlatıyor.

Nasıl oluyor da, seyirciye böyle, kişisel anlamları olan şeyleri götürüyorsunuz: Yeniden ve yeniden ortaya çıkan gemi başları, bütün Vogler'ler ve Andrease'lar, bulunan günlükler ve mektuplar; "Hour of the Wolf"un ortamını yaratan ama "The Passion of Anna"da, kendini pencereye savurup çarpan kuş gibi küçük anları açıklamakta bile zayıf kalan kişisel kuş korkusu? Bütün bu şeylerin anlamını anlamadan bakıp duran kişiye ne diyeceksiniz?

Belki bütün bu şeyler, bana bir şey, başkalarına başka şey anlatıyordur.

Onları yinelemekten özgül bir amacınız yok mu?

Ama, sizi yazar kabul ederek izleyen seyirci için bunun ne anlama geldiğini düşünmüyor musunuz? Bu sorun size, yarattığınız ve başkalarının da bir benzerini arzuladığı o biricik dünyanızdaki dehanızdan geliyor. Bu oyun dolu bir dünya değil; Truffaut'nun yaptığı gibi gözde yönetmenlerine şakacı yollamalar ve küçük rollerde arkadaşlara yer veren oyunlar değil. En hafif komedide bile, böyle şakalar yapmıyorsunuz; seyirci ciddi ve tipik sorunlarla karşı karşıya olduğundan kuşku duymuyor. Hayranlarınız, sizi dünyanızın biçimini anlamak; bütün bu göllerin, adaların, kayalıkların adlarını, özelliklerini ve hatta önemini bilmek istiyorlar. Bize neyi öğütlüyorsunuz?

O konu dışı. Bütün bu şeyler, -gördüğüm düşe gerekli olmayan düşlerdir; daha çok fantazyalardır. Siz düş görürken, Belki düşlerinizi anımsıyorsunuz?

Hemen hiçbir zaman.

Ama düş gördüğünüzü biliyorsunuz?

Kuşkusuz. Başka türlü uyuyamazdım.

Düş görmeseniz delireceksiniz.

Evet.

Her gece, -yalnızca size ait olan- bir insanlar dünyasına, renkler, eşyalar, adalar, görünümler dünyasına giriyorsunuz. Ancak, düşlerinizi anımsayıp onları başka insanlara anlatmaya başlarsanız, belki başkaları sizi daha iyi tanıyacak!

Öyleyse, eleştirmenlerin sizi böyle eleştirmelerinden rahatsız olmuyorsunuz?

Asla. Asla. Bakın size söyleyeyim. Filmlerimi dürüst olarak eleştiren eleştirmenlerden, onlara bağlılık gösterenlere göre daha çok şey öğrendim.

O zaman niye, görüşmemizin başlarında, "Sizin ne düşündüğünüz beni ilgilendirmiyor," demekte ısrar ettiniz?

Çünkü, kendinizi odak alarak işe başladığımız yollu bir duyguya kapıldım...

Kendimi görüşmenin konusu yapmak mı?

Hayır. Öyle saklanıyordunuz Gördüm ki, çok iyi hazırlanmışsınız ve yaptığınız hazırlık içinde kapalı kaldınız. Biliyorsunuz ki, çok zamanımız yok; çabucak harekete geçtiniz. Bu bakımdan benimle, çok zor anlayabileceğim bir tarzda konuşmaya başladınız. O zaman, başarılı iletişim için bir şey söyledim. Şimdi, yetkin bir iletişim içinde olduğumuzu düşünüyorum. Belki tartışmamız, biraz kaba olmuştur; ama böyle olmasını sevdim. Artık, oturup iki insan olarak yalın biçimde tartışıyoruz. Nazik olmadığım zaman, "Sizin ne düşündüğünüz beni ilgilendirmiyor," dedim; demek istediğim bu. Yoksa, bütün insanlar benim için önemli. ... Bunuel, bir zamanlar harika bir şey demişti: "Filmlerimi yalnızca arkadaşlarım için yapıyorum." Arkadaşlar beni etkiler. İşime karışırlar; ben de onları dinlerim; yapılacak değişikliklerde yardımcı olurlar. Ama, biliyorsunuz, bana çok şehvetli çok kişisel gelen, entelektüel bir ele alıştan nefret ederim. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Bu bakımdan, bizi, iletişim kurabileceğimiz bir düzeye getiren bir şey söylemiş oldum. *Persona*'nın en iyi filmim olduğunu kendim söyleyemem... İnsanlar bana bir ayda on kez sordular: "En iyi filminiz han-

gisi?" diye. Filmlerimden biri, kalbime, ötekilerden daha yakın geldiğinden böyle bir soru anlamsızdır. Biraraya geldiğimizde, "Bu iyi, şu kötü" dediğinizde, bunu anlamıyorum; ama dersiniz ki, "Bu kalbime yakın geliyor, bunu duyumsuyorum, ötekini duyumsamıyorum," O zaman anlarım.

Öyleyse, -öteki filmlere- devam ediyoruz. "Night is my Future" sizin başkasının senaryo ve romanından kalkarak yönettiğiniz ilk film. Kendi senaryonuzdan kalkarak yaptığınız filme göre, yönetim açısından bir ayrım var mıydı?

Evet, bir bakıma. Tiyatroda her zaman başkalarının yazdıklarını yönettiğim için buna alışığım. Kuşkusuz, bunu tiyatroda daha çok seviyorum; çünkü bu benim mesleğim. Filmlerde bu daha zor.

Sahne yönetimine yakın gelen koşullarda böyle bir film yaptığınızda, sinema araçlarınızla çalışmak bakımından kendinizi özgür hissediyor musunuz? Örneğin, "Night is my Future"u, kahramanın, hedef alınırken gözlerinin bağlandığı ilk sahnede, önceki filmlerinizdeki çoğu yerden daha sinemaya yakın görünüyorsunuz.

Yapımcı, bütün sekansı parçalara böldü. O filmi yaptığımda, telefon rehberini filme çekme önerisini kabul etmiştim. Başlangıç kötüydü. O zaman zeki bir yapımcı bana gelip, "Ingmar, dedi, iş kötüye gidiyor; işte size, halkın beğeneceği duygusal bir öykü. Artık, bir gişe başarısına gereksiniminiz var!" "Bir film yapayım da, isterseniz, kıçınızı yalayayım," dedim. Böylece filmi yaptım. Ona derinden gönül borcum var -daha sonra *Prison*'nın de yapımcısı oldu. Her gün stüdyoya gelip bana şunları söylerdi: "Hayır. Yeniden çekin! Burası çok zor, anlaşılmaz. Siz delisiniz. Kadın güzel olmalı! Saçlarına daha çok ışık vermelisiniz. Filmde kediler olsun; bir küçük köpek bile bulabilirsiniz." Filmin başarısı büyük oldu. O yapımcı bana, -çok çetin bir tarzda kendimi kurtarmamın yolunu öğretti. Ömrüm oldukça ona gönül borcum var.

O sizi seyirciyle doğrudan iletişim kurmaktan kurtardı?

Evet. Evet. Seyirciyle iletişim kuramamaktan çok korkmuştum.

Sonraki filminiz "Three Strange Loves" bir bebeğin doğum sahnesini içeriyor. Böyle bir sahne, filmlerinizde sık sık oluyor. Niçin?

Dokuz çocuğum var.

Benim de iki; ne yazık ki şu sıralar her ikisi de hasta.

Evet? Nasıl?

Giz dolu bir hastalık. Karımda başladı, büyük kızımda kısa sürdü, şimdi küçük kızım çok ağır biçimde geçiriyor. Nasıl lekeler olduğunu biliyor musunuz? Deride karınca benekler ortaya çıktı. Nedenini artık sanırım biliyoruz. Yeni bir ev yapmıştık ve doktor, bunun -garip-, ince bir gaz yayarak alerji yapan vinil amyant kiremit ile beton döşeme arasında doğan bir kimyasal tepkime olduğunu düşünüyor.

Korkunç. Karınız da alerjik midir?

Zavallı karım, on yıldır ilk kez çalışıyor ve şimdi, ben de evde bulunmadığımdan bir başkasının yardımı olmaksızın hem çocukların hem de kendinin hastalığıyla başa çıkmak zorunda. Bebek her gece birkaç kez uyanıyor; eşim ise, ertesi sabah neredeyse hiç uyumamış olarak işe gitmek zorunda.

Korkunç. Korkunç.

"Three Strange Loves"da...

Hastalık, eve girdiğinizde mi başladı?

Hayır. O zaman sorun kolay olacaktı. Sekiz ay sonra başladı. Belki kimyasal tepkime bu denli süreyi gerektirdi.

Geçici olarak bir yere gitmeyi denediniz mi?

Karım New York'a anne babasına gittiğinde hastalık geçmedi. Artık kalıcılaştı.

Alerjiye benziyor; aşı olabilirsiniz.

Alerjistler, nedeni belirleyene kadar bir şey yapamıyorlar.

Güneş ve deniz de işe yaramadı mı?

Bu yaz Cape Cod'taydık ama işe yaramadı. Bir uzmana gereksinimimiz var. Bay Bergman...

Ne İşkence! İşkence.

Hastalığın kendisinden dahi ötede bir belirsizlik var. Bay Bergman...

Hastalık başladığında karınızın tepkisi ne oldu?

Kaşınmaya başladı. Ancak, doktorlar önlemini aldı. En çok o çocuklar için kaygılandı.

Şu anda hepsi hasta mı?

Evet. Ama doktor gözetiminde.

İlaçlar onu yoruyor mu?

Hayır. Ama, onları almaktan vazgeçtiğinde lekeler yeniden ortaya çıkıyor.

Adı ne bunun?

Tıpta mı? Atarax.

Kalsiyum ya da ...

Kimyasal bileşimini gerçekten bilmiyorum.

Çok garip. Biliyorsunuz, küçük bir kızla annesi arasındaki ilişki, çok garip ve zor olabilir. Anne midesinde bir ağrı duysa, çok kez, çocuk da, psikolojik nedenlerle aynı ağrıyı duyar.

Doktorlara inanmıyorum ama...

Ben de.

Ama bu olayın fiziksel olduğunu söylüyorlar. Sanırım haklılar.

İlaçlar, kızınıza yarar sağlamıyor mu?

Pek az.

Kaşıntısı var mı?

Evet. Gece yarısı bizimle birlikte yatıyor. Çünkü kaşıntısı onu uyutmuyor.

Korkunç!

Öyle iyi bir küçük kız ki, bizim uykumuzu bozduğundan, kendini suçlu hissediyor.

Çok zor! O ...

Bay Bergman, "Three Strange Loves"da ve "Secrets of Women"de niçin kişisel bir şeyleri ortaya çıkardınız?

Ekstra yokluğundan (*güler*).

Para biriktiriyor musunuz?

Evet (*güler*).

Kariyerinizin bu özgül noktasında, niçin "Smiles of a Summer Night" gibi stilize bir komedi yapmaya karar verdiniz?

Gişe başarısının tam zamanı olduğunu düşündüm; oysa hiç kimse benimle aynı düşüncede değildi. Bu filmin başarılı olacağına kendimi inandırdım. Dahası, her zaman stratejik plan yapılı *piéce bien fait*'i (Marivaux ve Scribe) sevdim. Bir bakıma, bu film, benim yazmayı arzuladığım bir oyundu. Onu yapacak param yoktu: bu ba-

kımdan onu, filme çevirmeyi sağlayacak birine gittim.

Kimileri sizi, filmlerinizin -özellike ilk filmlerinizin- çok teatral olduğu yolunda eleştirdi. Bu suçlamaya ne yanıt verirsiniz?

Ben yönetmenim.

Ancak, iki biçim aynı değil mi?

Tümüyle. İlk filmlerimde, tiyatrodaki yönetmenlikten sinemadaki yönetmenliğe geçmek benim için çok zordu. Değişikliği başaramadım ama bu önemli değil.

İlk filminiz "Crisis"de bir anlatıcıyı ve ikinci filminiz "It Rains on Our Loves"da seyirciye hitap eden ve bizden -sinema, istenen her şeyi gösterdiği için gereksinim olan- düşgücümüzü kullanmamızı isteyen bir tür sahne idarecisi kullanmanızın nedeni bu mu?

Evet. *Summer Interlude*'a değin ... kaç film yaptığımı bilmiyorum.

Dokuz.

Dokuz. İyi. Teknik bakımdan her zaman -güven vermeyen bir ekip, kamera ve ses düzeni ile- her şeyin aksadığını hissettim. Bazen bir film başarı sağladı ama hiç bir zaman o film de istediğim film olmadı. Ancak, *Summer Interlude*'da birden ayrımsadım ki, aradığım duygu buydu.

Nedeni konusunda bir düşünceniz var mı?

Bilmiyorum. Ama, tanrı aşkına, sonuçta bu duyguyu yaşatacak bir gün hep gelecektir. Artık, o ilk andan bir filmi nasıl yapacağını bilen genç yönetmenlerden çok etkilenmiş durumdayım.

Ancak, onların söyledikleri bir şey yok! [*Bergman güler.*] *Yine, "Summer Interlude"un niçin bir dönüm noktası olduğu ile -ki ben de aynı düşüncedeyim- yakından ilgiliyim. Sizin teknik olarak gördüğünüz ayrılma, içeriğe ilişkin olamaz mıydı? Çünkü, bu bana, gerçek karmaşıklığı başaran ilk filminiz gibi geliyor. "To Joy"un sonunda, biletçi, sevgili karısını yitirmenin henüz acısını yaşayan kahramana, müzikle teselli bulacağını söyler ve film Beethoven'in "Ode to Joy" ezgileriyle son bulur. "Summer Interlude"un da benzer bir sonu vardır ancak çok daha karmaşık ve belirsizdir. Kız, geçmiş dönemi ardında bırakarak yeni aşkına doğru danseder ancak biz bunu, bir çözümden çok bir uygunluk olarak algılarız. Acı, öyle kolay aşılamaz.*

Zor bir soru. Deneyeceğim... Anlamıyorum. Biletçinin kahramana müziği söylemesi size anlaşılmaz mı geliyor?

Hayır. Bu iki filmin sonuçlarının aynı olduğunu söylüyorum ancak...

Ve *Winter Light*'ın da.

Evet. Ancak, "Summer Interlude" bu izleğin ilk yetkin örneği. Çünkü, ilk kez, yalın bir sonuca varma gereksinimi içinde değilsiniz gibi görünüyor. Ancak, bunun sizin başarınız açısından önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin, sizin Pièce bien fait *dediğiniz "Smiles of the Summer Night" bile, katıksızlığı ile değil karışıklığı ile ayırt edilir.*

Plan belirlenmiştir ama karakterler sorunu ortada duruyor. Ayrıca, bir halk komedisi gibi olması yanı sıra, ölüm üstüne bir dramadır. Sevgililerin kaçmasından önce, bir ortaçağ saatini gösteriyorsunuz; saat, en önemlisi ölüm olan, (*The Seventh Seal*'in sonunu çağrıştıran) tahta figürlerle zamanı gösteriyor.

Bütün o film, yıkım üstünedir. *Smiles of a Summer Interlude* göründüğünden daha karanlıktır. Ölümün kıyısında olduğum, en çöktüğüm dönemlerin birinde yaptım onu. *Persona* gibi, o da yaratıcısını kurtardı. Genellikle, iyi döneminde trajedi yapan adam, kötü bir dönemine rastlarsa iş komediye döner. Dediğiniz gibi şu da doğrudur: *Summer Interlude*'da yaşamı bir uzlaşma olarak kabul etmeye başladım. Bunu yapmazsanız, her şey, yaşam zor ve ağırdır; işler kötüye gidiyordur; sınırlarınızı kabul edip onları açık seçik gördüğünüzde, daha büyük bir yaratma arzunuz ve neşeyle yaratmanız söz konusu olacaktır.

O durumda "A Lesson in Love" gibi bir film yapabilecek miydiniz?

O, tam bir *divertissement*. *The Naked Night*'ı henüz bitirmiştim ve Harriet Andersson'la deniz kıyısında küçük bir otelde kalıyordum. O kumda, güneş banyosu yapmayı seviyordu, bense oturmayı...

Gölgede mi?

Hayır. Fantastik bir oteldi. Tam, *Mr Hulot's Holiday*'indeki gibi. İçinde oturup okumayı sevdiğim küçük bir kulesi vardı. Üçüncü eşimden henüz ayrılmıştım ama hâlâ onu pek çok seviyordum, dola-

yısıyla onun hakkında yazmaya başladım. On dört günde senaryoyu bitirdim; sonraki on dört günde de filmi çekmeye başladım. Her şey eğlenmek -ve para- içindi. Bildiğiniz gibi, o sıralarda pek parasızdım. Bir sürü çocuk ve bir sürü kadınım vardı, para bekleyen. İlk yıllarda yaptığım film bolluğu, parasızlıktan kaynaklandı.

"Kadınlar ve çocuklar şans getirmezler."

(Gürültüyle gülüyor.)

"A Lesson in Love"daki çifti, evlenmeden önce gösteren sahnelerden biri, Amerikalıların "çılgın komedileri"ne öykünerek gerçekleştirilmiş olabilir mi?

Hayır. Ama onların hepsini gördüm; o bakımdan belki bilinçsiz olarak... Biliyorsunuz, hiçbir zaman etkilenmekten korkmadım. Başkalarının tarzını kullanmayı sevdim. Biricik olmak istemem. Sinemaya giden biriyim. Bu konuda komplekslerim yok.

Bu her zaman kendinizden kuşku duymadığınız anlamında mı?

Evet.

Özellikle, Eva Dahbeck'in ilk sevgilisine vurduğu sahne, bana Rosalind Russell'ın bir filmini anımsattı.

O sahne, uzun zaman önce yazdığım tek perdelik bir oyundu; onu tam oraya koydum; çünkü eğlenceliydi. Onu, Çehov'un tek perdelik komedilerine öykünerek yazdım.

"Smiles of a Summer Night"a dönelim. Normal olarak, başarılı heteroseksüel aşkta, kadının, neredeyse annesiymiş gibi erkekten daha akıllı olduğunu gösteriyorsunuz. Bu filmde henüz, erkek ve kadınların kendi yaşlarındakilerle evlenmeleri gerektiğini savunur gibisiniz. Daha önce, bütün kadınların, erkeklerden daha yaşlı olmalarını önermemiş miydiniz? Yaş konusunda bu yeni durum niye?

Belki haklısınız.

Bu, sevgililerin geleceği ile ilgili olarak çok iyimser olmanın nedenlerinden biridir; bu bakımdan sonuçtan pek hoşnut değilim. Kadın, erkeğe göre çok çok genç ve masumdur. Haklı mıyım?

Biliyorsunuz, bir Fransız eleştirmeni, onu *Rules of the Game* ile karşılaştırdı; bundan ötürü filmi görmek istedim. Bana bir armağan vermek isteyen Amerikalı bir yapımcı bana hangisini seçeceğimi sorduğunda, özel sinematekime koymak için Renoir'ın filminin

kopyasını istedim. Onun son derece kötü bir film olduğunu düşünüyorum. Oyunculuk son derece kötü. Renoir, çok şişirilmiş bir yönetmen. Yaptığı tek iyi film, *İnsan Hayvanı.*

Onu sevdiniz mi?

İyi değil miydi?

Berbat.

Berbat? Filmi, yirmi yaşındayken gördüğümde, bende çok büyük etki yaptı. İyi değil mi?

Hayır. Hayır."Rules of the Game"i çok çok sevdim; ancak, sizin sevmenizin nedenini tahmin edebilirim sanıyorum. Film, büyük ölçüde doğaçlamaydı ve rastlantılar büyük rol oynadı orada.

Sinir bozucu. Tarzdan yoksun. Mizahını, tam bir duyarlıktan yoksunluğunu anlayabilmiş değilim. Oysa, av sahnesi iyidir.

Şaşırtıcı. Filmdeki en önemli sahne, avcıların, tavşanları çıkartmak için çalılara vurdukları sahnedir. Gerçek bir canavarlık var. *Filminize dönelim: "Smiles of the Summer Night"da daha sık gördüğüm, kızdığım Egerman. Karısı, kendini ona vermek için ölürken, o hâlâ, aşkla nasıl yaşanabileceğinin olası yolları üstüne aptalca düşünceler taşıyor.*

O aptal. Ham ervahtır. Aktristle nasıl ilişkiye girileceğini bilmiyor. Şapşaldır.

Bunu renkli olarak çekebilirdiniz; yapmaz mıydınız?

Hayır. Siyah beyaz çekmek daha büyüleyici; insanları renkli olarak düşlerinde canlandırmaya zorluyor.

Yakın zamanlarda niye renkliye döndünüz?

Başlangıçta, ıstırap vericiydi ancak artık seviyorum -artık kullanmasını öğrendiğimiz- bir şehvetli yanı var.

"The Passion of Anna" harika, ama Tanrım! Bütün Bu Kadınlar, kötü bir MGM müzikaline benziyor.

Bütün kitapları okuyarak işe başladık; doğru şeyler yapmaya çalıştık ama film...

Tutti-furutti.

Evet. Evet. (*Güler.*) *The Passion of Anna*'da hiç mavi kullanmamaya karar verdik. ...

Çok soğuk bulunabilir; gri ama mavi değil.

Tümüyle.

Seyircinizin onu istediğini düşünüp bugün de renklerle mi çalışıyorsunuz -bir dereceye kadar?

Hayır. Onu sevmiyorum.

"The Passion of Anna"da niçin Liv Ullmann'ın koltuk değneği kullandığını gösteriyorsunuz?

Her zaman, Liv Ullmann'ın oynaması gerektiğini bildiğim rolü yazıyordum; yine biliyorum ki, koltuk değneği Liv Ullmann'ın duygularında güçlü bir etki yaratacaktı.

Aynı zamanda, Anna'nın "mutlu evliliği" koltuk değneği olarak kullanmasını da simgelemiyor mu?

Kuşkusuz. Ama o ikinci neden.

Anna'ya niçin "The Rite"dan bir düş gördürdünüz?

Bazen her şey garip nedenlere bağlanır. *The Rite*'ı yaptığımızda, adada o evi inşa ettik ve bir manzara kazandırdık -ada, bir tür hayvan koruluğu olduğundan, her şey devlet izniyle oluyordu; orada, izinsiz ev yapamazdınız. Film bittiğinde, yapımcı bana, onu yıkmamız gerektiğini söyledi; ondan yapmamasını rica ettim. Böyle bir düşüncem henüz yoksa bile orada başka bir film yapacağımı söyledim. Öylece, o evi kaybetmek istemedim. İçeride, *The Rite*'ı yapamadığım gibi garip bir duyguya kapıldım ve filmi, başarısız olduğu yerde yeniden çekmek istedim. Biliyorsunuz, *The Passion of Anna*'daki ortam, tastamam *The Rite*'daki gibidir: Öldürme, eziyet, anonimlik, halkın eziyetten önceki tam bir umarsızlık duygusu. Liv Ullmann her iki filmde de aynı rolü oynadı; *The Rite*'daki kadın da, Anna'nın gördüğü düşleri görebilirdi. Özgün olarak, diyaloglar yoluyla iki film arasındaki yakın ilişkiyi gösterdim; ama sonradan çıkarıp attım onu. Bibi Andersson, ilk kez Max von Sydow'a geldiğinde ona şunu dedim: "Savaşta kaybolmayan iki insan, bu evde yaşamaya alıştı."

Niçin Max von Sydow'u arkeolog olarak kullanıp önceki değil sonraki bir filme bağladınız? "The Touch"da Elliot Gould da arkeologdur.

Her zaman kızıp aramanın büyüsüne kapılmışımdır.

Siz de -insanlar için gerçeği- kazıyorsunuz.

Bir tür gerçeği.

Pekiyi, bir gerçeği.

Hayır. Hayır. Hayır. Hayır. Özür dilerim. Saklandığımız ilişkileri ve gizli anlatımları kazıyorum...

Yüzlerimizin arkasını. Bu bakımdan, kamerayı, yüzlerimizden okuyabileceğinizi görmek için kaldırıyorsunuz. Ancak, bana, aynı zamanda bir aktristin yüzü aracılığıyla ortaya çıkan saklı gerçeğin, sanat olması dolayısıyla, yalan da olduğunun ayrımındasınız gibi geliyor.

Gerçekle ilgili konuşmayın. Gerçek yoktur. Her yüzün arkasında bir başkası, daha bir başkası, çok daha bir başkası vardır. Aktristin yüzü size -tek bir anda değil, çalışmanın değişik anlarında ya da kimi zaman uzun bir çekim sırasında bütün yüz dizilerine büyük bir yoğunlaşma sağlar. Saniyenin her binde birlik süresinde aktörün yüzü size ayrı bir izlenim verir; ancak bunlar öylesine ardı ardına olur ki, onları tek bir gerçek gibi algılarsınız.

Bu filmin kendi işleyiş tarzıdır: Ayrı çerçevelerin ardı ardına gelmesi, gözle, hareket eden bir görüntü gibi algılanır.

İki şey hemen hemen aynıdır: Haklısınız.

Her iki durumda, bütün ayrı anlatımlardan istediklerinizi topluyorsunuz; böylece tek bir gerçek yapıyorsunuz. Dolayısıyla sonuçta, aktristin yüzünden çıkan değil, onun size aktardıklarının tümünden yapılan bir seçme edinilmiş oluyor.

Filmlerde yaptığınız her şey, seçmedir. Artık çıkıp giden insanlar ve çektiğiniz her şey sinema sanatını değiştiriyor.

Kamera ile yakaladığınız şeylerden seçme yapıyorsunuz; ancak diyaloğu koyarak siz de bir dayatmada bulunuyorsunuz.

Bunun nedeni, insanlarımı, karmaşık ve gizli olan -ve seyirciyi heyecana götüren- şeyleri açığa vurabilecekleri biçimde, stilize bir çevre ve duruma yerleştiriyor olmamdır.

Nasıl geçtiğimize tam karar verdiniz mi? Ne hissetmeliyiz"

Hayır. Hayır. Yalnızca siz bir şey hissediyorsunuz.

Niçin, filmlerinizde bu denli çok diyalog kullanıyorsunuz?

İnsan iletişimi sözcüklerle oluyor da ondan. İlkin, *The Silence*'da, dili ortadan kaldırmaya çalıştım. Baktım ki, film, aşırıya gitti.

Çok soyut.

Evet.

"The Silence"a geçmek istiyorum. Ama, "The Passion of Anna" hakkında son bir sorum var. Son sözün anlamı ne: "Bu kez, onun Adı Andreas'dı."

(*Güler.*) Geriye döneceğiz.

Kadının yamyam olduğu anlamını verebilmesini anlamıyorum. Çünkü, onun ilk kocasının adı da Andreas'dı; ya da dünyada başka bir insan yıkama uğruyor. "Bu kez onun adı Andreas'dı" ya da bu Bergman karakteri yıkama uğruyor, bu kez adı Andreas.

Size çok daha yalın bir şey söyleyeceğim. Onun anlamı, bir tür vazgeçmedir: "Bu kez onun adı Andreas." Tanımlayamadığınız bir başka yerde aramalısınız onu. O, bana göre bir yorulma duygusunu belirtiyor.



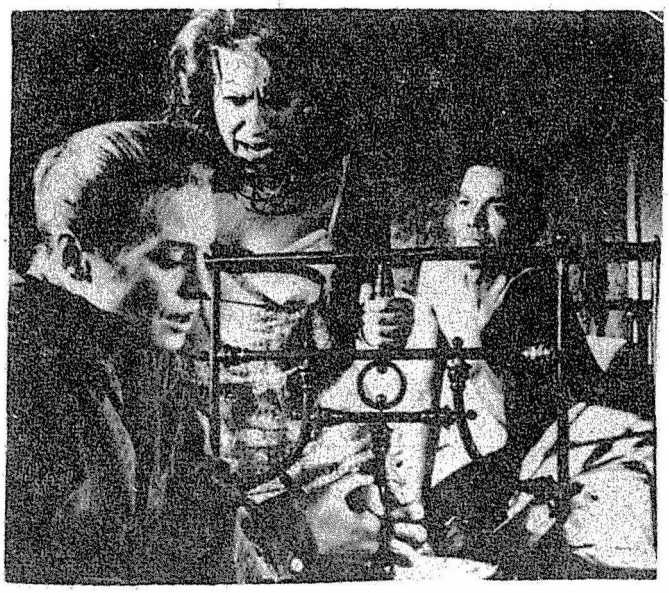
Anlamıyorum.

"Bu kez onun adı Andreas," demek istedim. Ancak, geriye döneceğim ve gelecek defa, karakterimin başka bir adı olacak! Ne olacak bilmem, ama bu yorgun karakter geri dönecek!

Siz de mi?

Evet. (*Yürekten Güler*).

Biliyorsunuz, sanırım, "The Silence" benim yaklaşımımı kanıtlıyor. Bakın, hiçbir zaman kendimi savunmaya çabalamadım ama filme verilen bütün bir entelektüel tepkinin hoşnutsuzluğunu ortaya koymakta olduğumu anlamalısınız!



Biliyorsunuz, en iyi arkadaşlarımdan tam bir entelektüel yaşamı olan biri, duygusal bakımdan eksikdi. Çok katıydı ama onun uç durumunu seviyorum; çünkü çok mutsuz ve sevimli, içi sıcak. Her zaman düşmanı kendi içinde. Hoşlanmadığım her şeyden o hoşlanıyor; hoşlandıklarımdan da o hoşlanmıyor. Her zaman çok akıllıca olan tepkilerini incelemeyi çok büyüleyici buluyorum. Onun ancak ikinci ya da üçüncü tepkisi duygusaldır; o bile denetimlidir.

Hiç bir zaman yalnızca entelektüel tepkim olmadı.

Evet. Şöyle bir konuştuk; artık tepkilerinizin uç biçimde duygusal olduğunu görüyorum.

Ancak, sanatınızı tartıştığımız için sizinle entelektüel olarak konuşmalıyım. Yine de, "The Silence"da beni hoşnut etmeyen şey, onun, anlığımıza (intellect) hitap eden özelliğidir. Film sürdükçe, hiçbir şey göremeyeceğimiz ana değin giderek beyaza dönüşecek ve tam bir beyazlık kalacaktır. Bu, filmin izleğine uygun, ama beni mahvediyor. Nefret ettiğim bir film gibi, örneğin "Crisis" gibi "The Silence"dan nefret etmiyorum; "Crisis"in konuyla ilgisi yok ama ondan nefret ediyorum. Bana kalan her şey sorulardır: Örneğin, çocuğun, peri ve satir resmine niye baktığı.

Bu film çok ... *The Silence* için ne demeliyim? O bütün yanılsamaların ortadan kaldırılışı diye düşünüyorum. ... Bunu size söylemek zor. ... O benim özel yaşamım. ... O çok kişisel bir film.

Hangisi, iletişim kurulamamasının nedeni.

Bunun doğru olduğunu düşünüyorum. Bir tür kişisel arınmadır. Cehennemi yeryüzünde sunmak. (benim cehennemimi) Resim öyle ... bana göre öyle gariptir ki, ne anlama geldiğini bilmiyorum. Onu birkaç hafta önce gördüm. Şimdi, belleğimde daha berrak. Bazı sahneleri öyle sevdim ki, hayran kaldım.

Ne gibi?

Radyo Bach'ı çalarken, garson ve Alma'nın karanlıktaki kısa buluşmaları, yaptığım en iyi sahnelerden biri. Adam içeriye giriyor, Johann Sebastian Bach adını telaffuz ediyor, kadın, "Müzik güzel!" diyor. Birden doğan bir iletişim anı öylesine katıksız.

Aynı zamanda berrak.

Tümüyle berrak. Bu film, bana, yaşamıma, deneylerime çok sayıda atıf yapar; öyle ki, -on yıl sonra- bugün, film, bana başkası tarafından yapılmış gibi görünüyor ama bu sahnesi, hayır.

Filminizin özyaşamöyküsel doğası üstüne iki paradoks var. Birincisi, garip aşırı kişisel, hatta rutinleştirilmiş daha çok Freud'çu simgecilik. Örneğin, garson, sosisin başını ısırıp kopardığında, belli seyirci bunun hadım etme simgesini belirtmesine karşı çıkamaz.

Öyle değil. Rol için aldığım aktör, yaşlı harika bir adamdı, o sı-

rada da, damarlarındaki kan pıhtılaşmasından hastaydı, belleğini yitirmişti, rolün gereğini bile anımsayamazdı. Biz filmi çekerken yaşamında olanları bile unuttu. Tam anlamıyla çocuk gibi oldu. Ama yüzü olağanüstüydü. Dolayısıyla kendi görevini yerine getirmesi anlamında, ona ne isterse yapabileceğini söyledim. Bu, onun, çocukla şakalaşarak yaptığı doğaçlamadır.

Peki, ama film, aykırı cinselliklerle dolu; cüceler, bir erkek çocuğuna kız giysisi giydiriyorlar; masturbasyon, aşksız seks, vb.



Bu aykırı cinsellik cehennemidir. Cinsellik, yaşamın öteki bütün bölümlerinden ve bütün heyecanlarından soyutlandığında, bir büyük ıssızlıktı. Filmin konusu da bu: Cinselliğin tahtından indirilmesi.

Ve savaş.

Evet, çünkü vahşet ve canavarlık kapının dışında bekliyor.

The Rite'ı kırmaya hazır.

1946'da, Hamburg'ta, 1949'da Paris ve Grenoble'da birkaç hafta geçirdim; hepsi, savaş heyecanını yaşayan yerlerdi. *The Silence*'daki otel tam tamına kaldığım oteller gibiydi. Film, böyle beni korkutan çok sayıda şeyi içermeliydi.

Çocuğun otelde koridor duvarına işediği sahnenin anlamı nedir?

Sıkıntılarından, kaygılarından boşalıyor. Biraz daha yürekli duyumsuyor kendini.

Yaramazlık yaparak kendini öne sürüyor.

Evet.

Başka türden zor bir filminize, "The Magician"a geçelim. Onu her gördüğümde, ayrı duygulara kapılıyorum. Bazen seviyorum onu, bazen ise ondan nefret ediyorum.

Bir karara varıp sevemez misiniz onu? Öyle bir canlılık ve zevkle yapıldı ki o. Biliyorsunuz, bu filmi yaptığım günlerde formum çok iyiydi.

Görünen bu değil.

Özür dilerim; bütün zamanımızı oyun oynar gibi kullandık.

Burada, ben *derken başka insanları düşünüyorum. "The Magician"ı gördükten sonra, ona niye komedi dendiğini anlayamıyoruz. Filmin sonunda birbirimizle bakışıyoruz ve diyoruz ki...*

"Bu nasıl komedi?" Kara komedi.

Böyle yapılmayacak. Hiç değilse, başkalarının eğlenceli olmasına karşılık, mizah dolu oyun olacak. Örneğin, hizmetçileri veren alt plan...

Bu, filmin özgün halinde daha geliştirilmişti. Size açıklamayı yeğlediğim nedenlerle bu sahnelerin çoğunu çıkardım. Filmin o bölümünün çok başarısız olduğu konusunda haklısınız.

"The Magician" teatralliğe hem saldırıyor hem de onu kullanıyor görünüyor. Sonuç olarak, yardımcınız Vogler hakkında ne düşünülür bilmiyorum. Yoksa, bu benim duyumsadığım bir kuşku mu?

Evet. Ne duyumsadığınızı bilmek istemiyorum.

Hatta, daha da rahatsızlık veren yanı, büyücünün kendini algılaması, rahibinkine benziyor.

O kendini rahip gibi düşünmeye *alıştı.* O önce idealistti. Artık, hiçbir şey duyumsamadan yalnızca oyunlar yapıyor. Filme tastamam uyan adam, yalnızca Vergerus'tur. Sevdiğim adam odur, büyücü değil.

O zaman niçin onu aptallaştırdınız?

Aptaldı da ondan.

O zaman niçin onu seviyorsunuz?

Onun, büyü hakkındaki gerçekten çıkardığı düşü seviyorum.

Onun, aptala malum olan biliciliğini seviyorsunuz.

Aynı zamanda tutkusunu.

Ancak o bir entelektüel, bir akılcı.

Evet ama ....

Siz de entelektüelleri seviyorsunuz.

Hayır. Seviyorum, pek çok seviyorum ... ve ...

Sevdiğiniz entelektüelleri, sevmediklerinizden ayıran nedir?

Kanımca iyi bir entelektüel, heyecanlarıyla sorunu olan kişidir. Aklını sorgulamalı, fantazyası olmalıdır; güçlü heyecanlar duymalıdır.

Söyleyin, kendilerine güvenli insanlara düşmanca mı bakıyorsunuz?

Onlar hakkında çok kuşkuluyum. Ancak, biliyorsunuz, adada çok sayıda balıkçı ve çiftçiyle görüşüyorum; onlar, birbirleriyle aşırı söze dayanan içli dışlı bir yaşamları dolayısıyla tümüyle özgürler. Sık sık deliriyorlar ama kendilerinden güvenliler, çünkü meslekleri-ni biliyorlar. Ben de, hep -özel bir tarzda- kendilerini delirtmiş aktörlerle çalışıyorum yalnızca.

Ama karakterleriniz buna hiç benzemiyor.

Çok sık değil.

Niçin?

Çünkü, bunu İngilizcede söylemek çok zor Sanıyorum belki bir gün ... yeni bir filmimde, *Whispers and Cries*'da, kendini delirtmiş bir karakter yarattım; ancak o kadan entelektüel değildi.

Niçin genellikle böyle karakterler yaratıyorsunuz? Sanki onları gerçekte sevmediğinizi söylüyorsunuz.

Böyle bir insan yaratmak için, yazar olarak çok güçlü olmak zorundasınız. Ben bugün bu güçte bir yazar değilim; çünkü o denli çok şeyim var ki, ...

"The Merchant of Venice"deki (Venedik Taciri) Portia gibi birini yaratmak ister miydiniz?

Soljenitsin karakteri gibi birini.

Şimdi size "The Touch" hakkında soracağım. Onu seven ya da

ondan nefret eden biri değilim; karışık duygularım var. Filmin birinci bölümünde insanlar hakkındaki doğru algılamayı sevdim; Karin, rastlantıyla, delirme noktasına çok yakın bir karakter. Filmin önemli noktalarından biri, onun yüzünde, David'in zayıflattığı türden gücün sınırları var. Bizden onu sevmemizi mi istiyorsunuz?

David ... bu soruyu yanıtlamak çok zor.

Onun hakkında niye kaygı duyayım.

David ve koca, Karin'in yaşamının parçaları olarak yaratılmışlardı ama, sonra aktrist gönlüne yatan daha gerçek bir öykü yapmak istedi. Gölgede bırakılan karakterlerin daha bir açığa çıkarılmalarını istedi. Eleştirmenler, Elliott Gould'a karşı haksızlık yaptılar. O olağanüstüydü; rolünde olandan ötesini gerçekleştirdi. Filmin başarısızlığının suçu bendedir. Bununla birlikte, eleştirel tepkinin gülünç olduğunu düşünüyorum; çünkü, bu film şundan başka bir şey için yapılmadı... Hayır, bu doğru değil. Eleştirmenlerin saldırganlığını anlayamıyorum.

Başkasını bilmem. Benim için, problem şudur: Film boyunca siz, David'in Karin'e biraz iyi davrandığını gösterdiniz. Onlar buluştuklarında sık sık kilisenin çanları çalıyor. Beyaz karıncaların kemirdiği sıkıntı veren bir Meryem simgesi katıyorsunuz. David, Karin'e, beyaz karıncaların da, harap ettikleri Meryem kadar güzel olduğunu söylüyor.

Çok basit. Filmin başında, her şey romantik iken, bol bol müzik ve güzellik var. Filmin ortalarından sonra, bütün müzik, çanlar ve benzeri şeyler ortadan kalkıyor. Erkek, ortadan yok olup kadına döndüğünde, her şey değişmiş oluyor. Sakalı kesilmiş oluyor; her şey soyunup dökülüyor. Zor gerçek oluyor.

Onların ilişkilerindeki kötü şeylerin bile kadını daha iyi birisi yaptığı duygusunu vermiş olmuyor muyuz?

Bunun nedeni, David'in kadını, acı çekmeye ve değişime getirmiş olmasıdır.

Gelişmek için her zaman acı çekmek mi gerekiyor? Filmi, kadının, erkekten önce yetenekli olduğu biçiminde seyretmek ve bunu söylemek mümkün değil mi? En hoş sahnelerden biri, kadının kendini aynada seyrettiği sahne. Kocası geliyor, onu sarıyor ve sonra erkek tek

söz etmiyor; kadın yatak odasına gidiyor ve kendini, açıkça, favorileri olan cinsel pozisyona hazırlıyor. Bir denge, zenginlik, anlayış olduğunu gösteriyor.

Doğru. Doğru.

David'in kadına yönelik hiçbir şey yapmıyor olması da o denli önemli.

Kesinlikle. Ancak, unutmamalısınız ki, kilisede, kadın her iki erkekle de yaşayabileceğini ve yaşamının anlamlı ve yakışır olduğunu söylüyor. Kadın, başka birine göre çok daha canlıdır. Her iki erkeği de mutlu etmek ve yeni bir tür yaşam kurmak için yeterince sıcakkanlı ve insancıl olduğunu biliyor.

Peki, neden erkeğin dairesine girdiğinde ve onun kendisini terkettiğini anladığı sahnede, elini kırık cama bastırıyor?

Orada, tam bir aktrist ile yönetmen arasındaki zorluğun örneği var. Onu öyle koydum ama Bibi Andersson onu oynamazdı. Bir aktrist, kendisine uymayan bir şeyi yapabilir ve inandırıcı olabilir ama, Bibi Andersson öyle bütünlüklü bir kişiliğe sahiptir ki, onun inanmadığı bir şeyi oynaması olanaksızdır.

Karin, elini yaraladığında, onun güdüsünü nasıl düşündünüz?

Ruhundaki acı öyle uç noktadadır ki, bunu bedenin bir yerinde belirginleştirmek istiyor.

Ancak, görünen farklıdır. Kadın odaya giriyor; erkeğin yokluğundan korkuya kapılıyor; henüz kederinin ortalarındadır; çökmüşlük belirtileri gösteriyor; esniyor. Dolayısıyla, acıya gömülmüşlükten sıyrılmak için, bir yara açarak acıyı kendine geri veriyor.

Ama o Bibi Andersson.

Neden ne olursa olsun, o sahne, David'in kadına her zaman onun duygularını ayağa kaldıracak biçimde davrandığını çağrıştırıyor çünkü erkek ona acı veriyor.

Sahne olduğu gibi yanlış.

Bir müzik parçasındaki yanlış vurulan ve sonraki notalar için aşırı tonlama olan bir nota gibidir.

Tümüyle aynı düşüncedeyim. Ondan, çok da hoşnut değilim. O sahne çıkarılamaz ama çekicidir ve yanlıştır. Bir senaryonuz, amacınız ve aktristiniz her zaman vardır. Bunlar arasında hep bir

boğuşma sürüp gider. Bu savaşım çok büyüleyicidir. Bu savaşım onlara varlık kazandırır. *Persona,* bunun örneğidir.

Ama "Persona", gerçekçi değildir. O bakımdan, "The Touch"daki yıkıcı bozukluğu sindirebiliyor.

Tümüyle haklısınız.

Bu beni gerçekçilik ile dışavurumculuk arasında dengesizlik de bulduğum "The Seventh Seal"e getiriyor. Başlamadan sorayım, "The Seventh Seal" ile ilgili konuşmaya istekli misiniz?

The Seventh Seal, otuz beş günde yapıldı. Çoğunluğu, stüdyo dışında korulukta çekildi. Onun her şeyi büyük bir hızla yapıldı. Bir tür sanatkârlığı ortaya koyduğundan onu seviyorum. Tiyatroyu çok çağrıştırıyor ve çok karmaşık. Filmin kimi bölümlerini bugün de seviyorum. Bana çok yakın geliyor. Onu yaparken, her yeni sabah yeni bir katastrof getirdi. Çünkü filmi çabucak ve ucuza yapmalıydık. Sahil sahneleri için, yalnızca üç gün yerinde çalıştık. Aktörler kamera taşıdılar. Giysileri, tiyatrodan ödünç aldık. Her şey çabucak ama, büyük bir coşkuyla yapıldı. Her gün ortaya koyduğumuz görüntülerden mutlu kaldık. Örneğin, kırbaçlama sahneleri, sabah sekizden akşam yediye kadar sürdü.

Bu sahneden memnun kaldınız mı?

Onu sevdim ancak, kuşkusuz, bir şeyi yeniden çekecek ya da sekans için yeterli sahneleri yaratacak kadar zamanım yoktu.

Müthiş bir tiyatro kokuyor.

Kuşkusuz öyle.

Böyle olmasını mı istediniz? Bir şova dinsel kişiler de konuyor?

Amacım bu değildi; yalnızca çarçabuk yapmak istedim onu.

Senaryosu da mı çarçabuk yazıldı?

Hayır. O tek kişilik küçük bir oyundu. Bu film, yoğun biçimde teatraldi ama aldırmadım. Olağanüstü bir dönemdi. Hiç uyumadık. Yalnızca, işi düşünüp çekim yaptık. Raval, ormanda ölürken su ister, merhamet diler ve "Ölüyorum, ölüyorum, ölüyorum" diye çığlıklar atar. Bu anı çekerken birden güneş açtı.

Mucize.

(*Gülerek*) Mucize.

Filmi eğlenerek yaptınız; ancak, seyirci filmden rahatsız oldu. Ör-

neğin, niye her bakımdan güçlü ölümü, böyle düşük bir oyuna bağlıyorsunuz.

Film, tümüyle bir İsveç kilisesindeki ortaçağ resimlerine dayanıyor. Oraya giderseniz, ölümün satranç oynadığını, ağaç biçtiğini, insan ruhlarıyla şakalaştığını göreceksiniz. Ölümü şakaya alan bir Meksika köylü oyunu gibidir. Ancak birdenbire korkunç yüzünü gösterir.

Sorunu başka türlü bakalım. Ortaçağ sanatçısının duyarlığı, bu filmin gerisindeki duyarlıktan tümüyle farklı görünüyor.

Bu doğru değil. *The Seventh Seal*'e karşı istediğinizi söyleyin. Benim -çocukluktan gelen takıntım- ölüm korkumu işte o anda yendim. Kendimi ecelle boğuşuyor hissettim; korkum çok şiddetliydi. Filmi bitirdiğimde, korkumdan eser kalmamıştı. Bir tuvalin -büyük bir iddiayla ve kibirsizce alelacele boyanması gibi bir duyguydu. "İşte bir tablo; lütfen alın onu!" dedim.

Ulusları aşarak insanlar da öyle yaptı.

Evet.

Böylece, onay gördünüz.

Otuz beş gün.

Zaman akıyor. Nereye bakalım? O görkemli ilk filminize "The Naked Night"a dönelim. Bu filmde, Strinberg'i bilinçli olarak taklit ettiniz mi?

Strindberg? Size, bir Strinberg uzmanı olduğumu söylemeliyim; bu filmde Strindberg'i çağrıştıran herhangi bir şey görmüyorum. Strindberg'i çok iyi tanımayan insanlarız. Sinemada büyük bir Strindberg geleneğimiz var: onun çok sayıda senaryosunu yazdım. Meslek yaşamımı, sahne yönetmeni olarak Strindberg'e adadım. *The Dream Play*'in yaptığım versiyonu üçüncü yılında. Oysa, bu onu ikinci sahneleyişim. Onun oyunlarından birkaçını, her birini üçer kez olmak üzere sahneye koydum. Bana göre, şöyle bir işaret yok...

Bir noktayı belirtmeme izin verin.

Hayır. Film, Emil Jannings'in *Variety*'si gibi bir şeydir. (*1925'te E.A. Dupont'un yönettiği Alman filmi.*)

Niçin?

Çünkü, koleksiyonuna koyduğum ilk filmdi. Beni o denli büyüledi ki, onu bilinçli olarak taklit ettim.

"The Naked Night", Sven Nykvist ile birlikteliğinizin başladığı film oluyor.

Evet. Ancak, filmde çalışan dört kameramandan yalnızca biriydi. Film, stüdyodaki sirk karışıklığında yapıldı; ben kendiminkini çekerken, beş film daha yapılıyordu. Bazen diğer filmler, benim bölgemde çekiliyordu; diğer zamanlarda ise diğerleri, diğerlerinin.

Nykvist'in filmlerinize etkisi ne kadar oldu?

O sırada az. *Winter Light* ile, benimle çalışmaya başladı. Işığı birlikte incelerdik. İlk sabahtan son akşama kadar, ışığın her tonunu kaydedebilmek için o kilisede kaldık. Ortak tutkumuz -bunu sahnede de hissettik- ışığı yaratmaktı. Işık ve gölgeleri çevreleyen yüzler. Bu beni çok büyüledi.

Zaten, "The Naked Night"da sizin, ışıkta en büyük başarıyı sağladığınız bir sahne, palyaçonun, karısının askerlerin önünde banyo yapmasıyla küçültüldüğü sahne. Bunu nasıl sağladınız?

O, Nykvist'in değil; başka bir kameramanın.

Nasıl yakaladınız onu?

Benim deli olduğumu düşündüler. Negatif baskı yaptık; sonra o negatiften yeni bir baskı ve yeni bir negatif. Daha sonra, doğru siyah ve beyazı yakalayabilmek için benzer çalışmamız oldu -yalnızca siyah ve beyaz için.

Filmde Strindberg tarzını çağrıştıran ilişkili bir an var; çünkü...

Hiç öyle düşünmedim, ancak belki bilinçsiz olarak onun tarzı girmiştir. Bir Strindberg geleneği içinda yaşıyorsanız, Strindberg'in havasını soluyorsanız, her şeyin ötesinde, on yaşından beri tiyatroda Strindberg'i görüyorsanız, neyin bana neyin ona ait olduğunu söylemek kolay değildir.

Benim en favori yanlarımdan biri, Strindberg'in oyunları arasında başta tuttuğum, "The Ghost Sonata"dandır. (Hayalet Sonatı)

Benim de.

Bu oyun, genç kızın "yaşamın iğrençliği üstüne kendini ağır işlerde tutmasıdır." Sizin filmlerinizde bunu görmüyoruz. Çirkinlik, süren tek fiziksel edim, şeyleri vb. etkileyen.

(*Çok çok yumuşak biçimde*). Bu doğru.

Niçin? Niçin, böyle yaşamla iç içe iken, iğrençlik yok? "The Touch"da bile olabilecekken yok!

Haklısınız. ... Seçiyorum ... Birincisi, yaşamın iğrençliğini pek tanımıyorum. ... Her zaman onu reddettim. ... O değil ... Çok kötü koşullar altında yaşadım. Hastalandım, aç kaldım, kirlendim. Dört kadın, dokuz çocuk! Düşünebiliyor musunuz? Ancak filmlerimde her zaman seçtim. Eğer gerçek kirlilik demek istiyorsanız onu benim için ilginç bulmuyorum. Zihnim ona bulaşmadı hiç.

Filmlerinizden biri kirli, o filmi seviyorum; Monika.

Evet.

O çok iyi.

Çok iyi.

Çok çizgi dışı. Birkaç olağanüstü şey içeriyor: Stockholm'u terkettikleri sekans, Harriet Andersson'un açılış çekimi, ki aynı zamanda kapanış sahnesi. Bunu nasıl sağladınız? Bir fonograf plağı dinliyor kadın; sigara içiyor ve doğrudan kameraya bakıyor.

Aynen öyle.

Sonra onu başta ve sonra kullanmaya karar verdiniz.

Başta yok.

Amerika'da, itibar getiriyor.

Bu bir hata. O sırada, İsveç dışında filmlerimle ilgili karışık bir durum vardı. Ben bu sahneyi sona doğru gidişi göstermek için çektim. Bunu yaptığımdan herkes bana deli dedi; kadın birdenbire doğrudan bize bakıyor.

Niçin buna benzer bir şeyi "Hour of the Wolf"da yeniden kullandınız?

Çünkü, televizyon onun kabulünü pek az zorlaştırdı. Bu bakımdan, Liv Ullmann'dan, öyküyü doğrudan bize anlatmasını istedim.

Filmi niçin cümleyi yarım bırakarak bitiriyorsunuz?

Bütün film yarım cümlelerden oluşuyor da ondan. O, ... başarısız bir çaba...

Onlar için mi?

Benim için de.

Bir başka kişisel film.

Çok kişisel.

Gerçekten, ne olup bitiyor anlayamıyorum.

(*Gülerek*) Ben de. Benim için çok garip.

Çocuğun bulunduğu sahnenin anlamı nedir? Cinler, kocaya ne yapıyorlar? Onları niçin karısı da görüyor? Sorularım, sorularım var.

Benim de. Film, yine de bana aşırı gerçek görünüyor. Cinler ve çocuk... Fransızca biliyor musunuz? Fransızcada buna *folie a deux* diyorlar. Karısı da hastaydı.

Ancak, biz onu bir tür toprak ana gibi görüyoruz; elma dolu bir tasın yanında ve ...

Evet, bu doğru. Ama o aynı zamanda hastadır.

Bize, filmin öncesini de anlatmalıydınız.

Hayır, bunu yapamazdım. Bunu tartıştık ve yapmamaya karar verdim. Hastalığı, kocasından bulaşmıştır. O gerçekten bir toprak anadır. Ancak, hastalığı kapıyor ve bir daha ilk durumuna dönmeyecektir.

Ancak, hastalığını başka şeye yoruyor. Onu kaptığının aynısında da değildir. Kadın, sorunu, kocasına gereken yardımı yapmakta zayıf kaldığında görüyor.

İşte, sinemanın zorluğu, zihnimi ona göre kuramazdım. Onu ilginçleştirecek bir bakış açısıyla bunu yapsaydım, bu yanlış bir yol olurdu. Çekimden sonra, kadının konumunu değiştirmeyi düşündüm; hatta kimi sahneleri yeniden çektim ama artık çok geçti. Zaten deli olan bir adamın daha çılgınlaştığını görmek rahatsız ediyor. Tastamam aklıbaşında bir kadının, kendisiyle evli deli erkeğe aşkı dolayısıyla çıldırmasını görmek ilginç olacaktı. Kadın, erkeğin gerçek dışı dünyasına giriyor; bu da onu delirtiyor. Yitirdiğini birden buluveriyor. Bunu ancak film bittiğinde anladım.

Bir filmi düzeltmek için başka bir film yapar mısınız?

Yalnızca, *The Passion of Anna* ile ...

The Rite'ı düzelten.

Evet. Sonra *Winter Light* bir nebze, *Through a Glass Darkly*'yi düzeltmek için yapıldı.

Evet, ve sorunlardan biri ...

Ve *The Magician, The Naked Night*'ı düzeltti.

Ya, ...
Ama bilinçli olarak değil. Allahtan ki, bilinçli değildi.
Onun yanlış olduğunu gördünüz ve ...
Artık gitmeliyim.
Yani, cümleyi yarım mı bırakıyoruz?
(*Çok güler*).

Yalnızca zihnimdeki özgün imgenin kötü bir taklidini ortaya koydum;
sonrasını da düşünmedim. Bu bakımdan, perdede gördüğünüz,
benim tam anlatmak istediğimi göstermez;
yalnızca benim anlatım olanaklarımı...
ANTONIONI

FAHRENHEIT 451'de diyalogları denetlemekte yetkin olamayışım
beni köşeye sıkıştırdı. Ondan sonra, bütün filmlerimde
sizin de belirttiğiniz gibi, diyaloglar ağırlıklıdır.
TRUFFAUT

Her şey planlıydı. Film yapmak uzaya astronot göndermek gibidir.
FELLINI

Sözcükleri, konuşmalara, hareketlere çeviriyor, ete kemiğe büründürüyorum.
Seyirciyle, başka insanlarla ilişki kurmaya, çok ciddi bir gereksinimim var.
Benim için sözcükler tatmin edici değil.
BERGMAN

KAPAK TASARIMI : MEHMET ULUSEL
ISBN 975-522-003-8