THEO ANGELOPOULOS

DERLEYEN: DAN FAINARU



agorakitaplığı

DAN FAINARU

1990'lı yıllarda Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu'nun başkan yardımcılığını yürüten Dan Fainaru, şimdi İsrail'de Kol Israel ulusal yayıncılık şirketinde film eleştirmenliği ve 1. Kanal'da film danışmanlığı yapıyor.

MEHMET HARMANCI

1932 doğumlu. English High School ve Işık Lisesi mezunu olup, Hukuk Fakültesi'ni yarım bırakmıştır. İlk hikâye çevirileri 1952'de *Varlık*'ta basılmış, Yaşar Nabi Nayır'ın teşvikiyle yaptığı ilk çeviri kitabı 1953'te yayımlanmıştır, 1953'te askerliğini Kore'de Abdi İpekçi ve Can Yücel'le tercüman olarak tamamlamış, 1965'te Köprü Yayınları'nı, 1973'te Tarık Dursun K.'yla birlikte Koza Yayınları'nı kurmuştur. 1990'da emekli olana kadar özel bir kuruluşta yöneticilik yapmıştır. Şimdiye kadar 400'ü aşkın kitap çevirmiştir.

Derleyen: Dan Fainaru

THEO ANGELOPOULOS

Türkçesi: Mehmet Harmancı

agorakitaplığı

Sinema 9

Theo Angelopoulos
Derleyen: Dan Fainaru

Kitabın özgün adı:
Theo Angelopoulos - Interviews
University Press of Mississipi, 2001

İngilizce'den çeviren: Mehmet Harmancı
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2001, University Press of Mississipi
© 2005; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Şubat 2006
ISBN: 9944 - 916 - 01 - 3

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/ISTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş vii

Çürüyen Bir Ülkeye Ağıt: *Tatbikat (Florian Hopf)* 1

İktidar Modelinin İç Yüzü: *'36 Günleri (Ulrich Gregor)* 9

Yunan Kırsalı ve Tarihi İçinde Bir Yolculuk:
Gezgin Oyuncular (Michel Demopoulos-Frida Liappas) 18

Çığlığı Daha İyi Vurgulamak İçin
Sessizlik Ritimleri: *Avcılar (Francesco Casetti)* 26

Ölü Mekânı ve Ölü Zamanı Canlandırmak:
Megalexandros (Tony Mitchell) 33

Domates Yetiştirmek *(Gideon Bachmann)* 40

Bir Kurumuş Elma: *Kitara'ya Yolculuk (Michel Grodent)* 48

Arıcı Hakkında Konuşma *(Michel Ciment)* 64

Sisli Manzara *(Serge Toubiana-Frédéric Strauss)* 72

Angelepoulos'un Sinema Felsefesi *(Gerald O'Grady)* 79

Sessizlik, Diyalog Kadar Anlamlıdır: *Leyleğin Adımı (Edna Fainaru)* . . .89

Ulusal Kültür ve Şahsi Vizyon *(Andrew Horton)* 99

Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: *Ulysses'in Bakışı (Geoff Andrew)* . .106

Bir Bakıştaki İnsanlık Deneyimi: *Ulysses'in Bakışı (Dan Fainaru)* 111

Akıp Giden Zaman: *Sonsuzluk ve Bir Gün (Gideon Bachmann)* 121

Onun Hayatının Çağı: *Sonsuzluk ve Bir Gün (Geoff Andrew)* 135

Soluk Alıp Verir Gibi Çekerim:
Sonsuzluk ve Bir Gün (Gabrielle Schulz) 139

...Ve Her Şey Hakkında *(Dan Fainaru)* 145

Teknoloji İlerlerken Vicdan Berraklığını Yitir:
Ağlayan Çayır (Simon Gray) 173

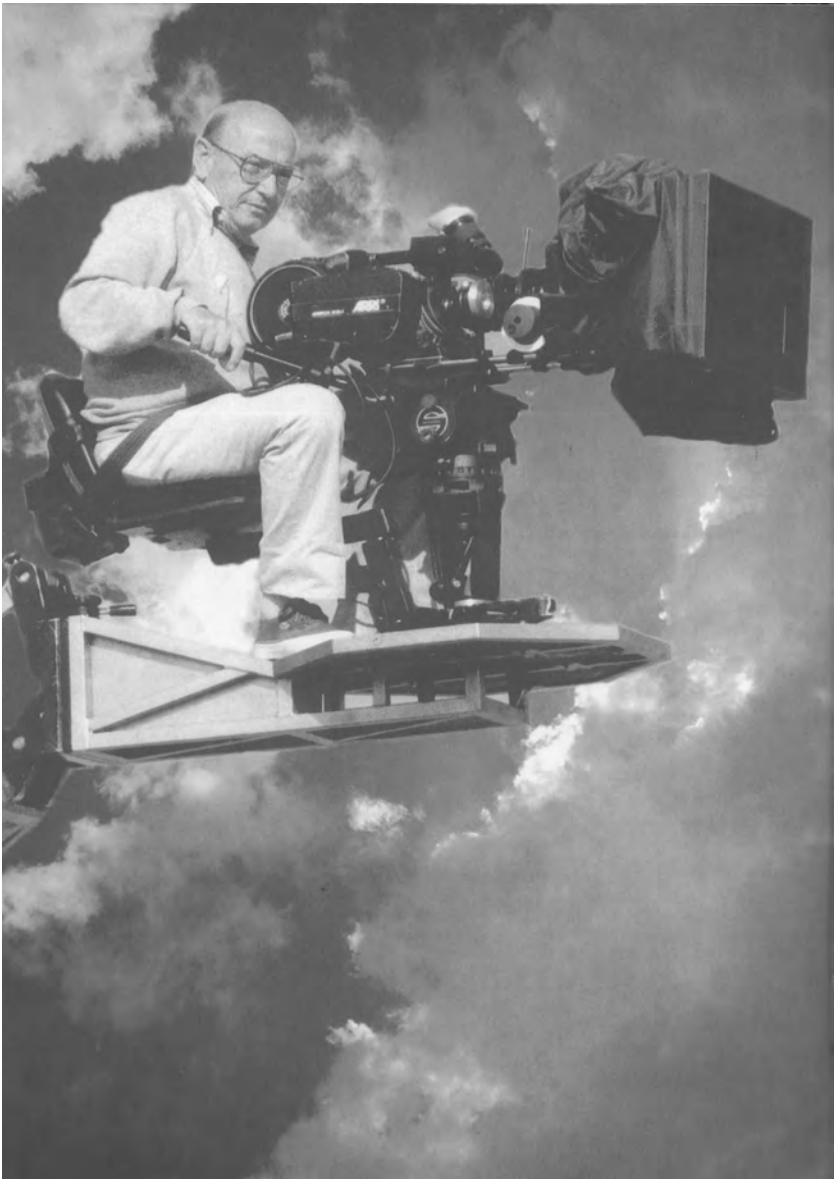
Benim Yüzyılımın Kişisel Bir Değerlendirmesi:
Ağlayan Çayır (Daniel Graham) 179

Kronoloji 189

Filmografi 193

SUNUŞ

Theo Angelopoulos özellikle de Amerika'da pek tanınmış bir isim olmayabilir, ancak sinema tarihindeki yönetmenler içinde *film auteur* klasik tanımını ondan daha çok hak eden biri ya çok azdır ya da hiç yoktur. Yaptığı her filmin her sekansına kendi sanatsal kişiliğini silinmez bir damga olarak basmayı başarmış bir sinemacıdır o. Eserlerinin hepsini saran, benzersiz bir tema modeli vardır. Yönettiği filmlerden herhangi birine -ister başlangıçta, ister ortada ya da sonda- şöyle bir bakmak bile, o sahnenin ardındaki yaratıcının kimliğini açıklamaya yeter. Pek çoğumuz gibi siz de onun sinemasını sevebilir, ona hayran olabilirsiniz. Ya da yine pek çok kimse gibi onun filmlerinden nefret edebilir, rahatsız olabilir veya onları sıkıcı bulabilirsiniz. Ama eserleri hakkındaki fikriniz ne olursa olsun, hem bi-



Theo Angelopoulos.

çim hem de içerik bakımından hepsinin ardında kesin, kararlı ve kapsamlı bir yol gösterici anlayış ve tavır olduğunu kabul etmek zorunda kalırsınız. Angelopoulos sinema dünyasında biraz yalnız bir kişi sayılırsa da, çağdaş sinemanın en önemli seslerinden biridir.

1935'te Yunanistan'da Atina'da doğan Theo Angelopoulos, İkinci Dünya Savaşı çocuğuydu; siyasal karışıklıklar, diktatörlükler ve savaştan önce başlayıp, resmen savaştan çok sonra biten iç savaşlarla sürekli sarsılan bir ülkede yetişmişti. Bu anılardan pek çoğu -özellikle de bir gün sebepsiz yere tutuklanan, sürgüne gönderilen ve öldüğü sanılırken, kaybolduğu gibi aniden ortaya çıkan babası- zamanla filmlerine girecekti. Angelopoulos kendi orta sınıf ailesinin beklentilerini yerine getirmek için görev kabilinden Atina Hukuk Fakültesi'ne girmiş, ama dört yıl sonra, mezuniyetinin hemen öncesinde bavulunu toplayıp sinema okumaya, Paris'e gitmişti. Ünlü IDHEC sinema okulunda isyankâr bir yıl geçirdikten sonra, etnografik sinemacı Jean Rouch'la birlikte çalışmak üzere Musée de l'Homme'a geçti ve geçimini sağlamak amacıyla da geceleri Fransız Sinematiki'nde yer göstericiliğine başladı. İdealist '60'lı yılların bir ürünü olarak 1968-öncesi Paris öğrencilerinin asi ruhunu büyük ölçüde özümsedi. O dönemde radikal sol, eski muhafazakâr ruhu yenilgiye uğratınca daha cesur ve yeni bir dünya geleceği umudunu taşıyordu ve bütün iyi insanların görevi bu zafer uğruna mücadele etmekti. Yurduna döndüğünde Yunanistan'da gördüğü karışıklık onu bu inancında direnmeye ve kendi ülkesine uygulamaya teşvik etti. Rejim tarafından kapatılana kadar bir süre, solcu *Demokratik Değişim* dergisine film eleştirileri yazdı. İlk film olarak çektiği *Forminx Hikayesi* ve kısa bir radyo şovları hicvi olan *Yayın*'ın başarısızlığa uğramasından sonra, 1970'de bir arkadaş grubuyla ve hemen hemen hiç parası yokken ilk uzun filmi *Tatbikat*'ı çekti.

1998'de Londra'da bir retrospektif film gösterisi için Yunan Film Merkezi'nin yayımladığı broşürde mesleğini üç ayrı döneme bölen Angelopoulos, birinci dönemini 'Batı Avrupa'daki genel ideolojik çalkantı dönemine denk düşen tarihsel ve siyasal filmler zamanı' olarak tanımlar. Alman film eleştirmeni Florian Hopf'la, özellikle *Tatbikat* için konuşurken, bu filmin kendisi için 'sakinlerince terk edilmiş, çürüyen bir ülkeye yakılan bir ağıt' olduğunu söyler: "Her şey 1962'de Batı Alman sübvansiyonlarının Yunan yurttaşlarının Almanya'da yaşama ve çalışma iznini de kapsamasıyla başladı. Bu ko-

nu o zaman Yunanistan'da hem sağ hem de sol çizgideki gazete ve yayın organlarında tartışılmıştı. Bazıları göçün felaket olacağını söylerlerken, bazıları bunun olumlu bir gelişme sayılması gerektiğine, çok sayıda işçinin gitmesiyle örgütlü bir işçi sınıfı kalmayacağına, böylece rejime karşı bir direniş olmayacağına inanıyorlardı. Albaylar bütün muhaliflerinin ülkeyi terk etmesinden hoşnuttular. Örneğin, benim bütün arkadaşlarım yurtdışında yaşıyor... Hapiste olanları saymazsak tabii. Ben *Tatbikat*'ı onlar için yaptım."

O dönemde sansür önemli bir konuydu; sansürle doğrudan çatışmaktan kaçınmak ciddi bir kaygı kaynağıydı. 1973'te *'36 Günleri* Berlin Forumu'nda gösterildiğinde Angelopoulos, Ulrich Gregor'a şöyle demişti: "Doğrusunu söylemek gerekirse, özgün senaryo ile filmin bitmiş hali arasında biraz farklılık vardır." Açıkça bilinen sebeplerle daha fazla ayrıntıya girmemişti. Ancak filmin modern bağlamını açıklamak için, "Bizim şu andaki siyasal durumumuz Kral'ın, önde gelen iki partinin kendi başlarına bir anlaşmaya varamayacaklarını anladığında Metaxas (İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki diktatör) lehine müdahale ettiği zamankinden pek farklı değildir," demişti. Filmin çekiminden sonra, "Senin filminde para kaybetsem bile umurumda değil. Bu denemeye değerdi, bu film sayesinde daha önce bilmediğim çok şeyi öğrendim," diyen zengin bir tanıdığının yardımıyla yapıldığını gururla dile getiriyordu. Angelopoulos'un gözünde siyasal filmlerin amacı, üstü örtülemez tarihsel gerçekleri masumların gözleri önüne serme çabasından ibarettir.

O ilk dönemin doruk noktası, sinema sanatının, yenilikçi film dilinin, tarihin, siyasetin ve anlaşılması güç saptamaların kusursuz bir bileşimi olan *Gezgin Oyuncular*'dı. Cannes'da 'Yönetmenlerin On Beş Günü' programında gösterildikten sonra Angelopoulos'un uluslararası ünü iyice pekişmiş durumdaydı. Cannes'a daha sonra *Avcılar*'la gittiğinde resmi yarışma bölümüne katılmıştı ve artık sinema sanatının yeni ustalarından biri sayılmaktaydı.

Tüm bu zaman içinde, Paris'te bulunduğu sırada kişisel vizyonunun ayrılmaz bir parçası olan Brecht etkisi, yaptığı her filmde gayet belirgin bir şekilde göze çarpıyordu. *Avcılar*'ın bir karesi için Francesco Casetti'yle konuşurken kendisi de bunu şöyle anlatmaktadır: "Sözünü ettiğin o sahne iki kişinin seviştiği, masa çevresinde oturan bir grubun yemek yediği, Amerikalı kadının içeri girip herkese dilediğini almayı teklif ettiği ve politikacının soyunduğu uzun bir sahne

çekimidir. Kamera birinden diğerine geçerken tek bir merkezi durumun ayrı cephelerini açıklarız, aynı zamanda seyircinin bu cephelerden herhangi biriyle özdeşleşmesine imkân tanımayız. Böylece, bir durumu ortadan kaldırırken bir diğerini çoğaltırız. Brecht'in yabancılaşma derken kastettiği buydu."

Zaman ilerledikçe kendi ülkesinde ve Avrupa'da siyasal koşullar değişti; neyin iyi neyin kötü olduğu ve sağ-sol karşıtlığı fikirleri gri bölgelerle kaplandı. Angelopoulos, gücün sadece sağı değil, solu da yozlaştırdığını kabul ediyordu. 1980'de *Sight and Sound*'a *Megalexandros* filmini, özgün amaçları ne denli soylu olursa olsun, yetki sahibi olmanın veya iktidara yükselmenin maruz kalacağı dönüşümün getirmesi muhtemel tehlikeleri göstermek için çektiğini anlatmıştır. O günden sonra yapılan pek çok röportajda, siyasetin sinik bir oyuna dönüştüğünü ve geçmişin taahhütlerine sırtını çevirdiğini de sık sık ima etmiştir. 1991'de *Leyleğin Adımı*'nın gösteriminden sonra Edna Fainaru'ya şöyle der, mesela: "Çok uzun bir süre siyasetin bir meslek olmadığı hayalini kurduk; fakat gördük ki, siyaset bir mezhep, bir din, bir idealdi. Ben ancak son yıllarda siyasetin bir meslekten ibaret olduğuna inandım."

Angelopoulos *Megalexandros*'u tamamladıktan sonra kendisinin de sanatçı olarak rolünün değişmeye başladığını hissetmişti. Belçikalı eleştirmen Michel Grodent'le 1985'te *Kitara'ya Yolculuk* hakkında konuşurken şöyle diyordu: "Film Yunan seyircisine geçmişin travmaları olmadan, gelecekle yüzleşme imkânı sunuyor." Gün geçtikçe siyasetten ve siyaset adına iyi bir şey yapılabileceği inancından soğuyordu. "Her zaman her şeyin bir siyasal yorumu vardır ama bunda aşırıya kaçmamak gerekir... Yunanistan'da normalleşme süreci başladıktan sonra bizler yeni yaklaşımlar bulmanın peşindeyiz; artık bir tür varoluşçuluğa döndüğümüz duygusuna kapılıyorum." Brecht'in gölgesinden yavaş yavaş uzaklaştığını göstermek için de şunları ekliyordu: "Dünya, insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtasıdır; bu yüzden olayları etkileme ihtimalimiz çok zayıftır."

Angelopoulos, ikinci döneminde, arkaplanda hep tarih örgüsünü koruyarak kişisel tarihçelere dönmüştür. Bu dönemde, "Tarih ve siyaset geri plana çekilir... ve filmler daha çok karakterlere odaklanır," der. Michel Ciment'le *Arıcı*'yı (1986) tartışırken şu yorumda bulunur: "Şimdi büyük bir tarihsel an yaşıyoruz, dünyanın değişmesini bekliyoruz, ama bunun nasıl ve ne zaman olacağı hak-

kında en ufak bir fikrimiz yok." Genelden kişisele geçişi anlatırken daha sonraki röportajlarda sık sık tekrarlayacağı bir saptama yapar: "Tarih şimdi suskun. Sessizlik içinde yaşamak çok güç olduğundan hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz." O yüzden, *Kitara'ya Yolculuk, Arıcı* ve *Sisli Manzara*'yı bir sessizlik üçlemesi (tarihin sessizliği, sevginin sessizliği, Tanrı'nın sessizliği –bkz. Gabrielle Schulttz'un *Die Zeit* için yaptığı röportaj) olarak görmesine hiç şaşırmamak gerekiyor.

Bu duygunun kusursuz görsel yansımasını bulmak için onun üçüncü döneminin içlerine dalmak, *Ulises'in Bakışı*'nda komünist rüyanın nihai çöküşünün, dev bir Lenin heykelinin Tuna üzerinde bir sala bağlı olarak çekildiği cenaze törenine gitmek gerekir. Sal nehirden geçerken kıyıdan onu seyreden köylüler başlarını açmakta ve istavroz çıkarmaktadırlar, ki bu da onların gözünde, partinin o konudaki resmi tutumu ne olursa olsun, din ile komünizmin pek de farklı olmadığını ortaya koymaktadır. Elinizdeki bu kitap için yakınlarda evinde bir röportaj veren Angelopoulos şöyle demişti: "Uzun yıllar dünyanın daha iyiye doğru değişebileceği ve değişmesi gerektiğine dair güçlü bir inanç besleniyordu; ancak bu değişiklikleri gerçekleştirmeye çalışanları sindirmek için her iki taraf da çoğunlukla şiddete başvurmuştur." Kırgınlığının bir kaynağı da işte bu düşün yok olup gitmesidir. Tarih, bir düş kırıklığıydı. Kendisi gibi o düşlere inananlar, hiç gerçekleşmeyecek idealler uğruna çok acı bir bedel ödediler. "Benim kuşağım bu şiddetli çatışmada ağır yara aldı. Yunanistan'da ülkeyi hem madden hem de manen harabeye çeviren bir iç savaş yaşadık."

Angelopoulos'un daha varoluşçu, insan kaderine daha fazla odaklanmış diye tanımladığı üçüncü dönem filmlerinin mekânı, günümüzün Yunanistan'ı ile bütün komşu Balkan ülkeleridir. Bu dönem sınırlarla (iç ve dış), sürgünle (yine iç ve dış), kayıp merkez arayışıyla geçer ki, bu temaların büyük ve acı veren bir ağıtın parçaları gibi tekrarlandığına tanık oluruz. Kendisi, son üç filminde (*Leyleğin Adımı, Ulises'in Bakışı* ile *Sonsuzluk ve Bir Gün)* kahramanlarının kaderlerini ve onlar aracılığıyla Yunanistan'ın onların yaşadıkları bölgeden ayrılamazlığını gösterir. "Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayanlar, işte bunlar zamanımızın en yakıcı toplumsal meseleleri arasında-

dır," der. Bu sözlerle, dünyanın bu bölgesinde son zamanlarda yer alan ama aslında evrensel bir temelde gerçek olan felaketlere gönderme yapıyordur belki de. *Leyleğin Adımı* filminin adı, ayağının birini sınır çizgisi üzerinde kaldıran ve öteki tarafa koyduğu takdirde vurulacağını söyleyen bir subaya gönderme yapar. Sınırlar, ortadan kaldırılması gereken kötülüklerdir. "Benim gözümde birleşik bir Avrupa'nın gerçek anlamı buydu. Avrupa Birleşik Devletleri, şovenizmden ve onun beslediği düşmanlıktan kaçmamızı sağlayacak tek umudumuzdu. Avrupa şimdi tek bir ekonomik varlık olmaya çok yaklaştı, ama birleşik bir siyasal varlık olma ihtimali hâlâ çok uzak görünüyor. Siyasal birlik olmadan da ekonomik birliğin ayakta kalabilmesi çok kuşkuludur." Bir zamanlar yaratıcı sıvılarının itici gücü olan siyaset, artık lezzetini kaybetmektedir. Nitekim, son filmi* olan *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün setinde Gideon Bachmann'a şöyle demişti: "Eğer bana siyasetten söz edecek olursan... sana her gün siyaseti biraz daha az anladığımı, sonunda da hiçbir şey anlamadığımı söylemek zorunda kalırım."

Angelopoulos'un çektiği filmler, sekans çekimlerine yer vermesi ve kültürel, tarihsel ve siyasal temalara duyduğu saplantıyla belirginleşir. Bu karakteristik özellikler onun filmlerini çağdaşlarınınkilerden ayırırken, kendisi de öyle hiçten var olmuş değildir. Angelopoulos, sık sık Michelangelo Antonioni'nin sinemasından esinlendiğini dile getirir. Daha da geri giderek, hepsi kendisi kadar sekans çekimi yöntemini seçen Murnau, Mizoguchi, Welles ve Dreyer'in adlarını sıralar. Ancak bunların hiçbiri görsel tercihleri ve konu seçimlerinde Angelopoulos kadar ısrarcı davranmamışlardır ve onların hiçbiri, Angelopoulos gibi filmlerinin tümünün aslında tek bir eserin bölümlerini oluşturduğunu iddia etmezler. Angelopoulos bu sebeple, filmlerinin hiç birinin klasik 'The End'le bitmediğini söyler. Film yapmaya devam ettikçe de çektiği her filmin son sözü, bir sonraki filminin ilk sözü olacaktır.

Angelopoulos'un sinema dili tümüyle sekans çekimi temeline dayanır ve kendisi betimleyeceği eylemden birkaç saniye önce başlayıp, bitiminden sonra birkaç saniye devam eden 'soluk kesme çekimi'ne inananlardandır. Daha 1974'te, *Gezgin Oyuncular*'ı tartışırlarken Michel Demopoulos ve Frida Liappas'a şöyle söyle-

*) Bu kitap İngilizce olarak 2001 yılında yayınlanmıştır. (y.n.)

miştir: "Filme yön veren temel ilke sekans çekimidir, kameranın (çoğu zaman olduğu gibi) hareket halinde mi olduğu, yoksa hareketsiz mi kaldığıdır. Bu suretle sahneler derinlik ve ayrıntı kazanır, kurgu kamera içinde yapılmış olur." Angelopoulos, sekans çekimlerinin kendisine daha fazla ifade özgürlüğü tanımasına rağmen, bu sahneleri izlemenin seyirciler bakımından pek kolay olmadığını söyler. Sekans çekimi, ilk başlarda onun açısından güdüsel bir seçimdi, filmi ancak böyle yapabileceğini hissediyordu. Daha sonra Angelopoulos'tan bu konuyu biraz açması istenince, kendisi için gerçek zamanı küçük parçalara ayırmanın, her sahnenin doruğunda, giderek her karenin başında ve sonunda soluk almayı ortadan kaldırmanın biraz da seyircinin ırzına geçmeye benzediğini söylemiştir. Onun kamerası uzun, karmaşık ve zarif hareketlerle çekime devam eder; karakterleri ve onların yaşadıkları mekânı mümkün olan bütün açılardan ama hep saygılı bir mesafeden gözlemler ve yakın çekime benzeyen bir tekniğe asla itibar etmez: "Adeta 'Bana bakın!' diye haykıran o karelerden nefret ederim."

Filmlerinin başka bir görsel yanı, kuzey Yunanistan'ın çıplak manzaraları, karanlık gökler, yağmur ve soğuk havadır. Hava iyileştiğinde çekimi durdurduğu ve bahara kadar bitiremeyecekse o filmi yapmayı ertesi kışa ertelediği bilinir. En ateşli izleyicilerinden olan *Positif*'ten Michael Ciment, kendisiyle 1987'de *Arıcı* hakkında konuşurken, bu eğilimin ona Antonioni'nin kuzey İtalya'da Po Nehri vadisine tutkunluğunu hatırlattığını dile getirir. Angelopoulos manzara seçimi için muhtemel pek çok sebep ileri sürer (bunları zaten kitapta bulacaksınız) ama sonunda da şunu kabul eder: "Hiçbir açıklamam yok. Geçmişte bir açıklama bulayım diye çok uğraştım. Belki de insanın çok eskilere dönmesi gerek. Gerçek sebepleri ancak bir psikanalist açığa kavuşturabilir."

Angelopoulos stüdyoda değil, hep gerçek mekânlarda çekim yapar. Yunanistan'da zaten fazla bir stüdyo çalışması geleneği yoktur ve o da saplantılı mükemmeliyetçiliğiyle bunu denemeye bile kalkışmaz. "Doğal bir manzarayı hayalimdeki iç manzaraya dönüştürme ihtiyacı duyarım. Evleri yeniden boyatır, kimi zaman da yerlerini değiştiririm; daha önce orada olmayan köprüler inşa ederim."

Angelopoulos'un filmlerindeki montaj, en geleneksel kurguculara bile şaşkına çevirir. Sık sık tekrarladığı gibi, montaj, temponun belirlendiği kamerada yapılır. Montaj masası, sette planlanan her şeyin yolunda gidip gitmediğinin kontrol edilmesine yarar sadece. Eğer yolunda gitmemişse makasın bir faydası olmayacaktır. Tek çözüm, tümünü yeni baştan çekmektir. Angelopoulos'un filmlerindeki tek gerçek montaj, görüntü için değil, çok zaman ve dikkat ayırdığı ses içindir. "Ses efektleri asla tesadüfi değildir; birbirleriyle ilişkili olarak belirli bir silsileyi izlerler. İnsan, vuruşları âdeta sayabilir. Aktörlerin bir replikten diğerine geçerken gerçekten içlerinden saydıklarını biliyor muydunuz?"

Genelde montaj sürecinin yerine getirdiği rollerden biri de, seyircilerin daha kolay kavramasını sağlamak için filmin hikâyesine bir derece düzen vermektir. Ancak Angelopoulos'un gözünde, söylemeyeceği şeyler, söyledikleri kadar önemlidir. "Seyircinin yaratıcı süreçte filmi çekenin ortağı olması için elips, müthiş bir seçenektir." Ona göre, seyircinin ortaklığı, olmazsa olmaz bir şarttır. "Her şey seyirciye ve onun benim filmimi izlerken kendi payına düşeni ne derece yerine getirmeye istekli olduğuna bağlıdır. Film ona belirli bir bilgi verir ama filmden zevk alması ancak onun bu bilgiyi kendi verecekleriyle tamamlamasıyla mümkün olur." Angelopoulos açısından hiçbir ödün kabul edilemez. *Les Cahiers du Cinéma* editörleriyle *Sisli Manzara*'nın temel öğelerini -babalarını yollarda arayan iki çocuk- tartışırken, "Farklı bir çekim ve bu nitelikleri ortaya koymakla, müthiş bir ticari başarı olurdu," der ki, kendisinin bu fikirden hiç hoşlanmadığı hemen anlaşılmaktadır.

Angelopoulos'un en etkileyici özelliği görsel üslûbuysa, tema seçimleri, ya da kendi deyişiyle 'saplantıları' da kolayca göze çarpan özelliklerdir: bir baba figürünün aranması, onun varlığı ya da yokluğunun önemi, metaforik bir kavram olarak ve bir referans noktası olarak baba; yakın Yunan ve Balkan tarihinin büyük önemi ve bu tarihin dünyanın o bölgesinde yaşayanlar üzerindeki etkisi, önemli tarihsel olayları yansıtan küçük parçacıklardan kişisel ve tarihsel gerçeği yeniden yaratma çabası; karakterlerinin tümünün çıktığı yolculuklar, sınırlar, sürgün kavramı, yurt diyebilecekleri bir yer arayan yerinden sürülmüş insanlar ve ebedi dönüşün travması.

Bu temaların vurguları zamanla değişebilir ama eserlerinde hep vardır. "Bir orkestranın konserinde müzik aletleri gibi benim saplantılarım da filmlerime girip çıkarlar, bir süre sesleri kesilirse de, bu daha sonra yeniden ortaya çıkmaları içindir. Bizler sadece bir film yaparız. Romancılar sadece bir kitap yazarlar. Hepsi aynı konunun çeşitlemeleridir," diyor, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün kitabının Amerika'da basılması üzerine, kendisiyle yapılan bir röportajda.

Filmlerinde sık sık tekrarlanan bir öğe de, filmlerinin çoğunun temel dramatik yapısını sağlayan Yunan mitolojisine, özellikle de *Odysseus*'a yapılan atıftır. *Megalexandros*'u konuşurlarken Tony Mitchell'a, "Yunanlılar ölü taşları okşayarak büyürler. Ben mitolojiyi halka indirmeye çalıştım," der. Angelopoulos, klasik Yunan trajedisinin büyük bir kısmının temeli olan Atrides efsanesine de sık sık başvurur. Örneğin, *Tatbikat*'ın açılış sahnesini Ulysses'in seyahatlerinden eve dönüşünün modern bir tekrarı olarak gördüğünü sık sık dile getirmiştir. *Kitara'ya Yolculuk,* aslında Ulysses ile Penelope'nin hikâyesidir. Atrides efsanesi, "1939 ile 1952 yılları arasındaki dönemde gözlemleyebileceğim bir toplumsal birim seçeneğini verdiği için" *Gezgin Oyuncular*'da kullanılmıştır. Benzerlik açıkça ortadadır ama asla zorlanmamıştır. Efsaneden filmde kullandığı tek ad, oğulun adı olan Orestes'tir. Karakterlerin geri kalanının motivasyonlarının farklı ve ortamın değişik olduğunu söylemektedir: "Tarih onları etkiler, değiştirir... efsane bana onların hareket ettikleri tarihsel alanı daha kesin biçimde tanımlamama yardımcı olur."

Beşinci filmine (*Kitara'ya Yolculuk*, 1983) kadar kendisiyle röportaj yapanlardan çoğunun, Angelopoulos filmlerinin sadece entelektüel yanları üzerinde durmaları ilginçtir. Estetik kararları, siyasal fikirleri, tarihsel arkaplanı ayrıntılarına dek inerek konuşmuşlar, fakat yönetmenin özel hayatına nadiren girmişlerdir. Bu, çağdaşlarının pek azının yaptıklarını söyleyebilecekleri bir şeyin üstesinden gelmeye koyulan, yani sanatının temellerinde bir devrime giden biri için saygıdan doğan bir mesafe bırakma, çekinme hali olarak görülebilir. *Kitara'ya Yolculuk*'tan sonra, filmleri giderek kişileştikçe sorular da aynı yola girmişti. Angelopoulos bu filmin Alman ordusunun Atina'ya girişini gösteren açılış sekansının kendi çocukluğundan bir olaya dayandığını sık sık ifade etmiştir. Michael Grodent'e



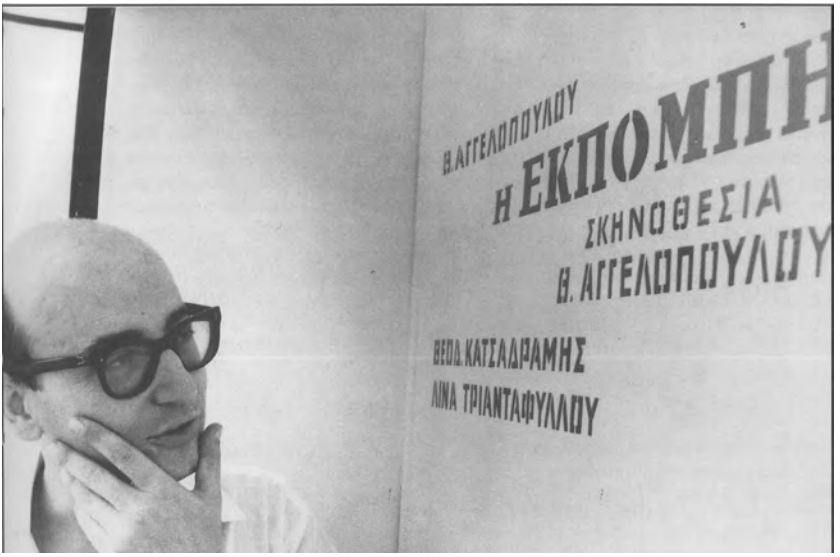
The Angelopoulos.

filmdeki babanın adından söz ederken, "Spiros babamın adıydı. Benim gözümde bu ad onun kuşağını temsil eder. Film bağlamında önemi yoksa da, ben buna çok bağlıyım," der. Önemi yok mudur? Aynı röportajda daha sonra şunları söyler: "Gelecekteki yolumuzu aramamız ve duygusal dengemizi korumamız bir baba figürü aramakla mümkündür." Zaman ilerledikçe, kişisel hayatının yaptığı filmlerle iç içe geçtiği görülür. Daha önce söylendiği gibi, çocukluğunun en travmatik anılarından biri, babasının savaştan sonra sınırdışı edilmesidir. Bu yüzden babasının dönüşü, ilk filmi *Tatbikat*'ın ilk sahnesine de esin kaynağı olmuştur. Baş rol karakterlerinin çoğunlukla kendisiyle benzerlikler taşıdıklarını kabul eder ve "belki ben kendi deneyimlerim, travmalarım ve umutlarımla, kendi kişisel gelişmem ve evrimimle sınırlıyım," der.

Son otuz yıl boyunca Yunan sinemasının bayrağını taşımak sanılacağı kadar hoş bir deneyim olmamıştır; özellikle de, Angelopoulos kadar sözünü sakınmayan biri için. Yunan sinemasının (ve daha başka şeylerin) çeşitli yanlarını açıkça eleştirmiştir o. Yurttaşlarından çoğu onun kişiliği altında ezildiklerini hissetmişler ve onun kendi kariyerlerini engellediğinden, kendilerine gelişecek alan bırakmadığından şikayet etmişlerdir. Kakoyannis, Konduros,

Vulgaris ve daha birkaç yönetmen bir derece ün kazanmışlarsa da, Yunan sinemasını uluslararası alanda otuz yıldır hemen hemen sadece Angelopoulos'un temsil ettiği de bir gerçektir. Tepede kuşaklar boyunca kalmış olmasının, doğal olarak "sadece film yapımcıları değil, eleştirmenler arasında da bazı kırgınlıklara yol açtığı"nı söyler. Ama bu konuda her zaman bugünkü kadar filozofça davranmamıştır. Bir keresinde Tony Mitchell'a, 1979 Selanik Film Festivali'nin sloganının "Angelopoulos'a Ölüm" olduğunu söylemiştir. Yine aynı görüşmede bu 'sevgi-nefret ilişkisi'nin sadece sinemayla sınırlı kalmadığını, eleştirilerinin Yunanistan'ı ilgilendiren daha kapsamlı meselelerle aynı sonuçlarla yöneltildiğini de dile getirmiştir. Bazen tıpkı *Leyleğin Adımı*'ndan sonra olduğu gibi, "Filmde Mastroianni gibi davranıp kendi yurdumda siyasal sığınmacı olduğunu söylemek isterim," diyecek kadar öfkelenir. Gerçekten de iki film sonra, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün Angelopoulos'a çok benzeyen kahramanı olan şair, bütün hayatını sürgünde geçirdiğini söyleyecektir. Ama Angelopoulos, insanın "terk etme ihtiyacını hissetmeden ailesini eleştirebileceği"ni de kabul etmektedir.

Bu kitaptaki röportajlardan, Angelopoulos'un mesleğinin ilk yıllarında kendini Yunan film sanayiinin ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Ancak uluslararası ünü yayıldıkça kendisi de röportajları yapanlar da onu bu sınırlara hapsolmuş olarak görmekten vazgeçerler. Ülkesinde kendisine yönelik kırgınlık, kısmen tüm ulusal ödülleri ve devlet sübvansiyonunu onun aldığı duygusundan kaynaklanır. Daha az ünlü ve bir sonraki filmleri için parayı nereden bulacaklarını bilemeyen meslektaşlarından bazıları, bunu kendilerine karşı yapılmış ciddi bir haksızlık sayıyorlardı. Ancak Angelopoulos'un filmlerinin bütçeleri -Hollywood ölçülerine göre çok cılız sayılırsa da- mütevazı Yunan sinema sanayii açısından aşırı pahalıydı ve *Megalexandros*'tan sonra hepsi de, Batı Avrupalı ortaklarla kendi şirketi tarafından çekilmişti. Yunan Film Merkezi'nin büyük bir yatırımcı olduğu doğru olsa bile, onların da daha yüklü bir yatırım yapamayacakları biliniyordu. Angelopoulos'un filmlerini seyretmek güç olmakla birlikte, yurt dışında hâlâ iyi filmden anlayan seyirciyi salonlara çekebilmektedir ve Yunanistan'da seyirciler onun her yeni filmini coşkulu bir heyecanla karşılamaktadırlar.



The Angelopoulos.

Elinizdeki kitapta yer verdiğimiz röportajlardan çoğu İngilizce olarak basılmış değildir. Angelopoulos'un sinemanın sanat olduğunda ısrar etmesi ve eğlenceden ibaret sayılması gerektiği fikrine karşı çıkması, filmlerinin Hollywood'un kontrolündeki çevrelerde çok sınırlı bir şekilde dağıtılması sonucunu doğurmuştur. Ancak kendisi Avrupa'da, hem tanınmış ve büyük takdir gören biridir, hem de çağdaş sinemanın temel direklerinden sayılır. Bu da, burada yayınlanan röportajlardan çoğunun Fransa, İtalya, Almanya ya da İsrail gibi eserlerinin tanındığı ve takdir edildiği ülkelerde yapılmış olmasının asıl sebebini açıklar. Bu sayfalarda okuyacağınız her söyleşi, en az bir ve çoğunlukla da iki kere tercüme edilmiştir. Angelopoulos çok az İngilizce bildiğinden görüşmeler ya Rumca olarak ya da çok iyi konuştuğu Fransızca'yla yapılmıştır. Burada, eski bir İtalyan deyişi olan *traduttore-traditore*'nin (çevirmen-hain) ardında yatan tehlikenin tabii ki farkındayım. Ancak Angelopoulos'u uzun yıllardır tanıdığım ve kendisiyle sık sık görüştüğüm için bence buradaki röportajların tümünün onun fikirlerini yansıttığını da gönül rahatlığıyla söyleyebilirim.

Bu projenin gerçekleşmesi için çok kimseden yardım aldım. En önce Theo Angelopoulos'a ve eşi (ve yapımcısı) Phoebe Ekonomopoulo'ya, arşivlerini açıp en ilginç malzemeleri seçmeme izin

verdikleri için teşekkür etmek isterim. Ayrıca, bana bilgi ve malzeme sağlamaya her zaman hazır olan Yunan Film Merkezi ve Voula Georgekakou'ya, Elly Petrides'e, Berlin Forum'dan çevirilerde bana yardımcı olan Karin Messlinger'e ve kendi röportajını benim kullanmam için İngilizce'ye çeviren Gabrielle Schulz'a da teşekkür ederim. Benim gözümde tam bir bilgi kaynağı olan ve ben istemeden her zaman yardım elini uzatan dostum Alexis Grivas'a da şükran borçluyum. Onların yardımları olmasaydı bu kitap asla tamamlanamazdı.

Son olarak da, derlemeye aldığımız şöyleşi ve makalelerin burada tekrar yayınlanmasına izin verdikleri için bu makalelerde katkısı olanlara ve elbette, tüm yardımları ve kıymetli önerileri için eşim Edna'ya özellikle teşekkür etmek isterim.

THEO ANGELOPOULOS

ÇÜRÜYEN BİR ÜLKEYE AĞIT: *TATBİKAT*

Florian Hopf, 1971*

Bu filmi yaparken hangi öncüller ve niyetlerle yola koyulduğunuzla başlayalım söyleşiye.

Bu olay, gerçek olduğu için çok ilgilendirdi beni. Yunan gazetelerinde kocalarını öldüren kadınlarla ilgili çok haber okumuştum. Ülkemizin en yoksul ve en geri kalmış bölgesi olan Epir'deyse bu tür olaylara çok sık rastlanmaktaydı. Son zamanlarda yine cinayet işlenen bir köye gidip olayı gazeteci gözüyle araştırmaya karar verdim. Katilin suç ortağının ailesiyle, köylülerle, çocuklarla, bize davanın tutanaklarını açan sanık avukatıyla konuştum. Cinayeti kü-

*) *Internationales Forum des Junges Films, Berlin,* 1971 katalogundan. Internationales Forum des Junges Films'in izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.

çük bir Epir köyündeki hayatı anlatmak amacıyla kullandım. Senaryomun temeli buydu. Benim suçla bir ilgim, hatta tanık olarak bile herhangi bir ilgim olmadığından -ben sadece büyük kentten bilgi almak için gelen biriydim- tüm bu olayları bir roman havasına sokmanın dürüstlük olmayacağını düşündüm. Benzer bir hikâyeyi konu alan Visconti'nin *Ossesione*'si gibi. *Tatbikat,* bu vakaya iki ayrı düzeyde yaklaşmayı dener. Birincisi, olayları mümkün olduğu kadar doğru şekilde, benim topladığım ifadeler ve mahkeme tutanaklarına dayanarak yansıtır; ikinci düzey, polisin suçluların katılımıyla uyguladığı polis tatbikatıdır. Böylece film, yetkililerin ortaya attığı resmi versiyon ile benim soru sorma şeklinde sunduğum kendi versiyonum arasında bir çatışmayı ortaya koyar. Kurgu, mantıksal anlatımdan çok farklı biçimde, bu iki unsur arasında sürekli gider gelir. Bir örnek vermek gerekirse, film aslında en başta yer alması gereken bir sahneyle son bulur: cinayetin kendisiyle. Ancak orada gerçekten yaşananlar yine esrar perdesi arkasında saklıdır, çünkü kamera hep dışarıdadır; olayı kendisi görmez, sadece sesleri duyar.

Olayın hukuksal boyutlarıyla fazla ilgilenmediniz sanırım.

Kesinlikle hayır. Benim açımdan asıl mesele, kaderi tüm ülkeninkine benzemek üzere olan bu bölgeyi izlemekti.

Yani, bu bölgenin tarihsel geçmişini, toplumsal yapısını mı incelediniz?

Bu sorunuza da, kesinlikle hayır, cevabını vereceğim. Bir kere, o bölgede toplumsal ya da ekonomik yapı diye bir şey yoktu. Basit gerçek şu ki, oradaki tek para, Almanya'ya göçmüş olan insanların gönderdikleri paraydı. Benim gözümde bu film, sakinleri tarafından terk edilmiş, çürüyüp giden bir yere yakılmış bir ağıttır. Her şey 1962'de Almanların, Yunan yurttaşlarına Almanya'da çalışma ve yaşama izni vermesiyle başladı. O zamanlar Yunanistan'daki sağcı ve solcu gazeteler bu konuyu hararetli bir şekilde tartıştılar. Bazıları göçün felaket olacağını iddia ederlerken, bazıları bunun olumlu bir gelişme olarak görülmesi gerektiğine, pek çok işçinin

gitmesi durumunda geride örgütlü bir işçi sınıfı kalmayacağına ve böylece iktidardaki rejime karşı ciddi bir direniş sergilenmeyeceğine inanıyorlardı. Albaylar, bütün muhaliflerinin ülkeden gittiklerini görmek istiyorlardı. Benim bütün arkadaşlarım ya cezaevindeydiler ya da yurt dışında. Ben *Tatbikat*'ı onlar için yaptım. Zaten gitmiş olanlar ve o sırada gitmek üzere olanlar için. Bir şey daha var. Epir'in tarihiyle kültürü çok eski ve zengindir, kökleri ta antik çağa kadar uzanır. Bu toprağı çok fazla insanın terk etmesini çaresizce seyretmek çok hüzün verici ve rahatsız edici bir duygu, bir kere gittiler mi bütün bir uygarlık yok olmuş oluyor.

Bu göç dalgasından önce nasıl yaşıyorlardı?

Hayatları kolay değildi elbette, ama şöyle ya da böyle ayakta kalmayı başarıyorlardı. Zaten Yunanlılar durmadan göçen bir millettir. Yüzyılın başında yarısı Amerika'ya gitti. ABD'de 1,5 milyon Yunanlı vardır. Almanya'da daha şimdiden 300 bin kadar oldular. Her yere dağılmışlardır ve yurtlarında Yunan ekonomisine katkıda bulunmak yerine başkaları adına çalışıyorlar. Amerikalılar, şimdi, ülkeyi sanayileştirmek istediklerini söyleyerek Yunanistan'a geliyorlar, ama bunu ancak kendileri kârlı çıkacaklarsa yaparlar. Pek çok kişinin gözünde, Yunanistan şimdi ABD'nin 51. eyaletidir. Beş ay önce iki Amerikalı, on altı yaşında bir Yunan kızına tecavüz ettiler. Mahkemede itirazları kabul edilince beraat ettirildiler: Yunanistan'a gitmemişlerdi, ABD'den hiç çıkmış değillerdi.

Yunanistan'ın bir Üçüncü Dünya ülkesi olduğunu ima ediyorsunuz.

Durum zaten öyle. Üçüncü Dünya sadece Afrika ve Latin Amerika'yla sınırlı değildir. Bana sorarsanız, Yunanistan ve Türkiye de Üçüncü Dünya ülkeleridir. Biz Batı'ya ait değiliz, Doğu Avrupa'nın da parçası değiliz –biz bir çağdaş uygarlığın kavşağında yaşıyoruz. Bununla birlikte, Ortadoğu'da stratejik bir noktadayız ve Amerikan politikası açısından önemliyiz. Konumumuz önemli olmasaydı bize karşı tutumları çok farklı olurdu.

Tatbikat *nasıl çekildi?*



Tatbikat'ta Costa rolünde Michalis Fotopoulos ve Eleni rolünde Toula Stathopoulou, 1970.

Yunanistan'daki diğer bağımsız yapımların hepsi gibi. Öncelikle söylemek isterim ki, yapımcı aslında yapımcı değil, bir film teknisyenidir. Ticari yapımlar için çalışır ama sosyal açıdan bilinçlidir. Bir süre profesyonellerle çalıştı, şimdi artık çalışmıyor. Başka bir şey yapmak istiyordu. *Tatbikat*'a başladığımızda onun bir kuzeniyle bir arkadaşının bize tahsis ettikleri küçük bir bütçemiz vardı. Çekime başladığımızda bütçemiz 2,500 Alman markı kadardı, bitmeden önceyse 46 bin marka çıkmıştı.

Yönetmen olarak daha önceden bir deneyiminiz var mıydı?

Yoktu. Henüz Yunanistan'da olmamasına rağmen, televizyon ve reklamcılığın yarattığı yabancılaşma hakkında eleştirmenlerden büyük övgü olan bir kısa film çekmiştim. Neyse, biz *Tatbikat*'a dönelim. Filme beş kişilik bir kadroyla başladık: yapımcı, kameraman, yardımcı kameraman, aynı zamanda senarist olan prodüksiyon amiri ve ben. Hiçbiri profesyonel olmayan iki de aktör vardı. Biri bar-

mendi, diğeriyse işsiz. Siyasal sebeplerle hapse atılmıştı ve iki yıl sonra salıverildiğinde iş bulamamıştı. Ona paralı bir iş teklif eden ilk biz olmuştuk. Filmdeki diğer herkes, orada bulduğumuz köylülerdi. Baş rolü oynayan kadın bile amatördür; asıl işi terzilikti. Onu psikolojik bakımdan role uyduğu için seçtim. Esaslı bir oyun çıkardıysa da okuma yazması yoktu.

Diyalogları yazıp onlara ezberlettiniz mi, yoksa doğaçlamaya mı güvendiniz?

Her şey önceden yazıldı, çoğu da çekimden önce, sonra senaryoya ekledik. Filmde tek bir satır doğaçlama yoktur.

Bu kadar az bütçeyle filmi nasıl tamamlayabildiniz?

Şöyle söyleyeyim: Elimizde 9 bin metre hammadde ve yardımcısız çalışabileceğini iddia eden bir sesçi vardı. Tesisatını kurduktan sonra mikrofonu o kullanacaktı, ses alma cihazının kontrol gerektirmeden çalışacağını umuyordu. Aslında sürekli yağmur yağdığından fazla seçeneğimiz de yoktu. Köylüler bizi evlerine davet ettiler, her şartta yiyecek bir şeyler bulabildik. Işık yoktu. Sadece elde taşınan bir lamba, bir 500 kilovatlık transformatör, iki batarya ve kiraladığımız küçük, portatif bir jeneratör. Bir de eşyamızı taşıdığımız ve kimi zaman içinde uyuduğumuz küçük bir minibüs.

Yunan sinemasının bugün içinde bulunduğu koşullar nedir peki?

Benim filmim Yunanistan'da çekilmiş en küçük bütçeli filmdir. Ancak tek değildir. Bir ara kooperatifler çok küçük bütçelerle film çekiyorlardı. Bu tür bir filmde genellikle insanlar kendi paralarını kullanırlar. Devlet sübvansiyonu yoktur ve hiçbir yapımcı benimki gibi bir filmle ilgilenmez. Riskli bir iştir de. Bir filme para yatıran ve çoğunlukla olduğu gibi parasını geri alamayan bir yapımcı bir daha asla başka bir filme girmez. Yunan sinemasını ve film dağıtımını üç-dört büyük şirket kontrol eder, onlar da bu tür filmlere ilgi duymazlar.

Bu şirketler yılda kaç film üretirler?

Şirketlerin her biri on beş ila en fazla otuz film yapar. Bunlar günün Yunan yıldızlarının rol aldıkları epey pahalı yapımlardır.

Yunanistan'da kaç sinema var?

Henüz televizyon olmadığı için çok. Yalnız Atina'da 200 sinema vardır, ülkenin tümünde de 2,000'e yakın.

Tatbikat *Yunanistan'da nasıl karşılandı?*

Basın gösterimleri çok başarılıydı, herkes gişe hasılatı rekorları kırmasını bekliyordu. Ama ben filmi gösterecek salon bulamadım. Sinemacılar filmi boykot etmeye karar vermişlerdi.

Bu sinemacılar kimler?

Dağıtımcılarla ortak çıkarlarda birleşmiş çeşitli insanlar. Bunlar, perdelerini kendilerine yıl boyunca film sağlayacak insanlara tahsis ederek, çok para kazanırlar.

Yani, sinema salonları sadece kendi filmlerini gösteren büyük yapımcıların kontrolü altında mı?

Benim gibi bir sinemacı, dağıtımcı bulmak için filmin haklarını ona devretmelidir. Ancak dağıtımcılar böyle bir filmin kendi yapımlarıyla rekabet edeceğini bildiklerinden, rafta unutturmayı tercih ederler.

Yunanistan'da toplam olarak yılda kaç film çekilir?

Yılda yaklaşık 120 film. Ama bunların çoğu Atina'da gösterilmez ve galası yapılmadan genel dağıtıma verilir. Yunanistan'da hâlâ pek çok kişinin altyazıyı okuyamadığını unutmamak gerekir. Ayrıca, sinemaya ailece gidilir ki, bu da yetişkinlere göre çekilen filmlerin otomatikman başarısızlığa mahkûm olması demektir. O yüzden, ge-

riye kalan tek seçenek, yetişkinlerin çocuklarıyla beraber gidebilecekleri aile filmleri yapmaktır.

Tatbikat'ın akıbeti nasıl oldu?

Filmi şimdiye kadar yaklaşık 650 bin kişi seyretti. Oysa belli başlı starlarımızın oynadıkları filmlerin seyirci sayısı 1,5 milyona kadar çıkar.

Sizin performansınız da çok iyi ama. Yine de sizce daha iyi olabilir miydi?

Basit bir gerçeği görelim. Ben filmimi çok da merkezde olmayan bir tek sinemada gösterirken, onlar filmlerini on beş salonda birden oynatıyorlar. Film başarısız olsa bile sinema yakınlarında oturup görmeye giden birkaç yüz kişi olur. Bu göze çok gelmese bile, yine de önemlidir.

Yani, bir dağıtımcı kendi yapımı olmayan bir filmin kâr getirebileceğini kabul etmez mi diyorsunuz?

Ben *Tatbikat*'ı Yunanistan'ın en büyük dağıtıcısına gösterdim. Daha aradan on dakika geçmeden bana telefon edip, "İlgilenmiyorum," dedi. Filmin sonunu seyretmeyi bile beklemedi. Ama bir sonraki filmim için büyük bir dağıtımcı bulmam da mümkün. Bunun bir koşulu var: O filmi yurt dışında satma şansı olduğuna inanması.

Peki, ya sansür?

Film tamamlanınca sansürden geçeceğinden emin değildik. Hatta yasaklanmasından korkuyorduk. O yüzden, filmi ilk olarak eleştirmenlere gösterdim.

Sansürcülerden önce mi?

Evet. Ertesi gün hepsi bir başyapıt gördüklerini yazdılar. Bu toplu heyecandan dolayı sansür de gösterilmesine izin vermek zorunda kaldı.

Filme hiç dokunmadılar mı?

Hayır, ama filmi kesmek isteyen İçişleri Bakanlığı'yla epeyce bir tartıştık.

İKTİDAR MODELLERİNİN İÇYÜZÜ: *'36 GÜNLERİ*

Ulrich Gregor, 1973*

Filminizin tarihsel fonu nedir?

Aşağı yukarı gerçek olaylara dayanır. Bir mahkûm kendisini hücresinde ziyarete gelen sağcı bir milletvekilini tabanca çekerek rehine aldı. Daha sonra iki adamın birbirlerini uzun zamandır tanıdıkları ortaya çıktı, ama ilişkilerinin mahiyeti pek açıklığa kavuşmadı. Mahkûmla milletvekili arasında bir tür anlaşma mı vardı? Bunu kimse bilmiyor. Mahkûm, arkadaşlarına şöyle yazıyordu: "Önce onu, sonra kendimi öldüreceğim; beni tutukladıklarını gösteren belge yok ellerinde." Ancak rehine tanınmış biri olduğundan olay çok

*) *Internationales Forum des Junges Films, Berlin,* 1973 katalogundan. Internationales Forum des Junges Films'in izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.



'36 Günleri, 1972.

karmaşık tepkiler doğurdu. Siyasal çevrelerde, özellikle de rehine kendilerinden biri olduğu için, sağ cenahta epeyce gürültü koptu. Hükümet doğrudan doğruya işin içindeydi. O dönemde ülkeyi General Metaxas'ın yönettiğini söylemeliyim. Kendi çıkarları için işbirliği yapan sağ ve merkez partilerinin desteğiyle iktidara gelmişti. Her iki parti de eşit sayıda milletvekiline sahip olduğundan iktidar olamıyorlardı. Metaxas'ın 7, komünistlerin 15 sandalyesi vardı. İki büyük parti, komünistleri devre dışı bırakmak için Metaxas'ın iktidarı almasına razı oldular. Metaxas düpedüz Mussolini hayranıydı ve Yunanistan'a, özellikle de kendisini ziyaret etmeye gelen Goebbels'le karanlık işler çeviriyordu.

Sendika liderinin öldürülmesinin bu olayla ilgisi var mıydı?

Hayır, onu hikâyeye ben ekledim. Yani, araya bazı olaylar kattım. Ama cezaevi olayı ile biraz daha sonra meydana gelmesine rağmen, sendika liderinin öldürülmesi gerçektir. O dönemin siyasal atmosferi hakkında daha iyi fikir verebilmek açısından ikisini bir araya koy-

dum. Filmin öyküsü, aslında birkaç günlük bir zaman diliminde gelişen olayları kapsar.

Birkaç gün deyip geçmeyelim, çok önemli günler bunlar, bütün bir dönemi temsil ediyor, değil mi?

Çok doğru. Yunan tarihinin, işçi partilerinin eylemlerinin etkili olmaya başladığı bir dönemini ele aldığım açıkça belli. Grevler ve gösteriler günlük olaylardı o zaman. Kısacası, siyasal durumumuz ele alındığında bugün tanımlaması güç olan bir atmosferi yansıtmaktaydı. Katıksız bir faşist olmasına rağmen iki partinin desteğiyle iktidara gelen Metaxas, kendisinden önceki diktatörlerin yolundan gidiyordu. Kendi yönetimindeki Yunanistan'ın bir daha otokrasiye dönme riskiyle karşılaşmayacağını söyleyebiliyordu. Metaxas'la ve İngilizlerle güçbirliği yapan Kral'sa, kapıyı bir diktatöre açmak anlamına gelse de, ne pahasına olursa olsun istikrar sağlamanın derdine düşmüştü.

Filminizde gerçekten bir de İngiliz var.

Evet; o da diktatörler ve müdahalecilik hakkında konuşuyor. "Ben her türlü kaba kuvvet müdahalesine karşıyım," diyor. Teorik olarak belki de. Çünkü daha sonra, "Ama bazı durumlar var... bazı azgelişmiş ülkelerde..." diyor ve cümlesini tamamlamıyor. Sesinin tonundan müdahale yanlısı olduğu anlaşılıyor.

Yunan seyircisi filminizdeki karakterleri teşhis edebildi mi? Örneğin, Metaxas'ı tanıdılar mı?

Metaxas'ı tanıdıkları konusunda kuşkum yok. Milletvekilini de öyle. Filmimdeki karakter, gerçek kişiye çok yakın. Belli belirsiz bir eşcinselliği var ve ben de onu öyle gösterdim. Çok nazik, belirli bir beden dili var... yani, tanınması kolay. Halen yaşamakta olan gerçek bir kişi, o yüzden bana çok öfkeli zaten.

Bu öğelere akıl yorunca seyirci bundan güncel bazı sonuçlar çıkarabilir.

Günümüzdeki siyasal koşulların, Kral'ın, iki partinin anlaşamayacağını görünce Metaxas lehine müdahale ettiği zamana benzediği doğrudur. Metaxas'ta olduğu gibi şimdiki siyasal gidişat da, Bay X'in yönetimi ele almasıyla sonuçlanabilir.

Filmi nasıl çekebildiniz?

Arkadaşlarımdan biri Yunan Sinema Okulu'nda öğretmendi. Öğrencilerinden birinin kocası -zengin bir adam- *Tatbikat*'a hayran kalmıştı. Kendi önerisi olarak filmlerimden birinin finansmanını üstlenmeyi teklif etti, ben de kabul ettim. Arkadaş olduk, zaten birbirimize yakın siyasal görüşleri paylaşıyorduk. Filmin çekimi sırasında onun siyasal bilinçlenmesinde de kayda değer bir ilerleme oldu. Daha sonra bana, "Senin filminden para kaybedersem hiç önemli değil. Bu denemeye değerdi, bu film aracılığıyla daha önce bilmediğim çok şeyi öğrendim," dedi. Kısacası, "Filmin beş para getirmedi," deyip üstüne bir de surat asan yapımcılardan değildi. *Tatbikat*'taki kadroyu kullandım ama daha fazla para olduğu için birkaç ilave yapabildim. Aktörlerden birkaçı profesyonel, gerisi amatördü.

Yunanistan'da sansür görevlileri senaryoyu mu okurlar, yoksa sadece tamamlanmış filme mi bakarlar?

Senaryoların sansür tarafından kontrol edilmesi gerekir, ama biz vaziyeti idare ettirdik. Doğrusunu isterseniz, özgün senaryo ile bitmiş film arasında bir hayli fark var. İngilizin olduğu sahne senaryoda yoktu mesela, sendika liderinin öldürülmesi de. Aslında sendika liderinden de söz edilmiyor, sadece biri öldürülmüş denip geçiliyordu.

Filmi tamamlayınca sansür sorunu yaşadınız mı?

Biraz. Ama Yunanistan'da film yapmaya devam etme niyetinde olduğumdan fazla ayrıntıya girecek değilim. Önemli olan, *'36 Günleri*'nin gösterime girmesiydi.

İlk gösterim Selanik Film Festivali'ndeydi sanırım.



'*36 Günleri*'nden bir sahne, 1972.

Evet ve seyircilerle solcu partilerin yandaşları tarafından heyecanla karşılandı. Gerçekten kızgınlık duyanlar, merkez partilerin mensuplarıydı. O zamanın parlamentosunu ortaya koyuşumun, iş başında olan Albaylar rejimini düşündürttüğünü hissediyorlardı.

Bu insanlar kimlerdir?

Ne liberaller ne de merkez sol. Bunlar Albaylar iktidara geldikten sonra bütün ayrıcalıklarını kaybedenlerdir ve aralarında sağcılar da vardır. Parlamenter rejim birtakım toplumsal değişiklikler yarattı. Büyük servet sahipleri kârlarının azaldığını gördüler ve yerlerini başkalarına kaptırdılar. Devlet memurlarına eskiden aldıklarının iki katı ödeniyor. Daha önce durumları umutsuz görülen polislere de öyle. Çok kişi emekli edildiği için bir devlet memurluğu kapma ihtimali çok fazlaydı.

Bir bürokratlar sınıfından mı söz ediyoruz?

Kesinlikle, evet.

Tatbikat'*ın Alman televizyonunca gösterilmesinin size çok faydasının dokunduğunu duydum.*

Doğru. Fransa'da kazandığım ödül için de aynı şey söylenebilir. BBC'nin İngiltere'de filmi göstermesinin de. Yunanistan küçük bir ülkedir; onların gözünde ben şimdi önemli bir kişiyim. Keyfi bir tutumla hapse atmamın zor olduğu, uluslararası düzeyde üne sahip bir kişi.

Bu, bugün Yunanistan'da sanatsal ve kültürel faaliyet yürütmek adına şanslı olduğunuz anlamına mı geliyor?

Her ne olursa olsun, biz bu doğrultuda çaba gösteriyoruz... Örneğin, benim şahsi bir ilişkimin olmadığı sinema dergisi *Synchronos Kinematographos*'u ele alalım. O, yarı-Marksist bir yayın olarak tanımlanabilir, en azından bana öyle görünüyor.

Filminizin üslûbu elipsvari ve katmanlı. Seyircinin perdede bulamayacağı ve kendisinin doldurması gereken bir şey kalıyor her zaman.

Dreyer'in söylediği gibi, bu, doğalcılığın ötesine geçmenin iyi bir yolu. Seyircinin film yapımcısının yaratıcı süreçte ortaklık duygusunu hissetmesi için elips müthiş bir seçenektir. Sadece kameranın konumuna değil, filmin yapısına da dayanan bir tür 'Brecht yanılması' imkânı sağlar. Her film, Brecht'in tanımını kullanırsak, bağımsız ama birbirlerine bağlı olan tek tek bloklardan oluşur. Amaç her sekansın gerçekçiliğini daha iyi vurgulamak için âdeta doğal bir yol izlemektir. Örneğin, belirli bir role giren öldürülecek karakter, o anın doğallığından çıkar ve gerçekçi olur.

Tek tek her karakterinizin çiziminde bu doğalcılık gayet aşikâr.

Biraz da kasten yapılan ironiyle. Ülkeyi yöneten bu serseri alayını çizmek için mizahı kullandım. Rosi ve Costa Gavras'ın filmlerinden sonra kendini gösteren siyasal sinema formülünü de akıldan çıkarmamalıydım. *'36 Günleri,* doğrusunu söylemek gerekirse, *Z*'nin tam karşıtıdır. Gavras'ın filmlerinde kahramanlar ile kötüler arasında kesin bir ayrım çizgisi görülür. Durumlar açısından da öyledir. Her şey önceden kestirilebilir, orta sınıf ideolojisine uygundur. Benim filmleriminse ba-

şı ve sonu yoktur. Oshima'nın yakınlarda Yunanistan'da gösterilen *İdam*'da yarattığı gibi bir tür 'heyecansızlık' getirmeye çalışırım ben.

Daha önce Dreyer'den söz ettiniz, hatta ondan alıntı yaptınız. Onun filmlerinin sizin çalışmalarınız üzerinde bir etkisi oldu mu?

Hayır. Onun benim bildiğim tek filmi *Jeanne d'Arc*'tır. *Dies Irae* şimdilerde Yunanistan'da gösteriliyor ama ben henüz görmedim. Yunan basınında bazı açıklamalarını okudum yalnız, onlardan söz ediyordum. Eğer bir yakınlık arıyorsanız, daha çok Godard'a bakmalısınız. Godard'ın benim üzerimde belirli bir etkisi olmuştur... tabii kuşağımın diğer sinemacıları üzerinde de. Erken dönemlerimizde biraz Antonioni, biraz da Godard etkisi vardı.

Yunanistan'da yeni bir sinemaseverler kuşağı geliştiğini ve bunların modern sinemayla ilgilendiklerini duydum.

Doğru. Artık Oshima'nın *Tören* ya da Straub'un *Othon*'u gibi önemli yeni filmleri görebiliyoruz. Bunları beğenip beğenmemeleri önemli değil, önemli olan bu filmleri tartışmaları. Birkaç güne kadar burada sinema ile televizyon arasındaki rekabetin yol açtığı bir grev başlayacak. Sinema salonları boş; grev, sinemalardan alınan aşırı vergilere karşı bir protesto olacak. Bu tür gösteriler Batı Avrupa'da alışılmış şeyler olsa da, Yunanistan'da daha yeni başlıyor.

Yine filminize dönmek istiyorum. Çocukların broşür dağıttığı sahnenin anlamı nedir?

Bu da zamanın siyasal iklimine yapılan bir göndermedir. Broşür dağıtmak yasak olduğu için böyle yansıtılması gerekiyordu. Filmin bağlamında bir yanda yasa, diğer yanda riske girip ona karşı çıkmaya hazır genç insanlar olduğu anlamına geliyor. Rejimin bazı yanlarını vurgulamanın bir yolu.

Son sahnede üç devlet yetkilisi kurşuna diziliyor.

Diktatörlükten önce idamlar, asılma yoluyla gerçekleştirilirdi. Ama uygulamada, keyifleri nasıl isterse insanları öyle öldürürlerdi.

Kamuoyu bunu ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında, Metaxas'ın düşüşünden sonra öğrendi.

Ya Pindar'ın metni hakkında ne diyeceksiniz?

Mussolini, faşist propagandası için Roma klasiklerini yağmaladı; Yunanistan'da faşistler aynı vahşeti Yunan klasiklerine reva gördüler. Metaxas'ın iktidarında üç büyük uygarlığa atıfta bulunulurdu: Antik çağlar, Bizans dönemi ve Metaxas uygarlığı. Konumlarını haklı göstermek için kimsenin anlamadığı eski metinleri tekrarlarlardı... söyledikleri, manasız kelimeler çorbasından başka bir şey değildi.

Filmde pek çok belirsizlik görülüyor. Örneğin, sendika liderinin katili kim?

Onu kimse bilmiyor. Bildiğimiz tek şey, zanlının yürüyüş yapanlara ateş edenlerden biri olduğu. Amaç, tetiği kimin çektiğini göstermek değil, bu cinayeti kendisiyle aynı derecede sorumlu kabul edilebilecek pek çok kişiyle birlikte işlemiş olduğunu göstermekti.

Filminiz siyasal gerçeklerin somut bir analizini getirmiyor. Dışarıda bıraktığınız, seyircinin tamamlaması gereken çok şey var ve bu da belirsizliği arttırıyor.

Daha önce de dediğim gibi, ben belirli bir iklim arıyordum. Bir dehşet iktidarı. İnsanlar masum birini suçlayarak kendi masumiyetlerini haklı çıkartıyorlar. Kimse amacına erişemiyor. İktidar modelleri, kaçınılmaz sonucu olan öldürmeye doğru giderken açıklanıyor. Bu benim açımdan şok edici bir durumdur: devlet bir insanı, masumluğunu kanıtlamak için mahkemeye gitme imkânı tanımadan ortadan kaldırıyor. İnsanları dehşete düşürdüğü sürece her yol -örneğin, zehir- mübah sayılıyor.

Burada Amerikan gangster filmleriyle belirli bir benzerlik göze çarpmakta. Karakterlerden bazıları onlardan alınmış gibi.

Doğru. Katil, 1930'lu yılların gangsteri gibi giyinmiş. Adam polis olduğu için gönderme daha da açık belli oluyor; aynı zamanda, sine-

ma yıldızına benzerliği sebebiyle yeraltı dünyasında 'Valentino' diye anılan bir gangster. Filmde sesini yükselten herkes hemen öldürülüyor. Sadece diplomatların konuşma özgürlükleri var. Aynı şey milletvekilinin annesi için de geçerli, ama o da zaten zenginlerden ve güçlülerden biri. Kimse ona dokunmuyor.

Sınıf çatışması mı?

Aslında ben bu klişe deyişi kullanmaktan kaçınırım. Film tarihin belirli bir döneminde belirli bir sınıfı ele almış. Daha öncekiler özgürlük savaşçılarıydı, oysa oğulları... Yunanistan'da bu türden çok aile vardır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zenginlerle evlendiler, çeyiz olarak adlarını getirdiler. Açık konuşalım, Yunanistan'ın kaderi en fazla 200 ailenin elindedir. Örneğin Onassis, sanki Atina kendi tapulu malıymış gibi oğlunun anısına kent merkezinde bir tapınak yaptırmayı arzuluyordu...

'36 Günleri ticari olarak gösterime girdi mi?

Evet. Atina'da 50 bin bilet satıldı, bütün ülkede de 100 bini bulacağımızı tahmin ediyorum. Yunanistan için fazla değil aslında.

Bu film için devletten yardım aldınız mı?

Tek kuruş bile almadım. Üstelik, Yunanistan'da bilet fiyatının yüzde 50'sine denk gelen vergiyi almayı da ihmal etmediler.

YUNAN KIRSALI VE TARİHİ İÇİNDE BİR YOLCULUK: *GEZGİN OYUNCULAR*

Michel Demopoulos ve Frida Liappas, 1974*

Gezgin Oyuncular'ı çekmeye ne zaman karar verdiniz ve o sırada siyasal durum nasıldı?

Filmi Markensinis'in sözde-liberalleştirme döneminde, yani Politeknik olaylarından önce çektik. Film zaten 1939-1952 dönemini ele aldığından ve dile getirilmemesi gereken her türlü tarihsel olaya gönderme yaptığından Papadopoulos sansürcülerinin onaylayacaklarını sanmıyorduk. Yine de çekmeye karar verdik. Başlamadan kısa süre önce Politeknik olayları bütün şiddetiyle patladı ve ardından

*) *Synchronos Kinematographos,* No: 1, Eylül 1974'ten. Synchronos Kinematographos'un izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.

Yoannides darbesi geldi. O noktada Yunanistan'da belki de hiç gösterilmeyecek bir film yapmaya değip değmediğini düşündük. Böyle bir kararın ne anlamı olabilirdi? Durumu yapımcıyla konuştuk, o da bizimle aynı fikirdeydi: film Yunanistan'da yasaklansa bile, yurtdışındaki gösterimleriyle amacına erişirdi. Şiddetin doruğa ulaştığı 1974 Ocak ve Şubat aylarında filmi çekip tamamlamaya karar verdik. Sansür tehdidi ne olursa olsun filmimizi yapacaktık.

Özgün fikir neydi?

Önce, ülkenin küçük kasabalarını gezen bir gezgin tiyatro grubu düşünmüştüm. Yunanistan'ın kırsal bölgeleri ve tarihi içinde oyuncuları izleyerek yapılan bir yolculuk. Daha sonra başka unsurlar eklendi, örneğin oyuncular arasındaki ilişkiler için Atrides efsanesini kullanmak falan. Hem efsane hem de kurgunun temeli işlevi görecek mevcut bir formülü kullandım: baba, oğul, anne, sevgili, çocukları... güç... cinayet. Daha ilk baştan bunun bir tarih dersi olamayacağına karar verdiğim için bu beni özgürleştiren bir karardı. Atrides efsanesi bana 1939'dan 1952'ye kadar olan dönemi gözlemleyeceğim sosyal bir birim seçeneği tanıdı. *'36 Günleri* bir diktatörlüğün portresiydi. *Gezgin Oyuncular* bir bakıma onun devamı olup, bu portreye adları ve özellikleri verdi. 1952 yılının katliamlarının iç savaşı sona erdirdiğine ve sağcılarla Papagos'un zaferini kutsadığına inandığım için, film o yıla kadar devam etmektedir. Yani, hikâye bir generalin açık diktatörlüğünden, daha önce yaşadıkları felaketler sebebiyle pek çok Yunanlı tarafından kurtarıcı gözüyle bakılan bir feldmareşalin örtülü diktatörlüğü arasındaki dönemi kapsar. Amacıma varmak için üstesinden gelmem gelen bazı engeller vardı. Birincisi, tüm bu öğeleri bir yapı içinde toplamak ama bu gibi durumlarda karşılaşılan açlık, ölüm ve eziyet gibi bildik sahnelerden kaçınmaktı. Bu yüzden, film 1952'de Papagos'un seçim kampanyasıyla başlar. Direniş kuşağının; Metaxas diktatörlüğüne karşı olup İkinci Dünya Savaşı'nda çarpışan, Ulusal Kurtuluş Cephesi'ne katılıp daha sonra dağa çıkanların portresini çizmek istedim. Olaylar yüzünden bir tutum takınmak zorunda kalanlar, solcuların bakışıyla, doğallıkla 'Direniş kuşağı' olarak görülüyordu. Filmde bu kuşağı üç kişi temsil ediyor: yaşlı 1939 militanı ve bu adamla birlikte fikirlerine sempati duyduğundan kuşkulanılan iki genç. Bunların üçü de Direniş'e katı-

lırlar ve tutuklanırlar. Biri sınırdışı edilir ve 1950'de bir anti-komünist deklarasyonu imzaladıktan sonra kurtulur. İkincisi, silahlı mücadeleden vazgeçmediği için 1951'de idam edilir. Üçüncüsü, cezaevinde hastalanır, 'sağlık gerekçesi'yle salıverilir ve hayatının sonuna kadar 'devrim travması' taşır. Onun gözünde zaman 1944'te durmuştur; sürekli olarak o yılın olaylarını geleceğe yansıtır. Bütün film, bu travmanın damgasını taşır. Bütün karakterler onun ıstırabını çekerler. Yani, bu kuşağın bazıları deklarasyona imza atmışlar, bazıları cezaevinde ölmüşler ya da çıldırmışlardır.

Geleneksel tarzın yapaylığından kaçınmak için Atrides efsanesini kullandığınızı söylüyorsunuz. Uygarlığımızın kültürel geleneklerine bu kadar yerleşmiş olan böyle bir efsanenin, filme kaçınılmaz bir kadercilik vererek tam aksi bir etki yaratmasından kaygılanmadınız mı? Efsaneyi tarihsel bir model olarak kullanmak istediğiniz anlaşılıyor ama bu insanı pekâlâ yanlış sonuçlara da götürebilir. Bazıları filmi efsanenin başka bir yorumu olarak yorumlayabilirler.

Efsane filmde o kadar da belirgin değildir. Ad kullanmıyoruz; ne Agamemnon ne Elektra ne de Pylade var; hatta bir Nikos ya da Pavlos bile yok. Bir tek Orestes var ki, o da benim gözümde bir karakteri aşan bir kavramdır: pek çok kişinin hayalini kurduğu 'devrim' kavramı. Karakterlerinin çoğunun ona karşı sevgileri, devrimin ideal fikrine olan özlemlerini temsil etmektedir. Orestes, kendine ve hedeflerine sadık kalan ve onlar uğruna ölmeye hazır tek kişidir.

Kahramanlarınızı efsanenin kahramanlarıyla (Elektra, Orestes, Egistus, Agamemnon, Clitemnestra) özdeşleştirip sonra onları farklı bir tarihsel bağlama sokmakta bir risk yok mu?

Motivasyonları farklı ve koşullar aynı değil. Tarih onları etkiliyor, değiştiriyor ve dönüştürüyor. Ben onları sadece kabataslak bir halde çizdim, bu da bana içinde yaşadıkları tarihsel mekânı daha kesin biçimde tanımlama imkânı verdi. Filmde Egistus, 4 Ağustos partisinin bir militanıdır ve Almanlarla sözde işbirliği içindedir. Güç kavramı, onda, Agamemnon'un ölümünden sonra diğer aktörlere karşı davranışıyla ortaya çıkar. Onun kişisel motivasyonunu analiz etmeye çalışmak, Egistus'u olduğu gibi yapan ilk sebepler hakkında psikolojik bir



Gezgin Oyuncular, 1975.

drama götürür bizi. Oysa bu beni hiç ilgilendirmiyor. Ben hiçbir psikolojik yorumun gerekli olmadığı Brechtçi bir epik yaratmaya çalışıyordum.

Senaryoyu nasıl yazdınız? Miti senaryoda nasıl kullandınız?

Her şeyden önce, çıkış noktası olarak 1952 olaylarını kullanmaya çalıştım. O noktadan geriye baktım, ama klasik geriye dönüş geleneğinde olduğu gibi değil; çünkü bunlar belirli bir karakterin kişisel anıları değil, kolektif anılardır ve bu da bana geçmişin bazı tarihsel olayları içine 1952 sekansını koyma özgürlüğü verir. İlk sahne 1952'de, son sahne 1939'da yer alır. Gördüğünüz gibi, ben aksi yönde ilerliyorum. Son sahnede filmde rol alan bütün karakterleri görürüz. Bildiğimiz gibi bazıları eylem sırasında ölmüşlerdir, diğerleri hapistedir. Sağ kalanlar artık yaşlanmışlardır; o sıradaysa kırılmışlar, cezaevinden henüz çıkmışlardır. Birbirlerine doğru yürürler, kameranın önünde dururlar ve başlangıçtaki sözü duyarız: "1939 yazında Aigion'a ulaştık. Tükenmiştik, iki gecedir uyumuyorduk." Tek fark,

yıldır –açılış sahnesindeki 1952 yerine, şimdi 1939'dur. Karakterler hâlâ gelecekten umutludurlar ama biz onları neyin beklediğini biliriz. O anda eski bir aile resmine bakar gibiyizdir, resimdeki herkesin başına neler geleceğini çok iyi biliyoruzdur.

Beyazperdede göstermek istediğiniz tarihsel olayları nasıl seçtiniz?

Bazı tarih ve olayların seçimi ilk bakışta görülmektedir. İlk 'tarihsel gerçek' 1939'da İkinci Dünya Savaşı'nın ilanıdır. Bu 'gerçek' herkesi etkiler ve bu yüzden oyuncularla diğer insanların aynı anda bir araya geldikleri bir festivalde bildirilir. Alman zaferi de küçük bir Yunan garnizonunun teslim olmasıyla temsil edilir. Kurtuluş bir halk ayaklanmasıyla görülür. Daha sonra, 1944 Aralık ayında silah bulundurmaya karşı önlemler, iç savaş ve 1952 seçimleri vardır. Olayları seçerken Yunan karakteristiğinde en çok bulunanları seçtim. 1944 olayları için bu, sokaktaki insanlar ve onların tepkilerinin boyutlarıydı, hükümetin kararları değil. Halk 1944 Aralık ayını kendi devrimleri, doğal sonucuna varmadan yarıda kesilen bir devrim olarak görüyor. Neden? Benim filmim bu soruya doğrudan bir cevap vermiyor ama cevap arayana, içinde pek çok kanıt var. Örneğin, ELAS (Yunan Halk Kurtuluş Ordusu) neden Atina'ya girmedi? Bunun yanında, o dönemin tarih sahnesinin parçası olduğunu hepimizin bildiği başka olaylar var. Her şey basit insanların perspektifinden gösteriliyor: bu olayların etkilerine katlanmak zorunda olanların. Film yakın dönem Yunan tarihinin analizinden çok bir halk destanıdır.

İlk iki filminizin aksine Gezgin Oyuncular*'da erotik öğe oldukça ağırlıklı. Bunun filmdeki siyasal öğeler karşısındaki önemi nedir?*

Cinsel öğe, karakterlerle bütünleşmiştir. Clitemnestra'nın Egistus'la ilişkisi ve Elektra'nın tepkisi hep kendi kişilikleri temeli üzerine oturtulmuştur. Egistus annenin âşığından daha fazla şeyi temsil ettiği için bir noktada bu ilişkiler kişisel olmaktan çıkıyor. O aynı zamanda bir vatan haini. Sadece Clitemnestra'yla ilişkisi ya da Agamemnon'dan başarıyla kurtulması yüzünden değil, Agamemnon ile oğlunu Almanlara ihbar ettiği için öldürülüyor. Elektra'ya tecavüz



Gezgin Oyuncular, 1975.

edilmesi aynı zamanda siyasal bir eylem. Ben her şiddet eyleminin kökeninde bir tür cinsel dürtü olduğuna inanırım. Elektra, sorgu sırasında tecavüze uğradığından eylem kendiliğinden siyasal bir nitelik alıyor. Film fahişelik kavramını da getiriyor. Krisotemis daha sonra bir Amerikan askeriyle evlenen bir fahişe. Bu tür bir evlilik belirli bir sorunu çözebilir ama ahlâki değerlerin iflasını da temsil eder. Bu yüzden, cinsel öğe siyasal-ideolojik bir düzeye taşınmış oluyor.

Filmde oyuncuların Yunanistan'ın her yanında sergiledikleri Çoban Kızı Golfo*'nun sizin gözünüzdeki anlamı nedir?*

Oyun çeşitli düzeylerde işlev görüyor. Bir kere, bu oyuncuların geçimlerini sağlama aracı. Ama işlerini sahnede yaptıkları için, aynı zamanda sanat. Sonra, kullandıkları metin ve Atrides efsanesi var. Metin hep kesilir ve hiç tamamlanmaz. Son olarak da tarihsel fona ilaveyle oyun bir başka boyut kazanır. Örneğin, oyundan bir replik alalım: "Gözetleniyor muyuz?" Bunun artık oyunla ilgisi yoktur; bu sözle açıkça aktörlerin, filmin karakterlerinin kaderine gönderme yapılmaktadır.

Sahneledikleri tek oyun, Golfo. *Hem konu hem de dramatik açıdan bunun pek sıradan bir oyun olduğunu kabul etmelisiniz. Siyasal açıdan, sosyal sınıflar arasındaki gerçek düşmanlığı açıklayacak yerde, esrarengiz bir havaya sokuyor. Aktörlerin siyasal durumları ile durmadan sahneledikleri oyunun gerici ideolojisi arasında bir çelişki yok mu?*

Golfo, bir uzlaşımdan başka bir şey değildir. *Romeo ve Jülyet*'in Yunan modeli. Aktörler aslında kendi kişisel politikaları ile oyunun ideolojisi arasındaki çatışmanın farkında değillerdir. Onların derdi, seyircinin istediği türde bir oyun gösterip geçimlerini sağlamaktır sadece.

Tiyatro ile sinema arasındaki ilişkilere ne diyeceksiniz? Bir aktörün bir oyunda rol oynayan bir aktörü canlandırması anlamında sahne sekansları, gerçeklik sorununu ortaya çıkarıyor. Burada gerçek olan nedir?

Bu konuyu gerçekten çok düşündüm. Oyuncular oyuncuları oynuyorlar. Maskeler, kostümler, dekorlar... bunların hepsi önemli öğelerdir. Örneğin, kostüm değiştirme. Bir İngiliz, başına bir aktör beresi koyar ve aktöre bunun karşılığında başka bir şapka verirse, o da oyunda bir aktör olur. İngilizler doğaçlama bir sahnede oynadıklarında ya da "Tipperary"yi söylediklerinde aktörler seyirci olurlar. Golfo, ölü olarak düşecekken, bir İngiliz askeri de sanki o anda Golfo'nun rolünü oynuyormuş gibi bir kurşunla yere serilir. Bazı olaylar ve eylemler film boyunca tekrarlanır, bir anlamdan daha fazla şeyle yüklüdürler ve aynı anda yer alan siyasal olaylar tarafından kesildiğinden oyunun performansı hiç tamamlanmaz.

Filminiz daha önceden belirlenen kesin bir estetik anlayışa uyuyor mu?

Asla değiştirmeye yanaşmayacağım kesin bir estetik anlayışım olduğu söylentilerine rağmen, pek çok doğaçlama yola girdiğimi söylemek isterim. Filmde çok hareketi içeren dinamik sahneler, statik sahneler ve üç de monolog vardır. Ben bir tek estetik yaklaşım olmasını istediğimden tiyatro oyunu ve üç masal dışında mümkün olan her anda, kamera hareketleriyle bunu telafiye çalıştım. Bu sahneler için kamera hareketsizdi ve oyuncuların karşısındaydı. Kamera hareket ediyor olsun

olmasın, filme damgasını vuran temel ilke sekans çekimidir. Bu yolla sahneler derinlik ve ayrıntı kazanır, montaj kamera içinde yapılmış olur. Bir sahnede yapma imkânımız varsa asla iki sahne çekmeyiz.

Sekans çekiminde çok daha rahatsınız ve bunu geleneksel montaj sürecine tercih ediyorsunuz.

Bu benim fikrim ve muhtemelen de özel bir fikir. Bence sekans çekimi yönetmene daha fazla özgürlük tanıyor, ama seyircinin olaya daha fazla karışma ihtiyacı duyduğu da doğru. Sekans çekiminde benim hoşuma giden, geleneksel montajda sahip olamayacağınız başka bir üstünlük var: başka bir yerde gerçekleşen bir eylem ima edildiğinde, boş ekranı sağlıyor.

Sekans çekiminin montaj anlayışını benimsediğini ama geleneksel montaj yerine kameranın hareketiyle seyircinin hayalini dürterek çeşitli öğeleri bir sahnede topladığını söyleyebiliriz.

Sekans çekimiyle hem mekân hem zaman birliğini korumanın mümkün olduğunu da söylemek çok önemlidir. Ayrıca, sahneyi değiştirdiğiniz anda seyirciye sanki başka yere bakmasını söylüyorsunuzdur. Ben ortada kesmeyi reddederek seyirciyi kendisine gösterdiğim görüntüyü daha iyi incelemeye ve onun içindeki en önemli gördüğü unsurlar üzerinde tekrar tekrar durmaya davet etmiş oluyorum.

Filmin yapımında güçlüklerle karşılaştınız mı?

Öncelikle, hava sorunu vardı. Ben bulutlu gökyüzü istiyordum, oysa hava hep güneşliydi ve ben güneş altında yapılan bir işgali düşünemiyordum. Ancak Yunanistan yazın da kışın da güzel havasıyla ünlüdür. Bir kısmı Atina'da, bir kısmı Amfissa'da çekilen sahneler için benzer hava koşulları gerekir. Ve bu bir filmde pek nadiren başarılır. Bunun dışında, bütçemizi aştık ve en kötüsü, günümüzün sizin de çok iyi bildiğiniz koşullarında bu tür bir filmi çekmekten korkuyorduk.

ÇIĞLIĞI DAHA İYİ VURGULAMAK İÇİN SESSİZLİK RİTİMLERİ: *AVCILAR*

Francesco Casetti, 1977*

Bu filme nasıl hazırlandınız?

Bir kere, elimizde bir taslaktan fazla olmayan, âdeta uzun bir sinopsis diyebileceğimiz bir senaryo vardı. Sonra, doğru mekânları aramaya koyuldum. Yunanistan içinde uzun boylu dolaşmak anlamına gelse de mekânları hep ben kendim seçerim. Hikâye sürekli yer değiştirdiğinden *Gezgin Oyuncular*'da bu kolaydı. *Avcılar*'daysa her şey bir otel içinde geçtiğinden seçim çok daha güçtü. Mekânı bir kere bulduktan sonra gidip çekim senaryosunu yazdım ve doğaçla-

*) *Cinema e Cinema,* No: 13, Ekim-Aralık 1977. Francesco Casetti'nin izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.



Avcılar, 1977.

maya bir pay bıraktım. Aslında doğaçlamaya fazla imkân yoktu ya. Sette çalışmaya başladıktan sonra her sahneyi tam üç gün prova ettik, ancak ondan sonra çektik. Hepsi yedi ila on bir dakika olan sekans çekimleri vardı; dolayısıyla, yanlışa ya da doğaçlamaya yer yoktu. En küçük bir yanlış, tüm sahneyi yeniden çekmemiz anlamına gelirdi. Bu da çok uzun süre gerektirirdi. Provalar epey sistematikti: önce aktörler, sonra kamera, sonra ses...

Kameranın konumları önceden mi kararlaştırılmıştı, yoksa buna siz çalışırken mi karar verdiniz?

Kameranın hareketleri için genellikle çekim senaryosunu izledim. Ancak onlarla aktörlerin duruşları arasında bir uyuşmazlık ortaya çıktığında gerekli değişiklikleri yapmaktan kaçınmadım. Daha açık söylemek gerekirse, ilk provalarda aktörler hareket biçimlerini seçmekte epey özgürdüler ve rahatsız olduğum şeyleri düzeltip hareketi kısalttım. Daha ilk baştan amacım, her ne pahasına olursa olsun gerçekçi bir etkiden kaçınmak, bir tür saf coğrafyaya erişmekti. Film yönetiminin kanıtlarını, onun yapay yanını vurgulamaktı –filmin gerçekçi olduğunu iddia eden bir fikrin tam aksi, yani. Müzik

parçaları ile konu arasındaki bağlantı ve kesintilerle Amerikan müzikalleri gibi, yönetme marifetiyle bilerek yapay sinema yaratmak. Bu bakımdan aktörlerle çalışmak çok önemliydi. Brecht geleneğine uygun olarak rollerine mesafeli kalmak aktörlerin işini kolaylaştırmaz. Aksine. Dışarıya göstermeden karakterlerinin içlerine girmeleri için ısrar etmek zorunda kaldık. Çığlığı vurgulamak için sessizlik ritimlerini kullanan Japon tiyatrosu ruhuna uygun olarak, bir tür minimalist etki yaratmak istiyorduk.

Peki, bu, performanslardan tüm duygu ve acı izlerinin silinmesi mi demektir?

Evet, *Gezgin Oyuncular*'ın bazı pasajlarında yaptığım gibi. Doğrudan kameraya dönük okunan üç monolog, gerçekçi performansların berbat edeceği türden bir yabancılaşmayı elde etmek amacıyla duygulardan 'arındırılmıştı'. *Avcılar*'daysa bir adım ileri gittim: bu film soğuktur –hiçbir yerde seyirciler karakterlerle özdeşmezler ve bunu da istemezler. Aktörlerden belirli bir kişiliği yansıtmaları istenir; maske gibi olmalıdırlar. Klasik tiyatroda, hareketsiz maskeler gibi duyguları ifade etmekte sesin kullanılması tarzında. Burada bir tür müzikalite elde etmeyi düşündüğümü de ilave etmeliyim: senaryoya müzikal nota formu vermek için. Ses efektleri asla rastlantısal değildir; birbirlerine göre belirli bir kadans izlerler. İnsan tempo vuruşlarını âdeta sayabilir. Aktörlerin bir replik ile diğeri arasında gerçekten içlerinden saydıklarını biliyor muydunuz? Çıkış noktası gerçekçiydi ama ondan sonra sürece temponun hâkim olmasına izin verdim. Film, müzikal bir yapı kazandı.

Bu da filmin sizin söylediğiniz gibi 'soğuk' olmadığını, 'sıcak' yerleri olduğu anlamına geliyor.

Her şey seyirciye ve filmi seyrederken seyircinin kendisine düşen payı yerine getirmeye ne derece istekli olduğuna bağlıdır. Film seyirciye belirli bir bilgi verir, ancak seyirci de kendi verecekleriyle bunu tamamlayarak filmden zevk almayı umabilir. Elde edilen zevk, filmin sadece 'güzelliği'nden değil, aynı zamanda gösterilenin 'katlanılmaz' olduğu duygusundan gelir. Bu anlamda film, birinci

düzeyde 'soğuk' ama ikincisinde çok sıcaktır. Bu çok hüzünlü bir filmdir, kolay umutlardan doğan her türlü rahatlama duygusunu reddeden, tatsız bir film. Yaşadığımız zamanla ilgilidir, çevremizde yer alan bütün siyasal değişikliklere rağmen her şeyin sanki hiçbir şey olmamış gibi aynı kalmasını anlatır. Daha önceki filmlerim de çeşitli düzeylere sahipti ama sanırım burada her şey daha açık. Kızın hayali kralla, baba-kralla, Tanrı-kralla seviştiği sahne o kadar uzatılmıştır ki, aynı zamanda hem ilgi çekici hem de katlanılmazdır. Burada söylemek istediğim, ilgi çekiciliğin sadece ikinci düzeyde, yani seyirci kendine düşeni yaptıktan sonra devreye girdiğidir. Bu film tüm sırlarını ilk bakışta vermez, ancak sizin beyazperdeyle diyaloğunuz sonunda tamamlanır.

Bu anlamda Gezgin Oyuncular *ilk düzeyde 'sıcak' bir film olarak tanımlanabiliyor. Filmin tümünde özlü bir üslûp gözleniyor.* Avcılar*'da sanki her anın kendi 'ton'u var.*

Örneğin?

Örneğin, daha önce aktrist-şarkıcının sahnesinden önce klaket gibi bir şey kullanmamıştınız. Ya da tümüyle başka bir yöne açılan aşk sahnesi.

Doğru, onları tempoyu düşürmek için kullanıyorum. Sözünü ettiğiniz ikinci sahne, iki kişinin seviştiği, masa etrafında oturan bir grubun yemek yediği, Amerikalı kadının içeri girip herkese dilediğini almayı teklif ettiği ve politikacının soyunduğu uzun bir sekans çekimidir. Kamera birinden diğerine geçerken tek bir merkezi durumun ayrı cephelerini açıklarız ve aynı zamanda seyircinin bu cephelerden herhangi biriyle özdeşleşmesine imkân vermeyiz. Böylece, bir durumu ortadan kaldırırken diğerini çoğaltırız. Brecht'in yabancılaşmayla kastettiği buydu. Çekimleri nasıl eşleştirdiğimi de söylemek isterim –klasik görsel eşleştirmeden, çekimlerin iç/dış uyumları ve ses uyumlarına kadar bütün çeşitleri sistematik olarak kullandım. Amaç, bu eşleşmelerin doğal işlevlerini ortadan kaldırmak ve film yönetiminin tüm yapay yanlarını açığa çıkarmaktı.

Filmin çeşitli düzeylerini birleştiren öğeye gelirsek...



Avcılar, 1977.

Burada eşleşme, özdeşleşmeyi önlemek bakımından çok daha şiddetli. Bu açıdan *Avcılar, Gezgin Oyuncular*'a kıyasla çok daha materyalist bir film. Yönetim çok daha belirgin. Ayrıca, filmin, izleyiciyi içinde bulunduğu kayıtsız ruh halinden sarsarak çıkaran yapısına da dikkat çekmek isterim.

Bir şey daha var. Gezgin Oyuncular'*da kullanıldığı şekliyle boş perde, benim için bir tefekkür anıydı, karakterin hareketini tamamlamasını bekleme anıydı.*

Bir bakıma haklısınız. Ancak müzikal notayı yine örnek olarak kullanırsak, bu ölü anlar müzikteki durmalara eşittir. Son notadan sonraki bir anlık sessizlikte seyirci tüm sekansın anlamını çıkarmaya çalışır. Hareket sona erince normalde çekim kesilir ya da son ses

duyulur. Boşluk, o ölü an, artık duyacak ya da gösterecek bir şey olmadığında elde ettiğiniz izlenimdir.

Modern cazın bazı türlerindeki duraklamalar gibi. Bir anlık bir gerilim değil de, amacı oyunun kurallarını vurgulamak olan bir araç.

Doğru.

Geçenlerde '36 Günleri*'ni tekrar izleme fırsatım oldu, orada da benzer bir yaklaşım gördüm.*

Filmlerimden bazıları 'sıcak', bazıları 'soğuk'tur. Sıcak olanlar *Tatbikat* ve *Gezgin Oyuncular*, soğuk olanlar da '*36 Günleri* ve *Avcılar*'dır.

Anlatıma yaklaşımınızla ilgili son iki soru. Birincisi, Avcılar*'da kronolojik referansların bulunmaması beni oldukça şaşırttı.*

Gezgin Oyuncular'da filmin kronolojisi, çoğu insanın iyi bildiği önemli tarihsel olaylara dayanır. Yine de, Yunanlı olmayanların anlamakta zorlanacakları noktalarda Yunan iç politikasıyla ilgili bazı referanslar verilmiyor değildir. Ancak burada, belirli tarihlere dikkat çekmeye fazla önem vermediğim de doğrudur. Olay örgüsünü daha berraklaştırmak açısından bunu tercih edebilirdim, ama bu ne bir tarihsel bir film ne de tarih hakkında bir film olduğu için onları öne çıkarmadım. Tarihlerin bir önemi yok burada. Duygu aktarımı, kâbuslar, kör inatçılıktan gelen kararsızlıklar dışında otelde gerçekte hiçbir şey olduğu yok. Kesin tarihsel referansların öne çıkarılmamasının sebebi de bu. Benim amacım, seyircinin dikkatini o otelin içinde olan, kendi bakışımla belli bir kuşağın ve yine belli bir toplumsal sınıfın birleşik vicdanını temsil eden olaylara çekmekti.

İkinci soru: Gezgin Oyuncular*'da karakterler arasındaki ilişkiler bildikti: anababa, çocuklar, arkadaşlar, âşıklar falan. Ancak burada...*

Burada bunlardan pek söz edilmez. Bu karakterler çiftlere ayrılmıştır: erkek/kadın, erkek/kadın. Bu, seyirci açısından kolay değil-

dir, çünkü karakterler arasında güvenebileceği kesin bağlar yoktur. Ama bu bağların niteliğini açıklamak gerektiğine inanmıyorum, çünkü bütün karakterler bir tek kişinin çeşitli görünümleridir. Filmin farklı derecelerde alınmış bir tek vicdanın süreci olduğunu bir kere daha vurgulamak isterim.

Her nedense bütün karakterlerin, mahiyeti açıklanmayan esrarengiz bir komploya katılmış olduklarını hissettim.

Zaman unsuru ile 'ölü anlar'ın genişletilmesi dışında bu, Hitchcock'un karakterlerin bir cesetten kurtulmaya çalıştıkları *Trouble with Henry*'siyle kıyaslanabilir. Ancak en aşırı zaman unsuruna kadar genişletmek, tipik bir sinema seyircisinin sinemada görmeyi beklediği şeyin tersidir. Yine de, bana kalsa, *The Trouble With Henry* ile *Avcılar*'ı birlikte göstermek isterdim.

ÖLÜ MEKÂNI VE ÖLÜ ZAMANI CANLANDIRMAK: *MEGALEXANDROS*

Tony Mitchell, 1980*

Klasik Yunan antik çağını Yunan halkının katlanmak zorunda olduğu bir değirmen taşı olarak nitelediniz. O Megalexandros, *daha popüler ve siyasal bir efsaneden kaynaklanma çabası mıdır?*

Yunan halkı ölü taşları okşayarak yetişmiştir. Ben hem *Gezgin Oyuncular*'da hem de *O Megalexandros*'ta mitolojiyi yükseklerden halka indirdim. Filmin adı "Büyük İskender" değil, "Megalexandros"tur; kaynağı bilinmeyen efsanelerde ve masallarda var olan ve tarihi İskender'le hiçbir ilgisi olmayan, tümüyle farklı bir kişidir. Bu yüzden, film adının çevirisinde epey zorlandık. Megalexandros efsanesi 1453'te Türk hâkimiyeti sırasında doğmuş ve yüzyıllarca sözlü

*) *Sight and Sound,* Kış 1980/1981. Sight and Sound'un izniyle yer verilmiştir.



Megalexandros'ta Omero Antonutti (solda), 1980.

anlatılarla devam edegelmiştir. Yunan duygularının en derini olan bir kurtarıcı, hatta bir Mesih beklemeyi içerir, bir tür İsa'dır ve film, aynı zamanda, Aziz George'la özdeşleşir.

Film iki kaynağa dayanır. Biri, efsanenin hikâyesi olan ve filmin genel iklimini sağlayan "Megalexandros Kitabı"dır. Daha somut kaynak olan ikincisi, 1870'de bir grup İngiliz aristokratının Maraton'da Yunan haydutları tarafından kaçırılmasıdır. Haydutlar, rehineler karşılığında kendilerine kurtarmalık verilmesini ve hükümetten suçlarının affedilmesini istemişlerdir. Hükümet bu olayı yüzüne gözüne bulaştırmış, değiş-tokuş asla yapılamamış ve turistler öldürülünce de büyük bir skandal kopmuştur, İngiliz donanması limanı ablukaya almıştır.

Bu sizin İngiliz karakterlerin göründüğü üçüncü filminiz oluyor ve hep küçük rollerdeler. '36 Günleri *ve* Gezgin Oyuncular'*da İngilizler göze karikatür gibi görünüyorlar. Onları ataerkil sömürge baskıcıları olarak mı görüyorsunuz? Bir eleştirmen* O Megalexandros *için 'yabancı fobisi' sözcüğünü kullanmıştı...*

Ben İngiliz karakterlerini kullandığımda, onlar İngilizleri dışardan çalışan yönetici güç olarak gören Yunan halkı ya da ortak bilinç açısından, İngiltere'nin yanı sıra tüm yabancıların temsilcileridir. Ne de olsa 1947'ye kadar Yunanistan, koruyucu rolündeki İngilizlerin hâkimiyetindeydi. Onlar yabancı sömürgecinin ve Yunanistan'dan sermaye ihracının güçlü karikatürleridir. Ama birinin karikatürünü yaparsanız bunda sempatik bir kabul, belirli bir sevgi de vardır. *O Megalexandros*'taki turistler, özellikle Kraliçe Victoria'nın akrabası olan Lord Lancaster, masum insanlardır. O Yunanistan'a âşık, masum bir Byron tipidir. Ama iktidar sorumluluklarının dışındadır ve gerçek bir siyasal ağırlığı yoktur.

Filmin uzun montaj süreci Gezgin Oyuncular *gibi destansı bir boyuta gittiğini akla getiriyor. Zamanın kaydırılması ve çapraz referanslar açısından aynı derecede karmaşık mı?*

Söylenecek ilk şey, bunun şimdiye kadar yaptığım en basit film olduğudur. Gelişimi doğrusaldır ve diğer filmler gibi montajda üslûpçu biçimini almamıştır. Kronolojik atlamalar yoktur: film 1900'da yılbaşı gecesi başlar ve küçük Alexander'ın Megalexandros olup kente doğru yola çıktığı final sekansı dışında oradan devam eder. Filmin geri kalanının yüzyılın başındaki kırsal dünya olmasına karşın kent moderndir, hatta günümüz Atina'sıdır. Küçük Alexander kente girdiğinde yüzyılın tüm deneyimini yanında getirir. Hayat, seks ve ölüm konularında deneyim kazanmıştır ve kente gün batarken girer; kentin üzerinde büyük bir soru işareti vardır. Gece ne kadar sürecek, yeni gün ne zaman doğacaktır?

Bu, O Megalexandros*'un* Gezgin Oyuncular*'dan daha gerçekçi olduğu anlamına mı geliyor?*

Aksine, çok daha gerçeküstücüdür. Gerçek olayları değil, onların anlamlarını anlatır, siyasal ve cinsel sonuçları üzerinde yoğunlaşır. *Gezgin Oyuncular* daha somuttu, bu daha 'şiirsel'dir.

Eva Kotamanidou'nun rolü çok karmaşık görünüyor, Alexander'ın kız kardeşi, kızı ve metresi…

Onun rolü Oedipus gibi, ama bu karışıklık, başka adlar altında bir dizi efsaneyi birleştiren "Megalexandros Kitabı"nın yapısından gelir. Filmin temel aldığı popüler efsanede, Alexander'ın doğumu bir gizdir; 'kader çocuğu'dur ve o yüzden kasabadan bir kadını annesi seçer, kadının kızı kız kardeşi olur. Daha sonra, ana edindiği kadınla evlenir ve üvey kız kardeşi, üvey kızı olur. Filmde bu evliliğin hikâyesi biri tarafından anlatılır. Düğün günü toprak ağalarının kiraladığı katiller Alexander'ı öldürmeye çalışırlar ama yanlışlıkla karısı/annesini öldürürler. Kadının kanlı düğün giysisi yatağın yanında kalır. Kızın annesiyle özdeşleşmek için başka bir şeyi yoktu; nitekim, Alexander kendisini öldürtürken o giysiyi giyer.

Alexander rolünü Omero Antonutti'ye vermeniz filmi uluslararası bir odak noktası yapma kaygısının sonucu muydu?

Hayır. Onu *Padre Padrone*'de görmüştüm ve bu role çok uygun düşen yüz hatları ilgimi çekmişti. Ne olursa olsun, aktör bir filmde sadece bir araçtır, film kendi değerleriyle başarılı veya başarısız olur.

Şimdi kendi filmlerinizin yapımcılığını üstlendiniz. Bunun sebebi finansör bulmanın zorluğu kadar dağıtım sorunları mı? Örneğin Avcılar *Avrupa'da pek az gösterildi, ki bu* Gezgin Oyuncular*'ın başarısından sonra gayet şaşırtıcıydı.*

Aslında büyük bir bütçe gerektirmeyen filmlerim için Yunanlı yapımcı bulamamam sebebiyle kendim yapım işine girdim. *O Megalexandros*'u zorunluluktan üstlendim. *Avcılar*'ın neden bu kadar kısıtlı gösterimi olduğunu bilmiyorum; belki de bazı eleştirmenler Stalinci bir film olarak gördüğü içindir ki, bu da doğru bir saptama olmaz.

Yakınlarda verdiğiniz bir röportajda kendinizi Yunan sinemasında diğer yönetmenlerle pek fazla ilişkisi olmayan, münzevi bir varlık olarak gördüğünüzü söylediniz.

Diğer Yunanlı yönetmenlerin benimkiler gibi sorunları olduğunu sanmıyorum. Yunanlı olduğum için Yunan sinemasının bir parçasıyım ama yerelleşmiş, taşralaşmış anlamda değil; üslûp ko-



Megalexandros, 1980.

nusuna gelince, anlaştığımız bir nokta yoktur. 1979 Selanik Film Festivali'nin sloganı "Angelopoulos'a Ölüm"dü. Ben çok tanındığım için ayrıcalıklı bir konumdayım ve belki de bu, başkalarında benimle iletişimde sorunlara yol açıyor, oysa benim böyle bir derdim yok. Benim Yunan sinemasıyla psikanalitik düzeyde bir sevgi-nefret, baba-oğul ilişkim vardır. Ayrıca, Yunanistan'daki Sol'un artık ölü bir dil konuştuğuna inandığımdan herhangi bir siyasal partinin üyesi de değilim.

Yunanistan'da şimdilerde film yapmanın Albaylar zamanına kıyasla daha güç olduğunu söylediniz.

Bunun kaynağı, Albayların daha zalim ya baskıcı olmadığı demek değil, benim iktidarla olan uyuşma sorunumdur. Filmlerim çoğunlukla iktidarın sorunları hakkındadır ve iktidar sorunlarının siyasal olması derecesinde siyasaldırlar. Albaylar döneminde bir antitez vardı; direnen insanlar arasında, Sol arasında daha fazla tutarlılık görülüyordu; oysa şimdi hepsi dağınık ve karışık. Bir örnek vereyim: Albaylar bana eski Parlamento binası içinde çekim yapma izni vermişlerdi, oysa şimdi bu izni alamıyorum. *'36 Günleri* bugün filmi yaptığım zamana göre çok daha başarılı, çünkü Albayların koyduğu sansürün sessizliğini daha iyi iletiyor.

'36 Günleri'nden bu yana sürekli izleme çekimi kullanmanız, eleştirmenlerin, artık bu teknikten vazgeçmiş olan Jansco'nun etkisi hakkında konuşmalarına yol açtı. Bunda çok kuru ya da mekanik bir yaklaşım olma tehlikesini görmüyor musunuz?

Jansco'nun etkisinde kaldığımı kabul edemem! *Plan séquence* sinema tarihinin başından beri vardır; örneğin, Murnau'nun filmlerinde. Jansco'nun kullanış biçimi gerçek *plan séquence* değildir; onun ve benim kullanımım arasında temel bir farklılık vardır. Ben, kendiminkinin, bu tekniğin gerçek kullanımı olduğuna inanıyorum. Ben *plan séquence* kullandığımda, bu bir bütün, tamamlanmış sahne yaratmak içindir. Jansco'nun filmlerindeyse *plans séquence*'ler uzundur ama tamamlanmış sahneler yaratmazlar. Onunkiler yanal sahnelerdir, bir tek anlam içerirler. Tekniğin mekanik olmasına gelince, bir yazarı kendine özel, kişisel bir üslûbu var diye onu eleştiremezsiniz.

Plan séquence'*ı bir tür yabancılaşma etkisine varmanın yolu olarak mı görüyorsunuz?*

Bir manipülasyon anlamında değil. Ben montajın, yararlı bir sinemanın dikte ettiği yapay bir süreç olmasından oldum olası rahatsızlık duyarım. Örneğin, bir insan girer, durur ve bekler. Faydacı sinemada bu montajla iletilir, oysa benim sinemamda montaj yoktur –sahne fayda hatırına kısaltılmamış bir zaman skalasında mevcuttur. Maddi, somut bir zaman duygusu vardır; gerçek zaman hatırlanan zaman değildir. Benim filmlerimde 'ölü zaman' senaryolaşmıştır, bilerek filmin içine yerleştirilmiştir. Müziğin ses ile sessizliğin birleşmesi olması gibi, filmlerimdeki 'ölü zaman' da müzikal ve tempoludur, ama zamanın hep sinemasal zaman olduğu Amerikan filmlerinin temposuna benzemez. Benim filmlerimde seyirci yapay yollarla filme çekilmez, aynı anda filmin hem içinde hem dışında kalır, kendisine bir yargı belirtme fırsatı tanınır. Duraklamalar, 'ölü zaman', ona sadece filmi mantıklı bir şekilde değerlendirme fırsatı vermekle kalmayıp, bir sekansın çeşitli anlamlarını yaratma veya tamamlama şansı tanır. Etki konusuna gelince, ben gördüğüm her teknikten etkilenirim, ama kabul ettiğim belirli etkiler, *plan séquence* kullanımı

için Orson Welles, zamanın ve kamera dışı mekânın kullanılması için de Mizoguchi'dir.

Yeni bir film planınız var mı?

O Megalexandros'un montajı o kadar güç ve sıkıntılı oldu ki, gelecek için henüz bir plan kurabilmiş değilim. İtalyan televizyonu RAI'den Manga Grecia hakkında bir film yapma teklifi aldım. Almanya'dan da bazı tiyatro ve opera projeleri için başvurular oldu ki, daha önce tiyatroyla hiç uğraşmadığımdan bu teklifleri gerçekten garip buluyorum.

DOMATES YETİŞTİRMEK

Gideon Bachmann, 1984*

Çalışmalarınızda kimi zaman biçimin mükemmelliği ile içerik, söylemek istediğiniz şey arasında bir çekişme, zıtlık olur mu?

Sanmıyorum. Mükemmeliyet için manyakça araştırma denen şey uğruna müthiş bir çaba harcamak gerektiğinin sanıldığını biliyorum, ama ben mekân, set, çekim zamanı ve görsel yönetmeninin, çalışmanın zorluğunu azalttıklarını düşünürüm. Sonunda bir kere oraya vardınız mı, her şey soluk almak kadar kolaylaşır. Eğer sizin sözünü ettiğiniz türde bir çekişme, zıtlık varsa bile, bu pek seyrek gerçekleşir.

Bir örnek alalım. *Kitara'ya Yolculuk*'ta yaşlı bir adamın dans ettiği art arda üç çekim vardır. Bir mezarlıkta. Üç kare de aynı eksen

*) Bu röportaj Cannes'da Mayıs 1984'te, yarışma bölümüne katılan *Kitara'ya Yolculuk*'un gösteriminden sonra yapılmış ve yayınlanmamıştır. Gideon Bachmann'ın izniyle yer verilmiştir.

üzerindedir. Birincisi dansın başlangıcı, ikincisi dansın devamı ve aynı zamanda çevredeki mekânın keşfi, üçüncüsü oğulun gelip, "Kadınlar senin gelip evi açmanı bekliyorlar," demesi. Üçüncü kare daha uzaktan çekildiğinden bu mesafeyi de vurgular. Bu çekimlerle bir sorunum vardı ama sonunda onları kabul ettim. Işığa karşı bir dizi çekimdi. Işığa karşı çekimler genelde bir tür metafizik güzellik yaratır. Örneğin, Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ünde…

... ya da ayışığı önünde bir dans karesi olan Dovjenko'nun Toprak'*ında.*

Çok doğru. Sorun bu kaliteyi kabul etmek ya da reddetmek. Ben sonunda kabullenmeye karar verdim. Özellikle amacın, bir karakterin bir bakıma gökyüzüyle ilişkili olduğunu ifade etmekken arkadan aydınlatma çok önemliydi.

Görsel unsurların, içeriği ifade etmenin tek yolu olduğunu mu söylemek istiyorsunuz? Bu bir sentaks sorunu mu? Siz kendi sinema dilinizi konuşuyorsunuz ama seyirci bunu anlıyor mu acaba?

Bu sorunun bir çözümü olduğunu sanmıyorum. Benim yaptığım sinemada, ki bu her zaman bir dil araştırmasıdır, dilin içerik olduğu bir noktaya varırsınız. Seyircinin ancak güçlükle izleyebilmesi mümkündür. Bir doz sorunudur. Ben seyirciye ilk fırsatta bir yorum verilmesinden yanayım ve daha ileri seyircinin fark edebileceği ikinci ya da üçüncü bir düzey kurarım, ama kolaylıkla okunacak birinci düzey olmasından da yanayım. En azından bunu yapmaya çalışıyorum, amacıma ulaşıp ulaşmadığım sorgulanabilir tabii. Ben bir bilgisayar gibi çalışmam, her şeyi planlayamam. Daha karmaşık filmler yapan yönetmenlerin onları en küçük ayrıntısına kadar programladıklarına inanırım da, bu benim açımdan hâlâ bir içgüdü sorunudur. Planlama yapan bir yönetmen, seyirciyi daha fazla etkileyebilir. Biraz mizah biraz drama, bütün unsurları koy, elektronik bir kokteyl yap ve hepsini bir hesap makinesine at ve iyi ya da kötü bir görüntü reçetesi al. Ama ben, örneğin Fellini'nin böyle çalıştığını sanmıyorum.

Çok paraya mal olan ve büyük bir halk kitlesi tarafından seyredilmesi gereken sinemanın bu tür kokteylle çalışmaktan hoşlanmayanlar için en iyi araç olup olmadığı sorusuna kadar geri gidilebilir sanırım. Söyleyecek sözü olanlar, fikirleri birinci okuma düzeyinin ötesine gidenler. Anlaşılan siz bu soruya olumlu cevap vermeye, sinemanın fikirlerin aracı olduğuna inanmaya karar vermişsiniz. Hatta, sizin dalga boyunuzda giderek artan bir seyirci de var gibi. Ancak bir gün aynı dalga boyunda olmayanların çok fazla olacağı kaygısını taşımıyor musunuz?

Doğrusu, bunun için hiç kaygılanamam. Her gün yeni bir seyirci türü doğuyor. Ortam aracılığıyla büyük halk kitleleriyle iletişim kurabilme yetenekleri sayesinde seyirci çeken büyük Amerikan filmleri dışında başka sinemasever gruplar da var ve bunların sayısı giderek artıyor.

Siz belirli bir seyirci tipini düşünerek mi çalışırsınız?

Bir şey var gibi... filmlerimi satın alan ve seyredenler var, çok değil belki, ama yine de bir tür seyircidir. Ancak bir ifade ortamını umutsuz bir iletişim çığlığına dönüştürdüğünüz takdirde iyi bir şey yapılacağına inanmıyorum.

'Umutsuz bir iletişim çığlığı' sanat için çok güzel bir tanım; peki, neden bu kadar pahalı bir sanatı seçtiniz? Neden müzik, resim, yazı değil de...?

Bu soruyu zaman zaman ben de kendime sormuşumdur. Belki de sinema okuluna gittiğimde bana dahi olduğumu, devam etmem gerektiğini söyledikleri için. Ben de devam ettim işte.

Kısacası, bu alanda kabul gördüğünüzü düşündüğünüz için mi?

Hayır, ama bu insanın tattığı bir zevktir. Sinema bir hastalıktır. İnsanın kabul edilmediği zamanların ötesine geçer. Geçmişte çok zor günlerim oldu. Ama sinema çok güçlüdür... insan onsuz yaşayamaz. Sadece bir ifade aracı değildir; bir yaşama biçimidir.

O zaman yeni filminizdeki Alexander karakterini belirli bir düzeyde alter ego olarak görebilir miyiz? Bürosunun duvarında Gezgin Oyuncular*'ın bir posteri var ve ben bütün önemli filmlerin otobiyografik olduğuna inanırım. Sizin, Tarkovsky'nin ve Fellini'ninkilerin en azından. Bence siz, üç yönetmen, bu endüstriyi kişiselleştirmeyi başardınız. Ama ben Alexander karakterinde her nasılsa azalan bir enerji görüyorum. Mesleği konusunda bir ketumluk, bir düş kırıklığı duygusu var. Bu sizin* 8 ½*'unuz mu?*

Evet, sanırım doğru okumuşsunuz. Bazen devam etmek çok güç, çok düş kırıcı oluyor. Bu filmi yaparken kimi zaman yapımı durdurmak istedim. İnsanlar hep neden bu kadar uzun sürdüğünü soruyorlar. Kanımca her ikisi de geçerli olan iki cevabı var bunun. Birincisi, baş rol oyuncusu hastalandı ve onu beklemek zorunda kaldık. İkincisi de hava; hava uygun değildi ama biz yine de devam ettik ve şöleni bir sembol olarak yarattık. Filmi çekmeye devam etmenin de bir sembol olduğunu hissettiğim anlar oldu. Sık sık filmi bir soruyla bitirme isteği uyandı içimde. Gecikmenin gerçek sebebi budur. Kendi kendimle sorunlar yaşıyordum.

Film çekmek benim adıma bir meslek değildir. Ben kendimi bir meslekten sinemacı gibi hissetmiyorum. Başka türlü de yaşayabilirdim. Neden peki? Birileriyle konuşmak, iletişim kurmak için mi? Cannes'a gitmek için mi? Ödül kazanmak için mi? Seyahat etmek için mi? Bir yönetmenin hayatını yaşamak için mi? Hayır. Hiç de değil. Bu yapım sırasında, filmi yarıda kesmek istediğimde içimden gelen ihtiyaç taşraya gitmek ve hiçbir şey yapmamaktı. Yani, bu film kişisel bir kriz dönemime rastladı. Bunu söylemesi kolay, herkesin ileri süreceği bir mazeret bu. Ama bunu yaşadım işte.

B*ence filmin gücü bunun hissedilebilmesine bağlı.*

Ağır bir siyasal düş kırıklığı dönemi yaşadım. Hepimizin bu süreçten geçtiğimizi biliyorum ama ben ciddi olarak etkilendim. Bu belki de uğradığım en büyük şoktu. Bu duygum da filmde rol oynadı tabii.

Şu halde herkesin anlamını sorduğu o küçük dans, tam da benim düşündüğüm gibi: yaşamın doğrulanması, bir süreklilik ayini?



Kitara'ya Yolculuk'ta Katerina rolünde Dora Volanaki ile İhtiyar Spiros rolünde Manos Katrakis, 1983.

O bir çocuk oyunundan alınmıştır. Siyah ve beyaz kareler vardır, onları ayıran çizgilere basmamalısınız.

Çocukluk anıları, anıların getirdiği gerçekle ilişkinin rahatlaması kriz anlarında çok yararlıdır ve ben de bunu böyle gördüm. Çevresindeki her şey -kadınlar, sevgi, tiyatro falan- kendisini terk ederken bir ayakta kalabilme unsuru olarak dans.

Ben bu filmi çekerken keşfettim, insan bu adamın veda ettiği hissine kapılıyor. Bir film için bir yolculuğa çıkıyor. *Kitara'ya Yolculuk* herhalde onun yapmak istediği türden bir filmdi. Bu birinci düzey. Ama benzetme açık... sanki gerçekten bir yolculuğa çıkıyor ve veda ediyor. Evine, metresine, çevresindeki insanlara, onun olan her şeye. Sanki telesekreterine, "Ben Kitara'ya gidiyorum," mesajı bırakırmış gibi.

Ama siz film yapmaya devam edeceksiniz herhalde.

Çok kısa sürede bir film daha yapmak istiyorum. Şu andaki kadar bir film yapmayı hiç istememiştim. Bu bir tür kurtuluştu.

Megalexandros *ve* Avcılar*'da hissettiğim iç çatışma ve ıstırabın aksine bu filmde bir sorunum olmadı. Ayrıca* Kitara'ya Yolculuk*'ta yaşlı adamı, yanında Komsomol Nausica'sıyla ölüme pek de gizlemeden gönderiyorsunuz.*

İki yaşlı insanın gidişini gören Alexander'dır, sanki onları o gönderiyormuş gibi. Bu kurtuluş işte. Göbek bağını kesmek.

Ölmeye gönderdiğiniz komünist ideoloji mi?

Böyle söylemek çok basit bir açıklama olur. Bir saplantı, bir travma olan şey bütün bir tarihsel dönemdir. Daha önce sözünü ettiğim düş kırıklığını yaratan dönem. Kayıp hayaller. Benim için filmde adam sonunda anlaşılır oluyor. Kimlik krizi var, kendisini arıyor ama berraklık var artık.

Onu neden bu kadar tecrit ettiniz, ona neden bir başkasının desteğini vermediniz?

Çünkü sorunlarının çözümünü kendisinin bulması gerek. Buna kimse ve hiçbir şey yardımcı olamaz. Ne sevgi ne de dışarıdan başka bir şey. Bu onun varlığının ruhu, varoluşun özerkliği.

Ama umutsuz bir iletişim çığlığından söz ediyorsunuz. O anın felsefesinin insan bir şey değilse bir şey sunamayacağı, daha doğrusu eğer değilse veremeyeceği olduğunu biliyorum. Benim kendi eğilimim 'olmanın' başka bir insanla ilişkide olmak olduğunu düşünmek. Ya da birden fazla, ama bir de yeterli. Eğer içinde birden fazla dürüst insan olsaydı Tanrı Sodom'u yok etmezdi. O nedenle, yalnız olmak yeterli değildir. İletişim ve duygu nasıl olabilir? Ne de olsa bizler toplu yaşayan hayvanlarız.

Var olma sorunu her insan tarafından kendi başına çözümlenmelidir. Ama yaratım sürecinde 'olmak', her şeyden önce 'anlamak' demektir. Kendini anlamak. Yaratılışta iletişimin yer alması için en az iki kişi gereklidir. İnsanlar arasında olan şey yaratmadır.

Ama Kitara'ya Yolculuk*'ta Alexander kimseyle iletişim kuramayacağı fikrini kabul etmiş görünüyor.*

Filmde 'The End' yazan bir son olmadığını hatırlayacaksınız. Bunun daha ileri götürülecek bir film olduğunu sanıyorum. Fellini ve Antonioni'nin filmleri de öyledir; hiç bitirilmezler. Daha başka görüntüler geleceği duygusu var içimde, ki bunun seyircide de olduğunu sanıyorum, ama bunların ne olacağı henüz bilinmiyor sanki. Alexander'ın ne yapacağını ben de bilmiyorum.

Filmde bir vazgeçme duygusu olduğu doğru ama yeni bir gidiş duygusu da var. Gidiş hakkında bilinen tek şey, gidiliyor olduğu. Bu aslında *Kitara'ya Yolculuk* değil, daha çok *Kitara'ya Gitmek Üzere* gibi.

Şu halde dediğiniz gibi bazılarının sizin filmlerinizi görmeleri ve satın almaları ile onların kim olduklarını bilmemeniz arasında bir çelişki var. Film umut yerine geçiyor.

Diktatörlükte ben bütün Yunanistan'ı öğrencilerin, sinema kulüplerinin daveti üzerine karış karış dolaşıp filmlerimi tartıştım. Bunu *Tatbikat, '36 Günleri ve Gezgin Oyuncular* için yaptım. Son olarak da *Avcılar* için. Bugünlerde artık böyle şeyler yapmıyorum. Diktatörlükte bu çok yararlı ve gerekliydi. Sinemada normalde mümkün olanın ötesinde gerçek bir iletişim biçimiydi. Film orada bir vekil değil, araçtı.

Acele bir film yapma dürtünüz Alexander'ın Kitara'ya Yolculuk*'un sonundaki kurtuluş duygusuna uygun mu? Bu sonunda gerçekten hissedilen şeyin söylenebilmesiyse, siz şimdi gerçekten ne hissediyorsunuz?*

Sorunuzun ilk kısmının cevabı kesinlikle evettir. İkinci kısmının cevabıysa henüz bulunmamıştır ama beni şimdiye kadar kovalayan keder olmadan bulunacaktır.

Ben de aynı şeyi hissettim. Daha önce sözünü ettiğimiz o kısa dans bir başka filmin başlangıcıydı. Belki de başka bir hayatın. Sizi tanı-

mıyorum -bugüne kadar bir eşiniz olduğunu, nasıl yaşadığınızı, kim olduğunuzu bilmiyordum- ama film bana bunun ardından daha mutlu bir hayat geleceği duygusunu verdi, doğayla daha yakın bir ilişki. Bilemiyorum, belki de kediler...

Doğrusunu isterseniz, domates yetiştirmeye başladığımı söyleyeyim size.

BİR KURUMUŞ ELMA:
KİTARA'YA YOLCULUK
Michel Grodent, 1985*

Jenerik sekansıyla başlayalım. Bunun mitosla ilgili bir boyutu var mı?

Benim gözümde bu sekans, uzaydan gelir gibi olan bir müziğin vurgulamasıyla seyirciyi bir hayal dünyasına götürür. Amacı filmin yaratıldığı düşsel durumu hemen belirtmektir. Bir sonraki sekansta küçük çocuk sanki başka bir gezegenden gelmiş gibidir. Doğrusunu söylemek gerekirse, sekansların tam bir yorumunu veremem... bunu hoşuma gittiği için, çok belirgin ulvi sebeplerim olmadan yaptım. Mantıklı bir sebep gösteremem.

*) *La Revue Belge de Cinéma,* No: 11, İlkbahar 1985. Michael Grodent'in izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.

Çocukla Alman askerinin olduğu bölüm bir çocukluk anısına benziyor.

Evet öyle, ama sekansın sonunda çocuğa talimat veren yönetmenin sesini yansıtacağı çok kesin bir anı bu. Daha ileride kamera camdan dışarı bakar ve bir çerçeve içindenmiş gibi kent manzarasını keşfeder. Bir adam uyanır, adı şimdi Alexander olan -rüya sekansında Spiros'tu ve daha sonra bunun dedesinin adı olduğunu öğreneceğiz- çocuğa gider. Ben bir film yönetmeni olan kahramanımın kendi çocukluğunun hayali sunumu için çocuğun görüntüsünü kullandığını ima etmeye çalışıyorum. Seyirciler ilk dakikadan itibaren aynı adın kullanılmasıyla, filmin sonuna kadar çifte kimliklerle devam edeceğini anlamalılar. Filmde her karakterin, filmin ve film içindeki filmin bir ikizi vardır.

Ana müzikal tema filmin çok başında veriliyor.

Öyle. Film yönetmeni stüdyosuna gidiyor, radyoyu açıyor ve bir Vivaldi konçerto grossosu duyuyoruz. Bu tema film boyunca tekrarlanacak ve çok geçmeden yaşlı adamın teması da buna eklenecektir. Sonunda her iki tema da yaşlı adamı oynayan karakter tarafından kemanla çalınır. Bu, sadece film içindeki filmde değil, aynı zamanda gerçek hayatta da yönetmenin annesi olduğuna inandırıldığımız yaşlı kadına bir aşk çağrısı gibidir.

Yakınlarda Atina'da yayınlanan özgün senaryonuzu okudum. Orada yaşlı adamın karısının gerçekten yönetmenin annesine benzediği belirtiliyor. Ama senaryo ile film arasında farklılıklar var. Örneğin, Alexander'ın gece yarısı sokaktan gelen seslerle uyandığını görmeyi bekliyorduk. Dışarı çıkar ve yüksek bir pencerede çıplak bir adamın kollarını dev bir deniz kuşu gibi sallayıp garip şeyler mırıldanarak atlamak üzere olduğunu görür. Bu sahneyi neden kestiniz?

O sahneyi çektim ama benim filmim ile kahramanımın hazırladığı film arasındaki hassas dengeyi bozduğu kanısına vardığım için çıkardım. Hikâyenin yönetmen yanı, yaşlı adamın hikâyesini gölgeliyordu. Zaten sahnenin amacı filmin başka yerinde tekrarlanır, çünkü filme baştan sona damgasını vuran, bu doğru denge ve gerçek ilham arayışıdır.

Yönetmen Alexander kendi hayalini yaratmak için çevresindeki gerçek karakterlerle oynadığına göre, bunun aslında sanatta yaratıcı süreç hakkında bir film olduğunu söyleyebilir misiniz?

Kelimenin tüm anlamlarıyla uyum arayan bir film olduğunu söyleyelim, gerçek ile hayal arasında bir denge bulma çabası. Bu filmde müziğin önemli rolü olmasının sebeplerinden biri de budur. Belirli bir ortamın kurulmasına yardımcı olmanın yanı sıra filmin yapısının temel unsurlarından biri.

Gezgin Oyuncular*'da sınıf mücadelesi, yankısını şarkılar arasındaki çatışmayla bulmuştu. Burada gencin teması yaşlı adamınkinin karşısında.*

Karşısında diyemem. Birbirlerinden farklı ama hepsi o kadar. Sonunda birleştikleri için birbirleriyle tutarlılar.

Kitara'ya Yolculuk*'a psikolojik bir düzeyden yaklaşırsak, Katrakis'in (yaşlı adam) oynadığı karakteri 'yüceltilmiş baba' olarak düşünebilir miyiz?*

Tatbikat ve *Gezgin Oyuncular* gibi önceki filmlerdeki babalarla kıyaslandığında bu babanın daha aktif olduğunu, oğlu yönetmenin aralarına mesafe koymak için onu yücelttiğini söyleyebilirim. Baba imajından ve onun temsil ettiği her şeyden kurtulmanın iki yolu vardır: onu ya öldürerek ya da daha yüksek bir katta yücelterek yok edebilirsiniz. Bu anlamda yaşlı çiftin son gidişleri genç adamın kendi yolculuğunun kapısını açar.

Filmi bütününde bir geçmişi silme çabası olarak yorumlamak doğru olur mu?

Geçmişi yok ediyor ama aynı zamanda onunla barışıyor da. Yunan seyircisine geleceğe geçmişin travmaları olmadan bakabilme imkânını sunuyor.

Film yönetmeni Alexander'ın, karakterlerini arayan bir yazar olduğu belli. Örneğin hepsi de bir zamanlar ünlü aktörler olan yaşlı adam-

ların deneme çekimlerinde şimdi kamera önünde biraz da alaylı bir tavırla sadece iki sözcük, "Ego imé" (Benim) demeleri.

Bu da gerçekle mi yoksa hayalle mi karşı karşıya olduğumuzun pek açık seçik olmadığı anlardan biri. Karar seyirciye kalmış.

"Ego imé" sözü film boyunca tekrarlanıyor, önce yaşlı adam Rus gemisinden indiğinde, sonra köyde kendisini eve kilitlemesinin ardından karısı onu bulduğunda. Bu sihirli bir sözcük sanki.

Ya da bir tür büyü töreni. Neden olmasın?

Deneme çekimleriyle köyde köylülerin adlarının okunduğu ve her birinin "paron" (burada) dediği arazi satışı arasında bir bağlantı olduğunu kabul edersiniz sanırım.

Elbette. Her iki durumda da kendilerine birer nesneymiş gibi davranılan insanlar mekanik cevaplar veriyorlar. Birinde iş arayan yaşlı aktörler, ikincisinde sembolik olarak kimliklerini satan köylüler. Yönetmen her ikisinde de yaşlı adamın babası olduğundan emin olamadığı için müdahaleden kaçınan bir gözlemci.

Filminizde ayrı sahneler arasında ilişkili başka yankılar var mı?

Evet. Örneğin, iki kere gördüğümüz benzin istasyonu, hep aynı açıdan bir kere gündüz ve bir kere gece. Benzin istasyonu, kent ile köy arasındaki aracıdır. Köye giden birini göstermek istediğim her sefer Mobil istasyonunu gösteririm. Benim bu eliptik tutumum Wenders'in *Paris, Texas*'ta kullandığının tam aksidir. O, seyahatin kanıtını hem zaman hem de mekân olarak verir.

Sizde bir dünyadan aniden ötekine geçiş, karakterleriniz arasındaki çatışmayı vurguluyor.

Evet, öyle.

Başka bir deyişle, tüketici toplumu geçmişin değerleri ve gelenekleriyle çatışıyor.



Kitara'ya Yolculuk'ta Manos Katrakis, 1983.

Çatışma, gerçek dünya ile hâlâ temiz ve saf olup sadece anılarda yaşayan hayal dünyası arasındadır. Yaşlı adam bu yüzden toprağını satmayı reddeder. Bu noktada, "Gökyüzündeki karları yok ediyorlar," sözünü işitiriz ki, bunun anlamı 'Geçmişlerinin en değerli kısmını, anılarını satıyorlar'dır.

Bu çatışmanın başka belirtileri de var. Son sahnede gürültücü bir grubun kafeye girmesi, sessiz olmaları söylenince otoriteye olan tepkilerine bakılırsa, belki de anılarından tümüyle kurtulamamış, yeni zevk peşindeki Yunan kuşağını temsil ediyor. Amacınız bunu anlatmak mıydı?

Bu sahnenin önemi o kadar basit değildir. Polis müziği susturduğunda onun ötesinde bir şey ima etmez. O sahneyi yazdığımda, kafeye her iki girişinde de durduracak kadar müzikten rahatsız olan birinin portresini çizmek istedim.

Ya lavanta satan adam?

Filme sonuna kadar eşlik eden bir koku fikrine ihtiyacım vardı. Yaşlı adamın birkaç kere, *"Sapio milo"* dediğini duyuyoruz. Bu 'çü-

rük elma' olarak çevrildi ama ben 'kurumuş elma'yı tercih ediyorum. Kurumuş elmanın kendine özgü bir kokusu vardır, kulağa bir metafor olarak gelir. Yaşlı adam bir ara bunu Rusça söyler ve dil değiştiği için her nasılsa daha bir ağırlık kazanır.

Bunu siyasal bir metafor olarak mı görmeliyiz?

Her şeye her zaman siyasal bir yorum getirilebilir ama aşırıya kaçmamak da gerekir. Hikâyenin bu noktasında yaşlı adamın aklı karışmıştır, ne tam Rusça'dır ne de Yunanca ama, hangi dili kullanırsa kullansın sözler aynıdır: "Çürük elma." Ben mekân ararken bir eve girdiğimde bu deyim aklıma geldi. Birinin yerde unuttuğu elmalar çürüyordu. Güçlü bir aroma vardı, dostça, sıcak ve insan kokusu. Bu, film boyunca yayılan soyut şiirsel öğelerden biridir.

Kitara'ya Yolculuk *filminde, film içinde çekilen filmin ana teması, bir sürgünün yurduna dönüşü ve otuz iki yıldan sonra ülkesini yeniden keşfetmesinin çeşitli aşamaları. İnsanın kimliğini bulma güçlüğü, dayanacağı herhangi bir fiziki ya da duygusal nokta ya belirti olmaması. George Seferis de bu konuya sık sık değinmişti.*

'Nostos', bizim kültürel geleneğimizin bir parçasıdır. Homeros 'eve dönüş'ten söz ediyordu: *'Nostimon Imar'*. Yunanlılar her nedense hep 'diaspora'da olmuşlardır. Tabiatları gereği seyyahtırlar ve ayak bastıkları her yerde bir koloni kurarlar. Bu yaşlı adamın karakterinde de yansıtılan eski bir hikâyedir.

Sizin için yaşlı adam hem göçmenler hem siyasal sürgünler, bütün Yunanlıların yurda dönüşlerini temsil ediyor.

Çok doğru. Benim için Spiros, Avustralya'da kaldıktan kırk yıl sonra dönebilirdi. Ancak bizim durumumuzda göz önüne almamız gereken siyasal yanı da var. O, iç savaşta komünistlerin safında çarpışmış bir devrimciydi. Fakat Almanya ya da başka bir yerde çalışmaktan dönen Yunan göçmenlerinin çoğu da Spiros'un deneyimleriyle özdeşlik kurabilirler.

Yunanlı seyirciler için film, Tsitsanis'in San Apokliros Yirizo *(Sefil Gibi Dönmek) gibi pek çok göçmen şarkısını da içeriyor.*

Dalaras'ın bestelediği bir de rembetiko var, ana konçertonun temalarından birini kullanmış: gurbet, yalnızlık ve unutulmak hakkında bir şarkı. Sonra limanda hoparlörden yayılan ve herkesi liman işçilerinin kutlamalarına çağıran daha siyasal bir şarkı daha var. O şarkıda donmuş bacalardan, paslanmaya terk edilmiş makinelerden, grev kırıcılarından söz ediliyor ("asla vazgeçmeyeceğiz –gurbete gideriz daha iyi"). Bu tür eğlencelerde hep böyle komünist şarkıları duyulur.

Theodarakis'in "To traino fevyi stis ochto" ("Tren Saat Sekizde Kalkıyor") şarkısını unutmayalım.

Evet, bunların hepsi filmin müzikal ortamını yaratıyorlar.

Yunanistan'da buna 'xenitia'nın (gurbet) rengi derler. Yaşlı adam bir yerde popüler bir şarkı gibi gelen birkaç sözcük söylüyor. ("İlk yıl, tamam... sonra ikincisi, sonra üçüncüsü... akıntıya kapılıp gidiyorsun, tutunacak hiçbir şey yok. Önceleri Yunanistan ve geride bıraktığın her şeydi... Sonunda hastasın... Bir gün o uzak ülkeden bir kadın, gömleğine bir düğme diker, bir parça çamaşırını yıkar... sana sıcak bir yemek verir..."). Şarkıda, "Yabancı, kendi çarşafını kendin yıka," diyor.

Gerçek, fiziki sürgün kavramının yanı sıra bir de içsel sürgün, yerinden edilme kavramı vardır. Filmin kökeni bir zamanlar yazdığım bir şiirdi; onu filmin bir yerine yerleştiririm sandım ama sonunda beceremedim. Şöyle bir şeydi: *"Sana sağlık ve mutluluk dilerim/Ama yolculuğunda sana katılamam/Ben sadece bir konuğum/Dokunduğum her şey/Beni ıstıraba boğuyor/Hem zaten benim de değil/Her zaman biri olacak o benim diyen/Benimse hiçbir şeyim yok kendimin olan..."*

Denizde dev bir kuş gibi süzülen beyaz bir gemi (senaryonun tanımı) yaşlı adamı Pire'ye getirir. Ne görkemli bir kare. Gemi'nin adının Ukrayna *olması bir rastlantı mı?*

Evet, ama az daha *Samarkanda* adlı başka bir Sovyet gemisini çekecektik ki, o oda Yunanistan'dan epey siyasal sığınmacı kabul etmiş

bir kentin adıdır. O gemiyi kullanmamızın sebebi, geliş tarihinin programımıza uymamasıydı.

Yaşlı adam gemiden indiğinde gördüğümüz ilk şey ayakları oluyor.

Çünkü o sırada kendisi bir gölgeden fazla bir şey değil. Film yönetmeninin kız kardeşi Voula neden gelmek istemediğini açıklarken bunu dile getiriyor: "Kimin umurunda? Babam olsun ya da olmasın. Bütün bunlar ne demek sanki? Neden zamanımızı bir gölgeyi kovalamakla geçirelim?" Roman içindeki romanın ilk aşamalarındayız, yaşlı adamın karakteri gözlerimizin önünde inşa ediliyor. Bunun için bir zoom objektifi kullanarak sanki portresini çiziyormuş gibi üzerinde odaklanıyorum.

Ve yaşlı adam, "Ego imé," diyor.

Evet, yönetmen sonunda karakterini buluyor.

Karşılaştıklarında kucaklaşmıyorlar mı?

Bu gayet normal. Birbirlerini tanımıyorlar. Duraksıyorlar; iletişim güç, havada bir soğukluk var.

Beyaz gemiyle dönüşü, yasaklanmış geçmişinin sembolik dönüşü mü?

Olabilir. Sahne Yunanistan'da siyasal durumun normalleşmesinin ardından, yasaklanmış geçmişin sembolik dönüşü olarak düşünülebilir. Ancak direnişin ve iç savaşın anılarının açığa çıkarılması, Yunanistan'ın yedi yıllık diktatörlükten çıktığı yıllar öncesinde yapabileceği etkiyi yapmıyor. Tek sebep, geçmişin ölmek üzere geri dönmesi.

O güzel beyaz tekne trajik geçmişle alay ediyor; Bu birinci sınıf bir cenaze töreni gibi. Daha ilk andan yaşlı adamın hantal bir paketten ibaret olduğu izlenimine kapılıyoruz.

Her iki tarafta da korku var. Karısı yıllardır görmediği bu adama ancak, "Yemek yedin mi?" diye sorabiliyor. Kadının içinde biriken

sevecenliği önleyen ve ağzına söylemek istediğinden başka sözcükleri sokan bir alçakgönüllü utangaçlık, bir tür çekingenlik var. Sanki kocasının varlığını karşısında görmeye dayanamıyormuş da bir kapıyı kapatıyormuş gibi. Belki de kadın ihanete uğradığını hissediyor.

Adam Rusya hakkında bir tek kışları çok kar yağdığını söylüyor.

Normal bu. Bu adam, kalbi, vatanı Yunanistan'a sevgiyle dolu olarak sürülmüş. İfade etmek istediği öteki ülkenin görünümü değil. "Sevdiğim her şey yurdumda kaldığı için bu yıllar çok soğuk geçti," de diyebilirdi. Sonunda orada kök salmasına, evlenmesine, geçici bir hayat kurmasına, hayatında istemediği ama kaçınamadığı bir ara dönem yaşamış olmasına rağmen.

Bu geçici hayatı itiraf ettikten sonra yaşlı adam gider.

Kendini bir yabancı gibi hissettiği için kalamaz. Orası onun değil, yaşlı kadının evidir. Eski duygularıyla bir bağlantı kurabilmek için birlikte mesut oldukları bir yer bulmalıdır: Atina'ya gittikleri gece kaldıkları tren istasyonun yakınlarındaki otelde. Ama yaşlı kadın evinden çıkmaz, kendini mutfağına kapatır.

Kitara'ya Yolculuk*'un aynı zamanda yeniden keşfedilen bir aşk rüyası olduğu da söylenebilir.*

Elbette, benzerlikler üzerinde ısrar etmek istemediysem de, Ulysses ve Penelope hikâyesi.

Kullandığınız efsanelere bol miktarda gönderme yaptığınız bazı eski filmlerinizin aksine, burada efsaneye pek değinilmiyor. Odysseus*'a tek açık gönderme, yaşlı adamın köyde köpeğine rastlayıp ona Argos diye seslenmesi.*

Ulysses-Penelope-Telemachus üçgeni bu bağlamda bir yolculuğun sonunu temsil ediyor. Yunanistan'ın son kırk yılını başka bir Truva Savaşı kabul edersek, Ulysses'in dönüşü aşikâr sondur. *'36 Günleri* ve *Megalexandros*'tan bu yana hepsi de savaşa odaklanmış

eski filmlerimin döngüsünü kapatıyor. Önceki çatışmaların lider kişisi olan devrimci, devrimi reddeden ve kendisine ihtiyacı olmayan bir ülkeye geliyor. Yaşlı Ulysses herhangi bir ödünü reddediyor; böylece artık uyum sağlayamıyor, onun oynayacağı bir rol kalmamış. Denize atılmış bir şişe gibi: kurtulunması gereken gülünç, yararsız bir umut.

Bu, Kitara'ya Yolculuk*'un bir döngünün sonu olduğu anlamına mı geliyor?*

Çok doğru, bir sonsöz, bir epilog.

Oğul, efsanedeki Telemachus'un filminizdeki adı Alexander. Bu Büyük İskender'e bir atıf mı?

Hayır. Akla gelen atıf, *Megalexandros*'un sonunda kente gittiğini gördüğümüz küçük çocuk Alexander'dır. Devrimci geleneğin mirasçısı olan ve şimdiki zamanla yüzleşmek için geçmişin travmalarından kurtulması gereken yönetmen karakteri açısından bu tür bir sonsöz gereklidir.

Kitara'ya Yolculuk*'ta kullandığınız köy* Megalexandros'*takine çok benziyor.*

Doğru, bu *Megalexandros*'u çektiğimiz dağ köylerinden biridir. Bütün o köyler savaşta direnişçilerin elindeydi ve yeraltındaki insanlar tıpkı *Kitara'ya Yolculuk*'ta gördüğümüz gibi ıslıkla haberleşirlerdi. Islıklı diller Türk işgalinden beri kullanılır. Kanun kaçakları birbirlerini tehlikeden böyle haberdar ederlerdi. Dağlardaki bütün bu uzak köyler artık terk edilmiştir; sakinleri vadilere, kentlere ya da yurt dışına kaçmışlardır; hayat koşullarının biraz daha iyi olduğu yerlere, yani. Ancak şimdi tüketim toplumu dağları sayfiye evleri için canlandırmakta, eski köyleri kayak merkezlerine dönüştürmekte.

Yaşlı adam eski bir geleneğin sonuncusu, bir 'dansçı' gibi geldi bana. Onun yaptığı geleneksel dans sekansından söz ediyorum.

Metaforik olarak bir kuşağı ve onun hayata bakışını temsil ediyor. O tarihimizin bir parçası, ülkemizi değiştirebileceğimiz büyük umudun doğduğu ve kendisiyle birlikte kaybolmaya yüz tutmuş bir kuşak.

Pek çok insan bunun hüzünlü, hatta karamsar bir film olduğunu düşünüyor.

Hüzün var elbette, bir daha geri gelemeyecek şekilde kaybolan her şeye duyulan derin bir pişmanlık. Ama ben sonunda filmin ne iyimser ne de karamsar olduğuna inanıyorum; durum gayet berrak. Ve bu, ilerlemenin tek yolu. Çevresindeki modern dünyadan düş kırıklığına uğrayan Alexander, yaptığı filmdeki hayali yolculuğu kendisini geçmişten kurtarmak için kullanıyor.

Avcılar'*dan söz ederken onun sağcı bilincin portresi olduğunu söylemiştiniz. Bu film de solun bir anatomisi mi?*

Bir tür sol diyelim, çünkü solun tümünü Alexander'la özdeşleştiremeyiz. Bu filmin yaşadığımız etik ve estetik kuralların yeniden yapılanması olmadan, geçmişin engellerini halletmeden değişiklik olmayacağına inanan modern insanın ruhsal durumuyla ilgili diyebilirim.

Terapi olarak sinema mı?

Ben hep filmlerimin 'üniversitelerim' olduğunu söylerim. Filmlerimden çok şey öğrenmişimdir. Onlar benim kişisel bagajım ve psikanaliz seanslarımdır.

Alexander ideolojinin sonunu mu temsil ediyor?

Bu daha çok babasını egoistlikle suçladığında Voula'nın rolüdür. Voula kuşakların çatışmasını simgeliyor: babasının devrimci fedakârlığının kurbanı olmuş. Kendisi de dünyayı değiştirmeye çalışmış ama bir şey olmamış ve acı bir düş kırıklığına uğramış; artık hiçbir şeye inanmıyor. Bu bakımdan, tedricen gerçek sevgiye dönüşü bulan anneannesinin tam karşıtı. Voula içinde yaşadığı dünyadan Ale-

xander'dan bile çok nefret ediyor. Alexander hâlâ sevgiyi arıyor; oysa o artık pes etmiş. Voula vücudunu son bir sığınak olarak kullansa da, denizciyle serüveni ona bir anlık heyecandan fazla şey vermiyor. Artık hiçbir şey yok, duygu bitmiş.

Anne gerçekten güçlü mü?

Olan her şeyin kurbanı o, ama bunca yıl kendine sadık kalan da tek kişi. Kocasına olan o inanılmaz sadakati -bunun film içindeki filmde olduğunu hatırlatırım- kendisine gerçek sevgiyi bir kere daha keşfetme hakkını veriyor.

Bu yorum, kadınların artık Yunan sinemasında marjinalleştirilmediğini mi gösteriyor?

Şöyle ifade edeyim: Daha önceki filmlerimle kıyaslandığında buradaki kadın daha iddialı, artık erkek girişimlerini kabul etmiyor.

Kitara'ya Yolculuk*'un sizi klasik anlatıma döndürdüğünü söyleyebilir miyiz?*

İdeoloji karmaşası dünyayı yorumlamak için kullandığımız çeşitli yaklaşımları geri plana itti. Ben başladığımda Marx ve Freud, tıpkı Hegel ve Lenin gibi hâlâ kilit kişilerdi ve insan doğal olarak dünyayı gözlemlemek açısından onların öğretilerini kullanırdı. Yakın Yunan tarihindeki çok acı, çok zalim deneyimlerimizin bizi çevremizdeki tüm toplumsal ve estetik olguların şifresini çözmek için diyalektiğe başvurmaya teşvik ettiğini de ilave etmeliyim. Kısaca söylemek gerekirse, gerçeğin teoriyi doğruladığını, teori ile pratiğin bir olduğunu hissediyorduk. Normalleşmenin başlamasından bu yana yeni yaklaşımlar arıyoruz ve ben bir tür varoluşçuluğa döndüğümüzü hissediyorum. Sanat bir kere daha insan odaklı ve cevaptan çok sorusu var. Dünya insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtası ve olayları etkileme şansı önemsiz. Siyaset, geçmiş taahhütlerine sırtını dönmüş sinik bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana dönmemiz gerektiği anlamına gelmez ama en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dön-

memiz gerekir. Bu psikolojiye dönüş değil, destanların genellemelerinden sinemacının kendisini ve sanatını sorguladığı çok daha kişisel sinemaya geçiştir.

Kısacası, seyircilerin karakterlerle özdeşleşmesine döndüğümüzü söyleyebilir miyiz?

Kendi geçmişime bakarsam, önceki filmlerimde ilk kaygımın sadık bir yeniden inşa olduğunu ve bu kaygı çok öne çıktığından her türlü özdeşleşmeyi dışladığını söyleyebilirim. Uzun ve güç bir dönemden sonra duyguya dönüyoruz. *Kitara'ya Yolculuk* doğal olarak bütün diğer filmlerden elde ettiğim deneyime sahip. Artık gidişi dayatan olay değil, duygudur. Çizdiğim tabloların ayrıntılarına, eskisinden daha fazla giriyorum.

Ama bu yaşlı Angelopoulos'un varlığını, onun yabancılaşmasını ve ironisini dışlamıyor. Örneğin, kaybolmuş yaşlı adamı aramak için askerlerin köyde mevzilendikleri sahnede...

Evet. Ben kısmen kendisine yönelik şiddetin etkisinde olan Spiros'un evden çıkmayı reddetmesiyle yaratılan direnişin altını çizmek istedim.

Sürgünden gelen bu insanlara gerçekte ne oldu? Yunanistan'da belirli bir süreden uzun kalmaları yasaklandı mı?

Bazılarına bir ay, bazılarına hukuksal bir statü elde etmedikleri takdirde üç aya kadar izin verildi. Ancak Yunanistan'dan otuz beş yıl uzak kalmış olan pek çok sürgün ülkeyi terk etmeyi reddetti.

Liman kahvesinde yer alan parti sekansında da ironi var. Aslında sizin filmlerinizde çok parti düzenleniyor. Bu sizce ilginç bir metafor mu?

Hayır, sanırım bana esin veren Yunanlıların eğlence adetleri. Yunanistan'da bir grup, bir iki şarkıcı bulup eğlenmek için sebep gerekmez. Burada liman işçileri sendikasının eğlencesi var. Buradaki ironi, hoparlör sisteminin boş bir mekânda her türlü devrimci şarkı

yayıyor olması; görüldüğü kadarıyla da sınıf mücadelesiyle ilgilenen yok. Albayların düşüşünden sonra kitleleri ateşleyen o heyecan kalmamış artık. Bu kutlamalar ve parti şölenleri boş siyasal olgulardan başka bir şey değil.

Ama yaşlı kadına, salla denize açılmış kocasına seslenmek için hoparlör sisteminden yararlanması söyleniyor, sizce bu alay değil mi?

Hayır, kadın ona ancak bu şekilde erişip sevgisini ifade edeceğini biliyor.

Sanki bu ikisinin bu eğlence bağlamı dışında konuşmalarının yolu yokmuş gibi.

Ben bu bağlamı kullanarak ilişkilerinin olağanüstülüğünü ve yoğunluğunu vurgulamak istedim. Birbirleriyle iletişim kurmakta o kadar beceriksiz olan bu çift, ancak bu koşullar altında konuşmanın bir yolunu buluyorlar.

Tüm film boyunca devam eden yağmurun rolü nedir?

Eğlenceyi önlesin diye yağıyor. Tabii, bunu istediğiniz gibi yorumlayabilirsiniz: bir metafor, denizde yapayalnız olan yaşlı adamın dramatik durumunu daha da ağırlaştırma isteği. Setleri seçen, atmosferi yaratan, ne zaman gece olacağını, ne zaman yağmur yağacağına karar verenin yönetmen Alexander olduğunu unutmayalım.

Pek sık tartışılan bir sekans daha var –yönetmenle sevgilisinin buluşması.

Burada kurgunun ilk düzeyine dönüyoruz. Film, yönetmenin hayatındaki bir günü anlatıyor. Belirli saatlerle kısıtlı. Evi ile film stüdyosu arasında gidip geliyor. Yürüyüş yapıyor, ruhsal durumunu düşünüyor, her şey müzikle vurgulanıyor. Sanki bir yolculuğa çıkacakmış gibi herkesi selamlıyor. Filmin içindeki filmde sinemada sevişen kadın onun kız kardeşi olduğu için muhtemel bir ensest iması var. Kadın, "Gitme," diye yalvarıyor ama o yine de gi-

diyor. Kendini aradığı yolculuğa devam etmek ve filmini sürdürmek zorunda.

Sahnede hangi oyun sergileniyor?

İbsen'in *Hedda Gabler*'i. Oyunun sonunda kadın kahraman intihar eder. O sonu biraz değiştirdim. İbsen'de intihar bir odadadır ve kadını bulanlar, "Böyle bir şey yapılmaz," derler. Ben durumu tersine çevirdim. Kayıp hayaller konusunda bir oyun yaptım ki, bu da benim temamın tam bir ifadesidir.

Bir kere daha sizin 'oyun içinde oyun' tutkunuz.

Bu filmin sonunda hoparlörlerden sanki deneme yapılıyormuş gibi "bir, iki... bir, iki,.. bir, iki" diyen sesi duyduğumuzda yine kullandığım bir hile. Ses benim sesimdir. Ve ben Giulio Brogi'nin bir iki Yunanca replik söylerken kullandığı İtalyan aksanını kullanarak bir yaramazlık da ettim. Yunanlılar onun aksanını kolayca anlarlar. Bir kez daha gerçek ile hayal oyunu.

Bu bir tür kontrpuan tekniği: biri ana diğeri yan olan iki hikâye. İkincisi birinciyi bazen destekliyor, bazen de ona tezat oluşturuyor.

Doğru. Bu da akla getiriyor ki, film hem gerçekçi hem de gerçeküstücü (yaşlı adamın siste ıslık çaldığı sekans) bir hikâye olarak okunabilir, üstelik bir hayal oyunu haline gelmeden. Ayrıca bu gerçeklik, bazen kurmacadan daha tuhaftır. Spiros'la fiziksel ve ahlâki benzerliği sebebiyle yaşlı adam karakterini oynasın diye seçtiğim aktör olan Manos Katrakis, çekim bittikten sonra öldü. Tıpkı oynadığı karakter gibi devrimde hayatta kalmış ve siyasi görüşleri yüzünden hapse girmişti. Sanırım, ölecek doğru yeri arıyordu ve film de ona bu fırsatı verdi. Tuhaftır, onun rakibini oynayan aktör de aynı sıralarda hayata veda etti. Gerçek hayatta ise tamamen karşı çizgideki siyasal partidendi. Sanki geçmişin iki yüzü gerçekten de aynı zaman diliminde ortadan yok oluyormuş gibi.

Yaşlı adam neden 'üçüncü sürgün'den söz ediyor?

Birincisi, Yunanlıların, Mustafa Kemal karşısındaki yenilgilerinin ardından gelen 1922 felaketi (hasta yaşlı kadın filmde buna değiniyor). İkincisi, iç savaştan sonraydı. Üçüncüsü de bu ağır ağır yaklaşan ölüm, ana müzik temasının ortasında trompetin çaldığı 'sessizlik çağrısı'.

Filme neden Kitara'ya Yolculuk *adını verdiniz?*

Kitara, şairler tarafından yüceltilen bir adadır, aşk adası, Afrodit'in adası. Filmin adı filmin bütün ruhunu yansıtmalıdır. Geçmişte bunu gayet iyi yapabildiğime inanıyorum: *'36 Günleri*'nin ilhamını Kavafis'ten aldım (*1909 Günleri,* vb.). *Megalexandros,* gezici satıcılar ve gölge oyunları halk geleneğine atıf yapıyor.

Filminize yüklediğiniz duyguları dile dökmek için bir şiir seçmeniz gerekse hangisini seçerdiniz?

Seferis'in "Nehir Kıyısındaki Yaşlı Adam"ını. *"Tek istediğim açıkça konuşmak/bu armağan bana bahşedilse..."*

ARICI HAKKINDA KONUŞMA

Michel Ciment, 1987*



Kitara'ya Yolculuk *filminiz siyaset âleminden duyduğunuz düş kırıklığını açıkça belli etmişti ve ideolojilerin öldüğünü pek dile getirmemişse de bu konularda bir fikir edinmemizi sağlamıştı; dolayısıyla, önceki filmlerinizden bir hayli farklıydı.* Arıcı*'da siyasete tek gönderme, eski arkadaşları ve kayıp 'tarihle randevu'ları hakkında konuşan Mastroianni ile Reggiani arasındaki görüşme. Filmin geri kalanı bir tek kişinin kaderi ve kişisel sorunları üzerinde yoğunlaşıyor.*

Elli beş yaşında olan ve sırtında elli yıllık tarihi taşıyan bir adamdan söz ettiğimizi unutmayalım, lütfen. Masum değil, geçmişin tüm

*) *Positif,* No: 315, Mayıs 1987. Positif'in ve Michel Ciment'in izinleriyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.



Arıcı'da Spiros rolünde Marcello Mastroianni, genç kız rolünde Nadia Mourouzi, 1986.

yükünü omuzlarında hissediyor. Dostlarının arasında geçmişi yâd ederken eski dünyayı değiştirme umutlarından söz edebilir ama bu filmin bağlamı daha ilk başından bellidir. Kırk yıllık tarihi, Yunanistan ve dünya için çok büyük değişimler dönemini yaşamıştır. Savaş, baskı, ama aynı zamanda umut. O, zamanımızın bir insanıdır; geçmişi ardında kalmış ve hiçbir anısı olmayan ve ona 'Bay Hatırlıyorum' diyen bir genç kız karşısındadır. Bu, bellek ile belleksizlik arasında bir çatışmadır. Bana sık sık, "Adam neden intihar ediyor?" diye sorarlar. Onun intihar ettiğini sanmıyorum. Onunki bir umutsuzluk eylemi, ama onu yaparken, arı kovanını çevirirken mahkûmların cezaevinde yaptıkları gibi eliyle yere vurarak bir tür iletişim kurmaya çalışıyor. O belirli durumların tutsağı olduğu için geçmişle iletişim kurmaya çalışmakta. Bizse başka bir şey aramalıyız. Biz şimdi tarihsel bir an yaşıyoruz, dünyanın değişmesini bekliyoruz ama bunun ne zaman ve nasıl olacağı hakkında bir fikrimiz yok. Her ne olursa olsun, bizi içinde bulunduğumuz durumdan çekip çıkarmak için bir şeylerin olması gerek. İnsanlık tarihinde hep büyük ve geniş boşluklar, derin sessizlik anları olmuştur. Şimdi böyle bir dönemden geçiyoruz ve bu sessizlik, terörü getirebilir.

Son iki filminizde, Kitara'ya Yolculuk *ve* Arıcı*'da, kahramanınızın adı Spiros. Bunun sizce belirli bir önemi mi var?*

Babamın adı Spiros'tu. Benim gözümde bu onun tüm kuşağını simgeler. Filmlerin içinde özel bir önemi yoktur ama ben bu ada çok bağlıyım. Bir başka nokta da, filmlerimin hepsi bir sonrakinin tohumunu taşıdığından bu da iki film arasındaki bağlardan biridir. Bu adı seçmem kişisel bir sorunu cevaplıyor da olabilir: kendiminkinden başkasının hikâyesini anlatamıyor olabilirim. Belki de kendi deneyimlerim, travmalarım ve umutlarımla, kendi kişisel gelişmem ve evrimimle sınırlıyım. Aynı sebeple, bir sonraki filmimin *Arıcı*'dan çıkacağını sanıyorum.

Mastroianni'nin oynadığı karaktere babanızın adını verdiğinizi ama bunun bir önemi olmadığını söylediniz, fakat son üç filminizde esas konunuz babalık olarak görülüyor. Megalexandros*'ta ideolojik babaydı,* Kitara'ya Yolculuk*'ta biyolojik babalıktı,* Arıcı*'daysa genç kızın seçtiği babalık.*

Geleceğe yolumuzu baba figürü arayarak bulmaya çalışır ve duygusal dengemizi ancak böyle koruruz. Belirli bir tarihsel dönemin ve umutlarımızı canlı tutan ideallerin sonuna yapılan bir gönderme, beraberinde sanki köklerimizden yoksun bırakılıyormuşuz gibi bir düş kırıklığı getirir. Bu siyasal huzursuzluğun insan ruhunda yansımaları görülür. Bir baba figürü arama, duygusal ahengi yerine getirme ve insanın varlığının sadece bir rastlantı olmadığını hissetme ihtiyacından doğar. Bu, dün ile yarın arasında bir bağ kurmanın yoludur. *Arıcı*'da baş karakter kendi kızının biyolojik babası ama aynı zamanda kendisiyle seyahat eden genç kızın babasıdır. Her ikisi aracılığıyla geleceğe uzanmanın bir yolunu arar. Orada bir boşluk, bir kuşak boşluğundan fazla bir şey olduğunu hisseder. Bu âdeta bir lisan mesafesidir. Fiziki aşk bile öteki kuşakla ilişki kurmasında yardımcı olamaz. Bu yüzden yoğun bir umutsuzluğa kapılır. Kuzeyi terk edip güneye, memleketine gider, orada yaşadığı ahengi bulmak için. Ama orada da gözyaşından başka bir şey yoktur, sinema dahil her şey yıkılmıştır. Sinema, bir zamanlar gözlerimizin önünde çöken

bu dünya köşesinin bir parçası, hayatlarımızın bir parçasıydı. Çevremizdeki hayatla ilişkide kalmanın yollarından biri, yaratıcı seçeneklerimizden biriydi.

Kahramanınız olarak neden bir arıcıyı seçtiniz?

Arıcılık garip bir meslek. Arıcılarda şair ruhu vardır. Doğayla ayrıcalıklı bir ilişki kurarlar, bal toplamak da sanatsal bir faaliyeti andırır. Duyularıyla arılarla iletişim kurarlar; benim kahramanım da bu iletişim kesilince harap oluyor. Son eylem, aynı zamanda arılara karşı, tıpkı ölmek üzere olan bir heykeltıraşın heykellerinden birini parçalaması gibi. *Gezgin Oyuncular*'ı çekerken bir adada yaşayan bir arıcıyla dost oldum. Filmde küçük bir rol oynadı ve yerel köylülerle aramızda aracılık yaptı. *Megalexandros*'ta yine haydutlardan birini oynadı. Bunu yapmak için evinden ve arılarından ayrılması gerekmişti. Onu çok severim. Sık sık kendisini ziyaret ederim ve orada olduğum her zaman arı kovanlarını nasıl gözetlediğini, arılarının giriş çıkış trafiğini nasıl izlediğini seyretmekten kendimi alamam. Bu onun açısından kendini tümüyle verdiği bir meslekti; bir kayıt seansındaki ses teknisyeni kadar dikkatliydi. Bedensel bir işte çalışanların çoğu genelde yorucu ve pis olduğu ve iyi para getirmediği için işlerinden nefret ederler. Oysa arıcılar mesleklerini severler; arılarla erotik bir ilişki kurarlar, bu yönden bir bakıma sanatçılara benzerler.

Yunanistan'ın kuzeyinde film yapma ısrarınızı nasıl açıklıyorsunuz?

Bilemiyorum. Kimi zaman yağmur ve sisle kaplı bu manzaranın, kuzeyin bu hüznünün neden benim açımdan bu kadar önemli olduğunu kendim de merak ederim. Dürüst olmak gerekirse, Paris'i de güneş altında pek sevmem, yağmurlu gününü tercih ederim.

Bu seçiminiz biraz da Antonioni'nin Po Vadisi tutkusuna benziyor.

Belki de öyle bir şey vardır. Bu manzaralar film yaptığım ilk günden beri benim içimde kalmıştır.

Arıcı'da daha önceki filmlerinizde kullandığınız mekânlara yer verdiniz. Örneğin, Iannina.

Doğrudur. *Tatbikat*'ta iki sevgili, Iannina'da bir handa buluşurlar. *Gezgin Oyuncular*'da yine oraya gittim; Iannina ve yanındaki göl *Avcılar*'da da vardır. Ben aslen güneyli olduğum için bu garip bir şey. Ben Atina'da doğdum ve ailem Peloponezli, bu da gerçekten Güney demek. Yine de çoğu filmimi kuzeyde, özellikle kuzeybatı Yunanistan'da Epir'de çektim. Yağmur ve çıplak arazi dışında taşlara ve taş evlere çok düşkünüm. Bilinçaltımdan gizli bir görüntü çıkarmaya çalışıyor olabilirim ama bunun ne olduğunu bilemiyorum.

Bir de Egio diye bir kasaba kullandınız.

Evet, sinema sekansı için. Egio Yunanistan'ın güneyinde, Peloponez'dedir. Bu film Makedonya'da Arnavutluk ve Yugoslav sınırlarına bitişik Florina'da başlayıp, ta güneye kadar iner. Galaxii ve Oumenissa ile *Gezgin Oyuncular* ve *Avcılar* için kullandığım Naphplion'da da bazı sahneler çektim. Tabii Atina'da da.

Bir film stüdyosunda çalışmayı düşündünüz mü hiç?

Asla. Ben doğal bir manzarayı, hayalimde gördüğüm bir iç manzaraya dönüştürme ihtiyacı hissederim hep. Evleri yeniden badanalarım, kimi zaman yerlerini bile değiştirtirim; daha önce olmayan köprüler inşa ederim. Kızın dans etmesi için otoyolun yanına o mekânı bile yaptık. Bütün filmlerim inceden inceye gerçeğe dayanır. Ama benim göstermek istediğim, gerçek manzara değil, benim rüyalarımda gördüğümdür.

Çok karmaşık sekans çekimleriniz -örneğin, kızın dans ettiğini gördüğümüz bar sekansı- göz önüne alındığında bunu bir stüdyoda yapmak daha kolay değil midir?

Olabilir ama bu durumda dıştan içe geçemem, bunu yapmak için kesmem gerekir. Ama çoğunlukla aynı çekimde içeri girme ya da dışarı çıkma ihtiyacı doğar. Ayrıca, Yunan sinemasında fazla bir stüd-

yo geleneğinin bulunmadığını da unutmamak gerek; dolayısıyla, bunu yapmak riskli olabilir.

İlk filminizden beri sizinle çalışan görsel yönetmeniniz Giorgos Arvanitis ve sahne tasarımcınız Mikes Karapiperis'le yakın bir ilişkiniz oldu.

Mekân aramak için hep üçümüz birlikte gideriz. Seçeneklerimizi tartışır, mekânı planlarımıza uydurmak için neler yapacağımızı konuşuruz. Arvanitis renkleri, ışıklandırma imkânlarını ve kameranın serbestçe dolaşacağı alanı kontrol eder. Çekime sıra geldiğinde işin çoğu bitmiştir. Çoğu film için sürecin bu olduğunu biliyorum ama biz birbirimizi çok uzun zamandır tanıdığımızdan çabuk sonuca varırız. Bir stüdyoda kameranın hareketini kolaylaştırmak amacıyla duvarları kaldırıp daha rahat edeceğimizi tahmin ederim. Ama bu durumda gerekli gördüğüm takdirde gerçek bir duvarı yıkma sorunu yoktur. Bir stüdyoda rahat edeceğimi pek sanmıyorum.

Hangi objektifleri kullanıyorsunuz?

Bu defa pek çok objektif, hatta bir zoom kullandım. Bunu zoom etkisi istediğim için değil de, aktör, manzara ve kamera arasındaki mekân ilişkilerini değiştirme ihtiyacında olduğum için yaptım. Aslında hep 35 mm.'lik kamera kullanırım, bazen 40 mm.'ye geçer, çok seyrek olarak da 80 mm.'ye çıkarım. Görüntüyü bozmadan genişliği verdiğim için 35'likten memnunum. İnsan gözüne en yakın olan odur. Bu filmde erkekle kadının aralarındaki mesafeleri özellikle kontrol etmek istedim. Onları daha yakın veya daha uzak göstermek, dünyalarını ayıran mesafeyi yansıtmanın bir yoluydu. Örneğin, otel odasında onların aynı kareyi paylaşmalarını hiç istemedim; hep kamerayı birinden diğerine geçirdim.

Spiros dünyaya bir dönüş yolculuğundayken, filmin ilk sekansındaki kuşlar ve arılar uçmak istiyorlar.

Kuşun bir sembol olarak algılanacağından korktum, böyle bir niyetim yoktu. Evli çiftin ilişkilerinde bir huzursuzluk duygusu

yaratmak istemiştim sadece. Sembol olsaydı kuşu boş bir duvara çaptırırdım.

Ya "Armut Ağacına Çıktım" şarkısı?

Çocukluğum boyunca dinlediğim bir şarkıydı o. Tıpkı bugün kızlarım gibi ben de onunla büyütülmüştüm. Gerçeküstü bir şarkıdır, bir armut ağacı tırmanılmayacak kadar küçüktür. "Sonra da elimi kestim." Bu dizenin ne anlama geldiği hakkında bir fikrim yok.

Yine de filmi bitirmek için onu kullandınız!

Evet, ama vurgulamak niyetinde değildim. Mastroianni bunu kızına söylüyor, kız bebekken söylediği aynı şarkıyı.

Serge Reggiani sekansı, filmin geçmişe gönderme yapan tek sekansı.

Filmin başından Spiros'un işini terk eden, her şeyden ve herkesten uzaklaşan bir öğretmen olduğunu biliyoruz. Eski dostlarına veda etmesi gayet normal. Onun ülkesinin tarihinde oynadığı bir rolü olduğunu sadece bu sekansta anlamaktayız. Bu *Kitara'ya Yolculuk*'a bir tür gönderme; aradaki fark oradaki yaşlı adamın yurduna dönüyor olması. *Arıcı*'da kahraman yurdundan hiç ayrılmıyor. Bu bir önceki filmin mantıki devamı ve aynı zamanda bir döngüyü tamamlıyor. Bir filmin sonunda ilk kez bir başka projem yok. Bekleme ve iyice düşünme ihtiyacını hissediyorum. Sanırım yeni bir döngünün başlangıcındayım. Ama hatıralara dayanmayan bir şey. Kuşağımın tarihçesini tamamladım sanırım. Belki de genç kuşakla *Arıcı*'daki genç kız hakkında, onları bekleyen gelecek hakkında konuşmalıyım. Ölmek için olduğu kadar yaşamak için de pek çok sebep var.

Rosi, Taviani Kardeşler, Denys Arcand gibi zamanınızın siyasal portrelerinde öne çıkmış bir kuşaktansınız. Onlar artık tarihsel portrelerden çok bireysel hikâyelere döndüler.

Belki tarih şimdi sessiz olduğu için. Bizler de kendi içimize dalıp cevaplar arıyoruz, zira sessizlikte yaşamak çok güçtür. Tarihsel ge-

lişme olmadı mı insan kendine döner; tarihsel devamlılığı kesintiye uğratan bu kriz bağlamında, bu devamlılığı canlı tutmakta aktif rol alan bizim kuşağımız açısından bu çok hazindir, ifade etmesi çok güç bir düş kırıklığıdır.

Filmlerin adları sebebiyle pek çok kişi Gezgin Oyuncular*'ın bir şekilde* Kitara'ya Yolculuk*'la ilişkili olduğunu düşündü, ancak böyle bir bağdan söz edilecek olsa bu* Arıcı *olmalı.*

Evet, bu arıcının yolculuğudur. Bir bakıma, gezgin oyuncuların kolektif yolculuklarının yerine geçen şahsi bir yolculuk.

SİSLİ MANZARA

Serge Toubiana ve Frédéric Strauss, 1988*

Yeni filminizin adındaki 'manzara' belirli bir öneme sahip gibi. Filmin kahramanı olan iki çocuğun, sizin sanki uzaktan aşina olmadığınız ama tanımak istediğiniz bir manzara oldukları akla geliyor.

Evet, bu benim insan coğrafyası dediğim şeydir. Bir filme bakıp da perdedeki kişilerin fiziksel görünümleri hakkında her şeyi bildiğiniz, öğrenecek başka bir şey kalmadığını hissettiğiniz zaman olur genellikle. *Sisli Manzara,* bir ilk keşfin sevinç ve şaşkınlığını korumaya çalıştığım bir tür masaldı.

---

*) *Les Cahiers du Cinéma,* No: 413, 1988. Cahiers du Cinéma'nın izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.

Seçtiğiniz görüş açısı ve kahramanlarınızla kamera arasında koruduğunuz mesafe, seyircilerin çocuklarla hemen özdeşleşmesini önlüyor. Çocukların kullanılmasından daha aşikâr pek az hile vardır ama, siz onların performansından neredeyse tüm dokunaklılıklarını ustaca silmeyi başarmışsınız.

Çocukların ne doğal fotojenik çekiciliklerini ne de genelde insanda kaçınılmaz olarak uyandırdıkları dokunaklılık duygusunu sömürmeye çalışıyordum. Farklı bir çekim ve bu nitelikleri ortaya koymak büyük bir ticari başarı olabilirdi. Bu riskin farkındaydım ama diğer yandan çocukların rollerini tümüyle duygudan arındırmaya da niyetim yoktu. İkisi arasında tam dengeyi bulmak zorundaydım. *Arıcı*'da, kişiliği daha önce sözünü ettiğim türden sürprizi yaratmayacak kadar iyi tanınan Mastroianni'yle göze batmayan oyunun sınırlarına varmayı denemiştim. Bu benim onda farklı bir şey keşfetme yolumdu. Duygusal sahnelerin hiçbirinde ona yakın çekim uygulamadım. "Bana bakın!" diye bağıran o karelerden hep nefret etmişimdir zaten. Bu yüzden, son çalışmasının ilginç olduğuna inanmakla birlikte Wenders'in eski filmlerini (*Alice in the Cities* ve *Arzunun Kanatları* gibi) ve Antonioni'yi severim.

Çocuklarla nasıl çalıştınız?

Oğlan, Mihalis Zeke filmi çektiğimizde beş buçuk yaşındaydı. Onunla iletişim kurmanın en iyi yolunun, onu birlikte oyun oynadığımıza ikna etmek olduğunu düşündüm. Atın öldüğünü görüp ağlamaya başladığı sahnenin provasını yaparken yanıma gelip, "Bay Angelopoulos, çok üzülüyorum ama ağlayamıyorum," dedi. Ben de ona, "Bak, bu sahnede ağlamalısın. İçinden üzülmen yeterli değil, bunu seyircilere de göstermelisin," dedim. Bir an düşündükten sonra bir öneride bulundu: "Siz beni azarlayın; ben o zaman ağlarım ve sahneyi çekeriz." Dediğini yaptık ama işe yaramadı, bunun üzerine otele döndük ve sahneyi bir kere daha anlattım, ama eskisinden çok daha kaba bir şekilde. Ekip çevremizdeydi. Oğlan kendini aşağılanmış hissetti, sırtını bana dönüp ağlamaya başladı. Onun elinden tuttum, sete döndük ve sahneyi bir defada çektik. Onun için her şey bir oyunken ondan büyük olan kız, Tanya Palaioglou, bambaşka bir davranışla kendisine yaklaşmayı gerektiriyordu. Kız, çocukluk ile ergenlik arasındaki o



Sisli Manzara'da Voula rolünde Tania Palaiologlu, Orestes rolünde Stratos Tzortzoglou, Alexander rolünde Michalis Zeke, 1988.

zorlu dönemdeydi. Hatta ilk adet kanamasını sette yaşadı ve Orestes'i oynayan aktör Stratos Tzortzolglou'ya âşık oldu. Bu, filmin ruhuna uyduğu için müdahale etmedim. Kızın asıl sorunu tecavüz sahnesiydi, bütün yalvarmalarıma rağmen bunu kabul etmedi. Odasına kapanır ve hiç konuşmazdı. Sonunda sahneyi oynamaya karar verdi ama senaryoda yazdığı gibi kamyon sürücüsü kendisini çekerken bağırmayı reddetti. Bunu böyle oynamak onun fikriydi, ben de sonunda bunun filme uyduğunu gördüm. Kıza karşı duygulu yaklaştım. Kızın oynadığı tek oyun 'sessizlik oyunu'ydu. Ekip ışıkları kurarken biz, yani Orestes, ben ve çocuklar, ışıklar hazırlanana dek yarım saat kimin sessiz durmayı başaracağına bahse girerdik. Bazen ortamı yumuşatmak için filmin müziğini çalardım. İki çocuğun bu kadar uzun süre ağızlarını açmamaları beni çok şaşırtırdı. Aşağı yukarı aynı yaşlarda olan iki kızımdan bunun ne kadar güç olduğunu biliyordum. Bu sessizlik anları filmin havasına çok yardımcı oldu.

Yani, siz şimdi yönetmenin aynı zamanda bir aktör olduğunu mu söylüyorsunuz?

Kesinlikle. Ben bir yönetmenin aktörün taklit etmesi için sahneleri oynamasından yana değilim, ama sizi kopya etmesini söylemeden de bazı ruhsal durumlar yaratarak nasıl bir oyunculuk istediğinizi ima edebilirsiniz. İlk film çekmeye başladığımda profesyonel aktörlerden pek hoşlanmazdım. Performansları bana sahte gibi gelirdi. Profesyonel olmayanlarla çalışmayı tercih ederdim ama onların da sahnenin temposuna her zaman duyarlı olmadıklarını, dramatik anlarda aşırıya kaçtıklarını fark ettim. Mastroianni bir keresinde bana çok hoşuma giden bir laf etmişti: "Ben çocuğum, sen de bana masal anlatan ebeveynimsin. Eğer iyi anlatmayı becerirsen, ben senin oyununu oynarım."

Bu, sinemanın rolünü, film yönetmeni ile seyirciler arasındaki ilişkiyi tanımlamanın bir yolu değil mi?

Evet, öyle. Mastroianni, aktörlerin çekimler başlamadan önce kendilerine oynayacakları karakterler hakkında her şeyin anlatılmasını ve sahnede yapacakları her şey için mantıklı açıklamalar istemelerini anlayamadığını iddia ediyor. O, kendisini hikâyenin akışına bırakır.

Yazma süreci sizin için uzun mudur? Ve tamamlandığı zaman elinizde gerçekten bir çekim senaryosu mu vardır?

Hayır, aslında benim senaryolarım gerçek senaryo değildir. Çoğunlukla romana benzerler, ama normal bir romanın aksine, içinde bir tek sıfat bulamazsınız. Örneğin, hikâyede yakışıklı bir genç varsa ben karakterin imajının resme erken girmesini önlemek için 'yakışıklı' sözcüğünü silerim. Diğer yandan, çoğunlukla kuşların cıvıldaşmaları gibi ses efektlerini belirtirim. *Sisli Manzara*'yı yazarken de böyle oldu. Çok daha sonra gelecek müzik hakkında hiçbir fikrim yokken ilk başlarda bunu senaryoya koydum. Bu filmde iki çocuğun kaçışı geçmişin romantik serüvenlerini akla getirir; o yüzden müziği düşündüğümde aklıma Cesar Frank ve Mendelssohn geldi. Nasıl bir müzik istediğime karar verince sıra o müzik için en iyi çalgının seçimine geldi ki, bu durumda tatlı romantizm ile ıstırap çığlığı arasında bir yerde duran obuanın iyi olacağını düşündüm. Sonra senaryoyu sanki bir hikâyeymiş gibi okudum ve ona ilişkin renkleri dü-

şündüm. Herkesin durup yağan karı seyrettiği sahnede belediye görevlilerinin sarı parkalarıyla gelmelerini söyledik. Bu rengi istasyon sahnesinde de istedim; demiryolcular raylar boyunca sarı giyinmiş olarak yürürler, hani. Bunlar, anında yapılan, film çekilirken akla gelen doğaçlamalardır; önceden planlanmış şeyler değildir. IDHEC'te bize her ayrıntı için senaryoya sadık kalmamız öğretilmişti; büyük Hitchcock geleneği böyleydi. Ben şahsen Hitchcock geleneği ile Godard ekolü arasında büyük bir yaratıcılık marjı olduğuna inanırım. Doğru mekânın seçilmesi benim açımdan çok önemlidir. Ben hep mekânda çekerim ama onu da ihtiyacıma uygun olarak değiştiririm. Değişmeyen tek şey sahnenin anlamıdır, gerçi ona da çeşitli şekillerde yaklaşabilirim.

Filminizdeki sembolik imgeler senaryoda önceden yer almış mıdır?

Evet. Orestes'in bulduğu film parçası senaryodaydı ama teknik sebeplerle onu sonuna kadar izleyemedik. Kamerayı bu tek görüntüye yaklaştırıp içine sokmak istiyordum. Bunun için iki negatif hazırladık ve görüntü tanımını kaybetti. Filmde kalan, sadece fikrimin yarısıdır. Benim gözümde sembolik öğeler, basit hikâyenin sınırlarından kaçmak, gerçekötesi bir dünyayı araştırmaktır. Bunlar senaryonun kumaşına girerlerse de, çoğunlukla anlamlarından pek emin değilimdir. Örneğin, Selanik limanından çıkarılan taş elin önemini söyleyemem. Daha önce de dediğim gibi, bu filmin temel yapısı kurgunun mantığından dışında unsurlar sokmada insana özgürlük tanıyan bir masala benzer. Ancak hikâyenin akışını kaybetme riski olduğundan ille de anlamlarını açıklamaya kalkışmamalıdır. Orestes'in motosikletini başka bir gence sattığı sahnede bir eşcinsellik iması vardır. Senaryoda benimle çalışan Tonino Guerra bu imanın anlamını öğrenmek istemişti. Hazır bir cevabım yoktu, sadece onun doğru olduğunu hissetmiştim.

Bu sahnenin fetişizmle bir ilişkisi var gibi.

Bir erkekle motosikleti arasında erotik bir çekim olduğunu biliriz. Ben oyuncuya para yerine motosikleti verdim, nasıl sevindiğini hayal edemezsiniz. Adeta utanç verici bir şeydi.



Sisli Manzara'dan bir sahne, 1988.

Filmlerinizdeki en önemli şey her karenin tutarlılığı gibi görünüyor. Her karenin kendi gücü var, devam ettikçe yoğunluğu artıyor.

Benim özel sinema dilimin zaman boyutunu genişletme temeline dayanmasının sebebi budur. Herhangi bir kareye girmeden aktör ile manzara arasındaki ilişkileri öğrenme zamanını verilmelidir. Bu yüzden Tarkovsky'nin *Stalker*'ini severim, *Nostalji*'sini daha az severim, *Kurban*'ınıysa hiç sevmem. Bence Kutsal Üçlü -yani aktör, manzara ve kamera- *Stalker*'de kusursuzdur.

Filmlerinizin çoğunda geçmişe dönük bir melankoli hissediliyor. Ancak bu melankolinin parçası olmayan iki çocuk sizi farklı bir yöne çekiyorlar.

Ben geçmişin, benim sinema yönetmeni olarak işimin günümüze sürüklenmiş geçmişim olduğunu düşünürüm. Filmin sonundaki ağaç *Kitara'ya Yolculuk*'taki ağaçtır. Bu filmde çocuklar bir film görüntüsünden geçerler, sonunda onlara yeni bir umut vereceğine

inandığım farklı bir görüntüye ulaşmak için. Sinema benim dünyamdır ve bütün seyahatlerimi kapsar. Ben hep beni büyüleyecek gizli küçük ütopyalar ararım. Filmlerim aracılığıyla çıktığım bu seyahatlerin gerekli olduğuna inanmak için elimden geleni yapmaktayım.

Bu geçmişe karşı melankolik tutum, günümüz sinemasıyla ve sizin onu algılayışınızla mı ilgili?

Sinema krizi, sadece bilet satışındaki azalma demek değildir. 1970'li yıllarda sinemacılar hâlâ yeni ufuklar arıyorlardı. Şimdi bu sona erdi. Birkaç iyi filme rağmen genel kanı, sinemanın soluğunun tükendiği yolundadır. Bizim gözümüzde sinema biraz da haçlı seferi gibiydi, dünyayı kurtarmaya gidiyorduk. Günümüzde genç yönetmenler benim kullandığım teknik ekibi kullanıyorlar. Bu çok para gerektirir ve maliyet ne kadar yüksek olursa serüvenci araştırmalar için imkân o derecede daralır. Bir süre önce Oshima'yla konuşuyordum ve ikimiz de bizim kuşağımızın siyasetle daha çok ilgilendiği, daha gençken her şeyin gerçekten değişeceğine inandığımız duygusunu paylaştığımızı gördük. Şimdiyse, görüldüğü kadarıyla bu durum sona erdi artık.

Filmlerinizdeki nostalji duygusu herhalde filmlerin kesin bir sonu olmamasıyla da ortaya çıkıyor. Son her yana çekilebilir ve seyirciye bunun üzerinde düşünme özgürlüğü tanınıyor.

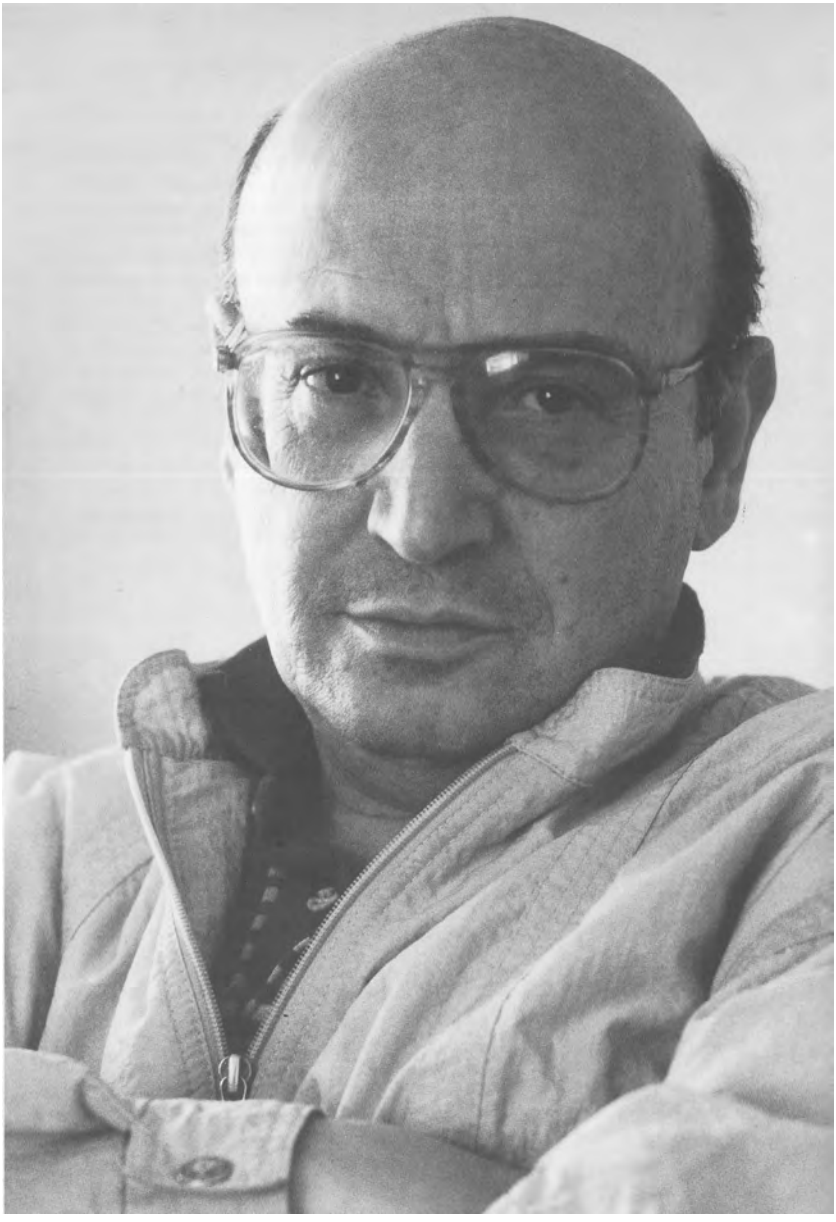
Benim filmlerimde son yoktur. Çevremdeki her şeyin kıpırtısız durduğu duygusuna kapılırım. Ben bu hareketsizlikten kurtulmaya, yeni bir temel atmaya çalışıyorum ama çevremde pek de beni heyecanlandıracak bir şey olmuyor. Kendisine neden artık Japonya'da film çekmediğini sorduğumda Oshima da aynı şeyi söyledi. Orada kendisini uyarıp heyecanlandıran bir şey bulamıyormuş.

ANGELOPOULOS'UN SİNEMA FELSEFESİ

Gerald O'Grady, 1990*

Yirmi yıl içinde sekiz büyük film yaptınız, filmleriniz Avrupa ve Japonya'da çok sayıda ödüle layık görüldü. Ancak Şubat ayında Museum of Modern Art'taki retrospektif gösterim dışında ABD'de pek azı izlenebildi. Biri on beş yıl önce, diğeri en son çekilmiş iki filminiz ancak bu ay ticari gösterime girdi. İsminiz uluslararası planda Antonioni, Mizoguchi ve Tarkovsky gibi ustalarla birlikte anıldığı halde eserleriniz film eleştirmenleri ve akademisyenler dahil, Amerikan seyircisi tarafından neredeyse hiç bilinmiyor. Bence buradaki ilk işimiz, sizin sinemaya

*) Theo Angelopoulos 2 Eylül Pazar öğleden sonrası saat ikide Atina'daki bürosunda sorularımı cevapladı. Çevirmenimiz ve sonra kayıtları kâğıda döken kişi Yunan Film Merkezi'nden George Kaloyeropoulos'tu. Kısaltılmış bir versiyonu 16 Eylül 1990'da *The Buffalo News*'da yayınlanan bu metin, daha sonra Steve Dandoloz ve Stefanos Papa Zaharyas tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir.



Theo Angelopoulos.

yaklaşımınızın bizim Amerikan modelinden ne kadar farklı olduğunu belirtmektir. Ben en çok sizin dürtü ve yöntemlerinizin tipik bir Amerikan yönetmeninkilerle kıyaslanmasıyla ilgileniyorum. Altı yıl boyunca neden sadece üç film yaptığınız hakkında bir şeyler söyleyeceğinizi umarım. '36 Günleri, Gezgin Oyuncular ve Avcılar *sizin doğumunuzla başlayıp yirmi yıllık Yunan siyasal tarihini ele alıyor. Hiçbir Amerikalı böyle bir şey yapmaz. Mike Nichols'u örnek alacak olursak, Edward Albee'nin* Virginia Woolf'tan Kim Korkar?*'ını yaptı, sonra Joseph Heller'in* Catch-22*'sini ve ardından da* Yunusun Günü*'nü çekti. Seyircilerimizi sizin eserlerimize hazırlamamıza yardım eder misiniz?*

Her şeyden önce, Amerikan ve Avrupa sineması arasında belirli bir ayrılık olduğunu kimsenin mutlak bir kesinlikle söyleyebileceğine inanmıyorum. Ancak 1944'ten, kurtuluştan sonraki ilk yıllarda Yunanistan'da sadece Amerikan sineması vardı; benim kuşağımın gördüğü ilk sinema da haliyle oydu. Antonioni, Fellini ya da Visconti gibi daha yaşlı yönetmenlerin Amerikan sinemasından çok Fransız sinemasından etkilendiklerini biliyorum, ya da onların mesleklerine, her yönetmeni iyi bilerek başladıklarını söylemem doğru olur.

Amerikan sinemasının Avrupa'daki etkisi ilk kez savaştan sonra hissedildi. Sinemanın dedektif hikâyeleri, müzikaller, sosyal dramalar ve melodram eğilimi ve bu hikâyeleri belirli bir biçimde aktarması halk kitlelerince çok beğenildi. Böylece ilk savaş sonrası kuşağı, yani benim kuşağım ve belki de benden sonra ve ondan sonra gelenler bundan etkilendiler. Fakat, 1950'lerin sonunda Fransa'da Yeni Dalga sinemasının patlaması, benim gibi insanlar için başka bir seçeneğin keşfedilmesini sağladı.

Beni gerçekten etkileyen film Godard'ın *Soluksuz*'u oldu. Bu tümüyle farklı bir şekilde yazılmış, kılık değiştirmiş bir dedektif hikâyesiydi. John Huston'ın klasik dedektif hikayeleri ile Godard'ınkilerin arasında müthiş bir ayrılık vardır, ama Godard bize başka türlü bir tartışma açıklayarak gerekli itkiyi sağladı. Ondan önce İtalyan neo-realizmi ve Antonioni'nin filmlerinde 'zamanlama'ya ilişkin yazımda farklı bir yaklaşım görülüyordu. Ayrıca, izleyebilenlerimiz için Japon sinemasından bahsetmek gerekecek. Bu sinema türleri bize film yazmak ve yapmak konusunda çeşitli seçenekler sundular. Benim ilk entelektüel deneyimim edebiyattan gelmiş olmasına rağmen, sonradan kendime göre bazı seçimler yaptığımı fark ettim. Dolayısıy-

la, metinler konusunda tümüyle farklı bir anlatıma hazırdım. Büyük Avrupalı yazarları okumuştum ama Yunanistan'da çok iyi tanıdığımız Whitman'dan Hemingway, Steinbeck, Faulkner ve Dos Passos'a kadar, Amerikalı yazarları da biliyordum. Amerikalı yazarların tarihsel düzlemde hep Avrupalılara yakın olmaları ilginçtir. Ama sinemada böyle olmadı. Avrupa ve Amerikan edebiyatı, Avrupa ve Amerikan sinemasından çok daha yakın biçimde birbiriyle ilişkilidir.

Kuşkusuz, Yunan edebiyatı ve özellikle de tiyatroyla ilk karşılaşmamı temsil eden Yunan tragedyasının, benim üzerimde çok büyük etkisi olmuştur. Bütün bu deneyimler arasında bir seçim yapmaya çalışırken sonunda hikâyenin ve yazma sürecinin birbiriyle eşit önem taşıdığını fark ettim. Bu arada şunu söyleyeyim, çoğunlukla yazma süreci filmin hikâyesi oluyor. Başka bir deyişle, sadece anlattığım hikâyeler değil, onları anlatış şeklim de benim açımdan aynı derecede önemlidir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre önce doğduğum için tarihten -özellikle de ülkemin tarihinden- etkilenmemek elimde değildi. Savaştan önceki diktatörlük, sonra savaş ve ondan sonra olanlar: iç savaş ve sonrasında bir diktatörlük daha. Kendi hayatımdan ve deneyimlerimden kaçmam imkânsızdı. Ben, anlama çabasıyla tarihe ya da tarihin yansımalarına dayanan filmler yapıyorum. Bir yerin tarihi içinde kendi hikâyemi belirlerken kendi geçmişime dönmem çok doğaldır. Yunanistan'daki 1967-1974 diktatörlüğü sırasında alt üst edici bir şok yaşadım. Çocukluğumda babamla yaşadığım her şey, onun hapse atılması, sonra ölüme mahkûm edilmesi ve daha pek çok şeyi aniden hatırladım; tüm bu olaylar ülkemin tarihi bağlamında kendi kişisel tarihçemi gözden geçireceğim malzemeyi sağladı bana.

Seyircilerimiz sizin gibi kendi senaryolarını yazan -örneğin, İngmar Bergman'ın- filmlerini yakından tanırlar. Ancak siz tıpkı onun gibi belirli bir kameraman kullanırken -ki bu sizde Giorgos Arvanitis'tir- aynı aktör ve aktrisle çalışma eğiliminiz de var ki, bu da bence aranızdaki büyük farkı oluşturuyor. Bergman senaryolarını oyuncularını düşünerek yazarken siz bunu yapmıyorsunuz. Aynı zamanda, onun hikâyeleri kendi ruhsal gerilimlerini, hatta nevrozlarını (ki bunu eleştirel anlamda kullanmıyorum) ortaya koyarken, sizin eserleriniz daha çok ülkenizin çağdaş siyasal tarihine odaklanıyor ve kendi kültürel tarihiniz, Homeros, Aeschlus, Euripides, Sofokles ve Büyük İskender aracılığıyla iletili-



Leyleğin Adımı'ndan bir sahne, 1991.

yor. Çalışma sisteminizi Bergman'ınkiyle kıyaslayarak anlatırsanız, 'bilinen'in, bizi 'bilinmeyen'e hazırlamasında kullanabiliriz, sanıyorum.

Ben kendi çalışmalarımla Bergman'ınkiler arasında herhangi bir benzerlik görmüyorum. Benim sinemam psikolojik değil, epiktir; öyküdeki kişi, psikanalize tabi tutulmadan tarihsel bağlama yerleştirilir. Karakterlerim epik sinemanın unsurlarını benimserler. Homeros'da Odysseus kurnaz bir hilekârdır, Akhilleus yüreklidir, arkadaşlarına sadıktır ve bu karakteristik özellikleri asla değişmez. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'te de bu böyledir; onlar tarihin ya da fikirlerin taşıyıcısıdırlar. Benim karakterlerim analiz edilmezler, Bergman'ınkiler gibi işkence çekmezler. Çok daha insancıldırlar. Kayıp şeyleri ararlar, arzu ile gerçek arasındaki kopuşta kaybolmuş şeylerin peşindedirler. Çok eski olmayan bir zamanda dünya tarihi arzuya dayanıyordu; dünyayı şöyle ya da böyle değiştirme arzusuna. Şimdi yüzyılın sonuna geldiğimizde arzu edilenlerin hiç gerçekleşmediğini ve bunun benim açıklayamadığım sebeplerden kaynaklandığını anlıyoruz. Belki de zamanında kullanılan yöntemlerle temel değişiklikler gerçekleştirmek mümkün değildi; her ne olursa olsun, bize kalan başarısızlıklarımız, hiç gerçekleşmeyen hayallerimizin düş kırıklığının külleri oldu. Benim son üç filmim bu küllerin tadını yansıtır, kovalanacak arzuları geleceğe bırakır. Benim ve Bergman'ın yazıları da birbiriyle ilişkili değildir. Onun

filmlerinde baba figürünü aramayı Tanrı'yı arama ya da Tanrı'yı reddetmeyle özdeşleştiren güçlü bir metafizik öğe öne çıkar. Benim filmlerimdeyse baba figürü kendi başına bir hedefi temsil etmez; benim filmlerimin amacı varoluşa bir sebep bulmaktır. Bir bakıma, Bergman'ınkilerden daha varoluşçudurlar. *Kitara'ya Yolculuk, Arıcı ve Sisli Manzara* üçlemesinde bu kesinlikle böyledir.

Tarihsel üçlemeniz olan '36 Günleri, Gezgin Oyuncular *ve* Avcılar'*la ikinci üçlemeniz arasında* Megalexandros *var. Bu film, kısmen 1870'de bir grup İngiliz turistin Marathon'da Yunan haydutlarınca kaçırıldığı gerçek bir olaya dayansa da, büyük ölçüde fantastik, hatta sürrealist öğelerle bezeli. On beşinci yüzyıldan gelen bir halk efsanesini, bir kurtarıcı bekleyen bir ülkeyi, âdeta bir mesihi bekleyen ama o da geldiğinde zorbaya dönüşen bir ülkeyi anlatıyor. Film aynı zamanda çağdaş diktatörler üzerine alegorik bir meditasyon gibi. Bu tarihin başka yollarla araştırılması mı, yoksa realizm ile sürrealizm arasındaki bu gerilim filmlerinizde ilk başta görüldüğünden daha merkezi bir yer mi kaplamakta?*

Megalexandros iktidar ve otorite sorunları üzerinde felsefi-siyasal bir tefekkür filmidir ve bu haliyle de önceki üç filmimin acı sonucunu temsil eder. Daha önceki filmlerimde insani umut olarak tanımlanacak her şey bunda sanki içinden çözülür ve büzülür, haliyle bu da trajik bir durumu yansıtır. *Megalexandros* Doğu Avrupa'da değişiklikler gerçekleşmeden çok önce iktidarın bir elde toplanmasını dile getirir ki, bu bakımdan dünyanın bu kısmında sosyalist deneyimin başarısızlığı üzerine âdeta kahince bir filmdir. Ben burada bir efsane formu kullanmak zorunda kaldım. Şiirsel dilden uzaklaşacağı için gerçekleri kullanmak istemedim. Bence bir film her şeyden önce şiirsel bir olay olmalıdır, aksi halde yok demektir. Oshima ve Taviani Kardeşler gibi hayran olduğum yönetmenlerin eserleri için de aynı saptama geçerlidir, onlar da aynı yöntemi kullanarak günümüze dair konuşmak amacıyla geçmişe giderler.

Bence sizin karakterleriniz, dünyadaki bütün yönetmenlerinkilerden çok sadece belirli bir mekânı *değil, aynı zamanda belirli bir* zamanı *da kullanıyorlar. Sizin perdenizin Yunanistan'ın fiziki varlığıyla -taşlar, sokaklar, damlar, gökyüzü, yağmur ve sisle- canlandığı kesin. Bu mekân duygusunu ifade etmekte sizinle çok az kişi yarışabilir. Zaten bence za-*

man için, tarih için olan duygularınızdır sizi farklı kılan. İlk filminiz Tatbikat, *gazete haberlerine ve mahkeme tutanaklarına dayanan gerçek bir cinayetin yeniden canlandırılması. Tarihsel üçleme kendi adına konuşuyor; hatta* Arıcı*'da Yunanistan'ın güneyinden kuzeyine giden Spiros bile gerçekçi sinema geri dönüşleriyle eski hayatından sahneler hatırlar. Ve karakterlerinizi hep klasiklere gönderme yaparak kuruyor, böylece eski Yunan tarihini koyuyorsunuz seyircinin önüne. Bu tarih duygusunu, filmlerinizdeki bu 'belgesel' atılımı nasıl açıklarsınız?*

Ben bu tarih duygusuna 'belgesel atılım' demeyeceğim. Bence bu daha çok bir Yunan geleneğidir. Yunan klasiklerini hatırlarsak, çoğunun daha eski dönemlerin efsanelerini ele aldıklarını görürüz ve tarih bu bağlamda tematik kaygılardan bağımsız bir sürekli fon olarak kullanılır. Benim kendi tarihimize olan bağlılığımın kaynağı, Yunan olmam, Yunan sanatı ve özellikle edebiyatı ve bu yüzyılda Yunan sinemasıyla kurduğum genel ilişkidir. Ülkemde yıllar vardır ki tarihe geleneksel olmayan bir açıdan yaklaşmak mümkün değildi ve kabul edilebilen bakış açısı genel konsensüstü. Ancak 1974'te diktatörlüğün son bulmasından sonra tarihi-siyasal filmler açısından gerçek bir patlama yaşandı. Oysa bu filmlerin yıllar önce yapılması gerekirdi. Burada kendi filmlerimden söz ediyor değilim, çünkü ben bu sahayı diktatörlük zamanında da araştırıyordum. Bu konuları ancak diktatörler gittikten sonra tartışmaya başlayan Yunan sinemasından söz ediyorum, ama artık çok geçti. Yunan sinemasının kaynak eksikliği yüzünden komedilere ya da starlı gözyaşı filmlerine bağlı olduğunu, sadece iç tüketim amacıyla komediler ve melodramlar yapıldığını da unutmamak gerek. Yine de, arada sırada Kakoyannis'in *Stella*'sı, Konduros'un folklora dayanan *Drakos*'u ya da tarihe dayanan *Paranomi*'si gibi gerçek trajediye dayanan filmler çekilmiyor değildi.

Zamandan söz edeceksek, onu tarihsel zaman ve 'zamanlama' olarak ayırmamız gerekir. Genelde zamanda bir hareket geri dönüşlerle, tarihsel zamanla oynamaya kalkışmayan bir kesmeyle elde edilir. Laszlo Benendek'in eski bir Amerikan filminde günümüzden geçmişe geçiş aynı mekânda ışıklandırmada bir değişiklikle sağlanır. İsveç filmi *Miss Julia*'da zaman, karakterlerin kişisel hatıralarıyla geçiş yapar; diğer bir deyişle, birinin geçmişten bir şey hatırladığında o zamana götürülürüz. Benim yaptığım, sinema tarihinde ilk kez denenmişti. Benim filmlerim kolektif bellek dediğimiz olguya dayanır. Bu, ko-

lektif kişisel bellekten ziyade kolektif tarihsel bellektir, zamanı aynı mekân içinde karıştırır, zamanı bir insana ait değil de kolektif bir anıya ilişkin bir geri dönüşle değiştirir ve bu hiç kesmeye gitmeden yapılır. Aynı çekimde öyle değişiklikler yapılır ki, o kare içinde dört ayrı tarihsel dönem yer alabilir. Örneğin, *Gezgin Oyuncular*'da bir aktör, savaşın başı olan 1940'da trende giderken Anadolu'dan söz etmektedir. Tren durduğunda aktör iner ve kameraya bakarak 1922 Anadolu savaşını anlatır. Ama bunları söyleyip kameraya bakarken şimdiki andayızdır ve şimdiki an her seferinde insanın filmi gördüğü andır. Böylece üç ayrı tarihsel zaman -şimdi, 1940 ve 1922- üst üste bindirilmiş olur. Bir başka sahnede 'gezgin oyuncular'ın yeni kadrosu 1952'de bir sokakta yürüyüp kaybolurlar; o anda kare panoramik hale bürünür ve eski bir Alman arabasının 1942'de aynı kareye girdiğini görürüz. Kamera gezgin oyuncuların kayboldukları noktaya odaklanınca arada hiç kesinti olmadan Alman askerleri öne çıkar. Bu süreklilik farklı tarihsel anların diyalektik sunumu olur, ama aynı zamanda aralarında gerçek bir ilişki kurulmasını önler. Böylece, bu sahneyi izlerken sinema dilinin sağladığı ikinci bir duygu birincisine eklenir. Bu söylediğimin bir anlamı olup olmadığını bilmiyorum ama bir zaman ve mekân akordeonu, perdede gösterilen olaylara farklı boyut getiren sürekli bir akordeon vardır.

Şimdi de eserinizin görsel özelliklerinden birini ele alalım: uzun çekim, takip eden çekim, 360 derecelik dairevi çekim, yani seyircinin sahneyi ve süresini 'gerçekten' görmesine 'imkân veren' ya da sağlayan stratejiler. Bu tekniği nasıl yakaladınız, amacınız neydi, bunun zaman veya mekânla ya da onların etkileşimiyle bir ilgisi var mıdır? Sizin bakış açınız, bazı filmlerinizin özellikle uzun olmalarıyla ve çağdaş karakterleri ülkenizin kültürel tarihi bağlamına yerleştirmeyi seçmenizle ilişkili mi?

Benim çalışmalarımın karakteristik özellikleri, her şeyden önce uzun yıllar film izlememden kaynaklanır. Yıllar boyunca çevremdeki her tür filmi izledim, ilginç bulduğum öğeleri özümsedim ve sonra bunların hepsi yüzeye girip benim üslûbum, yazılarım haline geldi. Bunu açıklamam gerekirse, benim uzun çekimi, sekans çekimini tercih etmem, genelde paralel montaj dediğim şeyi reddetmemden kaynaklanır. Tarihsel sebeplerle, ben Eisenstein gibi bu tür montajı seçen insanların eserlerini kabul ederim, ama bu benim sinema an-

layışıma uymaz. Benim gözümde, her kare kendi soluğu olan canlı bir şeydir. Tabii bu da müdahale kabul etmeyen bir süreçtir, doğal bir açılışı ve sonu olmalıdır.

Günümüz sinemasında, ölü zaman denen şey -suskunluklar ve aralar- artık gereksizleşmiştir. Bir sahne ile diğeri arasındaki bu tanımlanamayan zaman ortadan kaybolmuştur. Bence sessizlik bile âdeta müzikal olmalıdır, kesimle ya da ölü karelerle yapılmayıp karenin içinde yer almalıdır. Ben törensel bir unsuru yansıtmak için uzun çekimde hızlı ve yavaş iç ritimler kullandım. *Megalexandros* bu törensel unsuru belirli bir zamanlamayla tamamlanması gereken tiyatrovari bir jest biçimini içeren bir Bizans ayini yapısındadır. Filmlerim için sık sık koreografi terimi kullanılmıştır. Doğrusu, yüzlerin koreografisi olamayacağından ben bu adı veremem. Mekânı bir akordeon gibi açıp kapatan sürekli hareketle zaman koreografisi yapılabilir ancak.

Her sahne çekimi için pek çok açı gerektiren Amerikan modelinin aksine, ben her sahne için sadece ve sadece bir tek açı olduğuna inanırım. Benim gözümde, bu oyunun temel kuralıdır. Konuşmadığımız bir şey de benim sabit çekimi kullanma şeklimdir. Örneğin, son filmimde *(Sisli Manzara)* tecavüz sahnesi, sesin gördüğümüz görüntüden daha anlamlı olduğu sabit bir karedir. Burada ses, mekâna ritim verecek şekilde tasarlanmıştır, aynı zamanda filmin dışında ikinci bir anlam düzeyi yaratır. Çerçeve içinde bitmeyip dışında da devam eden bir resme benzer. Hayallerini yönetmeninkine ekleyen seyirci pasif olarak değil, dinamik olarak devrededir. Yunan trajedilerinde bütün önemli olayların sahnede yer aldığını, olayların asla sahne gerisinde gelişmediğini bilirsiniz. Benim için, takip eden çekim kameranın hareketiyle bir mekân akordeonu yaratır. Objektifin filmi çekilen nesnelere yakınlığına bağlı olarak mekân genişler ya da daralır; akan su gibi karenin içine inanılmaz bir esneklik getiren sürekli bir akım söz konusudur.

Gezgin Oyuncular'ın çekiminde kamera hep hareket halindeydi, hatta bir akım yaratmak için on santim gitmesi gerekse bile. 360 derecelik çekim zaten filmin içinde bir kavram olarak var olan dairenin anlamını vurgulamakta kullanılır. *Megalexandros*'ta dairenin tüm formların parçası olduğu aşikârdır ve bütün aksiyonun geçtiği eski tiyatronun dairesel sahnesinden çıkar. Bakın, bugün biri sinema yapmaya kalktığında başlangıç noktası yine sinemadır. Benim kuşağımsa yola daha farklı koyuldu. Benim gelişmemi edebiyat etkiledi. Şiir ve hikâye yazmaya başladım, ancak ondan sonra film çekmeye geçtim.

Bu yüzden, yazma eyleminin oyunun hâkim kuralı olduğu farklı bir mekânın etkisindeyim. Dolayısıyla, sinemada da aynı şeyi aradım.

Buffalo'daki retrospektifiniz Arıcı*'yla başlıyor. O film hakkında iki soru yöneltmek isterim size ve bunların ikisi de ikonlar ya da görüntülerle ilgili olacak. Bu, uluslararası üne sahip bir yıldız kullandığınız ilk filminiz. Marcello Mastroianni oynadığı her filme diğer filmlerinden gelen çok belirgin bir ikon katar. Siz bu ikonu nasıl anladınız ve nasıl kullandınız? Öteki sorum, senaryo metni ile çekim süreci arasındaki ilişki olacak. Mizansenin her veçhesi -Spiros'un evi, kaldığı otel, çocukluk evi, gideceği yer, müzik kutuları ve gazoz tezgâhları- bir arı kovanı gibi. Bu karmaşık ikonografik varlık baştan mı tasarlanmış, yoksa film çekilirken mi gelişiyor ve bu süreç nasıl gerçekleşiyor?*

Benim niyetim Mastroianni'yi kullanmak, ama onun yansıttığı imajı tersine çevirmekti. Filmi omuzlarında taşıyacak bir aktör arıyordum. Rol virtüözlük gösterisini dışlıyor ve sessiz bir oyun üslûbu istiyordu; bence bu, Mastroianni'nin yansıttığı imajın karşıtıdır. Başka bir aktör olsa, özellikle Yunanistan'da tanıdıklarım, bu rolün ağırlığı altında kesinlikle ezilirlerdi. Oysa Mastroianni sadece iyi aktör olduğu için değil, bu ağırlığı bir imaj olarak da kullandığı için filmi taşıyabildi.

Filmlerim kimi zaman senaryonun aynasıdır; bazen de senaryo notlar şeklindedir ve film süreci doğaçlamaya dayanır. Bazı durumlarda doğaçlama kullanmana izin veren bir dinamik çıkar önüne, bazılarındaysa yazılı metni tam olarak izlemen gerektiğini hissedersin. Hangisinin geçerli olduğu elindeki malzemeye bağlıdır, filmin çekilmesiyle ilgili durumlara değil. Benim şimdiye kadar karşılaştığım durumlar çok kötüden çok iyiye kadar değişmiştir ama bu koşullar beni istediğimi yapmaktan asla alıkoymadı. Örneğin, *Sisli Manzara* senaryonun birebir kopyasıdır, oysa *Gezgin Oyuncular* notlardan başlamıştır. *Arıcı* senaryoya çok yakınken, *Kitara'ya Yolculuk* özgün senaryodan çok uzaktır.

Ben senaryoları yazar, sonra konuştuğum çeşitli insanlar üzerinde denerim; bu insanlar ya şeytanın avukatları ya da katalizör olurlar. Değişik insanlarla kurulan bu diyalog, senaryonun yazımı için gereklidir. *Kitara'ya Yolculuk* filmine başladığım görüntü, denizin ortasındaki bir salda duran iki yaşlı insandı. *Sisli Manzara*'nın ilk görüntüsü, sisle kaplı bir kent ve sisi dağıtan bir eldi.

SESSİZLİK, DİYALOG KADAR ANLAMLIDIR: *LEYLEĞİN ADIMI*

Edna Fainaru, 1991*

Bir televizyon röportajını az önce bitirdiniz –kahramanı bir TV muhabiri olan sizin kendi filminize girmiş gibi olduk. Ama siz genelde televizyona pek meraklı değilsiniz.

Doğrusunu söylemek gerekirse, geçenlerde televizyonda *Potemkin Zırhlısı*'nı seyretmeye çalıştım ama başaramadım. Bir Bergman filmini seyretmeyi denemek daha uygun olurdu sanırım. Küçük ekrana geçişte ayakta kalabilecek şeyler güçlü duygular ve bol bol yakın çe-

*) Mayıs 1991'de Cannes Film Festivali'nde yapılan söyleşi. Bu söyleşinin bazı kısımları Mayıs 1992'de *Tel Aviv Magazine*'de yayınlanmıştır. Edna Fainaru'nun izniyle yer verilmiştir. İngilizce'ye Dan Fainaru tarafından çevrilmiştir.



Leyleğin Adımı'nda gazeteci rolünde Gregory Karr ve albay rolünde Ilias Logothetis, 1991.

kimdir. Ama bir film sessizliği fazlaca kullanıyorsa, düşündürücüyse ve manzaralar konuşmalar kadar önemliyse, televizyon bunların hakkını asla veremez. Ben sadece kendi filmlerimden söz ediyor değilim; bu saptamam büyük epik westernler için de geçerlidir kanımca. Örneğin, herkesin bana sorduğu şeyi, *Leyleğin Adımı*'ndaki evlenme sekansını ele alalım. Sekansın içinde bir tek satır diyalog yoktur ve etkinliği sadece salonun tümüyle sessiz olmasına bağlıdır. En ufak bir gürültü, insanların koltuklarında kıpırdamalarıyla bile tüm sahne mahvolur. Çünkü orada, bir diyalog kadar anlamlı olan sessizliği dinlemeniz gerekir. Evde televizyon başında çocuklar ağlarken ve telefon çalarken bu mutlak sessizliği nereden bulacaksınız?

Filminiz için bir televizyon muhabirinin bakış açısını seçmenize şaşırdım. Bu sizin açınızdan biraz kolaya kaçmak olmadı mı?

Ben aslında, genelde yapmayacağım şeyleri yapmama imkân tanıdığı için onun görüş açısını seçtim. Örneğin, benim filmlerimde yakın çekimler pek yer almaz. Ama televizyon kamerası hilesiyle Jeanne Moreau'nun iki uzun yakın çekimini filme sokabildim; biri kocasının öldüğünü bildirirken, diğeri de televizyon ekibinin kendisi için seçtiği

adamın aradığı kişi olmadığını iddia ederken. Bu sahnelerde yakın çekimin gerekliliğini hissettim ama onları yerleştirmek için de kamera hareketinin akışını kesmek istemedim. Onun yerine, yakın çekimi gösteren televizyonu kameranın çektiği sahneye yerleştirdim. Hikâyede bir televizyon muhabirinin olması için bazı ilave sebepler de vardı. Bir noktada geçmişte tek yaptığı işin insanları çekmek olduğunu söylüyor ki, bu da kendi mesleğine özeleştirel bir yaklaşımdır. Zira televizyonun aksine sinema bunun ötesine gitmeye, hikâyenin ve içindeki insanların yüzeylerinin arkasındaki karanlık köşelere erişmeye çalışır.

Son filminiz Sisli Manzara *çok yoğun derecede kişisel ve özel bir filmdi. Bu defa sanki olaylardaki perspektifinizi sağlama almak istermiş gibi biraz mesafeli görünüyorsunuz.*

Her şeyden önce, bu değişik türde bir filmdir. Daha epik, daha geniş, daha çok karakterli. Olay, kayıp bir kişi çevresinde döner ve esrarın film boyunca sürdürülmesi gerekir. Bu yüzden, bu kişiye asla çok yaklaşamazsınız. Bu durumda yakın çekim ahlâksızlık, mahremiyete müdahale olur, hele ki karakter kimliğini açıklamayı reddediyorsa.

Her yeni filminizle yerinden edilmiş insanlarla, sürgünlerle, mültecilerin kaderleriyle daha çok ilgileniyor gibisiniz. Sisli Manzara*'daki çocukların babası, ki kendisini hiç görmüyoruz, bu insanlardan biri.* Leyleğin Adımı*'nda da bir grup mülteciye odaklanıyorsunuz.*

Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayanlar, bunlar zamanımızın en acı toplumsal yaraları arasındadır. Eski ideallerin iflası ya da bu kopuşlara bir hedef ya da bir sebep sunabilecek ahlâki otoritenin yokluğu da söz konusu. *Sisli Manzara*'da kayıp baba, ahlâki otoritedir. Ve kayıptır. Bu filmde ahlâki otorite diye bir şey yoktur. Bu bir fikir konusu değil, bir gerçektir. Günümüz sineması bu açık ve kanayan yarayı görmezden gelip başka tarafa bakmayı yeğliyor. Örneğin, dünyanın kabul etmeyi reddettiği bunalımlı sanatkârlar falan. Bir ressam ile modeli hakkında bir film yapmak Fransızların dünyaya bakışlarıdır. Garip olan durum, siyasal ve toplumsal konulara dönenlerin, ırkçılığı ele alıp gerçeklerle yüzleşmeye kalkanların Amerikalılar olmasıdır.

Hepimizin az veya çok kendi ülkelerimizde göçmenler olduğumuzu mu ima ediyorsunuz?

Evet, sanırım hepimiz bir yerden başka yere uçan göçmen kuşlarız. Esasında ben de ülkemde kendimi yabancı hissediyorum. Kimi zaman filmdeki Mastroianni gibi davranıp, yurdumda siyasal bir mülteci olduğumu ilan etmek isterdim.

Filminizdeki mülteciler nehir kıyısında karavanlarda yaşıyorlar. Her şey bir sonraki adım için hazırlanmış sanki ve yine de herkes bir yerde takılıp kalmış.

Doğru. Hepsi yeni bir yerde yeni bir hayata başlamak isterdi. Mastroianni bunu gayet açıkça dile getiriyor: "Sınırı geçtik, evimize varana kadar daha kaç sınır geçeceğiz?" Tabii o gerçek yurdundan, bir insanın kalbi ve ruhuyla gerçekten ait olduğu tek yerden söz ediyor. Benim gözümde, bu cümle tüm filmi özetlemektedir. Bu daha önceki filmlerimde bulmayacağınız türden bir varoluşçuluktur.

Film boyunca 1999'dan söz ediyorsunuz, sanki bu sembolik bir anlamla yüklüymüş gibi.

Bu bir mittir. *Sisli Manzara*'da iki çocuğun erişmeye çalıştıkları soyut Almanya kavramı gibi. 1999 yeni bir çağın, dünyanın tümünün bir tek hayali paylaştığı bir çağın başı olmalı. Ve insanların Sırp, Hırvat, Yunan ve Türk olmaları ya da insanları bir araya getirmek yerine birbirlerinden koparan başka benzer hayallere kapılmaları hiç fark etmez. Yıllar önce bir Yugoslav filmi görmüştüm, bir Sırp erkek ile Kosovalı Müslüman bir kadının aşk hikâyesi (Srdjan Karanoviç'in *Adsız Film*'i). İsrailli bir erkek ile bir Arap kadın hakkında da benzer bir film var sanırım (Nissim Dayan'ın *Çok Dar Bir Köprü*'sü). Dünyanın kurtulması gereken bir vebadır bu. Din savaşlarına dönüyoruz yine. Binyılın sonunda yeniden haçlı seferlerine dönmek gibi bir şey bu, çok gülünç.

Dinden söz açılmışken, Yunanistan'da Leyleğin Adımı*'nın çekilişinde bir skandal olmuştu. Dine hakaret söylentileri falan dolaşmıştı orta-*



Leyleğin Adımı, 1991.

da, ama şimdi filmi görünce bu söylentileri çıkaranların amacının ne olduğunu kavramak çok güç geliyor.

Bu tek bir kişinin. işiydi, filmin çekildiği Florina kasabası piskoposunun. Şimdi olaylar üzerinde yeniden düşünmeye vakit bulunca, onun kendi otoritesinin zedeleneceğini düşündüğünü tahmin ediyorum. Geleneksel olarak orayı ziyaret eden her politikacı ve kamu görevlisi gelip ona saygılarını sunar. Onun kutsaması olmadan orada hiçbir şey meydana gelmez; dolayısıyla, onun talimatlarının dışına çıkanın vay haline. Bir örnek vereyim. Kasabadaki küçük sinema kulübünü organize eden kişi otuz yaşlarında genç bir eczacıdır. Benim filmimi desteklediğini açıklayınca hemen kara listeye alındı. Kasabalılara onun eczanesine girmeleri ve ondan alışveriş etmeleri yasaklandı. Adam az daha iflas ediyordu. Doğru, bu Yunanistan'da çok sık görülen bir şey değildir ama zaman zaman oluyor işte.

Filminizin önemli sahnesini düşünürsek piskoposun durumunu anlamak daha da güçleşiyor: nehrin bir yanında gelin, karşı tarafında damat ve onları kendi kanatları altında bir araya getirecek tek şey olan

kilise. Bu sahne bana gerçek hayattaki benzer anları hatırlattı. Golan Tepeleri'ndeki Dürzi ailelerinin bir kısmı İsrail'de, bir kısmı Suriye'de kaldılar; bunlar hafta sonları sınırda buluşurlar ve sınırın ötesinden birbirleriyle bağırarak konuşurlar.

Böyle başka örnekler de var. Filmi çektikten sonra gazetelerde Azerbaycan ile İran arasındaki sınırda birbirleriyle buluşan Azerilerin resimlerini gördüm. Orada da aradaki sınır, bir nehir. Filmi çektiğim köyde köylüler bana sınırın 1949'da çizildiğini, ondan sonra Arnavutların sınır ötesiyle haberleşmeyi yasakladıklarını anlattılar. Sınır kimi yerde iki ayrı ülkede bulunan aynı geniş ailenin tarlalarından geçiyordu. Kırk yıl birbirleriyle görüşememişlerdi. Orada insanlar ellerinde eski fotoğraflarla gelip, daha önce hiç görmedikleri yakınlarını aramaya çalışıyorlardı. Korkunç bir tablo bu. Bu tür bir trajediyi herkesin kavrayacağını sanmıyorum. Fransızlar *Gezgin Oyuncular*'a baktılar kaldılar; hayranlıkları sadece entelektüeldi. Başka yerlerde tepkiler gerçekten fizikseldi. Hiroşima'da müzeyi ziyaret ederken yanıma bir Vietnamlı geldi. Filmimi gördüğünü ve tıpkı kendi ailesinin hikâyesine benzediğini söyledi. Onun tepkisi entelektüel değildi; onun gözünde film kendi ailesinin hikâyesini anlatıyordu. Sanırım faşizmi, Mussolini'yi ve Alman işgalini yaşadıkları için İtalyanlar da filme kendilerini daha yakın hissediyorlar. İngilizlerse özellikle kendi insanlarına yönelik ironiden hoşlandılar. Bu bir filmin sadece kendi hasletleriyle değil, yerden yere değişen belirli bir duygusal iklime uyup uymamasıyla kabul veya red edildiğini gösterir.

Önceki bütün filmlerinizin çıkış noktası Yunan mitolojisiydi. Leyleğin Adımı*'nda da benzer bir köken var mı?*

Hayır, bu filmde Yunan mitolojisine hiç gönderme yok.

Bu film siyasete ve siyasetçilere olan çekincelerinizi diğerlerinden daha çok belirtiyor sanırım.

Kesinlikle. Bu film siyasetin her yönünü reddeder. Mastroianni'nin oynadığı karakter, "Kimi zaman yağmur damlalarının ardındaki müziği dinleyebilmemiz için sessizlik gereklidir," dediği za-

man, aslında bütün siyasal teorilerin yararsız olduğunu, hayatın gerçek müziğini bozduklarını söylemektedir.

Bu sonuca nasıl vardınız? Ne de olsa filmlerinizde hep çok güçlü siyasal mesajlar yer aldı. Şimdi bunların yararsız olduğunu iddia edenlerin fikirlerini mi kabul ediyorsunuz?

Hayır, kabul ediyor değilim ama böyle bir sonuçtan da kaçınamam. Başka ne yapabilirim ki? Uzun bir süre politikanın bir meslek olmadığı hayalini gördük; o bir inançtı, bir idealdi. Ama son yıllarda politikanın bir meslekten fazla bir şeyi temsil etmediğine inandım artık.

Filmlerinizde tekrarlanan bazı temalar var: anlattığınız insanların yaşadıkları toprakla olan güçlü kökleri, Kuzey Yunanistan manzaraları, hatta her filmde görülen düğünler.

Sorunuzun son kısmının sebebi benim hiç evlenmemiş olmam olabilir. Üç kızım var ama hiç evlenmedim. Bütün bunların Freudvari bir yorumu olabilir. Hayatımda eksik olan bir şeyi telafi etmeye mi çalışıyorum? Her ne olursa olsun, bunun filmlerinde tekrarlanan bir tema olduğunu kabul ederim. Başkaları da vardır. Çocuklar ya da çok küçük bebekler. Bütün bunların ne kadar önemli olduğunu bilemiyorum. Bazı eleştirmenler bana filmlerimde seksen kare olduğunu söylüyorlar. Ne çıkar bundan? Ben filmin kaç kare olduğunu biliyorum, ama bunun araştırmacılar ve film analizcilerinden başkaları açısından bir anlamı olabilir mi? Seksen yerine seksen üç kare olsaydı film çok mu farklı olacaktı?

Araştırmacıların bunun sizin şimdiye kadar çektiğiniz en karanlık film olduğunu açıklamalarına gerek yok. Görsel olarak içindeki her şey koyu gri. Filminizin hâkim rengi bu ton sanırım.

Bir yanlışımı itiraf etmeliyim. Cannes'da gösterilecek baskıyı hazırlarken projektörün ışığının yoğunluğunu doğru hesaplayamadık. Işığın daha güçlü olacağını düşündüğümüz için daha koyu bir kopyayı getirdik. Filmi gelecekte görenler *Sisli Manzara*'dan daha koyu bulmayacaklardır. Dolayısıyla, filmdeki hâkim rengin hafif yeşile kaçan bir gri olduğunu söyleyebilirim.

Bu filmde Yunanistan'ın kuzey sınırına eriştiniz. Bundan sonra ne yapacaksınız? Sınırı aşıp daha önce yapmadığınız bir hareketle başka bir ülkede mi çekeceksiniz?

Belki. New York'a iki kere gittim ve ilk baştaki her şeyini kuşkuyla reddetme eğilimime rağmen oradan çok etkilendim. New York'ta bir film yapmak isterim, farklı etnik toplumlar arasındaki ilişkiler hakkında, mesela.

Bunu yaparsanız bu mesleğinizin neredeyse doğal uzantısı sayılacak. Geçmişte filmlerinizdeki her öğe -manzaralar, karakterler, hikâyeler- hep Yunandı. Leyleğin Adımı*'nda bir değişiklik göze çarpıyor. Köklerinden koparılmış insanları ele almışsınız. Ulusal kimlikleri kuşkulu; kendilerine kalan tek şey, şahsi kimlikleri. Belki de çevredeki manzaranın geçmişte olduğu kadar kesin hatlarla çizili olmamasının zamanı gelmiştir artık?*

Bakın, New York'ta bütün hayatları boyunca orada yaşamış ve herhalde başka bir yere yaşayamayacak insanlarla karşılaştım. Ama onlar da köklerinden kopmuş, kendi yurtları olmayan insanlardı. Bu yüzden kendilerine Yunan Mahallesi, Küçük İtalya, Çin Mahallesi, Yahudi Mahallesi gibi mekânlar yaratmışlardı. Kendilerini sınırlarla çevreleme ihtiyacı nereden kaynaklanıyordu dersiniz?

Bir zamanlar dünyayı değiştirme arzusuyla yanan eski devrimcinin artık yerleşik bir hayat sürdüğünü, bir evi ve ailesi olduğunu ve dünyaya karşı isyan bayrağı açma isteğinin kalmadığını söyleyebilir miyiz?

Hayır, tam olarak öyle değil. Henüz '68 ruhuyla hareket ettiğim *Megalexandros*'u çektiğim sırada bir zorbaya dönüşen bir devrimciyi anlattığımı unutmayalım. Ben bir tek belirli örneğe değil, iktidarda olan herkesi bekleyen yozlaşma tehlikesine gönderme yapıyordum. İlk üçlümü (*'36 Günleri, Gezgin Oyuncular, Avcılar)* tamamladıktan sonra *Tarihin Sessizliği* adını vereceğim ikincisine başlamak üzere beş yıla ihtiyacım vardı. *Kitara'ya Yolculuk,* tarihin büyük ideallerinin sonuncusu olan komünizmi öldürmektedir. O sona erdikten sonra insanın kendi içine bakmaktan başka çaresi kalmıyordu. Hepimizin kurbanı olduğu kimlik kriziyle ya da tari-

hin sonu hakkında fikir ileri sürmek dışında söyleyecek yeni bir şeyleri kalmamış insanları saran boşlukla yüz yüze gelmek. Benim filmlerim çok daha kişisel ve özel oldular; onlarda huylarını, karakterini ve hayallerini film boyunca izlediğim merkezi bir figür var. *Arıcı* bu yönde bir adım daha ileri giderek, o sırada yaşadığım kişisel ve mesleki bir krizi ifade etti. Şunu da söyleyeyim, ben yerleşik biri değilim, ünüm artıyor olabilir, ama eskisinden çok daha kırgınlık ve nefret var içimde. Aile hiç değişmedi. Çocuk sahibi olmak, geleceği düşünmek demektir. *Sisli Manzara* için yazdığım ilk sonda, çocuklar siste kayboluyorlardı. Ama senaryoyu okuduğunda kızımın gözlerindeki hüzne dayanamadım. Bunu annesiyle konuştum, o da kızın haklı olduğunu söyledi. Gerçek bu söylediklerim, kesinlikle uyduruyor değilim. Hiç kimsenin bir masala vinçler ve taş öğütücüler şeklinde canavarlar sokmaya ve açık bir sonun seyirciye vereceği az bir rahatlamayı elinden almaya hakkı yoktur. Kızım bana, "Ev nerede? Baba nerede?" diye soruyordu. Ona doğru dürüst bir cevap veremedim ama filmin sonunda o ağacı koyarak kendime göre bir cevap vermeye çalıştım. Ayrıca, bu dünyamızda olan her şeyin çok iyi farkındayım ve filmlerim de bunu gösterir. Tabii, Borges gibi filmlerimi arkadaşlarım için, akıp giden zamanı kolaylaştırmak için yaptığımı iddia edebilirdim. Ama Borges arkadaşlardan söz ettiğinde bunlar bir-iki kişi, birkaç yüz ya da bin ya da milyon kişi olabilir. Ben sadece Hiroşima'daki Vietnamlının beni çok etkilediğini ve bana düşünecek çok şey verdiğini söyleyebilirim.

Söz oraya gelmişken, aynı durum iki kere daha başıma geldi. Bir kere Montreal'de, bir kere de Bulgaristan'da. Babası Yunan, annesi Rus bir kızla tanıştım, gittiği her yerde kendini yabancı hissediyordu. *Kitara'ya Yolculuk*'un en küçük ayrıntısına kadar babasının hikâyesi olduğunu söyledi. Bu film için Yunanistan'ın kuzeyinde uygun bir mekân ararken bir olay daha yaşadım. Kameraman ve set tasarımcısı da benimle birlikte gelmişlerdi. Issız bir dağ köyünün çevresinde dolaşırken yolumuzu kaybettiğimizi düşündük. Yazın son günleriydi. Çobanlar kış mevsimi için sürüleriyle iniyorlardı; yaylada sadece biri yaza kadar kalacak, bekçilik yapacaktı. Köylüler yayladan ayrılmadan küçük bir eğlence düzenlediler. Biz oraya vardığımızda geride sadece birkaç kişi kalmıştı ve bizi görünce hayalet görmüş gibi oldular. Set tasarımcısı yorgun ve sinirliydi, ken-

disiyle kameramanı boş yere oraya sürüklemekle suçladı beni. Çobanlardan biri konuşmamızı duyup bana gerçekten Angelopoulos olup olmadığımı sordu. Ben "Evet" deyince bütün filmlerimi gördüğünü söyledi, sonra yanında oturan yaşlı adama kocasını öldüren kadın hakkındaki filmi hatırlayıp hatırlamadığını sordu. Köylüler yerel bir lehçeyle konuştuklarından filmi anlayıp anlamadıkları kuşkuluydu. Ama ikisi de bu tür hikâyelere aşina olduklarını, kendilerinin de benzer olaylar yaşadıklarını anlattılar. Dünyanın çeşitli köşelerinden gelen bu yankılar bir sanatçı açısından çok önemlidir. Bazılarını hırsları tatmin eder, daha çok gişe hasılatı bu duyguyu sağlar sanırım. Ama çoğumuz için bu tür karşılaşmalar, çalışmamızın boşuna olmadığının, eserlerimizle sınırların ve okyanusların ötesinde bizimle aynı duyguları yaşayıp aynı şeyleri düşünen başka insanlara erişebildiğimizin canlı kanıtıdır.

ULUSAL KÜLTÜR VE ŞAHSİ VİZYON

Andrew Horton, 1992*

Son filminiz Leyleğin Adımı *sınırlara, mültecilere ve Doğu Avrupa'yla eski Sovyetler Birliği'nde komünizmin çöküşüyle değişen dünyaya bakışıyla son derece çağdaş bir film. 'Mülteciler'e özel bir ilgi duymanızın kaynağı nedir?*

Filmin başlıca karakteri Marcello Mastroianni, filmde, "Mülteci olmak dıştan çok *içsel* bir sorundur," der. Daha sonra da şunları ekler: "Sınırları geçtik ama hâlâ buradayız. Evimize varmak için daha kaç sınır aşacağız?"

Bunu Yunanistan'ın kuzey komşusu eski Yugoslavya'daki şimdiki durumla ilişkilendirebilir misiniz?

---

*) *Cineaste,* Cilt 19, No: 2/3, Aralık 1992. CINEASTE'nin izniyle yer verilmiştir.

Yirminci yüzyılın sonunda birbirimizi neden öldürdüğümüzü anlamak bizim için imkânsızdır. Herhangi bir yerdeki profesyonel siyasetçiler bunu gerçekten umursamakta mıdırlar? *Siyasal* bir üstünlük elde etmek için Yunanistan dahil pek çok ülke, öldürülmüş masum insanların cesetlerine basa basa ilerlemektedir –burada katledilen Arnavutlardan söz etmekteyim. Ben dünyada vizyonu olan yeni bir siyaset istiyorum. Bu yeni siyaset de sadece ekonomi ile orduyu dengeleme meselesi olmayacaktır. İnsanlar arasında yeni bir iletişim biçimi kurulmalıdır.

Bazı görüntüleriniz ve uzun çekimleriniz o kadar olağanüstü ki, bunların senaryoda yer aldığını hayal etmek çok güç. Çekim mekânında ilham size ne kadar yön veriyor? Doğaçlamanın payı ne?

İlk filmim *Tatbikat* senaryoya yüzde yüz sadık kalmıştı. İkinci filmim *'36 Günleri* de öyle sayılır. Ama *Gezgin Oyuncular*'da epey doğaçlama oldu. Örneğin, iki ayrı siyasal grubun 'kavga'ya karşıt şarkılar söyleyerek başladıkları sahnede filme provalardan çok şey girmiştir. Diğer bir sahnede oyuncular karda yürürken şarkı söylerler ve birbirlerine karışırlar, bu sahne senaryoda hiç yoktu. Evet, ben mekândan etkilendiğim gibi, manzaradan, oyuncular arasına olup bitenlerden de etkilenirim.

Senaryonun bir temel olmasından yanayım, sonra onun üzerine hikâyeyi inşa eder, yayılırım. *Sisli Manzara* senaryoya sadıktır, ama *Kitara'ya Yolculuk* bunun tam tersidir. Görüleceği üzere, film yapma hakkında bir filme dönüşmüştür. Kahraman ile karısının bir sal üzerinde uzaklaştıkları son sahneyse doğaçlamadır.

Sizden çoklukla Amerikan çekim tarzından alabildiğine uzak ve olabildiğince anlatıcı bir sinemacı olarak söz edilir. Oysa siz Amerikan sinemasından hoşlandığınızı söylüyorsunuz.

Çocukken sinema konusunda ilk aşkım Amerikan türleriydi: westernler, müzikaller, gangsterler. Biraz da melodram, ama fazla değil. Özellikle John Ford ve Michael Curtiz ile Liza Minelli'nin müzikallerini severdim.

Hollywood müzikalleri hakkında başka ne söyleyebilirsiniz?

Eğer *Gezgin Oyuncular*'daki şarkı 'savaşı' sahnesine dönersek, onun bir müzikal olduğunu görürüz! Hollywood müzikallerinde benim sevdiğim yan, günlük hayattan uzaklaşıp bambaşka bir yere gitme ve fazlasıyla üslûpçu davranma özgürlüğüydü. Amerikan müzikali gerçeklik duygusundan teatrale geçmiştir, Gene Kelly'nin *Singin' in the Rain*'inde olduğu gibi. İrlanda'da benim filmlerimin retrospektif gösterisinden kısa süre önce döndüm; bütün ülke, özellikle meyhanelerdeki insanlar, tam anlamıyla müzikal kişiler! Bu sayede müzik insanın günlük hayattan *bambaşka bir şeye* dönmesine imkân tanıyor.

Leyleğin Adımı*'nda Beatles'ın "Let It Be" şarkısını kullanıyorsunuz. Önemli bir sahnede karakterlerden biri İngilizce olarak okuyor onu. 1991'de neden o şarkı?*

Beatles şu anda Yunanistan'da ve Avrupa'da gençler arasında yeniden moda oldu, ben de bu duyguyu yansıtmak istedim.

Rusya'da eleştirmenler ve sinemaseverler genelde sinemanın 'ruhsal' önderlerinden söz ederler; insan doğası ve çağdaş dünyada ruhsallığın eksikliği fikirleriyle de bu önderlerin başını Andrey Tarkovsky çeker. Yunan ve çağdaş hayatını sorgulayan filmlerinizle siz de Yunan sinemasının ruhsal önderi misiniz?

Yunanistan'da ben çok garip bir konumdayım. Fanatik sevenlerim ve fanatik düşmanlarım var. Artık iki kuşak Yunanlı benim filmlerimle yetişti; çektiğim filmlerin kendi hayatlarını değiştirdiğini söyleyen ve yazan insanlarla karşılaşıyorum.

Sisli Manzara*'da genç bir Yunan kızı bir kamyonun arkasında sürücünün tecavüzüne uğruyor ama biz hiçbir şey görmüyoruz. Günümüzde tecavüz sahneleri geçerli ya da yersiz olarak sık sık gösteriliyor. Oysa siz kamyonun ardından ağır çekimle kızın doğrulup kanlı eline bakışını gösteriyorsunuz. Bu sahneyi nasıl planladığınızı ve nasıl çektiğinizi anlatabilir misiniz?*



Ağlayan Çayır, 2004.

O sahne filmin ortalarında olduğu halde en sonda çektik. Senaryoda yazdığım gibi çekildi. Kızın huzursuzluk duymasını istemiyordum. O yüzden tecavüzü göstermedim. Yine de kız sahneyi oynayabileceğinden emin değildi. Dolayısıyla, o çekimi en sona bıraktık.

Balkanlar, Doğu Avrupa, Rusya, Yunanistan ve diğer ülkelerde gayet zalim tecavüz sahneleri var. Bunlar kurbanın bakış açısından değil de, erkek davranışının kabul edilir bir şekli olarak seyredilir. Sözünü ettiğimiz bu sahnede siz bir maço zihniyetini küçümsüyor ve kadınlara karşı sempati gösteriyorsunuz. Gezgin Oyuncular*'da da buna benzer bir etki var.*

Maço perspektifini desteklemek istemediğim doğrudur. Hatta penis çevresinde yoğunlaşan her toplumun huzursuzluk verici olduğunu bilhassa vurgulamak isterim. Erkek merkezli kabul edilen Yunanistan ve İtalya'da bunlar artık değişmekte. Kadınlar kesinlikle yeni özgürlükler kazandılar.

Erkekler bu durumu kabul ediyorlar mı?

Elbette hayır! *(gülüyor)* İlk filmim olan *Tatbikat*'a bakın. Bir kadının bakış açısından anlatılıyor, kocasını öldüren bir kadın. Sonra

Gezgin Oyuncular'da kadının önünde soyunan erkeğe sadece gülmesi var. Ben feministim demiyorum ama, her türlü ortodoks ideolojiye karşıyım, insanları -kadınları erkekleri, beyaz, siyah ya da sarı derili olanları- vücutları konusunda beyinlerini kullanmaya teşvik etmemiz gerektiğine inanıyorum.

Pek çok sinemacı, televizyon, video ve bilgisayar çağında oldukça bireyci yönetmenlerin devrinin sona erdiğini söylüyorlar. Hatta bazıları sinemanın artık geçmişte kaldığını bile ifade ediyorlar.

Asla! Dünyanın şu anda sinemaya her zamandan daha çok ihtiyacı var. Yaşadığımız çürüyen dünyaya belki de en son *direniş* formudur sinema. Bana pek çok kişi yazıyor –burada basit insanlardan siyaset, sinema, kültür ve iş dünyasının önemli insanlarına kadar herkesten söz ediyorum. Son filmim *Leyleğin Adımı*'nın günümüz geriliminin büyük bir kısmını yansıttığı için *yapılması gereken* bir film olduğunun özellikle altını çizdiler. Sınırlar, dil ve kültürlerin karışması, yurtsuz ve istenmeyen mültecilerle uğraşarak ben yeni bir hümanizma, yeni bir yol aramaktayım.

Ama günümüzde filmlerinizi göreceklerin çoğu onları videoda ya da televizyonda izleyeceklerdir, büyük perdede değil. Karakterlerle ilgili manzara ve mekânları, kompozisyon duygusu yüzünden küçük ekrandan en çok zarar görecek yönetmen sizsiniz.

Ne yazık ki bu saptamanızda haklı olabilirsiniz. Ben tanıdığım insanların filmlerimi videodan seyretmelerinden hoşlanmam. Herkese sinemaya gitmelerini salık veririm.

Sizin o keskin kompozisyon duygunuzla Bizans ikonalarından etkilendiğinizi söyleyebilir miyiz?

Elbette, bu etki hep vardır. Benim gibi insanlar için belirli bir zamanda, kilisenin ille de dini değil ama kültürel hayatın önemli bir parçası olduğu dönemde yetiştiğiniz yer ve orasının kültüründen etkilenmemek imkânsızdır. *Megalexandros* tümüyle Yunan Ortodoks ya da Bizans eseridir, çünkü müziği ve törenleriyle Ortodoks ayinlerinin pek çok öğesi üzerine inşa edilmiştir. Tabii bütün bunların içinde iko-

nanın rolüyle. Ancak böyle bir Ortodoks ya da Bizans etkisi tek Yunan etkisi değildir. *Megalexandros*'ta Yunan gölge oyunları geleneğini de kullanıyorum. *Karanghyosis* oyunlarını bazı sahnelerde kullandım, hem de Büyük İskender kuklalarının onlarda kullanıldığı gibi.

İkona geleneği kısmen ikonaların birbirlerine birleştirilerek bir kilise içinde bir 'program' oluşturmasıdır, birleşmiş ve bütünleşmiş bir görsel dizidir.

'Atraksiyonlar montajı' dediğimizde dünya sinemasının aklına Eisenstein gelir. Sonra Hollywood'un Griffith'ten geliştirdiği 'paralel montaj' vardır. Ancak beni ilgilendiren, *sahne içinde* montaj olarak düşündüğüm şeydir. Benim filmlerimde montaj keserek değil, *hareketle* yapılır. Ben montajın *zaman* içeren sürekli çekim ve *mekân* içeren hareketle yaratılacağına inanırım. Hareket veya müzik arasındaki boşluklarda 'duraklama'nın ne kadar önemli olduğunu düşünün. Bütünsel bir etki yaratmakta bunlar çok önemlidir. Benim sahnelerim tam birer birimdir, ama aralarındaki duraklamalar aslında hepsini birleştiren öğedir. *Avcılar* belki de benim müzikale en yakın filmimdir. Sahnelerin tempolarını âdeta bir müziğin temposu gibi sayabilirsiniz.

Mizah ve komedinin önemi hakkında ne söyleyeceksiniz? Onlar da çalışmalarınızın bilinçli birer parçası mı?

Ben mizaha inanırım ama filmlerimde bu ironik mizah olarak ortaya çıkar. Örneğin, *Gezgin Oyuncular*'da aktörler karlı bir sahnede bir tek tavuğun çevresini sararlar, açlıktan ölmek üzere olduklarından hep birden hayvanın üzerine saldırırlar. O kadar insan bir tavuğa karşı! Komik ama kara mizah. *Gezgin Oyuncular*'da böyle çok sahne izleyebilirsiniz. *'36 Günleri*'nde de ironi çoktur. *Avcılar*'da da vardır ama daha gizlidir. *Leyleğin Adımı*'nda televizyon ekibinin aralarındaki şakalar ve güldürü çevrelerindeki olaylar ne kadar trajik olsa da, iyi vakit geçirmek istediklerini gösterdiği için filmi daha da melankolik kılar.

Daha önce gösterdiğiniz Yunanistan'ın, yani kırsal kesimin, Kuzey'in, terk edilmiş köylerin hep şafak sökerken ya da gün batarken ve

çoğunlukla kışın yapılan çekimlerinin bir iç Yunanistan yaratma çabası olduğunu söylemiştiniz. Bu konuda başka şeyler söylemek ister misiniz?

Yunan nüfusunun yüzde kırkının yaşadığı Atina ve bu kentin yaşantısı, Yunan hayatının *çarpıtılmış* görüntüsüdür. İlginç bir görüntüdür ama gerçek değildir. Atina'nın günlük yaşantısını kırıp da arkasında ne olduğunu görebilmek çok güçtür. Sadece Atina'ya bakarsanız, Yunanistan hakkında yanlış bir kanıya varırsınız. Ben o yüzden Öteki Yunanistan'da çalışıyorum. Bu Atina gerçeğini kırıp kıramayacağımı görmek istiyorum. Diğer yandan, Atina için Joyce'un *Ulysses*'de Dublin için yaptığını yapmak çok değerli bir katkı olurdu. Ama benim projem bu değil. Sanırım bu benim çocukluğum ve ben de onu yok etmek istemiyorum.

John Ford'un filmleri gibi bir paylaşılan toplum duygusuna giden, ya da Chaplin'in yolda tek başına yürümesi gibi kahramanın yabancılaştığını vurgulayan iki film türünü ele alırsak, siz neredesiniz?

John Ford'a yakınım elbette. *Leyleğin Adımı*'nın sonunda bir sürü insanın telleri bağlamak için telefon direklerine tırmanmalarının, insanların birbirleriyle ilişki kurmaları anlamına geldiği aşikârdır.

Son olarak, filmleriniz hep yolculuklar üzerine. Eserlerinizin bu önemli yapısı üzerinde bir şeyler söyler misiniz?

Örneğin, *Sisli Manzara* iki çocuğun babalarını araması değildir. *Hayata* giriş olan bir yolculuktur. Yolda her şeyi öğrenirler: sevgiyi ve ölümü, yalanı ve doğruyu, güzelliği ve yok etmeyi. Yolculuk hayatın hepimize verdiği şeye odaklanmanın bir yoludur sadece. *Kitara'ya Yolculuk*'ta yolculuk Homeros'dan da eski bir efsaneye göre Odysseus'un Dönüşü efsanesidir. Odysseus'un İthaka'ya vardıktan sonra tekrar yelken açmasıyla ilgili Homeros-öncesi bir versiyon vardır. Böylece, film eve dönüşten çok bir yolculuğa çıkış olmaktadır. Gördüğünüz gibi, ben eski yazıtlara düşkünüm. Aslında yeni olan bir şey yoktur. Hepimiz eski zaman insanlarının kafa yordukları fikirleri yeniden ele almaktayız.

HOMEROS KALBİN OLDUĞU YERDEDİR: *ULYSSES'İN BAKIŞI*

Geoff Andrew, 1996*

Arkadaşlarınızdan en ilgisiz birine bir Yunan filmi adı sorduğunuzda size büyük ihtimalle *Zorba* ya da *Never on Sunday*'i söyleyecektir. Neyse ki Yunan sineması sadece kumsalda edilen danslar, buzukiler ve Melina Mercouri değildir. Yunan sinema sanayii ne kadar küçük de olsa, bize Homeros'u, trajedileri, ilk filozofları ve tarihçileri vermiş olan bu ülke, aynı zamanda bugün dünyadaki film yönetmenlerinin en ünlüleri ve seçkinlerinden biri olan Theo Angelopoulos'u da çıkarmıştır.

Theo kimdir? Çok haklısınız. Ürünleri festivallerden ve seyrek de olsa televizyonlardan başka bir yerde görünmeyen altmış yaşındaki bu yazar-yönetmen hak ettiği kadar tanınmış değildir. Yunan filmleri konusundaki önyargıların da bunda payı yok değildir ger-

*) *London Time Out,* 14-21 Şubat 1996. TimeOut'un izniyle yer verilmiştir.



Ulysses'in Bakışı'ndaki Lenin heykeli, 1995.

çi; yine çağdaş Yunanistan'ın ve Avrupa'nın ruhsal, ahlâki ve siyasal durumunun ya da natüralizminin, Brechtvari tiyatrosunun ve sözsüz hayallerin uzun ve akıcı çekimlerinin bundaki payını da unutmamak gerekir.

Ancak Angelopoulos'un uzun yolculuklarından -burada en tanınan filmi olan 1975'in *Gezgin Oyuncular*'ı sadece 131 plan olmasına rağmen dört saat sürer- büyük zevk alınır. Filmde Yunanistan güneşli, klişeleşmiş bir idil değil, küçük ve karaktersiz kasabalar topluluğu olan grilikler, ıssız kamyon durakları, külüstür otel odaları ve boş meydanlardır; hem eski hem de yakın geçmiş, Angelopoulos'un bir amaç ya da bir gelecek arayan kahramanları üzerine çökmüştür. Bu insanlar kâh yaşlı, düş kırıklığına uğramış insanlar (*Kitara'ya Yolculuk, Arıcı)*, kâh babasız kalıp kaçan çocuklardır (*Sisli Manzara)*. Bu filmlerde zaman önemlidir; bir sekans çekimi sadece farklı mekânlarda, perspektiflerde ve farklı insanlarla değil, farklı çağlara yayılır (hatta *Megalexandros*'ta binlerce yıl farklı çağlara). Sonuç en azından şiirsel ve düşündürücüdür; genellikle de büyüleyici derecede güzeldir. Sizden bütün istenen biraz sabırdır: Harvey Keitel'ın Angelopoulos'a söylediği gibi: "Senin bir plan çekim için harcadığın zamanda, Tarantino filmini çoktan çekip bitirirdi."

Bu da bizi konumuz olan *Ulysses'in Bakışı*'na getirir: Yunanlı bir film yapımcısı (Keitel) Amerika'da otuz beş yıl geçirdikten sonra eserlerinin retrospektif bir gösterisi için doğduğu kasabaya döner. Ancak dönüşünün gerçek sebebi şahsidir: Balkanlar'da çekilen ilk film olan Manaki Kardeşler'in efsanevi üç kayıp rulosunu bulmak amacıyla Arnavutluk, Makedonya, Bulgaristan ve Romanya'yı dolaşır, Belgrad'a ve sonunda Saraybosna'ya gider. Angelopoulos'un bütün iyi eserlerinde olduğu gibi film, mekânın özelliğini aşarak daha evrensel kaygılara yönelir: hem coğrafi hem psikolojik ulusal sınırlar sorunsalı, sevgi ve masumiyet ve kişisel kimlik duygusu için sonsuz bir arayış. Hem destansı hem de çok şahsi olan film, sinemacının bugüne kadar verdiği en erişilebilir eserdir.

Angelopoulos şöyle diyor: "Son yıllarda hem iç hem de dış sürgün ve yolculuk fikirleriyle uğraştım. Hayallere yer bırakmayan bu yüzyılın sonu dünyasında hayal kurabilme ihtimaliyle. Şu anda âdeta günlük olarak yaşıyoruz ve bir şeye inanmak gerçekten çok güç. Benim gözümde 'yuva' sizin anladığınız anlamda ev değildir, uyum gösterdiğiniz -ki, benim durumumda bu, bir manzara içinde yol alan bir arabanın içidir- ve önemli olan varmak değil, yolculuğun kendisidir. Bu filmde de kahramanın yuvaya dönüşü aynı zamanda bir gidiş, yeni bir yolculuğun başıdır.

"*The Odyssey*'le ilişkisi olan bir film istiyordum ve daha önce dört filmde birlikte çalıştığımız senaristim Tonino Guerra'yla bunun nasıl bir yolculuk olabileceğini düşündük. Sonra Balkanlar'daki etnik çatışmayı tartışmaya başladık. O sırada İtalyan heykeltıraşı Giacomo Manzu'nun kızının gönderdiği genç bir kadın, Tonino'ya bir armağan getirdi. Paketin yanındaki mektupta Manzu'nun kızı, Tonino'nun seyahatlerinde tüm insanlık serüvenini görmüş olan Ulysses'in bakışı hakkında nasıl bir fikri sabiti olduğunu hatırlatıyordu. Filmimizin adını böyle koyduk."

Angelopoulos, filminin, anlattığı olaylar açısından bir otobiyografi olduğunu reddetse de (Keitel senaryoda 'A' diye geçiyor), ".. ama *manevi* otobiyografi diyebiliriz," diyor. "Filmlerim Balkanlar, sinema, insanların durumu hakkında sorduğum sorulardır. İç savaşın ne demek olduğunu iyi bilirim -örneğin, babam Yunan İç Savaşı'nda ölüme mahkûm edildi ve sonunda idam edilmediyse de, ailem ikiye bölündü- ama ben siyasal analist değilim. Şu tarafın iyi, şu tarafın kötü olduğunu söyleyemem; ben sadece hangi tarafta



Ulysses'in Bakışı'nda Harvey Kaitel, 1995.

olurlarsa olsunlar savaş çılgınlığının sonuçlarından acı çeken insanlardan söz ederim.

"Balkanlar'daki durum çok eskilere, çeşitli Slav aşiretlerinin on dördüncü yüzyılda Osmanlı hâkimiyetine girdiği zamana dayandığı için çok karışıktır. İmparatorlukta sınır yoktu ama *etnik* nitelikte olmamasına rağmen savaşlar yapılıyordu: toprak için, yeterli yiyecek bulmak için. Sonra bölgenin bazı kısımları Müslüman Türklerden, Katolik olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na geçti ve Fransız Devrimi'nin ulus-devlet fikirlerinin yayılmasıyla birlikte bütün bu insanlar -Yunanlılar, Sırplar, Bulgarlar ve diğerleri- dini ve etnik çatışmalara koyuldular. Yani, çok eski bir hikâye. Birinci Dünya Savaşı da Saraybosna'da başladı. Pek çok yer ondan daha fazla yıkılmış olsa bile Saraybosna sembolik, âdeta efsanevi bir yer oldu."

Angelopoulos, kahramanı gibi, 1900'lerde Balkanlar'da dolaşıp gördükleri her şeyi filme çeken Manaki Kardeşler'in büyüsüne kapılmıştır; Balkan devletleri o dönemde ulusal ve ideolojik farklılıklarını vurgularken Manakiler'in belgesel filmleri kültürel benzerlikleri yansıtmaktadır. Bu yüzden A., kayıp Manaki filmlerini bularak kendi sinema bakışına bir 'masumiyet' getirmeyi ummaktadır.

"Ben ilk önce neyin geldiğini düşünürüm: ilk filmler mi, yoksa insanın ilk film deneyimi mi? Fellini bir keresinde gözünü kameraya da-

yadığında kesin ve tanıdık olan şeylerin kendisine artık yabancı göründüğünü söylemişti; bu doğrudur. Sinema hayatımdan hatırladığım ilk görüntü, ilk filmim olan *Tatbikat*'ı ıssız bir dağ köyünde çekime başladığımda, Almanya'da *gastarbeiter* olarak çalışan bir adamın, tıpkı Agamemnon gibi döndüğünde karısı ve karısının âşığı tarafından öldürülmesiydi. Oraya vardığımda hava kapalı ve yağmurluydu; siyah giysili kadınlar bağların arasında kayboluyorlardı; uzakta bir kafede birinin bir aşk şarkısı söylediğini duydum. O görüntü, o ses, o yağmur... işte o günden sonra yaptığım bütün filmleri belki de o an etkilemiştir.

"Uzun çekimlerime gelince, filmlerinden büyük zevk aldığım çok farklı üslûbu olan yönetmenler var. Örneğin, Hemingway ile Faulkner arasında bir üslûp farkı vardır ama gidip de onlara, 'Neden böyle yazıyorsunuz?' diye sormazsınız. Bu bir tür iç gelişme, iç ritimdir. Ben mekân ile zamanı birleştirip, mekânı zamanın geçişine *dönüştürürüm*. Örneğin, bu filmde bir odada geçen bir sekans gerçek zamanda değildir: kısa bir vals sırasında beş yıl, bir ailenin tarihçesinde, Romanya'nın ve toplama kamplarından Stalinizme kadar Avrupa'nın beş yılı geçer. Sinemada ayrıca 'ölü zaman' korkusu vardır: yeterli hareket olmadığı takdirde kareler kesilir. Uzun sekans çekimlerinin sinemanın daha verimliliğe doğru gidişinde bir gerileme olduğunu kabul ederim ama başka bir yöne giden yönetmenler de vardır: Mizoguchi, Ozu, Murnau, Antonioni –çoğunlukla Avrupalılar ve Asyalılar. Ayrıca bazı John Ford filmlerinde de epey uzun çekimler vardır; Amerikan sineması çok değişmiştir."

Angelopoulos Hollywood'a *karşı* değildir; yine de onun filmleri, üslûp ve tema bakımından çağdaş Hollywood normlarına ters düşmektedir. Kahramanının daha 'masum' bakış için nostaljik arayışı göz önüne alındığında, sinemanın artık yüz yaşına gelmiş olmasıyla daha saf, daha ciddi bir sinema umudu var mıdır? "Avrupa'da bir seyirci krizi var; Amerikan filmleri bazı ülkelerde sinemaların yüzde seksenini dolduruyor. Bu bir imparatorluk gibi olduğundan, hepimiz pek çok bakımdan Amerikan eğitimi alıyoruz. Ben buna karşı değilim ama tekellere karşıyım. İlginç olan bizim farklılıklarımızdır ve bütün dünya aynı olursa, bu hepimizi çok ama çok sıkar."

BİR BAKIŞTAKİ İNSANLIK DENEYİMİ: *ULYSSES'İN BAKIŞI*

Dan Fainaru, 1996*

Kolay bir soruyla başlayalım. Bu senaryonun kökeni nedir?

Yeni bir senaryoya başlamadan önce her zaman yaptığım gibi Tonino Guerra'nın yaşadığı Kuzey İtalyan köyüne gittim ve ona bu defa bir Odysseus çekmek istediğimi söyledim. "Çok iyi ama nasıl yapacaksın?" diye sordu bana. Önce Odysseus'u borsada yapmayı düşündük. Sonra o gidip *Odysseus*'un İtalyanca'sını satın aldı ve bana rastgele pasajlar okumaya başladı. Ulysses'in, evine dönüp de Penelope'nin kendisini tanımadığı yere geldiğimizde kapı vuruldu. Bir kız gelip Manzu Vakfı'ndan (heykeltıraş Giacomo Manzu'nun adını alan vakıf) gönderildiğini, bana bir mektup ve bir hediye getirdiğini

*) Ekim 1996'da yayınlanan bir Kol İsrail radyo programı olan *All Cinema*'dan aktarılmıştır.

söyledi. Hediye, Ulysses'in başının heykeliydi, mektup da Manzu'nun kızından geliyordu. Yunanlı olduğum için bu hediyeyi bana vermek istediğini, babasının son arzusunun tüm insanlık deneyimini taşıdığına inandığı Ulysses'in bakışını, heykele çevirmenin bir yolunu bulmak olduğunu yazıyordu. Biz Odysseus'u tartışıyorduk ve aniden bu sürpriz çıkagelmişti. Tonino bunun Tanrı'dan bir işaret olduğunu ve o yönde ilerlememiz gerektiğini söyledi.

Filminize birkaç düzeyden yaklaşılabilir: yirminci yüzyılda Balkanlar'ın tarihi; ilk günlerinden bugüne dek sinemanın tarihi; kriz içindeki bir film yönetmeninin portresi; adamın içindeki ideal kadının sevgisi özlemi; son olarak da Bosna'daki son olaylara değinen siyasal bir film olması.

Dediğim gibi, benim çıkış noktam Odysseus'du. Homeros'un metninden değil, efsaneden söz ediyorum. *Kitara'ya Yolculuk*'ta da aynı efsaneyi kullandım. Efsaneye göre Ulysses, İthaka'ya döner ama orada kalmaz. Bir süre sonra yeni bir yolculuğa çıkar. Film bir kişinin, 'A.' olarak bildiğimiz bir sinemacının kişisel yolculuğudur. Sadece kendisini değil, aynı zamanda bütün bir kuşağı saran krizden çıkış yolu aramaktadır. Çevresinde olup bitenleri hâlâ net olarak görüp göremediğini sorar kendine. Hâlâ yaratabiliyor mudur, keşfedeceği bir şey var mıdır, icat edeceği yeni bir şey olabilir mi? Onun krizi büyük ölçüde benim de krizimdir. Film aynı zamanda yirminci yüzyılın Balkanlar ve Avrupa tarihi içinde bir yolculuktur; özgün Manaki filmlerinin kayıp üç rulosu aranmaktadır. Bu arayış bizi sinema tarihinden geçirir ki, bu da aynı zamanda yüzyılımızın tarihidir. İki Manaki kardeş, roman kahramanı değillerdir; onlar Auguste ve Louis Lumiére gibi iki kardeştiler ve Balkanlar'da film çeken ilk kişilerdi. Bu arayış sadece rulolar için değil, bir kameranın çektiği ilk karenin saflığının, sonsuza kadar kaybetmiş olduğumuz türde bir heyecanının arayışıdır. Aşk hikâyesine gelince, yönetmenin sevgi nesnesi dört kere değişir ama yüz hep aynı kalır, bir aktris dört rolü oynar. Her yeniyetmenin kendi romantik ideali olarak hayal ettiği ideal kadın, ideal yüzdür o.

Yunan mitolojisinden söz ettiniz ve pek çok filminizin kaynağı da bunlar, ama her nedense Yunan ışığı sizi o kadar esinlendirmemiş gibi.



Ulysses'in Bakışı, 1995.

Doğru, sanırım. Akdeniz güneşinin tam etkisini bir tek filmde kullandım: *'36 Günleri*. Sözünü ettiğiniz ışık sadece Yunanistan'da değil, tüm Akdeniz ülkelerinde vardır. O film ve 1983'te Atina hakkında çektiğim bir belgesel. Güneşte çektiklerim sadece bunlar. Diğer bütün filmlerim kışın, sis, yağmur, kar ve kapalı gökyüzünde çekilmiştir. Bu da benim bir yönelimim sanırım. Filmimdeki manzaralar ille de Yunanistan'ın görüntüleri değildir; onlar, benim gördüğüm Yunanistan görüntüleridir.

İlk bakışın masumiyetinden ve saflığından söz ettiğinizde ne demek istediniz?

Ben çocuklarının ya da yaşlı bir köylü kadının masumiyetinden söz ediyor değilim. Beni ilgilendiren masumiyet, keşiften önce gelen masumluktur. Bir mucizeyle yüzleşmeye ve onu mucize olarak görmeye duygusal olarak hazır ve yeterince masum muyuz?

Sinemanın yüzyılının ardından bu niteliği kaybettiğimiz fikrinde misiniz?

Pek çok imaj altında kaldığımızdan korkuyorum. Dört bir yandan gelen televizyon görüntüleri bombardımanı altında artık önümüze çıkabilecek gerçek mücevherleri keşfetme duyarlılığımızı kaybettik.

Sinemanın geleceği konusunda da fazla iyimser değilsiniz. Bu filmde yıkıntıya dönüşmüş en az iki sinema var.

Sadece bir tane, galiba...

Bir tane daha var, Iannina'da.

Doğru, haklısınız. O özgün Manaki sinemasıydı, 1938'de bir Chaplin filmi gösterilirken yandı. O zamanlar filmler nitrat temelli olduğundan çabuk alev alırdı. Evet, yıkılmış iki sinema var ve şimdi düşünüyorum da, benim pek çok filmimde tekrarlanan bir temadır bu. Örneğin, *Arıcı*'da. Günümüzde sinemalar süpermarketlere dönüştürülüyor. Köylerimizde pek çok sinema artık ahır oldu. Bunların yaşanması çok üzücü. Avrupa sinemasının son zamanlarda pek iyi durumda olmadığını biliyoruz; giderek daha az bilet satılıyor. Sinemalar artık yaratıcı sanatçı ile seyircileri arasında o ayrıcalıklı buluşma yeri değil. Küçük bir seçkinci azınlık hâlâ bu buluşmayı arıyor ama büyük çoğunluk Amerikan filmlerini tercih ediyor, ki bence onlar film değil, sadece selüloide basılı görüntülerdir.

Bu filmin başındaki Florina olayı gerçek bir olay. Oradaki piskopos, Leyleğin Adımı'*nın gösterilmesini önlemek için tüm nüfuzunu kullanıyor. Sebebi de film çekilirken kendisinin hiçe sayıldığını hissetmiş olması. Gösterim derme çatma bir sinemada yapılıyor ve seyircilerin çoğu dışarıda kalıp sesleri dinliyorlar. O sırada onları rahatsız etmek için kilisenin çanları çalıyor. Siz filmlerinizin dağıtımına yardımcı olmak için Yunanistan'da pek çok kasabaya gittiğiniz gibi yine oradaydınız. Bu tutum, sinemanın bugünkü durumunda yönetmen için ticari bakımdan zorunlu bir davranış mı?*

Her şeyden önce sorunların ne olduğunu tam olarak anlamamız ve onlarla yüzleşmemiz gerek. Yıllardır seminerlere, konferanslara

katılır, çağdaş sinemanın krizlerini dile getiririm. Bu bir moda oldu. Böyle toplantılarda her zaman Jacques Lang (zamanın Fransız Kültür Bakanı) gibi biri, çok sayıda ileri gelen Avrupalı yönetmen olur. Herkes sinemanın krizde olduğunda hemfikirdir ama sonra dönüp yine yaptığımız işe devam ederiz. Amerika Birleşik Devletleri dışında, sinemanın durumunun aynı zamanda yaşadığımız dünyanın durumunu yansıttığını kabul etmemiz gerekir. Kendi kültürlerimizi, dilimizi, ulusal geleneklerimizi ve karakteristik özelliklerimizi sürdürmek için bu cephede mücadele etmeliyiz. Avrupa kendi özel imaj ve niteliklerini korumak istiyorsa, sinemaya birlikte yardım etmek, onun kendisini özgürce ifade etme ihtiyacı olan mekân ve imkânları sağlaması gerekir. Sinemacılarsa filmlerinin mümkün olduğunca dikkat çekmesi için ellerinden gelenin en iyisini yapmalıdırlar. Ben buna çabalıyorum, dünyanın her yerinde ve Yunanistan'ın her köşesinde seyircilerle buluşup insanlarla filmlerimi tartışıyorum. Ancak her yönetmenin bunu yapamayacağının da farkındayım.

Ulysses'in Bakışı*'nın diğer şeylerin yanında bir aşk hikâyesi olduğunu söylediniz. Ama gerçekten aşk hakkında mı, yoksa sevmenin imkânsızlığı hakkında mı? Kahramanınız bir noktada, "Seni sevemediğim için ağlıyorum," diyor.*

O cümle Homeros'un *Odysseus*'undan alınmıştır. Ulysses, Kalipso'nun adasında yedi yıl kaldı ama sık sık deniz kıyısına gidip ağlardı. Kalipso'yu sevemiyor, hep Penelope'yi düşünüyordu. Onu sevmek istiyor ama sevemiyordu. Filmimin sonunda kahraman ilk aşkıyla tekrar karşılaşır. Bu, ilkler hakkında bir filmdir: ilk aşk, ilk görüş, insanın hayatında her zaman en çok önem taşıyacak ilk duygular.

Filmde iki kere Bulgaristan'ın Plovdiv kentinden söz ediyorsunuz, ama onu Yunan adıyla, Philipopoulis olarak adlandırıyorsunuz. Neden?

Doğru. Makedonya Kralı ve Büyük İskender'in babası olan İkinci Philip o kenti kurmuştu ve bugün bile orada yaşayan Yunanlılar vardır. Bulgarlar adını değiştirdiler ama şu aralarda tekrar eski adının verilmesi konusunu tartışıyorlar sanırım. Filmdeki olayın geçtiği sı-



Ulysses'in Bakışı, 1995.

rada insanlar oraya resmi adı ne olursa olsun, Philipopoulis diyorlardı. Sınırda 'A.' Yunan adını kullanınca, gümrük memuru kendisini düzeltir ve "Plovdiv" der.

Böyle davranarak çeşitli Balkan uluslarının artık tek ulus olarak birbirleriyle kaynaştıklarını mı söylemek istiyordunuz?

Türklere karşı ayaklanmada Balkanlar'ın birleşmesini hayal edenler vardı. O dönemde Türkler bütün Balkan uluslarını demir bir yumruk altında yönetiyorlardı. Ben şahsen, ideal bir gelecekte Balkanlar'ın bu birleşmiş uluslarına Türkiye'nin de katılmasını düşünebilirim.

Dünyaya Balkanlar'ın durumunu anlatmayı umut edebilir misiniz?

Çekimi uzun süren ve filme bakarak gördüğünüzden çok daha fazla yer gezdiğimiz bu filmin yapımı sırasında hepimizin çok şey öğrendiğimizi söylemek isterim. Balkanlar hakkında söyleyecek sözü varmış gibi görünen herkesin bu bölgede uzun bir yolculuğa çıkıp halkları ve özelliklerini tanıması gerektiğine inanıyorum. Şöyle bir şiir vardır: "Ne kadar çok biliyorsan o kadar çok seversin, ne kadar çok seviyorsan o kadar çok bilirsin." Durumu analiz ediyor değilim; ben sadece bendeki ve filmimin karakterlerindeki duyguları ortaya çıkarıyorum. Film ilk bakışın özgün masumiyetinden söz ederken sadece sinemayı kastetmiyor. Önceden edinilmiş fikirler olmadan, sanki ilk kezmiş gibi dünyaya bir kere daha genel olarak bakma gerekliliğini anlatıyor. Şimdi eski filmleri görme eğilimi var, işte o da ilk günlerin filmleri ve seyircilerinin duygularına duyulan özlemdir.

Lenin'in heykelinin Tuna'dan geçirilmesi, şimdi dünyanın bir kısmında çok büyük bir konu olan dine ikili bir gönderme yapıyor bence. Komünizm dini bir yandan çökerken, diğer yandan köylüler heykeli taşıyan mavna geçerken haç çıkarıyorlar. Sanki köylüler hangisi olursa olsun acil bir din ihtiyacı duyuyorlarmış gibi.

Bir zamanlar dinin işgal ettiği yeri alan karmaşa, doğrusu bu insanları -Erich Fromm'un deyimiyle- çok ihtiyaçları olan 'tılsımlı

yardım'dan yoksun bıraktı. Bu sahne bu dev heykeli bir gemiye yüklemek için sökerlerken gördüğüm gerçek bir olaydan alınmadır. İçinde bir çift olan bir kayık Romanya'nın Karadeniz'deki limanı Köstence limanındaydı. Adam Lenin'in dev heykelini görünce kalkıp şaşkın bir tavırla baktı. Kadın elini gözleri üzerine koyup haç çıkardı. Ancak bir bakıma bunun aynı zamanda bir cenaze töreni olduğunu da unutmayalım, böyle durumlarda insanın haç çıkarması adettendir.

Daha önceki filmlerinizden birinde çoğunlukla aynı plan içinde sık sık günümüzden geçmişe gidiyordunuz. Daha sonraları daha düz bir anlatım biçimi seçtiniz, şimdi yine ya kahramanın geçmişine ya da onun birinin geçmişi olarak düşündüğü şeye geri dönüşler yapıyorsunuz. Bu bir yaklaşım değişimi mi?

Film bu yüzyılın tarihini ele alıyor; dolayısıyla, burada geri dönüş gereklidir. Bence, geçmiş günümüzün ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmiş unutulmaz, günümüzde yaptığımız her şeyi etkiler. Hayatımızın her anı geçmiş ile şimdi, gerçek ile hayalden oluşur ve hepsi iç içe geçip birleşirler.

Filmin sonunda kahramanınızın Manaki filmlerini seyrettiğini görüyoruz ama biz onları kesinlikle görmüyoruz.

Buna birkaç bakış açısı vardır. Ben onun gördüğü sahneleri çektim ama çok somut olduğu için sonunda göstermemeye karar verdik. Kahramanın arama amacı benim gözümde kendini keşfetmesiydi ve filmler onu göstermeliydi. Diğer yandan, hikâyede gerçekten yaşamış karakterler, Manaki kardeşler söz konusu olduğundan, onların filmini gösterir gibi yapıp başka bir şey göstermek yersiz bir sahtekârlık olacaktı. 'A.' filmin banyosunu yaparak hedefine erişmiş, arayışı sona ermişti. Filmde ne olduğu önemli değildi. Bugün Saraybosna'da, onları keşfine götüren yolculuktu önemli olan.

Bu filmde Keitel'la nasıl çalıştınız? Kendisi tümüyle farklı bir oyunculuk disiplininden geliyor ve farklı bir dil konuşuyor, aranızda hiç çatışma olmadı mı?

Harvey Keitel, o Actors Studio eğitimiyle bizim çekimlerimize hazırlanmak için çok zamana ihtiyaç duyuyordu. Mastroianni, "Ben bir çocuğum, bana bir masal anlat, ne yapacağımı söyle, yapayım," derdi. Yöntem'e aldırış etmezdi. Keitel ise Yöntem'in cisimleşmiş haliydi. Örneğin, yıkılmış Sinematek'te çekilen *Ulysses'in Bakışı*'nın son sahnesini sürekli olarak ertelemeye çalıştı. Sonun gelmiş olması fikri kendisini ürkütüyordu. Ancak çekecek başka sahnenin kalmadığı noktaya gelmiştik, artık çekmemiz gerekiyordu. Sahneyi hazırladık, ışıkları ayarladık. Keitel, "Theo, bana bir dakika izin ver, Sinatra'nın bir şarkısını dinlemek istiyorum," dedi. Atina yakınlarında küçük bir kasabadaydık. İstediği plağı bulmamız imkânsızdı. Plağı almak için şehre bir araba gönderildi. Sonra plağı pikaba koydu, köşesine gitti ve ardından iç parçalayıcı inlemeler duydum; bir çocuk gibi ağlıyor ve annesini çağırıyordu. Belki de şarkı ona annesini hatırlatmaktaydı. Dışarı çıkıp hazır olduğunu söyleyene kadar bekledik. Sahneyi çektik ama daha önce çok ağladığı için artık boşalmıştı. Sorunu anlayıp, "Senin yöntemini denedik, şimdi sıra benimkinde," dedim. Setten herkesi dışarı çıkardım. Keitel'ın yanında bir özel sekreter, bir spor hocası, bir diyalog eğitmeni, bir psikanalist vardı. Sekreteri gelip, "Yani, Harvey de mi setten çıkacak?" dedi. "Evet," dedim. Harvey tek söz söylemeden çıktı. Ben yalnız kalınca filmin müziğini, sesi sonuna kadar açarak çaldım. Dışarıda hepsi dinliyorlardı. Müzik sona erince gelmelerini söyledim. Keitel burnundan soluyordu. "Puşt herif, sen kendini ne sanıyorsun, Tanrı mı?" diye bağırdı. "Senin insana saygın yok..." falan filan. O anda bana vurmak istediğini hissettim. O bir süre daha böyle konuştuktan sonra biraz sakinleşince, "Hazır mısın şimdi?" diye sordum. Neredeyse yıkılıyordu, kendini toparladı ve sahneyi çektik. Çekim tamamlandıktan sonra Erland Josephson kendi çekimi için geldi. Ona olanları anlatırken benimle gülmekte olan Josephson birden huzursuzlaştı. Arkamdan gelen Keitel'ın bizi dinlediğini görmüştü. Bir an ikinci bir tartışma başlayacak diye korktum ama bir şey olmadı. Keitel sadece, "Sen çok esaslı bir adamsın, dostum," dedi.

Size iyimser denemez. Filmde Saraybosna arşivlerinin müdürü Ivo Levi'nin söylediği bir söz var: "Eğer böyle bir yolculuğu sadece bir film

parçası bulmak için yapmışsan ya çok umutlusun ya da büyük umutsuzluk içindesin." Filmi seyredince yüzyılın bu acımasız görüntüsünün tam bir umutsuzluk ifadesi olarak mı alınacağını, yoksa geriye hâlâ biraz umut kaldı mı diye merak ettim.

Bunun iyimser ya da kötümser değil, zamanımızın sadık bir görüntüsü olduğunu umarım. İyimserler genellikle gerçeğe sırt çevirirler; durumun düzeleceğine inanmak için sahte sebepler uydururlar. Diğer yandan, kötümserler için kabul edilebilen tek sonuç, durup intihar etmektir. Filmimin sonunda benim karakterlerim "yolculuk devam ediyor" diyorlar. Bu bir yuva aramanın devam edeceği anlamına gelir. Yuva, kendimizle ve dünyanın geri kalanıyla sonunda barış içinde olacağımız o ayrıcalıklı yerdir. Arayış da film de sona ermemiştir. Herhalde, en iyi çağdaş İsveç romancısı Lars Gustafsson'un deyişiyle: "Biz asla pes etmeyiz, devam etmeye mecburuz."

Siyasete ve seyahate olan düşkünlüğünüzü nasıl açıklarsınız ve bu film gerçekten bir yolculuk muydu? Çekmek için Balkanlar'ı aştınız mı? Örneğin, Saraybosna sahnesi orada mı çekildi?

Siyasete ve Balkanlar'a duyduğum ilginin açıklaması çok basittir. Bu yüzyılın tarihine bakarsanız yüzyılın ilk büyük olayının Saraybosna'da gerçekleştiğini görürsünüz ve şimdi yüzyılın sonuna yaklaşırken yine Saraybosna'dayız. Bu bizim ne derecede başarısız olduğumuzu gösterir. Balkanlar'da yaşayan biri olarak elbette olaylara daha yakınım ve Avrupa'nın geri kalanından çok daha ilgiliyim. Saraybosna'da çekim yapmak istedim ama yapamadım. Oraya gitmemiz için her şey hazırdı. Hepimiz hazır bir şekilde, Ancona'da uçağımızı bekliyorduk. Bizden önce kalkan uçak bombalama yeniden başladığı için geri döndü. Ekranda Saraybosna kavramını, orada devam eden savaşı, kuşatma altındaki bir kenti göstermek için elimizden geleni yaptık. Son olarak, Saraybosna kavramının bu koşullar altında filmin orada çekilmesinden daha önemli olduğuna inanıyorum. Genelde doğru mekândasınızdır, ama mekânın ruhu eksiktir. Biz de bu savaşın yıktığı, aynı trajedinin kurbanları olan Mostar ve Vukova'da yaptık çekimlerimizi.

AKIP GİDEN ZAMAN: *SONSUZLUK VE BİR GÜN*

Gideon Bachmann, 1997*

Acı fren sesleri. Arabalar Kuzey Yunanistan'da bir zamanlar tarihi bir yer olup şimdi sanayi merkezi olan Selanik kentinin çılgın trafiğinde kırmızı ışıkta duruyorlar.

Dört bir yandan ellerinde kirli paçavralarıyla çocuklar, fırlayıp duran arabaların tozlu camlarını silmek için yarışıyorlar. Bazılarının elinde lüks bir araç var: bir sünger. Dört ila on yaşındaki çocuklar arasında gürültülü bir rekabet başlıyor.

Bir polis arabası geliyor, kapılar bir anda açılıyor, polisler küçük suçluları yakalamak için koşuyorlar. Sadece biri kaçabiliyor; geçen bir arabanın sürücüsü çocuğun atlaması için kapısını açıyor: bir sebebi olmayan bir hareket, bir jest, insani bir davranış. Sürücü, belki de ömrünün son günü olacak günde, hayatının anlamını aramakta olan Bruno Ganz. Bu akşam hastaneye girmesi lazım. Oradan çıkacağı kesin değil.

*) *Film Comment,* Temmuz-Ağustos 1998. Gideon Bachmann'ın izniyle yer verilmiştir.

Sizinle yılda en az bir kere görüşüyoruz ama konuşmamızı ancak on yılda bir kaydediyoruz. Bu da yirmi yıllık değişen ruhsal durumlar, gelişen fikirler demek. Günümüzün çözülmez sorunları hakkında ne düşünüyorsunuz? Yirmi yıl önce bana insanın film yapamadığı takdirde en azından domates ekebileceğini, arıcılık yapabileceğini söylemiştiniz. On yıl önce bugünkünden daha karamsardınız. Bir insan ve sinemacı olarak bu yirmi yılda nasıl bir değişim geçirdiğinizi söyleyebilir misiniz?

Sizin de bildiğiniz gibi ciddi şeylerden söz etmenin en iyi zamanı bir filmin tamamlandığı andır. Henüz çekim yaparken, düşüncelerinize bir form verirken değil. Ama yine de bunu deneyeceğim.

Siz herhalde her yeni filme güvensizlikle yaklaşan yönetmenlerden değilsiniz?

Aksine; ben film bittiği zaman bile asla emin olmayanlardanım. Ben hiç durmam, hep araştırır, durmadan araştırırım.

Sanırım bu, film çekmenin sizin gözünüzde bir tür araştırmayı temsil etmesi demek oluyor.

Hep öyle olmuştur. Sonunda beni en çok düş kırıklığına uğratan filmlerde kendimden çok emindim diyebilirim. Başta kendinizden ne kadar emin olursanız, o kadar çok kendinize ihanet eder, tökezlersiniz.

Öyleyse size güven verecek şey nedir? Ya da güven veren şey nedir?

Başkalarının gözlerini görmeliyim. Ben yaptığım şeyi ancak seyircilerin ilgisinde görebilirim. O ilgi, gözlerinde o bakış yoksa, iyi bir şey yapıp yapmadığımı, aklımda olanı ifade edip edemediğimi bilemem.

Filmi çekerken her şey hayal ettiğim gibi gidiyorsa mutluyum. Ama provaları görünce lanet olsun derim! Bir şey eksik, ta içeride bir şeyler eksik. Bende de senaryoda da bir eksiklik var. Adam neden atlamadı? Kayığı kayaya yaklaştırırsam atlar diye ummuştum. Ama Bruno atlamadı. Şunu da unutmayın, ona atlamasını söylememiştim, sadece içimden atlayacağını ummuştum.

Oyuncunun kalbinden geçenleri tam olarak değerlendirmek benim açımdan çok güçtür, hatta çekim aşamasında herhangi bir anda olan her şeyi tüm ayrıntılarıyla değerlendiremem.

Öyleyse bir filmi nasıl tamamlıyorsunuz?

Tamamlayamıyorum. Eğer dikkatle bakarsanız filmlerimin aslında hiç son bulmadığını görürsünüz. Benim için hepsi 'devam eden işlerdir'. İnşaat alanları gibi. Aynı film için kaç kere senaryo yazdığımı bilir misiniz? Bunu ele alalım: şu anda senaryonun on altıncı versiyonunu çekiyoruz! Ve çekerken hâlâ yazıyorum. Hiç durmadan eklemeler, çıkarmalar, değişiklikler yapıyorum.

Bunun sebebi çekim sırasında her şeyin canlanması, karakterlerin kendi kişiliklerini geliştirmeleri mi? Bu tılsımlı bir süreç mi?

Ne kadar kolay söylüyorsunuz: *tılsımlı. Tılsımlı* ne demektir? Bunu gece nasıl açıklarsınız? Nasıl tercüme edersiniz? Yaparken *tılsımlı* olması için nasıl bir görüntü seçersiniz?

Ama en önemli soru da bu işte! 'Görüntüyü seçmek'... sözcükleri resimlere dönüştürmek –film çekmek bu demek değil mi?

Bu ıstıraplı bir süreçtir. Kayıplar vardır ama kazanabilirsiniz de. Doğru görüntüler, doğru görüntülerde ifadeyle canlanan sahneler olduğu gibi resme dönüştürüldüğünde değerinden kaybeden sahneler de vardır. Görüntüleri edebiyat gibi 'yazamazsınız'. Fellini dönüştürme sürecinde başı derde girdiğinde oturup sahneyi âdeta bir edebi esermiş gibi *yazdığını* söylerdi. O zaman *okuduğunuzda* çok kolay olurdu. Ama o sinema değildir. Sinema için doğru formülü, doğru sinematik formülü bulmam gerekir. Bu da tabii en güç iştir.

Sinemanızı nasıl yazarsınız, peki? O çok uzun çekimlerle?

Ben çok kısa cümleler yazarım. Benim uzun sahneler çektiğimi herkes bilir ama âdeta Hemingway gibi kısa cümleler yazdığımı sadece en yakın çalışma arkadaşlarım bilirler.



Sonsuzluk ve Bir Gün'de Solomos rolünde Fabrizio Bentivoglio (sağda), 1998.

Sahneleri tarif mi edersiniz, yoksa sadece diyalogları mı kaleme alırsınız?

Kısa roman gibi metin olarak yazarım. Teknik senaryo yapmam. Hatta benim senaryolarımı edebiyat olarak yayınlayabilirsiniz. Şimdi de bunu yapıyorum. Daha önce o anlamda 'yazmıyordum'. *Gezgin Oyuncular* filmimin senaryosu yoktu. Gerekli şeyleri içeren bazı notlar vardı sadece. Aksiyon ve tarihi olaylar falan. Ancak son dakikaya kadar bir dönemden diğerine nasıl geçeceğimi bilmiyordum. O filmde çekim sırasında hallettiğimiz pek çok şey vardı.

Çekimde, montajda değil.

Evet, çekimde. Ya da bir sahnenin çekiminden bir gün önce. Ya da iki gün önce. Vahiy! Çözüm!

Her sahne belirli bir sorunu mu içerir?

Sahneyi açan bir anahtar vardır her zaman. Sizin de onu bulmanız gerekir. Bazen hiç bulamazsınız. *Gezgin Oyuncular* için tuttuğum notların arasında boş bir beyaz kâğıt vardı. Üzerinde sadece "1939-1952"

yazıyordu. O dönemin geçişini bir görüntü olarak nasıl göstereceğimi bilemiyordum. Sonunda çekimden bir gün önce çözümü buldum.

Yine de yazmanın daha basit olduğu kanısındasınız herhalde?

Yazmak daha basittir. Bir kere, yalnızsınızdır. Araya bir sıfat sokup çıkarabilirsiniz. Ama çekimde çıkardığınız ya da eklediğiniz her şey uzun uzun düşünmeyi ve karar almayı gerektirir. Onun dışında artık yüzler, oyuncular, aktörler, kişiler vardır. Durum, koşullar, o sabahın duyguları. Bu sabah da gördüğünüz gibi Bruno ile arabanın bir tek sahnesi için bütün kasaba karıştı, ana yolu trafiğe kapattılar, öfke ve gecikmeler vardı. Onun dışında her anın kendi havası, kendi özel duygusu vardır. Kötü bir ruhsal durum sahnenize uymayabilir.

Ve yazmanın o güzelim yalnızlığı kaybolur.

Evet, insanların arasındasınızdır; sinemayı tek başınıza yapamazsınız. Ama bu durum doğal olarak sizi o insanların nitelikleri ve kusurlarıyla karşı karşıya bırakır. 'İşbirliği yapılan kişi' ne demektir? Andan ana değişen anlamlar taşıyan bir sözcüktür.

Film çekmenin zorunlu ödünleriyle karşı karşıyasınızdır.

Evet, artık yalnız değilsinizdir. Yazarken mümkün olan pek çok şey o anda hemen ve yardımsız bir karara bağlanmalıdır. O yüzden şimdi yazmayı seviyorum –her şeyi hayal edebilir, her şeyi icat edebilir, kendinizin olan bir dünya yaratırsınız.

Bir kişi tarafından kontrol edilemediği için sinemayı bir sanat formu olarak kabul etmeyi reddeden yönetmenler var. Günümüzde dijital malzeme sayesinde bu yapımcılar filmin 'tekrar' bir sanat formu olduğuna inanıyorlar. Bir tek kişi her şeyi yapabildiği için. Her şeyi kendiniz yapamazsanız, hep bir uzlaşmaya girmek zorundasınız ve sonucunuz matematik olarak niyet ettiğinizden daha az başarılı olur. Siz yeni yöntemlere inanıyor musunuz? Onlar aracılığıyla gerçek, bireysel sanat 'tekrar' mümkün olabilir mi? Belki de bunun mümkün olmayacağını hiç düşünmemişsinizdir?

Truffaut, bizim ürettiklerimizden daha akıllı olduğumuzu söylerdi. Hatta kaçınılmaz ödünlerin bilincinde olarak, her şeyi hayal ettiğiniz gibi yaratmayı başarmanın piyangoda kazanmaya benzediğini de söylemişti. Ancak koşulların muhalefeti bütün hayatınız boyunca izler sizi. Hatta zaman içinde olumsuz koşullarla, kaçınılmaz engellerle bir tür barış da yaparsınız. Filmlerinizi daha kolaylıkla kabul edersiniz. Istırap zamanı, çekim zamanıdır. Ondan hemen sonra da, filmi sunduğunuzda. Örneğin, bir festivalde ya da 'normal' halka gösteriminde.

Sizin için filmin tamamlandığı an o mudur?

Hayır. Orada biten başkalarıyla ilişkindir. Filmle olan ilişkinse orada sona ermez. Eğer bir gün gelir, sakin bir anında filmine tek başına bakarsan, işte o zaman onunla barışıp barışmayacağını, yaptığın şekilde kendinin kabul edip edemeyeceğini anlarsın.

Yaptığınız bir filmden hiç mutlu oldunuz mu? Onunla barış yaptınız mı?

Bildiğiniz gibi, ben filmlerime pek sık bakmam. Baktığımda da hemen *hoşlanmadığım*, başka türlü yapabileceğim şeyler görürüm. Ama ilk önceleri kendi başlarına bir hayat bulmuş oldukları için pek mutlu olmadığım ve şimdi daha çok hoşlandığım filmlerim vardır. Örneğin, *Sisli Manzara*. Bugün onu yaptığım en dokunaklı filmlerden biri sayıyorum, hatta doğrusunu söylemek gerekirse, o filmi seviyorum.

Ve o filmi sadece kafanızla yapmadınız, yoksa bunu daha önce anlardınız. Belki de akıl bir tür sınırdır...

Aslında her şey sınırdır. Sanatçıya yardım eden ya da onu engelleyen şeylerden söz ettikçe. Ya da bir şeyi yaratmanın ne kadar bilinçli olduğunu.

Ya da bir tema seçiminin ne kadar bilinçli olduğunu.

Arka arkaya sınırlar hakkında, her nasılsa ana temanın sınırlar olduğu filmler yaptığım için mi?

Bir tema seçmenin de bir tür sınırlama olması anlamında. Ancak bazı sınırlamaların aksine bu sizin kendinize koyduğu bir sınır olur.

Benim gözümde, sınırlar coğrafi kavramlar değildir ve sanatın sınırları olması anlamında sınırlar vardır demek istemiyorum... Sınırlar, burası ile orası, şimdi ile sonra arasında bölünmelerdir. Bu, filmde hayat ile ölüm arasındaki bölünme sorunudur. Bir sınır çizgisi: ölmek üzere olan bir adam, son günü. Son gününü nasıl geçirirsin? Bize hâlâ ne olabilir? Kalan saatlerle ne yaparız? Yaşadığın hayatı mı düşünürsün? Yoksa kendini başıboş, bütün rastlantılara açık mı bırakırsın, birini mi izlersin, bir pencere mi açarsın, yeni bir kişiyle mi tanışırsın, kendini birbirlerine bağlı olmayanların beklenmedik birleşmelerine mi bırakırsın?

Burada bu küçük cam silici Arnavutla karşılaşma var. Bu soyulmuş ve satılmış çocuk, sebebini ve hakkın olup olmadığını bilmeden aniden sorumluluğunu aldığın çocuk.

Evet, böyle bir karşılaşmada ne olabilir? Bundan ne çıkabilir? Belki de her şey. Belki hiçbir şey. Benim yaşımda, ölümü düşünmeye başlamanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Ölme fikriyle barış yaptığınız gerçeğini bilerek hayatı yeniden keşfetmek için. Hayatı yeni bir ışıkta görmek için.

Bugün ölecek adamla geçmiş hayatı arasında bir diyalektik var mı?

Tüm ömrü boyunca kendini, işini, mesleğini, kadınlarını, şiirlerini düşünen bir insan.

Şair kendisi. Hikâye gerçek bir kişi üzerine mi kuruldu?

Bir şair ve bir yazar. Yunanistan'da çok tanınmış biri. Ama bu gerçekten var olan veya var olmuş bir insan hakkında bir film değil. Gerçek bir karakter değil. Yalnız olduğunu fark etmeyi öğrenmediği için hayatını kaybetmiş. Hayatındaki diğer insanların ya da genel olarak başka insanların gerçek değerini fark edememiş.

Neyi görememiş?

Gerçek ilişkinin anlamını anlamamış; başkalarını gerçekten görüp tanımaya vakit ayırmamış. Filmde onun geçmiş hayatından da bir gün görülüyor.

Şu halde film iki günden oluşuyor: bir bugün ve geçmişte bir gün.

Evet. İki gün her nasılsa iç içe geçmiş. Onun kadınlarıyla ilişkisini, geçmişle ilişkisini, bugün trafik ışığındaki küçük çocukla ilişkisini görüyorsunuz. Sonra bir dizi veda görüyorsunuz.

Demek bu filmdeki sınır fiziksel bir sınır değil. Küçük çocuğun bir Arnavut mültecisi olmasıyla ilgisi yok.

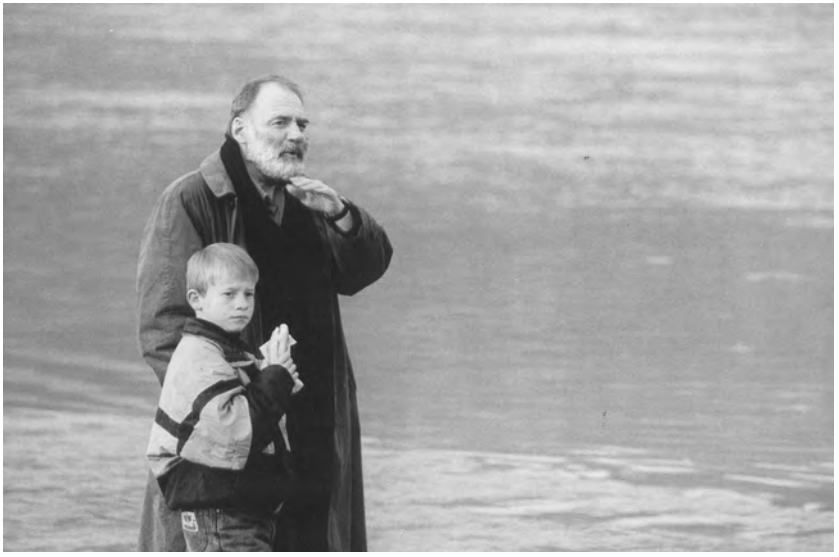
Hayır, hayır. Bu hayatla ölüm arasında, bizi saran iki uç arasındaki sınır.

Bu film ya da filmin bir kısmı bir Yunan efsanesine dayanıyor mu?

Bir yazar ve bir şair olması gerçeği var sadece, yani sözcüklerle çalışan biri. Alexander, filmde küçük çocuğa başka bir şairin, Yunanistan'da çok tanınmış bir kişi olan şairin hikâyesini anlatıyor. Dyonisios Solomos, Zakhintos'da doğmuş ama İtalya'da yetişmişti ve hayatının çok sonralarında Yunanca'sını yeniden bulması gerekiyordu. İtalya'dan dönünce insanların kendisine getirdikleri, bilmediği Yunanca sözcükleri satın alıyor. Yirmi iki yaşında yurduna döndüğünde şiirlerini Yunanca yazmak istediği için. Bu, 1818'de Yunanlıların Türklere karşı isyana hazırlandıkları zamana denk düşüyor. O da çağının romantizmine uygun olarak şiirleriyle harekette yer almak istiyordu. Yunan dilinin birleştirilmesi gibi Dantevari bir fikri vardı. Onun gözünde, dil özgürlük demekti. Dilin meskenimiz olduğunu söyleyen Heidegger'in aksine. Solomos Yunanca'yı, ondan sonra bütün Yunan şiirlerinin onu izleyeceği bir formda yazmaya çalıştı, Dante'nin İtalyanca'da yaptığı gibi. O dönemde basit insanların diliyle yazmak uygun görülmezdi.

Şiir elitist miydi?

Evet. Solomos bu fikre karşı çıktı, o yüzden bugün yenilikçi sayılır. O zaman bugün 'Katarevusa' dediğimiz bir Yunanca'yla yaz-



Sonsuzluk ve Bir Gün'de Alexander rolünde Bruno Ganz ve oğlan çocuğu rolünde Achileas Skeris, 1998.

mak gerekirdi. Solomos ise, bugün 'Demotiki', halkın dili dediğimiz şekilde yazdı.

Bu hikâye filme nasıl giriyor?

Ben hikâyeyi biraz genişlettim. Hikâyeyi senaryoya yazarken bunun şairin gerçek hikâyesi olduğunu düşünüyordum. Yani, bilmediği bir sözcüğü getiren herkese para verdiği, bir bakıma sözcükleri satın aldığı söylenen şairin. Yoksulların sık sık kendisine sözcük satmaya geldikleri söylenirdi. Bunun gerçek olduğundan o kadar emindim ki, senaryoya nasıl geçirdiğimi Solomos'un eserleri üzerinde uzman birine anlattım. Dehşete düştü: hikâye doğru değildi. "Bu çılgın fikre nereden kapıldın?" dedi. Nereden duyduğumu hatırlamadım. Halkın dilini topladığı doğruydu ama sözcükleri satın aldığı doğru değildi. Bu benim hayalimde öyle gelişmiş olmalıydı, tabii çok şiirsel geldiği için senaryodan çıkarmadım.

Bütün bunları Alexander'ın hikâyesine nasıl soktunuz?

Küçük çocuk Alexander'ın üzgün olduğunu görünce onu teselli etmek için kendi topladığı sözcükleri getirir. Kalabalığın arasına karışır ve her seferinde yeni bir sözcükle döner. Sözcüğü Alexander'a söyler, o da ona para verir. Zamanla aralarında bir oyuna dönüşür bu. Sözcükler arasında üç tane kalır; filmin sonunda, sanki tüm hayatı o üç sözcükte yansıyormuş gibi. Bunlardan biri *korfulamu*'dur: tam çevirisi 'bir çiçeğin kalbi' ise de Yunanistan'da anasının kolları arasında uyuyan çocuğu ifade etmek için kullanılır. Bir tür büyükanne sözcüğüdür, ki bunu ben Selanik'te plajda tesadüfen duydum.

Ya diğerleri?

İkincisini yaşlı bir denizciden aldım. Bugün tümüyle unutulmuş bir sözcüktür; yabancılık kökünden gelen *xenitis*. Bir yabancı demektir, ama her yerde yabancı. *Xenos* yabancı demektir ama *xenitis* kendini yabansı bulan biridir ve yabancı olma duygusunu anlatır. Ya da bir sürgünün duygusunu.

Şu halde bu sözcükler onun hayat yolunda kendisine eşlik etmekteler. Film hangi sözcükle sona eriyor?

Üçüncü sözcük *argathini*'dir, o da 'gece geç vakit' demektir. Alexander çocukla oyununda bu üç sözcüğü bulur ve bunlar her nasılda onun yaşadığı hayatı anlatırlar. Giderken çocuk ona o üç sözcüğü bırakır. Bunlar onun hayatını özetler.

Yani, sizce hayatımızda kendimize hep yabancı mı kalırız?

İlle de kendimize değil ama her nasılsa, evet. Örneğin, ben kendimi Yunanistan'da yabancı hissederim. Sanki evim burada değilmiş gibi, sanki burası yurdum değilmiş gibi. *Leyleğin Adımı* filmimde Mastroianni'nin söylediği şekilde: "Sınırı geçtik ama hâlâ buradayız... Evimize varmak için daha kaç sınır aşmamız gerekecek?"

Filmlerinizde genellikle insanları ayıran bir nehir var; herkes öbür yanda kalıyor.

Sadece son üç filmimde.

Bunun sebebi kendinizi Mastroianni'nin söylediği durumda bulmanız mı?

Sanırım ben kendimi giderek olup biteni anlaması aksamış bir insana benzetiyorum. Diğer yandan, yanlış anlaşıldığımı da sanmıyorum ve bu da çok önemlidir. Bunu iddia etmeye utanırım. Sadece giderek anlamadığım daha çok şey var, ama sadece benim anlamadığım. Yine de, başkalarının vazgeçtiklerini görsem bile ben anlamaya çalışıyorum. Ya da başkalarının anlamayı kolay buldukları durumlarda. Benim açımdan nesnelerin daha derinden anlaşılması giderek daha çok güç oluyor. Bir sinemacı olarak bu benim işim: bilincinizde çok net olmayan bir şeyi daha berrak görmek amacıyla film yaparsınız.

Siz böyle mi başlarsınız?

Evet.

Şu halde eserlerinizin tümünün bir araştırma olduğunu söyleyebiliriz yine?

Evet, o yüzden filmlerim hep bir yolculuktur. Bunun gibi, bir film bir tek kentte geçse bile. Benim açımdan her film bir yolculuktur, her şey bir yolculuk, bir arayıştır. Bilgi bana yolculuk sırasında gelir. Yolculuklarında bazı şeyleri -bu genişletilmiş anlamında- yolculuk yapmasaydım anlayamayacağımı sanıyordum. Sonunda çok şey anladığımı sanıyorum.

Hayatınızın yolculuğunda olayları hep anlamış mısınızdır, yoksa daha çok şeyi daha az mı anlamışsınızdır? Artan nedir? Bilgi mi, merhamet mi, yoksa şaşkınlık mı?

Bu seçilen temaya bağlı. Eğer bana siyasetten söz edecek olsanız, size zaman içinde giderek daha az şey anladığımı ve sonunda hiçbir şey anlamadığımı söylerim. Ancak sanırım bu herkes için geçerlidir. Ya da pek çok kişi için. Ama bana insani ilişkilerden söz edecek olursanız, orada anlaşılacak ya da anlaşılmayacak bir şey yoktur. Her

şey olduğu gibidir. İnsani ilişkileri bulduğunuz gibi kabul etmek zorundasınızdır. Zayıflıklarıyla, sevinç anlarıyla, acılı durumlarıyla. Herhalde öğrendiğiniz tek şey, bazı anlarda kendinizi daha çok açamadığınız için duyduğunuz pişmanlıktır.

Çocukluğumuzda hep kendimizi tutmamız öğretilir...

Çok doğru. O eğitim türü bizim hayata uyum sağlamamızı önler. Çok katı oluruz. Gerçekteki hayat için çok sert. Onunla yanlış yöntemlerle mücadele ederiz, yanlış özsavunmayla. Hepimiz çekmecelerle doluyuz -'çocukluğum', 'gençliğim'- ve ruhumuzdaki bu çekmecelerden kurtulmak için zamana, çok zamana ihtiyacımız vardır. Size gelen ve tatma zamanınız olmayan şeyler dışında. Sizin için böylece kaybolan şeyler. Belki de bu şekilde en önemli şeyler çoğunlukla kaybedilmiş olur.

Üç sözcüğünüzden ikisi bir duygu ifadesi, annenin sıcaklığı ve insanın hayatta kendini hep yabancı hissetmesi. Argathini, 'gece geç vakit' sözcüğüyle ifade edilen duygu nedir?

Birinci sözcük sevgi, yakınlık, mahremiyet yerine geçer; her kimde olursa olsun, annede ya da sevgilinde. İkincisi, hikâyenin varoluşçu yanını belirtir. Ruhun durumu. Üçüncüsü de zamanı.

Düşmanımız mı?

Benim filmimde esas konu zamandır. Heraklitos'un dediği gibi: Zaman nedir? Zaman, deniz kıyısında çakıllarla oynayan küçük çocuktur. Burada *argathini,* çocukla kısa bir buluşmadan sonra zamanın geçmiş olması ve şimdi bu gerçeğin bilincine varmanın önem taşıması anlamına gelir. Ne de olsa, sözcük çocuğun bir armağanıydı. Filmde adamın diğer kısa deneyimlerini de görürüz, onun hayatının -bu son ve gerçek deneyimi dışında- sadece kısa deneyimlerden oluştuğu duygusunu hissederiz.

Ki, bu artık ona çok geç gelmiştir?

Evet, o da çok geç gelmiştir. Çünkü ikisi de gidiyorlardır. Bir, konteynere saklanıp gizlice ABD'ye girmeye çalışan çocuğun veda etmesi var; bir de kendi vedası, en azından kesin olarak gitme bilinci.

Adam filmin sonunda ölür mü?

Hayır, hayır. Hastaneye girmesi gerekir ama girmeyi reddeder. Böylece 'normal' sonu reddetmiş olur.

Filmlerinizi arka arkaya izleyince belki daha çok karamsarlığa düşmeye, ya da aksine doğru bir eğilim var mı dersiniz?

Bence evrim daha fazla karamsarlığa değil, aksi yöne doğrudur. Karakterlerimin mantıklı olanı kabul etmemeleri, kendilerini ilk kez serbest bırakmalarını temsil eder. İlk kez olarak başkalarının kendi yerinde olsa gidecekleri yöne gitmezler.

Sonuçta siz toplumu değil, bireyi suçluyorsunuz.

Siyaset yani, demek istiyorsunuz? Savaş tek insanın kendi savaşıdır: olağandışı, haksız ve hesap edilemeyen her şeye karşı birey. Birey bu hayatında her şeye karşı hep mücadele içindedir, çünkü bunun bir anlamı, bir hedefi olduğu hayali vardır. Ama bir anlam, bir yarar yoktur. Mücadele, hayatın kendisidir. Ben artık siyasetle, genelleştirmelerle uğraşmıyorum. Onları anlamayı bıraktım.

Şu halde yönetmenlik, Pasolini'nin 'cinema di poesia' (şiirsel sinema) dediği anlamda bir tür şiirdir; Antonioni'nin 'cinema di prosa' (nesir sinema) karşıtı yani? Sizin gerçekte edebiyatla ve şiirle ilgilendiğinizi görebiliyorum.

Bu çok büyük bir soru. Ben yapmak istediğim filmleri çekebildiğim için kendimi şanslı sayıyorum. Hayatımın şu anında ilişkilerim sadece kendi yaptığım şeylerledir. Hiçbir şey beklemiyorum. Filmden bile (mali açıdan söz etmezsek yani, ki o hep bir facia olmuştur). Hiçbir şey dediğim zaman örneğin ne eleştirmenlerden ne festivallerden ne de kimseden bir tepki beklediğimi kastediyorum. Dağıtım etrafında dönen oyunu kabul ettim ama bu esasında beni ilgi-

lendirmiyor. Daha güçlü olarak gelişen şey, benim işimle ve ifade etme imkânlarıyla kurduğum ilişkim. Benim sözcükleri arama yolum bu, bütün yaptıklarımı ve hayatımı içerip ifade eden ve bir gün arkamda bırakacağım o birkaç sözcük.

Filmleri biri için mi yapıyorsunuz?

Size Borges'in çok iyi bilinen formülünü söyleyeyim: "Kendim için yazıyorum, az ya da çok olan arkadaşlarım için ve akıp giden zamanı geçirmek için."

ONUN HAYATININ ÇAĞI:
SONSUZLUK VE BİR GÜN

Geoff Andrew, 1998*

Eleştirmen David Thomson, çok takdir edilen *Biyografik Film Sözlüğü*'nün 1994 baskısında Yunan film yapımcısı Theo Angelopoulos'un hâlâ sinema yapan bir avuç gerçek usta arasında yer aldığını iddia etmişti. Bu, destansı Balkan odysseus'u *Ulysses'in Bakışı*'nın Cannes'da Büyük Jüri Ödülü'nü kazanmasından bir yıl, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün Altın Palmiye'yi kazanmasından dört yıl önceydi. Ancak Angelopoulos'un festival çevreleri dışındaki göreceli tanınmazlığı hâlâ devam etmektedir. Doğru, geçen yılki Riverside retrospektifinin biletleri tükenmişti ama o hâlâ eserlerini tanımayanların gözünde 'zor' yönetmendir. Gerçi, filmlerinin birer efsane basitliğinde olan hikayeleri bakımından erişilemez değildir. 'Zorluğu'nun kaynağı, daha çok filmlerinin ağır tempolu olması, kaynağı (Yunanistan büyük bir film yapımcısı ülke

*) *London TimeOut,* 28 Nisan-5 Mayıs 1999. TimeOut'un izniyle yer verilmiştir.



Sonsuzluk ve Bir Gün, 1998.

olarak bilinmemektedir) ve ölüm ve hayat, anı ve pişmanlık, tarih ve kimlik, sanat ve yabancılaşma gibi hiç de moda olmayan büyük konulara yer vermesindendir. Aslında, Thomson haklıdır: önyargı bir tarafa bırakılırsa, Angelopoulos'un klasik ve modern öğeleri birleştirmesi günümüz sinemasında hemen hemen eşsiz bir büyü yaratmaktadır.

Konu ve üslûp olarak eserlerinin anahtarı, zamanı ve mekânı kullanmasıdır. 1975'in *Gezgin Oyuncular*'ıyla uluslararası takdir kazanmasından sonra filmlerinin çoğunu aynı anda fiziksel ve ruhsal, coğrafi ve dünyevi yolculuklar şeklinde inşa etmiştir. Dolayısıyla, üslûbunun tanımlayıcı özelliği 'hareket eden çekim'dir: geçmişten hatırlanan veya özel hayallerden gelen olaylar ve karakterler günün gerçeğini doldururlarken, kahraman tıpkı kamera gibi mekan *ve* zamandan akıp gider. Sonuç düşümsü, çoğunlukla keyif verici (kayan kamera hareketleri, kusursuz kompozisyonlar ve renklerin şiirsel kullanımı Angelopoulos'un kameramanı Giorgos Arvanitis'i kendi çapında bir dahi yapmaktadır) ve kendinden çok emin bir sinema *şairinin* imzasıdır. Bu yüzden *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ü -ailesinin evinden ayrılırken çok belirsiz ve çok kısa bir gelecekle yüzleşmek üzere giderken küçük bir Arnavutluk mültecisiyle karşılaşan ve mutlu zamanlarını hatırlayan hasta bir yazar hakkındadır- kısmen bir otobiyografi olarak görmek mümkündür.

"Filmin ilhamını, yaşlanmakta olduğum ve eski dostların bugünlerde birer ikişer göçüp gitmesinden aldığım doğrudur," deyip gülümsüyor Angelopoulos. "Fikir aklıma aktör Gian Maria Volonte'nin otel odasında öldüğünü duyduğumda geldi; bir gün önce onu görmüştüm, çok mutluydu, hoşlandığı bir yerde, hoşlandığı insanlar arasında hoşuna giden bir senaryo üzerinde çalışıyordu. Ölümü beni düşündürdü: bir insanın ertesi gün var olmayacağının bilincinde olması nasıl bir şeydir? Nasıl uyanır, kahvesini nasıl içer, nereye gider, ne yapar o sınırla yüz yüze geldiğinde?

"Birkaç ay bunları düşünürken aklıma başka bir şey geldi: *Bakış*'ı çekerken karşılaştığım Balkan Savaşı'nın kurbanları olan terk edilmiş çocukların kırık hayatları. Heidegger'in kimliğimizin ana dilimize bağlı olması fikrini yansıtan dil ve bir şair hakkında da bir şeyler yapmak istiyordum. Sonra Tonino Guerra'yı ziyarete gittiğimde ortada üç değil, bir konu olduğunu fark ettim. Uzun süre tartışarak hikâyeyi bütünleştirdik."

Hastalık ve ölüm, Angelopoulos'un filmlerini haklı yere ama trajik biçimde etkilemiştir; Volonte'nin *Bakış* filmi çekilirken zamansız ölümünün ardından, daha önceki *Arıcı* ve *Leyleğin Adımı*'nın baş rol oyuncusu ve yeni filminde yazar Alexander'ı oynatmak istediği Marcello Mastroianni'yi de kaybetmişti. "Onu görmeye gittiğimde çok hastaydı," diyor. "Her zaman öylesine hayat dolu olan insan bir hayalete dönmüştü; bu onun ölümünü görmek gibi bir şeydi. Volonte'nin başına gelenlerden sonra, olmaz böyle şey, diye düşündüm. Ardından Jean-Louis Trintignant'ı aradım ama o da kararsız kaldı. Bazıları İngiliz olan aktörleri düşündüysem de İngilizce bana hep zor gelmiştir *(Angelopoulos'la Fransızca konuşuyorduk)*. O sırada biri Bruno Ganz'dan söz etti. Onun çok iyi bir aktör olduğunu, İsviçreliler gibi pek çok dil konuştuğunu biliyordum. Ama Wenders'in filminde olduğu gibi genç ve hiç de Güney Avrupalıya benzemeyen biri sanmaktaydım. Sonra Paris'te kendisine rastladım: üzerinde uzun gri bir palto vardı, sakalı kırlaşmıştı ve filmimdeki kadar yaşlı görünüyordu. Hiçbir şeyi değiştirmedik... paltoyu bile."

Onun bütün filmleri gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün* de kişisel olanla siyasal olanı birleştirmektedir: Alexander'ın aile yaşantısı anıları, yakın Yunan tarihinin önemli anlarını hatırlaması ve ulusal marşı yazıp çağdaş Yunan dilini birleştiren şair Solomos'un hayatını düşünmesinin yanı sıra Arnavut yetimle karşılaşması, kendisini Balkanlar'da de-

vam eden karışıklığı düşünmeye de zorlar. Sonuçta ortaya çıkan karışım, ilgi açısından hem tekil hem de evrensel boyut kazanmıştır.

"Kesinlikle; zaten benim istediğim de buydu. Kosova'da olanlar gibi çevremde olup bitene kayıtsız kalamam. Tabii ki, kaygılarım bakımından aşırı Yunanlıyım: her sanatçı eserinin bir tür ruhsal otobiyografi olabilmesi için yaşadığı yerden etkilenir. Okuduğumuz kitaplar, rastladığımız insanlar, çocukluğumuz ve ergenliğimiz -ki bence en önemli yıllarımızdır- hepsi filmlerimize girer. Savaş da. Yunan İç Savaşı'nda ailem komünist ve anti-komünist olarak ikiye bölünmekle kalmayıp, babam hapsedildi ve ölüme mahkûm edildi; ben dokuz yaşımdayken annem onu teşhis etmek için beni cesetlerle dolu bir odaya soktu. Mutluluk ve hüzün, dil, manzara ve bunun gibi anlarla olduğu kadar neden bu geçmişten de derinden etkilenmiş olmayayım.

"Böylece, evet, tarihsel ve çağdaş gerçeklere her zaman gönderme vardır benim filmlerimde, ama bunu şiirsel bir açıdan göstermeye çalışırım. Başka sinemacılar daha gerçekçi filmler yaparlar, buna saygı duyarım, yine de benim olaylara bakışım böyle değildir."

Dolayısıyla, *Sonsuzluk ve Bir Gün* kuru bir ideolojik metin değil, çağın kaygılarına lirik bir cevaptır: örneğin, yetim çocuk sadece bir mülteci değil, Alexander'ın kendi gençliğinin bir yansımasıdır; onu geçmişin ve günün karışık labirentlerinden geçiren, mesleğinin sıklıkla ailesini ihmal ettiği gerçeğiyle uzlaşmasını sağlayan bir ölüm meleğidir. Filmin bu yanı Angelopoulos'un yaratıcı hayata karşı çelişkisini mi yansıtmaktadır? Bunu kendisine sorduğumuzda Angelopoulos gülerek cevap veriyor:

"İspanyol yazar Jorge Semprun yakınlarda *Yazmak ya da Yaşamak* adını verdiği bir kitap yayınladı. Evimdeyken benim kızım da, 'Evet, yarın gideceğini biliyoruz, hep bir şeyler yapıyorsun ve biz seni hiç görmüyoruz,' der. İşte o anda kızımı birden büyümüş, bir kadın olmuş olarak gördüm; onunla bazı şeyleri keşfetmeyi kaçırdığımı anladım. Bu kayıp anlar yaratıcılık adına ödediğimiz bedellerdir ve bu durum da beni hüzünlendiriyor.

"Her film çekişimde bunun son filmim olabileceğini düşünürüm ama sonra... tıpkı bir kahvede oturan iki yaşlı adam gibi. Mevsim bahardır. İhtiyarlar önlerindeki dünyanın -özellikle güzel kadınların- geçişini seyrediyorlardır. Bir kadının uzakta kaybolmasını izlerler. Biri diğerine, 'Böyle daha ne kadar devam edeceğiz?' diye sorar. Yanındaki ona, 'Sonuna kadar,' der. İşte, sinema da benim açımdan böyledir."

SOLUK ALIP VERİR GİBİ ÇEKERİM: *SONSUZLUK VE BİR GÜN*

Gabrielle Schulz, 1998*



Son filminiz Sonsuzluk ve Bir Gün *daha öncekilerden daha duygusal ve şahsi. Bu film bir otobiyografi mi?*

Benim bütün filmlerim biyografimin ve hayatımın birer parçası ve ifadesidir. Deneyimlerim ve gördüğüm rüyalar. Bazıları zihni meşgalelerime, bazıları gerçek hayatımdaki olaylara daha yakındır. Orada burada okuduğum sözcükler ve cümleler vardır. *Sonsuzluk ve Bir Gün,* öteki filmlerinden daha fazla otobiyografik değildir ama, düşüncelerimden çok duygularımı ifade ettiği için daha şahsidir. Son filmlerim hep yaratma sürecindeki oyuncular ve krizler üzerine olduğundan otobiyografik yanı daha ağır basmaktadır. Eğer ısrar

*) Şubat 1999'da *Die Zeit*'ta çıkan söyleşiden parçalar. Gabrielle Schulz'un izniyle yer verilmiştir.

edecek olursanız, *Megalexandros*'tan sonra ve *Kitara'ya Yolculuk*'la başlayan bütün filmlerimin belli bir derecede otobiyografik olduğunu söyleyebilirim. Aslında, yaptığım altı filmi iki ayrı üçlü olarak ayırıyorum. Benim için *Kitara'ya Yolculuk* Tarihin Suskunluğu'dur. *Arıcı* Sevginin Suskunluğu, *Sisli Manzara* ise Tanrı'nın Suskunluğu'dur. *Sisli Manzara*'da küçük çocuk, ablasına, "Sınırların anlamı nedir?" diye sorar. Ondan sonraki üç filmde onun sorusuna bir cevap bulmaya çalıştım. *Leyleğin Adımı* ülkeleri ve insanları ayıran coğrafi sınırlarla ilgilidir. *Ulysses'in Bakışı* insan vizyonunun sınırlarından, hatta kısıtlamalarından söz eder. *Sonsuzluk ve Bir Gün* hayat ile ölüm arasındaki sınırları tartışır.

Bu filminizin kahramanı şair Alexander derin bir kriz içindedir. Bütün ömrünü geçirdiği deniz kıyısındaki evinden ayrılmak zorundadır. Ağır hastadır ve ertesi gün ameliyat olmak üzere gireceği hastaneden sağ çıkamayacağını bilmektedir. Bu durumdayken küçük Arnavut çocuğuna rastlar ve onunla birlikte hayatının önemli anlarında bir yolculuğa çıkar. Bize Alexander'ın iç çatışmasını anlatabilir misiniz?

Filmin tümü zaman içinde, günümüzde ve geçmişte sürekli bir yolculuktur. Gerçek ile hayal arasında kesin sınırlar yoktur. Alexander'ın yolculuğu gerçekte başlar. Çocuğu, çocukları zengin ailelere satan bir çetenin pençesinden kurtarır. Ancak zamanda belli bir noktaya kadar yolculuk, içsel bir yolculuktur. Örneğin, ikisi birlikte Arnavutluk sınırına vardıklarında. Sisler içindeki sahneyi hatırlarsınız; tel örgüye asılı insanlar vardır. Kuşkusuz sınır öyle değildir. Bu olaylar ve görüntüler sadece Alexander'ın hayalindedir. Bu bir hayaldir. Tehdit edici dikenli teliyle sınır Alexander'ın içindedir. Çocuk sadece onun iç çatışmasıyla yüz yüze gelmesine yardımcı olur; ona hayatının önemli anlarında yolculuğa çıkması, ölmüş karısı Anna'yla mutlu anlarını hatırlaması için bir sebep verir.

Bir monologda Alexander, "Hiçbir şeyi tamamlamamış olmaktan pişmanım," der. Bu monologda kendinizden mi söz ediyordunuz?

Hiçbir şeyi istediğim şekilde bitiremediğimi itiraf ederim. Hep fiziksel ve duygusal engeller, beni tam bir tatmine erişmekten alıko-

yan engeller olmuştur. Yüzeysel bir bakışla, Alexander hiçbir şeyi tamamına erdiremeyen bir insana benzemektedir, ancak kendi içine bakmaya başladığında, hedeflerinin hep elde ettiği sonuçlardan büyük olduğunu görür. Ben de kendi payıma aynı şeyi söyleyebilirim.

Daha önce bu filmin hayat ile ölüm arasındaki sınırlar hakkında olduğunu söylediniz. Ama aynı şey Arıcı *için de söylenebilir.*

Aynı şey değil. *Arıcı*'da kahraman ölmeye karar verir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexander, ölümü aşmasına izin verecek bir köprü bulmayı umar ve bu köprünün kendisi yaşasa da yaşamasa da onu canlı tutacak sözcükler olduğuna inanır.

Zamanın sizin gözünüzdeki anlamı nedir?

Zaman, bir kumsalda çakıllarla oynayan bir çocuktur. Filmimin karakterleri zaman ve mekân içinde, sanki zaman ve mekân yokmuşçasına yolculuk ederler. En önemli soru şudur: "Yarın ne kadar sürecek?" Ve cevap: "Sonsuzluk ve Bir Gün." Talihliysek, bugün yanımızda taşıdığımız geleceğin görüntüsüne ulaşabiliriz.

Bu filmdeki rol dağılımı. Bruno Ganz'a nasıl karar verdiniz ve Ahilleas Skevis adındaki çocuğu nasıl buldunuz?

Senaryo bittikten sonra aklımda Marcello Mastroianni vardı. *Arıcı*'da birlikte çalıştıktan sonra çok yakındık birbirimize. *Ulysses'in Bakışı*'nda oynayamadığı için düş kırıklığına uğramıştı ve rol için ideal görünüyordu. İtalya'da sahnedeyken kendisine rastladığımda sağlığının çok bozuk olduğunu gördüm. Bunu kendisine söyleyemezdim ama sonunda o bana oynayamayacağını söyledi. Bu onu son görüşüm oldu. Kısa süre sonra da öldü. Ganz'ı Paris'te sahnede Ulysses'i oynarken gördüm ve bunun hayırlı bir işaret olduğunu düşündüm. Hele rol için düşündüğüm tipe çok benziyordu. Çocuğa gelince, birlikte çalıştığım insanlara benzer deneyimleri yaşamış birini istediğimi söyledim. Pek çok kişiyi denedik, bir gün Ahilleas içeri girdi. O anda aradığım kişiyi bulduğumu anladım. Gerçekten de kendisi en iyi seçim olmanın yanı sıra bütün film boyunca gerçek bir profesyonel gibi davrandı.

Bu filmde Ganz gibi Yunanca konuşmayan ama Yunanlı karakterleri oynayan aktörlerle bir sorununuz oluyor mu?

Mastroianni'yle nispeten kolaydı. Kendi sesiyle oynamakta ısrar ederdi ve Yunanca diyalogları doğru telaffuz etmesini öğrenmişti. Harvey Keitel'la daha güçtü ama *Ulysses'in Bakışı*'ndaki karakterin bir mazereti vardı; uzun yıllar Amerika'da kaldığı için çoğunlukla İngilizce konuşabilirdi. Ganz çekimde Almanca konuştu -en rahat konuştuğu dil odur-, bir Yunan aktörüne dublaj yaptırttık. Aslında onun ağzından başkasının sesinin çıktığını duyunca hâlâ huzursuzluk duyarım.

Geçmiş filmlerinizden özellikle hatırladığım bir sahne var. Sisli Manzara*'da küçük kızın, "Korkuyorum," demesi. Oğlan, "Korkma, sana bir hikâye anlatacağım," der. "Başlangıçta kaos vardı, sonra ışık karanlığı deldi." Sis dağılır, ufuk görünür ve çocuklar bir ağacın gövdesine sarılırlar. Filmlerinizle kaosa biraz ışık getirmeye mi çalışıyorsunuz?*

Evet, film yapma sebebim bu. Ben misyoner değilim. İnsanları eğitmek istemiyorum; kaostan aydınlığa giden bir yol bulmak istiyorum. Değerlerin artık var olmadığı karışık bir dünyada yaşıyoruz. Karışıklık ve yönünü şaşırmışlıkla melankoli el ele gidiyor. Ama insanlar kendilerine hâlâ aynı soruyu soruyorlar. Nereden geldim, nereye gidiyorum? Hayat, ölüm, sevgi, dostluk, gençlik ve yaş hakkında sorular.

Sözünü ettiğiniz sahnenin sonu özgün haliyle daha karamsardı. Çocukların sisin içinde kaybolmalarını istiyordum. Ama senaryoyu okuyan kızlarımdan biri, "Çocukların babaları nerede? Evleri nerede?" diye sordu. Bunun üzerine daha iyimser bir son yazdım. İki çocuk yolculuk boyunca kendi dünyalarına inanmayı öğrenirler. Ayrıca, ilk bakışta görülmeyen şeyleri görmeyi de.

Her neyse, ben zamanımızın karışıklığından çıkma yolları bulabilmemiz konusunda aynı derecede karamsar ve iyimserim. Ama insanların yeniden hayal kurmayı öğrenmelerini yürekten diliyorum. Hiçbir şey hayallerimizden daha gerçek değildir.

Filmlerinizin ana motifi Yunanistan kırsalı. Manzaraları bir kadastrocu gibi ölçüyorsunuz âdeta, sonra da anlar aracılığıyla karakterlerinizin duygusal yansımalarını açıklıyorsunuz.

Yunanlılar bana çok kere şunu sormuşlardır: Bu manzaralarda görülen yerler nerede? Aslında filmlerimde gördüğünüz manzaralar yoktur. Doğru, bazı kısımları gerçektir. Ben Yunanistan'ı karış karış dolaştım. Bu yolculuklarda hoşuma giden yerler keşfettim: bir ev, bir sokak, bir tepe, bir köy. Bütün bunları bir kolaj içinde topluyorum. Kimi zaman renkler, kimi zaman biçimler birlikte uyum sağlıyor. Bir bakıma bir ressam gibi görüntü yaratıyorum, böylece hayalimi bir tuvale yansıtıyorum. Ben gerçeği anlattığım iddiasında değilim; kendi hayalimi gerçeğe yansıtıyorum. Sonuç ikisinin arasında bir şey oluyor. Sürekli olarak kendi kendime sorduğum bir soru var: kişisel deneyimlerimi şiire nasıl dönüştürebilirim?

Şiirden söz ettiniz, Sonsuzluk ve Bir Gün*'de on dokuzuncu yüzyıl şairlerinden Yunanistan'ı dolaşıp şiirleri için sözcük satın alan Dyonisios Solomos'un harika bir hikâyesi var. Bu gerçek bir hikâye mi?*

Kısmen. Solomos büyük bir şairdi, İyonya adalarından bir soylunun oğluydu, zamanında İtalyan kültürünün ve aşağı sınıftan bir kadının etkisi altında kalmıştı. Proleter köklerini kesmek isteyen babası, henüz dokuz-on yaşlarında bir çocukken onu eğitimi için bir İtalyan manastırına gönderdi. Solomos orada yetişti, tam eğitimini tamamlamak üzereyken ve İtalyanca şiir yazmaya başlamışken Yunanlıların Türklere karşı ayaklandıklarını duydu. Çocukluğunun anılarını, annesini, annesinin kendisine söylediği şarkıları hatırladı ve yurduna dönüp milli mücadeleye katılmaya başladı. Ancak bir şair olduğu için elinden yazmaktan başka bir şey gelmezdi. Devrimci şiirler, kahramanların ölümlerine ağıtlar yazması, unutulmuş özgürlük imajını canlandırması gerektiğini düşündü. Yunanca'sı çok kıt olduğundan ülkede dolaşıp hiç bilmediği sözcükleri toplayıp defterine yazdı. Gerçek budur işte. Her sözcüğe para vermesini ben uydurdum. Burada benzetme açıktır. Ana dilimiz, tek gerçek kimlik kartımızdır. Heidegger'in bir sözü vardır: tek meskenimiz, dilimizdir. Her sözcük onu kullanana yeni kapılar açar ama o kapıdan geçmek için bedelini ödemeniz gerekir.

Filmlerinizin her birinde öne çıkan ve insanın soluğunu kesen tılsımlı, unutulmaz anlar var. Bu filmde, o yağmurlu gecede Selanik'teki otobüs yolculuğu.

Bu sekans senaryoda çok farklıdır. Perdede gördüğünüz setteki doğaçlamanın sonucudur. Özgün halinde hem görüntü hem de ses olarak çok gerçekçi bir sekans olacaktı. Ama çekerken buraya zamanın durduğu hissini vermemin daha doğru olacağını düşündüm. Özgün sahnenin değişme sebebi buydu.

Filmlerinizde yolculuklar ve eve dönüşler çok sık yer alıyor. Bunların sizin için anlamı nedir?

Yolculuk değişiklik, yeni başlangıçlar getirir. Kendinizi daha iyi tanırsınız. Ben yolculuğa çıktığımda iç dünyamda dolaşırım. Yolculuk arzum aynı zamanda dönüş isteğimi de belirtir.

Yunanistan sizin yurdunuz mudur? Yoksa kendini bütün ömrünü sürgündeymiş gibi geçirdiğini söyleyen Alexander gibi mi düşünüyorsunuz?

Yunanistan'da hâlâ kendi yurdunu arayan bir yabancı gibi hissediyorum kendimi. Hep bunu hissettim ve sebebini bilmiyorum. Kendi içimde tekrar sınırlar aşıyorum. Ve soru hâlâ aynı: Hedefime varana kadar daha kaç sınır aşacağım? Yunanistan'da kendimi yabancı hissetmeme rağmen buradan ayrılamam. Her yerde aynı duygulara kapılacağımdan eminim.

Bir keresinde soluk alıp verir gibi film çekiyorum demiştiniz? Nasıl soluk alıp verirsiniz?

Film çekerken hiçbir şeyi zorlamam. Zamana mekân, mekâna da zaman katmak için çok uğraşırım. Çekim sırasında soluk alıp vermeye zaman tanırım.

Cannes'ın en büyük ödülü Altın Palmiye'yi neden Ulysses'in Bakışı*'na değil de,* Sonsuzluk ve Bir Gün*'e verdiklerini anlayabiliyor musunuz?*

Altın Palmiye'yi almak bir kadınla buluşmaya benzer. Ulysses ile ben randevu yerindeydik, ama Palmiye gelmedi. Bu defa herhalde beklemediğim için olacak, geldi işte.

...VE HER ŞEY HAKKINDA

Dan Fainaru, 1999*

Aileniz Güneyli, Peloponezli ve Giritli. Oysa sizde karanlık göğü, soğuk kışları, şiddetli yağmurlarıyla bir Kuzey saplantısı var sanki.

Bu bana çok sorulan bir sorudur. Fakat buna yapabileceğim herhangi bir açıklamam yok. Geçmişte bir açıklama bulmaya çalıştıysam da bulamadım. Belki de bunun için daha eskilere bakmak gerekir; bir psikanalist gerçek kaynakları bulabilir. İlk filmim *Tatbikat*'ı çekmeye kalkıştığımda hikâyenin yer aldığı küçük köydeydim. Havada grinin tüm renklerini görebilirdiniz: kararmış gökyüzü, koyu renkli küçük evler, taşlı tepeler. Hafif bir serpinti vardı; dağı ince bir sis örtüyordu ve köy hemen hemen terk edilmişti. İnsanların çoğu 1950'li yılların öteki Yunanlıları gibi daha iyi bir hayat peşinde Al-

*) Bu söyleşi Dan Fainaru'nun izniyle ilk defa bu kitapta yayınlanmaktadır.

manya'ya gitmişlerdi. Kasvetli ışıkta güçlükle görülen kara giysili birkaç yaşlı kadın vardı daracık sokaklarda. Birden yaşlı, çatlak bir sesin çok eski bir şarkıyı mırıldandığını duydum. Çok yaşlı bir adam, "Ey küçük limon ağacı... Ey küçük limon ağacı..." diye, sonunda filmde kullandığım şarkıyı okuyordu. Bu benim için tılsımlı bir andı: yağmur, sis, boz renkli taşlar, hayaleti andıran karalar içindeki kadınlar ve şarkı söyleyen yaşlı adam. Askeri diktatörlüğün idaresindeki ülkenin unutulmuş bir köşesindeki bu ıssız köy, benim gözümde, giden göçmenlerle boşalan bir ülkenin görüntüsüydü ve geriye kalan tek şey eski bir aşk şarkısıydı. Bu görüntü herhalde benim bilincime yerleşti ve ondan sonraki filmlerim için bir örnek oluşturdu. Bu ilk filmin özgün tohum olduğuna bu yüzden inanıyorum. Daha sonra gelen her şey o ilk temanın ya değişik bir şekli ya da onun üzerinde bir gelişmedir. Benim için *Tatbikat* daha sonra geliştirdiğim bütün temaları içerir. Bence insan hep tekrar tekrar aynı filmi yapar. Son zamanlarda birkaç Bergman filmi izledim, bu onun için de geçerlidir diyebilirim.

Kültür aşkınızı ilk olarak evinizde anne babanızdan mı aldınız?

Pek sayılmaz. Babam bir esnaf, annem çoğunlukla çocuklarının sağlığıyla ilgili basit bir ev kadınıydı. Başlangıcını hatırlamıyorum ama yazmaya ilk olarak 1944 sonlarında, hâlâ 'kızıl Aralık' dediğimiz dönemde, iç savaşta Atina'da başladım. Komünistler liberal olduğundan kuşkulandıkları babamı tutukladılar. Onu tutuklayan kendi kuzenimdi; ülkenin geri kalanı gibi benim ailem de liberal ve komünist diye ikiye bölünmüştü. Babamın yokluğunda, hâlâ pek bilemediğim sebeplerle şiir yazmaya başladım. O zamandan beri şiirin hayatımdaki en büyük itki olduğuna içtenlikle inanırım. Özgün ustalarım şairlerdi ve ilk yazdıklarım biraz çocukçaydı; on altı yaşıma geldiğimde bazı şiirlerim edebiyat dergilerinde ve günlük gazetelerin kültür eklerinde yayınlanmıştı. Şiir yazmak benim ilk sanatsal faaliyetimdi.

Hâlâ şiir yazıyor musunuz?

Evet, yazıyorum. Ama sorunuza dönelim. Müzik severdim ama milli orkestranın pazar konserlerine bilet alacak param yoktu. Onun

yerine her pazar radyonun başından ayrılmaz, yayını dinlerdim. Kısacası, sorunuzun kesin bir cevabı yok; size sadece ailemizde kültürle gerçekten kimsenin uğraşmadığını söyleyebilirim. Yıllar sonra babamın sandığında gençliğinden sakladığı kitapları bulduğum doğrudur. Aralarında Zweig ve Balzac'la beraber her tür klasik vardı. O zaman bu dükkâncının ticaret dışında başka şeylerle de ilgilendiğini anladım.

Dediğim gibi, bir gün tutuklandı ve ortadan kayboldu. Yunanistan'ın ortalarında bir yerde birkaç ay hapiste tutulmasının ardından salıverildiğinde eve kadar ülkenin yarısını yürüyerek gelmiş. Sokakta çocuklarla oynarken sokağın başında bize doğru yürüdüğünü hatırlıyorum. Eve koşup anneme seslendim. Eve geleceğini biliyorduk ama onu gördüğümü söyleyince annem sokağa fırladı. Eve girdiğimizde hiçbirimiz tek kelime konuşacak halde değildik. Masanın çevresinde oturduk, çorbamızı içtik ve sessizce birbirimize baktık. Hepimiz ağlamak istesek de gözyaşlarımızı tutuyorduk. Hatırlayacağınız gibi, bu *Tatbikat*'ın ilk açılış sahnesidir.

Alman işgalinden bir şeyler hatırlıyor musunuz?

Bunu sık sık söyledim: ben bir savaş çocuğuyum. Doğduğumda Yunanistan'ın başında bir diktatör -General Metaxas- vardı. 1940'da İtalyanlar Yunanistan'ı işgal ettiler. Hatırladığım ilk ses, savaş sirenleridir. İlk görüntü de, Almanların Atina'ya girişleri; tıpkı *Kitara'ya Yolculuk*'un açılış sekansındaki gibi. Hepsi oradadır, trafiği yöneten genç Alman askerine, çocuğun onun omzuna dokunup dar sokaklara kaçmasına ve askerin onu izlemesine kadar. Ben şöyle ya da böyle, hep kendi anı depomuza girip gerçek hayatta başımıza gelen bazı olayları yeniden yaşadığımıza inanırım. Eserlerim çocukluğumun ve yeniyetmeliğimin o özel anıları, o zamanın duygu ve hayalleriyle doludur. Bence yaptığımız her şeyin tek kaynağı kaçüklüğümüzde yatar.

İlk siyasal tutumunuzu ne zaman aldınız?

Yunanistan'da olduğum sürece kendimi siyasetin dışında düşünerek yaşadım. Paris'e gittiğimde bilinçli olarak Sol'u seçtim. 1950'lerde her türlü öğrenci gösterilerine -örneğin, Kıbrıs'ı desteklemek için- katıldım ama bunun ardında siyasal bir bilinç yoktu. Kam-



Megalexandros, 1980.

püste solcu ve sağcı öğrencilerin kavgalarından uzak durdum. Aynı zamanda, yani liseyi bitirdiğimde, sinemaya olan merakımın saplantıya dönüştüğünü fark ettim. Sabahtan akşama kadar dedektif filmleri seyrederdim. Doğal olarak Huston, Polanski, Hawks, Walsh gibi Amerikan klasikleri listenin başındaydı. Gördüğüm ilk film Michael Curtiz'in *Kirli Yüzlü Melekler*'idir. James Cagney'in elektrikli sandalyeye götürülüşünü, duvardaki gölgeleri, "Ölmek istemiyorum," diye bağırışını hâlâ hatırlarım. O zaman dokuz-on yaşlarında olmalıydım. İster roman ister film olsun hâlâ dedektif hikâyelerini seviyor olmamın sebebi bu olsa gerek.

Sadece filmlerle mi ilgileniyordunuz, yoksa edebiyat, müzik, resim ve diğer sanatlarla da ilgili miydiniz?

Resimle az, edebiyat ve müzikle daha çok. Edebiyatta da şiiri romana tercih ederdim ama o zaman Yunanca'ya çevrilmiş bütün kitapları okuduğumu söyleyebilirim. Daha sonra Fransızca da okumaya başladım.

En çok sevdikleriniz?

Dostoyevski. *Karamazov Kardeşler*'i okumak için hasta numarası yapıp evde kalırdım. Ayrıca Tolstoy, Çehov ve tüm Rus edebiyatı. Modaydı, ondan mı bilmiyorum ama benim üzerimde silinmez bir etki bırakmıştı. Stendhal, *Parma Manastırı, Kırmızı ve Siyah*. Fransız yazarları içinde kendime en yakın olan Stendhal'di. Çok sonraları Sartre'ı ve Camus'yü keşfettim.

Bunlar hâlâ gözdeleriniz midir?

Stendhal, evet. Kuşkusuz Dostoyevski.

Ya müzik?

Herkes gibi ben de Mozart'la başladım -en kolay erişilen odur-, sonra bütün bestecileri dinledim, sonunda Bach ile Vivaldi'yi buldum.

Hukuk okudunuz ve mezun olacağınız sırada okulu bıraktınız. Neden?

Doğru, avukat olmak istemediğime karar verdiğimde mezun olmak üzereydim. Daha önce kuşkularım vardı ama bir karar vermem gerekiyordu; ailemin bana karşı çıkacaklarını biliyordum. Amcam avukattı, bürosu vardı, çocuğu yoktu ve her şeyi bana devredecekti. Ben de hepsine sırt çeviriyordum. Ama bir şey daha söylemem gerekir. O sırada beni her şeyden çok etkileyen olay, on bir yaşındaki kız kardeşimin ölümü oldu. O olay olmasaydı, önümde çizilmiş yolda yürümeye devam edebilirdim. O ana kadar ailemiz normal bir aileydi. Trajediden sonra evimize bir kasvet çöktü. Annem aylarca ağladı, yıllarca yas tuttu.

Sinemaya sık sık gitmeye başladığımda arkadaşlarım gibi sadece Errol Flynn, Tyrone Power ve Ava Gardner'ı görmez, filmin yönetmeninin adına da bakardım. Bunu bilinçli olarak yapıyor değildim ama beni cezbeden filmi yapan kişiydi. Filmlerin çoğu Amerikandı. Esaslı polisiyeler, şahane müzikaller ve elbette Elia Kazan'ın filmleri vardı. Yunanistan'da şimdi o filmler hakkında bir tartışma vardır. Pek çok kimse Kazan'ın büyük bir yönetmen olduğunu söylerler

ama... O belki mazeretsiz olmayarak ihanet etmiştir ve bu ihanetinde fazla ileri gitmiştir. Onun yaptıklarının kurbanı olan Jules Dassin gibi kişilerin onu unutmayı ve bağışlamayı reddetmeleri doğaldır. Ama bu, Kazan'ın bir yönetmen olarak yeteneğinden ya da o zaman yaptığı filmlerin kalitesinden bir şey eksiltmez.

O zamanın sinema basınını izlemiş miydiniz?

Yunanistan'ın ilk ilginç sinema dergisi ben üniversitede okurken çıktı. O sırada Resnais ve Godard'ın filmleriyle Yeni Dalga akımı revaçtaydı. Bir ticari sinemada *Soluk Soluğa*'yı polisiye bir hikâye olarak sunulduğunda gördüm. Beni büyüleyen, onun kabul edilmiş bütün sinema kurallarını altüst etme biçimiydi.

Demek istediğim, istemeden de olsa sinemaya doğru çekiliyor ve üniversitede olup bitenlere ilgimi kaybediyordum. Bir sinema kursuna yazıldım, ancak o zamanlar çok çekingendim ve kursun havasını beğenmemiştim. Sinema hakkında bulabildiğim her şeyi okuyordum. Babam hastalanınca bunu okuldan ayrılmak için mazeret olarak kullanıp askere gittim. Askerde iki yılım benim açımdan özellikle ilginçti, yeni askere alınacakları kontrol etmek üzere Yunanistan'ı baştan aşağı dolaşan küçük bir komisyona verilmiştim. Ordu doktorunun yardımcısıydım ve bu sayede Yunanistan'ı bir uçtan öbür uca dolaştım. O zamana kadar sadece doğduğum Atina'yı biliyordum. Askerlikte okumak, yazmak ve yolumu çizmek için çok zamanım oldu.

Hukuk olmadığı takdirde ne yapacağınıza karar vermiş miydiniz?

Film yapmak istediğimden emindim. Terhis olunca arkadaşlarımı toplayıp Paris'e okumaya gitmek istediğimi ama param olmadığını söyledim. Hepsinin katkısıyla ancak tren biletimi aldım. Beş parasız yola çıkmıştım, yine de şansım yaver gitti, trende amcasının evinde bir gece kalabileceğimi söyleyen biriyle tanıştım. Ertesi gün Atina'daki Fransızca öğretmenimin verdiği adrese gittim. Paris dışında, en yakın metro istasyonundan on kilometre ötede, kendisinin Atina'ya gitmeden oturduğu evdi. Oraya yerleştikten sonra Fransızca'mı biraz ilerletmek için Alliance Française'e gittim; sonra bütün öğrenciler gibi iş aramaya çıktım. Bir otelde gece kâtipliği yaptım, halı sattım, hatta bir Yunan gece kulübünde şarkı söyledim. Sonra

şiirlerimi okumuş olan Yunanlı bir diplomat bana iş buldu ve Cité Universitaire'de bir öğrenci yurduna yerleştirdi. Resmen edebiyat okuyordum ama asıl amacım sinema öğrenmekti.

Sonra da dünyaca ünlü IDHEC'e (Institute de Hautes Etudes Cinématographiques) gittiniz ama mezun olmadınız.

Doğru, disiplinsizlikten dolayı bir yıl sonunda atıldım.

Yani?

Fizik ve matematik notlarımın iyi olmamasına rağmen IDHEC'e kabul edilmiştim. Diğer yandan tarih, sanat, edebiyat gibi derslerde en yüksek not benimkilerdi. İlk kısa filmlerimizi çekmeye başladığımızda sınıfın tümü benim filmlerimin sınıfın en iyisi olduğunu söyledi. 'Yeni Resnais' falan gibi iltifatlar başımı döndürdü. Ancak, sanki diplomalı bir yönetmen gibi davranmam öğretmenlerin hiç hoşuna gitmemişti. Bir gün kısa konulu bir çekim senaryosu hazırlamamız istendi. O sabah derse geç geldim, geç kaldığım için özür diledim, sonra birinden bir sigara istedim. Sınıfta sigara içmek yasak olduğundan herkes donakalmıştı. Biri bir sigara uzattı. Sigarayı yaktım, bir tebeşir alıp karatahtaya bir daire çizdim. Öğretmen, "Nedir bu?" diye sordu. "Bu benim çekim senaryom," dedim. "Ne demek istiyorsun?" deyince, "360 derecelik panoramik bir çekim," dedim. Öğretmen yüzüme ters ters bakıp, "Sanırım buraya öğrenmeye geldin," dedi. "Hiç de değil, buraya deneme yapmaya geldim," dedim. "Eğer bunu okulda yapamazsam nerede yapabilirim ki?" Öğretmen öfkeden kıpkırmızı kesildi. "Git de dehanı Yunanistan'da sat," dedi. Sınıftan çıktım. Daha sonra öğretmenin müdüre gidip, "Ya o ya ben," dediğini öğrendim. İkinci bir kısa film çektim ve film gösterildiğinde bütün sınıf ayağa kalkıp beni alkışladı. Ama öğretmen inatçıydı. "Sizler filmi alkışlamıyorsunuz, beni yuhalıyorsunuz," dedi. Sonra müdür beni çağırdı ve okul için 'fazla olgun' olduğumu söyledi. "İlk filmlerini çabuk yapmak istediğini anlıyorum," dedi. "Bizimle kalman imkânsız ama sana bedavadan bir öğüt vereceğim. Uzun filmle başlama, önce kısa dene." Okuldan ayrılmamı protesto edenler arasında orada öğretmenlik yapan ve gözde öğrencileri olarak gören Georges Sadoul gibi kişiler de vardı. Ama itirazlar boşunaydı.

Musee de l'Homme'da Jean Rouche'un bir kursuna girdim. Rouch, kendi ününü borçlu olduğu belgesel filmler olan Cinéma Vérité tekniklerini öğretiyordu. Orada birkaç belgesel de çektim. Bize el kamerasını nasıl tutacağımızı, film çekerken nasıl soluk alıp vereceğimizi, kamera elimizdeyken dizlerimizin nasıl hafif bükük olacağını gösterdiler. Her şeyi doğru yaptığımızdan emin olmak için ayna önünde çalışıyorduk. Gayet ilginç olduğunu söylemeliyim. Sonra tek başıma bir film yapmaya karar verdim. Her biri teknik bir sınıfta uzmanlık yapan IDHEC'teki eski arkadaşlarıma gittim, ham film alacak parası olan başka birini buldum ve hep birlikte *Siyah ve Beyaz* adlı bir film yaptık. 16 mm.'lik film doğal olarak siyah beyazdı ve Paris'te kovalanan birinin hikâyesini anlatıyordu.

Bir dedektif hikâyesi, yani.

Öyle. Bu karakterin neden kaçtığı ya da neden kovalandığı asla belli olmuyor. Bir şey ya da bir kişi tarafından tehdit edilen bir adam. Paris'in her tarafında çektik, ama sonra filmi banyo edecek paramızın olmadığını fark ettik. O filmde neler olduğunu hiç görmedim. Yıllar sonra iki arkadaşımla tekrar buluştum. Filmi çeken kameraman Michel Andrieu bu arada film yönetmeni olmuştu. Ham filmi almamız için para veren yardımcım, yabancı filmleri Fransızca'ya adapte ediyordu ve *Ulysses'in Bakışı* üzerinde çalışmayı yeni bitirmişti. Geçmişi konuşurken Andrieu o filmin evinde olduğunu söyledi. Eline para geçince filmi banyodan almıştı ve evde garajında saklıyordu. Bu tıpkı *Ulysses'in Bakışı*'nda olduğu gibi yüzyılın başında çekilen bir filmi aramaktan farksızdı. Ben bu işe ilk başladığımda çektiğim filmi bulmuştum.

O erken aşamada bile çok kişisel bir film üslûbunuz, özellikle uzun kamera hareketleriniz olduğunu anlıyorum. Bunun size uygun gelen sinema tarzı olduğuna nasıl karar verdiniz?

Doğrusunu isterseniz, bilemiyorum. Fransız Sinametik'inde yer gösterici olarak kısa bir süre çalıştığım doğrudur, bunun sebebi sadece çok ihtiyacım olan parayı kazanmak değil, aynı zamanda orada gösterilen filmleri izlemekti. O dönemde programlarında olan bütün filmleri gördüm sanırım. Sadece arşiv filmlerini değil, yeni filmlerin



Eva Kotamanidou, *Megalexandros* (1980) filmindeki büyük dansıyla.

ön gösterimlerini de. Kısacası, sinema tarihinin tümünü. Seçimim hemen hemen otomatik oldu. Eisenstein gibi yapımcıların yönetmenliği değil de, daha çok *Son Gülüş* veya *Şafak*'ta Murnau, Orson Welles, derin odaklanma ve paralel hikâyeleriyle Renoir ve elbette Dreyer'in *Ordet*'i gibi. Ve *Ugetsu Monogatar*'de Mizoguchi gibi. Onun filmlerinin çoğunu altyazısız olarak, sadece görüntülerini seyrettiğimi hatırlıyorum. Sonra Antonioni ve uzun çekimleri vardı, kabul edilen derin soluk alışından biraz daha uzun çekimler. Bu tür sinema bana diğerlerinden daha yakın geliyordu. Gerçek zamanı küçük parçalara bölmek, her parçanın sadece doruk noktası üzerinde durmak, her çekimin başında ve sonunda soluk alıp vermeyi ortadan kaldırmak. Bu seçimimin mantıksal açıklaması daha sonra geldi, o zaman artık bunu iliklerimde hissediyordum. İlk çekimlerim daha o zamandan sekans çekimleriydi.

Yine de sözünü ettiğiniz bu yönetmenlerden bazıları, örneğin Orson Welles, montajı çok kullanmıştır.

Evet ama her zaman değil. Benim sevdiğim Welles, *The Magnificient Ambersons* ya da *Touch of Evil*'in açılış sahnesindeki Welles'tir.

Bir seyirci olarak Kubrick gibi birinin filmlerini seyretmemde bir sorun yoktur ama yönetmen olarak tercihim başka taraftadır.

Pek çok kişinin bu üslûbu Miklos Jansco'yla ilişkilendirdiğini biliyorsunuz.

Evet, ama o daha sonra geldi. Onun de sekans çekimleri kullandığı doğrudur, ancak bunu daha farklı biçimde yapmıştır. Onun ilk filmlerini Sinematek'te gördüm, yalnız daha sonra, Paris'ten ayrılmadan kısa süre önce. Jansco beğendiğim biri olsa bile, onun sekans çekimi benimkinden farklıdır.

O dönemde 'Brechtçi yabancılaşma' tutkunuzdan sık sık söz ederdiniz.

Evet. O dönemde 'Brechtçi anlayış' herkesin referans noktasıydı. Siyasal sinema yeni yeni ortaya çıkıyordu ve Brecht bize sadece siyasal film yapma yolunu değil, onları siyasal yapmayı da öğretti. Yani, militan broşürden bir adım ileri gitmeyi. Fikirlerimizi ifade etmek ama aynı zamanda onları bir perspektif içinde tutmak, onları eleştirel bir bakış açısıyla görmeyi asla unutmamak. İlk filmim olan *Tatbikat*'ta pek belirli olmasa da bunu çok önemli bulurum. Film hikâyenin sonuyla başlar ve başıyla sona erer. Dahası da var. Film katili teşhis edebilmek için bir cinayetin tatbikatını yaptırır ama ikinci bir tatbikat daha vardır: medyanın gazete sattıracak dedikoduları ortaya çıkarma çabası. Sonunda yönetmen *(bu rolü Angelopoulos'un kendisi oynamıştır –D.F.)* kendi tatbikatını yaparak cinayetin ardındaki gizli sebepleri açıklamaya çalışır. Aynı zamanda, seyirciye kendisi köylü olmadığından bu karakterlerle arasında derin bir uçurum bulunduğunu hatırlatır ve bu gerçeği sık sık vurgular. Cinayetin bu üç versiyonu birbirlerini tamamlar ama üçü de sonunda bizi anahtarı olmayan kilitli bir kapıya götürür. Filmin amacı katilin kim olduğunu bulmak değildir, onu zaten ilk baştan biliyoruzdur. Film aslında sonunda içeri girmesine izin verilmeyen kameradan gördüğümüz o kapalı kapının ardında gerçekte olanlar hakkındadır; ülkenin o andaki ruhsal ve zihinsel durumu, ama aynı zamanda dolaylı olarak siyasal biçimde yapılmış siyasal bir film hakkındadır.

'36 Günleri de aynı yönü izler. Kahraman yoktur, baş karakter bir cezaevi hücresindedir ve çok az görünür; tüm olay sanki kişi onun içindeymiş gibi bu hücrenin çevresinde döner. Bütün diyaloglar fısıltı ve mırıltıdır, açıkça söylenen bir şey yoktur. Askeri diktatörlük hakkında bir film yapmama izin verilmeyeceği için, burada sansüre rağmen siyasal bir film yapmak amacıyla Brecht'in formüllerini kullanmak zorunda kaldım. Sonuç farklı bir sinema dili, âdeta estetik bir yaklaşım oldu. İlk başta esrarlı gelen ama anlaması çok kolay olmayan konuşmalar. Benim Brecht dönemim *Gezgin Oyuncular*'la sona erdi.

Paris'ten Yunanistan'a dönmenizin sebebi Fransa'da film yapmamaya karar vermeniz miydi?

Jean Rouch'un kursundan ve o ilk tamamlanmamış filmden sonra ailemi görmek için Atina'ya döndüm. Ayrıca, ilişkim olan Avusturyalı bir kızı da görecektim. Kız Zürih'te oturuyordu ve hostesti. Aniden evlenmeye karar verdik. Kararlaştırdığımız bir günde Atina'da buluşacaktık. Ben o gelene kadar kentte beklemek istemeyerek, bazı ressam arkadaşlarımla birkaç günlüğüne Mikonos'a gittim. İster inanın ister inanmayın, kızla randevu tarihimi, evlilik planlarımızı, her şeyi unuttum. Gerçi bir süre sonra kızın da randevuya gelmediğini öğrendim. Böylece ömrümdeki tek evlenme tehdidinden kurtulmuş oldum. Evet, uzun zamandır bir ailem var ama evli değilim.

Sorunuza dönersek, orada kalıp çalışmaya karar vermek için tekrar Paris'e gittim. Önümde birkaç seçenek vardı ve orada film yapıp mesleğimde ilerlemek neredeyse kesin bir ihtimaldi. Bana yönetmen yardımcılığı teklif edildi, hatta bir iki küçük filmde de rol aldım ama Atina'ya dönmem gerekiyordu. Sebebini hatırlamıyorum, sanırım ailevi nedenlerle. Albayların iktidara gelmesinden çok önceydi, üniversite kaynamaya başlamıştı. Havaalanından taksiyle giderken kent merkezindeki trafiğin tıkanması yüzünden inip yürümeye başladım. Tesadüfen bir öğrenci gösterisinin içine düştüm. Polis müdahale etti; coplarını rasgele sallıyorlar, herkesi dövüyorlardı, biri de bana saldırdı. Düştüm, gözlüğüm kırıldı, kanlar içindeydim. Eve güçlükle varabildim. O akşam, arkadaşım film yönetmeni Tonia Merketaki telefon etti. Kız benim aksime IDHEC'ten mezun olmuştu ve o sırada *Demokratiki Allaghi (Demokratik Değişim)* adında solcu bir gazetede sinema hakkında yazılar yazıyordu. Bana gelecekle ilgili planla-

rımı sordu, Atina'da kalacaksam o gazetenin film eleştirmenliğini teklif etti. Teklife anında evet dememe ben de şaşmıştım. Burada kalıp ülkemde gerçekten neler olduğunu anlamaya karar verdim. Fransa'da mesleğimi planlarken tümüyle unuttuğum Yunanistan birden aklımdan çıkmaz olmuştu. Artık gidemezdim. O gazetede 1964'ten 1967'ye kadar üç yıl yazdım; askeri darbeden sonra Albaylar inzibatları gönderip büromuzu kırıp döktürdüler, buldukları herkesi tutukladılar. Neyse ki, ben o sırada büroda değildim. Orada yazarken besteci Vangelis (daha sonra Afrodit'in Çocuğu ve *Ateş Arabaları*'nın müziğiyle ün kazanacaktır) beni aradı. Arkadaşlarıyla birlikte adını antik bir üflemeli çalgıdan alan Forminx grubunda çalıyorlardı. Amerikalı bir emprezaryo kendilerine bir Amerika turu ayarlamak istiyordu, o yüzden gitmeden önce piyasayı hazırlamak için bir filme ihtiyacı vardı. Yunanistan'da çok ünlü oldukları için bir Yunan yapımcısı da kendilerine katılmak istemişti ve benden promosyon filmini çekmemi istiyorlardı. Hemen kabul ettim. Benim açımdan bir deneyim kazanma fırsatıydı bu; senaryoyu birkaç gün içinde tamamladım: çok, belki de aşırı müzik olan bir dedektif hikâyesi. Richard Lester'in Beatles filmleri havasında bir şey yapmak istemiştim. Ama filmi çekerken iki yapımcı kavga ettiler ve Amerikalı çekip gitti. Yunan yapımcı hâlâ ilgileniyordu, sadece benim aklımda olandan daha ticari bir şey istiyordu. Kabul etmeyip ayrılmak istediysem de bazı arkadaşlarım kovulmayı beklememin daha iyi olacağını söylediler. Yapımcıyı buna zorlamak amacıyla aynı sahneyi kırk iki kere çektim, o da beni kovdu. Paramı ödedikten sonra ayrıldık, ben de o parayla daha sonra ilk kısa filmimi çektim.

Atina'ya dönüş kararınızın bilinçli olup olmadığını, Yunan manzaralarına olan yaklaşımınız sebebiyle sordum. Bu bütün filmlerinizde o kadar aşırı önemli ki. Buna çok dikkat ediyorsunuz, hatta o konuda konuşurken bile, öyle ki sizi Yunanistan'la ilgili olmayan bir filmle ilişkilendirmek neredeyse imkânsız. Hiç başka bir yerde film yapmayı düşündünüz mü?

Hayır, asla. Filmlerimin bazı sahnelerini başka Balkan ülkelerinde çektim. *Sisli Manzara*'nın son sahnesi İtalyan dağlarında çekilmişti. Geçmişte İtalya ya da Fransa'da film çekmem için yaklaşımlar olduysa da, zaman ilerledikçe ülkeme daha çok bağlanıyorum. Yurt

dışında çalışmayı deneyen ve bunun ne kadar imkânsız olduğunu anlayan bazı yönetmenler de tanıyorum. Antonioni başarılı olamadı, arkadaşım Wim Wenders de. Şimdi sürekli olarak Amerika'da çalışıyor ama ben onun Almanya'da çektiği filmleri tercih ederim. Fellini ve Bergman gibi kişilerin (bir iki istisna dışında) ülkelerini terk etmemiş olmaları bir rastlantı değildir ve kimse Renoir'ın Amerikan filmlerinin, çektiklerinin en iyileri olduğunu iddia edemez.

Ama bazen yurdunuzu aşırı eleştirdiğiniz de oluyor.

Doğrudur. Bazen çok eleştiririm ama bir insan terk etme ihtiyacı duymadan da ailesini eleştirir. Benim de ailem olan Yunanlılar tarafından sık sık eleştirildiğimi unutmayalım.

Yıllar önceki bir röportajda Yunan yönetmenlerin çoğunun sizi düşman olarak gördüklerini, bunun belki sizin gölgenizde kaldıkları için rahatsızlık duymalarından kaynaklandığını söylemiştiniz. O zamandan beri durum değişti, değil mi?

Ülkemle benim aramda bir tür sevgi-nefret ilişkisi vardır. Kimi zaman çok eleştirici oluyorum ve yurttaşlarımdan çoğu kendilerinin yollarını tıkadığımı, kişiliğimle başkalarını ezdiğimi, varlığımın boğucu hale geldiğini, kendilerine gelişme imkânı tanımadığını düşünüyorlar. Son otuz yıldır uluslararası alanda Yunan sinemasını benim temsil ettiğim doğrudur. Bu çok uzun bir zaman dilimidir, birkaç kuşak demektir, bu yüzden de sadece yönetmenler arasında değil, film eleştirmenleri arasında da bir kırgınlık yaratmış olması doğaldır. Bu bütün küçük ülkelerde böyledir. *Gezgin Oyuncular*'dan sonra Danimarka'ya gitmiştim; filmi dağıtan kişi bana görmek istediğim bir Danimarka filmi olup olmadığını sordu. Yeni birkaç filmi istedim ama *Ordet*'i bir kere daha görmek istediğimi söyleyince gerçekten çok şaşırdı: ne, yine mi o eski Dreyer filmleri, dedi. İsveç'te de Bergman'ı isterseniz aynı tepkiyle karşılaşırsınız. İsveçliler uzun bir süre onun filmlerinin sadece yabancılar için yapıldığını iddia ettiler. Pek çok Alman yönetmeninin, ki Wenders tipik bir örnektir, kendilerine davranış biçiminden dolayı Almanya'yı terk ettiklerini unutmayın. Milli servetlerini gerçekten savunanlar sadece Fransızlardır, sanırım.

Geçmişte bir edebiyat eserini filme çekme ihtimalinden sık sık söz ederdiniz ama şimdiye kadar böyle bir şey olmadı. Bütün filmleriniz özgün senaryolara dayanıyor.

Bunu birkaç kere yapmaya çalıştıysam da her seferinde yarıda bıraktım. Bir kitabı, hele sevdiğiniz bir kitabı, özgün tat ve niteliğini kaybetmeden uyarlamanız imkânsızdır. Büyük romanların başarılı bir uyarlamasına henüz rastlamış değilim. Filme dönüşecek en iyi romanlar bence gerilim romanları ya da ikinci sınıf edebiyattır. Örneğin, Orson Welles sıradan bir polisiye hikâyeyi almış ve onu *Touch of Evil*'le bir başyapıta çevirmiştir. Bu tür örnekler çoktur, mesela Godard'ın filmleri. Ben şu anda polisiye bir hikâye yapmak istemiyorum gerçi, ama Malraux'nun *İnsanlık Durumu* ilgimi çekmiyor değil. Yine de beyazperdeye aktarıldığında eserden bir şeyler kaybolacağından eminim.

Filmlerinizin her birinin bir öncekinin devamı olduğu söyleniyor. Siz de aynı kanıda mısınız?

Doğrudur. Bu yüzden filmlerimin hiçbirinin sonunda 'The End' yazısına rastlamazsınız. Bence bunlar devam eden ve hiç bitmeyecek aynı filmin bölümleridir. Çünkü hiçbir şey hakkında son söz söylenemez. Yapmak istediğimiz şeyin çok küçük bir kısmından fazlasını yapabileceğimize inanmıyorum. Son filmim *Sonsuzluk ve Bir Gün* şuradan buradan edinilen birkaç sözcüğün asla bir şiir yazmaya yetmeyeceği fikrini iletmeye çalışıyor.

Filmleriniz sadece başkalarından farklı yaptığınız için değil, aynı zamanda baştan sona sizden söz ettikleri için de çok şahsi görünüyor. İnsan, rolü bir aktör de oynasa kahramanınızın hayatının bazı yanlarını dramatik bağlamda yansıtanın siz olduğunuz izlenimini ediniyor. Bana bir keresinde bu rollerden birini oynamayı ciddi olarak düşündüğünüzü söylemiştiniz.

Biraz da öyledir. Orson Welles gibi kendi filmlerinde oynayan yönetmenler vardır. Filmin kendinize çok yakın olduğu bazı zamanlar hiçbir aktörün rolün hakkını veremeyeceği hissinden kaçınamazsınız. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de bunu hissettim ben. İlk başlarda Bruno

Ganz'ın baş rolde olmasından rahatsızdım; rolle özdeşleşmem bende hiçbir aktörün beklentilerimi karşılamayacağı korkusunu doğurmuştu. O yüzden, bir yerde çekimi durdurdum. Senaryodan uzaklaşmam, karakterimin başka bir kişinin öğelerini kendinde topladığını görmem gerekti. *Kitara'ya Yolculuk* ve *Ulysses'in Bakışı* için de aynı şey söylenebilir. Gerçek, bu karakterlerin birleşik imajlar olduğudur. Her birinde sizden küçük ya da büyük bir parça vardır ama tanıdığınız başka insanlar da olabilir. Tam olarak siz değilsiniz ama bir parçanız da hep oradadır.

Filminizin değişmeyen bir öğesi de baba-oğul ilişkisi.

Çocukluğumdan söz ederken söylediğim gibi, baba benim kendi geçmişimde çok önemlidir. Evden götürülmüş bir baba -ki o sırada hayatta olup olmadığını bilmiyorduk- hepimize ağır bir darbe olmuştu. İlk filmimden beri bu önemli bir noktadır. *Tatbikat* babanın dönüşüyle başlar. Daha sonraki filmler, bütün film ve kahramanı için bir referans noktası olabilecek gerçek ya da hayali bir baba figürü arama hakkındadır.

Filmlerinizin bir başka özelliği de hepsinin yolculukla ilgili olması.

Evet ama bir fark var. Yol filmlerinde karakterler genellikle belirli bir amaçları olmadan oradan oraya giderler. Benim filmlerimde bu yolculukların hep bir amacı vardır. Örneğin, *Kitara'ya Yolculuk*'taki bir insanın hayalindeki bir adaya, hayali bir huzur ve mutluluk adasına yolculuktur. *Sisli Manzara*'da çocuklar babalarını arıyorlardır. *Leyleğin Adımı*'nda muhabir belirli bir amaçla yola çıkmıştır: kaybolan politikacının esrarını çözmek istemektedir. *Ulysses'in Bakışı*'nda Balkanlar'daki yolculuk, kayıp bazı film parçalarını bulmak içindir.

Bir kere bazı filmlerin yürekten, bazılarının akıldan çıktığını söylemiştiniz. Bu saptama sizin için geçerli midir?

Bazı filmlerin kökenleri entelektüel temellidir. Bazılarıysa duygudan kaynaklanır. Örneğin, *Avcılar* hemen hemen tamamen akıldan yaratılmıştı. *'36 Günleri* de öyle. *Arıcı* yürekten gelir. Filmlerimin çoğunda her ikisi de vardır.

Akıldan ya da yürekten gelsin, filmlerinizde hiç unutamayacağım tılsımlı anlar var. Gezgin Oyuncular*'daki parti,* Kitara'ya Yolculuk*'taki yaşlı çiftin saldaki son sahneleri,* Leyleğin Adımı*'ndaki düğün,* Ulysses'in Bakışı*'nda yılbaşı partisi ve Lenin'in heykeli,* Sonsuzluk ve Bir Gün*'deki otobüs yolculuğu. Ve bunlar sadece birkaç örnek. Hepsinde de insan bunların özgünlükleri ve şiirsellikleri karşısında tekrar tekrar şaşıp kalıyor. Bu filmi çekerken olan bir şey mi, yoksa hepsi önceden titizlikle tasarlanıyor mu?*

Her ikisi de. Otobüs yolculuğu öyle yazılmamıştı. Bu sahnede sadece yazar ve çocuk olacaktı. Çok dokunaklı olabilecek, âdeta gerçek bir sahneydi. Boş otobüste iki kişi yağmur altında kenti baştan başa geçiyorlar. Ama içimde bunun yeterli olmayacağı hissi vardı. O yüzden bu sahneyi o kadar uzun zamanda çektim. Çekerken bir yandan da değiştiriyordum. Sonunda iki kere daha çektim, birinde senaryoyu izleyerek, ikincisinde senaryoyu dikkate almayarak. O ikincisini kullandık. *Gezgin Oyuncular*'daki partide tango yapan iki erkek aslında konuşuyorlardı. Provaya başlayınca değiştirmeye karar verdim. Sahne 1946'da geçiyordu: insanlar hâlâ melon şapkalar, çizgili elbiseler falan giyiyorlardı. Provada bir mola anında ikisi de melon şapkalı iki adamın bir kenarda durduklarını gördüm. Piyanist de bir-iki tango parçası çalıyordu. Adamlardan biri diğerine yaklaştı ve birlikte dans etmeye başladılar. Tümüyle beklenmedik bir şeydi. Senaryoya böyle bir şey yazmamış, hatta düşünmemiştim bile. Ama sahneyi öyle tamamladım ve bununla çok doğru bir iş yaptığıma inanıyorum. Bazen böyle hemen o anda doğaçlama bir şey yapılır, bazen de ne yapacağını bir-iki gün öncesinden bilirsin. *Sisli Manzara*'daki tecavüz sahnesinde olduğu gibi. Sahne senaryoda yoktu ama çekimden birkaç gün önce onu kullanacağımı biliyordum. *Leyleğin Adımı*'nda nehrin bir yakasında gelin, bir yakasında damadım oldu sahne –senaryoyu yazdığımda sahne farklıydı. Ama bir eksiklik olduğunu düşünüyordum. Bir gün New York'ta Harlem'e giderken otobüsle Bronx'tan geçiyordum. Bir durakta sokağın bir yanında step dansı yapan küçük bir siyah çocuk gördüm; karşı kaldırımda başka bir küçük siyah çocuk kendi adımlarıyla ona karşılık veriyordu. Sıradan bir şeydi belki ama ben anında ortada bir nehir görmüştüm. Sonra bir şey daha var: 1958'de Girit yakınlarındaki çok küçük ve kışları çok ıssız bir ada hakkında



Bruno Ganz ile Isabelle Renaud; yağmur sahnesinden filmde *(Sonsuzluk ve Bir Gün)* olmayan bir görüntü.

bir yazı okumuştum. O uzun aylarda adada yaşayan çobanlar kendilerini belirli saatlerde Girit'te bekleyen bir papazla işaret diliyle konuşuyorlarmış. Adada biri ölürse bildiriyorlarmış, papaz adam için Girit'te ayin yapıyor, onlar da ölüyü küçük adada gömüyorlarmış. Bu iki ilham kaynağı birleşerek filmdeki o sahneyle sonuçlandı işte. *Ulysses'in Bakışı*'ndaki Lenin heykeliyse benim gözümde çağın bitişidir. Bu sahne bu dev heykeli bir gemiye yüklemek için sökerlerken gördüğüm gerçek bir olaydan alınmadır. İçinde bir çift olan bir kayık Romanya'nın Karadeniz'deki limanı Köstence limanındaydı. Adam Lenin'in dev heykelini görünce kalkıp şaşkın bir tavırla baktı. Kadın elini gözleri üzerine koyup haç çıkardı. Ancak bir bakıma bunun aynı zamanda bir cenaze töreni olduğunu unutmayalım, böyle durumlarda insanın haç çıkarması adettendir.

Filmlerinizde müziğin rolü nedir?

Film müzikleriyle ilişkimin uzun bir tarihçesi vardır. Önceleri her türlü fon müziğini reddederek başladım; sadece doğal kaynaklardan gelen müziği kabul ettim. *Tatbikat*'taki halk şarkısı fon müziği değil, o filmdeki taşların ve yüzlerin uzantısıydı. Bu tür müzik be-

nim filmlerim için, örneğin yağmur kadar gereklidir. *'36 Günleri*'ndeki müzik radyoda tesadüfen yakalanan müziklerle sınırlıdır. *Gezgin Oyuncular*'da daha fazla müzik vardır ama o şarkılar da gösteriye seyirci çekmek için aktörler tarafından söylenmektedir. *Avcılar*'da aynı ilkeyi uyguladım, *Megalexandros*'taysa değiştirmeye karar verdim. Filmin yapısı Bizans kilise müziği olduğu için antika çalgılarla çalınan halk müziğini seçtim ve bunları dini ayin geleneğine göre kullandım. Aslında o filmde iki tür müziğe yer verdim: Bizans müziği ve kendi şarkıları olan İtalyan anarşistlerinin müziği. Bir bakıma Doğu ile Batı'nın birleşmesi, Yunanistan da ortalarında tabii. *Kitara'ya Yolculuk*'ta yaklaşımımı değiştirdim ve o zamandan bu yana bütün filmlerimde ses için Eleni Karaindrou'yla çalıştım.

Ancak filmlerimdeki müziğin çok özel bir karakteristiği vardır. Belirli bir karaktere sıkıca bağlı bir tür saplantılı nitelik. *Kitara'ya Yolculuk*'ta kahraman sabah uyanınca müzik dinlemek için radyosunu açar. O sıralarda Vivaldi'nin İki Mandolin Konçertosu'na çok düşkündüm. Parçayı Eleni'ye çaldım ve Vivaldi üslûbunda konçerto grossoya benzeyen bir şey istediğimi söyledim. İşte, karakterin sabah dinlediği, Eleni'nin yazdığı müzikti. Ancak daha sonra aynı melodi değişiyor, caza ve popüler bir şarkıya, bir keman solosuna dönüşerek karakterin içinden geçtiği durumların özelliğini alıyordu. Müzikal temalardan biri budur. İkincisi de köylü kökenini, gittiği zaman geride bıraktığı yoldaşlarının mezarlarının başında dans ettiği sahnede çalan ezgiyle ortaya çıkaran müziktir. Müziğin finali babanın ve oğlun temalarını bir tür keman konçertosunda birleştirir ve yaşlı adamla karısı denizde uzaklaşırken çalar.

Ses için birlikte çalıştığınızda Eleni'ye neler söylersiniz?

Eleni'yle çok yakın bir ilişkimiz vardır. Ona bir sonraki filmimin hikâyesini anlatırım, o da benim söylediklerimi ses alma cihazına kaydeder. Senaryoyu okumak istemez, hikâyeyi anlatırken sesimi ve vurgulamalarımı duymak ister. Gariptir, ben de filmlerimde oyunculardan aynı şeyi isterim. Aşina olacakları şey senaryo değil, benim onu yorumumdur. Bunun sebebi herhalde benim bir hikâye anlatırken bunu mantıklı, düz biçimde yapmam. Ben istisnasız her hikâye için ona uygun bir hava yaratmaya çalışırım. Düşüncelerimi ifade etmek için seçtiğim sözcükler, cümlelerin yapısı, sessizlikler; bütün

bunlar benimle dinleyicilerim arasında doğrudan bir bağ oluşturur ki, bunu metni okuyarak elde edemezler.

Eleni'ye dönersek, yani film bitmeden mi müzik bestelenir?

Elbette. Eleni benim sesimi kaydeder, evine gidip dinler, bir synthesizer'da üzerinde çalışır, sonra tekrar buluşuruz. Piyanonun başına geçip çeşitli melodiler çalar. Ben dinlerim ve kulağıma bir şey takıldığında onu tekrar etmesini, majörden minöre çevirmesini, farklı bir tempoda çalmasını falan isterim. İstediğimi doğru tonalitede yakalayınca doğru yola girmişiz demektir. Örneğin, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de filmde ölüm ihtimaliyle yüz yüze gelen bir insan için aşikâr seçim olmasına rağmen, hüzünlü bir parça yazmamasını istedim. Benim gözümde film âdeta yaşama davetti. Eleni herhalde babasının kısa süre önce ölmüş olması yüzünden çok hüzünlü bir parça bestelemişti. Oysa benim istediğim başka bir şeydi. Ona yazdığının güzel olduğunu ama bana göre olmadığını söyledim. Israr etmeye çalıştıysa da ben kararımı değiştirmedim. Eleni aslında pek ilginç bulmadığı birkaç emprovizasyonu daha olduğunu söyledi. Çalmaya başlar başlamaz, "İşte bu!" dedim. Melodiyi bulduktan sonra önceden anlaşmamız gereken belirli çalgıları konuştuk. *Ulysses'in Bakışı* için akordeon benim özel isteğimdi. Bu çalgı dünyanın bu kısmının müzik iklimini belirler benim gözümde. Lenin'in heykeli Tuna üzerinde giderken akordeon sesi duyarsınız. Eleni sadece bir kere kendi çalgısını seçti ve ben bunun doğru seçim olup olmadığında hâlâ kararsızım. *Arıcı*'da saksofoncu Jan Garbarek'i kullanma kararı. Doğru, bu defa caz değil, Yunan halk müziğine benzer bir şey çalıyordu. Müzikten memnunum ama başka çözümler var mıydı diye merak ederim, zira beni hâlâ rahatsız eden bir şey var, müziğin filmle tam olarak bütünlemiş olmaması duygusu gibi bir şey.

Eleni Karaindrou sizin yaptığınız filmlerde sadık partnerlerinizden biri. Bir diğeri de Tonino Guerra. Onun Yunanca bilmeyen bir İtalyan olması garip bir ilişki doğuruyor aranızda, siz de İtalyanca bilmiyorsunuz. Ama senaryolarınızı onunla yazmaya başlıyorsunuz.

Tonino'yla aynı dili konuşmadığımız doğrudur ama ikimiz de Güney insanlarıyız. Akdeniz insanlarının hepsinin ortak bir bağla-

rı olduğuna inanırım ben. Binlerce yıl bir arada yaşadığımız için ortak kökenlerimiz olduğundan değil, aynı zamanda denize yakınlığımızdan ve iklim benzerliğinden dolayı. İtalya'dayken kendimi yurdumdan çıkmış hissetmem, mesela. Tonino'yla bir anda dost olduk. O sırada kendisi Roma'da Andrei Tarkovski'yle *Nostalgia*'da çalışıyordu. Andrei'yle birkaç hafta aynı dairede kaldık. Dairenin sahibi benimle *Megalexandros*'ta ve Tarkovski'yle *Nostalgia*'da çalışan bir yönetmen yardımcısıydı. O sırada Tonino hakkında tek bildiğim Fellini ve Antonioni gibilerle çalıştığıydı ama Andrei çalışmalarından pek memnun görünüyordu. Ev sahibimiz olan yardımcıma bizi tanıştırmasını söyledim, o da Tonino'nun evine gitmemi sağladı. Onunla tanışmak, onu tanımak ve işbirliği yapmamızın imkânı olup olmadığını öğrenmek istiyordu. Evine ayak bastığımın beşinci dakikasında birlikte çalışmaya başlamıştık bile. Hemen aynı dili konuştuğumuzu fark ettik -film dilini, yani-, ben Fransızca konuşuyordum, o İtalyanca konuşuyordu ama birbirimizi mükemmel bir şekilde anlıyorduk. Aynı sevgiyi paylaştığımızı, pek çok ortak şeyimiz olduğunu keşfettik. Tonino'nun hoşlandığım yanı, sadece şair olması değil, aynı zamanda bir köylü yanı da olmasıdır, ki bu benim için çok önemlidir.

Uygulamada bir senaryo üzerinde nasıl çalışırsınız?

Şunu açıklamam gerekir: Senaryolarımın yazarı benim, dolayısıyla şeytanın avukatı rolünü oynayacak birine ihtiyaç duyuyorum, aklımda olan şeyler hakkında bana farklı bir perspektif verecek birine. Fikirlerimi ham haliyle ilk o duyacak ve benim doğru yönü seçmeme yardımcı olacak. Tonino çoğunlukla psikanalist rolü oynar. Bizim gibi çalışan pek fazla insan olduğunu sanmıyorum.

Film tamamlanıp bir sonrakine başlamaya hazır olduğumda onun dağlardaki köyüne giderim. Otururuz, aklımıza gelen her şeyden söz ederiz, bir içki içer, sonra yemeğe gideriz. Daha sonra da oturup rahatladığımızda bana aklımda çalışacak bir şey olup olmadığını sorar. Konuşmaya başlarım, ona düşündüğüm çeşitli hikâyeleri, hoşuma giden fikirleri, aklımdaki görüntüleri anlatırım. Ben konuşurken yürürüm, o yerinden kalkmadan beni dinler. İlginç gelen bir şey varsa beni durdurup not alır.

Biraz da siz ve Eleni Karaindrou gibi.

Çok doğru. Daha sonra aldığı notların üzerinden birlikte geçeriz ve ortada akla yatkın bir fikir olup olmadığına bakarız. Bunun için ben de not alırım, onun bana hazırladığı odaya gider, birkaç saat çalışırım ve sonra oturma odasına dönüp başlamak üzere bir yol öneririm. Dışarı çıkarız, bir kahve içer, önerdiğim şeyi konuşuruz. Bana bundan hoşlanıp hoşlanmadığını söyler, ben odamda çalışırken aklına gelenleri sıralar. Aynı fikrin başka versiyonu çıkar ve iki-üç gün böyle tartışırız. Ama bunu sabahtan akşama kadar yapmayız. Yemek yeriz, uzun yürüyüşlere çıkarız, köylülerle tanışırız ve tabii senaryo hakkında konuşuruz. Oradan ayrılırken aklımda bir ilk taslak hazırdır. Ona telefon edip söyler, ya da kâğıda döküp gönderirim. Ama o da okumaktansa benim anlatmamı ister. Fikrini söyler ve ben ondan sonra ikinci bir kişiyle çalışmaya başlarım. Tonino özgün fikrin doğuşunda yardımcı olur. Örneğin, bir keresinde *Sisli Manzara*'nın senaryosunu tamamlamamızdan sonra Yunanistan'a telefon edip, "Theo, filmde mutlaka bir tavuk olmalı," dedi. "Nereye koymamı istersin?" diye sordum. "Orasını bilemem ama mutlaka bir tavuk gerek," dedi. Haklıydı ve filmin sahnelerinden biri bir tavukla açılır.

Çalıştığım ikinci kişi ilk okuyucumdur. Eskiden bu Tanassis Valtino'ydu; bugünlerde Petro Markaris'tir. Onun aracılığıyla senaryoma ilk tepkiyi alırım. Sırası gelmişken söyleyeyim: Markaris, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'deki çalışmamızı anlatan koca bir kitap yazmıştır. Bana söylemeden yaptığımız her şeyi, telefon konuşmalarımızı, tartışmalarımızı hiçbir şey atlamadan kaydetmiş. Bir işi de benim elyazısıyla yazdığım metni bilgisayara geçirmektir –ben hâlâ değil bilgisayar, bir daktilo bile kullanamam. Bu kopyayı bana gönderir, ben gerekli düzeltmeleri ve eklemeleri yapıp tekrar ona gönderirim. Bu bir süre başkalarının bana verebilecekleri her şeyi verdiklerini hissedene kadar böyle gider ve ben son rötuşlarımı yaparım. Filmin nihai çekim senaryosunu ancak filmin bitmiş kopyasından alabilirsiniz. Onunla çekime başladığım senaryoyu karşılaştırırsanız aralarında çok büyük farklar bulursunuz.

Başlangıçtan beri sizinle çalışan biri de kameramanınız Giorgos Arvanitis. Birlikte nasıl çalışıyorsunuz? Ne de olsa, sizin filmlerinizdeki karmaşık kareler göz önüne alındığında onun işi çok güç sayılır.

Önce şunu belirtmeliyim: son üç filmde Arvanitis filmin yarısını, diğer kameraman Andreas Sinanos öteki yarısını çekti ve çekimler arasındaki farkı hiç kimse söyleyemez. Bu sadece Sinanos'un *Megalexandros*'ta Arvanitis'in asistanı olduğu için çalışmasına aşina olmasından değil, benim çalışmalarımı da iyi bilmesindendir. Ben her an kameramanın arkasındayım ve çok ayrıntılı talimatlar veririm. Filmlerimden çoğunu çekmiş olan Arvanitis doğal olarak beni çok iyi tanır. Onunla çalışan başkaları kendisiyle o kadar iyi geçinmemişlerdir. Benimle çalışırken daha uyumludur, bunun sebebi sadece birbirimizi çok uzun zamandan beri tanıyor olmamız değil, benim çekim tarzımdan hoşlanmasıdır. Otuz yıldır işbirliği halindeyiz. Bu neredeyse bir ömür tutar. Artık çoğunlukla ona bir şey söylemem gerekmez. Tam olarak ne yapacağını ve nasıl yapacağını bilir. Sinanos'la olduğundaysa her kareyi hâlâ kontrol ediyorum.

Onların ne yapmasını istediğinizi nasıl anlatırsınız? Çizimle mi?

Hayır. Ben onlara ne istediğimi söylerim, onlar da anlarlar. Ben perdede görmeyi beklediğim şeyi çok iyi görürüm. Yıllar önce asistanıma çizimler verirdim ama artık yanımda yirmi yıl geçirdikten sonra buna gerek duymuyor. Bunca yıl birliktelikten sonra hiçbirinin benim filmlerimin evrenine girmekte bir sorunları yoktur. Bu onlarla çalışmayı çok kolaylaştırır ama bunda yine de bir tehlike vardır. 'Deja vu'ya kanma riski.

Bugün bu riskten kaçınmak için ekibinizi değiştirmeyi düşünür müsünüz?

Hayır. Ne de olsa rutine kaçmamak, benim kendimi tekrarlıyor olma riskimin farkında olmak onların değil, benim sorumluluğumdur. Filmin en küçük ayrıntısına kadar nasıl olacağını zihninde tam olarak canlandıran benim ve herhangi bir değişikliği de sadece ben yapabilirim. Bir şey daha eklemek isterim. Benim setim 'kontrollü demokrasi' dediğim bir temel üzerinde yürütülür. Orada olan herkesle her sahneyi tartışırım; onlara neyi nasıl ve neden istediğimi anlatırım. Yorumlarını dinlerim ve doğru olduğuna inandığım tavsiyelerini gerçekleştiririm. Arvanitis, fikirlerin hem çekimi kolaylaştırdığını hem de belirli bir sahneye ek bir boyut getirdiğini bir kereden

fazla kanıtlamıştır. Bu arada filmlerimin yapılışını izleyen ve ekibimle nasıl çalıştığımı gösteren belgeseller de vardır.

Size montajı sormayacağım. Filmlerinizi çekişiniz itibariyle bu hayli basit olmalı. Ama bir an filmle ilişkinizi konuşalım. Filmle neredeyse fiziksel bir ilişkiniz olduğunu biliyorum. Bana laboratuardan çıkan her kopyayı nasıl kontrol ettiğinizi söylediğinizi hatırlıyorum. Dijital tekniklere pek sempatiniz olmasa da son zamanlarda filmlerinizde bu tekniği ve Avid sistemini kullandığınızı duydum.

Filmlerimdeki görüntülerin montajının çok kolay olduğunu kabul ederim. Ama ses karmaşık bir konudur. Son filmlerimde Avid sistemi kullandım, bir sonraki filmimdeyse yine Moviola sistemine döneceğim. Ben filme çektiğiniz her planın insanı yorduğunu düşünürüm. Kendinizden bir şey verirsiniz ve bunun için de çok güçlü bir teşvike ihtiyacınız vardır. Yaptığınız işten belirli bir tatmin almıyorsanız onu yapmanın anlamı yoktur. Dijital sistem ve Avid'den tatmin almıyorum. Ama bir Moviola ya da montaj masasında filmi hissederim. Laboratuardan çıkan her kopyayı kontrol ettiğim doğrudur. Burnumla koklar, ellerimle dokunur, gerçek bir fiziksel ilişki yaşarım. Üstelik ben bu konuda tek değilim. Pek çok İngiliz filminin jeneriğin sonunda montaj masasında kesildiğinin yazıldığını görmüşümdür. Fotoğraf için de aynı şey söz konusudur. Dijital görüntüler film kalitesinde, hatta daha iyi olsa bile, ben bazı teknik başarısızlıkların resme yardımcı olduğuna inanırım. Bunu başkaları da söylemiştir. Geçenlerde bir yerde Hollywood'da şimdiye kadar çok kusursuz olan filmlere bilerek bazı kusurlar ekleme ihtimali üzerine düşünüldüğünü okumuştum.

Aktörlerinizden söz edelim biraz da. Son filmlerinizde yine Yunanlı olmayan oyuncuları seçtiniz.

Doğrusunu isterseniz, oyuncuların milliyetleri beni hiç ilgilendirmiyor. Ben o rol için en iyi insanı isterim.

Ya bütün filmlerinizi çektiğiniz Yunanca'yı bilmemeleri hakkında ne diyeceksiniz?

Ana dilin önemi hakkında meslektaşlarımın çoğuyla, örneğin Bertolucci'yle çok tartıştık. Benim açımdan bu, kimliğimizin ayrılmaz bir parçasıdır. Doğduğunuzda ilk duyduğunuz sesler bunlardır ve yaptığımız filmlerin ayrılmaz parçası olmalıdırlar. Ancak aşmanın pek çok yolu olduğu için aşılmaz bir engel değildir. *Ulysses'in Bakışı*'nda Keitel'ın oynadığı karakter Amerika'dan geldiği için İngilizce konuşabiliyor. Marcello Mastroianni Yunanca öğrendi. Çekim bittikten sonra bir hafta süreyle ona filmdeki bütün repliklerini öğrettim, o da kendisini kendi seslendirdi. Kendi sesinin olmasını istiyordu. Doğru, bu bir istisnadır. Yunanca, hele daha önce bilmeyen için, konuşması güç bir dildir. Ama iki dilin ses akrabalıkları sayesinde bir İtalyan açısından biraz daha kolaydır. Yunanca sadece bir-iki sözcük söylüyordu ve bunda da güçlük çekti. Ona doğrusunu söyletmek neredeyse imkânsızdı. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Bruno Ganz'ın seslendirmesini Yunanlı bir aktör yaptı. Bundan pek memnun değildim. Bence bir oyuncunun sesi onun kişiliğinin bir parçasıdır. O yüzden, onun ağzından başka birinin sesinin çıkmasından rahatsız oldum. Diğer yandan, sinema hayatımı belirleyen bazı aktörlerle çalışma fırsatından vazgeçip vazgeçmeme konusunda bir karar almalıydım. Aslında, doğrusunu isterseniz, Mastroianni veya Jeanne Moreau'yla çalışmayı hayal bile etmemiştim.

Mastroianni olayı şanstan ibaretti. *Arıcı* için Gian Maria Volonte'yi istemiştim. *Megalexandros* için de onu düşünmüştüm, ama ajanı bizde olmayan miktarda bir para isteyince filmi Omero Antonutti'yle çektim. Yine de hâlâ onunla çalışmak istiyordum. *Arıcı*'nın senaryosunu bitirdikten sonra Tonino Guerra bana bir aktör düşünüp düşünmediğimi sordu. Volonte'yi istediğimi söyledim. "Ama o çok hasta," dedi. O sırada Volonte'nin akciğer kanseri olduğu ve bir ciğerinin alındığı biliniyordu. "Neden Marcello Mastroianni'yi denemiyorsun?" dedi. "Olmaz, o çok yakışıklı," dedim. "Dur bir telefon edeyim, gelsin de kararını öyle ver," dedi. Marcello yirmi dakika sonra oradaydı. Daha önce kendisiyle karşılaşmamıştım. Gözümde bir sinema ikonuydu ama sadece Fellini'nin *8 1/2*'unda ya da komik rollerde oynayan biri diye düşünüyordum. Benim *Arıcı* için istediğim tip değildi. Onun bu role uygun olmadığına kendisini inandırmak için filmin hikâyesini anlatmaya başladım. Anlatırken de kendimden geçtim. Yüz ifadesinin zaman zaman değiştiğini fark ediyor-

dum. Hatta bazen gözleri yaşarıyordu. Neredeyse nutkum tutuluyordu ve birden onun aradığım aktör olduğunu anladım. Sadece yeteneği hakkında değil, sette keşfettiğim kişiliği hakkında da haklı çıkmıştım. Marcello kendisiyle gerçekten mükemmel bir uyumla çalıştığım tek yabancı oyuncudur. O filmde daha ilk kareden itibaren mükemmel bir iletişim kurmuşuk.

Bir zamanlar yaptığınız her filmde tarih ve siyaset ön plandaydı. Bunlar hâlâ var ama biraz geri plana itilmiş halde. Leyleğin Adımı*'nda, "Siyaset bir meslekten başka bir şey değil," deniyor. Daha önce solcu olduğunuzu söylemiştiniz; hâlâ öylesiniz muhakkak, ama aynı şekilde değil.*

Film yaptığım yıllar içinde çevremizde çok şey değişti sanırım. *Megalexandros*'ta bir diktatöre dönüşen bir özgürlük savaşçısının portresini çizmiştim. İktidarla ilgili her şeyin değişeceğine inanırdık. Film, iktidar ve mülkiyet konularını ele alıyordu. Bunlar başlangıçta samimi olarak idealist sosyalist olmuş herkesi yozlaştırır. Çevremde hep sosyalist rejimler altında olan şeyleri görüyordum. 1968 Mayısı ardında olan o insanlarda meydana gelen değişiklikleri görmemek elimde değildi. Bir zamanlar sahip olduğumuz bütün idealler çarpıtılıp bizden uzaklaşıyordu. Tarihi arka plandan öne çıkaran ilk filmim *Kitara'ya Yolculuk*'tur. Bir zamanlar tarihsel perspektife ve siyasal değişime inanan, otuz yıl sonra devrim uğruna her şeylerini feda ettiklerini ama herkes tarafından reddedildiklerini gören insanlar hakkında bir filmdir. Bir zamanlar dünyayı değiştirmeyi hayal eden yaşlı adam ve hep yanında duran karısının denize açılmalarıyla son bulan siyasal bir odysseus'dur. Daha önce Lenin'in sökülmüş heykelinin Tuna'da götürüldüğünden söz ettik. Bu benim gözümde çağdaş tarihin bir bölümünün sonudur. Uzun yıllar boyunca dünyanın daha iyi hale getirilebileceği doğrultusunda güçlü bir inanç vardı ve bu değişiklikleri yapmak isteyenler her iki taraftan şiddet kullanılarak bastırıldılar. Bu değişikliklerin mahiyeti onlarca yıl komünist rejim altında yaşayan ülkelerde görüldü. Benim kuşağım bu şiddetli çatışmadan ağır yara aldı. Yunanistan'da ülkeyi maddi ve manevi anlamda enkaza dönüştüren bir iç savaş yaşadık.

Balkanlar'ın geleceği hakkında çok kaygılı görünüyorsunuz, hele bugünlerde NATO, Belgrad'ı bombalarken.

Epey hazin bir yüzyılın sonuna yaklaştığımızı düşünüyorum. Yüzyıl başladığında o kadar çok umut ve hayal vardı ki: daha iyi bir dünya, daha fazla adalet, insanlar arasında daha fazla anlayış umudu. Bugün çevrenize baktığınızda her zamankinden çok engeller, sınırlar ve karşılıklı anlayışsızlık görüyorsunuz. Teknik düzeyde iletişim devasa boyutlara ulaştı. Bunun büyük bir farklılık yaratması gerekirdi ama o da korkarım sadece bir hayal. Gerçek iletişim yok gibi.

Leyleğin Adımı*'nda bir subay ayağını sınır çizgisinde kaldırır ve yere indirdiği takdirde öleceğini söyler. Onun için ve hepimiz için geçerli çözüm sizce nedir? Bütün sınırların kaldırılması mı?*

Birleşik Avrupa'nın benim gözümdeki gerçek anlamı oydu. Avrupa Birleşik Devletleri şovenizmden ve onun ürünü olan düşmanlıktan kaçabilmek için tek umudumuzdu. Şimdi Avrupa tek bir ekonomik varlık olmaya yaklaştı, ama birleşik bir siyasal varlık olmaktan çok uzak görünüyor. Bu olmadan da ekonominin ayakta kalması çok kuşkulu.

İnsan doğası hakkında bildiklerinizle sınırsız bir dünya görme ihtimali olduğuna inanıyor musunuz?

Bu herhalde bir ütopya. Ben belki bir hayalperest olabilirim, ütopyaların dünyayı değiştirip daha ileri götüreceğine inanırım.

Son olarak, dünya sinemasının bugünkü durumuna kısaca göz atalım. Bir defasında gençliğinizde günde iki-üç film seyrettiğinizi söylemiştiniz? Hâlâ çok film seyrediyor musunuz?

Hayır. Buna zamanım yok. Bu bir sorun. Bazen hâlâ sinemaya gidiyorum ama filmi önceden çok dikkatle seçiyorum. Zaman zaman videoda film seyrediyorum, öyle film seyretmekten nefret ediyorsam da. Bunu gençlerin eserleriyle ilişkimi kaybetmemek için yapıyorum. Bazılarını birileri gönderir, bazılarını da ben merakımdan alırım.

Ben sizin bugün yapılan sinema hakkındaki fikrinizi öğrenmeye çalışıyordum. Sizin tipinizde yönetmenler küçük dağıtımcılara ve sanat evlerine kalıyor, geri kalanlarsa büyük Hollywood organizasyonlarının eline geçmiş.

Ben hâlâ iyi durumdayım. Sadece Yunanistan'da değil -ki burada filmlerim hâlâ ses getiriyor- Fransa ve Almanya'da da yüzlerce kopya olmasa da normal bir dağıtım imkânı buluyorum. İngiltere'de de durum aşağı yukarı aynı. Avrupa'da ve Tayvan, Hong Kong, Japonya ve İsrail gibi bazı Asya ülkelerinde dağıtım hâlâ normal. Ama bu durumun devam edip etmeyeceğini bilemem. Başlangıçta olduğu gibi yeniden sanat sinemalarına kalmayacağımdan emin değilim. Film endüstrisinin başlıca ve çoğunlukla tek kaygısı gişe hasılatıdır. Bu beklenen bir şey ama tek kaygıları bu olmamalı. Welles ve Dreyer ve pek çokları hayatları boyunca marjinal kalmışlardır. Ama sinema tarihini yazan da onlar olmuştur. Ben şuna inanırım: hangi alanda olursa olsun, gerçek değişim kitleler tarafından değil, bir avuç azınlık tarafından yapılır. Onlar, istisnai insanlardır.

Bu istisnai insanların bugün bir çıkış yolu bulabileceklerine inanıyor musunuz?

Bugün olmazsa yarın veya öbür gün. Bazı insanlar aksini de düşünseler ben karamsar değilim. Olayları olduğu gibi görmeye çalışıyorum...

Bazıları yine de sizin karamsar olduğunuzu söylüyorlar...

Hayır, karamsar değilim. Ben melankoliğim. Aristoteles'e göre, melankoli yaratıcı ruhun kaynağıdır. Birbiri ardından gelip rekorlar kıran filmlerin bizi fazla kaygılandırmasına gerek olmadığına inanıyorum. Bazı filmler müthiş başarılı olurlar ama çok geçmeden unutulurlar; bazılarını pek az kişi seyreder ama sinema tarihine damgalarını vururlar.

Son zamanlarda bu filmlerden herhangi birini gördünüz mü?

Ne yazık ki, hayır. Ama er geç yeniden ortaya çıkacaklarına eminim.

Bunlar yeniden ortaya çıkarlarsa onları takdir edecek birilerinin de olması gerekecek. Siz bir zamanlar film eleştirmeniydiniz. Film eleştirmenleri sizin filmlerinizin seyircilere ulaştırılmasında aracı oldular. Günümüzdeki film eleştirisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bence bunlar çalıştıkları medyayı yansıtıyorlar ve ne kadar çok okursam bunların gerçek eleştiriyle o kadar az ilgileri olduğuna inanıyorum. Bugünlerde yayınlanan şeyler çok yüzeysel, arkalarında fazla bir düşünce birikimi yok. Ben eleştirinin, sözünü ettiği eser kadar yaratıcı ve meydan okuyucu olması gerektiğine inanırım. Ama günümüzde böyle değil. Genelleme yapmak istemesem de eleştirmenlerin çoğu filmlerle olduğu kadar reytinglerle de yönlendiriliyor. O yüzden onları okumanın ne yararı var? Geçmişte filmlerimden biri hakkında bir eleştiri okurdum ve kimi zaman filmim hakkında fark etmediğim bir şeyi keşfederdim. Artık böyle bir şey yok. Ama filmlerin kalitesi düzelince eleştirmenlerin de onları izleyeceğini umuyorum.

Kimi zaman bana sanki kişisel sorunlarımdan, benim kuşağımın sorunlarından söz ediyormuşum duygusuna kapılıyorum. Benim zamanımda başlamış ve sonra bırakmış o kadar çok insan var ki. Onların sineması benimkinden farklı olabilir ama hepimiz içtenlikle özgün bir şey yapmaya, seyircimizin akıllı olduğuna inanmaya, kendi varlıklarını anlayarak onlara yardımcı olmaya, onlara daha iyi bir gelecek umudu vermeye, yeniden hayal kurmayı öğretmeye çalıştık. Neyse ki bu serüven burada bitmez.

TEKNOLOJİ İLERLERKEN VİCDAN BERRAKLIĞINI YİTİR: *AĞLAYAN ÇAYIR*

Simon Gray*

Bu film için sıfırdan iki göçmen köyü kurdunuz. En baştan beri planınız bu muydu?

Bir şey yazdığımızda, gerçek dünyada onun karşılığı olup olmadığını bilemeyiz. Bakarsınız ve ihtiyacınız olan şeyi ararsınız. Fakat bizim kullanabileceğimiz uygun bir mekân yoktu.

Hem iç hem de dış mekanları mı inşa ettiniz?

Her şeyi biz kurduk. Ailenin yaşadığı büyük ev haricinde. O, yakındaki bir köyde bulunan gerçek bir evdi. 150 yıllık bir binaydı. Yapıldığında, bölge hâlâ Osmanlı hakimiyeti altında bulunmaktaydı.

*) Aralık 2004'te *Close-Up* dergisi için yapılan görüşmeden aktarılmıştır. O sırada Theo Angelopoulos, *Ağlayan Çayır*'ın gösterimi için Londra Film Festivali'nin konuğuydu.



Ağlayan Çayır, 2004.

Türkler tarafından mı yapılmış?

Hayır, bir Yunanlı tarafından. Fakat Türklerle işbirliği yapan bir Yunanlı tarafından. Evde inşa edeceğimiz evin tasarımında, bu eski evin görünüşünü birebir kullandık.

O ev gerçekten de tarihi bir bina gibi görünüyordu. Sel baskını ve pencerelerin kırıldığı sahneler gerçekten duygulandırıcı ve ürkütücüydü. Seli nasıl oluşturdunuz?

Suyu bir leğene doldurur gibi bodrum katında tutabilmek için hafif, duvarlarda metalik bir malzeme kullandık.

Peki, ya köyü basan sel gerçek miydi?

Evet, köy bir nehrin yanıbaşındaydı.

Nehrin yatağından ne zaman taşacağını nereden öğrenmiştiniz?

Seti, bir nehrin üç ay boyunca, Ekim, Kasım ve Aralık aylarında kuruyan geniş bir bölümüne inşa ettik. Köyü çok hızlı tamamlama-

mız gerekiyordu. Sonra hızlıca sahneleri çektik. Derken, sel baskını başladı. Bu sefer de seli filme aldık.

Büyük bir risk doğrusu!

Evet. Ama daha büyük bir risk de vardı. Yağmur üç gün aralıksız devam etse, sular çok çabuk yükselip bütün seti kaplayacaktı.

Üstelik bu setleri kurmanın maliyeti çok fazla olmalı; daha önceki filmlerinizde bu kadar pahalı setler kullanmış mıydınız?

Evet, inşa ettiğim iki köy, film bütçesinin neredeyse yarısına tekabül ediyordu.

Tahminimce filmin ışığı da doğal olmalı, çünkü açılar o kadar geniş, odak o kadar derin ki yapay ışık kullanmak sanki mümkün değilmiş.

Gündüz çekimlerinde asla yapay ışık kullanmam. Her zaman gri gökyüzü altında çekim yaparım ve ışık böylece tutarlı olur. Eğer güneşli havada çalışmak istiyorsanız, gölgeleri dengelemek için yapay ışığa ihtiyaç duyarsınız.

Güneş yüzünden çekim yapamadığınız oldu mu? Yoksa kuzeyde güneş yüzünü pek göstermez mi?

Bazı günler saatlerce beklemek zorunda kaldığımız oldu. Bütün çekim sürecinin risk altında olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ama filmi tamamlamanın tek yolu buydu. Yoksa vazgeçmek zorunda kalırdık.

Herhalde eleştirmenler bu selin geleneksel köy yaşantısının, kır toplumunun çözülüşünün sembolü olduğunu söyleyecektir.

Eleştirmenlerin ne diyeceğini hiç bilmiyorum doğrusu.

Ama bu, çalışmalarınızda sık sık tekrarlanan bir tema. Eleştirmenlerin çalışmalarınızı analiz etmeye çalışmasından memnun musunuz, yoksa görüntülerin kendi başlarına her şeyi anlattığı kanısında mısınız?



Ağlayan Çayır'dan bir sahne, 2004.

Kişisel olarak ben görsel malzemelerimi mantıklı bir düzen içinde, bir denklem gibi çözümlemeye çalışmam; o zaman işin içindeki şiirselliği yitirirsiniz. Bazen bir filmi beyninizle değil, teninizle, kalbinizle anlamanız gerekir; büyülü biçimde. Elbette her filmin bu tür bir algılamaya hazır olup olmadığı tartışmalı bir sorudur; ama film şiirsel değilse onu büyülü biçimde algılayamazsınız. Bunun dışında, kendine ve seyircisine saygısı olan bir film farklı okumalara açık olmalıdır.

Bu 'saygı' olarak nitelendirdiğiniz şeyi tasvir etmek zorlu bir iş. Her şeyi somut biçimde açıklamak yerine, seyircinin algısına bırakmaktan mı söz ediyorsunuz?

Ağlayan Çayır'ın daha doğrusal bir film olduğu doğrudur. Aslında başlangıçta, beş saat ya da daha fazla sürecek tek bir film olması planlanıyordu ve olay örgüsü doğrusal gelişmeyecekti. Ama onu çekmem mümkün olmadı. İmkansız bir girişim olacaktı. Dolayısıyla, bir üçleme yapmaya karar verdim. İlkinin doğrusal bir anlatımı var. İkincisi öyle değil.

Peki, ya üçüncü?

Şimdiden kim bilebilir?

Daha önce, toplum olarak teknolojik açıdan ilerlediğimiz için, vicdanın berraklığını yitirdiğini söylemiştiniz. Bence, bu felsefe Ağlayan Çayır*'da oldukça güçlü biçimde yansıtılıyor. Peki, bu görüşünüz sinema için de geçerli mi?*

Bazı teknolojik gelişmeler düşünülünce, evet. Japonya'da dijital teknolojiyle yapılmış pek çok deney gördüm. Bir film makarasıyla elde edilen incelik, renk ve alan derinliği varyasyonlarını bu çalışmalarda bulamadım. Birkaç yıl sonra, dijital teknolojinin gelişimi daha da ilerleyince, belki şaşırtıcı sonuçlar elde edilebilecek. Fakat henüz o aşamaya ulaşamadık.

Bence dijital teknoloji sizin vizyonunuza gölge düşürebilir. Çalışmalarınızda bir tür gizem öğesi var; geçmişle, tarihle bir bağlantı. Dijital teknolojinin ivediliği bu etkiyi öldürecektir.

Kesinlikle öyle. Dijital görüntü, her zaman bilgi vermekle daha yakından alakalı görünüyor. Yani, film makarasının doğasına aykırı. Bazen, bir film kutusu laboratuarda basılırken, sadece kokusunun keyfini çıkarmak için oraya giderim.

Sevdiğiniz, beğendiğiniz çağdaş yönetmenler var mı?

Size yönetmenlerden söz edemem ben. Sadece filmlerden söz edebilirim. Bazı ilginç çalışmalar var ama... *(uzun süreli sessizlik)* Muhteşem bir filmi ilk kez görmenin hissettirdikleri... *(sessizlik)* Hayatımda ilk kez bir Tarkovsky filmi izlediğim günü hatırlıyorum. Delhi'deydim ve daha önce onun hiçbir filmini izlememiştim. Sonta, *Stalker*'ı seyrettim. Benim için özel olarak düzenlenmiş bir gösterimdi. Altyazılar İngilizce'ydi. İngilizce'm çok kötüdür, bu yüzden eşim yanıma oturup konuşulanları fısıldayarak tercüme etti bana. Olağanüstü bir deneyimdi. Hatırlıyorum da bir gece, televizyonda Dreyer'ın *Ordet*'ini izlemiştim, uzun yıllar sonra ilk kez izlemiştim onu. O gece uyuyamadım. Bugünlerde böyle deneyimler ender olarak yaşanıyor. Artık uzun yılları geride bıraktım ve yarım yamalak işler beni tatmin edemez. Ben eksiksiz deneyimler bekliyorum.

Sanıyorum son filminiz Ağlayan Çayır*, hem çekim aşaması hem de hüznüyle, en riskli çalışmalarınızdan biri. Yaşlandıkça ve hayatı daha iyi anladıkça -belki de daha az anladıkça- filmlerinizde bazı gerçekleri ifade etmek de zorlaşıyor mu?*

Evet. Giderek daha da zorlaşıyor. Bence kendimize sürekli olarak, tekrar tekrar aynı soruyu sormalıyız. *Ulises'in Bakışı*'nda sorduğum sorudur bu benim: "Hâlâ görebiliyor muyum?" İlk kez bir kamera vizöründen baktığım andaki gibi, dünyayı ilk kez bir kamera merceği arkasından keşfettiğim zamanki gibi, bakışım hâlâ aynı masumiyete sahip mi?

BENİM YÜZYILIMIN KİŞİSEL BİR DEĞERLENDİRMESİ: *AĞLAYAN ÇAYIR*

Daniel Graham*

Ağlayan Çayır'ı *çekme düşüncesi nasıl doğdu aklınızda?*

Daha önce de -örneğin *Gezgin Oyuncular* gibi- tarihle ve siyasetle yakından ilgili filmler çektim. Diğer taraftan, o zamanlar fazlasıyla Bertolt Brecht etkisinde olduğumu belirtmem gerek. Yani, izleyici benim filmlerime 'girip çıkabilmeliydi'. Bunu söylerken, şu ünlü 'yabancılaştırma etkisi'ni kastediyorum. Daha sonra, Aristoteles'inn trajedi tanımını tamamen başka biçimde yeniden gözden geçirdim. Ayrıca, bu filmin doğrudan tek bir olayla ilişkili olduğunu söylemek mümkün. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün gösterildiği Cannes Festivali'nden sonra yurda döndüğümde annemin ağır hasta olduğunu öğ-

*) Filmin ABD'de satılan DVD'sinde yer alan yazarla söyleşiden aktarılmıştır.

rendim. Kısa süre sonra da onu kaybettik. 1998 yılıydı. Annem, yirminci yüzyıl boyunca yaşamıştı. Öldüğünde bu yüzyıl sona ermek üzereydi. Yirminci yüzyılın başında doğmuş, sonunda ölmüştü. Diyeceğim o ki, bu onun yüzyılıydı. Ama belli bir açıdan benim yüzyılım olduğu da doğrudur. Çünkü ben bu yüzyılda doğmuş, çocukluk ve ergenlik dönemimi bu yüzyılda geçirmiştim; yirminci yüzyıl hayatımın en büyük kısmını kapsıyordu. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın, yani benim yüzyılımın kişisel bir değerlendirmesi de sayılabilecek olan bu filmi çekmeye karar verdim. Burada olayların hepsi, anneme gönderme yapan ama aslında annem olmayan bir kadının bakış açısından anlatılır.

Peki, bir üçleme çekmeye nasıl karar verdiniz?

Başlangıçta yalnızca bir film projesi vardı, üç tane değil. Bir üçleme çekmeyi düşünmemiştik. Aklımızda tek film vardı. Bu film, *Ağlayan Çayır* gibi 1919 yılında başlayacak, yüzyılın sonunda bitecekti. Fakat süreklilik açısından çok uzun bir film olacaktı. Fazlasıyla uzun. Beş ya da beş buçuk saat süreceğine kesin gözüyle bakıyorduk. Onun için, hikâyeyi yeniden yazmak zorunda kaldım ve bir üçleme çekmeye karar verdim.

Amerika rüyasına göç düşüncesi de filmde önemli yer tutuyor, değil mi?

Evet, yüzyılın başında, iki dünya savaşının arasında bir dönem, Amerika herkesin gözünde Vadedilmiş Topraklar gibiydi. İnsanların daha iyi bir geleceğe sahip olmak adına akın ettikleri ülkeydi. Savaştan sonra, bu işlevi Almanya üstlendi. Yaklaşık 1 milyon Yunanlı çalışmak için Almanya'ya göç etti. Sonuç olarak, bu defa Almanya Vadedilmiş Topraklar'a dönüştü. Oysa günümüzde artık ne Almanya ne Amerika aynı umudu ifade ediyor insanlar için. Her şey baştan aşağı değişti. Bana öyle geliyor ki, o zamanlar yaşantılarımız bir tür masumiyet barındırırdı, insanlar Amerika rüyasına gerçekten inanırlardı. Yoksul ülkelerinden göç eden insanlara bu yoksulluktan kurtulma şansı tanınırdı. Tabii şimdi böyle bir şey yok.



Ağlayan Çayır, 2004.

Uzun süredir aynı ekiple çalışıyorsunuz. Ekibinizle iyi anlaşıyor musunuz?

Ben hayatta bazı tesadüfler olduğuna inanıyorum. Bu tür karşılaşmaları bilirsiniz. Örneğin, kameramanımla tanışmam böyle özel bir karşılaşmaydı. Bestecimle karşılaşmam da öyle. Tonino Guerra'yı tanımak da özel bir tesadüftü. Nasıl oluyor, bilmiyorum doğrusu. Karşılaştığınız kişinin doğru kişi olduğunu bir şekilde hissediyorsunuz. Tonino'yla şans eseri tanıştık. Tarkovsky'le Roma'daydım. Yakın oturuyorduk, komşu sayılırdık. Sık sık görüşüyorduk. O dönemde, Tarkovsky senaryolarında yazar Tonino Guerra'yla ortak çalışıyordu. Bir vesileyle, ona Tonino'yla çalışmaktan memnun olup olmadığını sordum. Tarkovsky, "Ah, aramız çok iyi. Hiç sorun yaşamıyoruz," dedi. Ben de o dönemde çalıştığım yazar arkadaşla sorun yaşadığımı söyledim. Tarkovsky'den beni onunla tanıştırmasını istedim. Buluştuk, Tonino kapıyı açtı, beni karşıladı, vs. Sonra senaryomun konusunun ne olduğunu sordu. Ona hikâyeyi anlattım, beş dakika sonra birlikte senaryo üzerinde çalışmaya başlamıştık. Beş dakikada ne konuşmuştuk ki? "Merhaba." "Merhaba." Hepsi bu. Bir bakışta anlaştık. İşte, ilk görüşte aşk denilen şey de buna benzer. Otomatiktir, kendiliğinden oluverir. O



Ağlayan Çayır, 2004.

zamandan beri aramız hep iyi oldu, anlaşmakta hiç zorluk çekmedik. Hatta o kadar iyi anlaşırız ki, aklıma bir fikir geldiğinde ya da bir film üzerinde çalışırken mutlaka telefonu elime alıp Toni'yi ararım, onu görmem gerektiğini söylerim. Çoğunlukla bana, anlattıklarımı dinleyerek destek olur. Senaryoya her zaman bir şey eklemez. Bazen de bir kelime söyler, bir sahneyi dolduruverir. Bir ara, *Sisli Manzara*'nın senaryosunu yazarken zorlanıyordum. Atina'daydım ve senaryo yazıyordum. Derken Tonino'dan bir telefon geldi ve bana şöyle dedi: "Theo, bu filmde bir tavuk kullanman gerekiyor senin." "Ne?" diye sordum. "Hikâyede bir tavuğa ihtiyacın var." "Neden ki?" dedim ona. Şaka yaptığını sandım. Sohbeti bitirdik, telefonu kapattım ve yazmaya devam ettim. Sonra, özellikle başında sorunlar yaşadığım sahneyi gözden geçirdim. Aklıma tavuk geldi, 'belki, neden olmasın' dedim. Böylece sahneyi, yatak odasına giren tavukla başlattım. Biliyorsunuz o sahneyi. Detaya girmeyeyim. Sahne, doğru başlangıcı bulmuştu. Senaryo üzerinde benimle birlikte çalışan insanlardan işte böyle destekler alıyorum. Kimse bana pişirilip olgunlaştırılmış fikirler vermez. Benim aldığım, kendiliğinden beliriveren fikirlerdir. Ama kullanabileceğim fikirlerdir bunlar. Üçlemeyi düşününce, Nikos'un Amerika'ya giden gemiye binerken çektiği iplikten söz etmek istiyorum. Onu

sevdiklerinden ayıran iplikten. Bu sahne, Odysseus'daki Penelope'un hikâyesine gönderme yapmaktadır. Bana bu hikâyeyi Tonino anlatmıştı. Yüzyıl başında, İtalyan erkekleri çalışmak için Amerika'ya göçüyorlardı. Kadınları onlara her zaman bir ayrılık hediyesi veriyordu. Ördükleri kazaklar, ya da bir Meryem Ana ikonu gibi. Her şey yadigâr olabilirdi. Bir köstekli saat bile. Erkeklere ayrıldıkları ülkeyi hatırlatacak bir şey verilirdi. Bu sahne de Tonino'yla yaptığımız bir toplantıda anlatıldı ve filmime girdi. Biraz daha farklıydı gerçi, ama gerçek bir hikâyeden geliyordu. Tonino'nun bana yazarken verdiği desteğin niteliği budur. Kendisi benim gözümde gerçek bir baba figürüne dönüşmüştür. Hatırımı sormak için beni arar. İnce bir şey giydiğimi görürse soğuk almayayım diye ceketimi giymemi söyler. Bana bir baba gibi davranır.

Ağlayan Çayır'ın başrolünü Alexandra Aidini gibi genç bir oyuncuya teslim ederek risk aldığınızı hissetmediniz mi?

Bir risk aldığım doğru. Atina'daki Drama Okulu'nun birinci sınıfındaydı ve hiç deneyimi yoktu. Bu yüzden, onu seçmek bir riskti ama bu kızda özel bir yetenek olduğunu hissediyordum. Bana ve filmdeki karaktere karşı çok samimiydi. Tüm çekimler boyunca konuşarak ona yardımcı olmamı istiyordu. Bazen, duygularını harekete geçirmek amacıyla ona küçük şiirler okuyordum. Bazen de fazla otoriter davranmış olabilirim. Ama bana kalırsa, oyuncularla çalışmanın mantığa uygun bir yöntemi yoktur. Bir kadın ile bir erkek, bir erkek ile bir erkek, bir kadın ile başka bir erkek arasındaki ilişki gibidir. Her türlü ilişkinin karakteristik özelliklerini taşıyan bir insan ilişkisidir. İnişli çıkışlı, bazen kendince şiddetli, bütün sevinçleri, zevkleri ve tabii ki trajedileriyle insani bir ilişkidir. Trajik bir yönü de yok değildir tabii. Şiddetli duyguların trajik bir tarafı her zaman bulunur. Genel olarak, bir oyuncuyla yaptığınız çalışma, hayatımızdaki sevdiğimiz biri için harcadığımız emeğe benzer. Onlarla konuşmaya ve onları anlamaya çalışırız. Bütün zamanımızı veririz ve karşılığını alırız. Ne zaman bir oyuncuya emek harcasak, karşılığında bir şeyler kazanırız.

Marcello gibi büyük yıldızlar için de böyledir bu. Marcello Mastroianni, yalnızca bir çocuk olduğunu söylerdi. Şöyle derdi bana: "Theo, bana hikâyeyi anlat, bu yolculuğa çıkmama yardım et." Ben de onun



Mastroianni ile Angelopoulos.

söylediğini yapardım. Elimden geleni. Ona hikâyeyi anlatır, olaylar geliştikçe yüzündeki ifadenin değiştiğini görürdüm. Marcello çekimlerden önce kameramanla sohbet edip şakalar yapar, setteki kadınlarla flört ederdi, öyle bir adamdı. Ama her çekimden yirmi dakika önce, kendini dışarıya tamamen kapardı. Âdeta kapanan bir istiridye kabuğu gibi. Sessizliğe ihtiyaç duyardı. O sırada onun yanında olmama da. Konuşmaz, sadece sessizlik içinde çekime hazırlanırdık. O sırada, hikâyeyi çoktan ona anlatmış olurdum. O da çekime böyle hazırlanırdı; derin bir sessizlik içinde. On beş dakika sonra odasından çıkardı. Ve hiç şaşmadan, ilk çekimimiz hep en iyisi olurdu. Mastroianni gibi deneyimi, kendine has teknikleri, onun gibi referansları olmayan bu kız ise kendisiyle çalışırken sürekli yanında olmama ihtiyaç duyuyordu. İşte bu yüzden bir sinema yönetmeninin rolünün gerçekten önemli olduğunu düşünüyorum. Tiyatroda, oyun başladığında yönetmen sahnenin dışındadır ve oyuncular rollerini oynamak üzere sahnede yer alırlar. Ama sinemada, yönetmen de oyuncularla birlikte sette çalışır. Sonra da, işte sözünü ettiğim özel karşılaşma anlarından biri yaşanır. Oyuncu ile yönetmen aynı anda, birlikte çalışırlar.

Filmlerinizde müziğin de çok özel ve önemli bir yeri var, değil mi?

Biliyor musunuz, müzikle bugün kurduğum ilişki, yıllar önce film yapmaya başladığımda yoktu. Filmlerimin müziklerinden utanırdım, çünkü o zamanlar müziği yalnızca sahneye eşlik etmesi için kullanırdık. İzleyicinin duygularının açıklaması işlevini görürdü. Aslında müzik belirli duyguları anlatan bir şifreydi ve izleyicinin onu hemen çözmesi gerekirdi. Hüzünlü müzik, kahramanın üzüntülü olduğunu işaret ederdi. Dramatik anlarda rahatsız edici bir müzik kullanırdık. Dolayısıyla, film yapmaya başladığımda, yalnızca canlı müzik kullanırdım. Yani, çok çeşitli ve farklı kaynaklardan müziklere yer verirdim. İster orkestra, ister insan sesi olsun durum böyleydi. Fakat daha sonra müziği farklı biçimlerde de kullanabileceğimi öğrendim. Örneğin, Giovanni Fusco'nun Antonioni'nin *La Notte*'sinde müziği kullanma biçimi çok özeldi ve benim de dikkatimi çekti. Sonuç olarak, müziğin kullanımı konusundaki görüşlerimi yeniden gözden geçirmeye başladım.

Müziği farklı biçimde ilk kez *Büyük İskender*'de kullandım. Bu filmde müzik, Bizans fikrini merkez alarak planlanmış bir fim gibi inşa edildi. İnsan sesiyle birlikte solo vokaller ve koro da kullandık. Bizans'a gönderme yapacak, onunla yakından ilişkili bir müzikal evren kurduk. Filmde, dairesel bir hikâye anlayışını, bir daire fikrini esas almıştık. Aynı zamanda, ayrıcalıklı bir yeri anlatıyorduk. Her an her şeyin gerçekleştiği bir yeri. Burası, köyün bulunduğu yer, bir çemberdi.

Sonraki filmim *Kitara'ya Yolculuk* için Eleni Karaindrou'yu aradım. Başka filmlere bestelediği müzikleri az çok biliyordum. Aslında ondan tam olarak istediğim, filmime beste yapması değildi, ama bana yardım edebileceğini hissetmiştim. Filmim ve benim için doğru müziği bulmama faydası dokunacağından emindim. Daha önce belirttiğim türde, Tonino'yla yaşadığımız şekilde bir buluşma oldu. Eleni Karaindrou'yla ortaklığım, tanıştığımız dakikadan itibaren başladı. Yine de birlikte çalışma yöntemimiz oldukça farklıydı. Eleni, ona hikâyeyi anlatırken sesimi teybe alıyordu. Hikâye aklımda çok netti, çünkü filmi yeni tamamlamıştım. Filmim çok yakın zamanda doğmuştu. Aklımda her şey taze ve belirgindi.

Nedendir bilmem, çok tuhaf bir duygudur senaryoyu anlatmak. Bir hikâyeyi ilk anlatışınızda, gizli bir sırrınızı ilk kez ifşa ediyormuş

duygusuna kapılırsınız. Dolayısıyla, dile getirişiniz farklıdır. Değişik noktaları vurgularsınız. Duygularınızı daha ön planda tutarsınız. Böylece, hikâyeyi ona defalarca anlattım ve Eleni her seferinde benim anlattıklarımı kaydetti ve beni dinledi. Sonra, ses kaydını teybe koyup, bir yandan bana kulak verirken, öbür yandan filmin müziğini besteledi. O, böyle çalışır. Müziğe uygun bir prototip hazırlar. Aslında birçok taslak düşünür. Bazen, buluşmalarımıza hazırlıklı gelir, bu da bir şeyler bestelediğini ve bestelediği müziğin hazır olduğunu gösterir. Bazen müzik hazır olmaz ve onunla tekrar tekrar buluşuruz. Bazen onun evine gider, bestesini piyanoda çalmasını dinlerim. Arada bir durur, bazı değişiklikler yaparız. Bir majör yerine minör koyar, bir oktav yükseltiriz, vs. Tiz ve alçak notalar yer değiştirir. Tabii bu her zaman böyle olmaz. Çoğunlukla, hazırlanmış olarak gelir. Bu kadının, müzik aracılığıyla benimle eşsiz bir iletişim kurduğunu düşünüyorum. Onun bestelediği müzikleri hissedebiliyorum. Şimdi, normalde itiraf etmeyeceğim bir şeyi söylemek isterim. Karaindrou, beste yaparken, benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynısını konuşur. Onun besteleri, filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun müziği olmasa film de var olmaz. Bir yönetmen açısından bunu itiraf etmek çok zordur, ama işin aslı bu.

Fliminizin, biraz da eski Yunan trajedilerinin ruhunu taşıdığı söylenebilir mi?

Her şey başka şeylere gönderme yapar. Filmi yapma fikri kafamda belirdikten sonra, araştırma yaparken bir fotoğrafla karşılaştım. Yunanistan'daki bir tiyatroda kalan Küçük Asya göçmenlerini gösteriyordu. Battaniyeler ve başka şeylerle derme çatma odalar yapmışlardı kendilerine. Çünkü Küçük Asya'dan yarım milyon göçmen gelmişti ve kalacak yer yoktu. Hepsinin yerleştirilmesi gerektiği halde. Yunanistan savaştan yeni çıkmıştı, savaş neredeyse ülkenin sonunu getirecekti. Dolayısıyla, mültecilere kalabilecekleri yerler bulmak gerekiyordu. Mümkün olan her yer bu amaçla kullanılmaktaydı. Tiyatrolar, kiliseler, okul binaları... Atina sokaklarında yaşamak zorunda kalan insanlar da vardı. Her köşe başında evsizlere rastlanıyordu. Avlularda yatıp kalkıyorlardı. Sonra yavaş yavaş, bulabildikleri her türlü malzemeyle derme çatma barakalar inşa etmeye koyuldular. Buldukları her şeyi evlerini sağlamlaştırmak için kullanıyor-

lardı. Biz filmimizde Selanik yakınına kurulan ikinci köyü kullandık. Çok daha büyüktü diğerlerinden. Yaklaşık 200 hane vardı. Böyle bir yerde çekim yapmak istememiz doğaldı. Orada bir tiyatro da bulunduğundan tiyatro sahnesini de çekebilirdik. Bu planda kızın babası, sahneye çıkar, bağırır ve ağlar. Sanki tiyatro localarında oturan izleyiciler için bir oyun sergilemektedir. İşte, hikâye bu noktada trajediyle buluşur ve tahmin edebileceğinizden çok daha gerçekçi bir sahne çıkar ortaya.

KRONOLOJİ

1935 27 Nisan'da Atina'da, bir tüccar ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir.

1940 Önce İtalyan, sonra Alman orduları Yunanistan'a girerler. Bu olaylardan bazıları daha sonra filmlerinde yer alır.

1944 Yunanistan'ın kurtuluşu ve yaralarının kapanması için uzun yıllar sürecek sancılı, acı dolu bir iç savaş patlak verir. Angelopoulos'un babası aniden tutuklanıp sebepsiz yere yurt dışına sürülür ve ancak dokuz ay sonra, kaybolduğu gibi aniden geri göner.

1959 Mezun olacağı sırada zorunlu askerlik hizmetini yapmak için hukuk fakültesinden ayrılır.

1961 Askerliğini tamamlayınca Sorbonne'da edebiyat, sinematografi ve antropoloji okumak üzere Paris'e gider.

1962 Institut des Hautes Etudes Cinématographiques'e girer ve öğretmenleriyle çatışır; *Siyah ve Beyaz İçinde* adlı orta metraj bir film çevirmeye başlar, parasızlıktan film tamamlayamayınca negatifleri laboratuvarda bırakır.

1963 IDHEC'ten Jean Rouch'un Le Muséee de l'Homme'daki sinema kurslarına katılır.

1964 Atina'ya döner; *Demokratik Değişim* dergisinde film eleştirileri kaleme alır.

1965 Bir pop grubu hakkında *Forminx Story* adlı bir ABD-Yunan prodüksiyonunda çalışır, film tamamlanmadan yapımcılar tarafından görevden alınır.

1967 Yunanistan'da askeri darbe olur. *Demokratik Değişim* dergisi kapatılır; bütün basın-yayın organları üzerinde sıkı bir sansür uygulanır.

1968 Yunanistan'daki siyasal olaylar yüzünden 1967'de uzun bir kesintiye uğrayan *Yayın* filmini iki yıl sonra tamamlar. Film Selanik Film Festivali'nde Yunan Eleştirmenler Ödülü'nü alır.

1970 Almanya'dan yurduna dönünce öldürülen bir Yunan işçisinin gerçek olayından yola çıkan ilk uzun filmi *Tatbikat,* o yıl Selanik Film Festivali'nde ödüllerin çoğunu (en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi artist ve eleştirmenler ödülü) alır.

1971 *Tatbikat* Fransa'da Georges Sadoul Ödülü'nü alır ve Berlin Film Festivali'nde Uluslararası Film Eleştirmenleri tarafından takdire layık görülür.

1972 İkinci Dünya Savaşı öncesinde yer alan gerçek bir olaya dayanan *'36 Günleri* Selanik'te en iyi film seçilir; bir yıl sonra Berlin'de Film Eleştirmenleri Ödülü'nü alır.

1974 Ocak ayında en iddialı projesi olan *Gezgin Oyuncular*'a başlar. Siyasal olaylar sebebiyle Mayıs'ta çekime ara vermek zorunda kalır, Kasım'da tekrar başlar ve Ocak 1975'te tamamlar. *Gezgin Oyuncular* sadece Selanik'te değil, Cannes, Berlin, Japonya ve Brüksel'de de önceki filmlerinden daha çok ödül alır.

1977 Fransız ve Alman ortak yapımcılarıyla kendi şirketince çekilen ilk film olan *Avcılar,* Cannes'da resmi yarışmaya çağırılır. O yıl Chicago'da bir Altın Hugo ödülü alır.

1980 İtalya ve Almanya'yla çekilen bir ortak yapım olarak, bazı Yunan mitlerini birleştiren ve Bizans ayini formunda çekilen *Megalexandros* Venedik'te Altın Aslan ve Eleştirmenler Ödülü'nü alır.

1981 Angelopoulos'un uzun zamandır aklındaki bir konu olan ve sakinle-

rinin terk ettiği Yunan köylerinin kaderini yansıtan *Bir Köy, Bir Köylü* belgeseli Yunan televizyonunda gösterilir.

1982 Avrupa'nın kültürel başkentleri hakkındaki bir belgesele katkıda bulunma daveti alınca *Atina, Akropol'e Dönüş*'ü çeker.

1983 Ocak ayında *Kitara'ya Yolculuk*'u çekmeye başlar, fakat başrol oyuncusunun rahatsızlığı sebebiyle çekimlere iki ay ara verir. 1984'te tamamlanan film, Angelopoulos'un kişisel hayatına daha çok göndermede bulunarak daha özel bir döngüyü başlatır. Bir yıl sonra Cannes'da gösterilen film, İtalyan şair ve senarist Tonino Guerra ve besteci Eleni Karaindrou'yla hâlâ devam eden bir ortaklığın başlamasına vesile olur.

1986 *Arıcı,* Venedik Film Festivali'nde gösterilir. O filmde, sonradan iyi dost olacağı Marcello Mastroianni'yle ilk kez çalışır.

1988 *Sisli Manzara* Venedik'te ilk kez gösterilir ve Gümüş Aslan Ödülü'nü alır. Avrupa Film Akademisi tarafından En İyi Avrupa Filmi seçilir ve bir yıl sonra Chicago'da en iyi yönetmen dalında bir Altın Hugo ve en iyi sinematografi dalında bir Altın Plaket alır.

1991 Başrollerde Mastroianni ve Jeanne Moreau'nun oynadıkları *Leyleğin Adımı* Cannes'da gösterilir ve Angelopoulos'un varoluşçuluk dediği yeni bir döngü başlatır. Balkan ülkelerinin genel durumu ve kaderine duyduğu kaygı ile politikaların yarattığı düş kırıklığı ön plana çıkar.

1995 Brüksel Özgür Üniversitesi tarafından kendisine Doktor Honoris Causa unvanı verilir.

1995 *Ulises'in Bakışı*'nda ilk kez bir Amerikan yıldızını, Harvey Keitel'i yönetir. Filmi Balkanlar'da çeker, dünyanın o kısmındaki geçmiş ve devam eden trajedileri ve aralarındaki silinmez ilişkiyi ortaya koyar. Cannes'da Büyük Ödül'ü alır.

1998 *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi Cannes'da Altın Palmiye Ödülü'nü alır ve Angelopoulos'un sinema dünyasının önemli bir siması olduğunu doğrular. Selanik Film Festivali başkanı ve böylece ülkenin en etkin film otoritesi olur.

1999 Nanterre'de Paris X Üniversitesi kendisine fahri doktorluk unvanını verir.

2000 *Üçüncü Kanat* adlı, tüm yirminci yüzyılı kapsayan ve üç kıtada geçen filminin hazırlığına başlar.

2002 *Ağlayan Çayır*'ın çekimlerine başlar.

1965
FORMINX STORY
Yönetmen: Angelopoulos
Tamamlanmadı.

1968
THE BROADCAST (I EKPOMBI)
Yapımcı/yönetmen/senaryo: Angelopoulos
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Kurgu: Giorgos Triantafillou
Ses: Thanassis Arvanitis
Oyuncular: Thedoros Katsadramis (ideal adam), Lina Triantafillou (gazeteci), Nikos Mastorakis (gazeteci), Mirka Kaladzopoulou (göz kamaştırıcı yıldız)
Siyah-beyaz
23 dakika
Selanik Film Festivali – Eleştirmenler Ödülü

1970
TATBİKAT (ANAPARASTASI)
Yönetmen: Angelopoulos
Yapımcı: Giorgos Samiotis
Senaryo: Angelopoulos (Stratis Karras ve Thanassis Valtinos'la birlikte)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis

Set: Mikes Karapiperis
Ses: Thanassis Arvanitis
Kurgu: Takis Davlopoulos
Oyuncular: Toula Stathopoulou (Eleni Ghousis), Yannis Totsikas (Christos Grikakas), Michalis Fotopoulos (Costas Ghousis), Thanos Grammenos (Eleni'nin kardeşi), Alexandros Alexiou (Polis Müfettişi), Angelopoulos, Christos Palighianopoulos, Telis Samantas, Panos Papadopoulos (gazeteciler), Petros Hoidas (yargıç), Yannis Balaskas (polis memuru), Mersoula Kapsali (baldız), Nikos Alevras (savcı yardımcısı)
Siyah-beyaz
110 dakika
Selanik Film Festivali (1971), En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Sinematografi, En İyi Kadın Oyuncu ödülleri ile Eleştirmenler Ödülü
Hyeres Film Festivali (197, En İyi Yabancı Film
Berlin Film Festivali (1971), FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri), Özel Mansiyon
Georges Sadoul Ödülü (1971)

1972
'36 GÜNLERİ (MERES TOU '36)
Yönetmen: Angelopoulos
Yapımcı: Giorgos Papalios
Senaryo: Angelopoulos, Petros Markaris, Thanassis Valtinos, Stratis Karras
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Müzik: Giorgos Papastefanou
Ses: Thanassis Arvanitis
Kurgu: Vassilis Syropoulos
Oyuncular: Giorgos Kiritsis (avukat), Christoforos Chimaras (bakan), Takis Doukakos (polis şefi), Kostas Pavlou (Sofianos), Petros Zarkadis (Lukas Petros), Christophoros Nezer (hapishane müdürü), Vassilis Tsaglos (gardiyan), Yannis Kandilas (Kriezis), Thanos Grammenos (Sofianos'un kardeşi)
Renkli
110 dakika
Berlin Film Festivali (1973), FIPRESCI Ödülü
Selanik Film Festivali (1973), En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi ödülleri

1974/1975
GEZGİN OYUNCULAR (O THIASSOS)
Yönetmen/yazar: Angelopoulos
Yapımcı: Giorgos Papalios
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Makyaj: Giorgos Patsas
Ses: Thanassis Arvanitis
Müzik: Loukianos Kilaidonis
Metin ve şarkı seçimi: Fotos Lambrinos
Şarkıları Nena Mendi, Dimitris Kaberidis, loanna Kiourtsoglou ve Costas Messaris seslendirmiştir.

Kurgu: Takis Davlopoulos, Giorgos Triantafillou
Oyuncular: Eva Kotamanidou (Electra), Aliki Georgouli (anne), Stratos Pachis (baba), Maria Vassiliou (Chrysothemis), Vangelis Kazan (Aegisthus), Petros Zarkadis (Orestes), Kyriakos Katrivanos (Pylades), Yannis Firios (akordiyoncu), Nina Papazaphiropoulou (yaşlı kadın), Alekos Boubis (yaşlı adam), Kostas Stiliaris (milis şefi), Grigoris Evangelatos (şair)
Renkli
230 dakika
Cannes Film Festivali (1975), FIPRESCI Büyük Ödülü (Grand Prix)
Berlin "Forum" (1975), İnterfilm Ödülü
Brüksel (1976), Altın Çağ (Golden Age) Ödülü
British Film Institute (1976), Yılın En İyi Filmi
Selanik Film Festivali, En İyi Film
Japonya, Büyük Sanat Ödülü (Grand Prix of the Arts)
İtalyan Film Eleştirmenleri, '70'lerin En İyi Filmi

1977
AVCILAR (I KYNIGHI)
INA'nın katılımıyla, Angelopoulos Productions
Yapımcılar: Angelopoulos, Nikos Angelopoulos
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos (Stratis Karras'ın katkısıyla)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Müzik: Lukianos Kilaidonis
Kurgu: Giorgos Triantafillou
Ses: Thanassis Arvanitis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Oyuncular: Vangelis Kazan (Savvas), Betty Valassi (Savvas'ın karısı), Giorgos Danis (Yannis Diamantis), Mary Chronopoulou (Yannis'ın karısı), Ilias Stamatiou (Antonis Papadopoulos), Aliki Georgouli (Antonis'in karısı), Nikos Kouros (albay), Eva Kotamanidou (albayın karısı), Stratos Pachis (Giorgos Fantakis), Christophoros Nezer (politikacı), Dimitris Kamberidis (komünist)
Renkli
165 dakika
Chicago Film Festivali (1978, Altın Hugo Ödülü
Türk Film Eleştirmenleri, Yılın En İyi Filmi

1980
MEGALEXANDROS
RAI, ZDF, Theo Angelopoulos Productions, Yunan Film Merkezi
Yapımcı: Nikos Angelopoulos
İdari yapımcılar: Phoebe Economopoulos, Lorenzo Ostuni (RAI)
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos, Petros Markaris
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Kostüm: Giorgos Ziakas
Müzik: Christodoulos Halaris

Kurgu: Giorgos Triantafillou
Oyuncular: Omero Antonutti (Büyük İskender), Eva Kotamanidou (İskender'in kızı), Grigoris Evangelatos (öğretmen), Michalis Yannatos (rehber), Laura de Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozzato, Claudio Betan (İtalyan anarşistler), Toula Stathopoulou, Fotis Papalambrou, Thanos Grammenos (topluluk komitesi), Christophoros Nezer (Tzepelis), Ilias Zafiropoulos (genç İskender)
Renkli
210 dakika
Venedik Film Festivali (1980), Altın Aslan En İyi Film, Yeni Sinema ödülleri, FIPRESCI Ödülü

1981
BİR KÖY, BİR KÖYLÜ (ENA CHORIO, ENAS KATIKOS) (belgesel)
Greek Armed Forces Television (YENED)
Yönetmen: Angelopoulos
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Kurgu: Giorgos Triantafillou
Ses: Thanassis Arvanitis
Renkli
20 dakika

1982
ATİNA, ACROPOLIS'E DÖNÜŞ (ATHENA, EPISTROFI STIN ACROPOLI) (belgesel)
Trans World Films, ERT TV, Theo Angelopoulos Productions
Yönetmen/yazar: Angelopoulos
Metinler: Costas Tahtsis
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Müzik: Manos Hadjidakis, Dionyssis Savopoulos, Lukianos Kilaidonis
Şiirler: George Seferis, Tassos Livaditis
Kurgu: Giorgos Triantafillou
Ses: Thanassis Georgiadis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Renkli
43 dakika

1983
KİTARA'YA YOLCULUK (TAXIDI STA KYTHIRA)
Greek Film Center, ZDF, Channel 4, RAI, Greek Television, Theo Angelopoulos Productions
Yapımcı: Giorgos Samiotis
İdari yapımcılar: Samiotis, P. Xenakis, Phoebe Economopoulos, V. Licuressi
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos (Thanassis Valtinos ve Tonino Guerra'yla birlikte)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Kostüm: Giorgos Ziakas
Müzik: Eleni Karaindrou
Ses: Thanassis Arvanitis, Dinos Kittou, Nikos Achladis
Oyuncular: Manos Katrakis (yaşlı adam Spyros), Giulio Brogi (Alexandros), Mary Chronopoulou (Voula), Dionyssis Papayannopoulos (Antonis), Dora Volanaki

(Katerina, yaşlı Spyros'un karısı), Athinodoros Proussalis (polis yüzbaşısı), Michalis Yannatos (sahil muhafaza subayı), Vassilis Tsaglos (liman işçileri sendikasının başkanı), Despina Geroulanou (Alexandros'un karısı), Tassos Saridis (Alman askeri)
Renkli
137 dakika
Cannes Film Festivali (1984), En İyi Senaryo Ödülü, FIPRESCI Ödülü

1986
ARICI (O MELISSOKOMOS)
Greek Film Center, Greek Television (ERT-1), Marin Karmitz Productions (Fransa), Basicinematografica (Roma), Theo Angelopoulos Productions
İdari yapımcı: Nikos Angelopoulos
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos (Dimitris Nollas ve Tonino Guerra'nın katkılarıyla)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Müzik: Eleni Karaindrou
Kurgu: Takis Yannopoulos
Ses: Nikos Achladis
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Oyuncular: Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (genç kız), Serge Reggiani (hasta adam), Jenny Roussea (Spyros'un karısı), Dinos Iliopoulos (Spyros'un arkadaşı)
Renkli
120 dakika

1988
SİSLİ MANZARA (TOPIO STIN OMICHLI)
Greek Film Center, Greek Television (ERT-1), Basicinematografica (Roma), Theo Angelopoulos Productions
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos (Tonino Guerra ve Thanassis Valtinos'un katkılarıyla)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Kurgu: Yannis Tsitsopoulos
Müzik: Eleni Karaindrou
Oyuncular: Tania Palaiologou (Voula), Michalis Zeke (Alexandros), Stratos Tzortzoglou (Orestes)
Renkli
126 dakika
Venedik Film Festivali (1988), Altın Aslan En İyi Film, FIPRESCI Ödülü, Art Cinema Association (CICAE) Ödülü, Pasinetti Ödülü
Chicago Film Festivali (1988), Altın Hugo Ödülü, En İyi Sinematografi Ödülü
Felix Yılın En İyi Avrupa Filmi Ödülü (1989)

1991
LEYLEĞİN ADIMI (TO METEORO VIMA TOU PELARGOU)
Greek Film Center, Theo Angelopoulos Productions, Arena Films (Fransa), Vega Films (İsviçre), Erre Productions (İtalya)
Yapımcılar: Angelopoulos, Bruno Pesery

İdari yapımcılar: Phoebe Economopoulos, E. Konitsiotis
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris (Thanassis Valtinos'la işbirliğiyle)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos
Prodüksiyon: Mikes Karapiperis
Kostüm: Giorgos Patsas
Kurgu: Yannis Tsitsopoulos
Müzik: Eleni Karaindrou
Ses: Marinos Athanassopoulos
Oyuncular: Marcello Mastroianni (kaybolan politikacı), Jeanne Moreau (kaybolan politikacının karısı), Gregory Karr (Alexander, gazeteci), Ilias Logothetis (albay), Dora Chrysikou (genç gelin), Vassilis Vouyouklakis (prodüksiyon amiri), Dimitris Poulikakos (televizyon kameramanı)
Renkli
126 dakika

1995
ULYSSES'İN BAKIŞI
(TO VLEMA TOU ODYSSEA)
Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, MEGA Channel, Paradis Film, La Générale d'Images, La Sept Cinéma with Canal +, Basicinematografica, Instituto Luce, RAI, Tele-Muenchen, Concorde Films, Herbert Kloider ve Channel 4'ün işbirliğiyle
Yapımcılar: Giorgio Silvagni, Eric Heumann, Dragan Ivanovic-Hevi, Ivan Milovanovic
İdari yapımcılar: Phoebe Economopoulos, Marc Soustras (Paris)
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos, (Tonino Guerra, Petros Markaris ve Giorgio Silvagni'nin katkılarıyla)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis
Müzik: Eleni Karaindrou (keman solo: Kim Kashkashian)
Kurgu: Yannis Tsitsopoulos
Ses: Thanassis Arvanitis, Marton Jankov-Tomica, Yannis Haralambidis
Prodüksiyon: Giorgos Patsas, Miodrag Mile Nicolic
Oyuncular: Harvey Keitel (A), Maïa Morgenstern (Florina'daki kadın, Penelope, Kali/Calypso, dul kadın/Circe, Nausica), Erland Josephson (Ivo Levy), Thanassis Vengos (taksi şoförü), Giorgos Michalakopoulos (Nikos), Dora Volanaki (Arnavutluk'taki yaşlı bayan), Mania Papadimitriou (A'nın hafızasındaki anne)
Renkli
176 dakika
Cannes Film Festival (1995), Büyük Ödül (Grand Prix), FIPRESCI Ödülü
Felix Yılın En İyi Avrupa Filmi Ödülü (1995)

1998
SONSUZLUK VE BİR GÜN
(MIA EONIOTITA KE MIA MERA)
Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, Greek Tele-

vision (ERT-1), Paradis Films SRL, Intermedia SA, La Sept Cinéma with Canal +, Classic SRL, Istituto Luce, WDR, ARTE
İdari Yapımcı: Phoebe Economopoulos
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos (Tonino Guerra ve Petros Markaris'in işbirliğiyle)
Sinematografi: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos
Kurgu: Yannis Tsitsopoulos
Müzik: Eleni Karaindrou
Ses: Nikos Papadimitriou
Prodüksiyon: Giorgos Ziakas, Costas Dimitriadis
Kostüm: Giorgos Patsas
Oyuncular: Bruno Ganz (Alexander), Fabrizio Bentivoglio (Şair), Isabelle Renauld (Anna), Achileas Skevis (oğlan çocuğu), Alexandra Ladikou (Anna'nın annesi), Eleni Gerassimidou (Urania), Iris Hatziantoniou (Alexander'ın kızı), Nikos Kouros (Anna'nın amcası), Alekos Oudinotis (Anna'nın babası), Nikos Kolovos (doktor)
Renkli
132 dakika
Cannes Film Festival (1998), Altın Palmiye En İyi Film Ödülü, Ecumenical Ödülü

2004
AĞLAYAN ÇAYIR (TRILOGIA I: TO LIVADİ POU DAKRYZEI)
Theo Angelopoulos, Greek Film Center, Hellenic Broadcasting Corp., Attica Art Prods., BAC Films, Intermedia, Arte Francais
Yapımcı: Phoebe Economopoulos
Yönetmen: Angelopoulos
Senaryo: Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni
Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos
Prodüksiyon: Giorgos Patsas, Kostas Dimitriades:
Müzik: Eleni Karaindrou
Kostüm: Ioulia Stavridou
Kurgu: Giorgos Triantafyllou
Oyuncular: Alexandra Aidini (Eleni), Nikos Poursanidis (Genç Adam), Giorgos Armenis(Nikos), Vassilis Kolovos (Spyros),
170 dakika
2004 Avrupa Film Akademisi Ödülleri, Eleştirmenler Özel Ödülü



DERLEYEN: DAN FAINARU

"Benim sinemam, epiktir; öyküdeki kişiyi tarihsel bir bağlama yerleştirir. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'te olduğu gibi, tarihin ya da fikirlerin taşıyıcısı olan benim karakterlerim de analiz edilmezler, Bergman'ınkiler gibi işkence çekmezler. Çok daha insancıldırlar. Kayıp şeyleri ararlar, arzu ile gerçek arasındaki kopuşta kaybolmuş şeylerin peşindedirler.

"Çok eski olmayan bir zamanda, dünya tarihi arzuya dayanıyordu: dünyayı şöyle ya da böyle değiştirme arzusuna. Şimdi, hazin bir yüzyılın sonuna geldiğimizde bu arzuların gerçekleşmediğini görüyoruz. Tarih şimdi suskun. Sessizlik içinde yaşamak çok güç olduğundan, hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz. Yine de sinemanın -benim anladığım şekliyle, yaşadığımız çürüyen dünyaya belki de son direniş formu olan sinemanın- amacı, üstü örtülemez tarihsel gerçekleri, masumların gözleri önüne serme çabasından ibarettir."

ISBN 9944-916-01-3

9 789944 916011

www.agorakitapligi.com