Filmler üzerine yazılmış en iyi kitap. – *The Guardian*



ALFA

2850 | ALFA | SİNEMA | 20

FİLMLER HAYATIMIZI NASIL ETKİLER?

DAVID THOMSON

Sinema konusunda yaşayan en büyük otoritelerden biri olarak tanınan David Thomson şu an beşinci baskısını yapmakta olan *The New Biographical Dictionary of Film*'in de yazarıdır. Son kitaplarından bazıları Nicole Kidman'ın bir biyografisi ile *The Whole Equation: A History of Hollywood*. Thomson'ın sürekli yeni baskıları yapılan *"Have You Seen...?": A Personal Introduction to 1,000 Films* adlı kitabı alanının klasiklerindendir. 1941 Londra doğumlu yazar San Francisco'da yaşamaktadır.

AYŞECAN AY

23 Eylül 1985'te İstanbul'da doğdu. Üsküdar Amerikan Lisesinden mezun oldu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden lisans ve yüksek lisans derecelerini aldı. Etnografik pazar araştırmada deneyimi edindikten sonra tam zamanlı araştırma işini bırakarak kitap çevirmeye koyuldu. Bugüne kadar Bryan S. Turner'ın *Klasik Sosyoloji*'sini (İletişim, 2014) baskıya hazırlamış ve Jon Evans'ın *Bilimi Anlamak* (Optimist, 2015) adlı kitabını Türkçeye çevirmiştir. Halen çeviri uğraşı ile saha araştırmalarını birlikte yürütmeye devam etmektedir.

Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?
© 2013,ALFA Basım Yayını Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

The Big Screen: the Story of the Movies and what they did to us
© 2012, David Thomson

BAROR INTERNATIONAL, INC., Armonk, New York, U.S.A. aracılığıyla yazarla anlaşmalı olarak basılmıştır.

Kitabın Türkçe yayın hakları Nurcihan Kesim Ajans aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Zuhal Turan

ISBN 978-605-171-163-8
1. Basım: Ekim 2015

DAVID THOMSON

FİLMLER HAYATIMIZI NASIL ETKİLER?



James Stewart ve Margaret Sullavan'ı Ernst Lubitsch'in *Köşedeki Dükkan*'ında izlemelisiniz.

Aşağıda belirtilen, daha önce basılmış materyallerden pasajların yeniden basımına izin verilmesi nedeniyle müteşekkiriz: Telif hakkı E. L. Doctorow'a ait olan (© 1974, 1975), E. L. Doctorow'un eseri *Ragtime*, Random House, Inc.'ın izniyle kullanılmıştır; telif hakkı J. G. Ballard'a ait olan (© 1984), J. G. Ballard'ın eseri *Güneş İmparatorluğu*, Simon and Schuster, Inc.'ın izniyle kullanılmıştır.

GÖRSELLER HAKKINDA NOT

13. sayfadaki Eadweard Muybridge serisi Lucy Gray tarafından temin edildi, kendisinin ve Dover Publications'ın izniyle kullanıldı. Diğer tüm görseller Kobal Collection'ın izniyle kullanıldı.

Başlık sayfasındaki görsel: *Sunset Bulvarı*'nda William Holden ve Gloria Swanson



Sensiz Olamam'da Judy Garland

İÇİNDEKİLER

SİNEMA ✻ 13

ÖNSÖZ: IŞIK OLSUN ✻ 15

I. KISIM PARILDAYAN IŞIK VE BOYNU BÜKÜK KİTLELER ✻ 29

UCUZ BİR EĞLENCE ✻ 31

ŞAFAK ÇAĞI ✻ 56

KIŞIN SİNEMASI ✻ 80

M ✻ 99

DEVLET FİLMİ-FİLMİN DURUMU ✻ 109

BAY BOLŞEVİK'İN BATIDAKİ OLAĞANÜSTÜ SERÜVENLERİ ✻ 132

1930'LARIN HOLLYWOOD'U ✻ 153

FRANSA ✻ 179

RENOIR ✻ 201

AMERİKAN ✻ 219

AMBERSONLAR ✻ 234

HOWARD HAWKS: "SLIM"Lİ YILLAR ✻ 239

FİLMLER BAŞLADI ✻ 248

KISA TESADÜFLER ✻ 265

SAVAŞ * 272
İTALYAN SİNEMASI * 289
INGRID BİR FİLM İZLER * 308
KARA BİR ŞARKI SÖYLE * 315

II. KISIM: GÜNBATIMI VE DEĞİŞİM * 331

III. KISIM: FİLM ÇALIŞMALARI * 473

IV. KISIM: KORKU VE ARZU * 573

KORKU VE ARZU * 575
YAZIN EFENDİSİ * 595
CESUR YENİ KUZEY KALİFORNİYA DÜNYASI * 609
YÖNETMEN NEDİR? * 625
SESSİZLİK Mİ, SINATRA MI? * 641
RAKAMLAR VE HİSSİZLİK * 665

SONSÖZ. GÖSTERİMLE UYANIYORUM * 681

FİLM LİSTESİ * 711

DİZİ FİLMLER VE FİLM SERİLERİ * 729

NOTLAR * 733

TEŞEKKÜRLER * 749

DİZİN * 753

SİNEMA



Eadweard Muybridge, foşş!, 1887'den bir sekans

ÖNSÖZ. IŞIK OLSUN

Bu kitabı yazarken ve ne hakkında olduğunu keşfetmeye çalışırken, kendimi arkadaşlarıma "Şey, sanırım tarih," diye mırıldanırken buldum. "Oo, hepsinin birden tarihi" dediler, "ne kadar hoş." Fakat bu konuda konuşmaya devam ettiğimiz zaman, "hepsinin" Méliès ile *Melankoli*'den fazlası olması gerektiğini açıklamaya çalıştım – henüz tam anlamıyla karar vermemiş olduğum halde "Muybridge'den Facebook'a kadar" dedim. Ekranlar* hakkında bir kitap olduğunu her zaman biliyordum. Sinema salonlarının müşterileri bir zamanlar görüntülere, hareketli fotoğraflara, hikâyeye gözünü dikip bakmışken, bugün biz yurttaşlar olarak "sinemaya" gitmesek ya da ekranlara tam anlamıyla odaklanmasak bile ekranlarla birlikte yaşadığımız aşikâr. O zamanın ve şimdinin ekranları birbirine benziyor, ama bir zamanlar büyüklerdi, binalar kadar büyük ve şimdi ise pul kadar olabiliyorlar – ancak aynı anda her yerde bulunmaları ve sürekli kullanılmaları muazzam. Alaycı bir gerçeklik teklifinde bulunuyorlar ama bunun bizi gerçeklikten uzak tutmanın bir yolu olmadığından kuşkuluyum.

Sinemaya yaraşır bir kutlamaya şüpheciliğin ve biraz da pişmanlığın karıştığı bu tür bir tarih için uygun bir zaman. Bir meta

* Yazar burada *screen* sözcüğünü kullanıyor. *Screen*, hem sinema perdesi hem de ekran anlamına geldiğinden metin boyunca kastedilen anlamına göre yer yer perde, yer yer de ekran olarak çevirildi. Her ikisinin birden kastedildiği yerlerde ise "perde/ekran" şeklinde kullanıldı –çn.

olarak film kullanımdan kalkıyor; o heyecan verici "Kodak" ismi yok olup gidiyor (meğer Kodak sadece bir anmış) ve 2012'de Abel Gance'ın *Napolyon*'unun –beş buçuk saatte ne kadar tam olabilirse o kadar– yeniden canlandırılması, film olarak o tutkulu eseri görmek için son şansımız olmuş olabilir. Medya ve Akademi her ne kadar o eski fikre tutunsalar da sinemaya gitmek artık halk için ilgi çekici bir meşguliyet değil. Teknolojiler bizi o kadar hızlı ileriye taşıyor ki değişimden sersemliyoruz – hareket, duyguyu boğuyor.

Zaman zaman bu kitabın yazımı ile basımı arasında geçecek sürede meydana gelebilecek büyük değişiklikleri, özellikle de ekrandan kitap okuma alışkanlığının devamlı artışı düşündüm. (Oysa kitapların yazıldığı yer burasıysa neden buradan okunmasınlar?) Geçen gün metrodaydım, San Francisco'dan Oakland'a gidiyordum ve kalabalık vagondaki insanların dörtte üçü ya ufacık ekranlara (çoğu durumda telefonlarının ekranına) dikkatle odaklanmışlar ya da kulaklıklarından gelen sesler eşliğinde hayal kuruyorlardı. Hiç konuşma yoktu ve çok az fark ediş vardı; bu bir sinemaseveri rahatsız eder çünkü filmler her zaman bakmakla ve –ruh hali, anlatı ya da hatta güzellik gibi– görülen şeylerin niteliği ve içsel anlamlar görme olasılığıyla ilgili gibiydi. Dolayısıyla bu kitap, harika filmlerle sevinip coşacak (ve sizi o filmleri izlemeye sevk edecek) ve aynı zamanda çok sayıda ekranın, artık yalnızca birbaşınalığımızın ve dünyayla uğraşmaktan duyulan boşunalığın metaforu değil, tam da o acizliğin besleyicisi olmasıyla kederlenecek. (Bir zamanlar, *perdeyi* şeylerin gösterildiği bir yer olarak tanımlıyorduk. Fakat artık daha eski bir anlamı sezdirmeden geri dönmüş durumda: Perde, arkasına şeylerin ve insanların saklanabildiği bir maskeleme aracı olabilir.) İlk zamanlar, film gösterimleri kucağımızdaki yaşam gibi görünüyordu ama artık kucağımızdaki çok sayıda cihaz bize çoğu zaman hayata canımızı sıkmamamız gerektiğini fısıldar. Zaten kurtarılamayacak durumda değil mi? Filmlerin de her zaman ima ettiği gibi sadece bir gösteriden ibaret değil mi?

Eadweard Muybridge'in (1860'larda) eline bir fotoğraf makinesi aldığı andan, Georges Méliès'nin kendi makinesini bir kenara bırakmasına kadar (Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması) kadar dünya çılgınca ilerleme kaydetti. Sonu gelmez yenilikler dönemiydi: elektrik, telefon, otomobiller, motorlu uçaklar, psikanaliz; oy hakkı kazanmaya çalışan kadınlar ve çok daha fazlası; Amerika'nın daha önce eşi benzeri görülmemiş boyutlarda aldığı göç; yeni tür bir kent ya da metropol; ayaktakımının bir kitle veya bir güç olabileceğine dair kavrayış ve yabancıları görüntülerinden tanımanın yolu. Fotoğraf ve hareketli film kargaşayı taklit etmek için çabalarken onca değişim, onca ihtiyaç. Fakat hareketli resim, bilimle büyünün bir karışımıydı: film şeridi hareket ettiğinde durağan dünya can buluyordu. Veya yürek burkucu olacak kadar ona yakın bir şey, canlı gibi oluyordu.

E. L. Doctorow'un romanı *Ragtime*'da aile, yeni film çılgınlığının girişimcilerinden biri olmuş Baron Ashkenazy ile tanışır. 1900'lerin başındayızdır. Onlara, satmakta olduğu şeyin mucizesini anlatmaktadır:

> Sinema filmlerinde,[1] dedi, yalnızca zaten orada olana bakarız. Yaşam, kişinin zihninin karanlığından yansır gibi parıldar hayal perdesi üzerinde. Bu büyük bir iş. İnsanlar kendilerine ne olup bittiğini bilmek istiyorlar. Birkaç peni karşılığında oturup kendilerini hareket halinde, koşarken, araba yarışı yaparken, kavga ederken ve affedersiniz birbirlerine sarılırken görüyorlar. Bugün, herkesin çok yeni olduğu bu ülkede en önemlisi bu. Çok büyük bir anlama ihtiyacı var.

Görmek için baktığımızda anlayabileceğimiz olasılığı, bu kitaptaki umut ve heyecan. Tabii kitabın trajedisi de olabilir.

Eadweard Muybridge, insanların gördüklerindeki ve düşündüklerindeki değişimlerin ölçülmesi için çalışmalarına ihtiyaç duyulan insanlardan biriydi. Hareketsiz nesne fotoğrafçısıydı ve

[1] E. L. Doctorow, *Ragtime* (1975), s. 297

muhtemelen rahatsız ve şiddete eğilimli bir insandı ama hareketsiz nesneler ona yeterli gelmiyordu. Nesnelerin koparılmış oldukları ilerlemeye ya da sürekliliğe –hareket, yaşam, zaman– yeniden kavuşturulabileceklerini ve geçmişin, şimdi ve canlı gibi yapılabileceğini seziyordu.

Sinematografi ve projeksiyonun, izleyici veya gösterinin henüz resmi bir tanımı yokken hareketli filmin, hareketli resimlerin ya da filmin[1]* yapacaklarının temel unsurlarına dair kehanette bulunmuştu. Yakın geçmişimizin gelecekteki bir mecrayı işaret eden resimli bir çözümlemesini yapmıştı fakat bunu bilim mi yoksa şiir olarak mı düşünmesi gerektiğini kestiremiyordu. Hâlâ bu şeyin hikâye mi yoksa kendi amansız teknolojisi mi olduğu meselesiyle uğraşıyoruz.

Yabancıydı ya da başka bir deyişle İngilizdi. Amerika'ya ilk kez 1855'te umutlu bir girişimcilik ruhuyla gelmişti. Bu güzel topraklar üzerinde yürüyen erkekleri ve kadınları görmüştü ve hayal gücümüzdeki o yerin sömürgeleştirilmesine yardım edecek fotoğrafçılar neslinden olacaktı. Fakat o an için, bir fotoğraf makinesi veya bir planı olmaksızın yalnızca bakıyordu. Düpedüz hayrete düşmüş ve etkilenmişti. At arabasında giderken kaza yapmış ve başından yaralanmış olduğu için gittiği yere bakmıyordu belki de. Beyin sarsıntısı geçirmiş veya daha kötüsü olmuş olabilir, o olaydan sonra aklından zoru olduğuna dair şüpheler oluşmuştu.

Daha sonra İngiltere'ye geri döndü. Sıla hasreti çekmiş veya Amerika onu heyecanlandırmış ve aklını karıştırmış olabilir. Hasta olup olmadığını merak etmek için haklı nedenleri vardı. Bu nedenle, biraz hava ve ışık katmak için ismini değiştirmeyi düşündü.

9 Nisan 1830'da, Kingston'da Edward Muggeridge adıyla doğmuştu. Burası Londra'nın dışı sayılan kentin batısında, hâkim

---

[1] "Film" sözcüğünü "yazım" veya "müziğin" eşdeğeri olarak, hareketli filmin genişleyen çeşitliliğini belirtmek için tekil kullanacağım.
İngilizcede *movie* sinema filmlerini belirtmek için kullanılırken *movies* daha çok o filmlerin gösterimini veya film endüstrisini belirtmek için kullanılmaktadır. Ayrıca yazarın kullandığı *moving film*, *motion pictures* terimlerinin her ne kadar hurada birebir çevirisi yapılmış olsa da dilimizdeki tek karşılığı filmdir –çn

rüzgârın, kokunun ve dumanın sağlıklı tarafındaki küçük ve hoş Thames sayfiyesiydi. Kingston'daki nehir temizdi, bu nedenle sayfiye kendisini Kingston upon Thames olarak adlandırıyordu. 1830'da Prenses Alexandrina Victoria on bir yaşındaydı ve kraliçe olmasına yedi yıl vardı. Büyük Britanya'nın nüfusu yaklaşık yirmi dört milyondu fakat bu küçük ülke tüm dünyaya yayılmış imparatorluğa ait varlıklara, en modern ve en geniş kapsamlı yurt içi ekonomiye sahipti. Charles Dickens on sekiz yaşındaydı ve genç bir muhabirdi. İlk aşkıyla o yıl tanışmış ve onu kaybetmiş ama henüz bir kitap yazmamıştı. Dickens'ın Londra'sı, evlerde ve sokaklarda büyük gaz lambası deneyine başlayalı yalnızca birkaç yıl olmuştu. Yani gece, ilk kent savaşını kaybetmişti fakat gaz lambasının ışığı ruh halinin, atmosferin ve kaygının, bir alacakaranlığın ve bir loşluğun başlangıcıydı. Gaz lambasının ışığı siyahı karaya çevirdi. 1830'ların başında pek çok yerde olduğu gibi Londra'da da insanlar fotoğraf çekiyor, basıyor ve onları gösteriyorlardı. Bak, bu gerçeğin kendisi, diyorlardı, bu sensin! Bugün parlayan dünün ışığıydı.

Gerçekten de öyleydi de. Fakat aynı zamanda başka bir şeydi de: fotoğraf bir bir varlık değil, bir nesneydi; bir kimlik kartı olabilirdi fakat kimlikten çok daha inceydi. Tazeliği birkaç saniye içinde geçmiş haline geliyordu. Onu yırtıp parçalayabilirdiniz; solup gitmesini izleyebilirdiniz. Gerçekliğin, sevginin ya da arzunun kıymetli bir mührü gibi görünüyordu –genelde hoşlandığımız veya istediğimiz şeylerin fotoğrafını çekeriz– ama fotoğrafın kırılgan ve keyfi doğası, bizi, arzunun fâni olduğu konusunda uyarıyordu. Fotoğrafları kaybederiz; onları unuturuz. Fakat fotoğraflar, insanların, ışığın yalnızca doğal veya ilahi olmadığını görmesine yardımcı oldu. Modern bir ruh, bir ruh hali ve bir araç olabiliyordu. "Işık olsun!" kulağa sığ bir ilke ve teşvik, tarihin, kültürün ve insanın amacının temeli gibi gelebiliyordu. Ama fotoğraf bize ışığın aldatılabileceğini ve manipüle edilebileceğini öğretti – ve biz artık sürekli o güvenilmezlikle yaşıyoruz. Bir kayıt veya bir benzerlik olarak fotoğrafa hâlâ güvenilen zamanların

sonuna yaklaştık. O sarsılmaz toplumsal alışkanlık ve işlev, efekt adını verdiğimiz şeyler tarafından ele geçirilmiş durumda. "Efektler" ise sonuçtur, ilk mucizeler değil. Gerçek artık belirli veya güvenilir değil, alınıp satılan bir şeydir.

Edward Muggeridge olan adını Eadweard Muybridge olarak değiştirdi. Daha önce de insanlar isimlerini değiştirmişlerdi ama bu çok cüretkâr bir romantik dönüşüm teşebbüsüydü. Bir reklam, bir iddia gibiydi, kendi kendine konuşma ve hakikatten kurmacaya uzanan bir "köprü"nün yolda olduğu* imasıydı.

Fotoğrafçılığı ilk kez 1860'ların başında Kingston'da keşfetti ve onu 1866'da Kaliforniya ve San Francisco'ya dönmeye ikna eden de bu olmuş gibi görünüyor. Başlangıçta bir tür yayıncıydı, daha sonra yeni şehrin ve Sierra Dağlarının doğusundaki el değmemiş güzel doğanın erbabı haline geldi. Sonradan başarılı bir fotoğrafçılık işi haline gelecek olan bir iş kurdu ve kent ile taşranın fotoğraflarını çekti – özellikle de, iki yıl önce Başkan Lincoln tarafından milli hazine olarak tanımlanmış olan Yosemite Vadisi'nin fotoğraflarını. Muybridge'in manzaralarının olağanüstü niteliğine şüphe yoktu ve o manzaraların kendine çektiği tek göz ya da tek mercek onunki değildi. Yosemite'ın "el değmemiş doğası" fotoğraf tarafından değişime uğruyordu: Her ne kadar ziyaretçiler, el değmemiş doğasında hâlâ can vermekteyse de bir harika, bir macera, bir sığınak haline geliyordu. Yosemite, Amerika'nın doğal varlığının kanıtı olarak takdir ediliyordu. Bazıları Tanrı'nın orada olduğunu hissediyordu. El değmemiş doğa bir tür hürriyetti, her ne kadar fotoğraflarını çekmek bunu kısıtlama yönünde bir adım olsa da.

Vahşi zamanlara uygun bir hareket miydi, yoksa at arabası kazasında gördüğü zararın bir parçası mı? Nedeni ne olursa olsun, Muybridge eşinin aşığını öldürdü. Ekim 1874'te Flora'nın–iki yıldır evli olduğu ve kendisinden yirmi iki yaş küçük olan, fotoğraf rötuşçusu eşi– *San Francisco Post*'ta tiyatro eleştirmenliği yapan eski İngiliz subayı Harry Larkyns ile bir ilişki yaşadığına inan-

* Muybridge soyadındaki "bridge" köprü anlamına geliyor –çn.

maya başladı. Flora aynı yıl bir erkek çocuğu dünyaya getirmişti (Florado Helios Muybridge). Bu nedenle Muybridge o ayın on yedisinde şehirden ayrıldı ve kuzeye, Larkyns'i bulmayı umduğu Calistoga'ya doğru (vapurla ve at sırtında) uzun bir yolculuk yaptıktan sonra adamı vurarak öldürdü.

Şubat 1875'te taammüden adam öldürme ile yargılandı ve savunmasında akıl hastası olduğunu veya geçirdiği kazadan sonra kişilik değişimi geçirdiğini iddia etti. Jüri bu iddiayı ciddiye almadı fakat "mazur görülebilen nedenlerle adam öldürmeye" dayanarak onu yine de beraat ettirdi.

Muybridge başka şekillerde de tuhaf davranıyordu: Mahkeme kararından sonra Flora boşanmak istedi ama Muybridge buna izin vermedi. Flora 1875 yılının sonlarına doğru öldü ve Muybridge, Florado'yu oğlu olarak tanımayı reddetti. Dışarıdan bakan pek çok göz, çocuğun kendisine benzediğini düşünse de çocuğu yetimhaneye verdi.

Muybridge aynı zamanda kumara ve fotoğrafçılık deneylerine meraklıydı. Altına hücum sayesinde milyoner olan, Wells Fargo Bankası yöneticisi ve Kaliforniya valisi Leland Stanford'ın San Francisco'nun güneyinde Palo Alto'da bir çiftliği vardı. Dörtnala koşan bir atın bir ayağının her zaman yerde olup olmadığına dair, bahse tutuşmaya varan bir tartışmaya girdi. Önceki dönemlerde yapılan tablolar hareket halindeki atları havada kartal duruşunda* gösteriyordu – bu, optiğe ve atın bacaklarının yapısına meydan okuyan hamasi, romantik bir iddiaydı. Fakat çoğu zaman gözlerimizin önündeki gerçeklere bakar ve orada olduğuna inanmak istediğimiz şeyi görmeyi tercih ederiz.

Stanford, bahsi bir sonuca bağlamak için Muybridge'den yardım etmesini istedi. Bunun üzerine fotoğrafçı 1877-1878 yıllarında, mekanik örtücüleri atın hareketiyle oynayan ince ip dizileriyle tetiklenen bir sıra fotoğraf makinesi kurdu. Sonuç zamanın ve mekânın, anlık aralıklar diyebileceğimiz bir hızda çekilmiş durağan fotoğraflar halinde sergilenen basit bir kaydıydı. Muyb-

* Kol ve bacaklar yanlara açılmış şekilde –çn.

ridge'in 1870'lerin başında icat ettiği bir makine olan zoopraksiskopun yardımıyla bu görüntüler bir silindir üzerine sırasıyla basılabiliyor, böylece bir gözetleme deliği ve silindirin hızla dönmesi sayesinde izleyici atı dörtnala koşuyormuş gibi görüyordu. Kavrayış, teknoloji tarafından değişime uğratılmıştı; zaman, kısımlara veya çerçevelere ayrılmıştı; geçmiş ve görüntü perde gibi bir şeyin üzerinde incelenebiliyordu ve atın kartal duruşunda değil, pek çok kere havada ama bacaklarını altında toplayarak durduğu ortaya çıkmıştı.

Muybridge ispat konusunda öz ve yenilikçiydi; bir teknoloji büyücüsü ve nadir bulunan bir yetenekti fakat haksızlığa uğramak üzereydi. Bu örüntüye, sinema tarihine geçmiş kişiliklerin hayatında sıkça rastlanır. Leland Stanford daha sonra fotoğrafların bazılarını *The Horse in Motion* [*Hareket Halindeki At*] adlı bir kitapta yayımladı fakat Muybridge'e atıfta bulunmadı. Fotoğrafçı dava açtı ve kaybetti.

Çok geçmeden Muybridge Paris'e gitti. Daha o zamanlar, yani 1881-1882'de, *Animal Locomotion* [*Hayvan Hareketi*] –sıradan hayvan hareketlerinin ardışık incelemesi– olarak derlenecek çalışması üzerine kafa yoruyordu fakat Paris'te Étienne-Jules Marey ile tanışıp konuştu. İki adam da aynı yaştaydı ve Marey kariyerine kardiyolog olarak başlamış, kan akışını incelerken hareketin detaylı fotografik incelemesine merak salmıştı. 1873'te, uçuşa odaklanan *La Machine Animale* [*Hayvan Mekanizması*] adında bir kitap yayımlamıştı; Muybridge bu kitabı okumuş, kuşlarla ve böceklerle ilgili dizileri incelemişti. Marey saniyede on veya on iki fotoğraf çekebilen, fotografik tabanca adını verdiği bir şey icat etmişti. İki adam konuştukça Muybridge'in planı netleşti.

Fakat kaynağa ihtiyacı vardı, bu nedenle, Amerika'ya döndüğü zaman (Philadelphialı) ressam Thomas Eakins'in yardımıyla, araştırmasını yürütebileceği Pennsylvania Üniversitesi'nde bir pozisyon aramaya koyuldu. O sırada, saniyede yirmi dört ardışık görüntüye kadar kayıt yapabiliyordu. Elinin altında olan veya ilgisini çeken her şeyi konu mankeni olarak kullanıyordu. Yürüyen

bir çoban köpeği üzerine bir seri yaptı, bir başka seride ise bir at ve at arabası kullandı; merdiven çıkan erkekleri ve kadınları fotoğrafladı; eskrim yapan erkekleri yakaladı; küçük dansları ve jonglörlük gösterilerini çekti. Basit hareketin ve geçen zamanın ortaya konmasından keyif alıyordu ve dramatik hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen durumlara güveniyordu. Sansasyon olan filmdi. İzleyicinin belli bir mesafede oturabilmesi ve elinde ışığı, geçmişi, hayvanı tutabilmesiydi – drama buydu. Yeni ve heyecan verici bir üstünlük sunuyordu. Dünya, hakkında hayaller kurmanız için sizin olabilirdi.

İnsanları çekti ama ışığı, havayı ve geçen zamanı da çekti. Bir sürahiden dökülen veya küçük bir kıza fırlatılan suyun yayılmasından ve sıçramasından özel bir zevk alıyordu. Sıradan olanı aydınlıkta görmenin mucizesini Eadweard Muybridge'den önce kimse bu denli hakkıyla takdir etmemişti. Bu sekanslar, bir hikâyesi veya amacı olmamasına rağmen izleyicileri hâlâ dehşete ve heyecana sürükler. Film sıradan fiziksellik üzerinde ışığın oyunuyla ve zaman içinde ufacık, artan ilerlemelerle büyüler. Eğer sinemayla ilgileniyorsanız, salt bu hareketsiz nesne fotoğraflarına bakarak biraz zaman geçirmelisiniz.

Sonraki dönemlerin sinemasından istediğiniz örneği seçin, yine de Mubridge'den aldığı mirası hissedebilirsiniz. *Follow the Fleet*'te (1936) Astaire ve Rogers'ın "Let's Face the Music and Dance" şarkısında birlikte dönmelerini düşünün; Çöl Aslanı'nın (1956) sonunda John Wayne'in oynadığı Ethan Edwards'ın yüzüne kapanan kapıyı ya da Chris Marker'ın *Dalgakıran*'ında (1962) genç kadının durağan görüntüsünün kısa süre için canlandığı ve izlenmeyi izlediği anı aklınıza getirin.

Özel bir Kadın'da (1990) gülümseyen Julia Roberts'ı ve 1990'da "bir yıldız doğuyor" adlı kadim fantezinin bu defa nefes kesici bir çömezle yinelenmekte olduğunu fark edişinizi anımsayın. Bir fahişenin, saygıdeğer ve muhtemelen de eğitimli bir kadın, bir milyonerin tatlı eşi haline geldiği bir rüya. Hastalık kapma riski, nafaka ya da can sıkıntısı olmaksızın tüm o yüzlerin ve

rollerin tadını çıkarırız. *Özel bir Kadın*'ın bir "sanat eseri" olarak savunulacak yanı olmayabilir ama ne şov, aptal bir toplum için ne sıradışı bir metafor – ve ne yüz! Nasıl da durup seyredilecek bir şey. Ve Julia Roberts o zamanlar seyredilmeye nasıl da iştahlıydı – tanınır olmaya dair nasıl da genç bir inancı vardı.

Muybridge 1880'lerin ortasında Pensilvanya'da yüz binden fazla fotoğraf çekti ve bu fotoğraflar 1887 yılında üniversite tarafından *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements* [Hayvan Hareketi: Hayvan Hareketlerinin Ardışık Aşamalarının Elektro-Fotografik bir İncelemesi] adı altında on bir folyo cilt halinde yayımlandı. Sinemanın resmi olarak icadından önce (gerçi o yola girmiş pek çokları vardı ve Thomas Edison Muybridge'in çalışmasıyla ilgilenmişti), sinemanın pek çok unsuru tanımlanmıştı bile: zaman, hareket, mekân, ışık, ten. Ve seyir.

Teni ya da günışığının teni nasıl okşayabildiğini unutmayın – Muybridge genellikle doğal ışıkta çalışıyordu. Üniversite ve Philadelphia Hayvanat Bahçesi tarafından onaylanan bir bilimsel araştırma projesiyle uğraşıyordu, bu nedenle biraz serbestliğe sahipti. Eğer fotoğrafladığı hayvanlar çıplaksa şu diğer hayvanların, yani insanların benzer görüntüleri neden olmasındı? Takip eden tüm o fotoğrafları, akademinin koruması altında olmadan yayımlatabilir miydi bilmiyorum (ve sık sık da güneş şemsiyelerini açıp kapatan insan serileri çekiyordu).

Çıplaklardan biri Muybridge'in kendisiydi – sıska, beyaz saçlı ve asil. Kendine inanmak zorundaydı – bu nedenle, bir zamanlar Julia Roberts'ın olduğu gibi kendinden emin görünür. Kendi fotoğraf makinesi önüne çıplak geçen ilk auteur* olmalı ve ne o yüzyılda ne de o zamandan bu yana pek fazla rakibi çıkmadı. Çıplak kadınların kim olduklarını bilmiyorum fakat genelde genç, güçlü ve çekicidirler. Muybridge onları bu nedenle mi seçmiştir,

* Film eleştirisinde, auteur kuramına göre bir film, yönetmenin kişisel yaratıcı vizyonunu yansıtır ve yönetmen birincil "auteur" (Fransızcada "yazar") gibi davranır. Her ne kadar Nijat Özön, kavramı "yaratıcılar kuramı" olarak çevirmişse de auteur, dilimize auteur olarak yerleşmiştir –çn.

yoksa yalnızca çalışmada yer alan Penn öğrencileri midirler? Yoksa o..? Bilmiyorum, ama fotoğrafların görkemini ve doğallığını incelerseniz neyi merak ettiğimi anlarsınız.

Elbette bu fotoğraflar drama veya baştan çıkarıcılıkla yüklü ya da bunların izini taşıyan fotoğraflar değildir. Seyrediliyor olmak dışında bir hikâye içerikleri bulunmaz. Fakat seyretmek çoğu zaman hikâyenin tohumudur – gözlerini dikip bakmak ile hikâye olabilecek bir düşünce silsilesi başlatmak arasındaki bağlantı sayesinde karakterle ve bizimle kafa bulan bir film olan *Arka Pencere*'de (1954) Jimmy Stewart'ın başına gelen budur. Sonra ne oluyor? Senaryo yazarlarının "kavis" dediği şeyde bir şey diğerini izlemiyorsa neden "sonra" diyelim?

Filmin bir kavis olarak farkında olsun veya olmasın sinemacılar izlerken gördüklerini "geliştirme"ye yönelirler. Işığı değiştirebilir ve görüntüyü kafalarında gelişen hikâyeye uyacak şekilde düzenleyebilirler. Bu da alengirli bir iştir ama kimseyi bunun için suçlayamazsınız. Seyretmek ve düşünmek doğal yoldaşlardır. Biri olmadan diğerini yapabilen yalnızca kameradır. Ama biz onun bu eksikliğini telafi etmek için çok istekliyiz.

Anthony Minghella'nın filmi *Soğuk Dağ*'da iki âşık, Inman ve Ada (Jude Law ve Nicole Kidman) İç Savaş nedeniyle, aksiyonun büyük kısmı boyunca ayrıdır. Sonunda yeniden birleşirler ve 1864'te –ya da 2003 yapımı bir filmde– sevişebilecek olmaları doğaldır. Fakat bu film, 1860'ların başındaki Kuzey Carolina'nın vahşi toprakları gibi görünmeye ve o hissi vermeye çalışan bir film ve burada, gerçek sevişme büyük olasılıkla karanlıkta, açlık ve başka yoksunluklar tarafından pürüzlenmiş bedenlerle gerçekleşirdi.

Soğuk Dağ 83 milyon dolara mal olacak bir filmdi, bu yüzden film yıldızlarının bulunduğu bir seks sahnesine ihtiyacı vardı. Minghella bunu biliyordu ama şüphesi olsaydı da Miramax ve Weinstein biraderler (yapımcılar) ona bunu hatırlatırdı. Yazık ki, abartılı kehribar rengi ışıkta, incelikle teşhir edilen ve örtülen oyuncular ve Law ile Kidman'ın hayranlık uyandıran bedenlere sa-

hip olmasıyla *Soğuk Dağ* bir film hissi veriyordu. 1864 ile birlikte Muybridge'in ve doğanın açıklığı da gitmişti. Fakat Muybridge'in kendi fotoğraflarında bile *Soğuk Dağ*'ın melodramının sinyallerini veren bazı unsurlar, vardır: Muybridge'in görüntüleri bizim için seçilmiş ve çerçevelenmiştir,fotoğraflardaki erkekler ve kadınlar bizden haberdar değildir ve seyrettiğimizi kabul etmezler. Röntgenci imtiyaz başlamıştır ve daha o zamandan iktidar ve mesafelilik iması mevcuttur. Doğal olmayan bizim bakıyor olmamızdır. Fakat bugün artık her şeye bakma hakkımız olduğunu, bunun sahip olduğumuz insan haklarından biri olduğunu düşünüyoruz.

Eadweard Muybridge İngiltere'ye geri döndü ve 1904'te -üzerindeki-Kingston upon Thames'de vefat etti. O bir mucit, bir yaratıcı ve vizyonerdi ve çektiği neredeyse her fotoğraf zihnimizde aynı nidaya yol açar: "Şuna bak!" Bu kitap da işte bununla başlıyor: Bakmayı severiz ve bakmakta hoşumuza giden ya da korktuğumuz şeyi buluruz: Korku ve arzunun bir örüntüsüdür bu. Elbette Muybridge o kadar hevesliyse, 1904'te film gösterimlerinin elektrikle çalışan ilk versiyonlarından birine gidebilir ve projektörün parıldayan ışığının perdeden boynu bükük kitlelerin üzerine düştüğünü görebilirdi. Kalabalık, iç çekişlerle uğuldarken filmi seyrediyormuş gibi görüneceği için bundan memnun olabilirdi. Seyrediyorlardı. Hâlâ seyrediyoruz. Fakat artık rahatsız edici bir kavrayış bize meydan okuyor – ayrıca perdeyi, süreci ve gerçeklikle aramızdaki mesafeyi seyrediyor olduğumuzun idraki. Sinema sık sık gerçekliğin hediyesiymiş gibi göründü –bazen onun cilalı, düzeltilmiş bir versiyonu– ama artık sürecin bizi nasıl gerçeklikten vazgeçirdiğini ve onu bir hikâye, bir rüya, yaşamın oyuncak versiyonu gibi kullandığını anlamamız daha kolay. Bu endişe verici bir imtiyaz olabilir, özellikle de gerçeklik başa çıkılmaz hale gelme tehlikesi taşıyorsa.

Bu kitap bir tarih denemesi ve her ne kadar genel olarak istikrarlı, ileri doğru bir anlatıya inansa da pek çok şeyi dışarıda

bırakıyor, hatta bazen yanından geçiyor. Filmlerin ilk günlerinden *Özel bir Kadın* ve *Soğuk Dağ* kadar yakın zamandaki olaylara kestirmeden gidiyor. Kitabın ortasında bir tür film, bir montaj var. Yani filmlerin hikâyesi ama hareketsiz nesne fotoğrafçılığıyla başlayıp Facebook'a ve bugün hayatlarımızda bulunan tüm ekranlara kadar geliyor. O uzatmanın amacı, filmleri apayrı ve hayati öneme sahip bir konu gibi yalıtınaktan sakının demek. Elbette filmler kendi imgeleri hakkındadır ama görme özlemimizden ya da mecranın nihai çekirdeğinden, yani arzuyu sinema perdesinde gerçekleştirmekten de koparılmamalı. Dolayısıyla bu sinemacılığın bir tarihi, acı tatlı bir işbirliği olan atmosferinin ve kültürümüzdeki etkisinin tarihi ama aynı zamanda bir ekranlar kuramı tasvir etmeye de çalışıyor ki bu hiç Fred Astaire kadar neşeli ve pervasız değil. Perdenin/ekranın yalnızca filmleri, hikâyeyi ve yaşamın yanılsamasını görmemize yardım etmek için var olduğunu zannederdik. Fakat artık daha temkinliyiz ve tüm bu perdelerin/ekranların elbette asıl şey olduğunu, harika araçlar olduklarını tahmin etmekle birlikte bizimle yaşam arasındaki incelikli bariyerler olduğunu da tahmin ediyoruz.

Hepimiz kendi kendimizin perdeleriyiz: Tıpkı geniş sinema perdelerinin her filmi tarafsızlıkla taşımış olması gibi dünyanın görüntülerinin üzerimizde oynamasına izin veriyoruz. Perdelerin, üzerinde oynamış tüm filmlerin ruhundan bir şeyleri, hepsinin aynı anda orada olmasından bir şeyleri alıkoyduğu fikri her zaman ilgimi çekmiştir – bu bir tür bilinç. O ruh hali içinde, *Kanunun Kuvveti*'ndeki (1971) Fernando Rey'in, aynı beyaz perde üzerinde, Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filmindeki (1972) Rey haline gelişini hayal edin. Filmlerin arasında sadece bir yıl var ama adam kesinlikle aynı adam.

Yani bu kitapta çok fazla bilgi ve film adı var, seyretmek isteyebileceğiniz ya da yeniden seyretmek isteyebileceğiniz bir sürü film. Fakat kişisel ve yansıtıcı bir kitap. Filmin gizli doğasını ve hayal kurmamıza nasıl yardım ettiğini ortaya çıkarmaya çalışıyor. Kitap bazen coşuyor, bazen de buz kesiyor: Fikirleri var ama hiç-

biri buyurucu ya da kati olmak gibi bir amaç gütmüyor. Sizi kendi fikirlerinize sevk etmek için varlar. Kitabın yararlı ve eğlenceli olduğunu umuyorum. Fakat öncelikli amacı, sadece, filmlerin bize ne yaptığını ve bu konuda ne hissettiğimizi düşündürmek. Bu bir aşk hikâyesi ama sonu için beklemeniz gerek.

I. KISIM

PARILDAYAN IŞIK VE BOYNU BÜKÜK KİTLELER*



Bir Ulusun Doğuşu'nda Lillian Gish

"Boynu bükük kitleler" veya "huddled masses" ifadesi, Emma Lazarus'un New York Hürriyet Abidesi kitabesinde yer alan mısralarda geçer. Hükümet, 19. yüzyıl sonlarında almakta olduğu yoğun göç nedeniyle New York Limanı'ndaki Ellis Adası'nda bir "kabul limanı" devreye soktu. Fransa'nın 1886'da ABD'ye hediye ettiği Hürriyet Abidesi, Ellis Adası yakınlarında bir adada bulunur ve Amerika'ya gelen çoğu göçmen ilk olarak onu görür. Tabanında yer alan plakadaki şiirin iki mısrası şöyledir: "Yorgununu ver, yoksulunu ver bana,/ Özgürlüğü solumak isteyen boynu bükük kitlelerini ver" –çn

UCUZ BİR EĞLENCE

1911'de William de Mille, son dönemde *The Warrens of Virginia*'da (1907) rol almış, gelecek vaat eden Kanadalı bir tiyatro aktrisinin hayatının hatasını yapmakta olduğunu işitti. De Mille, emprezaryo David Blasco'ya şöyle dedi: "Zavallı çocuk[1] filmleri basbayağı ciddiye alıyor... Onun geleceğine duyduğun inancı anımsıyorum da... O ise şimdi bütün kariyerini çöpe atıp ucuz bir eğlence türüne gömülüyor."

Söz konusu aktris on sekiz yaşındaydı ve adı şimdilik Gladys Smith'ti – fakat belki de bir kadının bugüne kadar sinemada elde ettiği en büyük başarı ve servetle birlikte, Mary Pickford adı da onu bekliyordu. William, Cecil B. DeMille'in ağabeyiydi ve Cecil'in de bu yeni, beş para etmez sansasyon uğruna tiyatroyu bırakma arzusunu mümkün mertebe kınıyordu. Gelgelelim kardeşler arası üstünlük nadiren işe yarar. C.B. yalnızca oluşum aşamasındaki sektörde efsane olma yolunda ilerlemiyordu, aynı zamanda iyilik ve gelişme için muazzam bir güçolmayı da umuyordu. (De Mille'ler sonradan oyun yazarı olan bir vaizin oğullarıydı. O yüzyılın başında, insanların aklını çelen çok fazla teknoloji vardı.)

Gelişmeye duyulan özlem ile israf ve daha beterine duyulan korku hâlâ geçerli kalıplardır ve belki de mecranın asli unsuru olan aydınlık ve karanlığın birleşmesine değinirler ya da Mary

---

[1] Scott Eyman, *Empire of Dreams: The Epic Life of Cecil B. DeMille* (2010), s. 47

Pickford'ın (1955'te basılan) otobiyografisinde ifade ettiği gibi *Günışığı ve Gölge*'ye. Aydınlık ve karanlık, filmin bileşenleriydi ve filmin duyar katında bir kimyaları vardı. Ahlaki bir anlamları da vardı. Fakat bu ahlaki beklentiyi herkes takdir etmiyor ya da nasıl servet kazandırabileceğine dair bir güven duymuyordu.

1890'larda, Lumière biraderler Paris'teki ilk film gösterimlerinin birinde, sinematografın ne işine yarayabileceğini görüp büyülenen sahne sihirbazı Georges Méliès'nin teklif ettiği parayı reddederken ona "Bu, geleceği olmayan bir icat" demişlerdi. Fakat hiç kuşkusuz bir işadamı olan Thomas Edison 1907'de, bir ticaret dergisi olan *Moving Picture World*'de şöyle yazıyordu: "Filmin menfaatlerinin başarıya ulaşması için,[1] hiçbir şey, iyi ahlak vasfı olan filmler kadar önem taşımaz." Oysa bir "feminist reformcu" olan Dr. Anna Shaw film gösterilen her yere bir polis memuru atanması gerektiğine inanıyordu çünkü "Bu yerler ahlaksızlığın[2] dağıtım merkezleri"ydi. Boston'da Irene Mayer adında bir kız, babası Louis B. Mayer'ın film işinde olduğunu ve işlerinin iyigittiğini, hatta bu yüzden Kaliforniya'ya taşınmak üzere olduklarını fark etmişti! Ama yıllar sonra kendi kendine hâlâ soruyordu, "Nasıl olur da babam gibi,[3] kendini bildi bileli muhafazakâr olan bir adam eğlence sektörünü seçmiş olabilir?"

Aradığı yanıt, babasının "alabildiğine duygusal" olmasında yatıyordu – uzun uzun incelenmesi gereken basit bir ifade. Film işindeki insanlarla edindiğim deneyimlere göre bu insanlar kendilerini inatla, anlattıkları hikâyelerdeki duyguyla özdeşleştirirler ve hayatlarındaki hiçbir şey, bu özdeşleştirme kadar baskılayıcı ve tehlikeli değildir. Mayer'ın hayatındaki diğer insanlar bunu başka türlü ifade etmiş olabilirler. Bir zamanlar Lazar Meir olarak tanınan ve 1885'te Kiev'in dışında doğan Louis B. Mayer, hurda demirleri kaldırıp taşıyarak güçlenmiş tıknaz bir adamdı. Eğitimli sayılmazdı ama zihinleri şekillendiren bir adam olacaktı. Muhafazakârdı

---

[1] Thomas Edison, *Moving Picture World*, 21 Aralık, 1907

[2] Anna Shaw'un alıntılandığı Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, 1907–1915 (1990), s. 38.

[3] Irene Mayer Selznick, *A Private View* (1983), s. 26.

ama taşkın ve yüce gönüllüydü de, ayrıca bir korsan ve bir hapishane gardiyanı gibi bel altına vurmaktan çekinmiyordu. Yirmi beş yıldan uzun süre Metro-Goldwyn-Mayer'daki baskın güç olan Bay Mayer, yaptığı yedi yıllık kontratlarla yıldızlarının yalnızca filmlerine değil ruhlarına da sahip olduğunu hissediyordu. Zalim bir tarafı, şiddetli bir mizacı ve ölçüsüz bir egosu vardı. Kendi mallarını "iyi" olmaya, onları annelerine, Amerikalılıklarına ve verdiği nasihatlere saygı göstermeye teşvik ederken gözyaşlarına boğulabilirdi. Kızı Irene babasını devamlı Tanrıyla karıştırdığını kabul ediyor ve bir tanrıya inanmadığını güçlükle fark edebiliyordu. Bazı gözlemciler Mayer'ın bir sahtekâr olduğuna kanaat getirmişlerdi, "M-G-M stüdyolarındaki en iyi aktör" olduğunu düşünenler vardı. Bu görüş, yatıştırıcı bir gerçeği ıskalar: Döktüğü gözyaşları gerçekti, kendi hayalleri onu duygulandırıyordu. Hâlâ o büyük umuda kapılıp mecrayı yönettiklerini sananlar vardır.

Babası Jacob, Mayer daha bebekken, soykırım ve yoksulluktan kaçmak için ailesini İngiltere'ye taşımıştı. O yola çıkış, her muhacirin ihtiyaç duyduğu yüreklilik kadar olanakların da göstergesiydi. Jacob hurda demir işindeydi ama işini İngiltere'de büyütemezdi. Bu yüzden 1892'de bütün aile St. John, New Brunswick'e, daha sonraları Louis Mayer'ın yetiştiği şehre taşındı.

Film işindeki kurucuların çoğu hakkında benzer hikâyeler anlatılabilir. Adolph Zukor (Paramount'un müstakbel yönetim kurulu başkanı) 1873'te Macaristan'da doğmuştu. 1879 doğumlu olan Samuel Goldwyn Polonyalıydı. Carl Laemmle (Universal'ın kurucusu) 1867'de Almanya'da doğmuştu. William Fox 1879, Macaristan doğumluydu. En sonunda Warner biraderler olarak anılacak (Harry, Albert, Sam ve Jack) kardeşler de aslen Polonyalıydı. Harry Cohn'un babası Joseph Rusya'da doğmuştu – ve Cohn ile bir kardeşi Columbia'yı kuracaklardı. Hani şu boynu bükük kitleleri sinema salonlarına çağırmak için elinde tuttuğu meşaleyi yukarı kaldıran ünlü heykel logosunu kullanan şirket.

Hepsi Yahudiydi. Sinemanın öncüleri arasında tek Amerika doğumlu olanlar Jesse Lasky ve Cecil B. DeMille'di ve bu ikilinin,

Hollywood'da yapılmış ilk uzun metrajlı film olduğu iddia edilen *Kızılderili Beyaz Adam*'ı (1914) çekmek için birlikte çalışmış olmalarının nedeni belki de buydu. Yahudilik hafife alınamayacak bir etmendi. İşi kuranlar, Amerikalı gibi davranılmayı arzulayan yabancılar ve aşağılanmadan soykırıma kadar etnik önyargının her türlüsüne maruz kalmış insanlardı. (Pasadena doğumlu) Victor Fleming 1939'da *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin yönetmenliğini üstlendiği zaman, (filmin yapımcısı David O. Selznick gibi) duyduğu hoşnutsuzluğu çoğu zaman saklamıyordu. Yani filmleri bir sektör haline getiren, kendi boynu bükük kitlelerinden daha yeni kaçıp kurtulmuş, anadili İngilizce olmayan ailelerden gelen insanlardı. Bu kaygılara karşılık ilk dönem sinemacılar hikâye anlatıcılığına, duygusal anlatı tiyatrosuna, kaba komediye ve daha önce görülmemiş fevkalade şeylerin mucizesine, yani hayalin gerçekleşmesine alışkınlardı. Kaliforniya, yaşamdaki o değişimin cisimleşmiş haliydi, Avrupa'nın kapalı havasından sonra sürekli günışığıydı.

1899'a gelindiğinde Louis Mayer hâlâ St. John'daydı ve artık Kanadalı (babası vatandaşlık almıştı), hurda demir işi yapan genç bir delikanlıydı. Sınırı geçmesi ve Boston'a gitmesi 1904'e rastlar. Amacı, evlenerek ailesine karşı görevini yerine getirmekti. Mayer ailesi Boston'da yaşayan Yahudi bir kasabın evlilik çağında bir kızı olduğunu öğrenmişti – kasabın kızı Margaret Shenberg ve Louis Mayer'ın flört araçları mektuplar ve fotoğraflar olmuştu (bir fotoğrafla evlenebilirsiniz; filmlerde ise ona âşık olabilirsiniz). Margaret, kızlarına göre, Mayer'ın "azmi ve gayreti karşısında şaşırıp kalmıştı."Ama başkalarına göre Mayer'ın tek derdi Amerika'ya ulaşmaktı.

Bu gayreti, hırsı ve naifliği filmlere de yansıdı. Mayer 1907'de Haverhill, Massachusetts'te Gem adında (yerli halk tarafından Germ olarak bilinen),* altı yüz koltuklu bir savruklama [burlesk] salonunu 600 dolar karşılığında satın alabileceğini öğrendi. Ailesini Boston'dan Haverhill'e getirdi, salonu yeniledi, adını

* *Gem* değerli veya yarı değerli taş ya da olağanüstü bir kişi veya şey anlamına gelirken *germ* hastalığa yol açan mikroorganizma anlamına gelir–çn.

Orpheum* olarak değiştirdi ve Şükran Günü'nde "temiz, faziletli, sağlıklı eğlenceyle" kapılarını açtı. Noel arifesinde çift biletle, (her biri yirmi ila otuz dakika uzunluğunda olan) iki makaralık film gösterimi yaptı: *The Passion Play* ve *Mavi Sakal* – Hıristiyan kurtuluşu ve toplu katliam.

O sırada Louis Mayer'ın iki kızı ve hızla büyüyen bir işi vardı. "Şimdiyi boş verin"[1] diyordu ailesine, "şimdi kısadır. Önemli olan gelecek; gelecek uzun." Başka salonlar satın aldı. Orpheum'da bir orkestrası vardı. Canlı gösterilere, hatta biraz operaya bile yer veriyordu. Aile yeniden Boston'a taşındı ve Mart 1912'de Louis Burrill Mayer Amerikan vatandaşlığı aldı. Dağıtım işine geçmeye karar verdi ve DeMille'in *Kızılderili Beyaz Adam* filminin New England haklarını 4.000 dolara satın aldı. Daha sonra 1915'te, bir sendikadan elde ettiği parayı kullanarak, *Bir Ulusun Doğuşu* filminin New England haklarını satın almak için 20.000 dolar harcadı. Bu, film işindeki herkes için dönüm noktası oldu.

Söz konusu Mayer ise, her ne kadar içeriğin değeri konusunda takıntılı da olsa bir iş adamından bahsediyoruz demektir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nu tasarlayan ve hayata geçiren David Wark Griffith, filmi yalnızcabir sektör doğurmuş olsa da, sanatçı olarak kabul edilmeyi hak eder. Ayrıca, geçmişi yeniden canlandıracak bir gelecek teknolojisini geliştirmiş biriydi.

Griffith 1875'te Kentucky, La Grange yakınlarında bir çiftlikte, bütün bir İç Savaş boyunca Konfederasyon için çarpışmış ve iki kere yaralanmış bir adamın oğlu olarak dünyaya geldi. David, sevgisini ifade etmekte zorlanan bir babaya hayranlık duyan, taşralı bir çocuktu. Hüzünlü ve hayalciydi; otobiyografisinde, geleceğin mecralarından bahsederken bu çocukluk hissini anımsıyordu: "Biri, hayatlarımızın değerli anlarını[2] depolayabileceğimiz ve on-

---

* Orpheum, Yunan mitolojisinde, lir çalarak tüm canlıları mest edebilen ozan Orfe'nin (*Orpheus*) adından türetilmiş ve Orfe'nin evi veya yeri anlamına gelmektedir. Amerika'da ve dünyada bu isimde çok sayıda sinema ve eğlence salonu bulunur –çn.

Selznick, *A Private View*, s. 17

Schickel, *D. W. Griffith*, s. 33.

ları yanımızda tutabileceğimiz sihirli bir kutu yapabilse ne büyük bir icat olurdu diye düşünürdüm; kederlendiğimiz zamanlar bu kutuyu açıp en azından bir an, depolanmış belleğinden bir nefes alırdık." Griffith nostaljiye âşıktı, yaratılmasına yardım ettiği geleceğin parmak ısırtan dinamiklerini görmüyordu.

Babası, Griffith on yaşındayken öldü ve ardından aile yoksullaştı. Çocuk büyüyüp uzun boylu ve yakışıklı bir adam oldu, yüzünde taşıdığı o duygulu ifade ise hiç gitmedi. Louisville'de oyunculuğa ve şarkıcılığa başladı. Bir tiyatro grubuna katıldı; rolleri vardı ve birkaç yıl boyunca turnede sahne aldı – gerçi hiçbir seyircisini etkilememiş gibi görünüyor. Hikâyeler, şiirler ve oyunlar yazdı – bunlardan bir tanesi olan *A Fool and a Girl* sahneye kondu ancak fiyaskoyla sonuçlandı. New York'ta bulunan Biograph film şirketine aktör olarak başvurdu ancak şirket Griffith'in etkileyici bir oyuncu olmadığına hükmedince, ona, "yönetmeye" hazır olup olmadığını sordu.

1908'de yönetmenlik hâlâ ayakçıların işiydi. Çok kısa, sansasyonel olmayı amaçlayan (birçoğu sadece on dakika uzunluğunda, yalnızca birkaçı yirmi dakikadan uzun olan) bir yığın film arasında vurgulanan, kamera pozlamanın yeterli olması (ışığı yakalamak), yeterli aksiyon içermek (böylece can sıkıntısını önlemek), güzelliği insan biçimlerinde vitrine koymak (yıldızlığın ilk çağı) ve faziletli olmaktı. Sansasyonellik ile faziletli olma arasında bir çelişki olduğunu hissediyorsanız hiçbir dilbaz savın sizi bu fikirden caydırmasına izin vermeyin. Mecra, nasıl işlediğine veya nerelere gidebileceğine dair herhangi bir kavrayış olmaksızın gerçek ile fantezinin simyasını salıvermişti. Yönetmen, çekimleri bırakın kontrol etmeyi, doğru düzgün çözümlemeden yönetiyordu. "Başla" ve "kestik" diye bağırıyor ya da bunların muadillerini kullanıyor ve oyuncuları yönlendirebiliyordu. (Yönetmenliği bazen oyuncular üstleniyordu.) Fakat senaristler, oyuncular ve patronların sesi daha yüksek çıkıyordu ve kameraman başka kimsenin anlamadığı bir makineye sahip küçük bir tanrıydı. Şimdi bir parçamız bu durumu ilkel ya da gelişmemiş buluyor. Eğer film bir

sanat olacaksa –ve bazılarımız buna özlem duymuştur– bir sanatçıya ihtiyacımız yok mu? Fakat yönetmenin otoritesi ve cazibesi yıllar içinde birçok kere geriledi. *The Sopranos*'un hangi bölümünü kimin yönettiğini sorun kendinize.

Griffith, Biograph'ta geçirdiği beş yıl boyunca, bir yirminci yüzyıl mecrasının olasılıkları ile popüler Viktoryen tiyatrosunun duyarlılıkları arasında kalmış dört yüzden fazla kısa film yönetti. Her yeni bakma şeklini ya da çekimlerin kurgusunu birlikte yapmanın gramerini tek başına o icat etmiş filan değil. İsveç'te Mauritz Stiller ve Fransa'da Louis Feuillade aynı sorunlarla uğraşan iki adamdı ve yaratıcı kişilikler olarak artık çok daha ilginç görünürler. Birkaç yıl içinde, Rusya ve Almanya'daki taşkın tutumlar bu mecranın ne olabileceğine dair herkesin fikrini değiştirecekti. Ama bu fikirler Amerika'ya ait değildi ve Amerikan ticaret gücü yeni gösterinin niteliğini belirliyordu (ve Amerika'yı dünyanın geri kalanına tanıtıyordu). Filmlerin en elverişli ve istekli kalabalığa, kaçış ve eğlence için yalvaran yeni şehirlilere erişimi vardı.

Hiç kimse Griffith kadar çalışmadı ve başka hiç kimse bir kariyer inşa edip bütün mecrayı kendi izlediği yola çekmedi. Kaba tiyatrodaki köklerine rağmen Griffith kamera pozisyonlarının çeşitlendirilebildiğini ve açıyla incelik kazanabildiğini gördü; insanların ne hissettiğini göstermede ve seyircileri meraklandıracak omuz çekimlerinin gücünü sezdi; bugün de varlığını sürdüren – hikayenin gelişeceği şekilde "aynı anda" ya da "o sırada" demenin bir yolu olan almaşık kurgu stratejilerini tanımladı.. Film hikâyelerinin ivme kazanması, yükselmesi ve daha sıkı kavraması gerektiğini gördü. Kovalamayı, anlatının ve manevi gücün bir işlevi haline getirdi. Setler kullandı (ve dönemine uygun olmalarını istedi), ama gerçek yerleri ve doğal ışığı seçen kırsal bir gözü vardı. Geriye dönüp Griffith'in günümüze kadar gelebilmişkısa filmlerini seyreden modern seyirci için günışığı ve insani bakışı son derece cazip olabilir.

Tarih, onu büyük filmleri ve bir iş kolu kurduğu için alkışlıyor. Fakat heybetli, epik anlatılardan yana her zaman formunda

değildi. Kısa hikâyeleri çok iyi anlatıyordu, insanların ve yerin etkileşimine, sıradan harekete ve birbirimize bakma şeklimize (sergilenen duyguların aksine, almaşık kurgudaki sırra ve onun iç düşüncelere yol açabilme şekline) karşı uyanıktı. Kısalarının pek çoğunda büyük filmlerde boğulan bir beceri ve cazibe vardı. Bu nedenle *A Corner in Wheat* (1909 ve yalnızca on dört dakikalık) kırsal hayata ve büyük şehir sömürüsüne anlık bir bakıştır. *New York Dramatic Mirror* bunu yaptığı için Biograph'ı övmüş ve "Fikirleri aktarma aracı olarak[1] sinema filmlerinin gücü ve hükmünün bir başka ispatı" demiştir. Ama Griffith'ten bahsetmiyordu – henüz kimse, fikirleri kimin temin ettiğini fark edecek kadar bu işi bilmiyordu.

Böylece başarısız aktör, oyunculardan oluşan bir kumpanya kurdu ve onlarla o kadar sık çalıştı ki film oyuncuları haline geldiler. Lillian ve Dorothy Gish günümüzde en iyi bilinenler ve her ne kadar Griffith, erkeklerden ziyade kadınlara bakmakla ilgilense de başkaları da vardı: Robert Harron, Donald Crisp, Henry B. Walthall, Harry Carey, Blanche Sweet, Mae Marsh ve Mary Pickford. Pek çoğu yıldız oldu ama Griffith'in işlerinde yardımcı oyuncu gibi görünürler – ve Amerikan filmlerinde bu çoğunlukla bir şeref nişanıdır. Yıldızların hepsi Amerikalıdır, buna şüphe yok ama tüm erkek ve kadınların eşit olduğunun bir göstergesi değiller. Dolayısıyla "yardımcı oyuncular"a o sevgi dolu, saygılı bakış pek çok Amerikan idealine daha yakın olabilir.

Sessiz fakat sert tarzıyla Griffith oyuncuları eğitti. Bir keresinde (en büyük projesi, modeli ve belki de tanrıçası olan) Lillian Gish, Bay Griffith'in işitebileceği bir yerdefilmler için "kırpışma" dedi ve Gish'in aktardığına göre Griffith ona şöyle söyledi: "Bu stüdyoda bu sözü bir daha[2] duymayayım. Şunu aklından çıkarma ki artık ikinci sınıf bir tiyatro kumpanyasında çalışmıyorsun. Bizim burada yaptığımız şey yarın bütün Amerika'daki – bütün dünyadaki insanlar tarafından izlenecek."

---

1 Age., s. 156.
Age., s. 192.

Haklı olduğunu biliyoruz ama ciddiyetinin itici gücü umut ve ikinci sınıf tiyatrolardaki kendi başarısızlık anılarıydı. Böylece Griffith 1913'te Biograph'tan ayrıldı ve daha uzun filmler yapmaya başladı: *Judith of Bethulia* bir saat uzunluğundaydı ve dini malzemesi ve tutumlarıyla korkunç derecede arkaikti. İtalya ve Fransa'dan gelen filmlerin –geçmişi yeniden yaratmaya ve seyirciye görülesi şeyler vermeye kilitlenmiş gösterişli kostüm dramalarının– kendisine meydan okuduğunu hissediyordu. Ellerine geleceği şekillendirecek bir makine geçen pek çok ilk dönem sinemacı, geçmişi yeniden canlandırmayı seçti – Griffith de İç Savaş'ın hayalini kuruyordu.

Griffith'in en iyi biyografi yazarı olan Richard Schickel, Griffith'in dünyayı değiştirmeye hazırlanmasına rağmen bu dünyadan bir derece uzak olduğunu gözlemliyordu. Edebiyat, müzik veya resimdeki son gelişmeler hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyordu. Öncülüğü, birebir çağdaşlarıyla –Joyce'un *Dublinliler*'i (1914) ("The Dead"deki derinliği bir düşünün); Kübizmin dinamikleri ve Mahler'in müziği– kıyaslandığında neredeyse çocuksu görünür. Fakat D. W. Griffith o sanatçılardan çok Amerikan kalabalığını tanımlıyor ve onu kayırıyordu. Kamunun yüzüne ışık tutuyor ve bir kitle iletişim aracı meydana getiriyordu – ilk kitle iletişim aracını. Dahası, kitle iletişim aracı bir meydan okumayı da beraberinde getiriyordu: Seçkin araçlar, sanatlar, lüzumsuz olabilirdi. Eğer komik, etkileyici veya heyecan verici bir şey varsa, herkes üzerinde etkili olabileceği neredeyse demokratik bir ideal değil miydi?

Bu, herkesin aynı tehdit altında olduğunu hissetmesine yol açan gerçek dünyadaki bir felaketle ile vurgulandı: Griffith büyük filmini çekmeye 4 Temmuz 1914'te başladı – savaşa haftalar kalmıştı. Fakat aklı, kendi yaşamına ve deneyimine damgasını vuran savaştaydı, Birlik'e karşı Konfederasyon'un savaşı. Malzeme olarak –yazık ki– Thomas Dixon'ın romanı *The Clansman*'ı seçti. Bu uzun, romansla dolu, şişkin bir kitaptır ama Griffith klan üyelerini uçuşan beyaz cüppeler içinde, at üstünde giderken hayal ettiğinde film kokusunu aldığını söylemekten çekinmemiştir.

The Clansman 1905'te yayımlanmış, başarının yanı sıra kötü bir şöhret kazanmıştı. Dixon, ırk ayrımına ve siyahların aşağı ırk olduğuna inanıyor, bunu da merhametsizce, çoğu zaman beyaz kadınların cinsel tehdit altında olduğu durumlarla dramatize ediyordu. Kitabın sahne uyarlaması yapılmış ve roman kadar başarılı olmuştu. Griffith ve ortağı Harry Aitken film haklarını almak istiyorlardı. Dixon 25.000 dolar istedi ama bu meblağ sinemacıların imkânlarını fazlasıyla aşıyordu. Daha sonra ücretini 2.000 dolara indirdi ama yapımcıların brüt gelirlerinin yüzde 25'iyle birlikte (geleceğe ya güven ya da üzerine kumar oyna). Aitken paraya o kadar sıkışıktı ki 2.000 dolarlık çek Dixon'a cuma günü bankalar kapandıktan sonra ulaştırılmıştı, bu da yapımcılara, parayı sağlama almaları için iki gün daha kazandırmıştı.

Film temmuz ile kasım ayları arasında Kaliforniya'da çekildi. Çekim için atlar, üniformalar, silahlar ve birkaç yüz figüran gerekiyordu – hepsinin de sayıları film gösterime girdiği zaman, şu diğer yenilik "medya aldatmacası" [hype] ortasında abartılmıştı. (On sekiz bin figüranın yer aldığı iddia edilmişti.) O güne kadar her şey en önce New York, New Jersey ya da New England'da olmuşken Kaliforniya film işinin merkezi olma savaşını kazanıyordu. Batıya gitmek daha iyi ve daha çok ışık getirdi; faaliyeti, tüm malzeme ve boş filmleri ruhsatlandırmayı amaçlayan Motion Picture Patents Company'den uzaklaştırdı; sıkışıklıktan ve denetimlerden günlerce uzaklıkta yeni bir dünya anlamına geldi. Amerika'da Kaliforniya'nın kurulmasına sinema endüstrisi yardım etti, yerli çocuklar ne anlama geldiğini nadiren bilseler de devasa HOLLYWOOD yazısının Los Angeles'a hâlâ yukarıdan bakmasının nedenlerinden biri de budur.

Yani *Bir Ulusun Doğuşu*'ndaki ışık ve arazi güneyli değil, Kaliforniyalıdır. Film 100.000 dolara mal oldu ve ortaya üç saatten uzun bir film çıktı. Bu, yapım yönetimi diye bir şeyi zorunlu kılar –neyin ne zaman ve nerede mümkün olabildiğince ekonomik çekileceğine karar vermek (ve Aitken para kaynakları konusunda her zaman sıkıntılıydı; Griffith ve kameramanı Billy Bitzer kendi

paralarından da biraz koymuşlardı). Fakat Griffith, hiçbir zaman bir senaryosu olmadığı iddiası karşısında dürüsttü. Filmi ilerledikçe oluşturuyordu ki hüküm süren kısa konular yığınında benimsenen genel yöntem de buydu. Pek çok modern senaryo yazarı, bu alışkanlığın veya kendine güvenin asla kırılmamış olmasına hayıflanır.

Adı hâlâ *The Clansman* olan film, filmin sonuçlarından korkan National Association for the Advancement of Colored People'ın (NAACP) [Siyahi Halkın İlerlemesi Ulusal Derneği] ağır eleştirileriyle beraber 8 Ocak 1915'te Los Angeles'taki Clune's Auditorium'da açılış yaptı. Seyirciler ne sorun ne de protesto olmaksızın on iki makara boyunca kıpırdamadan oturdular. Filmin sonunda sersemlemiş bir sessizlik olduğu söylenir. (Bitmiş miydi? Sonsuza kadar sürecek miydi?) (Aralık 1939'da Atlanta'da *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin prömiyerine de benzer bir tepki verildi. Her iki durumda da bazı seyirciler, yakın geçmiş ve o geçmişin trajedisinin bir şekilde "açıklandığını" hissetmiştir.) Asıl tantana o zaman koptu, yalnızca tezahürat değil, değiştirici bir olayı selamlayan coşku ve şaşkınlık uğultusu. Gürültü, Griffith görünene kadar devam etti – sonda çıkıp selam veren, kitleler tarafından "kahraman" ilan edilen bir tiyatro oyuncusuydu. "Birkaç metre soldan çıktı,[1] perde yerindeki kemerin devasalığında kaybolmuş ufak tefek, neredeyse kırılgan bir figürdü. Başıyla selamlamadı ya da ellerini kaldırmadı, hiçbir şey yapmadı, sadece orada durup büyük dalgaların bir kayaya çarpıp patlamasını andıran tezahürat ve alkış dalgalarının onu baştan aşağı sarmasına izin verdi."

Film her yerde olduğu gibi New England'da da eşi benzeri görülmemiş kalabalıklar tarafından izlendi ve olay, hareketli resimleri önceleri fazla önemsiz veya kirli bulan kişilerin de dikkatini çekti. Fakat iş öyle büyük ve yeniydi ki kimse onu nasıl ölçeceğini ya da ölçenleri nasıl takip edeceğini bilmiyordu. Louis B. Mayer'ın, anlaşmasından 500.000 dolar kazandığı söylenir ama gişe hasılatının 300.000 dolar kadarını bildirmediğine inanı-

[1] *New York Times*, 30 Nisan, 1915.

lır. 1917'ye gelindiğinde, *Birth of a Nation*'ın arkasındaki şirket Epoch 4,8 milyon dolarlık tasdikli fiş beyan etmiştir, bu da 1,8 milyon dolarlık net bir kâr anlamına geliyordu. Thomas Dixon'ın 1 milyon doları ve Griffith'in de bu miktarın en az yarısını cebe indirdiği sanılıyor. Richard Schickel filmin dünya çapında yaklaşık 50 milyon dolar hasılat yaptığına inanır. Bu paranın üzerine, başkalarının ilerlemesine yardım eden servetler inşa edildi. Louis B. Mayer kendi yapım şirketini kurdu. Birkaç yıl sonra o da Kaliforniya'daydı. Irene Mayer şöyle diyordu: "Babam insanların Hollywood'da[1] akıllarını yitirdiğini söylerdi, ya filmlerden ya onca günışığından ya da onca özgürlükten..."

Üçünü birden deneyin! Ve Los Angeles'ın ışığını da unutmayın. Evet, yılın yaklaşık üç yüz günü günışığı olacağından emin olabilirsiniz ve günışığı, çarpıcı çeşitliliğe sahip bir bölge üzerinde ışıldar – deniz, sahil, şehir, banliyöler, yüksekteki ve alçaktaki çöl, karlı dağlar, kumullar ve orman. Kameraman Gregg Toland'ın zeminde desenler oluşturan enfes ışık ve gölge üçgenleri yakaladığı ve bunların Laurence Olivier ve Merle Oberon kadar etkileyici olduğu Ölmeyen Aşk'ta bayırları (Yorkshire değil Kaliforniya'dadırlar) gösteren birkaç plan vardır. L.A. klasikleri Çin Mahallesi ve *Sosyete Kuaförü*'nün yazarı Robert Towne bir keresinde, şehrin kış ışığının, "biri güneşi alıp bir geceliğine[2] dondurucuya koymuş" gibi göründüğünü söylemiştir.

Lawrence Weschler'ın, L.A. ışığı üzerine yazdığı ve kendisi ile kızının 1994'teki O.J. Simpson Bronco kovalamacasını izlemesiyle başlayan bir makalesi vardır. Çocuk, babasının etkilendiğini görür. "Adamı tanıyor musun?"[3] diye sorar, babası hayır der, onu rahatsız eden ışıktır: "Los Angeles'ın akşamüstü ışığı – sahilden çıkıp dumanlı sisin içinden geçerek palmiye yapraklarına vuran altuni pembe." Weschler farklı tanıklardan her çeşit ışığı derlemeye koyulur. David Hockney babasının onu kasvetli Yorkshire'da

---

[1] Selznick, *A Private View*, s. 15.

[2] Robert Towne, *Chinatown: A Screenplay* (1983), Önsöz ve Ek, yayıncı yok.

[3] Lawrence Weschler, "The Light of L.A.," şu kaynakta geçiyor Weschler, *Vermeer in Bosnia: A Reader* (2004), s. 300.

götürdüğü Laurel ve Hardy filmlerindeki keskin gölgeleri anımsar. Başkaları, bunun, okyanusa yaslanan çölün hava durumu etkisinden kaynaklandığını söyler. Astronomlar, bu durumun işleri için mükemmel olduğunu düşünür. Ve (L.A. ışığından güzel bir kesit sunan *Manken*'i çeken) sinematograf John Bailey ileri düzey bir ışıkölçerin hiç beklenmeyecek okumalar verdiğini doğrular. Şehre yabancı olanlar, bazen orada bulunan herkesin güzel göründüğünü hissederler.

Los Angeles'taki ışık gerçekten eşsiz ve güzel midir, yoksa eşsiz biçimde mi güzeldir? L.A.'in kültürü ve kimliği yeteri kadar uzun süre boyunca film ışığı olduğu için insanlar onu duygusal olarak sahipleniyor da olabilir. Filmlerin fotoğraflardan oluşturulduğu ve ışığın gümüşü işlediği zamanlardan bahsediyorum elbette.

Robert Irwin, Weschler'e L.A.'deki ışığın "günden güne tamamen farklı' ama aynı zamanda herhangi bir günde inanılmaz özel" olduğunu söyler. Bunu pek açık bulmasam da en iyi açıklamayı yine yaşam yapar: L.A.'de birkaç on yıl boyunca açıkgözlü insanlar ışıkla geçindi; elbette bu, perdeden edinilmiş bir alışkanlıktı. Filmler her zaman, bakmanın bilmekten veya anlamaktan daha önemli veya daha geçerli hale geldiği bilişsel bir kayma ile ilgili oldular. Bu kaymada bol miktarda iyimserlik – ve Amerikalılar bakmaktan yorulup yapılması gereken diğer zor işi fark ettikleri zaman ödenecek korkunç bir bedel vardır.

Louis B. Mayer ve D.W. Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ve filmin kazandırdığı paranın saygınlığı güvence altına aldığını ummak anlamında benzeşiyorlardı. İlk kez bir film Beyaz Saray'da gösterilmiş ve Woodrow Wilson tarafından izlenilmişti. Thomas Dixon bu fırsatı hileyle koparmıştı çünkü başkana "Yeni evrensel bir dil icat edildi" demişti. Wilson Virginialıydı ve sinemaya giden biri değildi ama filmi gördükten sonra öyle duygulanmıştı ki iddialara göre "Yıldırımla tarih yazmak gibi.[2] Tek üzüntüm de hepsinin korkunç biçimde gerçek olması" demiştir.

---

[1] Robert Irwin alıntısı age., s. 301.
Bkz. Schickel, *D. W. Griffith*, böl. 10, s. 272–3 (9).

O son cümleyle ne kastettiğini kimse tam olarak bilmiyor ama ilk cümle, başkanın bir destekçi olarak beklenmedik potansiyelini göstermiştir. Ve yıldırım, kuvvetli bir ışıktan başka nedir ki? Sonuçlardan bir tanesi, Ku Klux Klan'ın uykusundan uyanıp yükselişe geçmesi oldu. Üyelerinin sayısı arttı ve filmin gösterime girmesini izleyen dönemde yılda yedi yüzden fazla linç yaşandı. Yıldırımlar can yakabilir. NAACP filmle ilgili protestolara önayak oldu ama kendi üyelerinden bazıları, filmin anlatısına ve siyah yüzlü aktörlerin tatlı beyaz kadınların erdemini, onları intihara sürükleyecek derecede tehdit etmelerinin görüntüsüne kapıldıklarını kabul ettiler.

İnsanlar sarsılmıştı. İngiltere'de, on yaşındaki Michael Powell öyle etkilenmişti ki daha sonra şöyle diyecekti: "Film yönetmeni olma ve daha azıyla[1] yetinmeme kararını vermemi sağlayan David Wark Griffith'tir." Oysa diyelim ki sekiz yaşında, bir film yönetmeninin ne olduğunu biliyor olma ihtimali hayli düşüktü.

Bir Ulusun Doğuşu ile patlayan film endüstrisinden tek bir örnek almak gerekirse: 1914'te Cecil B. DeMille, Owen Wister'ın romanından, Dustin Farnum'ın kahraman rolünde olduğu *The Virginian*'ı "resmetmişti." 55 dakikalık bir filmdi ve mevcut standartlara göre iyi iş yapmıştı. 17.000 dolara mal olmuş ve 110.000 dolar getirmişti. Fakat endüstrinin mevcut standartları artık tartışma konusuydu. Gişe rekoru kırmanın, turnayı gözünden vurmanın ya da parsayı toplamanın cazibesi çok erken başlamıştı.

Günümüzde üç saatin, sanatı veya ticari kârı garantilediğinden o kadar emin olmayabiliriz. Daha kısa eğlencelere alışığız: Bir televizyon reklamı nadiren otuz saniyeden uzun; ortalama bir televizyon dizisi bölümü yirmi beş veya elli dakika. Isırık almaya ve ısırılmaya alışığız. Dahası Duraklatma'ya alarak, telefonla görüşerek ya da odadan çıkarak, izlediğimiz şeyi yarıda kesme huyumuz var. 1915'te hüküm süren tek makaralık komediler –çok ucuz bir eğlence biçimi– bazen çok modern görünebiliyor. Samuel Beckett çocukken çok hevesli bir film seyircisiydi. Fakat film ne zaman o-

[1] Michael Powell, *A Life in Movies* (1986), s. 94.

lağanüstü bir hal alsa mecraya güvenini yitiriyordu. Duygu derinliğinin ve hatta trajedinin en iyi kısa komedilerde bulunabildiğini hissediyordu, bu nedenle Chaplin'i, Keaton'ı ve sonraları Laurel ve Hardy'yi sevdi. Bugün bile Chaplin'in kısa filmleri, giderek ağırbaşlı bir nitelik kazanan uzun metrajlı filmlerine kıyasla çok daha kıvrak ve ikircikli görünür.

Bir gün Chaplin, henüz Londra'da bir çocukken, müzikhol sahnesinde annesinin performansını izliyordu. Annesi iyi değildi (içki içiyordu) ve sesi onu yarı yolda bırakıyordu. Birkaç asker onu yuhalamaya başlayınca kaçtı. Bunun üzerine bir sahne amiri, öğrenmiş olduğu birkaç şarkılı-danslı programı sergilemesi için küçük çocuğu sahneye çıkardı. İşe yaradı: Çok geçmeden hoşnut seyirci kitlesi sahneye bozuk para fırlatıyordu. Sonra çocuk dehasını ve otoritesini gösterdi. Kalabalığa, parayı toplamak için gösterisine ara vermesinin sorun olmayacağını umduğunu söyledi: "Sahne amiri elinde bir mendille gelip[1] toplamama yardım etti. Parayı kendine saklayacağını sandım. Bu düşüncem seyirciye geçti ve onları daha çok güldürdü, özellikle de uzaklaşırken onu endişeyle takip ettiğim zaman. Parayı anneme verene kadar dönüp şarkı söylemeye devam etmedim. Âdeta evimde gibiydim."

Bu kalıp hiç değişmedi. Charlie, kimsesiz temasından yararlanmakta ne kadar ısrarcı olduysa o kadar zenginleşti. Fakat (1964'te yayımlanan) *My Autobiography*'deki şu pasajda bir kalıp daha vardır: Etki tepki zinciri – sahne amiri işini yapar, çocuğun bakışı telaşını seyirciye iletir. Gülüşme başlar. Anekdot planlara bölünür – ve bugün hâlâ bu mantık çizgisini takip ediyoruz.

Olay, Chaplin'in paragöz olduğu izlenimini bırakabilirdi ama o sadece çok fakirdi ve film konusunda olduğu gibi iş konusunda da ateşliydi. Kusura yakın bir tutkusu varsa o da cinselliğe, özellikle de reşit olmayan kızlarla cinselliğe bağlılığıydı. Charlie filmlerinde yürekliydi elbette (ta ki 1947'de çekilen *Mösyö Verdu*'ya

[1] Chaplin, *My Autobiography*, s. 21-22.

kadar, o zaman mesnetsiz babalık suçlamaları ile yargılanmıştı). Daha önce afişe olmuş olsaydı, tıpkı Fatty Arbuckle'a olduğu gibi sektörden kovulurdu. Los Angeles bir şirket şehriydi ve salt genç insanlar üzerindeki etkisinden dolayı muhafazakâr olmaya çalışıyordu ama aynı zamanda şehirde, örtbas edilmeye güvenen bir taşkınlık temayülü de vardı. Arzu ve baskı arasındaki bu bölünme, filmlerde kalabalığı sınayan fantezinin cazibesinin kopyasıdır.

Chaplin 1889'da, Güney Londra, Walworth'ta doğduğunu söylerdi. (Böylesine mütevazı hayatların kayıtları baki kalmaz.) Babasının kim olduğunu asla tam olarak bilemedi. (Yahudi olabileceği düşüncesi de vardı.) Annesinin hastalığı, yetimhane ve ıslahevinde vakit geçirmesi anlamına geliyordu. Bu, bir romancının uyduramayacağı ölçülerde karşılanmış umutlar içeren, Dickensvari bir yetişme tarzıydı.

Asgari düzeyde eğitime sahip bir çocuk oyuncuydu ve (bir İngiliz vodvil grubu olan) Fred Karno Kumpanyası'na katılarak, 1910-1912 yılları arasında sahne almak üzere Karno ile birlikte Amerika'ya seyahat etti. Charlie'nin *A Night in an English Music Hall*'daki sarhoş kibarcık rolünü beğenen, Keystone'daki kısa komedi filmlerinin emprezaryolarından Mack Sennett tarafından fark edildi. Charlie aslında, Marie Dressler'ın kendini göstermesi için çekilmiş *Tillie's Punctured Romance*'te (1914) ahlaksız ve istismarcı rolündedir. Fakat Chaplin, filmlerde kendisi için taze bir imaj oluşturmakta epey hızlı davrandı: Tek gereken bol bir pantolon, yıpranmış bir melon şapka, baston, leke gibi bir bıyık ve o vurgulu, üzgün köpek gözleri olmuştu. Serseri [The Tramp] ezeli meteliksiz vakaydı, her zerresi film seyircisininki gibi fakirdi ama sevimli zarafeti, iyi duyguları ve talihe güvenen azimli yüreğiyle onların gururunu okşuyordu.

Bir şey daha vardı. Kameraya ve filmin işlevine hitap ediyordu. "Bakın, bu benim!" der gibiydi. Görüntüsü şen ve çekingendi, meydan okuyan bir hah yoktu ama sevimli bir özgüven taşıyordu. (Seyircinin orada olduğu gerçeğini kabul ediyor, nedenini de biliyordu: Charlie olmayı düşünmek istiyorlardı.) Bana güvenebilir-

siniz, benden hoşlanabilirsiniz diyordu. Çok fakirim ama zengin olduğumu biliyorsunuz. Bugün televizyona çıkan her politikacı, seçmenlerle bu aldatıcı yakınlığı kurmaya çabalıyor ve Chaplin'in kaçınılmaz olarak politik bir figür, dünyaya bir örnek olmasının bir nedeni de bu.

1914'te Keystone'da 175 dolar haftalıkla başladı ve başarı merdivenlerini öyle hızla tırmandı ki 1915'te haftalığı 5.000 dolardan Essanay'e katıldı. Bir yıl sonra 10.000 dolar haftalık karşılığında Mutual'a gitti. Paranın tadını çıkarıyordu ama asıl güvendiği şey, sözleşmesinin bir başka yönüydü: Filmlerini müdahale olmaksızın yapma hakkı. Chaplin hiçbir zaman bir film tasarımcısı olmayacaktı ama şakaları filme alma konusunda uzman haline geldi, özellikle de biraz hainlik içeriyorlarsa. Chaplin, yıllar süren bir eğitim almadan ya da yüzlerce kısa film çekmeden, basit film hikâyesi anlatıcılığında uzmanlaştı ve narsizmini akışına bıraktı. Pek çok rakip komedi oyuncusu vardı ama Charlie "o benim!" demeye cüret ediyordu. Oysa henüz birkaç yıl önce seyirci, mayolu güzel bir kız görüp daha fazlasını isteyerek "*O* kız kim?" diye sorduğu zaman, başlangıç aşamasındaki sektör afallamıştı.

Bu, Chaplin'e eleştirel yaklaşmak değil çünkü onun egosu doğaldı ve içten geliyordu. Kendisini kameraya ve yabancıların dünyasına vermişti. Filmlerindeki ışık kendisidir – gerçi o filmlerde çoğunlukla zengin bir mekân ve güneş ışığı hissi de bulunur. Işık üzerindeki bu vurgu azımsanmamalı. Amerikan sinemasında çoğu defa –ve bu Sierra'da *Altına Hücum*'u çeken Chaplin ve Monument Vadisi'nde kovboy filmleri çeken John Ford için de geçerlidir– ışık bir armağan gibidir ve film "Göster bana!" yakarışımızı sürekli ödüllendirir.

Onlara daha önce hiç görmedikleri bir şey göster. Ama her şeyi gördükleri sonucuna varmalarından sakın.

Amerikan filmleri ışığı filme çeker: Işık onların enerjisi, iyimserliği ve mutluluğudur. Bu nedenle Chaplin (Klondike yerine geçen) Truckee'nin karlı mekânlarını tehditkâr bir güzellik diyarına çevirdi. Kuzey Kaliforniya'yı altının keşfi yaratmıştı; örnek

bir kumar girişimiydi ve altının kendi parlak ışığı vardı. Chaplin o madencilerin hikâyelerinden büyülenmişti, özellikle de Donner Party trajedisinden* – filmde yemeğin bu denli saplantı olmasının nedeni budur. *Altına Hücum* (1925) bir komedidir fakat Erich von Stroheim'ın, ışık ve Ölüm Vadisi çölünün delilik metaforları olduğu *Greed*'iyle neredeyse aynı anda çekilmiştir. Charlie *Altına Hücum*'da abartısız ve mütevazı olmaya devam eder ama (900.000 doların üzerinde ya da *Bir Ulusun Doğuşu*'nun dokuz katı bir bütçeyle) oynadığı kumar 6 milyon dolar hasılat getirmiştir.

Chaplin erken dönem sinemanın en dönüştürücü yıldızıydı ve 1920'lerin başına gelindiğinde ise dünyada en iyi bilinen görüntüydü. Fakat kendi tepkisi ikircikliydi. Çünkü Chaplin, Charlie gibi görünmüyordu. Gerçek hayatta bıyığı yoktu; modaya uygun giyiniyordu ve saçı 1920'lerde beyazlamaya başlamıştı. Cockney aksanını silmek ve eğitimsizliğini telafi etmek için çok çalıştı. Sosyete partilerini seviyordu ve akil adamlar, siyasi liderler, saygın yazarlar ve kadınlarla bir araya geldiği toplantılar düzenliyordu. Tıpkı Louis B. Mayer'ın, ticaret bakanı olduğu dönemden başkanlığına kadar Herbert Hoover'a kur yapması gibi Chaplin de sosyal statü basamaklarını tırmanan bir adamdı.

Ücretinin, dokuz yüksek mahkeme yargıcının toplam gelirlerinin dört katı olması kamuoyunda biraz infiale (ve biraz eğlenceye) yol açtı. Hiçbir zaman Amerikan vatandaşlığına başvurmadı. Genç kadınların peşinden koşarak riske girdi, yine de ona bakmayı teklif eden pek çok kadından mektup aldı. Yabancı bir tarafı, ona hayranlık duyan halka baş kaldırma ihtiyacı hep kaldı. Yıldızları severiz çünkü bize kendimizi dönüştürebileceğimizi söylerler. Adı sanı bilinmezlikten kaçmış olmalarına imreniriz ve Chaplin'in durumunda bu gıpta zamanla düşmanlığa dönüştü. O-

* 1846 yılının nisan ayında, Illinois'den Kaliforniya'ya gitmek üzere at arabalarıyla yola çıkan Amerikalı öncülerden oluşan konvoy, çeşitli talihsizlikler sonucunda kışı Sierra Nevada Dağları'nda geçirmek zorunda kalır. Soğuk ve hastalıkların yanı sıra açlık baş gösterip de beraberlerinde götürdükleri hayvanların hepsi yenip bitince hayatta kalabilmek için aralarındaki insanlardan bazılarını yemişlerdir –çn.

nun bakış açısından bu kopuş maymun iştahlı ve sağı solu belli olmayan bir halkın işaretini veriyordu ve bu baskı, dünyanın en zengin serserisini Amerika'dan gitmeye zorlayacaktı.

Durdurulamayan yükselişi onu çok geçmeden sayısı gittikçe azalan, çok emek verip tereddüt ettiği uzun metrajlı filmler yapmaya yöneltti. Hiçbir şey, Chaplin'in otoritesini veya ekonomik gücünü, bir keresinde ilham gelene kadar günlerce ve haftalarca –ekibine maaş ödeyerek– beklemesi kadar iyi anlatamaz. Şehir Işıkları'nın (1931) çekimleri 534 işgününün yalnızca 166 gününde gerçekleşti! Film fabrikası tam da dar zamanlama ve bütçelerde ısrar ederken Chaplin, "doğrusu"nu bulana kadar düşünüp deneyler yapmak suretiyle Proust gibi davranıyordu. Ancak Chaplin Şehir Işıkları'nın sonunda, kurtuluş ve kaybın dinamik kaynaşımıyla insanın içine işleyen, sonsuz bir an yakalamayı başarmıştır: Kadınların en aşk dolu çekimleri kadar güzel olan büyüleyici bir omuz çekiminde, ağzında bir gülle sevinç ve ıstırap dolu kendi yüzü. Charlie, prömiyere Einstein'ı davet etmiş ve o büyük adamın ağladığını görünce gururlanmıştı.

Bu günlerde bir solukta "Chaplin ve Keaton" deyiveriyoruz, oysa genellikle Keaton daha kaliteli olan palyaço veya daha içli olan oyuncu olarak gösterilir. Chaplin'in çekingenliği, özellikle de kindarlığa dönüyorsa kulak tırmalayıcı olabilir. Oysa Keaton'ın çilekeş sükûneti yıllar geçtikçe daha ilginç bir hal almakta. Yaşarken hit oldu elbette ve sonra da felaket oldu ama Keaton günümüzde bir şair gibi görünüyor. Bu bakış doğru mu, yoksa yalnızca şiire duyduğumuz hasretin bir ölçüsü mü?

Joseph Frank Keaton 1895'te Kansas'ta doğdu ama ebeveynleri gezici vodvil oyuncuları olduğundan başka herhangi bir yerde de doğmuş olabilirdi. Hikâyeye göre, bebeğin merdivenlerden düşüp de hiçbir kemiğinin kırılmadığını ve hatta ağlamadığını gören Harry Houdini ona Buster adını vermiştir. Buster genç bir delikanlıyken, ya düşmek ya da top gibi oraya buraya fırlatılmak

suretiyle babasının şiddet dolu komedi gösterilerinin bir parçası oluyordu. Baba genellikle sarhoş olduğu için top zaman zaman yere düşebiliyordu.

Buster'ın hiçbir zaman Chaplin'inki kadar büyük bir egoya sahip olmaması bu muamelenin bir sonucu muydu? En iyi filmlerinin, duygusaldan ziyade gerçeküstü olmasının nedeni bu mu? Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda orduda kısa bir dönem görev alması gerekti – Chaplin, film sözleşmesi bunu yasakladığından (ve Birleşik Devletler'de savaş hisseleri satmak daha iyi para getirdiğinden) savaşta görev almak için İngiltere'ye dönemeyeceğini iddia etmişti. Keaton daha sonra, 1921'de San Francisco'da kasıtsız adam öldürme suçlanacağı güne hızla yaklaşmakta olan, komedi filmleri yıldızı Roscoe Arbuckle'a yardımcı oyunculuk yaptı.

Ego meselesi önemlidir. Keaton'ın yönetmen olarak adı uzun metrajlı filmlerinde nadiren tek başına geçiyordu – *Our Hospitality* (1923), *Three Ages* (1923), *The Navigator* (1924) ve *General*'de (1926) adı, profesyonel bir görevliyle birlikte geçer. Bir iş adamı olarak bacanağı Joseph Schenck'in boyunduruğu altındaydı. (Buster 1921'de Natalie Talmadge ile evlenmişti, Schenck ise Natalie'nin kız kardeşi Norma ile evliydi.) İşinden, hiçbir zaman Chaplin'in keyfini sürdüğü muazzam ölçülerde kâr etmedi çünkü hiçbir zaman kendi parasını yatırmadı. Ancak – kendisinin resmen yönetmeni olduğu kırk beş dakikalık rüya, görkemli *Sherlock Jr.* (1924) dahil olmak üzere filmlerinde ayartıcı bir biçimsel tutarlılık vardır. Film, bağımsız bir kamera ve (Chaplin'deki şiddet ve kötücül neşenin üzerine çıkan) karmaşık bir fiziksel gösteriyle bolca slapstick [sopalama] içerir ve hepsinin sürekliliği, Buster'ın narin, ifadesiz mevcudiyetiyle sağlanır. Kendimizi Buster'la özdeşleştirmek yerine onu izlememiz gerekir. Âdeta başarısızlığı bekliyor ve felakete güveniyor gibidir ama ağlamaz. Bugün bile Keaton'ın komikliğin ötesinde ve gizemli kalmasını sağlayan şey bu ihtiyattır. Daha azını yapmak gibi bir içgüdüsü vardı ve içgüdü, film oyunculuğu tarihinde hayati önem taşır. Chaplin bizi duygulandırmak için çırpınırken Keaton sinemaya dair, zamanı-

nın ilerisinde bir şeyi idrak ediyordu: reklamı yapılan duygusal bağ dolaylıydı ve bir seraptı. Seyretmenin kökü, kopmaya dayanıyordu.

Bu nedenle, kontrolü elinde tutmaya hiçbir zaman inanmadı ve kariyeri dağılıp gitti. Natalie ondan boşandı. Schenck, onu çok ciddi bir yaratıcı girdi kaybıyla M-G-M'e sattı. Ailesinin izinden giderek içki ve çöküntüye sürüklendi. Otuzlu yılların sonuna gelindiğinde tükenmişti. Sonraları Chaplin, biraz da lütfederek, ona *Sahne Işıkları*'nda (1952) küçük bir rol önerdi. En sonunda Keaton, ölümünden bir yıl önce 1965'te, Samuel Beckett'ın yazdığı kısa film *Film*'de çalıştı.

1950'lerin sonunda Chaplin, yeni ailesi, son eşi Oona O'Neill (evlendiklerinde kadın on sekiz, Chaplin ise elli dört yaşındaydı) ve alnındaki "Komünist" lekesi ile İsviçre'de yaşayan milyoner bir sürgündü. Charlie halk adamı olarak anılmayı seviyordu: *The Immigrant*'ta (1917) en mütevazı şanssızlık vakalarından birinin Amerika'ya gelişini kutlamıştı. Ama aynı zamanda bir seçkinci ve bir milyonerdi de. Keaton ise şikâyet etmeyen bir enkaz ve klasik bir Hollywood fiyaskosuydu – şan şöhretten usulca uzaklaşan yıldızlardandı. Chaplin, yüksek ve hitabete yatkın sesini Şarlo Diktatör'de (1940) özgür bırakana kadar sese yıllar boyunca itibar etmemişti. Keaton ise konuştuğunda sesi kısık, kötü eğitimli bir sarhoş gibi çıkıyordu – ve sesin, karakterine dair toplumsal algıyı [persona] parçaladığını biliyordu. M-G-M'de Louis Mayer, Keaton'ın zamparalığını ve içki alışkanlığını onaylamıyordu. Palyaço ıskartaya çıkarken Chaplin kendi kurallarını koyuyordu. Chaplin en son 10 Nisan 1972'de, Akademi'nin o güne kadarki en duygusal akşamlarından birinde, onursal Oscar almak üzere geri döndü. Sahneye çıktığında "Sözler öyle beyhude, öyle cılız ki" dedi. Fakat daha sonra gece 01.30'a kadar partiden ayrılınayıp hararetle muhabbet etti.

W. C. Fields ve Groucho Marx Amerikan sinemasının yarattığı en ilginç komedi oyuncuları olsalar da Chaplin ve Keaton'ın eşi benzeri yoktur. Fakat Chaplin ve Keaton'ın gerçek birer pando-

mim oyuncusuyken o ikisini (hayalperest huysuz ve müzmin sahtekâr) duymanız gerekir. Keaton'ın sessizliği berbat olmuş felsefe gibi ıstırap çekerken, Chaplin, sessizliği dünyanın üzerinde görünmenin bir başka yolu haline getirmiştir. Yani Chaplin, itirazla ve şefkat talebiyle sessizce gürültülüdür, Keaton ise en derindeki şeylerin anlatılamayacağına veya telaffuz edilemeyeceğine dair kuşku duyar.

Chaplin, Keaton, Griffith, Mayer ve Mary Pickford – bunlar altın çağın dev figürleridir. Fakat bugün, ölümünün üzerinden otuz yıldan fazla geçmişken ve artık eşi benzeri görülmemiş görüntü kurtarma tekniklerine sahip olmamıza rağmen, bir Mary Pickford filmini kaç genç tanıyabilir? Ona "Amerika'nın Sevgilisi" deniyordu, gerçek yaşının yarısı yaşlardaki rollerde oynayarak halkı eğlendiren olgun bir saf kız, otomatik hit film yaratıcısı – daha 1916'da haftalık 10.000dolar alıyordu; Douglas Fairbanks ile evlenerek ilk "masalsı" Hollywood evliliğini gerçekleştirdi (on beş yıldan uzun sürdü, ortalamanın üzerinde) ve "sanatçıların" işini korumak ve pastadan daha büyük pay almalarını sağlamak için 1919'da Fairbanks, Chaplin ve Griffith'le kurduğu dağıtım şirketi United Artists'teki en çalışkan ve kafası para işlerine en çok basan ortaktı.

İnsanlar hâlâ Chaplin ve Keaton'ı, Lon Chaney ve Valentino'yu izliyor. Ağzına kadar dolu sinema salonlarında, canlı müzik ve restore edilmiş baskılarla düzenlenen sessiz film festivalleri var. Fakat o müthiş çağın "kusursuz" çifti Doug ve Mary unutuldular ve bir daha hiç hatırlanmayabilirler. Bu durum, Alistair Cooke'un 1939'da yazdığı bir kitapta Fairbanks'le ilgili belirttiği bir şeyin sonucu olabilir: "'Doug' film endüstrisinin tüm saygınlığını temsil ediyordu. Yalnızca kendi halinde değildi ki ebeveynlerin aradığı şey buydu: her ufaklığın büyük hayranlığını hak eden olumlu bir idealdi." Cooke ayrıca, Doug'ı, D'Artagnan ve Robin Hood'u canlandırırken izlemenin en büyük keyif olduğunu ekler.

Fairbanks kendi zamanında çılgınca seviliyordu. Yıldızlığı tanımlayan da bu değil miydi? Fakat kötü kızları oynayan, onlar

gibi davranan ve o sırada çok daha az başarılı olan Louise Brooks, kendimizi kültürel olarak değerlendirmemizde sembol hale gelecekti.

Brooks bir avukatın çocuğu olarak 1906'da Kansas, Cherryvale'de doğdu. On beş yaşındayken Ruth St. Denis'in kumpanyası Denishawn Dansçılarında ve daha sonra Ziegfeld Follies'de dansçı olarak çalıştı. Güzel olduğu kadar zekiydi ve bu, flapper* ve jazz baby* çağında bile pek çok erkek bu kadarını hoşgöremezdi. Chaplin'in *Altına Hücum*'u yapmasının hemen ardından onunla çılgın bir ilişki yaşamıştı; Charlie'nin neşesine ve tıraş olurken sözlüğü karıştırmasına hayrandı. Birkaç film yapmıştı, bir tanesi Howard Hawks'un yönettiği *A Girl in Every Port*'tu. Filmde o kadar modern ve sinsiydi ki pek az seyirci onu anlayabilmişti. Brooks, haftalık 750 dolara çalışan Paramount sözleşmeli bir oyuncuyken stüdyonun yıldızı Clara Bow 7.500 dolar alıyordu. Patronu B. P. Schulberg'i görmeye gitti, her zamanki rahatlığıyla haftalığını 1.000 dolara çıkaracak bir zam alacağına kesin gözüyle bakıyordu. Fakat Schulberg hayır dedi. Ya 750 dolar ya da hiçti – yoksa onu haftalığı 1.000 dolardan *Pandora'nın Kutusu* filmi için isteyen Alman yönetmen G. W. Pabst'ın mektubuna cevap verecek kadar gözü kara mıydı?

Bu tür bir görev, trafiğin akış yönünün tersine gitmekti. Ernst Lubitsch Mary Pickford'ı yönetmek üzere 1923'te Almanya'dan gelmişti. Aynı yılın ilerleyen zamanlarında Almanya'daki yıldızı Pola Negri de peşinden geldi. Bir başka yönetmen, F. W. Murnau da Amerika'da Şafak'a başlamak üzereydi. Erich Stroheim Birinci Dünya Savaşı'ndan (ve ismindeki "von"dan) önce Avusturya'dan ayrılmış ve *Bir Ulusun Doğuşu*'nda Griffith'e asistanlık yapmıştı. Yönetmen Mauritz Stiller ile aktristi Greta Garbo, Louis B. Mayer tarafından İsveç'ten ithal edilmişlerdi. Nisan 1930'da Marlene Dietrich onu *Mavi Melek* için seçen yönetmen Joseph von Sternberg'e katılmak

---

* 1920'lerde, keyfine bakan ve geleneksel davranış kalıplarını hor gören, şık giyinen genç kadın –çn.
Blance Merrill ve M. K. Jerome tarafından yazılan ve 1919'da yayınlanan bir şarkı –çn.

için *Bremen* gemisiyle New York'a doğru yol alıyordu. Aynı Paramount, onunla haftalık 1.750 dolara sözleşme yapmıştı.

Kaynağını Alman oyun yazarı Frank Wedekind'in eserlerinden alan *Pandora'nın Kutusu*, Alman kasaveti içinde bir fahişe ve pervasız bir ruh olan Lulu'nun hikâyesidir. Filmde günışığı yoktur, yine de Lulu'nun beyaz bedeni, kaderiyle mücadele eden enerjisiyle ampul gibi parlar. Kalbini fethettiği adamları, elindeki leşi bir diğeri için bırakan sıkkın bir aslan misali terk eden iffetsiz bir kadındır. Film, onu otorite figürü Dr. Schon'un alıp, kadının hayatına son veren solgun bir Karındeşen Jack'e kadar götürür.

Hiç Almanca bilmese de ve filmin konusu hakkında çok az fikri olsa da Brooks sürükleyicidir – şehvetli, komik, trajik ve aynı anda hepsi birdendir. Daha sonraları Pabst'ın (ki kendisiyle tek gecelik bir ilişki yaşamıştır) cinselliği bir mit olarak reddettiğini söyler. "Cayır cayır gerçekliğiyle[1] bütün varlığını işgal eden şey cinsel nefretti." Bugün filmi feminist bir bildiri gibi okuyabilirsiniz ama bunu o zaman kim biliyordu? En çarpıcısı ise (psikolojik açık yürekliliği ve karamsarlığı nedeniyle Amerika'da yapılması imkânsız olan) bu film *Bakın*, diyordu, şu kadına bakın, etindeki ışığa bakın ve bu harika güzelliğin nasıl mahvolduğunu görün. Pabst 1929'da *Pandora'nın Kutusu*'nun, Mary Pickford'a yön veren kariyerciliği hiç sallamayan bir Amerikan aktrisinin kendiliğindenliğine ihtiyacı olduğuna inanıyordu.

Günümüzde *Pandora'nın Kutusu* panteonda yer almayı hak eden, en iyi sessiz filmlerden biri olarak kabul ediliyor. Filmin iç yaşamı öyle yoğundur ki tıpkı Carl Dreyer'ın *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda (1928) olduğu gibi sesin yokluğunu fark etmeyiz bile. Samimiyeti şehvettir. Falconetti'nin Joan'u "iyi kız" olsa da iki kadının perdedeki varlıkları birbirlerinden o kadar da uzak değildir. Kafalarının içine ve hayallerine girmemizde ısrar ederler. Bu nedenle Louise Brooks, bir filmle ölümsüzler arasına girmiştir çünkü romantik poz kesmenin yaygın olduğu bir çağda sırf bakışı bile "Mesele seks değil mi?" diye sorar.

---

[1] Brooks, *Lulu in Hollywood*, s. 98.

Yine de 1950'lere kadar filmi izlememiştir bile. Pabst'la bir film daha yapmak için Almanya'da kalmış, daha sonra ayağını sürüye sürüye Amerika'ya geri dönmüştür. *Pandora'nın Kutusu* 1929 sonlarında New York'ta (üçte biri kesilmiş ve bir "mutlu" son iliştirilmiş halde) gösterime girdiği zaman *Variety* "O kıvrak vücudu,[1] iki makaralık komedilerde ya da Paramount'un uzun metrajlı eğlencelik filmlerinde sergileseydi Louise Brooks için daha iyi olurdu" demiştir. Haddini bil!

Başka bir değerlendirme, ondan, "pasif süsleme" olarak bahsetmiştir ki bu, bazı gözlerin ve sinir sistemlerinin nasıl bir işlev bozukluğundan mustarip olduğu konusunda insanı hayrete düşürür. Brooks 1950'lerin sonunda tüm filmlerinden ancak 100.000 dolar kazanmış olduğunu hesaplar. O sıralarda New York, Rochester'da küçük bir dairede, yeni bir neslin onu yeniden keşfedeceğinden şüpheli; güçlü adamlara, yardıma muhtaç bir tipe ve umut vaat eden bir yazara gizli gizli metreslik yapmaktadır. Brooks'a gücenen Pabst (bir geceden fazlasını istemiş ama kadının diğer tüm aşıklarından dolayı dehşete kapılmıştır) sonunun Lulu gibi olacağı konusunda onu uyarmıştır.

Yönetmen kendi ana fikrini kavrayamıyordu. Fakat *Pandora's Box*'ı ne zaman seyrederseniz seyredin, filmin pırıltısı, Lulu sanki az önce sevişmiş gibi hâlâ nemlidir. O küstah tarzıyla –rol yaparak değil salt var olarak– kameraya bakar ve bizim orada olduğumuzu, kendi karanlığımızda nasıl da kaçamaklı bakan, yaramaz hayalciler olduğumuzu tahmin eder. Bir ulusun ve bir mecranın, bir iş kolu ve hatta bir sanatın doğuşunun ortasında insanların sinemaya gidiyor olmalarının nedeni buydu: Kendi arzularından şekillenen bir sefahatin perdede yanmasını seyreden, karanlıktaki röntgenciler olmak için.

[1] *Variety*, 11 Aralık, 1929.

ŞAFAK ÇAĞI

Şafak (1927) filmi, yapılmasının üzerinden seksen yıldan uzun zaman geçmiş olduğu halde büyük bir başarı, bir sessiz sinema abidesi ve kişisel ifadede, hem Amerikan hem Alman göründüğünden daha da keskin veya dokunaklıdır, bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

1958'de *Cahiers du Cinéma* dergisi, yazarlarından, gelmiş geçmiş en iyi filmleri seçmelerini istediği zaman *Şafak* en başta yer almıştı. 2002'de *Sight & Sound* tarafından düzenlenen eleştirmenler anketinde ise *Potemkin* Zırhlısı'nın (1925) hemen altında, sekizinci sıradaydı. Kuşkusuz ki bu değerlendirme, araştırmacıların, *Şafak*'ın Amerika'da bir Alman dersi ve sanatın ticaretle dikkat çekici bir buluşması olduğuna yönelik duygularından kaynaklanmaktadır. Bu iki tutumu uzlaştırabilir miyiz? Şafak hakkında bugün ne düşünüyoruz? Film tarihe sıkışıp kaldı mı, yoksa bugün bulunduğumuz noktada hayati öneme mi sahip? Eğer bu, bir "klasik" için çetin bir sınav gibi görünüyorsa, ilerlemenin bir sürü filmi nasıl geride bırakıp terk ettiğini –tarihçileri nostalji düşkünü enayiler gibi bıraktığını– hatırlayın. Sinemada sansasyonalizm daha sonra olmaz, şimdi olur.

Şafak'ı, "Alman bir dâhi" çalıştırma özleminden yola çıkarak, filmin yönetmeni F. W. Murnau'nun yaşamını kökünden değiştirmiş olan (aynı zamanda ölümünü de hızlandırmış olabilecek)

William Fox'a borçluyuz. 1879'da Macaristan'da Wilhelm Fried adıyla doğan "Fox,"un ailesi Alman-Yahudisiydi. Adı, günümüzde, yaşasaydı belki de keyif alacağı bir kötü şöhret ve nüfuz karışımıyla birlikte, Fox Yayıncılık ve Rupert Murdoch krallığında yaşıyor. Henüz bebekken, ebeveynleri tarafından New York'a getirildi ve on bir yaşında Garment District fabrikasında çalışmak üzere okulu bıraktı. Fakat 1904'te bir oyun salonu satın aldı ve daha sonra New York City bölgesinde bir sinema salonu zinciri oluşturdu. Yaratıcı hırstan ziyade işini büyütmek ve oynatacak daha çok ürüne sahip olmak amacıyla kendi filmlerini yapmak için 1912'de Box Office Attraction Company'yi kurdu. Yani kendi filmlerini yapıyor, dağıtıyor ve sergiliyordu. 1915'te Fox Film Corporation'ı kurdu. 1920'lerin sonunda (6.200 sandalyeli ve 15 milyon dolar saydığı, New York'taki Roxy gibi) gösterişli sinema salonları vardı. Theda Bara, William Farnum ve Tom Mix gibi yıldızlarla başarılı filmler yapmıştı ve Loews dağıtım şirketinin çoğunluk hissesini ele geçirmeye çalışıyordu.

Eğer onu sakatlayan otomobil kazasıyla aynı döneme rastlayan 1929 Wall Street çöküşünün etkileri olmasaydı bunu başarabilirdi. Pek çok film kodamanı yükseldikleri hızda düştüler. Fox kendi şirketini elden çıkarmak zorunda kaldı. Takip eden davalar sonucunda da iflas etti. 1940'ların başında bir yargıca rüşvet vermeye çalışmaktan altı ay hapis yattı ve 1952'de öldü.

F. W. Murnau daha klas bir adamdı. 1888'de Almanya, Bielefield'de (Plumpe ismiyle) doğdu; oyuncu ve asistan olarak Berlin'deki Max Reinhardt kumpanyasına katılmadan önce Heidelberg Üniversitesi'ne gitti (sanat ve edebiyat). Savaş sırasında pilot olarak görev yapmıştı –uzun boylu, yakışıklı, kızıl saçlı, koyu esmer tenliydi– ve eşcinseldi. Yönetmenliğe 1919'da başladı ve bugün, film her ne kadar yasal nedenlerden dolayı Amerika'da açılış yapmamış olsa da ilk dikkate değer Drakula filmi *Nosferatu* (1922) ile tanınıyor. Kendini beğenmiş bir otel kapıcısının, tuvalet görevlisi konumuna indirildiği zaman yaşadığı aşağılanmanın çalışılmış bir portresi olan *Son Gülüş* ya da *Son Adam* (1924) fil-

miyle çıkış yaptı. O adamı (o günlerin en büyük oyuncusu olarak kabul edilen) Emil Jannings canlandırıyordu. Film hareketli kamerası, gölge kullanımı, atmosfer birikimi ve yaşamına mümkün olduğunca ara başlıklar olmaksızın devam etme azmi nedeniyle olağanüstüydü. Ayrıca hem duygusal hem hesaplanmış olması için çok uğraşılmıştı fakat başka durumlarda aksiyon, hız ve mutluluğa bağlılık yemini etmiş olan Amerika'da, dibe çeken bir melankoli içindeki bu tasvir fazladan bir saygı kazandı. William Fox, böylece Murnau'yu Amerika'ya getirmeye karar verdi.

Murnau'nun neden kabul ettiğini sormaya değer. Almanya'daki Ufa stüdyosunda (Universum Film AG) gayet iyi iş yapıyordu. Orada kendi zanaatkâr topluluğu ve malzeme seçimindeki zevkine hazır bir seyircisi vardı. Yaşam tarzını daha iyi kabullenen bir toplum içinde yaşıyordu. Fakat Amerikan stüdyolarının, Almanya'dakilerden daha donanımlı olduğuna inanıyor ve daha fazla para, yaratıcı özgürlük ve Amerikan filmlerinin ulaşmakta olduğu evrensel seyirci fikri onu tahrik ediyordu. Yıllar boyunca ya da yakın zamana kadar çoğu sinemacı Amerika'ya gelmenin özlemini duymuştur. Murnau ve daha birçokları için geçerli olan bir başka sebepse, yeterince güçlü bir dağıtım merkezine, diğer bir deyişle ışık için bir deniz fenerine sahip olunabilirse dünyanın kurtarılabileceğine dair naif idealizmdi: "Perdenin, diğer herhangi bir[1] ifade aracı kadar büyük bir potansiyel gücü var. Daha şimdiden, farklı ülkelerde yaşayan ve farklı diller konuşan insanları komşu haline getirerek insanlığın alışkanlıklarını değiştiriyor. Savaşa bir son verebilir çünkü insanlar birbirlerinin yüreğini anlayınca savaşmazlar."

Murnau Almanya'da bir stüdyo yönetmeniydi, yapay ışıkta film çekiyordu. Fakat Amerika onu heyecanlandırmıştı. "Muazzam bir enerji var.[2] Bütün bir gelenek hızı, hızlılığı ve doğanın ritimlerini akla getiriyor. Her şey yeni. Doğa buraya engin ve güzel bir manzara vermiş. Müthiş bir bitki örtüsü çeşitliliği, mavi bir

Murnau, "Films of the Future," *McCall's*, Eylül 1928.
Murnau, *New York Times*, 16 Ekim 1927

deniz var ve hepsi de Hollywood'un yüz altmış kilometre yarıçapı içerisinde."

Fox kendi adına kalite ve yenilik peşindeydi, Amerikan filmlerinin incelikten yoksun, endüstrileşmiş ve değersiz olduğu, diğer sanatların gerisinde kaldığına dair korkuyu dengeleyebilecek, kıtaya has bir ağırbaşlılık istiyordu. Alman bir şey arıyor olduğunu düşünse dehşete kapılırdı – ona göre Amerikalı olmak çok önemliydi. Gelgelelim "son derece kültürlü" bir şey istiyordu. Hollywood 1920'ler boyunca Lubitsch, von Stroheim, Victor Sjöström, Garbo ve Pola Negri gibi Avrupalı yetenekleri deneyimlemişti. Ve sonuçlar çoğu zaman trajikomik olmuştu.

Von Stroheim'ın, bir Amerikan klasiğinden –Frank Norris'in dokunaklı romanı *McTeague*'e dayanan *Greed*'den– genişletilmiş bir Avrupa natüralizmi çıkarma girişimi öyle uzun ve karamsar bir filmle sonuçlanmıştı ki M-G-M'deki yapım denetimcisi Irving Thalberg, filmi yönetmenin elinden alıponu sekiz saatten iki saate indirinceye kadar kesmişti. Stroheim gerçek bir yönetmen, bir vizyoner ve psikolojik gerçekçilikte bir öncüydü, ayrıca sistemin kâbusuydu ve kendi kendinin engeliydi, haksızlığa uğramaya mahkûmdu. Sadomazoşizme ve aşırı ayrıntıya duyduğu sempati işverenlerini telaşlandırıyordu. Başarısız olacağını öngörmek işten bile değildi – ama hâlâ ilgi görmeyi hak eden, ırzına geçilmiş bir başyapıt sunarak Amerikan filmlerindeki büyük başarısızlıkların başını çekti. Fakat kaderi, Amerika'nın, "Alman dehâsı" için aslında güvenli bir liman olmadığını açıkça ortaya koydu.

Murnau'nun yaptığı pazarlık, (ilk yıl için 125.000 dolar da dahil olmak üzere) istemeyi aklına getirebileceği her şeyi ona sağladı. Filmin senaryosu ve konusu onun denetimindeydi. Almanya'dan meslektaşlarını beraberinde getirebilirdi ve en önemli unsurla şımartılmıştı: Setler ya da bugünkü adıyla yapım tasarımı. Setlerin ölçeği, Fox'u (Westwood'da) yeni yerler satın almaya zorladı. O dönemde hiçbir filmin açık bütçesi yoktu ama Murnau pek kısıtlanmışa benzemiyor. Bazı tahminlere göre ayrıntılı setlere 200.000 dolar harcanmıştı – bu, o günler için bu büyük bir

miktardır. En önemlisi de Fox, Murnau ile ilgili olarak kamuoyunda yaygara kopardı ve Amerikalılıkları son derece baskın olan iki oyuncuya, Janet Gaynor ile George O'Brien'a Alman köylülerini oynamalarını teklif etti.

Fox (filmin neye benzeyeceğini henüz tahayyül edemese de) Alman olay örgüsünü onaylamış olmalı. Sağlam senaryo danışmanı eşiydi. Şafak'ın senaryosu aslında Murnau yola koyulmadan önce Almanya'da, Murnau'nun her zamanki senaristi Carl Mayer tarafından yazılmıştı. İnsanlar şiir gibi okunduğunu söylüyordu. Hermann Sudermann'ın koca, hizmetçiye gönlünü kaptırana kadar taşrada mutlu mesut yaşayıp giden genç bir evli çifti anlattığı (1917'de yayımlanan) "The Trip to Tilsit" hikâyesinden alınmıştı. Kadın, kocasıyla birlikte seyahate çıktıkları zaman, kocasının onu öldürmeye niyetlendiğinden kuşkulanıyordu.

Fakat Mayer ve Murnau hikâyeyi perde için değiştirdiler: Şafak'ta evli çiftin bir bebeği vardır ve hizmetçinin yerini bir tür vamp olan Şehirli Kadın almıştır: koyu renk saçlı, gösterişli giyinen, bir defa iç çamaşırıyla görülen ve sigara içen bir kadın – Pauline Kael, "pis bir gülümseme"si olduğunu da ekler. Ona abayı yakan koca, karısını boğmayı düşünüyordur. Fakat karısı, sandal gezintisine ve gezinti sırasında kocasının tavrındaki tehdide kadar böyle bir şey sezmez. Adam bocalar ve içine ağır bir pişmanlık çöker. (Sanki sistem fanteziyi özgürleştirmekten dolayı suçluluk duyuyormuş gibi pişmanlık, sessiz sinemada tekerrür eden bir duygudur.)

Çiftin şehirde geçirdikleri gün, aşklarının giderek yeniden onaylanması halini alır. Fakat gece eve doğru yola çıktıklarında gölün üzerinde fırtına kopar ve kadın sürüklenerek suya düşer. Koca, onun öldüğüne inanır. Suçluluk duygusuyla acı içinde kıvranır. Gerilim, ahlaki dehşete bağlanır. Fakat kadın kurtulur ve aşk hikâyesi büyük bir sevinç ve yeniden birleşmeyle son bulur. Vamp kadın şehre geri dönerken, kocanın gözlerinde veya büyük ellerinde cinayeti gördüğümüze dair hafızamızda hiçbir şey olmaksızın, kırsal dinginlik kaldığı yerden devam eder.

Fox'un, Murnau'nun kendi ekibini görevlendirmesine izin vermesi, Şafak'ın ana fikirlerinden biriydi: Ekipte yalnızca Carl Mayer değil, aynı zamanda (Murnau'nun Almanya'da çektiği filmlerin üçünde görev almış olan) sanat yönetmeni Rochus Gliese ve kameraman Charles Rosher da vardı. Rosher İngilizdi ve Hollywood'da deneyimliydi (Mary Pickford'ı vitrine çıkaran birkaç filmde çalışmıştı) ama Murnau'yla Ufa'ya yaptığı bir yıllık bir ziyarette tanışmış ve *Faust* (1926) filminde ona yardım etmişti. Ayrıca Herman Bing ve Edgar Ulmer gibi önemli Alman/Avusturyalı asistanlar da vardı. Bu ekip Murnau'yu destekledi ve Amerikalı gözlemcilerin, onun azametli bir otorite yanlısı olduğunun farkına varmalarını sağladı. Günlük çekimlerden sonra filmin ilk baskılarını izliyor, ekibine dönüp "Artık nasıl *yapmayacağımızı* biliyoruz!" diyordu. Janet Gaynor, yönetmeninin kalbini yumuşatmakta özel bir değere sahipti – gelgelelim Murnau'nun gözü George O'Brien'daydı ama fazla erkeksi olduğundan o bunu fark etmemiş olabilir.

Gaynor'ın rol için seçmeye katılması ve Murnau'nun onayını alması gerekmişti (Murnau ilk başta Lois Moran'ı istemişti) ve yönetmenin o kadar "Alman" davranması Gaynor'ı çok eğlendiriyordu: "Alman bir yönetmen yardımcısı vardı[1] ve Almanca anlayan insanlar bana, ona çok zalim davrandığını söylüyorlardı ama bana karşı tam anlamıyla harikuladeydi. Ona tapıyordum. Bence muhteşem bir yönetmendi. Zorlayıcı bir amirdi ama söylediğini yapmaya can atardınız çünkü takdir edeceğini bilirdiniz."

Gaynor'ın, Murnau'da dikkatini çeken şeylerden biri kulağa çok basit gelmekle birlikte hayati öneme sahiptir. Yönetmenler oyunculara ne yapacaklarını, nereye doğru hareket edeceklerini, ellerini kollarını nasıl oynatacaklarını – olay örgüsünü nasıl aktaracaklarını söylerlerdi. Murnau ise onları düşündükleri şeylerde yönlendiriyordu. "Kamera açıları" ile tanınıyordu ama Griffith, kameranın bir açısı olmaksızın var olamayacağını ve karakteri

---

1 Janet Gaynor'ın alıntılandığı yer İngiliz bir TV kanalı olan ve *Şafak*'ı (1995) gösteren Channel 4.

seyredildiğinin farkında değilmiş gibi gösteren eğimli açıların bir içgörü hissine izin verdiğini fark etmişti. " 'Kamera açıları' konusunda tutkulu[1] olduğumu söylüyorlar" diyordu Murnau. "Ama ben zorlu sahneleri sırf şaşırtıcı bir etki elde etmek için sıradışı konumlardan çekmem. Benim için kamera kişinin gözünü temsil eder, insanlar onun aklı aracılığıyla perdedeki olayları seyrederler... Bu açılar, düşüncenin fotoğrafını çekmeye yarar."

Bu ekip, Almanca edebi malzemeyi kullanarak, hikâyeleri için, Ufa ve Kaliforniya'nın baş döndürücü bir karışımı olan bir dünya yarattılar. Göl ve taşra sahneleri için (Los Angeles'ın doğusundaki dağlarda yer alan) Arrowhead Gölü'ne gittiler ve sivri, dışavurumcu yan duvarlarıyla, zencefilli kurabiyeden yapılmış olabilecek bir Alman köyü inşa ettiler. Eğer bu garip geldiyse; esmer Janet Gaynor'ı doğrudan Alman folklorundan sarışın, örgülü Gretchen figürüne dönüştürerek dekoru meşrulaştırdılar.

Kara filmin [noir] erken dönem ve parlak bir versiyonuna ulaşılan (stüdyoda çekilen) pek çok gece sahnesi vardı. Ay, gece göğünde bir darağacı gibi asılıyken, koca, bataklıkta Şehirli Kadın'la buluşmaya gider. Bataklık, atmosfer zenginliği ve botanik detayıyla Amerika'da daha önce hiç teşebbüs edilmemiş bir settir. Bu sekans (tepedeki raylardan yapılan) çok güzel, kaydırmalı çekimler içeriyordu ve koca, ayakkabılarının içinde taşıdığı on kiloluk ağırlıklarla daha da uğursuz gösteriliyordu. O'Brien çoğu zaman tehdit veya suçluluk duygusuyla sinen bir izbandut gibi görüldüğü için sırtıyla oynamaya teşvik ediliyordu. Bu sırada vamp kadın, şehir kıyafetleri içinde parlak suyun kenarında beklemektedir. Bataklık bir ruh halidir; ışıklandırma yapmacık, karamsar ve sıkı denetim altındadır. Orada olduğunuzu hissedersiniz, ne olacağını görmek için müteredditi ve endişelisinizdir – pek çok Amerikan sessiz filminde ise tek bir duygusal tavırla sınırlanmış bir tabloya, sahnelenmiş bir olaya tanıklık ederiz. Sinemada olduğunuzu hissetmekle sinemanın yaşam benzeri yanılsamasının içinde yaşamak arasındaki fark işte budur.

[1] Channel 4 programında Murnau.

En çarpıcı anlardan birinde, Şehirli Kadın ve adam şehre gezmeye gitmekten bahsederler. Şehir, ufukta parlayan bir serap gibidir ve iki âşık tıpkı seyirciler gibi şehri seyredip orada olduklarını hayal ederken biz onların sırtlarını görürüz. Bu, bir filmin içindeki "*bu*, sinema bununla ilgili, seyretmek ve hayal etmek" diyen ilk görüntülerden biri olabilir.

Bir rüyaya uygun düşecek şekilde bu ruh hali geceye özgüdür. Ama gün içinde, göl ve köy, Rosher'ın büyük bir duyarlılıkla filme aldığı Amerikan günışığı ile doludur. Murnau'nun Amerika'dan aldığı zevki işte burada hissedebilirsiniz. Daha sonra derin çam ormanından kıvrılarak çıkan şeyin raylar üzerinde bir tramvay olması komik ve çekicidir. Adam kanlı dürtüsünü kırılgan sandallarında karısına aşikâr ettikten sonra şehre bu vasıtayla giderler. Fakat ikisi de tramvayda iki büklüm, şok içinde ve sessiz sedasız otururken Murnau muhteşem bir kaydırma çekimi yaratır (tam bir buçuk kilometrelik ray gerekmiştir – insanlar, Murnau'nun, kameranın "zincirlerini çözmüş" olduğunu söylerler) ve biz bu çekimde, pencereden, taşranın şehre dönüşmesini seyrederiz. Sonra işte oradayızdır, isimsiz ve arketipik şehirde (Gliese ve Murnau "evrensel bir şehir" istemelerine rağmen şehir Tilsit'ten ziyade Broadway'e benzer). Modelleriyle, boyalı camıyla, hileli perspektifleriyle (ve hatta onlarla uyumlu cüceleriyle) ve filmin üzerine –mekânı ve atmosferiyle– bir yer koymanın fevkalade olduğu hissiyle bu, bir başka sanat yönetmenliği başyapıtıdır.

Daha önce bir Amerikan filminde hiç bu kadar zengin bir şey yapılmamıştı. Fakat arkaplanlar çiftin arasındaki etkileşimden daha inceliklidir. Sanki bir filmin dünyasının, insan davranışını en nihayetinde derinleştirmesi gerekiyormuş gibi. Aynı şey Victor Sjöström'ün *The Wind*'i (1928) için de söylenebilir. Filmde Lillian Gish Batı Teksas'a taşman ve (zalim adamların yanı sıra) doğa şartlarının eziyet ettiği Virginialı ürkek bir kızdır. Yer ve hava durumunun verdiği his (rüzgârın sesi olmadığı halde) olay örgüsünün dindarlığından daha fazla içe işler. Lillian Gish *The Wind*'de yürekli ve usta işi bir oyunculuk sergiler ancak hikâyenin arkaik

ve kısıtlı olduğunu tahmin etmişçesine aşırıya kaçar. Gish konuyu Irving Thalberg'e sunmuş ve bir tür yapımcı işlevi görmüştür. Film fiyasko ile sonuçlanmış ve Gish'in M-G-M'deki kariyerinin bitmesinde rol oynamıştır. Gish'in ikon ve aktris olarak doğal ikamesi, karakteri çok daha modern, içe dönük ve kusurlu olan Garbo'ydu.

Yani *Şafak*'ın sinematik hüneri ve güzelliği filmin saçma durumuna çarpıp durur. Bataklıktaki gecenin baştan çıkarıcılığını ve tehlikesini hissederek tadını çıkarırız ama filmdeki şehirden ne anlamamız gerek? Kadın, gölün üzerinde seyreden açık sandalda, kocasının kendisini ortadan kaldırmak istediğine dair her türlü işareti görmüştür. Fakat Mayer'ın senaryosu ve Murnau'nun filmi, çiftin şehirde geçirdikleri tek bir günün (veya filmde yarım saatin) aşklarını ve güvenlerini yeniden tazelemeye yettiğine inanmamızı ister.

Şehir sahneleri zevklidir ama bunlar Murnau'nun, stüdyonun baskılarına boyun eğdiği yerler olabilir. Jenerikte geçen görevler arasında bir "Komedi Danışmanı" görürüz ve filmde, standart bir Amerikan filminden fırlamış görünen –berber dükkânında, fotoğraf stüdyosunda, denk gelip izledikleri düğünde ve domuz yakalama macerasında– sahneler bulunur. Peki, öyle olsun. Bu sahneler de yeterince iyi iş görür. Ancak şehrin geniş, sevimli ve eğlenceli, yaşam dolu olduğu kadar dost canlısı bir yer olduğu fikrine katkıda bulunurlar. Bu şehirdeki hiçbir şey gerçek kentsel sorunları sezdirmez veya bu sorunlara işaret etmez. Hiçbir şey, vampın burada yaşadığını ya da onu meydana getirenin şehir olduğunu ima etmez. Dolayısıyla şu soruyu görmezden gelmek zordur: Kırsalda aşkı bitme noktasına gelmiş olan çift, daha doyurucu bir yaşam sürmek için şehre mi taşınmalıdır?

Dahası, kocaya itimat edilebilir mi? Film boyunca O'Brien'ın kamburu duruşu ve hantal yürüyüşü kadar ezici varlığı da (düşünüşü) şiddetinin sinyalini verir. Murnau bize bir filmde, kişinin söylediği şeyin, kişinin ne olduğundan daha az önemli olabileceğini öğretir. Böylece koca, gün doğumunun "ışığını görür" ama

biz onun içine işlemiş düşmanlığını, gırtlaklayan birinin ellerindeki doğal kavrayışı ya da şehirdeki ahmak bir adamı tehdit etmek için eline bıçağı nasıl aldığını unutamayız. George O'Brien'ın canlandırdığı kocanın bir bütün haline gelebilmesi için Gretchen'ından, tombul bebeklerinden ve Arrowhead Gölü'nün zevklerinden fazlasına ihtiyacı vardır. Belirli bir mesleği yoktur. Aylak ve tehlikelidir. *Şafak*'ta insanı en çok etkileyen, onu kuralcı bir senaryonun ana esaslarının ötesine götürmektir. Film, Hollywood'un, hem Amerika'daki kent/kır ayrımı hem de evliliğin durumuna ilişkin kafasının karışık olduğu bir dönemde "şehre gelin" ve "âşık kalın" der.

1920 civarında Birleşik Devletler nüfusunun dengesi önce "kentsel"in lehine değişti. Bağımsızlık anındaki nüfusun yüzde 95'inin kırsal ve yüzde 5'inin kentsel olduğunu akılda tutmak üzere, 1920'de denge yüzde 49 kırsal ve yüzde 51 kentsel olarak değişmişti. (Günümüzdeki oran, dörtte üç kentsel ve dörtte bir kırsaldır.) Kitlesel bir iletişim aracı olarak Hollywood'un bu değişim konusunda ciddi endişeleri vardı. Hollywood (1927'de açılan Roxy gibi) büyük kent sinemaları inşa etme işine girmişti ama kırsal seyirciyi de elinde tutmak, onun muhafazakârlığını ve benimsediği dini tutumları onurlandırmak zorundaydı. Şafak'ın en önemli anlarında, bir ahlaki gözetim alameti olarak kilise çanı çalar. Hugo Riesenfeld'in de müziğini içeren film müziği başta senkronize değildi, Fox'un Movietone sisteminde ayrı ayrı çalınıyorlardı.

Janet Gaynor'ın canlandırdığı eş, bir Meryem Ana kadar müphem ve parlaktır ve film, Şehirli Kadın'a yönelik aşağılamayla doludur. Ama gözlerini de ondan alamaz. Margaret Livingstone'un oyunculuğuyla Şehirli Kadın yaşam dolu, kıvrak, son moda ve... işte o kelime: Seksidir. Neden olmasın ki? Bu bir film değil mi ve (güvenli karanlıktan) güzel kadınlara bakmak, sinemaya gitmeye ilişkin müthiş bir heyecan değil midir? *Pandora'nın Kutusu*'nda Louise Brooks'u farklı kılan şey budur ve yönetmeni G. W. Pabst, Şafak'ı muhtemelen seyretmiştir. Fakat sessiz sinema kendi rönt-

genciliğini kabul etmek konusunda çoğunlukla utangaçtı. Lillian Gish'i kutsal bir figür olarak kabul ederiz ama hiç seksi oldu mu, yoksa arkaik bir erdem kavramının yüzü müydü? Griffith tam yitip giderken başarı kazanmakta olan Cecil B. DeMille açgözlüydü ve yeni kadın olarak Gloria Swanson'ı arzuluyordu. Şafak'ta Şehirli Kadının siyah iç çamaşırları içinde sıkılma veya utanç duymaksızın açıkça görülebileceği şekilde yürümesi "bunu görmek istemiyor muydunuz?" diyen bir hediyedir.

Şafak'taki hiçbir karakter boşanmadan bahsetmez ama halk bunu halihazırda deniyordu. 1900'de Birleşik Devletler'de boşanma oranı, erkekler için 100.000'de 84 ve kadınlar için 100.000'de 114'tü. 1930'ların başına gelindiğinde aynı sayılar 489 ve 572'ydi. (2000'e gelindiğinde ise 9.255 ve 12.305.) Kimse bunu tek başına sinemanın yaptığını söyleyemez: Buhran'ın etkisi ve savaşlar rol oynuyor ve genel olarak davranışın bayat kurallardan özgürleşmesi feminizm ve eşcinsel evliliğine zemin hazırlıyor, boşanmanın bahsi bile geçmiyordu.

Sinemacılar boşanmadaki ani artışın gayet iyi farkındaydı – töhmet altında kalmaktan endişe ediyorlardı. Filmler hâlâ, seyircilerin çekici insanlara (her hafta bir yenisine) bakmaya teşvik edildikleri ve o insanlarla şanslarının hayalini kurdukları sansasyonel halk gösterileriydi. Günümüzde Şafak; modernliği ve mecranın yönünü sanata çevirmesi nedeniyle takdir görmekteyse de, yine saflık ve genç kadının romantik özlemlerinin haklılığı mevzusuna saplanan çok eski moda bir filmdir. Janet Gaynor; kendisine, "yahu belki de kadın sıkıcıdır?" diye sormaya asla cesaret edemeyen bir filmdeki Lillian Gish'in çok da uzağına düşmez. (Bu kadar iyi bir insan nasıl sıkıcı olabilir? Her genç kadın için tehlikeli bir soru bu.)

Cecil B. DeMille Şafak'tan çok önce –*Don't Change Your Husband* (1919) ve *Why Change Your Wife?* (1920) gibi– "cüretkâr" isimleri olan ve boşanma olanağıyla flört eden bir dizi film yapmıştır. Bu filmler, medeni durumu genellikle eninde sonunda kabullenmişlerdir ama filmlerin yıldızı Gloria Swanson'ın, aşk de-

neyimleri ve banyo yapmak için her zaman yeterli vakti olmuştur. DeMille; sıcak su, buhar, parfüm ve soyunmayı figüranlar haline getirerek bir mekân olarak banyoyu özgürleştirmiştir. Kadınlar için kozmetik satışlarının hızla arttığı bir dönemden bahsediyoruz. "Max Factor" (gerçek adı Maksymilian Faktorowicz) Polonya'dan Amerika'ya gelmiş ve daha sonra Los Angeles'a taşınmıştı. Makyaj denen bir altın madenini de yanında getirmişti. Kültürdeki bu yeni oda, yani banyo bir hayal kurma alanı, yavaş yavaş pek çoğumuzun oyunculuğa soyunduğu bir giyinme odası haline gelmiştir. Scott Eyman, DeMille'in yaşamını harikulade anlattığı kitabında, C.B.'nin Gloria Swanson'ı bir banyo sahnesinde zorlamasının hikâyesini anlatır: "Uzat![1] Gülsuyu kokusunun tadını çıkar. Daha çok kendinden geç."

Yönetmenin aktrise yaptığı uyarılar, seyircinin, filmlerin vaadine dair duygusuyla kesişir. Yani bazı seyirciler yaşamlarında daha fazla maceranın yanı sıra daha hoş banyolar, takma kirpikler ve son moda güzel kıyafetler de istiyordu. Swanson "Bay DeMille için çalışmak[2] dünyanın en pahalı mağazasında evcilik oynamak gibiydi" diyordu. Filmlerin, alışverişle durdurulamaz bir yakınlığı vardı ve pek çok kadının sahip olabileceğini veya hak edebileceğini tahmin etmediği bu imkânlar kendilerini jenerikte yer alan gardırop veya kostüm isimlerinde gösteriyordu. Edward Steichen 1924'te Swanson'ın ince işlenmiş siyah dantel bir tülün arkasından baktığı ünlü fotoğrafı çekti. Bu fotoğraf, dönemin afişi olabilirdi.

1950'lerin başına kadar Amerika ve İngiltere'de orta sınıfa mensup pek çok kadın elbiselerini patron kullanarak Singer dikiş makinelerinde kendileri dikiyordu. Uzun metrajlı filmlerin ilk yıllarında, çoğu insan keyif veya kendini ifade etmek için değil gereklilikten kıyafet satın alıyordu. 1920'lerin filmlerindeki tek devrim kadınlara bakmak değildi, aynı zamanda giydikleri ya da yarı-giydikleri şeylerin tadını çıkarmaktı. Böylece güzel kadınlar

---

1 Eyman, *Empire of Dreams*, s. 153.
Gloria Swanson, *Swanson on Swanson* (1980), s. 110.

çoğunlukla şarmöz, saten ve ipek gibi ışığı yakalayan kumaşlardan yapılan pahalı ve ilgi çekici kıyafetlerin içinde daha da güzelleşti. Bu tür kıyafetler sıradan seyircilerin bütçesini aşıyordu ama filmler, serveti ve tarzı neşeyle kutluyor ve onları daha erişilebilir bir alan içersine çekiyordu. Julia Roberts'ın karakteri, gardırobunu dönüştürmek üzere alışveriş yapmak için Rodeo Drive'a gittiği zaman, Özel bir Kadın bir hayal olarak uçuşa geçer.

1920'lerde çekilmiş pek çok filmde, son moda kıyafetler içinde gitgide incelen yıldızlar vardı. Tasarımcılar işe alınıyordu ve mağazalarla moda evlerinden bazen sadece bir adım uzaklıktaydılar. Zaten filmlerin romantizmi, yaşamını değiştirme fikrinden başka neydi ki? 1920'lerde Amerika'da Louise Brooks hakkındaki en önemli şey oyunculuğu ya da *Pandora'nın Kutusu* değil, saç kesimiydi. Kostüm Oscar'ı 1948'e kadar verilmedi ama kostüme ilişkin sanat, kült ve sektör sonuçları on yıllardır mevcuttu.

(Teksas, Waco'dan) Travis Banton 1920'de, Mary Pickford'ın Douglas Fairbanks'le evlenirken giyeceği gelinliği dikerek işe başladı. Daha sonra, 1924'ten 1938'e kadar yüzlerce filmin yanı sıra von Sternberg-Dietrich filmlerini de üstlendiği Paramount'ta kıyafetlerden sorumlu oldu. Asistanı Edith Head kostüm dalında sekiz Oscar kazanacaktı ve Audrey Hepburn ile Grace Kelly'nin görünüşleri için vazgeçilmezdi. Daha yakın zamanda ise Milena Canonero (*Barry Lyndon, Benim Afrikam, Ölesiye*) ve Sandy Powell'ımız (*Aşık Shakespeare, Göklerin Hâkimi, Hugo*) oldu. Söz konusu yalnızca kadın kıyafetleri de değil: Paul Schrader'ın *Manken*'inde (1980) Richard Gere'i Giorgio Armani giydirdi ve bu işbirliği, tarz sahibi olma hakkına ilişkin bir dönüm noktasıdır. Belki de eski bir alışkanlığın geri dönüşüydü: Sinemanın ilk kodamanlarının pek çoğu işe giyim sektöründe başlamıştı.

Bazı gözlemciler, giysilerin ve banyoların göz alıcı hale getirilmesinden tedirgindi, bunun sefahate ve tüketimciliğe yol açabileceğinden korkuyorlardı! Bir an için, yabancıların (belki de Yahudilerin?) ve yeni zenginlerin, dünya üzerindeki en iyi ve en ahlaklı ülkenin saygın davranış kurallarını yozlaştırıyor olduk-

larından endişe edildi. Geçti. Eğer insanlara yarı giyinik bir afet gösterirseniz ve baştan aşağı incelenen insan görüldüğünün farkında değilmiş gibi görünüp bununla caka satıyorsa seyirciler daha ileri gidebileceklerinin hayaliyle havalanıp röntgenci haline gelirler. "Daha çok kendinden geç." Parıldayan ışıktaki vaattir bu ve "maddiyat"a, kıyafetlere, o kadın veya o erkek gibi ya da her ikisi birden gibi görünmeye özlem duymak anlamına gelir ve bu bitmeyecek. Bugüne kadar yapılan filmlerin çoğu kasıtsız maddiyat reklamlarıdır.

Cinsel çağrışım bir yaşam iksiriydi ama aynı zaman da riskti. Örneğin 1928 yılında, yeni sansür nedeniyle kesilen yaklaşık 3.000 yeni filmin 509'u "Cinselliği Çağrıştırıcı" olması nedeniyle kesilmişti. Makasa bundan daha fazla ihtiyaç duyulan tek konu "Tehlikeli Silahların Gösterimi"ydi: 528. Şafak'ta hiç silah yoktur ve silahlar en başından beri filmler tarafından göklere çıkarılmıştır. (1903 tarihli *Büyük Tren Soygunu*'nun sonunda bir kovboy, başkaldırı ve kabadayılık havasıyla altıpatlarını dosdoğru kameraya ateşler.) Fakat *Şafak* cinayet düşünceleriyle gergindir ve böylece filmlerdeki bir başka motoru – öldürme ile sonuçlanan yıkım ve kargaşayı destekler. Yüz yılda, filmler cinayete direncimizi büyük oranda eritti. Kocadaki o cinai ağırlık asla incelenmiyor veya sorgulanmıyor. Psikiyatra gitmesi beklenmiyor! Tehdit orada ve zımnen, huzursuz erkekliğin yalnızca bir başka yönü.

Şafak, prömiyerini, ilk önemli sesli film olan *Caz Muganisi*'nde Al Jolson'ın açılışından yalnızca birkaç hafta önce, New York'ta 1927 Eylül'ünde gerçekleştirdi ve bu fazladan ayrıntı, Şafak'ı daha tehlikeli veya daha doğrudan kılabilirdi. Filmin hayranları olmadığından değil. *New York Times* film için "muhteşem bir başarı" diyordu ve *Life*'tan (yakında oyun yazarı ve senarist olacak olan) Robert Sherwood, filmin "sinema tarihindeki en önemli film"[1] olduğunu söylemişti. New York'ta yirmi sekiz hafta ve Los Angeles'ta on hafta gösterimde kaldı ama kırsal eyaletlerde popüler olmadı. Los Angeles'ta Irene Mayer o zamanki erkek arkadaşı Da-

[1] Robert Sherwood, *Life and McCall's*, Şubat 1928.

vid O. Selznick'e filmin, her genç ve akıllı insanın izlemesi *gereken* film olduğunu yazmıştı. Belki babasına da izletmiştir.

Filmciler, filmlerin neler yapabileceğini çıtlattığı için *Şafak*'tan etkilenmişlerdi: inandırıcı, yaşayan bir dünyanın (şehrin) yaratılması ve Molly Haskell'ın "Murnau'nun şehri çoğu zaman,[1] sesli filmin taşranın huzurlu limanına, sessiz filme birden dalmasının bir metaforu gibi görünüyor" şeklinde ifade ettiği şey. Bu geriye dönük bir içgörü ve iyi de bir içgörü ama Murnau'nun aklına gelmemişti. Belki Thomas Elsaesser'ın *Şafak*'ta neyle karşılaştığımıza dair şu gözlemi, yönetmenin bakışına daha yakın bir yorum olabilir: "Bizzat film çekmenin açık sırrı,[2] bakma eyleminin kendisini ve aynı zamanda bir kamera tarafından bakılan her nesneyi yoğun olarak erotize etme." *Şafak*'taki pırıltı cazibenin parıltısıdır. Başrol karakterlerin üçünü de etkiler ama dünyanın üzerinde asılı duran bir aydınlatmadır o. Akkor olma durumudur. İnsanlar, içgörü gördüklerini hissetmişlerdi ve bu, bir kere gözünüze iliştikten sonra hiç kaybetmek isteyeceğiniz bir şey değildir.

Fakat *Şafak* hikâyesinin hepsi bu değil. Bizim erotik olarak gördüğümüz şey 1927'de saygınlık olarak okunabiliyordu ve saygınlık, filmlerde para kadar önemli bir gayeydi. Amerikan sinema sektörü, hareketli filmlerin ilk dönemi olan 1920'lerde adeta bir çığdı. Sinemaya gitmek ve filmler hakkında düşünmek popüler kültürün sürekli bir parçası haline geldi. Fakat bu durum, ulusal kültüre yön verdiğine inanan diğer kalelerde yalnızca haset bir tepki doğurdu: kiliseler, akademik çevre, Washington, D.C., yüksek sanat.

Eğer bu küçümsemenin bir örneğini görmek isterseniz; yalnızca görünürlük, şimdiki zaman ve habersiz fakat tesadüfi hareket alanı bakımından değil, "orada" olduğumuz hissinin dolaysızlığı anlamında da sinemadan bolca etkilenmişe benzeyen bir roman olan *Mrs. Dalloway*'in yayımlanmasından bir yıl sonra,

---

[1] Molly Haskell, "Sunrise," *Film Comment* (Yaz 1971).

[2] Thomas Elsaesser, "Secret Affinities: F. W. Murnau," *Sight & Sound* (Kış 1988–1989).

1926'da Virginia Woolf tarafından yazılmış, üstten bakan fakat izanlı bir makale olan "The Cinema"ya bakın. Esasen, 1925'te, *Mrs. Dalloway* kadar zengin birkaç sahne anı vardı – ve Bayan Woolf bundan şüphe duymayacak kadar iyi bir film seyircisiydi.

"The Cinema," aşağılamaya yakın bir notla başlar: "İnsanlar, ilkelin artık[1] içimizde var olmadığını, uygarlığın dip noktasında bulunduğumuzu, her şeyin zaten söylendiğini ve hırslı olmak için çok geç olduğunu söylüyor. Fakat bu filozoflar filmleri zannedersem unutmuş olmalı.

Woolf filmlere saldırmaz. Daha ziyade, filmler hakkında en derin ve kalıcı olabilecek şeyi fark eder: Gerçeklikle kurulan ilişkideki değişimi. Görülen şeylerden (temelde belgesel olaylar) bahsederken şöyle der:

> Filmlerin güzel olması anlamında daha güzel hale gelmediler ama belki (söz dağarcığımız sefil biçimde yetersiz) daha gerçek ya da gündelik yaşamda algıladığımızdan farklı bir gerçeklik ile gerçek haline geldiler diyebilir miyiz? Biz orada değilken, onları olduğu gibi seyrediyoruz. İçinde yer almadığımız halde yaşamı olduğu gibi görüyoruz. Bakarken, bilfiil varoluşun küçüklüğü içinden çıkarılmış gibi oluyoruz.

Woolf'un, bir örneğe en çok yaklaştığı yer, *Anna Karenina*'dan yapılacak bir filmin (1927'de *Love* adıyla, Anna'yı Garbo'nun canlandırdığı bir film çekilecekti) olasılığıyla alay ettiği yerdir: "Zira beyin, Anna'nın zihninin içini –cazibesini, tutkusunu, çaresizliğini– neredeyse tamamen biliyor. Sinema ise bütün vurguyu dişlerine, incilerine ve kadifesine yapar."

Love, Louis B. Mayer'ın himayesi altında çekilmiş bir M-G-M filmiydi ve 1927, Şafak'ın yılıydı. Mayer veya Murnau'nun, Woolf'un makalesini okumuş olma ihtimali düşüktür ama sinemayı eleştiren fikirler, yeni mecranın halk üzerindeki etkisi fark edildiğinden bu yana ortalıktaydı. Sinema, bu kaygılara hiç strese girmeden dayanabilirdi. Fakat kötü şöhretli çoğunluk cenahında

[1] Virginia Woolf "The Cinema," *Arts*, June 1926

skandallar birikiyordu. Ve skandal, en az patlamış mısır ve düş kurmak kadar sinemanın bir parçasıdır.

Amerika'da sinema, fabrikasyon bir yapım ve kitle iletişim sistemi olarak kuruladursun, sınır şehri Los Angeles da (doğunun gözetim ve denetiminden uzak olmanın getirdiği canlılıkla) sansasyonel macera, eğlence ya da sefahat alemine yakın sahnelerdeki rolleri için para verilen ve pohpohlanan çekici genç insanların şaşırtıcı olmayan davranışlarını izliyordu. Bu tablo, sessiz sinemaya ilişkin bugünkü tahminlerimize uymuyor olabilir ama 1920'lerdeki tiyatro filmlerinin* ve gerçeküstü yanardöner nitrat görüntülerin heyecanını yakalıyor. Birkaç yıl içinde, Victoria çağından kalma kısıtlamalar ve tevazu kenara atılmıştı bile.

Roscoe Arbuckle çok yetenekli bir komedyendi. Paramount'ta yılda 1 milyon dolarlık bir sözleşmeyle, kısa bir süre Chaplin'in sınıfında yer almıştı. Fakat "Fatty" olarak tanınıyordu ve ekrandaki karakteri buydu. Fazla kiloluydu; düşen bir kâkülü ve muzip bir sırıtışı vardı. Arbuckle, 1921'in İşçi Bayramı hafta sonunda gıcır gıcır Pierce-Arrow otomobiliyle San Francisco sahiline geldi ve St. Francis Oteli'nde parti verdi. Birbirine bitişik üç süiti dolduran parti gece gündüz devam etti; basının çılgınca dediği türden bir şeydi. Parti bittiğinde bir ceset vardı, Virginia Rappe, kötü şöhretli bir yıldız adayı, sıklıkla ünlü partilerine çağrılan türden bir genç kadın. Çığlık atarak saldırıya uğradığını iddia ederken bulunmuş ve mesane yırtılması nedeniyle hastanede ölmüştü. Yayımlanan hikâyelere göre tecavüz edilmiş ve öldürülmüştü ve partiyi veren, Fatty olduğu için kasıtsız öldürme suçu ona yöneltildi. Bazıları, Rappe'ın gerçekten de komedi yıldızını suçladığını söylediler. Fatty pis bir iş yapmış mıydı? Skandalın çektiği ilginin kudurmuşluğunda hakikatler önemli miydi?

---

* Yazar burada "photoplay" sözcüğünü kullanıyor. Nijat Özön, sözcüğün karşılığını "oyunluk; öykülü film; tiyatro filmi" şeklinde veriyor. "Photoplay" gerçekten de film olarak gösterilmek üzere çekilmiş bir tiyatro oyununun yanı sıra filmden alınmış fotoğraflar eşliğinde, filmden uyarlanmış roman anlamına geliyor. Aynı zamanda 1911'de Chicago'da kurulmuş, Amerika'nın, filme yönelik ilk hayran dergilerinin birinin adı –çn.

Süitler dağılmış vaziyetteydi, içki vardı ve elliden fazla kişi katılmıştı. Çıplak kadınlar görülmüştü – ya da insanlar öyle hatırlıyor gibiydi. Fakat sinemada da, 1921'de bile insanlar bazen o perdede olmayacak şeyler gördüklerine inanmışlardır, dokunamadıkları ama düşünmekten de kendilerini alamadıkları şeyler. Arbuckle beraat ettirilmeden önce üç duruşma yapıldı ve iki jüri oybirliğine varamadı. Üçüncü jüri kararına, "Kendisine ciddi bir haksızlık yapıldığı" düşüncesini de ekledi. Fakat ölü kadının nişanlısı, yönetmen Henry Lehrman "Görgüsüzleri bataktan çıkarıp[1] onlara çok büyük maaşlar verip onlardan idol yaratırsanız olacağı budur. Bazı insanlar hayvanca davranmak dışında yaşamdan nasıl keyif alacaklarını bilmezler" dedi.

Fatty'yi Fatty yapan yüz ön sayfalarda yer aldıktan sonra halkın onu masum olarak görmesi zordu. Paramount sözleşmesini iptal etti – bu tür anlaşmalarda değişmeyen bir ahlak maddesi, eğer yıldız sevimsizse veya zorluk çıkarıyorsa stüdyonun basıp gidebilmesine olanak tanıyan bir fırsat bulunurdu. Arbuckle bir daha asla aynı olmadı. Bir takma adla yönetmen olarak çalışmak zorunda kaldı –Will B. Good* adı önerildi– fakat 1933'te, yalnızca kırk altı yaşındayken öldü.

Fatty'nin skandalı en ünlüsüydü ama başkaları da vardı. 1920 Eylül'ünde –bir zamanlar "dünyadaki en güzel kız" olarak anılan– sevgili, içli Olive Thomas, Paris'te Hôtel de Crillon'da ölü bulundu. Bir zehir olan cıva biklorür almışa benziyordu ama aynı zamanda eroin ve kokain de kullanmakta olduğu rapor edildi. Aynı yıl, Griffith'in aktörü Robert Harron (*Hoşgörüsüzlük*'te modern hikâyedekikahraman) New York'ta bir otelde kendini vurdu; olay bir kaza olarak nitelendirildi. Daha sonra Şubat 1922'de yönetmen William Desmond Taylor, Los Angeles, West Lake'teki dairesinde .38'lik tabancayla vurulmuş halde ölü bulundu. Stüdyo temsilcileri oraya polisten önce vardı. Aşk mektupları yakıldı ve

---

[1] Henry Lehrman'ın alıntılandığı yer Kenneth Anger, *Hollywood Babylon* (1975), s. 30.
İsmin okunuşu "iyi olacak, uslu duracak vb" anlamına geliyor –çn.

pornografik resimler bulundu. Çok kısa bir süre sonra, her ikisi de Taylor'ın esareti altında bulunan aktrisler Mabel Normand ve Mary Miles Minter olaya dahil oldu. Ulusun sevgilisi olan Normand, Taylor'ın binasında mektup ararken bulundu; amacının, "sevgi sözcüklerinin yanlış yorumlanmasını engellemek" olduğunu söyledi. Dava hiçbir zaman çözülemedi.

Bir yıl sonra Normand'ın şoförü, aktrisin peşine düşmüş olan bir milyoneri vurarak öldürdü. Aktrisin kariyeri mahvoldu, yirmi altı yaşında da öldü.*

Mart 1922'de, popüler bir aktör ve yönetmen olan Wallace Reid morfin bağımlısı olarak sanatoryuma kaldırıldı. İlaç, bir araba kazasından sonra verilmişti. Daha sonra içkiye yöneldi – bu dönemde, yani içki yasağı döneminde* alkol ışık kadar doğaldı ama halk için varlığı büyük bir heyecandı. Reid 1923'te öldü.

Hollywood'u bir korku sardı. Sektörün liderleri, bu skandalların, sinemadaki sansasyonalizme yönelik geniş fakat müphem ahlaki hoşnutsuzluğu artıracağından korkuyorlardı. Kampanya yöneticisi ve daha sonra Warren Harding'in posta bakanı olan Will Hays'in, Motion Pictures Producers and Distributors of America'nın* [Amerikan Sinema Filmleri Yapımcıları ve Dağıtımcıları] ilk başkanı olarak işe alınması işte bu döneme rastlar, Hays 1945'e kadar bu görevde kalır.

Hays, Hollywood Hills'deki her aşk yuvasını denetleyemezdi, bunun yerine filmler için bir adabımuaşeret ve riyakârlık yasası belirledi. Bu yasa, 1930'da Yapım Yasası halini alacak olan Hays Yasası'ydı. İşlenemeyecek konuların ve gösterilemeyecek görüntülerin pek çoğunu ana hatlarıyla ortaya koydu. Kimsenin itiraf etmediği şey ise skandalların, film sektörünün eğlence değerine katkı sağladığı ve mecranın davetkârlığını doğrular göründü-

---

* Çoğu çevrimiçi kaynakta, 1892-1930 yılları arasında yaşadığı, yani 37 yaşında öldüğü belirtiliyor –çn.

1920 ile 1930 yılları arasında Birleşik Devletler'de geçerli olan ve alkollü içkilerin satışı, üretimi, ithalatı ve taşınmasının yasak olduğu dönem –çn.

1922'de kurulan derneğin günümüzdeki adı Motion Picture Association of America'dır [Amerikan Sinema Filmleri Derneği] –çn.

ğüydü. Bu süreç, basının film dünyasına gösterdiği yeni ilgiden, hayran dergilerinin kuruluşundan ayrılamazdı. Bu dergiler, fetiş olarak pin-up resimler sunarak stüdyolara mallarının reklamını yapabilme olanağı tanıyordu. Gerçekten de halk, idolleriyle ilgili en kötü şeylere inanmak istiyor (çünkü o uzaktan tapınma halinin, kötülük ve cezalandırma ihtiyacıyla çok yakın bir ilişkisi vardır) ve bu düşmanlığı kendine bir tür hak gibi görüyordu. Bu durum, halkta, kitle iletişim araçları tarafından aktarılan tuhaf ve sahte bir enerjinin, göz önündeki figürler ile bir aşk-nefret ilişkisinin başlangıcıdır. (Boynu bükük kitleler yüreklerinde incinmiş duygular, hınç ve hatta cinayet taşıyabilir.)

Nathanael West, 1939 tarihli Los Angeles romanı *The Day of the Locust*'ta, perde üzerinde ve perde dışındaki film yaşamlarına bakan kalabalığın için için yanan öfkesini duyumsar. Bu kitleler, yollarda veya ruhlarında çok şeyler umarak batıya gitmiş kitlelerdi. Fakat umutları karşılık bulmadı ve güneşin alnında çürüdüler:

> Can sıkıntıları gitgide[1] daha korkunç hale geliyor. Kandırıldıklarını fark ediyor ve hınçla yanıyorlar. Yaşamlarının her günü gazete okudular ve sinemaya gittiler. Her ikisi de onları linç, cinayet, cinsel suçlar, patlamalar, enkazlar, aşk yuvaları, yangınlar, mucizeler, devrimler ve savaşlarla besledi. Güneş bir şaka. Portakallar bitkin damaklarına zevk veremez. Hiçbir şey gevşek zihinlerini ve bedenlerini gerecek kadar şiddetli olamaz. Aldatıldılar ve ihanete uğradılar. Hiç uğruna köle gibi çalıştılar ve hiç birikim yapmadılar.

Belki de kulağa daha çok günümüz gibi geliyor. 1939'da, bu kadar karamsar veya açık sözlü olan pek fazla kişi yoktu ve West 1940'ta, F. Scott Fitzgerald'ın ölümünden bir gün sonra bir araba kazasında öldü (arabanın radyosunda Scott'un ölüm haberini duyunca bir kırmızı ışık atlamış olabilir). Yine de kendi yaşamları da dönüşüme uğramış o endüstri liderlerinde, hayal kırıklığına uğramış –"herkes"te olduğu gibi– imrenme ve daha kötüsünün

[1] Nathanael West, *The Day of the Locust* (1939), s. 178.

korkusu eksik değildi. Dolayısıyla bir başka ayaklanmayı bertaraf etmek için kurallara sahip olmak belki de yeğdi.

Will Hays, endüstrinin öz-düzenleme modeliydi ve patronlar aynı zamanda, eyaletlerin "uygunsuz" filmlere karşı ayrı ayrı harekete geçme riskinin çaresine bakmak için ve film içeriğine federal müdahaleye karşı önleyici bir tedbir olarak bir kalkana ihtiyaç duyuyorlardı.

1921-1923'ten sonra skandallar biraz azaldı ama hâlâ Valentino'nun ani ölümü (1926), yönetmen Thomas Ince'in William Randolph Hearst'ün yatında ya da yattan alındıktan kısa süre sonra ölümü (1924), 1920'lerin sonunda Clara Bow'un başına bela olan sinir krizleri ya da 1926'da aktris Barbara La Marr'ın uyuşturucudan ölümü gibi çirkin veya gizemli olaylar meydana geliyordu. 29 yaşında ölen La Marr beş kere evlenmişti. Amerikalılar daha önce böyle hayatlar yaşamamışlar – ne de halka böylesine teşhir edilen hayatlar görmüşlerdi.

Elbette, böyle kolayca resmedilen bu kişisel çöküşler, film işinde alışılagelmiş olan bir başka skandal türünü maskelemeye yarıyordu: Mali kazançların yanlış bildirimi; avukatların, patronların kurnazlıklarının gölgesi ardında iş görecekleri kadar yeni bir ticaretteki tekelciliğe karşı kanunları çiğneme de dahil olmak üzere sektörün sürekli kötüye kullanımı. Hatırlayın, 1920'lerde onca paralar kazanılırken neredeyse hiç menajer yoktu. Genç yeteneklerin, stüdyolarla, kendi başlarına veya ebeveynleri, kocaları ve kötü hazırlanmış avukatları aracılığıyla başa çıkması gerekiyordu.

Menajerlerden önce, sistemin korktuğu ve güvenmediği bir başka yaşam formu daha vardı: Sendikalar. Kasım 1926'da yapımcılar işçileri, sahne görevlilerini, marangozları, ressamları, elektrikçileri ve hatta gösterimcileri kapsayan ama filmlerde adı geçen oyuncuyu kapsamayan bir sendika olan (IATSE olarak da bilinen) International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Pictures Technicians [Uluslararası Sahne Çalışanları ve Film Teknisyenleri Birliği] ile Studio Basic Agreement'ı [Temel

Stüdyo Sözleşmesi] imzaladı. Bu yeterince kötüydü, bir de üstüne üstlük oyuncu, yazar ve yönetmen örgütlerini tehdit ediyordu.

Bu durumdan en çok kaygı duyan kişi, eski ülkesine yayılan kolektifleştirme çılgınlığı karşısında dehşete kapılan Louis B. Mayer'dı. Bu nedenle, Akademi fikrini resmen başlatmak üzere yemekli davet veren de Bay Mayer oldu. Ayrıca, filmleri küçük düşürüyor olduğundan korktuğu kötü davranış atmosferini ehlileştirmek konusunda da çok istekliydi. Dolayısıyla Akademi'yi yatıştırıcı bir über-sendika, şikâyetlerin ortaya dökülüp çaresine bakılabileceği ve şirketlerin iyi kalpli arabulucular gibi hareket edecekleri bir forum olarak görüyordu. Gerçi şu diğer fikri, yani bir akademinin mükemmelliği tanımlaması fikrini de sevmişti. Eğer "En İyi Film" gibi bir şey olabilseydi, dolaylı olarak filmler de halk için iyi, erdemli ve zenginleştirici olmaya çalışırdı.

Akademi'nin tek yaptığı, 1930'lar ve 1940'larda ortalığı karıştıracak ve dolayısıyla çoğunlukla "Kızıl" olduğu düşünülen (1933'te kurulan) Screen Actors Guild [Sinema Oyuncuları Derneği] ve (daha eski fakat ancak 1933'ten sonra gerçekten etkin olan) Writers Guild [Yazarlar Birliği] sendikalarının kurulmasını geciktirmek oldu. Directors Guild [Yönetmenler Birliği] 1936'da vücut buldu. Fakat Akademi, seyircileri büyük oranda aldatan bir dizi tozpembe törenden ibaretti. O gün bu gündür, filmlerimizin (sadece) o aptal heykelcik ve heykelciğin sunulduğu gösteri nedeniyle değerli olması gerektiğine dair umut süregelmekte – heykelciğe Oscar denmesinin nedeni de muhtemelen, Akademi'nin ilk kütüphanecisi Margaret Herrick'in, (M-G-M'in en iyi tasarımcısı) Cedric Gibbons tarafından yapılan çizime bakıp amcası Oscar'a benzediğini söylemiş olmasıdır.

Ağustos 1927 ile Temmuz 1928 arasında piyasaya sürülmüş filmleri kapsayan ilk Oscar'lar 18 Şubat 1929'da duyuruldu. *Sirk* için Chaplin'e ve *Caz Muganisi* için Warner Brothers'a özel ödüller verildi – iyi sayılmayacak ama kesinlikle geleceğin habercisi filmler. *Şafak*'tan Rochus Gliese, "İç Dekorasyon" ödülünü, iki filmde çıkardığı işle ödülü kazanan William Cameron Menzies'e

kaptırdı. Charles Rosher ve Karl Struss ilk sinematografi Oscar'ını Şafak ile kazandılar. Janet Gaynor En İyi Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandı fakat bunu üç filmde birden (üçü de Fox yapımı) çıkardığı işle yaptı: *Şafak*, *Yedinci Cennet* (1927) ve *Street Angel* (1928). O ilk yıl tek bir En İyi Film yoktu. Bunun yerine En İyi Yapım ödülü, Büyük Savaş sırasında geçen bir hava muharebesinin muhteşem hikâyesinin anlatıldığı, William Wellman tarafından yönetilen Paramount filmi *Wings*'e gitti. Ve bir "Sanatsal Yapım" ödülü Şafak'ın oldu. Jüri aslında bu kategorinin galibi olarak önce King Vidor'un *Halk*'ını (1928) seçmişti. Louis B. Mayer, *Halk* kendi stüdyosunun filmlerinden biri olmasına rağmen ödülü Şafak'ın alması gerektiğini düşündüğü için kurulla bütün gece tartıştı. İstediği oldu. Fakat Akademi'nin, kendi içinde bölünmeyi hoşgördüğü ve sanatın ticaret olmadığını kabul ettiği tek yıl da bu oldu. Ondan sonra bu türden ayrılıklara izin verilmedi. En İyi Film, en iyi film olacaktı. Bu nedenle *Şafak* hem film atmosferinin kristalize olmasında, hem de sistemin kalite arzusuna bir jest olarak tek başına durur.

Murnau'nun fazla ömrü kalmamıştı. Fox'ta başka filmler de denedi ama Şafak'ın konumunu yeniden yakalayamadı. İtibarı, yükseldiği hızla çakıldı. Kendini, Alman dehâsından artık etkilenmeyen bir William Fox'a durumu açıklamaya çalışırken buldu. Murnau, *City Girl* (veya *Our Daily Bread*; 1930) için şöyle diyordu: "Buğday hakkında bir hikâye yapmalıyım,[1] ekmeğin kutsallığı hakkında, modern şehir sakinlerinin yabancılaşması ve Doğa'nın besleyici kaynakları konusundaki cehaletleri hakkında bir hikâye yapmalıyım." Fox'un mısır ticareti yaptığını hiçbir zaman tam olarak fark edemedi.

Daha saf bir varoluş ve daha basit bir öykü arayışındaki Murnau, on sekiz metrelik bir yat (yönetmen olduğu kadar kaptandı) ve belgeselci Robert Flaherty ile birlikte Güney Denizi'ne açıldı. Orada *Tabu*'yu (1931) çektiler ve filmde Polinezyalıların öyle parlatılmış görüntüleri vardı ki Murnau'nun eşcinsel olduğunu

---

[1] Alıntılandığı yer Lotte H. Eisner, *Murnau* (1973), s. 197

tahmin edebilirdiniz. Murnau'ya göre baş karakterin "bir Olimpiyat Oyunları modeli"ne (1932'de Los Angeles'ta düzenlenecekti) benzediği film, su üzerindeki günışığına ve genç yerli bedenlerinin kusursuzluğuna adanmış bir rapsodi gibiydi.

Kaliforniya'ya döndüğü zaman çekici bir Filipinli olan dikkatsiz bir şoför işe aldı ve 1931 yılının mart ayında, *Tabu*'nun açılmasına günler kala bir araba kazasında yaşamını yitirdi. (Amma çok araba kazası var – özgürlük ve disiplin arasındaki savaş, yeni yollar üzerinde mi veriliyordu?) Yalnızca kırk iki yaşındaydı ve William Fox'un hiç farkına varamadığı kadar usta bir yönetmendi. Cenazesine on bir kişi katıldı, biri Garbo'ydu. Bir Amerikan deyişi bulacak kadar yaşasa ve Garbo'yla çalışabilseydi, sesin kadına son bir iç çektireceği özgün trajediye ulaşabilirdi. Bu haliyle *Şafak* ufukta hâlâ asılı durur ve gerçekten de Janet Gaynor'ın canlandırdığı eşi, şehrin heyecanına ve Şehirli Kadın'ın cazibesine yeğleyip yeğlemediğimizi sorar. Belki de nihai mesaj, karanlığımızda her ikisine birden sahip olabileceğimiz beyaz yalanıdır.

KIŞIN SİNEMASI

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından[1] gelen yıllar, Almanya'da garip yıllardı. Alman aklı kendini imparatorluk rüyasının çöküşüne alıştırmakta zorlanıyordu. Kısa ömrünün ilk yıllarında, Weimar Cumhuriyeti'ne dış talepleri (Versay'da Almanya'ya dayatılan ağır şartlar) karşılamanın yanı sıra aynı anda içeride dengeyi korumak gibi (1919 Spartakist ayaklanma, 1920'de başarısız olan Kapp Putsch) sıkıntılı bir görev düşüyordu. 1923'te, Almanya, Versay'da şart koşulan savaş tazminatını ödeyemeyince Fransa ve Belçika birlikleri Ruhr'u işgal etti ve her zaman ciddi bir tehlike teşkil etmiş olan enflasyon durdurulamadı. Bunun sonucu ortaya çıkan maddi koşullar değerlerde genel bir zayıflamaya yol açtı ve ulusun iç huzursuzluğu gerçekten korkunç boyutlara ulaştı.

-Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*, 1965

Filmin açılış sahnesine[2] soğuk ve kasvetli bir hava hâkimdir. Francis ile yaşlı bir adam, gölgeye doğru kıvrılan yüksek, yasaklayıcı bir duvarın yanındaki bir bankta otururlar. Bir ağacın yapraksız dalları ve sürgünleri iki adamın başları üzerine sarkmaktadır: Ölü yapraklar, ortamın cansızlığını ve durağan niteliğini vurgulayarak önlerindeki yolu örter. Yolun karşı tarafında

Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (1969), s. 9.
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin yayımlanmış senaryosu (1972), s. 41.

iki bodur köknar bulunur: Havada kış kokusu var. Banktaki her iki adam da siyahlar içindedir; solgun yüzlerinde gözleri deli gibi açıktır. Yaşlı adam genç yol arkadaşıyla konuşmak için ona doğru eğilir; göründüğü kadarıyla pek ilgilenmeyen Francis, boş gözlerle gökyüzüne bakarak tepki verir.

-Carl Mayer ve Hans Janowitz,
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, senaryo, 1919

Eğer Charlie Chaplin bu güneşsiz dünyada yaşasaydı, Serseri'nin kedere ve gama şüphesiz ki yatkın bir yapısı olduğundan, kendini öldürebilirdi. Fakat Chaplin'in sokağındaki ışık, Amerikan sinemasına ilham veren Kaliforniya ışığıdır. Eğer Chaplin'in filmleri, Serseri ve sevgilisinin geleceğe doğru yürümesiyle bitiyorsa, günışığına doğru da yürüyorlar demektir, bu ışık onları ısıtır ve onlara iyi bakacağına söz verir. Bu, Amerikan filmlerindeki bitmek tükenmek bilmeyen ticari neşe, bir bilete para harcayıp ortak bir ruh hah içindeki yabancılarla birlikte olma dürtüsü müdür, yoksa Amerikan perdesinde bir ışıltı var mıdır; yanmış duyarkatın pırıltısı, doğal ışığın akışı, yazın vaadi, mütevazı fakat alışılageldik bir iyimserliğin zorlama olmayan mührü? Kim (o dönem) Birleşmiş Devletler'in "iç huzursuzluğu" hakkında bir şey duymuştu? Artık o ümitsizlik bastırmış olduğuna göre Almanya'nın ışık gösterisine etkisini kim unutabilir? 1920'lerde Hollywood hakkında yazılmış *The Haunted Screen* adında bir kitap hayal edin.

Alman ordusu Birinci Dünya Savaşı'nda yer alan en etkili güçtü, bu nedenle savaşın sonunda ülkenin çöküşü ulusun kendine güvenini sarstı. Hiç yenilmemiş olduğuna inanan bir ordunun kapıldığı dehşet vardı. Savaşın gerçek kayıpları ve 1918-1919'daki grip salgını vardı. Toprak kaybını, ordunun yüz bine indirilmesini ve savaştaki suçlara yönelik bir ders vermeyi amaçlayan felç edici tazminatları da içeren Versay barışı şartlarının katılığı vardı. Komünist ayaklanma girişimi, sağcı misilleme, güruhun belirsiz

rolü, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht gibi figürlerin idamıyla birlikte 1919 ve 1920'nin politik kargaşası vardı. 1920'lerin başında, bir altın markın dört sene içinde bir banknottan bir trilyona yükselmesine neden olan hiper enflasyon vardı. Cüzdan yerine çuvala ihtiyaç duyuyordunuz. Ve bastıran çöküşün azimle keşfedilmesi, fokur fokur kaynayan bir cinsel davranış çeşitliliği, edepsizliğe yaklaşan halk gösterileri, Avrupa'nın pek çok genç avangardı için Berlin'in bir yerleşim yeri olarak çekiciliği vardı. Bir de, yaklaşmakta olan şiddetin hissi.

Her ne kadar yapılanların çoğu, az kültürlü zevklere sahip kesimleri korkutsa da sanatlar gelişti. Savaşı takip eden on yılda, Berlin muhtemelen dünyadaki en heyecan verici yerdi, Los Angeles harika bir doğal güzelliğin ortasında yer alan müşfik bir iklimdeki sakin bir su kaynağıyken Berlin buhranların sahnelendiği bir yerdi. Avrupa o denli soğuduktan sonra, Christopher Isherwood gibi yaratıcı mültecilerin ve Berlinlilerin Kaliforniya'ya gitme nedenlerinden biri budur.

Isherwood'un Berlin hakkındaki gözlemleriyle ilişkili –John Van Druten'in 1951 tarihli *Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim* oyununa dayanan *Kabare - Elveda Berlin* müzikaliyle daha da ünlenen– dönem ve ruh hali işte budur. Isherwood 1939 tarihli romanı *Goodbye to Berlin*'in başında "Örtücüsü açık, oldukça edilgen,[1] kaydeden, düşünmeyen bir kamerayım" diye söz verir. Cümlenin bu denli benimsenmiş olması pek çok ihtiyacı karşıladığını gösteriyor. Isherwood için bu, gözünü dört açıp öyle kalmakla, yargılayıcı olmadan her şeyi görmekle ilgili bir dersti, sinemanın ilk on yılı boyunca çınlayan, insanların ve toplumların dışsal ve içsel anlamda, daha önce fark etmedikleri onca şey karşısında şaşkınlık içinde kalmalarına tanıklık eden türde bir çığlık.

Daha az yargılayıcı olmak kesinlikle akla yatkındı – yine de Berlin'in 1930'ları o kati, ahlakçı kararla, yani savaşma kararıyla sona erecekti. Fakat Isherwood'un sözleri daha ürpertici bir şeyi ilan eder: düşünceyi terk etmiş edilgenliğin zamanı geldi. Davet-

[1] Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939), s. 1.

kâr ve ikna edici görünen şey, kameranın nötr bir makine olarak yansızlığı ve aczidir. Toplama kamplarında olan bitenleri fotoğraflayan bir kamera gibi mi? Isherwood bunu asla istemezdi. Ne de bir başkası isterdi – kamplarda olup bitenin birçoğunu kaydeden ve yalnızca emirlere uyduklarını söyleyen kameramanlar hariç. Yoksa onlar kameranın aciz aksesuarları mıydı? Aslında, Isherwood bir konuda yanılıyordu: Örtücüyü açık bırakamazsınız; açılıp kapanması gerekir; kararın ve tercihin araya girmesi gerekir. Fakat kasıtlı olarak kendimizi inkâr etmemiz ve bir kamera gibi olma dürtümüz hakkındaki içgörüsü hayati öneme sahiptir.

Bu noktaya toplama kamplarını yüklemeyelim. Daha zımni konular var. Geçen akşam oğlum ve ben *Jackass* filmlerinden birini izledik. Bunlar bir grup adamın eğlenceli olmak adına saçma ve pervasız şeyler yaptıkları kabaca çekilmiş antolojiler. İzlediğimiz filmde insanlar burunlarından wasabi soluyup bol miktarda kustular; felaketle sonuçlanan paten numaraları denediler; ateş edildiler; eriyen kara işeyip sonra da onu yediler; bir adam rektumunun içine oyuncak araba koydu. "Bunu neden izliyoruz?" diye oğlumla kendi kendimize birkaç kere sorduk. Bu kitaba malzeme bulmak için diyebilirdim ama bazen gülüyordum ve kendi tepkim beni dehşete düşürüyordu – bu açıklama daha isabetli. Bunlar Amerikan filmleri (ve ergen erkekler arasında çok popüler). Bu filmler –bir an için eleştirmenin sesini duymak isterseniz eğer– nihilist ekstravaganzalar, utanılacak ve utandırıcı ama karşı konulamaz. Bu salaklar bundan sonra ne yapacak? Bunu izleyecek misiniz? Oğlum ve ben tam olarak kamera gibi hissetmedik ama sanırım ekrana ve *Jackass*'in orada olmasına yenildik. Daha sonra bir film daha izledim, "gerçek" bir film ve bu filmin, *Jackass*'in bitmek bilmeyen devamı olduğu ve *Jackass*'in, programların geri kalanına da bulaştığı hissinden yarım saat boyunca kurtulamadım. Bir zamanlar, *Monty Python's Flying Circus* kendinden sonra gelen her program üzerinde böyle bir etkiye sahipti.

1920'lerde Berlin'de bir film her zaman iyi huylu hafif bir gösteri, gerçekliğin sürdürülen fantezi versiyonu ve halk için bir ayartıcı hikâyeler akışı değildi; bir perdeydi, çoğunlukla süssüz, yırtık pırtık, uğursuz, Almanların sert bir melankoli tasvirine baktıkları bir yerdi. Seyirciler perdeye rahatlamak için davet edilmezdi; amansız bir sınava tabi tutulan çocuklar gibi ona dikkatle bakmaları gerekiyordu. Çünkü artık perde, rahat bir vasıta değil, kafa karıştırıcı bir suç ortaklığı ve aldatmaca gösterisindeki bir hileydi. İlk kez –hangi huzursuzluktan olursa olsun–bugün de varlığını sürdüren temel bir soru sorulmaktaydı: "Perdelere inanıyor olduğumuz için deli miyiz?"

Bu, Almanya'daki karışıklığı azaltmayacak – gelecek yirmi yıl içinde, bir sürü çıplak cesedin buldozerle, onları bekleyen bir çukura atılmasını filme alacak ülkeydi bu. Alman toplumu ve film deneyimindeki en derin sorular şunlar olacaktı: Bunu görüyor muyuz? Buna inanıyor muyuz? Öyleyse neden izliyoruz?

Francis ve yaşlı adamın âdeta ızdıraplı bir kayıtsızlıkla yoldaşlık ettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ndeki buz gibi soğuk bahçeyle başlayalım. Eş yazarı Hans Janowitz Prag'dan, kültür tarihçisi Siegfried Kracauer'in ifadesiyle "gerçekliğin rüyalarla kaynaştığı[1] ve rüyaların korku imgelerine döndüğü o kentten" geliyordu. Janowitz 1913'teki bir günü hatırlıyordu: Hamburg, Reeperbahn'da yürümekteydi; güzel bir kızı takip etmeye başladı, ta ki bir başka erkek gölgesinin de yakınlarda olduğunu fark edene kadar, meşum bir gülüş duydu. Ertesi gün gazetelerde, o bölgede güzel bir kızın öldürülmüş olduğunu okudu. Cenazeye gitti, önceki gece gördüğü gölge de oradaydı.

Araya savaş girdi ve birkaç yıl sonra Janowitz Avusturyalı Carl Mayer'la tanıştı. Savaştaki deneyimleri onları birbirine bağladı. Janowitz katliam nedeniyle subaylara ve otoriteye karşı kin besliyordu. Mayer da benzer şekilde etkilenmişti, yalnız şöyle bir fazlası vardı: çoğu zaman bizzat Mayer'ın deli olduğundan kuşkulanılıyordu – sanki bir adamın o savaşa dayanmak için deli olması

[1] Siegfried Kracauer, *Caligari*'nin senaryosunun girişi, s. 5.

gerekmiyormuş gibi. İki adam işbirliği yapmaya karar verdi ve Dr. Caligari adında tuhaf bir panayır işletmecisinin, Cesare adlı uyurgezerini cinayet ve yıkım görevlerine gönderdiği bir hikâye yazdılar. Francis adındaki kahraman bunu fark eder. Caligari'yi takip eder ve adamın bir başka kılıkta, bir tımarhane müdürü kılığında saklandığını keşfederek hayrete düşer. İşte o zaman Francis caninin maskesini indirebilir.

Ekim 1919'da Janowitz ve Mayer bu hikâyeyi, Berlin'deki Decla Stüdyosu'nun başkanı Erich Pommer'a götürdüler. Pommer hikâyeyi anında satın aldı ve Şubat 1920'de film Berlin'de gösterime girmişti bile. Yazarlar daha ne isteyebilirdi? Bu film, apaçık, yazarlar tarafından üretilen filmlere bir örnektir (o dönem Amerika'da çok daha nadir rastlanan bir durumdu).

Fakat Pommer, yapımcı ve sahip olarak gücünü kullandı. Senaryoyu değiştirdi. Francis'in aslında tımarhanenin hastalarından biri olduğunu göstererek, sonunu biraz daha yenir yutulur hale getirdi. Caligari yerin mülayim yöneticisidir ve artık Francis'i "görü"sünün izini sürerken görmüş olduğu için şuna inanır: "En sonunda deliliğinin doğasını[1] anlıyorum. Benim o esrarengiz Caligari olduğumu düşünüyor. Akıl sağlığının nasıl yeniden kazandırılabileceğini şimdi anlıyorum." Ve böylece film Yönetici'nin yüzüyle biter, "yüzünde düşünceli, memnun bir ifadeyle."

Janowitz'in özgün hikâyesinde, pusuda bekleyen şöyle bir olasılık vardır: Genç adam kızı izler ve esrarengiz bir kişinin de aynı şeyi yapmakta olduğunu görür. Meçhul kişi, görünüşe göre kızı öldürür. Fakat eğer genç adam dengesizse, o zaman, kızı izlemek suretiyle, ilgisi ve duyduğu çekim kadar bizzat düşmanlığını da açığa vuruyor olabilir. Dolayısıyla meçhul kişi yabancı olmayabilir – genç adamın doğasının karanlık tarafı ve kızı öldürmesinin kılıfı olabilir. Böylece ertesi gün her ikisi de cenazededir çünkü aynı kişinin farklı yönleridirler.

Bu tema (1886'da yayımlanan) *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın *Tuhaf Hikayesi*'ne yakındır ve Hoffman, Novalis ve Freud'un yazdıkları

[1] *Caligari*'nin senaryosu, s. 100.

dahil on dokuzuncu yüzyıl Alman yazınında çok kullanılan bir temadır. Daha önemlisi, bu öteki ya da kötü ikiz [doppelgänger] fikri, bazı Almanların, sinemanın temel koşullarına dahil olduğuna inandığı bir şeydir. Örneğin sinemaya giderim, karanlığa girer ve büyük bir ışıkla karşı karşıya kalırım. Bir kişi veya kişiler görürüm – bazıları itici olabilir ama bazıları da öyle çekicidir ki onları kendimmiş gibi hayal ederim. Bir karakterle özdeşleşirim ve özdeşleşme kapasitemi hikâyenin bağlamına yerleştiririm – böylece diyelim ki Griffith'in *Way Down East*'inde Lillian Gish'e aşığımdır, kendimi Robert Harron'ın canlandırdığı kahraman gibi görürüm ve kötü adam Lowell Sherman'ı hor görür ve kınarım. Melodrama girer ve oradan kendimi daha iyi hissederek ayrılırım. Griffith film çekimine pek çok yönden öncülük etmiştir ama melodramları nadiren bundan daha karmaşık bir yaklaşım gerektirir.

Amerikan sinemasını kısaca özetlemenin yollarından biridir bu – bugün bile sinemaya gitmenin fantezi çağrısını yakalıyor. Oysa Alman kültürel geleneği, özdeşleştirmenin kendisini bir hata ve hastalık emaresi olarak görmeye daha hazırlıklıydı. Freud'un, kendimizi gözleme ve ikili kişiliğimizi kabullenmeye dair bir psikolojik mekanizma olarak "perde" üzerine ayrıntılı kuramları vardı. *Caligari*'den daha tanıdık bir şeyden örnek verelim: Alman sinemasının kötü bir şey olacağını sezdiren şıklığından en çok etkilenen, İngilizce konuşan yönetmen Alfred Hitchcock'un filmi *Sapık* (1960).

Sapık'ta Janet Leigh'e yoğunlaşırız. Ona bakması güzeldir, sağlıklı ve hoş bir kadındır, filmin ilk kırk dakikası içinde onu üç kez (Yapım Yasası'nı rahatsız eden biçimlerde) iç çamaşırlarıyla görürüz. Bu nedenle, olur da daha fazlasını görürüz diye daha dikkatli izleriz. Ondan hoşlanırız. İyi şeyler yapacağını umarız. Daha sonra karakteri bir kabahat işler: 40.000 dolar çalar. Bu dürtü aptalca olmakla birlikte anlaşılabilirdir. "İkili" bir duruş benimseriz: Bunu ben de yapabilirdim, der ama "Ah seni kötü kız" diye de ekleriz. Filmin röntgenci gerilimi öyle bir inşa edilir

ki Janet Leigh'i arzularız *ve* onun düzeltilme ihtiyacını hissederiz – dolayısıyla duştaki, özlem duyduğumuz çıplaklığı hasretimizi giderir.

Sonra garip bir adam belirir: Norman Bates (Anthony Perkins). Janet'ın aşığına benzer – ama âşıktan daha anlayışlıdır. Norman onunla konuşur ve biz de o uzun sohbetin arasına sokuluveririz. Bu Norman'ı severiz ve onun sevecenliğinin, kadının ne kadar aptalca davranmış olduğunu fark etmesine yardımcı olduğunu görürüz. Acaba bir çift olabilirler mi? Pek çok Amerikan filminde herkes herkese aklında bu beklentiyle bakar. Janet ertesi gün eve gidecek ve çalıntı parayı geri verecektir. Sorunu hallolmuş gibi görünür. Fakat gerilimimiz, arzumuz, hissimiz bir yere varmalıdır ve Hitchcock'un, eğer kadına tamamen sahip olamayacaksak –ve elbette filmlerde bu güzellere asla *sahip* olamayız– o zaman belki de izlenecek bir diğer yolun cinayet olduğunu anlamasına yetecek kadar fantezi anlayışı vardır. Film başlayalı daha kırk dakika olmuştur. Henüz bitemez ya da sıfırdan başlayamaz. Cinayet meydana gelir. Bundan biraz kuşkulanıyorduk.

Hitchcock'un oyunu öyle kurnazcadır ki Norman'ın yapmış olduğunu fark etmememiz için cinayeti gösterir. Hatta ne olup bittiğini keşfettiği zaman Norman'ın tepkisi dehşete kapılmak olur ve sinemadaki en özenli temizlik operasyonlarından birine imza atar. Böylece artık Norman'ın tarafındayızdır. Her yere gidebiliriz – *Jackass*'i bile izleyebiliriz.

Sapık elbette Amerikalıdır ama yalnızca iki Norman kullanmasıyla değil, aynı zamanda tutkulu özdeşleşmemizi kullanarak aklımızı karıştırma planıyla da yoğun bir Almanlık taşır. Janet Leigh'e öylesine dikkatle bakarak bir şiddet eylemi olasılığını yükseltmişizdir. Hitchcock'taki geciktirim her zaman erotik ve tehditkârdır ve perde tuhaf biçimde sakin, hissiz bir mevcudiyettir, katılamayacağımız ama gözlemlememiz gereken bir yaşamla doludur.

Süreci göstermek için o perdeye veya beyaz bir duvara ihtiyacınız var. Fakat yaşama ve perdeye verdiğimiz tepkiler çok farklı. Görüntülerin akışı, içinde yüzmek istediğimiz bir dere veya nehir.

Fakat perde –o aciz, boş yüzey— bize dere veya nehir olmadığını hatırlatır; tüm bu işlemin aldatmaca ya da gerçeğe benzeyen bir yalan olma potansiyeli vardır. Film "inandırıcı"dır ama perde, soyutlamanın veya çıkarılmanın uyarı teminatıdır. Oradayızdır ve değilizdir. Alman perdesinde üşümemizin nedeni ısıtıcıların kapatılmış olması değil, imaların bu denli sarsıcı olmasıdır.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ni Decla'nın filme almasıyla birlikte pratik bir sorun yaşamı daha da zorlaştırdı. 1919-1920'nin koşulları o kadar kötüydü ki elektrik kullanımında sert kısıtlamalar vardı – film endüstrisi için büyük bir sorun, özellikle de *Caligari* kışın, Berlin'de her zaman havanın kapalı olduğu bir mevsimde çekileceği için. Filme bakar bakmaz bu özelliği hissedersiniz. Açılıştaki bahçesinin temiz hava şöyle dursun, açık havada bile değil gibidir. Soluk ışığın camdan kırılarak geçtiği bir pasaj gibidir. Işıkta sağlık veya canlılık yoktur – ve bütün filmde tek bir açık hava çekimi bulunmaz. Aslına bakacak olursanız Erich Pommer ve asıl yönetmen Robert Wiene, tasarımcılarının –Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig– önerisine; yani filmin, yalnızca dekorun şekilleri ve biçimlerinin (deliye ait) zihinsel manzaranın bir parçası olmakla kalmadığı, gölge ve ışık alanlarının da esasen dekor üzerine boyandığı tamamen dışavurumcu bir tarzda çekilmesi yönündeki öneriye kulak verdiler.

Pommer bunun işe yarayacağına inanmadı. "Bana bakın çocuklar"[1] dedi tasarımcılarına, "hepiniz delisiniz. Gerçek, üç boyutlu insanların arkasına fantastik, gerçekdışı, düz setler koymak imkânsız." Fakat testler yapıldığı zaman işe yaradı – ve böylece diyelim ki *Yurttaş Kane*'de (1941) Kane'lerin yaşadığı çayır kulübesi nasılsa öyle görünür ve öyle hissettirir: Maketli bir sahne üzerinde özenle tasarlanmış bir set. Dolayısıyla *Caligari*'de cadıların şapkalarına benzeyen evler, ezilmiş üçgenlere benzeyen pencereler ve perspektif çizimlerinden ibaret geçitler vardır. Ce-

[1] Erich Pommer, "Carl Mayer's Debut," age., s. 28.

sare siyah giysisi, gözlerinin etrafındaki devasa lemur halkaları ve Conrad Veidt'in rolde kullandığı uyuşmuş, stilize hareketleri ile neredeyse bir bale karakteridir. Sonuç pek çok açıdan teatral olmakla birlikte hikâyenin şekillenişi tekinsizdir ve filmin neden olduğu kaygı hiç dağılmaz. 1920'de neden herkesin *Caligari*'yi dikkat çekici bulduğunu anlayabilirsiniz.

Pommer ve Wiene'in hikâyeleri üzerine koyduğu çerçeveyi görünce Janowitz ve Mayer epeyi kederlendi. Fakat bu sağlıklılaştırmanın aslında çok az etkisi olmuştu. Çünkü dekordaki "dengesizlik," görünürdeki her şeyi bir delinin gördüğü gibi göstermeye yönelik sahte, sanat okulu kokan çaba kuşatıcı ve bulaşıcıdır. Dolayısıyla söz konusu delinin "kahramanımız" Francis mi, yoksa Yönetici mi olduğunun gerçekten bir önemi yoktur. Bu halde hem Caligari'yi hem de yöneticiyi aynı aktör, Werner Krauss oynar ve Krauss öyle ürperticidir ki bu iki kişi arasında doğal bir yakınlık olduğunu varsayarız. Eylemi "düzeltmek" önermeyi onarmaz – ve bu, film değerlendirmesinde önemli bir noktadır. Filmi hikâyeler yönlendirir ve şekillendirir fakat karakter atmosferdir – ve atmosfer bizimle film arasındaki bir kimya meselesidir. Hiç kimse *Caligari*'yi artan bir tedirginlik duymadan izleyemez, tıpkı kimsenin Kane'in iç çekişini, yaşamının her çerçevesi ve tüm pişmanlıkları üzerinde asılı duran "Gül goncası" [Rosebud] ağıtını duymadan *Yurttaş Kane*'i deneyimleyemeyeceği gibi.

Bu nedenle rahatlatıcı, umut verici bir son çekim olması amaçlanan şey aslında bilakis çirkin bir sonuçtur – Caligari'nin, hem bir panayır icracısı hem de saygın bir doktor gibi görünme becerisi sayesinde kazandığının açık bir imasıdır. Bu bir tuzak anlamına gelir: Bu tür sinemada hiçbir karakter kötü adamlıkla özdeşleştirilemez veya kötü adam olarak üstü çizilemez. Her karakter, herhangi bir insanın birbirine zıt yönlerinde yer alan hayali esnekliğin bir parçasıdır. Güven telkin etmenin zorluğu bizi Alman sinemasındaki o esas muammaya, Fritz Lang'a, etkilemek istediği kişilere karşı "Herr Yönetmen"e ama bundan çok daha kuşkulu veya rahatsız edici olan bir şeye götürür.

Lang her iki ebeveyni hakkında da yalan söyledi ama yalanın kanıksanabildiği tehlikeli bir dünyada yaşıyordu. Babası Anton Lang'ın mimar olduğunu söylediyse de görünen o ki babası yalnızca mimarlarla çalışan bir inşaat şefiydi. Annesine gelince, taşralı olduğunu ve çiftçi sınıfından geldiğini söyledi ama Paula Schlesinger Yahudiydi ve giyim sektöründe olan bir aileye mensuptu.

Friedrich Christian Anton Lang Aralık 1890'da Viyana'da doğdu. Burjuva konforuyla yetiştirildi ve mimarlık, resim ve tasarım okuyarak parça parça eğitim gördü. Aynı zamanda zampara ve avareydi ve oldukça genç yaşlarda, ebeveynlerine daha ciddi işler yaptığını söylerken Viyana gece kulüplerinde çalışıyordu. Daha sonraları dünyanın çoğunu dolaşmış olduğunu iddia ettiyse de onu tanıyan hiç kimse bunu ne zaman yapmış olduğuna dair net bir şey söyleyemedi. Savaş patladığında Avusturya-Macaristan ordusuna katıldı. Teğmen rütbesine yükseldi, çokça çarpışma gördü, madalya kazandı ve yaralandı. Aldığı yaralardan biri, bir gözünü etkiledi ve onu monokl takmaya itti – ki Lang bunu başkalarına gözdağı vermek için kullanmayı öğrendi. Film senaryoları yazmaya hastanedeyken, yaraları iyileşirken başladı.

Lang gibi 1890'larda (mecra doğarken) doğan bir grup sinemacı vardır. Bunlara King Vidor, Kenji Mizoguchi, Carl Dreyer, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton ve Jean Renoir dahildir. Bu yeni sansasyonla büyüyen çocuklar olarak filmin kurucuları haline geldiler ama pek çoğu film onları bulana ya da kurtarana kadar avareydi. Lang, görülen şeylerin ustası olmak için görme yetisini kaybetme riskini almaya herhalde hiç hevesli olmazdı ama gözleri, bir kere adını duyurmaya başladıktan sonra sakatlığının reklam cazibesini görebilecek kadar keskindi – işte monoklü ve onu, oyuncuları ile ekibine yanıp sönen bir mesaj vermek için kullanma şekli bunun bir sonucuydu.

Lang iyileşip bir senarist olarak tanındıktan sonra hızla yükseldi; insanların bu kadar hızlı "yaratılması" filmlerin cazibesinin bir parçasıydı. Erich Pommer *Caligari*'yi aslında Lang'a teklif etmişti ama çaylak (büyük bir macera filmi olan) *Die Spinnen*'le

meşguldü, bu nedenle, kendi ifadesiyle, çerçeveleyiciyi yani yazarların tam da nefret ettikleri şeyi önermekten "fazlasını" yapmamıştı! Lang'ın hakir gören bakışının özüyle uyumlu olduğu için bu hikâyeye inanmaya eğilimliyim. Lang'ın en rahatsız edici olduğu yer o içi boş mutlu sonlarıdır.

Sonra birdenbire şeytani bir enerjiyle doldu ve takip eden birkaç yıl içinde üç saatlik *Dr. Mabuse: Kumarbaz*'ı (1922) ve *Siegfried* ile *Kriemhild'in* İntikamı'nı kapsayan üç saatlik *Nibelungen Destanı*'nı (1924) çekti. Lang'ın gittikçe evrilen tarzı *Caligari*'deki gibi katı bir şekilde dışavurumcu değildi, yine de o tutumu zaman zaman kullanmaya hazırlıklıydı. Fakat görsel iştahı (kıtlıktan çıkmış gibi) stüdyo setlerinden, dekor ve yapay ışıktaki girift tuzaklardan besleniyordu. Gitgide şehrin geometrisiyle ilgilenmeye başladı ve sessiz sinemada, Mabuse filmlerindeki hareket çılgınlığıyla boy ölçüşebilecek çok az tür coşku vardır. Lang ucuz macera edebiyatına dalmıştı ve filmlerin görüş hatları –görme ve görülme– hakkında olması gerektiğini biliyordu. Yani kapılar açılır, arabalar trafik ışığında yan yana durur, erkekler kadınları izler –kesişim, sürtüşmenin kesişimidir ve bu da genellikle patlamalara yol açar.

Bu coşku, yaratıcısının kalbinin en az yarısını kazanmış olan, ilk film kötülerinden Mabuse'ün karakterine kadar ulaşır. Lang, Mabuse'ün, 1920'ler Almanyasındaki bütün o kargaşayı ve kötülüğü, ayrıca Hitler ve çetesinin yaklaşan şerrini temsil ettiğini söyler. Fakat bir yönetmen olarak Lang, gözlerini, olayları örmenin mekaniğinden alamıyordu – Mabuse yazar, hikâye üreticisi ve yönetmen özentisidir. Bazen yatakta, dağılmış sayfalar tarafından çevrelenmiş halde görülür.

Sinema, canavarlarını nadiren kaybeder veya öldürerek yok eder: Kong bir sene Empire State Building'in tepesinden düşebilir ama sonra oğlu geri dönecektir. Mabuse, Lang'a 1920'lerden 1960'ların başına kadar yetmiş bir karakterdi ve eğer deliyse, aklıselimin onu bu denli ilginç bulması şaşılacak şeydir – tabii Lang'ın sinemada, coşkun bir ölüm nöbeti gibi bir şey olduğu-

na dair Alman içgüdüsünü paylaşmadığınız sürece. Lang'daki ve daha bin tane başka filmdeki iyi adamlar, yanlış yola sapmanın ayartısına maruz kalana kadar çok banal, çok yavandır. Lang'ın Hollywood filmlerinden biri olan *Penceredeki Kadın*'da (1944) Edward G. Robinson kendisini kriminal bir durumda hayal eden güvenilir bir burjuva yurttaştır.

Lang (bir savaş ve katliam fırtınasına dönen birinci sınıf bir yapım olan) *Nibelungen Destanı*'nın açılışını yapmak için 1924'te Amerika'ya gitti. Amerikalıların teklifleriyle flört etmiyor olduğuna inanmak zor. İtibarı hızla yükselmişti ve Hollywood kıta yeteneklerine açtı. Ernst Lubitsch, Mary Pickford'la *Rosita*'yı çekmesi için daha geçen sene işe alınmıştı ve Lang Los Angeles'a gittiğinde Lubitsch'le birlikte, onun evine ve havuzuna hayranlık duyarak ve ondan Hollywood dedikodularını alarak zaman geçirdi.

Daha sonraları Lang kendi tarihini tanzim ederken, kendisini en çok heyecanlandıran şeyin New York'un görüntüsü –gökdelenler, binalardan ve sokaklardan oluşan kanyonlar, modern şehrin yoğunluğu– olduğunu söyleyecekti. Gelgelelim, o gerçek kanyonlarda bir film çekme fırsatının peşine düşmedi. Ufa'da *Metropolis* (1927) ile modern şehir fikrini yeniden inşa etmeyi tercih etti. Ve Kaliforniya'ya gittiği zaman iki ülke arasında çok önemli bir fark gözlemledi: Doug Fairbanks ona Amerikan filmlerinin yıldızlıkla ilgili olduğunu söyledi, böylece Lang, Almanya'da yönetmenin yıldız olması gerektiğine karar verdi. Görünüşe bakılırsa bir teklifi olmadan, şöyle diyerek geri geldi: "Amerika'da her şeyi büyük inşa[1] ediyorlar. Yeterli alan var. Ve Cennet yaratılmış."

Lang o âlem hakkında çok şey bildiğinden değil. 1919'da, öyle görünüyor ki, Lisa Rosenthal adında bir kızla evlenmişti. Kadın hakkında pek fazla şey bilinmiyor –bazıları hastanede hemşire olduğunu söylüyor; diğerleri kabare dansçısı olduğunu iddia ediyor; bazıları Yahudi olduğuna inanıyordu. Lang daha sonraları da araştırmacılara yardımcı olmadı, Lisa'yı unutma eğilimindeydi. Neden? 1920'de bir gün Lisa Rosenthal evlerine geldi ve Lang'ı

[1] Alıntılandığı yer McGilligan, *Fritz Lang*, s. 107

Thea von Harbou ile sevişirken buldu. Thea, önemli bir senaryo yazarı ve Dr. Mabuse'u oynayacak aktör Rudolf Klein-Rogge'un karısıydı.

Lisa'nın bir şekilde, Lang'ın fazla heyecanlandığı zamanlar sağa sola sallamaya eğilimli olduğu bir aksesuar olan tabancasından çıkan bir kurşunla vurulup öldüğü çirkin bir olay oldu. O gün bu gündür kimse ne olduğunu bilmiyor. İntihar olabilirdi – fakat Lisa günün geri kalanı için plan yapmıştı. Daha meşum bir şey olabilirdi. Hangisi kulağa daha iyi geliyor? Dava açılmadı. Thea von Harbou 1921'den itibaren Lang'ın seçilmiş senaryo yazarı ve ondan sonra eşi oldu. Daha sonra Lang Almanya'dan ayrıldığı zaman Thea, Nazi Partisi'ne katıldı.

Thea, 1924'teki Amerika ziyaretinde Lang'a eşlik etmedi fakat öyle görünüyor ki Lang, neredeyse döner dönmez *Metropolis* hakkındaki bazı görüşlerini onunla paylaşmış ve senaryonun temelini oluşturacak (ayrıca daha fazla geliri güvenceye almanın bir yolu olacak) bir roman yazması için onu teşvik etmişti. Hikâye 2000 yılında, Metropolis adında devasa bir şehir-devlette geçiyordu:

> Güneş Metropolis'in ardında[1] batarken evler dağlara, sokaklar vadilere dönüyor ve soğuktan çıtırdar gibi görünen bir ışık hüzmesi tüm pencerelerden fışkırıyordu. Perdenin karşılıklı iki tarafında beliren bir dizi köşegen çizgi tanıtma yazısını oluşturur: METROPOLIS. Şehrin kuleleri ve evleri arkadaki iriste belirirken ışık harflerin arasından prizmatik desenlerle ışıldar. Biz Metropolis'in iri makinelerinin bir dizi planına geçerken gölgeler perdenin bir yanından ötekine ilerler.

Bu, o güne kadar yazılmış en hırslı ve en edebi film senaryosu olabilecek senaryonun başlangıcıdır. Filmin kendisinden, kentsel biçimlerin doğal biçimleri çaldığına dair bir izlenim edindiğimiz söylenemez ama soğuktan çıtırdayan ışığı ve – ister taşra, ister doğal yeşillik, isterse günışığı olsun, doğanın mutlak yok edilişini hissederiz. Ondan sonraki yıllarda insanlar *Metropolis*'in kehanet-

[1] *Metropolis*'in senaryosu (1973), s. 19.

vari kesinliğine hayret ettiler: Lang dünyanın görünüşünü ta kaç yıl öncesinden, yetmiş yıldan uzun zaman önce tahmin etmişti. Gerçek mimarlık ve berbat toplumsal planlama bizim için bu türden yerler yapmış oldukları için, bu şehrin, cansızlığın engin bir hapishanesi olduğunu anlamak artık daha kolaydır.

Hayat devam etmekte ve üretim düzeneği köle emeğini öğütmektedir. Fakat Metropolis'te kuşkular vardır: Joh Fredersen şehrin (taçsız, üniformasız ve rütbe işareti taşımayan) hâkimidir; oğlu Freder, toplumsal sözleşmenin uygulanabilirliğinden şüphe etmeye başlayan bir zamparadır; Maria, işçilerin azizesi olan saf bir kızdır ve Rotwang ise sapkın bir dâhidir; Metropolis'in kısmen yaratıcısı ama artık *Dr. Mabuse*'ten tanıdığımız türde bir dehadır, her şeyin yıkılmasına özlem duyan bir gözetmen. (Rudolf Klein-Rogge için bir başka rol daha.) Rotwang herhangi bir reform umudunu boşa çıkarmak için Maria'yı kaçırır, onu laboratuvarına götürür ve robotumsu bir ikizini yapar, böylece bu "diğer" Maria'yı –ayartıcı, şehvetli, hain– ahlaki kargaşa ve yıkımı yayması için şehre gönderebilecektir. (Her iki Maria'yı da Brigitte Helm canlandırır.)

Drama bu basmakalıp düzeyde fazla sık kalır ve genel kabule göre, *Metropolis*'in çözülmesi sadece aptalca değil, aynı zamanda filmin uyandırdığı kaygılardan bir kaçıştır. Sonuç, Freder Fredersen, babası ile Grot'u (işçilerin ustabaşını) şu el sıkışma duygusuyla bir araya getirdiğinde ortaya çıkar: "Kalp, arabuluculuk etmezse eller ve beyin arasında bir anlaşma olamaz."

Alman sinemasının Nazizme nasıl zemin hazırladığının izini sürmeye kararlı olan Siegfried Kracauer –kitabının adı *From Caligari to Hitler*'di– bu klişenin, Dr. Joseph Goebbels'in kalbe hitap etme şekline korkunç biçimde yakın olduğunu yeterli kesinlikle belirtmişti: "Silaha dayalı iktidar iyi bir şey olabilir ama bir halkın kalbini kazanmak ve onu muhafaza etmek daha iyi ve daha memnuniyet vericidir."

Metropolis 10 Ocak 1927'de Berlin, Ufa-Palast am Zoo'da açıldığı zaman bile "içeriğiyle" sinematik gücü arasındaki uçuruma ilişkin feryatlar vardı. Bu reaksiyon daha isabetlidir çünkü *Met-*

ropolis Almanya'da o zamana kadar girişilmiş en pahalı yapımdı. Çekimler 310 gün (artı 60 gece) sürmüş ve bütçenin 5 milyon mark olduğu bildirilmişti. (Bu, 1927'nin parasıyla 1 milyon doların üzeri demekti.) Ufa'nın ayakta kalmak için büyük borçlar altına girmesi gerekmişti ve film parasını geri almakta başarısız olunca şirket bir gazete kodamanı olan Dr. Alfred Hugenberg'e geçmişti. (Amerikan tabiriyle tekelciydi.) Daha da kötüsü, Nasyonalist Parti sempatizanıydı. Böylece dolaylı yoldan, filmin el-kalp beylik lafı reel politika tarafından bir kenara kaldırıldı. Filmin ticari başarısızlığı yüzünden Ufa bir Nazi şirketi haline geldi.

Hiç kimse Lang'ın veya von Harbou'nun uzun vadedeki hedefinin bu olduğunu öne süremez; filmin budalaca ama mağrur hırsları bundan çok uzaktır. Yine de (Lang'ın ifadesiyle) Goebbels'in sonradan Lang'a söylediğine göre Hitler 1927'de Bavyera'da *Metropolis*'i izlediği zaman Lang'ın bir gün Reich'ın filmlerini çekecek adam olabileceğini ifade etmiştir.

Hitler iyi bir eleştirmen, iyi bir seyirci miydi? Öyle olabileceğinden korkuyorum çünkü *Metropolis*'in hem duyguları hem de duygusallığı, görüntülemenin dinamiğiyle kıyaslandığında çok az şey ifade eder – işgücünün yalnızca o kadar, bireysellik içermeyen bir güç olduğuna dair radikal görüş; iki Maria'nın yaratıcı veya alevlenmiş olarak ele alınışı (çekime ait fotoğraflar Lang'ın robot Maria olarak Brigitte Helm'e, özellikle de kıvrak, erotik dansında nasıl içli dışlı, röntgenci ya da işbirlikçi bir ilgi gösterdiğini açıkça gösterir); şehri sel basarken yaşanan mahşeri kriz, kaçış ve yıkım vektörleri ve Rotwang'ın, yani filmdeki en vurucu insan figürünün aurası.

Fritz Lang'ın esasen faşist olduğunu mu öne sürüyorum, yoksa faşist olan mecra mıydı? Tam olarak emin değilim. 1927'de bu itham, 1945'te kazandığı anlama gelemezdi. Kayıtlar Lang'ın Nazi Almanya'sından ayrıldığını, Amerika'ya gittiğini ve açıkça antifaşist temalara sahip birtakım filmler (Öfke, *Cellatlar da Ölür*, *Zafer Yaratan Casus*) yaptığını gösteriyor. Değerlendirmesi daha zor olan şey ise Lang'ın doğal soğukluğunun, keskin analitik gözünün ve felakete duyduğu heyecanın *Metropolis*'te faşizan bir hisse varmasıdır. Kalabalık körelmiş bir araçtır, kolay aldanan ve tehlikeli

bir araç – bu, Nathanael West'in maiyet güruhu ile ilgi çekici bir benzerlik arz eder. Filmin finali ve iç rahatlatması basmakalıptır. Filmin açık etkisi –ki bunun, 1920'lerin Almanya'sının istikrarsızlığını yaşamış birinden gelmesi anormal değildir– sosyopolitik düzenin felakete sürüklendiği ve perde üzerindeki dinamizmin ikna edici bir mesaj olduğudur.

Yoksa basbayağı, sinemanın temel koşulları –ezici perde ve onun hevesli fakat yabancılaşmış seyircisi– faşist bir devlete mi uygun düşüyordu?

Hem o sırada, hem de o zamandan bu yana geçen on yıllar boyunca yorumcular, filmin gücü rahatsız edici olmayı sürdüredursun, *Metropolis* ve uyandırdığı huşu ve dehşet karışımıyla savaş verdiler. H. G. Wells bunun belki de izlemiş olduğu en saçma film olduğunu söyledi – fakat filmin kendi yazdıklarından bir şeyler ödünç almış olduğunu da düşünüyordu. Onlarca yıl sonra Pauline Kael film için "harika, afallatıcı bir budalalık"[1] dedi – ve bu tam olarak resmi bir film türü sayılmasa da açık bırakmamız gereken bir tür olduğu muhakkak. Bu kitap bitmeden ona eşlik edenler olacak.

Luis Buñuel, filmin, kabaca ve çok tuhaf bir biçimde birleştirilmiş iki film olduğunu söyledi. Bir parçası, hiç beğenmediği metniydi.

> Ancak öte yandan da...[2] Ne yüceltici bir hareket senfonisi! Makineler zafer arklarıyla taçlanmış, harika saydamlıkların ortasında nasıl da şarkı söylüyorlar... Her güçlü çelik ışıltısı, tekerlerin, pistonların ve bilinmeyen mekanik formların her ritmik silsilesi olağanüstü bir övgü, gözlerimiz için yeni bir şiirsellik. Fizik ve Kimya mucizevi bir şekilde Ritim'e dönüşmüşler. Tek bir esrime anı yok. Ara yazılar bile ister artsın, azalsın, perdede gezinsin, ışıkta erisin ya da karanlıkta çözünsünler genel harekete katılıyorlar: Onlar da imge haline geliyorlar.

Son nokta önemlidir: Film içindeki yazılar, oraya Freder ve-

Pauline Kael, *Kiss Kiss Bang Bang* (1967), s. 309.

Luis Buñuel *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel* (2000), s. 100– 101

ya Rotwang tarafından elle yazılmış gibi görünür (ve Rotwang'ın takma bir eli vardır). Film boyunca, perdenin yalnızca bir hikâyenin mekânı değil, perde olduğunu hatırlatırlar. Bu hatırlatma, filmi duvar yazılarına ve propaganda sloganlarına yaklaştırır. Yazı tedirgin, esrarengiz ve sihirlidir ama filmdeki insanların yaptığı çoğu şeyden daha insanidir.

Yıllar içinde *Metropolis*'in, pop müzik eşliğinde bir versiyon da dahil olmak üzere birkaç versiyonu oldu. Fakat filmin bir parçasının kayıp olduğu biliniyordu. Daha sonra bu kayıp parça Arjantin'de bulundu ve 2010 Berlin Film Festivali'nde –büyük bir sinema salonunda ve aynı zamanda kötü bir kışa cesaretle karşı koyan birkaç yüz kişi için Brandenburg Kapısı'nda kurulan özel bir perdede– bugüne kadarki en uzun versiyonu gösterildi. Her ne kadar "kayıp" parçaların teknik kalitesi düşük olsa da film bir kez daha harika görünüyor ve endişe uyandırıyordu. Boş verin: Lang'ın *Metropolis*'i eli kulağındaki mahşerin dehşetine sahiptir ve bu dehşet, dönemi hakkında çok şey söyler. Lang'ın rahatsız edici dehâsının ve Almanya'nın daha da kötü tarihinin kanıtıdır.

Lang bu dönemde Almanya'da dört film daha yaptı: *Spies* (1928), *Aydaki Kadın* (1929), *M* (1931) ve *Dr. Mabuse'ün Vasiyeti* (1932). Sonuncusu, Mabuse'un çetesinin bütün düzeni devirmek için hâlâ plan yaptığı bir sesli filmdir. Lang, Mabuse'un diline pek çok Nazi sloganını diline pelesenk ettiğini iddia etti ve görünen o ki Parti onu duydu. Zira Mart 1933'te Parti, "zalim ve ahlaksız içeriği nedeniyle" filmi yasakladı. Bunun üzerine Dr. Goebbels, Lang'dan, kendisini ofisinde ziyaret etmesini istedi.

Lang o sınama görüşmesine ilişkin muhtelif açıklamalar yaptı. Goebbels'in dost canlısı davrandığını ve Hitler'in, kendisinin filmlerine duyduğu hayranlığından bahsettiğini söyledi. Goebbels, *Dr. Mabuse'un Vasiyeti*'nin gösterimindeki yasak için özür diledi ve hatta biraz yeniden kurgunun sorunu çözebileceğini söyledi. Daha sonra Fritz Lang'a, Üçüncü Reich için film yapımı sorumlusu olma işini teklif etti.

Yıllar sonra Lang, görüşme boyunca saatin ilerleyişini izleyerek nasıl terlediğini anlattı – *Metropolis*'te saat tam bir işkence aracıdır. Goebbels'i dinlerken sırasının geldiğini düşünmüştü: Derhal Almanya'yı terk etmesi gerekiyordu ve toplayabildiği kadar parasını toplamalıydı. Saat önemliydi çünkü bankalar üçte kapanıyordu. Fakat Goebbels konuşuyor da konuşuyordu ve Lang, Goebbels'e mümkün olabildiğince erken cevap vereceğine söz vererek oradan sıvıştığında saat beşi geçiyordu. Eve gitti, dairesinden biraz para ve mücevher topladı ve o akşam trenle Berlin'den ayrıldı. Bu hikâyeye, kötü bir film havası katan birkaç versiyon daha ekledi.

Ama bunlar olmadı. Söz konusu vaka üzerine, Patrick McGilligan'ın 1997 tarihli biyografisi *Fritz Lang: The Nature of the Beast* ile doruğa ulaşan çok miktarda araştırma yapıldı. Lang'ın pasaportunun ve çıkış vizelerinin tetkiki de dahil. Ani bir ayrılış yoktu. Lang daha ziyade Avrupa içinde birkaç seyahat yapmış ve Temmuz 1933'e kadar –o zaman da *Liliom*'u yapmak için (Erich Pommer ile) anlaşma yapmaya Paris'e gitmişti– Berlin'den doğru düzgün ayrılmamıştı. Lang ve Thea von Harbou nisanda boşandılar. Goebbels'in randevu günlüğünde görüşmeye ait kayıt bulunmaz – kendisi sinema hayranı olmasına rağmen. Birkaç kişi "kaçış" hikâyesinden her zaman şüphelenmişlerdi ve her anlatışında detayların nasıl değiştiğini belirttiler. Gottfried Reinhardt (Max Reinhardt'ın oğlu) şunu söyledi: "Lang Almanya'da kalabilirdi,[1] buna şüphe yok. Eğer yarı-Yahudi olduğunu öğrenmeselerdi. Kalmaya çalıştı. Şerefsiz bir adamdı, tamamen alaycı bir adam. Umursadığını sanmam.

Yönetmenlere taparcasına hayranlık duymaya kilitlenmişken adil bir sinema tarihi yazmak kolay değil. Fakat pek çoğumuz mecraya sadık kalmaya ve kahramanlarının hatalarını görmezden gelmeye kararlı. Film işindeki baskı ve fırsatlar, milyonlarca insan üzerinde sahip olunan güçle bu denli mi ilişkili ve paraya bu kadar mı bağlı da insanın davranışı zarar görüyor? Her neyse, Lang Nazi filmi işini almadı. Fakat elbette başka bir aday daha vardı ve onunla da tanışacağız.

[1] Gottfried Reinhardt, alıntılandığı yer McGilligan, *Fritz Lang*, s. 180.

M

Bazen keşfedilmek zor olabilir. Bir daha asla kendinize tam olarak sahip olamayabilirsiniz. Daha sonraları Fritz Lang, Peter Lorre'u Alman tiyatrosunda kendisinin "keşfettiğini" söyleyecekti. Fakat Lorre zaten aşağı yukarı beş yıldır oyunculuk yapıyor, sıkı çalışıyordu. Kendi kendisini keşfediyor ve herkesin de görebildiği gibi bir sahne kariyeri hedefliyordu. Fakat uyarı ipuçları vardı. Ufak tefek yapısı, zeki bebek yüzü, pörtlek gözleri (ayrıca, ameliyattan sonra başlayan fakat sağlığına uzanan, uyuşturucuya zafiyeti) nedeniyle er ya da geç kötü adam veya soysuz rollerinde oynama olasılığının yüksek olduğunu birkaç kişi dillendiriyordu. Daha iyisini hak ediyordu. Komedide ve groteskte ustalaşmıştı ama onda hüzünlü bir damar da vardı. Fotoğrafçı Lotte Jacobi, ona bakıp fotoğraflarını çekmekten kendini alamıyordu. Ve Lorre'nin Celia Lovsky adında, Peter'ın Fritz Lang ile tanışması gerektiğine inanan bir kız arkadaşı vardı.

1929, Berlin. Lorre yirmi beş yaşındaydı, Macaristan'ın küçük bir kasabasında László Löwentstein olarak doğmuştu. Daha geçen sene bir düzine rolde oynamıştı; bu rollerden bazıları Somerset Maugham'ın Ölüm Mektubu'nun bir versiyonunda aracı Ong Chi Seng, *Danton's Death*'te St. Just, Brecht'in *Happy End*'inde (Brecht'le arkadaşlardı) Dr. Nakamura ve Wedekind'in *Spring Awakening*'inde on dört yaşındaki seks delisi Moritz Stiefel'di. Lang en azından o son gösteriyi izlemiş ve etkilenmişti. Aktörü o zaman

"keşfetti" ve daha önce film yapıp yapmadığını sordu. Hayır, dedi Lorre (yalan söylüyordu). Çok iyi, dedi Lang, ilk sesli filmimde seni kullanmak istiyorum. Yalnız biraz zaman alacak, yani başkasıyla film yapmayacağına söz vermelisin.

Film ne hakkında olacak? diye sordu aktör ve Lang henüz söyleyemem, dedi. Lorre anlaşmayı kabul etti.

Lang o sırada *M* hakkında elle tutulur bir fikre sahip miydi, yoksa yalnızca vurucu bulduğu bir aktörü ve onun varlığını mı güvence altına alıyordu bilinmez. Fakat 1930'a gelindiğinde bir sesli film yapmaya kararlı ve bu yeni güzelliği bir kokain atımı gibi kullanmaya meyilliydi. Alışık olduğundan daha küçük bir film yapmak istiyordu, daha samimi bir şey. Bu yüzden karısı ve senaryo yazarı Thea'ya, aklına gelen en mide bulandırıcı suçun ne olduğunu sordu. Thea düşünüp taşındı ve imzasız tehdit mektupları yazmak olduğunda karar kıldı. (Bu gösteriyor ki Thea von Harbou mütevazı bir ruh olabileceğini gösteriyor.) Fakat Lang kısa bir süre sonra geri döndü ve peki bir çocuk katiline ne dersin, diye sordu.

O sırada Almanya'da manşetlerden verilen birkaç seri katil vardı. Berlin'de Großmann adında bir adam vardı; Hanover'da kötü şöhretli bir "kasap" ve Düsseldorf'ta Peter Kürten. Lang, Thea'yla *M*'in senaryosunu Kürten'in hikâyesi ifşa edilmeden önce yazdıklarını açıklamaya çalıştı. Fakat bunun pek bir önemi yok. Fritz Lang'ın *M*'i ya da *The Murderer Among Us* adını vermeyi düşünmüş olduğu şeyi hayal edebilmiş olabileceğini biliyoruz sanırım. Dahası, Peter Kürten ayrım yapmadan öldürmeye hazırken *M*'deki karakter Hans Beckert'ın çocukları seçip avlayan bir gözü vardı.

1931'de hiçbir Amerikan stüdyosu bir çocuk katili hakkında film yapma fikrini aklından geçirmezdi – gerçi o sıralar Hollywood'un gangster heyecanından (ve gişe hasılatından) başı dönüyordu. *Halk Düşmanı*'nda (1931) James Cagney, sokak çocuğundan gangstere dönüşüp (o kaderi az çok hak eden veya hayatını riske atmak üzere işe alınan) çok sayıda insanı vuran bir karakterle yıl-

dız oldu. Her ne kadar pek çok insan için filmdeki –hiç beklenmediği için- en vahşi sahne Cagney'in, (Mae Clarke'ın canlandırdığı) sevgilisinin yüzüne yarım bir greyfurt çarptığı sahne olsa da, *Halk Düşmanı* haklı olarak "şiddet içeren" bir film kabul edildi.

Şiddet alengirli bir mesele ve buna yeniden döneceğiz, fakat Fritz Lang *M* hakkında şunları söyleyerek itiraz etti: "Şiddet yok[1] – deyim yerindeyse her şey sahne arkasında olup bitiyor. Bir örnek vereyim: Küçük kızın öldürüldüğü sahneyi hatırlıyor musunuz? Tek gördüğünüz yuvarlanan ve duran bir top. Daha sonra ise bir balonun telefon kablolarına sıkışıp kalması. Hani nerede şiddet?"

Açık konuşmak gerekirse Lang haklı (gerçi bu soruyu soran kişiye, Ölüm Korkusu'nda Lee Marvin'in Gloria Grahame'in yüzüne kaynamış kahveyi fırlattığı sahnenin de şiddet içermediğini anlatmaya çalışmıştır). Film yönetmenlerinin söylediklerine inanmak zorunda değilsiniz; bazen gösterdikleriyle başa çıkmak bile yeteri kadar zor. Hayır, *M*'deki katili bir çocuğu öldürürken görmeyiz. Bununla birlikte, *M*'i seyredip de eylemin düşüncesinden etkilenmemiş biri yoktur sanırım. Bu, Lang'ın dehâsına ve bir sanatçı olarak amacına bir övgüdür –ve şiddetin, toplumu nasıl baştan aşağı yıprattığını gösterme girişimiyle sonuçlanır. Fakat mademki *M*'i, bir çocuğun boğazlanma görüntüsü (ve sesi) ile yapmak imkânsızdı (ve umarım hâlâ öyle), o zaman başka adamları vuran az çok çekici adamların âdeta sonu gelmeyen, yaratıcı gösterisinde –ve bu motif *Halk Düşmanı*'ndan Michael Mann'ın *Halk Düşmanları*'na (2009) kadar uzanır– ne tür bir etki olduğunu kendimize sormaya değer.

Lang'ın *M*'inde, 1931'de bir Amerikan stüdyosunu dehşete düşürecek olan şey, filmin titiz bunaltıcılığı ve Lang'ın *Metropolis*'ten taşıdığı dekor ve ruh halindeki boğucu dehşetti. *M*'in harika ve böylesine altüst edici bir film olmasının nedeni budur. Sonuç olarak kasvetli film, "Biz de çocuklarımızı[2] sıkı gözetim altında tut-

---

Peter Von Bagh'ın Lang ile röportajı, *Fritz Lang Interviews* (2003), s. 151.
M'in senaryosu (1968), s. 108.

malıyız" diye haykıran mütedeyyin bir sesle son bulurken bir başka sapkın çocuğun –Peter Kürten'in kendisi veya Hans Beckert– bu tür rezaletlere göğüs germekten başka bir şey yapamayacak bir şehir manzarasında istediğini yapacağına dair iç karartıcı kanı beliriverir. Filmin başında bir çocuk oyunu kötü kaderin garantisi olarak sunulur. Bir grup çocuğu oyun oynarken görürüz, "Karalar giymiş kötü küçük adam[1] gelecek... Seni doğrayacak" şarkısı eşliğinde oynanan bir tür "Çıktın" oyunu. Ve salt o sözler veya oyunun korkunç sembolü de değil, çocukların oynadığı "açık" alanın açıkça, havanın yerini teatral ışığın aldığı bir set, kaçınılmaz kentsel kuşatmanın bir parçası olma şekli. Çocukların kaderini boş verin – yer altına gömülmüş gibi duran bir şehirde nasıl bir yaşam bulabileceklerdi ki zaten? Lang'm şehri, çoğu zaman, insan figürlerinin telaşlı danslarını yaptıkları bir morgdur.

Dolayısıyla *M*'de bizzat sinematik ifadenin dokusu, çocukların ve Beckert'ın düştüğü bir tuzak anlamına gelir. Bu açmaz, filmin darbesini önceden haber verir, sinemanın karmaşık doğasıyla ve iyi tarafın kafasını karıştıracak olan kötü ikizin asırlık dehşetiyle yankılanan bir imge. Sokak hayatı tarafından katil olarak teşhis edilen ve bu şekilde damgalanan Beckert'ın, aniden omzunun üzerinden bakıp koyu renk paltosunun üzerine beyaz tebeşirle yazılmış –bir yara veya hastalık gibi– eğri büğrü *M* harfinin yansımasını gördüğü imgeden bahsediyorum. Lotte Jacobi bile, Lorre'nin etine dolgun suratının veya dehşete kapılmış gözlerinin bu denli hakkını verememiştir. Bu imge, yalnızca bu filmi ya da hatta Lang'ın dokunaklı kariyerini ifade eden bir imge değildir; film boyunca verilen, ötekimizle karşılaşıp teşhirin ümitsizliğiyle tanışabileceğimiz fikrini ifade eden harikulade bir imgedir. Bir karakterin aynaya bakmasının, bizim perdeye bakmamız gibi olduğunun bize fiziksel olarak hatırlatıldığı o anlardan biridir.

M'nin onca yoruma yol açan yapısı –katilin peşine hem kanun güçlerinin hem de kanunsuzların düşmesi– Beckert'ın karşı karşıya kaldığı tuzağın bir başka versiyonudur. Ve Lang, iki hastalıklı

---

[1] Age., s. 15.

çetenin yüzleşmekte öyle uzmandır ki iyilerin ve kötülerin, şehirlerinin dengesini bozmuş olan bu deliyi ezmek için eşit derecede kararlı olmalarındaki ironiyi bir çırpıda yutarız. Film her ne kadar boğazlama eylemini kınasa da, filmdeki hiçbir şey o dengenin çirkinliğini ya da hakiki çocukluğu boğacak bir yaşam tarzını temsil etme derecesini dert etmez. Esasen ne *M*'de, ne *Metropolis*'te ne de *The Testament of Dr. Mabuse*'de hiçbir şey, hayatın yaşanmaya değer olabileceği bir kent düzeni veya tarzına gerçekten inanmaz. Bence aynı suçlama, Lang'ın Amerika'da yaptığı en iyi filmlere de yöneltilebilir – örneğin Glenn Ford'un intikam peşindeki dedektifinin, filmin sonunda yozlaşmış bir kentin harabelerinde yalnız bırakıldığı ve tehlikeli bir biçimde dengesiz olabildiği Ölüm Korkusu (1953). Fakat karısını kaybetmesi ve kızını kurtarması son derece Amerikan bir dokunuştur. Lang'ın –Spencer Tracy'nin neredeyse linç edilen bir adamı oynadığı– ilk Amerikan filmi Öfke (1936) Kasım 1933'te San Jose'deki gerçek bir linç olayından hareketle çekildi (lincin sonu Kaliforniya'da kaydedilmişti). Söz konusu linçte iki adam sürüklenerek hapishaneden dışarı çıkarılmış, soyulmuş, hadım edilmiş ve ibret-i âlem olsun diye asılmıştı. Belediye başkanı ve Kaliforniya valisi James Rolph, Jr. linci onayladılar ve bunun için kimse hapse girmedi. Öfke 1936 için zorlu bir filmdir –Graham Greene sıradışı bir başarı olduğunu söylemişti– fakat asla San Jose'nin gerçekliğinin kıyısından köşesinden geçmez. Amerika'da endüstri ve pozitif olma dürtüsü, Lang'a, sanatının kasvetli ihtişamını feda etmesi karşılığında üstünkörü bir iyimserlik bahşetti.

M'de hoşlanılacak ya da hayran olunacak kimse yoktur – öyleyse filmin otoritesinin emrettiği enerjiye veya katılıma ne olur? Beckert'ın kederli figürüne ve dizginlerinden boşanmış acizlik iddiasına çöker. Beckert'ı öldürürken görmememiz –Lang'ın iddia edebileceği üzere açık şiddetten esirgenme şeklimiz– işte bu noktada çok önemlidir. Sonuçta Beckert'ın katil olmak dışında bir yaşamı veya kimliği yoktur. Ona bakınca tek görebildiğimiz şey, şehri sinsice kolaçan ederken giydiği paltosu ve gri şapkasıdır.

Başka hiçbir icraatı ve neden çocuk katili olduğuna dair en ufak bir açıklama yoktur.

Gelgelelim Beckert ne kadar iğrenç bir figür olursa olsun Peter Lorre'nin filmin yıldızı olduğu açıktır. Drama, ele geçirilmiş ve gayriresmi yargılanmakta olan Beckert'ın kendini kaybedeceği ve sözlerinin dudaklarından dökületeceği o anı bekler. Şehrin kulağı tırmalayan sesleri, ürkütücü ıslığın ve gaddar adamların ağır yürüyüşlerinin gürültüsü burada konuşmaya ve oyunculuğa dönüşür. Eğer *M* bir sessiz film olsayımış, pek mümkün olmayacağını veya Lang'a pek davetkâr gelmeyeceğini fark ederiz. Aksiyonu olup bitmiş olabilir ama Lang'ı teşvik eden, katili konuşurken duymak istemektir. Ve film, "duruşmadan" bir karar veya hüküm çıkmadan, aniden bitecektir. Beckert'ın seri katil olduğuna dair şüphe yoktur. Ama *M* kaderini kendi yazmaz. (Suçluların aksine) polis tarafından tutuklanır ve film durur. Eğer usulüne uygun bir duruşmaya çıkarılacak olsaydı, vereceği ifadeyi zaten bilirdik. İfadesi, Lorre'nin ket vurulmamış performansından taşar; sinemada, eş zamanlı konuşmaya ve konuşmanın dengesiz bir ruhu ifşa etmesine dayanan ilk örneklerden biridir:

> Kaçmak istiyorum...[1] kendimden kaçmak!.. ama bu imkânsız. Yapamam. Kaçamam. Boyun eğmek zorundayım. Koşmalıyım... koşmalı... sokakları... sonsuz sokakları. Kaçmak istiyorum. Uzaklaşmak istiyorum. Hayaletler peşimde. Annelerin hayaletleri. Ve o çocukların... Beni asla bırakmıyorlar. Buradalar, oradalar, hep, hep. Hep... yalnızca... yalnızca onu yaparken... ben şey yaparken... O zaman hiçbir şey hatırlayamıyorum... Ve sonra o afişleri görüyorum ve ne yaptığımı okuyorum. okuyorum ve... ve okuyorum... Onu ben mi yaptım? Ama onunla ilgili hiçbir şey hatırlayamıyorum... Ama bana kim inanacak? Ben olmanın nasıl bir his olduğunu kim bilir? Nasıl böyle davranmaya zorlandığımı... Nasıl bunu yapmak zorunda olduğumu.. İstemediğimi ama zorunda... Ve sonra... bir ses çığlık atıyor O sesi duymaya dayanamıyorum.

---

[1] *M*'in senaryosu, s. 104.

Bu bir çaresizlik ifadesidir ve insanın çaresizliğiyle, "düşünmeme, yalnızca kaydetmekte" usta kameranın sorumsuzluk sağlayabilme olasılığı arasında korkutucu bir bağlantı vardır.

Filmin çekimlerini gözlemleyenler, Lang'ın, âdeti olduğu üzere Lorre'u zorladığını bildiriyordu. Lang ayrıca setteki diğer insanların başrol oyuncusuyla konuşmalarının önüne geçti. Onu, katilin yalnızlık durumuna sevk etmek istercesine duygusal olarak yalıtmak istedi. Duruşma sekansındaki uzun günlere rağmen Lorre bu çetin göreve göğüs gerdi. Tek kusuru yeteri kadar ıslık çalamamasıydı – bu yüzden Lang ıslık çalma işini kendi üstlendi. Yine de Lorre'un performansını görebilirsiniz ve performansı aklını yitirmiş bir insanı gösterir, tıpkı bir cinayet eylemi veya süreci ve kurbanlar hakkında değil de katil hakkında bir film izlemekte olduğumuzu gösterdiği gibi. Lorre'un biyografi yazarı Stephen D. Youngkin ayrıca, Alman *M*'den hemen sonra yapılmış Fransız versiyonu olan *M, le Maudit*'nin bir baskısını gün yüzüne çıkarmıştır. Bu filmin başka bir yönetmeni vardı (kimliği bilinmiyor) fakat Youngkin, Lorre'un Fransız versiyondaki performansının –ki sesine dublaj yapılmıştır– çok daha ket vurulmamış ve gözle görülür biçimde daha az etkili olduğunu belirtir.

İşte bir "klasik" ve muhtemelen Lang'ın en iyi işi. Fakat neticelerinin ne denli geniş kapsamlı olduğuna dikkat edin. Her ne kadar 1930'ların başındaki Amerikan gangster filmleri bir çocuk katilini göstermeye asla cüret edememişse de "canavarları" hakkında kaçamaklı konuşmuşlardır. Tony Camonte rolünde Paul Muni'nin yer aldığı *Yaralı Yüz*'e (1932) filmin angsterleriyle ilgili fazla hevesli olduğu düşünülmesin diye *Shame of a Nation* alt başlığı verilmişti. Fakat bu tür filmleri çekici kılan ve Cagney ile Edward G. Robinson'ı gösterişli yıldızlara dönüştüren enerji veya temsili heyecan da buydu.

M, Lang'ın, çocuk katilinin özdenetim ya da ahlaki öz farkındalığın dışında bir güdüyle hareket ettiğini etkili bir biçimde sunduğu ve Lorre'un da yoğun performansıyla bu fikri ete kemiğe büründürdüğü oldukça farklı bir vakadır. Toplumumuz hâlâ

bu meselelerle mücadele ediyor ve katilleri idam etmek konusunda artan isteksizlik, psikopat kişiliği anlama girişimiyle bir arada var oluyor. *M*'deki en kaygılandırıcı şeylerden biri, yalnızca sempati olarak adlandırılabilecek bir şeyle ilgilidir. Beckert'a çocukları, bizim çocuklarımızı gerçekten öldürmüş biri gibi tepki vermeyiz. Suçuna ilişkin herhangi bir kuşku bulunduğundan değil. Yine de *M*'de, katilin kendisi hakkında yaptığı açıklamaya inanılması gerekmez. Sırf bu denli iyi rol yapıldığı için bunun ötesinde bir şeyler olabilir. Fakat rol yapan Lorre midir yoksa Beckert mı? İşte sinemadaki çözümsüz gizemlerden biri, ikizleşmenin ve ahlaki karışıklığın en derin düzeyi. Bu itirafı (cinayetlere tanık olmak zorunda kalmadan) seyrettiğimiz için bakış açımız ince bir biçimde yansızdır. Lorre'a saygıyla karışık bir hayranlık duyarız ve bu duygu, sempatiyi ya da karakterinin yaptığı şeye karşı duyduğumuz korku ve dehşetten daha karmaşık olan şeyi dışarıda bırakamaz. Sinemadaki, o kimlik çizgisinin bir adım ötesine geçen ilk dikkate değer katildir, bunu da açıkça sesle, konuşmayla ve nefes almanın veya canlı olmanın gürültüsüyle yaptığı açıktır.

Oyuncular size, rolde ne denli bir kötücüllük bulunursa bulunsun, iyi bir iş çıkarmak için karakterlerini sevmek zorunda olduklarını söyleyeceklerdir. Söylediklerine ve deneyimlerine itibar ediyoruz ama bu ödün, hepimizin sürekli kendimizi oynadığımız, gündelik hayatta kendimizi sunduğumuz ve daima güvenilmez olduğumuz veya gelişigüzel davrandığımız olasılığına doğru atılan ilk adımdır. Yani insanlardan hoşlanabilir veya hoşlanmayabiliriz ama onlardan asla emin olamayız. Bu, insanlıktan veya insancıllıktan kopuşta geri döndürülemez bir kaymadır çünkü hesaplı bir aldatma işi değil organik, çaresiz bir mış gibi yapmadır: mış gibi yapıyorum, öyleyse varım. Bu durum, Jean Renoir'ın herkesin kendine ait nedenleri – ya da oyuncularının bir rol anlayışı olduğuna dair duygusundan pek de uzak sayılmaz. *Oyunun Kuralı'ndaki* (1939) bu düşünce çoğu zaman Renoir'ın cömertliğinin ya da açıklığının bir işareti kabul edilir. Fakat aynı zamanda epis-

temolojik bir yalnızlığı ve varlığın nasıl performans haline gelmiş olduğunu da aktarır.

Bu günlerde, sansürün neredeyse tamamen son bulmasıyla, filmle ilgili süreç çok daha ileri gitmiştir. *Kuzuların Sessizliği*'nde (1991) Hannibal Lecter'ın kurbanlarına ne yaptığı, çoğu kişinin zevkine göre yeteri kadar açık hale getirilir. Aynı zamanda karakteri, kadın kahraman Clarice'a (Jodie Foster) öyle yardımcı olur ki aralarında gelişen bir çekimin kokusu duyulur. Yalnızca birkaç yıl sonra, devam filmi *Hannibal*'da (2001) Lecter ile yeni Clarice (Julianne Moore) arasında aşk hikâyesine evrilen bir şey oldu. Buna ek olarak Anthony Hopkins, her ne kadar *Kuzuların Sessizliği*'nde yardımcı bir rolden fazlasını oynamasa da Oscar kazanmış, pek çoğumuzun taklit etmekten zevk aldığı, ailemizin sevgi dolu umacısı haline gelmişti.

O sırada Hopkins zaten, rolün yapışma tehdidine direnecek kadar büyük bir yıldız ya da çok yönlü bir oyuncuydu. Peter Lorre o kadar şanslı değildi. *M* 1931'de uluslararası bir sansasyon oldu. Lorre'yi tanınır kıldı ve tiyatro kariyerini etkili bir biçimde bitirdi. Fakat aynı zamanda onu uğursuz ya da ürkütücü rollere hapsetti. Pek çokları gibi 1930'ların başında Avrupa'dan ayrıldı ve Amerika'da iş yaptı. Dikkate değer küçük rolleri oldu (*Malta Kartalı* ve *Kazablanka*) fakat Japon dedektif Bay Moto'yu tam sekiz kere oynamak zorunda kaldı. Oyuncu olarak yelpazesinin daralmasından giderek daha da bunaldı; itibarı ve gelen teklifler her zaman Hans Beckert'ın gölgesinde kalıyordu. Lang bir daha asla onunla çalışmadı.

Çocuk katillerini *M* sayesinde daha mı iyi anlıyoruz? Yoksa yalnızca tabu bir heyecan mı edindik? Bu meşhur film, psikopatlar hakkında bir sürü filme mi önayak oldu – büyük oyunculuk için gıda belki ama toplumun ağza alınmaz eylemleri sindirmesinin beklendiği bir süreçte de atılan adımlar mı? Belki de o türden bir kriminal sürecin anlaşılacak bir yanı yoktur? Belki de değerlendirme girişimi onu sadece daha erişilebilir veya "normal" kılıyordur? *M*'in başyapıt olarak takdir edilmesi konusunda çekince-

lerim yok fakat müzmin katiller hakkında çekilen, dökülen kanın ve katliamın gerçeğe benzeyen yanılsamasının gırla gittiği daha az katı filmlerin önünün açılmasına yardımcı olduğunu kim inkâr edebilir? *Dexter*'da (aynı zamanda katilleri yakalamak üzere çalışan) bir seri katil hakkındaki bir dizide yeni sezona yaklaşıyoruz.

Lang her ayrıntısında ve her nüansında karamsarlığının sinyallerini verir ama artık psikotikler hakkında, anlaşılması güç şiddetten zevk alan ve onu sömüren çok sayıda film var. Lang'ın büyük yalanı, bence, öldürücülük ve filmin bununla ilgili duygusuz fakat artan rahatlığına yönelik iştahını inkâr etmesiydi.

DEVLET FİLMİ-FİLMİN DURUMU

Son 120 yılın yeni sansasyonlarına ve üzerimizdeki etkilerinin ne denli güçlü, neşelendirici ya da tehlikeli olduğuna bakarsanız devletin neden kontrol tedbirleriyle müdahale etmiş olduğunu anlayabilirsiniz – uyuşturucudan, televizyon yayın araçlarından, otomobil ve otobanlardan, silahlardan ve kumardan bahsediyorum. Siz bunlara, bir zamanlar saygı ve umutla bakılan zorunlu eğitimi de ekleyebilirsiniz. Bazılarımız, düzenlemenin hürriyette yeri olmadığına karar verene kadar tüm bu istilalar düzenleniyordu. Fakat Amerika'da film, piyasaya ve serbest girişime bırakıldı. Bu durum, film işi sahiplerini ve film işi yapanları korkuyla hükümet müdahalesi beklemekten korumuş filan değil.

1920'lerde Hollywood'un tarihi, hızlı bir ekonomik büyümeyle buna bağlı olarak bazı sinemacıların, kendi kendilerine dayattıkları, alelacele çıkarılan düzenlemelere yol açacak çılgınca davranışlarının tarihidir. Hükümetin ruhsatlandırmasındansa Will Hays ve kodu, Akademi ve ödülleri yeğdir. O gün bu gündür Birleşik Devletler'de filmler reyting sisteminde G, PG, R ve NC-17* olarak sınıflandırılıyor ve sinema salonlarının da bu "kuralları" uygulaması bekleniyor. Fakat bunlar yasa değil ve fark etmiş ola-

* G [general audiences] tüm yaştakilere uygun, PG [parental guidance suggested] bazı içerikleri çocuklar için uygun olmayabilir, R [restricted] 17 yaş altındakilerin içeriği ebeveyn veya yetişkin vasi eşliğinde izlemesi gerekir ve NC-17 ise 17 yaş altı için uygun değil anlamlarına gelmektedir –çn.

bileceğiniz üzere himaye sistemi üç yaşındaki bir çocuğu, sessiz kaldığı müddetçe Şeytan'a, *Sapık*'a ya da *Kuzuların Sessizliği*'ne götürmenize izin veriyor. Çocuğun sizinle "birlikte" ya da sizin himayenizde olduğu söyleniyor – fakat hepimiz karanlıkta ne kadar yalnız olduğumuzu biliyoruz.

Görebildiğiniz gibi "himaye" gişe fırsatçılığı için bir kılıf. Gelgelelim bu yaşadığımız tuhaf bir dünya. Okulda çocuklarımıza pornografi veya cinayet öğretilmekte olduğunu öğrensek kıyamet kopardı; hâlihazırda, kimilerinin klasik kabul ettiği romanlar hakkında kopan yaygaralar mevcut. Fakat (o kıymetli sözcüğü kullanacak olursak) bir evin, pek çok kablolu televizyon paketinde, bazı kanallarda saat 22.00'den sonra veya o civarlarda pornografiye ve günün her saatinde de ağır şiddete erişimi bulunuyor. Akılsızlığa ve kulakları sağır edici reklamlara ise her zaman erişimi var. Bu bir Amerikan tercihi olarak kabul ediliyor. Aynı zamanda, milislerin bizi çağıracağı o güne hazırlıklı olmak için evde dolu veya boş halde ölümcül silahlar bulundurmak da bizim kararımız. İş "himaye"ye geldi mi güvenilmez sularda yüzüyoruz.

Dolayısıyla sinema filmleri kadar istikrarsız ve etkili bir şeyin bazı ülkelerde patlamaya hazır bomba gibi görülmesinde şaşılacak pek bir şey yok. Fakat bu baskı hiçbir yerde, eğitimsiz milyonlardan ve aniden "herkesin" aydınlanmaya ve en yüksek vatandaşlık seviyesine yükselmeye değer olduğuna karar veren bir elit kültüründen müteşekkil Rusya'da olduğu kadar heyecanlı olmamıştır.

Anton Çehov'un sinema filmi izleyip izlemediği veya etkilenip etkilenmediği konusunda çok az bilgiye sahibiz; Çehov 1904'te öldü. Fakat filmlerin önünün açılmasına yardım etmiş olduğunu biliyoruz. Oyunlarındaki kişisel ve toplumsal derinliklerden bahsetmiyorum yalnızca, fiziksel liklerinden de bahsediyorum. *Vanya Dayı*'nın (ilk defa 1899'da sahneye konmuştur) sahne notları şöyle başlar, "Bir bahçe. Teraslı bir evin bir kısmı görülebiliyor. Cadde üzerindeki eski bir kavağın altına çay için bir masa kurulmuş. Bahçe koltukları ve sandalyeleri var; bir tanesinin üzerinde bir gitar duruyor. Masadan çok uzak olmayan bir yerde bir salıncak

var. Öğleden sonra saat iki üç arası. Gökyüzü kapalı." Sahne yönetmeni Konstantin Stanislavsky günün saati ve ışığın vurmasıyla ilgili elinden gelenin en iyisini yapmıştır, tıpkı kırk yıldan uzun bir süre sonra bile New York'taki Actors Studio'yu ve oradan çıkacak filmleri etkileyecek doğalcı bir oyunculuk tarzı tasarladığı gibi. Fakat yalnızca Çehov'un sahne yönetimini okumak bile Jean Renoir'ın *Vanya Dayı* için uygun bir yönetmen olduğunu tahmin etmeye yeter. O kapalı hava, ilk film ışığının patlamasının on yıllarca ilerisindeydi.

1917'den önce Rusya'da pek bir şey olmadığı, eskiden Bolşevik sinema tarihinin bir parçasıydı. Kazın ayağı öyle değildi. Sinema seyirciliği büyük şehirlerle sınırlıymış gibi görünüyor fakat Yakov Protazanov (1881-1945) Devrim'den önceki on yılda önemli bir yönetmendi. D. W. Griffith'in uzun metrajlı filmleri döneminde; başta zengin dönem setleri, yoğun oyunculuk ve İskandinav sinemasının etkilerini barındıran, Puşkin'in *The Queen of Spades*'inin (1916) bir versiyonu olmak üzere birkaç iyi film yapmıştır. Protazanov devrim anında ve ona yeni rejimi sevdirmeyen sonraki birkaç yıl boyunca Rusya'dan uzak durdu. Yine de *Aelita*'sı (1924) baş döndürücü yapılandırılmış setleri ve Mars Kraliçesi'ni oynayan Yulia Solntseva (yönetmen Alexander Dovzhenko'nun eşi) ile alışılmadık bir bilim kurgu filmidir.

Aelita'daki vurucu özellik yabancı dünyaların cüretkâr, masumane ve eğlenceli bir biçimde bitiştirilmesidir –havası, ışığı, mekânı ile gerçek yerlerde çekilmiş dönemin Rusyası ve gerçek bir şehrin resmigeçidi; ayrıntılı, güzel fakat gülünç stilize edilmiş setleri ve kostümleri aracılığıyla hayal edilen ve donatılan Mars. (O dönemden bir Amerikan filmiyle bir Alman filmi zorla bir araya getirilmiş gibidir.) Ve en eğlencelisi de iki tarzın birbiriyle savaşan enerjisidir. Rusya sahnelerinde bir uzay mühendisi ve eşiyle tanışırız. Fakat köle nüfus, anonimlik göstergesi olarak kafalarına kâğıt torbalar takarken Kraliçe Aelita'nın kalkık filizlerden oluşan Deko tarzı başlık taktığı bir yer olan Mars'ta, Kraliçe Aelita'nın Mars'ın pervasız ultramodern tarzını asla bozmadan

Dünya'yı gözetlediği (ve bu yolla mühendise âşık olduğu) sihirli bir görüntüleme makinesi vardır.

Aelita'nın kaybolmuş büyük bir film olduğunu iddia etmek niyetinde değilim ama yaratıcı ve eğlencelidir, filmin mucizesine ve deneysel tiyatroya yakınlığına kendini kaptırmıştır ve mevcudiyete, performansa ve insanlar arasındaki mekânlara karşı uyanıktır. Bu ne anlama geliyor? İkili çekimler, grup çekimleri, görüş derinliği. Filmin gösterişli tasarımına atıfta bulunmak artık zor. Fakat bir isim var ki kostüm ve set tasarımında öne çıkıyor: Alexandra Exter. Hakkında, ince zevkini hissetmemize yetecek kadar şey biliyoruz: 1907-1908'de Picasso ve Braque'la tanıştığı Paris'te eğitim gördü. 1918-1920'de Kiev'de, birkaç müstakbel yönetmeni eğitmiş olan bir yapım stüdyosu yönetti ve 1921'den 1924'e kadar Moskova'da ders verdi. Fakat *Aelita* tamamlandıktan sonra, 1949'daki ölümüne kadar öğretmenlik ve ressamlık yapacağı Paris'e taşındı. Görünüşe bakılırsa bir daha başka hiçbir filmde çalışmadı fakat *Aelita* Exter'in yeteneğinin, kozmopolit hassasiyetinin ve etkisinin yeterli bir kanıtıdır. Diğer bir deyişle, esasen Devrim öncesinde Rusya'da, tiyatro ve filmin yakınlığıyla bu yakınlığın avangard deney için sağladığı fırsatlar üzerinde serpilen bir gelenek vardı.

Burada farkına varılması gereken şey, sinemanın, kendi özel çocuğu olduğunu iddia eden Bolşevik ortodoksluğa alternatif bir tarihtir. Küçük, ince zevkli bir seyirci kitlesi bulunmasına ve Alman ve İskandinav kumpanyalardan etkilenmiş olmasına rağmen Rusya'da 1917'den önce de yapım vardı. Mikhail Bulgakov Moskova Sanat Tiyatrosu için satirler yazıyordu. 1920'lerin başında Vladimir Nabokov Almanya'daydı, film seyretmek ve filmler için yazmakla ilgileniyordu ve özellikle Amerikan filmlerinin kaza eseri budalalıklarından zevk alıyor ama ezici samimiyetlerinden canı sıkılıyordu. Nabokov öğretici bir vakadır çünkü sinemada (dramatik ciddiyetin aksine) gülünç absürtlüğün erken dönem takdirini gösterir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda öğrenci olan ve 1920'lerin başında Londra ve Amerika'da çalışan (1897 Tiflis

doğumlu) Rouben Mamoulian'ı; 1919'a kadar Ghent Üniversitesi'nde ve Amerika'da eğitim gören (1895 Ukrayna doğumlu) Lewis Milestone'u ve Hollywood'da yönetmen olan (1889'da Rusya kontrolündeki Polonya'da doğmuş) Richard Boleslawski'yi de ekleyebiliriz. Bu adamlar *Zorro'nun İşareti* (1940), *Silk Stockings* (1956), *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (1930), Marlon Brando'lu *Denizde İsyan* (1962), *Rasputin and the Empress* (1932) ve *Allah'ın Bahçesi* (1936) gibi filmler yapacaklardı.

Diğer düzeylerde, Rusya'dan ayrılan filmci tayfası yalnızca Akim Tamiroff, Gregory Ratoff ve Maria Ouspenskaya'yı değil, ayrıca Lewis J. Selznick ve Louis B. Mayer'ı, Al Jolson ve Alla Nazimova'yı, Irving Berlin ve Dimitri Tiomkin'i de içeriyor. Rusya'nın Amerikan gösteri dünyasındaki birinci nesil çocukları David O. Selznick, George Gershwin ve Kirk Douglas'ı da kapsayabilir – şu enerjiyi hissedin.

Böylece giriş yaptıktan sonra Devrimin ve Stanley Kaufmann'ın (ancak 1973'te) Elizabeth dönemi dramasına ya da İtalyan Rönesans resmine yakın bir an olarak kabul etmeye hazır olduğu dönemin ünlü yönetmenlerine dönüyoruz artık: "Yeni bir devrimci sanat[1] ortaya çıkarken yeni bir devrimci devlet doğdu ve bu birleşim yeni sanatta en az üç harikulade yaratıcıyı öne çıkardı: Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko ve –en etkilisi olduğu için en önemlisi– Sergei M. Eisenstein."

1920'lerin başı, filmlerin –bu yarı mekanik, yarı hayalimsi– yeni harikanın gücüne yönelik yoğun, gençlik dolu bir heyecan çağıydı. Bu ifade 1917'den sonraki Hollywood'a kolayca uyabileceği gibi aynı dönemde Sovyetler Birliği'ne de uyabilirdi. Ancak Kaliforniya'da filmler yeni bir sektör, zengin ve ünlü olmanın hızlı bir yolu ve halkın hayali yaşamında planlanmamış bir kayma anlamına gelirken Rusya'da, sektör üzerindeki vurgu, yeni bir dünya kurma tasarımlarıyla kıyaslandığında devede kulak kalıyordu. Fakat çağdaş tarihin savları, geleceğin onlardan çıkardığı anlam-

[1] Stanley Kauffmann, "Potemkin," *Great Film Directors*, (ed.) Leo Braudy and Morris Dickstein (1978), s. 235.

dan daha az etkilidir. Belki de toplumdaki en derin değişimler aslında, kimsenin devrimci sanat, politika ya da tarih hakkında konuşmak veya düşünmekle pek fazla ilgilenmediği muhafazakâr Amerika'da gerçekleşti.

Bu –müstehzi ve ürkmüşten ziyade içten ve tarihsel– idrak 1917'den sonra Rusya'daki yeni yaratıcı enerjinin taşmasını küçümsemek anlamına gelmiyor. Ne de, yeni devlet idealistlerinden gelen uyarımı ya da filmin, yeni Sovyetler Birliği'nin uzaklara yayılmış fakat neredeyse hepten eğitimsiz halkını bilgilendirme ve birleştirme fırsatını inkâr ediyor. Yine de insanların ummuş olduklarını gözlemlemek kadar aslında ne olup bittiğini gözlemlemek de bizim vazifemiz.

Önce Pudovkin'i ele alalım. 1893'te orta Rusya'da Penza'da doğdu ve Moskova Üniversitesi'nde kimya eğitimi gördükten sonra Rus ordusunda askere alındı. Fakat 1915'te yaralandı ve yaklaşık üç yıl boyunca Almanların esiri oldu, bu süre zarfında birkaç dil öğrendi. Savaştan sonra D. W. Griffith'in filmi *Hoşgörüsüzlük*'ü izlediğinde, bir kimya tesisinde işe başlamak üzereydi.

Bu pek de sıradan bir olay sayılmazdı. 1917 ve sonrasının Rusya'sında ciddi bir film ve boş film kıtlığı vardı. Devrim düzenli dağıtım işini durdurmuştu fakat otoriteler *Hoşgörüsüzlük*'ten o kadar etkilenmişlerdi ki filmi mümkün olabildiğince geniş kitlelere ulaştırmak için adımlar atmışlardı. Öyle ki film Rusya'da, Birleşik Devletler'de hiç yapmadığı kadar iyi iş yaptı. Eylül 1916'da gösterime giren *Hoşgörüsüzlük*, Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi ve filmin ırkçılığı hakkında aldığı olumsuz eleştirilerin açtığı yaralarla bilenmiş debdebeli bir tarih araştırmasıydı. Bu nedenle İç Savaş filminden iki makara daha uzundu ve dört anlatı kesitinden oluşuyordu: bir Babil hikâyesi (o zamana kadar Los Angeles'ta inşa edilen en büyük setlerin inşasını gerektirmişti); İsa'yı içeren bir Yahudi hikâyesi; 1572'deki Huguenot kıyımına iliştirilen bir Fransız hikâyesi ve iki âşık (Mae Marsh ve Robert Harron) ile adamın haksız yere cinayetle suçlanarak idam edilmesi tehlikesiyle karşılaşması hakkındaki Modern Hikâye.

Hoşgörüsüzlük 2 milyon dolara – *Bir Ulusun Doğuşu*'nun maliyetinin yirmi katına mal olmuştu. Ancak ilk film, gişe hasılatında umut edilenden daha iyi iş yapmış olmasına karşın *Hoşgörüsüzlük* iyi eleştiriler almış, başlangıçta büyük bir seyirci kitlesi çekmiş fakat sonra çökmüştü. Neden başarısız oldu? Çünkü belki de seyircinin dört hikâyenin birden aynı şeyi söylemesine ihtiyacı yoktu –fazlasıyla bir tarih dersini andırıyordu– ve bir hikâyenin bir diğer hikâyeyle almaşık kurgusu kafa karıştırıcı ve usandırıcı hale gelmişti. (Eğlence filmleri nadiren kendi ruh hallerini sekteye uğratırlar.) Kimileri, Modern Hikâye tek başına piyasaya sunulmuş olsa hit olacağını öne sürdü: (Başta, düşmüş bir kadını canlandıran Miriam Cooper olmak üzere) fevkalade performanslar içeren sürükleyici bir melodramdı. Babil sekansında set baş döndürücüdür ama Griffith, havada uçan bir balona kamera yerleştirmenin ötesinde setle ne yapacağını pek bilmiyordu. Dramatik olaylar orada gerçekleşmedi. Filmin tekrar eden bir motifi olması yardımcı olmadı: (Walt Whitman'ın dizelerine dayanarak) tarihin beşiğini sallayan Lillian Gish. Eskiden, bu görüntü gülünesi ve Griffith'in Viktoryan tavırlarının bir ölçüsü gibi görünüyordu. Fakat tarihin beşiği 1917-1920'nin Rusya'sında çok daha fazla şey ifade ediyordu.

Yeni rejim *Intolerance*'taki didaktik vurguya ve tarihteki tüm durumların kıyaslanabileceğine dair masum inanca bayılmıştı. Dahası, almaşık kurgu süreci ve ondan gelen öneriye ya da çıkarımın dinamiğine ve bunun kitleler için eğitsel olabileceğine dair ispatlanmamış umuda hücum etti. Elbette, örgün eğitim görmemiş kitlelerin karanlıktaki ışık tarafından pek takdir etmedikleri biçimlerde şekillenmiş olmaları muhtemelse de, kitlelerin sinemaya eğitilmek için gitmelerine tarihte pek fazla rastlanmaz.

Şayet bu idrak, ironi veya espri anlayışı gerektiriyorsa, Rus Devrimi'nin çaresiz ilk günlerinde bunların hiçbirinden pek fazla miktarda bulunmuyordu. Lenin, kültür komiseri Anatoly Lunacharsky'ye "bizim için film[1] en önemli sanat" demişti. Bazı kino

[1] Lenin, Anatoly Lunacharsky'ye aktarıyor, alıntılandığı yer *Sovietskoye Kino*, no 1–2, 1921, s. 10.

meraklıları bundan cesaret almış olabilir, diğerleri bunu bir uyarı olarak duydu. Çünkü bu, daha en başından, filmin eğitime, propagandaya ya da beyin yıkamaya tahsis edilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu anlamına geliyordu. Dolayısıyla filmi "düzgün" kullanma ihtiyacından doğan, ulusal bir film okulunun kuruluşu devrimci ateşin çok erken bir dönemde parçası oldu. Pudovkin o okulda eğitim gören ve Lev Kuleshov'un derslerinden heyecan duyan öğrencilerden biriydi.

Her ne kadar okulun esaslı öğretmeni olsa da Kuleshov aslında Pudovkin'den gençti. 1899'da Tambov'da doğmuştu ve delikanlılığında savaşla ilgili haber filmleri çekiyordu. O da *Intolerance*'ın almaşık kurgusundan ilham almış ve kurgu hakkında erken dönem bir kuram inşa etmeye yönelmişti. Bunun bir nedeni vardı. Dünyanın gelip geçmiş tüm film okullarının çoğunda çocuklar film çekmek için –kız arkadaşlarının, şehirlerinin, köpeklerinin, hikâyelerinin filmini çekmek–için sabırsızlanırlar. Yaşamı perdeye yansıtmanın eğlencesi ve kaygan hilesi onları büyüler. Fakat Moskova okulunda, boş film kıtlığı nedeniyle bu zevkin tadına varılamıyordu. Bu nedenle Kuleshov öğrencilerine kurguyu ve yeniden sürmeyi soyut olarak öğretmeye başladı – çizim ve fotoğraflar kullanarak derslerin öğrencilerin kafasına girmesini sağlayabilirsiniz. *Hoşgörüsüzlük*'te ortaya konulan öğretiler doğrultusunda, *a + b = tamamen farklı bir şey* gibi denklemler kurmaya başladı. Bir aktörün yönetilmemiş yüzüyle, aklından geçiriyor olabileceği nesnelerin çekimlerini birlikte kurguladı ve vay canına, seyirci ilişkiyi, bağlantıyı "okudu." Adam, açtı, korkuyordu, âşıktı ya da kurgunun dinamiği doğrultusunda her neyse oydu. Bu kuram hatalı değildir ama acı verici şekilde dar ve tahmin edilebilir olabilir. Kurguda başka bir güç vardı: Seyirci, mecranın hevesine göre zaman, mekân ve hikâyede ortadan kaldırılabiliyor ya da kaydırılabiliyordu. Bu fırsatta, içsel bir otorite ya da şiddet anlamı vardı.

Kuleshov kendiliğinden yaratıcı ve neşeli bir genç adama benzer. Örneğin 1924 tarihli yergisi *Bay Batı'nın Bolşevikler Diya-*

rındaki Olağanüstü Serüvenleri, Batının Bolşevik girişimiyle ilgili budalalığı üzerine şakalarla dolu, şen bir tattır. Ancak bu komedi tarzı bir Rus geleneği haline gelebilmek için mücadele verdi. Kurgu ve Sovyetlerin montaj adını vereceği şey üzerindeki kuramsal vurgu, makaleleri, kitapları ve ders programlarını beraberinde getirdi. Ve çekimi (filmin o temel unsurunu) film parçalarının (hareketin ve sürenin hayati önem taşıdığı şeylerin) aksine bir fotoğrafa çevirme etkisi vardı. Benzer şekilde, montaj için yapılan çekimler kişileri yalıtma eğilimindeyken (işlevsellikleri diriliklerini boğuyordu) filmde, mekânla ilişkilenen insanların çekimde birlikte olma potansiyeli vardır.

Pudovkin bu düşünce dizisini izledi. Birkaç kısa filmden sonra planlanmış bir üçlemeye girişti – *Ana* (1926), *St. Petersburg'un Sonu* (1927) ve *Asya Üzerinde Fırtına* (1928). Bu filmler Devrimin insancıl dramalarıdır, son derece dikkate değer fakat beceriksizcedirler ve öyle öngörülebilir bir duygusal eğimleri vardır ki yakınlık duymakta zorlanırız. Filmlerde, bir fikrin uygulanmasının ötesinde pek bir şey yoktur aslında; doğrudanlıktan ziyade ideoloji ve örnek vardır. Büyük bir gösteri vardır ve çoğu zaman o ülkedeki ilkel laboratuvar çalışmasına bir şey borçlu olan parlak Rus ışığı vardır. (Sovyet siyah beyazında çok ilginç olan şiddetli bir kösnüllük bulunur.) Gelgelelim montaja, bağlantıya (kuramsal tartışmalarda anahtar kelime) yönelik şiddetli bağımlılık genelde insanlar ve onların arzularıyla ilişkilidir. Pudovkin insan hikâyelerini tanımlamaya çalışır; ne var ki devrimci anlatıdaki görev yapıları her zaman onları basitleştirmeye meyleder.

Dostane rakipler ve yoldaşlar arasındaki, montaj planlarıyla ilgili didişmeler günümüzde gülünç görünse de hararetlidir. Eisenstein 1929 tarihli "The Cinematic Principle and the Ideogram" başlıklı makalesinde tartışmaların az ve öz bir dökümünü verir:

> [Pudovkin] düzenli aralıklarla,[1] gece geç saatlerde uğrar ve kapalı kapılar ardında prensip meselelcri üzerine münakaşa ede-

[1] Sergei Eisenstein, "The Cinematic Principle and the Ideogram, *Film Form: Essays in Film Theory* (1949), s. 37

riz. Kuleshov ekolünün mezunu olduğundan, parçaların bağlantısı olarak montaj anlayışını yüksek sesle savunur. Bir zincir olacak şekilde. Yine "tuğlalar." Bir fikri açıklamak için dizi halinde düzenlenen tuğlalar.

Ona, bir çarpışma olarak montaj hakkındaki bakış açımla karşı çıktım. Verili iki faktörün çarpışmasından bir kavramın doğduğunu söyleyen bir görüş.

Pratikte, Eisenstein birkaç kitabın çoğunu bu tartışmaya vakfetti ve illüstrasyon olarak da fizik ve hücre yapısını kullanacak kadar zekiydi. Fakat nadiren hikâyeden bahsediyordu. Buna ek olarak, her ne kadar arkadaşları Eisenstein'ın cıva gibi ve eğlenceli olduğunu ve yazılarındaki montaj ilkelerine Beş Yıllık Plan'ın parçalarıymış gibi davrandığını söyleseler de nüktedanlığı çoğunlukla sayfaya veya perdesine yansımaz. Dahası, Pudovkin'in filmlerindeki tüm insanların, tarihi tartışmanın ve ideolojinin emrine amade kılınması karşısında seyircinin duyduğu hayıflanmaya rağmen filmlerinin su götürmez dokunaklılığı hâlâ işe yarar. Eğer bu duyguyu paylaşıyorsanız, Pudovkin'in uzun metrajlılarından önce çektiği 1925 yapımı, on sekiz dakikalık *Chess Fever*'a bir göz atmalısınız.

Chess Fever sevimli, çılgın bir güldürüdür. Genç bir adam satranca kafayı takmıştır, öyle ki bu durum bir kızla ilişkisini bozmaktadır. Kıyafetleri satranç tahtası gibi damalıdır. Her yerde satranç problemleri görür. Kızın duyduğu özlem artar – "eğlence" arayışı bakımından Howard Hawks'un *Tehlikeli Bebek* (1938) filmine yakındır. Kız genç adamı terk eder ve onun yerine bir satranç turnuvası için şehre gelmiş olan Kübalı dünya şampiyonu José Raúl Capablanca'yı tavlar. Capablanca, Irving Thalberg dokunuşu olan dünyevi bir Valentino'ya benzer. Öyle tatlı dilli ve kendine güvenlidir ki purosunun dumanını ve parfümünün kokusunu duyabilirsiniz. Fakat genç adam, kız arkadaşının kurnaz Rus-Küba savunması karşısında kendine çeki düzen verir ve kız arkadaşıyla yeniden bir araya gelir. (Belki de oynaşırken hâlâ at hamlesini tercih etmektedir.) *Chess Fever*'a gereğinden fazla de-

ğer biçmek istemem ama komik olaya teslimiyeti, ironik anlatısı ve sıradan zevzekliğinde ısrar etmek isterim. *Storm over Asia*'dan daha kısadır ama yaşam ve insan deliliğini daha iyi kavraması nedeniyle daha etkilidir.

Bu "hâlâ bizi etkiler" meselesi önemsiz veya tesadüfi değildir: Pudovkin'in uzun metrajlılarındaki demir gibi sağlam ciddiyet ve siyasi uğursuzluk, neredeyse tam çağdaşları olan – Şafak, Carl Dreyer'ın *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*, Victor Sjöström'ün *The Wind*'i– yani perdenin insani belirsizlikle, fanilikle ve Pudovkin ile Eisenstein'ın ideolojik ders kitaplarını aşan bir sinematik potansiyel kavrayışıyla canlandığı filmlerin yanına konulmalıdır. Perdede dünyayı kurtarmak (veya parçalamak) saniyelerin, yanağınızı okşayan meltem misali geçtiğini hissettiren bir bakıştan genellikle daha az anlam ifade eder. Bu listeye Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ı da eklenebilir; tüm Sovyet filmleri içinde en lirik optik-delisi ve ayrıca filmi, yaşama ve Devrim'in cennetine yeğlediği için de en az mahcup olan film.

Dziga Vertov uydurulmuş bir isim: "Fırıldak" anlamına geliyor ve onun mekanik, oyun ve devridaim sevgisi ile filmlerin gerçekliği dönüştürebilecek bir makine olduğuna dair içgüdüsünü gösteriyor. Vertov'un gerçek adı Denis Kaufman'dı ve 1896'da Polonya, Bialystok'ta doğdu. Müzik eğitimi almış olmasına rağmen algı çalışmak üzere 1916'da Petrograd Psiko-nöroloji Enstitüsü'ne girdi. Bu, diğer pek çok ülkede, gösteri dünyasından filmlere uzanan yoldan epey uzaktı. Kaufman, malzemesi ışık ve duygu olan bir ressam olmasının yanı sıra aynı zamanda bir nevi bilim insanıydı. Biraz Picasso ve bolca Pavlov'du. Fakat devrim anında bir Sovyet'ti, dolayısıyla filmin dünyayı kurtarabileceği, hiç benzeşmeyen Sovyet cumhuriyetlerini birbirine bağlayabileceği ve komünizmin ideolojisiyle pratiğini ortaya koyabileceği inancını kolayca benimsedi. Deliydi ama dehânın değdiği bir deliydi.

Bir yandan, Vertov bir belgesel kayıt ve mülhem bilgi kaynağı olarak film fikrine âşık olmuştu. Böylece film komitesinin ü-

rettiği haber filmleri turunun bir parçası haline geldi ve bu da ünlü ajit-trenlerini [kino trains] beraberinde getirdi. Uçsuz bucaksız ülkeyi katetmek üzere yola çıkan trenler düşünün. Tren yol aldıkça gördüklerini filme alan kamera ekipleri vardı. Tren ilerleyedursun, bu malzemenin bir haber filmi oluşturmak üzere geliştirilip –Kuleshov'un formüle etmekte olduğu bütün montaj dersleri kullanılarak– birlikte kurgulandığı bir kompartman bulunuyordu. Bir başka kompartman da, hattın birkaç yüz kilometre aşağısındaki gelecek durakta vatandaşların, yeni devletin ve komşularının nasıl çalıştığını izlemek için doluştukları bir sinema salonu görevi görüyordu. Kulağa müthiş geliyor ve Vertov'un bazı işleri en iyi konstrüktivist tasarımlar kadar güzel ve asildi. Fakat çağdaş sanat her zaman köylülerin ve kulakların karınlarını ya da kaygılı zihinlerini doldurmaz. Preston Sturges'ın (Joel McCrea'nin canlandırdığı) yönetmeninin *Sullivan's Travels*'da (1942) kendini içinde bulduğu prangalı mahkûmlar gibidirler: Birazcık rahatlamaya razı.

Dziga Vertov 1920'leri haber filmleri, belgeseller ve parmak ısırtan bir güzellik ve zekâyla dolu katıksız kamera çekimleriyle doldurdu, her ne kadar gerçek Sovyetler Birliği ilerleyen devrimin çirkin tavizleriyle uğraşıyor olsa da kendisini tüm bunların, pirüpak Komünist planları desteklemek ve hızlandırmak için olduğuna inandırdı. Bu nedenle gözden düştü ve Parti'nin, (her ne kadar daimi propagandayla yüklü bir gerçekçilik olsa da) "toplumsal gerçekçiliği" ihmal eden "biçimci" eğilimlere dair artan ümitsizliğinin belirginleşmesine yardım etti. Böylece Vertov'un belgesel –saf kayıt, önyargısız gözlem– tutkusu, Parti-çizgisinin gaddarlığı kadar kendi dehası tarafından da ihanete uğradı. Lenin, filmin Devrim için hayati öneme sahip olduğunu belirttiği zaman tarafsız doğruya belki bir gün için inanmıştır. Fakat yönetimi Stalin devraldığında filmin doğruculuğu tanınmayacak hale gelene kadar eğilip büküldü. Şu açıktı ki bir film, devlet hangi anlama isterse o anlama gelebiliyordu. Bu durumda o hercailik devlet denetimi altında olmak zorundaydı.

Bazı masum seyirciler *Kameralı Adam*'ın genç Vertov ve daha da genç Devrim'e özgü olduğunu düşünür. Fakat film Vertov'un çalışma yaşamının sonlarına doğru 1929'da çekildi ve resmi bir devlet komisyonundan çıkmak şöyle dursun, Vertov resmi dikkatlerden uzaklaşırken ortaya çıktı. Çoğu Kiev ve Odessa'da çekildi. Vertov bir an için özgür olmuştu ve film, şansımıza, müdahaleden ya da devlet eliyle yok edilmekten kaçınayı başardı. Film; kamerası ve tripoduyla ilerleyen, en uç pozisyonlarda bile neşeli bir soğukkanlılıkla çekim yapan ve kurgucuya, bir kameranın neler yapabileceğine dair bir katalog sunan idealize edilmiş kameraman figürüne bir övgüdür. Ve o zamana kadar Vertov bir kandırmaca külliyatı olarak güvenilir fırıldağına mutlulukla teslim olmuştu bile. Tasvir edilmenin güzelliği ve heyecanındaki sahteliği böyle açığa çıkarır. *Kameralı Adam*, filmin gerçekliğe tarafsız yaklaşımının bir onayı olmaktan uzaktır. Gerçeğin ve sinematiğin karışımından orgazmik bir zevk alır. İçerisinde, sanatın, saçma sapan politik kurtuluş iddialarından daha önemli ve daha yararsız olduğunu söyleyen bir kalp atar. Vertov; en büyük mirasçılarından, alışılageldik bir sinemacı olmaktan bezmiş ve –kısmen, bizzat film yeni bir yabancılaşma yaymak için onca şey yapmış olduğu için– dünyanın kurtulmayı reddettiğinin nihayet farkına vararak kendi İsviçre laboratuvarına çekilen Jean-Luc Godard'ın tadını çıkardığı garip sürgüne tuhaf biçimde işaret eden bağışlayıcı bir inzivada 1954'e kadar yaşadı. Bir zamanlar dünyayı yeniden yaratmaya hazır insanlar, onun yerine perdelere dalıp gider olmuşlardı. Bu, mecranın temel bir işlemidir, kasıtsız olduğu için daha derindir. Filmin durumu, devlet filmini gölgede bırakmıştı.

Dziga Vertov'un işlerinin tamamı halen pek bilinmez. Bunun nedeni kısmen güzelliğinin monoton olması, kısmen de konularının yani devrim tarihinin olaylarının artık düzmece olduğu kadar belirsiz olmasıdır. Vertov, çoğu zaman resmi yalanları belgeliyordu. Yine de kariyeri, biçimsel kusursuzlukla devlet filminde bulunan propagandacı anlamlar arasındaki çatışmanın canlı bir ka-

nıtıdır. İnceleyecek bir Sergei Eisenstein'ımız olmasa Vertov daha fazla ilgi çekebilirdi.

Ve Eisenstein yalnızca önemli bir sanatçı değil, aynı zamanda kendi melodramının kahramanıdır da – sinemacıların yaşamında neredeyse zorunlu hale gelen bir rol. Neyse ki bir insan olarak mirası filmlerinden daha ilginçtir.

Eisenstein 1898'de Litvanya, Riga'da doğmuştur ve en çeşitli yeteneklere ve en geniş eğitime sahip sinemacılardan biri olarak kabul edilmeyi hak eder. Bir inşaat mühendisi ve mimarın, hayran olduğu bir adamın oğluydu. Rahat bir ailesi vardı ve bu sayede çocuk epey seyahat etti: 1906'da Paris'te ilk filmini, Georges Méliès'nin bir eserini izledi. Babasının fotoğraf albümlerini karıştırmayı çok seviyordu ve bir sanatçı olarak değerli bir yetenek geliştirdi, çoğu zaman grotesk karikatürler biçimini alan bir yetenek. Eisenstein'ın en iyi grafik sanatçılarından biri olmuş olabileceği ihtimali baki (ve bu ihtimal son yıllarda sergilenen eskiz defterleri ile ispatlanmıştır). Bu beceri veya yetenek Fritz Lang ve Alfred Hitchcock'ta da mevcuttu ve ilk dönem filmlerde çizimin (ya da görsel senaryo taslaklarının) etkisini azımsayamayız. Elbette bunun en büyük taraftarı, Eisenstein'dan yalnızca üç yaş küçük fakat gerçekliği bir kenara atmak konusunda çok daha coşkulu olan Orta Batılı bir oğlan olacaktı. Adı Walt Disney'di.

Fakat genç Eisenstein'ın iştahı dur durak bilmiyordu: Liseyi Riga'da bitirdikten sonra mimarlık eğitimi almak için Petrograd'a gitti. Fakat orduya katıldığı zaman ne kadar kolay dil öğrendiğini fark etti. Tüm bunlardan sonra da önce set ve kostümlerde çalışmak için tiyatroya girdi ama daha sonra Vsevelod Meyerhold'un himayesi altında yönetmenliğe artan bir ilgi duymaya başladı. Hiç şüphe yok ki Eisenstein'ın montaja doğru ilk adımını atması; deneysel tiyatronun, seyircinin peşin hükümlerini itip kakmak için nasıl kendi kendini sekteye uğratabildiğini, bağdaşmazlıkları ("çarpışmalar" dediği şeyi) bir araya koyabildiğini görmesiyle oldu. Dolayısıyla Eisenstein neredeyse Komünist gereksinimlerin de öncesinde, insan algısını yeniden düzenleme isteğine kapılmış-

tı. Bu, Lenin tarafından harekete geçirilmiş olduğu kadar Picasso benzeri bir durumdu.

Bir düşünün, fırsat vaat eden tekliflerden biri üzerine Sovyetler Birliği'nden ayrılmış olsaydı. Bir Parisli olmuş ve Yahudiliğiyle eşcinselliğini yaşamakta daha özgür olmuş olsaydı. Ünlü bir ressam veya sahne yönetmeni olabilirdi – ancak biçimsel yeteneğinde eksik olan tek şey bir tutam anlatı duyarlılığıydı. O da bunu, kendini vakfettiği düşünsel inceleme ve kuram tartışma kapasitesi ile telafi etti ya da etmeyi denedi. Böylece ilk dönem kısa filmlerden ve (bazen Proletkult Workers' Theatre'da) sahne yapımlarında kullanılacak malzeme çekimlerinden ve Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse: The Gambler*'ının Rusya'da gösterilmek üzere yeniden sürülmesine yardımcı olduktan sonra 1924 yazında (*Yurttaş Kane* yapılırken Orson Welles'den bir yaş büyüktü) halı sahada golleri dizen küçük bir şeytan gibi ilk filmi *Grev*'i çekti.

Yıllar sonra Eisenstein, *Grev*'in (1925) pek çok ilk film ve kendisinin de o dönemki hali gibi "dikenli ve hırçın" olduğunu söyleyecekti. Hadi buna "güzel" ve kendi mecrasına sırılsıklam aşığı da ekleyelim. *Grev*'in, kahramanlarının yani grevcilerin kaderi nedeniyle kederli olduğunu söyleyebilirsiniz. Fakat bir film çekip onu ortaya çıkarmanın coşkusu içinde çok fazla keder duymazsınız. *Grev*, yaptıkları şeyin eğlencesinden hayrete düşen bir grup propaganda oyuncusunun muhteşem konuşma-eyleminin aralıksız salınelenmesi gibidir. Korkunç sahneler vardır –bir bebeğin, at üstündeki bir polis tarafından yere atılarak öldürülmesi; bir grevcinin âdet üzere dövülmesi; karmakarışık ölü bedenler yığını– ama her adımda başarısının etkisini ve sunuma eşlik eden gösterişi duyarız. Bebek, işçi konutlarındaki boşluğun üzerinde asılı sallanırken Eisenstein ve harika kameramanı Eduard Tisse çekimin derinliği ve ışığıyla çok eğlenir. Grev liderine gaddarca davranılırken atılan dayak bir tür dans gösterisi gibi sahnelenir. Cesetlerin bulunduğu alanda ise tüm o figüranlar ve elinde megafonla onları "Kıpırdamayın! Sessiz olun! Kimse kıpırdamasın!" diye uyaran Eisenstein görülmeye değerdir. Cesetlerden bazıları

gülümsüyordur! Hep beraber gittikleri bir piknikte oyun oynuyor gibi görünürler. Ve siz keşke orada olabilseydim dersiniz.

Film altı parçalıdır, tıpkı bir dersin altı adımı gibi – peki ana fikir nedir? Ne hissedeceğinizi peşinen bilirsiniz; filmin asla tam olarak yüzleşmediği büyük engel budur işte. Grevciler erdemli, cesur, dünyevi, yakışıklı, enerjiktir. Harikadırlar. Patronlar, hissedarlar ve polis çirkin, şişman, yozdur –birinin silah gibi gösterdiği berbat dişleri vardır– sandalyelerde eğik veya sarkmış halde oturan, içki, sigara içen, âlem yapan ve telefonda zehir saçan emirler veren adamlardır bunlar. Er ya da geç mesajı alırsınız. Grevciler dürüst, soylu ve azizdirler. Patronlar değildir. Bu kısa zamanda can sıkıcı hale gelebilirdi (ve monotonluk tehdidi devlet filmi üzerinde sallanır durur) fakat Eisenstein'ın bütün çekim boyunca duyduğu yoğun sevinç, oyuncuların durdurulamaz yaratıcılığı ve bütün işin, bir sınıftaki kara tahtaymışçasına perdeye fırlatılmasının afili etkisi bunu önler. Bu, modern bir ekonomide sermaye ile emek arasındaki mücadelenin çok karmaşık olduğunu fark eden olgun yetişkinlerden ziyade genç, deneysel bir ulus için bir tiyatro ya da pantomimdir. 1925'te hiçbir Sovyet otoritesi bu tür bir karmaşıklığa hazır değildi. Grev yapmak yozlaşmayı alaşağı etmek demekti. Sinematik enerji rakipsiz olsa bile yaşam hâlâ çok basitti. Bu yüzden sendika liderlerini veya komiserleri asla strateji oluştururken görmeyiz. Polisin korkunç zulmüyle desteklenen basit bir tercih sunulur bize. Fakat Sovyetler Birliği'nin gerçek yaşamında grev liderleri çok geçmeden polis haline gelmişlerdir. Eisenstein'ın görme biçimindeki hiçbir şey bunu 1924-1925'te fark etmeye hazırlıklı değildi.

Grev'de çoğu kez (ve bu hâlâ işe yarar) karikatür sanatçısı Eisenstein'ın kalemi ve boyayı, kamera ve ışık için bırakmış olmasına çok seviniriz. Konu kasvetliliğini ve vahşiliğini ilan etse bile film göz kamaştırıcı olmaya devam eder. Bunu, yaratıcı yardımcı oyuncu ekibinin müthiş jest ve tavır yelpazesinden ve şiddetli fiziksel canlılığından daha iyi hiçbir şey gösteremez. (Oyuncular arasında yıldız yoktur.) Bunlar, çoğu zaman cesurca doğrudan

kameraya bakan Proletkult Workers' Theatre üyeleridir. Perdeye âşık olan Eisenstein perdenin katıksız rolünün reklamını yapmak ister, bu nedenle de insanları "hazırlıksız" gözlemlemek amacıyla köşegen açıları nadiren kullanır. (Amerikan sinemasında sunulan imtiyazlı "yakınlığa" ya da özel anlara asla uzanmaz.) Bu, filmin yüzümüze fırlatılmasıdır. Aciliyeti ve saldırısıyla göz alıcı, balemsi bir haber filmidir. (Sergei 1925 yılındaki ilk Hot Five kayıtlarını dinlemiş miydi?) Oyuncularına ve onların sundukları ilkel, eleştirellikten uzak "tiplere" âşık olan Eisenstein onlara tıpkı burnun kokaine yaklaştığı gibi daha çok yaklaşmak ister, bu nedenle de büyük omuz çekimlerini ve konuşmada veya savaşta bedenlerin birlikte kıvrıldığı, kaynayan kompozisyonları sever. Asla sıkıcı veya durağan bir an yoktur. Zaten politik zorunluluğun, seyircinin ilgisini sürekli hiddetle zaptetmenizi gerektirdiği bir film çekiyorsanız nasıl olabilir ki?

Filmin ardında yatan düşünce, şirket casuslarının tiksindirici ve kalleş olduklarını söyler ama Eisenstein filme alırken onların soytarılıklarına ve sahte tavırlarına, sahte kılıklarını ve kurnazlıklarını açığa çıkaran birbirine karışmış görüntülere âşık olur. Filmin artık, yalnızca on yıl kadar önce, Alloy Orkestrası tarafından eklenmiş hareketli, vurmalı müziğe sahip versiyonunu izliyor olsanız bile yönetmenle oyuncular arasındaki "Ah, evet evet, bunu yap!" şeklindeki gülüşmeleri duyabilirsiniz.

Polis tazyikli su hortumlarını grevci kalabalığa çevirdiği zaman küçük düşmelerini ve ıstıraplarını görürüz ama sadece bir an için, suyun sarmal beyaz şekilleri ve sırılsıklam olmuş bedenlerin ondan kaçmaya çalışan görüntüsüyle gözlerimiz kamaşmadan hemen önce. Sanki Eisenstein sinematografik güzelliğini görmeden hiçbir şeye bakamıyor gibidir. Böylece grev ve sonuçları bir gösteri haline gelir. *Grev*'de, uzman bir sirkin muhteşem özgüveni vardır. Cirque du Soleil'in Las Vegas, Bellagio'da *O*'nun –"Overthrow the Bosses"– yeni bir versiyonunu sahnelediğini ve bunu, topraktan yeni çıkarılmış altının ham parıltısı ile siyah beyaz yaptığını hayal edin. Polis vahşeti ve patronların sinisizmi karşısında

dehşete düşmemiz gerekir ama perdenin coşkusu baskın gelir. O düz yüzey diken diken, hırçın ve canlıdır. Zindelikle emekler ve gerçekçiliğin taklidiyle sevinçten uçar. 1925'te herhangi bir yerde herhangi birinin bundan daha büyük bir keşif ve mucize duygusuyla film çekmiş olduğunu sanmam. Kino, seni seviyoruz, der film. Yaşamdan daha iyisin, diye de ekler mi?

İyi de işçi sınıfı felaketinin tasviri bu denli korkunçken, sonunda kendimizi neden ayağa kalkmış tezahürat ederken buluruz? Elbette bu, boynu bükük Sovyet kitlelerinin alması beklenen derstir – hepimizin giriştiği büyük greve inanın. Sendika liderlerinin size söylediklerini yapın ve işe *Grev*'i izlemekle başlayın! Ama sonra bir de fabrika işçilerinin şöyle tepki verdiğini düşünün: "Aman tanrım! Hayatım boyunca fabrikada kalmak istemiyorum – hatta Tisse'nin gördüğü kadar güzel bir yerde bile. Ben film çekmek istiyorum!"

Eisenstein'ın daha sonra bu ilk filmin üzerine çıkabildiğini düşünmüyorum. Elbette bir sonraki filmi *Potemkin* daha iyi bilinir. Yönetmeni uluslararası bir figür ve bu hayat dolu Sovyet sanatına (ve yeni bir dünya vaadine) düşkün film camialarının sevgilisi haline getirdi – özellikle de kendileri Rusya'da yaşamak zorunda değilse. *Potemkin* ve Eisenstein birkaç on yıl boyunca Hollywood sinemasına alternatif bir sinemanın sembolü oldular – para tarafından daha az kontrol edilen, insan ruhunun özgürleşmesine daha adanmış ve toplumsal gerçekliğe karşı sözümona daha dikkatli. Pek çok uzmana göre sanatın doruğuydular. Bu bir hüsnükuruntuydu ama suçu Eisenstein'a atmak ya da *Potemkin*'deki muammayı gözden kaçırmak zorunda değiliz.

Potemkin adında bir zırhlı gerçekten vardı ve isyanı, Eisenstein'ın gösterdiği kadar keskin hatlı veya heyecan uyandırıcı değilse de 1905 devrim girişiminde gerçekleşmiş bir olaydı. Geminin yönetimi kısa bir süre için öfkeli mürettebat tarafından ele geçirilmişti. (Gemideki et kötüydü.) İsyancılar erzak aramak için dümeni Odessa'ya kırdılar. Liman kenti kayıtsız kaldı. Gemi uzaklara yelken açtı. İsyancılar kavgaya tutuştu ve gemi yeniden

donanmanın eline geçti. Odessa Merdivenlerinde katliam yaşanmadı. Ama buna şimdi kaç kişi inanır? Filmde yer alan her şey, gelecekte verili kabul edilme riskini taşır.

Film 1925 yazının sonlarında çekildi ve Eisenstein en son Odessa'yı ziyaret ettiğinde Sivastopol'da daha uygun merdivenler buldu. Bazı yorumcular, filme en fazla ün kazandıran montaj görüntülerinin Sovyetler Birliği'nde yaygın olan boş film kıtlığının bir sonucu olduğunu iddia ettiler – yani, kısa çekimler için artık filmler mi kullanılmıştı? Öyle değil. 1920'lerin ortalarına gelindiğinde Sovyetler ihtiyaçları kadar filme sahipti. Boris Barnet ve Fyodor Otsep de yalnızca bir yıl sonra, dört saat süren ve onca büyüleyici, genişletilmiş sahneye sahip *Miss Mend*'i bu sayede yapabilmişlerdir. Hayır, Eisenstein dünyadaki en iyi nedenle montaj yaptı: İstediği buydu.

Neden bunu istediği ise cevaplaması daha zor bir soru. *Grev*, Eisenstein'ın akıcı bir olaylar sekansı geliştirmektense bu olayların farklı yönlerini bir araya getirmekle ilgilendiği bir detay yığınıdır. Eylem parçalarını kolajlamaktan hoşlanıyordu. Bu nedenle altın sahneler,* sekansın şemasıyla yerinde duran ve açılarla çekimlerin biraraya getirdiği bir yapıdır. *Grev*'deki kurgu, kendi iyiliği için nadiren ritme girer ama filmin sonuna doğru, grevcilere karşı yapılan misilleme içine, az çok metafor ya da sembol olarak mezbahada kesilmekte olan sığırların –boğazların kesilmesi, kanın sıçraması– yerleştirildiği ara çekimler vardır. Yarattığı etki beceriksiz ve gösterişçidir; dikkatleri, filmin çarpıcı enerjisinden başka yöne çeker.

Fakat *Potemkin*'de, katliam sahnesi yalnızca bir birikim ya da yükselme olarak değil, kurgunun dinamiğiyle titreşen bir yükselme olarak tasarlanmış ve kurgusu yapılmıştı. Eğer hatırlatmaya ihtiyacını varsa, Eisenstein'ın kurgusunda isyanı alkışlamak için Odessa merdivenlerinde toplanmış (temelde orta sınıf mensubu)

---

* Yazarın kullandığı *set pieces* teriminin tam bir Türkçe karşılığı olmamakla birlikte terimi, "olay örgüsü için olmazsa olmaz, çekimi büyük özen ve bir o kadar da maliyet gerektiren ve filme damgasını vuran özel sahneler" şeklinde tanımlamak mümkün –çn

sivil bir kalabalık vardır, daha sonra kalabalık, çarın (beyaz ceketler ve kepler, koyu renk pantolon ve çizmeler giyen) birlikleri tarafından saldırıya uğrar ve dağıtılır.

Filmin senaryosunda bu tasarımın –hem sivillerin öldürülmesi hem de misilleme felaketi– sinyalleri verilir:

> Küçük bir oğlan çocuğu,[1] yaralı halde, yakına düşer.
>
> Kalabalık dehşet içinde merdivenlerden aşağı koşar.
>
> Çocuk başını elleriyle kavrar.
>
> Kalabalık dehşet içinde merdivenlerden aşağı koşar.
>
> Asker safları, tüfekleri arkalarında, bir makine gibi insafsız, merdivenlerden inerler.
>
> Kalabalık dehşet içinde merdivenlerden aşağı koşar.
>
> Korkuluğun ardında korkmuş bir grup kadın saklanmakta – içlerindeki yaşlı kadın kıskaç gözlük takmaktadır.
>
> Erkekler korkuluktan yere atlarlar.
>
> Korkuluklardan birinin ardında bir erkek ve bir kadın saklanmaktadır.
>
> Diğer korkuluğun ardında kıskaç gözlüklü yaşlı bir adam, küçük bir okul çocuğu ve bir kadın saklanmaktadır. Kıskaç gözlüklü yaşlı adam beklenmedik bir şekilde bir mermiyle vurulur.
>
> Bir sıra asker kalabalığa ateş açar.

Vesaire – senaryoda altı sayfa ve perdede yedi dakika. Sinema filmi olarak daha kararlı ve zalimdir elbette, çünkü Eisenstein karakter derinliğiyle ilgilenmezken figüranlarını ve onların ifadelerini doymaz bir keskinlikle seçmiştir. Bu çığlık atan yüzler yirminci yüzyılın kalıcı görüntüleri arasında yer alır. *Guernica*'daki acı çeken at başları gibidirler ya da Francis Bacon'ın, *Potemkin*'in fotoğraflarına bakarak yapabileceği türden yağlıboya resimlere benzerler. Ve *Grev*'den sonra kimse Eisenstein'ın yüz seçebilme ya da onları duygusal anların doruk noktasında –neşe, telaş, coşkunluk veya öfke– yakalayabilme kabiliyetinden şüphe duyamazdı. Dahası, 1925'te kimse böylesi insafsız bir otorite ve yoğrulabilir bir güzellikle kurgu ya da montaj yapıldığını görmemişken O-

---

[1] *Potemkin* Zırhlısı'nın senaryosu (1968), s. 74.

dessa Merdivenleri sekansının etkisi hâlâ öyle ikna edicidir ki bu ufak hatayı affetmek kolaydır: Bu katliam asla gerçekleşmemiştir.

Fakat katliamlar gerçekleşir ve bu, Eisenstein olayın idealleştiren dokunaklılığına (yönetmenin sözü) kapıldığından ve yalnızca bizim de bunu hissetmemizi istediğinden beri film yorumlarının otomatik varsayımı olagelmiştir.

Biraz daha fazlasını düşünün: Eğer bir filme bir katliam koymak istiyorsanız uzun bir çekim, açı ve yakın plan listesi yapıp yanlarına çek atmak pek çok bakımdan daha kolay olur. Çekmesi uzun sürebilir ve kaba kurguyu düzenlemek daha da uzun zaman alabilir. Fakat birkaç bin figürana şunları söylemek daha zor ve çok daha tehlikelidir: "Arkadaşlar siz, üniformalılar, kendi kıyafetlerini giyenlere saldırın. İşte tüfekleriniz, süngüleriniz ve kılıçlarınız. Şimdi işaretimle birlikte, kalabalığı dağıtın. Kamera! Motor!"

Sapık'taki duş sekansını düşünün (Odessa Merdivenlerinin yanına o kadar da garip bir yoldaş sayılmaz). Perdede yaklaşık bir dakika sürer ama Hitchcock kılavuz olarak detaylı bir görsel senaryo taslağı kullanarak beş günde çekmiştir. Janet Leigh'in de, dublörünün de tenini bıçak kesmez. Açılar çok hassas, ölçülü ve kısa süreli oldukları için Marion Crane karakterinin çıplaklığı saklanabilmiştir. Bir gün bir başka çatlak oluşur – çığlıklar, müziğin vuruşu ve maddeyi keserek ilerleyen bir bıçağın net sesi. (Belli ki karpuz kullanmışlardı ama kan istiyorlardı.) Sonuç kahredicidir. Fakat Bayan Bates'in Marion'u öldüren hayaletini öylece izleyen, göz kırpmayan tek bir genel çekimle kıyaslandığında bu bir kaytarma veya uydurma olabilir. Filmlerin cinayet eylemini henüz göstermemeleri gereken 1960'ta bunun sansürden geçmeyeceğini biliyoruz sanırım. Onun yerine Hitchcock bunu sanatsal yapmak istemişti.

Peki ama sivillerin silahlı birlikler tarafından katliamının prensipte yanlış olduğu konusunda eğitilmemiz gerçekten gerekiyor mu? Buna şüphe var mı?

Öte yandan, sinemada tek planla başarılan şiddet eylemleri vardır – Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayele-*

ri filminde (1953) çömlekçinin karısının öldürülmesi, Renoir'ın *Mösyö Lange'ın Suçu*'nda (1935) Batala'nın öldürülmesi, Michael Mann'ın *Son Mohikan*'ında (1992) uçurum çıkıntısındaki doruk noktası ya da Max Ophüls'ün *Lola Montès*'inin (1955) sonunda Lola'nın gösterilmesi geliyor aklıma. Hayır, sonuncusu bir cinayet değil, sadece ölmekte olan ve yaşamının oluşturduğu öldürücü gösteriden geri çekilemeyen yaşlı bir kadının gözlemlenmesi. O-radaki şiddet örtük, gündelik ve sosyaldir ve belki de *Potemkin*'deki katliamdan daha kışkırtıcıdır. Artık, kameranın ilgisinin bazı insanları yok edebileceğini fark edecek yaştayız. O diğer anlar ise ölümü ayrıcalıklı bir heyecanın yerini onun mide bulandırıcı sonuçlarının aldığı şekilde işler.

İşte bahsettiğim muamma bu. *Potemkin* büyük gösteriyi izlemeye gelmiş masum vatandaşları yere sermememizi teşvik eder. Hatta denizdeki denizcilerin kurtçuk yemelerini beklemenin şoke edici olduğunu iddia eder. Fakat böyle şeyler pek çok seyirciyi hemen hemen hiç hayrete düşürmüyordu. Seyircinin yüreğine korku salan şey dayanılmaz hasarın bu yeni, yakın plan incelemesi, görüntülenmesiydi; öyle ki izliyor, dahası için geri geliyor ve buna sinematik sanatın doruk noktası diyorduk. Merdivenlerden inen süngülü birliklerin "insafsız" korosunu filmin nasıl kutladığına hiç kimsenin dikkatini çekmeden yaptı bunu.

Umarım bu sarsıcıdır çünkü er ya da geç, eğer kalıcı olacaksa, sinemanın sarsıcı olması gerek. Eğer tek yapabildiği, montajın gücü ve filmin güzelliğiyle bizi coşkun bir yolculukta uyuşturmaksa, mecra ölüm belgesini almadan çok önce etkisiz kalmış olacağız demektir. Demek istediğim, Eisenstein şiddetten Hitchcock veya Sam Peckinpah kadar ve montajın izin verdiği şekillerde heyecan duyuyordu –tıpkı Hitchcock'un Marion Crane'i kurgu aletlerinin keskin bıçak ağızları olmadan öldüremeyeceği gibi.

Potemkin 21 Aralık 1925'te Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu'nda açılış yaptı. (Eisenstein kurguyla yalnızca üç hafta meşgul olmuştu, bu da montajın, senaryonun fikrinde ne denli mevcut olduğunu gösteriyor.) Öyle tedirgindi ki seyircilerin tepkilerini

dinlemek için koridorları arşınlıyordu; ta ki (sonradan dediğine göre) filmin kapanışının, fiziksel olarak filmin son parçasının film zamkı yerine tükürükle bir arada tutulduğunu hatırlayana kadar.

Ve işte insanların Eisenstein'ın o dağınık, kıvırcık saçının altındaki ısrarcı fakat gizemli sırıtışından tanıdığı, içindeki çocuk ve hayalci:

> Tam bir sersemlik içinde[1] tek bir arzuya, kendimi kilere, toprağa, unutuluşa gömme arzusuna kapılmış halde yarı daire şeklindeki koridorlardan koştum ve döner basamaklardan indim.
>
> Kopma artık her an olabilir!
>
> Film parçaları projektörden dışarı fırlayacak.
>
> Filmin finali sönecek, katledilecek.
>
> Ama sonra... inanılmaz.. bir mucize!
>
> Tükürük tuttu! Film en sonuna kadar gitti!
>
> Kurgu odasında gözlerimize inanamadık – kısa kesmeler en ufak bir çaba göstermeden ellerimizde parçalanıyordu ama sihirli bir güç onları bir arada tutuyormuşçasına projektörden tek parça halinde akıyorlardı...

Alın size montaj. O gece orada olmalı ya da kendine acındırmayı hazmetmeye hazır olmalıydınız. Fakat belli bir mesafeden bile otobiyografisinin parçalı heyecanının, senaryosunun atlama taşlarına nasıl da benzediğini görebilirsiniz. Müthiş bir geceydi ama Eisenstein için bir daha o kadar müthiş bir gece olmayacaktı.

[1] Sergei Eisenstein, *Immoral Memories, An Autobiography* (1983), s. 85.

BAY BOLŞEVİK'İN BATIDAKİ OLAĞANÜSTÜ SERÜVENLERİ

Potemkin'in o açılış gecesi Bolşoy Tiyatrosu'nda Eisenstein'ı heyecanlandıran, "tüfek atışlarının patlamasını andıran alkış"tı. (Gerçekten de biraz militarist bir adamdı.) Kazandığı ödüller ve övgülerin yanı sıra dünyanın akıllı insanlarının, entelektüeller kadar ünlülerin de arasına giriş bileti kazandı. Sonraki birkaç yılda, oradaki stüdyoları gezmesi için Berlin'e davet edildi. Dersler verdi. George Grosz ve Pirandello ile sohbet etti. Londra'da, George Bernard Shaw (oyun yazarı, onun *Man and Superman*'i çekmesini istemişti) ile konuştu ve daha sonra Cambridge'de ders verdi. Paris'te Einstein, Joyce ve Cocteau'yla tanıştı. Moskova'ya ziyarete geldikleri zaman Douglas Fairbanks ve Mary Pickford'ı karşıladı, ona Hollywood'a gelmesi gerektiğini söylediler. Eisenstein heyecanlıydı ve Paramount'la, ancak giriş belgeleri almasına yetecek kadar muğlak bir sözleşme imzalamış olarak 30 Mayıs 1930'da kendisi, Tisse ve Grigori Aleksandrov, etin eleştirilebilecek hiçbir yanı bulunmadığı *Europa*'yla New York'a doğru yelken açtı.

İlk filmleri Parti tarafından desteklenmişti. 1927 yılı için, Devrimin onuncu yıldönümünü şereflendirecek bir film yapmakla görevlendirildi – bu film *Ekim* ya da *Dünyayı Sarsan On Gün*'dü ve film, zalim gerici kuvvetlere karşı öngörülebilir bir başkaldırının, montaj egzersizi halini alan bir icrasıdır. Fakat egzersiz artık

daha yapmacıktır. Proletkult ekibi yoktur; şiddetten büyülenme yoktur. Dahası Eisenstein, filmde Troçki ve Zinoviyev'in bahsi geçmemesi yönünde emir almıştır.

Genel Çizgi adında bir film daha vardı. Film eski ve yeni zirai yöntemler hakkındaydı. Orson Welles ya da Billie Wilder'ın sabrını hiç zorlamamış fakat Eisenstein'ın coşkusunu ve sinirini açıkça yıpratmaya başlamış bir konu. Böyleyken bile Stalin bizzat müdahale etmiş ve Eisenstein'a Devrimin sakıncalı ve itaatsiz kulaklardan nasıl kurtulduğunu göstermemesini emretmişti. Her iki film de filmin kahraman kuvveti olarak kitleler fikrini vermeye çalışan filmlerdir. Yazık ki gerçek kitleler istiflerini bozmamış veya heyecanlanmamışlardı. Parti, filmi onaylayabilirdi ama Sovyet halkı tıpkı 1920'lerin sonundaki Amerikan seyircisi gibi olduğuna dair her türlü işareti veriyordu: Jolson'a, Garbo'ya ve Harold Lloyd'a hazırlardı. Eğlence ve rahatlama istiyorlardı. Marksist kuram daha çok Beverly Hills, Ivy League ve Upper West Side'ın belirli gizli yerlerinde olumlu karşılanıyordu.

1930'a gelindiğinde Eisenstein, yaptığını "Entelektüel Sinema" olarak adlandırma alışkanlığını edinmişti. Bazı konuşmalarının başlığı da buydu (ve genelde, bulunduğu şehrin dilinde konuşabiliyordu). Böylece bir sinemacının konuşma yapmasının ya da *entelektüel* sözcüğünü kullanmasının akıl kârı olduğu, dünya üzerinde son yere doğru yola çıktı. Yine de eğlendi – Sergei'i bu kadar cazip kılan da içinin öyle kıpır kıpır oluşudur. Dolayısıyla kendinizi ne zaman böyle (1929'da yazılmış "A Dialectic Approach to Film Form"dan yapılan aşağıdaki alıntı benzeri) şeyler okurken bulsanız her defasında o nüktedan bakışı hatırlamanızı ona borçlusunuz. Eisenstein, Marks ve Engels'in "diyalektik sistem" üzerine düşünceleriyle başlar ve devam eder:

> Şeylerin diyalektik sisteminin beyne[1]
> soyut olarak üretmeye
> düşünme sürecine yansıtılması
> diyalektik düşünme yöntemlerini beraberinde getirir;

[1] Eisenstein, "A Dialectic Approach to Film Form," *Film Form*, 1949, s. 45–46.

diyalektik materyalizm – FELSEFE
Ve ayrıca:
Aynı şeyler sisteminin
Somut olarak yaratırken
Biçim verirken yansıtılması
SANAT doğurur
Bu felsefenin temeli, dinamik bir şeyler kavramıdır:
İki çelişkili zıtlığın etkileşiminden sürekli bir evrim olarak – Varlık.
Tez ve antitez arasındaki zıtlıktan doğan – Sentez.
Şeylerin dinamik bir kavrayışı ayrıca, doğru bir sanat ve sanat biçimleri anlayışı için de aynı derecede esastır. Sanat düzleminde bu diyalektik ilke
Her sanat eseri ve sanat biçiminin varlığının temel ilkesi olarak
ÇATIŞMAda vücut bulur.

Düzenleme (görselleştirme) söylenmekte olan şeyden daha ilginç olabilir. Yine de "sanat" ve "doğru"nun aynı cümlede kullanılması, Stalin'in ya da aramızdan başkalarının tabancalarına davranmalarına neden olabilirdi. Bu konuşmaların bazılarında şemalar ve denklemler vardır ve uzadıkça uzarlar. Bu nedenle *Grev*'in lirik sinematiğini sakın unutmayın.

Eisenstein Amerika'nın Doğu Kıyısı'nda her iki dünyanın da hakkından geldi. Hızlı bir tur kapsamında Harvard, Princeton, Yale ve Columbia'da konuşmalar yaptı. Ayrıca filmlerini satacak insanlarla tanışmak için Atlantic City'de düzenlenen bir Paramount satış konferansını ziyaret etti ve ortalarda görünmeden önce onu hazırlayan şirket yöneticileri Jesse Lasky, Sam Katz ve B. P. Schulberg'i hatırladı:

"Pek çok şey kişisel intibaya bağlıdır."[1]
"Ama çok da ciddi olma...
"Çalı gibi saçlarına dikkat çek."
"Ama aynı zamanda fazla havadan sudan konuşup da ödlerini koparma."

[1] Eisenstein, *Immoral Memories*, s. 147.

"Gerçi Amerikalılar genelde konuşmaların içinde şaka olmasını severler."

"New York'ta Savoy Plaza'da kalman gerekecek."

"Sözleşmende bu var."

"Hem kendi prestijini hem de bizimkini korumalısın.

"Bak şimdi, basın seni otel lobisinde karşıladığı zaman.

O montajda o kadar gülünç bir titizlik vardır ki Sergei'i Marx Biraderler'le (bir Paramount mülkü ve evet, saçı Harpo'nunkine gerçekten de benziyordu) birlikte kendini serbest bırakırken izlemek istersiniz. Yazık ki bu ekip hiç bir araya gelmedi. Paramount Eisenstein'a (Tisse ve Aleksandrov'la paylaşılacak bir 400 dolara ek olarak) haftada 500 dolar ödüyor ve ortaya bir proje çıkması için can atıyordu. Hollywood'da Eisenstein'dan "soylu bir proje" diye bahsediyorlardı ve Sergei, bazı Amerikalıların aynı ifadeyi Sovyet Devrimini betimlemek için de kullandıklarını kurnazca fark ediyordu. Daha düşmanca yaklaşanlar da vardı. Hollywood Technical Directors Institute'un [Hollywood Teknik Yönetmenler Enstitüsü] başkanı Binbaşı Frank Pease, Eisenstein'ın Los Angeles'ta bulunmasının, "bin komandonun istila[1] etmesinden daha korkunç" olduğunu ilan etmişti.

Eisenstein şehirde yeni bir yıldızdı, Hollywood Hills'de ev tuttu. Bir ara herkes onu görmek istiyordu. Mickey Mouse ve Rin Tin Tin'le ahbaptı. Garbo'yu çalışırken izledi ve hiçbir "akademik teknik" kullanmamasına, yalnız ilhamla çalışmasına hayret etti. Charlie Chaplin'le tenis oynadı, Chaplin ona geçenlerde *Potemkin*'i yeniden oynattığını ve "Üzerinden beş yıl geçmesine rağmen azıcık bile eskimemiş" olduğunu söyledi. Komedyen, Eisenstein'ın filmini yalnızca üç ayda çekip iki haftada kurgulamış olmasına hayret etti. O sıralarda Chaplin, filmde doğrusunu bulana kadar giderek daha uzun zaman harcama yönündeki beş yıllık planı benimsemişti.

Bir sürü umut vardı. Eisenstein'ın ilk düşüncesi, tamamen camdan yapılmış ve herkesin birbirinin özel hayatının içine

[1] Age., s. 148.

bakabildiği bir şehir hakkında bir film çekmekti. (Gözetlenen toplumumuzun veya Facebook'un gölgeleri.) Paramount'ta yapımın başındaki B. P. Schulberg, sonrasında sabit bir set olarak işe yaramayacak şehri inşa etmenin 1 milyon dolar tutacağı söylenince o fikri eledi. Böylece Schulberg bir başka planı, Kaliforniya altına hücum döneminin bir öncüsü hakkındaki *Sutter's Gold*'u teşvik etti. Stüdyo altına değer veriyordu ama daha sonra Eisenstein'ın, altının onu bulan insanları mahvettiğini düşündüğü ortaya çıkınca işler karıştı; bu fazlasıyla Marksizmi çağrıştırıyordu.

Üçüncü proje en çok gelecek vaat edendi: Theodore Dreiser'ın 1925 tarihli romanı *An American Tragedy*'nin bir uyarlaması. Roman sansasyon yaratmış olduğu için Paramount'un ilgisini çekti. " 'Yan meselelere' girmeyen" bir "oğlan kızla tanışır" hikâyesinin tohumlarını barındırdığına hükmettiler. Eisenstein anlatıyor: "Benim burada ilgimi çeken,[1] Clyde'ı [kahraman Griffiths] yaptığı her şeyi yapmaya iten toplumu ve ahlakı betimlemek ve sonra savcıyı yeniden seçtirmek için, ön seçim telaşının hayhuyunda Clyde'ın çökmesiydi."

Bunda biraz toplumsal eleştiri kokusu vardı ve Dreiser'ı harekete geçirmiş olan da buydu. Romancı tamamen Eisenstein'ın yaklaşımından yanaydı. Öte yandan, bir başka Hollywood dostumuz Doug Fairbanks, Clyde'ı oynaması için Jackie Coogan'ı (Chaplin'in *Yumurcak*'ındaki oğlan, 1921) önerdi. Eisenstein senaryo üzerinde kendi ekibiyle çalıştı: (*Ekim*'den beri asistanı olan) Grigori Aleksandrov ve Ivor Montagu. Montagu bir İngiliz aristokrat-entelektüeli, 1925'te Londra Film Cemiyeti'nin [London Film Society] kurucularından biri, Hollywood kortlarında ünlü bir tenis oyuncusu (masa tenisinde daha da iyi), muhtemelen Sergei'in aşığı ve aynı zamanda Eisenstein'ı gizlice gözetleyip Moskova'daki NKVD'ye [İçişleri Halk Komiserliği] (Sovyet gizli polisi) raporlayan adamdı. Karışık bir yaşamdı – ve bu yaşamdan iyi film çıkardı.

---

[1] Age., s. 156.

An American Tragedy'nin oğlan-kızla-tanışır hikâyesi şöyledir: Amerika'da yolunu bulmaya çalışan fakir bir adam olan Clyde çalıştıkları fabrikada Roberta ile tanışır. Sevgili olurlar. Kız hamile kalır. Fakat daha sonra Clyde Sondra'yı bulur, ona gülümseyip daha iyi bir gelecek sunan zengin bir kız. Peki, Roberta'yı ne yapacaktır? Bu taslak tanıdık gelebilir: İnsanlık Suçu, 1951'in Elizabeth Taylor ve Montgomery Clift'li hüzünlü aşk hikâyesi. Dahası, göl üzerinde seyreden kayıktaki tedirgin sevgililerin doruk durumu ve iki kadınlı bir adam, yalnızca birkaç yıl önce çekilen ve Eisenstein'ın da açıkça bildiği bir film olan Murnau'nun Şafak'ından tanıdıktır.

Dreiser'ın Eisenstein versiyonunun senaryosu hâlâ durur ve İnsanlık Suçu kadar iyi bir film olasılığına işaret eder. İşte o senaryodan kilit bir an, Roberta "kazayla" ama Clyde'ın korkunç hayalini gerçekleştirmek suretiyle boğulmaktadır:

> Bir kez daha kuşun[1] [bir dalgıç kuşu] uzayan gür bağırışı çınlar. Alabora olmuş kayık, suyun üzerinde yüzmektedir.
>
> Suyun üzerinde Roberta'nın başı görünür.
>
> Clyde gelir. Yüzünde korkunç bir dehşetle Roberta'ya yardım etmek için hamlede bulunur.
>
> Clyde'ın yüzündeki ifadeden dehşete kapılan Roberta tiz bir çığlık atar ve telaş içinde su sıçratarak suyun altında gözden kaybolur. Clyde onun ardından dalmak üzereyken durur ve tereddüt eder.
>
> Ve üçüncü kez, uzaktaki kuşun uzayan gür bağırışı duyulur.
>
> Suyun aynamsı süküneti üzerinde hasır bir şapka yüzer.
>
> Ormanın yabanlığı, kıpırtısız tepeler. Karanlık su, kıyıya hayal meyal vurmaktadır.

Ruh hali ve akış öyle kavrayıcı ki bu filmi izlememiş olduğumuza inanmak zor. Yazıdaki belagatin Montagu'den kaynaklandığından kuşkulanıyorum – casuslar, *Grev*'in anlamak istemediği kadar müphem ve yetenekli kişiler olabilir.

---

[1] Sergei Eisenstein, "A Sequence from *An American Tragedy*," *The Film Sense* (1947), s. 240.

Senaryo Paramount'ta okundu. Kimse, Hollywood'da basamakları tırmanmakta olan genç David O. Selznick kadar derinden etkilenmedi. Yıllar öncesinde M-G-M'de çırakken, *Potemkin*'deki hünere vurulmuş ve stüdyoyu Eisenstein'ı işe alması için sıkıştırmıştı. Neden her yetenekli insanı Sovyetler Birliği'nden çıkarıp Beverly Hills'e getirmeyelim ki? Selznick henüz on dört yaşındayken, babası (Litvanya doğumlu) öncü Lewis J. Selznick kuşatma altındaki çara (ve aynı zamanda Amerikan basınına) küstah bir telgraf çekmişti:

> Ben Rusya'da çocukken[1] sizin polisiniz benim halkıma çok kötü davrandı. Ama dargın değilim. Şimdi işsiz kaldığınızı duydum. Eğer New York'a gelecek olursanız filmlerde iyi bir oyunculuk işi verebilirim. Ücret mühim değil. Masrafımı karşılayın. Size ve ailenize saygılar.

Yani David Selznick'in kendi tarafında bir geçmiş vardı. Fakat Selznick, Eisenstein'ın Dreiser senaryosunu okuduğu zaman "tam anlamıyla işkence gibi"[2] olduğunu B. P. Schulberg'e itiraf etmek zorunda kaldı. "Bitirdiğimde öyle bunalmıştım ki burbon şişesine uzanmak istedim. Eğlence açısından yüzde bir bile şansı olmadığını düşünüyorum." Schulberg onun tavsiyesini dinledi ve Eisenstein'ın sözleşmesi feshedildi.

Yüzde bir şans laf olsun diye söylenmemişti. Hollywood'da Eisenstein'ı etkileyen şeylerden biri de endüstri liderleri arasındaki kumar tutkusu, ne var ne yoksa üzerine iddiaya girmeye hazır olmalarıydı: "Filmler üzerine.[3] Yıldızlar üzerine. Senaryolar üzerine. Yarışmalar üzerine. Bir kaplamacının bir günde atabileceği düğüm sayısı üzerine. Ve hatta daha çok seçimler üzerine – eyalet seçimleri ve ulusal seçimler (bu, her seçim kampanyasına fazladan heyecan katar.)" Şunu da ekleyelim: Yalnızca birkaç ay sonra (Mart 1931) Nevada Eyaleti Valisi Fred Balzer kumarın eya-

---

[1] Lewis J. Selznick, alıntılandığı yer Budd Schulberg, *Moving Pictures: Memoirs of a Hollywood Prince* (1981), s. 64.

[2] David O. Selznick, B. P. Schulberg'e aktarıyor, 8 Ekim, 1930, *Memo from David O. Selznick*, (ed.) Rudy Behlmer (1972), s. 27

[3] Eisenstein, *Immoral Memories*, s. 149.

letinde yasallaştığını ilan etti. Vuku bulan her şeyin yalnızca şans eseri olduğunu ve üzerine kumar oynanabileceğini ileri sürmek, politikanın ya da toplumsal incelemenin kurnazca sulandırılmasıdır. Eisenstein'ı Bugsy Siegel* hakkında bir tarih filmi çekerken düşünsenize!

Böylece Eisenstein, Lubitsch'in zafer kazandığı, Murnau'nun en azından bir tane dikkate değer film çektiği ve von Stroheim'ın komik olmayan bir şaka haline geldiği Hollywood tarafından reddedilmiş oldu. Sergei soğukkanlıydı: İyi vakit geçirmişti. Oturup B. P. Schulberg'in oğlu Budd'la konuştu. O sırada on altı yaşında bir Hollywood veliahtı olan Budd, Darthmouth College'a ve onu genç bir Komüniste dönüştürecek Sovyetler Birliği seyahatine doğru adım adım yaklaşıyordu ve bir gün *What Makes Sammy Run?* (1941) adlı iğneleyici satirik romanın ve *Rıhtımlar Üstünde* (1954) filminin senaryosunun yazarı olacaktı.

Budd, Sergei'e B.P.'nin *War and Peace*'in filmini yapma arzusunu hatırlattı ama Eisenstein zarifçe, Rus konularından bıktığını dile getirdi. Bir Amerikan filmi yapmayı tercih ediyordu. Ayrıca Budd'a, bir zamanlar, ışıkla çalışmak için kariyerini değiştirmiş bir ressam olduğunu açıkladı. Çocuk etkilenmesine etkilenmişti ama sektör, şu sonuca varmasını sağlayacak kadar içine işlemişti: "Geriye dönüp bakıyorum da,[1] Eisenstein hiçbir toplumsal sistemde barınamayacak dahilerden biriydi – Stalin'in komünizminde olduğu kadar Zukor-Lasky kapitalizminde de başarısız olmaya mahkûmdu."

Macera daha yeni başlıyordu. Eisenstein kovulduğunda beş aydır Hollywood'daydı ve bunun üzerine, Diego Rivera'yla konuşmalarından ilham alan bir proje ile romancı Upton Sinclair'in kapısını çaldı. Ressam, Meksika hakkında bir film önermişti. Meksika'nın görünümlerini ve olaylarını madde madde listelemişti ve

---

* Benjamin "Bugsy" Siegel (1906-1947) Yahudi Amerikalı gangster. Las Vegas'taki ünlü Flamingo kumarhanesinin kurucusu, yakışıklılığı ve karizmasıyla ünlenen, Hollywood oyuncularının yanı sıra dönemin politikacılarının da yakından tanıdığı bir isim –çn.

1. Schulberg, *Moving Pictures*, s. 369– 370.

Eisenstein heyecanlıydı çünkü Sovyetler Birliği'ne geri dönmek istemiyordu. Rivera, Meksika filminin 25.000 dolar kadar az bir paraya çıkartılabileceğini tahmin ediyordu. Bu nedenle Eisenstein, bu meblağ kendisi için cüzi olan Chaplin'e gitti. Fakat Charlie bunun daha ziyade Sinclair'in girişimi olduğuna hükmetti çünkü romancı ve Eisenstein iletişim içinde olmuşlardı. *Potemkin*'in bir hayranı olan Sinclair yıllar önce Eisenstein'a yazmış ve Rus da, Sinclair'in 1917 tarihli romanı *King Coal*'un filmini yapmaktan bahsetmişti.

Tolantılar yapıldı ve Sinclair, Rus vizelerinde uzatma almalarına yardım etti. Sinclair'e vekâlet eden eşi Craig'le bir sözleşme yapıldı. Craig, Meksika'da dört aylık bir çekim için 25.000 dolar avans verecekti. Sinclair çifti filmin Birleşik Devletler'deki dağıtımını kontrol edecekler ama filmin Sovyetler Birliği'nde kullanımı serbest olacaktı. Yatırımın karşılığı alındıktan sonra Sergei'in kârdan yüzde 10 alması kararlaştırıldı. Müstakbel film, sözleşmede şöyle tasvir ediliyordu: "Bir Meksika filminin nasıl olması[1] gerektiğine ilişkin kendi fikirleri doğrultusunda ve Eisenstein'ın sanatsal bütünlüğüne tam bir itimatla; itibarı ve dehasına layık ve apolitik bir film olacağına dair taahhüdünü göz önünde tutan bir film."

Fakat eğer film "apolitik" olacaksa dehası neresinde olacaktı? Resimsi gezi günlüğünde mi? 5 Aralık 1930'da Eisenstein ve Tisse Meksika'daydı. Bir boğa güreşine gittiler; depremler gözlemlediler. Evraklarının yanlış olması nedeniyle tutuklandılar. Kameranın, kadınların kıyafetlerinin içini gösterebildiğine inanan köylüler arasında kuşku uyandırdılar. Eisenstein'ın gözü giderek Meksika'nın görünümlerine meftun oldu. Ortaya bir senaryo çıktı ve bu senaryo açıkça, görülen şeylerin bir listesidir:

> Taş başların grotesk gülüşleri,[2] mukavva "piñata" yüzlerde –Noel bebeklerinde– daha da grotesk bir hal alıyor. Ve sonra çokrenkli Katolik azizlerin acı içindeki gülümsemelerinde şeh-

---

Geduld ve Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*, s. 22.
"First Outline of *Que Viva Mexico!*," *The Film Sense*, s. 254.

vetleniyor. Pagan sunak alanlarına dikilmiş aziz heykelleri. Bu piramitlerin tepesinde kurban verilen insanlar gibi kanayan ve biçimsiz. Burada, Cortes'in getirdiği Katolikliğin demir ve ateşi, ithal edilmiş solgun çiçekler gibi açıyor. Katoliklik ve paganizm. Vahşi danslar ve kanlı boğa güreşleriyle tapılan Bakire Guadalupe. Kule gibi yüksek kızılderili saç modelleri ve İspanyol başörtüleriyle. Saatler süren dansları günışığında ve tozda tüketerek, kilometrelerce dizleri üzerinde sürünen tövbekârlıkla ve boğa güreşi yapan matador takımlarının altını baleleriyle...

Tahmin edebileceğiniz gibi çekimler, gördükleri her yeni egzotik parçayla biraz daha uzadı. Eisenstein Şubat 1932'ye kadar Meksika'dan ayrılmadı! Sinclair çiftine telgraflar çekerek onlardan daha fazla para istedi. Onlara vurucu fakat tutarsız bulduğu çekim görüntüleri gönderdi. En sonunda projeye 90.000 dolardan fazla para gitti. Sinclair iyice endişe edince akıl danışmak için Stalin'e yazdı. Nemrut ve imlası bozuk bir cevap geldi (Kasım 1931):

Eisenstein Sovyetler Birliği'ndeki yoldaşlarının[1] güvenini kayb etti [sic]. Kendi ülkesine yüz çevirmiş bir kaçak olarak kabul ediliyor. Korkuyorum buradaki insanlar yakında onunla ilgilenmeyecek. Ben çok üzgün ama tüm belirttiğim bu gerçek...

Eisenstein Birleşik Devletler'e dönmeye çalıştı ama Nisan 1932'de o ve Tisse gemiyle Rusya'ya geri dönüyorlardı. Upton Sinclair çekim görüntülerine bakıp Sol Lesser'dan bu görüntüleri kurgulamaya çalışmasını istedi. Lesser, Tarzan karakterinin film haklarını daha yeni elde etmişti ama Rusların malzemesinden kesilmekle birlikte onların girdisi olmadan düzenlenen bir film olan *Thunder Over Mexico*'yu ortaya çıkarmak için elinden geleni yaptı. Filmin açılışı Mart 1933'te Los Angeles'ta, Sinclair'in, Eisenstein'ın işinin saflığına tecavüz ettiğini iddia eden yerel Komünistlerin kuşatması altında gerçekleşti. 1940'ta yazar Marie Seton, *Yaşasın Meksika!* adıyla filmi yeniden kurguladı ama Eisenstein malzemeyi kendi ele alış biçimini asla ortaya koymadı.

[1] Geduld and Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*, s. 212.

Yaşasın Meksika!'nın neredeyse her planı sersemletici bir güzelliği sahip olmakla birlikte film şaşaalı, soluk ve çoğu zaman da zalim fotoğrafların bir birleşiminden fazlası değildir. Meksika hakkında yararlı herhangi bir şey söyler mi? Şey, evet, ama aynı zamanda ziyaretçilerinin günışığı, toz ve bilinmedik bir kültürün yabani ikonografisi tarafından cezbedildiğine tanıklık eder. Yıllar sonra Eisenstein onun bir felaket olduğunu kabul etmiştir.

Sovyetler Birliği, Eisenstein'ın en kasvetli beklentilerinin gerçekleştiğini gördü. Her türlü devrimci coşku geçmişti. Tüm yapımların üzerine bir Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü musallat edilmişti ve patronu da, Eisenstein'ın yaşamı üzerinde boğucu bir etkisi olacak olan Boris Shumyatsky'ydi. Parti artık filmlerden korkuyordu, bu nedenle de her şeyi kontrol ediyor ve çekilmekte olan Sovyet filmlerinin sayısında sert bir düşüş yaşanmasını garanti altına alıyordu. 1935-1937 yılları arasında, Sovyetler Birliği yapımları önce yılda kırk küsur filme, sonra da yılda yirmi dört filme düştü. Buna bir de ülkeye gelen yabancı filmler üzerindeki kısıtlamaları eklerseniz, bu en sert dönemde "eğlence"nin nasıl güç bela kabul gördüğünü anlayabilirsiniz. Lenin'in filmin önemine ilişkin düşüncesi neredeyse tamamen propagandaya indirgenmişti.

Moskova'da terör yükselirken Eisenstein gözden düşüyordu. Projeler –başta da Moskova'nın tarihi hakkında bir belgesel– değerlendiriliyordu ama hiçbir şey hayata geçirilmedi. Böylece o da öğretmenlik yaptı ve daha çok makale yazdı ama ülkeden ayrılmakta serbest olmadığı artık gün gibi ortadaydı. Sonraları, 1935'in sonlarında, ortak yazar olarak Isaac Babel ile birlikte (Turgenyev'den alınan) *Bezhin Meadow* için bir senaryo geliştirmesine izin verildi. Shumyatsky bu filmin ilerlemesine izin verdi. Çekimler 1936'da başladı. Fakat 1937 ilkbaharında durduruldu ve Eisenstein "*Bezhin Meadow*'un Hataları"nı kabul ettiği bir makale yayımlama gereği duydu. Bir yıl sonra bizzat Shumyatsky idam mangasının önüne konmuştu.

Yoğun ve paranoyakça dolaplar dönüyordu ancak 1937-1938'de Eisenstein'a *Aleksandr Nevskiy*'i geliştirmesi için izin verildi: Müziklerini Prokofiev'in yaptığı, çok güzel çekilmiş ama konuya dair hemen hemen hiç ilgi uyandırmayan muhteşem bir tarih destanı. Rus vatanperverliğini ve askeri dayanışma ruhunu çağıran bir filmdi ve Kasım 1938'de gösterime girdi. Parti onayladı. Halk sevdi. Errol Flynn'li *The Charge of the Light Brigade* (1936) tarzı bir şeyin heybetli, ilham verici fakat beceriksizce bir versiyonuydu ve tarihsel olarak bir o kadar mantıkdışıydı ama Flynn ve yönetmeni Raoul Walsh'u o denli bir ekip haline getiren romantizmden yoksundu. Eisenstein 1939'da Lenin Nişanı ile ödüllendirildi.

Kendini toparlamışa benziyordu. Fakat tasfiyeler bitmiyordu. 1940'ta hem Eisenstein'ın eski akıl hocası Meyerhold hem de Isaac Babel vuruldu. 680.000'den fazla kişi işkence görerek öldürüldü. Özbekistan'daki Fergana Kanalı hakkında bir film projesi vardı ama Eisenstein'ın; 1939'da Almanya'yla imzalanan alaycı ve kısa ömürlü pakta verilen bir taviz olarak, Bolşoy Tiyatrosu'nda *Die Walküre*'ü yönetmek için alelacele Moskova'ya geri dönmesiyle bu proje yarım kaldı.

Sovyetler Birliği Ekim 1941'de Almanya'ya karşı savaşa katıldığı zaman Moskova film stüdyoları Çin sınırı yakınlarında, Taşkent'in ötesindeki Almaata'ya [Almatı] taşındı. Eisenstein 1943'te, oyuncuları ve Çar IV. İvan rolündeki (Nevsky'si) Nikolai Cherkasov ile birlikte tasarladığı ilk filmi *Korkunç Ivan*'ı burada çekmeye başladı. Anın vatanperverlik ihtiyacı, bu girişimi özgürleştirmiş gibi görünüyordu ve Eisenstein'da açıkça gelişme vardı. İşte en sonunda, her ne kadar kabaca karikatürize edilmiş mağrur figürler olsalar da birkaç kişi hakkında geliştirilmiş bir hikâye çekiyordu. Dramatik gerçekçiliğin kalıntılarını mı benimsemeye çalışıyordu?

Fakat bu *Ivan*'ın yalnızca ilk kısmıydı. Eisenstein 1945-1946'da şatafatlı, renkli sekanslarıyla İkinci Kısım'ı çekti. Şubat 1946'da, filmin kurgusunu yaptıktan hemen sonra ciddi bir kalp krizi geçirdi. Fakat sonra, iyileştiği zaman, Parti'nin İkinci

Kısım'dan rahatsız olduğunu ve Ivan'ın dehşet verici figürünün, Stalin'in meşum bir tasvirini yapmak için kullanılmış olduğundan kuşkulandığını öğrendi. Bu nedenle İkinci Kısım Sergei hayattayken hiç gösterilmedi. Eisenstein 11 Şubat 1948'de, elli yaşını geride bırakalı birkaç gün olmuşken öldü. Son aylarını boşlukta, elinden geldiği kadar dinlenerek ve *Immoral Memories* [Ahlaksız Hatırat] adını alacak otobiyografisini yazarak geçirdi.

Her ne kadar eşcinsel yaşamının, pornografi zevki kadar aşırı olduğuna ilişkin hikâyeler olsa da "Ahlaksız" derken kelimenin sıradan anlamından faydalanmak gibi bir niyeti yoktu. Kastettiği, hatıralarının "ahlak dersi vermeyecek"[1] olmasıydı. "Kendi kendilerine ahlaki amaçlar koymayacak ya da vaaz vermeyecekler. Hiçbir şey kanıtlamayacaklar. Açıklamayacaklar. Bir şey öğretmeyecekler."

Çok didaktik ve doktrinci olabilen bir adamdan bunları duymak şaşırtıcı. Eisenstein'da tam bir kafa karışıklığı mı vardı yoksa o değişiyor muydu? Tam bir kafa karışıklığından gereksiz yere korkmak niye? Kendini çok iyi anlamadığında ısrar ediyordu ama "hayat dörtnala geçmişti,[2] geriye doğru bir bakış atmadan, sürekli hareket halinde, bir trenin peşinden koşmak için diğerinden inerek. Gözüm her zaman ikinci eldeydi."

Keşke bütün filmleri bu kadar açık ve anlık olsaydı. Hatıratı, bir kitaptan ziyade hayat dolu ve hayatı bırakma düşüncesinin ıstırabıyla dolu bir kitaba doğru notlardır ve bir sinemacı tarafından yazılmış ilk zaruri kitap olabilir. Bugün Eisenstein, ölümünün hemen akabindeki yıllarda ifade ettiği kadar anlam ifade etmiyor. Yarattığı etkiyi bulmak zor. Fakat dağınık bir yaşamın modeli ve çaresiz sürgün olarak yönetmene öncülük etmesi – bunlar, gülümsemesi ve o taç misali saçının yanı sıra hâlâ yaşayan şeyler. Bu adamı seviyoruz.

---

1 Eisenstein, *Immoral Memories*, s. 1-2.
2 Age., s. 3

"Bir trenin peşinden koşmak için diğerinden inmek!" Elbette Sergei New York'tan Los Angeles'a giderken, Buhran'daki akıllı Amerika'nın dolup taşan metaforu Twentieth Century Limited'a bindi. Ve elbette Eisenstein hâlâ trenleri, tekerleklerin seslerini ve öylesi hızlı değişikliklerin heyecanını sevecek kadar konstrüktivistti. Gemide, düğümler üzerine bahse tutuşmuş insanlardan keyif almıyor muydu? Trende, tarifenin ne derece tutturulacağı ya da trenin geçişini izlemek için sıralanmış kaç kayıtsız yerli göreceğiniz üzerine bahse girebilir ya da panjurları kapatıp üç günlük bir poker oyununa girebilirsiniz. Trende yaşam, kaydırmalı çekimlerden oluşan bir rüya halini alır.

Ulaşımın filmlerdeki yeri azdır. Eisenstein'ı Atlantik boyunca taşıyan Alman yolcu gemisi *Europa*'yı hatırladınız mı? İşte yine geliyor, şaşaalı kariyerlere hizmet etmeye ne kadar hazırsa devlet sinemasına hizmet etmeye de o kadar hazır, bir sürü budalanın doluştuğu bir gemi olabileceği gibi onları kaderlerine götüren araç da olabilir. 1938'de bir başka sinemacı en son filminin üç kopyası, küçük bir maiyet ve on yedi parça bagaj eşliğinde denizi geçmek için aynı *Europa*'ya bindi. "Lotte Richter" adıyla yer ayırtmıştı ama gerçek adı Leni Riefenstahl'dı ve onu sevmememiz gerekiyor.

Helene Bertha Amalie Riefenstahl 1902'de Berlin'de doğmuştu. Anne tarafında Yahudi kanı olduğuna dair dedikodular vardı – Hitler bunu resmi olarak inkâr etmişti ama (onu hiçbir zaman sevmemiş olan) Goebbels bu kirli düşünceyi besliyordu. Ebeveynlerine düşkün olan kadın yalnız ve hayalci kabul ediliyordu. İnsan doğasından ziyade doğa hakkında şiir yazıyordu ve dansçı olmak konusunda hırslıydı. Gözlerinde tuhaf bir şey vardı (ve o şey onu hiç terk etmedi) ama güzel ve yakışıklı arasında bir yerdeydi, iyi bir vücudu vardı ki vücudunu bazı ilk dönem film rollerinde, özellikle de *Ways to Strength and Beauty* olarak tercüme edilen *Wege zu Kraft und Schönheit*'te (1925) (üstsüz) sergilemeye hazırdı. Film; sağlığı, egzersizi ve aklınızda ne varsa onu desteklemeyi amaçlayan bir filmdi. Bir diz sakatlanması kadının dans hayallerini vakitsiz bitirdi ama perdede atletik bir figür olmak için hâlâ heyecan-

lıydı. Ve böylece Dr. Arnold Fanck'le tanıştı. Fanck 1920'lerdeki Alman sinemasının çizgisine karşı olduğu için, zirvelerin ruhundan ve saflığından heyecan duyan açık hava dağ filmleri çekiyor ve çoğu zaman dağın tepesinde güzel bir bakire de buluyordu.

Fanck, Leni'yi keşfetti, onu eğitti, ondan bir yıldız yarattı ve onu sevgilisi yaptı. Leni herhangi bir arzuyu yerine getirmekten asla sakınmadı. Böylece 1931'e gelindiğinde *The Holy Mountain* (1926), *The Great Leap* (1927), *The White Hell of Pitz Palu* (1929), *Storms over Mont Blanc* (1930) ve *The White Rapture*'da (1931) oynamıştı. Fakat daha fazlasını istiyordu ve Dr. Fanck'ı, adamın hoşuna gitmeyecek kadar yakından inceledi. Leni kıza odaklanırken adamın dağla ilgili filmler yaptığını gördü. Fanck'in itirazlarına rağmen ve yazma işini kendisinin yerine yapmaları için Béla Balázs ve (Şafak'tan) Carl Mayer gibi önemli adamların yardımını alarak, dağın tepesindeki ışığın sırrını bilen dağ kızı Junta'yı canlandıracağı *Mavi Işık*'ta (1932) başrol oynamaya ve filmin yönetmenliğini yapmaya koyuldu. Bu meteoroloji mi, fizik mi yoksa sihir mi? Ya da bir vahiy olabilir miydi? Işık ve ışığın düştüğü her yere balışettiği lütufla ilgili bir film daha.

Mavi Işık ilk gösterimini 24 Mart 1932'de Berlin'de, saygın Ufa-Palast am Zoo'da yaptı. İzlemeye pek çok kişi gitti; izlemeye gidenler arasında, Riefenstahl ile tanışmayı kendine vazife edinen ve iktidara geldiği zaman (buna kısa bir zaman kalmıştı) "Filmlerimi siz yapmalısınız" diyen Hitler de vardı. Belki bunu (Lang'ın yanı sıra) birçok başka güzel kadına söylemişti ama kadın yönetmenler arasındaki rekabet fazla değildi.

Hitler söz verdiği şeyde ciddiydi. Şansölye olunca Nuremberg'de bir Nazi Partisi mitingi düzenlemeyi önerdi ve Goebbels'e, mitingin filmini Riefenstahl'ın yöneteceğini söyledi. Riefenstahl'ın biyografi yazarı Steven Bach, Goebbels'in bu mesajı asla iletmediğini kanıtlamıştır: Goebbels kendi otoritesini kıskanıyordu ve bir kadın yönetmen fikri huzurunu kaçırmış olabilirdi. Dolayısıyla Leni bu karardan son dakikada haberdar oldu ve bir saat uzunluğundaki İnancın Zaferi (*Sieg des Glaubens*, 1933) aceleye geldi.

"En nihayetinde"[1] diye yazar Bach, "İnancın Zaferi bir eskizden daha fazla ama bir portreden daha azdı. Yine de yeni bir şeydi, başardığı şeyden ziyade umduğu şey nedeniyle önemli olan bir deneme çalışmasında kurmaca ve gerçeklik tekniklerinin deneysel bir birleşimiydi." Hitler Leni'ye üstü açılabilir bir Mercedes verdiği için çok memnundu.

İnancın Zaferi, "belgesel"in bir mit olduğuna dair bir ders olmanın yanı sıra bir provaydı da. Perde, gerçeği kurmacadan ayırt edemiyordu ve bu ayrımı bitirmek için gözünü karartmıştı (ya da tercihinize göre, hiç oralarda gözü yoktu). 1934'te Nuremberg'de bir başka miting olacaktı ve kalabalığı kontrol etmek (ya da yönetmek) konusunda ilk filmden yeteri kadar şey öğrenilmişti. Artık sarhoşluk, boş boş dolanma veya (cazibesizlik dahil olmak üzere) sıradan, serseri insan davranışı içeren sahneler olmayacaktı. Kimse sıkılmış veya dalgın görünmemeliydi. Dayanışma ve gaye, bu çalışmanın buyruklarıydı. Eğer gerekirse yapım, bir sahneyi "doğru" olana kadar tekrar tekrar çekebilirdi. Gerçek hayatta, yani sözümona belgeselin malzemesinde "doğru" yol diye bir şey yoktur. Fakat kurmacada olmak zorundadır. Leni Riefenstahl artık epik tarzda bir film ya da daha Amerikan tarzı bir film yapmaya girişiyordu.

Nuremberg'deki miting kendi kendine yeten bir olaydı ve bir Nazi Partisi işiydi. Riefenstahl bunun filmini çekmekle yükümlüydü ve mitingi kameralara göre şekillendirmeye ve düzenlemeye izni vardı. Fakat tanıtım yazısında kendi şirketinin, dağıtım hakları karşılığında (henüz millileşmemiş bir şirket olan) Ufa'dan 300.000 reichmark tutarında bir avans alarak filmi yaptığını iddia ediyordu. Bunun önemli olmasının nedeni Riefenstahl'ın, Almanya'da yasaklandıktan sonra bile film üzerinde on yıllar boyunca patent geliri iddia etmesi ve bu geliri almasıdır. Leni Eylül 2003'e kadar yaşadı ve *Tiefland*'dan (1940'ta başladı ama ancak 1954'te gösterime girdi) sonra bir başka filme asla girişmedi. Nuba gibi yakışıklı Afrika kabileleri hakkında, fotoğraflarından oluşan bir-

[1] Bach, *Leni*, s. 122.

kaç kitap yayımladı ama İradenin Zaferi ile (çoğu Amerikalı yönetmenin çok ilerisinde bakiyeler alarak) geçindi.

Miting altı gün sürdü ve Riefenstahl mitingin programını baştan biliyordu. Ayrıca emrinde 16 kameraman, 16 kamera asistanı, havadan çekim yapacak dokuz fotoğrafçı ve 29 haber filmi kameramanı vardı. 17 kişilik bir ışık ekibi bulunuyordu – toplamda en az 215 kişiden oluşan bir ekibi vardı. Riefenstahl (otorite olarak tanınmak için) beyaz bir manto giyiyordu; ondan daha dikkat çekici olan tek kişi Hitler'di. Raylar döşedi ve vinç çekimi destekleri inşa etti. Platform hoparlörleri söz konusu olduğunda, onları işlenmiş yakın planlar için stüdyoya alabiliyordu.

Fakat her film seyircisi bunu filmin kendisinden ve çarpıcı açılışından bilir. "Çarpıcı" burada faşizan anlaşılmaz umarım. Film eleştirmeninin sözü, filmin ve perdenin kullanım şekline basit bir karşılıktır. Hitler'in planörü inci gibi siyah-beyaz gökyüzünden aşağı süzülürken Nuremberg'de muhteşem bir gündür. (Herbert Windt tarafından yapılan) müzik Hollywood'un Max Steiner'ının (ki kendisi Viyana doğumludur) herhangi bir film müziği kadar heyecan vericidir. Hitler görüldüğü zaman belirgin bir alkış patlaması olur – film müziği ileri düzey ve kusursuzdur. Hitler açık bir arabaya adeta bir melek gibi kaldırılır ve daha sonra arabası ilerledikçe imkânsız (ya da belgesel gibi olmayan) fakat yüceltici açılardan filme alınır. O cansız selamını vermek için elini kaldırdığı zaman elinin ayasına ışık düşer. Bu tür şeyler kaza eseri olmaz. Bunlar hep filmdir. Oldukça tuhaf, sıçan gibi bir adamın Gable'ın veya Gary Cooper'ın yerine geçtiği bir sekans izliyoruzdur – şu film, şu zafer Hitler'in hayalidir. Fakat Riefenstahl'da "yetenek" ve hatta bunu tasavvur edip kurgulanmış bir bütün olarak perdeye taşıyacak sevgi olduğu da su götürmezdir.

İradenin Zaferi ilk gösterimini Ufa-Palast am Zoo'da 28 Mart 1935'te yaptı. Sinema salonunun önü resmi Nazi mimarı Albert Speer tarafından giydirilmişti. Bir dizi alkış yağmurundan sonra Hitler Leni'ye sahnede bir buket çiçek takdim etti. Basın, filme "Alman İradesinin bir Senfonisi" adını verdi. Parti gazetesi

"bugüne kadar izlediğimiz en iyi film" dedi. Berlin'de filmi ilk üç hafta içinde yüz bin kişi izledi. Bütün Almanya'da gişe rekorları kırdı. Bunu yalnızca Parti'nin böbürlenmesi olarak kabul etmek aptallık olur. 1935'te Almanya Hitler kültüyle doluydu ve bu da kitlelerin onu yakından görmek ve duymak için en iyi fırsatıydı. O bir yıldızdı ve aurası, seyircilerin, onunla aynı platformu paylaşan ürkütücü canileri ve hep aynı rolde görülen dejenereleri görmezden gelmesine yetiyordu. Hiçbir siyasi lider, itibarını tesis etmek için bir kitle iletişim aracını bu kadar iyi kavramamıştı.

Ufa, filmin, masraflarını iki ayda karşılamış olduğunu söyledi. Film yalnızca sinema salonlarında değil kiliselerde, okullarda ve kamu binalarında gösterildi. Bugün hoşumuza gitmesi gerekmiyor ama halk o zaman bayılmıştı ve filmin, Almanların Nazilere desteğini artırmak ve liderlerin özgüvenini inşa etmek konusunda çok işe yaradığına kuşku yoktur. *Kazablanka* da aynı şeylerin bazılarını 1942-1943'te Amerikalılar için yaptı.

Bu mukayese bazı okuyuculara hakaret gibi gelebilir. Fakat Leni Riefenstahl'ın bir savaş suçlusu olduğuna hükmeden asla olmadı. Savaştan sonra birkaç kez hakkında soruşturma yapıldı ve en kötü ihtimalle Nazi davasının bir taraftarı olarak tanımlandı. Kasım 1938'de Amerika'ya geldiği zaman basın onu limanda karşıladı ve Hitler'in kız arkadaşı olup olmadığını sordu. Leni bu soruyla flört etti, tıpkı Führer'in kendisiyle de flört etmiş olabileceği gibi. Filmde, Hitler'i, fiili ilişkiyi önemsiz kılacak şekillerde sevdiğini gözlemlemek daha önemlidir. Ama hangimiz perdedeki insanlara âşık olmayız ki?

Riefenstahl, Almanya'daki 1936 Olimpiyat Oyunlarından hareketle çekeceği filmi *Olympia*'yı yapmaya koyuldu. (1938'deki Amerika ziyaretinin sebebi bu filmi satma girişimiydi.) *Olympia* dengesizce güzel bir filmdir. Zemin seviyesinde dağ ışığı, fiziksel kusursuzluğa dair bir ilahidir ama daha ziyade spor etkinliklerinde gerçekte ne olup bittiğinin beceriksizce bir kaydıdır. Eğer Leni yalnızca o Olimpik filmi çekmiş olsaydı, dansa ve bedene tutkun

olan ve eline bir kamera (ya da elli kamera) tutuşturulmuş o insanlardan biri, bir sanat meraklısı olurdu.

İradenin Zaferi başka bir şeydir. Leni'nin dehasını gösterdiğini söyleyebilirsiniz. Çok daha tehlikelisi, mecranın doğasını ortaya çıkarır. On yıllar boyunca Riefenstahl'ın aleyhine oy kullanılmış olması, filmin Almanya'da hâlâ gösterilememesi – bu tepkiler, travmaların kemikleşmiş halidir. Riefenstahl Parti üyesi değildi. Savaşta aktif değildi. İradenin Zaferi Nazi tarihindeki pek çok ölümcül aşamanın gerisinden gelir. Riefenstahl'ın kendi etkisini ya da Almanya'yı hiçbir zaman tam anlamıyla inkâr etmediği doğru. Fakat Eisenstein da Meksika'dan sonra, suçlarının gayet iyi farkında olduğu Rusya'ya geri döndü. İkisinin de sonu toplumdan dışlanmak oldu ve bu berbat ayrıcalığı kendileri kazanmışlardı. Sergei, Leni'den daha eğlenceli, daha akıllı ve daha yeteneklidir. Fakat her ikisinin de başı, filmin fırtına asker gayrişahsiliğine ve üniformaların cakasına hayran olma eğilimi yüzünden belaya girdi. Riefenstahl bazı şeylerden gözlerini kaçırdı, buna şüphe yok, gelgelelim Eisenstein Troçki'yi *Ekim*'in dışında bıraktı. Devlet filmi bir felakettir, her ikisinin yeteneklerinin serpilmesine izin vermiş olduğu gibi onların kuyularını da kazdı.

Metropolis bugün bile zevkle izleniyor ama filmin iliğine kemiğine kadar totaliter olduğunu düşünüyorum. İradenin Zaferi'nden ise tiksiniliyor. Çıkan ders oldukça acımasız: Çoğu zaman, bize söylendiği gibi yapıyoruz. Kendi adımıza düşünmekten bu kadar mı utanıyoruz? Bu soru, filmin bunda ne kadar payı olduğu gibi rafa kaldırılamayacak kadar çetin bir soru. Parıldayan bir ışık olması bazen güzeldir ama bizi uyanık, eleştirel bir bireyler topluluğu yerine zihinleri bulanmış bir kitle haline getiriyorsa değildir.

Eisenstein Hollywood'a gelip dönmüştü ama pek çok Rus kaldı. 1930'larda filmlerde Komünist toplantılara giden ve o Marksist metinleri okuyan insanlar vardı. Fakat Rusya hakkında yapılan ve hiç oralı olmayan filmler de vardı.

1938'de bir gün, Salka Viertel Hollywood'da Brown Derby'de öğle yemeği yiyordu. Bayan Viertel Avusturyalıydı ve bir yönet-

men olan Berthold Viertel'le evliydi. Hollywood'a 1928'de gelmişlerdi ve Santa Monica'daki Mabery Yolu'nda, yaratıcı insanlar ve özellikle de mülteciler için bir misafir odası haline gelmiş bir evde yaşıyorlardı. Salka Viertel Garbo'yla çok yakındı; *Queen Christina* ve *Anna Karenina* dahil olmak üzere onun birkaç filminin senaryosunda çalışmıştı.

Viertel o gün Brown Derby'de, restoranda eski bir arkadaşını, Macar bir oyun yazarı olan Melchior Lengyel'i gördü. Lengyel'e M-G-M'in yeni bir satış sloganı bulduğunu anlattı: *Anna Christie*'yi nasıl "Garbo Konuşuyor" sloganıyla satmışlarsa aynı şekilde "Garbo Gülüyor" sloganıya pazarlayabilecekleri bir film yapmak istiyorlardı. Tek ihtiyaçları filmdi. Hiç fikrin var mı? diye sordu Lengyel'e. Lengyel düşüneceğini söyledi. Ertesi gün Bayan Viertel'i aradı ve ona evet, bir fikrim var dedi. Bayan Viertel "eve uğra da ona anlat" dedi.

Lengyel, Mabery Yolu'na vardığında Garbo havuzda yüzüyordu. Garbo kenara doğru kulaç attı ve dirseklerini fayansa dayadı. Çıplaktı. "Ee?" diye sordu.

Lengyel de anlattı: "Bolşevik ideallere doymuş Rus kız[1] korku uyandıran, kapitalist, tekelci Paris'e gider. Aşkla tanışır ve şamatalı iyi vakit geçirir. Ne de olsa kapitalizm o kadar da kötü değildir."

Birkaç gün içinde stüdyo bu üç cümle için 15.000 dolar ödemişti. Aylar sonra Lengyel, restoranların, havuzların ve acayip paraların diyarına o veya bu şekilde gelmiş şu Avrupalı dörtlü olmasa mümkün olmayacak bir filmin, *Gülmeyen Kadın*'ın özgün hikâyesi için aday gösterildi. *Gülmeyen Kadın* yola çıkarken filmi bir Berlinli olan Ernst Lubitsch'in çekmesi kararlaştırıldı. Lubitsch Moskova ziyaretinden yeni dönmüştü. 1930'ların sonunda Amerika'da ve Mabery Yolu topluluğunda Sovyetler Birliği konusunda iyimser hisseden çok sayıda insan olduğundan oraya büyük umutlarla gitmişti. Fakat Lubitsch Moskova'da bütün bu girişimden soğumuştu. Eisenstein'la tanışmaya çalışmış ama reddedilmişti. Eve erken döndü ve her ne kadar bu deneyimi hakkın-

[1] Alıntılandığı yer Zolotow, *Billy Wilder*, s. 79

da hiçbir zaman toplum içinde konuşmamışsa da politik açıdan aynı adam değildi artık.

Walter Reisch (bir başka Avusturyalı) ve Charles Brackett ile Billy Wilder'ın ekibinin de dahil olduğu küçük bir yazar grubu Lengyel'den senaryo işini devraldı. Samuel Wilder 1906'da Avusturya Macaristan İmparatorluğu'nda Sucha'da doğmuş ve hukuk eğitimi almıştı. Fakat bu kariyerine hiç devam etmedi. Jigolo oldu, gazeteci oldu ve sonra senaryo yazarı olup 1934'te Amerika'ya geldi. (İngilizce alıştırma yapmak istediği için *Aquitania* ile deniz yolculuğu yaptı.) Los Angeles'a gitmek için Twentieth Century Limited ve Super Chief'e bindi; İngilizcesi, katettiği her kilometrede keskinleşti ve çok geçmeden senaryo yazarı olarak iş buldu. Wilder yalnızca Lubitsch'le benzer geçmişleri olduğu için değil, Lubitsch'in acı-tatlı tonunu sevdiği için de ona kapıldı. Böylece *Gülmeyen Kadın*'ı birlikte yaptılar ve Wilder şu diyaloğa olanak tanıyan kolektif ince zekânın bir parçasıydı. Ninotchka Paris'e vardığında, soruşturması emredilen üç ticaret delegesi onu tren istasyonunda karşılar.

"Moskova'da işler nasıl?" diye sorarlar.

"Çok iyi" diye cevaplar. "Son kitlesel duruşmalar büyük başarıydı. Daha az sayıda –ama daha iyi– Ruslar olacak."

Bundan irkilebilirsiniz. (Bu üslup Billy Wilder'ın dikkatle maharetini sergilediği yer olacaktı.) Ve 1939'da bunun ne anlama geldiğini bilen pek fazla Amerikalı seyirci yoktu muhtemelen. (*Gülmeyen Kadın* ilk gösterimini Ekim 1939'da yaptı.) Bunun, Sovyet Rusya'da ulusun liderlerinin emirleriyle öldürülen milyonlara değinmek için uygun bir yol olmadığını söyleyebilirsiniz. Ve Lubitsch, Wilder ve filmde yer alan diğer insanlar Komünistlerin, düşünsel doğruluklarına rağmen, mizah duygularından yoksun olduklarını düşünüyordu. Öte yandan, Wilder hakkında (1977'de) hazırlanan ilk gerçek kitapta yazan Maurice Zolotow'un "Bu film bugüne kadar[1] Hollywood'da yapılmış en heybetli ve tutkulu politik film" şeklindeki takdirini de hesaba katabilirsiniz.

---

[1] Age., s. 75.

1930'ların HOLLYWOOD'U

Zamanların en iyisi ve en kötüsüydü ve filmler, bütün gösteriyi bir arada tutması gereken tükürüktü. 1933 yılı, Şansölye Hitler'in ilk söylevini (10 Şubat) ve Astaire ve Rogers'ın *Karyoka*'da bir araya gelişini (29 Aralık) gördü. Sinema, o günlerin geçip her şeyin daha iyi olacağını varsayıyordu ama bu, Fred'in Adolf'tan daha uzun ömürlü olmasına bağlı olabilirdi. Sektör liderleri aradaki bağlantıyı ne kadar görmezden gelmeye çalışırlarsa çalışsınlar eğlencenin politikadan ayrılamaz olduğu bir kriz anıydı. Bu nedenle filmleri (ve seyircilerini) daha vatansever kılmaya yönelik kapsamlı ve yüce gönüllü bir girişim vardı, oysa çoğu seyirci asıl ivedi sınavın sağ çıkmak olduğunu seziyordu. Dolayısıyla ilgiyi başka tarafa çekmek gerekliydi. *King Kong*'da (Nisan 1933'te açılış yapmıştır) Ann Darrow (Fay Wray) meteliksizdir ve açlıktan ölmektedir ama film, ona asıl korkması gereken şeyin (her ne kadar iyi niyetli olsa da) devasa bir maymun olduğunu söyler.

Her şey aynı anda oluyordu. Sinema, krizin merkezindeydi ve bir sektör olarak kendisi de krizdeydi, radyonun eşzamanlılığı nefes kesiyordu. 1930 ile 1932 arasında Amerika'da radyonun fiyatı yarı yarıya düştü. Dört milyon adet alıcı satın alındı ve 1934'e gelindiğinde bu mecra ülkenin yüzde 60'ına ulaşıyordu. Nüfus sayımı verileri, Birleşik Devletler nüfusunun neredeyse yarısının, geceleri karanlığın hüküm sürdüğü kırsal alanlarda yaşadığını gösteriyordu. Erişilebilir sinema salonları vardı ama uzak yerlerde

sinyal alımında dalgalanma olsa bile radyodaki küçük ışık sinema salonlarına rakipti.

Kırsal mesafelerin bile dış dünyadan kaçışı yoktu. Adolf Hitler, Birleşik Devletler'deki vatandaşların çoğu onun neye benzediğini öğrenmeden önce radyodaki bir sesti. Roosevelt 4 Mart'ta resmen göreve başladı. Birkaç gün sonra bankalara zorunlu tatil verdi. Ve yeni başkan, radyoyu hemen kavradı: 12 Mart 1933'te gerçekleştirilen ilk şömine başı sohbeti* bankacılık krizi hakkındaydı. İki gün sonra Long Beach'te 115 kişinin ölümüne neden olan 6,4 büyüklüğünde bir deprem meydana geldi. Bu, Güney Kaliforniya'daki çabuk etkilenen hikâye anlatıcıları için kaçırılmayacak bir metafordu. Eğer bu size milattan önce gibi görünüyorsa, sembolik anlamla yankılanan krizlerimiz hâlâ mevcut. 2011'de Japonya'yı deprem, tsunami ve radyasyon vururken Amerika kendi mali çöküşünün haberini alıyordu. Fakat 2011'de bizim dertlerimizle uğraşan ya da harika bir biçimde dikkatimizi dağıtan çok az film vardı.

1930'larda filmler ulusun dertlerine ortak oluyordu. 1933'te otuz dört milyon Amerikalının resmen geliri yoktu. 1929'dan 1933'e kadar milli gelir yarı yarıya düştü. Birleşik Devletler'de haftalık sinemaya gitme ortalamasının düşüşü şöyle gerçekleşti: 1930 - 80 milyon; 1931 70 milyon; 1932 - 55 milyon; 1933 - 50 milyon. Ve 1933'te ülkenin nüfusu 125 milyondu. (Günümüzde nüfus hemen hemen 300 milyon ve iyi bir haftada, haftalık sinemaya giden sayısı 30 milyon.) Bilet fiyatları düşürüldü: Ortalama otuz sentten yirmiye indi. Ama sırf stüdyoları ses geçirmez hale getirmek, salonları ses için donatmak ve sesli film yapabilen yeni nesil yeteneklere ödeme yapabilmek büyük yatırım gerektirdiğinden filmlerin yapım bedeli ikiye katlandı. Bu durum mecburen bestecileri, şarkıları ve müziği de içeriyordu. Aynı zamanda herkesin hâlâ adını ezbere bildiği isimlerin, büyük yıldızlar neslinin takdimi anlamına geliyordu: Astaire, Bette Davis, Cagney, Bogart,

* Özgün adıyla *fireside chats*, Birleşik Devletler Başkanı Franklin D. Roosevelt'in 1933 ve 1944 yılları arasında, akşamları yaptığı otuz adet radyo konuşmasının adıdır –çn.

Dietrich, Laughton, Jeanette MacDonald, Marx Biraderler, Shirley Temple, Katharine Hepburn, Cary Grant ve onların en iyi replik-lerini yazabilecek yetenekler.

İmkânsız gider-hasılat denkleminde neredeyse her film stüdyosu değer kaybetti. 1930'dan 1932'ye kadar Paramount 18,4 milyon dolarlık kârdan 21,0 milyon dolarlık zarara ulaştı. Bu tipik bir durumdu. Loew's Inc.'in (M-G-M'in ana firması) bile 1930 - 1933 arasında ciddi bir iflastan kaçınmak için elinden gelen tek hamle, kârını 15,0 milyon dolardan 4,3 milyon dolara düşürmek oldu. Diğer tüm girişimler ya iflasa ya da büyük çapta yeniden yapılanmaya uğradı. Fox gözden kayboldu ve yerine Twentieth Century-Fox geçti. Yerel düzeyde de zarara uğranmıştı. 1920'lerin sonundan 1933'e kadar Amerika'daki sinema salonlarının sayısı 23 milyondan 18 milyona düştü.

Bu geçmiş, dikkatleri M-G-M'deki başarıya ve M-G-M'in iki amirinin, Louis B. Mayer ile Irving G. Thalberg'in hâkimiyetine çekiyor. İki adam birbirinden çok farklıydı. Mayer on dört yaş büyüktü ve Thalberg'den yirmi bir yıl da fazla yaşayacaktı. İkisinin de yüksek eğitimi yoktu, gerçi Mayer çarın iktidarından, göçmen yoksulluğundan ve kendi babasının gaddarlığından sağ çıkmayı öğrenmişti. Thalberg için en büyük tehdit, bünyesinin kırılganlığı ve annesinin aşırı ilgisiydi. Mayer'ın ismi M-G-M filmlerinin logosunda yer alıyordu ama Thalberg perdede tanınmak konusunda isteksizdi. Her iki adam da kendisini sanatçı veya yaratımcı gibi görmüyordu çünkü her ikisi de bundan daha önemli işler olduğuna inanıyordu. Ve hiçbir sinema öğrencisi, sırf artık Mayer veya Thalberg gibi adamlar yok diye bu varsayımı görmezden gelmemeli.

Patron olduklarına kuşku yoktu, gerçi bunu Loew's'in başkanı ve nihayetinde Mayer'ı ortadan kaldıracak adamın, Doğu'da Nick Schenck'in otoritesine borçlulardı. Tabiri caizse, gazete ve dergilerin şeflerine benzeyen editörlerdi. Thalberg bir senaryo yazarı ve bir kurgucunun yeteneklerine sahipti, Mayer da Metro stüdyosundaki en müzmin oyuncu olarak tanınıyordu – onunla

uğraşmak demek, her zaman haklı olduğu bir senaryoya bulaşmak demekti. Ve "haklılık" ya da aile adabı, toplumsal adap ve vatanseverlik adabı, başkanlık etmek istediği filmlerin temelinde yer alıyordu. Thalberg ondan daha aydındı ama çok az. Yine de Thalberg, ortaklıkları (1924-1936) boyunca yılda ortalama kırk filme tekabül eden M-G-M filmlerinin genel olarak programlanmasında biraz risk alabileceği bir konumda olduğunu anlayacak kadar akıllı veya kendinin farkında bir adamdı.

Böylece Thalberg bir sene, 1932'de *Hilkat Garibeleri*'nin yapımını bizzat üstlendi ve destekledi, ayrıca *Tugboat Annie*'ye de start verdi. İlki sirkte geçen ve yapışık ikizler, sakallı kadınlar, cüceler, devler ve –filmin pervasız başlığının malzemesi olan– diğer "özürlü" yaratıklarla dolu bir kriminal melodramdı. Oyuncular bizzat sirkten geliyordu. Film (geciktirim ve korkuda isim yapmış) Tod Browning tarafından yönetildi. Altmış dört dakikayı hiç geçmedi (ama sık sık beğeni doğrultusunda kısaltıldı) ve 300.000 dolardan biraz fazlaya mal oldu. Oysa günışığına ve iç düzene sahip stüdyoda yapılmıştı.

Stüdyodaki bir başka yapımcı Harry Rapf film hakkında uyarıda bulundu. İnsanların, filmi izledikleri zaman "büfeden kaçıp kusacaklarını" söyledi. Thalberg sorumluluk aldı. Öyle bir durumda suçlanacak kişinin kendisi olduğunu söyledi – ve film, parasını asla geri alamadığı zaman da bu sözüne sadık kaldı. Universal'da, her ikisi de büyük hit olan *Drakula* ve *Frankenstein* ile piyasa sürülen, halkı korkutmak ve rahatlatmak için ustaca tuzak kuran bu yeni korku janrını Metro'nun yabana atmaması gerektiğini hissettiğini de ekledi. Bilakis *Hilkat Garibeleri*, fabrika sistemindeki her türlü rahatlık kaygısına karşı gelen bir Hollywood filmi olarak hâlâ onurlandırılmaktadır. Bugün yapılabileceğinden şüpheliyim –dezavantajlı kast üyelerinin sömürülmesiyle ilgili protestolar olacaktır.

Fakat işte, önceki yıl aynı Harry Rapf tarafından, *Min and Bill*'de Marie Dressler ve Wallace Beery arasında kurulan beklenmedik perde kimyasının bir devamı olarak yapılan *Tugboat Annie*

ile yan yana durur. Dressler 1933'te altmış beş yaşındaydı ve sinema tarihinde bir aktrisin, cazibeyle veya alışılageldik çekicilikle uzaktan yakından ilgisi olmadığı halde, sadece yıldız değil halkın hayranlığının da nesnesi haline gelmesinin olağanüstü bir örneğidir. Beery yalnızca kırk sekiz yaşındaydı ama kendi kendine "eski dostum Marie Dressler gibi,[1] çirkin suratım talihim oldu" diyordu.

Elbette bir erkek için "çirkin" olmak daha kolay. Beery'nin zaten uzun bir geçmişi vardı: Kötü adam, şamar oğlanı ya da bitap bir kazazede olabilirdi –1921 tarihli *Son Mohikan*'da Magua'yı oynamıştı; *The Champ*'te (1931) hırpalanan boksör olarak Oscar kazanmıştı ve M-G-M için daha Pancho Villa'yı ve Long John Silver'ı oynayacaktı. O ve Dressler *Min and Bill*'de altın kalpli, ayak takımı kıyı insanları olarak eşleştirilmişlerdi. Dressler, bir hit olan bu filmle Oscar kazandı.

Beery ve Dressler diğer herkes gibi sözleşmeli yıldızlardı. M-G-M'e kaydolmuşlardı ve onlara sunulan filmleri yapmaları bekleniyordu. Sözleşmelerin çoğu yedi yıllıktı ve bu sözleşmeler, yıllar geçtikçe ücrette net artışlar içeriyordu. Yıldızların bazıları buna kölelik diyordu ve Bette Davis, Warners anlaşmasından yakayı sıyırmak için bir Davis karakteri kadar öfkeyle çalışıyordu. Fakat stüdyolar tercih edilen mülklerini kolluyorlardı ve bir sürü yıldız itibarını stüdyonun sağladığı senaryoların, kameranın ve yardımcı oyuncuların üzerine kuruyordu. Davis'in Warners'dan elde ettiklerinin bazıları *Damgalı Kadın* (1937), *Jezebel* (1938), *Karanlık Zafer* (1939), *The Old Maid* (1939), *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), Ölüm Mektubu (1940), *Aşk Yolcuları* (1942) ve *Günahkâr Kadın*'dı (1944).

Beery ve Dressler'ın *Tugboat Annie*'de yeniden bir araya gelmesi beklentilerin ötesine geçti. Film, römorkör işleten evli bir çift hakkında olmakla birlikte aslında oyunculardaki özgür bırakılmış mizah ve aşırı teatrallikle ilgiliydi. Film, 1930'ların çoğu Hollywood filmi gibi başrol oyuncuları sergileme aracıdır –yıldızlarını vit-

[1] Bkz. Wallace Beery biyografisi IMDb.com'da

rine çıkaracak olmasalar hiç yapmazlardı. Yönetmenlerin, sahip oldukları gücün veya yaratıcılığın mütevazı olduğunu hissetme nedenlerinden biri de çoğu seyircinin, isimlerini asla okumadığını bilmeleriydi. Mayer ve Thalberg ipleri bu şekilde ellerinde tutmaktan memnunlardı; yönetmenleri, diğer zanaatkâr ve teknisyenlerin, stüdyo alanının ve bütçelendirilen kaynakların yanı sıra tahsis edilmesi gereken rakamlar olarak görüyorlardı. *Tugboat Annie* 600.000 doların biraz üzerine mal oldu ve bu tutarın iki katı kâr etti.

Dressler'ı kimse Louis B. Mayer'dan fazla sevemezdi; Dressler, Mayer'ın duygusallığının ideal alıcısıydı. Mayer'ın ve Hollywood'un idealize ettiği eğlenceli fakat sorunsuz yaşlılığın simgesiydi. Yaşlıların şikâyet etmeyen "karakterler" olması gençlik üzerindeki genel vurguyu destekler. Aslında Dressler gerçek yaşından yaşlı görünüyordu. 1930'larda Amerikalılar (hatta iyi kazanan yıldızlar bile) şimdikiler kadar sağlıklı değildi. (Clark Gable Rhett Butler'ı oynadığı zaman yalnızca otuz sekiz yaşındaydı, yani aşağı yukarı Tom Cruise'un *Gözü Tamamen Kapalı*'da oynadığı yaştaydı ama baba oğul gibi görünürler.)

Marie Dressler sonlara doğru kanser oldu ama öyle görünüyor ki bunun farkında değildi. Mayer onun bihaber kalmasını sağladı ve doktorları, ona haber vermemeleri için tembihledi. Fakat Dressler *Tugboat Annie*'yi çekerken, Seattle'da stüdyo dışı çekim yaptıkları bir yerde küçük bir kır evi gördü ve bir reklamcıya eve bayıldığını söyledi. Bunun üzerine, anlatılanlara göre, Mayer kır evini stüdyoya satın aldırdı ve aktrisin yaşadığı Santa Barbara'ya naklettirdi. Böylece ölmekte olan aktris son günlerinde o evde oturabilecekti! Perde dünyanız, eviniz haline gelebilir.

Bu hoş bir hikâye, bir Dressler filmi için yeteri kadar iyi ama gerçek mi? Bu tür sorular Hollywood sisteminin etkisine karşı gerekli tepkilerdir çünkü reklam ve tanıtım, bu sistemin içinden folklorün içine geçerek efsaneleri, doğrulaması veya inkâr etmesi öyle zor bir hale getirmiştir ki bizzat kanıtları zayıflatmıştır. Yıldızları hakkında esasen uydurma olan makaleleri, fotoğrafları

ve röportajları dolaşıma sokmak stüdyoların âdetiydi. "Olaylar" uyduruluyordu. Belli bir film hikâyesi türünün atmosferi, değerleri ve reklamı, hikâyelerin gerçek olabileceğine dair genel umutla birlikte bir bütün olarak Amerikan kültürüne sızmıştır. İki John Ford filminde –*Kan Kalesi* (1948) ve *Kahramanın Sonu* (1962) – ortak bir an vardır, Batı'nın "tarihine" genel bir bakış atan karakterlerin "Efsane gerçek haline geldiğinde, efsaneyi yayımla" dedikleri bir an. Bazı Ford hayranları bu umutsuz tavırdan zevk alırlar ve insanların gitgide daha az şey bildikleri ve daha az güven duydukları bir Amerika'yı kabullenmiş olabilirler. Efsaneye göre Irak'ta kitle imha silahları olduğunu farz edin? Bu tehlikeli bir kabuldür ve özgür insanların topraklarındaki içler acısı eğitim standartlarını devam ettirebilir. Marie Dressler ev hikâyesinin ana kaynağı hoş bir adam olan, *Mayer and Thalberg* (1975) kitabının da yazarı olan Samuel Marx'tır, kendisi aynı zamanda M-G-M'de on yıllarca hikâye editörü olarak çalışmıştır.

Mayer ve Thalberg'in yaptığı anlaşma seyircilerini tanımlamakla ilgiliydi. Bunun için de gösteri adamı, işadamı ve daha önce hiç görülmemiş türden ağzı sıkı bir siyasi liderin karışımı olmak zorundaydılar. Diğer bir deyişle kitleler için ışık temin etmeleri, ulusal tarihin (ve gerçek tarihin üstünün örtülmesinin) ve başka ülkelerde yeniden üretilecek bir itkinin parçasıdır. Adam Curtis'in tartışma yaratan belgesel dizisi *The Century of the Self* (2002) gayretle ve ince bir zekâyla reklamın berbat tarihinin izini sürer; belgesel, BBC tarafından yapılmıştır.

Mayer ve Thalberg'in mütevazı kökenleri vardı. Gerçi Thalberg'in ailesinin küçük çaplı bir ithalat işi vardı ve Thalberg liseyi Brooklyn'de bitirmiş, sonra da Columbia'ya gitmeyi düşünmüştü. İttifaklarını takip eden birkaç yıl içinde (1924) Mayer'ın Amerika'daki en yüksek maaşlı adam olduğu söylenirken (1927'de yıllık 800.000 dolar – aynı yıl bizzat Mayer'la sözleşme imzalayan Garbo haftalık 3.000 dolar alıyordu) Thalberg'in yüksek bir geliri ve Amerika üzerinde derin etkiler bırakan bir grup filme dair sorumluluğu vardı. Yine de Mayer, aralarında kıdemli olan ve daha

iyi kazanandı. Başkaları Thalberg'in daha aydın ve birlikte çalışması daha kolay olduğunu söylüyordu ve bu yalnızca Mayer'ın rekabet duygularını kışkırtmakla kalıyordu. Ortaklardı ama arkalarını kolluyorlardı ve Mayer, Irving'in genç ölecek olmasına güveniyordu –bu nedenle iki kızına da selvi boylu, esmer, çok çekici ve çok zeki olan Thalberg ile ilgili romantik düşüncelere kapılmamalarını tembihliyordu. Irving'in sağlığı hiçbir zaman iyi olmadı ve 1936'da otuz yedi yaşındaki ölümü, ardından yeteri sayıda insanın Hollywood'un da ölmekte olduğunu söylediği ilk dikkate değer olay olabilir.

Bay Mayer kendine itiraf etmezdi ama ne yakışıklı ne de sokulgandı. Çok daha uzun yaşadı (1957'de öldü) ve öldüğünde, işini ve yanılsamalarını çoktan kaybetmişti. Ancak yalınlığı Marie Dressler ve Wallace Beery'nin yanı sıra ışıktan beslenen milyonlarca müşteriyle de paylaştığı bir şeydi.

Bulıran bastırdıkça, stüdyoların, giderek yoksullaşan insanlara sonsuz başarı ve uzak bir mutluluk hayali satarak para kazandıkları açıktı. Sinemanın, Amerika'da herkesin başarabileceği inancını vaaz ettiğini herkese olduğu gibi kendilerine de söyleyebiliyorlardı ve Mayer kendi yolculuğuna ait moral verici hikâyelerini paylaşacak kadar cömertti. Ama bu mesaj, yirmi yıl sonra ve daha da sonraları Las Vegas kumarhanelerinden gelen reklama oldukça yakındı: Herkes kazanabilir. Kesinlikle doğru, elbette neredeyse herkesin kaybedeceği doğal sonucuyla birlikte. Kasa hariç.

Dolayısıyla kasanın yaratıcı özelliğine açıklık kazandırmak ve onun sanat dediğimiz şeye nasıl karşı geldiğini ya da onu nasıl dışladığını bir bir anlatmak öğreticidir. M-G-M, Thalberg ve yönetmen King Vidor arasındaki ilişki buna bir örnektir. King Vidor 1920'lerden itibaren 1950'ler boyunca Amerika'nın en çekici yeteneklerinden biri olmuş ve bir kitle iletişim mecrasıyla modern bir toplumu bir arada tutan meselelerle ilgilenmiştir.

Vidor –aslında adı King'di– 1894'te Teksas, Galveston'da doğdu. Ailesi Macar kökenliydi ama babası Galveston'da başarılı bir pamuk simsarıydı. Yani King 8 Eylül 1900'de, saatte 200 kilo-

metre hızla esen rüzgâr şehri vurduğu zaman oradaydı. Yaklaşık sekiz bin kişi ölmüş (Katrina'da verilen kayıpların dört katı) ve altı yaşındaki King "şehrin tüm ahşap yapılarının[1] dümdüz olduğunu" görmüştü. "Sokaklarda, büyük ceset yığınları vardı ve beni oradan ilk römorkör çıkardı. Teknede pruvaya çıktım ve körfezin cesetlerle, atlarla, hayvanlarla, insanlarla, her şeyle dolu olduğunu gördüm."

Vidor, bu türden bir aksiyonu filmler vasıtasıyla milyonlara gösterme fırsatından heyecan duyan bir neslin çocuğuydu. Filmin yaygınlaşmasıyla birlikte bu heyecan bir daha asla aynı olmamış olabilir. Vidor'un yaşamındaki ve işindeki her şey o yenilik tutkusuna tutunur. Babası bir ticaret kariyeri önermişti. Ama bir kamera edinmek ve Galveston sinemasında çalışmak, halkın perdeyi izlemesini izlemek onu ayartmaya yetmişti. Hatta Galveston kasırgasını bir "belgesel"de yeniden salınelemiş ve tıpkı hatırladığı gibi göründüğüne inanmıştı.

Los Angeles'a 1916'da gitti ve film yönetmeye başladı. Florence adında Teksaslı bir kızla evliydi ve kız da birkaç yıllığına yıldız oldu. Herkes kazanabilirdi! Vidor Metro'ya gitti ve Metro M-G-M'e dahil olduğu zaman kendini (ondan beş yaş küçük) Thalberg'le çalışırken buldu. Fabrika sisteminin efsanesine göre Thalberg yönetmen kibrini bastırmaya niyetliydi – *Greed* filminde Erich von Stroheim'ın kibrini daha yeni kırmıştı. Fakat Vidor çok daha canayakın veya Amerikalıydı ya da Irving onunla daha rahat hissediyordu.

Vidor bastırılmak şöyle dursun, cesaretlendirildi:

> Bir gün Thalberg'le konuştum[2] ve ona kısa ömürlü filmler yapmaktan bıktığımı söyledim. Filmler şehre geliyor, bir hafta filan oynuyor, sonra görece bilinmezliğe veya tamamen unutulmaya yol alıyorlardı. Amerikan nüfusunun yalnızca yarısının sinemaya gittiğine ve bunların yarısından azının herhangi bir filmi, gösterimi çok çabuk bittiği için görmediğine dikkat çek-

[1] DGA Sözlü Tarih, s. 2.
Vidor, *A Tree*, s. 111.

tim. Ülke çapında veya dünyada uzun süre gösterimde kalma şansı olduğunu hissettiğim bir filmde çalışacak olsam, o filmin yaratımında daha fazla çaba veya sevgi gösterirdim.

Bu konuşan sanat arayışı mı yoksa kişisel şan şöhret ihtiyacı mı?

Vidor bunu 1953'te, Amerika'da filmlerin imparatorluğu erimekteyken ve yönetmenler pek saygın sayılmazken yazdı. Ama 1925'te Vidor'un umutları Thalberg'i heyecanlandırmıştı. Vidor'un belirli fikirleri var mıydı? Thalberg bunu sordu.

"Var dedim. Şu üç konudan herhangi biri hakkında bir film yapmak istiyordum: çelik, buğday ya da savaş. Tahmin edin Irving hangisini seçti?

Yıldızı John Gilbert'a ün kazandıran, Vidor'u, işçi yönetmenden en önemli malvarlığı mertebesine çıkaran ve Thalberg'in bir büyücü olarak itibarını sağlamlaştıran film *The Big Parade*'in çıkışı böyle oldu. *The Big Parade* Büyük Savaş'ta Fransa'da piyade eri olan varlıklı bir oğlan, tapılası bir Fransız kızla (Renee Adoree oynuyordu) tanışan bir adamla ilgiliydi. Savaş ihmal edilmiş filan değildir. Büyük taburların hareketleri artı muharebe ve öldürülen iyi arkadaşlar vardır. Ama hepsinden önemlisi savaşın sorunu, mümkün kıldığı aşkın önünde engel haline gelmesidir.

Thalberg savaşı buğdaya ve çeliğe tercih etti çünkü savaşın melodram potansiyeli çok daha fazlaydı – kırık kalpler de parçalanmış vücutlardan ya da mahvolmuş toplumlardan daha yenir yutulurdu. Sinema, Büyük Savaş sırasında hak ettiği yere gelmiş ama bunu ancak savaşın gerçek gücünü ve onun tarihsel derslerini yeniden değerlendirip ehlileştirerek yapabilmişti. Kitlelere göre savaşın üzerine tutulan ışık uyandırıcı ve güven vericiydi. Hollywood'da kimse propagandanın veya reklamın bir parçası olduğuna inanmıyordu ama bu büyük halk eğlencesi, seyircisini, gelecek hafta yine gelmesine yetecek kadar mutlu ve alışmış halde tutmayı düşünmeden nadiren yol alabiliyordu.

Thalberg'in hevesiyle birlikte, *The Big Parade*'in 300.000 doların üzerinde bir maliyeti oldu. Vidor uzun ve düz bir yolda

çekilmiş epik bir panorama hayal etmişti. Onu başka ikinci bir birim çekti ama tek bulabildikleri eğri büğrü bir yoldu. Pahalı bir salıneydi –birlikler, kamyonlar, uçaklar– yine de Thalberg kamera görüntülerine baktığı zaman Vidor'a geri dönmesini ve düz bir yol bulup yeniden çekmesini ve "doğru" görünen görüntüleri elde etmesini söyledi.

Bitmiş film 1925'te gösterime girdi ve resmi kârı 3 milyon doların üzerindeydi. Vidor filmin dünya çapında 15 milyon dolar hasılat yaptığına inanıyordu – ve Irving'in onunla yaptığı özel bir anlaşmaya göre kârdan yüzde 20 alması gerekiyordu. Fakat film bu kadar gözde büyümeden önce stüdyo yönetmene gelmiş ve yüzdesini alamayacak gibi göründüğünü söyleyerek uyarmıştı! Dolayısıyla Vidor da onun yerine mütevazı bir nakit anlaşmasını kabul etti. Fabrika sistemi iş başındaydı, dostluk ve işbirliği kisvesi altında pusuda bekleyen suç ortaklığı iş başındaydı. Vidor'un kazık yediğini düşünmeyen yok gibiydi.

The Big Parade M-G-M'in diğer büyük yatırımı *Ben-Hur: A Tale of the Christ* ile aynı zamana denk geldi ama *Ben-Hur* neredeyse 4 milyon dolara mal oldu ve kalabalık kitleler tarafından izlenmesine karşın para kaybetti. İki film birlikte M-G-M'i Hollywood'da ön sıraya taşıdılar ve Thalberg, Mayer'ın bebeğinin başarısızlığını kendi filmiyle örtbas ettiği için sayı farkıyla kazanan oldu. *Ben-Hur* problem çocuk olmuştu, İtalya'da başlamış ve eşi benzeri görülmemiş savaş arabası yarışının çekildiği Culver City'ye geri getirilmişti. Ama savaş arabası yarışları karmaşık fikirlerden daha kolaydır.

The Big Parade hâlâ etkileyici bir film ve filmin savaş sahneleri Vidor'un kompozisyon, aksiyon ve dinamik için ne kadar hevesli olduğunu ortaya koyuyor. Fakat bu bir aşk hikâyesi ve neden savaşıldığına ilişkin, bırakın kızgın bir yorumu, anlamlı herhangi bir yorumdan yoksun. Bu, (filmin kahramanı bir bacağını kaybetmiş olmasına rağmen) âşıkların kucaklaşmasıyla biten bir ölüm ve şan şeref, bir aşk ve tamamlanma vesilesi. Film, mesela Wilfred Owen'ın şiirinde, Picasso'nun *Guernica*'sında ya da Shos-

takovich'in müziğinde hissedilebilen dehşet ve öfke unsurlarını yalnızca dışarıda bırakarak değil, fark etmeyerek de çoğu açıdan bir on dokuzuncu yüzyıl savaşını tasvir eder. Dünyanın herhangi bir yerinde herhangi birinin, hiç savaşılmamış olması gerektiğini ya da savaşın varlığının beceriksiz liderliğin ya da politik sistemlerin başarısızlığının bir ölçüsü olduğunu söyleyecek gücü bulması için birkaç yıl daha geçmesi gerekiyordu. Almanya'dan G. W. Pabst'ın *Batı Cephesi 1918*'i (1930) ve Lewis Milestone'un *Garb Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'u (1930) dikkate değer tedirgin gelişmelerdir ve *Garb Cephesinde* en iyi film Oscar'ını kazanmıştır – saygı gördü ve kiralama getirisi[1] yapım bütçesini ikiye katladı. *Garb Cephesinde*'de, Alman askerini oynayan çekici Amerikalı aktör Lew Ayres vardı ve hikâye, Erich Maria Remarque'ın yazdığı bir Alman romanından alınmıştı. Savaşın çok sayıdaki berbat sonucundan biri de filmde kolaylıkla iyi görünmesidir – zarardan çok "heyecanı" ve aksiyonu hissederiz. Savaşlar politikaya ağır basar. Jean Renoir'ın ağıdını hatırlayın: 1937 tarihli, takdir gören savaş karşıtı filmi *Harp Esirleri* (aslında yoldaşlığa bir övgü) ikinci bir savaşın patlak vermesinden yalnızca iki yıl önce çekilmişti.

Vidor, kendine güvenli fakat aklı karışık halde yaşamına devam etti. Zamanına göre büyük bir yönetmen, dinamik bir filmciydi ama tutarlılığı yoktu. Bu karaktersizlik mi, yoksa o sistemde yönetmen olmanın gerektirdiği fırsatçılık mı? Wallace Beery'yle *The Champ*'i (1931) ve Lillian Gish'le *Bohem*'i (1926) çekti. Enerjisi çok sayıda yöne kanalize edilebiliyordu – stüdyonun istediği de buydu. *The Big Parade*'in üzerinden çok geçmeden Thalberg onunla arayı düzeltti ve bundan sonra ne yapmak istediğini sordu. Vidor daha sonraları, o sırada hazır hiçbir fikir olmadığını kabul etti ama insan patronunu öylece eli boş göndermez: "Şey sanırım ortalama bir insan[2] yaşamını sürdürürken çevresinde oldukça fazla dram yaşandığını görür. Nesnel olarak yaşam bir savaşa benzer, öyle değil mi?"

"Kira getirisi" sinemalardan dağıtıcıya veya yapımcıya dönen paradır. "Hasılat" ise sinemada biletler için alınan toplam miktardır.

Age., s. 145.

"Bunu neden daha önce söylemedin?" diye sordu Thalberg – becerikli bir girişimci ve marifetli bir konuşmacıydı.

"Daha önce hiç aklıma gelmedi" dedi Vidor. Kurulan tezgâhların bu kadar masum olduğu yıllardayız!

Önce filmin adının *One of the Mob* olması düşünüldü ama sonra *Halk* kazandı. (Şafak'ın kazandığı sene ilk Oscarlarda Louis B. Mayer'ın En İyi Sanatsal Başarı kazanmaması için dil döktüğü film budur.) Senaryoyu Vidor'un yazmasıyla ileri taşınan *Halk* (1928), *The Big Parade* ne kadar eski modaysa o kadar yenilikçidir. Film, New York City'de sıradan bir çift olan John ve Mary hakkındadır. Çift bir çocuğunu kaybeder. Talihleri tersine dönmüştür ama diğer çocuklarının sergilediği örnekten güç alırlar ve aziinleri de yardımcı olur. Tarz ne kadar yüksekten uçuyorsa basitlik de o kadar nefes kesicidir – Alman kamera hareketlerinden ve dekorun dramatik biçimlendirilmesinden çok etkilenmiştir. Kamera, soyut bir ortamdaki çalışma masaları panoraması üzerinde gezinirken modern Amerika –melodram veya sahte tatlandırıcılar olmadan– sanki ilk defa perdede gösteriliyor gibidir. *Halk* hâlâ yüreğinizi burabilir – Şafak'taysa bu hiç olmamıştır. M-G-M, filmi yine de –biri sert, biri daha neşeli olmak üzere– iki sonla dağıttı ve oynatımcıların seçmesine izin verdi.

Vidor'un bir başka çekici özelliği de kendini oyuncu seçiminde gösterir. Mary'yi Eleanor Boardman'ın (yönetmenin ikinci karısı) canlandırmasına karar verilir ama John için taze, çekici ama tanınmayan bir yüz istediğini hisseder – çünkü *Halk,* seyirci kitlesinin sıradan üyeleri hakkındadır. Yıldız bir kişilik, Vidor'un idealizmini bozguna uğratacaktır. Bir gün film stüdyosunda Vidor'un yanından bir adam geçip gider. Yönetmen kafasını kaldırır ve istediği tipin o olduğunu anlar. James Murray adındaki adamın mütevazı bir figüran olduğunu öğrenir. Vidor ona, vermesi gereken bir rolü olan bir yönetmen olduğunu söylediği zaman Murray suratsızca ve kuşkuyla döner. Tabii, der gönülsüzce, teste girecektir, tabii eğer stüdyoya gelmek için otobüs parası olursa.

Murray rolü alır ve öyle doğal, öyle güçlü ve savunmasızdır ki filmi bir arada tutar. Sonra da ortadan kaybolur. Vidor onun ayyaş

olduğunu zaten tahmin etmiştir. Birkaç yıl sonra Vidor kolektif bir çiftlikle ilgili bir film olan *Our Daily Bread*'i çekmeyi planlıyordu, film öyle radikaldi ki Thalberg'i telaşlandırdı. Bu nedenle bizzat Vidor'un para toplaması ve filmi bağımsız yapması gerekiyordu. Fakat Murray'i geri istiyordu çünkü *Our Daily Bread*'deki adam John'un birkaç yıl sonraki haliydi. En sonunda tek seferlik aktörü sokakta yemek parası dilenirken buldu. Daha hantal ve tıraşsızdı. Vidor ona bir içki ısmarladı ve yeni rolü teklif etti. Ama Murray umudunu kaybetmişti. Yıl 1934'tü ve pek çok Amerikalının ruhen boynu büküktü:

"Sırf seni sokakta durdurup[1] bir iki papel borç almaya çalışıyorum diye" dedi Murray, "bana ne yapacağımı söyleyebileceğini sanıyorsun. Bana kalırsa, dandik rolünle ne yapabileceğini biliyorsun." İki yıl sonra Murray'nin cesedi Hudson Nehri'nden çıkarıldı.

Vidor, Murray'i ya da hiç Hollywoodvari olmayan uzlaşmazlığını asla unutmadı. Yıllar sonra Murray'nin hayatı hakkında bir filme başlamaya çalıştı ama film fazla kötümser addedildi. Vidor, son derece sınayıcı olan 1930'larda önemli bir sinemacı olma kargaşası içindeydi. Bazı yerlerde *Our Daily Bread*'e komünizmden esinlendiği gerekçesiyle saldırıldı. Bir Sovyet film festivalinde ödül bile kazandı. 1936'da, yönetmenleri stüdyo sömürüsüne karşı savunmak için yola çıkan Yönetmenler Birliği'nin kuruluşunda öncü bir rol oynamaya kendini mecbur hissetti. Yönetmenler Birliği, 1930'larda yazarların ve oyuncuların örgütlenmesiyle birlikte sektörün sendikalaşmasının da bir parçasıydı.

Popüler bir adam, sadık bir dost ve iyi bir yönetmendi ama kendi kendisinin farkında değilmiş gibi görünüyor. *Our Daily Bread* ve Yönetmenler Birliği'nden yalnızca birkaç yıl sonra aynı Vidor sağ görüşlü Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals'ın [Amerikan İdeallerinin Korunması için Sinema İttifakı] kurulmasına yardım etti ve sonra (çarpıcı bir inançla) Ayn Rand'ın *Yaratılan Dünya*'sını (1949) yönetti. Tam da ussal ol-

[1] Age., s. 150.

mayan o aktör Gary Cooper'ın, dehası topluma, geleneğe ve kamu yararı hakkındaki beylik laflara karşı gelen inatçı mimar Howard Roark'u oynadığı film Vidor'un belki de en iyi filmiydi. Hollywood sürecinin bir metaforu olması nedeniyle öylesine içe işliyordu ki sistemin filmi görmezden gelmesi gerekti. Ve bu *Sunset Bulvarı*'ndan üç yıl önceydi.

King Vidor'un bitmek bilmeyen bir büyüleyiciliği vardır ve çoğu filminin dinamizmi eskimemiştir. "Sıradan adam"ın *Halk* için önemini idrak ediyordu ama görsel melodram arzusu tarafından ayartılan amansız bir aykırıydı. 1956'da (Henry Fonda ve Audrey Hepburn'le) *Savaş ve Barış*'ın bir versiyonunu çekmeye cüret etti. Film saygı görmediği gibi Tolstoy'la ilgisi de yoktur. Fakat Tolstoy biraz geç doğmuş ve Amerika'ya gelmiş olsa kesinlikle senaryo yazarı olurdu diye düşünen bir adamın hevesini ve pervasız özgüvenini taşır. Tolstoy bu muazzam kalabalık seyirci kitlesini nasıl geri çevirebilirdi ki?

Son yıllarında Vidor bir stüdyoda –yaratılmasına katkıda bulunduğu sistem içinde– bir projeye başlayamıyordu. Cervantes veya Faulkner yapmak istiyordu ama çırpınarak pazarlık etmekten bıkmıştı. Thalberg'le çalışmak çok daha kolay ve hızlıydı. "Kurtulduğuma memnundum.[1] Her fikri sulandırıyor, her şeyi değiştiriyorlardı ve ben artık hayatımın, bu fikirlerin seviyesine inmek ve bu tavizleri vermek zorunda olmadığım bir noktasındaydım. Gary Cooper *Yaratılan Dünya*'da ön cepheyi ve yapının birkaç yerini daha değiştirdikleri için bütün binayı havaya uçurur ya hani. İşte öyle hissediyordum...

Tam tersine Josef von Sternberg ticari bir fiyaskoydu, kişisel olarak da hiç tutulmuyordu ve hepsi Marlene Dietrich'e benzeyen güzel, kendi kendine yeten kadınlar tarafından aşağılanan ve o kadınlara hayran olan yakışıklı adamlar dışında hiçbir film konusu görmeyen tutarlı bir sanatçıydı. 1930'larda Amerika'da –belki (pek çok von Sternberg başkahramanı gibi eksik bıyıklı) Groucho Marx haricinde– hiç kimse, filmler böylesine saçma

olduğu için alay edilmeyi hak ettikleri düşüncesinden yola çıkmamıştı.

Josef von Sternberg (yoksa sadece Joe Stern müydü?) 1894'te Viyana'da doğmuş, ilk yılları Viyana'yla New York arasında bölünmüştü. New Jersey'de ilk dönem film işinde elinden her türlü iş gelen bir adamdı ve savaş sırasında askerliğini Muhabere Birliği'nde yapmıştı. 1920'lerin ortasında (Los Angeles'ın güneyinde, San Pedro kıyısında çekilen) *The Salvation Hunters*'ın sıradışı gerçekçiliği ile tarz arayışının ilk göstergesi olan erken dönem gangster filmi *Underworld*'ü yönetmişti: karamsar ışıklandırma, fatalist adamlar ve *femme fatale*'ler ve görüntünün, ket vurulmuş arzunun açık yarası haline geldiği bir görsel fetişizm. Yaşayan en büyük aktör olduğu konusunda halkla hemfikir olan Emil Jannings ile birlikte ilk sesli filmi yönetmek üzere, hem Paramount hem de Ufa için çalışarak, 1930'da Berlin'e gitti. Von Sternberg ve Jannings Amerika'da bir film yapmışlardı bile: Jannings'in, film figüranlığına kadar düşen çar yanlısı bir komutanı canlandırdığı *Son Emir* (1928).

Kendi tercih ettiği az ve öz sınırlama tarzını dışa vuran Von Sternberg, Jannings'i, arka tarafıyla bile oynayabileceğine inanacak kadar kibirli, büyük bir baş belası olarak görüyordu. Bu yaklaşım çatışması, kısmen, sesin sessizlik örtüsünü çekip almasından ibaretti. Von Sternberg, güzel insanların filmde fotoğraflanmak dışında pek fazla bir şey yapmaya ihtiyaç duymadığını anlayan ilk yönetmenlerdendi. Mesela Dietrich'in *Shanghai Express*'teki düşünceli hali, bize bugün bile ne düşündüğünü merak ettiren bir oyunculuk dersidir. Bu tür anlar düşüncenin kendisini teşvik edebilir.

Von Sternberg'in Berlin projesi, Heinrich Mann'ın *Professor Unrat* adlı romanına dayanan *Mavi Melek*'ti ve Jannings, küstah kabare şarkıcısı Lola Lola tarafından perişan edilen azametli öğretmeni oynayacaktı. Von Sternberg'in bu rol için (1901'de Berlin'de doğmuş olan) Marlene Dietrich'i keşfettiği doğru değildir. O sırada Dietrich zaten birkaç küçük rolle tanınıyordu. Ve von

Sternberg onu Georg Kaiser'in oyunu *Zwei Krawatten*'de izlemeye gitmişti. Ünlü bir karşılaşmadır:

> Fräulein Dietrich'i cismen gördüm,[1] tabii eğer böyle diyebilirsek, çünkü vücudunun her kısmını gizlemek üzere kendisini sarıp sarmalamıştı. O sahnede ne kadar az şey yapmak zorunda olduğu hemen belli olmuyordu: Yalnızca bir satır replik hatırlıyorum. Aradığım yüz işte buradaydı. Ayırt edebildiğim kadarıyla vücudu da yüzüne haksızlık etmiyordu. Dahası, aramadığım bir şey daha vardı, arayışımın sona erdiğini söyleyen bir şey. Alman sahnesinin büyüklüğünden bir örnek izlemek üzere geldiğimden haberdar olan diğer oyuncuların coşkusunun tam aksine, şaklabanlığa duyduğu soğuk bir küçümsemeyle kanatlara yaslandı. Seyirciler arasında olduğumu duymuştu ama kendisinin bu işe dahil olduğunu düşünmediği için varlığıma kayıtsızdı.

Bu, film tarihindeki bu tür karşılaşmalardan yalnızca biri ve hepimiz için "keşif" mitini inşa eden karşılaşma – isimsiz kalabalığın içinden seçilip tanımlanabileceğimiz, tanınabileceğimiz, sevilebileceğimiz o an. (Eğer hiç başınıza gelmezse aynada deneyebilirsiniz.) "İlk görüşte aşk" bir film senaryosu kavramıdır ama görmenin, vurulmanın ilk adımı olduğu fikrinde yaşar. Hem Dietrich hem de von Sternberg evliydi ama birbirleriyle değil. Dolayısıyla arzu ve cinsellik daha da kısıtlıydı. Tıpkı Dietrich'in kayıtsızlığının von Sternberg'in derisini yüzen kırbaç darbesi olması gibi, bu hüsran da von Sternberg'in vizyonunun temelinde yer alır.

Mavi Melek'te Lola Lola, Rath'ı her şeyi sayarken Dietrich'in küstahlığı ve tereddütleri –alaycı bakışı– Jannings'i, tıpkı Ali'nin George Foreman'ı Zaire'de pusuya düşürdüğü gibi* perişan ediyordu. Ufa seyircilerin bunu yutabileceği mesajını tam olarak almadı, von Sternberg ve Paramount Marlene'i bu sayede çalıp Amerikan filmlerine transfer edabildiler. Tek satırda ayartmadan aşağılamaya doğru salman tatlı bir pelteklikle anlaşılır bir İngiliz-

---

1 von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry*, s. 231.

* Yazar burada Muhammed Ali ve George Forman'ın, 30 Ekim 1974 günü Zaire'deki (bugünkü Demokratik Kongo Cumhuriyeti) tarihi boks karşılaşmasına gönderme yapıyor –çn.

ce konuşuyor olması harika bir servetti – bacakları, gözleri veya cüreti kadar iyi.

O sırada 1930'dan 1935'e kadar Paramount'ta art arda altı film yaptılar: *Yanık Kalpler*, *Dishonored*, *Shanghai Express*, *Sarışın Venüs*, *Kızıl İmparatoriçe* ve *Kadın Şeytandır*. Bu filmler giderek daha az para kazandı ve artarak ciddi tacizlere maruz kaldı. Önemi yok. Ağırbaşlılığın, asil niyetlerin, kederli bir içtenlikle gerçek yaşamı göstermenin (1930'ların zor zamanlarında hepsi makuldü) havlu attığı görkemli, ışık saçan ve tek kelimeyle eskimeyen filmlerdir. *Yanık Kalpler*'i ele alın.

Hikâyesi film senaryolarının bir pastişiydi zaten. Amy Jolly, Kuzey Afrika'ya gelen bir kabare şarkıcısıdır. Hamisi olmak isteyen biri (bıyıklı Adolphe Menjou, görüntü itibarıyla von Sternberg'in ikizi) onunla ilgilenir ama Amy, Tom Brown'u (Gary Cooper) fark eder. Tom, Amy için deli olan ama bunu kabul etmek istemeyen, yabancı lejyonunda bir Amerikalıdır. Filmin sonunda Tom çöl görevine doğru uygun adım yürürken Amy, kum tepeciklerinde yürüyebilmek için son moda uzun topuklu ayakkabılarını çıkarıp atar ve Arap kadınların arasına karışarak Tom'un peşinden gider. (Ve von Sternberg-Dietrich filmlerinde görüp görebileceğiniz en mutlu son da budur.)

Bir hikâye olarak kulağa ne kadar saçma geliyorsa o kadar saçmadır ve yine Paramount'ta Hope, Crosby ve Lamour'un rol aldığı ve Kuzey Afrika'nın neye benzediğine dair lakayt bir tutumla çekilen *Road to Morocco*'dan (1942) daha az yapay değildir. Amy tabii ki şarkı söylemektedir ve bir kabare sahnesinde smokin, frak ve silindir şapkasıyla şarkı söylerken dinleyicileri arasındaki güzel bir kızı öper. O da neydi? Sistemin kendi kendine bu soruyu sorduğunu duyar gibi olursunuz. O İsmi Lazım Değil Şeyden miydi? Hiçbir sansürün müdahale edemeyeceği kadar seri ve yakalaması zor bir andı ama eğer filmlerin tek derdi cinsellikse o zaman bu yalnızca sıradan bir öpücük değil, her türlü cinsiyetin cinselliği olabilir. *Yanık Kalpler* eskimeye direniyor çünkü von Sternberg bu iki yıldızını özlem duymanın saçmalığıyla eğlenmeye teşvik

etmiştir (kameranın görüş alanının dışında buna yenik düşmüş olsalar bile).

Von Sternberg, filmlerinin ışıklandırmasını ve görüntü yönetmenliğini bizzat üstlenecek kadar becerikliydi ve kimse, ışık edilgenliğini, yani kamerayı gözlerinizin içinden geçirebilmeyi onun kadar iyi bilmiyordu. Başka kimse Marlene'de böylesine bir yakınlık bulmamış olabilir. Marlene'i sanki kölesiymiş veya hayaliymiş gibi yönetiyordu: "Omuzlarını benden uzağa çevir[1] ve doğrult... Sesini bir oktav indir ve peltek konuşma... Altıya kadar say ve sanki artık onsuz yaşayamazmışsın gibi lambaya bak." Bir aktrisle konuşuyordu ama pekâlâ karanlıktaki sinema seyircisini tasvir ediyor da olabilirdi.

Von Sternberg belki de, sinemanın, arzuladığınız fakat dokunamadığınız bir şeye bakma meselesi olduğunu takdir eden yönetmenlere en iyi örnektir. Bunu da acı bir şaka gibi el üstünde tutar. (Von Sternberg'in *Kadın Şeytandır*'ı, 1935 daha sonra Luis Buñuel tarafından *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi*, 1977 olarak yeniden çevrilecekti. İkinci filmde Fernando Rey abayı öyle bir yakmıştır ki sevdiği kadının iki farklı aktris tarafından oynandığını göremez!)

Von Sternberg çalışma şeklinin yok olmaya mahkûm olduğunu tahmin etmiş olmalı çünkü ciddi olmaya inanmıyordu. Dietrich'le Amerika'da altı film yaptığı için şanslıydı. Ondan sonra kariyeri sönüp gitti. Artık umurunda mıydı?

Frank Capra çok eğlenceli bir sinemacı ve emsalsiz bir gösteri adamıydı ama hırsı öyle yoğundu ki umursamakla ilgili sorunu yoktu. 1897'de Palermo'da doğdu ve hiç mafya filmi yapmadı. Kaliforniya'ya altı yaşındayken gelen Capra, daha sonra CalTech adını alacak okulda eğitim gördü. Birkaç yıl boyunca filmlerle oyalandı ve sonra 1927'de, kendini ikinci sınıf Hollywood stüdyolarında emniyete alarak ve Capra'nın nefret etmeye bayıldığı pat-

[1] Age., s. 253.

ronu Harry Cohn liderliğinde Columbia'da yönetmenlik yapmak üzere sözleşme imzaladı.

Capra eğlendirmeye yönelik profesyonel dürtüsünü asla kaybetmedi ve oyuncularla arası iyi olduğu kadar senaryo yazarı Robert Riskin yakınında olduğu için de şanslıydı. Fakat toplumsal vicdan meselesine kafayı takmıştı (ki bu bir tanesine sahip olmakla her zaman aynı şey değildir). 1930'ların başında –*The Miracle Woman* (1931), *Forbidden* (1932) ve *The Bitter Tea of General Yen* (1933) başta olmak üzere– cinsellik ve kadının konumuyla ilgili olan ve çoğu zaman, yoğun bir ilişki yaşamakta olduğu Barbara Stanwyck'in rol aldığı bir dizi ilgi çekici film çekti. Çıkış yapması 1934'te *İki Gönül Bir Olunca* ile oldu.

İlk başta bu fikri kimse sevmedi ve filmde kimse oynamak istemedi. Bir düzine aktris rolü geri çevirdi – bu aktrislerden bazıları Myrna Loy, Margaret Sullavan, Carole Lombard ve Constance Bennett'tır. M-G-M bir erkek yıldız ödünç almayı teklif ettiği zaman Capra, Robert Montgomery'yi istedi. Louis B. Mayer hayır, dedi ama sonra onun yerine, çok fazla para isteyen Clark Gable'ı göndererek, kendine fazla güvenen Gable'ı cezalandırmayı düşündü. En sonunda Claudette Colbert kaçak mirasçıyı oynamayı kabul etti, Gable da onun âşık olduğu muhabiri oynuyordu. Bütçe 325.000 dolar olarak belirlendi (Columbia cimriydi ve bundan gurur duyuyordu). Colbert 50.000 dolar alırken Gable filmden sadece 10.000 dolar aldı. Gable surat astı asmasına (kendisi için alışılmamış bir durum değil) ama Capra'nın dokunuşu hoşuna gitti. "Biliyor musun"[1] dedi Colbert'e, "bence bu makarnacıda iş var!"

Film ilk gösterimini 23 Şubat 1934'te New York'ta yaptı ve Radio City Music Hall'da rekor kırdı. Sonra, hiç sebep yokken işler bozuldu ve film pek çok şehirde başarısız oldu. Fakat uzak köylerde sürekli yerini sağlamlaştırdı – taşranın aklıselimi karşısında kentin akıllılarıyla alay eden bir filmdir. Capra'nın sıradan adamı görünmeye başlıyordu, halkın gururu okşanmış olmalı. Film 2

[1] McBride, *Frank Capra*, s. 307

milyon dolarlık kiralama getirisiyle sonuçlandı, baş döndürücü bir rakam. Capra'nın sözleşmesi ona net kârın yüzde 10'unu veriyordu ama net demek brüt demek değildir, özellikle de Cohn, Capra'nın filmini daha düşük kaliteli stüdyo ürünleriyle toptan kiraladığı* zaman – dolayısıyla Capra kandırılmış hissetti ve derin bir mağduriyet duygusuna kapıldı.

Capra'nın acı zaferi 27 Şubat 1935'te Los Angeles'taki Biltmore Hotel'de dağıtılan Oscar'larla tamamlandı. Capra En İyi Yönetmen ödülünü kazandı. Robert Riskin senaryosuyla ödül aldı. Ve sonra Gable kazandı: "Çocuk gibi mutlu[1] ve beni seçtikleri için biraz da aptal hissediyorum" dedi. Colbert kazandı ama o sırada New York trenine binmek üzere tren istasyonundaydı. Onu alması için arkasından bir araba gönderildi. Stüdyonun tanıtımcıları dönmesi için yalvardılar ve o da döndü. Frank Capra olmasa orada olamayacağını söyleyiverdi ve (rolü istemiş olan ama sonra *Aşk Kadını* nedeniyle gözardı edilen) Bette Davis'in yüzündeki buz gibi gülümsemeden sağ kurtuldu. Daha sonra Colbert, kendi şerefine bekletilen trene yetişmek için aceleyle gitti. En sonunda Cohn En İyi Film ödülünü almak için sahneye çıktı. "Ben yalnızca masum bir[2] görgü tanığıydım" diyerek itirafta bulundu.

Columbia ilk defa En İyi Film'i kazanmıştı ve Oscar tarihinde ilk defa bir komedi başlıca beş ödülü kazanarak ödülleri silip süpürmüştü. Capra ve stüdyo için bu daha başlangıçtı. Devletin alaycı ve yozlaşmış liderler tarafından alt üst edildiği, dolayısıyla kırsal doğruluğun yani Deeds ve Smith'in ya da Gary Cooper ve James Stewart'ın çıkageldiği ve taviz vermeye karşı savaşta felaket ve aşağılanmayı göze aldıkları bir Amerika duygusunun ortak olduğu arketipik Capra filmleri *Bay Deeds* Şehre Gidiyor (1936) ve *Bay Smith Washington'a Gidiyor* (1939) onları bekliyordu.

---

* Toptan kiralama [block-booking] bir sinemaya birden fazla filmin bir birim halinde satıldığı sistemin adıdır. 1930'lar ve 1940'larda büyük Hollywood stüdyolarında yaygın bir uygulamaydı. Stüdyo, sinemaları, arzu edilen her bir filmle beraber vasat nitelikteki birkaç filmi de ya-hep-ya-hiç mantığıyla satın almaya zorluyordu –çn.

Mason Wiley ve Damien Bona, *Inside Oscar* (1996), s. 57

McBride, *Frank Capra*, s. 326.

Bu filmler komedi dokunuşunun kasvetli hatta isterik bir hal alabileceği, toplumu memnun eden ama derinden ikircikli işlerdi – Stewart'ın, Senato'da onurunu korumak için parlamentoyu engellemesi acı vericidir ve Capra'nın kendi paranoyak içgüdüleriyle doludur. Bir yandan bu filmler insanları, insanların doğal ahlaklarını ve bunun Amerikan değerlerini temsil etme şeklini sevdiklerini söyler. Diğer yandan o kalabalığın, nefretine ve melodrama duyduğu şehvete bu denli kolay kapılabilmesi filmleri korkutur. Bu tür filmler Amerikan liselerinde hâlâ öğretilir ve güçlü işler oldukları için kaybolup gitmemişlerdir. Fakat Hollywood ve onun en iyi yeteneklerinin, Buhran'dan çıkan ve savaşı beklemekte olan endişeli bir toplumdaki yerleri konusunda kafalarının ne kadar karışık olduğunu gösterdikleri için uyarıyı veya temkini hak ederler. Politika tasvirleri olarak Capra filmleri ödünden öyle çok korkarlar ki aşırıcılığa kaymaya hazır görünürler. Ve bu kayma da genellikle sağ kanat istikametindedir. Bu nedenle, salt gösteri insanı olduklarını söylemek ve daha büyük meselelerle ilgilenmemek sinemacıların her zaman işine gelmiştir. Bunu hâlâ yapıyorlar.

Bu, Capra'nın bütün hikâyesinin yalnızca ufak bir kısmı. *Deeds* ve *Smith* arasında, George S. Kaufman ve Moss Hart'ın oyunundan uyarladığı ve zamana, *Smith* ve *Deeds* kadar iyi dayanamamış bir komedi olan *Para Beraber Gitmez* ile tekrar En İyi Film ve En İyi Yönetmen'i kazandı. 1930'ların sonlarında Capra En İyi Yönetmen olarak beş defa aday gösterildi. *Cihan Hakimi*'nden (1941, omuzlarına bir halk kahramanı olma yükü binen ve bundan ıstırap duyan bir dilenci rolündeki Gary Cooper'lı, iktidar ve politika hakkında muğlak bir film daha) sonra Capra orduya katıldı ve çok etkili propaganda filmleri yaptı. 1946'da Jimmy Stewart'la geri döndü ve birlikte Şahane Hayat'ı (1946) yaptılar.

Bu Noel klasiği (eğer onu böyle görmeye kararlıysanız) rahatlatıcı bir iştir. Film, düzgün bir adam ve evliliği, sıcak bir kasaba ve halkı hakkında bir romantik komedidir ama aynı zamanda bir küçük kasaba bankacısı olarak kendi başarısızlığından bezmiş

George Bailey'nin, intiharın eşiğine geldiği ve o anda kendisine kasabanın onsuz neye benzeyeceğinin gösterildiği bir kâbustur da. O vizyon, Capra'nın elinden çıkmış her iş kadar inandırıcı ve ezici olmasının yanı sıra ne denli güçlü bir algısı bulunduğunun ve ne denli endişeli olduğunun da kalıcı bir kaydıdır. O filmden sonra, savaş sonrası ruh halini kavramakta başarısız olan pek çok Hollywood insanı gibi etkisini yitirdi. Hükümet muhbiri ve Amerika'nın gidişatından korkan tedirgin bir zengin oldu. Fakat her zaman, iç bölgelerin asil ruhlarına inanmayı ne kadar çok istemişse boynu bükük kitlelere o kadar kuşkuyla yaklaşmıştı.

Ondan daha az saygın ve daha az kafası karışık olmayan biri de John Ford'du. Sean Aloysius O'Feeney ya da O'Fearna 1894'te Maine, Cape Elizabeth'te, İrlanda göçmeni bir ailenin on üçüncü çocuğu olarak dünyaya geldi. Önceleri Jack Ford olarak filmlerde epey iş yaptı, bunlardan biri de *Bir Ulusun Doğuşu*'nda Ku Klux Klan'la birlikte ata binmekti. Sessiz dönemdeki Western'lerle yakından ilgileniyordu (o dönem Western'ler yaygın olmakla birlikte saygın değildi). Hayatının sonuna kadar bu janra sadık kaldı ve (güney Utah'daki) Monument Vadisi'ni ideal epik ortamına dönüştürdü.

Fakat her şeyi deniyordu ve 1930'lardaki yelpazesi şunları kapsıyordu: *Küçük Bayan Hindistanda*'da (1937) Shirley Temple ve İskoçya Kraliçesi (1936; özverililerdi) rolünde Katharine Hepburn, iki Will Rogers filmi ve aktörle yönetmene Oscar kazandıran *Muhbir* (1935) rolünde Victor McLaglen – bu filme inanmak için seyretmeniz gerek ve seyrettiğiniz zaman da çekilmez, utanç verici ve İrlandalılığın en kötü sahnelenmiş hali olduğuna hükmedebilirsiniz. Çok daha etkileyicisi, 1930'lar biterken Ford art arda üç olgun film çıkardı: *Cehennemden Dönüş*, (Lincoln rolünde Henry Fonda ile) *Lincoln'ün Gençliği* ve (her ne kadar Gregg Toland çekmiş ve zaman zaman biraz fazla güzel olmuşsa da) John Steinbeck romanından uyarladığı ve Dorothea Lange'ın fotoğraflarından yararlandığı *Gazap Üzümleri*. *Gazap Üzümleri* kimi zaman tumturaklı ve halinden memnun olsa bile hiç tartışmasız

halka bir övgüdür. Geriye dönüp bakıldığında o yıl En İyi Film'i *Rebecca*'nın kazanmış olması tuhaf görünüyor, yapımcı David O. Selznick'in bu türden peş peşe ikinci kazanışı ama 1940'ın duygusundan gamsızca uzak ve Hollywood'un İngiltere sevgisinin ya da eski İngiltere sevgisinin tipik örneği olan bir iş.

Vidor, von Sternberg, Capra ve Ford ismen kabaca biliniyorlardı ve çalıştıkları dönemde, yönetmenin ne iş yaptığını hâlâ çok az sayıda insan biliyordu. Halk, oyuncuların ne yaptığını biliyor ve sinemaya onlar için gidiyordu. Yaratıcı güç veya auteur'lükle (o sırada henüz dolaşıma girmemiş bir terim) ilgili herhangi bir çalışmada yıldızlara değinmeniz gerekiyordu – Bette Davis kadar Shirley Temple'a ve Gary Cooper kadar Gable'a.

Cooper'ı bu bölümde zaten gördük. Cooper *Yanık Kalpler*'in, *Bay Deeds* Şehre Gidiyor'un ve *Cihan Hakimi*'nin süsüdür. Diğer işlerinden bazıları, DeMille'in *The Plainsman*'ındaki tembelce tatlı dilli Hickok ve *Aslan Yürekli Çavuş*'ta Oscar kazanan rolüdür. Kimse Cooper'dan daha yakışıklı, daha yiğit ya da daha suskun görünmüyordu – Clint Eastwood'un 1930'da doğduğunu unutmayın, tam Coop'u seyredecek çocuk. Sonra gerçek hayatta Cooper'ın güvenilmez, önüne gelenle yatan ve oldukça ödlek biri olduğu keşfedildi. Bunları şimdi biliyoruz. Ama 1930'lar bu kadar acımasız gerçekleri kaldıramazdı ve stüdyoların mülklerini koruyacak bir tanıtım mekanizması bulunuyordu. Sistem de ulus da ünlülerine henüz düşman kesilmemişti.

Franchise'ları da unutmayın, bundan kastım şimdi tek film gibi görünen bir dizi film yapmış insanlar veya ekipler – özellikle Temple, ayrıca Marx Biraderler, W. C. Fields, Laurel ve Hardy, Mae West ve Fred Astaire ile Ginger Rogers.

"Fred Astaire" 1899'da Nebraska, Omaha'da doğan Frederic Austerlitz'in Amerikanlaştırılmış halidir. Çocukluğundan beri kızkardeşi Adele'le dans ediyordu, pek yakışıklı olmadığı, kişilik anlamında zayıf olduğuna ilişkin ilk görüşlerin ardından 1930'ların başında birdenbire filmlere girdi. Elbette ses ona Jolson'a olduğundan daha iyi davrandı. Her zamankinden tatlı ve ruhani ha-

le gelen şarkı söyleme sesini kastetmiyorum sadece. Ayaklarının o sinsi takırtısını kastediyorum. Güçlü ama gözü okşamayan bir dansçı olan Joan Crawford'la birlikte rol aldığı *Dancing Lady*'de (1933) görücüye çıktı. Ancak daha sonra Ginger Rogers'la R-KO'da karar kıldı ve von Sternberg-Dietrich filmleri kadar düşsel ve güzel bir seriye adım attılar: *Karyoka* (1933), *The Gay Divorcee* (1934), *Roberta* (1935), *Silindir Şapka* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Dans Vakti* (1936), *Dans Edelim Mi?* (1937), *Carefree* (1938) ve *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939). *The Barkleys of Broadway* için 1949'da M-G-M'de yeniden bir araya geldiler.

Astaire bu filmleri yönetmedi. Filmleri yazmadı ya da o kadar yavan yazılmalarına aldırış ediyor gibi görünmedi. Koreograf olarak adı geçmedi. Fakat filmlere hâkim oldu ve sonrasında da utangaç veya saygılı davranacak kadar soğukkanlı bir cüret gösterdi. Bu filmler siyah beyazdır. Yanar boş filme basılan, pankromatik siyah beyazın o meşhur çağıdır: Fred ve Ginger'ın, von Sternberg ve Dietrich'in, Toland ve Welles'in mecrasıydı. Amerika'nın yaptığı en ince icatlardan biriydi ve daha sonra büyük oranda terk edildi.

Astaire-Rogers filmleri, sertleştirilmiş selofandan veya boş filmden yapılmış gibi görünen setlerde geçer. Rastlantı mı dersiniz? Ve Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin ve Cole Porter'ın şarkılarına sahiplerdi. Bu şans mıydı, yoksa ülke herkesi kapsayan bir yetenek dalgası üretmiş ve o yetenekler de müzikalde güçlerini mi birleştirmişti? 1930'ların gerçek ruhu onlar mıydı? Çıkan sonuçlar emsalsizdir ve Renoir, Buñuel, Bresson ya da Ozu'nun yanına koyulabilecek bir film savunmasıdır. Fred'in gülümsemesi, mecranın ilk dürtüsünü –hey, hareket edişime bakın!– çocuğumuzun ilk adımlarını atmasını ya da profiterolü her yana bulaştırmasını kaydederken bizi sardığı gibi Eadweard Muybridge'i de sarmış olan heyecanı tanır.

Astaire-Rogers deli gibi popülerdi ama zamanla filmleri daha pahalı ve daha az kârlı hale geldi. Filmleri belki kaygısızdı ama her zaman ticari hesaplara bağlıydı. Astaire, Ginger'dan sonra da

dikkate değer filmler yaptı – *Asr^ Âşıklar* (1953), Şahane Macera (1957), İpek Çoraplar (1957). Ginger ise 1940'larda iyi bir komedyen oldu. Fakat eğer mecraya ve 1930'ların sonundaki gücüne acıyorsanız, kendilerine göre nasıl bir ışıkları olduğunun ve nasıl sevgiyle anıldıklarının farkına varsanız iyi olur. Fred yirmi beş yıldan uzun bir süredir aramızda değil. Filmleri, daha ilk gösterildikleri anlarda bile budalacaydı –bundan yetmiş yıl önce ve sonrası– gelgelelim çok da büyük mutlulukturlar.

FRANSA

Fransa için baştan başlamamız gerek çünkü Fransızlar sinemayı kendilerinin icat ettiğini bilir ve o zaman Amerika'nın onu kendilerinden çalıp götürdüğünü söyleyen iğneleyici bir buruklukla yaşarlar – ergen bir ulusu nitelemek için hırsızlıktan âlâsı olabilirmiş gibi.

Amerika'yla rekabette bir sürü Fransız öncü figür yok olup gitti. Dahası, Fransız sinemasever bütün yaşamını Amerika'ya dair çok karışık duygularla geçirmiştir. Jean Renoir (büyük bir ressamın oğlu) film çekmeyi düşünmeye başladığı zaman (aktör olan) abisi Pierre onu uyardı, "Sinema bize [Fransızlara] uymuyor.[1] Sinemayı Amerikalılara bırakmalıyız. Fransız dramatik sanatı burjuvadır; oysa Amerikan sineması işçi sınıfıdır." Aşağı yukarı kırk yıl sonra, Fransız Yeni Dalga (Renoir, tanrılarından biri olmak üzere) kıyıya vurduğu zaman, yeni genç filmler cüretkârca Fransız, modern ve küstahlardı ama Amerikan formlarına ve ruh hallerine özlemlilerdi. Bu paradoks ısrarcı bir soruyu yeniler: Dünyada yaşayan tüm insanlar hiç değişime uğramamış bir blok mudur, küresel bir köy müdür, bir ağ veya file midir, yoksa tıpkı bir kar fırtınasındaki kar taneleri gibi farklı ve eşsiz (ama benzer) midir?

Louis ve Auguste Lumière'in çektiği o ilk film fragmanlarında veya yurt içi haber filmlerinin fragmanlarında halk tabakası

---

[1] Jean Renoir, *My Life and My Films* (1974), s. 45. Méliès hakkında bkz. John Frazer, *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès* (1979).

yaşam dolu ve kendine özgü meşgul bir kalabalık olarak görülür –empresyonist resimlerdeki (bazıları, Auguste Renoir'ın keyifli grupları olan) Parislilere bakmak gibidir. O hareketli fotoğraflar, zaman geçirmenin ve insan çılgınlığının bir ölçüsü gibidir; ruh hali gülünç, acayip ve sempatiktir. Yıllar sonra Jean Renoir, *Oyunun Kuralı*'ndaki (1939) çalkantılı ve trajik ev partisiyle ilgili bu karara varacaktı: herkesin kendine göre nedenleri var. Ve bu iyimserliği baba Renoir'ın resimlerinde, Lumière fragmanlarında, Lartigue'den (1930'larda ara sıra Jean Renoir'ın asistanı olmuş) Cartier-Bresson'a kadar uzanan Fransız fotoğraf geleneğinde hissedebilirsiniz. Hepimizin farklı nedenleri var ama ışık ortak.

Metropolis, *Grev*, *Kameralı Adam*, İradenin Zaferi ve hatta *Bay Deeds* Şehre Gidiyor kadar birbirinden farklı filmlerde, kalabalığı bir güç ya da bir şekil gibi görme eğilimini hissetmişizdir – bu güç veya şekil, şen ve neşeli ya da somurtkan ve temkinli olabilir. Bu tehdit, bir yönüyle birbirine sokulmayı içerir ki orada ışık artık tek tek yüzleri görmez. Oysa Fransa'daki –ya da resimlerinde ve fotoğraflarındaki– ışık çok kereler daha ılık, daha genel ve cömerttir; biraz demokrasiye bile çalabilir.

Bu koşul, sihirbazdan sinemacıya dönmenin Orson Welles'ten önceki en dikkate değer örneği olan Georges Méliès'nin durumunda daha incelikle teyit edilir. Méliès 1861'de Paris'te, moda takipçisi burjuvaziye hizmet veren bir ayakkabıcının oğlu olarak dünyaya geldi. Méliès, Blois'da askerliğini yaparken, her ne kadar emekliye ayrılmış olsa da Fransa'nın en önemli sahne sihirbazı olmuş Jean-Eugène Robert-Houdin'in evini ziyaret etti. Méliès, Houdin'in sergilemekte olduğu hile ve düzenek koleksiyonundan çok etkilendi ve çok geçmeden, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında bu alanda muhtemelen lider olan sihirbazlık tiyatrosu Maskelyne and Cooke's Egyptian Hall'da okumak üzere Londra'ya gitti.

Méliès 1888'de 40.000 frank topladı ve o büyük adamın dul eşinden (Boulevard des Italiens üzerindeki) Robert-Houdin tiyat-

rosunu satın aldı. Tiyatro işlekti ama ticari olarak başarılı değildi. Fotoğrafların potansiyeli Méliès'nin ilgisini zaten çekiyordu. Pek çok şeyin yanı sıra fotoğrafın da gerçekliğe olan inancımızı değiştirmenin bir yolu, sihrin özü olduğunu kavrıyordu. Lumière biraderlerin babası ve bir fotoğrafçılık işinin sahibi olan Antoine Lumière'in Robert-Houdin tiyatrosunun yukarısında bir dükkânı vardı. Dolayısıyla Méliès'nin, biraderlerin 28 Aralık 1895'te 14 Boulevard des Capucines'de düzenledikleri projektörlü ilk profesyonel film gösterimine katılmasında şaşılacak bir şey yoktur.

Lumière'lerin malzemesi "belgesel" diyeceğimiz türdendi. Sinematografın uygulanabilirliğini kanıtlayan, şeylerin sinematik kaydıydı. Hevesli Méliès'nin Lumière'lere yaklaşıp makinelerini kiralamak veya satın almak istediği, fakat makinenin ticari geleceği olmadığı yönünde buz gibi bir teminatla karşılaştığı efsanesini ancak katı bir tarihçi inkâr edebilir. Méliès hiç bocalamadı. Londra'da Robert Paul'dan 1.000 franka bir kamera aldı ve çok geçmeden işe koyulmuştu bile.

Hikâyenin bundan sonrası, sinemadaki ilk olağanüstü kariyerlerden biridir. Méliès 1896'dan 1912'ye kadar, çoğu, seyircisine sahne hileleri repertuarından bile daha harikulade ve esrarengiz bir şey göstermekten ilham alan yüzlerce kısa film yaptı. Bu süreçte, ilkel bir şekilde –çift ve çoklu pozlamalarla, filmi kamerada geri sararak; farklı görüntüleri birlikte örerek– onlarca yıl sürecek bir özel efekt sisteminin özünü ortaya koydu. Ayrıca fantastik setler inşa etti ve bir sürü oyuncuya gerçekdışı kostümler giydirdi. Yani Méliès'nin mucizevi olana özlemi her zaman, neşeli ama dağınık ya da doğaçlama insan eylemiyle dengelenir. Bir teknisyen olduğuna kuşku yok ama insanlara, seyircilerin sadakatine güvenen herhangi bir gösteri adamı kadar düşkündü. Aya ve daha pek çok rüya mekâna seyahatleri içeren bazı filmleri Jules Verne-vari'dir ama ev yapımı amatör müsamere hissi verirler. O filmlerde hoş ve darmadağınık bir gerçeklik vardır, bir de "Hanımlar ve beyler... Gözlerinizin önünde!" diye bağıran marifet tellalı bir ses.

Méliès sonsuz derecede üretken ve gerçekten yaratıcıydı. Dahası, kamerayı yalnızca gerçekliği kaydetmek için kullanmaya, genelde sanıldığından çok daha hazırdı. Fakat tecrübeli bir iş adamı değildi. Filmleri Amerika'da ilk dönem bir ilgi uyandırdı ve Georges kardeşi Gaston'u o işlerle meşgul olması için çok geçmeden Amerika'ya gönderdi. Gaston zamanla, kardeşinin filmleriyle meşgul olmanın yanı sıra San Antonio'nun dışında Western'ler yapmaya başladı. Ancak o filmlerin mizahı ve edebi kökleri Amerikan zevklerine her zaman uymuyordu ve Méliès'lerin çıkarları, kendi onayladıkları donanımı kullanmayan yapımları yasaklayan veya onlara ceza kesen Motion Picture Patents Company ile çatıştı. Bu tekel, Amerika içinde de kısıtlayıcıydı ama yabancılara karşı daha da sertti.

Böylece Amerika'da, bu defa Méliès'nin kendisine numara çekilmiş oldu. Fakat ayrıca gerçekçiliğe ve daha uzun anlatılı filmlere bir yönelim vardı. Méliès, Griffith'i etkileyen hikâye akıcılığını hiçbir zaman hissetmedi veya geliştirmedi ve 1912'ye gelindiğinde filmleri artık eski moda görünüyordu. Sonra 1913'te sevgili eşi öldü. Bir yıl sonra savaşın patlak vermesiyle pek çok Fransız tiyatrosu kapandı. Méliès'nin stüdyosu da savaşta yaralananlar için hastane haline getirildi. Kendisi de ortadan kaybolup gitti, en sonunda Montparnasse Garı'nda küçük bir oyuncak dükkânı işletiyordu. Asker botu üretmek için selüloit kullanıldığından filmlerinin pek çoğu kayboldu. 1931'de Şeref Nişanı'yla ödüllendirildi ve son yıllarında bir sinema müzesinin, bir Notre Dame du Cinéma'nın hayalini kurdu. 1938'de, tanınmayarak olmasa da büyük ölçüde unutulmuş halde öldü. Tarih ona daha nazik davrandı. 1952'de Georges Franju, Méliès hakkında çok dokunaklı bir film yaptı. Günümüzde Criterion'un, sağlam kalmış Méliès'lerin çoğunu içeren kutulanmış bir seti bulunuyor ve bu setin, sinemaya gitmenin çocukluğunu veya masumiyetini yeniden canlandırmaya epey yararı dokundu. *Hugo*'da (2011) Martin Scorsese Méliès rolünde Ben Kingsley'i oynattı. Yine de daha önemlisi, onu artık yalnızca bir hayalci ya da sihirbaz olarak gördüğümüz dönemi

geride bırakmış olmamız. Çünkü o aynı zamanda, her fotoğrafçının olması gerektiği gibi bir gerçekçiydi; kurduğu şeyi kaydediyordu. Gerçeküstücüler Méliès'yle ilk zamanlar bir bağ kurmuşsa da, onun perdeyi nasıl gerçeğin ve hayalin birleştiği bir yer olarak kurduğunu anlamak bugün daha kolaydır.

Méliès, kendi dünyasını imal edip onu gerçek insanlarla usulca mayalayadursun Louis Feuillade, hükümet yerine komplo ve gizli gayelerin şehri yönettiğine bizi inandıran asıl Paris'i kolluyordu. O gayeler çoğunlukla suça ilişkindir ama sonunda kendilerinin bizzat kurmaca ya da kurmaca olasılığı olduğu ortaya çıkar. Gözünü gerçek yerlerden ayırmaksızın, gerçeğin bir yanıltmaca olduğunu tahmin eden ilk film sanatçısı Feuillade'dır.

Louis Feuillade 1873'te (Montpeiller ve Nîmes arasında yer alan) Lunel'de doğdu. Doğduğu yer güneşin cayır cayır yaktığı bir alandı ama Feuillade puslu şehir manzaralarının şairidir. Ailesi şarap ticaretinden iyi kazanıyordu ve Feuillade'ın ilk düşüncesi yazar olmaktı. Fakat hareketli imgelerin görüntüsü aklını çeldi. 1906'da Guamont Film Company'ye katılmış ve filmler için hikâye anlatıcılığı diyebileceğimiz bir işte çalışmaya başlamıştı. Anlatı malzemesini donatıyordu ve pek çok film yazarı gibi olay örgüsü, karakter ve aksiyondaki çeşitlemelerin yinelemeli ve müzikal olduğunu anladı. Bu nedenle Feuillade'ın dizi filmleri, hikâyenin kendisiyle zarifçe eğlendiğimizi hissettiğimiz ilk filmlerdir. Büyük entrikalardan zevk alıyordu (ve filmleri, Fritz Lang'ın *Mabuse* filmlerini muhakkak etkiledi) ama olay örgüsünün (ham olayların yorumunun) en büyük komplo olduğunu seziyordu.

Méliès'nin kariyerinin Büyük Savaş'ın koşulları nedeniyle sona erdiğini söylemiştim, Feuillade'ın kariyeriyse bu koşullardan ilham aldı. Kural yok: Méliès kaybolup gitmeye hazırdı; Feuillade, ışığı görme sırasının kendisinde olduğunu biliyordu. Savaşın öncesinde de meşguldü ama asıl büyük işleri dizi filmlerdir: bir-

kaç devam filmi olan *Fantoma* (1913-14); *Vampirler* (1915); *Judex* (1916); *Tih Minh* (1918).

Her ne kadar Feuillade kendi senaryolarını kendisi yazsa da Fantoma 1911'de bir kitap serisinde Marcel Allain ve Pierre Souvestre tarafından yaratılmış bir karakterdi. Bir suç dehasıydı, belli belirsiz aristokrat, kılıktan kılığa giren bir adam, bir hırsız, bir katil ve bir sosyopat ve Müfettiş Juve'ün düşmanı. Kökleri savaş öncesine dayanan Fontoma bir hayalet gibi savaş moduna geçer ve yıkıcı bir figür haline gelir. Griffith'in veya çağdaşlarının kahramanlarını düşünecek olursak erdemlerinden neye uğradığımızı şaşırabiliriz. *Fantoma*'nın muğlaklığı, cazibe ve tehdit karışımı oldukça farklı bir düzene aittir.

Bu durum, görüntü ve karakter olarak Fantoma'yı gerçeküstücülerin kültü haline getirdi. Magritte, karakterin defalarca resmini yaptı. Suzi Gablik, bu basit karakterin –Mabuse'ten neredeyse on yıl önce– nasıl daha derin ve daha karanlık anlamlar yüklendiğini gözlemlemiştir:

> Fantoma şeytani bir dehaydı[1] – her anahtar deliğinden girip hiçbir iz bırakmadan dehşet verici ve zekice suçlar işleyebilen bir şeytan. Suç, başarılı olduğu bir spordu. Devamlı insan ihanetinin kurallarını damıtıyor, sürekli kendi rekorunu kırmaya ve halkın kanını donduracak daha cüretkâr bir vahşet icat etmeye çalışıyordu. Burada, Gerçeküstücülerin anarşik ve yıkıcı faaliyetleri ve toplumun aklını karıştırmaya yönelik aralıksız çabalarıyla benzerlik kurulabilir. Gerçeküstücülerin skandala başvurması ve genel olarak konformizme ve burjuva sistemine karşı kasıtlı muhalif hareketleri, zihnin, tutsaklığından kaçabileceği garip, denetimsiz yolları arama şekilleriydi.

Feuillade'da incelenecek çok şey vardır: Asla savaşı anıştırmayan o titrek tehlike havası; onu takiben toplumun her halükârda altının oyulmakta olduğuna dair ima; sanki herkes oyuncuymuş gibi gizlenmeye ve sahte tavırlara duyulan ilgi; lanetli bir zihinsel manzara çağrıştırmak için gerçek şehir görüntülerinin şaşırtıcı

[1] Suzy Gablik, *Magritte* (1970), s. 48.

ve güzel kullanımı. Feuillade (bugünün kara filmcileri tarafından çok az tanınsa da) kara filmin babasıdır; bir gerçeküstücü ve bir anarşisttir, sinemada, suç leziz değil mi, diye soran ilk yazardır. Bu, gördüğümüz en büyük tabulardan biri değil midir? Perdede veya ekranda değer gören her suikastçi ona bir şey borçludur. Feuillade ayrıca, Amerika'daki veya Sovyetler Birliği'ndeki grup pozitivizmi girişimlerinden alabildiğine uzak bir biçimde Fransa'da, sinemada açıkça antisosyal bir tavra sahip olmanın mümkün olacağına dair net bir uyarıdır da.

Feuillade günümüzde çok az tanınıyor, oysa Abel Gance hâlâ ünlü bir isim. Fakat insanların Gance'ı –biraz belli belirsiz– onayladıklarını duyduğunuz zaman, ya Gance'ın işlerini seyretmemiş ya da başarısının boyutunu kavramamış olduklarını düşünürsünüz. Gance büyük bir figür bile değildir; o bir canavardır. Mesela Cecil B. DeMille'den çok daha cüretkâr ve hırslıdır, Victor Hugo kadar Fransız, onun kadar ezici ve bazen de onun kadar talihsizdir.

1889 Paris doğumlu olan Gance doksan yaşına yalnızca haftalar kala, 1927 tarihli destanı *Napolyon*'un muhteşem yeniden gösterimi için, (üç bin metre yükseklikteki) Colorado'da düzenlenen 1979 Telluride Film Festivali'ne katıldı. Gance genç bir delikanlıyken önce tüberküloz, daha sonra 1919 gribi nedeniyle ölümden dönmüştü ama Colorado'nun ince havası ona ruhuna şifalı beş saat uzunluğundaki film kadar ilham verici gelmişti; elbette, *Napolyon*'un kendi arzu ettiği versiyonu çok daha uzundu.

Gance, seçkin bir doktor olan Abel Flamant'ın gayrimeşru oğludur. ("Gance" üvey babasının ismidir.) Hukuk kariyeri yapmaya teşvik edilmişti ama oyuncu olmak için bundan vazgeçti ve böylece oyuncuların, "yönetmenler" olarak adlandırılabilecek yöneticilerin elinde oyuncak olduğunu, Amerika'daki Griffith ile aşağı yukarı aynı sıralarda fark etmiş gibi görünüyor. Önce ağır bir yoksulluğu, ardından tüberkülozu atlatarak 1911'de ilk filmi

La Digue'i çekti ve daha sonra, Sarah Bernardt'ın savaş patlamış olmasa açılışında rol almak istediğini söylemiş olduğu beş saatlik oyunu *Victory of Samothrace*'i yazdı.

Abel Gance fiziksel olarak öyle tükenmiş haldeydi ki Fransız ordusu onu 1918'e kadar askere almadı ama askerliği, bizzat cepheden muhteşem kamera görüntüleri ve onu destekleyen utanmazca melodramatik bir hikâyeden oluşan yaklaşık üç saatlik savaş karşıtı tirat *Suçluyorum*'a ilham olacak kadar sarsıcıydı. Kimse Gance'ı anlaşılmaz olmakla suçlamadı; hiçbir melodramatik aşırılık onu yolundan döndürmedi. Fakat Griffith'in *Hearts of the World*'ü uzak bir hülyayken *Suçluyorum* savaş deneyiminin dehşet verici dünyasına aittir. Gance, Zola ve Hugo'nun geleneğini kasten tayin ederek yaşamsal bir Fransız inancını ileri sürüyordu: Film, tavizsiz ve imtiyazsız bir şekilde tiyatrodan ve edebiyattan doğmuştu. En başından beri ulusal kültürün bir parçasıydı.

Suçluyorum (ilk gösterimi Nisan 1919'da gerçekleşti) Gance'ı Amerika'ya davet ettirmeye yetecek kadar uluslararası bir sansasyon oldu. Griffith'le tanıştı ve haftada birkaç bin dolara Hollywood'da çalışma teklifini reddetti. Onun yerine, demiryolu işçileri hakkındaki bir aşk hikâyesi ve muhtemelen en iyi filmi olan *Tekerlek*'i (1923) çekmek üzere Fransa'ya geri döndü. Gance aynı yıl bir komedi yönetti: Chaplin'den önce geniş bir Amerikalı takipçi kitlesi bulunan, biraz züppe komedyen Max Linder'li *Au Secours!* (1924). Aslına bakacak olursanız Linder Amerikan sinema endüstrisi tarafından sömürülüp terk edildiğini düşünüyordu. Fakat başka dezavantajları da vardı: Batı Cephesi'nde bir gaz saldırısının kurbanı olmuş ve daha sonra çifte zatürree geçirmişti. O ve eşi 1925'te kendilerini öldürdüler (yalnızca kırk bir yaşındaydı) ve Linder, Fransız tarihine, Amerikan ahmaklığının trajik bir kurbanı olarak geçti.

Dolayısıyla Gance, filmi ve Fransa'yı (ve kendisini) onurlandırmak için Bonaparte'ın hayatına girişmekten başka ne yapabilirdi? Set ortamında, Gance'ın yanında Griffith utangaç ve içe dönük kalır. Büyük bir askeri sahne çekileceği sırada figüran ordusunun

"Vive Napolyon!" diye bağırması gerekirken aslında "Vive Abel Gance!" diye bağırdığına dair bir hikâye vardır. Bu hikâye bana *Spartaküs*'ten (1960) bir efsaneyi anımsatıyor, her köle "Spartaküs benim!" diye bağırarak Romalıların soruşturmasına karşı gelirken bazıları saygıyla olduğu kadar alayla da "Kirk Douglas [yapımcı ve yıldız] benim!" diye bağırmıştır.

Gance, Bonaparte'ı doğumundan Devrim dönemine ve 1801 İtalya seferine taşıyacak altı parçalı bir taslakla başladı. Elbette daha ileri gitmek istedi. Çektiği en az altı saatlik bir film uzunluğundaydı ve (bankerlerinin büyük şikâyetlerine rağmen) 18 milyon franktan fazla tuttu. Haziran 1924'te, çekim arifesinde, Bonaparte'ın kendisinden de gelmiş olabilecek bir şevkle oyuncuları ve ekibiyle konuştu. Bu konuşma, film çekmenin doğal koşulu olarak sabit fikirliliğin ilk örneklerindendir:

> Bu film –ve kimse[1] söylemekte olduğum sözlerin derinliğini hafife almasın– bu film, Tarihin devasa kapılarından Sanat Tapınağına girmemizi sağlayacak bir film. Siz bana devamlı bağlılığınızı sunmazsanız irademin ve müthiş yeteneğimin bir hiç olacağını düşünmek beni tarifsiz bir acıya sürüklüyor
>
> Dünyanın perdeleri sizleri bekliyor dostlarım. Herkesten, rolünüz veya rütbeniz ne olursa olsun, başrol oyuncuları, yardımcı oyuncular, kameramanlar, dekor sanatçıları, elektrikçiler, aksesuarcılar, herkes ve özellikle de siz, 1792-1815 arasında Fransa'daki birlik ve korkusuzluğu kalbinde bulmak için atalarının ruhunu yeniden keşfetmek zorunda olan tanınmamış figüranlar. Küçük, kişisel dertlerinizi bir kenara bırakıp bütün bağlılığınızı bana vermenizi istiyorum, hayır, talep ediyorum. Geleceğin ilk sanat formunun halihazırda şanlı davasına ancak bu yolla, tarihteki en müthiş dersle hizmet edebilir ve saygı gösterebilirsiniz.

Gance'ın buyurmaya çalıştığı "onlar" iki yüz teknisyen, kırk yıldız ve altı bin figüranı kapsıyordu. Gance Paris'in bir kısmını inşa etti ama özgün mekânları bulmak için Toulon ve Korsika

[1] Nelly Kaplan, "*Napoléon*," *British Film Institute Film Classics*, 1. cilt (ilk basım ayrı ayrı 1994'te yayımlandı), s. 51.

kadar uzağa da gitti. Hızlı kurguya ve uzatılmış planlara öncülük etti. Kamerayı daha önce hiç denenmemiş şekillerde hareket ettirdi. Birinci şahıs planları vardı. Kamerayı kartopu gibi fırlatıyordu. Çok görkemli sahneler için merkezi bir aksiyon alanı ve tamamlayıcı veya tanımlayıcı malzeme içeren kenar çubukları bulunan yan yana üç perdenin olduğu PolyVision adını verdiği bir şey bile yarattı. Aklına gelebilecek her şeyi deniyordu ve buna, oyuncularını oynadıkları karakterler olduklarına ikna etmek de dahildi. Bir gözlemci, Bonaparte'ın başarısız olduğu yerde Gance'ın başarılı olabileceğine inanıyordu! Bu kendini sergileme haline ve retorik melodramına herkes bayılmıyordu.

Ayrıca Gance'ın Bonaparte üzerine yazılmış tüm kitapları okuduğu söyleniyordu. Bu doğru olabilir ama filmin kendisi daha ziyade, Gance'ın "geleceğin sanat biçimi"ne yönelik kaynayan, taşkın megalomani duygusunu bırakır.

Napolyon'un tamamı günümüze gelmemiştir. Beş buçuk saatten fazlası yoktur. Film restore edildi (büyük oranda, İngiliz Kevin Brownlow sayesinde) ve biri Carmine Coppola, diğeri Carl Davis tarafından olmak üzere film müzikleri temin edildi. İkincisi çok daha iyidir ama ilki, Francis Coppola'nın filmi Amerika'da yeniden piyasaya sürme kararının bir parçasıydı. Film bugüne kadar böylece sağlam kaldı ve pek çok sekans (özellikle de Bonaparte'ın çocuk olduğu sekanslar) hâlâ dikkat çekici ve cazip olmaya devam eder.

Bütününe gelince, filmin video ömrü de muhtemelen Gance'ın onaylayacağı bir şey değildi. *Napolyon* epik bir ölçek ve canlı orkestra gerektirir. Mevcut olan en büyük perdeyi ister – fakat *Napolyon*'un o ışığı sıklıkla göreceğini hayal etmek zor. Film, von Stroheim'ın *Greed*'iyle neredeyse aynı zamana rastlar. *Greed* bir Hollywood stüdyosu için yapılmış olağanüstü bir filmdir ve boyun eğmesi için öyle "rasyonalize" edilmiştir ki filmin kesilip atılan görüntülerini artık bulamazsınız. *Napolyon* özel bir yapım şirketi için de yapıldı, yapım şirketi o dönemde karşılığını alamayan anlamsız bir finansal risk almıştı. Film ilk gösterimini 7

Nisan 1927'de Paris'te Opéra'da yaptı. Öyle hantaldı ki yalnızca Avrupa başkentlerinde oynadı. M-G-M, filmi Amerika için satın aldı ve filmin PolyVision kısmını göstermeyi reddederek önemli ölçüde kesti.

Napolyon, halkın zevki ya da fiziksel olarak sağ kalmak için "fazla uzun"du. Fakat Fransa'da bu büyük girişimin çoğu sağ kaldı ve Gance restorasyonlu versiyonu görecek kadar yaşadı. Film ilkin Telluride'de bir açık hava perdesinde oynamış, Gance filmi otel penceresinden izlemişti. İki yıl sonra, haklı olduğundan emin, tarihi bir figür olarak öldü. Ancak François Truffaut'nun da bir keresinde gözlemlediği gibi "Gance dehaya *sahip* değildir,[1] deha tarafından *sahip olunmuştur*."

René Clair 1898 Les Halles doğumlu bir Parisli ve bir sabun tüccarının oğluydu. Çocukken kukla tiyatrosuna âşık oldu ve performansa yönelik o kontrolcü tavrı onu hiç bırakmadı. Şiir yazıyordu ve (ambulans şoförü olarak görev yaptığı) Büyük Savaş'ta yaralandı ama gazetecilik, oyunculuk ve daha sonra film çekmeye çalışma hevesi için sabunu reddetti. 1924'te iki kısa film çekti: *Paris Uyuyor* ve *Entr'acte*. Bu filmler; 1920'lerin zarif, ince bir zekâya sahip, kibar, çağdaş sanatın farkında ve sinematografinin komediye yardım edebileceği onca yola ilgi duyan gerçeküstücüsünün gözünden slapstick komedinin ruh halini yansıtır: çift pozlama, ağır çekim, tersine devinim vb. Bu, filme grafik ifadenin taze ve göz kamaştırıcı ele alınışını, gerçekliğin yeni bir versiyonu olarak bakan bir yaklaşımdır.

Clair zeki insanlar için komedi yapmakla ilgileniyordu. 1927'de Eugène Labiche ve Marc Michel'in oyunu *The Italian Straw Hat*'i aldı ve Pauline Kael'in "tek kelimeyle, bugüne kadar yapılmış en komik[2] ve aynı zamanda en zarif filmlerden biri" dediği filmi çıkardı. Kaba güldürü Fransa'da revaçta değildi ama kısa

[1] François Truffaut, *The Films in My Life* (1978) s. 33.
[2] Kael, *Kiss Kiss Bang Bang*, s. 287

sürede, tüm film camiası dünyasında ince zekânın yapabileceklerinin bir örneği haline geldi. Lubitsch'le beraber Claire hakkında konuşuluyordu ve eğer Lubitsch daha çetin olansa, Clair nazik zarafetin ve iğneleyici yerginin ustasıydı. Dahası, sadece birkaç yıl içinde, emsalsiz bir yaratıcı rahatlıkla sesliye geçmeyi başardı.

Birbiri ardına *Paris Damları Altında* (1930), *Milyon* (1931) ve *Hürriyete Can Feda*'yı (1931) çekti ve tüm dünyanın en olağanüstü yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir oldu. Clair Paris'i seviyordu ama onu setlerde yeniden yaratmaktan zevk alıyordu. (Rus Lazare Meerson baş sanat yönetmeniydi.) Titiz sanat yönetiminin efendisiydi ve müzik orkestrasyonunda, ses efektlerinde ve konuşmada ve genellikle Georges Périnal sayesinde ulaşılan çok güzel, inci gibi siyah beyaz görüntüde ustalaştı. Karakterleri kukla gibiydi, derinlemesine incelenmezlerdi ama büyük bir şefkat ve cazibe uyandırırlardı.

Tarihçi Geral Mast, Clair hakkında şöyle söyler:

> En belirgin...[1] özellikleri fiziksel hareketten aldığı zevk ve apaçık farklı olan iki şeyi şaşırtıcı biçimde aynı olan şeylere çeviren (ince zekâ ve gariplik arasında bir yere düşen) komik hayal gücüdür: cenaze düğün töreni haline gelir, hapishane fabrikadır, fabrika da hapishane, ceket kavgası futbol oyununa döner, taşradaki Fransız kafesi Arap haremi olur. Clair'in farklılıkları sürekli benzerliklere dönüştürmesi satirik olduğu kadar hayalcidir; toplumsal eleştiri için olduğu kadar çılgınca fantastik, hayalperest eğlence için de tasarlanmıştır.

Bu doğru olabilir ama Chaplin *Asri Zamanlar*'ı yapmak için *Hürriyete Can Feda*'dan "ödünç" almıştır ve Clair'in hafifliği delici olabilmektedir. Clair'in en büyük korkusu beceriksiz olmaktı. En büyük hassasiyeti, komediye duyduğu sarsılmaz inanç ve Fransa, kendi batmakta olan kaderi konusunda fazla heveslenirken ciddiyet karşısında duyduğu dehşetti.

Bu nedenle Clair Fransa'dan ayrıldı ve önce *The Ghost Goes West* (1935) için İngiltere'ye ve daha sonra savaş boyunca yaşadığı

[1] Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (1976), s. 245.

Hollywood'a gitti. Filmleri düzensizdi –*New Orleans Ateşi* (1941), *I Married a Witch* (1942), *It Happened Tomorrow* (1944), *On Küçük Zenci* (1945) – ve eleştirmen Manny Farber, Clair'in Amerika'da, dokunuşunu ve yaratıcı özünü kaybettiğine inanıyordu. Elbette ülkeden ayrılışı üzerine Fransızların sevgisini kazanmadı. Savaştan sonra Paris'e geri dönüp birkaç film daha yaparken, eski düzenin, burjuvazinin ve kıymetlinin bir mensubu olarak Claire 1950'lerin *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin düzenli saldırısına uğradı.

Clair, hiç olmazsa yeniden değerlendirilmesi gereken bir konudur (tabii eğer bu zahmetli disiplin, film çalışmalarında hâlâ varlığını sürdürüyorsa). Yine de Fransız Akademisi'ne seçilen ilk yönetmendi. *Gecenin Güzelleri*'nin (1952) senaryosunu yayımladığı zaman eğlendirmeye ve kendisini Gance benzeri bir abide gibi sunmaktan kaçınmaya yönelik kararlı isteğini ifade eden bir önsöz yazdı: "Kendi isteğimizle itiraf ediyoruz ki[1] bu filmde hiçbir şey kanıtlamaya çalışmayan, hiçbir savı desteklemeyen, yani tek kelimeyle bir bülbül ya da bir çiçek kadar tamamen faydasız olan hayali bir macera anlatarak sizi eğlendirmeye çalıştık." Bu konuşan Preston Sturges ya da Clair'den çok etkilenmiş olan Jacques Tati de olabilirdi – ve rağbet görmeleri hâlâ garantilidir. "Tamamen faydasız" sinema, devlet sinemasında ve pek çok serbest girişim kapsamında yapılan "önemli" filmlerde alışılagelenin tam tersini yapar. Ancak hissettirdiği kadar hafif olduğu gerekçesiyle unutulmamalı veya bir kenara bırakılmamalıdır.

Clair, sesi bu kadar şevkle karşılamasıyla ünlüydü. Fakat sessiz filmle işimiz henüz bitmedi. İnanıyorum ki bugün Clair'in tüm filmlerinden daha etkileyici olan bir film varsa o da Carl Dreyer'ın, Fransa'da yapılan ve 1928'de piyasaya sürülen *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'dur. Dreyer 1889'da Kopenhag'da, Danimarkalı bir çiftçiyle İsveçli bir annenin gayrimeşru oğlu olarak dünyaya

[1] René Clair, *Four Screenplays* (1970), s. 221

geldi. *Tutku*'nun neden Fransa'da yapıldığı açıktır –herhangi bir yönetmen böylesi bir konu için 7 milyon frankı başka nerede toplayabilirdi? Başka nerede tartışmasız biçimde dini bir film yapılabilirdi? Jeanne d'Arc konusu Fransa'da bile kolayca tarih gösterisine, vatansever bir gösteriye dönüşebilirdi (tıpkı başrolde Ingrid Bergman'ın oynadığı ve Victor Fleming tarafından yönetilen 1948 Hollywood yapımı Joan filmi gibi).

Aslında Dreyer'a (Joseph Delteil'in Joan hakkındaki kitabına dayanan) basmakalıp bir senaryo sunulmuştu, ama o bu senaryoyu bir kenara koydu ve onun yerine Joan'un duruşmasının mahkeme kayıtlarına döndü. Dolayısıyla *Tutku*'da biyografik bir kavis (ve Arc) yoktur, muzaffer muharebe sahneleri ve en küçük bir gösteriş yoktur. Onun yerine, (Pauline Kael'in işaret ettiği üzere) Stations of the Cross'u* andıran bir dizi sorgu vardır. İnanç ve inancın sınayıcı çilesi hakkında, on beşinci yüzyıla yalnızca jestte bulunan bir filmdir. Fransa'da her zaman eski kaleler bulunur ama Dreyer yeni bir Rouen inşa etmeyi seçti. Ne döneme sadık ne de çağdaş, onun yerine hatasız kostümler ve duruşmada söylenen sözlerle dengelenen tam bir soyutlama. Tasarımlar (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde çalışmış olan) Jean Hugo ve Hermann Warm'a aitti.

Ne var ki bu arka planın, ressamın tuvalindeki ince boya tabakasından farkı yoktu. Filmin gerçek konusu azami özenle seçilmiş, alışılmadık biçimde geniş ve çelişen yakın planlarda, tinsel duyarlılığı artırmak için çoğunlukla biraz yukarıdan veya aşağıdan çekilmiş yüzlerdi. Oyuncuların makyaj yapmasına izin verilmiyordu ve (Rudolph Maté'nin sorumluluğundaki) görüntü ekibi, maliyeti henüz düşen ve yeni bir bedensel yakınlık hissine olanak tanıyan pankromatik siyah beyaz boş filmden yararlandı. Dreyer'ın filmlerindeki yüzler hücre yaşamı kadar canlı ve tempoludur – tutku işte orada yaşar. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nun bir başka kaynağı daha var. Film (her ne kadar pek çok müzikal parça

---

Çarmıhın Durakları, Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği güne ait tasvirlere ve ayrıca Hıristiyanların bu tasvirleri düşünürken ettikleri dualara atıfta bulunur –çn.

eklenmişse de) sessizdir ve ayinsel diyaloğu veren yazılar yalnızca bilgilendirici kesitler değil, bir iç ses düzeyi, yüzlerin ardındaki zihinlere dayatılan bir perdedir. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu,* sesin yokluğunun olumlu hatta bir modernlik ölçütü gibi göründüğü birkaç sessiz filmden biridir. Bu nedenle film, hiç film müziği uygulanmadan da –işitildiği ve hissedildiği üzere– "müzikal"dir.

Bunun da ötesinde, sinemadaki en iyi performanslar arasında yerini hâlâ koruyacak kadar seyirciyi içine çeken ve yoran bir performansta Joan olarak (Maria Falconetti adıyla tanınan) Renée Jeanne Falconetti vardır. Falconetti çok az sayıda filmde rol almış ve Dreyer'ın duruşmasından sonra hiç filmde oynamamış Korsikalı bir sahne aktrisiydi. Onun yerine, sahnede hafif komediler yaptı. Louise Brooks gibi, ateş almaya geldi ve giderken ardında yanık izleri bıraktı. Dreyer istediğini bulana kadar onu acımasızca filme aldı. Ama Falconetti'nin yüzünde görene kadar ne aradığını biliyor muydu? Buna oyunculuk demek az kalır: Bu teslimiyet, bu ateşten gömlek ve aşkınlık – filmin yapım süreci Joan'un çapraz sorgusuna yakındır.

Yıllar boyunca her yerdeki eleştirmenler filmi üst sıralara yerleştirmeye devam etti. Bu sürenin çoğu boyunca –1981'de Dreyer'ın kurgusunun bir kopyası Norveç'teki bir akıl hastanesinde bir hademenin dolabında bulunana kadar– sahip olduğumuz versiyon eksikti. Bu tür şeylere inanmasanız da bu bir mucize mi? Yoksa sadece harika filmlerin ya da kötü filmlerin sağlam kalmalarındaki kırılganlığın ve talihin bir işareti mi? Hangi dolap içine bakmaya gerek duymayacağımız kadar güvenli veya unutulmuş? Biz kapitalistiz, toplayıcıyız, istifçiyiz, koleksiyoneriz ve müzeleri inşa edenleriz ama hikâyemiz, kaybettiklerimizin hikâyesi. Rosebud gibi. Her baktığında, fotoğraf daima çıtlatır, bu güzel yüz canlı mı, "canlı" mı yoksa hâlâ ölü mü diye ima eder? Soru Falconetti'nin üzerinde, Chris Marker'ın *Dalgakıran*'ında hareket eden kadının üzerinde ve perdede izleyeceğiniz bir sonraki çarpıcı yeni gelenin üzerinde asılı kalır.

Jeanne d'Arc'ın Tutkusu, Godard'ın *Hayatını Yaşamak*'ında (1962) Anna Karina'nın Nana'sının, izlemeye gittiği filmdir. Film-

de ağlar ve filmin kendisi hakkında olduğunu bilir. Aynı merhametsiz sonucu ya da esrimeyi bulacaksınız. Dreyer Tanrıya inanıyordu ama filmlerin, perdenin kendilerinin aynası olduğunu bilen insanlar için olmasına güveniyordu. Falconetti'ye bakarak, görmeyi öğrenirsiniz. Dolayısıyla bu film körlüğe son veren ve sinemanın terk edemeyeceği asli, ilkel mesajı yineleyen bir filmdir: Şuna bakın.

Sonra, yalnızca aylar sonra, aynı sonsuz Paris'te yeniden bakın – tabii eğer cesaretiniz varsa, eğer cani bir usturanın bir kadının sabırlı gözünü doğraması fikrine dayanabiliyorsanız ve eğer *Bir Endülüs Köpeği* adı verilen bir filmde –kasti, küstah bir aptallıkla ve değersizliğiyle gamsızca övünerek– saklı çok daha fırtınalı bir şiddeti hoş görebilirseniz. Daha mide bulandırıcı, daha pis veya daha kudurmuş bir şey olabilir miydi? "Köpeğe dikkat edin"[1] diye yazdı filmi gören genç bir adam. "Isırıyor." İsmi Jean Vigo'ydu. İyi de film dünyasının büyük bölümü bizi bir filmin yalnızca tatlı (faziletli) bir öpücük olduğuna inandırmak isterken bir film ne demeye ısırır?

Luis Buñuel 1900'de İspanya, Calanda'da, Zaragoza'dan yaklaşık yüz kilometre uzakta doğdu. On sekizinci yüzyıldaki yaşam biçimini sürdüren bir ülkedeki egemen çevrelerin bir parçasının, yani varlıklı toprak sahibi bir ailenin çocuğuydu. Başlangıçta, etkin biçimde isyankâr olmak için canı fazlasıyla sıkılıyordu ve yaşamının kurumlarına –Kilise, genelev, ordu, ailesi– aynı dehşetle bakıyordu. Müzik kulağı vardı ama babası hevesini kırmıştı, bu nedenle o da böcekleri veya ilkel yaşamı araştırabileceğini düşündü. Bu amaçla, patlamaya hazır bir kuşakla karşılaşacağı Madrid Üniversitesi'ne doğru yola çıktı. Söz konusu kuşağa Salvador Dalí ve Federico García Lorca dahildi. Bu, Avrupa'nın düzen karşısında geniş çapta gözünü açtığı andı ve filmlerin, perdelerde veya öğrenci odalarında asılı beyaz kâğıtlarda oyunlarını oynadıkları

[1] Jean Vigo, *Vers un Cinéma Social* (1930) alıntılandığı yer *L'Âge d'Or* ve *Un Chien Andalou*'nun senaryoları (1968), s. 81.

dönemdi. Buñuel 1920'lerin başında seyretti ve çok geçmeden filmin, gerçekliğin bir kaydı olduğu önerisini ıskartaya çıkardı. Film bir rüyaydı, çılgınlıktı, deliliğin gizli mührüydü. Taşradan ve geçmişten gelen genç adam, geleceği ve düzensizliğin içindeki tutkuyu görür gibi oldu. Henüz kelimeyi bilmezken, "gerçeküstücülüğün" eşiğindeydi.

Film, Buñuel'in sefih hayatının muğlak rehberiydi. Jean Epstein ve Fransız avangardının başka ciddi üyelerine asistanlık yaptı. Böylece o veya bu şekilde, o ve Dalí küçük bir film çekmeye karar verdiler. Dalí dört yaşla, ikilinin küçük olanıydı ama nobran ve suratsız Buñuel'den daha yakışıklı ve çok daha karizmatikti. Kadınlarla arası daha iyiydi. Daha şimdiden o göz alıcı tarzında resimler yapıyordu. Muhtemelen rüyalar hakkında daha çok şey biliyordu. Bunu bu şekilde ifade ediyorum çünkü auteur'lük, Dalí günümüzde deli ile şarlatan arasında bir muamele görürken (sanki bunlar dünyamıza yönelik ilginç ve meşru tepkiler değilmiş gibi) Buñuel "büyük" bir yönetmen haline geldiği için (*Los Olvidados*, 1950, *Viridiana*, 1961, Ölüm Meleği, 1962, *Gündüz Güzeli*, 1967) *Bir Endülüs Köpeği*'ni Buñuel'in yapmış olduğuna karar vermeyi seçti. Senaryoyu birlikte veya şiddetli bir rekabet içinde yazdılar. Filmi Buñuel çekmiş gibi görünüyor ve zannederim, filmden öğrendiği çok daha fazla şey olmuştur. Fakat aynı zamanda tavır son derece Dalí'ydi.

Filmin senaryosu büyüleyici bir belgedir. Beyler daha sonra *Bir Endülüs Köpeği*'ni, çekimde ilerledikçe, her kaprisi ve her sekteyi kabul ederek uydurduklarını iddia ettiler. Fakat –her ne kadar rasyonalitenin ya da "olay örgüsünün" yüzeyi altındaki bağlantılar fikrinden beslenen bir film olsa da– aslında tutarlı, düzenli küçük bir filmdir. Rüyalarını kullandıklarını söylediler ve belki kullandılar da ama bunu uyanıkça, akıllıca yaptılar. Onları parlak ve tehlikeli kılan tek şey filmin, cinsellikle ve ölümle ilgili olmasındaki ısrar, bu güçlerin insanlığı, bir güvenin kanatlarında ve rüzgârdaki bir kızın yüzünde beklediğine dair farkındalığıydı.

Öyle görünüyor ki Buñuel lakayt, dalgın bir şekilde annesinin, kız kardeşine verdiği çeyiz parasına denk düşen 25.000 peseta koparmıştır. İşte filmi böyle yaptılar: Beceri veya zarafetten yoksun ama hayattan kesilip alınmış ve incelenmek üzere perdeye konmuş her imgenin güzel ve rahatsız edici olduğuna sakince güvenerek. Kimsenin bir hikâyeyi, hikâyeyi kapsayan süreci izlediği kadar izlemediğini biliyorlardı. Bu ilk modern filmdir ve hâlâ bir kırbaç gibi acıtır.

Senaryo şu:

Bir Zamanlar...[1]

Bir balkon. Gece. Bir adam balkonun yanında usturasını bilemektedir. Adam pencereden gökyüzüne bakar ve... Aydınlık bir bulutun dolunayın önünden geçtiğini görür. Sonra genç bir kadının gözleri faltaşı gibi açık başı. Usturanın bıçağı gözlerinden birine doğru ilerler. Aydınlık bulut şimdi ayın önünden geçmektedir. Ustura bıçağı, genç kadının gözünü biçer.

Film şu:

Adam (bizzat Buñuel) bir genelevde görmeyi bekleyeceğiniz türden tatlı dilli İspanyol bir serseridir –müşteri değil, "güvenlik." Çizgilerle dolu bir filmde çizgili gömlek giyer – ve bunun gibi şeyler, Bonaparte hakkında yazılmış tüm kitapları okumaktan daha fazla anlam ifade edebilir. Bir sigara içer. İlk dönem filmlerde, neredeyse ilginç olan herkes sigara içerdi – ve sigara içmenin filmlerimizden istikrarlı biçimde çıkarılışıyla filmlerin kalitesindeki düşüş örtüşür. Perdede sigara göstermek güzel ve absürttür; yaşam ve ölümdür – Bogart ve Bacall'ın *Birleşen Kalpler*'in (1946) sonunda birlikte sigara yakışlarını düşünün. Ayrıca ateşi içine çekmeye dair (cinsel çağrışımları olabilecek) büyük bir hayaldir. Adam tehditkâr ve çok güzeldir: 1929'dayız ve bu, sinemanın geleceği. Kadın çok sevimlidir ve film seyreden herhangi biri kadar sabırlı ve gözleri açıktır. Gözyuvarının doğranması hâlâ bazı insanların koşarak karanlıktan çıkmasına neden olur ama as-

[1] *Un Chien Andalou*'nun özgün çekim senaryosu *L' Âge d'Or* ve *Un Chien Andalou* senaryolarından (1968), s. 93.

lında Buñuel burada biraz makyajın da yardımıyla ölü bir koyun kullanmıştır. Kadının yüzünden koyunun gözüne devam eden kurgu, ardışık kurgunun temelinin her filmde görmek isteyeceği kadar derli toplu ve doğrudur.

Kadın, gözü doğranmadan önce neye bakıyordu? Filme? Perdeye? Perdenin aynasına? Kendini görmek istiyordu. *Bir Endülüs Köpeği*'nin on yedi dakikası boyunca çocukluk, eşcinsellik, şehvet, suç, "mutluluk" ve bedensel arzuları bastırmaya dair hızlı imalarla birlikte kendimizi cinsel olarak ifade etme arayışımıza ilişkin duygusuz bir kıssa vardır. (David Lynch'in *Mavi Kadife*'siyle mükemmel giderdi.) *Bir Endülüs Köpeği* gerçekten de beylerin ifade etmekten hoşlandığı kadar delice ve amaçsız olsaydı, filmi reddetmek çok daha kolay olurdu. Fakat eğer herhangi biri izliyorsa anlamsız bir film yapamazsınız. İzlemek, anlam ister ve filmin bastıran iması şunu der: Ah n'olur, iyi eğlence, film yıldızları ve dışarıda harika bir akşam hakkındaki o eski yalanları satmayalım – bu cinsellik ve şiddete meyilli bir çılgınlık ve biz izlerken yaşlanıyoruz. Buna güler misiniz ağlar mısınız, yoksa cinayete mi sürüklenirsiniz? Sanat boş zaman eğlencesi, teselli, hoşça vakit geçirme faaliyeti, ticaret değildir (ve bunların hepsi birdendir); bıçağınızın üzerinde bilendiği taştır.

Küçük film 1929 yazında Paris'te oynadı. Buñuel ilk gösterimlerde perdenin arkasına giderek belli anlara "yardım etmesi" veya o anları yerine oturtması için tango ve Wagner'in *Liebestod* kayıtlarını çalmaya çalıştı. Bazı insanlar dehşete düşmüştü ve kızgınlardı. Küçük protestolar oldu. Gerçeküstücüler, Buñuel ve Dali'nin yardımına koştular ve hareketi onlara atfettiler. Bir aristokrat onlara *Altın Çağ*'ı çekmeleri için daha fazla para (toplamda bir milyon franka yakın bir para) verdi. *Altın Çağ* daha uzun (altmış üç dakika) ve (sanırım) daha iyi bir filmdir. Sanki daha iyi olmanın uzunlukla bir ilgisi varmış gibi. Bu iki filmin gösterdiği şey, sinemanın (buna açık olanlar için) hakaret ve gücendirme karşısında kolayca sükûnetini kaybetmesi ve –Sovyetler tarafından gürültüyle ortaya konulan montaj kuramlarından çok daha

değerli ve keyifli biçimde– her şeyin birlikte kurgulandığına, perdede tüm görüntü ve düşüncelerin (bilgisayardaki veri gibi) oynadıkları veya dinlendiklerine dair çağrışımın tekinsiz, gizli gücüdür. İlk defa bir film bize fısıldar – bu filmi *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu'yla* birlikte oynatabilirdiniz, hem de yalnızca iki film birden olarak değil aynı anda, üst üste binen görüntüler ve sürekli geçmelerle. Çünkü perde tüm filmlerin her halükârda yaşadığı bir yerdir. Ve birbirlerini sürekli becerirler. Bogart'ın *Tehlike İşareti*'ndeki (1950) Dixon Steele'ının, *Birleşen Kalpler*'deki Philip Marlowe'u tarafından takip edilmekte olduğunu düşünün. Bu kadar kaygılı oluşuna şaşmamak gerek; kendinden bu kadar fazla emin oluşuna şaşmamak gerek. Öldüğüne şaşmamak gerek. Ama Bogart'ın ne kadar sahici olduğuna bakın. Filmlerin meselesi bu büyük ontolojik bilmecedir ve sanata, eğlenceye ve paraya sadece üstünkörü bağlıdırlar.

Ya Luis Buñuel? *Altın Çağ*'dan sonra bir film daha yaptı. *Ekmeksiz Toprak* (1933) kırsal İspanya'daki sıkıntı hakkında, içinde yalnızca birkaç espri bulunan oldukça dokunaklı, geleneksel bir belgeseldi. Sonra durdu. On dört yıl boyunca başka film çekmedi, sonra 1947'de Meksika'da, *Gran Casino* adında bir film çekti, daha sonraysa *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (1972) ve *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* (1977) ile doruğa çıkan başyapıtlar dizisine doğru devam etti. İşte sonunda, sinema için mükemmel bir slogan olacak bir film adına ulaşmıştı. İnsanın trajedisi; gayretkeş savaşlarımız, rastlantısal sel ve depremlerimiz, (her ne kadar eğlenceli olabilseler de) sıradan zulümlerimiz değildir. Arzunun bazen üzerinin örtülmesi ve ona ket vurulmasıdır.

Hepsi bu kadar değil. 1930'ların başında Fransız perdesinin bir başka iftiharı daha vardı ve bu iftihar, Endülüs köpeğinin diş izi bırakmasa da ısırabileceği konusunda uyaran Jean Vigo'dan kaynaklanıyordu.

Jean Vigo 1905'te Paris'te doğdu (kahramanlarımız gitgide gençleşiyor) ve 1934'te öldü. En sonunda ölümüne sebep olacak

bir akciğer rahatsızlığından mustarip hastalıklı, yoksul bir çocuktu. Ayrıca babasının kaderini gözlemlemişti. Babası Miguel Almereyda adında tehlikeli bir solcu-anarşistti, Büyük Savaş sırasında Almanlarla işbirliği yapmak suçuyla hapse atılmış ve hücresinde boğulmuş halde bulunmuştu.

Babasının adını temize çıkarmak için mücadele eden Vigo, Sorbonne'a girdi ve filmleri keşfetti. O sırada kamera asistanıydı ve daha sonra kayınpederinin verdiği parayla kendi filmini çekmeye başladı. Kendi kameramanı olarak Dziga Vertov'un Fransa'ya henüz gelmiş olan erkek kardeşi Boris Kaufman'ı aldı. *Nice Hakkında* (1930) adında bir deneme film [essay film] çektiler, ardından şampiyon bir yüzücü hakkındaki film *Taris* (1931) geldi. Daha sonra, bir Fransız okulundaki yaşamla (veya hapisle) ilgili, kurumlara yönelik anarşist nefret ve filmin yapabildiklerine yönelik aşkla dolu, kırk bir dakikalık bir film olan *Hal ve Gidiş Sıfır* (1933) geldi. Filmde yavaş çekim coşkulu bir yastık savaşı vardır.

Vigo ölüyordu –Vigo her zaman ölüyordu– ama bir uzun metrajlı film çekmeyi başardı. *Gelip Geçen Çatana* (1934) kuzey Fransa'nın kanallarında ve nehirlerinde çalışan bir mavnanın adıydı ve Kaufman'ın imge örgüsünde lirik bir biçimde haşindi. Genç kaptan (Jean Dasté) karaya çıkar ve bir kadınla nikâhlanır (Dita Parlo). Mavna yoluna devam eder ama taze aşk çok geçmeden kadının bu hiç de romantik olmayan yaşamdan duyduğu yılgınlıkla gölgelenir. Kadın mavnayı çalıştırmaya yardım eden yaşlı adam Jules Baba'yla (Michel Simon) konuşur. Kadın kaçar. Kaptan onu aramaya gider.

Bu hikâye –eğer öyle bir şey varsa– basit insanlar hakkında sade bir hikâyedir. Amerikan sineması "basit" insanları yüceltmeyi seviyordu. Basit insanları yüceltmek, bir filmin onlar için olduğunun güvencesini vermenin bir yoluydu. Chaplin'in küçük adamını düşünün ve sonra devasa egosunu hatırlayın. Amerikan yalanında bu, yaşamlarımızın küçük olabileceği ana fikridir. Vigo her yaşamın kaynamakta olan bir iç yaşamın etrafına sarılmış solgun bir deriden ibaret olduğuna inanıyordu ve filmin o iç yaşamı

ortaya çıkarabileceğini biliyordu. *Gelip Geçen Çatana* bu ilkeye adanmış, edebi değerlere veya politik tutuculuğa imtiyaz tanımadan yapılmış ilk filmdir ve Şafak'a ihanet eden karmaşadan muaftır. Vigo filmin gösterime girmesinden yalnızca günler sonra öldü – ve film ticari bir felaket oldu. Fakat günümüzde, bugüne kadar çekilmiş en iyi filmler sıralamalarında düzenli olarak ilk ona girer. Vigo, sinema için canını verecek birinin Fransa'daki örneğiydi ve hâlâ da öyledir. *Hal ve Gidiş Sıfır, 400 Darbe*'nin birbiri ardına sahnelerinin habercisidir (tıpkı Lindsay Anderson'ın *Ne Ekersen*'inde de olduğu gibi). *Gelip Geçen Çatana*'daki aşkın umutsuz gerekliliği hissi (arzunun karanlığı) Godard'ı etkiledi. Jean-Paul Belmondo, Godard'ın Çılgın *Pierrot*'sunda (1965) Simon'u onurlandırır. Michel Simon'un, film başkanlarından ve perdenin perişan İsa'lar serisinden daha sevecen olan barbar, pis, iğrenç denizci performansı sonsuza dek yaşayacak.

Fakat Simon'un ihtiyarının bir de erkek kardeşi vardı, sade Boudu adıyla tanınan bir adam, bir başka nehir yaratığı. Birazdan geleceğimiz bu Boudu, Fransız film tarihindeki en iyi hikâyenin parçasıdır.

RENOIR

Jean Renoir'ın neredeyse ilk anısı, kendisini babasının resimlerinde ve çizimlerinde görmesiydi. Bu aile bağı insanı mest edebilir çünkü Auguste Renoir'ın yaptığı resimler boya kadar cazibeyle de yüklüdür. Resimleri "empresyonist başyapıtlar"dır, müzayede evleri böyle söylüyor ama aynı resimler büyük anne ve dedelerin torunlarına gönderebilecekleri türden tebrik kartlarında da kullanılmıştır. Yüzler olgun şeftaliler gibi görünür. Resimler kusursuz çocukluk için nostaljiye batırılmıştır. Acayip sorular sormazlar.

Pierre-Auguste Renoir'ın oğlu Jean Renoir 1894'te Montmartre'da doğdu, yani 1890'ların sonunda bu resimlere, onlar için poz vermiş olanın kendisi olduğunu tam olarak anlamadan bakıyordu. Babası onu fark etmiş, onda bir resim fırsatı görmüş ve bu fırsatı değerlendirmişti – değerlendirmek ne kelime, havada kapmıştı. Bu, çocuk okumayı sökmeden önceydi. Ve 1890'larda fotoğraf kitlesel bir pratik olmaya başladı. Bugün hepimizi, neredeyse her zaman etkiliyor. Ebeveynler cep telefonlarıyla çocuklarının şip şak fotoğraflarını çekiyor ve parlak pikselleri oyuncak gibi çocuğun gözüne sokuyorlar. Bebekler daha bu sözcüklere sahip değilken onlara "İşte buradasın!" diyorlar. İşte buradayız. Temel bir kimlik biçimi, varlığın kayıt altına alındığı düzey haline gelmeye başlıyor. Biz imgemiziz. Gerçekliğimiz bölündü ve bu bölünme, atomun daha meşhur olan bölünmesi kadar önemli olabilir.

Jean Renoir'a yaklaşmanın alışılagelmiş yolu bu değil. O genellikle, Fransız sanatsal gelenekleri ile film modernizmi arasındaki sağlam köprü olarak adlandırılır. Renoir, mecranın büyük hümanistidir – bunu *Oyunun Kuralı*'ndaki Octave'ında görebilirsiniz, çok sosyal, herkese yardım etmeye çok hazır, hayattaki o neşeli kolaylaştırıcıdır ama kendi kederini gizleyen bir adamdır. Böyle bir Renoir vardır ve onunla, August'le yaşam hakkında yazdığı kitap *Renoir, My Father*'ın yazarı olarak ve Renoir'ın en iyi filmlerindeki sevgi özlemiyle Maupassant'ın serinkanlı gözünü içeren romanı *The Notebooks of Captain Georges*'de karşılaşabilirsiniz. Fakat *Oyunun Kuralı*'nda Octave gerçek bir kişiden ziyade, ev partisini ve filmi yerli yerinde tutmaya çalışan fıkır fıkır bir oyuncu-menajer olarak algılanır ve böyle muamele görür. Renoir karmaşıktır ve karmaşıklık, başardığını görme şekline ve buna uygun tarzına dayanır. Gördüğü şeye de dayanır tabii. Henüz aşılamamış veya daha iyisi yapılamamıştır.

Yani o, ressamın oğlu ve babasının modellerinden biriydi. Ne mutlu bir ev halkı! Gelgelelim biyografilerde, Auguste'ün, müzayede evlerinin ondan olmasını istedikleri şey olduğu açıktır: Aile yaşamı, çocuklar ve hizmetçilerin bozkırında bir aslana benzeyen, yaşamın ve güzelliğin destansı ve takıntılı ressamı. Bundan kastım, kendisine resimden mi yoksa yaşam koşullarından mı (örneğin aile ve ev) vazgeçmeyi tercih edeceği sorulsaydı, ikincisinden vazgeçerdi çünkü her zaman yalnızlığın resmini yapabilirdi.

Auguste'ün insan gruplarına bakıyor ve orada olmayı diliyorsak ya da müthiş kadın nülerine bakıp burada olmalarını diliyorsak, ona ilham verecek kadar güzel hizmetçilerin işe alınmasını istemesinin ardındaki aile içi huzursuzluğun da farkına varabiliriz. Bu da, Madame Renoir'ın uyum sağladığı bir yaşamdı çünkü bir zamanlar o da Auguste'e modellik yapmış, sonrasındaysa "anne" olarak en sevdiği konu olmuştu. Gerçekliğin, en azından geçiş aşamasında bir okşayışla sanata bu çaresiz geri dönüşümü, Renoir'ın filmi *Paris Eğleniyor*'da (1954) değinilen bir şeydir. Filmde Danglard (Jean Gabin) keşfettiği tüm kadınları baştan çı-

karan ve sonra hayatına devam eden bir canlı performans emprezaryosudur. Bu ihanet mi, yoksa vakit geçirmek mi? "Eros'un neden kanatları olsun?" diye sorar *Oyunun Kuralı*'nın başındaki alıntı (repliği Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü*'nden alarak), "Eğer yine uzaklara uçmasına yaramayacaklarsa?"

Sonra –fotoğraflarda veya kendi resimlerinde– Auguste Renoir'ın yüzüne bakmanız, bencilliğini ve şiddetini kabul etmeniz gerek. Bazıları o bakışın artritinin verdiği acıdan kaynaklandığını söyler. Ama sonra, elleri tutmaz olduğunda fırçayı erekte haldeki penisine bağlayarak resim yaptığına dair kendi acı itirafını anımsarsınız.

İşte Jean Renoir bu adamın oğlu, modeli ve seyircisiydi. İyi eğitimliydi ve sonra, yirmi yaşında savaşa gitti. Alp Piyade Alayı'nda teğmenken öyle kötü yaralandı ki hayatının geri kalanı boyunca topalladı. Annesi Aline, o yaralanmanın ardından –oğlu kıl payı kurtulmuştu– oğluna hemşirelik yapmak için yola çıktı ve çok geçmeden öldü. Jean iyileşince önce gözcü, sonra pilot olarak Hava Kuvvetleri'ne katıldı. Uçağı yere çakıldı ve Paris'e geri gönderildi, burada (1919'da yetmiş sekiz yaşında ölecek olan) babasına bakmaya başladı. Auguste'ün son modeli olarak işe alınan ve güzel bir genç kadın olan Andrée Heuschling'e gönlünü kaptırdı. Jean, babası öldüğü zaman Andrée'yle evlendi ve ona baktıkça, seramikçi olmaya yönelik muğlak planları silinip gitti ve onu bir filmde oynatmaya karar verdi. "On altı yaşındaydı"[1] diye yazacaktı Jean sonraları,

> kızıl saçlı, etine dolgundu ve cildi, Renoir'ın hayatı boyunca sahip olduğu tüm modellerden daha iyi "ışık alıyordu. Zamanın popüler şarkılarını hafifçe detone söylüyordu; kız arkadaşları hakkında hikâyeler anlatıyordu; neşeliydi ve şen gençliğinin hayata döndüren tılsımıyla babamı büyülemişti. Les Collettes'te [Fransa'nın Güneyindeki Cagnes-sur-Mer'de bulunan kır evi] neredeyse yabani büyüyen güllerin ve gümüşi yansımalarıyla büyük zeytin ağaçlarının yanı sıra Andrée, Renoir'ın yaşamının

[1] Renoir, *Renoir, My Father*, s. 398– 399.

sonlarında attığı muazzam aşk çığlığını tuvali üzerinde yorumlamasına yardım eden hayati unsurlardan biriydi.

Renoir'ın Andrée'yi çiçeklerin ve ağaçların seviyesine koyması çok şey anlatır ve bizi, Jean Renoir'ın filmlerindeki sinematik bağlamın olağanüstü hissine hazırlar –en başta kolaylıkla "doğa" ya da gerçeklik gibi görünen bir şey. Fakat uzun kariyeri boyunca yerine oturan şey; gerçekliğin, gerçeklikle karşılaştığımız yerin yapısı tarafından, yani perde tarafından değişime uğratıldığı tiyatro benzeri hiledir. Yol boyunca ve özellikle 1930'larda hiç kimse, film çekmeyle filmin baktığı dünya arasındaki dostça ilişkinin daha eksiksiz bir yanılsamasını geliştiremedi.

Bir çocuk olarak Jean sinema perdesiyle büyük bir mağazada, aile hizmetçileri Gabrielle'in eşliğinde tanışmıştı. Beğenmemişti ve ağlayarak dışarı çıkarılması gerekmişti. Bir nehirle ilgili bir filmdi – ya da Gabrielle'in yıllar sonra ona böyle dediğini söyledi. Fakat o zamana kadar nehirlerin büyüsünü kavramıştı bile.

Genç bir adam olarak Renoir pek çok film izliyor ve genellikle Amerikan filmlerini tercih ediyordu. Bir çömlekçi ve seramikçi olmak için uğraşıyordu ama o ve Dédée (eşine böyle hitap ediyordu) perdenin büyüsüne kapıldılar. "Neredeyse her gün...[1] gidiyorduk, Amerikan filminin gerçek olmayan dünyasında yaşayacak kadar. Dédée'nin, görünüşünün perdeden takip ettiğimiz yıldızlarla aynı kadın sınıfına ait olduğunu da ekleyebiliriz. Onların davranışlarını taklit ediyor ve onlar gibi giyiniyordu. İnsanlar onu sokakta durdurup bir filmde görüp görmediklerini soruyorlardı, sordukları film her zaman bir Amerikan filmiydi."

Böylece bir ekip olarak başladılar: Jean *Catherine*'i (1924) yazdı ve *Suların Kızı*'nı (1925) yönetti ve hırs dolu bir maceraya atıldılar: Zola'dan uyarlanan *Nana* (1926) iki saat uzunluğundaydı ve Muffat rolünde (Caligari'yi oynamış olan) Alman aktör Werner Krauss oynuyordu. Pahalıya patlayan bir başarısızlık oldu ve Catherine Hessling'in (Dédée'nin profesyonel ismi) ikna edici olma-

[1] Renoir, *My Life and My Films*, s. 49.

dığı sonucunu gizlemeye yetecek kadar iyi değildi. Birlikte birkaç şey daha yaptılar, buna iki kısa film dahildi – (Dédée'nin Amerikalı Johnny Hudgins ile dans ettiği) *Sur un Air de Charleston* ve (Hans Christian Andersen'den) *Küçük Kibritçi Kız*. Fakat Renoir eşinin oynamadığı başka filmler çekiyordu, bu sinema tarihinde tehlikeli bir yoldur. Sonra 1931'de sesle birlikte, bir romandan ve bir oyundan uyarlanmış bir film çekmek istedi. Filmin adı *Dişi Köpek*'ti ve Catherine için iyi bir roldü. Fakat filmi çekmek için istekli olan stüdyonun sözleşmeli başka bir aktrisi (Janie Marèse) vardı. Renoir ticarete boyun eğdi. "Bu ihanet,[1] birlikteliğimizin sonunu getirdi. Catherine bu hayal kırıklığına dayanamadı. *Dişi Köpek*'ten vazgeçerek kendimi feda etmeyi teklif ettim ve o ısrar edeceğimi umarak teklifimi reddetti. Ama ısrar etmedim ve bu, mutlu mesut sürdürülmesi gereken bir maceranın sonuydu. Sinema her ikimiz için de kıskanç bir tanrıydı."

Catherine Hessling yalnızca üç filmde daha göründü ve sonra oyunculuktan emekli oldu. 1979'da Jean'dan yalnızca birkaç ay sonra öldü.

Doğanın ve düzeneğin çakışması *Dişi Köpek*'te baştan belliydi. Bu, kılıbık bir kâtip olan Legrand'ın (Michel Simon) hikâyesidir. Legrand amatör bir ressam ve kederli bir adamdır ve bir fahişe olan Lulu'ya âşık olur. Onun parasal ihtiyaçlarını karşılamak için bürodan para çalar. Ama Lulu parayı pezevengi Dédé'ye (Georges Flamant) verir. Legrand bunu fark ettiği zaman Lulu'yu öldürür. Dédé tutuklanır ve idam edilir. Legrand en sonunda berduş olur ve bir gün resimlerinden birinin ciddi paralara alıcı bulduğunu görür.

Sonucun ironisinin "çok Fransız" olduğunu söyleyebilirsiniz (ve Fritz Lang hikâyeyi Hollywood'da *Kırmızı Fener* [1945] adıyla yeniden çektiği zaman bir katilin serbest dolaşmasıyla ilgili olarak sansürcülerle sorun yaşamıştı). Fakat bu arzuya dayalı bir anlatı olduğu için hikâye aynı zamanda bir Amerikan etkisi gösterir: Legrand hayatını dönüştürebilir mi? Kazanabilir ve Lulu'yu (Ric-

[1] Age., s. 108.

hard Gere'in Özel bir Kadın'da Julia Roberts'ı pirüpak kıldığı gibi) kurtarabilir mi? Bir ressam olarak başarılı olabilir mi? İğrenç bir cadı olan karısından kurtulabilir mi?

Kaderin bir cilvesi daha var: Gerçek hayatta Michel Simon, Janie Marèse'e âşık oldu ama aktris, kendi hayatında da Dédé kadar tehlikeli bir yeraltı figürü olan Georges Flamant'a abayı yakmıştı. Çekimler bittiğinde Flamant bir Amerikan arabası satın aldı ve Marèse'i arabayla gezintiye çıkardı. Bir kaza oldu. Marèse öldü. Michel Simon yıkılmıştı. Seyirciler can sıkıntılarını gidermesi için melodram hastalığına özlem duyarken film yapımcıları bunu bilakis kanıksarlar.

Bu nedenle *Dişi Köpek*'teki Fransa ve Amerika dengesi ilgi çekicidir. Fakat 1931'de Hollywood'da genellikle hikâye anlatıcı mekanizma sesin zorluğuyla cebelleşirken Fransa'da ses Renoir'ı özgürleştirmişti. Sesin, hareketi –konuşma, müzik ve ses efektleriyle– desteklemesiyle birlikte Renoir kameranın akıcılığını tanımış ve işlemesine izin vermiştir sanki. Böylece bir zamanlar sahne oyunu olan şey rahatça sinematik hale gelir. *Dişi Köpek* insanların yaşadıkları evler; kaydırmalı, vinçli ve yatay çevrinen bir hareketli kamera; hareketi işaret ederek çağıran, bir insanı diğeriyle ve herkesi ortamıyla, bağlamıyla ilişkilendiren bir odak derinliğiyle ilgilidir. Müthiş bir dolaysızlıkla – ve seksen yıl sonra rayihası hâlâ durur– orada olduğumuzu hissederiz; bakmak için döner, görmek için can atarız. Amerika'da bu genişletilmiş gerçekliğin özdeşleştirmeye büyük yardımı dokunmuştur: Orada olmak istiyoruz, o insanlar olmak istiyoruz.

Renoir'da bu dürtü de vardır ama ironik bir mesafede durma hâlâ baskındır. Bize bir hikâye gösterilmekte olduğunu hissederiz. Yönetmenliğin zekâsını hissederiz. İroniyi algılarız. Renoir'ın Marèse, Flamant ve Simon'un (acı tatlı) anekdotunu bir Maupassant hikâyesi, akşam yemeğinde anlatılan ve kulak misafiri olduğumuz bir olay gibi anlatmasıyla aynı duyguya sahiptir. Fakat önyargısız bir hikâyedir bu: Legrand enayi, Lulu sürtük, Dédé kincidir – ne olmuş yani? O dönem bir Amerikan filminde bu

roller basmakalıp olurdu ama Renoir'da kameranın sabırlı ama insafsız olmayan taraflsızlığını benimsemeye başlarız. Yargılamaya gerek yoktur. Neticede hayatta bazı şeyler kaderin emrine göre sonuçlanmaz, dağınık kalır.

Bir dağıtımcı *Dişi Köpek*'i aldı ve Biarritz'de şu koşulla göstermeye karar verdi: Öncesinde şok edici ve nahoş olduğu uyarısıyla reklamını yapacaktı. Film salonu dolup taştı ve çok geçmeden aynı başarıyı Paris'te tekrarladı. Amerikan yöntemleri açgözlüce taklit edildi. Çoğu zaman Auguste'ün tablolarını satmak zorunda kalacak kadar yoksulluk sınırında yaşayan Renoir'ın en sonunda kendine ait bir kariyeri olmuştu.

Artık yeni bir itici güçle ilerliyordu. Bir sonraki filmi, Renoir'ın senaryosunu Georges Simenon ile birlikte kaleme aldığı ve Renoir'ın erkek kardeşi Pierre'in Maigret'yi canlandırdığı bir Müfettiş Maigret hikâyesi (ve halen Fransa dışında çok az seyredilmiş olan) *Kavşakta Bir Gece*'ydi. Sonra bir başka oyunda, nehir kenarı Paris'inin yumuşak belgesel dokusu nedeniyle hikâyenin ardında sahnenin yattığı pek inandırıcı olmasa da *Sulardan Kurtarılan Boudu*'da (yazarı René Fauchois) Michel Simon'la yeniden bir araya geldi. Her ne kadar eşit mülkiyeti Simon'a ait olsa da *Boudu* Renoir'ın ilk başyapıtıdır. ("Başyapıt"ı düzeltmeme izin verin; bu, film eleştirisinin kaygan jargonudur. Giverny'de* hangi zambak başyapıttır? Hepsi sıradan değil midir?)

Bir teleskopla dünyanın akışını izleme alışkanlığı olan Lestingois adlı bir kitap satıcısının yaşadığı Paris Seine kıyılarındayızdır. "Kusursuz bir serseri"yi, Boudu'yu nehre girmek üzereyken gözler. Neden? Köpeğini mi kaybetmiş? Hayattan mı bıkmış? Yoksa doğuştan bir nehir faresi mi? Lestingois bu su canlısını kurtaracak kadar cesur ve hayırseverdir.

Ah bir bilseydi! Boudu eve gelir ve ancak ev ahalisine dünyanın kaç bucak olduğunu gösterdikten sonra, nikâh töreni için bir kayıkta –(Lestingois'nın metresi olan) hizmetçiyle evlenmesi istenmiştir– başında melon şapkayla otururken bir zambağa u-

* Giverny, Paris'ten seksen kilometre uzaklıkta bir köy. 1883 yılında bu köye yerleşen Claude Monet ve Monet'nin resmettiği zambaklarla ünlü –çn.

zanır, kayığı devirir ve bir mantar misali süzülerek nehrine geri döner.

Hikâye, elli yıldan uzun bir süre sonra Paul Mazursky tarafından *Beverly Hills Serserisi* adıyla yeniden çekildi. Berduş, sonunda biraz hipi dehasıyla birlikte sefilce göz alıcı olan Nick Nolte'tu artık. Renoir'ın filminin açıklığı sağ kurtulamadı. *Boudu*'da hiciv nazik ama sağlamdır ve Boudu delilikten pek de uzak olmayan hakiki bir vahşidir, Nolte'un sahip olmak zorunda olduğu nazlı uyanıklıktan eser yoktur – yıldızlar aptal veya yabancı görünmekten nefret ederler. Nehir filan da yoktur. *Boudu*'yu nehir olmadan yeniden çekmek için dik başlı bir taklitçi gerekir – gerçi Beverly Hills gergin çoraklığının bir kısmını bu türden ağırkanlı, dingin bir olanağın yokluğuna borçlu olabilir.

Renoir'ın filmi rastlantısal mekânı sever; şehirdeki yaz ışığından zevk alır ve nehre, refahla bahtsızlığı ayırmaya uğraşmayan sürekli bir akışa kapılır. Boudu bir yabancıdır ya da öyle görünür. Fakat Lestingois da onun kadar garip ve "yersiz yurtsuz"dur. Evet, evi vardır ama ayrıksıdır ya da yerinden edilmiştir. Budaladır –Amerikan sinemasında sıkça kabul edilen bir karakter olmadığını fark ederiz birden. Elbette (her ikisini de Michel Simon'un canlandırdığı) Boudu ve Legrand toplumdan ve normallikten sessizce uzaklaşan mahlûklardır. Bu filmleri bu denli muğlak kılan, Renoir'ın kamerasının onlarla alay edememesi veya hatalı olduklarına inanamamasıdır. Yokluklarında da normallik pek olası gelmez. Yirmi yıl sonra Renoir Hindistan'da, hint keneviri ticareti yapan varlıklı bir İngiliz ailenin Ganj kıyılarındaki beş parasız sufiler ve dilencilerle yan yana yaşadığı *Rüya Gibi Geçti* adlı bir filmle birlikte umutsuzluk benzeri bir şeyin içinden çıktı. Yargılamaya gerek duyulmaz. Yaşamanın doğru yolu hakkında kesinlik sunulmaz. Hikâye ve belirli insani umutlar nehrin akışında yüzmektedir. *Boudu* ve *Rüya Gibi Geçti* arasına bir savaş girecekti ama 1930'ların başında dünyanın hiçbir yerinde hiç kimse mecranın, mekânın ve bağlamın esnek kullanımının küçük bir olayı böylesine kalıcı ve sorgulayıcı kılabildiği filmler sunmuyordu.

Özetle Renoir, insan davranışından anladığımız şeyi kendi baktığı şekilde ve kendi kararımızı kendimiz verebilecek kadar yetişkin olduğumuz varsayımına dayanarak genişletti. Lestingois hanesi nazikçe hicvedilir. Orta sınıf dünyasına sataşılır. Bir an, bir çocuğun beş frank verdiği Boudu, bahşiş hayaliyle bir otomobil kullanan bir beyefendi için arabasının kapısını açmayı düşünür. Fakat kendini beğenmiş adamın yanında bozuk yoktur (tam bir Warren Buffett* alışkanlığı), bu nedenle Boudu *ona* beş frank verir. Tüm bunlar Paris'in kokusunu ciğerlerinize çekebileceğiniz, parkta güneşli bir günde olur – ve hiçbir şehir kendini filme bundan daha büyük bir memnuniyetle vermemiştir.

Filmde evin içi için setler vardır ama daha çarpıcı olan, içerisi tarafından çerçevelenmiş dışarıyı görmemiz için bir rıhtımdaki gerçek binaların kullanılmasıdır. Başka odadaki bir kişiyle onun arkasındaki, kemerli bir yol veya koridorla bağlanan odada bulunan başkalarının hareketini ve içeren güzel iç çekimler vardır. (Auguste Renoir'ın resimlerinde de benzer kompozisyonlar bulunur.) Kilit anların birinde Boudu, Madam Lestingois'yı baştan çıkartmakla meşgulken bir kapıya doğru geriler, kapı açılır ve tam orada Lestingois ile hizmetçi yakınlaşmaktadırlar. Boudu'nun hizmetçiyle evlenmesi gerektiğini belirleyen de bu olay olur. Bu gereklilik yalnızca bir an ileri sürülür ve Renoir'ın, insan hatalarının aptalca süprüntülerine dair içgüdüsünün bir göstergesidir. Herkes hata yapar – bu onun, herkesin kendi nedenleri vardır şeklindeki daha meşhur düsturuna girizgâhtır.

Tüm bunlar hayat dolu bir biçimde gündelik ve sahicidir. Fakat *Sulardan Kurtarılan Boudu* yalnızca yaşamdan bir kesit değildir. Bir tarte tatin* kadar güzel ve düzenlidir. Pan'ın (Simon) bir genç kızı yakaladığı teatral bir tabloyla başlar. Müziği ustaca kullanır – baştan savma yürüyen bir bando, nikâhta küçük bir or-

---

* Warren Buffet, 1930 doğumlu Amerikalı zengin. Yirminci yüzyılın en başarılı yatırımcısı kabul ediliyor –çn.

Tarte tatin, 1880'lerde Fransa'da bulunan Hotel Tatin'de yanlışlıkla yaratılan bir tatlı. Altı üstüne getirilen bir tatlı türü olan tarte tatin için tart pişirilmeden önce meyveler (genellikle elma) tereyağ ve şekerle karamelize edilir –çn.

kestra, flüt çalan önemsiz bir karakter, ek olarak trafiğin ve şehrin sirenleri, kornaları. Enerjik yaşama verilen kulak, arka plan detayına bakan göze ve beşeri ön planın beyhude ve aptalca olduğu kaygısına yakındır, hepimiz başkalarının arka planıyız. Fakat ön plan ve arka plan bir perdenin düzlüğünde birleşmiştir. Renoir derinlik yanılsamasını şefkatle arar ama perdenin sahne olma halini de sever.

Öyle çok şey düşünmeden, sanki doğaçlama halde geçip gider ki yatay çevrinme planları bile biraz gıcırdar. Simon'un Boudu'su dönerek amuda kalkar, kapı aralığında büzüşüp oturur, hızlı bir dönüş yapar ve neredeyse düşer; kendini ifade etmeye çalışan bir bebek gibi suratlar yapar. Berduştur ama dansçıdır da, kayıp bir varlık ama bulunmuş bir aktör. Film yalnızca bir zambaktır ama sizi zambaklara ihtiyacınız olduğuna ikna eder. Bu mecranın sahibi oldukça ve bunun bir ömür boyu sürecek bir görme biçimi olduğunu fark ettikçe bu aşk Renoir'ın olur.

Renoir *Madame Bovary*'nin (1933) bir versiyonunu çekmek için Normandiya'ya gider. Film üç saat sürer ama sistem onu ikiye indirir. Emma'yı Valentine Tessier oynamaktadır ve Jean ile çok yakındır. Pierre Renoir, Charles'ı oynar. Her filmin tadını çıkarmak için yeterli yerim yok. Bir gazete haberinden alınmış bir melodram olan *Toni*'yi (1935) çekmek için güneye gider. Neşeli *Mösyö Lange'in Suçu*'nu (1936) çeker: "Arizona Jim" hakkında kovboy hikâyeleri yazan rengi atmış Parisli bir kahramanı bulunan ve bir kolektifle ilgili bir film. Renoir Halk Cephesi'ne yakınlaşır ve Komünist Parti için *Hayat Bizimdir*'i çeker. Bu, Renoir'ın hayatında, faşizm nedeniyle paniğe kapılarak cevaplar benimsediği tek andır – ama kesinlik bir türlü içine sinmez.

Sonra Pierre Braunberger ondan Maupassant'ın kısa öyküsü "Partie de Campagne"ın filmini çekmesini ister. Parisli Dufour ailesi 1860 yazında bir Pazar günü sayfiyeye giderler. Père Poulain (Renoir'ın kendisi) tarafından işletilen bir otele gelirler. İki genç adam, Henri ve Rodolphe otelde kalmaktadır ve gözlerini Dufour kadınlarına, başta da kızları Henriette'e dikerler. Henri,

Henriette'i kayığıyla gezdirdikten sonra genç adamla kız nehir kenarında kaçamak yapar. Kısa fakat yoğun bir kaçamaktır. Daha sonra, Joseph Kosma'nın müziğinin kederli kanatları altında, yıllar sonra âşıklar bir an için yine buluşurlar ancak kadın kifayetsiz kocası tarafından çağrılarak uzaklaştırılır. İnsanlar cesurca şeyler ve hatalar yapar. Hangisinin hangisi olduğunu kim bilir? Gerisi katlanış ve yaşamdan geri kalandır.

Renoir her zaman filmin kısa film olarak kalması gerektiğine inanıyordu (film kırk dakikadır) ama Braunberger kamera görüntülerinden öylesine etkilenmiş olmalı ki yönetmene uzun metraj çekmesi için yalvardı. Bu yalnızca, hayal kırıklığı olan evliliği göstermek ve muhtemelen, kısa bir an için karşılaşan âşıklar arasında alevlenen ikinci bir ilişkiye başvurmak anlamına gelebilirdi. Renoir, kısmen, belirlenmiş ticari biçimlerin aksine filmlerin kendi doğal uzunluklarını bulması gerektiğine inandığı için bu genişletmeyi reddetti. Kısmen de, kederin, hayal gücümüze bırakılmaya yetecek kadar aktarıldığını hissettiği için yaptı bunu. Elbette bu "sonsuza dek mutlu yaşadılar"ın, popüler sinemanın o kilit taşının bir başka versiyonu değildir. 1936'dan (ya da ona yakın yıllardan), yaşlanmaya bakış açısının bu denli kasvetli olduğu bir Hollywood aşk hikâyesi bulmak kolay değildir. (Leo McCarey'nin *Kurt Kocayınca*'sı iddialıdır.)

Çekimler Marlotte yakınlarında, Renoir'ın yaz mevsimine güvendiği bir yerde yapıldı. Dikkate değer bir asistan topluluğu vardı: Henri Cartier-Bresson, Jacques Becker, Luchino Visconti, Yves Allégret. Rüzgârlar esti, yağmur indirdi ama hava talımınındeki hata hikâyenin tonuna uydu. Yine de gecikmelere neden oldu, dolayısıyla Renoir *Ayaktakımı Arasında* (1936) için verdiği sözü tutmak adına projeden vazgeçmek zorunda kaldı. *Bir Kır Eğlencesi*'nin kurgusu, Renoir'ın sevgilisi Marguerite Houle'e kaldı –bir dönem "Renoir" soyadını aldı– ve film 1946'ya kadar gösterime girmedi. Dolayısıyla bir "maudit"* (ihmal edilmiş veya bozulmuş)

* Fransızca "maudire" sözcüğünün çekimli hali. Lanetli, lanetlenmiş anlamına geliyor –çn.

film olarak ve olaylar nedeniyle engellenmesiyle ün kazandı. Hatta eğer bir şey dışarıda bırakılmışsa, bu eksiklik filmin etkisine katkıda bulunmuştur.

Truffaut *Bir Kır Eğlencesi* için "bir katıksız duyumsama filmi;[1] her bir otun sapı yüzümüzü gıdıklıyor" dedi. Bu yalnızca baba Renoir'ın etkisini göstermekle kalmaz, aynı zamanda, en azından 1930'larda bir sinemacının bir yeri, ışığı, bir yüzü filme çekmenin basitliğiyle nasıl mest olabildiğini de gösterir. İki adam, bahçedeki salıncakta sallanan Henriette ve annesini bize göstermek için oteldeki kepenkleri çektikleri zaman kamera, fare görmüş kedi gibi yavaşça öne doğru ilerler. Ottan gıdıklanabilirsiniz ama ışığın alacalı bir ışıması vardı –filmin hatırlanmasına yetecek kadar gün ışığı bulunuyordu ve filme alınan ışık, kusursuz ve tartışmasız biçimde, bir günlük yazısı gibiydi– o gün Marlotte yakınlarında, öğleden sonra saat üçte, görülesi, kısacık bir güzellik vardı. Renoir, bunun, film çekmenin asli görevi veya keyfi olduğunu hisseden bir yönetmendi.

Ancak bu filmdeki nehir, ışımadan çok daha fazlasıdır. Ve sevişildikten sonra Henriette'e (Sylvia Bataille) yapılan ani yakın plan sarsıcı biçimde geniş ve açıktır – "köşeye sıkışmış, neredeyse yaralı"[2] der Pauline Kael. Bu ifade, Henriette öylesine bir baştan çıkarıcı tarafından sahip olunduğunu bildiği için bunun ilk ve son sefer olabileceğine dair dehşetin yanı sıra cinsellik sürprizini de beraberinde taşır. Belki de daha uzun bir filmde Renoir, Henri'nin ona âşık olmasına izin vermek zorunda kalacaktı. Ama bazen cinsellik bir insana diğerine olduğundan daha çok şey ifade eder ve sekste, herkesin kendi nedenleri vardır. Hikâyede ve filmde gerçekçi olan şey, hayatın böyle olduğuna ilişkin basit, merhametsiz kavrayıştır. Ve geceleri veya gündüzleri geçen gemiler için nehir, belleği veya ahlakı olmayan kolaylaştırıcı bir mecradır. Bu nedenle filmin, hatayı ve Henriette'in bu hatayı nasıl asla unutmayacağını tartmak için kısa bir yeniden buluşmaya daha ihtiyacı vardır. Film kader, hatıra ve zamanla ilgili bir film

---

1 Truffaut, *The Films in My Life*, s. 38.
2 Kael, *Kiss Kiss Bang Bang*, s. 342.

haline gelir – ve bir nehir her zaman gelip geçici olsa bile her zaman aynıdır. Şimdiki zaman gibidir: Güzel ama kayıtsız, hareketli fotoğraf için kusursuz özne.

Renoir o zamana kadar akıcılığa ulaşmıştı. Dünyasını nasıl göreceğini biliyordu; insanları ve mekânı, uzak çekimlerin ritmini gruplamayı oturtmuştu. Bundan ustalık olarak bahsedebilirsiniz ya da *la caméra stylo* dilini kullanabilirsiniz, Alexandre Astruc (romancı, eleştirmen ve müstesna bir sinemacı – yine bir Maupassant olan *Bir Hayat*'ı [1958] Renoir'a layık bir filmdir) tarafından savaş sonrası oluşturulmuş bir kuram. *La caméra stylo* filmle yazı yazma şekli anlamına gelir; doğal, belagatli ama zorlamasız bir düz yazı türü – poz verilmiş veya seçilmiş görünmeksizin güzel. Renoir'ın kamerası her zaman, sihirli bir şekilde ayrıcalıklı seyir noktaları sunulmuş rastgele gözlemci insana işaret eder.

Fakat filmde ustalık, çoğu zaman bir yönetmeni daha büyük veya "daha önemli" konulara doğru itebilir. Renoir'ın bu ikilemle mücadele ettiği pek söylenemez. Yine de başarı veya ilgi isteyen bir profesyoneldi ve pratikte değerli konular seçiyordu –(Maksim Gorki'den) *Ayaktakımı Arasında*; *Marsilyalı Kız* (1938; Fransız Devrimi'nin, şarkının yazımına dayanan tatlı, dağınık bir versiyonu); *Hayvanlaşan İnsan* (1938; Zola'dan) ve Amerika'daki Akademi tarafından En İyi Film ödülüne aday gösterilecek kadar savaş karşıtı ve dostluk yanlısı, etkileyici bir vaaz olan *Harp Esirleri* (1937).

Ben *Harp Esirleri*'nden bazı diğer yazarlar kadar rahatsız değilim: Büyük Kübalı yazar Guillermo Cabrera Infante, filmin "ödlek barışçıllığına"[1] "gereğinden epey fazla değer verildiğini" düşünüyordu. "Ödlek" fazla ama "gereğinden fazla değer verilme" iş görür. Film *gerçekten de* biraz fazla derli toplu ya da düzenlidir. Bir Alman harp esiri kampındayızdır. Fransız esirlerden ikisi, Boeldieu (Pierre Fresnay) ve Maréchal'dir (Jean Gabin). Fresnay'in Boeldieu'yü yavan bir aristokrat yapmasına izin verilirken, Gabin'in Maréchal'i pırıl pırıl bir halk adamıdır – yal-

[1] Guillermo Cabrera Infante, *A Twentieth-Century Job* (1991), s. 305–309.

nızca sıradan değil, tehlikeli biçimde de arketipiktir. Hadi buna katlanılabilir ama sonra, filmdeki en iyi (ve en kötü) şeyi görürsünüz: von Rauffenstein rolünde von Stroheim, hapishanenin komutanı ve çürüğe çıkarılarak bu bunaltıcı göreve atanmış üst sınıf bir havacı.

Hikâyenin ana fikri Boeldieu ve von Rauffenstein arasında, Fransızların arasındaki bağdan çok daha anlamlı bir bağ bulunmasıdır: Sınıf mevzusu. Bence Cabrera Infante, bunun (bizzat Renoir'ın çok ilgili olduğu) Büyük Savaş'ın özelliklerini taşıdığını ama bir sonraki savaşın bıraktığı ruh haline yabancı olduğunu ve Renoir'ın daha derinlerindeki beşeri tecrit duygusuna aykırı olduğunu (eğer hepimizin kendi nedenleri varsa hepimiz yalnızız) söylemekte haklıdır. Von Stroheim harikulade, büyüleyici ve kusursuzdur – seçin beğenin ama jambonla servis edin. Von Stroheim darmadağınık değildir ve Renoir'ın büyüklüğü de buradadır. Fakat von Stroheim, Renoir için bir sorundu:

> Alman barakalarındaki[1] açılış sahnesi hakkında tartıştık. Sahneye neden açıkça Viyanalı tipli birkaç fahişe koymamış olduğumu anlamak istemedi. Sarsılmıştım. Bu büyük adama duyduğum yoğun hayranlık beni imkânsız bir duruma sokuyordu. En başta film işinde olmam bile kısmen, onun işlerinin bende uyandırdığı coşku sayesindeydi. *Greed* benim için mesleğimin bayrağıydı. Ve şimdi işte buradaydı, idolüm, filmimde oynuyordu ve aradığım hakikat figürü yerine çocukça klişelere batmış bir varlık buldum.

Kavga ederlerken Renoir ağladı ve filmi yönetmeyi bırakacağını söyledi! Bu içten adamın ne kadar hilekâr olabildiğini görüyorsunuz – o bir yönetmendi. Elbette von Stroheim teslim oldu ve sonra "talimatlarımı köle gibi bir uysallıkla izledi." Belki öyle ama film hiçbir zaman Rauffenstein'a atfedilmiş soylu hisliliği ve trajik kahraman –ya da drama kraliçesi– olmak için yorulmaz azmini tam anlamıyla üzerinden atamaz.

[1] Renoir, *My Life and My Films*, s. 166.

Oyunun Kuralı En iyi Film için aday gösterilmedi –bu daha umut verici bir işaret– ama (*Harp Esirleri*'nde bir esir olan Marcel Dalio tarafından canlandırılan) aristokratı Robert de la Chesnaye film tarihindeki en büyük felaketlerden biridir. Daha da iyisi, film tam bir fiyaskoydu, Fransa'da kronik bir huzursuzluk döneminde (Temmuz 1939) gösterime girmiş ve seyircileri daha fazla kızdırmaktan başka bir işe yaramamıştı.

Bu film edebi bir uyarlama değil, bizzat Renoir ile Carl Koch ve (ismi geçmeyen) Camille François tarafından yazılmış özgün bir senaryoydu. Renoir bunun büyük bir konu değil de "güzel küçük geleneksel bir film" olacağını umuyordu. "Bir savaş filmiydi ama savaşa gönderme yoktur" diye ekliyordu. Bu büyüleyici bir ayrımdı ve filmin, Temmuz 1939'da, savaştan korkan seyircilerin huzurunu kaçırmasının nedenlerinden biriydi. Yalnızca birkaç ay sonra Avrupa savaşının patlak vermesi, *Rüzgâr Gibi Geçti* seyircisinin oluşmasına yardım etti – tabii o film, kadın kahramanlara ve topluma, Renoir'ın bulabileceğinden daha fazla güven duyar.

La Sologne civarında güneşsiz bir kış sonunda çekilen *Oyunun Kuralı* bir kır evi filmidir. La Chesnaye ve eşi Christine, cemiyet arkadaşlarından bir grubu hafta sonu için kıra davet etmişlerdir. Bu gruba La Chesnaye'in metresi Geneviève ve Le Bourget'ye iniş yaptığında Christine'e olan aşkını radyoda ilan ediveren transatlantik pilotu André Jurieu de dahildir. Bu geniş ailenin bir başka üyesi ise herkesin dostu fakat bir başına ve sınıfsız bir figür olan Octave'dır. O ve Christine birbirlerini çocukluktan beri tanımaktadır ve Octave tüm hafta sonu boyunca arabulucu ve amatör sirk yöneticisi olmaya gönüllüdür. Bu rolü, eski püskü bir trençkot ve yönetmenin tercih ettiği yıpranmış bir şapkayla topallayarak bizzat Renoir oynar. Yani kamera açıkken olduğu kadar kapalıyken de yönetmendir ve diğer oyuncular da bu oyundan ve teatralliğinden açıkça keyif almıştır. Buna ek olarak Renoir, yazman kız Dido Freire'e âşık olmuştur, dolayısıyla oyunculuk yapmak için bir nedeni vardır. Freire, Renoir'ın ikinci eşi olacaktır.

Octave'ın yaşamının bir başka yönü daha vardır. Değişken konumu onu merdivenlerin altına, kibar insanların arasındakine

benzer bir romantik entrikaya da sürükler. Av hayvanı bekçisi Schumacher'in Lisette adında, Christine'in hizmetçiliğini yapan bir eşi vardır. Lisette cilvelidir ve yerel bir kaçak avcı olan, dolayısıyla Schumacher'in en büyük düşmanı Marceau'yu gözüne kestirecektir. Hafta sonunun ilerleyen zamanlarında birkaç romantik ilişki ve iki sınıf, ilk başta neşeli bir kaba güldürü gibi görünen ama kasvetli bir trajedi olarak sonuçlanacak şekilde arap saçma döner –tabii önce Octave ve Christine aşklarını birbirlerine ilan ederler. Mozart-vari bir sözde kostüm ve yanlışlıkla karıştırılan kimlik telaşı içinde bir karakter diğeri sanılarak vurulur– isimlerini söylemeyeceğim çünkü bazılarınız filmi izlememiş olacaktır (ve izlemelisiniz).

Her tür mekânsal ilişki –ön plan ve arka plan hareketi ve hepsini kapsayan alan derinliği– devrededir. Film, alabildiğine kendiliğinden hissi verir ama elbette özenle planlanmıştır. Yalnızca o canlılık özeni gizlemektedir. (Bu, en iyi sinemanın anahtarıdır.) Komediyle talihsizliğin çarpışmasıysa gerçek bir kaza gibi olur. Bu uğursuzluk, ev ahalisinin, kuşlardan ve tavşanlardan oluşan bir ölü yakma yığını oluşturmak üzere silahlarla dışarı çıktıkları ünlü av sekansında önceden haber verilir. Her ne kadar (bir Renoir filmindeki) beklenmedikliğin Sovyet filmindeki her şeyden daha acı verici olduğunu düşünsem de bu sahne sanki Eisenstein tarafından çekilmiş ve kurgulanmış gibidir.

Oyunun Kuralı, *Harp Esirleri*'nden daha ciddi ve daha komiktir. İki film, birlikte, 1930'ların sonunun ruhunu yakalar. Fakat tarihi değiştirmek, filmler için makul bir amaç değildir. Yaşamı görmemize yardım etmekle yetinmeleri gerekir. Bazı seyirciler *Oyunun Kuralı*'ndaki av sekansının avcılığa ve atıcılığa (ve belki et yemeye de?) karşı bir itiraz olduğu sonucuna varıverirler. Durumun bu olduğunu sanmıyorum. Renoir daha ziyade, hayvanların nasıl öldüğünü (film çekimi sırasında hayvanlar zarar *görmüşlerdir*) ve bunu nasıl da az çok düzgün insanların yaptığını bize göstermek ister. Herkesin kendi nedenleri var. Şımarık zenginler sülün ve yaban tavşanı vururlar ve çok geçmeden işgal edilmiş bir

ülkede yaşayacaklardır (bu korku kesinlikle vardı) ama ne canavardırlar ne de kınanmaya müsait. Aptaldırlar.

Ne istediğini ya da onu nasıl elde edeceğini pek bilemeyen Octave'a veya sınırlara ihtiyaç duyan ama çit istemeyen, hem metresi hem de eşi olmasını uman La Chesnaye'e benzerler. Filmin La Chesnaye'i ve bu rolü oynayan Dalio için iki önemli an vardır. Bu adam (Yahudi) karmaşık, hareketli parçaları olan oyuncaklar koleksiyonu yapmaktadır (film yönetmenliği ve film yönetmenliğiyle yaşam arasındaki tehlikeli mesafe üzerine zorlama olmayan bir yorum). Adamın yeni bir oyuncağı vardır, dans eden figürleri olan bir org. Onu misafirlerine bir gösteri gibi sunar. Gurur ve tevazunun karışımı büyüleyicidir. Fakat sonra, en sonunda, diğer vurmadan sonra geceleyin, La Chesnaye sarsılmış bir başka emprezaryo gibi şatosunun basamaklarında görünür.

> "Beyler, yarın şatoyu[1] bu harika arkadaşımız, ünlü bir adam olduğunu bize nasıl unutturacağını çok iyi bilen bu mükemmel dostumuz için ağlayarak terk edeceğiz. Ve şimdi, sevgili dostlarım... hava soğuk, ürperebilirsiniz, içeri girmenizi öneriyorum. Yarın, dostumuza saygılarımızı sunacağız..."

Ürperti gerçekti. Savaşa yalnızca haftalar kalmıştı. Renoir 1938'de, filmi için "zamane burjuvazisinin birebir[2] tasviri olacak" dedi. "Her oyunun kendi kuralları olduğunu göstermek istiyorum. Onları çiğneyen oyunu kaybeder." Fakat savaştan sonra farkına vardı: "Fransız toplumunun ve genel olarak[3] dünyanın ruh halinden çok rahatsız oldum. O ruh halini yorumlamanın yollarından biri, hakkında doğrudan konuşmaktan kaçınmak ve onun yerine neşeli bir hikâye anlatmak gibi geldi bana."

Elbette film neşeli bir hikâyeden fazlasıdır ama komedi çok ciddi bir iş olmalı. Bu denge 1939'daki Fransız seyircisini aşıyordu. Filme saldırıldı. Renoir 113 dakikalık filmi kısalttıysa da bir şey değişmedi. 1940'ta Dido'yla birlikte, Fransız hükümetinin

---

[1] *The Rules of the Game*'in senaryosu (1970), s. 168.
Renoir ve Marcel Dalio röportajı age., s. 6.
Age., s. 9.

teşvikiyle (Scarpia rolünde Michel Simon ile) *Tosca*'mn filmini çekmek üzere Roma'ya gitti. Filme başladı ama sonra Almanya, Belçika'yı ve Hollanda'yı vurdu. *Tosca*'yı, bitirmesi için Carl Koch'a bırakarak acele Paris'e döndü. Alman istilasından hemen önce Renoir ve Dido Güney Fransa'ya, oradan da Amerika'ya gitmek üzere Tanca* ve Lizbon'a geçtiler.

Amerika'da çektiği her film ilgi görür ama hiçbiri tam anlamıyla ne Fransız ne Amerikan ne de gerçekten Renoir'dır. Savaştan sonra Fransa'da bazı insanlar onu dönek olarak kabul ettikleri zaman önce şaşkına döndü, sonra dehşete kapıldı. Herkesin kendi nedenleri vardır ama bu, bir başka iyi Fransız yönetmen olan Marcel Carné'yi savunma zamanıdır. Carné 1930'ların sonunda kötümser kara filmler çekiyordu, Fransa'da kaldı (sonrasında eşcinsel ve bir tür işbirlikçi olduğu gerekçesiyle alay edildi veya saldırıya uğradı) ve savaş biterken *Cennetin* Çocukları'nı çekti. Bu dönem canlandırması ve Fransız tiyatrosuna övgü, hâlâ en sevilen Fransız filmlerinden biridir. Film, senaryo yazarı Jacques Prévert'e ve oyuncularına (Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, María Casares) çok şey borçludur, ayrıca Olivier'nin *V. Henry*'si İngiltere'nin nasıl bir abidesi ve kutlanması ise bu film de Fransa için öyledir.

Renoir geri geldi. 1950'lerin bir kısmı boyunca Fransa'da yaşadı, ince ve derinlikli üç film çekti –(Hindistan'da) *Rüya Gibi Geçti*, (Anna Magnani ile) *Altın Araba* ve *Paris Eğleniyor*– her birinde yaşam ve tiyatro dengesi ikincinin lehinedir. Bunlar, sinemacının film çektiğini kabul etmeden film çekemeyeceğini fark ettiği ilk modernist filmlerdendir. Yönetmen, çalışmadaki bir mevcudiyettir. Diğer bir deyişle, gerçekçilik veya anlatısal doğalcılık –ki 1930'ların büyük kısmı boyunca amacı buydu– biraz sahtekârlıktır. Bundan sonra Renoir Los Angeles'a, Beverly Hills'deki Benedict Canyon'a taşındı ve ona Güney Fransa'yı anımsatması için arazisine zeytin ağaçları dikti. 1979'da burada öldü.

Tanca, Fas'ta bir liman kenti ve ayrıca Fas'ın Avrupa'ya en yakın şehri. *Kazablanka*'da da (1942) Victor Laszlo ve Ilsa, Lizbon'a geçmek için bir başka Fas limanı olan Kazablanka'ya giderler –çn.

AMERİKAN

Orson Welles 1915'te Kenosha, Wisconsin'de doğdu. Bir mucit ve bir müzisyenin oğluydu. Her iki ebeveyni de tam olarak mutlu veya başarılı sayılmazdı ve on beş yaşından sonra ikisi de hayatta değildi. Orson diğer çocukların nefret ettiği türden iri, keskin zekâlı ve erken gelişmiş bir çocuktu. Bu ebeveynlere ve akli dengesi yerinde olmayan bir abiye sahipti. Richard Welles on yıl akıl hastanesinde yattı. 1975'te yoksulluk içinde öldü. Öyle görünüyor ki o ve Orson 1938'den sonra yalnız bir kere yüz yüze gelmişlerdi.

Bir teşhis koymak zor ama Welles'teki neşe patlamaları ve ani düşüşler bir fikir veriyor. Bipolar mıydı? Bunun konuyla bir ilgisi var mı? Sanki Welles'de, sinemanın, kalıcı anlamı ve değeri bulmaya yönelik en içten girişimlerini görmeye hazır gibiyizdir. Eğer filmlerin önemli olup olamayacağını bilmek istiyorsak Welles merkezi öneme sahip ve trajiktir. *Yurttaş Kane*'in soğuk, mekanik ve gösterişçi olduğuna dair her şikâyete (ve bu özelliklere sahiptir) karşılık film dayanılmaz duygularla doludur. Bu duygular Bernstein'ın bir gün feribotta gördüğü ve hiç unutamadığı kızın hatırasından, oğlunu gurbete göndermeye hazırlanan annenin yüzüne ve oradan, "Rosebud"ın kayıp bir çocukluğu temsil ettiği ifşasına kadar uzanır. Hep bir kayıp meselesidir – hem de başkalarına çok hali vakti yerinde görünen bir adam olduğu halde.

Welles'te beceri ve gösteriş başa baştı. Uzman ve özverili bir sihirbazdı. Akıcılığını veya grameri nadiren yitiren bir konuşmacıydı; erkeklere ve kadınlara karşı eşit şekilde baştan çıkarıcıydı ve örgün eğitim yoksunluğunun, hemen hemen her konuda ürkütücü derecede bilgi sahibi olmaya ittiği o insanlardan biriydi. Fakat yaşamında kalıcı bir bağa inandığını sanmıyorum. Dostlarını düşman edip onlardan ihanet bekliyordu. Kendi çocuklarına bile yabancıydı.

Sıradanın dışına çıkmaya kararlıydı. Fakat *Yurttaş Kane* ile başlamanın bir yolu, ona da diğerleri gibi bir film muamelesi yapmak olur. 1941'de Amerikan film endüstrisi piyasaya 379 film sundu. 1941'den sonra bu toplama hiçbir yıl erişilemedi, yalnızca 1937'de ve ondan önce de sessiz dönemin son yıllarında aşılmıştı – 1927'de fabrika sistemi tarafından 500'den fazla film piyasaya sunuldu. 1941'de çıkartılan 379'un 44'ü RKO'dan geldi. Stüdyo dosyalarında Kane 281 numaralı projeydi ve piyasaya sunulduğunda MPPDA sertifika numarası 6555'ti.

Eşi benzeri görülmemiş bir sözleşmeyle yapılmış olduğunu hâlâ oldukça sık duyarsınız. Bu yersiz değildir ama *Kane*'in, diğer tüm Amerikan filmlerinde olduğundan daha fazla serbestlikle çekildiğini iddia etmek abartı olur. Welles ve RKO arasındaki (21 Ağustos 1939 tarihinde imzalanan) sözleşme birtakım alışılmadık özgürlükler gerektiriyordu. Welles ve meslektaşları kendi seçtikleri bir filmi çekmekte serbestlerdi. Yine de konu stüdyo tarafından onaylanmak zorundaydı ve harcanabilecek miktar konusunda bir bütçe sınırı vardı (500.000 dolar). Bu onaylarla birlikte Welles filmi istediği gibi çekme fırsatına sahipti ve son kurguyu o yapacaktı – stüdyo bitmiş filme karışamazdı. Karşılığında Welles'e filmi yazdığı, yönettiği, yaptığı ve filmde oynadığı için 100.000 dolar ödenecek ve kârın yüzde 20'sini alacaktı. Aslında bu iki filmlik bir sözleşmeydi; ikinci filmde 125.000 dolar ödeme yapılacak ve kârın yüzde 25'ini alacaktı.

O sırada, yarım milyon dolar gereğinden fazla cömert sayılmazdı: (Görece basit bir komedi olan) *Tehlikeli Bebek* 1 milyon

doların üzerine mal olmuştu; (Kane'i En İyi Filmde alt edecek olan) *Vadim O Kadar Yeşildi Ki* 1,25 milyona; (RKO'da çekilen) *Fedailer Alayı* 1,9 milyon dolara; *Oz* Büyücüsü yaklaşık 2,7 milyon dolara mal olmuştu. RKO'da sıradan bir A filminin maliyeti 800.000 dolar olarak hesaplanıyordu. Diğer bir deyişle, sözleşmeyi yapan yönetici George Schaefer, Welles projesini ortalamanın altında bir maliyete koymuş ve stüdyonun işi onaylama hakkında ısrar etmişti – bu, usulüne uygun bir uygulamaydı. Filmdeki tüm görevleri göz önüne alınacak olursa Welles'in açgözlü davrandığı pek söylenemez. Fakat Welles'te sıklıkla gözden kaçan şey, para hakkında nadiren şikâyet ettiği ya da paradan pek anlamadığıydı. Asla tam anlamıyla bir film yıldızı değildi ama bir ünlüydü ve harika çocuktu, stüdyonun tam istediği şeydi, yani mütevazı bir ücret karşılığında mümkün olan her şekilde iş teslim etmeye hazır.

Yani kural, yönetmenin işe alınması, ona bir senaryo ve oyuncular verilmesi ve kurgudan önce de ayakaltından kaldırılması olduğu için bu sözleşmeyi, kuraldan ayrılma şekli dışında "açık çek" olarak tanımlamak yetersiz kalır. Welles'in sahnede ve radyoda ve "Dünyalar Savaşı"nın CBS Radyosundaki Ekim 1938 yapımında (sözleşmenin sebebi olan sansasyon) yeteneğini zaten sergilemiş olduğu göz önüne alınacak olursa sözleşme, Schaefer'in ticari sezgisine bir övgü gibi görünür. Dahası, eğer film ilk gösteriminde para kaybetseydi – ki aşırı miktarda olmamakla birlikte kaybetti, o zamandan bugüne kadar geçen yetmiş yılda ne kadar kazanmış olduğunu bir düşünün. Bunun ötesinde, Schaefer bir prens ve bir dost gibi davranmıştı.

Fakat şimdi gerçek bağımsızlığı inceleyelim. Chaplin Şarlo Diktatör'ü (1940) çekerken hiç acele etmedi ve her şeyi kendi parasıyla ya da toplayabildiği parayla ödedi. (Film yaklaşık 2 milyon dolara mal oldu.) David O. Selznick, *Rüzgâr Gibi Geçti*'de girişimin, kendi ticaret anlayışına ve planlamasına baskın çıkmasına izin verdi. İlk başta 2 milyon doların altına çekilececeği hesaplanan film 4,25 milyon dolarlık bir harcamaya dönüştü. Selznick o fazladan parayı, mümkün olan en iyi şekilde buldu: Clark Gable

artı nakit karşılığında, kayınbiraderi Bay Mayer ile bir dağıtım anlaşması yaptı. Yazarlar ve yönetmenler işe aldı ve işten çıkardı; günaşırı fikir değiştirdi. Tekrar çekim istemede, senaryoyu genişletmede ve gösterim süresinde Selznick'in hiçbir disipline tahammülü yoktu. Son kurgu, birisi boğazına çökmediği müddetçe ona aitti. O ve Chaplin, her ikisi de bu tavrın karşılığını aldı: Filmler muazzam kâr etti. Fakat o dönemde Hollywood, şımartmaya ve kumara ancak bu kadar izin veriyordu. İş düzenine kararlılıkla aykırı biçimde ilerlemek mümkündü – onun karşısında, Proje 281 kontrol altındaydı ve ilgi çekici bir bahisti. 1939'da, Welles'in Selznick'ten daha yetenekli olduğuna hükmetmiş insanlar bulabilirdiniz.

Olması durumunda, Welles'in ilk planı olan Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği'ni* çekme planı, bir senaryo ve çok miktarda yapım öncesi iş hazır bulunmasına rağmen, sırf stüdyo 1 milyon dolardan fazla tutabileceğini tahmin ettiği için kenara kondu. Welles ve Herman Mankiewicz Şubat 1940'ta tanınmış bir Amerikalının yaşamına dayanan bir film çekme fikri üzerinde birlikte çalışmaya başlayana kadar başka yanlış çıkışlar da (*The Smiler with a Knife* ve *Mexican Melodrama*) olmuştu. Kurmaca bir figür olacak fakat gerçeğe dayanacaktı. Bu karardan sonra yazım işi önemli ölçüde ilerledi ama sözleşme şartlarına uygun şekilde değil: Welles, haftada 500 dolar alan bir Hollywood profesyonelinden yardım alıyordu.

Yıllar sonra, Pauline Kael uzun makalesi "Raising Kane"de Mankiewicz'in Welles'i belirsizlikten kurtardığını savundu. Oğlan ne yapacağını bilememişti, sahip olduğu özel fırsata içerleyen şehirde onunla alay ediliyordu. Böylece eski profesyonel Mankiewicz yardımına gelmişti. Bu, Kael'in yaramazlığıydı, onun farklı olma dürtüsü ve hatta Kane'i dize getirmeye, "çekilmiş en iyi film" kaidesini sarsmaya yönelik bir erken dönem arzusuydu. Ayrıca, kendisine John Houseman tarafından verilen hikâyeydi.

Mercury Theatre'ın çarpıcı New York günlerinde Mercury, tiyatro ve radyo işi yapmaktayken "Jack" Houseman, Welles'in

koruyucusu ve gönülden hayranıydı. Houseman, dâhi ne isterse yapabilmesi için onun önünü açan yapımcı ve menajerdi. Bu ittifakın sebebi, Houseman'ın Welles'in eşsiz yeteneğine inanması ve karşılığında Welles'in de bağışlayıcı bir menajer olarak Jack'e güvenmesiydi. Fakat Hollywood'da, bir senaryo üzerinde kafa patlattıkları bir boşluk döneminde Chasen's restoranında iki adamın arası açılmıştı. Sonra Mankiewicz, Welles'le birlikte çalışmaya ve Houseman'ın bıraktığı boşluğu doldurmaya başlayınca Mankiewicz'in işi yapması için Victorville'de Antelope Valley Inn'e (Los Angeles'ın kuzeydoğusundaki çöl) çekilmesi kararlaştırıldı. İçki içmeye eğilimli olduğu için yanında bir sekreteri olacak ve güneş batmadan işin yapıldığından emin olmak için Houseman da onlarla birlikte gidecekti. Houseman, Orson için bu son hizmeti vermeyi kabul etti – ama bir art niyeti vardı.

Welles'in planı, Amerikalı büyük basın patronu fikrine dayanan bir film çekmekti – başlangıçta, adı *American* olacaktı. (Başkalarının yanı sıra) William Randolph Hearst'ü model almak konusunda konuşulmuştu – yasal olarak bu kadar tehlikeli bir şeyden çekinecekleri için bu bağlantı RKO'dan elbette saklanmıştı. Fakat bizim filmi kavrayışımız başka bir bağlantıya dayanır. Herman Mankiewicz için görünürdeki en hayret verici Amerikalı bizzat George Orson Welles'di: 1940'ta senaryo üzerinde çalıştığı sırada henüz yalnızca yirmi beş yaşındaydı ve öyle büyümüş de küçülmüş, öyle kibirli, öyle çekici, öyle hünerli ve öyle sinir bozucuydu ki insan gözlerini ondan alamıyordu. Orson işte böyle, yeteneklerinin hafifçe sindirilmesine izin vermediği için saygı gördüğü kadar nefret de ediliyordu. Zorbalık yapıyordu, alay ediyordu, patronluk taslıyordu ve yaratarak, saçmalayarak, konuşarak, yemek yiyerek ve "Tanrı bile ancak Tanrının inayetiyle gider" uğursuz uyarısına uygun yaşayarak etraftaki herkesi bastırıyordu.

Dahası, Kane'i Welles'in canlandıracağı önceden belirlenmişti. Yani eğer ergence bir oyunbazlık yüzünden iflası getirecek referans noktalarından biri Hearst ise diğeri Orson Welles'ti. Ve Welles'i yaşayan herkesten daha iyi tanıyan adam Jack Houseman işte

orada, Antelope Hill'de, Mankiewicz'i yönlendirmeye ya da ona yardım etmeye hazırdı. Böylece (Houseman'ın ona Orson'ın cümlelerini ve anekdotlarını aktarmasıyla) Mankiewicz bir taslak yazdı ama ancak o ve Welles konuştuktan ve ancak Welles önceden Mankiewicz'in taslağını kendi taslağıyla yeniden yazdıktan sonra.

"Mankiewicz'in katkısı mı?"[1] Welles, Peter Bogdanovich'in ona sormuş olduğu soruyu böyle karşıladı. "Muazzamdı." Daha sonra fikri, en iyi durumuna getirmek için nasıl oraya buraya çekiştirdiklerine dair tam ve akla yatkın bir açıklama yapar. Sonuç? Aktarıldığına göre iki adam senaryoyu birlikte yazmışlardır. Her zaman aynı odada değil ama aynı sorunlarla boğuşarak. Mankiewicz'in dengesiz kariyerinde *Kane*'e benzer herhangi bir şey ararsanız bulamazsınız ama Welles hayatı boyunca aynı temaları saplantı haline getirecekti.

Daha da önemlisi Orson'un konuşma, nefes alıp verme, gülme ve tepesinin atma biçimleri senaryoya enerji verdi. Kane büyük bir rol haline geldi çünkü esas oyuncusuna sahipti. Welles'in, Houseman'ın o dokunuşların eklenmesine nasıl yardımcı olacağını tahmin etmiş ve buna güvenmiş olma ihtimalini de dışarıda bırakamayız. Bunun, kendisine dair olmasını istedi. Başka bir yolunu bilmiyordu. Welles tek bir çirkin hata yaptı. Önemli bir anda, Mankiewicz'in jenerikteki ismini küçültmeye niyetlendi ve bu, işi tek başına yapmamış olmaktan duyduğu pişmanlıktan kaynaklanmış olabilir – Welles'in içinde (Kane'de de olduğu gibi) sahiplenici bir megalomanyak vardı. Welles'in kendi başına bu denli girift ve incelikli bir senaryo üretemeyecek olması olasıdır. Fakat bu durum, *Yurttaş Kane*'in, fabrika filminin doğasıyla nasıl uyumlu olduğuna işaret etmenin bir başka yoludur. Evet, Amerikan karakterindeki kendine zarar veren inatçılığın nadir bir tasviri çıkacaktı ama bu tasvirin zekice ve güzel olması için bu türden iki uyumsuza ihtiyaç vardı.

Film belirgin bir mutluluk içinde çekildi. Welles'e öğretmenlik ve rehberlik etmeye gönüllü olmuş, dönemin önde gelen kame-

---

[1] Welles ve Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, s. 52.

ramanı Gregg Toland ile Welles arasında bir bağ oluştu. Welles hayatının sonuna kadar Toland'ı övmek konusunda ve (perdede birlikte) filmin bitiş jeneriğinde paylaştıkları isimlerde yağcılığa kaçtı: Orson Welles, yönetim ve yapım; Gregg Toland, görüntü. Neredeyse tamamen Mercury Company'deki çaylakların sergilediği oyunculuğa gelecek olursak, film, Dickens karakterlerinin bir geçiti gibi insani ve yenip yutması güçtü. (Bazı açılardan çok on dokuzuncu yüzyıl filmidir.) Amerikalı karakter oyuncuları safına muazzam bir katkı, Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Ray Collins, George Coulouris, Erskine Sanford ve Everett Sloane'un kariyerlerinin başlangıcıdır. Tabii o zamana kadar aşırı teatral olduğu halde, Charles Foster Kane son yemeğiymiş gibi ondan beslenen Welles'in kendisini de unutmamak gerek. Kael bir konuda haklıydı: Welles, rolünü mağrur bir ışıltıdan farksız bir şeyle oynadı.

Kane, nefes alıp verme sesi ve bir sürü şık radyo hilesinin yanı sıra Bernard Herrman'ın ilk film müziği çalışmasını da duyabileceğiniz yoğun bir film müziğinin baştan sona tadını çıkaran Alman kusursuzluğuyla çekildi. Filmin kurgusu bittiğinde 119 dakikaydı ve 680.000 dolara mal olmuştu. RKO bu fazladan maliyete saygı gösterdi.

Welles, hususi veya özel bir filme uygun olduğu üzere çekimleri kapalı bir sette yapmıştı ama dedikodudan beslenen şehirde çok geçmeden, *Yurttaş Kane*'in William Randolph Hearst'e bir saldırı olabileceği lafı yayıldı. Gore Vidal'in, "Rosebud"ın Hearst'ün Marion Davies'in klitorisine taktığı isim olduğuna dair ustalıkla aktardığı dedikodu sizi cezbetmiş olsun veya olmasın – hakları da vardı. Zaten artık öyle bir noktadayız ki Davies ve Hearst (eğer hâlâ basın danışmanları olsaydı) şöhretlerini sürdürmek için bu hınzır filme güvenebilirlerdi. Fakat Welles'in, yaramaz olmak veya karşı gelmek zorunda hisseden okul çocuğu tarzının ötesinde ne Hearst'e ne de bir başkasına saldırmaya ihtiyacı yoktu. Kane başka bir seçim için doğru zamanı kollamak yerine Patron Jim Gettys'e aşk yuvası hikâyesini patlatması için meydan okuduğunda bu, filmin içerisinde de kanıtlanmış olur. Çocuk gibi sabırsızdır.

Film sektöründe, (hem içgüdüsel hem de yetişme tarzı olarak bir çete lideri olan) Louis B. Mayer'ın öncülüğünde, filmi bitirmek için Hearst'ün adına kampanya benzeri bir şey türedi. Buna ne derece inanılır emin değilim ama anlatılanlara göre Mayer, RKO'nun maliyetini tamamen karşılamak ve negatifi yok ettirmek için çeşitli stüdyolardan bağış topladı. Bu tür bir şeyin Hollywood'da bir kere bile yaşandığını sanmıyorum ve 1941'de de yaşanmadı çünkü George Schaefer'ın bununla bir ilgisi olmazdı. Welles'in kabul ettiği üzere Schaefer "bir kahramandı[1] – tam bir kahraman. Bana karşı harikaydı." Patronun bir bildiği vardı. RKO, filmi Hollywood insanlarına gösteriyor ve çok olumlu tepkiler alıyordu. Fakat Schaefer, Welles'in, *Kane*'in bütün ülkede "Durdurmaya çalıştıkları film" reklamlı çadırlarda gösterilmesi fikrini reddedince Welles sinirlendi.

Hearst basını, filme karşı çıkmak veya onu görmezden gelmek için ellerinden geleni yaptı. Welles, filmin asla büyük salonlarda veya zincirlerde oynamadığını iddia etti. Fakat film ilk gösterimini 1 Mayıs 1941'de Orson Welles'in son kurgusuyla yaptı – bunu kimse inkâr etmez. İlk gösteriminde yaklaşık yarım milyonluk iş yaptığı hesaplandı. Bu yetersizdi ve o günler, film şirketlerinin işlerin geleceğini dikkate aldıkları zamanlar değildi. Fakat *Sight & Sound*'un 1962, 1972, 1982, 1992 ve 2002'de gerçekleştirdiği eleştirmen anketleri, filmin, çekilmiş en iyi film olduğunu belirledi. Bu çok bayağı ve geçen her on yılda daha da sıkıntılı hale gelen bir etiket. Fakat filmin yalnız sınıflarda kaç kere gösterilmiş olabileceğini düşünün ve Welles'in kârdan yüzde 20 almak üzere anlaştığını hatırlayın. Welles üzerine yazılan hiçbir kitap bundan ne kadar fayda sağladığını öğrenemedi – ve sözleşme geçerliliğini koruyordu. Ted Turner'ı, Welles hâlâ hayattayken filmi renklendirmekten alıkoyan da bu oldu.

Fakat film, basılmayı başaran gazete ve dergilerde çok iyi eleştiriler aldı. *The Hollywood Reporter* "harika bir film"[2] olduğunu

[1] Welles ve Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, s. 87
[2] *The Hollywood Reporter*, 12 Mart, 1941.

söyledi. Hatta *Variety* "filmin para basacağının[1] kesin olduğunu" düşünüyordu. Bunlar, sözümona kınayan bir sektörün ticari gazeteleriydi. *New York Times*'tan Bosley Crowther "Bugüne kadar Hollywood'da yapılmış[2] en sansasyonel film olmaya yaklaşıyor" dedi. *Herald Tribune*'den Howard Barnes "yalnızca harika bir film değil; aynı zamanda devrim niteliğinde bir perde başarısı" diye yazdı. *New York Post*'tan Archer Winsten "1941'in film ödüllerinin çoğunu"[3] kazanabileceğine inanıyordu. PM'den Cecilia Ager ise "Sanki daha önce hiç[4] film izlememişsiniz gibi" dedi.

Bunlar, Pauline Kael'in, Welles'i zengin bir adam yapmasa bile filmin yerilmediğini veya kaçırılmadığını göstermek için "Raising Kane"de sıraladığı inceleme yazılarından bazıları. Welles yıllar sonra Peter Bogdanovich'e bundan bahsetti ama o zamana kadar Welles'in zengin bir adam olmaya direnme yolları bini aşmıştı. Film dokuz dalda Oscar'a aday oldu ve senaryosuyla kazandı. Welles 1985'te yetmiş yaşında öldüğü zaman Hollywood tepelerinde küçük bir evde tek başına yaşıyordu. Fakat tam olarak yalnız sayılmazdı çünkü övgü ve sevgi içinde yaşadı ve aradan geçen yıllarda otoritesi ve konumu eksilmedi, arttı.

Yurttaş Kane gösterime ilk girdiği zaman, en iyi filmlerimizin pek çoğu gibi, büyük çaplı bir ticari başarı değildi. Hearst medyasının güttüğü düşmanlığın bunda biraz payı vardı ama bu efsane pek fazla hakikate dayanmıyordu. Hassas 1941 yılında olup bitenlerin başka nedenleri vardı. Film zordu; hâlâ da zor. Seyircilerin takip etmeye talimli oldukları türden kolay, akıcı bir kavis sunmuyordu. Size kendinizi özdeşleştirebileceğiniz veya hayran olabileceğiniz bir figür vermiyordu çünkü filmin ruh hali ve yöntemi o figürü inşa etmek değil, sökmek üzerine kuruluydu. Film, hayat dolu bir genç adamın işi gibi görünmekle birlikte çaresizlik ve tek başınalığın derinliklerinden gelir; oysa Amerikan sinemasında çok az şey, Amerika'nın olmak istediği yerin orası olduğunu

---

1 *Variety*, 15 Nisan, 1941.

2 Bosley Crowther, *New York Times*, 2 Mayıs, 1941.
Archer Winsten, *New York Post*, 2 Mayıs, 1941.
Cecilia Ager, *PM*, Mayıs 1941.

öne sürmüştür. *Kane* bir süre, henüz çekim aşamasındayken tasarlanan geçici adı *American* ile varlığını sürdürdü ama o zaman kimse bu sözcüğün kişisel felaketle eşanlamlı olabileceğini beklemiyordu.

Yurttaş Kane'in daha sonra başına gelen şey, aşağı yukarı her "eski" filmin başına gelenle aynıydı. Çünkü hemen hemen her filmin "yeni" olmak zorunda olduğu bir çağdı. Diğer filmler, kullanılmış olanlar uzaklaşıp gidiyordu. RKO birtakım mülkiyet değişikliklerinden mustarip bir şirketti, Floyd Odlum'dan Howard Hughes'a, General Tire and Rubber'dan Desilu'ya (Desi Arnaz ve bir zamanlar RKO'nun sözleşmeli oyuncusu olan Lucille Ball) geçmişti. Ancak 1957'de, ümitsiz bir film şirketi elindeki eski filmleri paket olarak, toplam yedi yüz filmi 15 milyon dolara televizyona satarak elden çıkardı. O günlerde, sinema salonlarının haftalık ziyaretçi sayısının kırk bir milyona gerilediği (yalnız bir önceki yıla göre dokuz milyon düşmüştü) ve televizyonun, hanelerin yüzde 79'una girdiği (önceki yıl yüzde 7 artmıştı) dönemde film şirketleri eski filmlerin televizyon için değerini hâlâ pek kestiremiyordu. RKO'nun, aracı ile ticaretinin film başına biçtiği değer 20.000 doların biraz üzerindeydi.

Dolayısıyla 1940'larda ve 1950'lerin başında *Yurttaş Kane*; bizzat Orson Welles'in gezginci, büyüleyici, tedirgin ama dağınık bir dâhi olduğu bir arka planda yüzüyordu. İkinci filmi *Muhteşem Ambersonlar* katledilmişti. Güney Amerika'daki belgesel projesi *It's All True*'dan bir şey çıkmadı. *Around the World in 80 Days*'i sahnelemeye çalıştı. Ucuz bir *Macbeth* versiyonu çekti. Rita Hayworth (ikinci eşi) ile evlendi ve onu gerçek dışı, pis bir kara film olan Şanghaylı Kadın'da oynattı. Avrupa'da bir *Othello* versiyonu üzerine çalışıyordu. En göze çarpan şeyi, Üçüncü Adam'da Harry Lime rolüyle yaptığı oyunculuk dönüşü oldu.

Yolları delilikle döşenmiş bu ilerleyişte tek bir adım bile sıkıcı değildi ama anlamı neydi? Ya da yalpalayan şişman bir adamdan

başka bir şeye benziyor muydu? *Kane*'i herkes içtenlikle veya yeni gelenleri izlemeye teşvik eden bir şekilde anımsamaz. Amerika'nın iyi eleştirmenlerinden biri olan James Agee, Welles'in "anlamsızca dahi mertebesine[1] çıkarıldığını" söyledi. 1952'de *Commentary* için yazdığı "The Gimp" adlı makalesinde *Kane*'in zararlı etkisine odaklandı. Film için "heyecanlı fakat abartılı[2] bir film" dedi. Toland'ı mekân ve ışık düzenlemeleri konusunda epey methetti ama film hakkında şöyle dedi: "Apaçık bayat ilham öğelerince bozulmuş: Deneysel filmler tarafından sonuna kadar sömürülmüş kamera açıları ve Kane'in, herkesten sevgi isteyen ama kendisinin verecek sevgisi olmadığı için almayan yalnız bir adam olarak basmakalıp karakterize edilmesi."

Farber, sık sık yaptığı gibi alırken veriyordu. *Kane*'den ve bir o kadar da Welles'ten hoşlanmıyordu ama ona, "*Yurttaş Kane* Hollywood'un bilinçaltında iltihaplanmış gibi görünüyor" dedirten bir sezgisi vardı ve şu kısa ama oldukça yoğun gözlemi yaptı:

> Fakat artık dersimizi aldık[3] ve *Yurttaş Kane*'in hayaleti, azınan görünümlü perdeyi sinsice takip ediyor. Eksantrik efektlerin derinden hissedilebilmesi için filmlerin bütün fiziksel yapısı yavaşlatıldı, basitleştirildi ve perdenin ön düzlemine yakınlaştırıldı. Aslına bakılacak olursa Hollywood, cılız bir yüzeyin altından popüler bir "içgörüler" içeriğini perdeye yansıtmak için, mekân ve insan davranışıyla tuhaf oyunlar oynayan yeni bir mecra geliştirdi.

İltihaplanma mı yoksa olgunlaşma mı? Belki de zevk meselesi. Fakat daha genç sinemacılar neslinin *Kane*'i izlemiş ve filmin onları değiştirmiş olduğu gözlemi ikna edicidir. Bu anlamda, her ne kadar Welles film çekmek hakkında bilmesi gereken her şeyi Toland'ın kendisine birkaç günde öğrettiğini söylese de *Kane*, Alman dışavurumculuğuyla Amerikan kara filmi arasındaki bağlantıdır. *Kane*'in ruh halı, Toland'ın eskiden beri geliştirmekte olduğu ruh

---

[1] James Agee, *The Nation*, 26 Aralık, 1942.

Manny Farber, "The Gimp," *Commentary* (Haziran 1952) ve *Farber on Film: The Complete Writings of Manny Farber*, (ed.) Robert Polito (2009), s. 394.

[3] Farber, *Farber on Film*, s. 397.

hali olduğundan değil. Aslında Toland günışığını ve araziyi seviyordu – bunu görebilmek için *The Westerner* (1940) ve Ölmeyen Aşk'a (1939) bakmanız yeterli. Toland, Sam Goldwyn'in baş görüntücüsüydü, bu nedenle ne görev verilirse onu çekiyordu: *Roman Scandals*'da (1933) Eddie Cantor ve *Mad Love*'da (1935) Peter Lorre; *Eve Dönüş* (1940) ve *Ateş Topu* (1941); *Kane*, *Gazap Üzümleri* (1940) ve *Hayatımızın En Güzel Yılları* (1946). Her ne kadar *Kane* ve *Hayatımızın En Güzel Yılları*'nın duygusal tonu, kadercilik ve umut arasındaki fark olsa da Toland'ın derin odağa ilgisinin izini sürebilirsiniz. *Kane*'den önce, *Kane*'e biraz olsun benzeyen tek film John Ford'un *Eve Dönüş*'üdür – tabii Mercury sahne gösterilerinin (*Caesar* mesela) görüntüsünü unutursanız ki Toland'ın bu gösterileri izlediğini ve bunlara hayran olduğunu biliyoruz.

Toland hiç resmi bir kara film çekemeden, 1948'de öldü. Fakat eğer Stanley Cortez'in işlerini takip ederseniz bağlantılar daha iyi fikir verir. Cortez (aktör Ricardo Cortez'in erkek kardeşi) Welles onu ikinci filmi *Muhteşem Ambersonlar*'ı (1942) çekmek için işe aldığı zaman henüz çok az sayıda film çekmişti. Bu film, görünüşte bir aile dramasıydı ama kara film hissi inkâr edilemez. Welles Cortez'i, Toland'ı beğendiği kadar beğenmiyordu (fazla yavaş olduğunu söylüyordu) ama Cortez neredeyse eşi benzeri olmayan bir vizyonu taşıyacaktı – *Sen Gideli* (1944), *Smash-Up* (1947), *Secret Beyond the Door* (1947), *Caniler Avcısı* (1955), *Şok Geçidi* (1963) ve *Çıplak Öpücük*'ü (1964) çekti. Filmlerin yalnızca birkaçı tematik olarak değer taşıyor gibi görünse de bu, maceracı kara film projelerinin tarihidir.

Kara film varoluşsal ıstırap anlamına geliyordu; yalnızca insan kaderinin bir metaforu olarak yeraltı değil, aynı zamanda çok ekonomik çalışmanın da bir aracıydı. Savaşın sonuyla birlikte gelen hayal kırıklığı ve endişe de kara filmi teşvik ediyordu. *Kane*'in ileriyi gören ruh hali, gelecek nesil genç sinemacıları heyecanlandırıyor ve bizzat Orson'un kişisel melodramı ilgilerini çekiyordu. Reddedilmiş bir dâhi miydi, yoksa bir saman alevi mi? Hollywo-

od'da reform yapılabilir miydi? Yönetmenler filmlerine hükmedebilirler miydi? Nicholas Ray'den Elia Kazan'a kadar insanlar bu umutla yaşıyordu. Peki ya Welles? 1950'de göründüğü üzere, Amerika'dan gerçekten vaz mı geçmişti? Kim olduğunu sanıyordu? Tanrı mı?

Sight & Sound 1952'de ilk defa anket düzenlediği zaman *Yurttaş Kane* ilk onda yer almadı. Sonra, 1950'lerde, Welles iki filmle geri döndü, Ölüm Raporu ve *Bitmeyen Balayı*. Bir şekilde hâlâ yalnızca kırklı yaşlarının başındaydı! Ölüm *Raporu* mali sorunların bir kurbanı gibi görünüyordu. Kaba güldürünün sınırında gerçeküstü bir eskizdi. Ama *Yurttaş Kane*'in öyle ayan beyan bir yeniden çevrimiydi ki sanki alelacele, parti yapılan bir hafta sonu, yarım ağızla ve cazibeyle sinisizmin cüretkâr bir karışımıyla çekilmişti sanki. Aksine, *Bitmeyen Balayı* çok daha tamamlanmış ve gerçekliğe saygılıydı. (Meksika-Amerika sınırı – zamanın da kanıtladığı üzere kokuşmuş ve riskli Amerikan filmlerinde yeni bir yerdi.) Kimsenin görmezden gelemeyeceği ya da bir kenara bırakamayacağı hünerli paragraflarla aydınlanmıştı. Komikti, cinseldi, korkutucuydu ve ihanetlerden geçilmiyordu – eğer astı tarafından ihanete uğrayan mahvolmuş büyük bir adam fikriyle ilgilenen varsa, işte perdedeydi. Ne olsa beğenirsiniz, Welles, bitmiş olduğu konusunda kendisini ve dünyayı uyarması için Marlene Dietrich'i (Welles ile 1943'te Los Angeles'ta bir sihir gösterisi yapmıştı) kullanıyordu.

O dönemde Welles'e bir şey oldu. *Kane* televizyonda gösterilmeye başlandı. Elbette orada aynı film değildi artık; kendisinin bir raporuydu. Ama insanlar mest olmuş bir şekilde oturdular, o küçük kutunun güzellik getirebileceğini düşününce hayeret düştüler! Yeniden sahnelenen eserler oldu. Ve yeni filmleri, Welles'in vazgeçmediğini ya da uyuyan bir harika çocuğa dönüşmediğini gösteriyordu. 1958'de Brüksel Dünya Fuarı'nda *Bitmeyen Balayı* film yarışmasında Büyük Ödül'ü kazandı ve sonra sinemacılardan oluşan bir panel tüm zamanların en iyi filmlerini oyladılar. Panele genç yönetmenler de dahildi: Satyajit Ray, Robert Aldrich ve A-

lexander Mackendrick. *Potemkin Zırhlısı* birinci seçilirken *Yurttaş Kane* dokuzuncu sıradaydı.

Her ne kadar o anda kimse tam olarak takdir edememişse de yüksekokul ve ünivesitelerde hızla yayılacak olan film için büyük bir coşku dalgasının başındaydık. Buna kısmen Fransız Yeni Dalgası, en iyi filmlerindeki özgürlükler ve *Cahiers du Cinéma* ve *Positif* gibi yayınların kendini kanıtlamasıyla gelen film bilgisindeki değişim sebep oldu. O Fransız nesli *Yurttaş Kane*'e bayıldı. François Truffaut 1973'te, film hakkında filmi *Güneşte Gece*'yi çektiğinde (bizzat Truffaut tarafından canlandırılan) yönetmenin gece vakti şehirde bir çocuk olduğu, tekrar eden bir rüyası vardı. Çocuk, *Yurttaş Kane*'i gösteren bir sinemaya gelir ve filmden bir fotoğraf karesi çalmak için kendi bastonunu* kullanır.

Film dersleri çoğaldıkça *Yurttaş Kane* müfredatta yeni bir standart haline geldi. Hakkında kitaplar çıkmaya başladı. Charles Higham'ın *The Films of Orson Welles*'i 1970'te University of California Press tarafından basıldı ve (tıpkı Kane'in Xanadu'yu asla bitirmediği gibi) Welles'in de kendi projelerini daima terk ettiğini söyleyen bir yorum çizgisi başlattı. Aynı yıl Pauline Kael'in "Raising Kane"i *The New Yorker*'da, daha sonra *Kane*'in ilk senaryosu ve kurgu devamlılığıyla birlikte kitap olarak yayımlandı. Takip eden tartışmalar film derslerini Welles'i incelemeye teşvik etti. Ve unutulmamalı ki Welles o sıralarda *Dava* (1962), *Gece Yarısı Çanları* (1965), *Ölümsüz Hikâye* (1968) ve *F for Fake*'i (1973) çekti. Yeni bir Orson çağı gelip çatmıştı: Kafka'nın, terk edilmiş Gare d'Orsay'da çekilen komik bir versiyonu; kendisinin en iyi Shakespeare filmi; Isak Dinesen'in bir hikâyeyi hayata kavuşturmaya çalışmanın tehlikeleriyle ilgili bir kısa öyküsü ve sahtekârlık, gözbağı ve Orson olma miti üzerine, düşmanları çileden çıkarıp hayranları keyiflendirmesi planlanan bir makale.

Welles 1985'te öldüğü zaman, yalnızca yetmiş yıla onca şey sığdırmış olan ve geride bitmemiş filmler bırakan bu adama –hiç-

* Baston, İngilizcede "cane" –çn.

bir masraftan kaçınılmadan– sayısız övgü düzüldü. *The Other Side of the Wind* hâlâ seyredilmiş değil: Film (John Huston'ın canlandırdığı) bir film yönetmeni hakkındadır. Orson'un dondurulmuş bezelyeler için aşağılayıcı reklamlar yaparken gırgır geçtiği ve yemekli davetleri, hayattan tüm öğrendikleriyle canlı tuttuğu anekdotların kaçak kayıtları vardı. Sonlara doğru, formda ve çalışmaya hazır olduğunu şehre göstermek amacıyla, nasıl Los Angeles'taki Ma Maison'a öğle yemeğine gittiği ve burada gösterişli bir biçimde buharda balık siparişi verdiğine dair hikâyeler de vardı. Sonra eve gidiyor ve kendini daha iyi hissetmek için büyük biftekli bir öğle yemeği yiyordu.

Yorumcular *Kane*'in nasıl bir kilitli oda esrarı olduğunu belirtmişlerdir: Ölmeden önceki son sözü *Rosebud*'ı yalnızca biz duyuyorsak, Colorado'dan gelen kızağın üzerindeki ismin yanarak yok olduğunu görmek üzere geriye kalan yegâne kişileriz demektir. Bu bizi ne yapar? Charlie Kane'e inananlar mı? Ondan vazgeçmeyecek olanlar mı? Bir araç ve anlatı hilesi olarak, hikâyenin kendi kendinden beslendiğini öne sürer gibidir. Bir otomatik kilitleme aleti görevi görür. Harika filmlerde çok sık belirttiğimiz o şey gibi, projenin son yorumunu veya göndermesini, daha büyük olan yaşamla ilgili değil de filmle ilgili yapması gibidir. Şüphesiz ki bu Welles'in "bakın, hepsini yapan, bize soruyu da cevabı da veren benim" deme şeklidir. Pauline Kael'in film hakkında yazdığı –kimi üstünkörü, kimi sivri dilli– onca şeyden biri, filmin bir başyapıt olmakla birlikte sığ bir başyapıt[1] olduğuydu. Filmin birinciliğe hapsolup kalmasınınsa bütün mecraya dair göz kamaştırıcı fakat sığ bir şeyi doğrulayıp doğrulamadığını merak ediyorum.

[1] Bkz. Kael, "Raising Kane," s. 4.

AMBERSONLAR

Welles'in *Kane*'deki hatası, duyguların iyice nüfuz edebilmeleri için tek başlarına kalacakları bir âna olanak tanıyan sadeliğe, özgüvene güvenmemesiydi. Gilbert Adair'in deyişiyle, "başyapıtlarını fazla yönetti."[1] Bu durum, ikinci filmi *Muhteşem Ambersonlar*'ın üzerinde durmak için iyi bir neden. Film; Booth Tarkington'ın 1918'de yayımlanan, Ortabatı'nın küçük çaplı klasiği ve Pulitzer Ödülü kazanan romanına dayanıyor. Romanın çıktığı dönemde, çağı iyi yakaladığı ve çağın insanlarını iyi tespit ettiği düşünülüyordu ve Welles'in babasının en sevdiği kitaplardan biriydi. Mercury Theater, eserin, Welles'in uyarladığı bir versiyonunu Ekim 1939'da radyoda canlandırdı ve George Minafer rolünü bizzat Welles oynadı. O yapımda Walter Huston ve eşi Nan Sunderland, otomobil mucidi Eugene Morgan'ı ve onun nafile yere âşık olduğu kadın Isabel Amberson'u canlandırdı. Adamın aşkı boşunadır çünkü kadının kibirli, aptal ve şımarık oğlu George annesinin yeniden evlenmesinin önünde engeldir.

Welles, RKO sözleşmesindeki ikinci film için *Ambersonlar*'a döndü. Stüdyo sözleşmeyi sonlandırmaya çalışmıyordu ama bu defa yönetmenin kurgusunda değişiklik yapma hakkını şart koştular. Welles bu düzeltmeyi kabul etti etmesine ama neyi kabul ettiğine pek dikkat etmediği söylenebilir.

---

[1] Gilbert Adair, *Flickers* (1995), s. 95.

Film hakkında verilen önemli kararlardan biri George'u bir başkasına, genç bir aktör olan Tim Holt'a oynatmaktı. Welles, Peter Bogdanovich'e bunun kendisini çok rahatlattığını, böylece filmi daha büyük bir kolaylık ve sadelikle yönetebileceğini söyledi. Kameraman Stanley Cortez'di ve Toland'dan biraz daha az yaratıcı olsa da ruh haline daha hâkimdi. Böylece *Kane* her yerde geçiyormuş gibi görünürken *Ambersonlar* bir evin ve bir şehrin hikâyesidir. Renoir'da tarif ettiğim sekans tarzı sinemanın zirve yaptığı, daha sakin ve daha kederli bir filmdir. *Kane*'deki mekân gerilmiş ve çarpıtılmıştır, bir tiran ölmüyor da doğmaya çabalıyormuş gibi megalomanyakçadır. Ancak *Ambersonlar*'da mekân sahici ve kıymetlidir; sanki sakinleriyle birlikte bu evde yaşamış gibiyizdir. Balo sekansında, sinemadaki en ayartıcı kamera hareketlerini ve uzatılmış çekimleri görürsünüz. Orada bulunmuş olduğumuza, hâlâ orada *olduğumuza* dair müthiş yanılsamaya bağlı kalırlar çünkü an bitmez. George'un çilekli tatlı yediği ve Fanny Hala'nın sessizce delirdiği sahnede ne kurgu vardır ne de kendi kendine konuşan oyuncu. Açıkça, insanları vakit geçirirken seyretmemiz istenir. Kimi zaman telaşlı ve asabi olabilen bir mecranın en insani yönüdür bu.

Bunların hepsi, *Muhteşem Ambersonlar*'ın daha ilk yetmiş dakikasında ortaya serilir. Eğer *Kane* sizi ürperttiyse, işte size Welles'in kalbinde insana dair kavrayış ve karakter sevgisi olduğunun kanıtı. Dahası, oyuncular –Joseph Cotten, Ray Collins, Agnes Moorehead, Anne Baxter (çok genç) ve Dolores Costello– dönüşüm halindedir. Film, Ambersonlar'ın servetlerinin düşüşe geçtiği bir noktaya ulaşır. George, değişmiş bir ruh hali içinde ve artık daha haşin bir şehirde, film müziğinde Orson'ın kötü şeyler olacağını önceden haber veren sesi eşliğinde eve doğru yürürken nefis bir pasaj vardır – Welles hakkında ne hissediyor olursanız olun, kolu kanadı kırılmış bir melek gibi konuşuyordu. Fakat sonrasında film, tam anlamıyla ölüp gider.

Orson ve oyuncuları çok daha fazlasını çektiler: Bugün 88 dakikalık olan filmin 132 dakikalık olması amaçlanmıştı. Ev pan-

siyon haline gelirken, Ambersonların sonuncuları, birbiriyle hiç uyumlu olmayan George ve Fanny evde kalacaktı. Ambersonların muhteşemliği, şehirleri otomobilin icadından mağdurken amansız yirminci yüzyıl tarafından sarsılmıştı. Rahatlık ve zarafet gitmiş –büyük bir toplumsal trajedi malzemesi– yerini basmakalıp ve ani bir mutlu son almıştır.

Film yeterince büyük bir mutlulukla çekilmişti, Welles dizileme ve kurguyu denetlemeye başladı. Fakat sonra, 4 Şubat 1942'de Rio de Janeiro'ya gitti. Karnaval'a yetişmek için o zaman yola çıkması gerekiyordu. Birleşmiş Devletler hükümeti ve RKO tarafından oluşturulan bir görevle güneye gidiyordu. Fakat en belirsiz emirlerden biri üzerine gidiyordu: Savaş zamanında Birleşmiş Devletler ve Güney Amerika arasındaki ilişkileri düzeltecek bir tür film çekmek. Hükümet bu girişimi destekliyor ama masraflarını karşılamıyordu. Para, stüdyonun parasıydı.

Welles, Latin kadın dansçılarla çok sayıda ilişki sürdürdüğü açık bir parti olan Karnaval'ı çekmeye başladı; Welles'in dansçı takıntısı vardı. Bu sırada Los Angeles'ta kurgucu Robert Wise ile Welles'in menajeri Jack Moss, *Ambersonlar*'daki son işi denetlemek için ellerinden geleni yapıyorlardı. Film Welles'in istediği gibi oldu ve bu versiyon, bakıp rötuşlaması için uçakla Rio'ya gönderildi. Fakat sonra tavırlar değişti. RKO *Kane*'de para kaybettiklerine karar verdi. RKO "dâhi" lehine yaptığı kendi kampanyasından biraz yorulmuştu ve stüdyo casusları da *Ambersonlar*'ın uzun, karanlık ve bunaltıcı olduğuna dikkat çekti. Filmin, stüdyonun kurguya müdahale etmesine yol açan, çok karışık sonuçlar veren bir öngösterimi olmuştu.

Welles neler olup bittiğinin farkındaydı ama yine de hâlâ Karnaval malzemesini çekmeye devam ediyordu, Karnaval'ın bitmiş olması önemli değildi. Onu uyarmışlardı ve stüdyonun iyilikseverliğini cepte görmek için hiçbir nedeni yoktu. İnsanlar geri dönmesi için onu sıkıştırdılar ve dönebilirdi de. Fakat o kalmaya devam etti ve çok geçmeden film Mercury'nin ellerinden alınmış ve stüdyocular tarafından yeniden yapılmıştı. Bir saatten biraz u-

zun bir sürede *Ambersonlar*'ın nasıl bir film olacağını görmek kolay olduğundan sonuç daha da acı vericidir. Kesilmiş bölüme ait senaryo hâlâ duruyor ve hatta bazı fotoğraflar da var. *Ambersonlar*, Welles'in versiyonuyla gösterime girmiş olsaydı, günümüzde, çekilmiş en iyi film olarak tanınıyor olabilirdi. Böyle düşünmekte yalnız olmamamın nedeni basit: Film, *Kane*'in hak talep edebileceğinden çok daha doğrudan ve daha ilk izleyişte hissedilen duygusal bir keyif verir.

Ambersonlar 1942'de (başarısız olmak üzere) ilk gösterimini yaptığında RKO'da bazı değişiklikler vardı. George Schaefer işten çıkarılmış ve yerine Charles Koerner gelmişti. Koerner çok geçmeden, *Ambersonlar*'dan kesilen tüm görüntülerin yok edilmesi direktifini verdi. Bilindiği kadarıyla görüntüler Pasifik sahiline atıldı. Bir gün bir şey bulunabileceğine dair umut sürüyor; bazen eski film parçalarının gerçekten de gün ışığına çıktığı oluyor. Bir umut, Rio'ya gönderilen versiyonun hâlâ oralarda bir yerlerde, bir tavan arasında veya bir gecekonduda, film araştırmaları tarafından bulunmayı beklediği yönündedir. Bu, muhtelif Orson Welles efsanelerinden yalnızca biri.

Fakat Welles'in (eğer sanata, öneme ve gelecek nesillere inanıyorsa) kendi filmini savunmak için Rio'dan vazgeçip Los Angeles'a gidebileceğini ve gitmiş olması gerektiğini söylemek zorundayız. Her ne kadar Welles yüz yüzeyken göz korkutucu olabilir ve destekçi toplayabilirse de stüdyonun filmi katletmesini önleyemeyebilirdi. En azından, gelecek nesiller için kendi kurgu versiyonunu kurtaracak veya çalacak konumda olurdu. Ancak gelecek nesillerle ilgili çok karışık duyguları vardı.

En kötü düşmanı kendisiydi. Geri çekilmesi gerektiğini bildiği kavgalara girebiliyordu. Belki de hiçbir şeyin önemi olmadığı, hiçbir şeyin tam olarak sağ çıkmadığına dair bir hissi vardı. Bu, *Kane*'in duyarlılığı: Servetini biriktir ve sonra kazana atılarak yakılmasına tanıklık et. Sonunda da, anlamın kendisine dair bir yeniden değerlendirme vardır. Ölmekte olan adam "Rosebud" der ve yaşamının o ince çizgi üzerinde sonsuzlukta belirginleşeceğini

umar. Fakat "Rosebud" bir jest, hatta bir McGuffin'dir;* sihirbazın, bakışlarımızı ellerinden uzaklaştırmak için başvurduğu bir hile.

Yani filmlerden biri "kusursuz" ama içine kapalıdır. (Jorge Luis Borges ona "merkezsiz bir labirent"[1] diyordu.) Bir diğer filmin daha zengin olma vaadi vardı ama yok edildi. Bu silsile rastlantısal mı yoksa Orson Welles'in umarsız yazarlığının bir parçası mı? Nezaketsiz bir sektörde sanat aramanın cezalandırıcı ödüllerine dair acı, kasvetli içgörüsü müydü bu? Bazı eski profesyoneller Welles'in ilk sözleşmesine içerlediler çünkü film çekmenin tüm değişmez kurallarına karşı geldiğini hissediyorlardı: Sana söylendiği gibi yap, grup olarak yap, para için yap ama elinden gelenin en iyisini yap. Girişimin umutsuz olması filmin doğası ve Amerika hakkında bir yorum mu? Bu tür sorular başarıyı kemirir durur ama biz yine de başarının kölesi olarak kalırız: *Kane* ve *Ambersonlar*, ikisi birlikte kalbimizi kırabilir ve Orson Welles, pek çok büyük sinemacıda bulunan o tekinsiz ve rahatsız edici, dâhi ve canavar karışımına sahiptir.

---

* McGuffin veya MacGuffin: Bir hikâyedeki olay örgüsünü ileri doğru itmek için kullanılan ama kendi içinde çok az önemi olan araç. McGuffin bir hikâyedeki karakterlerin ilgilendiği bir kişi, bir nesne veya bir olay olabilir. Terimi popüler hale getiren Alfred Hitchcock olmuştur –çn.

[1] Jorge Luis Borges, "An Overwhelming Film," *Sur*, 1941 ve *Borges In/And/On Film*, (ed.) Edgardo Cozarinsky (1988), s. 77

HOWARD HAWKS: "SLIM"Lİ YILLAR

Nancy Gross, Howard Hawks ile 30 Ağustos 1938'de tanıştı. Kadın yirmi, adam kırk iki yaşındaydı. Kadın Salinas, Kaliforniya'da, *Cennet Yolu*'nun* ülkesinde doğmuştu ve babası Monterey'de birkaç balık konservesi fabrikasının sahibiydi. Nancy güzel Katolik bir kızdı ama maceracı ruhu ve bir spor araba onu Furnace Creek Inn'e, Nevada sınırından fazla uzak olmayan Death Valley'de şık bir tatil yerine getirdi. Orada film yıldızlarıyla tanıştı – William Powell (Powell ona "Slim Princess" [İnce Prenses] adını takmıştı), Warner Baxter, David Niven, Cary Grant. Bir de baktı ki San Simeon'a davet edilmiş, sahibi William Randolph Hearst ve Marion Davies ile kaynaşmıştı. (1938'de Hearst yetmiş beş, Marion kırk bir yaşındaydı.)

Çok kısa süre sonra Slim Los Angeles'taydı ve o 30 Ağustos günü iki adam, *King Kong*'daki kahramanı canlandıran aktör Bruce Cabot ("cidden salak"[1] diyordu onun için) ve Cubby Broccoli ("gerçekten zeki" – bir gün Bond filmlerinin yapımcısı olacaktı) tarafından dövüşlere götürülmüştü. Bokstan sonra şehirdeki en moda kumarhaneli gece kulübü olan Clover Club'a gittiler. Uzun boylu, kır saçlı, tertemiz giyimli bir adam yanlarından geçtiği zaman Nancy, Broccoli'yle dans ediyordu. Yanlarından geçen adam Howard Hawks'tu,

---

* 1955 yapımı bir Elia Kazan filmi. Başrollerinde James Dean, Raymon Massey ve Julie Harris oynuyor –çn.

[1] Keith ile Tapert, *Slim*, s. 57

Tehlikeli Bebek (kendi zamanında bir fiyasko) çıkalı yalnızca birkaç ay olmuştu. "Silver Fox" olarak tanınan Hawks, Nancy'yi izliyordu. Seyretmek, Howard'ın en sevecen ilgi gösterme biçimi çıktı.

Nancy'den kendisiyle dans etmesini rica etti ve sonra her zamanki replikle girdi: Ee, filmlerde oynamak istiyor muydu? "Hayır" dedi Nancy ve her ne kadar sonunda Hawks'un işini başka her kadından daha çok etkileyecek olsa da cevabında ciddiydi. Hawks'un filmlerde oynamak *isteyen* güzel kadınların isimlerini ve telefon numaralarını yazdığı küçük siyah bir defteri vardı ve bazen onları ziyaret ederdi. Nancy'ye ertesi gün yüzmek için evine gelmesini teklif etti, Nancy kabul etti.

Çok geçmeden birbirlerine âşık olmuşlardı ve sonra Howard ona Athole'den bahsetti. Hawks 1928'den beri aktris Norma Shearer ile M-G-M'in baş ses kayıtçısı Douglas Shearer'ın kız kardeşi Athole Shearer ile evliydi. John Ward ile birlikteliğinden sonra bu Athole'un ikinci evliliğiydi. Peter adında bir oğulları vardı. Ama Athole her zaman iyi değildi. Norma, Athole'ün ilk defa, tanıdıkları çok sayıda Kanadalı –Montrealliydiler– Büyük Savaş'ta ölünce dengesizleştiğini söylüyordu. Bunalıma girmişti. Yatağa düşmüştü. Gaipten sesler duyuyordu.

Athole çok güzeldi. Birkaç filmde rol aldı; mesela Griffith'in *Way Down East*'inde dans sahnesinde vardır. Norma Shearer 1927'de Irving Thalberg ile evlendi. Böylece Hawks Hollywood sosyetesine ve kroket takımına katıldı. Hawks'un biyografi yazarı Todd McCarthy, Howard'ın Athole'un durumunu bilmediğine ilişkin her iddiaya gerektiği gibi şüpheci yaklaşır. Barbara ve David adında iki çocukları vardı ama Howard, Slim'le tanıştığı zaman ona eşinin "çoğu zaman hasta"[1] olduğunu söylemişti. Özellikle de Kaliforniya kanunu tescilli eşlerin boşanmalarını yasaklarken "hasta" ne anlama geliyordu? Athole'un hastalığı o kadar ileri gitmemişti ama bugün, bipolar olduğu tahmin ediliyor.

Bu size film eleştirisinden ziyade dedikodu gibi gelebilir ama Howard Hawks'un kadınlara bakışı ya da onlara film yaşamının

---

1 Age , s. 60.

hayallerini kurdurma şekli, işinin ve filmlerdeki daha büyük bir özlemin temelinde yatar. Athole Hawks 1985'e kadar yaşadı ve son yıllarının çoğunu akıl hastanelerinde geçirdi. Bazı zamanlar (ama her zaman değil) dengesiz olduğu aşikârdı ve bir kocanın sadakatsizlikleri bu durumu ağırlaştırabilir. Hawks'un 1930'larda –mesela aktrisler Ann Dvorak ve Joan Crawford'la– ilişkiler yaşadığını biliyoruz ve Frances Farmer kadar göz alıcı genç kadınları "keşfetme" alışkanlığı olduğu açıktır.

Hawks bize Amerikan sinemasındaki en dikkat çekici kadınların bazılarını verdi –güzel, akıllı, cesur, "bağımsız" görünen ama en nihayetinde erkeğin hayaline boyun eğen kadınlar. *Cuma Kızı*'nda (1940) Hildy Johnson (Rosalind Russell) bir başkasıyla (Ralph Bellamy'ye benzeyen bir adamla*) evlenmek üzeredir ama eski eşi Walter (Cary Grant), köftehor gazete editörü onu geri kazanacaktır. Bu kadınlar genellikle yalnızlığı seven tiplerdir – tıpkı *Malik Olmak veya Olmamak*'ta (1944) on dokuz yaşından büyük olmayan bir aktris kılığındasavaşın ortasında Martinique'te yalnız olmanın bir şekilde yolunu bulan Marie "Slim" Browning (Lauren Bacall) gibi. Bu "Slim," Hemingway'in romanındaki Marie'den çok uzaktır ve Hawks'un, Humphrey Bogart'ı, Bacall'ın kendisini küstahlıkta geçeceği yönünde uyarmış olması meşhurdur. Eh, evet eğer ön sevişme olarak zekice ve hızlısözlü atışmalar ilginizi çekiyorsa (ki Hawks bunun için deli oluyordu) ama kızın bağımsızlığı,Frenchy'nin yerinden step dansı yaparak çıkıp Harry'siyle birlikte şafağa doğru yürümeye hazır olana dek gitgide azalır.

Gelgelelim *Malik Olmak veya Olmamak* şehvetli başlar ve hepimiz, Bacall'ın, bayılırsa diye kapı aralığını tuttuğu filmin repliklerini biliriz. Kılıçbalığı tutma, denizde ateş etme ve Vichy'nin polisleri (özellikle de tüyler ürpertici Dan Seymour) karşısında kendini tehlikeye atmayı içeren bir filmdir. Fakat film, Fred Astai-

* Parantezin içi, filmde geçen bir repliğe gönderme. Filmde Ralph Bellamy'nin kendisi oynuyor ama Cary Grant'ın canlandırdığı Walter Burns karakteri, eski eşinin evlenmek üzere olduğu Bruce Baldwin (Ralph Bellamy'nin karakteri) için "Filmlerde oynayan şu adama benziyor, neydi adı, Ralph Bellamy!" diyor –çn.

re'in yapmış olduğu herhangi bir film kadar eksiksiz ve dingin bir fantezidir ve gülünç piyanist Cricket'ın (Hoagy Carmichael) başı çekmesiyle bir müzikale yaklaşır. Bacall bir ara yılandilli, sinsice baştan çıkaran kara film kızı ününe sahipti. Öyle olduğunu düşünmek güzel olmaz mıydı?

Bu film, Slimli yılların ana filmidir. Bugün artık sarsılmaz olan efsaneye göre Slim bir gün evde *Harper's Bazaar*'da Betty Joan Perske'nin –kan bankasının kapısı önünde, vampir görünümlü son moda giyinmiş bir genç kadın– fotoğrafını gördü ve dergiyi Howard'a doğru attı. Kim bilir belki dergi daha havadayken pişman olmuştur. Howard'ın keşfinden hoşlanabileceğini tahmin etmiş miydi?

Film daha o an yola çıkmış oldu ve Hollywood rüyasının mekanizması son hız çalışmaya başladı. Betty Perske'nin yeri tespit edildi. Howard Hawks ile bir kişisel hizmet sözleşmesi imzaladı ve kalın sesini inceltmesi öğretildi. (Hawks çiftinin, Museviliğini görmezden gelip gelmeyeceğini merak ediyordu.) Hemingway'in tek bir sözcüğünü bile korumakla uğraşmayan Jules Furthman'la bir senaryo geliştiriledursun, filmdeki adam kıza "Slim" ve kız da adama "Steve" diyecekti. Bunlar Howard ve Nancy'nin birbirlerine taktıkları isimlerdi. Hawks, Slim'e belli durumlarda ne söylerdi diye sormaya başladı. Furthman –ıslık çalma muhabbeti gibi– bazı replikleri Slim'in ağzından aldığını kabul etti. "Slim" en son, Martinique'te tam olarak Slim Hawks'un tercih ettiklerine benzer iyi kesimli, kazayağı desenli bir takım giyiyordu.

Türüne az rastlanır bir oyun oynanıyordu, yönetmenin aktrislerine âşık olmaya hazır olduğu ama öyle değilmiş gibi görünmek için eşini yakınlarda tuttuğu bir Hawks komedisi için yeteri kadar iyi. Bacall ve Bogie birbirlerine âşık olduklarında Howard şaşırıp kaldı. (Bogart kırk beş, Bacall yirmi yaşındaydı.) Yönetmen, aşklarının filmi bozduğunu söyledi. Bacall gözyaşlarına boğuldu ve Slim "İyi de bir adama vurulursan[1] ne yaparsın ki Howard? Bununla nasıl başa çıkarsın?" diye sordu.

[1] Lauren Bacall, *By Myself* (1979), s. 120.

Slim bu zorluğu biliyordu. 1938-1939'da Howard'la yaşamak ve sıkıntılı Athole meselesiyle başa çıkmak onu paramparça etmişti. Fakat taviz vermeye razı oldu. Hawks'u yalnızca kültürlü ve katı bulmuyor, aynı zamanda onun her şeyi tıpkı kamera tarzı gibi pürüzsüz kılmaya çalışan karmaşık bir adam olduğunu düşünüyordu. Slim, yönetmenliğin gerektirdiklerini anlamaya başlamıştı:

> Bilakis, film çekmekten[1] birazcık korkuyordu ve hatta çekebilmesine şaşırdığından şüpheleniyorum. Yeni bir filmin ilk çekim gününde stüdyoya giderken birkaç kere arabayı durdurup, dışarı çıkıp kustuğunu anlatırdı bana. Bu süreç, işin ritmine girene ve film akmaya başlayana kadar yaklaşık bir hafta devam ederdi... Sadece film çekiyordu. Asıl yeteneği hikâye anlatabilmek olduğu halde bana her zaman aynı hikâyeyi tekrar tekrar anlatıyormuş gibi gelirdi. Karakterlerin asla entelektüel tepkileri olmazdı, yalnızca duygusal tepkiler verirlerdi. Buna her zaman hayret ederdim çünkü insan olarak Howard'ın duygusal termometresi sıfırın altındaydı. Orada donmuştu. Duyguyu ne çocukları, ne karısı ve sanıyorum ne de işi yoluyla varlığının hiçbir parçasına dahil etmedi.

İşte *bu* film eleştirisidir. Şubat 1946'da Nancy ve Howard'ın kızları Kitty Steven doğdu. Hawks yine ilişkiler yaşıyordu – Slim (*Malik Olmak veya Olmamak*'taki Özgür Fransa yanlısı eş Hélène de Bursac, "Slim"in bayıltmak istediği kadın) Dolores Moran'ın adını verdi. Sonra *Corvette K-225*'te rol alan Ella Raines vardı. Fakat Slim de yerinde durmuyordu. O ve Ernest Hemingway birbirlerini fark ettiler, daha sonra 1946'da menajer Leland Hayward'la esaslı bir ilişki başladı ama ancak Hayward yeni müşterisi Montgomery Clift'i, *Kanlı Nehir*'de Matthew Garth'ı oynaması için Hawks'la görüşmeye getirdikten sonra. Clift Western çekmekten sakınıyordu, bu nedenle Slim onu bahçede bir yürüyüşe çıkardı. Clift ona at binemediğini, üzerinde altıpatlar taşıyamadığını veya büyük çizmelerle yürüyemediğini anlattı. Slim ona, Howard'la John Wayne'in bunları kendisine öğreteceğini söyledi – görev en nihayet film se-

[1] Keith ile Tapert, *Slim*, s. 87

tindeki hayvanlara bakan Richard Farnsworth'e kaldı. Bahçeden geldikleri zaman Clift işi elbette yapacağını söyledi. Çekim ekibi Arizona'ya doğru yola çıktı ama Slim, Hayward'la birlikte gitti.

Yani Slimli yıllar; *Melekler Kanatlı Olur*'da (1939) Jean Arthur'a takılan Cary Grant'ten Clift'in yüzüne tokat atarak işe başlayan Joanne Dru'ya kadar uzanır. Ve bunların ortasında, Bogart ve Bacall'ın o ölümsüz ve tuhaf ağız dalaşı, belki de bugüne kadar bir Amerikan filmindeki en seksi konuşma vardır. Howard Hawks, kadın dizini ovuştururken (ona kalçasının altı diyelim) ve adam ona kaşımasını söylerken adamla kadının ikili çekimini alabilirdi ve bunu azıcık aklı olan her sansürcü durdururdu. Slim, Hawks'un perde üzerinde saklı olan soğuk yanını gördüğü halde bu tür ilişkilere ve sahnelere başkanlık ediyordu. Ayrıca o gece Howard'ın neden Clover Club'da olduğunu da kavramıştı: Hawks iflah olmaz bir kumarbazdı; kimse, kumarı anlamadan Hollywood'un içyüzünü bilemez.

Slim, Annette Tapert ile birlikte *Slim: Memories of a Rich and Imperfect Life* adında bir kitap yazdı (1990'da, Slim öldüğü yıl basıldı) ve içinde şu geçiyor:

> Hangisinin daha tatsız olduğunu[1] bilmiyorum, Howard'ın kumarı mı yoksa sadakatsizliği mi... O neşeli dış görünüşün altında, Howard'ın içinde büyük bir cinsel karışıklık ve güvensizlik olduğunu sanıyorum. Filmlerinde seksin rolüne baktığımda ve yaşamıyla karşılaştırdığımda çok ilginç geliyor. Filmlerindeki aşk sahneleri her zaman aynıdır. Korkunç bir kavga vardır, kadın adamı aşağılar, adam da kadını aşağılar, kadın adamı yine aşağılar ve birdenbire birbirlerinin kollarında, samanların üzerine devrilip yuvarlanırlar. Sanırım bu senaryo, Howard'ın, seksi, onda kusma isteği uyandırmadan perdeye taşımasının bir yoluydu. Kendi yaşamında, duyarlılık ve duygusallıkta çok zorlanıyordu. Flört ettiğimiz dönemin zirvesindeyken bile kararsız bir partnerdi. Seks, birlikte olduğu kişiyle hiçbir ilgisi bulunmayan fiziksel bir ihtiyaçtan ibaretti.

[1] Age., s. 90.

Kanlı Nehir onların yapımı olacaktı, servetlerini sağlama alabilecekleri bağımsız bir girişim. Hawks, Slimli yıllarda zenginleşmişti. Birbiri ardına gelen hitlerle maaşı yükselmişti ve *Kanlı Nehir* kendi yapımıydı, bu filmle voliyi vurmayı planlıyordu. Ama filme yaptığı harcamalar çığrından çıktı ve sonra Slim onu Leland Hayward için terk etti. Hawks'un maaşı, filmden alacağı kâra karşılık ertelendi ve birkaç yıl boyunca beyan edilmedi. Boşanma, Hawks'un Kitty için çocuk nafakası ödemeye direndiği uzun ve uzadıkça uzayan bir para kavgasına dönüştü.

Todd McCarthy şöyle anlatıyor:

> Hawks'un Slim ve Kitty konusundaki[1] davranışını kavramak güçtür ama şurası kesin ki bu davranışı; kibirli inadının, Leland Hayward ile Slim kendisinden çok daha fazla paraya sahip olduğu için ödemesi gerekmediğine dair inancının, likit nakit yokluğunun ve kendisini terk etmiş olduğu için Slim'e duyduğu geçmek bilmeyen hıncın bir karışımından kaynaklanıyordu. İkisi arasındaki ilişki, herhangi bir ilişki var olduğu sürece gergindi ve hiç kuşkusuz Hawks, Slim'in kendisini gösteri sektörüne ve cemiyet arkadaşlarına kötülediğini biliyordu. Slim; Bacall, Bogart ve Hemingway'le çok yakın olmayı sürdürürken Hawks öyle yapmadı.

Bogart ve Bacall, Hawks'un genç Betty'nin peşinden ne kadar koştuğunu biliyordu. Hemingway, en politik romanının hafif bir fanteziye dönüştürülmüş olmasını unutamıyordu. Kolay etkilenen film eleştirmenlerinin, Howard Hawks'un nasıl uçaklar uçurup hızlı arabalar sürdüğünü, nasıl lakonik bir profesyonellikle tehlikeli iş yapan adamlar hakkında filmler çektiğini vurguladıkları bir dönem olmuştu. Tuhaf bir gerçekçilik iddiası vardı. O ise bir hayali, kaşarlanmış diyaloglar ve sözde dobra yüzleşmelerle yeniden sahneye koyuyordu. "Lakonik" "italik" gibiydi. Absürd, değişken komediler –sürünün asla demiryolunun sonuna ulaşmadığı Kovboyların Gizli Çekiciliği?– yapıyordu. Bu filmlerde erkekler güçlüymüş gibi davranıyor, kadınlar onlara meydan o-

[1] McCarthy, *Howard Hawks*, s. 543–544

kuyor ve sonra yatışıyorlardı. Angie Dickinson'ın John Wayne'e peşin hükümleriyle kendisine bulaşmamasını söylediği, onu ıslak bir çamaşır yığınının içine girmeye ikna ettiği ama en sonunda adamın kapısını kollayıp onun için külotlu çorap giyer olduğu *Kahramanlar Şehri* (1959) gibi.

Slim'le tanıştığımda artık ince değildi ama ölmekte olduğuna dair en ufak bir ipucu vermeyen, çok eğlenceli biri ve bir hikâye anlatıcısıydı. Onunla, *Kanlı Nehir* hakkında bir makale göndererek tanıştım. Meşakkatle sürü güdülen yolun genellikle aynı vadinin farklı açılardan çekimi olduğunu görmezden gelmemekle birlikte, 1977'de *Sight & Sound* için yazılmış ciddi, içten bir yazıydı. Slim, Howard'ın yazıyı seveceğini düşündü; Hawks, hayranlara hayrandı. Hawks her ne kadar ölmüş olsa da, sanırım Slim ondan yine hoşlanıyordu artık. Sonra, nazikçe, Hawks'un nasıl bir adam olduğunu açıklamaya çalıştı: yetenekli, soğuk, bir hayalci, bir kumarbaz. Bu bir film yorumu ve bir zamanlar Amerikan filmlerinin nasıl işlediğine dair bir içgörüdür. Hawks'un gerçek hayatta kendisine gülünmesinden hoşlandığını sanmıyorum ama bir adam ve bir kadının kelime oyunları oynayıp sonra da âşık olduklarına karar verdikleri rüyayı tekrar tekrar gören ifadesiz yüzlü bir komedyendi. Ta ki bir sonraki filme kadar. Sesli filmlerin kusursuz bir örneği ancak bugünün seyircisi için fazla hızlı olan *Cuma Kızı*'nda Walter'ın Hildy'yi kaybetme nedeni, onu yeniden geri kazanma macerasına olanak tanımaktır.

Yaşlandıkça eski filmleri tekrar tekrar izleriz. Ama onlardan aynı kalmalarını istemek haksızlık olur. Doğal bozulma haricinde kare kare o eski filmlerdir, ama *bizim* bozulmamız muhtemelen daha büyük ve anlayışla daha ilgilidir. 1963'te London National Film Theater'da düzenlenen bir Howard Hawks retrospektifi kapsamında *Birleşen Kalpler*'i ilk gördüğüm zaman art arda üç kere seyrettim. Hazzı ve mucizeyi olabildiğince çabuk tekrar etmek istedim ve her gösterim bana daha önce görmemiş veya fark etmemiş olduğum bir şey gösterdi.

Bir zamanlar Hawks'u seviyordum ve onu hâlâ beğenirim. Fakat bir zamanlar sorgulamadan kendi hayaline dalan bir çocukken, şimdi adamın içindeki hayalcinin ayırdına varmadan, bunun ona ve bana verdiği zarara şaşırmadan edemiyorum. Hawks romantizmle flört eder – ama Slim onun gerçek hayatta soğuk ve aceleci biri olduğunu söylüyordu. Tabii ki kadınların peşinden koşar (*Birleşen Kalpler*'de kaç tane güzel ve hazır kadın olduğunu hatırlamanız yeterli). Fakat o şiddetin, aksiyonun, arabaların, giysilerin, uçmanın, herhangi bir şeyi iyi yapmanın, eğlenmenin, adına ne demek isterseniz isteyin onun "peşinden koşar" veya onu uydurur. Bu anlamda, "kadınların peşinden koşmak" perde üzerinde bir hayali gerçekleştirme, o düz parlaklıkta var olmaya çalışma anlamına geliyor. Bu imkânsız bir girişim olmakla birlikte gerçekdışılık yeteneği Amerikan filminin bir mirasıdır. "Kadınların peşinden koşma," gerçek kadınlardan ziyade hayali varlıklara bağımlıdır.

Hawks, çizgiye bazen o kadar yaklaşıyordu ki çizgiyi görüp görmediğini veya anlayıp anlamadığını merak ediyoruz. *Cuma Kızı*'ndaki (1940) o çılgınca boş lafın arasında Walter Burns (Cary Grant) Earl Williams melodramına yer açmak için Avrupa Savaşı'nı ve Hitler'i ön sayfadan silip atar (ama horoz hikâyesine sarılır çünkü o insanların ilgisini çekecek türdendir). Aynı şekilde Mollie Malloy (Helen Mack) pencereden atlayıp gözden ve filmden kaybolur. Walter ve Hildy (Rosalind Russell) arasında oynanan hiddetli oyun her acıma nesnesini belirsizleştirir. Sonra, 1944'te savaş doruk noktasındayken Hawks, Hemingway romanının kötü bir karikatürü olan muhteşem filmi *Malik Olmak veya Olmamak*'ı çekti. Perdedeki Marie –on dokuz yaşında bir Lauren Bacall, küstah ama henüz yumuşak başlı– çok seksiyken, romandaki Marie insani ve yıpranmış, insancıl ve sıradandır. Öyle veya böyle, Hawks sıradana karşı koymuş ve "eğlence"yi kutlamıştır.

FİLMLER BAŞLADI

İngiliz sinemasının, Macarlar onu devralana kadar bir hiç olduğu söylenir. Amerikan sinemasının fanteziye ve ardına kadar açık mekânlara, tevazunun zerresi olmadan uzanması ve sonra da işlerini, sanki İngiltere'de gösteri sanatı diye bir şey yokmuş gibi dosdoğru anavatana taşımasıyla eşit derecede süngüsü düşürülmüş İngiltere'de kesinlikle sıkılgan bir ruh hali vardı. Elbette İngilizler, Amerikan filmlerinin, kendi dillerini kullanır görünüp onu serbestçe yozlaştırmaları nedeniyle iki kere kurbandılar. Yazar, Amerikan filmlerinin gerçek dışı şan şeref fikirleriyle gramer ve argoya yönelik rahat tavırları teşvik etme biçimine ilişkin ebeveyn takımının duyduğu belirgin, yaslı bir hoşnutsuzluk anımsıyor. Pazar günleri kiliseye gitmeyi akıllarından bile geçirmeyecek kadar sofu derecede agnostik olan ebeveynlerim, yine de pazar günü sinemaya gitmeyi uygunsuz sayıyorlardı.

Kırk yıldan uzun zaman önce, Victoria kraliçeyken, genç Alfred Hitchcock Londra'nın başka bir yerinde bir Katolik olarak yetiştiriliyordu ve bu, yasak bakışa ve dikizleme veya gözetlemenin ahlakı ve toplumsal düzeni çökertebileceğine ilişkin mest olma duygusunu açıklamaya yardımcı olabilir. Tüm ağırbaşlı açıklamaların ardından, *Sapık*'ta (1960) araba bataklıktan çıkarılırken, annenin Norman Bates'teki kafatasının bize gülümser halde kalması böyle olur. Filmlerin gerçek çağında adap ile ahlaksızlık, vazifeşinas sofuluk ile kargaşa hayalleri arasında her zaman bir savaş

vardı. Norman'ın bir Kaliforniyalıdan ziyade banliyöde oturan bir İngiliz olmasının daha akla yatkın olması bundan mı?

Bu sadece nostaljik bir dolanma değil. Filmlerin iyi olmak ve iyi görünmek arasında kurduğu otomatik eşitlik açıkça kusurlu ve hepimizi süt kuzusuna çevirmeye hazır olduğu için, Errol Flynn veya Hedy Lamarr gibi görünmenin "aptalca" olduğuna hükmeden bir İngiliz şüpheciliği vardı. İngiliz basını özellikle Flynn'i çok seviyordu çünkü eksiklikleri çok barizdi. Bunun, filmlerin "hakiki" dramalar olarak diskalifiyesi olduğu kabul ediliyordu çünkü filmler sahtekârlığa ve aptallığa dayanıyordu. Böylece bu, Amerikalıların hayale ve görünüşle karakterin eşitliğine nasıl tamamen inandıklarını keşfetmenin bir başka yolu oluyordu. Bu bir zamanlar herkesin, Amerika'nın asla tam olarak büyümemesiyle eğlenen ve yarı-affedici olan farkındalığının bir parçasıydı.

Yani fantezi ve düş kurmaya dair belli bir mahcubiyet İngiliz sinemasına ket vurdu – hâlâ öyle mi? Shakespeare'i, Dickens'ı ve Hardy'yi, ayrıca Chaplin, Cary Grant ve James Mason'ı çıkaran bir memlekette bu akla yatkın görünüyor mu? Evet, sanırım görünebilir çünkü İngiltere'deki edebiyatta hayali sıçrama ciddi, saygıdeğer ve genişleticidir. İngiltere'nin büyük geleneğinin katı hakemi F. R. Leavis'in o yazarlar hakkındaki fikirlerini bir düşünün – ve sonra Leavis'i bir Hitchcock filmine götürmeye teşebbüs ettiğinizi hayal edin. Virginia Woolf'un sinemayı nasıl horgördüğünü hatırlayın.

Ülkenin, milyonların aklını çelen aktörler ve yıldızlar üretme yeteneğine gelince, bu kısa listeye aktrisleri ekleyemeyişim çarpıcıdır. İngiliz erkeği –yakışıklı, belagatli, gizemli– bir rüya (ve rüya gibi) adam olabilir. Fakat her nedense kadınlar o özgüvenden yoksun, kendileriyle alay etmek üzere yetiştirilir. Deborah Kerr'ın Powell ve Pressburger için çekilmiş ve sizi olduğunuz yere mıhlayabilecek yakın planları vardı. Fakat daha sonraları Jean Simmons en ikonik ve erotik filmi *Muhteris Ruhlar*'da (1952) kendisini pek beğenmedi. Vivien Leigh bir istisnaya en yakını olabilir ama İngilizlere kalırsa Leigh aklını kaçırmıştır, oysa yıllar boyunca yoldaşı

olan Olivier (kendini beğenmiş olmasa da) halinden memnun bir bukalemun; cazibesi, çabuk değişen çok yönlülüğünden gelen bir adamdı.

İngiltere'de filmlere karşı bir duvar fikri oluşturulmasına yardımcı olan başka küçük örnekler de aklıma geliyor. Graham Greene kendi babasını anımsıyordu; çocukları, antropolojik olarak değersiz olduklarını fark edene kadar Tarzan filmlerini izlemeye teşvik eden bir öğretmen. Bir de Greene'in kendisi var, müthiş bir film hayranı, iyi bir eleştirmen ve ciddi bir senaryo yazarı –ve yapımcı Alexander Korda'nın gerçek bir dostu– ama Hollywood'un, gerçeklerden, uyduruk ve havai kaçışlarına kuşkuyla yaklaşan biri. Aslında Greene, herhangi bir kaçma fikrinden kuşku duyan bir adam ve bir yazardı – ama sonra gerçek hayatta biraz sahtekâr, yalancı ve bir gizli güç olduğu ortaya çıktı. Meseleyi en üst düzeye taşıyacak olursak, Alfred Hitchcock İngiltere'de çoğunlukla sataşmalar sonucunda kendi hayaline tam olarak dalamıyordu, bu nedenle 1930'larda çektiği filmler marifetli, oyunbaz, bilmiş, ironik ve oldukça üstündür. Fakat sonra Hollywood'a gider, ileri tekniği ve hayal içinde yüzme alışkanlığını benimser ve giderek kendisinin olan, kendisine sadık, çıplak ve ıstıraplı filmler çeker. Anglo-sakson sinemaya yapısal olarak karşı olan Fransızlar bile bir Hitchcock olduğunu kabul etmek zorundadır ki Hitchcock, Amerika'da yaşadıkça daha komik bir şekilde İngilizleşti.

İngiltere'de öncü figürler olmuştu ve 1930'lara gelindiğinde yurtdışına nadiren açılan İngiliz film yıldızları, yerli erkek ve kadın kahramanlar vardı – Jessie Matthews, George Formby, Will Hay, Gracie Fields, Leslie Banks. Fakat İngilizlerin yerli bir endüstri meydana getirmekten yana hiç fırsatları olmamıştı. Kaynak yoktu; dolayısıyla Amerikalı işletmeler Londra'ya egemen oldu. Alfred Hitchcock 1920'de ilk film işini, yeni açılan Famous Players-Lasky bürolarında grafik sanatçısı olarak buldu. Sinemaya gitmek çok popülerdi –yalnızca Londra'da dört yüz sinema olduğu söyleniyordu– ama piyasaya Amerikan filmleri hâkimdi ve "çırpıştırma" İngiliz filmlerinin asgari sayıda kalmasını sağlama

almak için hükümet müdahalesine sebep olmuşlardı. Michael Powell işe 1930'ların başında, o günlerde başladı.

Hollywood'un bir başka gücü daha vardı, İngiliz yetenekleri ayartıp Kaliforniya'ya götürmek. Sesin gelişiyle birlikte bu ayartma daha da güçlendi ama Amerika'ya giden İngiliz oyuncular listesi Chaplin ve Stan Laurel ile başlar ve Donald Crisp, Rex Ingram (İrlandalı), Edmund Goulding, Clive Brook, Herbert Marshall, Ronald Colman, Frank Lloyd, Boris Karloff, Leslie Howard, Charles Laughton, Robert Donat ve Cary Grant'i kapsar.

Bu isimler arasında en önemlisi Laughton'dır çünkü Alexander Korda'nın *8. Henry'nin Özel Yaşamı*'nda (1933), yani Korda'ya göre bizi zahmete değer bir İngiliz film endüstrisi fikriyle tanıştıran filmde başrol oynamıştır. Kral rolü Laughton'ı Amerikalı yıldızlığa terfi ettirmiştir: *Denizde İsyan* (1935), *Sefiller* (1935) ve *Notre Dame'ın Kamburu* (1939).

Alexander Korda 1893'te Macaristan'da doğdu, rakiplerini görmezden gelme ve İngiltere için zarar verici bir şekilde Hollywood tarzlarını taklit etme alışkanlığı olsa da kendini nasıl gördüğü konusunda şüphe duymamız gerekmez. Korda salt cazibe konusunda bile bir yer hak eder. 1920'lerde Macaristan ve Berlin'de yazar-yönetmen oldu, fena da olmayan bir yönetmen. María Antonia Farkas adındaki aktrisi keşfetti ve onunla evlendi, adını María Corda olarak değiştirdi ve sonra da onu Hollywood'a götürdü. Boşandıkları zaman Alex İngiltere'yi ve İngiliz tarihini denemeyi seçti.

Lubitsch'ten üst sınıf yaşamının gizli manzaralarını çekme numarasını çaldı ya da alıp geliştirdi ve VIII. Henry'nin, eğer içten ve eğlenceli alınırsa hem kralcı hem de modern olacağına karar verdi. Ana rolde Laugton'ı, yardımcı rolde Robert Donat'ı oynatacak keskin zekâya sahipti ve takip edilecek altı farklı aşk hikâyesi olması da Korda'nın doğasına uygundu. Bu eşlere Binnie Barnes, Wendy Barrie, Elsa Lanchaster (Mrs. Laughton) ve ikinci

Mrs. Korda olacak Merle Oberon dahildi. Film her yerde büyük başarı sağladı ve bunu söylerken o nadir meydana gelen olaydan bahsediyorum: Amerika'da vurgun yapan ve Laughton'a En İyi Erkek Oyuncu Oscar'ını kazandıran bir İngiliz filmi. Harika bir film değildi ve güvenilir tarih olmaktan uzaktı ama doyurucu ve alışılmamış bir eğlenceydi ve Korda'nın, gelecek yıllardaki İngiliz televizyonunun asli bir bileşenini tesadüfen bulduğunu da söyleyebilirsiniz. Dahası Alex, erkek kardeşi Vincent'ı yapım tasarımcısı olarak kullanarak setlere çok iyi baktı ve perdeye çok para koymaya inandı.

Bundan sonrası, gerçek olayların bir beyanından çok bir hikâye olmaya uygun. Korda İngilizlikten hoşlanmaya başladı ve harika evlerle, abartılı hikâyelerle dolu bir memleket görünce para aramaya koyuldu. Diğer yerlerde de olduğu gibi Buhran yıllarıydı ama Korda ülkenin en saygın sigorta şirketi Prudential'ı film yapımı için 1 milyon sterlin koymaya ikna etti. Denham'da bir stüdyo inşa etti ve zamanla Prudential'dan bile çok para kazandı.

Bunların tümü, hoş mizaçlı ve bol marifetli bir adama övgüdür. *Charmed Lives* kitabında Alex'in önde gelen bir yayıncı olan yeğeni Michael, amcasının pek çok özelliğinin yanı sıra güzel bir hikâye anlatır. Yıllar sonra Prudential parası konusunda haklı olarak endişelenir. Alex'i toplantıya çağırır ve onu sorguya çekmeye hazırlanırlar. Fakat o kendi kendisini sorguya çeker! Genel olarak film çekmenin riskleri ve kendi son dönem kariyeriyle ilgili bol keseden, dramatik bir hikâye anlatmaya koyulur. Hikâye öyle komik, öyle ikna edicidir ki toplantının sonunda Prudential'ın yöneticileri Korda'ya, kalmaya devam etmesi ve pes etmemesi için yalvarıyorlardır. Korda diğer erkek kardeşi Zoltan kadar yakışıklı değildi. Fakat iyi giyinirdi; Rolls-Royce'ları, Piccadilly üzerinde bir ofisi ve en kaliteli puroları tercih ediyordu. Her zaman, Hollywood yıllarında kendi oluşturduğu tavsiyesine uyardı: şehre var, en iyi otelde kal, en güzel kadınlarla birlikte görün, hesabı ödet ama bol keseden bahşiş bırak – ve teklifleri bekle.

Yazık ki Korda yıllar boyunca *8. Henry* gibi bir çıkış daha yakalayamadı. Ama çoğunlukla Technicolor'lu, etkileyici romantik filmler yaptı. Onu, bu filmlerin her birini kurup parçası olmayı isterken hayal edebilirsiniz. Korda'nın yönetmen veya yapımcı olduğu filmler arasında *The Private Life of Don Juan* (1934; yaşlanmakta olan bir Doug Fairbanks ile); *Rembrandt*'ta Laughton (1936; çok dokunaklı bir film); *Zırhsız Şövalye* (1937; Dietrich ve Donat ile – Dietrich'in en rahat olduğu filmlerden biri, banyo sahnesinde açıkça çıplaktır); *Elephant Boy*'da (1936) Sabu ve başka bir sürü film vardır. Hatta Laughton ve Joseph von Sternberg ile birlikte Robert Graves'in *Ben Claudius*'unu çekme girişimi bile oldu ama aktörün nevrozları ve yönetmenin bir başınalığının sürtüşmesiyle sürüp giden bu çileye, Merle Oberon'un geçirdiği tarfik kazası insaflı bir şekilde son verdi. Ve *Kahramanlar Destanı*'nı ya da *Bağdat Hırsızı*'nı da unutmayın.

En önemlisi, Korda'nın kendisi vardı, adamın efsaneleşmiş varlığı, 1942'deki şövalyeliği, "İngiliz tarihi"ni neşeyle deşmesi ve İngiliz utangaçlığına duyduğu bariz küçümseme. Başka yollar da vardı ve bunlardan biri Michael Balcon'a aitti.

Özellikle Michael Powell, Balcon'ı "çok klasik, çok varoş"[1] buluyordu. Londralı bile değildi – 1896'da Birmingham'da doğmuş, filmler dikkatini çekmeden önce kuyumculuk ve kauçuk sektörlerinde çalışmıştı. 1920'lerin başında Victor Saville ve John Freedman'la birlikte bir yapım şirketi kurdu. Gainsborough Pictures'ı oluşturdular (logoları olarak da Gainsborough'ya ait bir kadın portresi kullandılar) ve Paramount, Islington stüdyosundan sıkıldığı zaman stüdyoyu satın aldılar. Bu arada Balcon Hitchcock'la birlikte filmler çekti – *Zevk Bahçesi* (1925), *Kiracı* (1927) ve *Easy Virtue* (1928). Daha sonra Islington ve Shepherd's Bush'ta çalışarak Gaumont-British için filmler yapmak üzere bir anlaşma yaptı, bu seri daha fazla Hitchcock içeriyordu: Çok Şey Bilen A-

[1] Michael Powell, *A Life in Movies*, s. 225.

dam (1934), *Otuz Dokuz Basamak* (1935), *Gizli Ajan* (1936) ve *Sabotaj* (1936).

Bu günlerde Hitchcock'un her zaman tek başına ve hırslı olduğunu varsaymak ciddi bir alışkanlık haline gelmiş durumda ama o dönemlere yönelik bir inceleme, Balcon'un Hitch'i anladığını ve onu harekete geçirdiğini ortaya koyuyor. Balcon yalnızca mütevazı bütçelere ve yalın, geciktirimli hikâyelere güveniyordu ama Hitchcock'un, John Buchan'ın *Otuz Dokuz Basamak*'ını, kadın karakterler ve bugün bile arsız görünen bir tür röntgencilik katarak yeniden yazmasına izin veren yapımcı odur. (Hitch'in Britanya'dayken formunda olduğunu söyleyen) o eski İngiliz tutuculuğuna bağlı kalmak zorunda değiliz. Fakat bu arsız ve düzgün komedi-gerilimlerin, yönetmenin ustalığını ve kötülük duygusunu nasıl geliştirdiğini gözden kaçırmamız da gerekmez. Balcon bunu görüyordu ve buna hayrandı; oysa Korda, manavın oğlu Hitch'i iflah olmaz bir doğu yakalı ve aşağı tabaka olduğu için kolayca kovabilirdi.

Balcon, Culver City'de ilgi çekti ve böylece kısa bir süre için M-G-M'in Londra faaliyetlerinin başına getirildi (*A Yank at Oxford*, 1938 ve hatta *Elveda, Mr. Chips*). İsminin *Kaybolan Kadın*'da eksik olmasının tek nedeni de budur. Yine de Balcon'ın Louis B. Mayer'ın baskıcı elini hissetmesi bir yıl bile sürmedi ve 1938'de Metro'yu bırakıp Ealing stüdyosunu devraldı.

Korda ve Churchill 1930'ların büyük kısmı boyunca sosyal ortamlardan tanışıyorlardı – aynı zevklere ve benzer bir sinema anlayışına sahiplerdi. Korda, dostluklarını sağlamlaştırmanın bir yolu olarak, Churchill'in Marlborough Dükü hakkındaki kitabının haklarını satın alacak kadar ileri gitmişti. Filmi hiçbir zaman çekmedi ama onlarca yıl sonra BBC projeyi çok başarılı bir mini dizi olarak hayata geçirdi. Sonra, Churchill'in başbakan olmasıyla Amerika'nın savaşa girmesi arasındaki tuhaf zaman aralığında Korda, Churchill'in, Amerika'daki tecrit yanlısı duyguları silmeye yardımcı olabilecek tam anlamıyla vatansever bir film çekme ricasını kabul etti.

Böylece Korda (Lord Nelson hakkında bir film çekmek ve Washington'daki duygular kadar Birleşik Devletler'deki Nazi hareketlerinden de gözünü ayırmayan bazı gizli servis operasyonları için paravan görevi görmesi için) Amerika'da bir ofis kurdu. Bu centilmence casusluk tamamen gerçekti ama Winston ve Alex'in içindeki çocuğa hitap etti – aynı zamanda, James Bond'u uyduracak İngiliz oyunbazlığının bir habercisi gibi de hissedilebilir.

Konu Nelson'dı ama Korda, kahramanı insancıllaştırmak için aşk hikâyesinde ısrar etti, dolayısıyla film *That Hamilton Woman* haline geldi ve ayrıca Olivier ve Leigh'in Hollywood'daki zor durumlarından yararlandı. Kuvvetle muhtemel, bu ünlü âşıkları birleştiren tutkunun ortasında bizzat Korda, Vivien Leigh ile bazı anlar yaşamış ve bu anlar, topluma mal olmuş âşıkların (Viv ve Larry) ciddi bir rekabet içinde olduklarını keşfetmesine yetmiştir. Vivien, Scarlett O'Hara ile Larry'nin tozunu attırmıştı – ve Larry bu tür şeyleri pek takdir etmiyordu. Her neyse, (Vincent Korda'nın eseri) havadar setleri, zengin kostümleri ve Trafalgar için model gemileri ile *That Hamilton Woman* bizzat Alex'in yönetmenliğinde Los Angeles'taki General Services Studio'da altı haftada çekildi. Olivier ruh gibi görünüyordu; taşıması gereken çok sayıda Nelson yarası vardı ve araştırma sonuçları, bu büyük adamın hangi kolu ya da hangi gözü kaybettiğine dair asla tam olarak kesin bir bilgi veremiyordu. Bizzat Churchill birkaç ana konuşma yazdı ve film, Atlantik'in her iki yakasında da hit oldu. Washington'da birileri Korda'nın oyunundan şüpheleniyordu ve Korda 12 Aralık 1941'de Senato komitesinin önüne çıkmaya çağrılmıştı. Bu tarihten beş gün önce Japonlar Pearl Harbor'a saldırdı ve Korda mazur görüldü. İngilizliği böylesine ciddiye alan becerikli ve cesur Macar, bu sayede şövalyelikle ödüllendirildi.

Bu sırada Ealing'de Michael Balcon çok farklı bir yol izliyordu. Savaşın kendisinin dramatik potansiyelle dolu olduğunu görüyor ve bunu, belgesel benzeri bir yaklaşımın izlediğine inanıyordu. Bu düşünceyle, 1930'larda Britanya'da belgesel filmler çekmeye koyulan birtakım devlet kurumlarının çalışmalarından etkilendi.

Bu çalışmanın ardındaki itici güç 1898 Deanstown, İskoçya doğumlu John Grierson'dı. (Bir başka İskoçyalı olan John Reith, BBC'nin kuruluşunda ve görevlerinin tanımlanmasında benzer bir rol oynayacaktı.) Grierson, Glasgow Üniversitesi'ne ve daha sonra Rockefeller bursuyla Chicago Üniversitesi'ne gitti. Döndüğü zaman Empire Marketing Board'un film birimine katıldı ve balıkçılık endüstrisi hakkındaki elli dakikalık belgesel *Drifters*'ın (1929) yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendi. 1933'te, zaman içinde Crown Film Birimi haline gelecek olan GPO Film Birimi'ne geçti.

Grierson bir sinemacıdan ziyade bir hatip, bir lider ve yönetimsel bir ilham kaynağıydı. Ayrıca 1930'larda toplumun kesin biçimde gerçekçi gözlemine inanan, sol duyarlılığa sahip bir İngiliz hareketinin de parçasıydı. Bu hareket, *Picture Post* dergisini ve Kitlesel Gözlem* olarak bilinen bir sosyolojik çalışmayı beraberinde getirdi. Bu süreçte Grierson, Brezilyalı Alberto Cavalcanti ile Harry Watt ve Basil Wright gibi sinemacılar da dahil olmak üzere hatırı sayılır birkaç yeteneği çekti.

Grierson'un yönetimi altında evrilen İngiliz belgeseli, toplumun keskin bir eleştirisi olabilirdi ama vatandaşa ülkesinin nasıl işlediğini öğretmek gibi eğitsel bir itkisi vardı. (Elbette bu, sinemacıların cevapları bildiğine dair o zayıf önermeye dayanıyordu.) Bu ruhla çekilmiş kilit filmlerden biri Grierson'ın yapımcılığını, Harry Watt ve Basil Wright'ın yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği, müziklerini Benjamin Britten'ın yaptığı ve şiirli açıklamalarını W. H. Auden'ın yazdığı ve ses yönetimini Cavalcanti'nin yaptığı *Gece Postası*'ydı (1936). Filmin tamamı yalnızca yirmi beş dakikaydı ve postaneye karşı masum bir hayranlık duyuyordu ama film bugün bile, sinemanın, ulusun kendisiyle bütünleşmesini

---

* Kitlesel Gözlem veya özgün adıyla Mass Observation 1937'de, "kendi kendimizin bir antropolojisini" oluşturma düşüncesiyle yola çıkan bir grup insan tarafından kurulan ve yüzlerce gönüllü gözlemci vasıtasıyla Britanya'nın gündelik yaşamını kayıt altına almayı amaçlayan bir Birleşik Krallık toplumsal araştırma kurumuydu. Özgün proje 1950'lerin başına kadar devam etti. Arşiv bugün Sussex Üniversitesi'nde yer almaktadır ve halka açıktır –çn.

sağlayabileceği ve tüm sanatların bir işbirliği olabileceği fikrinin dokunaklı bir ispatıdır.

Grierson savaş başlamadan önce Kanada'ya doğru yola çıktı (ve Canadian Film Board'da kilit bir figür olup çıkacaktı) ama Balcon Ealing'de, Cavalcanti ve Harry Watt'ı kapmış ve belgesel derslerini savaşta gösterilen gayrete uygulamaya başlamıştı. Gerçek bir kahramanlık örneği anımsatıldı: Bir fabrika ustabaşısı, Almanlar Fransa'yı işgal ederken önemli makine parçaları ele geçirmişti. J. B. Priestley bunu senaryolaştırdı ve Charles Frend, tüm rollerde oyuncuların yer aldığı *The Foreman Went to France*'ı (1942) yönetti. Harry Watt, görünüşte Kuzey Afrika çöl savaşı ile ilgili olan *Nine Men*'i (1943) çekmek üzere Güney Galler'de bir kumul sahiline gönderilmişti. Cavalcanti, Graham Greene'in senaryosuyla, Alman istilasına uğrayan bir İngiliz köyü hakkındaki *Went the Day Well?* filmini çekti. Charles Frend ise Atlantik konvoylarının çektiği eziyet üzerine *San Demetrio London*'ı (1943) çekti. Aynı sıralarda Ealing *The Black Sheep of Whitehall* (1942) ve *The Goose Steps Out* (1942) gibi çok kaba Will Hay komedileri çekiyordu. (İkinci filmde Hay, Nazi subayı taklidi yaparak Almanlara Britanya'da nasıl davranmaları gerektiği hakkında nutuk çeker.) Ayrıca Basil Dearden'ın, Londra İtfaiye Teşkilatı'nın Blitz* sırasındaki çalışmalarının dramatize edildiği *The Bells Go Down*'u (1943) vardı.

The Bells Go Down'da Tommy Trinder, Finlay Currie ve James Mason gibi oyuncular yer alıyordu fakat yapımcılığını Crown Film Unit'in ve yönetmenliğini Humphrey Jennings'in üstlendiği uzun metrajlı bir belgesel olan *Fires Were Started* ile aynı sırada gösterime girmek gibi bir talihsizlik yaşadı.

Jennings 1907'de Suffolk'ta doğdu ve Cambridge'de eğitim gördü. Bir entelektüel, Kitlesel Gözlem'in bir parçası ve muaz-

* The Blitz, II. Dünya Savaşısırasında Nazi Almanya'sının Birleşik Krallık'ı sürekli hava saldırısına maruz bıraktığı döneme verilen addır –çn.

zam bir İngilizlik antolojisi olan *Pandemonium*'un yarı zamanlı derleyicisiydi. Liyakatına bakılacak olursa, Cambridge'de öğretim görevlisi olması gerekirdi ama görsel sanatla ilgileniyordu (gerçeküstücü bir zevke sahipti) ve dolayısıyla belgesel filmlere kapıldı. Savaş yıllarında çok üretkendi. Bu dönemdeki en iyi işleri İngiltere manzaralarının seslere dayalı bir montajı olan *Listen to Britain* (1942); *Fires Were Started* ve E. M. Forster'ın yazıp Michael Redgrave'in aktardığı, müzikleri Richard Addinsell'e ait olan, savaş biterken doğan bir bebeğe yazılmış bir tür açık mektup olan *A Diary for Timothy*'dir (1944-45).

Jennings savaştan sonra kendini kaybetmişe benziyordu ve 1950'de Yunanistan'da bir tırmanış kazasında öldü. Fakat hâlâ bir İngiliz kahramanı ve *Fires Were Started*'ı stüdyosundaki bir ressam gibi, düşmana hiçbir gönderme yapmadan çekebilen adamdır. Dahası *A Diary for Timothy* açıkça gösteriyor ki Jennings, savaşta kazanılan zaferin, daha çetin toplumsal sorunların başlangıcı olduğunu biliyordu. Eğer Amerikalı olsaydı, Amerikan karşıtı olarak itibarsızlaştırılabilir ve işleri yasaklanabilirdi. Gelgelelim Britanya'da, Jennings'in milli gayrete yakın duran ve dehâ pırıltısına sahip bir sinemacı olduğu duygusu devam etmektedir.

Jennings'in kariyeri, Michael Powell ve Emeric Pressburger'ın aynı sıralarda filmleri *Kahraman Subay*'da (1943) üstesinden geldikleri zorlukları hatırlatır. Powell 1930'lar boyunca durmadan çalışmış ama ince görsel duyusunu gösterme imkânına nadiren sahip olmuştu. Fakat 1937'de *The Edge of the World*'ü Alexander Korda'yı etkiledi ve Korda Powell'ı, işe aldığı pek çok Macardan biri olan Pressburger ile tanıştırdı. İki adam birbirlerinden çok farklıydılar ama bu onları teşvik etmişe benziyordu. Pressburger yazardı, Powell yönetmen. İlk defa, başrolünde Conrad Veidt'in oynadığı *The Spy in Black*'te (1939) bir araya geldiler ve birkaç yıl içinde the Archers adında bir şirket kurdular. *Kahraman Subay* bu logo altındaki ikinci filmleriydi.

Film son derece hırslı ve cüretkârdı: İlk kurguda 163 dakikaya inmişti ve Technicolor'du – setler (Balcon için çalışmış olan)

Alfred Junge'a, kamera ise 1930'ların başında René Clair ile çalışmış ve daha sonra *8. Henry'nin Özel Yaşamı* ve *Rembrandt*'ı çekmiş olan Georges Périnal'e aitti. *Kahraman Subay*'ın ölçeği savaş zamanı koşulları altında riskliydi ama filmdeki asıl sorun –bizzat Churchill'i de rahatsız edecekti– hikâyenin, Clive Candy (Roger Livesey) adındaki bir İngiliz ile Theo Kretschmar-Schuldorff (Anton Walbrook) adında bir Alman arasındaki kalıcı dostluğa bir övgü olmasıydı. Buna ek olarak, Blimp adını vererek –David Low karikatürlerinde İngiliz subay sınıfındaki budalalıkla alay etmeyi amaçlayan bir figür– the Archers, orduyu ve Savaş Bakanlığı'nı gücendirmeyi göze aldı. Bizzat Churchill, yaverlerine "bu aptalca yapımı daha fazla ilerlemeden[1] durdurma"nın yollarını sordu ve ekledi "Ordunun moraline zararlı propagandaya izin vermeye hazır değilim."

Elbette bugün *Kahraman Subay*'ın the Archers tarafından yapılan ilk büyük film olduğunu ve hepsi de genç Deborah Kerr tarafından canlandırılan birkaç kızıl saçlı kadına olduğu kadar budala Candy'ye de sempatiyle yaklaştığını biliyoruz. Fakat tarihte, başka nedenlerden ötürü de bulunduğu yeri hak eder – en çok da resmi paniğe rağmen çekilmiş ve gösterilmiş olması nedeniyle. 1943'te savaşın diğer büyük katılımcıları bu tür bir film çıkaramazlardı diye tahmin ediyorum. Filmin sonlarına doğru, yaşlanmakta olan Theo 1919 ile 1939 arasında Almanya'da ne olduğuna dair uzun, müteredditi bir konuşma yapar ve bu konuşma öylesine ilgi çekicidir ki o dönemde bunun ne kadar beklenmedik olabileceğini güçlükle fark ederiz. Anton Walbrook'u büyük bir oyuncu olmaya terfi ettiren sahnedir.

Powell ve Pressburger, ne birinin ne de diğerinin tek başına tam olarak idare edemeyeceği türden dinamik bir takım haline gelmişlerdi. Savaş biterken, Rank Organisation veya Korda için çalıştıkları altın yılları başladı. Listeleri bugün meşhurdur: *A Canterbury Tale* (1944), *Nereye Gittiğimi Biliyorum* (1945), *Aşk ve Ölüm* (1946), *Siyah Nergis* (1947), *Kırmızı Pabuçlar* (1948) ve

[1] Christie, (ed.), *Powell, Pressburger and Others*, s. 107

Küçük Arka Oda (1949). Evet, *Kırmızı Pabuçlar* en ünlü – ayrıca en güzel ve sanatsal yaratıma en adanmış olandır (Powell'ın tanrısı). Ama filmlerin o yüzsüz ince zekâsını, her şeyin karneye bağlandığı günlerdeki saygısızlığını, harikulade bir zanaat işbirliği anlayışını ve hararetli performanslarını not düşmemiz gerek – Walbrook'un *Kırmızı Pabuçlar*'daki Lermontov'unu ya da David Farrar'ın *Küçük Arka Oda*'daki kötürümünü düşünün. Kızıl saçlıları düşünün: Kerr, Kathleen Byron, Moira Shearer (ve Pamela Brown – siyah beyaz ama Powell'ın kalbinde kızıl). *Kahraman Subay*'da Kerr'in kızıl kestane saçı ve mavi kantaron rengi elbisesiyle gölgede ve şömine ışığında bir sahnesi vardır ki savaş sırasında çekilmiş en romantik planlar arasında olmalıdır. Daha önce Britanya'da kimse –Oberon'uyla Korda bile– sırf bir kıza deli divane olunduğu için film yapılabildiğini görmemişti.

The Archers, tüm özgünlüklerine rağmen o savaş sonrası yıllarda istisnai değildi. Ülke yoksulluktan kırılıyordu ama İngilizler filmler için çıldırıyordu. Bir Quaker* olarak doğmuş ve o şekilde yetiştirilmiş, dolayısıyla film izlemeye izni olmayan Güney Londralı bir oğlan olarak endüstriye daha yeniyetmeyken, çay yapmak ve haber getirip götürmek üzere girmişti. Kurgucu olmayı seçmiş ve Noel Coward'ın dikkatini çekmişti. Adı David Lean'di ve onun da kendi listesi vardı: *Denizler Hâkimi* (1942; yönetmenliğini Coward'la paylaştığı, Louis Mountbatten gibi bir figüre garip bir övgü), *This Happy Breed* (1944), *Ben Çağırmadım* (1945), *Kısa Tesadüfler* (1945), *Büyük Umutlar* (1946), *Iztırap Çocuğu* (1948), *The Passionate Friends* (1949), *Hüküm Günü* (1950). Siz David Lean'i daha sonraki, daha büyük filmlerinden tanıyor olabilirsiniz –*Kwai* Köprüsü (1957), *Arabistanlı Lawrence* (1962), *Dr. Jivago* (1965), İrlandalı Kız (1970) – fakat bu sonraki filmlerinin 1940'larda çektikleri kadar tatmin edici olmadığını söylemek isterim.

17 yüzyıl ortalarında İngiltere'de George Fox tarafından kurulan ve Hıristiyan pasifizmini savunan mezhebin inananlarına verilen ad –çn.

Başka mucizeler de vardı: Amerikalı William Wyler çekildikten sonra Laurence Olivier 1944'te imdada yetişti ve *V. Henry*'yi yönetmeyi teklif etti. Wyler'ı küçümsemiyorum ama Olivier'nin kabına sığmayan kahramanlık ve yiğitlik gösterisi veya Shakespeare bilgisiyle nasıl rekabet edebilirdi ki? Olivier yaşamı boyunca erkeksiliğinden şüphe etti –yıllar önce Hollywood'dayken, büyük aktrisler bununla baş edemediğini hissetmişlerdi– dolayısıyla Agincourt* onun kefaretiydi. Sonra o harikulade açılışı hatırlayın: Tıklım tıkış bir Globe Tiyatrosu ve kralı oynamak konusunda tedirgin olan gerçek aktöre attığımız kısa bir bakış. *V. Henry*'yi izlemek İngiliz sinemaseverler için vatani bir görev haline gelmişse de bir şehre ait yağlıboya resimlerle savaş alanı için İrlanda'nın geniş yeşil çayırlarını birlikte kurgulamak konusunda rahat, büyülü bir filmdir. Havadaki ok yağmurunu, William Walton'un müziğini ve sondaki kanlı canlı flörtü düşünün. İngilizlerin genel görünüşünü ve Leslie Banks'in koro* olarak kuvvetli belagatini hatırlayın. Eğer dört yaşındayken izlemişseniz *V. Henry* hayatınıza yön verebilirdi.

Birkaç yıl sonraki *Hamlet*'in bu kadar güçlü olmadığını söyleme cüreti göstereceğim ama tuzağa düşmüş bir adamla ilgili, dönemine uygun bir kara filmdi. Olivier İngiliz film tarihinde müphem bir figürdür ve onu, onun kadar sevmek geri kalanımız için biraz zor olabilir. Ancak 1940'ların sonunda, sahnede olduğu kadar perdede de kendi rüzgârıyla dalgalanan bir bayrak ve ulusun kahramanıydı. Ona büyük bir yönetmen dememiz şart değil ama *V. Henry* ve *Hamlet* herkesi (ve Akademi'yi) heyecanlandırmış olaylardı.

Yine de hepsi bu değil. Ealing savaştan sonra Balcon'ın yönetiminde devam etti ve Robert Hamer'ı meydana çıkardı: Eşcinsel davranışları nedeniyle Cambridge'den kovulan ve sonrasında berbat bir ayyaş haline gelen bir Cambridge öğrencisi. Tamamen

---

* Agincourt Muharebesi, 25 Ekim 1415'te kuzey Fransa'da Yüzyıl Savaşlarının bir parçası olarak gerçekleşmiştir ve V. Henry önderliğindeki İngiliz ordusunun bu savaştaki en büyük zaferlerinden biridir –çn.
Özellikle Elizabeth dönemi tiyatrosunda, prologu ve oyunun diğer bağlayıcı kısımlarını okuyan tek bir karakter –çn.

tükenip gitmeden önce *Pink String and Sealing Wax*'i (1945), *It Always Rains on Sunday*'i (1947) ve (*Sunset Bulvarı*'ndan hemen önce) sınıf, cinayet ve dış sesle anlatım konusunda çığır açan bir komedi olan *Yumuşak Kalpler*'i (1949) çekti. Harry Watt'ın *The Overlanders* (1946) ve *Eureka Stockade* (1949) ile Avustralya'yı keşfetmesine olanak tanındı. Ve yavaş yavaş "Ealing komedisi" olarak tanınacak, sıradan İngiliz yaşamına ve eksantrik karakterlere dayanan bir toplumsal hiciv tarzı gelişti: *Hue and Cry* (1947), *Passport to Pimlico* (1949), *Whisky Galore* (1949), *The Lavender Hill Mob* (1951), *Kadın Katilleri* (1955). Bu listeye iki kişi daha giriyor: *Whisky Galore*, *Beyaz Elbiseli Adam* (1951) ve *Kadın Katilleri*'ni yöneten, Amerika doğumlu genç İskoçyalı Alexander Mackendrick ve olağanüstü bir İngiliz tiyatro oyuncuları kuşağının, incelikli bir film ustası olduğunu kanıtlayan ilk temsilcisi Alec Guinness. Guinness ilk başarılı çıkışını *Yumuşak Kalpler*'de, Oscar Wilde'dan izler barındıran ve aşırı olmanın heyecanını taşıyan bir sonradan görme olan Louis Mazzini'nin (Dennis Price) ipeksi ve kanlı planıyla hepsi birden katledilen D'Ascoyne ailesinin sekiz üyesini canlandırarak yaptı.

Ve biri daha: Carol Reed. 1906'da Londra'da aktör Herbert Beerbohm Tree'nin evlilik dışı çocuğu olarak dünyaya gelen Reed tiyatroda ve Basil Dean ile Ealing'de çalıştı. Yönetmenliğe 1930'ların ortalarında başladı ama benzersiz bir film üçlüsüyle birlikte gerçekten kendini bulması savaştan sonra oldu. Belfast'ta firari olan, ölümcül yara almış İrlandalı banka soyguncusu rolünde James Mason'lı Ölümden Kuvvetli'yi (1947) ve Greene'in kısa öyküsünden uyarlanan, uşak rolünde Ralph Richardson ile Belgravia evinin ona güvenen çocuğu rolünde Bobby Henrey'nin yer aldığı *Meşum Kadın*'ı (1948) çekti. Bu proje, Korda ve Greene arasındaki dostluğun bir meyvesiydi. Filmin başarısının ateşiyle birlikte, iki adam bir başka proje üzerine kafa yordular. Alex, Berlin veya Viyana gibi bir yerde geçen bir casus hikâyesinden yanaydı. Entrika ve yerinden yurdundan edilmiş insanların dünyasında bu konu

seçilmek için yalvarıyordu. Greene'in ona verebileceği bir ipucu vardı; bir gün Londra'da Strand'de yürüyen bir adamı, aslında öldüğü düşünülen bir adamı görmekle ilgili bir açılış cümlesi. Ah evet, dedi Alex coşkuyla, oradan devam et. Bu an; Greene, Reed ve Korda'nın, tüm hatalı parlak fikirlerini görmezden geldikleri Selznick'le ortak yapımları olan Üçüncü Adam'ın başlangıcıydı. Kulak verdikleri tek Amerikalı Orson Welles'di: tenha Prater oyun alanının dönme dolabında geçen sahnedeki guguk-kuşu konuşmasını ona verdiler. Sonuç, zither* eşliğinde uluslararası bir harikaydı.

Hiçbir şey sonsuza dek sürmez: "Eğlence, film endüstrisini terk etti" diye yazdı Graham Greene 1956'da Korda'nın öldüğünü duyduğu zaman. Henüz altmış üç yaşındaydı, David Selznick'in öldüğü yaşta. Fakat her ikisi de miadını doldurmuş ve Üçüncü Adam'da (ve daha sonra mahkeme salonunda) gürültücü, çekişen ortaklar haline gelmişlerdi. Robert Hamer ayyaş olup çıktı. Carol Reed asla anlayamadığı bir şekilde eski canlılığını yitirdi. Powell ve Pressburger ayrıldılar. Genel olarak Britanya, bir edebiyat ve tiyatro diyarı olduğunu hatırladı – ve ayrıca ölçeğiyle İngiliz mizacını rahatlatmış ve ilgisini çekmiş gibi görünen televizyon. Michael Bolton Ealing'de azimle devam etti ve kimse şövalyeliği ondan daha fazla hak etmedi. Fakat sevdiği türden filmler, televizyon için yapılır olacaktı.

Yine de İngiliz filmlerinin o savaş sonrası yıllardaki etkisini takdir etmeniz gerek. Olivier, *V. Henry* ile Oscar onur ödülü ve *Hamlet* ile En İyi Film ödülü aldı. 1947'de Britanya dört Oscar kazandı: *Büyük Umutlar*'daki siyah beyaz sinematografisiyle Guy Green; *Siyah Nergis*'teki renkle Jack Cardiff; *Büyük Umutlar*'daki siyah beyaz sanat yönetimi ile John Bryan ve *Siyah Nergis*'teki renk tasarımıyla Alfred Junge. Ayrıca adaylıklar da vardı. Oscar o yıllarda bugüne kıyasla çok daha fazla şey ifade ediyordu ve Amerikan mıntıkasıydı. Fakat her ne kadar İngiliz film yapımına

* Kanun benzeri bir çalgı. Adı, Latince *cithara*'dan geliyor. (Gitar da aynı kökten türemiş.) –çn.

çoğu zaman İngilizlerin kendisi hayıflansa da İngilizler hattı yarıp geçtiler ve o kazanımı asla kaybetmediler. Ama Ealing'den alınan ders basitti. İngilizler insan davranışına ilişkin içgörüleriyle seyirciyi şaşırtacak mütevazı filmler yapmak için gerekli donanıma sahipti. Zamanla bu model, belki de gelmiş geçmiş en iyi film stüdyosu olan BBC ve John Boorman, Stephen Frears, Mike Leigh, Alan Clarke, Terence Davies ve hatta *Genç Hizmetçiler*'den *Arabulucu*'ya kadar en duyarlı İngiliz filmlerinden bazılarını yapmış olan Joseph Losey'i de içeren bir gelenek tarafından yeniden canlandırılacaktı.

Her iki filmin senaryosu da Harold Pinter'a aitti. Pinter, filmlerin etkisi olmadan düşünülemez olan, başka biçimlerde pek çok yazardan yalnızca biriydi. Pinter ayrıca şiddetin nasıl duygusal, samimi ve sözsüz olabileceğinin kibar ve dolaylı bilgisini miras aldı. Elbette, en iyi İngiliz filmlerinin pek çoğunda olduğu gibi duygu tarafından bastırılan ve bir o kadar da duyguyla dolup taşan o tonu Alfred Hitchcock tesis etmişti.

KISA TESADÜFLER

Kısa Tesadüfler'le ilgili İngiliz esprileri vardır ve nefis Rachmaninoff müziği (2 No.lu Piyano Konçertosu) ne zaman başlasa kaşlar kalkar. Kulağa çok duygusal gelir ama karakterlerin bunda çok az payı vardır. Bir zamanlar *Sequence*'ta yazan azılı ve akıllı bir eleştirmen olan Lindsay Anderson, David Lean'in nazik kaytarmacılığını yerden yere vururdu: "Duyguların tehdidiyle karşı karşıya[1] kaldığın zaman karakterlerini başka bir şey hakkında kısık, tereddütlü, tiz bir sesle konuştur."

İngilizlerin, şeyleri olduğundan az göstermeleriyle ilgili bir klişe vardı ve gerçek hayata dayanıyordu. Fakat İngiliz kısıtlaması mütevazı, cesurca ve uygar mıydı yoksa İngilizler gerçekten de o kadar küçük mü hissediyordu? Ozu, Bresson ya da Hawks'ınkiler kadar birbirinden farklı filmlerden bahsediyorsak bu şikâyet övgüye çevrilebilirdi. Meselenin özünden kaçmayı tercih eden bir derin duygu damarı vardır ve İngiliz sinemasında bu dolaylılığı hem Noel Coward'da hem de Harold Pinter'da bulabilirsiniz. Kim *Kısa Tesadüfler*'den, filmdeki duyguların derinliğinin farkına varmadan çıkabilir? Metanet ve pelteleşen zihin arasındaki işlev bozukluğu ve isteriyle ilgili bir filmden başka bir şey değilmiş gibi görünmediği anlar olur. En iyi İngiliz filmlerinde duygular çoğunlukla gizlenir, bu nedenle *Kırmızı Pabuçlar*'ın sonunda Ler-

---

1 Lindsay Anderson, *Sequence* (1951).

montov'un, Victoria Page öldüğü için acıyla feryat etmesi sarsıcıdır. Michael Powell'ın filmleri, acımasızlığı veya kabalığı maske olarak kullanan duygusal despotlarla doludur.

Dolayısıyla hakkında yapılan şakalar, *Kısa Tesadüfler*'in çaresiz beyhudeliğini ve nasıl doyum olmadan veya doyuma rağmen yaşamayı seçtiğini gözden kaçırırlar. Savaşın sonunda yaygın olan romantik baskılar altında kolayca eğilebilecek bir tertibat vardır. Âşıklar –kırklı yaşlarında, her ikisi de evli ve iki çocuklu, ikisi de oturmuş görünür– eşlerini bırakıp arzularını izlemeyi seçebilirlerdi. Cinsel özgürleşme, yeniden evlenme ve suçluluğun yarattığı kafa karışıklığıyla birlikte (Terrence Ratigan'ın oyunu *The Deep Blue Sea*'deki gibi) bir ayrı yaşama veya boşanma çalkantısı olabilirdi. Şey gibi bir film olabilirdi... işte mesele tam da bu. 1940'lar ve 50'lerdeki Amerikan ve İngiliz filmlerinin arşivlerini tararsanız; çok yoğun bir aşk ilişkisinin, bir iki evliliğin bitmesinin ve yeniden evlenme girişiminin izini süren filmleri hatırlamakta zorlanırsınız. Gerçek hayatta bu tür eylemler artıyordu ve perdenin hikâye malzemesini etkilemelerini beklemek doğaldı. Fakat eski sansür kuralları hâlâ yerinde görünüyordu ve hatta zina yapanlardan kadın ve erkek kahramanlar yaratmanın riskli olduğuna ilişkin ticari korkuyla daha da güçlenmişti. İngilizce konuşulan bir filmde evlilik bir felaket olabilir, komik bir curcuna veya ölü bir yer olabilir ama yeniden evlenmektense cinayet fikrini teşvik eder.

Kısa Tesadüfler için bütün suçu David Lean'in duygusal çekingenliğine yüklemek de adil değil. Lean genellikle kadınlarla konuşmakta zorlanmakla suçlanan aşırı çekici bir adam olmakla birlikte, dindar yetişme tarzının akabininde çok dağınık bir evlilik hayatı olmuş bir seri çapkındı. Evlilik dışı ilişkiler Lean'in filmlerinde yaygındır – *The Passionate Friends* ve *Hüküm Günü* (ikisinin de başrolünde eşlerinden biri olan Ann Todd oynar), *Dr. Jivago*, İrlandalı Kız. Cazibe düşüncesi, pek bir nihai tatmin beklentisi olmaksızın sıkıcı yaşamı kemirir. Fakat sinemaya gitmek, âşıkların –sanki sinema salonunun perdesine çizilmiş gibi– sarılmasıyla

sona erme eğilimindeki filmlerde (1940'larda özellikle) her cinsiyetten insanın bir şekilde her hafta başka başka insanlara âşık olmasını dolaylı olarak teşvik eden bir fantezi arayışıdır. Bu durum, hayalin, bozulmuş bir tertibat olduğuna dair bir uyarı mıydı?

Kısa Tesadüfler'in sonunda Laura'nın eşi Fred –her ne kadar sevecen bir adam olması amaçlansa da pek keskin bir rol değildir– Laura'ya, "çok uzaklara gitmiş" gibi göründüğünü söyleyecektir. Kadın aslında civardaki bir demiryolu kavşağından uzağa gitmemiştir ama "çok uzak," *Oz* Büyücüsü'nde özlemle çağırılan "bir yerler"e* gönderme yapar. Kadının bu tür seyahatlerin temin edildiği fantezi yuvasına, yani sinemaya gittiğini söylemek gibidir. *Kısa Tesadüfler*'deki kocanın, korkunç gerçeği tahmin ettiğinden veya bunu bilmek istediğinden emin değilim ve çiftin, tüm olan bitenin itiraf edildiği bir "iç dökme" konuşması yapacaklarına dair herhangi bir ipucu da yoktur. İngilizler bir ton utancı görmezden gelecektir. Yine de Laura'nın dış sesi (filmin motoru) itiraf gibi sunulur. Fakat Laura kendi kendine konuşmaktadır – yaşamının geri kalanının söylemi bu olacaktır. Eşinin banliyö ahlakı veya ketumluğu, sessiz kalmaya veya bilmemeye inanır ve yavan bir evliliği yeniden canlandırmayı aklına getirmez. Laura evliliğinin, "aşk hayatı"nın hudutlarını ve bu durumu düzeltmenin imkânsızlığını keşfetmiştir. Dolayısıyla film, sinemaya gidin, zahmetsiz gönül eğlencenizi yaşayın ve sonra ev içi açmazınızın kısıtlı faydalarıyla iyi geçinmeye devam edin der gibidir: istikrar, havadan sudan konuşmalar ve Laura oturmuş Rachmaninoff dinleyerek hayaller kurarken Fred'in çapraz bulmaca çözmesi. Böyle ifade ederseniz Ozu'yla yapılan karşılaştırma daha anlamlı hale gelir.

Film başladığı sırada ilişki sona ermektedir. Bu âşıklar bir daha buluşmayacaktır; adamın kadının omzuna koyduğu eli bir veda hareketidir – çünkü densiz Dolly Messiter bu anı berbat etmiştir (filmde Laura'nın zümresine ve sınıfına mensup üç kadın var-

* Yazar burada, Judy Garland'ın seslendirdiği "Somewhere over the Rainbow" adlı klasikleşmiş şarkıdaki "somewhere" sözcüğünü kullanıyor. Şarkıda, gökkuşağının üzerinde bir yerlerde çok güzel, barış ve huzur dolu bir dünya olduğu düşlenir –çn.

dır ve hepsi de bir miktar kösteklenmiş görünür). Böylece Laura hikâyeyi anlatır ve yalnızca tiz bir ses duyabilen Lindsay Anderson sağır olmalı bence. Celia Johnson belagatliydi ama bu duygusal dürüstlüğünü asla bozmaz. Laura'nın beklenmedik sevincini, pervasızlığını, utangaç şehvetini ve sarsılmış haysiyet duygusunu yakalar. Bunların hiçbiri de karakterini gereğinden zeki veya uzaktan yakından feminist yapmaz. Onun yerine, bizi filmin gözü kara sonucuna hazırlar: Laura'nın payına düşen yalnızlık.

Aksine, Alec (Trevor Howard) daha ilginçtir: Bir araştırma konusu olan bir doktordur ve araştırmasını sürdürmek üzere Güney Afrika'ya gitme planı vardır. (O sırada Britanya'da kimse Güney Afrika'yı henüz anlamıyordu!) Evet, Laura'yı kaybetmektedir ve Howard bu darbeye dair kuşku bırakmaz ama hayatın ona sunacaklarına açığızdır. Oysa Laura'nın umabileceği hiçbir şey yoktur. Bu durum Noel Coward'dan kaynaklanıyor olabilir –ve jenerikte Lean'in adı yalnızca yönetmen olarak geçerken film "Noel Coward'dan *Kısa Tesadüfler*"şeklinde tanıtılır– fakat kadınların trajik konumunun sözsüz bir kabulü vardır, oysa Lean'in en sevilen filmlerinde de (*Kwai* ve *Lawrence*) etrafta neredeyse hiç kadın görünmezken dünyaya, tarihi değiştirecek büyük işler yapan etkin adamlar egemendir.

Lean ve Coward arasındaki bağ geçiştirilebilecek türden değil. Coward, Lean'i himayesine aldığı zaman, gösteri dünyasında çok daha üst bir sınıfa mensuptu. Hiç kimse aralarında ilişkiye benzer bir şey fark etmedi ama art arda dört film çektiler ve Coward ister deniz birliğinde, ister film ekibi içinde olsun grubun parçası olmak konusunda iyiydi. Ekip oldukları yıllarda Coward'ın sıradan bir denizciyle, en az bir riskli ilişkisi olmuştu – ve Coward Britanya'da geniş kesimler tarafından eşcinsel olarak algılanmıyordu. Ona tapan kadın hayranları vardı, bu kadınlar dünyanın Laura Jesson'larından pek uzak değillerdi ve onun yalnızca bir "beyefendi" olduğunu sanıyorlardı. Lean çok yakışıklı, çok akıllı ve hırslıydı –ve tüm bunlar *Kısa Tesadüfler*'in kadın zihnine duyduğu, pek de İngiliz-vari olmayan düşkünlüğe yol açar.

Dolayısıyla bu kadın filmi bir kara film gibi görünüyor. Yalnızca (Ölümden Kuvvetli ve Üçüncü Adam'da da çalışmış olan) Robert Krasker'ın parlak, gölgeli aydınlatması nedeniyle değil; âşıkların (Stanley Holloway ve Joyce Carey'de cisimlenen) demiryolu protokolü ile ekspresin, Laura'yı intihar etmeye teşvik eden gürültülü, aralıksız geçişi arasında kapana kısılmış gibi göründükleri tren istasyonunda hissedilen kentsel çevrilme duygusu da buna neden olur. Bugün *Kısa Tesadüfler* genellikle kara filmler arasında sayılmaz ama tuzaklar, suçlu hissetme ve doğanıza aykırı bir şekilde hapsedilmiş olmakla ilgili bir filmdir.

Öyleyse Alec ve Laura, Milford'daki perşembe öğleden sonralarında ne yaparlar? Kibar bir öğle yemeği yerler ve sonra "filme" giderler. Gittikleri sinema kalabalık görünür. Donald Duck'a gülmekten ölürler. Laura "gürültülü bir müzikal"den sıkılır. Ve çıkmadan *Flames of Passion*'ı izlerler – saçma bir Hollywood ürünü (ayrıntı verilmez). İzlemeleri gereken *Bir Endülüs Köpeği* (veya *Mavi Kadife*) ama böyle programlar "Milford"a gelemezdi. Bundan kastım, çağdaş bir romancının –Graham Greene belki– uyanma duygusu yaşayan bu iki yolcunun sevişmesi gerektiğini fark edebileceğiydi. Filmle ilgili olarak "s####r" diyemezsiniz, çünkü 1945'te perdede kimse bunu söyleyemezdi. Aslında Alec ve Laura ödünç bir dairede neredeyse sevişeceklerdir ama sonra dairenin sahibinin, mide bulandırıcı derecede kendini beğenmiş bir Valentine Dyall'ın eve dönmesiyle küçük düşerler. (Dahası, Alec ve adam arasındaki kısa konuşma eşcinsel imalarla doludur.)

Alec ve Laura birbirlerine ve aşka âşıktırlar, yatakta geçirecekleri birkaç saat, trajedinin veya boşanmanın önüne pekâlâ geçebilirdi. Bu durumda ise, *Flames of Passion*'ın hayaliyle 1945 seyircisini dehşete düşüreceği gibi Coward ve Lean'in de görmemeyi tercih edeceğini düşündüren aşk sahneleri arasında sıkışıp kalırlar. Celia Johnson'ın iri gözleri dikkatli bakışlarımız karşısında çıplaktır ama bu sözcük en fazla bu şekilde kullanılabilir – bunların tümü, hayal kurmayı yoğunlaştırır.

Laura da hayal kurar. En güzel perşembelerinden sonra trenle eve dönerken, camdan gecenin içine doğru bakar ve huzur dolu

hayali görüntüler görür: ikisi avizelerin altında dans etmektedir; Paris Opéra'da; Venedik'te Büyük Kanal'da bir gondolda; ay ışığında bir okyanus gemisinin güvertesinde okyanusun geçişini izlerken ve ıssız bir adada palmiye ağaçlarının altında. Bunlar, filmlerdeki yaşamın bir derlemesidir ve biz, Laura'nın "aşk" düşüncelerinde temel referans noktasının eğlence olduğunu hissederiz. En önemlisi, romantik filmlerdeki sahneler dingin ve müsterihtir. Oysa Laura, ilişkisinin bir kaçamağa, "alçak ve bayağı"ya yakın olmasından nefret eder. Laura ve Fred'in çocuklarla bir günü nasıl geçireceklerini tartıştıkları bir an vardır – biri sirke, diğeri pandomime gitmek istemektedir. Sistemli adam Fred de Laura'yı sinemaya götürebilmek için ikisini birden evde bırakınayı önerir. Fred bunu teklif ettiği zaman Laura gözyaşlarına boğulur.

Bence *Kısa Tesadüfler* tarafından haksız yere sınırlanmış hissetmek ve bu karakterlerin cinsel hayatlara ihtiyaçları olduğunu ve basitçe, bir bütün olarak hayatlarında daha fazla şey olmasına ihtiyaç duyduklarını söylemek adilcedir. Fakat Coward ve Lean'in, o sırada gerçekten pek fazla insanın cinsel hayatı olmadığı ya da olduğunu kabul etme özgürlüğüne sahip olmadığı yönündeki varsayımlarında yanıldıklarını sanmıyorum – ve bunun kısmen nedeni, filmlerinin en belirsiz romantik imge örgüsünü sunmaktan fazlasını yapmamış olmasıdır. Eğer Laura, Alec'in yatakta Fred'den daha iyi olduğunun bir değerlendirmesini yapmayı öğrenseydi ve bunun, beden ve ruh sağlığı üzerinde bir etkisi olsaydı çok farklı bir film olurdu. *Kısa Tesadüfler* o film değil, hazin bir gerçeklik ve harika bir hayal arasında sıkışıp kalmış insanların hikâyesidir. Aksiyon, Laura'ya hayalden vazgeçmeyi ve kendi yalnızlığını kabul etmeyi öğretmeye başlar. Yani Trevor Howard filmde iyidir hoştur ama Laura'nın bakış açısından o yakışıklı, nazik âşık figürüdür. Filmin özü, Laura'nın acıtıcı deneyimidir ve Celia Johnson'ın ezilmiş bakışlarında böyle asılı durur.

1945'te ve sonrasındaki yıllarda tüm dünyada, sinemaya gitmenin masum romantizmini (ve cinsel eylemi sansürlemesini) sorgulamaya başlayan filmler oldu. İtalyan yeni gerçekçiliği, ka-

çınılmaz gerçekliklerde dobra dobra ısrar etmenin en açık örneğidir. Amerika'da kara film, mutlu sonlar çağında kendini ifade etme olanağı bulamayan bir tür çaresizliği deşti. Kara filmin, gerçekçi gerilimlerden fazlasında işler olduğunu görmek bu nedenle önemlidir. Kadın filminin feminizmdeki fazlasıyla tedrici ilerlemesine, kadınların sürdürdüğü zor yaşamların bu yeni değerlendirmesi yardımcı oldu – acıklı kara filmlere uyan filmler arasında Ömre Bedel Kadın (1945), *Meçhul Bir Kadının Mektupları* (1948), *Kısa Tesadüfler* ve hatta İnsanlık Suçu (1951) vardır. Çünkü yeni bir konu inşa ediliyordu ve o konu, sinemanın arzularımızın üzerinde oynadığı savurgan oyunun, o özleme içten bir saygıdan ziyade yalnızca ticari bir hile olma derecesini bilmek istiyordu.

Dolayısıyla bazı İngiliz entelektüellerinin *Kısa Tesadüfler*'e ürkek tepkisi yersiz sayılmaz. Film, kadınlar seksi hak ettiklerini ve onu kendilerinin bulması gerektiği ne zaman anlayacaklar diye merak eden ilk filmlerden biridir. Trevor Howard bir seks sahnesi olmuş olması gerektiğine inanıyordu ve ön gösterim seyircisi filmin iffetiyle alay etmişti. Bu nedenle filme sadık kalmak artık kolay değildir – ta ki Celia Johnson'ın bitkin güzelliği ve ekspresin uğultusuyla karşı karşıya gelene kadar. Roger Manvell'ın, Johnson'ın Laura'sı için dediği gibi "Kadın, hissettiği gibi görünme[1] zamanı gelene kadar oldukça sıradan görünür." Bu, film oyunculuğu için bir modeldir. Hatta tren istasyonunun kafesinde, Laura ekspresin gelmekte olduğunu duyup treni karşılamaya giderken kameranın eğilerek onu sarhoş veya perişan gösterdiği bir an bile vardır. Bu hesaplanmış bir etkidir ve Lean kolayca aşırı hesaplılığa kaçar – fakat bu durumda, sırf aktris bu görüntüyü istemiş gibi göründüğünden, titretme işe yarar.

Demiryolu ortamı filme çok şey katar: Tren tarifesi herkes için bir tür görev çağrısıdır. Ama bazen, *Kısa Tesadüfler*'in tamamı, âşıkların el ele tutuştuğu ama o temasın, *Flames of Passion*'dan daha iyi bir şeyin masumiyetlerine şiddetle nüfuz etmesini etkilemediği bir sinemanın karanlığında geçmiş olsaydı nasıl olurdu diye düşünüyorum.

---

1 Roger Manvell, *The Film and the Public* (1955), s. 157

SAVAŞ

Bir dünya savaşında her yerde savaşılır ve II. Dünya Savaşı gelip çattığı zaman perde de savaş alanına dönmüştü. Bazen genç bir dimağ, gerçek olayı perdedeki aksiyonla karıştırabiliyordu. J. G. Ballard'ın romanı *Güneş İmparatorluğu*'nda Jim adındaki çocuk, Japonların istilasından sonra Şangay'da mahsur kalır.

> Son bir yıldır *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin korsan[1] Çin versiyonunun gösterildiği Nanking Sineması'nın asma kilit vurulmuş kapısında dinlendi. Clark Gable ve Vivien Leigh'in kısmen sökülmüş yüzleri, alev alev yanan Atlanta'nın neredeyse gerçek boyutlu bir kopyasının üzerindeki bina iskeletinde yükseliyordu. Çinli marangozlar Şangay'ın göğüne yükselen boyalı duman panellerini kesiyorlardı, bu paneller Kuomintang düzensiz birliklerinin Japon istilasına direndiği Eski Şehir'in yapıları üzerinde hâlâ yükselen alevlerden güçlükle ayırt edilebiliyordu.

Bu sanrı, sayfa üzerinde capcanlıdır. Steven Spielberg *Güneş İmparatorluğu*'nun film versiyonunda (1987) şehir parçalanırken devasa *Rüzgâr Gibi Geçti* ilanının muhteşem bir görüntüsünü elde etmişti ama iki tür duman yoktu.

İkinci Dünya Savaşı sona ereli altmış beş yıldan fazla oluyor. Tedavülden kalkıp kalkmayabileceğini merak ediyorsunuz. Fakat asla bitmiyor ya da uzaklaşmıyor. Gerçekten bitti mi? Birinci

---

1. G. Ballard, *Empire of the Sun* (1984), s. 55.

Dünya Savaşı'nı açıklamak mümkün değil: Korkunç olduğunu anlıyoruz ama neden savaşıldığını kim biliyor? İkinci savaşa gelince, cevabı bildiğimizi düşünüyoruz. Modern tarihin kriziydi, Holokost ve nükleer silahlar nedeniyle bir düşünce ve duygu durumu olarak varlığını sürdürüyor. O dönem o denli dehşetli şeyler yapıldı ya da hakkımızda o denli dehşetli şeyler ortaya çıktı ki kendimize ihanetimizin atmosferi dağılıp gitmeyecek.

Sinemacılar –bazıları savaş bittikten sonra doğmuştu– hâlâ savaş konularının ve 1939-1945 yıllarındaki bitmeyen dehşetin betimlenme biçimlerinin çekimi altındadır. Bu savaşın kendisine duyulan ilgiden kaynaklanıyor olabilir ama aynı zamanda savaşla filmin ne kadar yakın ittifak kurduklarını da fark ederiz. Savaş, bir kamu kurumu olarak filmlerin tarihinde ve aklanmalarında doruk noktasıdır. Karanlıkta oturmuş pür dikkat sonucu bekleyen yabancı kitleleri ilgi göstermeye mecbur bıraktı. Karşıt hükümetlerin moral "yükseltmek," savaşı kazanılabilir ve gerekli göstermek için filmler ürettiklerini gayet iyi biliyoruz. Fakat sinemanın kendisi –yeri ve camiası– hava saldırısı sığınakları kadar önemliydi.

Bu fikir kolaylıkla duygusal görünebilir; halk savaşın ne hakkında olduğuna karar verirken yanlış yönlendirilmiş olabilirdi. Ama çatışma bir kere başlayınca liderler ve kumandanların hayatta kalmaya kıyasla ideoloji, jeopolitik strateji ve gizli anlamlar için daha az vakitleri vardı. Savaşa nerede girilirse girilsin savaş topyekûn, tahripkâr veya şanlıydı. Batı Avrupa'daki Alman hücumu vahşice ve hikâyemsiydi – birkaç ülkenin işgali aylar içinde, Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenişememeyi arkaik gösterecek biçimlerde gerçekleştirildi. 1939'daki "sahte savaş"ın aksine 1940, bir yıkım ve haritaları yeniden çizme yılıydı ve yaz ortası, dünyanın daha önce hiç görmemiş olduğu türden bir savaşa, hava kontrolü için verilen bir mücadeleye tanık oldu. Britanya Savaşı (bu ifade o dönemde kullanılıyordu) İngilizlerin istila tehdidini hissettikleri ve bazen belirleyici olabilecek hava muharebelerini seyrettikleri bir kamusal krizdi. Savaşı bir spor karşılaşması gibi

takip edebiliyorlardı ve sonucun ne kadar ciddi olacağını bilmek için hiçbir nedenleri yoktu, mesela İngiliz halkının 1940'ta bile, Almanya'da iş başında olan kötülüğe dair yalnızca üstünkörü bir fikri vardı.

Ondan sonrası, ardı ardına gelen büyük maçlardı: Pearl Harbor melodramı, Kuzey Afrika'daki mücadele, Pasifik'teki deniz savaşları, Almanların Rusya'yı işgali, İtalya'nın işgali, Normandiya Çıkarması, Japonya'ya saldırı ve ön sayfaları kaplayan, Müttefikleri ile Rus ilerlemesinin birbirlerine yaklaşmalarını gösteren koyu siyah okların bulunduğu istikrarlı Avrupa haritası. Bu savaş yıllarında insanlar sinemaya rekor oranlarda gittiler. Haber filmi olmadan gösterilen çok az film vardı. Halk gazete alıyordu. Radyonun etrafında toplanıyorlardı. Pek çok hane, ilerlemeyi, ev yapımı haritalar üzerinde zaferleri işaretlemek için kullandıkları kâğıttan bayraklarla takip ediyordu. "Haberler" apaçık sansürlüydü ama insanlar onlara güveniyordu – veya güvenmeye ihtiyaçları vardı. Haber filmleri, bugün izlendiklerinde utanç verici derecede patavatsız ve hileli görünebilir ama sinema salonlarında içten alkışlarla karşılanıyorlardı. Sivil cephe önemliydi.

Film yönetmeni (1933 Güney Londra doğumlu) John Boorman hatırlayacak yaştaydı: "Savaş ne harikaydı![1] Bize ortak dava, eşit tayın, toplumsal çaba verdi ama hepsinden güzeli, bizde eksik olan esas şeyi verdi: Bize bir mit verdi, biz yarım insanların bahçe kapılarımızdan atlamamıza, utançlarımızdan vatanseverliğin kollarına atılmamıza olanak tanıyan radyo, gazeteler ve sinema tarafından beslenen bir mit." Boorman bu ruhla *Umut ve Zafer*'i (1987) çekecekti, yetişkinlerin hava saldırısı trajedilerinin çocukların bedava havai fişek gösterisi hissiyle rekabet halinde olduğunu bilen o filmlerden biri.

Boorman'ın kırk yaşındaki babası orduya katılmış ve annesi de pek mükemmel gitmeyen bir evlilikten azat olmuştu. Savaştan önce Boorman'lar banliyöde kapana kısılmışlardı ve kendi kısıtlı yerlerini bildiklerini hissediyorlardı. Bu nedenle savaş devrim ni-

[1] John Boorman, *Adventures of a Suburban Boy* (2003), s. 19.

teliğindeydi: "İşte öyle,[1] bu gelişmemiş fantezide mahsur kalmış boğuluyorduk ama el kol sallayamayacak kadar da kibardik, savaş herkes için cankurtaran halatları getirerek o sırada geldi. Kimlik ve yerinden edilmeye dair tüm tereddütlerimiz; tamamen olgunlaşmış, bandolu, tüyler ürpertici, boğazı düğümleyen bir vatanseverlik, kamu yararı ve Kötülüğe karşı çıkış tarafından kapsanabilirdi. Kahramanlarımızı bulmuştuk – bizlerdik."

Önceleri Britanya'da ve daha sonraları Almanya'da da kent merkezlerindeki sinema salonları tehlike noktalar haline geldi. Ağzına kadar dolu bir sinema salonu ve tam isabet, felaket anlamına geliyordu. Salt bu nedenle büyük spor etkinlikleri sınırlandırıldı. Fakat ilk endişeden sonra büyük kahramanlık gösterisinin oynatılabilmesi için sinema salonlarının çalışmalarına izin verildi. Ve eğer ilk başta –sırf yenilgiler daha yaygın olduğu için– kahramanlık hikâyesi anlatmak konusunda sorun yaşanırsa, tarih bir hazine dairesi gibi bekliyordu. Churchill ve Alexander Korda, Nelson'ı Olivier'nin canlandırdığı *That Hamilton Woman*'ı çekmeyi işte böyle planladılar.

Film stüdyosunun arkasına savaş hatları yığmak için sabırsızlanan, hevesli Amerikalı sinemacılar vardı ama Amerika'nın müdahale etmeme yönündeki resmi politikası onları kısıtlıyordu. Bu nedenle *Aslan Yürekli Çavuş* (1941) Birinci Dünya Savaşı'nı yeniden canlandırdı ve Gary Cooper'ın Alman askerlerini yabani hindi gibi teker teker vurma görüntüleriyle keyiflendi. Bu film, Howard Hawks'ın birkaç kaba filminden biri olsa da halk üzerine atladı. *Aslan Yürekli Çavuş*'tan yalnızca birkaç ay sonra *Olmak ya da Olmamak*, savaş nedeniyle daha iyi filmler yapılabileceğini ve de bir Berlinli tarafından yapılabileceğini ortaya koydu. Ernst Lubitsch savaştan dolayı acı çekiyordu ve alışılagelmiş, kana susamış hamasete kapılmıyordu. Onun yerine, ürkek Jack Benny'nin cesaret göstermek zorunda kalmasıyla Polonyalı oyuncuların Naziler için *Hamlet*'i oynaması fikrini buldu. Sig Ruman'ın "Yani bana Toplama Kampı Erhard diyorlar, öyle mi?" tekrar eden esprisiyle

[1] Age., s. 19.

uygun adım yürüdüğü bir filmdir. Bu filmin acılığına acılık katan bir diğer şey ise şudur: İlk gösterildiği sırada kadın başrol oyuncusu Carole Lombard artık yaşamıyordu, savaş tahvilleri satmak amacıyla çıktığı bir yolculuğun sonunda Ocak 1942'de uçağının Sierra Nevada Dağları'na düşmesi sonucu ölmüştü. Lombard, savaş seferberliğinde kaybedilen tek Amerikalı film yıldızı olacaktı.

Olmak ya da Olmamak'ı çekebilen bir ülkenin savaşı kaybetmeyeceğini söyleyenler vardı. Evet, çok zekice bir biçimde Nazi karşıtıydı ama aynı zamanda gösteri dünyasıyla ilgili bir filmdi –Lubitsch için her şeyin sırası vardı: seks ya da gösteri dünyası– savaş, önceliklerini yitirmek için bir bahane değil der gibiydi. Hollywood'un en iyi komedilerinden bazılarını savaş yıllarında çektiğini unutmayalım. *Olmak ya da Olmamak* o sınıfın bir üyesidir – Vichy'ye üstünkörü göndermeler yapan, bazen savaşın yakınlarda olduğunun kokusunu alan ve komedi yazmış olduğundan habersiz Hemingway'i muhtemelen hayrete düşürmüş olan *Malik Olmak ve ya Olmamak*'ı da (1944) buraya dahil etmeniz gerek.

Hollywood ne kadar heveslendiyse o kadar budala göründü. *Bayan Miniver* (1942) tamamen iyi niyetliydi ve Jan Struther'ın, savaş sırasında Britanya'da ev kadını olmak üzerine yazdığı kısa hikâyelerine dayanıyordu. Ciddi bir adam olan William Wyler yönetmiş, Greer Garson ve Walter Pidgeon rol almıştı ve pek çok göstergeye bakılacak olursa Amerikalıları savaşa katılmaya ikna etme görevine yardımcı olmuştu. Böyle olunca 1942 En İyi Film ödülünü kazandı ve müthiş iş yaptı. Yine de gülünç bir filmdir, özellikle de bu Miniver'ların egzotik şapkalar ve bir spor araba satın alıp beş on dönümlük bir arazide yaşayan "sıradan orta sınıf insanlar" olduğu iddiası gülünçtür. *Bayan Miniver* bugün gösterilemez ve 1942'de, tasvir etmesi gereken Britanya'da bile alaya alınmıştı.

Bayan Miniver konusunda yanlış anlaşılmalar olmuştu. Film M-G-M'de 1941'de, Pearl Harbor'dan önce çekildi. Senaryoda, Miniver'ların geniş bahçesine sığınmış, uçağı düşmüş bir pilot vardı.

Düzgün bir tip olarak çizilmişti ama (Almanya doğumlu bir Musevi olan) Wyler onu çekim sırasında Göring tipi bir hayduta çevirdi. Louis B. Mayer günlük çekimleri izlediği zaman Wyler'ı ofisine çağırdı. "Ne yapıyorsun?" diye sordu, bilmek istiyordu. "Nefret filmleri yapmıyoruz...[1] Savaşta değiliz. Bütün dünyada sinema salonlarımız var, Berlin'de iki salon da buna dahil." Afallayan yönetmen cevap verdi, "Bay Mayer neler olup bittiğinin farkındasınız, değil mi?" Wyler her ne kadar patronun yine de sorunlu sahneyi başka bir yönetmenle yeniden çekebileceğinden şüphelense de Mayer durdu ve geri adım attı. Film (4 Haziran 1942'de New York'ta ve bir ay sonra Londra'da) ilk gösterimini yaptığı sıralarda Bay Mayer neler olup bitmekte olduğunu fark etmiş ve *Bayan Miniver* En İyi Film'i kazandığı zaman cesaretinin arkasında durmuştu.

Fakat film doğru zamanda geldiği için hit olmuştu. Amerika'da, savaş ilan edildikten yalnızca birkaç ay sonra ilk gösterimini yapmıştı, yani bir oldubittinin üzerindeki kurdeleydi. Yine zamanlaması şanslı ve çok daha eğlenceli olan bir başka film, savaş sahneleri içermeme yönündeki yararlı tavsiyeyi izleyen savaş filmi *Kazablanka*'ydı. Birliklerinize savaşın neye benzediği veya nasıl hissettirdiğine dair en muğlak filmi göstermek, onlara adamların boş boş oturup büyük konuştukları bir film vermekten genellikle daha az verimlidir.

Kimse *Kazablanka*'nın dönüştüğü gibi bir savaş beyanına dönüşeceğini düşünmemişti. Film, her şeyi başlatan oyunun adının (*Everybody Comes to Rick's*) belirttiği üzere egzotik bir yerde, Fransız Fas'ının başkentindeki bir gece kulübüyle ilgilidir. Vichy, Naziler ve henüz atanmamış Amerikalıların beklemekte oldukları bir şehrin entrikası üzerinde kurulmuş bir aşk hikâyesidir. Warners tarafından satın alınmış ve Warners'ın sözleşmeli oyuncularından birkaç tanesine birden uyabilecek bir Hal Wallis yapımı olarak düzenlenmişti.

Bugün artık efsanevi bir iştir ve efsanelerinden biri de fabrikanın şu inancıdır: Eğer herkes üzerine düşeni yaparsa, filmi biri

[1] Axel Madsen, *William Wyler: The Authorized Biography* (1973), s. 215.

yapmış gibi olacak. İnsanlar Rick'in nasıl George Raft veya Ronald Reagan, Ilse'nin ise Hedy Lamarr veya Ann Sheridan olmuş olabileceğini anlatırlar. Ve "olmuş olabilirdi" Hollywood fabrikasında bir hava durumuydu. Yine de çoğu cin fikirli, Rick'in Bogart için yaratılmış olduğunu düşünüyordu, gerçi bu bilgelik hali Bogart *High Sierra* ve *Malta Kartalı*'nda seyredildikten sonra gelmişti. Ingrid'e gelince, David Selznick oynamasını söylediği ve onu dışarıya ödünç vererek kâr ettiği için filmde oynadı.

Filmi Michael Curtiz yönetti ve bu gösterişli Macar, her görevi aynı ucuz ipeğe dönüştürme hünerine sahip fabrika sistemi yönetmenin bir örneğiydi. Auteur'cüler Curtiz'i kahramanlar katına çıkarmadılar, bunun nedeni kısmen, korkunç İngilizcesiyle ilgili yapılan şakalar ve ne zaman sorun yaşasa senaryo yazarı olan eşi Bess Meredyth'i telefonla aramasıydı. Bu durum biraz ağır veya mizahtan yoksundur. Curtiz, Mitchell Leisen ve Gregory La Cava ile birlikte, bir filmi nadiren yüzüstü bırakan yönetmenler sınıfında yer alır.

Kazablanka'nın senaryosu birkaç elden birden çıkmıştı –Epstein biraderler, Howard Koch, Casey Robinson ve belki daha başkaları– ve ebeveynleriniz filmdeki replikleri sanki değiştirilemez kanunlarmış gibi ezbere alıntılayabilirler. Geçiş belgeleri içinde saklı olan piyanoda "As Time Goes By" şarkısını söyleyen Dooley Wilson ve yüzünde, bir toplama kampında bulunmuş olduğunu kanıtlayan zarif bir yara izi taşıyan Paul Henreid vardır. Ayrıca, en tepedeki iki âşığın savaş seferberliği adına birbirlerini bırakmak konusunda anlaştıkları saçma bir aşk üçgeni bulunur. Hollywood düşünce tarzı dediniz mi on tane destroyer parası başka, ikinci bir cephe başka bir şeydir ama gerçek bir erkek, incir çekirdeğini doldurmayacak kadar önemsiz olduğundan* sevdiği kızın gitmesine izin vermek için yaratılmıştı. Her oğlan çocuğu bu İkinci Dünya Savaşı'nı hak ediyordu.

Yazar burada, filme gönderme yapıyor. Final sahnesinde Rick, Ilsa'ya "bu çılgın dünyada üç küçük insanın dertlerinin incir çekirdeğini doldurmadığını" söyler ve zamanla kendisini anlayacağını da ekler –çn.

Kazablanka'nın in hoş yanlarından biri, Los Angeles'ın ne kadar çabuk mülteciler için bir eve dönüştüğünü görmekti: Strasser rolünde, Musevi eşiyle birlikte Almanya'dan kaçmış olan Alman yıldız Conrad Veidt (*Caligari*'den); Rick'in rulet masasında doğru sayıyı nasıl getireceğini bilen Marcel Dalio (Renoir için kısa süre öncesine kadar bir Marki) ve kurban olarak daha uygun olsa da hâlâ katil işaretini taşıyan Peter Lorre. Bu çekici "yardımcı oyuncular"ın (Sydney Greenstreet dahil) hepsinin manevi babası; Los Angeles'a gitmek için Londra'dan vazgeçen, bir filmi bitirip diğerine başlarcasına altı eşi birbiri ardına sıralayan ve RADA'da bir seferlik oyunculuk öğretmenliği yapan (Charles Laughton onun öğrencisiydi), Yüzbaşı Louis Renault gibi bir sinizm timsali haline gelen Claude Rains'dir.

Bugün sokaktaki insandan bir Hollywood filmi söylemesini isterseniz, *Kazablanka* ilkler listesinde olacaktır. Nostaljinin öylesine kabuk gibi bağladığı bir klasiktir ki sahte, budalaca ve inanılmayacak ölçüde gerçek dışı olduğunun farkına varmaktan kaçınırız. Evet, En İyi Film'i kazanmış ve fazladan bir puanla kutsanmıştır: Film tam gösterime girmeye hazır olduğu sırada Müttefik orduları Kuzey Afrika'ya indi ve 1 Kasım 1942'de bir başka kenti, yine adı Kazablanka olan gerçek bir kenti kurtardılar. Halkı kandırmak söz konusu değildi: Tanrının onları görmüş olduğunu biliyorlardı ve "As Time Goes By" veya "La Marseillaise"i söyleyerek eve gittiler. Bir film yalnızca bir filmdir ve eğer İkinci Dünya Savaşı'nı kahramanlar ve sihir için yapılmış bir şarkı yarışması gibi izlemekte ısrarcıysanız *Kazablanka* en eğlencelisidir.

Gerçek Kazablanka alındığı zaman Warners'ın ilk düşüncesi, Rick ve Renault'nun –Kuzey Afrika'da bulunan türden?– "güzel arkadaşlıkları"nın sisi içine doğru yürürken, FDR'nin Müttefiklerin karaya indiğini ilan edişini duydukları yeni bir son sahne eklemek oldu. Fakat Rains şehir dışındaydı. Diğer seyirciler filmin mevcut haliyle iyi olduğunu düşünüyordu. Hatta belki de dış dünyadan gelecek tek bir notanın her şeyi mahvedeceğini ileri sürenler olmuştur. Film 1942'nin Şükran Günü'nde, tam da

Roosevelt ve Churchill Kazablanka'da buluştuğu sırada gösterime girdi.

Kazablanka 1943 boyunca ilk gösterimde 3,05 milyon dolar kira getirisi sağladı. Fakat 1942'de *The Road to Morocco* Paramount'a 4,0 milyon dolar getirmişti. Kıyaslanamayacaklarını söyleyeceksiniz: Hope ve Crosby'nin filmi saçma sapan bir komediyken *Kazablanka* ciddiyetle çekilmişti. Aslında bu filmler belki de 1942'de kimsenin aklına gelemeyecek kadar yakındırlar ve unutmayın, savaş yıllarının bir numaralı gişe atraksiyonu, birlikleri eğlendirmek için uzak ve tehlikeli yerlere giderek kendi sağlığını hiçe sayan adam Bob Hope'tu.

Film şöhretlerinin, üniformalar içinde veya USO'yla* [Birleşik Hizmet Kuruluşları] birlikte yollardaki görüntüleri yaygınlaştı. Jack Warner ve Darryl Zanuck fahri "albaylar" olduklarına ikna oldular. Bette Davis Hollywood Canteen'in* kurulmasına yardım etti. Gable üzerine bir hava kuvvetleri üniforması geçirdi ve dört yıl boyunca film çekmekten mahrum kaldı. Jimmy Stewart yirmi bombalama görevinde uçtu ve sonuç olarak sinir krizi geçirdi. David Selznick hiçbir birlik kendisini alma riskine girmediği için çok utandığından; Claudette Colbert, Jennifer Jones ve Shirley Temple'ın evde kalıp kendi üzerine düşenleri yapan ama 172 dakika boyunca da gerçekten çok az şey yapan kadınları oynadığı sivil cephe filmi *Sen Gideli*'yi yazdı ve yapımcılığını üstlendi. İçten, sevgiyle çekilmiş ve konusuna hiç kuşkusuz saygı duyan bir filmdir ama sonra gerçek hayat melodramı işin içine girmiştir. Filmde, Bayan Jones'un sevgilisi askere gider ve ölür. Sevgiliyi Robert Walker (gerçek hayattaki Bay Jones) canlandırıyordu. Kamera arkasında Selznick ile Jones, her ikisinin de evliliklerini

---

* Özgün açılımı United Service Organizations olan USO, Amerikan ordusu üyeleri ile ailelerine eğlence ve bakım hizmetleri sunuyordu ve 1941'de kurulmuştu –çn.

1942 ile 1945 yılları arasında Hollywood'da, genelde deniz aşırı ülkelere gitmek üzere olan askerlere yiyecek, dans ve eğlence sunan kulüp. Askerlerin çoğu Amerikalı olmakla birlikte kulüp, müttefik ülkelerin askerlerine ve askeri hizmet kollarındaki tüm kadınlara açıktı. Giriş bileti üniformaydı ve kantindeki her şey ücretsizdi –çn.

mahvedecek yoğun bir ilişki yaşıyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse bu, *Since You Went Away*'den daha ilginç bir senaryoydu.

Savaşın sonunda, çarpışmanın ve askerliğin gerçeklikleri perdeye sızdı – ya da tam olarak gerçeklikler olmasa da onların pürüzsüz bir versiyonu. *The Story of G.I. Joe*'da (1945; yönetmen, ilk savaştan bir hava kuvvetleri gazisi olan William Wellman) savaş muhabiri Ernie Pyle rolünde Burgess Meredith ve kaderci bir asker rolünde, tam formundaki Robert Mitchum oynuyordu. *A Walk in the Sun* (1945) piyade erleri için çekilen ilk azimli övgülerden biriydi. John Ford'un *Baskın*'ı (1945) MacArthur geri çekilirken Pasifik'te gerçekleşen saldırı eyleminin melankolik bir anlatımıydı. Gerçek kişilere dayanıyordu ve Ford'un her zaman nasıl zaferden çok yenilgiden etkileneceğini vurguluyordu. Elbette bu uzun metrajlı film, Ford'un asıl askerliği sırasında çektiği belgesellerden doğdu.

Adamların bir kısmı, erkeksi yönetmenler de aynı türde bir şey yaptılar. Ford *The Battle of Midway* (1942) ve *December 7th*'ı (1943) çekti. Frank Capra ve Anatole Litvak bir dizi belgesel çektiler. John Huston savaş raporları ve savaş kaynaklı psikolojik rahatsızlık, sinir bozukluğu, korku ve bu tür şeylerin, John Garfield'a (*Pride of the Marines*, 1945) ya da Errol Flynn'e (*Hedef, Burma!*, 1945) öykünen gerçek insanları nasıl berbat ettiğinin bir nebze olsun samimi ilk anlatımı olan *Let There Be Light*'ı (1946) çekti. Beş yıl sonra John Wayne, cehennemin ne olduğunu bildiğini söylercesine *Iwo Jima Yanıyor*'da (1949) deniz çavuşuydu. Fakat Duke* savaşı itinayla kaçırmıştı.

Savaş bittiği zaman savaş filmleri akını başladı. Kötü yıllarda Britanya gerçek olayın gölgesi altında sorumluluk sahibi bir dizi belgesel ve uzun metrajlı film çekmişti: *Denizler Hâkimi*, (senaryosunu Terence Rattigan'ın yazdığı, kendisinin *Flare Path* adlı oyunundan uyarlanan) *The Way to the Stars*, *The Way Ahead*. Bu tür filmlerde, sanki savaşın asıl dağınıklığını ortaya koyan bir gevşeklik vardı. Fakat İngiliz film sektörü, güvence altındaki zafe-

* John Wayne'in lakabı –çn.

riyle savaştaki her olumlu olayı arayıp buldukça metaneti güçlendi: *Morning Departure* (1950), *The Wooden Horse* (1950), *Zalim Deniz* (1953), *The Dam Busters* (1955), *The Colditz Story* (1955), *Göklerin Hâkimi* (1956), *Carve Her Name with Pride* (1958), *Çölde Öldürücü Soğuklar* (1958). David Lean, farklı görev ve askeri kaygı türleri hakkındaki *Kwai* Köprüsü'nü, ilerleyen o kolu pusuya düşürmek için çekti ve filmde Alec Guinness'in albayı, *Kısa Tesadüfler*'de karşılaştığımız Fred'in tanınabilir bir versiyonudur.

İngilizler ne zaman savaşla ilgili grup filmleri yapsalar takım ruhu araya girdi. Fakat hatırlamaya değer yalnız bireyler de var. Trevor Howard'ın Üçüncü Adam'daki kaba saba askeri inzibat Calloway'ine ve Calloway'in, Harry Lime'ın çocuksu cazibesinin, asıl kötülüğünü ve çocuklara yanlış ilaç verme planlarını gizlediğini yavaş yavaş açığa çıkarmasına ne demeli? Savaş sonrası Avrupa'nın ruh halini bu kadar iyi yakalayan başka bir İngiliz filmi daha yoktur, Viyana'nın yüzündeki o pis gülümsemeden bahsetmiyorum bile. Fakat Orson Welles, Harry Lime rolünde öyle baştan çıkarıcıydı ki filmi takip eden bir yıl içerisinde kara borsacının kahramana dönüştüğü bir radyo dizisinde Lime'ı canlandırıyordu.

Veya Nicholas Ray'in *Acı Zafer*'inde (1957) Richard Burton'ın Leith'ini hatırlayın. Filmde titiz bir çöl aksiyonu, kendi yaralılarınızı kurtarmaya çalışırken öldürme ve cesaret ile felsefenin kum fırtınasında kaybolduğu duygusu vardır. Alec Guinness'in George Smiley'si vardır: Soğukkanlı bir askerdir hiç şüphesiz ama inancı ve yaşamının, vazife ve ikiyüzlülükleri tarafından yok edildiğini görmüş biridir. Bir kişi daha eklememe izin verin: Susan Traherne; Meryl Streep'in, David Hare'in bastırılmış öfke ve nefretle için için yanan oyunundan uyarlanmış *Bolluk*'ta canlandırdığı kadındır, pek çok savaş dönemi kuralına sonradan ihanet edilmesi karşısında neredeyse aklını kaçıran genç bir direniş kahramanı.

Bolluk'taki savaş dönemi sahneleri Fransa'da geçer ve bu sahnelere işgal savaşı da dahildir. Fransız sineması savaş yıllarında uyuşur ve ancak René Clément'in, İtalyan yeni gerçekçiliği ru-

hundan pek de uzak olmayan *Demiryolu Savaşı* (1946) ile yeniden hayata döner. Fransa için savaş, yalnızca Fransız ordusunun ani yenilgisi ve sonrasında Fransız liderliğinin kifayetsizliğinden ibaret değildi, aynı zamanda yıkıcı bir deneyimdi. Savaş; direniş ve karşıtları, Arletty ve Marcel Carné gibi önde gelen sinemacılara kadar uzanan işbirliği ve tavizin dereceleriyle ilgili bir meseledir.

Yıllar içinde, savaş yıllarını memlekette gözlemleyen birkaç Fransız filmi oldu ve rahatsız edici bir karmaşıklık buldular. Jean-Pierre Melville ilk filminde, 1947-1948 kadar erken bir tarihte, Vercors'un, bir Fransız kızı ile onun köyüne yerleştirilen Alman askeri arasındaki bastırılan aşk ilişkisini konu alan romanı *Denizin Sessizliği*'ne (1949) yöneldi. Melville Direniş'te görev yapmıştı ama *Denizin Sessizliği*, adilliğiyle ve Almanları insan olarak görmesiyle hatırlanır. Melville, onlarca yıl sonra *Gölgeler Ordusu*'nda (1969) sempatik bir Alınana yer olmayan, Direniş hakkındaki klasik filmlerden birini çekti. Bu, adamların içlerinden birini, Simon Signoret'nin canlandırdığı karakteri infaz etmeleri gerektiğine karar verdikleri acımasız bir savaştır. Bir başka iyi Alman da Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'inde (1959) bulunur. *Hiroşima Sevgilim* hem bir savaş filmi, hem de bir barış filmidir ve çatışmanın uluslararası düzeyini kavrayan ilk filmlerden biridir. Ayrıca Bertrand Tavernier'nin, savaş yıllarında film endüstrisi hakkındaki, Tavernier'nin o dönemle ilgili araştırmalarından yararlanan filmi *Safe Conduct* (2002) var.

Unutulmaması gereken iki film daha bulunuyor ve her ikisine de savaşın etkisi ve sonuçları damgasını vurmuştur. Joseph Losey'in *Kaderi Arayan Adam*'ı (1976) savaş dönemi Paris'inde bir sanat tüccarıyla igilidir (tüccarı duygusuz ama ağırbaşlı Alain Delon oynar). Kendinden ve sakin hayatından emindir, ta ki bir yerlerde Musevi ve aranmakta olan bir başka Klein olabileceğini fark edene kadar. *Kaderi Arayan Adam* –neredeyse soyut şeyler olarak– paranoyayla, güvensizlikle ve ikizleşme fikriyle ilgilidir ama Losey bu koşulların, modern terörün, ne derece savaşın mirası olduğunu biliyordu. Pek az ülke Fransa'nın yaşadığından daha

tüketici bir kendini ifşa yaşamıştır: İşgal edilmek ağır bir sınavdır, Amerika'nın masumiyetini veya deneyimsizliğini tanımlamaya yardımcı olmaya devam eden bir sınav.

Diğer unutulmaz film ise Robert Bresson'un *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*'sıdır (1956). Bu ellerle, bakışlarla, barlarla, iple, seslerle ve müzikle ilgili bir filmdir. Bu Bresson'dur. Fakat aynı zamanda, Alman yetkililerinin elindeki, infazla karşı karşıya bir adamla ilgili bir savaş filmidir de. En nihayet kaçtığı zaman, Mozart'ın C-minör ayin müziğine uydurulan bir yücelik etkisi verilir. Bu tinsel bir özgürleşme ve Fransız savaş sinemasındaki en az hatalı zafer anlarından biridir.

Yazık ki savaş filmleri Bresson'un inceliğinden yoksun bir biçimde yığılıyordu. Robert Aldrich'in *12 Kahraman Haydut*'u (1967) büyük bir hitti ama stereotipleri, kahramanlığı, aksiyonu ve vahşiliği bizzat sömürdüğünü gizleme zahmetine girmiyordu. Aldrich'in bundan önce, hakiki ıstırapla dolu *Hücum* (1956) filmini çekmiş olması bu durumu daha da üzücü kılıyordu. Fakat *12 Kahraman Haydut* çok daha etkiliydi ve İkinci Dünya Savaşı'nda ne olduğunu pek anlamış gibi görünmeyen, onun yerine en kaba filmleri resmi kayıt olarak kabul etmişe benzeyen *Soysuzlar Çetesi*'ndeki (2009) çirkin tadı alabilirsiniz. Bir gün bu gerçeklik dengelenecek çünkü geriye, savaş yıllarında yaşamış kimse kalmayacak. Büyük Savaş'ın birinci elden deneyimi geçip gitti bile. Bu durumda İkinci'nin etkili olan kaydının, hepsi de "gişe rekoru kıran" filmlerden daha az bilinen *Acı Zafer* (1957), Anthony Mann'ın *Savaşan Kahramanlar* (1957), John Boorman'ın *Cehennemde İki Adam* (1968) ya da Bertolucci'nin *Konformist*'i (1970) yerine *En Uzun Gün* (1962), *Uzaktaki Köprü* (1977), *Navaron'un Topları* (1961), *12 Kahraman Haydut* (1967) ve *General Patton* (1970) kadar vasat ve kanaatkâr filmlere dayanmayacağını kim söyleyebilir?

Savaşan Kahramanlar Kore Savaşı'dır ama (görünmeyen bir düşmanla birlikte) bir müfreze devriyesinin öyle damıtılmış bir incelemesidir ki herhangi bir yerdeki herhangi bir savaş da ola-

bilirdi. *Konformist*'te ise (siyasi bir suikast vardır –sinemadaki en tedirgin edici cinayetlerden biri) daha büyük bir mesele ortaya çıkar ama Bertolucci'nin filmi, faşizm yönetimindeki İtalya'da ne olduğuna ve zayıflıkla hırsın, tiranlığın gelişmesine nasıl olanak tanıdığına dair gergin zemini kazar.

Günümüzde savaş muharebe demek; askeri teçhizat kültüyle filmin özel efektler kodu birleşmiş durumda. *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) şüphe götürmez biçimde (sanki Robert Capa tarafından çekilmiş gibi) Normandiya Çıkarması'dır ve tüfekler bile doğru sesleri çıkarır. Oysa *Avcı* (1978) Vietnam'ın, özensizlik suçlamalarına karşı savunmasız bir versiyonuydu. Bununla birlikte şu var ki her iki film de çatışmayı politikadan yalıtılmış görür. Bu bilgiler ışığında, *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın korkutucu dolaysızlığı, Spielberg'in yumuşatılmış fakat acı verici şekilde usturuplu siyasi duyarlılığı tarafından yarı yolda bırakılırken, *Avcı,* Michael Cimino'nun, kendi kaderini kendi belirlemiş çetin bir sınavın Amerika'ya yaptıklarına ilişkin duygusuyla bezelidir.

Er Ryan'ı Kurtarmak, seyircisinin kendisiyle hemfikir olacağına güvenir – evet, bu adil bir savaştı ve tıpkı Ryan gibi, fedakârlığını hak etmemiz gerek. Fakat *Avcı* daha cesurdur çünkü asıl geri çekilmeden yalnızca birkaç yıl sonra, orada bulunmamış olmamız gerektiğini ve orada bulunmamızın tek nedeninin cehaletimiz ve cehaletimizin kavgacılığımızı besleme biçimi olduğunu söyler. Savaş ve onun modern terörle bağlantılarının çok da uzak olmadığını burada görebiliriz. *Er Ryan'ı Kurtarmak* kadar *Hayatımızın En Güzel Yılları*'nda da kimse Amerikalıların savaşmaması gerektiğini söylemeyi akıl etmediği için, pek çok modern film hâlâ, savaş ve film birbirinden ayrılamazmış gibi davranan tarih tarafından yönlendirilir. *Soysuzlar Çetesi*'ndeki erdem veya enerji; Tarantino'nun, günümüzde, savaşa dair filmlerin şarkısı ve kıyını olmaksızın savaş üzerine düşünülemeyeceğine ve halkın o dönem ne kadar itaatkâr ve kabul edici olduğunun gittikçe garipleşen idrakına ilişkin teminatıdır. Bugün savaş filmlerinin, halkın bizzat filmlere yönelik güven kaybıyla ve muharebenin nasıl derli toplu

idare edilebileceğine dair gülünç fakat iğrenç fikirle başa çıkması gerekiyor. Vatanseverliği ya da bu türden bir inanç taşıyan herhangi bir şeyi nasıl muhafaza ederiz? Muharebeyi bir savaş oyunu olarak değil de, onun haricinde nasıl görürüz?

Böylelikle savaş, perde üzerinde, belirsizlik ve kargaşanın bir metaforu haline gelmiştir. *Er Ryan'ı Kurtarmak*'taki muharebelerin muhteşem açık seçikliği aynı zamanda genç bir hava taşır. Ateş etmede ve taktiklerde bu derece bir doğruluğa kim inanabilir? Bu filmdeki son muharebe olağanüstü biçimde heyecan vericidir ama kesinliği, muhtemelen bazı video oyunlarına ilham verdi. Kahramanlara ve savaşta uzmanlığa hâlâ inanabilir miyiz? Savaşın kafa karışıklığı, panik, dost ateşi, hatalar ve açık seçikliğe hiç de uygun olmayan şeyler olduğunu biliyoruz. Tıpkı Tolstoy'un Borodino Muharebesi'nden bahsettiği gibi. Ridley Scott'un, yüksek teknolojili bir Amerikan misyonunun Mogadişu ayaktakımı tarafından aksatıldığı *Kara Şahin Düştü*'sü daha dürüst bir muharebe filmidir ve Amerika'nın Somali'den geri çekilmesine dair açıklaması da hatasızdır. Savaş filminin yerlere göklere sığdırılamayan kahramanlarının, politik cehaletimiz ve âcizliğimizin kılıfı olabileceğini anlayacak kadar uzun yaşadık.

Bu büyümekte olan kaosun altında, Nazilerle başlayan terör ve Fransız savaş deneyiminden doğan, direniş ve işbirliği arasındaki korkutucu sınav bize hiç olmadığı kadar çok musallat olmuş durumda. O hikâyelere geri dönüyoruz çünkü henüz yerlerine oturmadılar ve bu tür meselelerin tekrar gündeme gelip gelmeyeceğini merak ediyoruz. Billy Wilder, kendi eski Almanya'sında *Günahsız Melek*'te (1948) "Isn't It Romantic?" şarkısı eşliğinde yukarıdan Berlin'in harabelerine bakar. Üstünlük taslar gibi değil, acıklı bir hissi vardır. Peter Lorre'un yönetmek üzere Almanya'ya geri döndüğü ve Nazi deneylerinde yer almış olabilecek bir doktor olarak acı dolu bir performans sergilediği *Der Verlorene* (1951) hakkında çok az şey biliniyor. Bu, Alain Resnais'in Auschwitz hakkındaki sert belgeseli *Gece ve Sis*'ten, yani pek çok ülkede okullarda gösterilecek olan kanıttan; dünyanın, toplama kamplarının ne olduğu

ve hangi anlamları bıraktığını geç de olsa tanımasını temsil eden o filmden yalnızca birkaç yıl öncedir.

Polonya'da Andrzej Wajda, savaşın çıkışından Rusların ele geçirmesine kadarki Polonya direniş hareketinin tarihini çıkardı – *Bir Kuşak* (1955), *Kanal* (1957) ve *Küller ve Elmaslar* (1958) zamanında büyük olaylardı ama bugün yok sayılıyorlar. Rusya'da, Larisa Shepitko'nun *Tırmanış*'ı (1977) partizanlar ve Alman işgalciler arasındaki savaşın yalnızca bir versiyonuydu – ve sonuç bölümündeki gereğinden fazla dini göndermeye rağmen hâlâ çekilecek gibi değildir. İster Rusların İkinci Dünya Savaşı'na verdiği karşılık bağlamında olsun (*Ivan'ın Çocukluğu*, 1962 ve *Ayna*, 1975), ister yeni, daha sınırsız bir gölgenin tehdidi altında boşlukta asılı kalmak bağlamında olsun (*Kurban*, 1986) Andrei Tarkovsky'nin eserlerini, savaşa devamlı gönderme yapmadan düşünmek imkânsızdır.

Tarkovsky'nin İz Sürücü'sü (1979) görünürde bir savaş filmi değildir ama aksiyonu, ancak yıkıcı bir çatışmanın yaşanmış olmasıyla açıklanabilecek yıkıntı halindeki boş topraklarda geçer. Çok sayıda son dönem filmi, bazen de "bilimkurgu" kisvesi altında, dünyamızın sonunu yaratmaya çalıştı. *The Terminator* filmleri, muazzam bir seyirci kitlesini eğlendiren ve yenilmez fırsatçı Arnold Schwarzenegger'in, korkulan bir takipçiden makbul müttefiğe dönüştüğü örneklerdir.

Dünyanın sonunu tasarlamak ve çekmek tatsız bir spekülasyon ve Kıyamet'in artık kendine ait klişeleri bulunuyor ama Tarkovsky İz Sürücü'yü büyük, açıklanmayan bir sallantının cüretli esrarıyla bitirir. *Kurban*'da da buna benzer bir şey olur ve sinema salonunun, perdenin, filmin ve kültürümüzün parçalarına ayrılacakmış gibi sarsılmak üzere olduğunu hissederiz.

Fred Zinnemann'ın kapalı gişe oynayan filmi İnsanlar Yaşadıkça'yı (1953) Terrence Malick'in İnce Kırmızı Hat'ıyla (1998) kıyasladığımızda, yazar olarak James Jones bağlantısı mantıksız görünüyor. Zinnemann bir kurum olarak ordu, küçük ama yoğun bir trajedi ve kısa romanlardaki gibi birkaç hayatın yara alması

hakkında bir film çekti. Film kendi dönemine göre çığır açıcıydı ve heyecan verici bir oyunculuk gösterisiydi. Onun aksine İnce Kırmızı Hat bir anlığına bir savaşın yaşandığı bir Pasifik adası hakkındadır. Film, askerlerin öfkeli böcekler gibi koşuşturup bağrıştıkları, kazanma ve hayatta kalma girişimlerinde kaybettikleri botanik bir panoramadır. Ada, yeşillikleri, faunası ve ışığı savaş sanki yalnızca gelip geçici bir yağmur fırtınasıymış gibi dayanır. Böylece savaş yerli yerine konur ama ancak, Malick'in filmini az bir seyirci kitlesine mahkûm eden bir yansızlık eşliğinde.

Bugün en zorlu filmlerimiz, yaşamın devam edip etmeyeceği veya yaşamın bunu hak edip etmediğine ilişkin dehşetimiz ve belirsizlik üzerine uzun düşünceler. *Yıldız Savaşları*'nın, *Yüzüklerin Efendisi*'nin ve *Avatar*'ın devasa, -mış'lı –miş'li savaş sahnelerini kastetmiyorum. Gözü açık, görevine bağlı bir şerifin, asıl savaşın uyuşturucu ticareti olduğu bir ortamda ölümünü veya emekliliği sabırsızlıkla beklediği İhtiyarlara Yer Yok'ta (2007) çöken kasveti kastediyorum. *Kıyamet*'te askerlik güdüsüyle nehir boyunca ilerleyen, düş kırıklığı ve dehşetle karşılaşan Albay Kurtz'un kafası karışık yalnızlığını kastediyorum.

İTALYAN SİNEMASI

Bazı kitaplar size İtalyanların kendi çağdaş sinemalarını oluşturmak için savaş felaketlerini beklediklerini ve ondan sonra, başka sunacak pek fazla şeyi olmayan bir manzarada ve finansman sisteminde "gerçekçilik" diye bir şeyin ilkelerini ortaya koyduklarını söyler. Asla bu kadar basit değildi, tıpkı "gerçekçilik"in mecranın temel kaçamaklılığının etkisiz hale getirdiği hevesli kavrayışımızdan sürekli uzaklaşması gibi. Eğer "yeni gerçekçiliği," üç kişinin –Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica– açıklığa kavuşturduğu bir hareket olarak düşünmek istiyorsak, üçünün de İtalya'nın savaşının sonundan çok önce etkin kariyerlere sahip olduğu ortadadır. İtalya'da savaşının sonunun onları uyardığına ve kışkırttığına ise hiç kuşku yok. Bir ülkenin dokusunun vahşice harap edilmesi, elbette o ülkede yaşayanları neyin gerçek, neyin gerçek olmadığını düşünmeye sevk eder.

Gerçekçilik ve fantezi, filmin ve perdelerin/ekranların bütün tarihi gibi, kişiliklerin ve koşullarınaksiyon üzerinde iz bırakmalarının hikâyesidir. Dolayısıyla "İtalyan yeni gerçekçiliği" de bir etiket, sinemanın abartılı pazarlamasının bir parçasıdır. Tarihin ve hikâyelerin oldukları gibi incelenmeleri gerekir. Nitekim yeni gerçekçi üçlümüz farklı istikametlerden geliyorlardı ve "kolektif" yıllarından kısa süre sonra da tamamen farklı yollar izlediler. Gerçekten bir kolektif miydi? Bir sanatçının herhangi bir mecrada, bir çağdaşının iyi bir eserini gördüğü zaman duyduğu anında

çalma ihtiyacının –hayranlık, gıpta, acizlik ve hakiki eğitimin bir karışımı– ötesinde hayır.

İtalya'nın, öncüler çağındaki özel yeri –*Quo Vadis?* (1913) ve *Cabiria* (1914) gibi destanlarla– sona ermişti. 1920'lere ve 30'lara gelecek olursak, çok azımız o döneme ait yeteri sayıda İtalyan filmi izlemiştir çünkü çok azının İtalya dışında dağıtımı oluyordu. 1930'larda İtalya'nın, karakterleri devamlı son moda telefonlarında konuştukları için "beyaz telefon filmleri" adı verilen yavan romantizm ve cemiyet komedileri diyarı olduğunu söyleyen önemsemez bir düşünce ekolü bile vardır. Bu doğru bile olsa, tedbirli (ve beklenti içinde) olmak için bir neden sunar: Aynı dönemin Amerikan filmlerinde telefon, ister beyaz ister siyah olsun, genellikle yaşamın ve eğlencenin göstergesidir. İnsanların telefonda sohbet ettikleri filmler, birbirlerine nutuk attıkları filmlerden her zaman daha ümit vericidir. Günümüzde ise cep telefonu, anlatının düzenli ilerlemesinde ve almaşık kurguda araçtır.

Benito Mussolini'nin faşist hükümeti, film endüstrisinde, savaş sonrası revizyonizmin açıklamaya çalıştığı kadar kötü iş çıkarmadı. Cinecittà stüdyosu onun liderliği zamanında inşa edildi. Film okulu Centro Sperimentale di Cinematografia açıldı. Ayrıca ilk dikkate değer film festivali Venedik'te başladı. Mussolini filmleri seviyordu ve 1924'te iktidara geldikten kısa bir süre sonra; yıllar önce İtalyan binalarından, günışığından ve paradan alenen yararlanmış olan o epik filmleri yeniden çekmeye yönelik, o dönem geçerli olan İtalyan trendine katıldı. Çok geçmeden, Gabriellino d'Annunzio ve Georg Jacoby'nin yönettiği ve Nero'yu oynaması için Emil Jannings'i ithal eden *Quo Vadis?*'in (1925) ikinci versiyonu geldi. Film öyle felaketti ki bir stüdyo kapattırdı. Bunun üzerine Carmine Gallone ve Amleto Palermi, başrollerden birinde (Alexander Korda'nın ilk eşi) María Corda ile birlikte *Pompei'nin Son Günleri*'ni (1926) çevirmek için biraraya geldiler. Film 7 milyon lirete mal oldu ve bir başka felaketti.

Makûl ölçülerde tasarruf etmeyi ve (sınırlı iç pazarı olan ve denizaşırı ülkelere doğal satışı bulunmayan) İtalya'nın daha kü-

çük filmlere yoğunlaşması gerektiğini akıl ettikleri için faşistleri kim suçlayabilir? Harikalar mıydı, yoksa iyiler miydi? Artık kim bilebilir? Fakat bir sonraki döneme ait bir İtalyan filmi vardı ki harikaydı: Geleceğin yayımcısı Angelo Rizzoli'nin yapımcılığını üstlendiği film Novella Film tarafından 1934'te çekildi. Isa Miranda'nın canlandırdığı, Gaby Doriot adında bir İtalyan film yıldızının hikâyesi ya da bu kadın bu kadar insanı etkileyebiliyorsa özünde kimdir ve ne ister sorularının cevabını merak eden bir sorgulamanın hikâyesidir. *Herkesin Kadını* adlı filmin yönetmenliğini Max Ophüls yapmıştır. Hal böyle olunca film, bir aktrise ne olduğuna dair belirsizlikle dolu küçük bir başyapıttır ve açıkça, *Sunset Bulvarı* (1950) ya da *Hayatını Yaşamak* (1962) kadar *Lola Montès*'in de (1955) önünü açan bir filmdir. Filmin kurgucusu diğer isimlerin arasında kolayca dikkatlerden kaçabilecek bir isim, Ferdinando Maria Poggioli'ydi.

Fakat Poggioli'nin ilgi çekici olduğunu düşünmek için bir nedenimiz vardır. 1897'de Bologna'da doğan Poggioli 1934 yılında, kariyerine yönetmen olarak devam etmeye hazır bir kurgucuydu. Eylül 1980'de Londra'daki National Film Theater'da, yeni gerçekçilikten önceki İtalyan sinemasını araştırmaya yönelik birkaç ciddi girişimden biri kapsamında Ken Wlaschin, Poggioli'nin dört filmini gösterdi ve "büyük" yönetmenlerden biri olabileceğine dair fikri ortaya attı. Filmler, üniversite yaşamı hakkındaki *Elveda Gençlik!* (1940), zor müşteriler için çalışan bir hizmetçi hakkındaki *Evet Bayan* (1942) ve genç bir yeğenin keşfiyle yaşamları sarsılan iki kız kardeş hakkındaki *Sorelle Materassi*'yi (1943) içeriyordu.

Aynı sezon Mario Camerini'nin de birkaç filmi gösterildi. Bunlardan biri, genç ve çok çekici bir Vittorio De Sica tarafından canlandırılan bir gazete satıcısının bir öğretmene âşık olduğu *Il Signor Max* (1937), diğeri ise kendisine iyi davranan herkese bir milyon verebilmek için yoksul görünen melankolik bir milyoner hakkındaki *Darò un Millione*'du (1935). Bu filmin, Chaplin'in Şehir Işıkları'ndan ne kadar etkilenmiş olduğunu merak edebi-

lirsiniz; zenginlik ve yoksullukla ilgili kıssalar 1930'larda bütün dünyada oldukça yaygındı. Milyoneri Vittorio De Sica canlandırıyordu.

Londra'daki 1980 sezonu, neredeyse zorunluluktan, yine bu yıllara ait ama dış dünya tarafından da bilinen bir başka İtalyan filmi daha gösterdi: En umulmadık gerçekçilerimizden Luchino Visconti'nin *Tutku*'su (1943).

1906'da Milano'da bir kont olarak doğan ve sonra dük olan Visconti, İtalya'dan ayrılıp sinemacılıkta kendisine bir yer bulmayı seçmeden önceki on yılı arazisinde safkan atlar üretip onları eğiterek geçirdi. Yaşamı zorlaştıran bir şey olmuş olmalı. Fakat Visconti yüksek çevrelerde geziniyordu ve onu Jean Renoir'a öneren de stilist Coco Chanel oldu. Hiçbir Renoir filminde ismi geçmez ama öyle görünüyor ki *Toni* (1935), *Bir Kır Eğlencesi* (Cartier-Bresson, Visconti'yi sessiz bir gözlemci olarak anımsıyordu) ve *Ayaktakımı Arasında*'da çalışmış veya hazır bulunmuştur. Visconti sonraları, faşist İtalya'dan sonra, Renoir ve iş arkadaşlarının Halk Cephesi dönemindeki sol görüşlü tutumlarının kendisini canlandırdığını söyleyecekti. Fakat Visconti İtalya'dan ayrılmaya hiç kalkışmadı. Hatta Renoir'ın Roma'da *La Tosca*'yı çekmesine yardım etmek için yuvaya döndü ve Renoir Amerika'ya döndüğü zaman filmi bitirmek için orada kaldı. Renoir ayrılık hediyesi olarak Visconti'ye, James M. Cain'in (1934'te yayımlanan) romanı *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar*'ın filmini çekmesini önerdi.

Bu da *Tutku*'yu, Renoir-vari bir filmden ziyade Cain'in meldoramının Po Vadisi kırsalına zekice bir aktarımı kılar. Visconti, Cain'in haklarını satın almak veya haklarına saygı göstermek yönünde hiçbir çaba sarf etmemiş olmakla birlikte *Tutku* serserinin, hancının ve onun hoşnutsuz eşinin, aşk ilişkisinin, cinayetin ve sonra katillerin arasının açılmasının hikâyesine oldukça sadıktır. Film stüdyo dışında çekilmiştir ama filmin adı, Visconti'nin kader ve yıkıcı tutku anlayışını ele verir. Dolayısıyla anlatı

çizgisi, bir Amerikan kara filminde olduğu kadar önceden belirlenmiştir. Âşıklar rolündeki Massimo Girotti ve Clara Calamai seksi, çekici ve bir Amerikan filmindeki kişiler kadar ikoniktir ama filmin, gereğinden fazla değer biçilen, cinselliği azaltılmış 1946 tarihli Amerikan versiyonunda rol alan John Garfield ve Lana Turner'dan daha ilginç ve inandırıcıdırlar. İtalyan filmindeki "gerçekçilik," ilk işlerinden birinde Aldo Tonti tarafından yönetimi ustaca yapılmış, yüzeysel fakat şık bir kırsal kirlilik görüntüsüdür.

Film İtalya'da sansürle ilgili sorunlar yaşadı ama herhangi bir politik veya antifaşist nedenden dolayı değil. Çok daha fazlası; neden, aksiyonun alçakça olması ve karakterlerin süssüz ahlaksızlığıydı. Filme dair en gerçekçi şey, Visconti'nin yansızlığı – filmden edebi uzaklığı, bu harcanmış hayatlarda belli bir katı cazibe görmeye duyduğu ilgi olmalı. Tasvir edilmekte olan kırsal bölge insanlarına yönelik bir kaygı ve bu hikâyeyle 1942 İtalyasının gerçek koşulları arasında bir bağlantı olduğuna dair ipucu yoktur. *Tutku* herhangi bir yerde geçiyor olabilirdi ki bu da Visconti'nin hayalgücünde geçtiğini söylemenin bir yoludur.

İtalya'daki en büyük kargaşa yılları 1943-1945, Visconti'nin hiçbir şey yapmamasına tanık oldu. Ama sonra, İtalyan Komünist Partisi'nden sağladığı biraz kaynakla Sicilya'ya gitti. Görünen o ki "güney sorunu"yla, yani İtalya'nın, yönetimle veya uzlaşmayla ilişkisini kesmiş o aşırısının çıkmazıyla meşguldü. Balıkçılar, köylüler ve kükürt madencileri hakkında bir üçleme yapmayı önerdi ve altı aylık bir çekimde planları genişledi ama onu hüsrana uğrattı. Toplumsal sorunlara yönelik ani bir ilgi bulunduğu doğrudur. Filmin tamamı stüdyo dışında Sicilya'da amatörlerle çekildi. Fakat ilk plan terk edildi, böylece filmin son hali 160 dakikalık *Yer Sarsılıyor* yalnızca balıkçıların bir tasviri oldu. Film belgeselvaridir ama aynı zamanda (G. R. Aldo tarafından) çok güzel çekilmiş ve senfonik bir film müziğine inanılmaz derecede ihtiyaç duyan bir filmdir. Bir bakıma, Orson Welles'in görünüşte Batılı seyircilere Güney Amerika'yı sunma girişimi olan ama Welles'in

romantizmi ve işi bitirememesinin bozduğu *It's All True*'suyla karşılaştırılabilir.

Yer Sarsılıyor bir zamanlar, özellikle de solcular arasında, çok itibar görüyordu. Fakat bugün modası geçmiştir. Geoffrey Nowell-Smith'in (Visconti'nin bir dostu) dediği gibi,

> Visconti, projeye büyük miktarda[1] devrimci hararet ve gerçek koşullara dair daha da büyük bir cehalet getirdi. Projenin tamamı Eisenstein'ın gerçekten debdebeli ve daha da başarısız *Yaşasın Meksika!*'sıyla kısmen kıyaslanabilir. *Yaşasın Meksika!* gibi *Yer Sarsılıyor* da en başından beri soyut olarak tasarlanmıştı ve gerçekleştirilemez olmanın sıkıntısını çekiyordu. Eğer Visconti (olası değildi ama) yapımcılarından ve yatırımcılarından tam destek görmüş olsaydı bile filmi asla başlangıçta tasarladığı gibi çekemezdi. İstediği şeyle gördüğü mevcut durum arasındaki çelişki fazla büyüktü.

Bu gözlem, Visconti'nin kaydedeceği ilerlemeyi öngörür. Doğası gereği bir estet ve film kadar opera ve tiyatroyu da seven bir adamdı. Böylece gerçekçilikten istikrarlı bir şekilde uzaklaştı: *Belissima*'da (1951) Anna Magnani bir çocuk oyuncu annesi olarak bile kendini aşar; *Günahkâr Gönüller* (1954) Alida Valli ve Farley Granger'ın rol aldığı, Visconti'nin ilk mest edici on dokuzuncu yüzyıl yeniden canlandırmasıdır ve hâlâ tatmin edici bir filmdir. Zamanla kendisini, (Lampedusa'dan, Burt Lancaster'lı) enfes ve görkemli *Leopar* ve (Thomas Mann, Mahler ve Dirk Bogarde'ı varlıklı seyirciler için, ilk saygın dünyanın-sonu filmlerinden birinde bir araya getiren) mumyalanmış *Venedik'te Ölüm* gibi dönem eserlerindeki, geçmişe özlem ve tiksintinin tuhaf birleşiminin içinde buldu. Visconti bu süre boyunca, *Düşman Kardeşler*'de (1960) *Yer Sarsılıyor*'da karşılaştığı Sicilyalı kişilere geri döndü ama artık bu rolleri Alain Delon, Annie Girardot ve Katina Paxinou gibi oyuncular oynuyor; dublajın ve sanat filmi olma iddiasının yanı sıra Dostoyevski ve Puccini'nin iffetsiz bir karışımı da filmi yalnız Visconti'nin yapmış olabileceği bir şeye çeviriyordu. Gerçekçi bir

[1] Age., s. 39.

biçimde, yönetmenlerin dış dünyadan ziyade hayal güçlerine bakmalarının teşvik edildiği bir sanat filmleri çağında kendisi olmayı aklına koymuştu.

Daha ilgi çekici ve karmaşık bir vakayı ise Roberto Rossellini'de görürüz. 1906 Roma doğumlu Rossellini sinema salonları inşa eden bir adamın oğludur –böylece bedava film izleyen çocuk böylece mecraya âşık olmuştur. Rossellini 1930'ların başında ses efektleri yaparak işe başladı; kurgucu ve yardımcı yönetmen oldu, böylece faşist dönemde filmler yönetmeye başladı: *Beyaz Gemi* (1942), *Bir Pilot Dönüyor* (1942), *L'Uomo dalla Croce* (1943). Daha sonraları Rossellini bu filmler konusunda kararsızlaştı ve unutkanlaştı ama o filmler zamanın ve ruhun bir parçasıydı, bir tanesini Il Duce'nin oğlu Vittorio Mussolini ile birlikte çekmişti. Neden olmasın? Rossellini, kendisinden bir kahraman ve bir aziz yaratma amacı güden yiğitçe girişimlere rağmen kıvrak bir fırsatçı olduğunu sonradan ifşa edecekti. Mecrayı, mecranın olası mesajından daha çok sevdiğine inanmak çok kolaydır, bu hüküm Rossellini'nin kazanacağı şöhretle hâlâ çelişse bile.

Bir şey oldu, bir kendini keşfetme meselesi olabilirdi ya da basitçe, Rossellini kendini birdenbire, yaşamın ince bir çizgi üzerinde durduğu ve ülkesinin geleceğini kapanın elinde kaldığı bir kaos durumunda buldu. Böylece Visconti'nin çok az iş yaptığı yıllarda Rossellini azimli bir adam haline geldi; selüloit boş film şeritleri için yalvarıyor, onları ödünç alıyor ya da çalıyor (ya da böyle iddia ediyor), hile hurdayla ekipman buluyor ve hepsini *Roma, Açık Şehir*'e (1945) tahsis ediyordu. Sırf ses kayıt imkânları olmadığı için filme sessiz film olarak başladı –sesin tamamı sonradan dublajla eklendi. Roma'nın gerçek kurtuluşundan yalnızca iki ay sonra, Roma ve Roma'nın Almanların yönetimi altındaki direnişi hakkında bir hikâye çekmeye başladılar. Evet, film bazen kaba saba ve biçimsiz görünüyordu, belki de bunun tek nedeni karşılaştığı fiziksel zorluklardı. Gerçek olaylardan kısa bir süre sonra direnişin, işgalin, işkencenin ve fedakârlığın hikâ-

yesini anlattığı için "gerçek" duygusu veriyordu. Fakat eğer filme soğukkanlı bir şekilde bakarsanız, Rossellini'nin kameraya doğal bir yatkınlığı olduğunu gözlemleyebilirsiniz. Örneğin işkence ve rahatlamanın sarsıcı bitişikliğini duyumsayabilmemiz için Nazi karargâhındaki birkaç odayı birleştiren kamera hareketine bakın ve Anna Magnani'nin sokakta vurulup düştüğü sahnenin gösterişçi melodramına tanık olun. Bir de filmdeki tüm kadınlar neden o kadar çekicidir?

Magnani bu hikâyede önemli bir figürdür. 1908'de Roma'da (ya da Mısır'da İskenderiye'de – söylentiler vardı) doğan Magnani 1930'ların başından beri müzikallerde, komedide ve dramda çalışıyordu. Yönetmen Goffredo Alessandrini'yle evlenmiş ve faşist dönemin bir yıldızı olarak, De Sica'nın *Teresa Venerdi*'si (1941) de dahil olmak üzere pek çok başarılı film yapmıştı. İtalyan olmayan çoğu insana göre Magnani *Roma, Açık Şehir*'de yakıp kavuran bir varlık ve bir yeni gelendir ama aslında oturmuş bir aktristti ve Rossellini'nin de metresi olmuştu bile. Rossellini onun ihtişamlı aşırılığının gayet iyi farkındaydı: "Son derece yetenekli olduğunu[1] hissediyorsunuz ama bazı filmlerde fazla geliyor. Çok fazla kremayla beslenirseniz, kısa süre sonra daha fazla krema istemezsiniz." Yine de bir ekiptiler. Paraları suyunu çektiği zaman –hayalgücü dışında her şeyleri suyunu çekiyordu– Rossellini ve Magnani, *Açık Şehir*'i ayakta tutmak için sahip oldukları şeylerin çoğunu sattılar.

Film Roma'da Eylül 1945'te, New York'taysa Şubat 1946'da (içerdiği şiddet nedeniyle bir on beş dakikası kesilerek) gösterime girdi. New York Film Eleştirmenleri Birliği [New York Film Critics Circle] filmi oylayarak 1946 yılının En İyi Yabancı Filmi seçti ve film aynı yıl, yeniden başlayan Cannes Festivali'nde bir ödül aldı. Daha da önemlisi, Birleşmiş Devletler'de sınırlı dağıtımı yapıldı ve bu sayede, Los Angeles'ta sıkıcı bir gün vakit öldürmekte olan genç bir kadın filme girebildi ve film tarafından değiştirilebildi. Kadının ismi Ingrid Bergman'dı.

[1] Rossellini, *My Method*, s. 221.

Rossellini 1946'da, ilk dönem filmleri içinde en cüretkâr ve gazeteciliğe en yakın ve kuşkusuz ki *Açık Şehir*'deki başarısından etkilenen filmi *Hemşo*'yu çekti. Filmin ayrıldığı noktalardan en gerçekçisi, genel bir hikâyeyi terk edip, onun yerine, birleştiğinde direniş dönemi İtalya'sını yansıtan altı ayrı bölüm veya anekdotu tercih etmesidir. Bu film, kısmen, İtalya'da savaşmış ve Amerikalı yazar Alfred Hayes'in de yardımıyla dünyanın gerçek hikâyeyi öğrenmesi gerektiğine ikna olmuş Amerikalı asker Rod E. Geiger'ın ajansı (ve kaynakları) tarafından desteklenmişti. Rossellini'nin oyuncuları nereden bulduğuna dair bazı anlaşmazlıklar vardı: Kırsal bölgelerde etrafa bakındığını ve hoşuna giden yüzleri kullandığını söyledi ama oyunculardan bazılarının deneyimi olduğu açıktır. Sonuç olarak bu mesele bir açmazdır: Amatör oyuncular yalnızca oynarlarsa, perdede işe yararlarsa filmde başarabilirler. Profesyonel oyuncular ise yalnızca kremayı süt gibi gösterebiliyorlarsa çekilir olurlar.

Hemşo her yerde daha az başarılı oldu, İtalya'yı tanıyan herkese göre çok daha doğruydu. Bize, bir hikâyenin yapısının, algılanan gerçeklikte etkili bir unsur olduğunu öğretir. Ayrıca "gerçekçiliğin," geliştirilmiş kesinlik veya dürüstlükten çok politik ihtiyaçlarımız veya dileklerimizden doğan bir amaç olduğunu görmemize yardım eder. Her yaklaşım gibi film yapmak da seçicidir ve yalnızca önceden belirlenmiş seçimleri ortaya çıkarır. Savaştan sonraki yaygın görüş, filmlerin –savaş yılları ve öncesinin filmlerinin– gerçek meseleleri işlemeye zahmet etmediği, bunun da savaşı ve ıstırabını daha olası kıldığı yönündeydi. Fakat savaştan sonra ve özellikle de İtalya'da, bu kolay filmlere yönelik bir suçluluk ve sorumluluk duygusu oluştu. Bu saygıdeğer bir ruh halidir ama hiçbir gerçeklik testine güvenilir bir şekilde karara bağlanmaz.

Rossellini sanki bir üçleme yapar gibi hemen ertesinde *Almanya Sıfır Yılı*'na (1948) döndü. Parlak bir fikirle başladı ve eğer parlak fikirler sanatın sırrı olabiliyorsa, gerçekliğin yakarışlarına güvenmek için bir neden yoktur:

Almanya Sıfır Yılı'nda belli bir siyasi iklim içinde doğmuş ve yetişmiş bir neslin zihniyetiyle Edmund'un babasının temsil ettiği yaşlı nesil arasındaki karşıtlığı vurgulamak için bir çocuğu başkahraman yaptım.[1] Acıma mı yoksa korku mu uyandırdığını bilmiyorum, bilmek de istemiyordum. Güçlü bir sanatsal duygunun dürtüsüyle, hakikati yeniden üretmek istedim.

Her ne kadar Edmund ve ailesinin hikâyesi benim tarafımdan uydurulmuş olsa da Alman ailelerin çoğunun hikâyesine benzer. Dolayısıyla gerçeklikle kurmacanın, her sanatçının ayrıcalığı olan o yetkiyle ele alınmış bir karışımıdır. Almanya'daki her çocuğun, her kadın ve her erkeğin filmimde kendi deneyimlerinin en az bir aşamasını göreceklerine şüphe yok.

Eğer o son iddiayı düşünüyorsanız, neredeyse hiç coşkulu veya istisnai değildir. Sadece pazarlama. Filmi görürseniz asla unutmayacağınız şey harabeye dönmüş Berlin gerçeğidir. (Rossellini bombadan hasar görmüş yer bulmakta neredeyse hiç zorlanmadı ama bombalanan bazı yerleri yarattı veya giydirdi de.) Bu harabeler içinde yaşayan küçük oğlan çocuğunun trajik açmazı, tam da Hitler'in kaydedilmiş sesine dört elle sarılırken, bu süreçte deliliğe doğru gitmesidir. Ama deli gibi görünmez çünkü bu dramatize edilene kadar içsel bir durumdur. Dışa vurmaktan söz açılmışken, Rossellini Berlin'in o kadar soğuk olduğunu görünce iç mekân çekimlerini yapmak için Roma'ya geri dönmüştür!

Rossellini her zamanki gibi oyuncularını nerede bulabiliyorsa oralarda buldu ve sahnelerin birçoğunun doğaçlama olduğunu iddia etti. Fakat filmin kavisi, gökkubbedeki bir yıldızın hareketi kadar önceden belirliydi. Çocuğun intihar noktasına gelene kadar kötüleşmesini izleriz ve tüm yeni gerçekçi filmlerin sonu kadar sinir bozucu olan sanatsal sonuç, mutlak bir yıkımın masalıdır. Gerçekte izlediğimiz yeniden başlamaya hazır, sıfır yılındaki Almanya değildir. Nazilere bağlılığın nihai trajedisiyle yüzleşen Almanya'dır. Yani hata ve karamsarlık hakkında bir film, harap olmuş sokaklardan küçük bir operadır. Rossellini'nin üçlemesi sıradışı bir başarıdır ve seyircinin, 1945'lerin Avrupası hakkında

çok şey öğreneceğini söylemek gerek. Fakat bu filmler eğitimsel eserlerdir, terör raporları ve her insani geleceğin üzerinde asılı duran büyük gölgesidir. Savaş sona ermişti ama henüz bitmemişti.

Anna Magnani *Hemşo*'da ya da *Almanya Sıfır Yılı*'nda rolü olmadığını fark etmiş ve sinirlenmişti. Rossellini karşılık verdi: Yaşamının, o veya bu kadının yol açtığı karmaşık olaylar dizisi olduğunu gösterme huyu vardı. Bu nedenle, Berlin'e gitmeden önce bir stüdyoda, Jean Cocteau'nun, çaresiz bir kadının onu terk etmekte olan aşığıyla telefonda konuştuğu kısa oyunu *The Human Voice*'u çekti. Berlin'den dönüşünde, yakışıklı bir serserinin melek olduğuna inanan bir köylü kadının adam tarafından baştan çıkarılmasını anlatan, genç Federico Fellini'nin yazdığı kısa film *The Miracle*'ı çekti. Bu iki yarım, Magnani'nin diva olarak utanmazca kutlanması olan *Aşkın Yolları* (1948) filminde birleştirildi ki film, en derin anlamıyla, bir yönetmenin bir aktrise duyduğu minnettar hayranlıkla ilgilidir. Bu iki yarımdaki her şey uydurmadır ama belgeselin, bize, aktris olmanın savaşa hazır hali hakkında daha çok şey anlatmış olduğundan emin değilim.

Çoğu durumda olduğu gibi, Magnani'yle bu türden tutkulu bir ilişki içine girmek Rossellini'yi değişime hazırlamıştı.

Vittorio De Sica 1901'de Napoli'de doğdu ve 1928'den itibaren, dramadan vodvile kadar onu kabul edecek her mecrada oyunculuk yaptı. Her zaman yakışıklıydı, hatta sokulgan gülümsemesinin kır saçlarına uyum sağladığı yaşlılığında bile –hakikaten de oyuncu olarak, Ophüls'ün *Madame de...*'sünün âşığı ve Rossellini'nin *Yanlış General*'inde filme adını veren karakterdir. Mario Camerini'nin *Gli Uomini, Che Mascalzoni*'sinde (1932) şoförü oynadığından beri yıldızdı. *Kızıl Güller* ile birlikte 1940'ta yönetmen oldu, o filmi, üç farklı kadınla ilişkisi bulunan doktoru yine kendisinin canlandırdığı *Teresa Venerdì* izledi. De Sica, pek çok açıdan, aşkın ellerini kollarını bağladığı erkeklerin ve kadınların kafalarını toplayamadıkları bir tür Napoliten romantik komedi taraftarıydı – ve bu, 1960'larda *Dün, Bugün, Yarın* (1963) ve İtal-

yan Usulü Aşk (1964) filmleriyle geri döneceği bir şeydi. Örneğin *Dün, Bugün, Yarın*'da Sophia Loren, hepsi de erkeklerini kandırma yeteneklerini sergileyen üç kadını oynar. İtalyan Usulü Aşk (Marcello Mastroianni ile birlikte) yine Loren vardır ve Eduardo de Filippo'nun oyunu *Filumena*'nın bir uyarlamasıdır. Her ikisi de üst düzey eğlencelerdir ve balonlu bir ciklet kadar gerçekçidirler.

Fakat De Sica'ya bir şey oldu ve öyle görünüyor ki bu, bir komedi ama aynı zamanda zengin ve yoksulun acıklı bir incelemesi olan *Darò un Millione* ile ilgili olarak senaryo yazarı Cesare Zavattini ile 1935'te gerçekleşen görüşmesiydi. Zavattini 1930'larda Marksist oldu ve görünüşe göre De Sica'yla dostluğunu, fikirlerini dile getirmenin bir yolu olarak ilerletti. *Teresa Venerd*'de (1941) işbirliği yaptılar ve üç yıl sonra, *I Bambini Ci Guardano* ya da Çocuklar Bize Bakıyor ile önemli bir adım attılar. Bu filmdeki yeniliğin bir kısmı, merkezi karakter olarak çocuğun keşfiydi; ebeveynleri boşanmakta olan küçük bir oğlan çocuğunun gözlerinden kargaşa anlatılıyordu. Çekildiği sırada, çocuğun deneyiminin nazikçe anlatılma biçimi dışında kimse filmi gerçekçi olarak nitelemedi. Duygusal olmaktan kaçamadı ama şimdi geriye dönüp baktığımızda bir toplumsal gerçekçilik girişiminin gelişimini ve (savaş dönemine hiç gönderme olmaksızın) yetişkin yaşamların boşluğunu görebiliyoruz.

Sonra, 1946'da, Zavattini ve De Sica *Sciuscià* ya da *Kaldırım Çocukları*'nda yeniden işbirliği yaptılar. Çocuklar yine başkarakterlerdir. Bir at sahibi olmayı düşleyen haşarı ve yetim iki oğlan çocuğuyla tanışırız. Bu hayal filmin başlarında muhteşem çekilmiş ve kurgulanmış bir sahneyle dramatize edilir, ama bu at binme sahnesi yoksul çocukların Roma'nın dışındaki kırsala ulaşıp da birkaç saatliğine at kiralamayı nasıl başardıkları sorusunu tamamen görmezden gelir. Yine de çocukların yaşamlarını değiştirme ve iyileştirme isteklerini simgeler – çocuklar, şehirdeki Amerikalı askerlere hizmet eden ayakkabı boyacılarıdır. Çok geçmeden adi suçlar işleyip hapse düşerler ve aralarındaki bağ ihanet ve ölüme yol açar.

Kaldırım Çocukları yıkıcı bir deneyimdir çünkü –çocuk oyuncularının müthiş canlılıklarına rağmen– 1945-1946 İtalyasındaki cehennemi koşullardan tamamen emin görünür. Pek çok açıdan, ilk filmlerini yapmaya çalışan gelişmekte olan her ülkede gerçeği ele alma biçimi olarak ortaya çıkan, yönetmen Alberto Lattuada'nın koyduğu bazı ilkeleri uyguluyor gibidir:

> Paçavralar içinde miyiz?[1] O zaman paçavralarımızı dünyaya gösterelim. Yenildik mi? Felaketlerimiz üzerine düşünelim. Onları Mafya'ya mı borçluyuz? İkiyüzlülüğe mi? Konformizme mi? Yoksa sorumsuzluğa mı? Yoksa hatalı eğitime mi? Öyleyse tüm borçlarımızı ateşli dürüstlük sevgimizle ödeyelim de dünya etkilensin ve hakikatle bu büyük mücadeleye katılsın. Bu itiraf saklı erdemlerimize, yaşama inancımıza, muazzam Hıristiyan kardeşliğimize ışık tutacak. En sonunda anlayış ve hürmetle karşılaşacağız. Sinema, bir ulus hakkındaki tüm temel hakikatleri ortaya çıkarmak konusunda emsalsizdir.

Kulağa her ayrıntısıyla doğru gelmiyor. Her ne kadar rahiplerin (başta *Açık Şehir*'de olmak üzere) birkaç saygıdeğer rolü bulunsa da, "Muazzam Hristiyan kardeşliği" pek çok savaş sonrası filmde elle tutulur değildir. Kendi kendini inceleme, faşizme eşlik etmeye hazır ruh halini olduğu gibi dışarıda bırakır – bu ruh halinin adına, Bernardo Bertolucci'nin 1970 tarihli harika filminde rahatsız edici bir biçimde açığa çıkarılan "konformizm" diyelim. Fakat sinemanın "bir ulus hakkındaki tüm temel hakikatleri ortaya çıkarmak konusunda emsalsiz" olduğu ya da olabildiği meselesi – işte bu mesele, 1945'ten sonra tüm ülkelerde insanları kavradı ve gerçekçiliğe ya da bağlılığa doğru bir baskı yarattı. Elbette, elli yıldan uzun bir süre sonra, filmin, temel hakikatlerle her ne yapabiliyorsa yapsın yeterlinin yakınından dahi geçmediği sonucuna varmış olabiliriz. O gerçeklikler ışıkta hapsedilmek için fazla engin veya inatçı olabilir. Bu nedenle birçoğu karanlıkta veya kameraların yasak olduğu yerlerde var olur.

---

[1] Leprohon, *The Italian Cinema*, s. 98.

Hemen ardından, De Sica ve Zavattini *Bisiklet Hırsızları*'nı çektiler ki hâlâ bugüne kadar yapılmış en ünlü filmler arasında yer alır. Roma'dayız. Bir adamın, ailesini geçindirebilmek için ümitsizce işe ihtiyacı vardır. Şehrin duvarlarına afiş yapıştırma işi bulur. Fakat iş, şehri dolaşabilmesi için bir bisiklet sahibi olmayı gerektiriyordur. Aile, bir bisiklet edinebilmek için sahip olduğu tek yatak çarşaflarını rehin verir. Adam işe gider – görevi, Amerikan filmi Şeytanın Kızı *Gilda*'nın, etine dolgun Rita Hayworth'ün nefis bir resminin bulunduğu afişlerini asmaktır. İşini yapabilmek için bisikletini duvara dayar ve bisikleti çalınır.

Bir bisiklet şehrinde kendisi ya da polis nasıl ilerleme kaydedebilir? Filmin bu noktasında oldukça derin bir şey ortaya çıkar; sonsuz gri bakış perspektifleri, bisiklet zillerinin hışırtısı ve bu tekil hikâyeyi umursamadan devam eden sonsuz yaşamın imasıyla devam ettirilen bir şehir duygusu.

Adam bisikletini ararken küçük oğlunu da yanına alır ve böylece çocuk babasının, kendisi bisiklet hırsızlığı yapmaya çalışacak noktaya gelene kadar cesaretinin kırılmasını gözlemlemek zorunda kalır. Adam yakalanır ve azarlanır ama cezası affedilir ve her şeyi görmüş ve duymuş çocukla birlikte serbest bırakılır. Filmde hiç rahatlama olmaz. Adama ve ailesine ne olacağı sorusuyla biter.

Umutsuz yoksulluk hakkındaki bu film New York'ta gösterime girdi ve kapalı gişe oynayıp övgü dolu eleştiriler aldı – o hasılat Roma'da daha fazla bisiklete ne kadar dönüştürülebilirdi bilinmez. New York Film Eleştirmenleri filmi En İyi Yabancı Film seçti. Akademi, Zavattini'yi En İyi Senaryo dalında aday gösterdi. Fakat ânın taşkınlığı içinde filme önemli ölçüde tecavüz edildi. Her nedense filme Birleşik Devletler'de *Bisiklet Hırsızı* adı verildi – bu belki de, babayı bir karakter olarak inşa etme ve dikkatleri çocuğun çaresiz suç ortaklığından veya daha büyük toplumsal imalardan uzaklaştırma girişimiydi. Belki de yalnızca filmdeki bir adamın filmin kahramanı olması gerektiğine dair bir Amerikan fikriydi – David Selznick filmi izler izlemez yeniden çekmek için can attı ama adam rolünde Cary Grant ile birlikte. İnsanlar

bu hikâyeye gülerler ama 1948'deki masumiyeti nasıl ifşa ettiğini kaçırmayın. Amerikalılar filmden etkilenmişlerdi. Yardım etmek istiyorlardı. Fakat yeniden adlandırılırken, Zavattini'nin planının önemli bir bölümü görmezden gelinmişti: Parçalanmış bir toplumda hırsızlığın nasıl tüm yoksullar tarafından paylaşılan nihai davranış olduğu. Böylece Komünist etki düşüncesinden dehşete kapılan ülke, filmin adındaki nazik Marksist yorumu bastırdı.

Diğer taraftan makul düşünen zihinler kendini kaptırmıştı. André Bazin filmin "saf sinemanın ilk örneklerinden biri"[1] olduğunu söyledi. "Artık oyuncular yok, hikâye yok, setler yok, bu da demek oluyor ki gerçekliğin kusursuz estetik yanılsamasında artık sinema yok."

Saf sözcüğüne dikkat edin! Evet, babayı oynayan adam Lamberto Maggiorani profesyonel bir oyuncu değildi. Bir fabrika işçisiydi. Ama yakışıklıydı, vakur ve anlamlı bir yüzü vardı ve daha sonra başka filmler de yaptı. Bir ara Bazin öyle heyecanlanmıştı ki tüm İtalyanların nasıl da doğal oyuncular olduğuna hayranlık duymaya başladı. Gerçek şu ki Maggiorani'den oyunculuk yapması, duyguları ve hisleri dışa vurması istenmişti; De Sica tarafından adamı *oynamakla* görevlendirilmişti ve daha önce pek çok yönetmenin çaylaklarla çalışırken yaptığı gibi De Sica da bazen rolü onun için canlandırmışsa buna kim şaşırırdı? Oyunculuk, numara yapmaktır. Bir senaryoyu öğrenmek ve ne anlama geldiğini çözümlemektir. Sonra da "doğru" bir çekim elde etmeye çabalamaktır. Fakat amatör oyunculardan ve olanın dışında hiçbir şey olmayacağına dair güvenden oluştuğu iddia edilen bir dünyada, doğru nedir?

Bazin ve daha birçoklarının, sonsuz gerçeklik beklentisinin perdelerimize dökülmesi karşısında şaşkınlıktan nefesleri kesildi. Bazin, tasarımın yokluğuna çok sevindi:

> Burada açıkça bir habere[2] yetecek kadar bile malzeme yok: Hikâyenin tamamı kayıp köpek sütununda iki satır yer bula-

[1] André Bazin, *What Is Cinema?*, 2. cilt (1972), s. 48.
André Bazin, Age., s. 50.

mazdı. Bunu, baş haberin, sokağın parke taşları arasına tanrılar tarafından yerleştirilmiş şeytani bir tuzak olduğu Prévert veya James Cain tavrındaki gerçekçi trajediyle karıştırmamaya dikkat etmek gerekiyor. Olay kendi içinde doğru düzgün bir dramatik değer içermiyor. Yalnızca kurbanın (psikolojik veya estetik değil) toplumsal konumu nedeniyle anlam kazanıyor. İşsizliğin, olayı 1948'in İtalyan toplumu içine yerleştiren akıllarından çıkmayan hayaleti olmasa son derece banal bir talihsizlik olurdu.

Zavattini aslında, insanların "gerçekdışı şeyler" tarafından etkilendikleri kültüre bir son verme çağrısında bulunuyordu: Bir gün sinemanın, gerçek şeyler üzerine düşünme fırsatımızdan başka bir şey olmayacağını umuyordu. Buradaki baştan çıkarıcılığı görebilirsiniz. Fakat gerçek olanın ne zaman veya nasıl sunulduğu ne malum? Örneğin *Bisiklet Hırsızları*'nda adam ve oğlu, sefaletleri artarken bir yağmur fırtınasına yakalanırlar. Yağmur ister istemez hızır gibi yetişen, görünür, önemli bilgidir – nasıl isterseniz öyle adlandırın. Yağmur senaryoda var mıydı yoksa birden indirdi ve De Sica da faydalanmak için atladı mı bilmiyorum. Fark etmez çünkü yağmur aynı anda hem çok aşağılayıcı hem de çok göz alıcıdır – tıpkı ışık gibi, sinemadır. İster istemez atmosfere katkıda bulunur. Fakat objektife hiç yağmur damlası düşmez – bu da "doğru" çekmek için büyük özen gösterildiği anlamına geliyor. Yoksa bu yanlış mı?

Bisiklet Hırsızları'yla dalga geçmeye çalışmıyorum. *Sight & Sound* 1952'de, o güne kadar yapılmış en iyi filmi belirlemeye yönelik ilk girişimleri kapsamında eleştirmenlerle anket yaptığı zaman *Bisiklet Hırsızları* birinci geldi. 1962'de altıncı oldu. Bugün film hâlâ gösteriliyor ve iş yapıyor. Üstelik her sinema öğrencisinin izlemesi gereken bir film. Fakat artık pek çok insanın film hakkında o kadar yoğun duygular beslemediğini düşünüyorum. İtalya'nın savaş sonrası yoksulluğunu geride bıraktığını mı fark ettik, yoksa daha çok varoluşun içsel hallerine yoğunlaşan bir sinemaya mı alıştık? Yoksulluk görüntüleri ve ıstırap haberlerinden bıktık mı? Yaklaşık son otuz yılda, perdelerimiz bize Saraybosna

ve Srebrenitsa'dan, Darfur ve Ruanda'dan, Haiti ve en son büyük doğal felaketten öyle düzenli, öyle sadakatli bir biçimde korkunç sahneler getirdiler ki gerçeklikten ziyade perdeye baktığımızı söyleyen katılaşma sürecinden geçmek zorunda kaldık. Ancak bu kadar dayanabiliyoruz. Sağ çıkmak zorunda olduğumuz uğursuz bir konuma konulmayı bekliyoruz.

De Sica ve Zavattini devam ettiler. (Devam eden sıkıntıyı göstermek için keskin satirik komedi kullanılan) *Milano Mucizesi*'nden sonraki filmleri *Umberto D.* (1952) oldu ki bana biçimsel olarak en ilginç işleri gibi gelir. Film tuhaf bir biçimde sevimsiz, emekli bir yaşlı adamla köpeğinin bir incelemesidir. Adamın kalacak yeri yoktur ve köpek, bir yer bulma şansının önünde engeldir. Köpeği öldürmeli midir? Kendini mi öldürmelidir? Umutsuzluk vurgulanır ve filmin seyircisi her zaman kısıtlı olmuştur.

Yine de harika erdemler vardır: Köpek ortalıktayken bile adama duyulan sempatinin dikkatle denetlenerek kısıtlanması; sıradan insan vakalarını, dramatik çekiciliği kaybetmek pahasına gözlemleme azmi. İşin doğrusu burada, insani kaybı ve trajediyi basitçe kaydedebilen bir belgesele çok yakınızdır. Bazin, De Sica'nın, bir hizmetçinin sabah uyanmasını gösterme şeklini vurgular. "Başına hiçbir şey gelmeyen bir adamın[1] yaşamının doksan dakikasından koca bir film çıkarmanın, Zavattini'nin hayali olduğunu daha önce söylemiş miydim? *Umberto D*'deki iki veya üç sekans, bize bu tür bir filmin nasıl olabileceğine dair kısa bir bakıştan fazlasını sunar."

Yeni gerçekçilik dalgasına yakalanan daha pek çok isim vardı. Giuseppe de Santis 1948'de *Acı Pirinç*'i çekti. Film, görünürde Po Vadisi'ndeki pirinç işçilerinin sürdükleri zorlu yaşamın bir tasviridir ama aynı zamanda dans sekansları, bizi doğrudan Şeytanın Kızı *Gilda*'nın cazibesine geri götüren endamlı Silvana Mangano'dan büyük bir yıldız yaratmıştır. Mangano 1949'da İtalyan filminin yükselen iş yıldızı Dino de Laurentiis ile evlenecekti. Mangano 1954'te Mario Camerini'nin (kahraman rolünde

[1] Age., s. 82.

Kirk Douglas'lı) *Kral Ulis'in Maceraları* filminde Penelope'u (ve Circe'yi) oynayacaktı. O sırada İtalya ve Cinecittà, İtalyan uluslararası ortak yapım çağına girmişti.

(1912 Ferrara doğumlu) Michelangelo Antonioni yeni gerçekçi grubun kıyısındaydı. 1943'te Visconti *Tutku*'yu çekerken Antonioni o yakınlarda *Po'daki İnsanlar* adında bir belgesel çekmişti. Rossellini'nin *Bir Pilot Dönüyor*'u için senaryo yazımına yardım etmiş ve De Santis'in ilk filmi *Trajik Av*'ında (1947) da benzer bir iş yapmıştı. Şehirdeki çöpçüler hakkında bir başka belgesel yaptı. 1950'ye gelindiğindeyse Lucia Bosé ve Massimo Girotti ile ilk uzun metrajlı filmi *Bir Aşkın Güncesi*'ni yönetecekti. Bu film, güzel insanlarla ilgili trajik bir aşk hikâyesiydi – eski moda melodrama veya Paramount'un salonlarına dönmüş gibi görünüyordu. Filmin içinde beyaz bir telefon ve ona sıkıca tutunan Bette Davis'i bile görebilirdiniz. Fakat aynı zamanda, De Sica'daki şiirselliği aşan bir şehir kavrayışını, gayri şahsi ve kasıtsız görünebilecek bir kamera hareketi anlayışını da gösteriyordu ama bu, İtalyan yönetmenlerin en yenilikçisi için bir ilke haline geldi. Onunla tekrar buluşacağız.

Belki de yeni gerçekçilik her zaman bir yanıltmacaydı. Şık ve biçimsel, edebiyat ve operayla ilgili, jest ve mimari bakımından zengin bir başka İtalyan sineması daha vardır. Visconti'nin *Leopar* (1963) ve *Venedik'te Ölüm* (1971) ile yöneldiği "Grand cinéma." Fellini, *Sonsuz Sokaklar*'dan (1954) *Amarcord*'a (1973) kadar, serserilerin görkemini seviyordu. Sergio Leone Westerne, taklit senfonik film müzikleri (Ennio Morricone) ve pastiş şiddet dolu, kara sevdalı rapsodiler yaptı – özellikle de *Batıda Kan Var* (1968). Pier Paolo Pasolini *Matta'ya Göre İncil*'in (1964) katılığından savurgan sanat albümlerine geçti: *Dekameron'un Aşk* Öyküleri (1971), *Canterbury Öyküleri* (1972), *Binbir Gece Masalları* (1974). Bertolucci'nin *Konformist*'inde (1970) gerginliği dekor ve ahlaki çürüme yaratır. Marco Bellocchio'nun *Yenmek*'indeyse (2009) sinemaya

dair bir politik-kültürel tutku anlayışı vardır. Film, Mussolini'nin terk edilmiş ilk eşi Ida Dalser'in (Giovanna Mezzogiorno) hikâyesidir ama haber filmlerinden ve bir oyuncu veya ulusal varlık olarak bizzat Mussolini'nin şiddetli örneğinden yararlanır. Yaşamı bir film haline getirmeye özlem duyar ve *Baba*'yı veya *Kızgın Boğa*'yı takdir edebileceğini bilirsiniz. Mussolini ve Joe Pesci'nin buluşması bilgisayar ürünü mizansen gerektiren buluşmalardan biridir. Delilikle sonuçlanmış olsa bile bu durum, Bellocchio'nun, her ikisinde de ürkütücü Lou Castel'in başını çektiği daha eski iki harika işinde öngörülmüştü: *Cepteki Yumruklar* (1965) ve *The Eyes, the Mouth* (1982).

INGRID BİR FİLM İZLER

Ingrid Bergman 1915'te Stockholm'de doğdu. On iki yaşına geldiği zaman her iki ebeveynini de kaybetmişti ama güçlüydü –yaşamı boyunca, insanlar içindeki güce hayret edeceklerdi– ve oyuncu olmaya kararlıydı. Büyüyünce uzun boylu ve güzel bir kadın oldu, ayrıca daha önce çok az kişinin karşılaştığı türden dramatik bir enerjisi vardı. İsveç'te saf genç kız rollerinde filmler çevirmeye başladı ve Almanya'da Ufa'yla sözleşme yapması düşünülüyordu. (Annesi Almandı.) Fakat David Selznick'in ofislerinin bulunduğu New York binasında, bu Ingrid Bergman'ın ne kadar olağanüstü olduğunu memleketinden duymuş olan İsveçli bir asansör operatörü vardı. Bu görüşünü, Selznick için bir şeyler araştıran insanlardan biri olan Kay Brown'a aktardı (asansör muhabbeti). Brown, *Rüzgâr Gibi Geçti*'yi ve *Rebeka*'yı bulmuştu ve sonradan Jennifer Jones olacak kızı fark edecekti ama şimdi "İsveçli bir kız var..." diyordu.

Neyse uzatmayalım, Kay Brown, Ingrid'le tanışmak için İsveç'e gitti. Yeni doğmuş bir bebeği olan evli bir genç kadın buldu. Bir şans uğruna Amerika'ya gelmek için bundan gerçekten vazgeçer misin? diye sordu Kay Brown. Ah evet, dedi Ingrid, gözleri faltaşı gibi açılmıştı. İnsanların filmler için her şeyi yapacakları modern bir efsanedir.

Geldi. Kalkıp ta Amerika'ya geldi. Bir pazar günü Selznick'lerin Beverly Hills Summit Drive üzerindeki evlerine geldi ama Da-

vid stüdyodaydı – sene 1939'du ve David *Rüzgâr Gibi Geçti* üzerinde çalışıyordu. Bu nedenle Ingrid'le eşi Irene Selznick ilgilendi (sonradan dost olacaklardı) onu akşam yemeğine ve bir partiye götürdü. Selznick hâlâ ortalarda yoktu. Ingrid uyuyakaldı ve Selznick ancak ondan sonra göründü. Ingrid'e bakıp, aman tanrım, uzun boylusun ve sonra o dişler ve makyaja da ihtiyacın var ve o isim fazla Alman, dedi. Bunun üzerine Ingrid bir yetmiş sekizlik boyuyla dimdik durup bakın, dedi, ben buyum; alacağın bu. Selznick gülümsedi ve tamam, dedi, seni doğal kadın olarak satacağız.

Yıllar içinde çabucak Amerika'nın sevgilisi oldu. Selznick *Intermezzo*'yu (1939) çekti ve ardından Ingrid'i bütün şehre ödünç verdi: İki Ruhlu Adam (1941), *Kazablanka* (1942), Çanlar Kimin için Çalıyor? (1943), *Işıklar Sönerken* (1944), *St. Mary'nin Çanları* (1945), *Saratoga Trunk* (1945). Onu kendi filmlerinden ikisine bile –Öldüren Hatıralar (1945) ve *Aşktan da Üstün* (1946, canlandırdığı en etkileyici kurban portrelerinden biri)– koydu. İçlerinde muhtemelen tek bilmediğiniz *Saratoga Trunk*; geri kalanı klasiktir. Geri kalan filmler, dünyayı Ingrid'in yalnızca doğal, sevimli ve azizemsi değil aynı zamanda iyi, iyi, İyi olduğuna inandıran, yıldızlıkta sıçrama tahtalarıydı. Peki, "güzel" ne demek? diye halk hâlâ soruyor. Aslına bakarsanız, (o zaman artık Amerika'ya gelmiş olan) kocası ve kızına rağmen Ingrid iflah olmaz bir çapkındı. Erkekler ondan hoşlandıkları ve bunu dile getirdikleri zaman hisleniyor ve cömertliğinden onlarla yatıyordu. Bu bir içini rahatlatma meselesidir: Eğer yabancılar bir yıldızı sevmeleri gerektiğini hissediyorlarsa, yıldız da her kimle karşılaşırsa onu ödüllendirebilir.

Ne var ki Ingrid Bergman pek mutlu sayılmazdı. *Işıklar Sönerken* ile Oscar almıştı (ve o filmde çok sempatiktir) ama hiçbiri Öldüren Hatıralar'dan (Hitchcock'lu, Salvador Dalí'li ve Gregory Peck'li saçma sapan bir psikiyatri hikâyesi) daha saçma olmayan bir sürü saçma film yaptı ve *St. Mary'nin Çanları* filminde bir rahibeyi oynarken tuhaf hissetti. Hâlâ Avrupalıydı ve âşıklarından biri olan fotoğrafçı Robert Capa ona Avrupa'nın bombalanan yerlerini göstermişti. Hollywood'un ne kadar korunaklı ve bihaber oldu-

ğunu biliyordu, ona özgürlük sağlamış olsa bile gerçeklerden bu aptalca kaçıştan bıkmıştı. Zaten 1946'da *Roma, Açık Şehir*'i izlemiş ve etkilenmişti ama şimdi *Hemşo*'yu izlemek üzere sinemaya girdi ve hidayete ermiş olarak dışarı çıktı.

Arkadaşı Irene Selznick'e ne yapması gerektiğini sordu ve Ingrid'in, iki filmi de çekmiş olan bu Roberto Rossellini denen adama yazması gerektiğini kararlaştırdılar: "İtalyanca yalnızca 'ti amo' demesini[1] bilen İsveçli bir aktrise ihtiyacınız varsa ben gelmeye ve sizinle bir film çekmeye hazırım." İnsanları yeteri kadar senaryoyla beslerseniz er ya da geç senaryo gibi konuşmaya ve düşünmeye başlarlar. Dahası var, bütün o ücrete ve eğlenceye bağlılığın ortasında, film işine seks için giren insanlar da vardır.

Bu konuda fazla açık sözlü veya fazla tenkitçi olmaya gerek yok ama azımsanamayacak ölçüde çirkin bir adam olan Louis B. Mayer'ın (Irene Selznick'in babası) stüdyo yeteneklerine öğleden sonraları oral seks yaptırıyor olabildiği (güzel ve çirkin) bir yaşam tarzından ve hepimizin Lana Turner'ın veya Robert Taylor'ın (veya her ikisinin birden) kollarında olduğumuzu hayal edebileceğimiz türde bir gösterim odası seansından bahsediyoruz. Sonra, bir seferde otuz yedi tekrar boyunca ateşli bir biçimde öpüşmek zorunda olup azıcık azınaya meyilli aktörler ve aktrisler vardır, her ne kadar aktris, akşamın ilerleyen saatlerinde yönetmenin de, ruh halini doğru verebilmek için birkaç replik üzerinden geçmek isteyeceğini tahmin edebilse bile. Cinsellik olasılığı, ifadesiz bir suratın ardında kaynayan gerçek olmayan hafifmeşreplik ve eyleme dökülen yatıp kalkmalar, hepsi havada uçuşur. Yani Ingrid öyle çok olağandışı filan değildi. Ama yazdığı mektup, insanların filmlerde yazdıkları türdendi, film sektöründe değil.

Ingrid ve Roberto'yu kucaklamayı bekleyen bir başka çelişki daha vardı. Ingrid, parayla ilgilenmeyip hakikati ve sanatı amaçlayan bir yönetmenle sanatsal bütünlüğünü bulmaya özlemli uluslararası bir yıldızdı. Roberto, acınası bütçeler ve kısıtlı ekiplerle çalışmak zorunda olup, dürüst bir film yıldızı ve o Amerikan pa-

[1] Bergman ve Burgess, *Ingrid Bergman*, s. 4.

rasından biraz bulmayı hayal eden, yoksul bir İtalyan yönetmendi. Film arşivlerinde Roberto Rossellini'nin içindeki sanatçının kanıtı olan ağırbaşlı ciltler vardır. Bazıları öyle kahramana tapmacıdır ki müzmin bir kumarbaz (ve gerçekçilerden iyi kumarbaz olmaz), bir spor araba düşkünü, göz alıcı kadınlar koleksiyoneri ve pahalı otellerin müdavimi olan adamı gözden kaçırırlar. O Rossellini dostlarının belleğinde ve basın hikâyelerinde yaşıyor. İkisi çelişkili görünüyor ama bir sentez var: Bir adam hem büyük bir sanatçı hem de kendini yok etmeye meyilli, eğlenceyi seven bir hergele olabilir.

Bergman-Rossellini hikâyesi skandal ve trajedi olarak oynandı ama zamanın verdiği avantajla onu bir kaba güldürü olarak da görmeliyiz ve komedi –Rossellini'nin artık eski metresi olduğunu fark ettiğinde öfkeli bir seyirciye dönüşen Anna Magnani ile– çelişen arzuların arapsaçında başlar.

Ingrid ve Roberto en sonunda buluştular ve birlikte bir film yapmaları gerektiğine karar verdiler, bir içgörü ve güzellik eseri. Roberto bir hikâye ve senaryo geliştirecekti. Fakat basındaki dedikodular ikisinin nasıl gizlice anlaştıklarını fark etti – tabloid gazeteciliği ve paparazzinin yükseldiği, stüdyo halkla ilişkiler departmanlarının yıldızları savunmada çöktüğü yeni bir çağın eşiğindeyiz. Amerika'da, Ingrid'i kollayan Selznick şirketi vardı. Avrupa'da, Rossellini'nin böyle bir savunması yoktu. Yıldızlar özgür olacaklarsa kendilerini yalnız bulabilirler.

Roberto'nun fikri bir aşk hikâyesiydi ama (Ingrid'in oynayacağı) Litvanyalı mülteci bir kadının, Sicilya'nın kuzeyindeki küçük, volkanik kabartı Stromboli adasında yaşayan bir balıkçıyla evlendiği mutsuz bir aşk hikâyesi. Elbette film adada çekilecekti. Ingrid bir an için, en azından kasvetli yeri görmeden önce, bunun görkemli ve kesinlikle tam istediği şey olduğunu düşündü. Anna Magnani olay çıkardı ve gidip kendi volkan filmini yapmaya karar verdi. Ingrid ve Roberto çok yakınlaştılar.

RKO'dan alman parayla birlikte, *Stromboli* (1950) inanılmaz karmakarışık bir film oldu – kısın kısın sarsak, onun dışında

pervasızca operaması. Hikâye gerçek görünmenin yakınından dahi geçmez. Ingrid Bergman sanki bir kanıt sunmaya veya haklılığını iddia etmeye çabalamaktadır. Çekimlerin korkunç derecede zor ve saçma geçtiği söyleniyordu ama filmde, Rossellini'nin kamera tarzıyla Ingrid'in doğuştan dramatikliğinin birlikte yükseldiği harikulade kısımlar da vardır. Ve Stromboli'de yapacak pek fazla şey olmadığından Ingrid hamile kaldı.

Bu noktaya gelindiğinde basın çıldırmıştı. Ingrid kocasını ve kızını terk etmişti. Roberto eşini ve çocuklarını bırakmıştı. Bir yaygara kopuyordu; insanlar Ingrid'in, onun bir rahibe ve bir azize ve *Kazablanka*'daki Ilse olduğuna inanan halka ihanet ettiğini söylüyorlardı. Bergman, House Un-American Activities Committee'deki (HUAC) [Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi] bir densiz, John Rankin tarafından komitede ve tüm dünyadaki vaaz kürsülerinde suçlu ilan edildi. Şubat 1950'de Ingrid'in Rossellini'den bir oğlu oldu. Ingrid Meksika'da boşandı; Roberto da boşandı. Evlenmeyi başardılar. Amerika'da, Bergman'ın kocası Peter Lindstrom çocukları Pia'nın velayetini kazandı. Ardından, Ingrid'in ikizleri oldu. (Bir tanesi Isabella Rossellini'dir.) Ve âşıklar kapana kısıldılar.

Roberto, kendisinin Ingrid Bergman filmleri yönetip gün batımında Mulholland Drive'da spor arabasını süreceği Hollywood'da son bulacaklarını ummuş olabilir. Fakat Magnani erken davrandı ve *Kırmızı Gül* (1955) ile Oscar kazandı. Ingrid Hollywood'da etkili bir biçimde kara listeye alınmıştı ama asıl politik eğilimlerinden dolayı değil, skandal nedeniyle ve Amerika'nın namus bekçileri arasındaki inançsızlık yüzünden. *Stromboli* gişede fiyasko oldu. Ingrid kendisini birdenbire üç küçük çocukla buldu ve kırkına yaklaşıyordu ki bu, doğal görünümleriyle tanınanlar için ürkütücü olabilir. Yalnızca birbirleriyle film çekebilirlerdi. Roberto başka kadınlarla oynaşmaya devam ettiği ve Ingrid ezici hatasını fark ettiği için gitgide mutsuz oldular. Fakat artan düşmanlık ve pişmanlığın ortasında bu, yakın ve adil ilgi gerektiren bir andır çünkü bu arada, akıllı film seyircisi tarafından hâlâ keşfedilmeyi bekleyen birkaç önemli film çektiler.

Bergman *Avrupa'51*'de (1952) oğlu aniden ölen bir cemiyet kadını olan Irene'i oynar – görünüşe bakılırsa çocuk duygusal ihmalkârlıktan ölmüştür. Irene bir tür ruhsal çöküntü yaşamaya başlar ve onu, yoksulların nasıl yaşadıklarına dair eğiten bir Komünist dergi editörüyle zaman geçirir. Irene birtakım yoksul insanlarla yakınlaşır ve bu, (Alexander Knox'un canlandırdığı) kocasının onu bir akıl hastanesine kapatmasıyla sonuçlanır. Film (özellikle ses ve oyunculuğun kalitesi anlamında) bazı beceriksizlik izleri taşır ama en sonunda hakiki toplumsal gerçekçiliği görürüz ve basit olay örgüsü, İtalya'daki zengin bir kadının ahlaki krizini cisimleştirir.

İtalya'da Yolculuk'ta (1954) Bergman ve George Sanders boşanmanın eşiğindeki bir evli çifti canlandırırlar. Mutluluklarını temsil eden bir mülkün satışını ayarlamak üzere İtalya'ya geri gelmişlerdir. Bu süreçte, Pompeii'yi gezer ve barışma ihtiyacını biraz daha fazla duyarlar. Yine bir gerginlik duygusu vardır – tüm kaynaklara göre Sanders film çekimi boyunca bedbahttı ve Rossellini'nin doğaçlama girişimleri onu tedirgin ediyordu. Ingrid daha esnek olmuş olabilir ama günlüğünde, Rossellini'nin kendiliğindenliğini yıldırıcı bulduğunu ve bunun hiç yardımcı olmadığını açıkça belirtir. Fakat film karmaşık, zorlayıcı ve çoğu zaman güzeldir. İçsel yaşamın jest ve hareketle dışavurulduğu bir tür yenilikçi sinemacılığa doğru atılmış bir adımdır. Antonioni'ye girizgâhtır.

Korku veya *La Paura*'da Ingrid ve eşi (Almanca konuşurlar) yeni ağrı kesici ilaçlar üzerinde çalışan bir kimya fabrikası işletmekte ve deney kurbanları olarak fareleri kullanmaktadırlar. Kadın (adı yine Irene'dir) bir müzisyenle ilişki yaşamaktadır. Sonra genç bir kadın, Irene'e yaklaşır ve kendisinin de müzisyene âşık olduğunu söyler. Kadına şantaj yapmaya başlar. Kadın bu gerilim altında çözülür ve şantajın arkasında kocası olduğunu fark edene kadar intiharın eşiğine gelir. Üç film içinde en önemsizi olmakla birlikte durum bir kere daha büyülcyicidir (ve *Işıklar Sönerken*'e yapılan gönderme kasti görünür).

Bu filmler ticari anlamda iş yapmadı ve ilk çıktıkları zaman çok az ciddi ilgi gördüler. Ingrid'in mutsuzluğu artıyor ve Hollywood'a dönüş yolları aramaya başlıyordu. En sonunda evlilikleri yıkıldı. Roberto belgesel yönünde ilerleyecek ve televizyon için çekilen tarihsel konular üzerinde çalışacaktı. Ingrid kendisini Romanov'ların sonuncusu, Çar'ın kızı Anastasia olarak tanıtmayı kabul ettiği tarihdışı bir saçmalık piyesi olan Çarın Kızı (1956) adlı bir filmle ana akıma geri döndü. Peki gerçek Anastasia da o mu? Her ikisi de: Hollywood'a geri döndü. Ve *Işıklar Sönerken*'in anafikrine neredeyse ihanet eden bir filmdeki performansıyla ikinci Oscar'ını kazandı.

Bundan sonra Ingrid ve Roberto kendi yollarına gittiler ve orta yaşlı Bergman perdede ve sahnede yine olağan bir demirbaş haline geldi: *Sonsuz Aşk* (1958), *Sürgün Yolu* (1958), *Sarı Otomobil* (1964) ve Şark Ekspresinde Cinayet (1974). Radikalizmi ortaya çıktığı hızla kayboldu. Kendi yaşamı ve kariyeri üzerine neredeyse hiç gizlenmemiş yorumlar niteliğinde filmler çekme alışkanlığı; Ingmar Bergman'ın, kendi kızını (Liv Ullmann) ihmal eden ve karşılıklı ithamlarla yüzleşmek zorunda kalan bir konser piyanistini canlandırdığı *Güz Sonatı*'nda (1978) kaldığı yerden devam etti. *Avrupa'51*, İtalya'da Yolculuk ve *Korku*'nun harika filmler oldukları görüşüne taraftar olmak istemiyorum ama (1950'lerin filmlerinde alışılmadık bir konu olan) tutkunun yitip gitmesinin bıraktığı somut izenimler ve evlilikte huzursuzluğun incelemeleridir. Günümüzde yeni gerçekçiliğin sözümona klasiklerine kıyasla sunacak daha fazla şeyi olan filmlerdir ve *Avrupa'51*, orta sınıfın yalnızca *Bisiklet Hırsızları*'nı beğenerek vicdanını temizleyemeyeceğini acımasız bir açıklıkla ortaya koyar. O veya bu şekilde bu filmler, sinema uğraşının doktriner gerçekçilik iddialarına değil, hâlâ hikâye, oyunculuk ve içsel yaşama olan inanca dayandığını kanıtlar. Fakat Bergman ve Rossellini'nin kariyerlerinin gidişatını değiştirmeyi umma biçimleri, şan şöhret arayışının, paraya ve sanata hükmettiği zaman ne kadar karmakarışık bir hal alabileceğinin hatırlatmasıdır.

KARA BİR ŞARKI SÖYLE

Bu akşam canınız, savaştan sonra serpilen iki janrdan hangisini izlemek ister; kara film mi, yoksa müzikal mi? İkisini de mi istiyorsunuz?

Martin Scorsese'nin 1977'de fiyasko kabul edilen *New York, New York*'u Ağustos 1945'te New York'u çarpan VJ gününün* [Japonya Zaferi Günü] haberiyle açılır. Bütün o sevinç ve coşku içinde erkekler ve kızlar birbirini öpmekte ve ruh halinden istifade sevişmeye bakmaktadır. Bu türden bir karşılaşma fark ederiz ve biraz tuhaftır: Kadın Francine Evans'dır, grubu olan bir şarkıcı ve (1946 doğumlu) Liza Minnelli, şarkılarının tatlı duygularıyla tartışmayı düşünmeyen bir kızı canlandırmakta oldukça iyi iş çıkarır.

Ama Hawaii tişörtlü şu çılgın adam Jimmy Doyle (Robert De Niro) tarafından kadının peşini bir türlü bırakmaz. Adam kadını gerçekten ister mi, yoksa yalnızca onu kazanmaktaki meydan okumayı mı arzular? Adam akıcıdır, motor gibi konuşur ama aynı zamanda ketumdur veya kapalı kutudur. Deli olabilir ya da o anormal enerjiyi başka yöne çevirmek için deli gibi davranıyordur. Kadına fazladır. Yine de onunla evlenecektir. Bir çocukları olur. Sonra evlilikleri dağılır –adamın büyük gösterisi haricinde

---

* Japonya Zafer Günü ya da özgün adıyla Victory over Japan Day, Japonya'nın teslim olduğu ve II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği gün ve bu günün yıldönümlerine verilen ad –çn.

gerçekten hiçbir araya gelmiş miydi zaten– çünkü adam bencildir, tekin değildir ve biraz psikotiktir. Kadın Doris Day – ya da sevilen bir film yıldızı olan Liza Minnelli haline gelirken adam tenor saksafonunu çalmaktadır ve kendi caz kulübünü açacaktır. Francine "Happy Endings" şarkısını söylerken adama her zaman düşkündür ama kederlidir çünkü Jimmy'nin içinde mutlulukla ya da birlikte olmakla ilgisi olmayan bir yalnızlık ve şiddet olduğunu öğrenmiştir. Jimmy sürekli konuşur ama hiçbir şey söylemez. Francine müzikal kilisesine mensuptur, Jimmy ise kara filme; ikisi birden tek filmde. Scorsese'in bir adam ve bir kadın hakkında yapmış olduğu en iyi filmdir.

Günümüzde "kara film" Amerikan film janrları arasında en iyi bilinen ve en çok onurlandırılandır ve kültürel olarak en etkili janr olduğunu da savunabilirsiniz. Fakat en iyi kara filmlerin yapıldığı dönemde kara [noir] kelimesi Amerika'da, kahve sipariş etmenin yapmacık bir şekli olmak dışında hiçbir şey ifade etmiyordu. *Noir,* Amerikan İngilizcesi bilincine, başta Raymond Borde ve Étienne Chaumeton'un 1955 basımlı (fakat 2002'ye kadar İngilizce'ye çevrilmemiş) kitabı *Panorama du Film Noir Américain, 1941-1953* olmak üzere, film üzerine yazılmış Fransızca metinlerden girer. Kitap, Fransızların Amerikan sinemasındaki hakikatleri tanımasının, Amerika'nın kendisinin on yıllar boyunca kayıtsız kaldığı bir arayışın ilk örneklerindendir. Borde ve Chaumeton'un kara olarak gördükleri "düşsel, garip, erotik, ikircikli ve zalim"di:

> Düşsel, düşlerle ilgili – (Edward G. Robinson'ın felaket bir melodram içinde olduğunu düşlediği) *Penceredeki Kadın*; (ölmekte olan Lee Marvin'in onurunun ve yiğitliğinin temize çıktığına dair bir düş gördüğü – ondan, karakterin ismi Walker yerine "Lee Marvin" diye bahsetmek de düşün bir başka kısmı) *Dönüşü Olmayan Yol*; (bir adamın, yaşamındaki anları düşleyip kendisinin herhangi bir şey ifade edip etmediğini merak ettiği) *Yurttaş Kane*.
>
> Garip – *Arka Pencere*'de, bir New York City avlusunda sıkıcı bir gündelik rutinin ortasında, bir adam, yolun karşısındaki

komşusunun eşini öldürüp öldürmediğini merak etmeye başlar, yoksa düş mü görmektedir?

Erotik – *Penceredeki Kadın*'da düş, Robinson'ın ve yönetmenin fantezilerindeki (Joan Bennett tarafından canlandırılan) kadını içerir? Çifte Tazminat'ta suç, Fred MacMurray ile Barbara Stanwyck arasındaki cinsel çekimden kaynaklanır.

İkircikli – *Maziden Gelen*'de, görünürde iyi adam, adamımız (Robert Mitchum) dürüst bir kadınla kötü bir kadını gördüğünde ayırt edebiliyordur ama yine de kararını veremez ve umursamayı da bırakmıştır.

Zalim – *Şafak*'ta, geriden gösterimde çölü arabayla geçmekte olan bir adam, onu parçalamaya ve sonra da üstüne kalmaya hazır korkunç bir kadını arabaya almak gibi berbat bir şanssızlık yaşar. Şanssızlığın bu kadarı! Fakat kara filmde şans, film romantizmindeki kaderin zehirlenmesi haline gelmiştir. Kaybedeceğimizi kabul eden tek janrdır bu.

Savaş sırasında Hollywood'da daha az gangster filmi yapmaya yönelik bir centilmenler anlaşması vardı çünkü ulusu olumsuz gösterebilirlerdi. Ama sonrasında, pek çok kara film düşük bütçelerde hızlıca çekilen B filmlerdi çünkü perdenin kara alanları dekordan tasarruf ediyordu. *Şafak*'ın yaklaşık 50.000 dolara, altı günde çekildiğine dair bir efsane vardır. Hakikat bu kadar çarpıcı olmamakla birlikte yine de tipiktir: Altmış sekiz dakikalık film 100.000 dolara mal olmuş ve görünüşe bakılırsa on dört gün içinde çekilmiştir. Filmin yönetmeni, Amerika'ya F. W. Murnau'nun Şafak ekibinin parçası olarak 1927'de gelmiş olan Edgar G. Ulmer'di.

Şafak'ın kendisi düşsel, garip, erotik, ikircikli ve zalimdir ve bunların hepsi kahramanla bir femme fatale'ın, yani şehirli kadının, münasebetsiz bir eşi öldürmeyi planlayan âşıklar oldukları bataklık sahnelerinde mevcuttur. Murnau'nun filminde dahası da vardır –ışık, çekici bir şehir, aşk, kefaret ve mutluluk dahil– fakat İnsanlık Suçu'nun (1951) benzerliği konusunda yanılmak müm-

kün değildir. İnsanlık Suçu'nda sefil Montgomery Clift Amerikan fırsatının günışığından mahrum kalmıştır ve yavaşça yaklaşan karanlığın görüntüsü içinde hamile kız arkadaşını gölde boğmayı düşünür.

Kara filmin geleneksel tarihi, Amerikan hardboiled edebiyatının* (Hammett, Chandler ve benzerleri) kara filmin gelişimiyle çok ilgisi olduğunu söyler: Sıradan şiddet, kadınlar, kabadayılar ve inancı yitik diyaloglar. Ama iki yazar da, kara filmin nevrotik kişiliğinden daha sağlamdır. Hammett sert, pratik ve soğuktur; Chandler romantik ve komik – Howard Hawks'un *Birleşen Kalpler*'inin (1946) kara gerilim gibi davranıp derinden romantik bir komedi hissi vermesinin nedenlerinden biri budur. Hammett ve Chandler namuslu adamlar ve hırpalanmış beyefendilerdi. Kitaplarında iyiyle kötünün yerine ilişkin gerçek bir kuşku yoktur. Fakat kara filmdeki gizemli bir olasılık, hangisinin hangisi olduğuna dair artan tereddüdümüzdür. Bunun tedirginliğini, René Magritte'in resimlerindeki ışıkta ve Louis-Ferdinand Céline'in ve Patrick Hamilton'ın sesinde bulabilirsiniz.

Hamilton etkileyici bir figürdür, yalnızca kitapları ve oyunları düzenli olarak perdeye uyarlandığı –*Işıklar Sönerken* (1944), Ölüm Kararı (1948), Ölüm Bestesi (1945), *Twenty Thousand Streets Under the Sky* (2005)– ya da kendisi, rahatsız edici biçimde bunalımlı ve alkolik olduğu için değil. Ama şunu dinleyin, 1941'de basılan romanı *Hangover Square*'in başı:

> *Klik!*.. İşte yine gelmişti![1] Hunstanton'daki uçurum boyunca yürüyordu ve yine gelmişti... *Klik!*..
>
> Yoksa "şak" veya "çat" kelimesi daha mı iyi tasvir ederdi?
>
> Bu, kafasının içindeki bir gürültüydü, aynı zamanda bir gürültü de değildi. Bir gürültünün aniden durduğu zaman çıkar-

* Dedektif romanları alanına yeni bir kaba gerçekçilik veya doğalcılık getirmiş olan sert, duygusuz bir Amerikan suç yazın tarzı. Çarpıcı seks ve şiddet, canlı ama genelde kirli kentsel arkaplanlar ve hızlı, argo diyaloglar kullanılır. Janrın çıkışı, eski Pinkerton dedektifi Dashiell Hammett (1894–1961) ve 1929 yılında Black Mask dergisinde yayımlanan ilk gerçek hardboiled hikâyesi "Fly Paper"a dayandırılmakta –çn.

[1] Patrick Hamilton, *Hangover Square* (1941), s. 15.

dığı sesti: Geçici olarak sağır edici bir etkisi vardı. Sanki biri fazla sert sümkürmüş ve dış dünya birdenbire loş ve ölü bir hal almıştı. Öte yandan fiziksel olarak sağır değildi: Kafasının içinde olmuş olan şeyi ancak bu fiziksel yolla düşünebiliyordu.

Sanki bir panjur düşmüştü. Gürültü çıkarmadan düşmüştü ama öyle hızlı olup bitmişti ki bunu yalnızca bir şaklama veya çatırtı olarak düşünebiliyordu. İnsanın gözünü kaplayan türden, yabancı bir bedenin tetiklediği ani bir film tabakası beynini kaplamıştı. Beynini bir "kırpabilse" hemen dağılıp gideceğini hissediyordu. Bir tabaka. Evet, hem de diğer türlü bir film gibiydi – bir "sesli." Sanki sesli bir film izliyordu da film müziği birdenbire durmuştu. Perdedeki kişiler hareket etmeye, az çok mantıklı davranmaya devam ediyordu ama yeni, sessiz, tarifsiz derecede tekinsiz bir dünyadaki kişilerdi. Esasen, daha az önce kendisi için bir "sesli" olan yaşam birdenbire bir sessiz film olmuştu. Müzik de yoktu.

Bu, George Harvey Bone'un zihninin bizimkinin içine giriverdiği ya da perdemizde film olarak gösterilen kitabın sinsi fakat bunaltıcı başlangıcıdır. Sahte savaşın sürdüğü Londra'da yaşayan ve doğru "klik" sesini duyduğu zaman sevdiği aptal, hain kadını öldürmeyi düşünen acınası bir adamdır. En iyi kara filmlerin bazılarında da olduğu gibi, bu kendine acıma ve suçlu tepkisi imasından kaçış yoktur. Çifte Tazminat boyunca Fred MacMurray'in anlatıcı sesindeki beyhudelik ve sakinliğin nedeni budur. (*Sunset Bulvarı*'ndaki William Holden'ı da ekleyebilirsiniz; Billy Wilder insanlara kendi ölümcül hikâyelerinin tadını çıkarttırmakta ustalaşmıştı.)

Dolayısıyla belki de Hammett ve Chandler kara filmin sohbetini ve ikonografisini zenginleştirmişlerdir. Fakat Ölüm Bestesi, insani ve toplumsal patoloji göstergeleri olarak film izlemenin fiziksel ve nörolojik deneyiminin bir sezgisidir. Bunu o dönemde kimse açıklama zahmetine girmedi veya açıklayamadı ama kara filmin belki de en derin önemi, filmin kendisiyle ve filmin, dünyadan kopuşumuzu yasallaştırma ve onu zırhla kaplama şekliyle ilgili bir tedirginliktir.

Aynı kara film yıllarında, tedirginliğe veya endişe çağına katkıda bulunacak bariz, ikincil derecede olaylar oldu. Kurtarılmış toplama kamplarının görüntülerinden taşan kötülüğün, zulmün ve işkencenin sıradanlığının ifşasını kastediyorum. Ani ve evrensel olabilecek bir yıkıcı güce sahip silahların artık var olduklarının idrakını kastediyorum. Bu ruh hali içinde, filmcilikle uğraşan bazı insanlar ve filmciliğin mutluluk fabrikası, söylenmiş olan aptalca yalanlardan utanç duydu. Devlet, yıkıcı unsurlar barındırdığı gerekçesiyle aniden Hollywood'a saldırdığında bir başka ihanet geldi, ödlek film sektörü bu aldatıcı baskıya yenik düştü ve kendi ailesinin bazı üyelerini kara listeye aldı.

Bu ağır bir keder ve pişmanlık yarattı, 1947'den sonra film işindeki pek çok kişi işlerini ve güvenlerini kaybetti. Sonra, (televizyonun itici gücü olarak daha önce eşi benzeri görülmemiş bir dolaşım ve hayat kazanan) reklamcılığın, elbette hepimizin mutlu olmak istediği ve eğer başaramazsak sinirlerimizin bozulacağı yönündeki cırtlak iddiaları Amerikan mutluluğuyla alay ettiği zaman tereddüt etme fırsatı doğdu. Peki ya boynu bükük kitlelerden bir cemiyet yaratmayı başaramamış oluşumuzda bizzat filmin ayırma tertibatının da payı varsa? Dünyaya, filmle birlik içinde baktığımızı düşünüyorduk ama perde, koltuğumuzun parasını ödemiş olduğumuz sürece orada olup olmamamızı ya da kim olduğumuzu umursamaz. Sanatın amacı olduğunu umduğumuz hümanizm, karanlıkta pek yol almaz ya da röntgencilik ayrıcalığının ötesine geçmez.

Zamanla birkaç film bu yabancılaşmayı bir konu olarak görecektir. Fritz Lang'ın *Penceredeki Kadın*'ında (1944) alaycı bir biçimde belirttiği gibi, "Uyuyakalma –ve sonra uykunun perdesine kendini kaptırma" çünkü o seni bekleyen bir tuzak. Joseph Losey'nin *Mücrim Gönüller*'i (1951) bir şüpheli ihbarında bulunan telefona cevap veren polisin o şüphelinin kendisi olabileceğini hissettirir. Dixon Steele (Humphrey Bogart) *Tehlike İşareti*'nde (1950) katil değildir ama soruşturma, olmuş olabileceğini ortaya koyar çünkü adam film şehrinde bir başına, zehirli duygusal yal-

nızlığıyla meşguldür. *Sunset Bulvarı* (1950) kara mizahı dolu bir melodram, bağrımıza saplanan içeriden bir hikâyedir ama Hollywood'da başarılı olanların bile delirdiğini bilir. Otto Preminger'in *Muhteris Ruhlar*'ında (1952) daha başlarda meleğin (Jean Simmons) bir ölüm dağıtıcısı olduğunu tahmin ederiz ama ona tutulan Robert Mitchum karakteri kadar biz de ondan vazgeçemeyiz. *Arka Pencere* (1954) bağımlı izleyicinin tedirginliğine dair, Alfred Hitchcock tarafından itirafa doğru atılmış bir adımdır. Bu, *Vertigo* (1958) ve *Sapık*'ta (1960) doruğuna ulaşacaktır ve Michael Powell'ın *Kadın Katili*'nde (1960) filme duyulan korkudan başka bir şey olmayacaktı.

Bu film, Londra basınında, Powell'ın yönetmen olarak savaş sonrası kariyerini sekteye uğratacak kadar ciddi bir eleştirel taciz dalgası uyandırmasıyla meşhurdur. Fakat Powell yenilgiyi kabul eden biri değildi ve muhalefet karşısında yaratıcılığından bir şey kaybetmedi. Dolayısıyla geri çekilmesini, en azından kısmen filmin yapmakta olduğu şeyin uyandırdığı geçici ümitsizliğe verin. da Arzunun araçlarının kendisi bile dehşet tarafından istila ediliyordu.

Ortaya çıkan bu endişe, kara filmin o anki kaygılarının tamamından daha köklüdür: *Dönüleyemeyen Yol*'daki (1949) âşıklar öldürülebilir; firardaki insanlar en sonunda delirebilir; büyük suç şebekesi çözülebilir; *Sunset Bulvarı*'ndaki o Joe Gillis en sonunda yüzme havuzunda yüzükoyun, hâlâ hikâye anlatıyor olacak –perdede yapmaya can attığı yegâne şey– ya da hatta yaşamın sonu yaklaşıyor da olabilir. Kara film bazen bilim kurguya karışıyordu ve *Merihten Saldıranlar*'da (1956), insanlar uyuyakaldıkları ve rüya görmeye başladıkları zaman onları bir biçimde ele geçirir ve aynılıkla öldürür. Bunun, (Komünistler? Ya da siyahiler? Ya da kadınlar gibi) radikal yabancılarla ya da kendi adına düşünmeye, boynu bükük kitlelere mensup olsa da tanınmaya, bireysel ve farklı olmaya kararlı insanlarla başa çıkamayan bir toplumun metaforu olduğunu söyleyebilirsiniz. Bugün Amerika'nın ikileminin özü de bu değil mi? Aslında ele

geçirilme tehlikesi altında olan eleştirel düşünce değil mi? Bu nedenle, kara filmdeki yabancılar (deliler ve tehlikeli olanlar bile) çekici olmaya başlar.

Bu değişim, bir sinemacının, sinemanın büyüyüp saygınlık kazanması gerekiyorsa eski mutlu sonların ve şaşmaz erdem yasalarının terk edilmesi gerektiğine dair duygusunun bir parçası olarak görülebilir. Bu, kötülüğün (öyle aşırı duygusal bir sözcük ki), davranışsal karışımımızın yeni bir yönü olabileceğine, kötülüğün anlaşılır olabileceğine dair, "ev" cephesindeki ilk ipucudur. Kötü adamlar parlak roller haline geliyordu. Standart bir kara film olan Ölüm Öpücüğü'nde (1947) Victor Mature'ü, kahramanı anımsamak zordur ve sırf oyuncu sönük olduğu için değil, film kendi karakterine ilgisini yitirdiği için. Onun yerine, tekerlekli sandalyedeki yaşlı bir kadını merdivenlerden aşağı iten, siyah gömlekli, beyaz kravatlı ve kirli yağmurluklu Tommy Udo'yu (Richard Widmark) izleriz. Yaptıkları yanına kâr kalmış bir toplama kampı muhafızına benzer. Bu film Widmark'ın ilk filmiydi ve kariyerinin başlangıcı olurken, onu Peter Lorre'un peşini bırakmayan bir sorunla da karşı karşıya bıraktı: Kimse onu katil olduğu zamanlar dışında ciddiye alamıyordu. (Filmin yazarlarından biri, daha yeni psikanalizden geçmiş olan Ben Hecht'ti.)

Mecra kendi kırılmasını –yaşamın tarafsızlığı olmaksızın sahici olan– kavramış görünüyordu; böylece tıpkı gelecekte bir tecavüzcüyü, bir işkence eylemini, bir katili incelemeye teşvik edileceğimiz gibi, bir sadisti takdir etmemize olanak tanınıyordu... cehennemin sınırları yok. *Vertigo*'da, ana hikâyenin telaşı hayati olan bir ilki gizler: Katil Gavin, incelikli bir gaddarlık ustası serbest kalır. Norman Bates birkaç yıl sonra serbest kalmadı ama elinde *Sapık*'ın perdesi ve filmin kimliğini tutarak sergileniyordu. Takip eden on yılların tablosunu filmleri tarafından reddedilmeyen karanlık karakterlerle çıkarabilirsiniz: Michael Corleone, Travis Bickle, Hannibal Lecter, Tony Soprano.

Fakat kara filmle aynı yıllarda –*Sapak* (1945), *Sensiz Olamam*'la (1944) çakışırken– Metro-Goldwyn-Mayer bugün hâlâ saf sinemanın ve aşkın hazzın mükemmel örneği olduğu hissedilen bir dizi müzikal yarattı. Filmlerin hayalleri, âşıkların birbirini bulmaları ve kusursuz bir dünyada mutluluk içinde yaşamalarından ibaret değildi. Hatta bu filmlerde söylenen şarkılar bile değildi. Hepimizin, Fred Astaire'in amansızca çalışmasının hedefi olan gayretsizlikle aynı anda şarkı söyleyip dans edebileceğimizdi. Elbette bu aynı andalık bir beyaz yalandı: Oyuncular aslında kayıttan çalan şarkılarla dans ediyorlardı. Fakat Astaire müzikale akıcı bir sinematik tarz kazandırdı: Kesintisiz yayında boydan çekimler görmek istiyordu. Hayalin gerçek olduğuna inanmaya özlem duyuyordu.

Şimdi geriye dönüp baktığımızda renkli müzikal kaçınılmaz görünüyor. Fakat ondan sonra örneğine bir daha asla teşebbüs edilmedi ve Technicolor'ın kabul edilmesi gibi koşullara bağlı pek çok avantaja gereksinimi vardı. Bu nedenle müzikali tarihsel olarak açıklamak pek kolay bir iş değildir. Janr, savaş sonrası ruh haline ters düşer ve koca kulaklı, yüksek sesle konuşan ve oyuncu olmak için görünürde bir isteği olmayan ufak tefek bir adama tutunur. Astaire hâlâ inanması en zor ama en sevilen yıldızlar arasında yer alır. Onun o ele geçmez, "havalı" terimi daha keşfedilmeden önce havalı olan tavrı olmasa, bu janr yükselemeyebilirdi.

Daha önce de müzikaller çekilmişti. (Havalı olmaktan uzak) Al Jolson *Caz Muganisi*'nde (1927) sesi, konuşmayı ve şarkıyı taşıyan kişiydi. Metro'nun *Broadway Melodisi* (1929) filmi ikinci En İyi Film Oscarı'nı kazandı. Warner Biraderler Busby Berkeley filmleri dediğimiz şeyi geliştirdiler. Bu siyah beyaz filmler Büyük Buhran'ın ağır meselelerinin genellikle farkındaydı ama kameranın, büyük *O*'nun ortasına dalmak için sabırsızlandığı, kızlar ve orgazmik biçimlerden oluşmuş koreografik bir köpüktü. Böylece Berkeley; Cagney, Dick Powell ve Ruby Keeler gibi oyuncularla çalışarak *Footlight Parade*, *Altın Arayan Kızlar* ve *42. Cadde*'deki (üçü de 1933'te gösterime girdi) büyük gösterilerin koreografisini

yaptı (ve çekimlerini düzenledi). Bu filmlerde, bacaklarını arzumuzla eşzamanlı açıp kapayan dansçı kızlardan oluşan dalga ve girdapların havadan çekimleri vardı. Sanki Sovyet sinemacı Dziga Vertov pornografik bir esrime çekmekle görevlendirilmiş gibiydi: *1933'ün İstekli Yoldaşları*?

RKO'da, hâlâ siyah beyaz çekilen Astaire-Rogers filmlerinde, (Fred tarafından tasarlanan ve görselleştirilen) dekorlu gösterilerin canlılığı, hikâyelerin ağırlıksız çerçevesini ve budalaca romantik karmaşıklıklarını görmezden geliyordu. Hollywood başka hiçbir alanda, kendini zoraki doğalcılıktan bu kadar kurtarmamış ya da gerçeküstü coşkuya bu denli cesaret etmemişti.

Herkes filmlerde eğlence istediğini bilse de müzikal alenen zevke giriyordu. Fabrika filmleri genellikle sağduyuya sadık kalırdı: Seyirci anlayabilecek mi? Para kazandıracak mı? Fakat müzikal, bu ciddiyetle dalgasını geçti. Filmi, sizi başka bir yere taşıyan bir düş hatta bir toplu seks olarak düşünebilirdiniz – balede olduğu gibi müzikalde de sansürcülüğün süzgecinden kayıp giden bir erotizm vardı. Cyd Charisse'in İpek Çoraplar'da (1957) iç çamaşırı giyişini anımsayın, o sahne dramatik bir filmde olsa Yasa'dan geçemeyebilirdi.

Pratiklik ve iş verimliliğinin kalesi olan M-G-M'de, yapımcı Arthur Freed'in liderliğinde Metro, savaş biterken ve daha karanlık tehditler ufukta görünürken insanları neşeli tutmak için düzenlenmiş bir kampanyaya benzeyen bir dizi müzikal yaptı.

Bir tarih vardı: Metro, ses ortaya çıkarken *Broadway Melodisi*'ni çekmişti. 1930'larda Jeanette MacDonald-Nelson Eddy filmlerini yapmış ve William Powell'ın gösteri adamını canlandırdığı, numaralarının bir antolojisi olan *Büyük Ziegfield* (1936) ile yine En İyi Film Oscarı'nı kazanmıştı. Stüdyo, Mickey Rooney ve Judy Garland'ın bir gösteri düzenlemeye çalışan çocukları canlandırdıkları *Babes in Arms* (1939) ve *Strike Up the Band*'i (1940) çekmişti (her iki film de siyah beyazdı). *Broadway Melodisi*'nde (artık M-G-M'le sözleşmeli olan) Astaire ve Eleanor Powell'ın, cilalı siyah zemin üzerinde tamamen beyazlar içinde

icra ettikleri "Begin the Beguine" müzik parçası öyle olağanüstüydü ki hantal filmin geri kalanı unutulmuştu. 1939'da *Oz* Büyücüsü'nün arkasındaki kafa karışıklığı ve umutlar, şarkılı bir öncü fanteziye döndü. Dorothy "Over the Rainbow"u söylerken bir drama karakteri gibi davranıyor veya oynuyordu. "Over the Rainbow," stüdyonun Technicolor'ı ve cesur, teatral bir yapım tasarımı planını benimsediği yeni bir inanç olasılığı sundu. Müzikal, bir stüdyo mekânından –RKO'da Fred ve Ginger'ın sesli sahnelerde dans ettikleri görülebiliyordu– ziyade yalnızca filmin biçimlendirebileceği kurgusal bir yer olabilirdi. (1958'de başlatılan) Hollywood Şöhretler Kaldırımı, ürün yerleştirmeli Sarı Tuğlalı Yol'dan başka nedir?

Sensiz Olamam (1944) için yaklaşın. Bunun müzikal olması gerekmiyordu: Sally Benson'ın yüzyılın başında St. Louis'de aile yaşamı üzerine yazdığı ve *The New Yorker*'da basılan bir dizi hikâyeye dayanıyordu. Fakat stüdyo ona renk, yetişkin bir Judy Garland ve Hugh Martin ile Ralph Blane'in müziklerini kattı. Şarkılardan bir tanesi olan "Have Yourself a Merry Little Christmas" filmin sonlarına doğru gelir. Smith ailesi, babanın bankadaki terfisi nedeniyle New York'a taşınma arifesindedir. Fakat taşınmaktan herkes memnun değildir. Esther (aşağı yukarı on sekiz yaşında) ve küçük kız kardeşi Tootie (aşağı yukarı yedi yaşında) ay ışığının aydınlattığı bahçelerine ve orada sıralanan "kardan adamlar"a bakıyorlardır. Garland o sırada, Noel şarkıları içinde en melankoliği olabilecek şarkıyı son derece kardeşçe bir tavırla söyler. Tootie (Margaret O'Brien) öyle etkilenir ki aşağı koşar ve kardan adamları dağıtır. Baba eve gelir, duygusal sıkıntıyı gözlemler ve hayatta karşısına çıkan en büyük fırsatı tepmeye karar verir.

Hikâyenin perdeye aktarılan versiyonunda, baba (Leon Ames) kararını vermeden önce çalışma masasının başında duraksar (Kane'in kartopunu fark etmesi gibi; bir drama sahnesidir). Aile St. Louis'de kalacaktır. Sene 1944'tü, pek çok insanın sanki hiçbir şey olmamış gibi eski düzene ve yuvaya yeniden kavuşulabileceğine inanmak istediği bir sene. Bu sahne girişimi ve hareketliliği

yadsıyan, Amerika'ya özgü olmayan bir kapanış ve bir müzikaldeki en dokunaklı sahnelerden biridir.

Filmi sahne sanat yönetmeni olarak yetiştirilmiş Vincente Minnelli yönetmişti. O ve Garland filmde birbirlerine âşık olmuşlardı (gibi görünüyor ve bu onları aniden evlenmeye itti). Garland şüphesiz ki bir aktristti fakat en iyi oyunculuğunu şarkı söylerken gösteriyordu – aynı şey, bir film yıldızı olarak Frank Sinatra için de söylenebilir. Minnelli kariyeri boyunca M-G-M'le sözleşmeli bir yönetmendi ve müzikallerinden bazıları *Korsan Aşkı* (1948, yine Garland'la birlikte ama artık boşanmışlardı), *Paris'te Bir Amerikalı* (1951 En İyi Film Oscarı'nın sahibi ve Paris'in, bazı büyük ressamlarının gözünden cırtlak bir görüntüsü), *Asr^ Âşıklar* (1953), *Eğlenceler Beldesi* (1954) ve *Gigi*'dir (1958).

Bu tarihte yeri olan başlıca diğer yönetmen, bir zamanların dansçı ve koreografı ve ayrıca Gene Kelly'nin çok yakın dostu olan Stanley Donen'dı. İki adam M-G-M'e birlikte alınmışlardı ve Donen M-G-M'de *Denizciler Geliyor* (1949), *Yağmur Altında* (1952), *Yedi Kardeşe Yedi Gelin* (1954) ve *Can Yoldaşları*'nı (1955) çekecekti. Yaratıcı ve sevecen Astaire ve Audrey Hepburn eşleşmesi esasen bir Paramount filmi olmakla birlikte Şahane Macera da (1957) bu listeye eklenmeli.

Astaire, Kelly ve Garland ile hangi stüdyo hata yapabilirdi ki? Bu üçünün tesadüfü, M-G-M'deki müzikal dalgası için yeterli açıklama gibi görünüyor. Ama aynı zamanda tiyatrodan gelen uyaranlar da vardı. Broadway aynı dönemde *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *Zafer Mükâfatı* (1946) ve *Pasifik Şarkısı*'nın (1949) prömiyerini yaptı. Bu gösterilerin hikâyeye, karaktere ve fikirlere, 1939'dan önce egemen olan özet müzikallerden daha çok inancı vardı. Ayrıca Amerikalı olmaya ve New York'un veya Broadway'in ötesine uzanan bir deneyime ışık tuttular.

M-G-M'in sıra sıra yıldızları vardı. Aynı zamanda Esther Williams, June Allyson, Van Johnson, Debbie Reynolds ve Howard Keel ile övünüyordu. Stüdyoda olup (Güney için genellikle kaldırılan) birkaç şarkı verilen ancak gerçek bir yıldız olmasına asla

izin verilmeyen Lena Horne'u da sayabiliriz. Charles Walters (*Eğlenceler Perisi*, 1948; *Şen Yıldızlar*, 1950 ve *Yüksek Sosyete*,1956) ve George Sidney (*Gönül Kimi Severse*, 1945; *The Harvey Girls*, 1946; *Zafer Mükâfatı*, 1950; *Eğlence Gemisi*, 1951 ve Öp Beni *Kate*, 1953) gibi başka yönetmenler de vardı. Freed, onları desteklemek üzere bir zanaatkâr ekibi topladı: Şarkı yazarı ve aranjörü (aynı zamanda Şahane Macera'nın yapımcısı) Roger Edens; (*Denizciler Geliyor*, *Yağmur Altında* ve *Asri Âşıklar*'ı yazan) senaryo yazarları Betty Comden ve Adolph Green; M-G-M'e on beş yaşında besteci ve aranjör olarak katılan André Previn; Judy Garland'a göz kulak olmak için çok şey yapan ve Liza Minnelli'yi model alan *Eloise* kitaplarının yazarı Kay Thompson; koreograf Michael Kidd (*Yedi Kardeşe Yedi Gelin*); ayrıca stüdyo müzikallerinin coşkulu güzelliğini sağlamak için işbirliği yapan tasarımcılar, set dekoratörleri, kostümcüler ve fotoğrafçılar – *Sensiz Olamam*'ın kolalı parlaklığı ve Amerikalılardaki savaş sonrası turizm ve kültürel açılım dalgasından ayrı düşünülemeyecek bir film olan *Paris'te Bir Amerikalı*'nın ardındaki sanat aşkı karşısında seyircilerin hâlâ zevkten nefesleri kesilmektedir.

Fakat Amerikan şarkı kitabı olmasaydı, bu yetenekler hiç bir araya gelmemiş ya da kendilerine hiç ihtiyaç duyulmamış olabilirdi. Bu yıllar, ülkenin ve dünyanın George ve Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, Harold Arlen, Rodgers ve Hart, Rodgers ve Hammerstein ve "Singin' in the Rain" şarkısını yazan Arthur Freed de dahil olmak üzere daha pek çoklarının şarkılarını söyledikleri yıllardı. Bu, radyo ve canlı tiyatronun arka planı mıydı yoksa güven ve iyimserlik dediğimiz hava mı?

M-G-M'de müzikal neden bitti? 1950'lerin ortasına gelindiğinde stüdyo aynı değildi. Kurucuları ya ölmüş ya da emekli olmuşlardı. 1951'de Louis B. Mayer'ın işine son verilmiş ve yerine toplumsal gerçekçilik aradığını söyleyen Dore Schary getirilmişti. Üretim düşüyordu ve şirketi taşıyan, gişe rekoru kıran filmler stüdyonun aklını çeliyordu. Stüdyo 1959'da son büyük hitlerinden biri olan *Ben-Hur*'u yaptı, olayın başlama şeklinin yeniden ele

alınışı. Charlton Heston versiyonu 16 milyon dolara maloldu ve 90 milyon dolar hasılat yaptı. On bir Oscar kazandı ama izlemesi, 1925 versiyonundan daha zordur. Bu azimli kutsal kitap tayfasının söylediklerini duymak istemeyiz.

Müzikalin zorlu çalışma saatleri konusunda Judy Garland fazla güvenilmezdi. Astaire altmış yaşına geliyordu, Şahane Macera'da Audrey Hepburn'den otuz yaş büyüktü. Gene Kelly'nin en iyi yılları geçiyordu. Şarkı yazarları (her ne kadar şarkıları hâlâ sevilse de) sönüp gidiyorlardı. Dahası, müzik değişiyordu. Film müzikalinin devamlılığı nasıl radyo ve yazılı müzik tarafından sağlanmışsa, şimdi de pop müzik eski müzikallerin yaşlı işi, antika ve duygusal olduğuna hükmeden ergen bir seyircinin ve rock and roll'un heyecanıyla ortaya çıkıyordu.

Hâlâ Metro'da olan Arthur Freed, acınası bazı dramatik filmler yapmaya sürükleniyordu. Kelly, Garland ve Astaire, hepsi de devamlı oyuncu olmaya çalışıyordu. 1940 ile 1960 arasında çekilmiş müzikallerin bir retrospektifinde, çekildikleri zaman henüz doğmamış insanların keyif alabilecekleri bir gelecek kuruluyordu. Bu filmler savaşta, soğuk savaşta ve yeni, varoluşsal sıkıntıda bir mutluluk efsanesi yaratmıştı. *New York, New York*'ta Scorsese'in buna duyduğu özlemi hissedebilirsiniz. Film bir nevi yağmurda şarkı söyleme olmuştu.

Müzikali sınırları üzerine çıkarıp kara filme sokmak istemem. Yeteri kadar yaşlıysanız, Donald O'Connor'ın *Yağmur Altında*'daki "Make'em Laugh"unu ya da *Gigi*'deki "The Night They Invented Champagne"i ya da M-G-M müzikalindeki diğer hiçbir masum kutlamayı unutmazsınız. Fakat gençler bu şarkıları bilmiyorlar, bu nedenle onların efkarlı anları ve kendi kendilerine konuşmaları, melodideki kaybı bir kez duyduktan sonra daha etkileyici hale geliyor. Gene Kelly'nin *Paris'te Bir Amerikalı*'da "Our Love Is Here to Stay"i söylemesinden ya da Astaire'in İpek Çoraplar'da "All of You"da Charisse'i soğukluğu ve baskılarından tatlı dille koparmasından daha dingin bir yakınlık bulmak zordur. Bu şarkıların ve dansların kalıcı erdemi, içsel yaşamın tehlikeli bir eşiğin-

de duraksamalarıdır. Sanki bir yerlerden bir önsezi, evet, elbette müzikal müthiş ve latif ama uyarı işaretlerini hissetmiyor musun der gibidir.

Kelly ve Astaire yetenekli ve yorulmak bilmeyen partnerler aramaya devam ettiler ama en kusursuz oldukları iki anda da yalnızlardı: *Asrî Âşıklar*'da Astaire'in karakteri "By Myself" şarkısında kariyerinin ve çevikliğinin sona erdiğinden endişe eder ve *Yağmur Altında*'da Kelly'nin filme adını veren gösterisi sokaktaki bir adam, biraz su birikintisi, bir şemsiye ve geçmekte olan bir polisten ibarettir. Kelly bu durumun tuahf tarafını görür ve Donen, tepe noktasına, havada süzülen bir vinç çekimi katar. Fakat her iki gösteri de yalnız olmaya hitap eder; kara filmlerdeki ve kayıp gitmekte olanın ne olduğunu fark etmeye başlayan bir film kültüründeki rahat vermeyen duruş da budur.

M-G-M'de değil ama Warners'da trajik bir müzikal girişiminde bulunuldu: *Bir Yıldız Doğuyor*'un George Cukor yönetmenliğinde, 1954 tarihli yeniden yapımı. Filmde yanlış ama kışkırtıcı olan çok şey vardır. Judy Garland'ın yıldız haline gelen saf genç kız olması gerekiyordur ama Garland Metro'dan kovulduktan sonra Warners'a geçmişti. Henüz otuz iki yaşında olmasına rağmen bu onun jübilesiydi. Sonra, Norman Maine rolünde etkileyici James Mason harikası vardır, kayıp gitmiş yıldız hikâyesinin acı bir versiyonu. Bunun tamamı koyu renklerde ve mekânın yalnızlığın bir türü olduğu geniş ekran çerçevesinde yapılır. Sonra Judy'nin ilk şarkısı "The Man That Got Away"i anımsayın. Şarkının, Norman Maine'in intiharının ve yıldızlığın hassas insanlarla oynanan zalim bir oyun olabileceği bir Hollywood'un habercisi olduğunu kimse fark etmedi mi? Filmdeki stüdyo patronu Oliver Niles (Charles Bickford) pek olası görünmeyen bir melektir ama reklamcı Matt Libby (Jack Carson) alabildiğine kötü niyetlidir. Maine'i veya Mason'ı alkol tedavisi için yattığı sanatoryumda gördüğümüz zaman, yıldızlığın sözümona mutluluğunu unutabiliriz. İşte bir başka kara film geleneği daha: Ne dilediğine dikkat et; dileğin seni mahvedebilir.

"The Man That Got Away," "Somewhere Over the Rainbow" özlemli bir kıvraklığı mı paylaşıyorlar? Olabilir çünkü her ikisinin de müziğini Harold Arlen yazdı. Tıpkı kara filmin görünümü gibi ortak bir ton karakteri bulunan şarkılar vardır. Nasıl gölgeli yüzler olmadan kara filmi düşünemiyorsak o nakaratları da aklımızdan çıkaramayız artık. İyi şans simgeleri gibidirler: "Neşeli bir ıslık çalarım, bu sayede kimse korktuğumdan şüphelenmez" (*Kral ve Ben*'den). Bazı müzikaller hâlâ o cesur ilkeye tutunuyor ve aramızda *Neşeli Günler*'i 137 kere izlemiş olanlar var. Fakat pratikte hepimiz, nakaratlara rağmen korkularınızı sarsmanın ne kadar zor olduğunu biliyoruz ve karanlıktan veya müziğin nereden geldiğinden korkan enkaza dönmüş birinin müzikle ve kamerayla baş başa olduğu dişe dokunur bir kara film yok gibidir. Bernard Herrman'ın, *Taksi Şoförü*'nde taksisinde yalnızlıktan ve aşktan, dehşetten ve arzudan iç çekmekte olan Travis Bickle'a eşlik eden hüzünlü saksofon ezgisini düşünün.

II. KISIM

GÜNBATIMI VE DEĞİŞİM



Caniler Avcısı filminde Robert Mitchum

1951'de bir gün David O. Selznick yazar Ben Hecht ile birlikte bir film stüdyosunda geziniyordu. 1920'lerden beri arkadaşlardı ve Hecht'in Selznick için çalıştığı çok olmuştu – *Viva Villa!*, *Yalancılar Şahı* ve Öldüren Hatıralar'ın yanı sıra Hecht'in, yönetmen George Cukor'ın işten çıkarıldığı Ocak 1939'da oluşan riskli boşluğa adım attığı ve senaryoyu yeniden düzenlemeye uğraştığı *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi başka hızlı, isminin geçmediği tedavi işleri buna dahildi. Hecht o zaman günlük 3.500 dolara çalışıyordu ve bu parayı, Selznick'in ölümüne yeniden yazmış olduğu özgün Sidney Howard senaryosunun yerini bularak ve oldukça iyi göründüğünü söyleyerek kazandı.

1951'e gelindiğinde Selznick *Rüzgâr Gibi Geçti*'deki hissesini, çok daha fazla para gelecek olduğu halde, acil nakit ihtiyacı nedeniyle satmıştı. Tek seferlik bağımsız, her şeyin kayınpederiyle ve M-G-M'le geri takas edilmesine izin vermişti. Ayrıca ilk eşi Irene Mayer'dan da ayrılmış ve bir kampanya kapsamında, Jennifer Jones'un ne kadar iyi bir yıldız olduğunu kanıtlamak için Jones'la evlenmişti. Şehirdeki bazı insanlar onun deli olduğunu ve ezelden beri böyle olduğunu söylediler. *Rüzgâr Gibi Geçti* ve *Rebecca*'nın (1940) çifte başarısı bunu uzun süre gizlemişti. Fakat 1951'e gelindiğinde borç içindeydi, nasıl devam edeceğini bilemez haldeydi ve morali bozuktu. Boş salınelere işaret edip Hecht'e

"Hollywood, Mısır gibi"[1] dedi. "Ufalanmış piramitlerle dolu. Asla geri gelmeyecek. En sonunda rüzgâr son stüdyo aksesuarını da çöle savurana dek ufalanmaya devam edecek." Melankolikken bile film çekmeye devam ediyordu.

Selznick belki deliydi, çoğu zaman da budala ama nadiren içgörüden yoksundu. Erken düştüğü ümitsizliğinde (işler daha da kötüleşecekti) geçmişe bakıp hayıflandı, "Birkaç iyi film.[2] Otuz yıl – ve üç yılda bir iyi filmdden oluşan sicil. On binde on. Film endüstrisi olmasaydı iyi filmler olabilirdi. Eğer küçük bir grup muhasebecinin eline geçip hurda endüstrisine dönüştürülmemiş olsaydı, Hollywood yeni bir insani ifadenin merkezi haline gelebilirdi."

Endüstrisiz film? Bu onun en radikal düşüncesiydi ama bunu gerçekleştirecek adam asla o değildi. Hollywood'a inanmıştı. Karamsarlık içinde olduğumuz bugün bile, miktar çılgıncaydı. Hollywood yalnızca 1950'de *Perde Açılıyor*, *Elmas Kaçakçıları*, *Dünkü Çocuk*, *Tehlike İşareti*, *Winchester'73* ve *Sunset Bulvarı*'nı sunmuştu – hiç fena bir sene değil.

Geriye dönüp bakıldığında *Sunset Bulvarı* yeni bir yetişkinliğin başlangıcına ya da "Hollywood" saçmalığının bir kabuk gibi soyulup atılmasına benziyor. Billy Wilder savaştan hemen sonraki yıllarda kariyerinin doruğundaydı ve Hollywood'da her zaman gelişme fırsatı bulan alaycı bir zekânın arketipiydi; espri gibi yapılan bilgelik. Film işine Berlin'de girdi ve *People on Sunday* (1930) üzerinde çalışan arkadaş grubunun bir parçasıydı. Berlin'de bir yaz günü Alman değilmiş gibi görünen açık hava manzarasında geçen filmde çalışan gruba Fred Zinnemann, Curt ve Robert Siodmak ve Edgar G. Ulmer de dahildi.

Wilder 1933'te yeteneği, cüreti ve sarsak İngilizcesiyle Los Angeles'a geldi. Örneği Ernst Lubitsch'in himayesi altında senaryolar yazdı –*Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı* (1938), *Gece Yarısı Kontesi* (1939), *Gülmeyen Kadın* (1939), *Ateş Topu* (1941) ve Şafak

---

[1] Ben Hecht, *A Child of the Century* (1954), s. 467
[2] Age., s. 467

Sökmesin (1941). (Son ikisi Oscar'a aday oldu.) Sonra, Charles Brackett ile ortak olarak, Paramount'ta, Çifte Tazminat (1944) ve *Yaratılan Adam*'ı (1945) çıkaran bir yapım ekibi oluşturdu. Bunlar (sigortayla ve alkolizmle uğraşan) doğuştan Amerikan filmleri olmakla birlikte aynı zamanda zerresine kadar yargılanan, seksi, acı ve ucuzumsu filmlerdir. Wilder daha sonraları komediyle tanınacaktı ve Çifte Tazminat'ta Fred MacMurray ve Barbara Stanwyck arasında geçen, James M. Cain'e değil de senaryoyu Wilder'la birlikte yazmış olan Raymond Chandler'a aitmiş gibi gelen, ilk alaycı diyaloglardan biri vardır. Çift ilk karşılaşmalarında flört etmektedir ve MacMurray, sigortayı, baştan çıkartma amacıyla bir ön sevişme gibi kullanarak tehlikeli sularda yüzmektedir.

Stanwyck ona ani bir tepki gösterir: "Bu eyalette hız limiti var[1] – saatte yetmiş kilometre."

"Ben ne kadar hızlı gidiyordum memur hanım?"

"Galiba yaklaşık yüz kırkla."

"Sanırım o motosikletten inip bana ceza yazacaksınız."

"Sanırım onun yerine size uyarı vereceğim."

"Sanırım gerek yok."

"Sanırım seni azarlamak zorundayım."

"Sanırım gözyaşlarına boğulacağım ve başımı omzunuza yaslayacağım."

"Sanırım kocamın omzuna yaslayacaksınız."

"Buraya kadarmış," diye kabul eder MacMurray.

Gerçek hayatta kim bu alaycı, edebi ve seksi delişmen tempoyla konuşur? Filmlerdeki insanlar bir on yirmi yıl kadar konuştular. Wilder'la Chandler'ın birlikte yazarken pek iyi anlaştıkları söylenemez ama tek yapabileceğimiz varsaymak. Cain filmde, keşke düşünmüş olsaydım dediği şeyler bulunduğunu söyledi. Fakat film –başroller, yıldızlar– Walter ve Phyllis açıkça çürük olduklarından romanına sadıktır. Kefaret şansları sıfırdır – bırakın Çifte Tazminat'ın gösterime girdiği ve denizaşırı ülkelerdeki a-

[1] Çifte Tazminat'tan diyalog.

damların kendi kendilerine "En azından yaşam sigortam karımın üzerine" diyebilecekleri Eylül 1944'ü, bu kadar sınırlı bir umutla övünen çok az Hollywood filmi olmuştur.

Fakat Wilder da Avrupalıydı. Ordunun Psikolojik Savaş Dairesi'ne katıldı ve harap olmuş bir Berlin gördü. Wilder Yahudiydi ve sağ kalmadaki kumarı biliyordu: Annesi ve büyük annesi Auschwitz'de ölmüşlerdi. Baktığı her yerde karmaşa ve yerinden edilme vardı. Amerika'ya geri döndüğü zaman evliliği son buldu (kendisi sütten çıkma ak kaşık filan değildi). Brackett'la ortaklığının bozulmakta olduğundan korkuyordu. Çabuk sinirleniyordu, huzursuzdu ve Hollywood'un yalnızca solmakta olduğunu değil, beslediğine inandığı koca dünyadan da gitgide koptuğunu görüyordu.

Böylece 1948'de bir Hollywood filmi fikri doğdu – Selznick'in 1937 tarihli *Bir Yıldız Doğuyor*'u kadar cesur veya ekip ruhuna sahip değil, *Aşk Yıldızı* (1941) kadar komik ve rahatlatıcı da değil, daha çok otopsi gibi bir şey. Wilder, bu yeni Hollywood'a yabancılaşıp, ondan elini eteğini çekmiş bir sessiz film yıldızı rolü hayal etti. Kadının adı Norma Desmond'dır, çağrışımlarla dolu isim ve Desmond, Sunset Boulevard'da yolun gerisindeki bir malikânede, kayıp bir dünyada yaşamaktadır. Wilder çok akıllıydı ama "haklı" olması zaman aldı. İlk düşüncesi rolü Mae West'e vermekti; West teklif karşısında dehşete kapıldı. Wilder sonra Mary Pickford'a döndü. Ellilerinin sonundaki Mary bu fikirle ilgilendi – Norma büyük bir rol olabilirdi. Fakat genç bir yazar olan D. M. Marshman, Jr. Norma'nın biraz kenarda kalması gerektiğini ileri sürdü. Filmin asıl odağı, yolu onunla kesişen, genç ve başarısız senaryo yazarı Joe Gillis olmalıydı. Film adam hakkında olacaktı ve Joe'yu oynamak üzere Montgomery Clift sıraya girmişti.

Clift kırılganı ve güvenilmezi oynayabilirdi (William Wyler'ın 1949 tarihli filmi *Miras*'ta Morris Townsend olacaktı) ama halk onu romantik görmeyi tercih ediyordu. *Sunset Bulvarı*'nı Monty

Clift'li hayal ederseniz oyuncu seçimindeki ton değişimlerini ölçüp tartabilirsiniz; film onun trajedisi haline gelir. Esasen Clift bu riskli girişimden vazgeçti. Yaşlı bir kadının genç jigolosu olarak görünmenin pek yararına olmayacağını düşündü. (Clift gerçek hayatta bu rolü, hüzünlü aşk şarkılarının sesi Libby Holman ile doldurduğu için de korkusu artmıştı.)

Böylece Clift gitti ve Norma olarak da Gloria Swanson geldi. Swanson 1920'lerde DeMille'in büyük yıldızıydı. 1948'de kırk dokuz yaşındaydı ve yedi yıldır bir filmde rol almamıştı. Ama tetikteydi, sistemliydi ve Norma ne kadar delirmişse Swanson'ın akıl sağlığı o kadar yerindeydi. Onu Norma'yı oynaması için eski bir dostu olan yönetmen George Cukor ikna etmişti. Sonra deha yanlarından geçti –yoksa şans mıydı? 1948'de otuz yaşında olan William Holden'ın Paramount'la sözleşmesi vardı. Yakışıklıydı; kıvrak, cana yakın bir gülümsemesi ve yalvaran bir sesi vardı – fakat Wilder'ın fark ettiği bir kusuru bulunuyordu, güvenilir olmadığı duygusu veriyordu. Joe Gillis rolü aktörü meydana çıkardı ve Holden filmi netleştirdi çünkü Norma Desmond'ın çıldırmış olması yeterli değildir. Joe Gillis yaşamaktan vazgeçmiştir, bu nedenle ölüm onu bekler. Ölü sistemi Desmond kadar Gillis de temsil eder.

Daha sonra 1950'lerde Alfred Hayes, Gillis'ten çok daha başarılı fakat onun kadar inancını yitirmiş bir senaryo yazarıyla ilgili bir roman yazdı. Kitabın adı *My Face for the World to See*'dir ve isimsiz senarist bütün sahtekârlığın iç yüzünü öğrenmiştir:

> Fakat bana öyle geliyordu ki[1] ya da en azından bu şehre gidip geldiğim son birkaç yılda öyle gelmişti ki sahip olmayan herkesin öylesine gıpta ettiği şeylerin hepsine sahip olan insanlarda bile en nihayetinde gülünç, en nihayetinde etkileyici olmayan bir şey vardı... Bu konu üzerine belli küçük çaplı bir otoriteyle konuşabileceğimi düşünüyordum çünkü artık yılda birkaç ay boyunca, saygın bir bankanın yaşlı başkan yardımcısına ödediğinden yüksek bir maaş kazanıyordum.

[1] Alfred Hayes, *My Face for the World to See* (1958), s. 14.

Wilder'ın en iyi filmlerinde olduğu gibi *Sunset Bulvarı*'nda da darbeler o kadar hızlı gelir ki akla yatkınlığı düşünmezsiniz. Hikâye çizgisi kesindir. Konuşma bilenmiştir. Gillis'in kendi ölümünden sonra hikâyeyi anlatması bir sürpriz; havuzda yüzükoyun olması ise komiktir. Holden'ın hırpani cazibesi yeni bir numaradır ve Swanson, zapt edilmemiş ve ürkütücü bir Karlar Kraliçesidir ama sempatiktir de. Halkın bildiğinden fazlası vardı. Wilder'ın, Erich von Stroheim'ı Norma'nın eski eşi ve yönetmeni olarak kadroya almasıyla işine içine biraz zalimlik de girdi –Stroheim'ınsa işe ihtiyacı vardı. Böylece Norma, Joe için eski filmlerinden birini gösterirken neden, yönetmenliğini von Stroheim'ın yaptığı ve Gloria ile finansörü Joseph Kennedy arasındaki aşkın nişanı, gösterime girmemiş 1929 yapımı *Queen Kelly*'den görüntüler kullanılmasın? Projektörü işleten de neden uşak rolündeki von Stroheim olmasın?

Altmış yıl sonra bugün, *Sunset Bulvarı* bir dönüm noktasıdır. Fakat 1950'de bazı insanları üzmüştü. 1,75 milyon dolara mal olmuştu (Wilder'a 300.000 dolar ödenmişti) ama ilk gösterim kiraları yalnızca 2,0 milyon dolar civarındaydı. Filmin sonu acımasızdı. Filmdeki alaycı dokunuş klasik izleyicileri, banka başkan yardımcılarını ve film patronlarını rahatsız etmişti. (Wilder, Joe'nun hikâyeyi morgdaki diğer cesetlere anlattığı sekansı kesmek zorunda kalmıştı!) Pek çok genç seyircinin filme hayran olduğu, Paramount'taki bir öngösterimden sonra Louis B. Mayer, Wilder'ın üzerine yürüyerek ona "Seni piç kurusu,[1] seni yaratan ve besleyen endüstriyi rezil ettin" demiş, Wilder da ona "Siktir git" diye cevap vermişti.

Lobide sessizlik olmuştu. Mayer sektörde hâlâ güç sahibiydi – ama yalnızca kısa bir süre için. Ertesi yıl Mayer, Batı Yakası'ndaki M-G-M'den yirmi altı yıl boyunca sorumlu olduktan sonra ana şirket Loew's'ün başkanı Nick Schenck'in baskısıyla işten ayrıldı.

Dolayısıyla Wilder bu karşılaşmayı kazanmış görünüyor. Ama o kadar kolay değil. *Sunset Bulvarı*. En İyi Film ve En İyi Yönet-

[1] Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, s. 168.

men de dahil olmak üzere on bir Oscar'a aday gösterildi. Ancak yalnızca senaryo, sanat yönetimi ve Franz Waxman'ın film müziğiyle ödül aldı. Resmi Hollywood kendisine yönelik böylesi zehir zemberek bir bakıştan irkilmişti. En İyi Film *Perde Açılıyor*'a ve en iyi yönetmen Oscarı da aynı filmin yönetmeni Joseph L. Mankiewicz'e gitti. Elbette, *Perde Açılıyor* ve ana karakteri Margo Channing, gösteri işinin bir kurtlar sofrası olduğunda hemfikirdir ama aynı zamanda harika konuşmalardan ve Margo'nun (ya da Bette Davis'in) iyi olacağı teminatından zevk aldığımız bir yerdir. Bu ruh hali, bizzat Davis'i *Perde Açılıyor* zaferinden kısa süre sonra terk etmeye başladı.

David Selznick'in muğlak değişim korkularından daha çetrefilli bir şeyler oluyordu. *Sunset Bulvarı*'nda Joe Gillis'in Norma Desmond'la tanıştığı ve onun kim olduğunu ya da bir zamanlar kim olduğunu fark ettiği –hâlâ alıntılanan– delici bir an vardır:

"Siz Norma Desmond'sınız. Sessiz filmlerde oynuyordunuz – büyüktünüz."

Kadın öfkeyle ona döner. "Ben büyüğüm. Küçülen filmler."

Bu sözün, seyircinin üstünlük ihtiyacını karşılaması amaçlanmıştı: Norma'nın deli olduğuna ve "büyük" olmanın megalomani göstergesi olduğuna işaret etmenin bir yoluydu. Fakat filmlerimiz küçülüyordu ve beyaz perdenin rakibi vardı. Wilder'ın filminin (1921'de *Mahşerin Dört Atlısı*'nı çeken John Seitz'in eseri olan) siyah beyaz görüntüsü ışık saçıyordu ve son teknolojiydi ama biz insanlar, tanelerin (titrek çizgilerin) iğrenç ve yorucu olduğu küçücük, çarpık bir görüntüye bakmaya hazırlanıyorduk. Görüyorsunuz ya, daha önce de işte bu inanılmaz durumdaydık ve teknolojinin bizi hazdan veya güzellikten daha çok etkilediğini göstermiştik. Boynumuz boşuna bükük değil – ayrıca ilerleme kaydediyor olduğumuzda ısrar ettiğimiz için aptalız da.

Savaştan hemen sonraki birkaç yıl içinde film sektörü kendini hızlı bir iyimserlik dalgasına kaptırdı, oysa seyirciyi dikkatle izle-

yen herhangi biri bile tavırların değişime uğramış olduğunu bilirdi. Fakat zaferin, yeniden birleşmenin ve yeniden doğrulanmanın o çarpıcı anında sinemaya gitme oranı doruğa ulaştı: 1943'ten 1946'ya kadar Birleşik Devletler'de bir haftada sinemaya gidenlerin sayısı düzenli olarak seksen milyonun üzerinde seyretti.

Sam Goldwyn-William Wyler'ın, eski askerlerin savaştan dönüp hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeye çalışmalarını anlatan filmleri *Hayatımızın En Güzel Yılları*'nın (1946) adı bu anı kusursuz biçimde örnekler. Bu film, yaygın bir ruh halini zorlama olmaksızın tanımlayan, popüler eğlencedeki o özel durumlardan biridir. En İyi Film, En İyi Yönetmen ve Fredric March'ın aldığı oyunculuk ödülünün yanı sıra (eve geri döndüğünde kız arkadaşı Cathy O'Donnell'ın karşısına, ellerinin yerinde bulunan kancalarla çıkan denizci Homer'ı oynayan ve gerçek hayatta ampüte bir oyuncu olan) Harold Russell'ın aldığı Oscar Onur Ödülü dahil olmak üzere yedi Oscar kazandı. Bu etkileyici bir "gerçek hayat" ve kısa roman karışımıydı ve 1946'da herhangi bir uyumsuzluk fark eden pek fazla kişi olmadı. İlk gösterime girdiğinde harika bir filmdi ki sektör size o zaman harika olmanız gerektiğini söyler. 2,5 milyon dolarlık (sonradan gelen reklam desteği dahil) toplam bütçesiyle 11,0 milyon doların üzerinde kiralama getirisi elde etti. Dahası film dürüsttü: Eve dönen askerlerin zor sorunlarla, özellikle de evde kalmış olan halk kitlesinin açgözlülüğü ve kayıtsızlığıyla karşı karşıya kaldıklarını söylüyordu. Fakat aynı zamanda bu bir filmdi de, dolayısıyla bu sorunların aşılacağını varsayıyordu. Hayat yoluna girecekti – bu güven, kriz sözümona bittikten sonraki bu iç rahatlatıcı hava reklam sektöründe de mevcuttu. Filmde bir rahatlık sezen eleştirmen James Agee bile kabul etti: "Bu film, yıllardır bana[1] derinden memnuniyet veren, beni etkileyen ve yüreklendirici gelen çok az stüdyo yapımı Amerikan filminden bir tanesi." Filmin bizim için yararlı olduğunu düşündüğünden çekincelerini bir kenara koydu, aynı şekilde filmin adı ağızdan ağıza, en ufak bir ironi izi taşımaksızın yayıldı.

[1] James Agee, "What Hollywood Can Do," *The Nation*, 7 Aralık, 1946.

Hayatımızın En Güzel Yılları'nın (Gregg Toland tarafından insanı içine çeken bir odak derinliğiyle çekilmiştir) inandırıcı iç mekânları "kusursuz" giydirilmiştir. Fakat 1946'da, filmin mitik Ortabatı ortamı "Boone City"de, görünürde bir televizyon yoktur. Televizyon savaştan önce tanıtılmış ve teknolojisi savaş döneminde yapılan araştırmalarla geliştirilmişti. Fakat savaş döneminin ekonomik tavizleri, televizyonun bir ev içi eğlencesi olarak ortaya çıkmasını ertelemişti; tıpkı savaşın, film holdinglerine yöneltilen tekelleşme karşıtı davalarda nihai kararı geciktirmiş olması gibi. Savaş, gösteri dünyasına karşı her zaman zalim değildir.

Fakat 1940'ların sonunda, (bugün gözümüze gülünç biçimde ilkel görünen) ilk televizyonlar satışa sunuldukları zaman sinemaya gitme oranları zaten düşüşteydi. Popüler tarihte, bu düşüş ve televizyonun yükselişi yakın bir ilişki içinde gösterilir. Hikâyenin aslı böyle değildir. Seyirci televizyonla daha tanışmadan önce, seyircinin sinemaya gitmeye olan inancını kaybetmesine neden olan bir şeyler vardı. 1946'dan 1947'ye kadar, haftalık sinemaya gidenlerin sayısı seksen iki milyondan yetmiş üç milyona düştü. 1948'de altmış altı milyon; 1949'da altmış bir milyon; 1950'de elli beş milyon ve 1951'de kırk dokuz milyon oldu. Haftalık otuz milyon müşteri beş yılda yok olmuştu – neredeyse yüzde 40'lık bir düşüş. Selznick'in o 1951 günü mahzun oluşuna; stüdyonun iş yapmıyor oluşuna şaşmamak gerek.

Neler oluyordu? Bu sorunun cevabı spekülasyona hâlâ açıktır: Yeniden kavuşan âşıklar birkaç yıl boyunca karanlıkta oturdular, sonra hamile kaldılar ve yeni evlere ve ailelere sahip oldular. Bu tür insanlar hiçbir zaman sadık sinema izleyicileri olmamıştır: Onların gösterisi evdedir; yorgundurlar ve yaşamlarında fantezinin yerini her türden pratik gerçeklik gaspetmiştir. Savaş ve seyahat deneyimi bazılarını eğitmiş, olgunlaştırmış veya efkârlandırmıştı. (Savaş dönemindeki bir kazada ellerini kaybeden) Harold Russell'ın *Hayatımızın En Güzel Yılları* kadrosunda yer almasının nedenlerinden biri, acı verici gerçekliklere duyulan yeni saygıydı. Aynı ruh, yeni İtalyan "gerçekçi" filmlerinden birkaçını Ameri-

ka'ya getirmiş ve sonra Ingrid Bergman'ı İtalya'ya gitmeye itmişti. Billy Wilder'ı Çifte Tazminat'ı, o şüphe duyulmaz Amerikan kalesine yani sigortaya ihanet eden yozlaşmış fakat cazibeli insanların bir incelemesini çekmeye teşvik etmişti. Aynı pıhtılaşmış hümanizm, Ray Milland'ın *Yaratılan Adam*'daki alkoliğinin kötü durumundan da zevk almıştı. Sonra son nefesini verdi ve o Hollywood malikânelerinin ve onları destekleyen fabrikaların içinde işlev bozukluğu olduğunu söyleyerek Bay Mayer'ı gücendirdi.

Kolay sonuçlara varmayın hemen. Savaş sonrası yıllarda En İyi Film Oscarı "gerçek," karanlık, kültürel olarak saygın ya da Amerika'dan kuşkulanan filmlere gitti: 1945, *Yaratılan Adam*; 1946, *Hayatımızın En Güzel Yılları*; 1947, *Namus Sözü* (Yahudi karşıtlığını bir Amerikan meselesi olarak kabul ediyordu); 1948, Laurence Olivier'nin *Hamlet*'i; 1949, *Saltanat Hırsı*; 1950, *Perde Açılıyor*; 1951, *Paris'te Bir Amerikalı*.

Buna karşılık diyebilirsiniz ki, peki, tamam, *Paris'te Bir Amerikalı* yukarıda saydıklarının hiçbiri değildi, zaten kim Oscar'lara güveniyor ki? Fakat aynı dönemde Akademi çok popülerdi ve diğer rakiplerden bazıları 1945 yılının Ömre Bedel Kadın'ı (sineye çeken ve gölgeli yüzünde saklayan Joan Crawford'un kariyer kadınıyla birlikte biraz daha James M. Cain); Çapraz Ateş (1947); Şahane Hayat (1946; Amerika'nın kâbus gibi bir görüntüsü karşısında mucizenin güç bela sağ kaldığı film); *Talihsizler Yuvası* (1948); İnsanlık Suçu (1951); İhtiras Tramvayı (1951) ve *Kahraman Şerif*'ti (1952; ödlek, bencil Batı kasabasının şerif olarak Gary Cooper'ı artık hak etmediğini söyleyen film). Zaman, kara filmin zamanıdır. Çok az kara film, Çifte Tazminat kadar itibar görse de Amerikan duyarlılığına, daha önce yalnızca Western'de görülmüş bir biçimde sızmayı başarmıştır.

Öte yandan, aynı yıllar sadece *Paris'te Bir Amerikalı*'ya değil Danny Kaye, Bob Hope ve Bing Crosby'nin de en parlak dönemlerine tanıklık etti; gece kulüplerinde, filmlerin öncesinde hiçbir

şey Dean Martin ve Jerry Lewis'in bir araya gelmesiyle boy ölçüşemezdi. Savaşı ve kardeşlikte karakter buluşunu öven filmler vardı: *Kahramanlar Taburu*, *Iwo Jima Yanıyor*, (lider Gregory Peck'in çöküntü yaşadığı ama morali ve birimi ayakta tuttuğu film) *Son Hücum*.

Belki de çıkarılacak en anlamlı ders (her ne kadar o sırada çok az insan algılamış olsa da) seyircinin eski bütünlüğünün artık var olmadığıydı. Hâlâ eğlence, fantezi, mutlu sonlar ve birkaç saatliğine kaçmak isteyen pek çok kişi vardı. Fakat toplama kamplarına dair hakikatin ve Kızıl Tehdit denen büyücülüğün yanı sıra atom bombasının şok dalgaları da içimize işledi. Savaş gerçekten sona ermiş miydi?

Bugün geri dönüp 1940'ların sonu ve 1950'lerin başına baktığımızda, gençten insanların yeni ailelere, ilk otomobillerine ve yeni evlere sahip oldukları Norman Rockwell tarzı bir zihinsel manzara görürüz. İçe gömülmüş ya da memnun ya da "Amerikan halkı" gibi görünürler. Fakat ayrılıklar belli oluyordu: Komünistler sizi öfkelendiriyor mu yoksa rahatlatıyor muydu? Siyahiler ve siyahilerin Amerikan toplumunda normal roller işgal etmelerine ilişkin duygularınız nelerdi? Jackie Robinson Dodgers'da ilk kez 15 Nisan 1947'de oynadı. Boşanma oranı arttı. Eski güvencelere yönelik kuşkular yükseldi: Herkes ebeveynlerine gerçekten de hayran mıydı? Daha önemlisi, daha fazla Amerikalı üniversiteye gidiyordu. GI Bill of Rights [Asker Hakları Kanunu] sayesinde on iki milyon kişi okula gitti ve çoğu bu deneyimi daha önce hiç yaşamamış ailelerden geliyordu.

Düşünün ki sinema artık bir kitle iletişim aracı değildi. Eski fantezi ve gerçeklerden kaçış modellerine yönelik bir huzursuzluk vardı. Yeni yaklaşımlara özlem duyuluyordu. Alternatif kaçışlar vardı – otomobil kendi başına bir filmdir; pencereleri bize bir seyahat gösterisi sunan ekranlardır. Hiçbir şeyin değişmesini istemeyen milyonlar da vardı. Fakat sağlam, birleşmiş bir kitleye dair ne bir gerçeklik ne de bir yanılsama vardı. Olumlu olmak adına, önceden boynu bükük olan bazılarının ayağa kalkmış etra-

fına bakınıyor olduğunu söyleyebilirdiniz. Fakat insan doğasının çirkinliği üzerine daha yeni bunca ders almış bir kitle toplumunda kargaşa ve paniği bir kitle iletişim aracı olmadan nasıl yatıştırırsınız? Yeni bir kitle iletişim aracı doğuyordu.

1950'ye gelindiğinde Birleşik Devletler'de (bazen) çalışan dört milyondan az televizyon vardı – Martin Scorsese'in *Kızgın Boğa*'sını (1980) anımsayın, (zengin bir adam olan) Jake LaMotta'nın evinde, yayın kesik kesik ve neredeyse görünmezdir. Televizyonların çoğu hâlâ Doğu Yakası'ndaydı ve oralarda sinemaya gitme oranında –yüzde 30 gibi– ani bir düşüş vardı. Fakat henüz ülke nüfusunun yalnızca yaklaşık yüzde 9'unda televizyon bulunuyordu. 1962'de bu oran yüzde 90'a ulaşmıştı. Doyma noktasına ulaşmış olsa da bu yüzyılda gerilemeye başladı – çünkü televizyonun yerini başka ekranlar alıyor.

Douglas Sirk'in *Her Şey Senin İçin*'inde (1955) dul Cary Scott'un (Jane Wyman) yetişkin çocukları, kadın, bahçıvanı Ron (Rock Hudson) ile yeni bir evlilik yapmaya niyetlendiği zaman şaşkına dönerler. Onu sakinleştirmek ya da zaman geçirmesini sağlamak için, bir erkeğin yanı sıra eksikliğini duyduğu bir başka şeyi Noel hediyesi olarak verirler – dolaplı bir televizyon. Sirk daha sonra ara çekim yaparak, etkili bir planda Wyman'ın gri ekrana yansıyan üzgün yüzünü gösterir: Kadın, Hudson'la arasındaki yaş ve saygınlık farkıyla mücadele etmektedir. Ama her modern seyircinin, görmesini beklediği farkı asla fark etmez: Hudson'ın kadınlara yönelik sevgi dolu, memnun fakat umursamaz tavrı. Hatta Hudson'ın karakterinin zor durumlarda "erkek olmak"la ilgili boş boş konuştuğu ve Wyman'ın karakterinin "Ve benim mi erkek olmamı istiyorsun?" dediği bir sahne bile vardır. Filmler bu tür değişim rüzgârlarında çaresiz kalırlar ama *Her Şey Senin İçin* keskin bir toplumsal eleştiri ve Hudson'ın, daha canlı bir aktris gerektiren performansını içerir.

O televizyon nazik bir hediye miydi? Her ne kadar bir rahatlık ve kanepeye yoldaş gibi görünse de televizyon ciddi biçimde krizle ilişkilidir: JFK ve Prenses Diana'nın ölümleri, Haiti'deki

deprem, Japonya'daki tsunami, dünyanın sonu. O an gelirse "televizyon"umuza yakın olacağımızı tahmin ediyoruz – ve sonra da nihai huzur için onu son kez kapatacağımızı? Bu dehşet, yönetmenliğini resmen Tobe Hooper'ın yaptığı ve Steven Spielberg'ün ortak yapımcısı olduğu *Kötü Ruh*'ta (1982) ince bir zekâyla ele alınır. Eski bir Kızılderili mezarlığındaki kızgın ruhlar o sonsuz, yavan ve ölü Güney Kaliforniya "yerleşim"lerindeki bir evin altında kötülük saçmaya başlar. Ev sallanır, eşyalar uçar ve küçük kız Canavar'ın yaşadığı televizyonun içine çekilir. Elbette sonra kurtulur (Spielberg'den bahsediyoruz) ama aile, evleri mahvolup da bir otele çekildikleri zaman odalarındaki televizyonu hızlıca kapıp *dışarı*, balkona koyarlar. Bu, filmin son planıdır ve televizyonun tek başına, donuk bakışı William Gibson'ın 1984 tarihli romanı *Neuromancer*'ın ilk cümlesini akla getirir: "Limanın üzerindeki gökyüzü bozuk bir kanala ayarlanmış televizyon rengiydi."

Televizyonun toplumumuza nüfuzu, filmlerimizin en iyi zamanlarındaki nüfuzunu bile misliyle geçti. Televizyon bir eğlence değil bir hizmet haline geldi ve kargaşa ve korkuya karşı bir koruma olarak kitle iletişim aracının rolünden söz ettiğim zaman tek yapmanız gereken, günümüz şehirlerinde meydana gelebilecek uzun süreli bir elektrik ve internet kesintisi düşünmek. Dünyada olup bitenden habersiz, gerisingeri karanlığa gömülürdük. Kaos çok yakın ve panik pusuda. Televizyon, sinemaya olduğundan çok elektriğe yakındır ama hepimiz, televizyonun bize hareketli görüntüler, sürekli ses ve programlar ya da gösteriler izlettiğine inanmak üzere yetiştirildik.

Samuel Paley 1874'te Kiev yakınlarında küçük bir Yahudi kasabası olan Brovary'de doğdu. Daha önceleri ailenin soyadı Palinski olabilir. Babası Isaac onu 1883'te Amerika, Şikago'ya getirdi ve Sam orada büyüdü, bir sürü farklı ticaret denedi ve en sonunda kendini puro yaparken buldu. İşleri büyüttü ve 1901'de Şikago'da oğlu William doğdu – yine o ilk film jenerasyonu. Willie,

Pensilvanya Üniversitesi'nde Wharton School'a gitti ve aile işine yöneldi.

Paley'ler bu planın bir parçası olarak 1927'de, zor durumdaki bir Philadelphia radyo istasyonunu, Columbia Phonographic Broadcasting System'ı satın aldılar. Başına Willie getirildi; görevi, aile purolarının reklamını yapmaktı. Bir yıl içinde satışlar ikiye katlandı.

William S. Paley daha fazla radyo istasyonu toplamaya koyuldu ve 1928'de şirketin adını Columbia Broadcasting System olarak değiştirdi. CBS çabuk gelen başarının tadına vardı ama Paley'nin daha fazla büyüme hırsı vardı, dolayısıyla sürekli taze kaynağa ihtiyaç duyuyordu. Bu da onu sinema imparatorluğu Paramount'tan gelecek ilk adıma açık kılıyordu. Her ne kadar RKO veya Radio-Keith-Orpheum'da yatırımı bulunan David Sarnoff'un RCA'sı tarafından yönlendirilse de, Paramount televizyona yönelik deneylerden haberdardı, bir halk eğlencesi ve reklam aracı olarak radyo ilgilerini çekmişti.

1929'da kendisine televizyon sorulduğu zaman Paley nasıl ele alınacağını bilmenin zor olduğunu söyledi ama "sinema perdesinin ebatından ötürü"[1] sinema salonlarında oynatılması gerektiğini öngördü. "Filmlerin projeksiyonundaki yetkinlikler televizyonun evden ziyade sinema salonunda uygulanabilir hale getirilmesinde büyük rol oynayacaktır" dedi. Bu doğru bir önsezi gibi görünüyordu: Seyirciler bir duvar ya da bina kadar büyük, ışık saçan bir perdenin dibinde oturmaya çok alışıktı. Fakat Paley yanılıyordu ve zamanla televizyon radyonun alanını ihlal ettikçe televizyona karşı çıktı. Sonra fikrini değiştirdi ve reklamı yeniden yazdı. 1948'e gelindiğinde televizyonu destekleyenler arasındaydı, "Televizyon tek başına basılı[2] veya sözlü kelimelerin sağlayabileceğinden daha mükemmel içgörüler sunar" diye beyanda bulunuyordu. Böylece yine yanıldı. Tüccarların tek güvenilir özelliği de budur zaten.

Age 186.
Age 362.

Fakat Paley her zaman canla başla pazarlık ediyor ve kumar oynuyordu. Bu açıdan sinema kodamanlarının karşısına çıkmaya hazırdı. Fox Studio da Columbia'yla ilgileniyordu. 1929'da bizzat William Fox, Paley'i akşam yemeğine davet etti, ona patronluk tasladı ve "kendisinin değerinin bilineceğine" söz verdi. Paley, Columbia'yı o günkü haline getirmek için toplamda ne kadar harcamışsa, Columbia'yı o bedel karşılığında satın almayı teklif etti. Paley bozuldu ve Paramount'ta Adolph Zukor ile görüşmeye gitti. Eli çok güçlüymüş gibi davrandı: CBS'in yarı hissesini Paramount'a 5 milyon dolar karşılığında devredecekti. Zukor kabul etmekle birlikte sıkı bir anlaşma yaptı: Paramount nakit yerine, üç yıl içinde bedelini verip geri almak üzere kendi hisseleriyle ödeme yapacaktı. Ayrıca, radyoda haftada altı saat ücretsiz reklamı ve Paramount hissesini geri satın almadan önce CBS'in kâra geçme yükümlülüğünü güvence altına aldı.

1929'daki Büyük Çöküş'le birlikte Paramount'un hisse senetlerinin değeri 85 dolardan 10 dolara düştü. Bunun öncesinde Paley 1 milyon dolar değerindeki Paramount hissesini satmıştı. Film sektörü sarsıldı. Fakat radyo Buhran yıllarında hızla yükseldi; CBS'in reklam geliri 1931'de 14,5 milyon doları buluyordu. Dolayısıyla Paramount eski hissesi için CBS'e 4 milyon dolar borçluydu. Borcunu ödeyemezdi, bu nedenle Zukor 5,2 milyon dolar karşılığında elde ettiği CBS hissesini geri takas etmeyi önerdi; bunun 4 milyon doları, yine Paley'nin kontrolüne geçecek olan CBS'e geri gidecekti. Fakat Paley'nin 5,2 milyon dolar bulmak için, brokerliğini (gelecekteki başkanların babası ve büyükbabası) Prescott Bush ve Averell Harriman'ın üstlendiği bir para toplama kampanyası için Wall Street'e gitmesi gerekiyordu. Böylece politikayla köklü sermaye, kitle iletişim araçlarına daha ilk günlerinde girmiş oldu.

Sinema sektöründen bahsediyoruz elbette, televizyon hâlâ biraz uzak ama aynı zamanda Çin Mahallesi (1974) filminde Noah Cross'un (John Huston) korumaya ve sahip olmaya yemin ettiği şey: "Gelecek"tir. Ayrıca büyük bir işletmecinin de tasviri: Aynı

yıllarda Paley, NBC'nin dinleyicilerle arasının CBS'ten çok daha iyi olduğunu söyleyen bir Crossley kamuoyu araştırmasını, (CBS lehine) kendi bağımsız katılımcı cevabını çoğaltarak ustaca idare etti. 1950'lerin başında, Paley Amerikan kültüründe tüm sinema kodamanlarından ki çoğu onun küçümseyici konuşmalarına katlanmak zorunda olan arkadaşlarıydı, daha önemli bir liderdi.

Bu tarih ayrıca, bu Amerikan mecralarında reklamın itici gücü hakkında bir rehber niteliğindedir. Paley yayıncılıktan önce reklam işindeydi, dolayısıyla reklamı kanıksamıştı. Halk, medyasının karşılığını başka nasıl ödeyecekti ki? İşte burada, daha önce "devlet sineması" adını vermiş olduğum şeyle oluşan tezata dikkat etmeliyiz.

British Broadcasting Company 1922'de kuruldu. 1927'de, yapısını ve felsefesini tanımlayan bir kraliyet izniyle birlikte British Broadcasting Corporation halini aldı. Başlıca amacı "Bilgilendirmek, eğitmek ve eğlendirmek," Britanya'nın farklı bölgelerini ve seslerini temsil etmek ve tüm dünyaya kendi dilinde hitap etmekti. Bir radyo alıcısı bulunan tüm vatandaşlardan ve şirketlerden istenen ruhsat bedelinden kaynak sağlayacaktı. Bu bedel, daha sonraları televizyon alıcısına uygulanmak üzere değiştirildi ve 2011'de yıllık 145,5 pounddu.

Ürkütücü bir sertliğe ve ahlak kurallarına sahip İskoçyalı bir Presbiteryen olan John Reith BBC'yi, önce üst düzey yönetici sonra da genel müdür olarak 1938'e kadar yönetti. BBC, devlet düzeni ve polisliği tarafından finanse edilmesine rağmen, Reith'in ısrarı sayesinde bağımsız bir birim gibi çalışıyor, çalışanları radyoyu uygun gördükleri biçimde tasarlıyor ve oluşturuyorlardı. Reith 1926 Genel Grevi boyunca devlet denetimine uymak zorunda kaldı: İşçi sendikası ya da İşçi Partisi'nin görüşlerini yayınlamasına izin verilmiyordu. 1938'de, Muhafazakâr hükümetten gelen baskılar nedeniyle BBC'den ayrılmak zorunda kaldı. Ancak halk tarafından finanse edilen bağımsız bir yayın kuruluşu ilkesi bozulmadı.

BBC radyosunun her zaman hataları oldu ve dinleyicilerinin dilerlerse kapatmakta özgür oldukları Amerikan olmayan o tav-

rı tercih etti. Bu kadar ayrıncılık elitist görünebilirdi –BBC on yıllarca Oxbridge aksanıyla konuştu– ama İkinci Dünya Savaşı boyunca bilgi kaynağı olarak güvenilirliği sorgulanmadı. (İşgal altındaki halklarına Londra'dan seslenen pek çok kişiden biri de Charles de Gaulle'dü.) Anaakım dışı pek çok çıkarın ihtiyaçlarını karşıladı; çoğunluğun zevkleri tarafından bastırılmayı sakince reddetti; Home, Light ve Third gibi anaakımdan eğlenceye ve düşünsele uzanan çok çeşitli hizmetleri vardı ve bu ayrımlara hiç utanmadan riayet etti. Reklam almadı. Hâlâ, her ne kadar masraflarını ödeme baskıları sürekli artsa da ne radyoda ne de televizyonda reklam almıyor. Britanya, kendine yeten ve ticari kararlardan, kesintilerden ve pazar yerinin çılgınca gürültüsünden uzak bir tür yayıncılık kurup onu ileri taşıdı. Düzenli olarak, pek çok insanın onaylamadığı şeyler yayınlamış ve genellikle bu direnişe direnmiştir. Hükümetlerle başı derde girmiştir. Bu durum, onlarca yıl boyunca, hafife alınamayacak bir ruh hali doğurdu: Söylemimiz ve incelememiz kesintisiz olmayı hak eder. Dikkat eksikliği o dönemde yaygın bir kavram değildi ama artık bununla mücadele ediyoruz ve zeki çocuklar, Bill Paley'nin görse ümitsizce küçük bulacağı ekranlara hızlıca göz atarken kendilerini savunmak için bu kavramı kullanıyor.

Bu kitap her on altı sayfada bir, tonla reklam tarafından kesintiye uğramıyor.

Umarım, kitapların tutturulmuş formalarının reklamlar tarafından ihlal edilebileceğini düşünmek sizi şaşırtmıştır. Bir senfoni, opera veya caz CD'sinde parçaları ayıran reklamlar olabilmesi veya sinemaya gittiğinizde her yirmi dakikada bir reklam araları olması fikri de kulağa bir o kadar saçma gelmiyor mu? Bu tür densiz kesintilere hazır zihinler ve varlıklar değiliz – öyle değil mi? Gelgelelim metnin reklamlara karıştığı gazetelere alışkınız. İnternette, ilgimizi çeken bir şeye erişim kazanmak için reklamlara teslim olmak zorundayız ve "ilgi"nin, reklamın gerekli itişine

bağımlı olmaya başladığını fark edebiliyoruz. Televizyon, ilk kez sahneye çıktığı zaman zihinlerimizin kesintiye uğramaya uygun olduğunu varsaydı. Bunu alışkanlık haline getirdi.

Basit televizyon deneyimini değerlendirmek için hiçbir zaman yeterli zaman harcamadık. 1950'lerin sonuna gelindiğinde televizyon açıkça çocukların zihinlerini şekillendiren bir güç ya da solgun bir ışıktı, fakat bu konu, okuma yazmanın yanı sıra müfredatın uygun bir parçası olarak eğitim sistemimize nadiren girdi. Yine o dönemde araştırmalar çocukların çoğunun hareketli görüntüleri izlemeye, sözcüklerle çalışmaktan daha çok zaman harcamakta olduğunu keşfetti.

Bir bakıma, televizyon bir kopuştan ziyade Thomas Edison'ın öngördüğü ve sinema filmleri tarafından görmezden gelinen veya etrafından dolaşılan bir şeye geri dönüştü. İlk zamanlarda, Edison tek tek bireylerin, sadece kendilerine ait bir film gösterisi izlemek için vizör cihazlarının içine bakıp bir kolu çevirdikleri kinetoskop odaları inşa etti. Edison bunun gelecek olduğunu düşünüyordu – ve haklıydı ama hemen değil. Teknoloji ve seyirci arasındaki ilk etkileşim projeksiyonu tercih etti, gerçi "tercih" bilinçli bir seçim veya oylama varmış izlenimini uyandırıyor. Oysa gelişme, bu tür şeylerde hep olacağı gibi gizli kapaklı teşviklere cevap verir. Böylece yirminci yüzyılın ilk on yıllarında insanlar, yansıtılmış filmleri kalabalık gruplar halinde izlemeyi seçtiler. Yüz yıl sonra, neredeyse görülmeyecek kadar küçük görüntüleri, gizliliğin sınırında bir yalıtım halinde izliyoruz. Bu değişimlerin üzerinde asılı duran soru şu: Bir seçim şansımız hiç oldu mu, yoksa yalnızca ışığın çaresiz kurbanları mıyız?

Televizyon kendisini yalnız bizim içinmiş gibi sunmayı başardı. "Biz size geleceğiz!" Gece dışarı çıkmamız, bebek bakıcısı bulmamız ya da insan içinde düzgün görünmemiz gerekmediği anlamına gelen, ender rastlanır bir imkân gibi görünüyordu. Yaşamı kolaylaştıracak bir ev hizmeti daha yalnızca. Bu hoş teminat, dikkatimizi ekranın nasıl küçücük, sesin berbat ve görüntü kalitesinin zayıflamış olduğundan başka yöne mi çekti? Aynı zaman-

da evin şeklinin ve atmosferinin nasıl değiştirilmekte olduğunu görmemizi mi engelledi?

Televizyon bir ışık kaynağı; ayrıca odaları ve ev içi kalıpları yeniden düzenleyen bir mobilya unsuruydu. Merkezi veya hâkim bir konuma yerleştiriliyordu ve televizyonun ortaya çıkışının, bir nevi merkezi ısıtma amacıyla ev içinde ateş yakmayı (özellikle kömür yakmayı) azaltma veya bu uygulamaya tamamen son verme kararlarıyla aynı zamana rastlaması şans eseridir. Böylece insanlar bir ateşin, masanın, piyanonun veya manzaranın önünde otururken artık bu şeref konuğunun veya hâkim konumun yerini televizyon devralıyordu. Müzikten oyun oynamaya, sohbet etmeye kadar pek çok ev içi meşgale bu süreçte zarar gördü. Televizyon ekranının, pencerenin veya ışıkların karşısında durması iyi olmuyor; bu tür yansımalar görüntüyü karıştırıyor veya belirsizleştiriyordu. Bu nedenle televizyon bazen (manzaranın bir kısmını engelleyerek) bir pencerenin önüne ve çoğu zaman da gerçek ışığı gereksiz kılan bir ışığın önüne yerleştiriliyordu.

Televizyonun ilk günlerinde, odanın ışığı açıkken mi yoksa kapalıyken mi izlemenin daha iyi ya da daha güvenli olduğuna ilişkin biraz kafa karışıklığı vardı. Halk, ışıkları söndürmenin gözler için tehlikeli olduğuna inanıyor ama televizyonun, (katot ışınlı tüp içerisindeki) ışığa doğrudan bakmamızı gerektirdiğini neredeyse hiç anlamıyordu, sinemadaysa perdeden yansıyan ve dolayısıyla daha yumuşak ve nazik bir ışığa bakarız. O gün bu gündür, bunun üzerine nadiren yorum yapılıyor ama insanlara loş bir odada (geçmekte olan bir görüntü perdesinin içerisinden) yapay bir ışık kaynağına gözlerini dikip baktıklarını söylerseniz paniğe kapılırlar. Paniğe gerek olmayabilir ama işin içindeki ilkel ışık tapınmasını hafife almayın, bu her zaman filmin ve televizyonun bir parçası olmuştur. Işığı seviyoruz, yapay olması bile bunu değiştirmiyor, ayrıca ondan içgörü ve aydınlanma gelebileceğini söyleyen akıldışı varsayıma inanmaktan kendimizi alamıyoruz. Bugün sinemaya gitmekte eksik olan heyecanlardan biri; projektörden çıkan ışın demeti, diğer bir deyişle kalabalıktan kıvrılarak

yükselen dumanla canlanan o katı görünüşlü takoz. Çocukken bazen, eğer perdedeki şeyler sıkıcıysa, filmin o girdapta titreşmesini izlerdik. Sinema salonu, havasındaki efsunla birlikte büyük bir mağara gibiydi.

Televizyon çok daha ev içi bir yere sahipti; zamanımızı alma biçimi onu kanepe kadar sabit kıldı. Sinema bize fevkalade veya çılgın insanlar, kahramanlar ve şeytanlar verdi. Televizyon, aynı akşam aynı saatte uğrayan tanıdıklar sundu. *I Love Lucy* altı sezon sürdü, her biri yirmi beş dakika süren toplam 181 bölüm. 1950'ler için bu yaklaşık elli film demekti. Altı yıl içinde yılda sekiz filmden fazla demekti ki bu, o on yıllık zaman diliminde ancak küçük roller oynayan oyuncuların ulaşabileceği bir hızdı. Televizyondaki çalışma hızı sıradışıydı (hâlâ öyle) ve Lucille Ball ile Desi Arnaz'ı bitap düşürdü. Fakat benzer bir yoğunluk seyircileri kavradı. 1945-1947'de bir sinema seyircisi sinemaya haftada iki kere gidebiliyordu. Tek film fiyatına iki film birden şansı sunarsanız, haftada altı saat gösterim süresi eder. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında, bir günde onca saat rekorunu kıran bir sürü insan (özellikle de genç insanlar) vardı. Perdeye/ekrana bakmak; belirli bir eğlenceden, ne oynadığını fark edemediğimiz veya takip edemediğimiz bir alışkanlığa dönüştü. Işıkları nasıl açıyorsak televizyonu da öyle "açıyorduk."

Televizyon ilk çıktığında, bir aradalığı teşvik eder bir hali vardı. Televizyonu olan ilk aileler izlemeleri için komşuları çağırırlardı. Main Street üzerinde toplanmış, bir dükkân vitrinindeki açık televizyonu izleyen yabancılar görürdünüz. Evde, aile üyeleri birbirini yıllardır olmadığı kadar görüyor olabilirlerdi. En iyi programlar (ya da en kötü programlar) konuşma ve tartışma başlatırdı ve televizyon yayını üzerinden algılanan ve anlaşılır hale gelen güncel olaylar (küçük ve büyük) vardı: Britanya'da 1953'te Kraliçe II. Elizabeth'in taç giyme töreni; Avrupa'da 1956 Macar isyanı ve Berlin Duvarı'nın inşası; Amerika'da Nixon'ın Checkers konuşması, Ordu-McCarthy duruşmaları, Nixon-Kennedy tartışmaları ve bütün dünyada Ekim 1962 Küba Füze Krizi. Bu tür

şeyler gazetelerde ve radyoda da yayınlanıyordu ama ekranın ilgisi, ânın aciliyetini karşılıyordu ve gazeteler yara aldı. Eğer dünya sona erecekse, insanlar atom bombasının mantar şeklindeki bulutunu görmek isteyip istemediklerini merak ediyorlardı. Bazen mecra bekleyişe sadece bakıyordu. (Pek çok kişinin iddia ettiği üzere) radyodaki veya basın raporlarındaki o anahtar tartışmayı Nixon kazanmış olabilirdi ama televizyonda canlı yayında kaybetti. Abartıyor ya da çok uğraşıyor gibi görünüyordu. Televizyon politikacılarda, kahramanını eski bir aktörde bulacak bir medyada rahat olma zorunluluğu başlattı. O rahatlık yanılsaması, filmlerden değil de nereden gelmişti sanıyorsunuz?

Televizyonla birlikte yeni bir şok kurgu türü aklımıza girdi. Küstahça fakat keyfiydi, şaşırtıcı ama alelade, hem korkunç hem de banal. Böylece şoka haddini bildirdik. 22 Kasım 1963'teki son dakika haberleri kalbinizi kırabilirdi ama iki gün sonra, Lee Harvey Oswald vurulduğu zaman olay örgüsü veya hikâye olasılığı başladı. Televizyon programcılığı veya hizmetindeki yapılar çoğu zaman programların kendisinden daha dokunaklı geliyordu. Kanepede otururken, kanepenin patlamasına hazırlıklı olmalıydınız. Dünya erişilebilir duruyordu ama insanlar bir aile toplantısında bile daha bir başına hissediyorlardı. Dışarıda onca insan varken *siz* nasıl önemli olabilirdiniz?

David Riesman'ın 1950 tarihli kitabı *The Lonely Crowd*, televizyon izleyen insanları izlemekten ilham almış olabilir. Arthur Miller'ın 1949 tarihli oyunu *Satıcının Ölümü*'nde bitkin bir satıcı olan Willy Loman, ailesinin bugününü göremeyecek kadar geçmiş mutlulukların hayaline kapılmış, çıkınaza düşmüş sıradan bir Amerikalıdır. Ne sattığını asla bilmeyiz. Numune bavullarında televizyon taşıyor olabilir mi? Uzaktan kumandalar? Fakat harika zamanlardan bahsettiğinde o zamanlar ışık doludur. Oyun, "dikkat" fikrine sabitlenir ve geriye dönüp bakıldığında, dikkatsizliğin, dünya üzerindeki en etkili ülkede nasıl artan bir sıkıntı haline gelmiş olduğunu fark etmek kolaydır. Theodore Dreiser'in romanı *Bir Amerikan Trajedisi*'ne dayanan İnsanlık Suçu filmi

1950'lerin başlarının ana başlığıydı ve bir an için mütevazının görünür olmasını istiyordu. David Riesman üç insan tipinden bahsediyordu –gelenek yönelimli, içe yönelimli ve dışa yönelimli- ve zafer, refah, ani düşüş ve kalıcı bir korkunun pek çok Amerikalıyı, kendisine en uygun kategorinin hangisi olduğuna karar vermeye çalışır halde bıraktığına dair bir algı vardı.

1957'ye gelindiğinde Elia Kazan ve Budd Schulberg, bir hiç olan Larry Rhodes'un televizyonda "Lonesome" Rhodes adı altında bir canavara dönüştüğü *Kalabalıkta Bir Yüz*'ü çekmişlerdi. Bu ses "Willy Loman"da zaten mevcuttu. Miller (bazı eleştirmenlerin hâlâ öne sürmekte olduğu gibi) ismin "low man"i [en alttaki adam] anımsattığını kabul etmedi. Fritz Lang'ın, Lohmann'ın polis müfettişi olduğu *Dr. Mabuse'un Vasiyeti* (1933) geliyordu. Aynı karakter ve aktör (Otto Wernicke) *M*'e dahil edilmişti. "Loman" aynı zamanda "lonely man"i [yalnız adam], kara filmde biçim bulan melankoliyi ve Edward Hopper'ın bir odadaki yalnız insanları betimlediği resimleri de temsil ediyor olabilirdi. Hopper, 1939 kadar erken bir dönemde, *New York Movie* adlı tablosunda, o özlemli ruh halini sinema salonunda çalışan yer gösterici bir kadına bahşetmişti; yarı uykuda, yarı hayal görür, filmde olmak isteyen ama işi üstüne yapışıp kalmış bir sarışın. Fotoğrafçılar –Weegee ve Diane Arbus– sinema kalabalığının eğlencesini, perdenin aydınlattığı vahşi yüzlerini fark etmişlerdi ama Hopper sinemanın aynı zamanda yalnız insanların, Hopper'ın kendisi gibi insanların gittiği bir yer olduğunu biliyordu.

Satıcının Ölümü'nün açılış gecesinde (10 Şubat 1949) uzaktan seyirciyi izleyen Miller yalnız hissetmeye başladı. Oyunu izlemeye gelmiş seyirciler arasında ünlüler olduğunu gördü: Florence Eldridge ve Fredric March (March, berbat 1951 film versiyonunda Loman'ı oynayacaktı), Lucille Ball ve Desi Arnaz (gerçi *I Love Lucy*'yi henüz kimse duymamıştı).

Eğer bu kulağa karamsar geliyorsa, kanepede, başka hiçbir eğlence bilmeyen ve bir ana ekrana ve onun her yere ulaşabileceği olasılığına aşık olmuş çocuklar vardı. Her programa, her kitabın

her sayfasına ve dünyadaki tüm verilere neden çevirmeli bağlanmayalım? O çocuklar yeni mecranın gücünü, bir kanaldan diğerine gitmekteki gerçeküstü şiirselliğini kavradılar ve "bir sonraki büyük yeniliği" merak etmeye başladılar. Larri Ellison 1944'te doğdu, Steve Wozniak 1950'de, Steve Jobs ve Bill Gates 1955'te. Bu dördü arasında üniversite mezunu olan tek kişi Wozniak'tı; diğerleri izlemekle ve düşünmekle fazla meşguldüler.

I Love Lucy yalnızca bir yapım zaferi ve klasik bir gösteri değildi, aynı zamanda televizyonda bulunan rahatlık ve tutkal ihtiyacını cisimleştiren bir şeydi – ve kimse sanat olabileceğini düşünmedi. Komedinin cazibesi, gülerken bir gösteri mi yoksa sanat mı izliyor olduğunuza karar vermek zorunda kalmamanızdır. Amerikalılar hiçbir zaman, o değerli rahatlama veya teslimiyet durumunda oldukları kadar kendileri olmamışlardır.

William Paley, patronluğundan olsa gerek, üzüntü ve kaygılara boğulmuş endişeli bir Lucille Ball'un nasıl kendisine gelip "Ne yapacağız?" (daha şimdiden Ball'un dizisi olmaya başlamıştı) dediğini ve kendisinin "Tabii ki, *I Love Lucy*'yi çekeceğiz" diyerek onu sakinleştirdiğini anlatmaktan keyif alıyordu. Ama kimse hiçbir zaman Lucille Ball'u sakinleştirmedi veya gözlerinden o çaresiz bakışı silmedi.

1911'de New York'ta, Jamestown'un dışında doğmuştu ve on beş yaşına geldiğinde gösteri dünyasındaydı ve orada, çok kısa süre sonra, ne var ne yoksa deneyecek cüreti bulacaktı. Onu 1933'te Goldwyn Follies'e sokan ve Eddie Cantor'la çalışmasını sağlayan, bir Chesterfield sigara kızı (reklamlardaki bir figür) olarak bıraktığı etkiydi ve böylece sinemaya hücum etmeye başladı. Güzel, yetenekli ve ihtiyacının esiriydi – sanki bunlar şans olmaksızın yeterliymiş gibi. Ayrıca, ihtiyacını saklayamayan bir bakışı vardı ve kamera, hiç takmıyormuş gibi görünen insanları tercih eder – böylece Lucille'in dostu Carole Lombard hızla yükseldi ve daha sonraları Ronald Reagan sadece rahat görünerek epey mesafe katetti.

Lucille Ball'un da sinemada parlak zamanları oldu: *Sahne Kapısı* (1937); *Dance, Girl, Dance* (1940) ve oyunculuğunun acılı ve rahatsız edici olduğu *The Big Street* (1942). Goldwyn ve RKO ile sözleşmesi vardı ve halk onu tanıyordu. Orson Welles'in, RKO'daki *Yurttaş Kane*'den önceki ilk büyük projesinde bir rol kapmaya çok yaklaşmıştı. Fakat asla tam olarak başaramadığını biliyordu ve hüsranı belli oluyordu. 1938'de (*Room Service*'te) Groucho Marx'la çalıştı ve Marx, aslında bir aktris olduğu halde komedyen olmak için fazla uğraştığına hükmetti. "Onu hiçbir zaman tek başına[1] komik bulmadım" dedi.

Takım arkadaşı 1941'de Desiderio Alberto Arnaz y de Acha III cisminde geldi. Kübalıydı ve Ball'dan altı yaş küçüktü; zengin bir Havanalı politikacının, Santiago belediye başkanının oğluydu. Fakat 1933'te Batista iktidara geldiği zaman aile sürgünde yaşamak üzere Florida'ya kaçmıştı. Desi Arnaz taksi şoförlüğü yapmış, bir kuşçu dükkânında çalışmış, yani bir Kübalı müzik grubu oluşturana kadar ne gerekiyorsa onu yapmıştı. O ve Ball tanıştıklarında başka ilişkileri vardı (Desi'nin her zaman başka ilişkileri oldu) ama her ne kadar Desi onun "pezevengi tarafından dövülmüş iki dolarlık bir fahişe"[2] gibi göründüğünü düşünse de cinsel bağları güçlüydü. Frekansları tuttu ve Lucille ona "Dizzy" diye seslenmeye başladı.

Lucille Ball çalışmayı hiçbir zaman bırakmadı ve 1940'ların sonunda mütevazı başarılara –*Easy Living* (1949), *The Fuller Brush Girl* (1950), *Fancy Pants* (1950) – imza atmıştı ama artan slapstick kullanımı onu fiziksel olarak çökertiyordu. O ve Desi her zaman ayrılma noktasındaydılar. Ve Lucille kırk yaşına yaklaşıyordu, her aktrisin başına gelecek olan o sigortalanamaz kaza. Fakat CBS'te bir radyo gösterisi vardı: 1948'den 1951'e kadar yayında kalan *My Favorite Husband* (erkek Richard Denning'di). Konusu, gösterinin sponsoruna selam gönderen ve görünürde sık kullanılan "Jell-O everybody!" repliğiyle bir arada tutulan (komedi içeren) mutlu

[1] Groucho Marx alıntısı age., s. 60.
[2] Kanfer, *Ball of Fire*, s. 65.

bir evlilikti. Yazarlar Bob Carroll, Jr., Madelyn Pugh ve Jess Oppenheimer'dı, bu insanlar aynı zamanda Lucy ve Desi'nin önemli danışmanlarıydı.

Oppenheimer Stanford'dan mezun olmuştu ve Hollywood'da espri yazarlığı yapıyordu. *My Favorite Husband*'daki kadını sakin bir idareciden, bizzat Lucille Ball'dan esinlenilmiş şaşkın bir çatlak ve komik hatalar yapan bir ev kadınına dönüştüren o oldu. *Variety*'deki bir yoruma takılan da oydu: Radyo dinleyicileri Ball'un maskara suratını ah bir *görebilselerdi*. Böylece CBS televizyonuna, Ball'un bir yüz olabileceği bir gösteri önerdi.

Desi Arnaz koca rolü için ilk tercih değildi çünkü kimse onu daha önce pek oyunculuk yaparken görmemişti, çiftin bir arada kalacağına pek fazla kişi inanmıyordu ve CBS'in karışık bir evliliği halka göstermek konusunda şüpheleri vardı. Bu nedenle Arnaz ve Ball varyetede bir komedi ikilisi denemesi yaptılar ve iyi tepkiler aldılar ve böylece Oppenheimer da Lucy ve Ricky Ricardo'lu, *I Love Lucy* adını verdiği bir "durum" [situation] tasarladı:

> Adam Latin Amerikalı[1] bir müzik grubu lideri ve şarkıcıdır. Kadın, adamın eşidir. Mutlu bir evlilikleri vardır ve çok âşıktırlar. Aralarındaki tek anlaşmazlık konusu kadının gösteri dünyasına girme arzusu ve adamın, kadını o dünyanın dışında tutmaya yönelik aynı derecede güçlü arzusudur. Ilımlı, hali vakti yerinde, orta batılı, tüccar bir ailenin tekdüze çevresinde yetişmiş Lucy için gösteri dünyası, dünyadaki en göz kamaştırıcı alandır. Ama gösteri dünyasında yetişmiş olan Ricardo bu dünyada hiçbir gözalıcılık görmez, yalnızca eksikliklerini görür ve sıradan bir vatandaş olmaya, düzenli çalışma saatleri olan normal bir yaşam sürmeye özlem duyar.

Gösterinin, ekran ve seyirci arasındaki ikircikli ilişkiyi heyecanlandırmış olması çarpıcıdır. Sinema, ekran eğlencesinin ev içi yeni bir versiyonunun yerini alması na hazır, solup gidiyor olabilirdi ama film şöhreti ile bizim var olmamamız arasındaki denklem dikkat istiyordu. Televizyona dair hiçbir şey, gerçekliğin "ortadan

---

[1] Jesse Oppenheimer alıntısı age., s. 122–123.

kaybolmakta" veya efsunlanmakta olduğu kuşkusu kadar etkili olmayacaktı. Böylece *I Love Lucy*, normallikle gösteri dünyasının gözalıcılığını uzlaştırmaya çalışan insanlardan ünlüler yarattı.

Susan Sontag tam bir Lucy hayranı gibi görünmese de anlamıştı:

> Gösteri, gerçeğin mest edici[1] bir sözde etkisi üzerine kuruluydu: Çok sıradan olan çift, içlerinden biri aşırı derecede ünlü, başarılı ve zengin olan gerçek bir çift tarafından canlandırılıyordu. Gerçek bir yıldız olan Lucille Ball, Lucy Ricardo adında şapşal bir ev kadını haline geldi ama bunu kimse yemedi... Eğlencesi de buradaydı – televizyonda yayınlanan fantezi ile röntgenci bir şekilde kavranan gerçekliğin kafa karışıklığı ve karışımı. Bir doz fantezi. Gerçek bir şey izliyor olabileceğimizin iması.

Lucy projesi CBS televizyonunun ilgisini çekmesine çekmişti ama CBS ikna olmamıştı. Burada devreye Desi girdi. İkili 1950'de kendi şirketleri Desilu'yu kurmuşlardı ve şayet *I Love Lucy* devam ederse, kendilerinin olacağını kararlaştırmışlardı. Bundan sonraki her adımda Arnaz işte bu kumarı kovaladı. CBS'in örnek olarak bir seçme pilota ihtiyacı olduğunu söyledi ve bu pilotu kendisi yapmayı, masrafını da kendisi ödemeyi kabul etti. Seçme 2 Mart 1951'de çekildi ve acınacak haldeki kineskop (19.000 dolar tutmuştu) Desilu'nun malıydı.

Kineskop için reklamverenler piyasasına bakıldı ve tütün firması Philip Morris ilk sezon için yatırım yaptı (her biri 19.500 dolardan otuz dokuz gösteri). Böylece başlamaya hazırlardı ama Desi, kineskopun görüntü kalitesinden nefret ediyordu ve görüntülerin fazla ömrü olmayacağına dair uyarılar aldı. Tavsiyeleri dinledi ve gösteriyi filme almaya karar verdi. Bu işteki tek öncü kendisi değildi ama filme alınan başka hiçbir gösteri böyle ödüller almadı. Filmin fiyatı bölüm başına 24.500 dolardı, bu nedenle Desi ve Lucille maaş kesintisine gitmek zorunda kaldılar. Fakat

[1] Susan Sontag alıntısı Kanfer, *Ball of Fire*, s. 308.

Arnaz daha da ileri gitti: Üç kamerayla çekim yapmanın bir yolunu buldu – film yapımının fabrika sisteminin işletme fakültesinden çıkmış bir analizi gibiydi (iç mekân sahnelerindeki aşağı yukarı tüm çekimler bu üç açıdan birindendir). Arnaz, Ball'un film kariyeri fırsatını korumak adına New York'ta değil Los Angeles'ta çekim yapmaya karar verdi. Çekimi de stüdyo seyircisinin önünde yapacaklarını söyledi. Halk, gösterinin bir parçası haline geldi. Arnaz pek çok şeyin fikir babasıdır, özellikle de bizzat bizim televizyonda veya televizyonla olma isteğimizi öngörmüştür. Bugün stüdyo seyircisi pek çok reality şovun olmazsa olmaz öğesidir: *American Idol*, *Who Wants to Be a Millionaire*, *The X Factor*.

Desi son bir kumar oynadı: CBS'e, tamam, biz size pek çok konuda boyun eğdik ama siz de bizim gösterilere sahip olmamıza izin verin, dedi. Budala Paley de dahil olmak üzere kanal bunu kabul etti. (Elbette Paley de bir "dahiydi" ama şanslı bir dahi.) Daha sonraları Desi, CBS'in, çekimin işe yaramayacağına inandığı için kabul ettiğini düşündüğünü söyledi! Oysa Desilu'nun elinde filme alınmış bir hit gösteri ve dayanıksız olmayan bir kineskop vardı ve sendikalaşma adı verilen büyük hesaplaşmaya hazırlardı. Altmış yıl sonra *I Love Lucy*'yi hâlâ izliyoruz.

Stüdyo seyircisi, komedyenlerin, bir şeyin komik olup olmadığını veya ne zaman komik olduğunu değerlendirmelerine yardımcı oldu; o "canlı" tepki olmadan hesaplaması çok zor olan gülme eslerini yerleştirdi; gösteriyi Los Angeles'ta teatral bir olay, bir tür kulaktan kulağa yayılan haber haline getirdi. Bu, seyircinin, boynu bükük kitlelerin gösterinin bir parçası olduğu anlamına geliyordu.

Desi, film olması nedeniyle iyi bir kameramana ihtiyacı olduğunu biliyordu ve Karl Freund'u seçti, daha önce tanışmış olduğumuz biri. Gölgenin, soğuğun ve ürkütücü ışığın ustası olarak Murnau için *Son Adam* (1924) ve Fritz Lang için *Metropolis*'i (1927) çekmişti. Ama aynı zamanda bir profesyoneldi, dolayısıyla 1929'da Hollywood'a geldikten sonra yalnızca *Drakula* (1931) ve *Morgue Sokağı Cinayetleri*'ni (1932) değil *Camille*'de (1936)

Garbo'yu, *The Good Earth*'te (1937) Luise Rainer'ı ve *Gurur ve Önyargı*'da (1940) Olivier ve Greer Garson'ı çekmişti. Yine de Ricardo hanesinin ışık saçan orta batı ev içi mutluluğunu Amerika'ya vermesi için *Metropolis*'in görüntü yönetmeni işe alınmıştı. Bölümlerin 149'unu Freund çekti.

Bu, gösterideki ekip çalışmasının göstergelerinden yalnızca biriydi. Her zaman orada bulunanlar, yalnızca başroller ve yardımcı rollerdeki Vivian Vance ve William Frawley değildi. Devamlı olan üç yönetmen vardı ve onlardan biri olan William Asher 101 bölüm çekti. Jess Oppenheimer 153 bölümün yapımını üstlendi ve yazma işinin tamamını o, Pugh ve Carroll yürüttü. Bir zamanlar film çeken ekiplerden yaklaşık üç kat daha sıkı ve daha hızlı çalışıyorlardı. Sit-com [durum komedisi] televizyonu ya da aile dizileri olarak anılagelen "situation" fabrika ailesiyle başladı ve o gelenek o gün bugündür sürüyor. Televizyon, acı tatlı; çok uzun günler birlikte çalışan ekipler tarafından, çoğunlukla sabit setlerde ve –ister Tony Soprano'nun ailesi olsun, ister *Sıkı Dostlar*'ın arkadaş grubu– üzerinde çalıştıkları aile hikâyelerinin, gerçek ailelerinden daha çok anlam ifade edebildiği koşullarda yapılıyor. Televizyon evlerin içinde izleniyordu ama televizyonun kurmaca aileleri kendi ailenizden daha çekici olabiliyordu.

I Love Lucy ilk sezonunda en popüler üçüncü program oldu ve sonraki üç sezon, 1952-1955'te birinciliği elinde tuttu ve sonra 1956-1957'de, yani kayıp yılda *The $64,000 Question* onu ikinciliğe itti. *Lucy* 1952 ve 1953'te En İyi Durum Komedisi dalında ödül aldı ve Lucille Ball da 1952'de En İyi Kadın Komedyen ödülünü kazandı.

Desi bütçesini aşmıştı ve CBS programın bir felaket olacağından korkuyordu. Fakat 1952 yılında American Research Bureau (her televizyon başına 2,9 izleyici ile) *I Love Lucy*'nin ülkenin beşte biri yani otuz milyon kişi tarafından izlenmekte olduğunu bildirdi. O yıl, bir haftada sinemaya gidenlerin sayısı kırk üç milyondu. Dwight Eisenhower'ın 1953'te resmen göreve başlama törenini yirmi dokuz milyon kişi izledi ama Lucy'nin bebeği olduğu

bölümde kırk dört milyon kişi ekran başındaydı. Üstelik ülke çapında televizyonun evlere girme oranı hâlâ yüzde 50'nin altındaydı. Ike'ı beğeniyorduk ama Lucy'yi seviyorduk.

Hatta Ball 1953'te, babasını memnun etmek için 1930'larda Komünist olarak kaydolduğuna ilişkin, gürültü koparan ifşayı bile sağ salim atlattı. Desi, "Kızıl olan tek tarafın[1] saçın ve o bile meşru değil!" diyerek karşılık verdi.

Program hâlâ şaşırtıcı. Belki de zaman, daha derin mesajları açığa çıkarıyor ve Ricardoların evindeki bozukluğu veya çılgınlığı hissetmek artık daha kolay. Arnaz-Ball evliliğinin (1960'ta) bittiğini öğrenmek pek sürpriz olmasa da "reality TV"nin bu erken dönem örneği imkânsız ayrımlardan besleniyordu: Lucille Ball hamile olduğu için Lucy hamileydi.

Bazen Karl Freund'un yüksek ışıklı aydınlatması *Metropolis*'teki herhangi bir şey kadar ürkütücüdür. Lucy, Amerika'da feminizme giden yolda aklını kaçırmakta olan bir çocuktur ve hane halkının muhafazakârlığı hapishane gibi hissettirecek kadar sağlamdır. Ama komedi coşkuludur ve yalnızca Ball'un uzatılmış sessiz sinema gösterilerinden değil, Arnaz'ın ciddi karakter rolünde artan becerisinden de bahsediyorum. Amerikan komedi geleneğinde *I Love Lucy* kimseye müdana etmez, başrolde bir kadını ve afet bölgesi olarak aileyi takdim etme şerefine nail olmuştur. Program çok sayıda sigara sattırmış olmalı, bu da bozukluğun bir başka türü ve ışığa çok uzun süre bakarsa boynu bükük kitlelerin başına geleceklerin bir yan ürünü.

Desi ve Lucille o kadar çok para kazandılar ki 1957'de Desilu batmakta olan RKO'nun, yani bir zamanlar Ball'un yıldız cazibesinden şüphe etmiş stüdyonun tamamını satın aldı. Desilu 1960'ların başında yılda 25 milyon dolar kazanıyordu. Hollywood sektör tarihinde bundan daha hayranlık uyandırıcı bir anekdot yoktur. Desilu; filmin, düzenli bir ekibin ve stüdyo seyircisinin yerini tanımladıktan sonra, yirmi altı sesli çekim stüdyosuyla başarılı televizyon programlarına imza atan bir fabrika haline geldi:

[1] Kanfer, *Ball of Fire*, s. 170.

I Spy, *Our Miss Brooks*, *My Three Sons*, *The Dick Van Dyke Show*, *Görevimiz Tehlike*, *The Andy Griffith Show*, *Uzay Yolu* ve daha niceleri.

Bu zor iş gibi görünüyorsa Desi Arnaz'la Ben Siegel arasındaki bağlantıları kurcalayın: Her ikisi de kumar oynuyordu ve yaşamlarının, talihin cilvesiyle belirlenip dönüşebileceğine inanıyorlardı. Bir tanesi müthiş zengin oldu, diğeriyse 20 Haziran 1947'de, *I Love Lucy*'den birkaç yıl önce Los Angeles'ta vurularak öldürüldü.

Yine de Hollywood'dan Vegas'a giden yol ümit vericidir. Las Vegas'ın potansiyeli kısmen, Los Angeles'a göre hemen "yolun yukarısında" bulunmasından kaynaklanıyordu. Vegas büyük otel-kumarhane bölgesi haline gelmeden birkaç yıl önce küçük Nevada yerleşimi az sayıda filmcinin, özellikle de eşcinsellerin kaçış yeriydi: Liberace ilk defa 1943'te Las Vegas'ta sahne almıştı, o sırada kentin nüfusu on binin biraz üzerindeydi.

Kötü şöhretli Flamingo, aslında Siegel ve Çetesi tarafından tasavvur edilip yaratılmamıştı. İlk sahibi ve asıl ileri görüşlü olan, *The Hollywood Reporter*'ın yanı sıra Los Angeles'taki filmci güruhun sık sık gittiği birkaç gece kulübünün sahibi Billy Wilkerson'dı. Esasen, Wilkerson'ın her şeyi Siegel ve karteli tarafından satın alınmıştı ama Warren Beatty'nin çöle doğru yürüyüp Flamingo'yu hayal ettiği (*Bugsy*'deki) ünlü sahne hiç gerçekleşmedi. Olan Siegel'in, Wilkerson'ın parlak fikrini alıp onu abartılı biçimde bozmasıydı. (*Bugsy*'nin film romantizminin ileri aşamasında, film Siegel'in yaratıcı fikrine âşık olur. Siegel ve metresi Virginia Hill'in teşebbüsün birkaç milyonunu yürütüyor olmalarını gözden çıkarır. Siegel'ın vurulma nedeni de buydu.)

Fakat Hollywood bağlantısı hiç aksamadı. Siegel'in Flamingo'sunun, Las Vegas'ın hemen dışında açıldığı o yağmurlu gece (26 Aralık 1946, Capra'nın Şahane Hayat'ı New York'ta gala yaptıktan altı gün sonra) olaya alþeni katmak için getirtilen film yıldızları arasında Clark Gable ve Lana Turner da vardı. Siegel'in ya-

kın arkadaşlarından bir tanesi yine bir aktör olan George Raft'tı ve ikisi simbiyotik bir ittifak içindeydiler – Siegel aktörlerle birlikte görülmeyi arzu ediyor, Raft ise gerçek gangsterliğin heyecanına ve parasına kapılıyordu.

Flamingo fiyaskosu fazla uzun sürmedi. Pervasız Siegel ortadan kaldırıldıktan ve işin idaresini organize suç devraldıktan sonra kumar normal haline döndü: Kasayı kâr ettirdi. Böylece kasa ve sonrasında kasalar; ziyaretçiler, yıldız oyuncular ve aşağı yukarı 1947'den itibaren film sektöründe işlerini kaybeden hatırı sayılır bir zanaatkâr yelpazesi için cazibe noktaları oldu. Çok büyük bir setin (The Strip) inşa edilmeye başlanacağı ve sonra şaşırtıcı bir intizam içinde yeniden yapılacağı Las Vegas'ta dansçılara, müzisyenlere, set tasarımcılarına, kostümcülere ve kuaförlere ihtiyaç duyuluyordu; aydınlatma sanatçılarından bahsetmiyorum bile.

Vegas, Amerika'nın bunu yapacak yeterli yöntem bilgisine, paraya ve korkusuz hayal gücüne sahip olduğunu kanıtlarcasına çöle fırlatılmış bir perdeydi. Doğaya bir saldırıydı. Bir başka ışık gösterisi daha vardı. 1950'lerin ortalarında, otelde kalan misafirler bu sansasyonel gösterimi izlemek için çatıya çıkarlardı: Çölde, kuzeye doğru en fazla yüz altmış kilometre uzaklıkta yapılan nükleer silah denemeleri. Sanki bir havai fişek gösterisiymiş gibi nefesleri kesiliyor ve iç çekiyorlardı ama bu, içten içe korkmadıkları anlamına gelmez. Las Vegas, her göz kırpışınızda gerçeklikten deliliğe şiddetli bir kurguyla geçilen yeni bir şehirdi.

1900'de Las Vegas'ın nüfusunun (ya da beyaz nüfusunun) tamamının yirmi kişi olduğu söyleniyordu! 1931'e gelindiğinde, kumar yasal hale geldiği zaman eyaletin 91.000 vatandaşı bulunuyordu. 1940'ta bu sayı, Las Vegas'ta yaklaşık 8.500 kişiyle birlikte 110.000'e yükselmişti. 1960'ta eyaletin nüfusu 285.000 ve şehrin nüfusu 64.000'di. 1980'de 800.000 ve 164.000. Bugün 2,6 milyonun üzerinde nüfusa sahip eyalette, Las Vegas'ın nüfusu 600.000'e yakındır. Yirminci yüzyılın son on yıllarında, eyaletin ve şehrin büyüme hızı Birleşik Devletler'de rakipsizdi. Fakat yeni Buhran'la birlikte (yani şimdi) Las Vegas yalnızca felsefecilerin ve

münzevilerin öngörebilmiş olduğu bir sihirbazlık numarasına hazırlandı: Hayalet şehir veya bir hiç olmaya geri dönmek. Kurgular gelmeye devam ediyor.

Kumardan elde edilen eyalet geliri 1946'da 21 milyon dolar ve 1970'te 550 milyon dolardı – bu rakama oteller, restoranlar, alışveriş ve genel olarak turizmin cirosu dahil değildi. 1970'te film endüstrisinden elde edilen gelir 1,1 milyar dolardı. Ancak o zamandan bu yana kumardan elde edilen gelir, gişe hasılatını geçmiştir. 1991'de (Las Vegas'ı kapsayan) Clark County'nin kumar geliri 4 milyar doların üzerindeydi.

Bununla ilgili başka etkenler de var: Nevada'da eyalet gelir vergisi olmayışının, asla kumar oynamayabilecek emeklileri teşvik etmesi; ilk zamanlar Nevada'da ucuz ve havadar konutların bulunması; yumuşak tabir edilen bir iklimi olması; eyaletteki diğer endüstrilerin gelişimi ve daha sonra kumarın, ülkenin daha pek çok başka bölgesiyle bütünleşmesi sonucu Las Vegas'ın eşsiz albenisinin etkisinin azalması. Fakat bu etkenler, Amerikan eğlencesi alanında bir fanteziyle rekabet eden bir başka tür fantezinin değerini azaltamaz. Las Vegas'ı hızlıca ziyaret eden herkes (çok az kişi uzun kalır) şehrin, güneşi tali ya da gereksiz kılan bir ışık gösterisi olduğunun farkına varır. Caesars Palace'a bitişik olan Forum alışveriş alanı, saatte birkaç kere aydınlatma düzeninin gündüzden geceye ve sonra yine gündüze döndüğü aldatıcı teatral bir ortamdır. Bizde satın alma isteği uyandıran engin bir gök-perdesi, uyuşuk bir film döngüsüdür.

Şehrin yapılarının ve tarzlarının hiçbir zaman Amerika'nın geri kalanıyla uyum sağlaması gerekmiyordu. Bu yapılar ve tarzlar daha ziyade –nasıl film setleri inşa ediliyor, sökülüyor ve sonra yeniden yapılıyorsa– değişim, istikrarsızlık ve fiziksel dünyalarını arzu ve hayalin uysal bir mizanseni yapmaya yönelik daha büyük bir amaç üzerine kuruludur. Reyner Banham, filmlerden Las Vegas'a geçişi görmüş olan bir mimarlık tarihçisi (bu onun 1971 klasiği *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*'inden):

> Los Angeles bu yüzyılda[1] [yirminci yüzyılı kastediyordu] bir endüstri ve bir kurum olarak fantezi üretiminin Batılı insanın tarihindeki en büyük yoğunlaşmasına tanık olmuştu. Los Angeles, Hollywood kisvesi altında bize bildiğimiz anlamda filmleri verdi ve başlangıç aşamasındaki televizyon endüstrisine damgasını vurdu. Ve başka nedenler kadar Hollywood itici gücünden de kaynaklı olarak, Los Angeles, "içinden geleni yapma" öğretisinde kurumsallaşmış olan kişisel haz ve kendini gerçekleştirmeye dair en abartılı mitlerin de yuvasıdır.

Banham, farklı setlerin seçkileri olan film stüdyolarının, Vegas kumarhanelerinin taşkın fantezi mizansenlerinin girizgâhı olduğunu da ekliyordu. Dolayısıyla her büyük stüdyoda Paris'ler olagelmişti; Las Vegas'ta bir Paris vardı ve bir de gerçek yerlerin, hayal gücümüze zemin teşkil etmek konusunda daha yararlı olduğuna inanmamızı isteyen *Kırmızı Değirmen!* (2001) ve *Başlangıç* (2010) gibi filmlerin Paris'i vardı.

Kara film o kadar ileri gitmeye cüret edememişken Las Vegas neon renkli kara filmdi. Vegas ilk on yıllarında sıradan, boynu bükük Amerika için kısa süreli fakat planlı bir kaçış alanıydı; işçi sınıfı ve alt orta sınıftan turistlerin uzun bir hafta sonu için gelip, düşük bir fiyata hayal edemeyecekleri kadar büyük bir otel odasında kalıp kumar oynayabilecekleri, bir fahişe bulabilecekleri (veya fahişe olması muhtemel kadınlara bakabilecekleri), gangsterler ve onların hatunlarıyla içli dışlı olduklarına inanabilecekleri bir varış yeriydi. Bir filmin içinde olmaktan o kadar da uzak değildi. Filmin ışıklar, çeşmeler ve serabı andıran mekânın üzerinde durduğu Steven Soderbergh'in *Ocean's 11*'inin sonunda o rüya gibi durumdan artakalan sevgi hissedilebilir. Folies Bergère'in standartlarına ulaşmayı amaçlayan ve yıldız oyuncuların görülebildiği eğlence programları vardı: Noel Coward, Marlene Dietrich, Judy Garland, Martin ve Lewis ve sonra otel-kumarhanelerde sürmekte olan reality şovları, modası geçmiş filmlerinden daha cüretkâr ve daha az sansürlü olan Rat Pack.

---

[1] Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971), s. 124.

Böylece Hollywood'un kendi cazibesi gerilemeye başlayıp utanç duymaya başladıkça Las Vegas onun bir yeniden yapımını, bir parodisini ve daha sonra pastişini yapmayı önerdi. Ancak mekânın görünüşü, hatta engin bir açık hava sineması gibi uzaktan görünen gökyüzündeki kehribar ışıltısı dahil hepsi, filmlerin anlatısal fantezisinin kumar uzantısıyla kıyaslandığında ikinci planda kalır.

Sinemaya gittiğimiz zaman, mutluluk arayışımızla uzaktan uzaktan flört ediliyordu. Finansal olarak çok mütevazı bir gider karşılığında, kendimizi Donna Reed veya Jimmy Stewart'ın kollarında hayal edebiliyor (şahane bir öpücük) ve daha ziyade Pottersville'e yakın bir yerde yaşadığımızı bilsek de Bedford Falls'un güvenli, istikrarlı mutluluğunda yaşamanın nasıl bir şey olduğunu hayal edebiliyorduk (bunlar, Frank Capra'nın Şahane Hayat filmindeki birbirine karşıt kent manzaralarıdır). Hayal kurmakta ya da numara yapmakta olduğumuzu teoride biliyorduk ve bütün süreç, Amerikanlığa dair şeylerde bulunan ve zor zamanlarda keyif ve teselli sunan nazik cilayla kaplıydı. Fantezi üzerine oynamanın bağımlılık yapıcı ya da tehlikeli olup olmadığını merak eden çok az kişi vardı. Büyümekte olan toplumun kaynaşmasının destekleniyor ve eğlencenin, toplumun moraline iyi geliyor olması yeterliydi.

Las Vegas'ta (ve onu takip eden tüm kumar bölgelerinde) anlaşma çok daha dobra ama eşit derecede korkusuzdu. Fantezi etkileşimliydi: Hemen oracıkta kazanabilir ve kaybedebilirdiniz. Efsanevi bir mutluluk fırsatı –büyük ikramiye, altın an, parsayı toplamak– için masaya istediğiniz kadar, sahip olduğunuz kadar ya da borç alabildiğiniz kadar koyuyordunuz. Bu ödülü tarif etmenin pek çok yolu vardı ama hiçbiri ihtimalleri artırmıyordu. Tanrı, dürüstlük ve adil bir anlaşma üzerine kurulu sözümona muhafazakâr, çalışkan, pratik ve gerçekçi bir ulusta bazılarımız, büyük Mutluluğa, doğru sayıların art arda çıkmasıyla ulaşabileceklerine kendini ikna etti. Herkes bunun ne kadar uzak bir ihtimal olduğunu biliyordu. Ama şanslarını denediler ve bu, para biriktirme

ve ekonomi konusunda tedbirli olma gibi Amerikan alışkanlıklarının yakında yok olmaya mahkûm olduğunun ilk işaretlerinden biriydi. Fantezinin adrenalini damarlarımızdan taşıyordu. Borsa giderek daha fazla bir kumarhane gibi algılanıyordu ve 2007'deki büyük ekonomik krizde ve sonrasında dolandırıcılık, suçluluk ve hilekârlık kurumsallaştı. Kitlelerin boynu her zamanki kadar büküktü ve eğlencenin ışığı, kör edici ve hapsedici bir güçtü.

Bunun önemli sonuçlarından biri; hem şanslı kazananın bir Amerikan idolü gibi şaşırtıcı biçimde pohpohlanması, hem de Clark County intihar oranlarındaki gerçek artıştı (Birleşik Devletler'deki ortalama vatandaşlara kıyasla kendilerini öldürmeye yüzde 54 ila 62 daha yatkın insanlar nedeniyle tüm ülkedeki en yüksek oran).

Fakat bu yeni ve bozuk ekonomik model bile işlemin sonu değil. Kumar oynama ya da rastgele ve bir hevesle yön seçme, anlatının esaslarını değiştirmişti. Filmlerin ilk başladığı zamanlarda anlatıdaki ahlaki kurallar, özellikle popüler romanda ama büyük romanlarda ve dramlarda da hararetle vurgulanıyordu. George Eliot'tan Henry James'e kadar romancılar, roman karakterlerinin ahlaki varlıklarını tartıyorlardı ve yazarlar, kendi yol gösterici dini inançlarını kaybetmiş olsalar bile, olayların sonuçlanma biçimlerinin ahlaki etkisi, hümanizmlerine ve toplumsal refaha duydukları ilgiye dayanıyordu. *Bir Kadının Portresi*'nde Isabel Archer romanın sonunda havada bırakılır –biz de onunla birlikte havada kalırız– ama yapmış olduğu seçimler, bulmuş olduğu tuzaklar ve hâlâ yapması gereken büyük şeyler ana hatlarıyla bellidir.

Bu baskı sessiz filmde çok güçlüdür; aslına bakılacak olursa şimdi bu tür filmlerden zevk almamızın önündeki ahlakçı engel olabilir. Ayrıca, görüntünün çaresizce gözlemlenmesiyle içsel değerlerin ifadesi arasında ortaya çıkan bir çelişki de vardı. Filmlerde gitgide insanları daha çok izliyor ve yargılamaktan çekiniyoruz. İnceleme ne kadar duru ve yakındansa, ahlaki bir sonuca varmak da o kadar zorlaşıyor.

Sonra televizyonla birlikte çığ haline gelen, hikâyenin büsbütün aşırı yüklemesini de bu doğal çıkınaza ekleyin. Hikâyelerimiz, yani dünyayı kendimize açıklamak için icat ettiğimiz anlatı şekilleri birbirlerine benzer. Siz, basmakalıbın pıhtılaşmaya başladığı filmleri izlerken o kalıp kaçınılmaz hale gelir. Hollywood, iş yapan hikâyeleri tekrarladı. Büyük yıldızlarıyla, Joan Crawford ya da Bette Davis ya da her kimse onlar için "lansman filmleri" aradı ve böylece filmleri kopya cihazları, tanıdık tipoloji ve ilkelerin yinelemeleri haline geldi – belirli, taze hikâyeler değil Joan Crawford filmleri haline geldiler. Bu potansiyel, Lucy ve Desi'nin her hafta aynı "durum"u yeniden oynadıkları televizyonla birlikte şiddetli biçimde arttı: Lucy'nin çılgınca bir planı veya ihtiyacı vardı – Desi'yi atlatıp başarıya ulaşabilecek miydi? Hepsi de derin bir iç çekiş ve affedici bir kucaklaşmayla son buluyordu.

Tek nedeni, seyircinin her hafta bir *I Love Lucy* çekimi izliyor olması değildi. Aynı hafta içinde, *Amos 'n' Andy*, *Strike It Rich*, *The Jackie Gleason Show*, çeşitli Arthur Godfrey şovları, *The Red Buttons Show*, *Our Miss Brooks*, *The Jack Benny Program*, *The George Burns and Gracie Allen Show*, *I've Got a Secret*, *Two for the Money*, *The Millionaire*, *Topper*, *The $64,000 Question*, *The Ed Sullivan Show*'u izliyorlardı ve bunlar yalnızca CBS'in sunduklarıydı. Bir başka büyük ağ olan NBC'nin de kendi şovları vardı ve ABC de onlarla rekabet etmek için uğraşıyordu. İsmini saydığım şovların hepsi kurmaca değildir, oyun programları, söyleşi programları ya da reality televizyonu vardı ama çoğu etraflıca yazılıyor ve sıklıkla da allanıp pullanıyordu. Dolayısıyla çok az şeye güvenilebilirdi.

Komedi şovları ve oyun programları daha gevşekti ve gerçek insanları izlediğimizi hissediyorduk. (Susan Sontag'ın sözlerini anımsayın.) Fakat bir sürü gerçek kurmaca dizi ortaya çıkıyordu. Her bölüm aynı karakterler vardı ama kendilerine önemli drama süsü veriyorlardı; sorunları öyle bıkıp usanmadan çözüyorlardı ki nasıl sorun çıkmaya devam ettiğini merak ediyordunuz; hevesli ve hantalca tekrarcılardı: *Gunsmoke* (1957 ile 1961 arasında, Jo-

hn Kennedy döneminde Amerika'daki en popüler dizi!*), *Wagon Train*, *Have Gun –Will Travel*, *The Rifleman*, *Perry Mason*, *Rawhide*, *Bonanza*, *Dr. Kildare*, *The Defenders*, *Kaçak* – saatler boyu, günler boyu. Bazılarınızın bu dizileri bir saatliğine veya bir sezonluğuna sevdiğinizi tahmin ediyorum. "Hepimiz" izledik. Ve onlarla birlikte yaşarken, aynı kartlar her hafta farklı dizilmeye çalışılırken ve ahlaki sonuç gitgide inanması güç görünürken hikâyenin oyun gibi olduğunu nasıl görmeden edebilirdik?

Kitle iletişim araçları tarihinde, eğitsel değer taşıyan bir şey olarak hikâyenin hafife alınması kadar belirleyici olan çok az şey vardır. Fakat kumardaki teklif, sıradan değeri veya ederi altüst ederek şansın keyfiyetini diğer tüm kurallara dayatmaktır.

Kumar içgüdüsünü bir kere fark ettikten sonra her yerde görmeye başlarsınız; çok geçmeden riski veya getiriyi tartmadan karşıdan karşıya geçemez ya da evlenemez hale gelirsiniz. Öyleyse, (her ikisi de 1950 tarihli) *Harvey*'i mi yoksa *Winchester'73*'ü mü çekerdiniz? Bu kararı vermek için Jimmy Stewart'mış gibi davranmalısınız – onun taklidini yapmayı denememiş olan var mıdır? Jimmy'nin ve neredeyse diğer tüm aktörlerin de istediği bu değil miydi? (Taklidini asla duymadığınız tek bir aktör var, o da Spencer Tracy ve bu düşünce, perdede çok sakin, yaşamda çok çalkantılı olan aktörün biyografisini hazırlamak için yıllarını veren James Curtis'e ait.)

James Stewart 1908'de Pensilvanya, Indiana'da bir hırdavat tüccarının oğlu olarak doğdu. Princeton'da mimarlıktan mezun oldu ve Massachusetts'te Joshua Logan, Henry Fonda ve aktris Margaret Sullavan'ın da üyesi olduğu Üniversite Oyuncuları'na katıldı. Çekici fakat çok ince bir romantik başrol oyuncusu olarak sahneye çıktı. Onda, kadınları ve her ne kadar Stewart'ın kendisi politik olarak sağa eğilimli olsa da Frank Capra gibi yönetmen-

* Yazarın burada ünlem işareti kullanmasının nedeni, dizinin adının tabanca dumanı veya tabancadan çıkan duman anlamına gelmesi ve JFK'in de 1963'te bir silahlı suikast sonucu yaşamını yitirmiş olması –çn.

lerin liberal özlemlerini çeken bir tatlılık, bir çocuksuluk vardı. Bu çekiciliğin bir parçası olarak, doğal dürtüsü olan tereddüte ve kırsal ağza yüklendi. Bu rol çok geçmeden onun bir parçası haline gelmişti.

M-G-M'le sözleşme yaptı ve popüler bir gözde haline geldi. Margaret Sullavan'la perde üzerinde ilgi çekici bir bağ geliştirdi – kadının tepesinden bakıyordu ama hâkim figür kadındı ve (Stewart'ın utangaç, Sullavan'ın gırtlaktan gelen) sesleri birlikte iyi gidiyordu. Stewart, onun aşığı ve çocuğu gibi hissediyordu. Böylece *Next Time We Love* (1936), *The Shopworn Angel* (1938) ve *The Mortal Storm*'u (1940) çektiler ve başyapıtlarını, Lubitsch'in *Köşedeki Dükkan*'ındaki (1940) Alfred ve Klara olarak buldular. Film, stüdyo yapımı bir Budapeşte'de, Noel'de bir hediye dükkânında geçmektedir ve yüz yüzeyken birbirine soğuk davranan ama birbirine âşık olmakla meşgul mektup arkadaşları olduklarından habersiz iki kişi hakkındadır.

Bunun ötesinde, Stewart'ın birkaç hiti vardı: Capra'nın *Para Beraber Gitmez*'inde (1938) oynadı ve sonra Capra'nın *Bay Smith Washington'a Gidiyor*'unda (1939) adalet için parlamentoyu tıkayan duygusal bir taşra senatörüydü; *Kovboy ve Yosma*'da (1939) Marlene Dietrich'i ehlileştiren ve büyüleyen, az ve öz konuşan kovboydu ve George Cukor'ın çektiği *Philadelphia Hikayesi*'nin (1940) film versiyonunda canlandırdığı muhabir rolüyle Oscar kazandı. Bu ödülde bir parça terslik vardır: Başrolde Cary Grant oynar oynamasına ama Akademi'nin *Köşedeki Dükkan*'ın bir hazine olmaya yazgılı olduğunu anlamadığı gibi aslında kimse altın çağında Grant'i anlamamıştır.

Stewart bu aşamada savaşa katıldı (kilosu olması gerekenden azdı ve hile yapmak zorunda kalmıştı). Almanya üzerinde bombardıman uçağı uçurmuş ve albay rütbesine yükselmiş, madalyalar kazanmıştı. Fakat savaşın sonunda stresten dolayı, sinirsel çöküntü yaşamasa da bir kriz geçirdi. Geri döndüğünde biraz daha ağırdı, saçlarında aklar ve gözlerinde biraz daha keder vardı.

Ne yapacağından emin değildi. "Frank [Capra] gerçekten kariyerimi kurtardı"[1] diyecekti. "Eğer Frank olmasaydı, savaştan sonra başarabilir miydim bilmiyorum. Sadece kaldığın yerden devam etme meselesi değildi çünkü bu o tür bir iş değil. Sinemayla ilgili her şeyden tamamen uzak kalalı dört buçuk yılı geçmişti. Sonra bir gün beni aradı ve bir film fikri olduğunu söyledi."

O fikir Şahane Hayat'taki George Bailey'di, nihai bir kumar oyunuyla karşı karşıya kalan bir adam: Yaşamak mı ölmek mi, Bedford Falls'u olduğu gibi korumak mı yoksa Pottersville'e dönüşmesine izin vermek mi? O dönem halk şaşkına dönmemişti ama işin aslını tarihe sorun. Memleketine bağlı ve Noel'le özdeşleşen tasarruf ve kredi yöneticisi George Bailey, Jimmy Stewart efsanesinin temelinde yer alır. Her ne kadar Amerika'daki pek çok mahvolmuş yerde, oyunu Pottersville'ler kazanmış olsa da büyüleyici bir mittir.

İşin doğrusu Stewart daha çok bir iş adamıydı. Ama Birleşik Devletler Ordusu Hava Kuvvetleri'nden döndüğü zaman kendini menajersiz buldu. Eski menajeri Leland Hayward (Margaret Sullavan'la evlenmişti – dünya küçük; Sullavan'ın Henry Fonda ile de bir evliliği olmuştu) tiyatro eserlerine yöneliyordu. Hayward'ın geleceğinde Broadway'de *Bay Roberts* (1955) ve *Pasifik Şarkısı* (1958) vardı. Dolayısıyla Stewart başka kapıya gitti.

Louis veya Lew Wasserman 1913'te Cleveland'da, Rusyalı bir mücellitin oğlu olarak dünyaya geldi. On iki yaşındayken sinema salonlarında şeker satma işine girdi, şehrin Mayfield Road çetesini hevesle izliyordu. Büyüdüğü zaman Music Corporation of America'yı (MCA) kuran Jules Stein'a katılarak yerel müzik işinde menajer oldu. Stein 1940 yılında, büyüme arzusuyla, Wasserman'ı henüz müşterisinin bulunmadığı Hollywood'a gönderdi. Olaylar gelişti ve Wasserman şu ana kadar bu kitapta adı geçen en önemli gösteri dünyası aranjörü oldu. MCA müşteri listesi büyüdü çün-

[1] Alıntılandığı yer McBride, *Frank Capra*, s. 524.

kü Wasserman menajerlerin rolünün değişmekte olduğunu anlamıştı.

Eskiden menajerler, müşterileriyle anlaşmaları ve evrak işlerini halletmeleri için el altında tutulan yan figürlerdi. Bu görevler baki ama Myron Selznick işin doğasını değiştirmişti. David Selznick'in ağabeyi ve Lewis J. Selznick'in oğlu olan Myron Selznick parasız kalana kadar ilk dönem film işinin kodamanlarından biriydi. Myron, babasının ismine layık olmak istiyordu ve sıkı bir iş adamıydı. Ses işin içine girdiği zaman Myron yeteneklerin bazılarını alıp (oyuncular, yazarlar ve yönetmenler) sözleşmeleri yenilenmek üzere geldiğinde daha yüksek ücretler talep etmenin bir yolunu buldu. Stüdyoları aşağılamayı ve sömürmeyi seviyordu. Fakat genellikle bir sözleşme, belirlenmiş artışlarla birlikte yedi yıl devam ediyordu, yani menajerin yapacak pek fazla şeyi yoktu. Myron azılı bir alkolikti ve 1944'te kırk beş yaşında öldü. Leland Hayward onun müşterilerinin bazılarını ve yöntemlerinin çoğunu miras aldı; bu yöntemlere, oyuncular tüzel kişi olur ve gelir yerine kâr beyan ederlerse vergi hesaplarının büyük oranda kısılabileceğine dair idrak dahildi.

Wasserman bu planın varisiydi. Ayrıca, stüdyoların sözleşmelerde kesinti yapmak istediği savaş sonrası Hollywood'da az sayıda üst düzey yıldızın istisnai pazarlık gücü olduğunu gördü. Bu nedenle Stewart'ı M-G-M'deki sözleşmesini yenilememeye ikna etti ve oyuncuyu bağımsız olmaya teşvik etti. Stewart genel manzarayı kavrayacak kadar zekiydi ama her oyuncu piyasada tek başına olmanın güvensizliğinin üstesinden gelemezdi. Aktör her şeyi Frank Capra için yapıyor olduğunu söyledi (Şahane Hayat'ın 2,3 milyon doların üzerine çıkan sorunlu bir bütçesi vardı) ama 200.000 dolar için yaptı ve bu Capra'nın ücretinden fazlaydı.

Wasserman ona Alfred Hitchcock'un Ölüm Kararı'ndan (1948) 300.000 dolar kazandırdı. Daha sonra Universal Stewart'a yaklaştı ve kendileri için iki film yapıp yapamayacağını sordu: *Harvey* ve *Winchester'73*. *Harvey*, Mary Chase'in Kasım 1944'te Broadway'de açılış yapan; en iyi arkadaşı, başka kimsenin göremediği (Harvey

adında) insan boyutunda beyaz bir tavşan olan eksantirik Elwood Dowd hakkındaki oyunuydu. Doppelgänger temasının yumuşak bir versiyonuydu. Dowd rolünü ilk Frank Fay oynadı ama sonra Stewart devraldı ve hatırı sayılır bir kişisel başarı elde etti. Bir tavşanla konuşurken dilediği kadar derin düşüncelere dalabiliyordu.

Winchester '73, bir rulet oyunundaki top misali birkaç kere el değiştiren, kesintisiz ateş eden değerli bir tüfekle ilgili bir Western'di. Fritz Lang bir süre film için bir senaryo üzerinde çalışmış fakat sonra vazgeçilmişti. Stüdyo fikri hâlâ seviyordu. Wasserman her film başına 200.000 dolar istedi ve bu, Stewart'ın rayiç bedeli göz önüne alındığında çizgiyi aşmıyordu. Fakat Universal panikledi. Seyirci düşüşündeki eğilim artık gözle görülür hale geliyordu. Stewart'tan hoşlanıyorlardı. *Harvey* doğaldı ve *Winchester'73* cazipti çünkü bir silah hakkındaydı. Gelgelelim fiyattan hoşlanmadılar.

Wasserman, Stewart'a da danışarak, stüdyoya Stewart'ın her iki filmde de hiçbir ön ödeme olmadan oynamasını ama sonra kârın yüzde 50'sini almasını önerdi. "Kâr," stüdyo filmin maliyetini, genel giderleri, dağıtım ücretini ve akıllarına gelebilecek her şeyi ödedikten sonra geriye kalan değişken lütuf anlamına geliyordu. Hâlâ, herkesin hit olarak kabul ettiği filmlerden gelecek "kâr"ı bekleyen insanlar vardır. Fakat Stewart, Wasserman'a bu kumarı oynamasını söyledi.

Stewart hayali yaratıklarla konuşan bir adam, bir enayi gibi görünmüş olabilir. Stüdyo, kaybedemeyeceklerine inanıyordu. *Harvey* oyunu 1.775 kere perde açmıştı ve sahnede yeniden canlandırılmaya devam ediyor. Fakat belki de ilgilenen herkes zaten izlemişti. Film iyi iş yapmadı ama bu, Stewart hayranlarının filme değer vermediği anlamına gelmez. *Winchester'73* ayrı bir hikâye. Anthony Mann, filmi, Stewart'ın tüfeği (Wyatt Earp'ın başkanlık ettiği) bir atış yarışmasında kazandığını ve sonra kaybettiğini gören Borden Chase'in senaryosuyla siyah beyaz çekti. Tüfek bir sürü el değiştirir: kötü kalpli üvey kardeşi (Stephen McNally), bir Kızılderili kabile şefi (Rock Hudson), sinsi bir tüccar (John

McIntire), bir korkak (Charles Drake) ve rezil bir haydut (Dan Duryea). Film canlı bir macera Western'idir ve Stewart'ta, onu 1950'lerde Mann'la yapacağı bir dizi başka Western'de ayrıştıracak o keskin özellik vardır: *Gaip Kervan* (1952), İdam Malıkûmu (1953), *Alaska Fatihi* (1954), İntikam Kanunu (1955).

Winchester'73 2 milyon dolardan fazla tuttu ve kâr pay edildiğinde Stewart 600.000 dolar aldı. Çıkarılan ilk ders, yıldız oyuncuların kâr getiren işler olabildikleri, hatta kendi yapım şirketleri olabileceğiydi. Kâr payı 1950'den önce bilinmiyor değildi ama nadirdi ve olduğunda da çoğunlukla sessiz sedasız yapılıyordu. Klasik filmlerimizin çoğunun oyuncuları, başarılarından kalan tek kuruş olmadan yıllarca ve on yıllarca yaşadılar. *Rüzgâr Gibi Geçti*'de Clark Gable 16.666 dolar ikramiye ile haftalık 4.500 dolar aldı ve Vivien Leigh'e 20.000 dolar ödendi. Fakat *Wind*'in sonraki on yıllarda elde ettiği hasılattan paylarına hiçbir şey düşmedi.

Bir başka ders, Western'in daha önce hiç olmadığı kadar yaşayabilir olduğuydu. Daha önce B tipi Western'ler ve Tom Mix ve William S. Hart gibi yıldız figürler olmuştu. John Ford Western'ler çekmişti, *Cehennemden Dönüş* (1939) ve onun süvari filmleri ve 1940'ların sonunda *Kanlı Aşk* ve *Kanlı Nehir* gişede başarılı olmuşlardı. Fakat soğuk savaş dönemi Western'i şeref, adalet ve vazife hakkında, katı ahlaklı bir janrdı. Amerikan kararlılığını tahrik eden önemli filmler yapabilir gibi görünüyordu. Savaşçı bir ima vardı ve silahlar güçlüydü. Shane'in Joey adlı çocuğa silahın ne olduğunu öğrettiği sahneyi ve çiftçileri korumak için o silahı son kez kullandığı sahneyi düşünün.

Western'de artık daha çok şiddet vardı: Stewart'ın İntikam Kanunu'nda, kurumuş tuz gölündeki sahnede usulsüz bir ceza olarak elinden vurulduğu sahne hâlâ sarsıcıdır. Haklı şiddet bu tür filmlerde bir güçtü ve silahları kutlayan birtakım filmler vardı: *Colt .45* (1950, Randolph Scott'la), Ölüm Harbi (1952, Gary Cooper'la), *Carbine Williams* (1952, yine Stewart), Samuel Fuller'ın *Forty Guns*'ı ve *Run of the Arrow*'u (her ikisi de 1957). Bu Western'lerin, ister beyaz olsun ister kızılderili olsun çok net

bir düşman anlayışı vardır ve bu ırksal gerilim bizi, John Wayne'in, bir Komançi şefi tarafından kaçırılıp "evlenilmiş" yeğenini bulup ortadan kaldırma görevine çıktığı Ford'un Çöl Aslanı'na götürür.

Bu sırada Lew Wasserman, büyümekte olan ekibinin üniforması haline gelen siyah takım ve kravatı giymiş ofisinde oturuyor ve daha fazla anlaşmaya imza atıyordu. Bir gözlemci, MCA'in başarısını Lew'un dürtüsüne ve "harika vergiciler"[1] olmalarına bağlıyordu çünkü "bir yıldıza, kazandığının nasıl daha çoğunu biriktirebileceğini dünya üzerinde onlardan daha iyi gösterebilecek kimse yoktu." Ajans, 1950'lerde televizyon işi yapmak konusunda isteksiz olan çok sayıda oyuncunun isteksizliğini bu şekilde kırdı – sinemaya sadık birkaç kişiyi çok bir başına bırakmış görünse de hâlâ süregelen bir üstünlük.

MCA'in müşterilerinden biri, pek başarılı olmayan sıradan birkaç Western yapmış bir oyuncuydu. Meteliğe kurşun atıyordu; bir eski eşi, iki çocuğu ve yeni bir eşi vardı. İşe ihtiyacı vardı. Wasserman'ın ilgisine mahzar olacak kadar önemli biri değildi. Fakat ona, bir TV antoloji dizisi sunması karşılığında yıllık 125.000 dolar (iyi iş*) kazandırmayı başaran ikinci bir menajeri, Arthur Park vardı. Reklam verenler onu işe aldılar çünkü "doğru düzgün biri"ne[2] benziyordu ve anlatılacak hikâyeler şirket imajını tamamlayıcı nitelikteydi: *General Electric Theater* – televizyonun kendisinin ve "tüketiciler" olarak rolümüzün bir tanımı olmasıyla Marshall McLuhan'a layık bir isim. Her ne kadar oyuncu olmaktan çıkıp kişilik olmaya geçmekteyse de söz konusu oyuncu Ronald Reagan'dı. Kâr payı bilahare 1966'da, Reagan Kaliforniya valisi rolünü üstlendiğinde gelecekti.

---

1 Anne Edwards, *Ronald Reagan: The Rise to Power* (1987), s. 452.

* Yazar parantez içinde "the big lift" ifadesini kullanıyor. Aynı isimde (The Big Lift) 1950 yapımı bir Amerikan filmi bulunuyor. Montgomery Clift ve Paul Douglas'ın başrollerini paylaştığı siyah beyaz filmi yazan ve yöneten George Seaton –çn.

2 Age., s. 453.

İnsanlar Yaşadıkça'nın çekilebileceğine kimse inanmıyordu. James Jones'un romanı 1951'de çıkmış ve çok satan kitaplardan biri olmuştu (Birleşik Devletler'de beş yüz bin ciltli kopya). Bu bir film fikrine yol açmış ama sonra sansürden gözü korkan Jones ürkek bir yaklaşımla planları "mahvetmişti." Onun versiyonunda subayın eşi (netice itibarıyla Deborah Kerr'ın rolü) kız kardeşi yapılmıştı, subay düzgün bir adamdı ve orduya gerçek bir eleştiri getirilmiyordu (O dönemde Birleşik Devletler Ordusu'nu eleştiren tek kişi Senatör Joseph McCarthy'ydi ve bu onu mahvetti.)

Columbia'nın başkanı Harry Cohn filmin hakları için 85.000 dolar ödemişti ve kaygılıydı. "New York bürosu ona gülüyordu. Tipik bir kumarbaz[1] hareketiydi" dedi Fred Zinnemann. Sonra Daniel Taradash adında bir senaryo yazarı bu işin üstesinden gelebileceğine inandığını söyledi. Küfürlü konuşmaları çıkardı, kitabı sadeleştirdi ve Jones'un denemekten korktuğu öze yöneldi. Kolay olmadı, hızlı da olmadı. Taradash'ın söylediği gibi "Cohn her zaman öncelikle[2] yazarlarla konuşmayı severdi ve bütün yöntemi sizi sinirlendirmek, sizi köşeye sıkıştırana kadar aynı soruyu tekrar tekrar sormaktı. Ona fiziksel olarak saldırmak üzere olduğunuzu gördüğü zaman, tamam derdi, devam et, yap çünkü gerçekten inandığınızı bilirdi. Fakat altı aydan sonra bu sizi delirtebilir."

Taradash ve atanan yönetmen Fred Zinnemann, Frank Capra'nın Cohn'la birlikte planladığı yolu izliyordu. Fakat film, zamanın değişmekte olduğu fikrinden ilham aldığında eski sistemin yapabileceklerinin bir modeli haline geldi. Hollywood daha önce hiç yapılmamış herhangi bir şey yapmak için deliriyordu; bu, seyircilerden öğrendiği bir tez canlılıktı. İnsanlar Yaşadıkça perde için 118 dakikalık çekilen 800 sayfalık bir romandı. Küfürlü konuşma temizlenmişti. Cinsellik neredeyse bertaraf edilmişti – ama film, bir Oahu kumsalında kıyıya vuran köpüklü dalgalar arasında sere serpe uzanmış Kerr ve Burt Lancaster arasında geçen bir aşk sahnesiyle ünlenecekti ve bu, sansür çözmeden önce bir

---

[1] Fred Zinnemann, *Fred Zinnemann: An Autobiography* (1992), s. 117. Taradash, *Backstory 2*, s. 317

cinsellik iması (ve "görkem") modeliydi. (Turizm için de yararlıydı.) Filmin rol dağılımı akıllıca ve talihli bir şekilde yapılmıştı: Lancaster 1950'lerin başında yükselen bir figürdü; ilk tercih olan Joan Crawford nasıl görüneceği konusunda titizlenip korkunca Deborah Kerr devreye girdi – Kerr'da karanlık tarafa geçen "tatlı" kız çekiciliği vardı; o sevgili Donna Reed (Şahane Hayat'taki sevgi dolu eş) vesikalı fahişe rolündeydi; Frank Sinatra, yeraltı dünyasının baskıları nedeniyle değil ilk tercih olan Eli Wallach'ın bir Broadway oyununa (Tennessee Williams'ın *Camino Real*'ı) sözü olduğu için hayat dolu Er Maggio rolünü aldı ve ana karakter Prewitt –kitaptaki kaba saba, köylü, oldukça aptal çocuk– Montgomery Clift'in güzel ve yiğit figürüyle sevilesi hale getirildi. Cohn gelişim aşamasındaki yıldızı Aldo Ray'i kullanmak istemişti ama Ray roman için iyi bir seçim olmakla birlikte filmi muhtemelen aşağı çekerdi. Clift "yükseltilmiş" bir oyuncuydu; Prew'u, aksi takdirde orduya katılmaktan nefret edecek milyonlar için erişilir kılmıştı.

Kore Savaşı'ndaki ateşkesten yalnızca haftalar sonra ilk gösterimini yapan, ordu kurallarına eleştirel yaklaşan, iki başarısız aşk hikâyesi ve iki kahramanın ölümünü içeren, Pearl Harbor'ı lime lime bırakan ve intikam izi taşımayan film muazzam başarı kazandı. 1,65 milyon dolar bütçeyle çekilen filmin Birleşik Devletler'deki kira getirisi 12,0 milyon doların üzerindeydi. Ve Taradash'ın eşi benzeri görülmemiş bir yüzde 2,5'luk kâr payı anlaşması vardı – "Sanırım asla gerçekleşmeyeceğini[1] düşündükleri için kabul ettiler." Film on üç dalda Oscar'a aday gösterildi ve sekizini kazandı (*Rüzgâr Gibi Geçti*'yle berabere kaldı). James Jones bile "son derece iyi"[2] olduğunu düşünüyordu.

Manny Farber *The Nation*'daki yazısında film konusunda gönülsüz ama dikkatliydi. Filmin "on dört karatlık bir eğlence"[3] olduğunu kabul ediyor ve tıpkı kamera "biraz sert olan yüz hatları üzerinde çiğ ışık kullandığı"[4] zaman Donna Reed'in beklenmedik

---

1 Age.
MacShane, *Into Eternity*, s. 133.
Farber, *Farber on Film*, s. 447
Age., s. 446.

biçimde başarı göstermesi gibi Sinatra'nın da oyuncu olarak bir keşif olduğunu düşünüyordu. Farber için sorun, "aşk ilişkilerinin bata çıka ilerlediği, tatlı bir adamın öldüresiye dövüldüğü ve yüksek ilkeleri olan bir adamın sabotajcı sanılıp golf sahasında öldürüldüğü bir filme göre fazla eğlenceli"[1] olmasıydı. Haklıydı: Aşağı çeken unsurlara bile büyük bir ışıltı verilmişti. Sonuç bölümünde, Kerr ve Reed, Hawaii'den kalkıp memlekete giden gemide karşılaştıkları zaman, tam anlamıyla yok edilmiş olmak yerine daha yaşlı ve daha bilge olduklarının notu düşülür. Eve döndüklerinde "daha iyi kadınlar" olacaklarından korkarız.

Farber, Marlon Brando'nun kişiliğinin filmin gerisinde saklandığını hissediyordu. Clift Brando'dan dört yaş büyüktü ama ikisi de Omaha, Nebraskalıydılar. Yakışıklıydılar, çok yetenekliydiler ve yönetmen Elia Kazan ile Kazan'ın (Cheryl Crawford ve Robert Lewis ile birlikte) 1947'de kurulmasına yardım ettiği Actors Studio'ya biraz sadakat borçları vardı. Yalnızca yeni yüzler olmaları değil, kendilerini perdede yeni olan temkinli bir tedirginlikle taşımaları da ortak noktalarıydı. Bazı durumlarda rolleri değiştirebilirlerdi: Brando Prewitt olabilirdi; Clift *Rıhtımlar Üstünde*'de (1954) Terry Malloy'u oynayabilirdi – ama Clift İhtiras Tramvayı'nda (1951) Stanley ile başa çıkamazdı, tıpkı Brando'nun İnsanlık Suçu'nda (1951) Elizabeth Taylor'ı bastıracağı gibi.

1950'lerin başında oyunculuk halkın aklındaydı. Başlı başına bir konu olmaya yakındı ve bunun tek nedeni, Amerika'daki profesyonel oyuncuların biçimsel devrimleri olan Metot'u gerçekleştiriyor olmaları olamaz. Halkın, sıradan davranışın değişik bir biçimi olarak oyunculukla daha fazla ilgileniyor olmasıyla bağlantılıydı.

Hem Clift hem de Brando'nun romantik bir arzuları vardı ama Clift kendi hakkında olumlu düşünürken Brando karanlığın veya kargaşanın her derinliğine hazırdı. Bir şey daha vardı: Clift eşcinsel veya biseksüeldi (fakat halk bunu bilmiyordu – eşcinsel-

[1] Age, s. 447

liğin televizyon kadar yabancı olması sinema romantizminin bir parçasıydı) ve Brando değildi. Clift film yıldızı olmak isteyen bir adama benziyordu. Ama Brando bu ümitliliğe direniyordu. Clift, filmin Prewitt'i azizleştiren ve simgesel kılan simyasından asla geri durmaz; Brando, Kazan'ın kendi kahramanıyla önlenemez özdeşleşme dürtüsüne ve Brando'nun zarafete doğuştan hâkimiyetine rağmen Terry Malloy'u kaba saba veya aptal tutmaya can atar. Elbette, herhangi bir oyuncunun kendi kendine duyduğu sevgiyi gözardı etmek düşüncesizlik olur. İnsanların fark edilmesini ve seçilmesini sağlayan pırıltı tam da budur. Fakat hafızanızı ileri sarın, *Paris'te Son Tango*'yu (1972) düşündüğünüzde Brando'daki kendinden iğrenme itkisini ve bir gün bu müstesna adamın, yapmak için doğduğu şeyi yapmaktan umudunu kesebileceği ihtimalini hissedebilirsiniz.

Rıhtımlar Üstünde yine de Brando ve yönetmeni için bir dönüm noktasıdır. Elia Kazan (ya da Kazancıoğlu) 1909'da Konstantiniyye'de doğdu. Dört yaşındayken New York'a getirildi ve her zaman mahcup bir yabancı ve azimli bir Amerikalı oldu. Williams College'a gidecek kadar zekiydi, burada yoksul bir çocuk olarak varlıklı beyaz Anglo-Sakson Protestan kızlara husumet ve ihtirasla bakıyordu. Gösterişsiz bir görünüşü olmakla birlikte şeytani bir çekiciliği vardı ve muazzam bir zamparaydı, aynı zamanda erkek oyuncularla kardeşçe ilişkiler kurabiliyordu. Bugüne kadar film çekmiş olan en ilginç insanlardan biridir ve muhtemelen filmlerinden daha ilgi çekicidir.

Kazan 1930'larda Group Theatre'da oyuncu ve genel yardımcıydı, bir yıldan biraz uzun süre boyunca, Parti'nin gizliliği ve bürokratik denetimlerine kızsa da o dönem pek çok yaratıcı genç insan gibi o da Komünistti. Kazan dizginlenemez oluşuna güveniyordu. 1940'lara gelindiğinde sahnede yönetmenlik yapıyordu: *The Skin of Our Teeth*'te (1943) Clift'e rol verdi ve Brando'nun, Maxwell Anderson'ın *Truckline Café*'sinde küçük fakat dikkat çekici bir rolle keşfedilmesine yardım etti. Daha sonra 1940'ların sonunda, dönemin iki büyük oyununu, (Brando ve Jessica Tandy

ile) İhtiras Tramvayı'nı ve (Lee J. Cobb ile) Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü*'nü yönetti.

Actors Studio, Konstantin Stanislavsky'nin yazıları ve Group Theatre deneyiminin etkisiyle, fakat Amerikan oyunculuğunun kendini gösterıneyi hak ettiği inancından doğarak bu dönemde ortaya çıktı. Bu ülkenin oyunculuğunun gereksiz yere İngiliz yaklaşımlarından etkilenmiş olduğuna – bu nedenle fazla pürüzsüz, belagatli ve köhne olduğuna ilişkin bir düşünce vardı. Bu, İngiliz oyunculuğu yelpazesinin kötü bir karikatürüdür ama 1930'larda pek çok insanın filmlerde oynama biçimiyle haklılığı kanıtlandı. Savaşın kültürel şoku, yeni gerçekçiliğin tahrik edici filmleri – tüm bunlar, daha fazla gerçeklik hissi veren, karakteri oyuncunun (bazen psikanalizin de yardımıyla) kendi deneyiminde veya duyu belleğinde bulma şekline dayanan bir oyunculuk gerektiriyordu. O "gerçek davranışın" belagatli veya cilalı olması gerekmiyordu; kabaydı, münasebetsizdi ve derdini iyi ifade edemiyordu ama "dürüsttü" – ya da öyle iddia ediyordu. Bu her ne'kadar teatral bir devrim olarak başlamışsa da en büyük etkisi filmler üzerinde oldu – neredeyse tüm Metot oyuncuları Hollywood'u boyladı çünkü Metot'un teşvik ettiği yakın planda acı çekme kameraya muhtaçtı.

Kazan 1940'ların sonunda Hollywood'a kapıldı ve emek harcamışsa da gayrı şahsi kalan bir dizi film çekti – *Bir Genç Kız Yetişiyor* (1945), *Yeşil Ufuklar* (1947), *Namus Sözü* (1947) (yine de En İyi Film ödülünü kazanmıştır), *Kara Damga* (1949) ve *Sokaklarda Panik* (1950). *Viva Zapata!*'da (1952) ve İhtiras Tarmvayı'nda (1951; Vivien Leigh, Jessica Tandy'nin yerini aldı) Brando'yla çalışmak onu canlandırdı. Fakat harika otobiyografisi *Bir Yaşam*'da, o sırada henüz kendi filmlerinden memnun olmadığı ve henüz kendini filmlerinin "içinde" hissetmediği açıktır.

Amerika'daki yönetmenlerin artık filmlerinin "içinde" olmaları gerektiğinden filan değil. Endüstri, filmleri hâlâ görev olarak görüyordu ve çoğu yönetmen sanatsal kişiliklerini veya hırslarını dile getirmekten sakınıyorlardı. En iyileri, işlerini yapıp susuyorlardı – Hawks, John Ford ve hatta Alfred Hitchcock'un yeğlediği

yöntem buydu. Hepsi de eğlence dünyası adamı olmaya razı oldular ve ticari başarıları da onlara bunu hatırlatıyordu.

Kazan, içsel benliğiyle doluydu. Oyuncuları böyle idare ediyordu: İçsel yaşamlarının kaçmasını istiyordu. Onları enstrümanı gibi görüyordu. Bu, 1940'ların ve 1950'lerin aniden yükselen kariyerlerinden çok da uzak bir tavır değildi – Charlie Parker ve Jackson Pollock, tuvale dökülen ve popüler şarkıların akor yapısının her yerinde dans eden "özgür" güçler. Norman Mailer'ın (1959'da yayımlanan) *Advertisements for Myself*'i yeni tür bir kitaptı –gazetecilik üzerinde büyük etkisi oldu– ve bir yazarın bir yıldız olması ve film gibi olması gerektiğine inanıyordu.

Kazan'ı ortaya çıkaran olay yaşamını değiştiren, hiç beklenmedik bir şekilde oldu. Komünist olarak öne çıkması ve sicili, onu Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin (HUAC) hedefi haline getirdi. Tanıklık etmesi isteneceği konusunda uyarıldı. Direndi ama sonra sinemada iş bulmasının buna bağlı olabileceği söylendi. Böylece Nisan 1952'de ifade verdi. İsimler verdi ve eşi Molly'nin *New York Times*'da, Kazan'ın durumunu savunan bir mektup yayımlamasına izin verdi. Yaşamının geri kalanı boyunca bu olayın utancı yakasını asla bırakmadı. Fakat utanç, onu kendi lanetine değer veren bir yabancı olarak doğruladı ve egosunu ortaya serdiği için bir sinemacı olarak olgunlaştırdı.

Kazan daha önce de metinlere kendi kişiliğini dayatmıştı. İhtiras Tramvayı'nda, Blanche hakkındaki bir oyunun, 1947'de izleyicinin tepkisini asıl uyandıran ve oyunun tehlikesinin kaynağı gibi görünen Stanley ve Blanche'a dönüşmesine ön ayak olmuştu. Kazan, kendini erkek karakterleriyle özdeşleştirmeye ihtiyaç duyuyordu. Bu nedenledir ki (Arthur Miller geri çekildikten sonra Budd Schulberg tarafından yazılan) *Rıhtımlar Üstünde*'de Terry Malloy parçası olmuş olduğu rıhtım suç çetesinin aleyhinde tanıklık eder.

Tutkulu, karmakarışık bir filmdir. Brando heyecan vericidir, yardımcı oyuncular özgündür ve hatta figüranlar bile sokaktanmış hissi verir. Hoboken rıhtımının (Jean Vigo'nun Boris Kauf-

man'ı tarafından çekilen) kumluluğu soğuk ve aşındırıcıdır ama film, kendi duygusal boyutuna kapılmasıyla da operaya benzer. Sonunun ne anlama geldiği açık değildir. Akla yatkın olan şey Terry'yi ortadan kaldırmakken gangsterlerin Terry'nin (Rod Steiger tarafından canlandırılan) akıllı erkek kardeşi Charlie'ye suikast düzenlemeleri inandırıcı değildir. Boş verin. Daha önce hiç böylesine cesur bir sokak gerçekçiliği girişimi ya da Brando'nunki kadar acı verici biçimde hassas bir performans görülmemişti. Tutku açıkça Kazan'dan kaynaklanıyordu: Bu onun filmiydi; filminin "içindeydi."

Her ne kadar ironi ya da mizahtan yoksun olsa da Kazan belli bir malzeme yelpazesini çok iyi beceriyordu. Melodramatikti, kendine acıyordu ve bazı oyunculara o kadar bağlıydı ki filmleri diğer her şeyi gözden kaçırma riskiyle karşı karşıya geliyordu – *Cennet Yolu*'nda (1955) James Dean'in kardeşini oynayan Aaron karakteri, Cal'in daha cazip kılınabilmesi için yutturulur. Yine de *Rıhtımlar Üstünde* ve ifade verme, Kazan'ın en verimli döneminin başlangıcıdır ve bu dönem *Cennet Yolu* (Dean'in keşfi), *Taş Bebeğim* (1956), *Kalabalıkta Bir Yüz* (1957), *Vahşi Nehir* (1960; Clift ile), (Warren Beatty ile Natalie Wood'u eşleştiren) *Aşk Bahçesi* ve kendininkine benzer bir ailenin yeni topraklara gelmesinin hikâyesi olan *Amerika Amerika* (1963) ile devam eder.

Kazan'ın etkisi, Actors Studio'dan ayrılıp bireysel olarak devam etmesinden uzun zaman sonra bile devam etti. O ekol, müstesna oyuncuların gelişme alanı olmuştur – ilk iki *Baba* filmi Studio oyuncuları ile doludur ve bunlardan biri, ekolü devralan ve despot da olsa esaslı öğretmenlerinden biri haline gelen Lee Strasberg'dir.

Her Amerikan doğalcılığı araştırmasında hatırlanması gereken bir başka isim daha vardır. Paddy Chayefsky 1923'te Bronx'ta doğdu. Savaşta görev yapıp yaralandıktan sonra oyunlar ve senaryolar yazmaya çalıştı ve kendini televizyonda buldu. Budd Schul-

berg'in Hollywood romanı *What Makes Sammy Run?*'ın bir versiyonunu yaptı. Yönetmenin eşi Molly Kazan tarafından yetiştirildi. Ve sonra 1953'te, televizyondaki Goodyear Playhouse için, Rod Steiger ve Nancy Marchand tarafından canlandırılan mütevazı bir kasap ve utangaç bir kızın aşk hikâyesi olan *Marty*'yi yazdı. Canlı televizyon yayınıydı ve seyircilerine yaşamı çağrıştırması gerekiyordu.

Marty'nin TV için yönetmenliğini Delbert Mann yaptı ve 1955'te Harold Hecht ve Burt Lancaster'ın yapım şirketi tarafından film versiyonu çekildiği zaman Chayefsky, filmi Mann'ın çekmesinde ısrar etmişti. Fakat oyuncular Ernest Borgnine (Burt tarafından sevgiyle hatırlanan, İnsanlar Yaşadıkça'daki kötü adam) ve Betsy Blair olarak değiştirilmişti. Blair'e rol vermek alışıldığın üzerinde cesaret istiyordu. Aktris, Komünist bağlantılar gerekçesiyle zan altındaydı. Lancaster da aynı sıralarda sorgulanıyordu. Böylece Blair'in eşi Gene Kelly M-G-M başkanı Dore Schary'den nüfuzunu kullanmasını rica etti. "Betsy'yle her cumartesi sessiz sinema oynuyorsunuz"[1] dedi Schary'ye. "Ülkeyi devirmeyecek." Bu durumda dostça rica işe yaradı. Blair rolü aldı ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu olarak aday gösterildi. Borgnine En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandı.

O *Marty*'nin En İyi Film'i ve Cannes'da Altın Palmiye'yi kazanması, doğalcı oyunculuğun ne kadar moda olduğunun göstergesidir ve erken dönem televizyon için bir başka umuda, yaşamı yaşanır göründüğü şekliyle gösterme umuduna hitap eder. Walter Winchell, *Marty*'nin çıkış yapan bir film [sleeper hit]* olacağını öngörmüştü. *Variety*, "Tek bir film, film endüstrisini[2] nadiren bu kadar etkilemiştir" diye ilan etti. Film yalnızca 300.000 doların üzerinde masrafa karşılık 3 milyon dolar kazandırdı ve eleştir-

---

[1] Betsy Blair, *The Memory of All That: Love and Politics in New York, Hollywood, and Paris* (2003), s. 218

* Tanıtımı görece az yapıldığı veya başarılı bir açılış yapmadığı halde uzun süre başarıyla gösterimde kalan ve büyük gişe başarısı kazanan filmler için kullanılan bir terim –çn.

[2] *Variety*, 14 Şubat, 1956.

menleri, Hollywood'a daha sık televizyon izlemesini söylemeye sevk etti – tabii evlerinde televizyon varsa.

Bugün *Marty* izlemesi kolay bir film değildir. "Gerçek" bir an için işe yarar ama sonra üzerinde çalışılmış ve sıkıcı hissi verir. Chayefsky ağırbaşlılığından ve açıksözlü karakterlerinden dönecekti: 1970'lere gelindiğinde *Hastane* (1971), Şebeke (1976; televizyona karşı hâlâ iğneli ve ileri görüşlü bir saldırıdır) ve hatta bir bilim kurgu filmi olan *Gerçeğin Ötesinde* (1980) için göz alıcı biçimde tumturaklı senaryolar yazıyordu. Şebeke sahip olduğumuz en yaşam dolu sesli filmlerden ve William Holden'ın en iyi yaşam bıkkını rollerinden biridir. Ama *Marty* kendi döneminde bir harikaydı, Amerika'nın gerçekliğe saygıyı keşfetmiş olduğuna dair umutla doluydu.

Kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenmeyi ve bu sayede voliyi vurmayı düşünen bir başka oyuncu da Humphrey Bogart'tı. 1940'ların sonunda eski Warner Bros sözleşmesini yenilememeye karar verdi. Onun yerine çok sevdiği yatının ismini verdiği Santana Productions'ı kurdu. Warners'lı bir yazar-yapımcı ve Bogart'ın Ku Klux Klan'a katılan bir adamı canlandırdığı, 1930'ların sonundaki önemli bir Bogart filmi olan *Black Legion*'ın arkasındaki adam Robert Lord ile ortaklık kurdu.

Santana, hiçbiri kârlı olmayan dört film yaptı. *Tokyo Joe* (1949), *Cinayet Mahkemesi* (1949) ve *Sirocco* (1951) alışılageldikti. Fakat *Tehlike İşareti* (1950) dikkate değerdi. Bogart yeni yönetmen Nicholas Ray'in elinden tutmuştu – hatta *Cinayet Mahkemesi*'ni Ray çekmişti.

1911 Wisconsin, La Crosse'ta doğan Ray'in gelişimi yavaş oldu. Radyoda folklor araştırmacısı ve Kazan'ın asistanı olarak çalıştı. Fakat 1949'da Ray, RKO için, John Houseman'ın yapımcılığında en heyecan verici Amerikan ilk filmlerinden birini gösterime soktu: *Dönülemeyen Yol*, Farley Granger ve Cathy O'Donnell'ın, kader cıraflarını kuşatırken aşklarını değerli tutmaya çalıştıkları

bir kırsal kara filmdir. Tehlikede olma duygusunun gergin dramatize edilişi nadiren bu kadar çarpıcı olmuştur. 1940'ların sonunda kimse bunu tahmin etmiyordu ama Ray, yönetmenin ne olduğuna dair tartışmalarda sembolik bir figür haline gelecekti. 1958'de Fransız eleştirmen Jean-Luc Godard "Sinema Nicholas Ray'dir" iddiasında bulunacak kadar ileri gitti. Yabancıların gözünde Ray derbeder bir kahraman haline gelmişti. Fakat her zaman keskin bir yetenek gözlemcisi olan John Houseman adamı bizzat tanıyordu:

> Kadınların egemen olduğu bir ailede[1] yetişmiş olmasıyla yaşamında derin, tutkulu ve sürekli dişi sevgisine ihtiyaç duyan olası bir eşcinseldi. Bu onu kadınlar için cazip kılıyordu, onu kendine zarar veren alışkanlıklarından kurtarma fırsatının kadınlar için karşı konulmaz bir çekiciliği vardı ve Nick bundan sonuna kadar yararlanıyor, bunun için onları nadiren affediyordu. Ardında bir dizi hasarlı yaşam bıraktı – bir baştan çıkarıcı olarak değil bir koca, âşık ve baba olarak.

Bogart ve Ray arasında bir bağ vardı. 1940'ların başında Bogart halkın hayran olduğu biri, sağlam bir adam haline gelmişti ama 1930'lardaki gangsterlerinin agresif özelliği kalmıştı. Gerçek hayatta iğnelemeleriyle ünlüydü ve Ray 1930'larda geleneksel janr haline gelmiş olan doğuştan düşmanlıktan öç almanın bir yolunu görüyordu. Buna ek olarak ikisi de gözleri dışarıda olabilecek ya da kocalarında kuşku uyandırabilecek genç eşleri –Lauren Bacall ve Gloria Grahame– olan adamlardı. Bogart Hollywood sisteminden hiçbir zaman keyif almamıştı: Patronu Jack Warner'la sürekli kavga ederdi. Sektördeki olası Komünistlere ilk dönem HUAC saldırılarını protesto etmek için 1947'de Washington'a düzenlediği uçuşta incinmiş ve aşağılanmıştı. Azimli Bogey kariyerini korumak için vazgeçip özür dilemek zorunda kalmıştı. Fakat Ray yeni başlayan ve çaresiz bir asiyken, Bogey eski bir profesyoneldi. Birlikte öyle bir Hollywood filmi çektiler ki *Sunset Bulvarı* yanında biraz kuralcı kalıyordu.

---

[1] John Houseman, *Front and Center* (1979), s. 178.

Tehlike İşareti, çok fazla taviz vermiş ve hayal kırıklığına uğramış yeteneğinin yanı sıra asabiyetini de besleyen senaryo yazarı Dixon Steele'ın (Bogart) hikâyesidir. Hollywood'da yetişmiş neredeyse herkesin tanıyacağı bir suratsızlaşan idealizm tasviridir. Laurel Gray (Gloria Grahame) adında bir kadınla tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Fakat Steele bir cinayet davasında zanlı olunca ilişkileri tehlikeye girer. Suçlu değildir ama filmdeki olaylar Laurel'e, adamın tehlikeli olacak kadar kızgın ve şiddetli olduğunu gösterecektir. Gerçekten de kadını neredeyse öldürme noktasına gelir. "Yalnız yer" [lonely place] paranoya veya kontrolden çıkma demektir ama aynı zamanda, yaratıcı umutların film başkentinde bozulmasıdır. Hikâye, Ray ve Gloria Grahame'in çekim sırasında ayrılmalarıyla yükselmişti.

New York Times filmi Bogart'ın en iyi filmlerinden biri olarak adlandırdı: Bogart "öfkesine manyakça bir hiddet[1] ve sempati ifadelerine keskin bir hat" vermişti. Fakat film iş yapmadı ve dağıtıcısı Columbia'yı da hiçbir zaman teşvik etmemiş gibi görünüyor. O yılki büyük filmleri *Dünkü Çocuk*'tu: kendisini metres tutmuş olan gangstere göre fazla şey öğrenen bir aptal sarışın (Judy Holliday, Ray'in âşıklarından biri, bu filmle Oscar kazandı) hakkındaki sahne temelli hoş bir komedi.

Ray'in kariyeri Dixon Steele'ın yaşamı kadar dengesizdi. Sonraki birkaç yıl içinde (hiçbiri kusursuz olmamakla birlikte) birtakım iyi filmler çekti: Yine Houseman'ın yapımcılığını üstlendiği, Robert Ryan'ın sert bir polis rolünde korkutucu olduğu *On Dangerous Ground* (1952); yaşamaktan bezmiş bir Robert Mitchum'ın oynadığı, rodeo dünyası hakkındaki *Dehşet Meydanı* (1952); büyük hiti, James Dean'in ikinci filmi ve sorunlu Amerikan genciyle özdeşleşme olan *Asi Gençlik* (1955); James Mason'ın, yaşamı "mucize" ilaç kortizon tarafından ele geçirilen bir adamı canlandırdığı, bir megalomani incelemesi olan *Tehlikeli Arzular* (1956) ve Richard Burton'ın Ray'in en acılı kahramanlarından birini oynadığı bir Kuzey Afrika çöl savaşı hikâyesi olan *Acı Zafer* (1957).

[1] *New York Times*, 18 Mayıs, 1950.

Nick Ray kumara, uyuşturucuya, başıboşluğa ve kendine zarar vermenin genel hiddetine yenik düştü. Her ne kadar her zaman hürriyete ihtiyaç duyduğuna inanmışsa da 1950'lerin sözümona sınırları içinde gayet formundaydı. Ayrıca, ne kadar sövüp saysa da yapıya ve yapımcılara bağlıydı. Fakat birkaç filmde ve pek çok sahnede renkle, mekânla ve çaresiz, kapana kısılmış durumlardaki oyuncularıyla çok heyecan vericiydi. Dean'in *Asi Gençlik*'teki etrafı kolaçan eden, iç çeken konuşmasında Ray'i, onun dağınık arzularını ve dolaşımdaki istikrarsızlığını hissedebilirsiniz ve Ray'in, çekim sırasında ergen Natalie Wood'la ilişki yaşarken aynı zamanda Dean'i arzuladığını söylemek adil olur. Tüm bu nedenlerden dolayı, 1960'larda, engellenmiş dehayı idolleştirmek isteyen insanlar için bir emsal dava haline geldi. François Truffaut onu Howard Hawks ile yaptığı karşılaştırmada yakaladı ve bu karşılaştırma, kimin neden film yapması gerektiğine ilişkin Amerikan gerginliğine hitap ediyordu: "Hollywood'da, bir Howard Hawks[1] sahneye çıkar ve acele etmez, gelenekle alay etmek için onunla flört eder ve her zaman galip gelir. Ray şeytanla iyi geçinmekten acizdir ve kâr amacı güden bir anlaşma yapmaya çalıştığı zaman da kavga daha başlamadan yenilir."

Robert Aldrich, Ray kadar gergin bir yetenek değildi ama daha düzenliydi – ve Öp Beni Öldüresiye'de (1955) Ray'in hiçbir zaman beceremediği kadar eksiksiz bir film çekmiş olduğu tartışmaya açıktır. 1918'de Cranston, Rhode Island'da doğan Aldrich sinema uğruna hukuk ve işletmeyi bırakınca ailesinin mirastan mahrum bıraktığı varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Ama o makul bir biçimde yönetmen yardımcılığı yolundan gitti, aşikâr fakat nadiren seçilen bir yol – iyi yönetmen yardımcıları öyle değerlidir ki bu idari görevden kaçmalarına nadiren izin verilir. Yerli Amerikan yaşamını saygıyla işleyen ilk filmlerden biri ve Burt Lancaster'ın hırçın ve atletik bir tanrı olmasına vesile olan *Asi Cengaver*'de (1954) Lancaster'ı yönetti.

---

[1] Truffaut, *The Films in My Life*, s. 143.

O noktada, (şirketi Aldrich ve Ortakları) aracılığıyla kendi hesabına çalışırken 1950'lerin ucuz roman sansasyonu Mickey Spillane'le, romanı *Kiss Me Deadly*'yi uyarlamak üzere bir anlaşma yaptı. Aldrich ve senaryo yazarı A. I. Bezzerides romanın alışılagelidik organize uyuşturucu ticaretini bir kenara bırakıp yerine içinde ateş, hırıltı sesi ve nükleer Mahşer bulunan büyük, kaynayan bir sihirli kutu koyarlar. Metafor aynı anda hem ilkel, hem duygusuz, hem de şiirseldi.

Bu kutu sonda gelir. Ondan önce, Ralph Meeker'ın Mike Hammer'ı vardır. Kasıntılı, tiksindirici, faşizan – tüm bu tanımlar kullanılmıştır ama yine de Meeker yalnızca zehirli olmakla kalmaz, aynı zamanda da ağzının payını almamıştır da. Sıradan seyirciler sansürün nerede olduğunu merak edebilirler. Hammer bir özel dedektif kahraman olarak kurulur ama tam anlamıyla taşan bir id'dir. Kötü karakterler daha kötü olmakla birlikte daha az korkutucudurlar. Sonra kadınlar vardır: Otomatikleşmiş, itaatkâr seks bombası Velda'dan (Maxine Cooper) yaralı ve talihsiz Christina'ya (Cloris Leacman), ondan kaçık ve ahlaksız ezeli düşman Lily Carver'a (Gaby Rodgers) uzanan kadınlar. 1950'li yıllarda çekilmiş olup da genç kadınların bu derece sıkıcı, çaresiz ya da öldürücü oldukları bir başka Amerikan filmi daha yoktur. Hollywood (belki de onu etkisiz hale getirmenin bir yolu olarak) dişiye hâlâ tapıyordu ve bu nedenle Aldrich'in bu yaratıkları takdim etmeye nasıl cüret ettiğini merak edersiniz.

Buna ek olarak Öp Beni Öldüresiye Los Angeles'ı "yuva" ya da cennet yerine meskûn bir çorak arazi olarak çekmenin ilk örneklerinden biridir. Hammer ve Velda'nın, bir yazlık ev cehenneme dönerken sendeleyerek Pasifik'e girdikleri final sekansı muhteşem ve rahatsız edicidir. Bu 1955'te Aldrich'in yanına kâr kaldı – 1950'lerin uyumacılık ve sıkı bir pozitivizm dönemi olduğunu ileri süren herkesin Öp Beni Öldüresiye'yi izlemesi ve hukukun, polisin ve edebin nasıl tükendiğini hissetmesi gerek. Film, kendi yönetmeni için fazla güzel göründüğünden daha da ilgi çekicidir – sırada rahat, para getiren heyecanlı hikâyeler *Küçük Bebeğe Ne*

Oldu? (1962) ve *12 Kahraman Haydut* (1967) vardı. Oysa Öp Beni Öldüresiye belli ki kendi başarısını umursamayan bir hakaretti.

Aldrich'in film üzerinde kontrolü vardı ve filmi üç hafta içinde, 400.000 doların yalnızca biraz üzerine çekti. United Artists piyasaya çıkardı ve Kefauver Suç Komisyonu filmin Amerikan gençliği için büyük bir tehdit teşkil ettiğini söyleyene kadar hiçbir şey yapmadı. (Peki, ama yetişkinlere kim göz kulak olacaktı?)

Caniler Avcısı'nda (1955) koruyucumuz, Lillian Gish gibi görünen bir iyilik perisiydi. Eğer Öp Beni Öldüresiye başarı ihtimali olmayan bir girişim olmuşsa, Charles Laughton'ın yönetmiş olduğu tek film olan *Caniler Avcı*'sı, itibar etmesi veya bir yere koyması o kadar zor bir filmdi ki halk filmi görmezden geldi. Hikâye, Davis Grubb'ın 1930'larda geçen kırsal gotik romanından alınmıştı ve senaryo eski sinema eleştirmeni James Agee'ye aitti. Agee'nin senaryosunun ne kadar kullanılabilir olduğu ve Laughton'ın ne kadarını yeniden yazmak zorunda kaldığı hâlâ tartışmalıdır. Fakat film başından beri, nevrotikliğiyle ünlü Laughton ile yapımcısı Paul Gregory'nin sözümona bütün projeyi kontrol edeceği zorlama bir işbirliğiydi.

Bir suçlu, hapse atılıp infaz edilmeden önce iki küçük çocuğuna çalıntı para verir. Fakat bir başka mahkûm olan sözde vaiz Harry Powell çocukların peşine düşmesine yetecek kadar şey öğrenir. Dul anneleri (Shelley Winters) ile evlenir, onu öldürür ve sonra çocukları, tamamı, *Muhteşem Ambersonlar*'ı (1942) çeken Stanley Cortez tarafından kâbus gibi siyah beyaz çekilmiş, Grimm Kardeşler'den veya asit atmış Audubon'dan alınma stüdyo yapımı bir gece manzarası içinde takip eder.

Laughton, Harry Powell için ilk önce Gary Cooper'ı düşünmüş fakat oyuncu, halk nezdindeki imajı için kaygılandığından rolü geri çevirmiştir. Coop'la olsaydı çok farklı bir film olabilirdi – belki de imkânsız olurdu. Böylece Laughton, Robert Mitchum'a yaklaşır. Hikâyeye göre Mitchum'a sıradışı bir rol. "şeytani bir bok" teklif edeceğini söylemiştir. Oyuncu "varım!"[1] demiştir ve

[1] Callow, *The Night of the Hunter*, s. 32.

iki adam arasında bir bağ oluşmaya başlamıştır. Mitchum'ın bugüne dek yaptığı hiçbir şeye benzemeyen bir roldü ama genellikle küçümsediği oyunculuk işine girmeden önceki kurmaca yazarı ve serseri kimliklerini uyandırmışa benziyordu.

Ormandaki çocuklar Lillian Gish'e sığınırlar ve onun güçlü ahlaki değerleri Powell'ı bertaraf edecektir. Laughton ona Griffith geleneğinin bir çağrışımı olarak rol vermişti.

United Artists, filmi nasıl satacağına dair bir fikri olmadan piyasaya çıkardı. *New York Times* filmin "cüretkâr"[1] olduğunu kabul etti ve bazı eleştirmenler Mitchum'ın daha önce hiç olmadığı kadar iyi olduğunu söylediler. Fakat film 800.000 dolara mal olmuştu ve kira getirisi yalnızca 300.000 dolardı. Sonuç itibarıyla Laughton'ın, Norman Mailer'ın Çıplak ve Ölü'sünü çekmesine yönelik planlardan vazgeçildi. Bu iş kulağa hiç de Laughton işi ya da cengel içinde ona uygun bir çekimmiş gibi geldiğinden değil. Ama *Caniler Avcısı*'nı kim öngörebilirdi? Bu film onlarca yıl sonra bir Amerikan hazinesi olarak Kongre Kütüphanesi'ne alınacaktı. Belki de herkesin yönetmenlik yapabileceğine dair ders çıkarılıp kulaktan kulağa yayılacaktı. Fransız yazar Robert Benayoun'un dediği gibi "Yalnızca tek bir film yapmak.[2] Ama o filmde dâhice bir iş çıkarmak: bu, bir usta oyuncu bağlamında, Laughton'ın bize vermiş olduğu olağanüstü örnek değil midir?"

Hiçbir küçük bağımsız yapım şirketi, en büyük hitleri *Marty* ile Hecht-Hill-Lancaster'ın yaptığı kadar büyük bir sıçrama yapmadı. Şirketin ürünleri genellikle, hiç kuşkusuz güvenilir bir oyuncu olmakla birlikte pek de kolay bir ortak olmayan Lancaster'ın etrafında dönüyordu: Müdahale etmesine ve zorluk çıkarmasına yetecek kadar radikal fikri ve egosu vardı. Şirket en iyi filmini, insanları gerçekten irkilten ve dehşete düşüren filmi *Başarının Tatlı Kokusu*'nu çekmek üzereydi. (*Marty*, bu filmin yanında yatıştırıcı ve rahat kalıyordu.) Filmin yönetmeni Alexander Mackendrick, San Francisco'daki bir öngösteriminde filmin halk üzerindeki

Bosley Crowther, *New York Times*, 30 Eylül, 1955.
Robert Benayoun, *Dossiers du Cinéma* (1971).

etkisini gözlemledi ve "istiridye üzerine limon[1] damlatmak gibi" olduğunu söyledi. "Beden dilinde kollarını kavuşturarak ve bacak bacak üzerine atarak perdeden uzağa sinip büzüldüler." Bu da yetmezmiş gibi 600.000 dolar olması amaçlanan bütçe 2,6 milyon dolara çıkmıştı.

Mackendrick sıradışı bir adamdı. 1913'te Boston, Massachusetts'te doğmuş ve İskoçya'da büyümüştü. Sinemaya kapıldı ve İkinci Dünya Savaşı başladığı sırada İngiliz propagandasında parmağı vardı. Hatta Psikolojik Savaş Bürosu için Kuzey Afrika'ya ve Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir*'inin (1945) hazırlanmasına yardım ettiği İtalya'ya gitti. Savaştan sonra birtakım başarılı komediler yönettiği Ealing Studios'a katıldı. Fakat Ernest Lehman tarafından yazılmış ve Walter Winchell'a dayanan, New York reklam ortamı hakkındaki bir kısa romanla uğraşması için göreve getirildi. Zamanla, senaryoya birkaç kişi daha katıldı ve en sonunda eski bir asker olan oyun yazarı Clifford Odets, Lancaster ve Tony Curtis'in canlandırmasına yalnızca saatler kala diyalog daktilo ediyordu.

Köşe yazarı J. J. Hunsecker (asker tıraşlı ve kemik çerçeveli gözlüklü Lancaster) ile bir reklamcı ve "arseniğe batırılmış bir kurabiye," bir kullanıcı, bir tez canlı ve her ne kadar eğlence sektöründe bol miktarda rastlanan bir tipse de Amerikan filmlerinde daha önce görülmemiş biri olan Sidney Falco rolündeki Curtis arasında bir ilişkinin kurulduğu aşağı yukarı ilk kırk dakika boyunca eşsiz bir filmdir.

Film, James Wong Howe tarafından, pırıldayan sert bir siyah beyaz olarak çekildi ve bir timsahın ay ışığındaki derisi gibi görünüyordu. Howe, geceleri şehrin sokaklarında kullanılmak üzere daha yeni çıkan hızlı pelikülden faydalandı – insanların gölgelerinin düştüğü, gece görünümlü gündüz sahteciliğinin yerine gerçek gece. Film, gururlu bir biçimde iğrençti ve istiridye üzerindeki limon suyu, birbirine karışan zekice laf yetiştirme manipülasyonlarıydı. Bu diyalog âdetini sürdüren insanlar hâlâ vardır ve genç

[1] Buford, *Burt Lancaster* 183.

alaycılar ile *Entourage* tayfası için değerli modeller haline gelmişlerdir. Burt'ün o kadar asık suratlı olmasının bir nedeni buydu. Bu yönü hep vardı ve bunu *Criss Cross*'ta (1949), *Asi Cengaver*'de ve ana akım bir Wyatt Earp olarak *Vahşi Mücadele*'de (1957) daha yeni büyük bir başarı elde etmiş olsa da İnsanlar Yaşadıkça'da görebilirsiniz.

İnsanların sinirine dokunan Tony Curtis'ti. Curtis bizzat adlandıracağı üzere bir "Amerikan prensiydi," kadınları baştan çıkaran bir gülümsemesi ve hiç teklemeden konuşma yeteneği olan yakışıklı bir çocuk. (Rock Hudson'ın sınıf arkadaşı olduğu Universal'da) eskrim yapmak, dans etmek, ateş etmek, at binmek, kostüm giymek, repliğin altından kalkmak ve kızı zevkle öpmek için eğitilen eski moda yıldızlık için yetiştirilmiş son nesle mensuptu. Çok iyi iş yapmış olan uzun bir dizi aptalca macerası olmuştu: *Hırsız Prens* (1951), *Ali Baba'nın Oğlu* (1952), *Sihirbazlar Kralı* (1953), *The Black Shield of Falworth* (1954), *The Purple Mask* (1955).

1951'de Janet Leigh ile evlendi ve Amerikan halkı bu evliliği masalsı bir birliktelik ve mutluluk modeli olarak gördü çünkü samimi ev resimleri de dahil olmak üzere hâlâ bol miktarda Hollywood yayını yapan dergilerde öyle sunulmuştu. (Esasen Universal bir başka stüdyo oyuncusu olan Piper Laurie ile evlenmesi için Curtis'e 30.000 dolar prim önermişti.) Curtis hırslıydı – hırsın kendini bu kadar net gösterdiği bir yüz daha görülmüş müdür? Curtis, Sidney Falco ve kinci diyaloğunun tadını çıkardı. Ama Mackendrick her şeyi doğru yapmaktan hoşlanan bir mükemmeliyetçiydi ve Lancaster kısa süre sonra gecikmelere kızmaya başladı. "21" Kulübü'nde Hunsecker'ın masasında geçen ünlü bir sahne vardı. Terbiyesiz sohbeti oynamak üzere kim nerede oturmalıydı? Mackendrick bir hamle istiyordu.

> Burt ve Sandy bu konuda tartışmaya[1] başladılar [diye yazıyordu Curtis]. Sandy, Burt'e sesini yükseltti ve sonra Burt küplere

[1] Age., s.181

bindi. Ayağa kalktı ve masayı devirdi, tüm tabaklar, bardaklar, yemekler yere saçıldı. Sonra Sandy'ye vurmak için yumruğunu kaldırdı. Sandy kendini savunmak için ellerini kaldırdı ama geri adım atmadı. Güçlü bir adamdı ve kimsenin saçmalığına eyvallahı yoktu, Burt'ün bile. Burt derin bir nefes aldı, herkes sakinleşti ve Sandy'nin dediği gibi çektik.

Fakat *Tatlı Kokusu* yalnızca yarım filmdi. J.J. ve Sidney'in planı, geniş seyirci tarafından şiddetle nefret edildiği kadar sarhoş da edicidir. Fakat ne zaman ki J.J.'in kız kardeşinin olay örgüsü üzerinde etkisi olmaya başlar ve biz Martin Milner'ın üzerine uyuşturucu yerleştirilen caz gitaristiyle uğraşmak zorunda kalırız, o zaman soluk bir melodramla karşı karşıya kalırız. Filmdeki sokak ve kulüp görüntülerinin daha çılgın cazcılara ihtiyacı vardır –o sırada en parlak çağını yaşamakta olan Miles Davis, Art Blakey, Monk– ama görüp görebileceğimiz (grupta işletme öğrencileri gibi duran çok sayıda beyazla birlikte) Chico Hamilton Beşlisi'nin kibar salon cazıdır. Senaryonun ikinci yarısı kesinlikle doğru olmadı. Orada, J.J. ve Sidney'in korkunç bir baba-oğul ikilisi –hatta belki âşıklar? – kendi zehirli takaslarından beslenen konuşmacılar haline gelme olasılığı da vardır.

Bugün sinema tutkunları *Tehlike İşareti*, Öp Beni Öldüresiye, *Caniler Avcısı* ve *Başarının Tatlı Kokusu*'na değer veriyor. Bu filmler 1950'leri *Zincirli Köle* (1953), *Aşk Çeşmesi* (1954) veya *Peyton Place* (1957) gibi unutulmuş hitlerden daha etkili temsil ediyorlar. Fakat hiç para kazanmadılar; tek bir Oscar'a bile aday gösterilmediler. Sempatinin ötesinde, korku ve nefrete hazır ana karakterleri vardı ve filmlerden birinin bile dünya veya Amerika hakkında söyleyecek umut verici bir şeyi yoktu. Bayrağı renkli filmler devraladursun bu filmlerin hepsi siyah beyazdı ama Bogart, Mitchum, Lancaster ve Curtis dönemin yıldızlarıydı ve hatırı sayılır riskler alıyorlardı. Oyuncular, yönetmenler ve küçük şirketler her halükarda piyasaya ve televizyona yenik düşmekte olan kalıplaşmış film malzemesi alışkanlıklarından kaçma ihtiyacı duyuyorlardı. O dönemde televizyona çıkan hiç kimse Sidney

Falco gibi konuşmaya cüret edemezdi. Bizzat Winchell filmin sarsıcı olduğunu söyledi. Gelgelelim günümüzde, modası geçmiş olduğu gerekçesiyle 1950'leri neşeyle ekarte eden Hollywood'da bu tehlike unsurlarından pek azına rastlanabiliyor.

1950'lerde Alfred Hitchcock kendini buldu – gerçi en nihayetinde yaşamı rahat sayılmazdı. İster Londra'da ister Los Angeles'ta olsun yalnız bir şeyin farkına vardı: Film. O, ne istediğini bilen tavrın simgesi ve vaftiz babası olacaktı ama işleri en sonunda bizi, takıntının ne kadar dengeli veya insani olabileceğini merak eder halde bırakır.

Hitchcock 1899'da Doğu Londra'da bir meyve tüccarının oğlu olarak dünyaya geldi. Gençliğinde teknik ressamdı ve film işine ilk etapta film başlıklarını tasarlayarak girdi. Ondan sonra her daim, filmlerini önceden gözünde canlandırdı ve kesin kamera açılarıyla çekim uzunluklarını içeren ayrıntılı görsel senaryo taslakları oluşturdu. Filmin, kafasının içindeki bir yapı, onun için değil bizim için bir geciktirim eseri ve bir selüloit parçalar ürünü – ya da o kelimeyi kullanmayı tercih ederseniz sanat olmasından hoşlanırdı. 1926'da yönetmenliğe başladı ve deneyimli bir hikâyeci ve kurgucu olan Alma Reville ile evlendi ve Reville onlarca yıl boyunca Hitchcock'la yakın çalıştı.

Hitchcock'un Almanya'da çalıştığı bir dönem vardı ve takip eden yıllarda dikkatli bir göz, özellikle Fritz Lang'dan ayrıntılar aşırdığını görebilirdi. Fakat sesin gelişinden sonra Hitch gişede başarılı olan bir dizi gerilim çekti: Şantaj (1929), Çok Şey Bilen Adam (1934), *Otuz Dokuz Basamak* (1935), *Gizli Ajan* (1936), *Sabotaj* (1936) ve *Kaybolan Kadın* (1938). Londra'daki temsilcisi Myron Selznick Ajansı'ydı ve bu nedenle 1939'da David Selznick tarafından işe alındı ve Hollywood'a getirildi. Bu durum, vatansever savaş hizmeti çağrısı yapılmakta olan İngiliz endüstrisinde hoş karşılanmadı. Sanırım Hitch bu tepkinin neredeyse farkına bile varmadı. Selznick stüdyosuna varır varmaz, eleştiri getirmesi

için, çekim aşamasındaki *Rüzgâr Gibi Geçti*'den bir sekans verildi. Öyle kesin ve akıllıca bir çözümleme sundu ki Selznick afalladı.

Patron ve yönetmen asla iyi geçinemediler, birlikte ilk projeleri olan Daphne Du Maurier'in *Rebecca*'sı (1940) ile Selznick'in En İyi Film Oscarı'nı kazanması da bu durumu değiştirmedi. Hitch de yönetmen olarak aday gösterilmişti – beş kere aday gösterilecek ama o ödülü hiç kazanamayacaktı. *Rebecca*, yapımcıyla yönetmen arasında bir iktidar mücadelesi olmuştu. Hitchcock'un bir filmi peşinen görme arzusuyla Selznick'in senaryoyu yeniden yazmış olduğu için kurgusu üzerinde bitmek tükenmez biçimde kafa patlatabileceği kapsamlı bir çekime sahip olma alışkanlığı çarpıştı. Hitchock daha ileri teknoloji stüdyo ekipmanı, yıldızlar ve daha büyük başarı fırsatı nedeniyle Amerika'ya gelmişti ama böyle kararsız bir diktatörü patronu olarak bulacağını asla tahmin etmemişti.

Rebecca'da her iki taraf için de bir şeyler vardı: Film, romanın makul bir uyarlamasıdır (Selznick için bir zorunluluk); bir kadının araştırıcı bir tasviridir (Selznick'in romantik bir ilişki içinde bulunduğu Joan Fontaine); ayrıca Oscar kazanmış bir hittir. Hitchcock için kadını, adı konmamış o "ben"i, sinir krizinin eşiğine gelene kadar baskılayabileceği bir suç ve iktidar incelemesiydi. Bayan Danvers (Judith Anderson) karakterini buldu ve ondan bastırılmış bir şeytan yarattı. (Bu, onun ilk meşum anne figürüdür.) Ve Hollywood'daki güzel setlerin ne kadar dışavurumcu olabildiklerini ve bir sekansın dekor ve hareket açısından nasıl çözülebileceğini öğrendi. Rebecca'nın eski yatak odasında, Bayan Danvers'in merhum sahibesinin kıyafetleri üzerinden karanlık esrimelere girdiği sahneler Hitchcock'un o güne dek çektiği en gösterişli ve en sapkın şeylerdi. Bunlar onun röntgencilik ve ölüsevicilikten aldığı zevkin ipuçlarıdır; Ölüm Korkusu'nda James Stewart'ın Kim Novak'a muamelesiyle ve *Sapık*'ta kameranın Janet Leigh'i takip etmesiyle sonuçlanacak bir itki.

1940'larda Hitch hâlâ kendini buluyordu. *Tahliye Sandalı – Yaşamak İstiyoruz* (1944) ve Öldüren Hatıralar (1945; her ikisiyle

de aday gösterilmişti) gibi birkaç saçma filmi vardır ki ikincisi Selznick'in kendisini en büyük hatalarından kurtarması için psikanalizi ümitsizce benimsemesinin kanıtıdır. Ölüm Kararı tabiatı gereği doğuştan kurgucuyu gasp eden yorucu on-dakikalık-plan deneyi yüzünden hantal, uğursuz bir filmdir. Hitch bir nedenden ötürü, sanki teknolojik bir rüyaya uyanmışçasına aniden, kamerayı çalışır bırakmaya karar verdi ama bu konuda pek yetenekli sayılmazdı. Öte yandan, 1946'da ilk başyapıtı *Aşktan da Üstün*'ü çekti – bu filmde özgür kalmıştı çünkü Selznick çok şükür abartılı *Kanlı Aşk*'la ve Jennifer Jones'a vurulmakla meşguldü. *Aşktan da Üstün* bir keşif süreciydi: Yaralı bir kadın (Ingrid Bergman), soğuk bir kahraman (Cary Grant), çekici bir kötü adam (Claude Rains) – bu, Hitch'in yaşam ve biçim bulmakta olan olağan nirengisidir.

Bir sonraki büyük filmi, Patricia Highsmith'in romanından uyarladığı *Trendeki Yabancı*'ydı (1951). Kurnaz bir gerilim hikâyesidir elbette ama filmi farklı kılan, boş bir kahraman (Farley Granger) ile (Robert Walker'ın oynadığı) deli fakat karşı konulmaz fikirlerin adamı Bruno Anthony arasındaki etkileşimdir. Filmde ayrıca, gizli arzumuzun başarıya ulaşmasını istediği bir cinayet vardır ve Hitch burada bir hediye olarak cesedi kucağımıza (3B olmaksızın) hakikaten bırakıverir. O günden ne önce ne de sonra, perdeye duyduğumuz dinamik ama aynı zamanda esiri olduğumuz saygıyı kimse Hitchcock kadar iyi sezmedi.

Bundan sonra ona ilham vermiş bir şey varsa o da Grace Kelly'yi bulmak olmuştur. Hitch serinkanlı sarışınlardan her zaman hoşlanmıştı ama tüm kadınlara bakmaktan ve onları, kendisinin coşkulu bakışını gerektiren bir olay örgüsü baskısı altına almaktan keyif alıyordu. Titiz bir filme uyarlanan karmaşık oyun *Cinayet Var*'dan (1954) sonra Kelly'yi *Arka Pencere*'de (1954) oynattı. Bu, Hitchcock'un harika anlarından biridir ve sinemanın kendi doğasına ilişkin, büyük bir gişe hasılatı olarak aldığı ilk istemsiz ders olabilir.

L. B. Jefferies (James Stewart) bacağını çok kötü kırmış bir basın fotoğrafçısıdır, bu nedenle kalçasına kadar uzanan bir alçı-

ya alınmış halde New York'taki dairesinde yatmaktadır. Yapacak başka hiçbir şeyi olmadığından, görebildiği avludaki komşularını gözetlemeye başlar. Yakın çekim imkânı sağlayan, kendine ait telefoto mercekleri vardır. Diğer pencereler, seyredebildiği perdeler/ekranlar gibidir. Onları incelerken, yolun karşısında mutsuz bir evlilik gözlemler ama daha sonra kadın kaybolur ve koca, Lars Thorwald (Raymond Burr ama kır saçlı ve David Selznick'e benzeyen bir Raymond Burr!) garip bir biçimde yalnız kalır.

Filme ilham vermiş olan Cornell Woolrich hikâyesinde Jeff karakterinin kız arkadaşı yoktur. Ama filmde Lisa Carol Fremont'u (Grace Kelly) vardır; her gittiği yerde baştan çıkarıcı bir arkadaşlık, zekice sohbetler, lezzetli yemekler ve flört saçan bir model. Cinsel anlamda hiçbir şey olmaz –1954 senesindeyiz ve eğer sevişiyor olsalardı Jeffries, Thorwald'u fark etmezdi bile– fakat Lisa, Jeff'in teorisinin, yani perdelerden birine atfettiği hikâyenin peşinden gitmesine yardım eder: Thorwald'un eşini öldürmüş olabileceği. Daha sonra Lisa kadının alyansını aramak üzere boş daireye girer (Lisa, Jeff'le evlenmeye hazırdır) – ama o da ne, Thorwald evine geri dönmektedir! Buna dayanabilir misiniz? Sonra ne olduğunu söylemeyeceğim!

Arka Pencere sürükleyici bir geciktirim, eğlenceli bir aşk hikâyesi, yıldızları için bir vitrin ve perdelere/ekranlara bakma, hikâyelerinin derinine inmeye çalışma ve kendinize, hikâyeye dahil mi olduğunuzu yoksa – karanlıkta olduğunuz için kimliği ve sorumluluğu olmayan bir seyirci mi olduğunuzu sorma üzerine bir derstir. Thorwald kameraya ve bize yalnızca filmin sonunda bakar ve ne olduğunu fark eder. Eğlence ve çözümlemenin dengesi emsalsizdir ve *Arka Pencere*'yi başlıca Hitchcock filmi bellememin nedeni de budur. (En İyi Film için aday bile gösterilmedi; *Rıhtımlar Üstünde* kazandı. *Aşk Çeşmesi* ve *Denizde İsyan* da aday gösterilmişlerdi.)

Hitchcock *Kelepçeli Âşık* (1955) ile devam etti; Güney Fransa'da geçen, Kelly ve Cary Grant'li bir tatil gerilimi, bacak ya da göğüs seçmenin bilmecesi ve aktrisin prensiyle tanışmasının ve

böylece Carole Lombard'a rakip olabilecek bir kadın komedyeni kaybedişimizin vahim talihsizliği. Hitch bu kaybın üstesinden asla gelememişse de ilk defa bazı *Cahiers du Cinéma* yazarlarıyla tanışması Fransa'dayken oldu. *Harry ile Derdimiz*'i, (1955), Çok Şey Bilen Adam'ın (Doris Day'in "Que Sera, Sera"yı söylediği) yeniden yapımını ve Henry Fonda'nın haksız yere bir suçla itham edildiği kasvetli, ihmal edilmiş uyarı niteliğinde bir film olan *Lekeli Adam*'ı (1956) çekti. Adamın suçsuzluğu ispat edilir ama bu ancak eşi sinir krizi geçirirken gerçekleşir. Hitchcock'un bütün işi kaygı ve stresleydi çünkü yaşamda korkulacak ne çok şey olduğunu biliyordu.

O çöken eşi Vera Miles oynar ve iyi bir iş çıkarır. Hikâyeye göre, eğer hamile olmasaydı, Hitch'in ona *Vertigo*'da rol vermiş olacağı söylenir. Bana kalırsa, eğer Monaco'yu bırakacak olsa Grace Kelly'yi tercih ederdi. En sonunda rolü Kim Novak'a verdiyse de rolün karmaşıklığının yanı sıra iki yönünün daha Novak'ı biraz aştığı iddia edilebilir – ama belki Novak'ı bu kadar dokunaklı kılan da budur.

San Francisco'da, "Scottie" Ferguson (yine Stewart) onu sakatlayan vertigo nedeniyle emekli olmaya zorlanan bir dedektiftir. Elbette, yükseklik korkusuyla hiç uyumlu inşa edilmemiş olan şehri terk etmesi gerekmektedir. Fakat eski bir okul arkadaşı olan (ve çok İngiliz görünen) Gavin Elster, Scottie'yi, eşi Madeleine'i izlemesi için tutar; Gavin, eşinin deliriyor olabileceğini düşünmektedir. Daha sonra şehir boyunca bir takip sekansı vardır ki film tarihinde ödüllendirilmiş en devamlı ve en doyurucu röntgencilik gösterilerinden biridir çünkü Scottie en sonunda Madeleine ile yüz yüze konuştuğu zaman ona âşık olur. Biz de öyle.

Madeleine rahatsızdır – ya da öyle davranır. Fakat Scottie onu kurtaramaz. Kadın bir çan kulesinden atlayarak kendini öldürdüğü zaman adam yine vertigodan mustarip halde oradadır. Scottie soruşturmada eleştirilir. Sinir krizi geçirir. Hali haraptır. Ve sonra bir gün, San Francisco sokaklarında yürürken bir başka kadını, Madeleine duru bir sarışınken kaba saba bir kızıl olan Judy'yi (yi-

ne Novak) görür. Ona kapılır çünkü onu Madelaine olarak (yoksa Grace olarak mı?) yeniden şekillendirmenin bir yolunu görür.

Vertigo rahatsız edici ve ürpertici bir seans, bir inanılırlık testi ve Hitchcock'un 1950'lerdeki büyük gişe fiyaskosudur. Hikâye, mümkün görünmeyen olaylara dayanır ve Gavin'in, karakteri hiç incelenmeksizin kötücül zalimliği tarafından yönlendirilir. Rahatsız bir rüya olarak daha iyi okunur: Eğer biz Judy'nin Novak olduğunu biliyorsak Scottie bunu neden göremez? San Francisco'nun sisli pırıltısını, Madeleine'in uyurgezerliğini ve Hitch'in sağlıksız kahramanlarından bir başkası olan Scottie'nin artmakta olan çılgınlığını hayal olarak açıklar. Fakat *Vertigo*'ya dair en büyüleyici şey, bir yönetmenin veya bir seyircinin, filme çekilmiş bir kadına zihinlerinde hayat vermeleri aracılığıyla fantezi üzerine getirdiği yorumdur. Hitch'in sinemayı sevdiğini (ya da başka pek bir şey bilmediğini) söyledim ama *Vertigo*'da çaresiz bir suçlulukla röntgenciliğin kuyunuzu kazabileceğinin ve oyunculuğun, yaşamın tamamı için bir metafor olduğunun ilk kabulü vardır. Dolayısıyla 1958'de fiyasko olan bu film günümüzde, sıklıkla çekilmiş en iyi filmler listelerinde yer alır.

Vertigo bir ruh çağırma ayini, malıvolmuş bir aşkın ve açık bir "yönetimin" hikâyesi, performans katmanları olarak adlandırabileceğiniz bir derstir. Bütün hikâye üzerine derinlemesine düşünecek olursanız, Kansas'tan San Francisco'ya gelmiş (Zümrüt Şehrine giden Dorothy'nin bir versiyonu) genç kadın Judy Barton vardır. Seksidir ama çok akıllı sayılmaz. Harika bir aktris değildir. Ancak eski zaman cazibesi ve otoritesiyle dolu aşığı Gavin Elster kadını sahiplenmiş ve karısı Madeleine rolünü oynamak üzere yönetmiştir. Böylece kadına giymesi için Madeleine'in gri takımını verir; eşinin sarışın saç tarzı konusunda onu eğitir; bir rüyadaymış gibi hareket etmek konusunda ona ders verir – bu önemlidir çünkü kendisini takip edeni fark ettiğine dair hiçbir ipucu vermeden takip edilmesi gerekmektedir. Filmlerde kame-

rayı, ışıkları ve ekibi fark etmeden "doğal" davranması gereken insanların bir modelidir. Rol yapmaktadır ama "gündelik hayat tarzında bir benlik sunmakta" olduğu da söylenebilir.

Bu ifade Erving Goffman'ın bir kitabından alınmıştır. Goffman 1950'lerde, tam olarak film hayranı olmayan iki akademisyenden biri olmakla birlikte belirli filmlerin ötesini görüp hikâyeler, oyuncular ve görüntülere dair tüm bu incelememizde ne *oluyor* – "gerçekliğe" ne oluyor diye merak eden ilk bilim insanı veya eleştirmenden biridir. Benliğimizin sunmakta olduğumuz bir şey olduğunu fark ettikten sonra benliğe ne olur?

Erving Goffman ve Marshall McLuhan'ın her ikisi de Kanadalıydı. Goffman 1922'de Mannville, Alberta'da, McLuhan ise 1911'de Edmonton, Alberta'da dünyaya geldi. McLuhan okumak için Cambridge'e gitti ve "popüler kültür" konusunun orada çalışılmaya başlandığı yıllarda F. R. Leavis ve I. A. Richards'tan etkilendi. Goffman, Toronto Üniversitesi'nden mezun oldu ve her ikisi de David Lynch'e ait olan *Mavi Kadife* ve İkiz Tepeler gibi filmlerde oynamış olan aktris Frances Bay'in erkek kardeşiydi. McLuhan'ın ilk kitabı *The Mechanical Bride* 1951'de yayımlandı; Goffman'ın *The Presentation of Self in Everyday Life*'ı ise 1959'da çıktı.

Bu iki profesörü iş başındaki ikizler gibi sunmak istemem ama ilgi alanlarındaki benzerliğin ortak bir noktası daha vardı: İşleri, sinemada ve televizyonda çalışan profesyonel ve yaratıcı sınıflar tarafından bilinmiyordu. 1950'lerde bu gibi alanlara gösterilen akademik ilgi –ki çok azdı– klasik filmlerdeki ihtişama ve tarih skeçlerine gösteriliyordu. *Medya* gibi bir sözcük henüz yaygın olarak kullanılmadığı gibi medyanın ardındaki "kuram" da henüz ortalarda yoktu. Zor bir yazar olan McLuhan televizyon reklamlarını incelemeye başlıyordu –her iki adam da filmlerden ziyade yeni televizyon görüntüleri akınına dikkat ediyordu. McLuhan mecraların kendisinin, programcıların ekrana sokuşturduklarını düşündükleri hikâyeli veya ahlaki mesajlardan daha derin veya etkili bir teknolojik mesajlar yapısı olduğunu söyleyerek kendi yolunda ilerliyordu.

McLuhan *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding Media* (1964) ve *The Medium Is the Message* (1967) gibi kitaplarının yayımlandığı 1960'lardan sonra kültürel bir figür haline geldi. 1975'e gelindiğinde, Woody Allen'ın *Annie Hall*'unda (1977) bir sinema salonu lobisinde kısa bir an için "kendisini" oynadı. Erving Goffman bunun gerçek McLuhan'dan ziyade onun bir sunumu olduğunu söylemiş olabilir. Goffman'ın çalışması, bir kuram geliştirmeye başlıyordu: hepimizin anlaşılmak adına, –ister doğal olarak olsun, ister o denli çok görüntüye ve oyunculuğa düzenli maruz kalma yoluyla olsun– kendimizi oynamayı veya sunmayı öğrenmekte olduğumuza dair bir kuram. Bu kuru akademik yaklaşım aslında Actors Studio'nun bütün öğretisinden daha kışkırtıcı veya daha öğreticiydi. Sonuçta o, profesyonellere yönelik bir şeydi, oysa Goffman oyunculuğun amatör ve evrensel olduğunu görmüştü.

Ses kayıtlarından önce insanların kendilerini duymak için çok daha az fırsatları vardı; filmin gerçekliğine yapılan bu ilave, özfarkındalığı, fotoğrafçılık kadar beslemişti. Bunu dolaylı olarak gözler önüne seren şeylerden biri ise taklit kültürünün, profesyoneller tarafından ve bizim tarafımızdan yayılması oldu ki bu, oyuncuları kendi seslerini daha da abartmaya itti. Böylece ses taklidi, vantriloklukla birlikte bir eğlence haline geldi. James Cagney'in veya Jimmy Stewart'ın veya Bette Davis'in kendilerini "yapmalarında" ne zarar vardı, neden olmasındı? Tıpkı bazı insanların "iyi görünümlü" olduğunu söylememiz gibi oyuncuların da "seslerinin iyi" olması gerekiyordu.

Bu bir oyun gibi geliyor, hem de halkın katıldığı bir oyun – hepimiz bir tür Cagney taklidi (tabii onu hatırlıyorsak) ya da *Sicilyalı - Yaralı Yüz*'deki Al Pacino'nun taklidini yapabiliriz. Ama bir de Marlon Brando vakasını düşünün. Onu tanımış olan pek çok kişi, kimle yarım saat konuşsa onun konuşma tarzını ve o kişiye özgü hareket ve davranış tarzını aldığını söylüyordu. Çoğunlukla kötü niyetten veya alaycılıktan değil; muhtemelen bilinçli değildi ve Actors Studio'nun öğrettiklerinden çok uzaktı. Bu, oyuncunun

içindeki, başka biri olmaya yönelik umarsız ihtiyaçtı. Brando'nun bu müzmin değişkenliği, bir ses ve kişilik yelpazesinde sergilediği tek bir film bulunuyor – Arthur Penn'in filmi *Bozgun* (1976). Gerçek hayatta ise arkadaşlarına sık sık başka insanların sesiyle telefon ediyordu.

Bu durum, seslendirmeye ve filmin, bir başkasının sesini oyuncunun ağzına yerleştirmekteki rahatlığına girizgâhtan başka bir şey değildi. Endüstriyel olarak seslendirme, yabancı filmleri daha erişilebilir kılmaya yönelik bir pratikti. Fakat yaratıcı olasılıklar da vardır: Marni Nixon Amerikan müzikallerinde ne kadar sık şarkı seslendirir? Debra Winger *E. T.*'de ve Mercedes McCambridge Şeytan'daki Regan'da ne kadar vardı? Ya da bir başka düzeyde, Jimmy Stewart Kim Novak'ın sesinin, Madeleine ve Judy kardeşmiş gibi çıktığını neden duymaz?

San Francisco'daki Judy Barton'a geri dönecek olursak *Vertigo* konusunda fazladan bir bakış açısı kazanabiliriz. Judy, Madeleine olarak çok iyi bir iş çıkarır. Oscar kazanmaz ama Scottie ona tutulur ve seyretmek, arzuyu geliştirdiğinden bizi de beraberinde sürükler. Scottie ona âşık olur çünkü bir başka Madeleine olasılığını hisseder. Yazık ki Judy, senaryosunun bu gelişmeye izin vermediğini bilir. Senaryo, Judy'nin kaçışıyla Scottie'nin fobisinin, Gavin'in (bir o kadar sarışın, bir o kadar gri takımlı) gerçek Madeleine'in bedenini çan kulesinin tepesinden atmasına olanak tanıyacağı krize doğru ilerlemektedir. Yani filmde gerçek Madeleine asla görülmez: O kurtulunmayı bekleyen bir cesettir – bu nedenle *Vertigo*'nun, eski bir ölü vücudun yeniden sunulduğu *Sapık* ile tuhaf bir bağlantısı vardır.

Zaman geçer. Gavin çekip gider. Scottie harap haldedir. Fakat Judy aptal gibi oralarda kalır çünkü rolü sırasında o da âşık olmuştur. Daha önce kimse ona böyle şefkatle bakmamış ve bu da onun kalbini açmasına neden olmuştur. Kim Novak'ın, bir aktris olarak tereddüdü Judy'nin hassasiyetine değindiği için çok ilgi çekici olduğu yer işte burasıdır. Bu bana Novak'ın *Piknik* (1955) filminde, bir İşçi Bayramı pikniğinde suyun kenarında leylak bir

elbise içinde belirdiği ve William Holden'ın karakteri için ("Moonglow" ya da *Piknik*'in melodisiyle) dans ettiği anı hatırlatıyor. Joshua Logan tarafından çekilen sahne; ne ince ve narin ne de Hollywood'a hazır olan, daha ziyade Ginger Rogers kadar yumuşak olmayı umsa da bunun için fazla yavaş ya da fazla utangaç olan Kansas'lı kız Novak'ın çok uğraşmasının yürek parçalayıcı hale getirdiği kısa romantik bir idildir.

San Francisco'ya dönecek olursak, Scottie Judy'de Madeleine'in yüzünün hayaletini görür görmesine ama Novak'ı tanıyamaz. Bu yüzden Judy'yi ele alır ve onu tatlı dille, yeniden Madeleine'in görünüşüne bürünmeye ikna eder. Judy direnemez, gelgelelim görünüşü baştan aşağı değişirken gerçek benliğinin kaybolduğunu veya görmezden gelindiğini bilir. Sonunda, solgun yeşil bir ışık içerisinde yeniden Madeleine olduğu sahne Scottie için orgazm, Judy içinse ölümdür. Aktris kendisini kaybetmiştir.

Bunun ille de trajik olması gerekmiyor. Susan Sontag'ın *I Love Lucy*'deki sahte-gerçekliğin değişmesine ve televizyonun bitmek bilmeyen bir ünlüler gösterisi olduğuna dair eğlenceli görüşünü daha önce alıntılamıştım. Yalnızca Lucille Ball, Jackie Gleason, Burns ve Allen gibi oyuncuların, onlar hakkında bildiğimizi düşündüğümüz şeyle oynayarak kendilerinin sabit varyantları haline gelmelerini kastetmiyorum. Dahası, *I Love Lucy* dahil olmak üzere pek çok televizyon programı "konuk yıldızlarla" yani ünlülerin boy göstermeleriyle yüklüydü ki bu boy göstermeler, John Wayne veya William Holden veya her kimse onun kendisi olması ama kendisini basit skeçler içinde sunmasından ibaretti. Bunun ötesinde, televizyon daha önceleri hiç bilinmeyen bir kişilik türü geliştirdi: Her zaman aynı, her zaman çekici, her zaman ilginç olan, sirk eğitmeni olan ama asla merkezde veya asla hikâye içinde olmayan "sunucu." (Ronald Reagan *General Electric Theater*'ı böyle sunmuştu.) Bu çizginin doruk noktası, 1962'de *Tonight Show*'u Jack Parr'dan devralan Johnny Carson'dı. Başka hiç kimse izlenme zamanının bu kadar çok saatini işgal etmedi ya da esrarengiz kalarak ve kendini dağıtmadan bu denli tanıdık ve sevecen

olmadı. Bu dikkate değer bir kariyer ve belki de en kalıcı erkeklik modelini sunuyor: komik, zeki, serinkanlı. (McLuhan televizyonun serinkanlı olmak zorunda olduğunu çünkü mecranın ısı derecesinin bu olduğunu söylüyordu), tamamen tanınabilen ama sonuç olarak bilinmeyen.

Carson pirüpak görünmekle neredeyse boş olmak arasındaki dengenin kontrolünü hemen hemen sağladı. Onda Cary Grant'te gördüğümüz bir şey vardı: Görüntülenen bir rahatlık, Grant'in kendisini bile imrendiren bir yanılsama. Her iki adamın da sorunlarla ve sıkıntılarla darmadağın olmuş hayatları vardı. Seyirciler gibi kendilerinin de, sinemadan ziyade televizyon aracılığıyla, perde/ekran üzerindeki hikâyelerin sorunları çözer görünme biçimlerine alışmış ve bunlar tarafından yanlış yönlendirilmiş olmaları mümkün müydü? Durma, bakma, gülümseme biçimlerindendi – Johnny'nin hayali bir golf atışı yapması ve topun sahaya düştüğünü bilme biçiminizdi. Keskin bir sinema kültürü gözlemcisi ve senaryo yazarı olan Joan Didion bunun ışığında Amerikan politikasından bahseder. Aşağıdaki pasaj, 1968-1970 tarihli "Good Citizens" adlı bir makaleden:

> Toplumsal sorunlar kendilerini[1] bu insanların çoğuna; belirli başlıca sahnelerin (adliye basamaklarında yüzleşme, muhalefet liderinin Yahudi karşıtı bir geçmişi olduğunun ifşası, dava gerekçelerinin Başkan'a sunumu, Henry Fonda'nın küçük bir rolü) üstesinden gelindi mi olay örgüsünün neşeli bir erimeye doğru acımasızca ilerleyeceği bir senaryo üzerinden sunarlar. Marlon Brando, olay örgüsü iyi kurgulanmış bir filmde, San Quentin'in etrafını boş yere sarıp protesto etmez: Burada sözünü ettiğimiz şey dramatik kurala duyulan inançtır. Filmlerde bir şeyler "olur." Her zaman bir kararlılık, güçlü bir neden-sonuç dramatik çizgisi vardır ve dünyayı bu şekilde algılamak, her toplumsal senaryo için bir son varsaymaktır.

Bu kırk yıl önceydi ve bugün en iyi filmlerimizin daha gevşek, daha açık uçlu, "senaryoya" daha az tâbi hale geldiğini umabiliriz

[1] Joan Didion, "Good Citizens," *The White Album* (1979), s. 88.

ama kendi senaryolarına dönüştürülmüş, yazılmış ve "okuması" için halka sunulmuş pek çok kamusal etkinliğe hayret etmiyor muyuz? Politikada jest ve poz baki, hele politikacılar Henry Fonda'nın duygulanımını sindirmiş oldukları zaman bu daha da geçerli. Kendilerini oynuyorlar çünkü televizyonda oldukları kişi yoluyla seçildiklerine inanıyorlar. Bunu yazmakta olduğum hafta, Tucson'daki silahlı saldırının hemen sonrasında (Ocak 2011) bir senatör Ulusa Sesleniş'te, meclis üyelerinin "dayanışma" ve nezaket göstermek amacıyla meclisteki partilerinin tarafında değil de serbest düzende, dağınık oturmalarını önerdi.

Bu hoş bir fikir ve televizyonda da dokunaklı bir sahne olmaya aday. Bunu daha önce bir Frank Capra filminde görmüş olup olmadığınızı merak ediyor musunuz? Politikanın dipsiz kuyusuyla pek fazla ilgisi bulunmayan bir sinema anı hissi veriyor – tabii eğer hâlâ büyük salınelerin etkisine ve her şeyin "halledilmesine" kendinizi kaptırmıyorsanız.

Sahne yaşamlarına dair, gerçek varoluşun gölgede kalabildiği ilk sorunlu incelemelere, alınıp satılabilir mallar olarak "yaşam hikâyesinin" ya da hatta kişiliğin ilk dönem görünümleri eşlik etti. Norman Mailer'ın Hollywood romanı *Geyikli Park*'ta (1955) yakışıklı fakat hasar görmüş bir pilot olan Sergius O'Shaughnessy savaştan sonra Hollywood'a gelir. Yıldızlarla ve yönetmenlerle tanışır –yükselişte olan bir aktris olan Lulu Meyers ile ifade verme baskısıyla aşağı çekilmiş nitelikli bir yönetmen (Charles Eitel yüksek sesle söyle)– ama roman, Sergius'un kendi yaşam hikâyesini sinemaya satabileceği, böylece bir aktörün (düzeltmelerle, kontrol kaybıyla ama büyük ödülle birlikte) onu canlandırabileceği bir yöne doğru döner. Yoksa rolü kendi mi oynamalıdır?

Yaşam hikâyeleri 1950'lerin filmlerinde çok etkiliydi: Jimmy Stewart'ın *Unutulmaz Melodiler* (1954) ile boy ölçüşebilecek az sayıda popüler başarısı oldu; *To Hell and Back*'te (1955), İkinci Dünya Savaşı'nda en çok madalya almış olan Audie Murphy adlı Amerikan askerini yine Audie Murphy adında bebek yüzlü bir oyuncu oynadı. Bu filmler (Paul Muni'nin çok sayıda kahramanı

canlandırdığı) 1930'lardan beri popüler olmuş "biyografik film" [biopic] janrının uzantılarıydı ama daha yeni olan filmler, ünlülere çok az bir özfarkındalıkla yanaşıyordu ve John F. Kennedy Amerika'nın karşısına çıktığı zaman, birinin aynı anda hem bir şahsiyet hem de bir haber filmi figürü olabileceği (ve bu karışım üzerinden seçim kazanabileceği) aniden aşikâr oldu.

Yeniden göz kırpan şey o ilginç Lucy/Lucille sendromuydu ve (1950'de başlayan) *You Bet Your Life*'ta tıpkı Groucho Marx gibi davranan kişi Groucho Marx'tı. 1957'de Joanne Woodward, üç ayrı kişiliğe sahip olan bir kadını canlandırdığı –belki de izlendiğinden çok hakkında konuşulmuş olan– Üç Ruhlu Kadın adlı filmle En İyi Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandı. Film karanlık ve kasvetliydi ve acıklı bir bölünmüş kişilik tasviri olduğu söyleniyordu. Fakat aynı zamanda ruh hallerinizi dışa vurma alışkanlığına ilişkin bir ipucuydu. Paul Newman *Yukarıda Biri*'ndeki (1956) Rocky Graziano'yu oynadığı bir güç gösterisi sahneye koydu – konuşma ve öpüşme gibi boksu da kendisi yaptı. Bu onun kendi gülümsemesi değil miydi? (Oyuncular bir rolün ne kadarına sahipti?) 1963'e gelindiğinde Amerikan filminin ele avuca sığmayan kuvvetlerinden biri olan *Jerry Lewis Aşk Hocası*'nda zıt roller oynadı. Jekyll ve Hyde'ın yeni bir versiyonu olduğu söyleniyordu, hem de komedi! Ama gösteriyle meydana gelen şeytani bir ruhun itirafı hissini veriyordu.

Perde tavrı hakkında ilk defa konuşuluyordu. Hiç oyunculuk kadar yoğun bir şey değildi; orada bulunmak, görüntülenmeye izin vermek ya da neredeyse kamera kadar çaresiz olmaktı. Walker Percy'nin 1961'de yayımlanan romanı *The Moviegoer*'da bu varoluş durumu çok güzel yakalanır. Kitabın adı, film izleyerek çok fazla zaman harcayan kararsız bir genç adama atıfta bulunur ve Percy bunu gerçek yaşama bir tür yabancılaşma olarak görür. Kitabın başlarında, genç adamın, New Orleans'ın sokaklarını gözlemlerken "yarım blok ötemde Pirate's Alley'den[1] William Holden çıkmasın mı!" dediği, unutulmaz bir pasaj vardır.

---

1 Walker Percy, *The Moviegoer* (1960), s. 15.

Çekici bir biçimde kendi mütevazı ikonu olmasıyla Holden, 1950'lerin yol gösterici bir figürüdür. Oyunculuğunu fazla zorlamadığı sürece müthişti. Percy'nin romanındaki anın gerçek mi (ünlü görme), rüya mı, yoksa (Holden'ın bir rolü veya elinde bir senaryo olmaksızın kendisi olarak görüldüğü) bir konuk pozisyonu mu olduğundan tam olarak emin değilizdir.

Fakat Percy, Holden'ını tanır – ya da bizim Holden'ımızı mı demeliyim? "Sıradan yakışıklılığı, oldukça bronz teni,[1] tek omzuna attığı yağmurluğuyla elleri ceplerinde yürüyen çekici bir adam." Holden'ın çok iyi yaptığı şey tam da budur: lakayt olmak, rahat olmak, "oynuyor" olmak.

İnsanlar onu fark eder ve mest olurlar. Bir an için onun çaresiz figüranları haline gelirler. "Holden yürürken ışık saçarak[2] Toulouse'u söndürdü. Bir yükseltilmiş gerçeklik halesi de onunla birlikte hareket ediyor ve o halenin içine düşen herkes bunu hissediyor."

Bu ifade sinemanın büyüsünün, yükseltilmiş gerçekliğin boş jestinin ve bizim onunla yaşadığımız aşkın keskin bir tasviri. Fakat Holden'ın içinde o kadar ışık olmamış olabilir. Altmış üç yaşında öldüğü zaman Santa Monica'daki dairesinde tek başınaydı. Görünüşe bakılırsa sarhoştu – yıllardır içki sorunu vardı. Düştü ve başını komodine vurdu. Kan kaybından öldü. Ceset dört gün sonra bulundu. Bu, film yıldızlarının başına gelmemesi gereken türden biçimsiz bir son.

1950 civarında ilk sinemacılar kuşağı ölmeye başladı. O zamana dek pek çoğuna eski moda denir olmuştu. Fakat bir mecra icat etmiş ve ona yaşamlarını vermişlerdi ve bazıları mecranın, kendilerini unutulma tehlikesiyle karşı karşıya bırakacak kadar hızlı değiştiğini hissediyordu. Birdenbire sürekli cenazeler kalkmaya başladı.

---

1 Age., s.15.
Age., s. 16.

Temmuz 1948'de, D. W. Griffith Hollywood Bulvarı üzerindeki Knickerbocker Oteli'nde öldü. Yetmiş üç yaşındaydı, meteliksizdi, ayyaştı ve son karısı tarafından yeni terk edilmişti. Lillian Gish'in dediği gibi "Perde üzerinde kadınlığı[1] idealleştiriyordu ama onunla yaşamak zorunda kaldığı zaman ayarlamayı yapamıyordu." Naaşı gömülmek üzere Kentucky'ye geri götürüldü. O mezarlık hakkında yazan Richard Schickel yıllar sonra şöyle diyecekti: "Buraya gömülen adam[2] işine başlamadan önce kelimenin tam anlamıyla hiç var olmamış görme, düşünme ve hatta belki de var olma biçimlerine sahibiz."

1950'de, bakış açınıza bağlı olarak iyi ve kötü haberi vermiş olan adam Al Jolson öldü. Yaşadığı dönemde rakipsiz bir ünlü olmakla birlikte günümüzde gençler tarafından tanınmıyor olabilir. 1954'te üç sevilen figür, iyi filmlerin güçlü yardımcı oyuncuları öldü: Sydney Greenstreet, Eugene Pallette ve Lionel Barrymore. 1955'te James Dean ve Theda Bara'yı ve 1956'da ise büyük başarılar kazanmış olan iki Macar'ı, Alexander Korda ve Bela Lugosi'yi toprağa verdik.

14 Ocak 1957'de Humphrey Bogart öldü, fiziksel olarak öyle küçülmüştü ki evinde alt kata inip üst kata çıkarken servis asansörünü kullanıyordu. Greer Garson bir partide öksürdüğünü duymuş ve ona bir doktora görünmesini söylemişti. Çekici görünmek için içtiği onca sigara yüzünden miydi? *Birleşen Kalpler*'in sevgiyle anılan karelerinden biri, bir küllüğün kenarında hâlâ için için yanarak yan yana duran iki sigaradır. Bogart elli yedi yaşındaydı. Paris'te, Mayıs ayında, Erich von Stroheim öldü: Griffith'in asistanı, *Greed*'in yönetmeni, Renoir'ın *Büyük Yanılsama*'sındaki esir kampının kumandanı ve *Sunset Bulvarı*'nda Norma Desmond'ın Max'ı. Ekim'de Los Angeles'ta Louis B. Mayer öldü. M-G-M'den azledildikten sonra *Joseph and His Brethren* adında harika bir film yapmak için uğraşıyıştı ama yapım öncesi aşamaya hiç ulaşamadı. Ya yılda elliden fazla filme başkanlık etmiş ya da hiçbir filme başkanlık etmemişti.

---

[1] Lillian Gish ile Ann Pinchot, *The Movies, Mr. Griffith and Me* (1969), s. 353. Schickel, *D. W. Griffith*, s. 613.

1958'de iki çekici erkek simgesini kaybettik: Ronald Colman ile esasen King Vidor'la *Hz. Süleyman ve Saba Melikesi*'ni çekerken İspanya'da (elinde kılıçla) aniden ölen Tyrone Power. Oyuncular soyundan gelen Power kırk dört yaşındaydı. 1959'un listesi merhametsizdi: Cecil B. DeMille, Lou Costello, Ethel Barrymore, Preston Sturges, Errol Flynn ve Victor McLaglen. Her ne kadar bize zamanını doyasıya kullandığı söylense de Flynn elli yaşındaydı. Power ve Flynn artık olmadığına göre kılıç dövüşlerine ne olacaktı? 1960'ta Margaret Sullavan ve Mack Sennett'ın yanı sıra Clark Gable öldü. Gable elli dokuz yaşındaydı ve basında, kalp krizinin, Nevada çölündeJohn Huston'la *Uygunsuzlar*'ı çekmenin fiziksel yorgunluğu ve diğer başrol oyuncusu Marilyn Monroe'yu uzun süre beklemek zorunda kalmanın ardından gerçekleşmiş olduğuna dair ihtiyatlı imalar dolaşıyordu. Bu hikâyelere (özellikle de Monroe'nun Gable'ın evlilik dışı çocuğu bile olabileceğine dair imaya) inanmak için hiçbir neden yoktu ama film seyircisi olmak her zaman bu insanlar hakkında anlatılan hikâyelere inanma meselesi de olmuştu.

1961'de, eğer yüzünün halini takip etmiyorsanız hiçbir ipucu vermeden Gary Cooper öldü. Yalnızca altmış yaşındaydı ama ezelden beri buradaymış gibiydi. Bir zamanlar sessizdi; *Wings*'de kaderci bir adamdı, *Yanık Kalpler*'de Dietrich'i selamlayan Tom Brown'du, Bay Deeds, Vahşi Bill Hickok, Beau Geste, Çavuş York, John Doe, Lou Gehrig, Howard Roark, *Kahraman Şerif*'te Will Kane'di. Amerika'nın öyle çok kahramanının ona ihtiyacı olmuştu ki. Her ne kadar yaşamı karmakarışık olsa da perde boyunca yürümüş veya dik dik bakmış, terbiye ve erdem yaymıştı. Günümüzde, öyle veya böyle, bir oyuncunun bunları böylesine basitçe ya da böylesine az ironiyle "yapıp" da kendine güldürmemesi çok zordur.

Her ne kadar günümüz standartlarında pek çoğu genç olsa da listelediğim ölümlerin biri hariç hepsi emektarların ölümü gibi karşılandı. Yalnızca James Dean gençliğinden koparılmış gibi görünüyordu ve bu ayrılık, bir gazete konusu olarak Gençlik i-

le halkla ilişkilerde önemli bir basamak oldu. Fakat 5 Ağustos 1962'de, hiç kimsenin makul bir açıklama getirip örtbas edemediği o kayıp yaşandı.

Norma Jeane Mortenson (veya Baker) Haziran 1926'da Los Angeles'ta doğdu. Annesi birkaç stüdyoda negatif kesici olarak çalışmıştı ve Gable dedikoduları da buradan kaynaklanıyordu. Yani hiçbir zaman lafı edilen bir babası olmadı ve annesi de rahatsızlıkla delilik arasında bir yerdeydi. Norma Jeane koruyucu aile evlerinde, yetimhanelerde veya arkadaşlarıyla birlikte büyüdü ve uçak inşaasında çalışan bir adamla evlenmek üzere on altı yaşında liseyi bıraktı.

Erkekler fotoğraflarını çekmeye başladılar. Durağan fotoğraflar üzerinde, hayran dergilerinde ve o dergilerin ertelenmiş arzu ve görkem anlarında yetişmiş bir çocuk gibi her zaman kendinden hoşnuttu. Gerçek zamanlı olan filme geçince, sıklıkla daha beceriksiz ya da abartılı hale geldi. Fakat Twentieth Century Fox'un sözleşme imzalamasına yetecek kadar pin-up kızıydı – bir çıplaklar takviminde süslü ama güzel bir zevki yansıtan iki sayfalık yeri vardı. Ona Marilyn Monroe adını vermeye karar verdiler. Stüdyonun son uydurmalarından biriydi ve öfke, keder ve hukuk davaları içinde hâlâ Fox'a bağlı olarak ölecekti.

Beyzbol modeli Joe DiMaggio ve daha sonra solcu oyun yazarı, entelektüel Arthur Miller ile evlendi. Bu bir mutluluk arayışıydı ama aynı zamanda bir nevi ülke çapında oyuncu seçimiydi. Ayrıca en azından bilindiği kadarıyla menajer Johnny Hyde, (Fox'un patronlarından) Joe Schenck, Elia Kazan, Marlon Brando, Frank Sinatra, Tony Curtis, Nicholas Ray'le ilişkileri oldu. Norman Mailer kendisinin bu listeye dahil olmamasının hüsranını hiçbir zaman tam olarak atlatamadı ve ona, onu hiç tanımamış olmasından doğan bir rapsodi yazdı.

Perdede nasıldı? Ölümünden yaklaşık elli yıl sonra bugün herkes Marilyn'in filmlerinden bazılarını izlemiştir. Birçoğu takdire

layık görülmeyen stüdyo görevleriydi. Pek çoğunda, espriyi anlamayan aptal sarışın olarak kendi filmlerinde kendisiyle alay edilir. Filme uygun komik sevimli bir sesi vardı, bu nedenle o sese sadık kaldı. Kamera karşısında seksi görünmenin her yolunu biliyordu, yine de *Uyuyan Prens*'te (1957) Laurence Olivier ona "Yalnızca seksi ol" dediğinde incinmişti. Karanlık görüşler de vardı. Marilyn için *Yaz Bekârı*'nı (1955) ve *Otobüs Durağı*'nı (1956) senaryolaştıran George Axelrod'un görüşüne göre "Psikoz hastasıydı.[1] Bir kere onu tanıdığınız zaman, seksiliğini göremiyordunuz... Yalnızca onu rahatlatmak, 'Hepsi düzelecek çocuğum' demek istiyordunuz."

Çehov mu yapmak istiyordu, yoksa Dostoyevski mi? Lee Strasberg onun tarafında mıydı? Darmadağındı; kendi çekiciliğiyle, asıl cinsel hüsranıyla, kilosuyla, uyuşturucuyla ve ne kontrol edebildiği ne de onsuz yapabildiği reklamla mücadele ediyordu. Stüdyoların artık dik başlı yıldızlarını kollamak için ne bir nedeni ne de bunu yapacak becerisi vardı ve hiç kimse Monroe için bir kariyer planlamayı ya da ona bunu hatırlatmayı akıl etmedi. Belki de *Uyuyan Prens*'in (1957) üçüncü yönetmen yardımcısı Colin Clark'la bir hafta iyi vakit geçirmiştir – tabii eğer Marilyn *Marilyn ile Bir Hafta*'daki (2011) Michelle Williams kadar iyi ya da anlayışlı olmuşsa.

1953 yılının *Sarışın Bomba – Erkekler Sarışın Sever*'inde (Howard Hawks muydu?) komik ve göz alıcıdır; *Elmas Kaçakçıları*'nda (1950; buna John Huston'ın bir kızı fark etme şekli de diyebilirsiniz) göze hitap eder; *Otobüs Durağı*'nda yürek burkar (ama bu Josh Logan'ın nezaketine dayanıyordu); Billy Wilder'ın *Yaz Bekârı*'nda ve *Bazıları Sıcak Sever*'inde (ikisi tam olarak aynı şey olmamakla birlikte) bir komedi başarısı ve eğlenceli bir figürdür (ve bu Wilder'ın müstehcen kurnazlığının sonucudur); *Uygunsuzlar*'da (1961; Arthur Miller'ın çaresizce evliliklerini bitirmesine verin) boyunu aşmıştır.

Marilyn Monroe hiçbir zaman kendinden sorumlu olamadı ve halk bu yüzden onun intihar haberi karşısında çaresiz bir sorum-

[1] Axelrod, *Backstory* 3 (1997), s. 11.

luluk duydu. Gerçekten böyle miydi? Hikâye burada içeri sızdı ve Miller'ın *Düşüşten Sonra*'sından Mailer'ın *Marilyn*'ine, Andy Warhol'un serigrafi serisinden Joyce Carol Oates'un *Blonde*'una ve *Marilyn ile Bir Hafta*'sına uzanan sonu gelmez bir otopsi ve ruh çağırma endüstrisini besledi. Dahası da yolda. 2012 yılı, ölümünün ellinci yıldönümü olacak.

O, yirminci yüzyılın Lola Montès'iydi ama asıl dansçı ve kötü şöhretten ziyade Max Ophüls'ün 1955 tarihli filminde kurduğu figürdü. Fotoğraflardaki ve film anlarındaki fiili başarısı; Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Bette Davis veya Meryl Streep'in işleriyle kıyaslandığında cüzi kalır. Fakat bugün kimden sinema tarihinin bir tablosunu (veya kitap kapağını) yapması istense, muhtemelen New York'taki metro ızgarasının üzerinde duran ve beyaz eteği havalanan Marilyn'e şapka çıkaran Chaplin resmedilir. Marilyn bize harika görüntülerin kayıp çocuklar olduğunu ve dehşet içinde yürümeye devam ettiğimizi görmeyi öğretti. Gerçekliğin kaymakta olduğunu gösteren garip bir deney meydana getirdi. Kennedy'lerle, Einstein'la, Shakespeare'le... Veya sizinle ve benimle yatmış olsa da fark etmezdi.

Bir an için bir adım geriye ve kenara çekilin ve 1950'lerde yaşayan bir çocuğu düşünün, filmler ya da diğer popüler kültür biçimleri aracılığıyla, dünyanın bazı uzak ama önemli bölümlerinin ne kadar farkında olabileceğini hayal edin. Kolaylık olması açısından, 1951'de on yaşında olan bir çocuğu ele alın ve diyelim ki Japonya hakkında ne bildiğini sorun.

Japonların zalim ve kötü bir halk olduğu dışında hemen hemen hiçbir şey bilmiyordu. Eğer Britanya'da yaşıyorsa, Almanlara karşı duyduğu infial (veya korku) daha büyüktü ama Japonları hakir görmek için bolca yeri vardı. 1945 tarihli film *Hedef, Burma!*'da (ki filmde Errol Flynn'in Yüzbaşı Nelson'ı savaşı kazanır), Japonları anlatan Batılı bir gazetecinin şu konuşması yer alır:

> Ortaçağın işkence odalarından[1] günümüzün çete savaşları ve linçlerine kadar, bir insanın diğerine yapabileceği her şeyi görmüş veya okumuş olduğumu sanıyordum. Ama bu – bu farklı. Bu, uygar olduğunu iddia eden insanlar tarafından soğukkanlılıkla yapıldı. Onlar dejenere, ahlaksız salaklar. Kokuşmuş küçük vahşiler. Silin onları derim. Onları yeryüzünden silin.

Çocuk, konuşanın Hitler olabileceğini henüz bilmiyordu ve Hiroşima ile Nagazaki'nin neye yol açtığına dair yalnızca muğlak bir fikri vardı. (Henüz bilmiyordu ama Alain Resnais'nin 1959 tarihli filmi *Hiroşima Sevgilim*'in bütünüyle eğitici katkısını bekliyordu.) Fakat dönemin çok satan karton kapaklı kitabını yani Russell Braddon'un, Singapur'daki harp esiri kampı Changi Gaol ile işkencenin, tacizin ve infazın ürkütücü bir geçit töreni hakkındaki kitabı *The Naked Island*'ı (1951) okumuştu. Braddon Avustralyalıydı ve Nevil Shute romanından yapılan karşılaştırılabilir benzerlikteki film *Cehennem Yolu*'nda (1956) benzer bir kampta aşk yaşayan Virginia McKenna ve Avustralyalı Peter Finch vardı. Britanya İmparatorluğu aşkının vahşetten sağ çıkabilmesi çocuğu çok etkilemişti.

O dönemde Japonları, sarsıcı ve "haksız" görünen bir şiddet yasasıyla hareket eden otorite figürleri olarak değil de farklı biçimde ele alan başka çok fazla film yoktu. 1950'lerin en büyük filmlerinden biri (3 milyon dolar bütçeye karşılık 17 milyon dolar kira getirisi) David Lean'in, Burma ormanında bir esir kampında geçen *Kwai Köprüsü*'ydü (1957). Büyüleyici bir oyuncu kadrosu vardı: William Holden (Birleşik Devletler gişe hasılatını sağlama almak için) yine oradaydı; çekiciliği, serseriliği ama en nihayetinde azmiyle yine Holden'lığını yapıyordu. Alec Guinness Albay Nicholson'dı, asil bir İngiliz salak ama ilginç biçimde tehlikeli, düşman için bir köprü inşa etmeye inanan biri. Ayrıca (1915'te Cecil B. DeMille'in *The Cheat*'inde bir Burmalıyı oynamış olan ve dikkate değer bir sessiz sinema kariyeri bulunan) Sessue Hayakawa, Japon kamp kumandanı olması için emekliliğinden çıkarılmıştı.

---

[1] *Objective, Burma!*'dan diyalog.

Film, En İyi Film de dahil olmak üzere yedi Oscar kazandı. Guinness En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandı ve Hayakawa En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülüne aday gösterildi. Hayakawa, Amerikan askerlerinin Japon kadınlara âşık olduğu bir Marlon Brando filmi olan *Elveda*'daki Red Buttons karşısında kaybetti. (Buttons'ın kız arkadaşını oynayan Miyoşi Umeki de En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandı.) Sanıyorum ki o film, çocuğun hayatında gördüğü ilk Japon kadınlarını göstermişti – ancak adam, sinematik bir sorunu, Brando'nun bir Okinawalıyı oynadığı Çayhane (1956) haricinde "tüm Japonların birbirine benzediğini" hissetmiş olduğunu kabul etmeli. Yine de *Elveda*, esir alanların ve kumandanların öfkesi ve şiddetinin ötesinde, sıradan Japon karakterlerin bir duygusal yaşama sahip olmalarına izin verdiği için çığır açan bir filmdi.

Her ne kadar marifetli Sam Fuller Amerikan suç örgütü hakkında bir film olan *Tokyo Gangsterleri*'ni (1955) yapmış ve filmi Japonya'da çekmişse de bu filmler az sayıdaydı. 1961 kadar geç bir tarihte bile, cazibesi nedeniyle çoğunlukla öve öve bitirilemeyen Çılgınlar Kraliçesi'nde Mickey Rooney'nin, Holly Golightly'nin (Audrey Hepburn) üst kat komşusu Japon Bay Yunioşi olarak zehirli biçimde ırkçı bir performans sergilemesine izin verildi. Başta senaryo yazarı George Axelrod olmak üzere filmde çalışan bazı insanlar karakterize etme konusunda yönetmen Blake Edwards'la savaştı ama Edwards aldırış etmedi. Pek çok şikâyet oldu, hepsi de nazik şikâyetlerdi. Birbirine benzeyen insanların (onlara boynu bükük kitle diyelim) nazik olma zorunluluğu, Japonya'ya yönelik Batılı tavırların hâlâ bir parçasıydı sanırım.

Fakat bir şey daha oluyordu. Eylül 1951'de Venedik Film Festivali en büyük ödülü Altın Aslan'ı Japonya'dan bir filme verdi: Filmin adı *Raşomon*'du ve yönetmeni Akira Kurosawa'ydı.

Kurosawa 1910'da Tokyo'da doğdu. Ressamlık kariyerinde başarısız olunca önce yönetmen yardımcısı ve sonra senaryo yazarı olarak sinemaya girdi. Yönetmenliğe savaşın son yıllarında başladı – elbette feci bir dönemdi ama *Raşomon*'dan önce de

birkaç film yapmıştı. Yine de bir soygun ve tecavüz vakasının sırayla dört farklı karakter tarafından değişikliklerle anlatıldığı siyah beyaz çekilmiş bu dönem filmiyle çıkış yaptı. Bugün artık *Raşomon* sözcüğü, tanıkların ifadelerinin birbirini tutmadığı durumları belirtmek üzere, İngilizce dağarcığın bir parçası haline gelmiştir.

Raşomon'un ünü yayıldı. New York'ta 1951'de açılış yaptı ve Mart 1952'de Yabancı Dilde En İyi Film Oscarı'nı kazandı. (Bu ödül 1948'de *Shoeshine* ile başlamış ve hâlâ ara sıra verilen, onursal bir ödüldü.) Japonya konsolosu *Raşomon*'un ödülünü kabul etti, yapımcıya teşekkür etti ama Kurosawa'dan hiç bahsetmedi.

Ya bir süredir memlekete gitmemişti ya da kendi tarihini bilmiyordu. Amerika'da bir Japon filmi daha önce hiç Oscar kazanmamıştı ve bundan önce ticari açılış yapmış olan bir Japon filminin izini sürmek güçtü. Fakat Edison ve Lumière'in programları 1890'ların sonunda Japonya'da gösterilmiş ve etkileri diğer her yerde olduğu kadar tam olmuştu ama şu koşulla birlikte: Birleşik Devletler'de filmler alt sınıf gibi görülürken Japonya'da film herkese, özellikle de eğitimli sınıflara uygun muamelesi görüyordu. 1940'a gelindiğinde Japonya, 73 milyonluk nüfusa sahip ülkede iç tüketim için yılda 500 uzun metrajlı film yapıyordu. Aynı sene 132 milyonluk bir nüfusa sahip olan Amerika'da Amerikan yapımlarının sayısı 363'tü.

O gün bu gündür Donald Richie, Audie Bock, Mark LeFanu ve Tony Rayns gibi akademisyen ve yazarlarla Susan Sontag gibi hayranlardan oluşan Japon filmi destekçilerinin çabalarına karşın bu filmlerin o kadar azını biliyoruz ki haklarında emin olamıyoruz. *Raşomon* 1950'lerde daha fazla keşfe ilham oldu ama korkarım ki pek çok okuyucu, "gün yüzüne çıkarılmış" bir başka figür olan Kenji Mizoguchi'yi güçlükle tanıyacaktır. 1898'de Tokyo'da doğan Mizoguchi 1956'da lösemiden öldü. Seksenden fazla film yaptı ve hemen ölmeden önce, *Oharu'nun Yaşamı* (1952) ve *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri*'nin (1953) gösterime girmesiyle özellikle Fransa'da "keşfedildi

Bugüne kadar çekilmiş en iyi filmlerin listesini yapmak saçma bir iş ama dikkatinizi *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri*'ne çekmek için yapacağım her şey yararınıza olacaktır. Genjuro ve Tobei adında, biri çömlekçi, diğeri samuray olma hırsına sahip iki adam vardır. On altıncı yüzyılda büyük bir çatışma döneminde, Genjuro çömleklerini satmak için seyahate çıkarken köylerini ve eşlerini geride bırakırlar. Tobei'in bir savaş beyi rolüne girer ve sonra bir gün terk ettiği eşinin artık fahişe olduğunu öğrenir. Genjuro yabancı bir prenses olan Lady Wakasa tarafından pusuya düşürülmüştür. Onunla birlikte yaşamaya gider ama kadın bir hayalettir. Kaçar ve harabe gibi görünen eve koşar ama sonra kamera hareket eder, bir şömine, bir ev ve Genjuro'nun eşini buluruz. Ama o da bir hayalettir – şüphelendiğimiz gibi o da öldürülmüştür. Genjuro ertesi sabah çocuğuyla yalnızdır.

Çerçeveleme ve kamera hareketlerinde, aksiyonun basitliğiyle duygunun karmaşıklığının eşzamanlılığında Mizoguchi yalnızca Jean Renoir'ın sınıfında yer almakla kalmaz. Anlatı sinemasının, ahlaki akıbetin ve özellikle de kadınlar hakkındaki hikâyelerin ustasıdır. *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri*'ndeki eşi büyük bir aktris olan Kinuyo Tanaka oynar, Wakasa'yı ise birkaç yıl sonra Japonya'ya dair o saçma Amerikan bakışlarından biri olan Çayhane'de Brando ve Glenn Ford ile birlikte oynayacak Maçiko Kyo canlandırır.

Eğer Mizoguchi filmlerinin peşine düşmek için bir listesini isterseniz –ve her ne kadar iyi DVD'ler mevcut olsa da hâlâ başlangıç seviyesinde listelere sahibiz– o listenin tüm bu filmleri içermesi gerekir: *Son Krizantemlerin Öyküsü* (1939; Bu film Hollywood'un büyük senesinde yapılmış en iyi film olabilir mi yoksa o Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nı mı?), *47 Ronin* (1941), *Utamaro ve Beş Kadını* (1946), *Gion Music* (1953), *Efendi Sanso* (1954), *Chickamatsu Monogatari* (1954). 1950'leri zengin gösteriyor öyle değil mi? Buna şüphe yok: 1956'da Mizoguchi öldüğü zaman Japon film yapımcılığı savaştaki yenilgiyi artık atlatmış ve 500'e geri dönmüştü. Bu sayı 1956'da Amerika'da 210'a kadar inmişti.

Hikâye daha yeni başlamıştır. *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri*'yle aynı yıl, Yasujiro Ozu *Tokyo Hikâyesi*'ni çekti. 1903'te Tokyo'da doğan Ozu kameraman yardımcısı olarak arzu edilen bir iş bulmuş ve yönetmenliğe sessiz film çağında başlamış asi bir çocuktu. Amerikan filmlerinde sıkça etrafından dolanılan o konunun rakipsiz bir gözlemcisi olduğunu gösterecekti: Sıradan aile hayatı. Alışılmış olandan daha aşağı seviyeden, daha geniş planlarda daha uzun çekimler yaparak, karakterlerin hareket etmesine ve çerçeve içinde etkileşime girmelerine izin vererek içe dönük, dingin bir kamera tarzı geliştirdi. Bunun "çok Japon" olduğunu düşünmek bazı insanların kolayına gelir ama gerçekte çok sinematiktir ve tamamen karakterlere, oyunculara ve içerisinin ruh haline adanmıştır.

Tokyo Hikâyesi çocuklarını görmek için Tokyo'ya seyahat eden ebeveynler hakkındadır. Fakat çocuklar onları, tam olarak şefkatsizlikten değil de gençliğin ve benmerkezciliğin doğal getirisi olarak epey görmezden gelir ve küçümserler. Yalnızca dul bir gelin (Setsuko Hara) onlarla ilgilenir görünür. Eve geri dönerler. Kadın hastalanır ve ölür. Hepsi bu kadar – banka soygunları, araba takipleri ya da testereli katliamlar yok. Şeytan belirmez. Fakat bu tür şeyler yaşamda da nadiren olur. Sona doğru bir karakter "Yaşam hayal kırıklığına uğratıcı değil mi?" diyerek itiraf eder ve bu, Çehov'un sesinin yanı sıra Hollywood'un asla ele vermek istemediği o karanlık sır gibidir. Ozu, Mizoguchi kadar önemli, onun kadar tutarlı ve insani, onun kadar büyük bir sanatçıdır. *Doğdum, Ama...*'dan (1929) son filmi *Bir Güz Öğleden Sonrası*'na (1962, ölümünden bir yıl önce) kadar seyredilesi ve takip edilesidir.

Kurosawa'ya haksızlık etmemeliyim. Hiçbir Japon yönetmen Batı üzerinde böyle etki bırakmadı. Fakat hiçbir Japon yönetmen Batılı klasiklere, özellikle de John Ford'un filmlerine bu kadar aşina olmamış veya o filmlerden bu kadar heyecan duymamıştır. 1990'da, her ikisi de Kurosawa'nın samuray filmlerinden çok şey öğrenmiş olan George Lucas ve Steven Spielberg'in elinden Oscar Onur Ödülü aldı. Spielberg onun için "yaşayan en büyük sinemacı" dedi. Filmlerinin listesi uzun ve saygıdeğerdir ama ben

50'lerin başından ortasına kadarki dönemi ve arka arkaya çektiği iki filmi vurgulayacağım: 1952'den *İkiru* (ya da *Yaşamak*) ve 1954'ten *Yedi Samuray-Kanlı Pirinç*.

Aynı oyuncu, Takaşi Şimura her iki filmde de vardır. *Yaşamak*'ta kanserden ölmekte olduğunu keşfeden ve çocuklar için küçük bir oyun alanı kurmaya çalışan orta kademe bir belediye çalışanıdır. *Yedi Samuray*'da eşkiyalar tarafından tehdit edilen bir köyün yardımına gelen savaşçı grubun lideridir. *Yaşamak*'ta mütevazı, ezilmiş ve neredeyse çaresizdir; *Yedi Samuray*'da ise çetin ve muzafferdir. Filmlerden biri acı çekmeye ölçülü bir bakıştır; diğeri tamamen muharebe ve kahramanlıkla ilgilidir. İkisini de aynı adamın çektiğine inanmak güç. Fakat herhangi birinin çekmiş olduğuna inanmak da güç. Sadece oturup hayranlıkla arkamıza yaslanırız.

Ocak 1954'te Paris'te *Cahiers du Cinéma* adlı bir sinema dergisi, François Truffaut adında dik kafalı, çok iyi bir yazar olan, isim yapmaya ve bir yönetmen olarak yer almak istediği türdeki sinemayı tanımlamaya kararlı genç bir eleştirmen tarafından kaleme alınmış "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" başlıklı uzun bir makale yayımladı. *Cahiers* editörü André Bazin'in önerisi üzerine makale birkaç kez elden geçti ama son dönem Fransız sinemasının sözde ağırbaşlı, edebi doğasına yönelik ateşli saldırısını asla kaybetmedi.

Makale, *Cahiers*'nin Amerikan filmlerini övme gerekçesinin bir parçası ve "nouvelle vague" yani Yeni Dalga olarak adlandırılacak şeyin devşirilmesi için bir teşvik haline geldi. Dahası bu, başka ülkelerde gerçekleştirilmiş olabilecek türde bir saldırıydı – hatta eğer ciddi bir sinema dergisi veya Fransa'da on yıllardır olduğu gibi sinemaya entelektüel bir saygı olsaydı, Amerika'da bile gerçekleştirilebilirdi. Bu tür bir saldırı mesela, hepsi de En İyi Film adayları olan *Aşk Çeşmesi* (1954), *Aşk Güzel Şeydir* (1955) veya *Beraber Yaşayalım*'ın (1956) gittikçe artan ilgisizliğini hedef

alabilirdi. Yine de Fransa'da Truffaut'nun yol açmış olduğu yaygara, 1950'lerde yapılmakta olan olağanüstü işleri belirsizleştirebilirdi.

En büyük yönetmenlerden biri ortaya çıkıyordu, *Cahiers du Cinéma*'yı veya 1950'lerin Fransa'sında meydana gelmekte olan herhangi bir şeyi muhtemelen hiç fark etmemiş olacak kadar işinde tek bir amaca odaklanmış sert bir adam. Robert Bresson 1901'de Auvergne'deki Bromont-Lamothe'ta doğdu. Ressam olmaya çalışmış, 1930'larda mütevazı bir şekilde sinemaya girmişti. Savaş sırasında bir yılını Alman esir kampında geçirdi.

Yani hakiki işi olarak gördüğü şeye başladığında kırklarındaydı: Bir rahibe topluluğu hakkındaki *Günah Melekleri* (1943) ve bir Diderot hikâyesinden alınan, Bresson'un senaryolaştırdığı ama diyalogları Jean Cocteau tarafından yazılan *Boulogne Ormanı'nın Hanımları* (1945). Hélène (María Casares) sıkkın aşığı Jean (Paul Bernard) tarafından terk edilir. İntikam almak amacıyla, Paul ile fahişe olmaya yakın Agnes (Elina Labourdette) için bir buluşma ayarlar. Hélène, ancak o aşk evliliğe dönüştüğü zaman Paul'e gerçeği açıklar ama adam olay örgüsünün beklediğinden çok daha iyi tepki verir.

Boulogne Ormanı'nın Hanımları tipik bir Bresson değildir: Önemli oyuncular kullanır, sonraları yöneleceğinden daha cafcaflı bir kamera tarzı vardır, diyalog keskin ve teatraldir, hikâye sürpriz üzerine kuruludur, melodram reddedilmez. Klasik sertlikle basitleştirilmiş; film çekmenin hissizce mesafe koyması yoluyla duygusallığa karşı konulmuş bir başyapıttır hâlâ, bir "kadın filmi" de diyebilirsiniz. Bunun Ömre Bedel Kadın, *Kısa Tesadüfler* ve *Kanlı Aşk* gibi yoğun, neredeyse ölçüsüz melodramların dönemi olduğunu anımsayacak olursak Bresson o temel sinematik janrı ve koşulu nasıl şaşırtıcı bir biçimde disipline ettiğini gözler önüne serer.

Bresson tüm ticari dürtülere aykırı muazzam ve tehlikeli bir

keşifte bulunmuştu: duygunun dizginlendiğinde daha güçlü olabileceği. "Güzel görüntüler değil,[1] gerekli görüntüler" istiyordu. Sinemamız hâlâ bununla pençeleşiyor – *Boulogne Ormanı'nın Hanımları* Marcel Carné'nin, Fransız tiyatrosuna ve teatralliğine bir övgü olan *Cennetin Çocukları*'nın yılın filmi olduğu, doğal bir coşkunluk (ve karşılıklı itham) yılı olan 1945'te esaslı bir fiyasko oldu.

Bresson altı yıl ara verdi ve sonra 1951'de Georges Bernanos'un romanından uyarlanan, cemaatinin bazı üyelerinin sorunlarını aklından çıkaramayan ve kasvetli bir kırsal kilisede ölmekte olan bir papaz hakkındaki *Bir Taşra Papazının Güncesi*'ni gösterime soktu. Artık oyuncular profesyonel değildi, tam anlamıyla amatör gibi oynamıyorlardı (Bresson onlara modeller diyordu) ama içsel durumları dışa vurma girişiminde de bulunmuyorlardı. Bresson o yıllarda iş başındaki İtalyan yeni gerçekçilerinden de, bir diğer çağdaş yaklaşım olan Metot'un yorucu doğalcılığından da fazlasını; (Gary Cooper'dan tutun Ozu ve Mizoguchi'deki Japon oyunculara kadar pek çok oyuncunun kullandığı bir yöntem olan) eksik oynamak [underplaying] dediğimiz şeyde her zaman var olmuş olan ilkeyi keşfetmişti. Söz konusu ilkeye göre eğer durum yeteri kadar güçlü ve yüz yeteri kadar anlamlıysa, rol yapmaya gerek yoktur: Salt mevcudiyet seyirciyi duyguya ve fikre yönlendirecektir. (Peki, anlamlı olmayan hiçbir yüz var mıdır gerçekten? Bresson profesyonellerden kaçınıyor ve kimseye bir defadan fazla rol vermekten hoşlanmıyordu.)

Bunun da ötesinde, *Bir Taşra Papazının Güncesi* Bresson'un basitliğe ya da minimalizme olan artan ilgisini gösterir. Kamerayı nadiren hareket ettirir ya da dışavurumcu açılarla uğraşır. Sesle gitgide daha fazla ilgilenir, çoğunlukla da perde dışı sesle – pencerenin dışındaki bahçeden gelen sert tırmıklama sesi bir günah çıkarma hücresini daha da güçlü kılar. Bresson, aforizma tarzındaki sürükleyici kitabı *Sinematograf Üzerine Notlar*'da şöyle diyecekti:

---

[1] Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, çev. Jonathan Griffin (1986), s. 45.

"Bir ses bir görüntünün yerini alabileceği zaman[1] görüntüyü kesin veya etkisiz hale getirin. Kulak içe doğru işler, gözdışa doğru."

Cocteau, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nin bir filmden ziyade bir filmin iskeleti olduğunu söyledi. Fakat filmin katı yöntemlerini kavrama zahmetine girecek olursanız, duygu eziciydi ve çok fazla normal film duygusunun abartılı, beş para etmez veya yapmacık olduğunu ima etmek için yeterliydi. *Bir Taşra Papazının Güncesi*, Paul Schrader'ın "bir odada tek başına bir adam"[2] olarak adlandıracağı şeyde görülen ruh hakkındaydı. (*Taksi Şoförü*'nde o "Bana mı dedin?" motifi vardır ve Robert De Niro o repliği Schrader'ın senaryosundan doğaçlamıştır.) Bresson'a sıklıkla Katolik sanatçı gözüyle bakılıyordu. Fakat asıl maneviyatı, sinematik öze ve soyutlamaya olan bağlılığındaydı.

Sonra bir başka duraklama döneminin ardından Bresson 1956'da *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'yı ortaya koydu. Fontaine, Gestapo tarafından yakalanmış bir Fransız Direniş savaşçısıdır. Lyon'daki hapishanesinden kaçabilir mi? Hücresindeki diğer esire güvenmeli midir? Kameraman Léonce-Henri Burel ile hâlâ siyah beyaz çalışmakta olan Bresson tarzsız tarzını inceltiyordu: Bu film (durumuna uygun düştüğü üzere) bir görünmeyen sesler dünyasıyla birlikte bir klostrofobik planlar filmi; bir dizi yüz, el ve hapishanenin yalnızca vurguladığı amansız şimdiki zaman – bu elbette filmin ve yaşamın anı. François Leterrier (Fontaine'i canlandıran veya temsil eden oyuncu) süreç hakkında şöyle dedi: "[Bresson] bizden kendimizi[3] ifade etmemizi hiç istemedi. Bizi bir görüntü kompozisyonunun parçası haline getirdi. Kendimizi arka plana, aydınlatmaya ve kameraya göre ve mümkün olabildiğince kesinlik içinde konumlandırmak zorundaydık."

1956'da Truffaut *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'nın "son on yılın en önemli filmi"[4] olduğunu söyledi. Bu belki de ilk defa görselin, sinematiğin asli değil (her ne kadar gerekli de olsa) neredeyse

---

Age., s. 37.
Schrader, *Schrader on Schrader*, s. 163.
François Leterrier, *Express*, 21 Eylül, 1956.
Truffaut, *The Films in My Life*, s. 191.

tesadüfi olduğu bir yeni gerçekçilik anlamına geliyordu. Elbette sinema artık "ışık olsun"un tecessümüdür ama ışık ve görsel, işi zorbalığa vardırabilirler. Bresson bunu anlamıştı ve süreç içinde, filmleri özgürleştirmiş veya onları edebiyatın ve müziğin derinliklerine doğru götürmüştü. İstediği her şeyi görmüş ve geriye yalnızca o iskelet kalana kadar onu yontmuştu. Truffaut, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'nın bizi, yüz dakikalık bir film izlememiş de iki ay boyunca Fontaine'in hücresinde kalmış gibi hissettirdiğini söyledi.

Filmde görselden ziyade insan hareketinin ve insan varlığının farkına varırız. Pauline Kael şöyle dedi: "Bu ülkede[1] [Birleşik Devletler'de] kaçış bir aksiyon filmi temasıdır; Bresson'un kahramanının kaçışa olan çileci, azimli adanmışlığı ise neredeyse esrarengizdir ve kale, Kafka'nınki kadar gayri şahsi ve tecrit edilmiş bir dünyadır... Tüm bunların kulağa korkunç derecede gösterişçi geldiğini biliyorum ama bir sanatçının haince gücü de böyle bir şeydir, bazen en kötü fikirleri bile işe yarar kılar."

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı'nın Paris'teki ilk gösteriminden dört ay sonra Mart 1957'de Max Ophüls Hamburg'da öldü. Ophüls, 1902'de Saarbrücken'de Max Oppenheimer olarak doğmuştu. O, kendisi nerede olursa olsun kamerası aynı tırmanan kadercilikle kayan ve vinçle yükselen gezgin sinemacının ta kendisidir. Tıpkı Murnau'nun Şafak'ta, mecraya Avrupalı ve Amerikan yaklaşımların bir füzyonunu aradığı gibi Ophüls de aşk, bellek, zaman ve trajedinin tüm dünyadaki evrensel özelliklerinin arayışı içindeydi. Fakat burada ele alınmasının sebebi, kariyerinin Fransa'da son bulmuş ve orada doruğa ulaşmış olması.

Almanya'da sahne yönetmenliği yapmış, Arthur Schnitzler'in genç bir subayla ile bir müzisyenin kızı arasındaki aşkı anlattığı oyunundan uyarlanan ilk önemli filmi *Bir Aşk Hikâyesi'ni* (1933) çektiği sırada, müstakbel belgesel yapımcısı Marcel Ophüls'ün babası olmuştu bile. Önce Fransa'ya ve ardından, bir aktrisin yaşamına dair çığır açan bir inceleme olan *Herkesin Kadını*'nı (1934)

[1] Kael, Kiss Kiss *Bang Bang*, s. 306.

çektiği İtalya'ya taşındı. 1941'de Hollywood'a gitmeden önce Fransa'ya, Hollanda'ya ve sonra yine Fransa'ya gitti.

Amerika'da hep zor zamanlar geçirdi. Howard Hughes onu *Vendetta* adında bir projeden kovdu ama o sonra dikkate değer üç film çekti. İlki, John Houseman'ın yapımcılığını üstlendiği; Stefan Zweig'dan uyarlanan Joan Fontaine'in, Louis Jourdan'ın canlandırdığı bıkkın piyanist tarafından baştan çıkartılan ama daha sonra unutulan âşık kadını oynadığı *Meçhul Bir Kadının Mektupları*'ydı (1948). Daha sonra, oyuncu James Mason'la yakın çalışarak *Yakalanmış* ve *Fedakâr Ana*'yı çekti (her ikisi de 1949 tarihlidir). İlki, (Robert Ryan tarafından ürpertici biçimde canlandırılan) Howard Hughes benzeri bir kodamanla olan evliliğinden vazgeçip bir doktor (Mason) için çalışmaya başlayan genç bir kadın hakkındadır; ikincisi ise Mason'ın Joan Bennett'a şantaj yapmasıyla başlayıp ona âşık olmasıyla devam eden bir hikâyedir.

Ophüls'e Amerika'da başarısız gözüyle bakılıyordu. İsmi yanlış yazılıp yanlış telaffuz ediliyor ve bir mülteci gibi bir projeden diğerine gidiyordu. Melodramlar çektiği söyleniyordu ama o sırada çok az kişinin anladığı şey, erkekler tarafından yanlış anlaşılan, suistimal edilen ama kendi yaşamlarını bulmaya çalışan kadınlarla ilgili hikâyelere duyduğu sempatiydi. *Meçhul Bir Kadının Mektupları*'nda Joan Fontaine'in, yetişkin olan, daha hüzünlü olup yine de yaşam tarafından yanıltılan genç kız tasviri çaresizce dokunaklıdır ama gelin görün ki filmin esamesi okunmadı.

Böylece Ophüls Fransa'ya geri döndü ve son yıllarında (hiçbir zaman güçlü bir bünyesi olmamıştı ve stresin şiddetlendirdiği bir romatizmal kalp hastalığından ölecekti) *Halka*'yı (1950; tek hiti), *Zevk*'i (1952), *Madame de.* 'yü (ya da *Madame de...'nün Küpeleri*; 1953) ve *Lola Montès*'i (1955) çekti. Yine Schnitzler'dan uyarlanan *Halka*'da, hem bir hastalık hem de bir armağan olarak aşkın bir insandan diğerine geçişini gözlemleyen takdimci rolünde Anton Walbrook vardır. Hepsi yıldızlardan oluşan kadrosu, (Jean d'Eaubonne'un eseri olan) harikulade yapım tasarımı ve Ophüls'ün dolanan ve çözülen kaydırmalı çekimleriyle film zekice ve zariftir.

Film, yönetmenin her zamanki iş arkadaşı Jacques Natanson'un senaryosuyla En İyi Senaryo dalında Oscar adaylığı aldı ve buna rağmen film tipik Fransız "karmaşıklığı" olarak geçiştirildi. O günlerde Fransız sinemasının (Amerika ve Britanya gibi) tenkitçi ülkelerde, edepsiz olmak ve biraz çıplaklığa izin vermek gibi garip bir itibarı vardı.

Madame de –küpeler, başlığa Amerika'da dahil edilivermiştir, alışverişi daha geçerli göstermek için mi?– bir kadın, kocası ve âşığı hakkındadır: Danielle Darrieux, Charles Boyer ve Vittorio De Sica. Kadın başkahramandır ama aptaldır ve kibir ve budalalık yüzünden kendini lanetleyecektir. Aynı zamanda, engelleyemediği ve neden olduğunun da tam farkına varamadığı bir trajedinin alımlı kurbanıdır. *Zevk* (1952) ise Maupassant'dan alınmış bir hikâye üçlemesidir.

Sonra *Lola Montès* (1955) gelir, mağdur başyapıtların başyapıtı. Lola on dokuzuncu yüzyılın efsanevi kibar fahişesidir ve gösteri işindeki harika kadınlardan herhangi biri de olabilirdi. Hasta ve morali bozuk halde yaşamının sonuna yaklaştığı sıralarda yaşam hikâyesini bir sirk gösterisi olarak satmaktadır. Burada, bir kadın yıldızın kariyerini yapısökmeye çalışan en ince filmi görürüz. Sirk müdürü (Peter Ustinov) onun müdürü ve muhtemelen en son âşığıdır. Sirkte kamera onun etrafında dönerken kadın gençliğine, Liszt ve Bavyera kralı (yine Walbrook) ile yaşadığı ilişkilere geri döner. Gösterinin en sonunda kamera onu öpmek için para ödemeyi bekleyen erkek kuyruğu üzerinden geçer, yardımcıları parayı onun başı biçiminde yapılmış kaplarda toplarken kadının yorgun figüründen uzaklaşır. İşte bu, perdeyle veya perde aracılığıyla geçimini sağlayan insanların başına gelen yabancılaşmanın öncü bir görüntüsüdür.

Ayrıca melodramda film fantezisinin köklerini, yani Lola Montès (veya Marilyn Monroe) gibi insanları göklere çıkarmış ve malıvetmiş gücün kendisini bulabileceğimiz inancında ve hareketli kameranın tarihinde önemli bir noktadır. Ophüls'ün Lola rolünü verdiği aktris Martine Carol yıllar boyunca, hoş bir kadın

olmakla birlikte çok da ilgi çekici olmadığı için eleştirilmiştir. Her ne kadar Carol Fransa'nın önde gelen yıldızlarından biri olsa da, uluslararası bir figürün filme yardımı dokunabilirdi. Ve Monroe en iyi bunalım içindeyken veya hiçbir şey yapmazken filme alınan –ki rolün gereği de buydu– gerçek hayatında çoğunlukla bitkin bir güzellikti. Onun yarı perişan, yarı canlı yüzü Ophüls'ün Lola'yı küllenmiş bir güzellik olarak görüşüne uyuyordu. Elbette, yabancı bir ülkeden gelen böylesine büyük bir fırsat tanınsa Monroe "rol yapmak" zorunda olduğunu düşünüp paramparça olabilirdi. Kendi varlığına asla güvenmedi.

Lola Montès kuşkusuz ki on dokuzuncu yüzyıl görünümüne sahiptir ama Truffaut filmin gerçek amacını tam on ikiden yakalamıştır:

> İlk defa [Ophüls],[1] çağdaş meşgaleler ile vaktinden önce tükenen kadına dair daimi temasını üst üste koydu: modern eğlence biçimlerinin zalimliği, romantize edilen biyografinin tacizkar sömürüsü, patavatsızlıklar, bilgi oyunları, sürekli bir âşıklar zinciri, dedikodu sütunları, fazla çalışma, sinirsel depresyon. Filmi önceleyen üç ay boyunca gazetede ona sıkıntı veya rahatsızlık veren her şeyi Lola Montès'in olay örgüsüne sistematik olarak koymuş olduğunu bana açtı: Hollywood boşanmaları, Judy Garland'ın intihar girişimi, Rita Hayworth'ın macerası, Amerikan panayırları, sinemaskop ve Cinerama'nın gelişi, reklama yapılan aşırı vurgu, modern yaşamın abartıları.

Bresson ve Ophüls birbirlerinden daha uzak olamazlardı. Fakat farklılıkları içerisinde her ikisi de yalnızca eski sinemanın düşüşte olmadığını; bunun, uygarlığın kendisinin düşüşünün bir yansıması olabileceğini görme noktasına ulaşmışlardı. Neredeyse aynı sıralarda, 1954'te, Twentieth Century-Fox *Sahne Âşıkları* adlı çok kötü bir film yaptı. (Başrollerde Ethel Merman, Marilyn Monroe, Johnnie Ray, Dan Dailey ve Donald O'Connor oynuyordu – çılgın bir aile de denebilir.) Sinemaskop sistemle ve sebzeli İtalyan çorbası renklerinde çekildi ve gösteri işi gibi bir iş olma-

[1] Truffaut, "Max Ophuls Is Dead," *The Films of My Life*, p. 234.

dığına dair o eski, sersem iddia da dahil olmak üzere müzikal parçalarını saçtı. Bu hararetli iddiayı *Sunset Bulvarı*'ndan çok *Lola Montès* bir keder ve merhamet konusu olarak görür. "Eğlence"nin arkasındaki o eski özgüven akıp gidiyordu.

David Selznick, Ingrid Bergman'dan, İsveç'i ciddiye almasına yetecek kadar etkilenmişti. Savaştan hemen sonraki yıllarda Selznick'in elinde, yabancı ülkelerde birikmekte olan ve döviz kısıtlamaları nedeniyle hesaptan kolay kolay çekilemeyen gişe paraları vardı. Ayrıca, yeteri kadar çalışmayan birkaç yıldızı kenara yazmıştı. Böylece bu parayı İsveç'te bir film çekmek için kullanmayı düşündü ve su götürür kültür anlayışıyla, neden Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'ni yapmayayım dedi – ne de olsa unutulmaz bir hikâyeydi, öyle değil mi? Norveç? İsveç? Hepsi bir değil miydi? Nora ve eşi için aklında Dorothy McGuire ve Robert Mitchum vardı.

Londra'da bulunan, kendini işine adamış temsilcisi ve yetenek avcısı Jenia Reissar'ı kullanarak İsveç'te filmi çekebilecek "yeteneği" buldu. Stockholm'de çok övülen, Alf Sjöberg adında bir yönetmen ve bir de genç yazar vardı. Her ne kadar Reissar yazarın uzun, yıkanmamış saçları olduğunu ve adamın epey kirli ve oldukça tuhaf göründüğünü bildirse de Reissar aracılığıyla yazarla bir sözleşme yapıldı. Yazar, Amerikan parası için senaryoyu yazdı ve Amerikan zevklerini karşılaması için mutlu sonla bitirdi. Her ne kadar asla çekilmemiş olsa da senaryoyu okumuştum. Çekilmeyi hak etmiyor. Yazarın adı Ingmar Bergman'dı.

Bergman Luteryen bir pastörün oğlu olarak 1918'de Uppsala'da doğdu ve oyuncak tiyatrolarına düşkünlüğü sayesinde kısmen kaçabildiği katı bir ev ortamında yetişti. Çocukluğu boyunca İsveç aşağı yukarı beş milyonluk bir ülkeydi ama film tarihine katkısı daha o zamandan dikkat çekiciydi. Griffith'li yıllarda Mauritz Stiller, Lubitsch kadar bilgili bir romantik komedi yönetmeni olduğunu ve kamerada Griffith kadar becerikli olduğunu göstermişti. Victor Sjöström adında bir rakibi vardı, Sjöström öyle

çok saygı görüyordu ki Victor Seastrom adıyla *The Wind*'de Lillian Gish'i yönetmek üzere Hollywood'a davet edilmişti. Louis B. Mayer Greta Garbo'yu işe aldığı zaman Garbo, esasen Stiller'ı almak isteyen anlaşmadaki yüktü. İkili bir araya geldi, Garbo serpildi ve Stiller kösteklendi. On yıl sonra, Garbo kadar önemli bir Amerikan yıldızı olmak üzere İsveç'ten Ingrid Bergman geldi.

Ingmar Bergman Stockholm Üniversitesi'nde tiyatro okudu. Kurmaca ve oyunlar kaleme aldı ve film endüstrisinde senaryo doktoru* olarak iş buldu. İlk olarak 1944'te Alf Sjöberg'in, öğretmenin gençleri sindiren faşizan bir figür olduğu bir okul hakkındaki filmi Çılgınlık'ta adı geçti. Oyuncu kadrosuna, ilk rollerinden birini oynayan on dokuz yaşındaki Mai Zetterling de dahildi. Bergman'a, Çılgınlık'ta gösterdiği performans nedeniyle Selznick'in Ibsen işi teklif edildi.

Aynı sıralarda, yönetmenlik fırsatları elde etmeye başladı. İlk filmleri – *Kriz* (1946), *Aşkımıza Yağmur Yağıyordu* (1946), *Liman Kenti* (1948), *Susuzluk* (1949)– yaklaşımlarında esasen gerçekçi olmakla birlikte Bergman'ın ayırt edici özelliği olacak psikolojik veya nevrotik tedirginliğin izini taşıyorlardı. Bergman, sevdiği aktrisler için projeler buldukça kendini göstermeye başladı: *Yaz Oyunları* (1951, Maj-Britt Nilsson), *Monika'yla bir Yaz* (1953, Harriet Andersson), *Gezgincilerin Gecesi* (1953, Andersson) ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (1955, Ulla Jacobsson, Eva Dahlbeck ve yine Andersson).

Bu filmlerin hepsinde bir şema vardı: Hepsi siyah beyazdı, bir devlet teşekkülü olan Svensk Filmindustri için mütevazılıkla yapılmışlardı, güçlü İsveçli oyuncu kadroları vardı ama kendilerini uluslararası sanat filmi çevrelerine başarıyla satıyorlardı. Bergman her zaman yazar-yönetmen olarak çalıştı, Avrupa'da bu alışılmış bir uygulamayken Amerika'da çok daha sıradışı bir durumdu.

---

* Senaryo doktoru veya senaryo danışmanı bir sinema, televizyon veya tiyatro yapımı tarafından mevcut bir senaryoyu yeniden yazması veya yapı, karakterizasyon, diyalog, tempo, tema ve benzeri unsurları düzeltmesi amacıyla işe alınan senaryo veya oyun yazarına verilen addır. Muhtelif ticari ve sanatsal nedenlerden ötürü genellikle isimsiz kahramanlardır –çn.

Filmler bazen cinsel olarak öyle açık sözlüydüler ki denizaşırı ülkelerde kesilmek zorunda kalıyorlardı: Harriet Andersson *Monika'yla Bir Yaz*'da çoğu zaman çıplaktır. Film 1956'da Amerika'da *Monika: The Story of a Bad Girl* adıyla, üçte biri kesilerek ve sinema salonlarının gösteremediği çıplaklığı vurgulayan afişlerle gösterime girmişti. Bu filmler festivallerde ödüller kazandı: *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* Cannes'da oynadı ve "En İyi Şiirsel Mizah" ödülünü kazandı.

"Şiirsel mizah" Bergman'ın memleketindeki tarzı sayılmazdı pek. Şimdiden üçüncü boşanması gerçekleşiyordu ama çoğu zaman Harriet Andersson'la birlikte yaşıyordu. Ve sıkıntılıydı:

> Harriet makyajını çıkarıp[1] üzerini değiştirdiği zaman eve uyumaya gidiyorduk, ikimizden birinin diğerine söyleyecek pek fazla şeyi yoktu artık... İki pantolonum, birkaç pazen gömleğim, parçalanmakta olan iç çamaşırlarım, üç kazağım ve iki çift ayakkabım vardı. Pratik ve iddiasız bir yaşamdı. Suçlu bir vicdanın yapmacık olduğuna karar vermiştim çünkü yaşadığım azap verdiğim zararı asla telafi edemezdi. Zannedersem içimde erişilemez bir süreç devam ediyordu. Her türlü mide üşütmesine ve ülsere sahiptim. Sık sık kusuyordum ve ishali takip eden can sıkıcı mide kramplarım vardı. 1955 sonbaharında, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'ni çektikten sonra, elli altı kilo geliyordum ve mide kanseri şüphesiyle Karolinska Hastanesi'ne yatırıldım. Dr. Sture Helander tarafından baştan aşağı muayene edildim. Bir öğleden sonra doktor yanında röntgenlerle birlikte odama geldi. Oturdu ve onları bana sabırla açıkladı. Rahatsızlığımı "psikosomatik" olarak tanımladı ve bu loş alanı, beden ve ruh arasındaki sınır ülkesini daha ciddiye almaya başlamak zorunda olduğumu söyledi.

Bu, çoğu insanın düzenli olarak başarı ve mutlulukla övündüğü Hollywood partilerinde edilen o hoşbeşlerden biri değil. Bu, savaş sonrası Avrupa varoluşçuluğunun sesi ve aynı zamanda film yönetmenini, sıkıntıyı inceleyen ve aktrislerinin çoğuyla yatıp bu konuda kendini kötü hisseden örnek bir modern nevrotik ve sa-

---

[1] Ingmar Bergman, *The Magic Lantern* (1988), s. 178–179.

natçı olarak kabul eden ruhun sesiydi. Hollywood yönetmenleri de genellikle böyle davranıyorlar ama neşeli olma lütfunu gösteriyorlardı.

Bergman ara verdi, atmosferimizdeki bomba testlerinin artan serpintilerini gözlemlemeye vakit ayırdı ve 1957'de, yani kendi konumunun ebediyen değiştiği ve sanat filmlerinin yeni dünyasının kurulduğu yıl geri döndü. *Yedinci Mühür* Bergman'ın ilk defa radyoda, daha sonra Malmö ve Stockholm'de sergilenmiş bir oyunundan alınmıştı. Hikâye on dördüncü yüzyılda geçer. Bir şövalye (Max von Sydow) Haçlı Seferlerinden inancını yitirerek dönmüştür. Bir delilik, veba, hoşgörüsüzlük ve vahşet diyarı görür. Sonra Ölüm figürü (Bengt Ekerot) ona yaklaşır ve şövalyenin yaşamı üzerine satranç oynarlar – Fischer ve Spassky'nin 1972'de İzlanda'da oynadığı oyun satrancı ne kadar teşvik etmişse bu film de o kadar teşvik etmişti. Oyunun sonunda şövalye (genç Bibi Andersson'ın dahil olduğu) gezgin bir oyuncu ailesine gösterdiği nezaket sayesinde geçici bir erteleme kazanır.

Film doksan altı dakikadır ve yaklaşık 150.000 dolara malolmuştur. *Yurttaş Kane*'den bu yana hiçbir filmin yapmadığı çok kariyerleri etkilemiş olabilir. Cannes'da Özül Jüri Ödülü'nü Andrzej Wajda'nın *Kanal*'ıyla paylaştı ve bütün dünyada gösterildi. *Yedinci Mühür* beni Bergman filmlerinin bir retrospektifini izlemek üzere Londra'daki National Film Theatre'a katılmaya itti. Sinema salonu o sezon boyunca hıncahınç doluydu. Filme hayranlık ve saygı duydum, öyle ki beğenip beğenmediğimi kendime asla tam olarak sormadım. Bergman'ın o yıl gösterime soktuğu ikinci filminden çok daha az beğendiğimi artık biliyorum: *Yaban Çilekleri* ya da *Smultronstället* – İsveççenin dingin müzikalitesi yavaş yavaş kafamıza dank ediyordu.

Bergman *Yaban Çilekleri*'nin senaryosunu Karolinska Hastanesi'nde yatarken yazmıştı. Film, Lund Üniversitesi'nden fahri derece alacak olan yetmiş sekiz yaşındaki dul bakteriyolog Isak Borg hakkındadır. Gelini (Ingrid Thulin) eşliğinde arabayla yola koyulur ve yol boyunca, yaşamını ve kayıp bir aşkı sorgulayan ge-

riye dönüşler veya hayaller görür. Gelinini, aynı zamanda Borg'un yoldan aldığı kaygısız modern kız olarak da karşımıza çıkan Bibi Andersson oynamaktadır. *Yedinci Mühür* gibi *Yaban Çilekleri* de, Bergman'ın, Sven Nykvist çıkagelmeden önceki dâhisi Gunnar Fischer tarafından çekilmiştir. (Nykvist'in ilk Bergman filmi 1960 tarihli *Genç Kız Pınarı*'ydı.)

Bergman, Borg rolünü, o sırada Borg'la aynı yaşta ve sağlığı kötüye gitmekte olan Victor Sjöström'e verdi. Sjöström İsveç sinemasının baba figürüydü ve Bergman için önemli bir akıl hocası olmuştu. 1940'larda bir gün Sjöström bir Bergman setine gelmiş, onu tutup daha basit olmasını, oyuncuların rahatlaması için önden çekim yapmasını, herkese kötü davranmamasını söylemişti.

Yaban Çilekleri, beyhudelik ve başarısızlığın en sonunda kendi mutluluğunu veya teslimiyetini tanımasının hikâyesidir. Filmin görüp görebileceğinden daha kalıcı bir özü akla getiren sert, pürüzlü görünümde pek çok simge barındırır. Ayrıca İsveç filmi için çok hayati olan kısa ömürlü yaz ışığını arzular – ışığa bu kadar bağımlı ya da onda bu kadar anlam hisseden çok az ülke vardır. Keşke Kaliforniya'da da ışık bulunması daha zor bir şey olsaydı, böylece değerini daha iyi bilebilirdik.

Yaban Çilekleri'nin, Borg'un genç aşkının yaşlı adamı bir yamaca yönlendirdiği ve adamın uzaktan ona el sallayan annesiyle babasını gördüğü final sahnesini çekmeye koyulmuşlardı. Bergman ışık nedeniyle saat beşte çekmek istiyordu ama Sjöström 4.30'ta durmayı tercih etti. Bazen huysuzlaşıyor ve viskisini içmesi gerekiyordu. "O lanet sahneleri mi çekeceğiz?" diye sordu yönetmenine.

> Kesinlikle daha iyi bir ruh hali[1] içinde değildi ama vazifesini yerine getirdi. Geniş planda Bibi'yle güneşli çimlerde yürürken homurdanıyor ve tüm dostane yaklaşımları reddediyordu. Yakın çekim için donatım gerekiyordu; bir kenara gitti, başını omuzlarının arasına gömüp oturdu, bir viski teklifini anında küçümseyerek reddetti. Her şey hazır olduğu zaman, onun

[1] Ingmar Bergman, *Images: My Life in Film* (1990), s. 125.

hırçınlığından yorulmuş bir yapım asistanının desteğiyle sendeleyerek geldi. Kamera çalıştı ve klaket tıkırdadı. Birdenbire yüzü açıldı, yüz hatları yumuşadı ve sessizleşti, nazikleşti, bu an bir lütuftu. Kamera oradaydı. Çalışıyordu. Laboratuvar da içine etmedi.

Film çekmek bazen böyledir: Zaman içinde bir anı ve ışığı kayda geçirmek. Ve bunu görebilirsiniz.

Yaban Çilekleri Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı'yı kazandı. En İyi Senaryo dalında Oscar'a aday gösterildi – ama ödülü *Yastık Sohbeti*'ne kaptırdı.

Sjöström 1960'ta öldü; Bergman 2007'ye kadar yaşadı. Sürekli iç karmaşanın eksik olmadığı, bir âşıktan diğerine ve bir sinir krizinden diğerine geçtiği, sakin görünen bir yaşam sürdü. 1970'lerde gelir vergisi kaçakçılığı nedeniyle İsveç mercileriyle utanç verici sorunlar yaşadı. Hepsi geçti, ülkeye çok para getirmişti. Hollywood'dan gelen tekliflerle de şöyle bir ilgilendi: (Elliott Gould ile birlikte) *Temas*'ı (1971) İngilizce çekti ve Almanya'da *Yılanın Yumurtası*'nı (1977) yaptı. Fakat sondan çok önce Fårö adasında yaşıyor, düzenli olarak İsveç'te çalışıyordu. *Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri* kariyerinin dönüm noktaları olsa bile en iyi filmleri olmayabilirler. En iyi filmini *Persona* (1966), Çığlıklar ve Fısıltılar (1972) ve *Fanny ve Alexander* (1982) arasından seçebilirsiniz. Başka insanlar arttırıp *Sessizlik* (1963), *Aynanın İçinden* (1961) veya *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973) diyeceklerdir. Fakat yalnızca yazdığı, aktrisleri ve âşıklarından biri olan Liv Ullmann'ın yönettiği *Faithless*'ı (2000) unutmamalısınız. *Faithless* Bergman hakkındadır – siz ne bekliyordunuz? Bütün işin kendi hakkında, kendi görme ve hissetme şekli hakkında olmasını kanıksayan dünyadaki ilk yönetmendir. Fakat *Faithless* harika kurmacalar yaratırken gerçek insanlara vermiş olduğunu bildiği zarar yüzünden duyduğu pişmanlıkla doludur.

1959'da Hollywood'da işe iyi tarafından bakmak hâlâ mümkündü. Doris Day ve Rock Hudson arasında bir perde aşkı olan *Yastık Sohbeti*, *Yaban Çilekleri*'yle yan yana ironik durması için yapılmamıştı. Aksine 7,5 milyon dolar kira getirisine ulaşması amaçlanmış ve bu toplama ulaşmıştı da. 1959'da Hollywood'un başlıca stüdyoları 189 film piyasaya sürdü. Haftalık sinemaya gidenlerin sayısı 32 milyona düştü ve gişe hasılatı yıl boyunca 1 milyar doların altında kaldı, 1942-1957 yılları arasında istikrarlı bir biçimde o miktarın üzerinde kalmıştı. Gelgelelim bu *Ben-Hur*'un ve *Yastık Sohbeti*'nin yılıydı, *Kumsalda* ve *Gizli Teşkilat*'ın, *Porgy ve Bess* ile Disney'in *Uyuyan Prenses*'inin yılı.

Bu filmler içinde *Kumsalda* 1959'un gerçek olasılıklarına değinen tek filmdi. Yapımcılığını ve yönetmenliğini ağırbaşlı Stanley Kramer'ın üstlendiği hikâye Gregory Peck, Fred Astaire, Ava Gardner ve diğerlerinin dünyanın sonuyla karşı karşıya kaldığı bir nükleer mahşerle ilgiliydi. Film ciddi ve kederliydi, güneşli ama boş San Francisco görüntüleri yeteri kadar etkileyiciydi. Eğlence olarak sunulan (yaklaşık 5 milyon dolarlık kira getirisi vardı) korkunç bir uyarıyla doluydu, seyircileri nutku tutulmuş ve süngüsü düşmüş halde bıraktı, kendilerini daha güçsüz hissediyorlardı.

Bu 1959 filmleri arasında en uzun ömürlü çıkanı içlerindeki en zıpır film olmuştur: hâlâ her zamanki kadar komik ve neşelendirici olan *Gizli Teşkilat*. İnsanlar bu filmin, Cary Grant'in kendisini oynadığı bir Hitchcock komedi-gerilimi olduğunu söylediler – bunların hepsi doğruydu. Fakat cüretkârlığı, daha yakından bir incelemeyi kaldırır. Gülünç bir hikâyedir: Çölümsü "arazilerde" çalışan tarımsal ilaçlama uçağını ya da olay örgüsündeki sırrın dile getirildiği anın uçak motorunun sesiyle nasıl açıkça boğulduğunu gözünüzle görmeniz gerek. Hitch, *Vertigo*'nun melankolisiyle *Sapık*'ın şoku arasında "filmler gülünç değil mi, özellikle de eğleniyorsan" diyen bir film için yer olduğunu hissetti. *Gizli Teşkilat* bir geciktirim gerilim parodisidir. Film, henüz janjan sözcüğü yaygın kullanılmazken janjanlıdır.

Amerika 1950'lerin sonunda tartışmasız biçimde "Filmleri ne kadar ciddiye alıyorsunuz?" diye soran bazı şaşırtıcı filmler yaptı. Amerika'ya henüz gelmiş olan bir başka Alman yönetmen de Douglas Sirk'ti. 1897'de (Danimarkalı bir babanın oğlu) Hans Detlef Sierck olarak Hamburg'da doğmuştu. Alman tiyatrosunda kapsamlı biçimde çalışmış, birtakım ustaca ve modaya uygun melodram filmleri yapmıştı –*Zu Neuen Ufern* (1937) ve *La Habanera* (1937)– her ikisinde de güzel İsveçli aktris Zarah Leander oynuyordu. Amerika'ya 1940'ta geldi ve giderek artan bir başarıyla dram, gerilim ve kadın filmleri çekti. Jane Wyman ve Rock Hudson'ın her ikisinde de başrol oynadığı *Mukaddes Azap* (1954) ve *Her Şey Senin İçin* (1955) Universal International için büyük hitler olmuştu. Her ikisi de, toplumsal kuralların ihanet ettiği Amerikan duygusal dürüstlüğüne yönelik olağandışı memnuniyetsizliğin anlatısal kılıfı olma görevini kişisel krizlerin üstlendiği filmlerdir.

Aşk Rüzgârları (1956) birazcık daha ileri gider. Edna Ferber romanından alınmış olan hikâye Teksas'ta geçen bir para, aşk, seks ve petrol hikâyesidir ve aynı toprakta yetişmiş bir diğer hikâye, daha büyük bir yapım olan *Devlerin Aşkı*'ndan yalnızca haftalar sonra gösterime girmiştir. *Devlerin Aşkı* kendisini çok ciddiye alır; filmin adında yalnızca saygı vardır. Fakat *Aşk Rüzgârları*'nda bir hiciv esintisi veya kendiyle alay etme bulunur.

Karakterleri, teşhir olmanın eşiğinde titrerler: Kyle Hadley (Robert Stack) bir petrol servetinin varisidir fakat kayıp bir ruhtur – alkoliktir ve cinsel özgüveni yoktur. New Yorklu nezih bir kadın olan Lucy (Lauren Bacall) ile evlenir. Lucy, Kyle'ın şaşırtıcı biçimde güvenilir ve sadık olan en yakın arkadaşı Mitch Wayne'e (Rock Hudson) âşık olacaktır ama Mitch, Kyle'ın oyuncak petrol kulelerine sarılma alışkanlığı olan huzursuz nemfomanyak kız kardeşi Marylee (Dorothy Malone) tarafından şiddetle arzulanmaktadır. Filmin, Four Aces'ın söylediği şarkısının açılış dizesi şöyleydi: "Sadakatsiz bir âşığın busesi rüzgârda yazılıdır!" Russell Metty tarafından gösterişli, abartılı renklerle çekilmişti. Lüks bir

ölüm otelinden alınmış setleri vardı. Kamera sarhoş gibi hareket ediyordu. Malone En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandı ama 1956'da seyirciler isteselerdi bunu doğrudan alabilir ya da duvarlarda kıvrılmaya başlamış pahalı duvar kâğıtlarını görebilirlerdi. Aşağıda, 1971'de *Aşk Rüzgârları* üzerine yazılmış bir eleştirinin bir parçasını okuyacaksınız, 1956'nın kestirimlerinin çok ötesinde fakat güçlü biçimde yerindedir ve sinema üzerine düşünme biçimlerinin nasıl değişmekte olduğunun bir örneğini sunar:

> *Aşk Rüzgârları*'nda iyi,[1] "normal," "güzel" daima tamamen mide bulandırıcıdır; kötü, zayıf, sefih insanda şefkat uyandırır... Ve bir de hepsinin meydana geldiği ev. Deyim yerindeyse devasa bir merdivenin hâkim olduğu ev. Ve aynalar. Ve bitmek bilmeyen çiçekler. Ve altın. Ve soğukluk. Birinin çok parası varsa inşa edeceği türden bir ev. Bütün sahne donanımının, gerçek paraya sahip olmaya uygun düştüğü ve içinde rahat hissedilemeyecek bir ev. Her şeyin renkli ve hareketli olduğu ve kendinizi herkes kadar yalnız hissettiğiniz Oktoberfest gibi... Sirk'in aydınlatması her zaman mümkün olabildiğince yapmacıktır. Hiç gölge bulunmaması gereken yerlerdeki gölgeler, bilinmeden kalması tercih edilecek duyguları akla yatkın kılar. Aynı şekilde, *Aşk Rüzgârları*'ndaki kamera açıları çoğunlukla aşağıdan olmak üzere neredeyse her zaman eğiktir, böylece hikâyedeki garip şeyler yalnızca izleyicinin aklının içinde değil, perde üzerinde olur.

Douglas Sirk'in 1956'da tüm bunları amaçlamış olup olmadığı açık değildir. Fakat 1971'de –dönemin genç Alman yönetmenleri içinde en radikali ve melodramın keyifli yıkım sanatçısı– Rainer Werner Fassbinder bu filmi izledi, satirikliği ve o para dünyasına yönelik küçümsemeyi, Amerika'da televizyon ekranı üzerinde hâkimiyet kurmakta olan reklamcılığın tam olarak kaynağını ve imgesini hissetti.

Ya da mesela Otto Preminger'in *Bir Cinayetin Tahlili*'ni (1959) ele alın. Mahkeme salonu draması, Amerikan eğlencesinin ana

---

[1] Rainer Werner Fassbinder, "Six Films by Douglas Sirk," Edinburgh Film Festival, *Douglas Sirk*, s. 100–101.

unsurlarından biriydi. *Perry Mason*, Mason'ın her hafta Los Angeles bölge savcısı Hamilton Burger'ın sersemce çabalarını alt ettiği, 1957'de başlamış bir televizyon programıydı. Masum izleyiciler, duruşmaların nasıl işlediğine ve adaletin nasıl güvenilir biçimde yerini bulduğuna dair yol gösterdiği için programın "eğitici" olduğuna inanıyorlardı!

Otto Preminger çok daha temkinli bir adamdı: *Kanlı Gölge*'de (1944) erkek ve kadın kahramanın (Dana Andrews ve Gene Tierney) bir hayale kapılmış çok sıradan ve beceriksiz insanlar olduklarını ortaya çıkarmak için bir cinayet gizemini parçalara ayırmıştı. Preminger görünüşe pek bakmıyordu. *Bir Cinayetin Tahlili* (1959) bir romandan uyarlamaydı ama perde üzerinde çığır açmıştı. Her şeyden önce (Jimmy Stewart'ın canlandırdığı) savunma avukatı her türlü dolabı çevirmeye hazır sinsi bir üçkâğıtçıydı; itham edilen adam (Ben Gazzara) açıkça düşmanca dürtülere kapılmıştı ve sanığın, namusunu koruduğu kadın (Lee Remick) –adam, kadının tecavüzcüsünü öldürmüştü– öyle flörtözdü ki ne olmuş olduğunu merak etmek zorunda kalıyordunuz. *Bir Cinayetin Tahlili*, hukuk ve duruşmalara dayanan filmler hakkında birtakım yeni şeyler öneriyordu. Hakikatten asla emin olamayacağımızı ve bu nedenle hukukun, en iyi oyuncunun kazandığı bir oyun olduğunu söylüyordu.

Preminger, filmi zekice bir eğlence düzeyinde tuttu. Filmin Duke Ellington'ın elinden çıkma nefis bir müziği vardır – hatta Ellington, Michigan'ın dışında bir barda piyano çalar. George C. Scott ve Eve Arden'ı görürüz. Preminger hâkimi oynaması için karakteristik bir pazarlama hamlesiyle Amerika'nın, televizyonda yayınlanmış olan Ordu-McCarthy duruşmalarından tanıdığı dava vekili Joseph N. Welch'i almıştır. Welch'in McCarthy'ye "En sonunda, sizde hiç edep kalmadı mı?" diye sorduğu yer o duruşmalardı. *Bir Cinayetin Tahlili* büyük başarısını hak ediyordu ama bir mesaj konusunda açıktı: Eleştirel yetinizi bilemeyi ihmal etmeyin çünkü *Perry Mason*'ın planı, sizden bir salak yaratması muhtemel olan tekdüze bir döküntüdür.

Ya da Howard Hawks'un *Kahramanlar Şehri*'ne (1959) bakın. Bir John Wayne filmiydi ve Wayne'in kariyeri dokunulmaz görünüyordu. Herkesin janrın kurallarına göre oynadığı Batı'da olduğunuza inanmanız gerekiyordu. Elbette çok da uzak olmayan bir zamanda –Sam Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'si (1969) gibi filmlerden– Batı'nın çirkin, kirli ve kimsenin hiçbir kurala göre oynamadığı bir yer olduğunu öğrenecektik. Fakat *Kahramanlar Şehri* özgün bir Western'den ziyade 1959 yılında bir grup arkadaşa samimiyetle kulak misafiri olma halidir –yalnızca Hawks ve Wayne değil, Dean Martin (Amerika'nın kovboy kıyafetleri giydirdiği en olmadık on dokuzuncu yüzyıl karakteri), Ricky Nelson, Walter Brennan ve şiddetle dolaysız Angie Dickinson'ın –o sırada Amerikan perdesinde ondan daha zeki bir kadın yoktu– "Western" çekermiş gibi yaptıkları bir set.

Her ne kadar Hawks kendi janrlarıyla yıllardır dalga geçiyor olsa da aradaki uçurum fark edilmez. Fakat *Kanlı Nehir*'de bir sığır sürüsü içinde olduğunuza gerçekten inanırsınız. *Kahramanlar Şehri*'ndeyse bir Hollywood film stüdyosunda olduğunuzu bilirsiniz.

Bu değişim halindeki anın en büyük darbesi en son gelir. Aynı 1959'da zaptolunamaz Billy Wilder; Sevgililer Günü Katliamıyla,* gangster filminin kuvvetli anahatlarıyla, erkek yıldız otoritesiyle, Cary Grant'le, Edward G. Robinson'la, George Raft'le ve bütün Marilyn Monroe efsanesiyle gırgır geçsek mesela dedi. Hem bunu neden yıkıcı bir neşe içinde yapmayalım? Sahiden de *Ben-Hur*'la aynı yıl çekilen *Bazıları Sıcak Sever*'den bahsediyorum.

Bazıları Sıcak Sever Wilder ile 1930'ların küçük çaplı bir Alman filmini belli belirsiz aklının bir kenarında tutmuşsa da 1959'un Amerika'sına kilitlenmiş meslektaşı I. A. L. Diamond tarafından yazıldı. Eli darda iki müzisyen (Tony Curtis ve Ja-

* 14 Şubat 1929 tarihinde (içki yasağı döneminde) Chicago'da meydana gelen ve kentteki organize suçların yönetimini ele geçirmek isteyen iki mafya, Bugs Moran liderliğindeki İrlandalı Kuzey Yaka çetesi ile Al Capone liderliğindeki Güney Yakasının İtalyan çetesi arasında çıkan silahlı çatışmaya verilen ad. Gerçekleşen katliam sırasında yedi kişi yaşamını yitirmiştir –çn.

ck Lemmon) çeteler arası bir çatışmaya tanık olurlar. Kaçarlarken, Marilyn'in bahtsız şarkıcı Sugar Kane olduğu kız müzik grubunda bas ve tenor saksofon olarak iş bulurlar. Aksiyon Chicago'dan Florida'ya kayar, adeta filmin ruh halleri. Curtis, Marilyn'in peşine düşer, onu bir yata çıkarır ve Cary Grant'ı andıran, iktidarsız bir milyoner taklidi yapar. Sugar onu erekte etmek için her şeyi dener – ancak bir kez daha, kendi filmindeki her şeyden habersiz kötü şakadır. Bu sırada Lemmon, Joe E. Brown'un canlandırdığı kart bir zampara tarafından kovalanmaktadır.

Herkes *Sunset Bulvarı*'nı nasıl biliyorsa *Bazıları Sıcak Sever*'i de öyle bildiğini düşünmek istiyorum – Wilder bir şey başardığı zaman sonsuza dek sürerdi. Filmi bu akşam izleyin, eskimediğini göreceksiniz. Absürd sansürün onca şeyi nasıl kaçırdığına hayret edebilirsiniz – sansür özgüvenini kaybediyordu. Jules Stein ve Lew Wasserman daha yalnızca orta batı işletmecilerken MCA oyunculuk ajansına yapılan göndermeyi yakalamak için biraz açıklamaya ihtiyaç duyabilirsiniz. Edward G. Robinson'ın oğlu, George Raft'in burnunun dibinde yazı tura attığı zaman parayı havada kapan George'un "Böyle ucuz numaraları nereden öğreniyorsun?" dediğinde söz konusu numaranın, Raft'in *Yaralı Yüz*'deki (1932) performansından geldiğini yakalamak için dipnotlara ihtiyacınız olabilir. Ama anafikri anlarsınız: Wilder'ın keskin zekâsı, cinselliğin, kimsenin kusursuzluk iddiasında bulunamayacağı kadar kaygan ve çekici olduğunu anlamıştır. Bu film "Tanrı aşkına, filmler bize ne yaptı böyle?" kadar "Eşcinsel olabilirsiniz" de diyen anaakım bir filmdir ve bunu, alaycı eğlencenin son süratiyle yapar.

Bazı beklenmedik gözlemciler, eski hakikatlerin ve erdemlerin güvenilirliğindeki değişimi hissedebiliyordu. *Horizon*'da yazan Saul Bellow "Yalın iyiliğin,[1] körelmiş kötülüğün, güçlü sessiz adamların şerefinin, basit aşkın ve klasik kıskançlığın modası geçti" diye yazıyordu, "Hollywood aksiyon filmleri yapmaya devam

[1] Saul Bellow, "The Mass-Produced Insight," *Horizon*, Ocak 1963, s. 111.

etti elbette ama günümüzün kargaşa çağma girdikçe kayda değer aksiyonlar bulması da zorlaştı.

Perdeden ses, soluklar ve müzik yükselir ve ışığın ilk huzmeleri tene değer. Yoksa bu söken şafak mıdır?

Hiroşima Sevgilim'in (1959) geceleyin yatakta başlamasında şaşılacak bir şey yok. Kural olarak, filmlerimiz aşka doğru gelişir. Filmin adına rağmen henüz farkına varmayız ama yatakta Fransız bir kadınla Japon bir adam vardır. Bedenlerini ya da bedenlerinin bazı kısımlarını görürüz ve neredeyse kristalimsidirler. Sevişmeden kaynaklı ter mi yoksa bir tür yanmadan kaynaklı kül müdür o? Senaryo, bu tortuya "cendres atomiques" [atomik veya radyoaktif küller] adını verir ama kabuk bağlamış kolları ilk gördüğünüz zaman bunu henüz bilmiyorsunuzdur. Bedenler gömülmüş olabilir, belki geceye belki de aşklarına ve et çürüyor olabilir. Filmin adı cevaplanması gereken bir bilmecedir.

Bir piyano nakaratı duyarsınız. Derine inen, sorgulayan, hisseden, merak eden Giovanni Fusco'nun müziğidir bu. Derinin değiştiğini görürsünüz. Küller; ter veya çürüme gibi, yağmur veya nem ya da filmin çözülmesi gibi akar görünürler. Adam Fransızca "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien" der – "Sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin. Hiçbir şey." Fakat biz görmeye çalışıyoruzdur.

Katılımımızın doğası ortaya konmuştur: Çok yakından bakmamız, deriye olan garip şeyleri tanımlamamız istenmektedir ve fakat piyanonun vuruşuyla ortak bir ses bize hiçbir şey görmemiş olduğumuzu söyler.

Bir kadının sesi her şeyi gördüğünü söyleyerek cevap verir. Hiroşima'daki hastaneyi görmüştür. Sanki belgesel seyrediyormuşuz gibi perde bize bir hastane gösterir – bir hastanenin neye benzediğini biliyorsunuzdur. Fakat adam ona "Tu n'as pas vu d'höpital à Hiroshima. Tu n'as en vu à Hiroshima" [Hiroşima'da hiç hastane görmedin sen. Sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin] der. Adam kadını yalanlamaktadır ama iddianın ve yanıtın

ritmi de sevişmedeki dokunuşlar gibidir: lütfen dokun bana – evet, orama dokun. Adam her ne kadar kadının bilgisizliğinde ısrar etse de söyleyişinde bir sevecenlik vardır. Film her ne kadar Fransızca olsa da sözcükler ve konuşmadaki ender bulunan ritim duygusuna karşı uyarılırsınız. Bu gece vakti kucaklaşmasına sanki yaşamınız buna bağlıymış gibi bakıyorsunuzdur ama sözcükler öpücükler gibidir.

Hiroşima Sevgilim'in açılışı bize nasıl katılacağımızı öğretmeye başlar; her gerçek filmde ya da filmdeki her ayrılışta böyledir. Gece vakti konuşması çok erotiktir. Nefes alıp verme eyleminde aşktan bahseder. Dolayısıyla bu insanlar asla âşık olduklarını söyleme ihtiyacı duymazlar. Biz biliriz. Hiroşima'ya, barış hakkında bir film çevirmek için gelmiş bir aktris olan Fransız kadın Elle (Emmanuelle Riva) ile onunla tanışmış Japon mimar Lui (Eiji Okada) olsalar da bunu hissetmişizdir. Fakat bedenleri metaforla öyle doludur ki – aşkın hararetinden mi nemlidirler? Yeniden inşa mı etmekte yoksa rol mü yapmaktadırlar? Radyasyonda başka bir şeye mi dönüşmektedirler? Yoksa çoktan ölmüş, gömülmüşler midir? Bunca akışkanlığa karşın yüzlerini henüz görmemişizdir. Bu gecede daha fazla konuşma vardır, Place de la Paix'de on bin derecede, güneşin ısısında nasıl olduğuna dair. Belgesel benzeri sekanslarda, 6 Ağustos 1945'in hikâyesinin yanı sıra –dehşeti anlatan uzun metrajlı bir Japon filminden alınmış bir klip bile vardır– hastaların deforme yüzleri ve kopmuş uzuvlarıyla yaşadıkları hastanenin kamera görüntülerini izleriz.

Alain Resnais (1922, Vannes doğumlu) önceden belgeselciydi: Van Gogh hakkında iki film (biri Oscar kazandı) ve Guernica hakkında bir film; Chris Marker'la birlikte (Afrika sanatı hakkında) *Heykeller de Ölür*; (Auschwitz hakkında) *Gece ve Sis* ve (Bibliothèque Nationale hakkında) *Toute la Mémoire du Monde*'u çekmişti. Bunlar, unutkanlık ve belleğe tutunma zorunluluğu hakkında filmlerdir. *Hiroşima Sevgilim* Resnais'nin ilk uzun metrajlı filmidir ve filmin senaryosunu yazmasını romancı Marguerite Duras'dan rica etmiştir.

İlk pasaj sona erer. Ses düzeyi geceden gündüze, düş halinden yaşama döner. Aşk ve konuşma dolu geceden sonraki sabahtır. Kadın Parisli olduğunu söyler. Ve ondan önce Nevers'den, Loire bölgesinden olduğunu. Kısa bir süre sonra adam otel yatağında uyumaktadır. Kadın terasta, güneşin altında üzerinde kimono, bir fincan kahve içmektedir. Odaya geri döner ve adamın kolunu görür, vücudunun konumundan dolayı biraz tuhaf dönmüştür. Benzer bir açıdan başka bir kol görürüz, uzun zaman önce ama çok da uzun zaman önce değildir. Kadın savaş sırasında, daha genç ve saçı daha uzunken, Nevers'de bir Alman askerine âşık olmuştur. Adam vurularak öldürülmüştür ve kameranın yakaladığı *onun* koludur ve kadın o biçareliği içinde hırpalanır, saçı kesilir, yüzü çamurla işaretlenir, yoksa dışkı mıdır? – İşbirlikçilere yapılan şeyler. Nevers'de.

O ilk bakışta, bize Nevers'in yalnızca küçük bir kısmı gösterilir – ama dikkatle izlemeye talimliyizdir, bu nedenle görürüz, hissederiz. Fakat savaş devam ettikçe daha fazla geçmişle karşılaşırız. Kadını, âşığıyla buluşmak için acele ederek ağaçlı kır yollarında bisikletine binerken görürüz ve Georges Delerue tarafından yazılmış film müziğinde yuvarlanan lirik bir melodi vardır, Fusco'nun piyanosundan ve gece duyduğumuz, nabız gibi atan üflemeli nakaratından oldukça farklıdır. Kadını saçları kırpılmış halde, ceza olarak bir bodruma kapatılmış, ıstırabından duvarları yalarken görürüz.

1950'lerin sonunda, soğuk savaşın durumundan ve iki büyük gücün atmosfer dediğimiz yerde gitgide daha büyük bombalar test etmesinden kaynaklanan yaygın bir korku vardı. Bu, hepimize, göremediğimiz veya ölçemediğimiz ama çürüyor (ya da hatırlanıyor) olabilen bedenlerin görüntülerinde şiirsel olarak sunulan tehlikeleri işaret ediyordu. İçinde hiç savaş olmasa bile, yalnızca "Hiroshima"nın kullanımı bu filmi savaşla ilgili kılıyordu. Hiroshima ismi gözümüze sokulan bir pankart ya da beynimizde basılan bir düğme gibidir. "Auschwitz" de aynıdır. Ve eğer savaş, iki âşığın ayrılması kadar basitçe anlatılıyorsa, bundan çıkaracağımız

derslerden biri savaş hakkında, bütün vurgusunu ve zorunluluğunu cesarete yükleyen ilişkili filmler yapılabileceğini kimin neden düşünmüş olabileceğidir. Bu bir Amerikan alışkanlığı mıdır? Başka ülkeler savaşı şans işi olarak görürler.

Hiroşima Sevgilim ilerledikçe, Lui ve Elle karakterlerinin isimlerinin aslında Hiroshima ve Nevers olduğu düşüncesi gelişir. Bunlar kadının yaşamındaki krizlerin ve bir ifadenin –dile kolay görünür ama derindir– insanların böyle şeyleri anlatabileceklerinin delilidirler. "Bugünü" ve "o zamanı" taramayı bilirler. İsimleri vardır ve zaman içinde yaşarlar. *Hiroşima Sevgilim*'i bugün izlediğinizde bile Riva ile Okada (1958'de) filmi çektikleri zamanki kadar genç ve kusursuz görünürler. Fakat Okada –Teshigara'nın *Kumların Kadını* filminde oynadı– 1995'te kalp krizinden öldü. Riva hâlâ yaşıyor. Seksenli yaşlarını sürüyor ve belki de kendi tarzında, filmdeki yaşlı Japon kadına benziyor. Eğer filmi izlediyseniz neden bahsettiğimi biliyorsunuzdur. Daha sonra âşıklar şehirde birbirlerini takip ederler ve yaşlı bir kadının ortalarında oturduğu bir bankta dinlendikleri bir an vardır. Konuşurlar. Filme alınırlar. Fakat yaşlı kadına kulak misafiri rolü mü verildiği, yoksa basbayağı orada bulunduğu ve Resnais'nin sahne çekilirken orada kalmasını mı istediği bir gizemdir. Bu anı seviyorum çünkü kadının kurmaca mı yoksa belgesel mi olduğu açık değildir. Fakat oyunculara, varlığına tecavüz etmiş yabancılarmış gibi bakar.

Hiroşima Sevgilim'in bugün elli yaşından büyük olduğunun farkına varan yalnızca nostalji ya da bir tür tarih duygusu değil. Dünya, radyoaktif serpintilerdeki yarı ömürlerin ötesinde endişelenecek başka şeyler bulmuş olduğu için değil yalnızca. Hiroshima hâlâ verili, bir yerden ziyade bir olay, bizi sağır edebilecek ya da ezebilecek bir şey gibi söylemimize fırlatılan bir perde ve bir çığlık. Bu âşıkların gençliği artık daha çok şey ifade ediyor çünkü oyuncular artık bizi terk ediyorlar ve geçen her yılla birlikte tutkuları olsa olsa daha dokunaklı hale gelebilir.

Hiroşima Sevgilim İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili belli meseleleri yerli yerine oturtur ve savaşta –sunacağınız ahlak dersinin kas-

vetine rağmen– insanların kötü ya da şahsi davranacağını; kendi yaşamlarıyla ve küçük işleriyle meşgul olacaklarını ve âşık olmak haricinde çoğu şeyde çekingen davranacaklarını ileri sürer. Resnais ve Duras –birbirlerine âşık olmak zorunda kalmadan– bize bakın, dinleyin, filmin neler yapabileceğini görün dedikleri tutkulu bir işbirliği içinde bir araya geldiler. Keşifleri bizi hâlâ etkiliyor. Gelgelelim bugün, kimsenin böylesi bir sinematik dolaysızlıkla bir film ortaya koyabileceğini sanmıyorum.

Elle'in Hiroşima şehrinde hiçbir şey görmemiş olduğu ısrarında, Resnais'nin, belgeselin elinden ancak bu kadar geldiğine dair kabulü vardır – o zaman kurmaca, bitmek tükenmez soruları cevaplamak için son çaredir. İki şiddetli patlamanın –kadının Alman aşığını öldüren atış ve yer seviyesinde on bin dereceye ulaşan bomba– geçirilebilmesi ve sessizleştirilebilmesi, kurmacanın dünyamızı iyileştirmesinin bir parçasıdır. Bu darbeler, işaret ettikleri kayıplardan daha etkili değildirler artık. Fakat patlamalarının hayati önem taşıdığına inanana kadar, savaşın bize zorbalık yapmasına veya bizi sindirmesine izin vermemeliyiz. Belleğin uzun geçidinde onlar, insanların yaşlanmalarının ve kederlenmelerinin yanında çok önemsiz kalan ses efektleridirler yalnızca.

1959 tarihli film etkisini koruyor. Işığı henüz titremedi, gerçi bunu muhtemelen siyah beyazın insafına ve film duyarkatının kendi ömrü olmasına borçluyuz. Göze ve kulağa her zamanki kadar taze ve sorgulayıcı geliyor. Filmi seyretmeye başlayınca, o akıldan çıkmayan gecesi sizi alıp Nevers ve Hiroshima arasında akan yeraltı nehrine geri götürür. Evet, bir zamanlar bu iki yeri birbirine bağlayan bir savaş vardı ama savaş yalnızca yüzeysel bağdı. Asıl kalıcı olan bağ, âşıkların dokunma ve kadının hatırlama şeklidir. Kadının en çok korktuğu şey Hiroşima'dan daha büyük bir bomba değil, kendisinin unutabilme ihtimalidir. Asıl dayanamadığı şey, yaşamın karanlık içinde bağsız veya önemsiz olabileceği fikridir.

1958-1959'un büyüsü içinde bir gün François Truffaut, arkadaşı Jacques Rivette'in kendisine "Filmler çekeceğiz, hepimiz hemfikiriz, hepimiz filmler çekeceğiz" dediğini anımsadı. Bu anın, bu silahşör benzeri sözleşmenin coşkusunu tahmin edebilirsiniz. Truffaut 1932'de Paris'te doğdu. *Otobiyografik* sözcüğü, ilk uzun metrajlı filmi *400 Darbe*'ye atfedilir atfedilmez, ahmak medyanın Truffaut'nun zor şartlarda yetişmiş olduğu ve bulmuş olduğu yırtıcı genç oyuncu Jean-Pierre Léaud'nun aslında onu oynamakta olduğuna dair aksiyomu haline geldi. Eminim bu tür hayaller takas edilmiştir ve Truffaut Léaud'yu, bir oyuncu olarak sınırları ortaya çıktan sonra bile asla tam anlamıyla terk etmedi. Fakat her çocuk zorluk çektiğini düşünür. Herkes bunu böylesine kullanmaz.

Truffaut okulu bıraktı, onu evlat edinen bir babası vardı, yarı-serseriydi. 1946'da André Bazin'le tanıştı (Mickey Rooney'si için Spencer Tracy). (1918 doğumlu) Bazin bir film eleştirmeni ve yazarı, sinema kulüpleri organizatörü ve bir aziz olmasa da iyiliksever biriydi. Truffaut'yla konuştu; iletişimi koparmadı. François orduya girdi ve firar suçundan hapse atıldı. Bazin çocuğu dışarı çıkarttırdı ve eşiyle birlikte Truffaut'ya kalacak yer verdi. Bazin, kendisinin kurucu-editörü olduğu *Cahiers*'de ona bir yazma işi verdi. Genç adam Fransız sinemasındaki eski kafalılığa 1954'te işte burada saldırdı – ve kendi filmlerini çekmeden önce Truffaut o güne kadar sahip olduğumuz en iyi eleştirmenlerden biriydi. *Cahiers*'de bir çetenin üyesiydi –Jacques Doniol-Valcroze, Luc Moullet, Jean Domarchi, Charles Bitsch– adlarını duymamış olduğunuz insanlar. Bir de bilebileceğiniz isimler var, yani Rivette'in bahsettiği "biz:" Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Rivette'in kendisi.

Cahiers 1951'de kuruldu. Başlıca rakibi *Positif* yayın hayatına 1952'de başladı. Ateşli bir derginin, saçma sapan konuştuğunu söyleyebileceği bir rakibi olmalıdır. Bu yarışma, örneğin sinemacılığın malum başkenti Los Angeles'ta düpedüz var olmayan birtakım şeylerle sürdürülüyordu: Çok geniş bir yelpazedeki

sinemalar eski filmleri yeniden canlandırıyordu, hepsi de Cinémathèque Française'in versiyonlarıydı. Cinémathèque Française 1936'da Henri Langlois ve Georges Franju tarafından kurulmuş, film tarihi için bir arşiv ve sinema salonu, değerli baskılarını Almanların ellerine düşmekten kurtarma amacı taşıyan bir savaş zamanı komplo yuvasıydı. 1945'e kadar özel girişim olarak kalmış ama daha sonra devlet güvencesi altına girmişti. Neden olmasın? Yayımlarının kayıtlı bir kütüphanede tutulmasını gerektiren bir kültür, filmlerini korumamamalı mı? Dahası, Paris'te 1943'ten beri Institut des Hautes Études Cinématographiques [Paris Yüksek Sinema Enstitüsü] adında bir okul vardı. IDHEC olarak anılan okul öylesine kibirliydi ki öğrenci olarak Jean-Luc Godard'ı geri çevirmişti – o da ne yapsın, sinemaya gitmişti.

Okul sinemacılar içindi, elbette film izlemiyor ya da film çekmiyorlarsa ama aynı zamanda, filmin teori ve pratik olarak tartışılması gerektiğini verili kabul eden bir kültürün ölçüsüydü. 1959-1960'ta bazen yeni dalganın, gençliğin ani bir serpilişi gibi betimlendiği oluyordu. Öyleydi de ama gençler sinemaya inanmış bir kültürde yetişmişlerdi. Aksine, aynı Fransız çocukların hükmettiği üzere, Amerika anaakım sinemayı icat etmiş ama onu asla ciddiye almamış ya da onunla düzgün bir kültürel sohbete girişmemişti.

Truffaut veya herhangi bir tekil figür başı çekmiş değil. Gruptan çıkan ilk uzun metrajlı film Claude Chabrol'un *Yakışıklı Serge*'iydi (1958). Bir önceki yıl Chabrol ve Eric Rohmer, *Hitchcock*'u, bu yönetmenin dehasını aktarmaya yönelik ilk girişime ve filme dair ilk eleştirel kitaplardan birine imza atmak üzere işbirliği yapmışlardı. Chabrol 1959'da iki film çekti, *Kuzenler* ve *Tehlikeli Rabıtalar*. Jean-Luc Godard *Tous les Garçons S'Appellent Patrick* (1957) ve Jean-Paul Belmondo adında genç bir oyuncunun yer aldığı *Charlotte et Son Jules* (1958) adında iki kısa film çekti. Rivette *Çobanın Arkadaşı* (1956) adında bir kısa film çekmişti ve McCarthyizm, kara liste, Bomba, Komünistler ve dünyanın filmler gibi olduğu, özellikle de Fritz Lang filmleri gibi olduğuna dair

sarsılmaz bir inançtan doğan bir paranoyanın istila ettiği kurmaca bir Paris panoraması için şimdiden planlar yapıyordu. Adı *Paris Bizimdir* olacaktı ama film 1961'e kadar çekilmedi.

Her yerden fokurtular yükseliyordu. 1957'de Truffaut bir ergenlik aşkını sıradan bir zalimlikle gözlemleyen bir taşralı çocuk çetesi hakkındaki kendi kısa filmi *Les Mistons*'u çekti. Genç aktris Bernadette Lafont yıldızdı ve Truffaut'nun alışılagelmiş, dik dik bakan sorusu "Kadınlar büyülü müdür?" sorusunun ilk nesnesiydi. Onun cevabından kuşku duyan pek kimse yoktu. Truffaut medyanın açıklamalarında yeninin müjdecisi olabilir ama doğrudan film geleneğinden gelen içgüdüleri vardı, mesela aktrislerinin çoğuyla ilişki yaşamak gibi.

Fakat Ekim 1957'de Truffaut Paris'e gelmiş, savaş boyunca hayatta kalmayı başarmış ve Fransız sinemasında saygın bir dağıtımcı haline gelmiş –ve işinin büyük bölümü, Truffaut'nun saldırmış olduğu eski kafalılara hizmet eden– Macar Yahudisi Ignace Morgenstern'ün kızı Madeleine Morgenstern ile evlendi. Fakat yaşlı Macar Truffaut'yla iyi anlaştı ve ona, uzun metrajlı bir filmini 400 milyon eski franka kadar finanse edeceğini söyledi. Claude Chabrol'un ilk filmi de aileden gelen parayla çekilmişti. Her zaman paranın bir yerlerden gelmesi gerekir – eğer bulabilirseniz.

Truffaut abartılı bir film çekmek niyetinde filan değildi. Paris'te, okuldan sıkılmış ve suç işlemenin eşiğinde, ebeveynleri tarafından ihmal edilen (on dört yaşlarında) bir çocukla ilgili bir film çekmek istiyordu – yaşamdan bir kesit. O zamanlar, dostane bir kayınpederiniz olsa bile film çekmeye öylece karar veremezdiniz. Truffaut, yetkin olduğunu birliklere kanıtlamak zorundaydı. Bir senaryo olması gerekiyordu. Bunun için tanıdık bir romancı ve senaryo yazarı olan Marcel Moussy'nin yardımını aldı, ekibi içinse deneyimli bir kameraman (Jean-Pierre Melville için *Kumarbaz Bob*'ü ve Louis Malle için İdam Sehpası'nı çekmiş) olan Henri Decaë, yönetmen yardımcısı olarak da Philippe de Broca'yı aldı. Haziran 1958'de Truffaut, Moussy'ye şöyle yazacaktı:

> Endişemi senden gizlemeyeceğim;[1] filmim hakkında her şeyi öyle açıklıkla ve öyle hızlı kavradın ki işbirliğinden mahrum kalmayı düşünemiyorum. Bu hatıralar üzerinde çalışırken, bir anlamda yine "ilk kez suç işleyene" döndüm; bir kere daha kendimi güvensiz ve isyankâr, aşırı derecede savunmasız ve toplumdan tamamen yalıtılmış hissediyorum. Bundan on yıl önce, koruyucum diyebileceğin bir şey haline gelerek beni düzelten Bazin olmuştu; öyle çok açıdan Bazin'e benziyorsun ki seninle konuşurken, aynı anda hem suçlu hem de ıslah edilmiş hissettim. Tıpkı onun bana yaşamda "doğru yolda gitmeme" yardım ettiği gibi sen de yalnızca ağlak, halinden memnun bir itiraftan fazlasını çekmeme, hakiki bir film çekmeme yardım edeceksin.

On dört yaşında "zaptedilmez" çocuk olarak Jean-Pierre Léaud bulundu. Deneme çekimleri pek kuvvetli sayılmazdı ama Truffaut, Léaud'daki keskin yüzlü haylazlıktan hoşlandı ve Antoine Doinel karakterini, kendisinin bir suretinden daha fazlası haline getirmenin yollarını aramaya koyuldu. André Bazin Kasım 1958'de, Truffaut tam çekimlere başlarken lösemiden öldü. Film Bazin'e ithaf edilecekti.

Yeni isimler ve yeni yüzler barındıran bir film olmakla birlikte alışılageldiktir, uyumsuz bir ergene duyulan yakınlıkla doludur. Bu sıcaklık Paris'e dek uzanır: Yeni Dalga, şehrini seviyordu ve ondan, *Sulardan Kurtarılan Boudu* kadar *Kırmızı Değirmen*, *Başlangıç* ve *Hugo*'yu da içeren bir kült yaratılmasına yardım etti. Decaë (tıpkı *Başarının Tatlı Kokusu*'nda olduğu gibi) kötü ışıkta – kışın, alacakaranlıkta– kullanılabilir görüntüler sağlayan hızlı boş filmler kullanarak çekim yapmayı başardı. Film Jean Vigo'dan, Renoir'dan ve hatta Ingmar Bergman'dan alıntı yaptı. Komik, hüzünlü, iğneleyici ve alaycıydı, aynı zamanda Truffaut'nun imzası olacak şeye sahipti: Utangaçlıktan veya korkudan yarıda kesilen güçlü duygular. O modern endişenin bir başka göstergesiydi bu: Filmler cıvıtmadan ya da değersizleşmeden o kadar etkileyici olabilirler mi sahiden?

---

[1] Truffaut'dan Marcel Moussy'ye, 21 Haziran 1958, Truffaut, *Correspondence*, s. 121.

En sonunda Doinel ıslahevinden kaçtığı zaman onu sürekli takip eden kaydırmalı bir kamera eşliğinde sonsuza dek koşar. Fakat sonra çocuk denize ulaştığı –Normandiya'da, Villers-sur-Mer yakınlarında çekildi– ve eğimli kumsaldan aşağı koştuğu zaman kamera geri çekilir ve incelemeden ziyade şiirsellik olan çok güzel bir yol benimser. Çocuk denize girer, döner ve bize bakıp geleceği merak ederken film o dondurulmuş görüntüde biter.

400 Darbe her zaman yürek burkmuş ve kalabalıkları memnun etmiştir – ve Truffaut bir seyircinin gönlünü kazanmazsa asla tam olarak rahat etmiyordu. Ön gösterimler öyle iyiydi ki Cannes Festivali haberini aldı ve kültür bakanı André Malraux'yu, Fransa'yı resmen temsil etmesi için filmi yarışmacı yapmaya ikna etti. 1958'de Truffaut'ya belalı, saldırgan bir eleştirmen olduğu için Cannes'da basın kartı verilmemiş olmasının ironisi gözlerden kaçmadı.

Truffaut ve Léaud, yanlarında filmlerinin afişinden başka pek bir şey olmaksızın Carlton Oteli'ne vardılar – bunu belirtiyorum çünkü Cannes her zaman bir piyasa olmuştur. Film Amerika'ya 50.000 dolara satılmıştı bile, yapım bütçesini karşılamaya yetiyordu. 4 Mayıs 1959 gecesi film, jüri başkanı Jean Cocteau'nun sunuculuğunda festival gösterimini yaptı. Büyük alkış koptu ve kiralık smokini içindeki Jean-Pierre Léaud sinema salonundan omuzlarda taşınarak çıktı. Truffaut En İyi Yönetmen ödülünü kazandı. *Le Monde*'dan *Elle*'e kadar basın delirdi ve "Festival hiç bu kadar[1] gençlik dolu olmamıştı" diye ilan etti. "Gençliğin sevdiği bir sanatın görkemini görecek kadar yaşadığımız için çok mutluyum. On ikinci film festivali size Fransız sinemasının yeniden doğuşunu duyurmaktan şeref duyar."

Film Champs-Élyées'de ilk gösterimini 3 Haziran'da yaptı ve o yaz 450.000 bilet satıldı. Kasım'da Londra ve New York'ta oynuyordu. (En İyi Senaryo için Oscar'a aday gösterildi ama *Yastık Sohbeti*'nin yenilgiye uğrattığı filmlerin arasına katıldı.) Truffaut'nun geliri yirmi katına çıktı. Bir spor araba aldı ve kendini Ja-

[1] *Elle*, 8 Mayıs, 1959.

mes Dean gibi hissetti. *400 Darbe* tatlılığını yeteri kadar dengeleyen ekşiliğiyle hâlâ hakiki ve tatlı bir filmdir. 1959'un sonunda Truffaut, Fransız gösteri dünyasından şarkıcı Charles Aznavour ile *Piyanisti Vurun*'u çekiyordu.

400 Darbe Cannes'da gösterilirken Jean-Luc Godard Paris'te beklemekten ağaç olmuştu. "Bu iğrenç"[1] diyordu bir tanıdığına. "Herkes Cannes'da. Ben ne demeye buradayım? Oraya gidecek parayı kesinlikle bulmam gerekiyor... Piç kurusu Truffaut, beni akıl edebilirdi."

Bu iki adam *Cahiers du Cinéma*'da müttefik olmuşlardı. Film tarihine aynı doğrultuda bakıyorlardı. 1958'de birlikte *Bir Su Hikayesi* adlı bir kısa film yönetmişlerdi ve Truffaut bir keresinde Godard'a, bir polisi öldüren ve Amerikalı kız arkadaşıyla Paris'te saklanmaya çalışan bir hırsız hakkında basit bir hikâye anlatmıştı. Godard ilk uzun metrajlı filminde bu hikâyenin işe yarayabileceğini düşündü. Bu nedenle *Cahiers*'deki küçük kasada bulunan parayı aldı ve Cannes'a giden trenlerden birini yakaladı. Gider gitmez hikâyeyi yapımcı Georges de Beauregard'a anlattı ve Chabrol ile Truffaut'nun, Beauregard'ı, Godard'ın onların isimlerini kullanabileceği konusunda temin etmelerini sağladı – "hikâye" Truffaut, "sanat danışmanı" Chabrol. Beauregard mutabıktı ama parası yoktu. Dolayısıyla Godard film finansörü René Pignières'e gitti ve yaklaşık 100.000 dolarlık bir söz almayı başardı çünkü sektör *400 Darbe*'nin heyecanı içinde bu çocuklara karşı aniden gözlerini dört açmıştı.

Godard 1930'da Paris'te doğdu ama çocukluğunun ve gençliğinin çoğu, doktor olan babasının Jean-Luc dört yaşındayken aileyi taşımış olduğu İsviçre, Nyon'da geçti. Etnoloji okumak için Sorbonne'a girdi ama tüm vaktini film seyrederek geçirdi. 1950'lerin başında askerlikten kaçmak için Amerika'ya gitti ve sonra çalışarak *Cahiers* grubuna girdi. Hiçbir zaman Truffaut ka-

[1] Alıntılandığı yer Brody, *Everything Is Cinema*, s. 50.

dar okunaklı bir eleştirmen olmadı; yazıları genellikle yaratıcı, aforizmavari ve süreksizdi. Godard'ın düzenli bir hikâye anlatıcısı veya karakterlerine düşkün bir yönetmen olarak çalışmaktan memnun olmayacağı daha en başından az çok belliydi. Genç bir adamken, sermaye bulmak için sattığı bir Renoir tablosu da dahil olmak üzere ailesinden çaldığı şeyler olmuştu.

Serseri Aşıklar'ın (1960) hikâyesi Truffaut'nun önerdiği gibiydi ama hiç kimse tam manada bir senaryo gördüğünü hatırlamaz. Onun yerine, bazen günden güne gelen sayfalar ya da kâğıt parçaları vardı. Raoul Coutard kameraman olarak işe alınmıştı. Bundan önce neredeyse hiçbir iş yapmamıştı ve vérité tarzını benimseyerek –elde tutulan ışıklar, ekipmanın ya da ekibin ayağına dolanan pek bir şey olmadan– mümkün olabildiğince basit veya doğrudan çekmesi isteniyordu. Coutard'ın ışığa ve harekete fazla doğal bir yatkınlığı vardı, öyle ki görsel anlamda Godard'ın istediği kadar haşin olamıyordu. Oysa bu, filmciliğin radikal bir yeniden değerlendirmesini arayan bir filmdi. Görüntü fazla nazik veya memnun edici olduğu zaman Godard o eski akıcılığı veya zevki sökmek için vahşi bir kurguya girişiyordu.

Michel başrolü için Jean-Paul Belmondo'ya söz vermiş ve oyuncuyu yalnızca 800 dolar karşılığında, kendisine teklif edilen daha büyük bir filmden çıkmaya ikna etmişti. Gelgelelim Amerikalı kız Patricia için, orada Paris'te bulunacağı tutan Amerikalı bir yıldız veya yıldızımsı aklına geliverdi. Jean Seberg, Otto Preminger'in, Shaw'un *St. Joan*'unda başrol oynayacak birini aradığı ulus çapındaki tanıtım sırasında Iowa'da keşfedilmişti. O rol için on sekiz bin kişi arasından seçilmişti! Pek çok eleştirmen rolün onu aştığını düşünüyordu ama –her ne kadar yüz yüzeyken üzerine gitse de dışarıya karşı görüntüyü kurtaran- Preminger onu, Françoise Sagan'ın 1954 tarihli romanı *Günaydın Hüzün*'den uyarladığı filminde başrol oynaması için Fransa'ya götürdü. Kız da orada serpildi, bir film içinde beceriksiz bir ergenden erken gelişmiş ama kaderci bir genç kadına dönüştü ve François Truffaut'dan şu coşkulu yorumu kazandı:

> Jean Seberg perdedeyken[1] ki her zaman öyle, başka hiçbir şeye bakamıyorsunuz. Her hareketi zarafet dolu, her bakışı kesin. Başının şekli, silüeti, yürüyüşü, her şeyi kusursuz. Yandan yırtmaçlı mavi şortu, korsan pantolonu, etek, gece kıyafeti, mayo, etekleri dışarıda veya göbeği üzerinde bağlanmış bir erkek gömleği içinde ya da bir korsaj giymiş kendi gibi davranırken (ama çok da uzun süre değil) Jean Seberg, bir firavunun kafatası üzerindeki kısa sarı saçı, çocuksu bir kötülük pırıltısı bulunan ardına kadar açık mavi gözleriyle bu filmin tüm ağırlığını ufacık omuzlarında taşıyor.

Alıp alacağı en iyi yorum bu olabilir ve *Serseri Aşıklar*'da oynaması için onu ikna etmeye yardımı dokunmuş olmalı. (Truffaut'ya bir teşekkür mektubu göndermişti.) Fakat Seberg, Preminger'in Hollywood'unda yetişmişti. Godard'ı "konuşurken gözlerime bakmayan,[2] inanılmaz derecede içe kapanık, dağınık görünüşlü, gözlüklü bir genç adam" olarak görüyordu. Patricia'nın hiçbir açıdan sevimli olmadığını düşünüyordu ve bir aktrisin karakterlerinin sempatik olması gerektiğine inanıyordu. Fakat yeni eşi Fransız avukat François Moreuil filmin bütçesinin tam dörtte biri için anlaştı ve dolayısıyla o da oynayacağını söyledi. Çekim rahatlatıcı değildi. Film konuşma doluydu ama tüm sözler sonradan seslendirme yapılacaktı.

"Şu Fransız filminin ortasındayım"[3] diye yazıyordu bir arkadaşına "ve uzun, kesinlikle delice bir deneyim bu – ışık yok, makyaj yok, ses yok! Tek güzel yanı –öyle Hollywood-dışı ki çekingenliği tamamen bıraktım.

Fakat işte, Humphrey Bogart'ın bir film afişindeki halini taklit etmeye çalışan Belmondo'nun karakteriyle başlayan bir film vardı karşımızda. Şüphesiz ki Patricia'nın uluslararası pazara giden bir köprü olması amaçlanıyordu ve çünkü Godard Hollywood aktrislerinden, Amerikalı kızlardan – ve François'nın onlarda görebildi-

---

Truffaut, *The Films in My Life*, s. 140.

Jean Seberg'in alıntılandığı yer David Richards, *Played Out: The Jean Seberg Story* (1981), s. 84–85.

Age., s. 86.

ği şeyden büyüleniyordu. (Jean-Luc oyunculara karşı asla o kadar cömert değildi.) Eleştirmen olarak Amerikan tarzına – Nick Ray, Sirk, Fuller ve diğer *Cahiers* auteur'lerine sadık olmuştu. Richard Roud'un dediği gibi (bu, uzun yıllar boyunca pek çok suç filmi için de geçerlidir) "*Serseri Aşıklar*, Godard'ın yeraltı çevrelerine[1] dair herhangi bir doğrudan bilgisinden çok *Yaralı Yüz* [Howard Hawks, 1932] ve diğer Amerikan gerilimlerini kendine örnek almıştı. O sözde Amerikan kabadayı büyük bir varoluşsal şevkle hedef alan yalnızca Belmondo değildir; orada Godard da destek verir ve can çekişen Avrupa değerlerine yapılan bu nihilist saldırıyı cesaretlendirir.

Filmin kurgusu bittiğinde çok uzun ve çok ağır çıktı: Cinsellik konusunda çekingen veya kaçamaklı olan uzun gösterişçi konuşmalar boyunca pek fazla bir şey olmuyordu. *Serseri Aşıklar* çekici çocuklar arasında pervasız bir karşı karşıya gelme vaat ediyordu. Çarşafların altında geçen, uzatılmış bir yatak odası sahnesi vardı ama Godard'ın kamerada "o" olayı gösterme içgüdüsü yoktu. Hitchcock'un –aynı sıralarda çekilmiş bir başka film olan– *Sapık*'ı çok daha seksi, çok daha röntgenciydi.

Bu nedenle makasçı Godard filmin uzunluğunu yönetilebilir hale getirmek için, zayıf hikâyesini ve bütün anlatısal veya ahlaki gelişme şemasını bir nevi aşağılayarak kendi filmini istila etti. Bir zamanlar pürüzsüz kurgunun hâkim olduğu yerlere atlamalı kurguların girmesine izin vererek kendi filmini inceltti/alçalttı. Seyirciye küçümsemeyle gülümsüyor gibiydi: Bunu gerçekten inanarak ya da umursayarak izlemiyorsunuz herhalde? Fakat son moda olarak alkışlanması ve kabul edilmesine yetecek kadar çok seyirci bu kaba muameleyi devrimci bir tarz olarak karşıladı. *Serseri Aşıklar* doksan dakika uzunluğunda oynadı ve bir vahiy hissi verdi. 1960 ilkbaharında yedi haftalık Paris gösteriminde 250.000'den fazla bilet sattı. Jean Vigo Ödülü'nü kazandı ve bütçesinin elli katı kâr etti. Ondan sonra uluslararası bir sansasyon haline geldi. Sinema dışından gözlemciler kendilerini yorum yap-

[1] Roud, *Godard*, s. 36.

maya mecbur hissettiler. Jean-Paul Sartre "gerçekten çok güzel" olduğunu söyledi. Gerard De Vries, Alexandre Astruc'un "caméra stylo"yu* ileri sürdüğü 1948 tarihli makalesine dönerek *Serseri Aşıklar*'ın o yaklaşımla gerçekleştirilmiş dört başı mamur bir çalışma olduğunu söyledi.

Hakikat daha karmaşık ve daha az derli topluydu. Godard'ın bir anlatı filminin biçiminin yapısökümünü yapması, parodi ya da patlamaya hazır bir yeniden değerlendirme için anlatısal samimiyeti terk etmekte olan 1959'un Amerikan filmlerinden çok da uzak değildi. Fakat *Kahramanlar Şehri* ve *Bazıları Sıcak Sever* yine de pürüzsüz akıyorlardı; yıkıcılıkları, ironik tavırlarında yatıyordu. Godard, seyircinin her şeyi görmüş olduğu televizyon denen antolojiden cesaret alarak daha fazlasını sezdi ve bu nedenle farklı bir şey yaptı. Televizyonda kendi kendine kurgu yapmayı olanaklı kılan uzaktan kumanda aleti henüz ortalarda yokken *Serseri Aşıklar*'ın sıradaki, sıradaki, acele et diyen dağınık bir dinamiği vardı. *Serseri Aşıklar*'da bir hikâye anlatmaktan ziyade bıkmış usanmış bir "hadi şu işi bir an önce yapıp bitirelim" tavrı vardı, bu nedenle film sürekli, ölmekte olan Michel, Patricia'ya "dégueulasse" [tiksinç] olduğunu söylerken Patricia'nın yüzündeki o son boş bakışa çakılıyordu.

Godard birkaç yıl sonra, Çılgın *Pierrot*'dan (1965) bahsederken şunu kabul etti: "Amerikalılar hikâye anlatıcılığında iyi,[1] Fransızlar değil." 1960'ların ortalarında çekilen harika bir filmin, bir yanlış anlamaya veya kazayla yapılan bir şeye dayanmasının neredeyse zorunlu olduğunu ekledi. Film anlatısının eski gramerinin arkaik ve işe yaramaz olduğunu hissediyordu. Fakat "televizyonda her şey mümkündür." İnsanlar o ekranı neredeyse yaşamı gözlemledikleri gibi, sıkılmış ama beklentili bir halde izliyorlardı. Dolayısıyla Godard *Pierrot*'nun bir filmden ziyade "bir film girişimi" olmasını istediği kararına varıyordu.

Filmin bir işitsel-görsel dil biçimi ve dolayısıyla sinemacının da ışıkla yazı yazan bir tür yazar olduğunu kabul eden kavram. Tam karşılığı "kamera-kalem"dir -çn.

Godard'la röportaj, *Cahiers du Cinéma* 171 (October 1965).

Bir kuramcıydı ama aynı zamanda bir kariyeristti. Ruhsuz fırsatçı ve müzmin kelime oyuncusu Godard, Truffaut ve Chabrol'un nasıl üstünlük sağladığının ve onları nasıl eski moda gösterdiğinin farkındaymışçasına röportajlar vermeye başladı. Burada The Beatles'la bir benzerliği vardır: Onların radikallikleri –hem sert hem de lirik– yalnızca müziklerinin tazeliğinde değil, röportajlarda göz ünen serdikleri kayıtsızlıkta da yatıyordu. Kimse basınla daha önce öyle konuşmamıştı; kimse kendi şöhretini alıp "bakın, bu aptalca" dememişti. Ne The Beatles ne de Godard hit olmanın keyfinden muaf oldukları için değil. Godard bir an önemsemez, bir an cana yakın olabiliyordu; kendi kaçamaklılığı da bir tür kurguydu. Filminin aslında yalnızca farklı araçlarla uygulanan bir film eleştirisi olduğunu söyleyebiliyordu – bir "makaleydi," istikrarsız kültüre ayak uydurmak için artık hızla değişmesi gereken bir sürecin çözümlemesiydi. Fakat sonra, *Serseri Aşıklar*'dan bahsederken sanatsallığa âşık sanat öğrencisi olmaya geri dönüverebiliyordu: "Çocuk uzun süredir[1] ölüme takmıştır, kötü bir şey olacağı içine doğmaktadır. Sokakta bir adamın öldüğünü gördüğü kaza sahnesini bu nedenle çektim. 'Hepimiz izinde olan ölüleriz' cümlesini Lenin'den alıntıladım ve Mozart'ın ölmeden kısa süre önce yazdığı Klarnet Konçertosunu seçtim."

Godard ulaşılamaz ve üstün görünmekten hoşlanıyordu. Çoğu zaman koyu gözlükler takıyordu. Kayıtsız olmaya çalışıyordu. Anlaşılır şekilde ama monoton konuşuyordu – orada, *Alphaville*'de (1965) her şeyi bilen bilgisayar Alpha 60'tan bir şeyler vardı çoktan. Fakat uygulamaya koyduğu yeni film düzeni kendi kargaşasını örtbas etmemeli – Avrupalı ama Amerikan, duygusal ama soğuk, avangard ama yaptığı hit filmlerin çetenin geri kalanını geçmesi için de can atan. Anna Karina'yla tanışır tanışmaz kafa karışıklığı yoğunlaştı ve filmleri, Anna'sız asla yeniden kazanamayacağı bir duygusal güç kazandı.

Hanne Karin Blarke Bayer (Anna Karina'nın gerçek adı) Paris'e Danimarka'dan, model ve belki de aktris olarak gelmişti. Go-

[1] Godard, *Le Monde*, 18 Mart, 1960

dard onu *Serseri Aşıklar*'da küçük bir rol için düşünmüştü ama rol göğüslerini açmasını gerektiriyordu ve Anna Karina (benimsediği profesyonel isim) bunu yapmaya gönülsüzdü. Bu nedenle Godard bir sonraki filmi *Küçük Asker* (1963) için onun peşinden koştu. Yeni filmdeki aktrisin, kendisinin sevgilisi olabileceğini ileri süren bir reklam bile verdi. Bütün Yeni Dalga, kız tavlamak için kısıtlı bütçeyle bile film çekildiğini kabul ediyordu. Karina, Godard'dan başta pek hoşlanmadığını ama rolü aldığını ve sonra ayrılmaz olduklarını söylüyordu – ta ki ayrılana kadar.

Sonraki birkaç yıl Godard, film tarihindeki en yaratıcı dönemlerden birine girdi. Amerikan filminin sağ kalan janrlarını ve ideallerini bir bir alıp gözlerimizin önünde parçalara ayıran filmler çekti: *Küçük Asker* (politik gerilim), *Kadın Kadındır* (1961, Lubitsch'e göre romantik komedi), *Hayatını Yaşamak* (1962, kadın filmi), *Jandarmalar* (1963, savaş filmi), *Nefret* (1963, filmler hakkında bir film), Çete (1964, genç çete), *Evli Bir Kadın* (1964, sosyoloji içeren bir kadın filmi), *Alphaville* (1965, bilim kurgu veya mesleğin tehdidi altındaki hürriyet), Çılgın *Pierrot* (1965, tamamen günışığı içinde bir kara film, ölümle son bulan bir kaçış), *Erkek, Dişi* (1966, cinsel politika), *Amerikan Malı* (1966, kara film), *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* (1967, fuhuş ve toplum), Çinli Kız (1967, dünya politikası, başlangıç aşamasında Marksizm), *Hafta Sonu* (1967, otomobiller, toplum eşittir trafik, yazgı olarak trafik kazası). Karina, ayrılmalarından önce ve sonra çekilen toplam yedi filmde yer alıyordu.

Bu yeniden çevirim planı ne düzenli ne de kesindir: Godard'da her zaman olduğu gibi sinizm romantizme taşmıştır. Montaj, kesinti ve kendiyle çelişme anlamına geliyordu; aklınıza gelebilecek her şeye izin veriyordu. Dahası Godard'ın yükseldiği yıllarda cinsel devrim, Vietnam'ın başlangıcı, Cezayir'in sonrası –bağımsızlığını 1962'de kazanmıştı– ve işkencenin meydana çıkması, bir suikastler çağı, Avrupa'da Amerika Birleşik Devletleri'ne yönelik artan huzursuzluk, uyuşturucu kullanımı (gerçi bu Godard'ın insafsız ayıklığında her zaman eksikti), feminizmin doğuşu ve bir

kültürün televizyon tarafından boğulması yaşandı; alışılageldik Hollywood özgüveninin düşüşünden bahsetmiyorum bile. Bu aynı zamanda Fransa'daki 1968 olaylarına, öğrencilerle işçiler arasında bir devrimci ittifak girişimine, sokak gösterilerine ve hükümetin, Henri Langlois'yı Cinémathèque Française'in başkanlığı görevinden alma girişimine yol açacaktı. Ayrıca Godard ve Anna Karina'nın evliliği son buldu. Bu haber filmi başlıkları bariz görünebilir ama onları Truffaut'da ya da dönemin diğer sinemacılarının çoğunda bulamazsınız.

Godard ateş ve buzdu, ikisini uzlaştırmaya da niyeti yoktu. Bu nedenle *Hayatını Yaşamak* (1962) bir hikâye değil, fuhuşun gerçekleri ve lojistiğiyle ilgili yansız bir makalenin bulunduğu, numaralandırılmış bir dizi bölümdü. Fakat film *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda Falconetti'yi dikkatle seyreden Karina'nın yüzünü paralel kurguladığında yönetmenin ona ya da izleme ve arzulama sürecine duyduğu aşkı ki sinema denen orijinal öz de budur, gözden kaçırmak imkânsızdır.

Hayatını Yaşamak'ın finali üstünkörüdür, sefil bir sokakta dağınık bir silahlı çatışma –büyük kara film tertipleriyle hiç uğraşma; onu zaten çok görmedik mi?– ama Karina kafedeki müzik kutusundan yükselen müzikle dans ederken Cyd Charisse'i taklit eden bir ergen kadar neşe vericidir. Bu kadını seviyorum, film denen bu şeyi seviyorum ama fazla postmodern olduğum için artık ona güçlükle inanabiliyorum diyen acı dolu yoğun bir sevinç iş başındadır. Truffaut, filmlerinin arasına böylesi analitik bir zekâ katmaya cesaret edemezdi. İşin doğrusu, Godard'ın içindeki eleştirmen hikâye anlatıcısıyla mücadele ediyordu. Filmin adı *Hayatını Yaşamak*'tır ve Karina'dan bir ikona yaratmasıyla da kısmen feminist bir filmdir ama bir yandan şu diğer bilmece üzerine kafa patlatmayı sürdürür: Filmimi Nasıl Çekerim?

Nihai cevap küçümsemeyle oldu. Fakat *Nefret* renkli, geniş ekran bir rapsodidir; kamera hareketidir ve (Truffaut'nun bestecisi haline gelen) Georges Delerue'nün, filmin ana mekânı olan zarif Capri villasını kaplayan müziğinin ağıtıdır. Bugüne kadar çe-

kilmiş en güzel filmlerden biridir ve bu güzelliğe, Godard'ın Karina'yı asla çıplak göstermeyeceğinden şüphelendiğimiz bir zamanda (birlikte çevirdikleri filmlerde ona her zaman iffetli davranılır) çıplak Brigitte Bardot'nun (sözleşmeye bağlı yükümlülük) alaycı kullanımı dahildir. *Nefret*'teki yapımcı al yanaklı bir canavardır ve Jack Palance tarafından, Douglas Sirk'in *Atilla'nın Damgası*'nda (1954) canlandırdığı Attila'sına benzer şekilde canlandırılır ama bu, Attila İtalyan takım giyer. Yönetmen, kendisini oynayan ve kendi küçük düşüşünü inceleyen (yetmiş üç yaşındaki) Fritz Lang'dır. Ve senaryo yazarı (Michel Piccoli) kariyerine yardımcı olması için kendi eşini peşkeş çekmiştir. *Nefret*, film çekme sürecinin doğası gereği yoz olduğunu bilir.

Sonra Çılgın *Pierrot* (1965) var: İnancını yitirmiş koca eski kız arkadaşıyla karşılaşır hikâyesi ve Godard-Karina ayrılığının, Karina'dan kameraya pişmanlık, karşılıklı suçlama ve kesin bir meydan okumayla bakmasının istendiği bir yeniden işlenmesidir: Bana bakın, size yalan söyleyeceğim der gibidir. (*Birleşen Kalpler*'de kötü kız kardeş Carmen'le birlikte kurgulanan Vivian Rutledge'dır.) Yüzü, keskin zekâlı bir entelektüel pozu kesen Godard'ın içindeki yaralı çocuğu ortaya çıkarıverir. Karina ve Belmondo (Marianne ve Ferdinand) yan odada kanlı bir ceset varken sevişirler: Dehşet ve işkence başlamıştır, dolayısıyla âşıkların neden uykularında çığlık attıklarına dair yeni bir içgörümüz vardır artık. Fakat filmin ("aynadan geçen ruhlar gibi" hareket ederek) Güney Fransa'ya ve yaza coşkulu inişinde, Godard belki de son defa filmin kendisinden katıksız bir zevk almaktadır –denize sürülen üstü açılabilir araba ve onun kısa süren gökkuşağı kavisi, tenis oynayan kız, mekândaki hareket, hayvan hareketi, renkler, kızın saçı, günbatımındaki tenleri, papağan ve tilkinin gözalıcı birleşimi, şarkılar (Antoine Duhamel'in müziği), acı ada idili, Michel Simon rolü üstlenen Belmondo (eğer Simon'u hatırlayan varsa), ne kadar hainse o kadar çok izlenen bir kara film perisi olarak Karina (Godard'ın kadın düşmanlığının ilk baskısı) ve bir Paris partisinde (reklamcılık klişeleri alışverişi için bir suare)

mahsur kalmış, hepsinin ötesinde filmde "duygu" ihtiyacını ilan eden bir Samuel Fuller. *Pierrot*'yu çılgınca yapan şey sadece kendine zarar verici romantizmi değil, aksiyon sinemasına yönelik Fuller'la paylaşmaya devam ettiği arkaik inanç, perde üzerindeki azının başarmak için gerekenlerin bir parçası olabileceği nostaljisidir. Bu nedenle hayat dolu aksiyon sahneleri ve yalıtılmış hikâye anlatma parçaları bulunur (soygun sahnesi edebiyata göndermelerle örülüdür – Godard hâlâ kitap okuyordu!). Ferdinand okuyup yazmak ister ama Marianne ona "Sen benimle sözcüklerle[1] konuşuyorsun, bense sana duygularla bakıyorum" der. Doğal bir kadından çok düşünülmüş bir replik.

Godard'ın içindeki eleştirmen ve denemeci bize bunun daha fazla devam edemeyeceğini anlatmaktadır. Bu dünya, filmlerin bizi hâlâ eğlendiriyor olduğunu söyleyemeyeceğimiz kadar dehşet vericidir. 1968 civarında, sinemanın bir sonu gelir ama Godard sapkın, zalim ve keskin bir zekâya sahip olduğu için nefes kesici bir güzellik olarak sunulur. *Hafta Sonu* biterken jenerik "Filmin sonu... Sinemanın sonu"nu ilan eder. Fakat eğer bunu kaybedeceksek, çok fazla şey kaybetmiyor muyuz? Preston Sturges *Aşk Yıldızı*'nda yönetmeni salıiden kurtarır ve biz bu mağrur enayinin Paramount'a geri dönüp daha çok komedi çekeceğini umarız. Ama Godard kendini kurtarmayacaktı.

1960'ların başının Godard filmleri mecranın sıkıştırılmış bir tarihidir ve yıllar içinde gerçekleştirilen yeniden gösterimler yeni seyircilerin genellikle beğenisini kazanmıştır. Korkarım ki o zamandan bu yana herhangi bir eserler bütününün onu geçtiğini veya film tarihi ve patolojisi üzerine bu denli doğru ve yerinde bir yorum getirdiğini iddia etmek hayalperestlik olacaktır. Sanatların herhangi birinde, güzelliğe bu denli hâkim ve onu bertaraf etme arzusunda bu denli inatçı biri nadiren görülmüştür. "Küçümseme" konusu nüfuz edicidir ve öyle zengindir ki Godard'ın kendisini ve bizi, seyirciyi kapsar. Çoğu müzmin romantik gibi o da çekilmez bir karamsara dönüşür. Hâlâ hayatta ve çalışmaya devam

[1] Godard, Çılgın *Pierrot*'nun senaryosu (1965), s. 62.

ediyor, onun her zamanki kadar ilginç ve önemli olduğunu iddia eden cesur girişimler de oldu. Korkarım ki bu bir hüsnükuruntu. Godard 1960'lardaki çılgınlığının, kitle iletişim aracına duyduğu inancının altını oymaya yarayabileceğini her zaman tahmin ediyordu. "Sinemanın Sonu" yalnızca küstahça bir söylenme değildi; bir önseziydi. Işığın aydınlatıcı ve etkileyici ve hatta dönüştürücü olduğu bir dönem vardı – cömert davranırsak elli yıl. Fakat sonra pırıldayan ışığın, aydınlanmanın gülünç bir taklidi ve kitleyi hapsetmenin bir aracı haline geldiği bir değişim bastırdı.

Hayatını Yaşamak'ta Anna Karina'nın karakteri Nana'nın mektup yazdığı bir an vardır. Filmin yedinci bölümünde yer alır. Kâğıt kalemle yazılan mektup, bir genelev personeline katılma başvurusudur. Aktris, yoksa karakter mi demeli, mektubu gerçekten yazar. Dolayısıyla zaman alır. 1962'de biri bu salıneyi ilk defa izlerken şöyle düşünmemesi imkânsızdı: "Ah, bir mektup yazma sahnesi. Eylemin başlangıcını gösterecek ve sonra bitmiş mektuba geçecek. Yalnızca birkaç plan ve onları birlikte kurgulama meselesi. Filmlerde hep böyle olur." Ama sonra izliyordunuz ve yazma eylemi zamanda uzadıkça uzuyordu. Sahne haline geldi. O zaman da şöyle diyerek yeniden tatlı bir çözümlemeye girişebilirdiniz: "Ah, bu [Godard'ın] Nana'nın ne kadar naif, ne kadar eğitimsiz ama ne kadar gayretli olduğunu gösterme şekli. Bu onun karakterinin bir açılımı." Bu da yeterince adildi. Fakat sonra seyircinin kafasına bir şey daha dank etti: Godard, bunun yalnızca şimdisine bakın, onun varlığına, varoluşuna bakın diyordu. Film bu değil mi? Bu "vérité" diyebileceğimiz bir şey değil mi?

Fakat elimizde seksen beş dakikalık bir film vardı ve dakikaların tamamı acımasızca geçiyordu. Londra Film Festivali basın gösterimi, Küba füze krizinin zirvesinde gerçekleşti. Filme ve karanlığa giren eleştirmenler bunun görecekleri son film olabileceğine ilişkin tedirgin şakalar yaptılar. Dolayısıyla geçen sürenin (anlatı bakımından vurgusuz) bu anları, bu gözlem dakikaları sıradışı biçimde değerli veya sinir bozucu geldi. Bize filmin baş-

lığını ve o çocukça havalı soruyu düşündürdü –hayatını yaşıyor musun, yoksa zaman mı geçiriyorsun?– ve bu soru, eğer yirmi bir yaşındaysanız hâlâ zorlayıcı olabilir.

Bir gün Elia Kazan *Hayatını Yaşamak*'ın setini ziyaret eder. Dünyadaki en iyi yönetmenlerden biri, performans yönetme ve onaylanan Hollywood tarzında çekim yapma konularında en ileri yönetmen: genel çekim, yakın plan, paralel kurgu yakın plan – eylemi eşleştirme ve bunu kusursuz yapma, gerçekliğin kabul gören kodlanmış bir versiyonu. Fakat Godard'ın devamlılık görevlisi Suzanne Schiffman şunu anlatır: "Çok uzun bir çekimdi, değişmez odaklı bir çekim. Kamera hareket etmiyordu, oyuncular kadraja girip çıkıyorlardı, kadrajın dışında da rol yapmaya ve konuşmaya devam ediyorlardı. Kazan bana 'Eylemi bundan sonra hangi açıdan çekecek?' diye sordu, 'Hayır, bir sahneyi asla bir açıdan fazla açıdan çekmez' dedim. Kazan anlamadı."

Üstü kapalı röportajların Godard'ının "sinema, saniyede yirmi dört kere hakikattir" gibi sloganları vardı ama aslında bundan daha incelikliydi ve daha derin, daha doğrudan bir şeyle ilgileniyordu. Filmin ve fotoğrafın kökenlerine geri dönüyordu. ya da Fotoğrafçının, şemsiye açan bir kadını veya bir testi suyu fırlatan bir adamı kaydettiği fotoğrafları akış halinde ilk defa gösterdiği seyircileri ya da Eadweard Muybridge kadar hayret etmeye hevesliydi. D. W. Griffith ve onun çağının uygulayıcıları, birlikte kurgulanabilecek kamera açıları olabileceğini görmek gibi –yararlı ve ferasetli– büyük bir hizmette bulunmuşlardı. Fakat Godard görmenin üstünlüğüne ve açılardan önceki, hayrete düştüğümüz bir çağın üstünlüğüne âşıktı. Modern gibi durabiliyordu ama aynı zamanda bir romantikti de, her saniye ya da saniyede yirmi dört kere gelip giden özgünlük ve şimdilik konularına geri dönüyordu. Hayır, bu hakikat değildi; ölümlülüktü – ve Küba füze krizinin hızır gibi yetişmiş olmasının nedeni buydu.

Hayatını Yaşamak'ta benzer yaklaşımlar benimseyen birkaç sekans vardır: Nana'nın Paul'ü terk ettiği bistrodaki ilk sohbet (aynadaki yansımalarıyla birlikte) arkalarından çekilir ve sonra

felsefeciyle (Brice Parain) uzun sohbet. Bu sahneler yazılıydı ya da senaryo temelleri vardı ama durgunlukları (ve dikkat dağıtıcı ortam seslerine açıklıkları) olay fikrine, insan varlığına, hepsinin "varoluşuna," yaşanan hayatın canlılığına adanmıştır. Teknoloji elle tutuluyordu. *Serseri Aşıklar*'ın elde kullanılan, sessiz sedasız atletizminin ötesine geçen Coutard'ın artık ağır bir Mitchell kamerası, ışıkları ve dikkatlice yerleştirilmesi gereken ve konuşmayı, arkaplanı ve hatta ekibin seslerini bile alan bir mikrofonu vardı. Neredeyse makinelerin ağırlığını hissedebilirsiniz – gelgelelim Godard filmde sıklıkla inanılmaz bir hafiflik veya geçicilik kazanır. "Benim istediğim" diyordu, "rastlantısal kesinlik."

Tüm bunların Anna Karina'yı sevdiği için olduğunu söyleyebilirsiniz. Öyle umuyorum ama Godard nadiren teker teker iş yapardı. Bütün o dolaysızlık ve varlık üzerine vurgusuna rağmen *Hayatını Yaşamak* çok resmiydi –numaralandırılmış bölümler, kameranın önemi, janr sahnelerinin kullanımı (şarkısı, finaldeki silahlı çatışma), felsefeci-fahişeyle-tanışır altın sahnesi, Edgar Allan Poe öyküsü "Oval Portre"nin kullanımı ve (Jeanne d'Arc rolünde Falconetti ile başlayan) bu fahişenin bir ruhu olduğu fikri. Senaryo olarak yazılmış tüm sahnelerde Anna hâlâ kendisiydi. Bazı gözlemciler tamam, dediler, evet, çok güzel bir kadın ve "kamera onu seviyor falan filan" ama gerçekten bir aktris mi? Bu soru, Kazan'ın bir sonraki açının ne olduğunu merak etmesinin bir başka versiyonu muydu?

Aynı yıl, 1962'de Eugene O'Neill'in *Günden Geceye*'nin filmi gösterime girdi. Filmi çekilen diğer tiyatro oyunlarını geçti. Sidney Lumet filmi özverili bir beceri ve sempatiyle yönetti. Boris Kaufman filmi siyah beyaz görüntüledi ve sislerle sarılı evi içindeki sisler kadar iyi verdi. Richard Sylbert iç mekânları inandırıcı ve klostrofobik kıldı. Ana oyuncular Jason Robards, Dean Stockwell, Ralph Richardson ve Mary Tyrone rolünde Katharine Hepburn'dü. İnsanlar buna oyunculukta ustalık sınıfı diyorlar ama bu adil değil. Bu bir sınıf değil, bir aile. Hayata geçirilen metin o kadar eksiksiz, o kadar etkileyicidir ki duygusal atmosferine kı-

sılıp kaldığınızı hissedersiniz. Hepburn En İyi Kadın Oyuncu olarak aday gösterildi (*Karanlığın İçinden*'deki Anne Bancroft'a yenildi). Bundan bahsetmemin nedeni Anna Karina'nın Mary Tyrone'u asla oynayamayacağını kabul etmek. Yanlış yaştaydı, İngilizceyi akıcı konuşamıyordu, "fazla güzel"di, kötü "oyuncu seçimi"ydi ve bir aktris olarak Hepburn'ün sahip olduğu kaynaklara hiçbir zaman sahip olmadı. Ama yine de... Onun *Hayatını Yaşamak*'taki varlığı daha dolaysız, daha sinematiktir ve bunun kısmen nedeni basitçe yönetmenin sevgilisi ve eşi olması ve Godard'ın o an için hayati öneme sahip olan yeni bir "vérité" anlayışına sahip olmasıdır. Katharine Hepburn göz alıcı biçimde ustadır. Fakat Anna Karina deniyordu ve görüntülenmesine izin veriyordu. Bir başka iddia da oyunculuğun, özellikle de "harika" oyunculuğun arkaik olabileceğiydi.

Godard'ın biyografi yazarı Richard Brody yönetmenin bunu bir parça insafsızlıkla vurgulama şekillerini teker teker anlatmıştır:

> *Hayatını Yaşamak* aktris Karina ile[1] fahişe Nana arasında – genel olarak fuhuş ve oyunculuk arasında rahatsız edici bir analoji öne sürer. Film, Nana'nın bir aktris olarak kariyer yapma arzusuna referanslarla bezelidir. Hor görülerek reddedilmiş eşi Paul'e, hayalinin peşinden gitmesine yardımcı olmadığı için yakınır ve (Karina'nın, Varda'nın *Cléo*'sunda yapmış olduğu gibi) Eddie Constantine ile bir filmde oynamış olduğundan bahseder.

Yani ilişkiyi duygusallaştırmamak önemlidir. Karina'nın sadakati konusunda kavgalar ve tartışmalar oluyordu, Godard'ın ona neredeyse dayattığı bir meseleydi bu. Godard filmin tuhaf mutlu sonunu iptal edip yerine ölümü koyduğu zaman Karina çekim sırasında intihara bile kalkıştı – oyuncular bu işaretleri çok ciddiye alırlar. Her ne kadar *Hayatını Yaşamak* Karina için bir kariyer kurmuş ve ona bunun gibi kitaplarda bir yer vermişse de aktris, yönetmenin onu çirkin gösterdiğini hissetmişti.

---

1 Brody, *Everything is Cinema*, s. 138.

Hayatını Yaşamak bir emsal davadır ama varoluş veya varlık meselesi her yerdeydi. Hafif Arriflex kamera ve Nagra ses alıcısının elverişliliği bütün bir "cinema vérité" akımına, yani ilk anda televizyonu hedef alan ama esasen önemli bir olayla aynı "odada" olmayı, müdahalesiz kayıt yapmayı dileyen bir dizi belgesele olanak tanımıştı. Taraftarları arasında Robert Drew, D. A. Pennebaker, Albert Maysles ve bir zamanlar, gazetecilikle ilgili olmaktan ziyade pitoresk olan klasik belgesel *Louisiana* Öyküsü'nde (1948) (Murnau'nun *Tabu*'daki meslektaşı) Robert J. Flaherty'ye yardımcılık yapmış olan Ricky Leacock vardı.

Bu filmler ve içine kapanık ama yiyip bitiren yeni tarzları çok dikkat çekti: *Primary*'nin (1960) konusu 1960'ta Wisconsin'de John Kennedy ile Hubert Humphrey arasındaki yarıştı; *The Chair* (1963) ölüm hücresindeki bir adamı gözlemliyordu ve *Jane* (1962) bir Broadway oyununun provasını yapmakta olan genç aktris Jane Fonda'nın portresiydi. Müdahalesizlik umudu her zaman gerçek olmuyordu. Belgeselin rahatsız edici varlığı Fonda'nın sahne enerjisini tükettiği için Fonda'nın oyununun fiyasko olduğuna hükmedenler oldu. Öte yandan, doğal hatta arzulu bir oyuncu olan Kennedy bu muameleden keyif alıyordu ve birkaç yıl sonra resme bir yemekte kendini, Jacqueline Kennedy'ye Paris yolunda eşlik etmiş adam olarak tanıtmak için ayağa kalktığında Cary Grant'in cazibesini ve zamanlamasını takınmış gibi görünüyordu – Grant'in kendisinin asla tam olarak anlamadığı veya sahip olmadığı konusunda açık yürekli olduğu şeyler.

Fakat Kennedy esrarı kısmen, daha önce kimsenin politikada tam olarak fark etmemiş olduğu, kamera önüne çıkmaya hazır bir karakterden kaynaklanıyordu. Sinematik rahatlığı, söylediklerinin önüne geçtiği için (her ne kadar radyoda kaybetmiş olsa da) televizyon tartışmasında Richard Nixon'ı yenmiş olduğunun söylenmesi yardımcı oldu. İnsanlar JFK'i görmek istiyorlardı.

Televizyonun, ister haberlerde olsun ister belgeselde, bize bir şey gösterme gücüne direnmek zordu. Britanya'da 1950'lerin sonunda John Freeman *Face to Face* adlı bir dizi yarattı, ünlü insan-

larla yapılan ilk önemli söyleşi programlarından biri. Sonradan terim bayatlamış olsa da televizyonda gevezelikti. Freeman'ın bir stratejisi de vardı: Konuğuna bir soru soruyordu; konuk cevabını veriyordu ve sonra Freeman, konuk tedirgin olup başka bir şey daha –söylemeyi amaçlamadığı veya kabul etmek istemediği bir şey– yumurtlayana kadar duraksıyordu. Bazen kendini kaybedenler oluyordu ve seyirciler, böyle bir şeyi daha önce dramlar dışında hiç görmemişlerdi. O röntgencilik ve o canlı an eziciydi.

1961'de, görülesi şeylerden biri de yeni haberleşme uydusuydu. Adı Telstar'dı ve ilk kez 23 Temmuz 1962'de Britanya'da seyirciler için çalıştığında dalgalı görüntü aniden düzeldi ve işte Chicago, Wrigley Field'da bir öğleden sonra beyzbol maçındaydık (Cubs ve Phillies). Artık Amerika'yı görebiliyordunuz ve bu sarhoş ediciydi. Chicago'da, olaya uyanan bazı izleyiciler kameraya gülümseyip el salladılar. İlk kez yaşamın varsayımsal eşzamanlılığı –hepimizin her şeyi aynı anda yapıyor olduğu– gerçek gibi geldi. Bugün, bu gücü ve yakınlığı öyle kanıksıyoruz ki etkilenmek şöyle dursun, artık farkına bile varamayabiliyoruz. Ancak film sürecindeki diğer her adım gibi bu da icat edilmişti ve ilk gerçekleştiğinde, kelimelerle anlatılması mümkün olmayan bir heyecandı.

1962'de Chris Marker *Dalgakıran* adında bir kısa film çekti. 1921'de (bir defasında bana itiraf ettiği üzere Moğolistan, Ulan Batur'da değil) Neuilly-sur-Seine'de doğmuş sıradışı bir figürdü. Bir yazar, Direniş'in bir üyesi ve sonra gezgin bir denemeci sinemacıydı. 1950'lerde Çin, Sibirya ve İsrail hakkında ilgi çekici filmler yaptı. Sonra *Dalgakıran*'ı çekti. Film, fotoğraflardan oluşan bir bilim kurgu hikâyesidir. Fakat filmin yapısı içinde, fotoğrafların ortasında bir kadına (aktris Hélène Chatelain'di) ait bir fotoğrafın hayata veya gerçek zamana geçtiği bir an, birkaç saniye vardır. Herhangi bir şey yaptığından değil. Sadece canlı olduğu ya da zaman onun içinden geçip gittiği için. *Dalgakıran*'ı izlemiş olan herkes o anın neredeyse tinsel olduğunu bilir ve bu film denen şeyin, bu geçmekte olan ışığın bize bir armağan olduğu dersini sezinler.

1962'ye ait bir şeyden daha bahsedelim: Marilyn Monroe'nun ölümünden yalnızca iki ay önce kovulduğu film *Something's Gotta Give* için yaptığı dokunaklı deneme filmi. Test renkli ama sessizdir. Monroe siyah çiçek desenli beyaz bir elbise giymekte ve yönetmen George Cukor ile konuşmaktadır. Filmdeki karakter değil, kendisi gibi davranmaktadır ve sanki en iyi çekimi olduğunun farkındaymışçasına filmde ulaşabildiği en güzel ve en kendine güvenli haliyledir. Bazılarının dediğine göre son birkaç yıl Monroe öylesine uyuşturulmuş haldeydi ki bakışlarını odaklamakta zorlanıyordu. Bu testte hiç belli olmaz. O, varoluşun ta kendisidir ve yalnızca "Marilyn" değil, zeki bir kadın olmuş olabileceğini ortaya koyar.

1963 Kasım sonlarında, Dallas'taki Dealey Plaza'da, Abraham Zapruder adında bir adam 8 mm'lik kamerasıyla dışarı çıkmıştı. Araba konvoyu içinde bir başkan yanından geçti ve Zapruder onu filme almak için elinden gelenin en iyisini yaptı. Kaydettiği 486 kare JFK suikastının en iyi kaydı olacaktı; 1960'tan kalan hiçbir tek çekim bu kadar yakından incelenmemiş ya da geçen zamanı betimlemek için bu kadar sık kullanılmamış olabilir. Warren Komisyonu ve raporlarına yönelik her eleştiri, bu filme ve onun zaman çizelgesine dayanıyordu, çok geçmeden kendi kendimize, eğer vücut o yöne veya bu yöne devrilmişse kurşunun nereden gelmiş olabileceğini soruyorduk. Nörologların ve balistik uzmanlarının kendi cevapları vardı ama sinema seyircileri, vurulan adamların nasıl düştüklerini *bildiklerinden* eminlerdi.

İki gün sonra, televizyonda canlı yayında, Dallas emniyet müdürlüğünün girişindeki kargaşada kalabalıktan bir adam çıktı, silahını korumalar tarafından tutulmakta olan Lee Harvey Oswald'a doğrulttu ve ateş etti. Artık neden bu kadar çok televizyon izlediğimizi biliyorduk. Gerçekliğin hikâyemize dönüşmesini bekliyorduk. Kennedy'nin ölümünün yarattığı yıkım ve tek başına meczup bir silahlı fikrini kabul etmeye hazır olma halimiz cehennemin dibini boyladı. Bu kara filme benziyordu, bilinmeyen kameralı bir adam yerine Ricky Leacock ya da Jean-Luc Godard tarafından çekilebilecek bir şey olmasının bir önemi yoktu.

Godard'ın Anna Karina'yı basitçe filme çekmeyi ve bir filmin onun etrafında gelişmesini istemesi münferit bir olay değildi. 1960'ların başında Manhattan'da Andy Warhol, yere vidalanabilecek ya da (bir ilk dönem izleme sistemi gibi) gözetimsiz bırakılabilecek bir kameranın önünde zamanın akmasına ve bazı çok sıradan etkinliklerin gerçekleşmesine izin vermenin cazibesini hissetmişti. Ressam ve kavramsal sanatçı Warhol, kameranın keyifle üzerine atladı çünkü "sanatı" çok kolaylaştırıyordu. Cihazı çalıştırıyordunuz ve oluyordu; eğer kameranın önünde bir şeyler olursa o da artısıydı – özellikle de insanlar güzelse ama profesyonel ya da ateşli değillerse. Warhol yıldızların modasının geçtiğini düşünüyordu çünkü budalaca bir hırsları ve ciddiyetleri vardı, ayrıca onlara ödeme yapmak zorundaydınız. Fakat eğer hiçbir şeyi umursamıyorsa bir "yıldız" yapılabilirdi. Yani Warhol bazen Novokain* almış Louis B. Mayer gibi konuşuyordu. Yeni bir stüdyo patronuydu ve bütün girişimi film çekmek ve "yeteneği" becertmekti. Pek çok insan tüm bu olup bitenin savurgan sıkıcılığı karşısında dehşete düşüyordu ama saatler ve miller uzunluğundaki filmlerde bir içgörü vardı: Eğer uyanık kalıyorsan bakmak havalıydı. Eğer kalamıyorsan, o zaman *Sleep*'i çek gitsin.

Ronald Tavel 1964'ten 1966'ya kadar, filmlerde hiçbir şey olmadığı sürece Andy'nin senaristiydi:

> Bir sürü Warhol filmini ben yazdım.[1] Warhol ve ben bir arada çok rahatsızdık. Ben ona ne söyleyeceğimi asla bilmezdim, o bana ne söyleyeceğini asla bilmezdi. Aslına bakarsanız, birbirimize neredeyse hiçbir şey söylemedik. Gerçekten birlikte çalıştığımız tek sefer, yaklaşık bir hafta boyunca onunla birlikte yönetmenlik yaptığım *Kitchen*'dı. Gerçekten çok hoşuna gitti; yazdığım en iyi senaryo olduğunu söyledi ve Edie Sedgwick için bir tanıtım filmi olarak hoşuna gitti.

---

* Lokal anestezide kullanılan bir ilaç –çn.

[1] Ronald Tavel'in alıntılandığı yer Jean Stein, *Edie: An American Girl*, (ed.) George Plimpton (1982), s. 232.

Ortalama Warhol filmi hakkında en iyi dile getirebileceğim şey, çalışma şeklinin anlamsızlık için çalışma olmasıydı. Bu kendi içinde oldukça hesaplanmış bir şeydir: Öyle bir şey üzerinde çalışırsınız ki hiçbir anlama gelmesin. Benden önce gelen bir kişi vardı – Gertrude Stein. Çalışmasının çoğunda sözcükleri anlamdan yoksun bırakmaya çalışıyordu. Dolayısıyla senaryo yazarı olarak benim derdim, nasıl yaklaşılırsa yaklaşılsın hiçbir anlama gelmeyecek senaryolar yazmaktı.

Karakterlerden kurtulmak üzerine çalıştım. Andy "olay örgüsünden kurtul" demişti. Elbette Samuel Beckett bunu ellilerde yapmıştı ama karakterlerini tutmuştu. Dolayısıyla ben de öne sürebileceğim şeyin karakterden kurtulmak olabileceğini düşündüm. *Kitchen*'daki karakterlerin isimlerinin birbirlerinin yerine geçebiliyor olmasının nedeni de bu. Herkesin ismi aynıdır, o yüzden kimin kim olduğunu kimse bilmez.

"Cıvık, hazırlıksız, çöp gibi bir görüntü" ile Warhol'dan mutlusu yoktu ama mesela *Kahramanlar Şehri* gibi bir film hâlâ profesyonel ve zarif görünmekte kararlıydı. Fakat *Kahramanlar Şehri* içerisinde de olay örgüsü, karakter ve söylenecek şeylerde kıyaslanabilir bir rahatlama vardı. Diyelim ki ne olup bittiği hakkında kendi kendine konuşmakta olan Angie Dickinson'ın uzatılmış çekimine yaklaştığınız –ve daha da yaklaşmak istediğiniz?– bir Fabrika filminin habercisiydi. Dahası Andy, Edie Sedgwick'te, Edie'nin kendi tırnak işaretlerine rahat bir nefes aldırabilecek bir karakterle buluşmuştu. Edie tatlıydı ve o ana aitti. Ressam Robert Rauschenberg, "Fizikselliği öyle[1] canlandırıcıydı ki odadaki bütün sahtekârlığı açığa çıkarıyordu" diyordu ve bu umut, 1960'ların pek çok filminin püf noktasıdır. Anın ne kadar kısa süreceğini kimse bilemezdi (Edie 1971'de, yirmi sekiz yaşında öldü) ama 60'ların ortasında ve sonlarında medyanın sevgilisiydi. İnsanlar ona bakmak istiyordu ve o kameranın çalışır kalması için elinden geleni yaptı –büküldü, kıvrıldı, dudak büktü, arkasına baktı, kıyafetler giydi veya giymedi.

Bir cesaret eden çıkmış olsaydı Edie Sedgwick ile Jeanne Moreau'yu biraraya getirebilirdi – Moreau, on beş yaşında doğurmuş

[1] Robert Rauschenberg alıntısı age. s. 250.

olsa Edie'nin annesi olabilirdi. Elbette Jean Moreau uluslararası sinemanın çok profesyonel bir yıldızıydı ve hâlâ da öyledir, eski anlamda bir aktristti ve bu işte iyiydi de ama aynı zamanda yeni bir yüzdü. 1958'de otuz yaşındayken, Louis Malle (âşığı) için İdam Sehpası'nda yer almıştı. Kusursuz bir cinayet işlemiş olan Maurice Ronet'nin kız arkadaşını oynuyordu. Moreau, sevgilisiyle buluşma beklentisi içinde gece vakti Paris sokaklarını arşınlamaktadır. Fakat bir asansör sıkışır ve Ronet kapana kısılır. Sonra onu, Henri Decaë tarafından akşamüstü sokaklarda çekilmiş, Moreau'nun beklediği ve gitgide kaygılandığı bir pasaj izler. Sokak lambalarının ışığındaki bitkin yüzü film olur.

Gerilimin yükselmesi ve kadının kaygı duygusu dışında hiçbir şey olmaz. Bu yeterlidir ve Moreau'nun yıldızlaştığı an tam da buydu. Sonra Malle daha ileri gitti. Çekimi gösterdi ve Miles Davis'ten gösterimi izlerken bir blues doğaçlaması yapmasını istedi. O parça sahnenin üzerine eklendi. Miles ve Moreau'nun birlikte mutlu fotoğrafları vardır. Fakat "birleştirilmiş" baskı, o birbirine karıştırılmış an, ayrı ayrı öğelerinden daha zengin bir şey meydana getirdi. Daha da ileri gidebilirdiniz: Bir başka çekimde Edie'nin evde burnunu çekip beklemesini gösterebilir ve bunu, sokaktaki Moreau, ağıt yakan Miles ve "Anneciğim eve gelecek mi?" diye merak eden Edie ile birlikte paralel kurgulayabilirdiniz. Bu sadece film çekmek, biliyorum ama insanlar esas filmlerin bu şekilde oluşturulabildiğini ya da bir araya getirilebildiğini anlamaya başlıyorlardı.

Birkaç yıl boyunca Jean Seberg'den, Anna Karina'dan ve Edie Sedgwick'ten bile çok Moreau'nun görüntüsü vardı. Becerisiyle bilmişliği hesaba katıldığında, Katharine Hepburn'ünkine daha yakın bir yüzdü. Fakat uzatılmış anlar için çok iyi yönetmenler onu kullanmak istediler; Edie gibi, yüzün kendisi için, vérité ve an için. Moreau, Truffaut'nun *Unutulmayan Sevgili*'sinde (1962) hayat dolu olduğu kadar yazgıcı, hercai bir çelişkiler yumağıydı – o filmin büyük bir hit olmasını sağladı. Fakat Malle'ın Âşıklar'ındaki (1958) anlarda, loş bir yatakta öncü bir orgazm yaşayan

bir yüzdü yalnızca. Joseph Losey'in *Eve*'inde (1962) banyosunun içinde keyif yapan, koltuk altı tüylerini teşhir eden, adamın asla eve getirmemiş olması gereken bir yılandı.

1961'de Michelangelo Antonioni tarafından çekilen *Gece*'de, Marcello Mastroianni'nin Milano'daki başarılı fakat inancını yitirmiş yazarının eşidir. Bir arkadaşları hastanede ölmektedir. Fakat Marcello dengesiz bir kadın hastanın cinsel teklifine karşı koyamayacak kadar zayıf ve kayıtsızdır. Evlilikleri kayıp gitmektedir. Bu nedenle Antonioni, Moreau'nun yapacak başka bir şeyi olmayan karakterini yazın öğleden sonra Milano'nun sokaklarında yürütür. Hikâye bakımından, kadının mutsuzluğunu ve tek başınalığını kurmanın haricinde bir sıfırdır. Bunun ötesinde, her ne kadar yönetmen kameraya onu şaşmaz biçimde zarif planlarla takip ettirse de ondan çok fazla tasarlamadan gezinmesini ister. Kadının gözüne ilişen şeyler olur. Onu izleyen adamları görür. Duvardan eski bir afiş parçasını soyar. Bir kavga çıktığını görür, bu ilgisini çeker ama sonra kavga eden adamlar gözlerini ona dikince izlemeyi bırakır. Sonra Marcello ile buluşur ve çekindikleri ama önemli insanların olacağı şu partiye gitmeye karar verirler. O insanlardan biri (henüz ondan haberdar olmasalar da) Monica Vitti'dir.

Gece (1961), *Serüven* (1960) ile *Batan Güneş*'in de (1962) aralarında bulunduğu bir trilojinin ortasında yer alır. Antonioni'yle zaten tanışmıştık, 1940'ların sonlarında belgesel ve 1950'lerde gittikçe daha çok ilgi toplayan uzun metrajlı filmler çeken adam – *Bir Aşkın Güncesi* (1950), *Kamelyasız Kadın* (1953), *Kadın Dostlar* (1955) ve Çığlık (1957). Sonra daha büyük bir hırs onu ele geçirdi. Tonino Guerra adında bir senaryo yazarı ve Monica Vitti adında bir aktrisle tanıştı – bu dönemde pek çok film yönetmenle aktris arasındaki bir aşk ilişkisi niteliği taşıyordu. Bu bağlar gerçekti, tamamlanmışlardı ve zorlardı ama aynı zamanda sinemayla da yaşanan aşk ilişkileriydiler, bakmaktaki arzu ve cazibenin yüksekliğine bir tanıklık etme şekli. *Serüven*'in bütün olayı bakmaktır.

Genç bir kadın olan Caludia (Vitti) arkadaşı Anna (Lea Massari) tarafından bir geziye davet edilir. Anna, Sandro'yla (Gabriele Ferzetti) ilişki yaşamaktadır ama ilişkileri iyi gitmiyordur. Grup bir tekne kiralar ve Sicilya açıklarında kayalık bir adaya demirlerler. Birkaç saat sonra Anna'yı bulamadıklarını fark ederler. Gün sona ererken uzun bir arayışa koyulurlar: (Aldo Scavarda tarafından çekilen) zayıflayan ışık muhteşemdir, kadrajlar ve kamera hareketleri Antonioni'nin yalın güzellik zevkiyle tutarlılık içindedir.

Vazgeçmek zorundadırlar. Anna gözden kaybolmuştur. Asla bulunmaz. Fakat zaman geçtikçe, gitgide bir başka ilişki gelişir, bu defa Claudia ve Sandro arasında, ta ki Claudia, Sandro'yu bir sabah erken Gloria Perkins adında Amerikalı bir yıldız adayı/telekızla sevişirken buluncaya kadar.

143 dakikalık filmde, olay örgüsü düzeyindeki şeylerin hepsi bu. *Serüven* 1960'ta Cannes'da gösterildiği zaman ilk önce yuhalamalar ve bu muammanın anlamsızlığı üzerine büyük bir anlaşmazlık oldu. Gizem filmi hayranları bilmecelerin kendilerine açıklanmasına alışıktı: Anna öldürülmüş olabilirdi, başka bir adamla kaçmış, CIA tarafından kaçırılmış, uzaylılar tarafından kaçırılmış, yerdeki bir çukura düşmüş olabilirdi, neyse ne – ama gözden kaybolmak da ne oluyordu? Jüri toplandı –jüri başkanı Georges Simenon gizem dalında uzmandı –ve *Serüven* Jüri Ödülü'nü Kon İçikawa'nın *Kagi*'siyle paylaştı. (Altın Palmiye Federico Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ına gitti.)

Pek çok beklentinin aksine *Serüven* kapalı gişe oynayan bir sanat filmi haline geldi. Antonioni'nin anlatıyı sonuçlandıramaması nedeniyle rahatsız olmaktan uzak bir seyirci vardı, açıklık ve belirsizlik meraklarını uyandırmıştı, üstelik zamanın ve belleğin insanları silmek için kendilerine özgü yolları olduğunun gayet iyi farkındaydılar. Bu başarıya ulaşmayan arayış, derli toplu bir sonu olan herhangi bir film kadar hipnotize ediciydi, belki daha da fazla. *Serüven*'de Anna'nın nereye kaybolduğunu hâlâ bilmiyoruz. Fakat gerçeküstücülerin, 1920'lerde sinemayı keşfettikleri zaman, bir filmin ortasında sinema salonuna girip filmi anlamlandırana

kadar izlediklerini anımsayabiliriz. Sonra bir başka filme geçerlerdi. O an. O varoluş.

Serüven, finansal olarak başarı sağlaması zor bir filmdi. Fakat hit olduktan sonra Antonioni daha fazlasını yapması için uluslararası destek gördü. Aksayan bir evliliğin ve (Marcello Mastroianni ile Monica Vitti arasında) olası bir ilişkinin hikâyesi olan *Gece* geldi. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı'yı kazandı ve her ne kadar bazı eleştirmenler filmi uyuşuk, olaysız ve bunaltıcı bulsalar da bir başka hit oldu. Antonioni bu sözleri övgü olarak veya zaten amaçlamış olduğu şeyin bir işareti olarak kabul etmeyi başardı. (Manny Farber, aktrisleri Monica Unvital [Cansız] ve Jeanne Morose [Suratsız] olarak yeniden adlandırdı.)

Üçüncü film *Batan Güneş*'in yapımcılığını Hakim Biraderler üstlendi, her ne kadar Antonioni kendisine karışılmasını reddetse de bu ölçüsüz bir ticari desteğin göstergesiydi. Bu hikâyede Vitti, tam bir aşk ilişkisinden çıkarken Roma borsasında broker olan Piero'ya (Alain Delon) kapılan çevirmen Vittoria'dır. Meslekleri kadar uyumsuzdurlar ama yoğun bir bağlılıkları vardır –Delon da Antonioni için alışılmadık biçimde enerjik ve karizmatik bir aktördü. Borsa salonunda aksiyondan uğuldayan dinamik bir sekans vardır – Martin Scorsese'nin çekmiş olabileceğini hissedersiniz.

İlişkileri sıkıntılıdır ama âşıklar bir yaz akşamı bir köşe başında buluşmak üzere sözleşirler. Takip eden sekans tabiri caizse trilojiye kitap desteğidir çünkü kavşaktaki tek "kişi" kameradır. Âşıklar gelmez ama kamera dünyanın akışını izler ve biz aynı anda hayatın bütün pervasızlığıyla geçtiğini ve zamanın ilerlediğini hissederiz.

Batan Güneş Cannes'da Jüri Ödülü de kazandı. Trilojinin sarsılmaz karşıtları vardı ve filme yönelik gösteriş, yüz veren "güzellik," kendini düşünme, yıldız yapma, edebi yapmacıklık, uyuşukluk, yavaşlık ve can sıkıntısı iddialarında bulundular. Başkaları, trilojinin, sinemanın modern kurmaca düzeyine ulaştığı anlamına geldiğini söyledi – bu üç filmi izlemek, onları özümsemek... Musil, Mann veya Joyce okumak gibiydi. Bazıları buna, o yazarlara

başvurmak yerine onları okumayı deneyin, diyerek cevap verdi. Neden bir filmin edebiyatla karşılaştırılarak meşrulaştırılması gereksin ki? Bu durumda, trilojiyi izlemekten başka seçeneğiniz yok, tercihen üç akşamda üç filmi birden. Filme karşı her düşmanca ithamın bir doğruluk payı var ama filmler neden gösterişçi olabilecekleri bir noktaya ulaşmasınlar? Sinemanın olayı her zaman rol kesmek olmamış mıydı?

Antonioni'nin belagatli savunucularından biri olan Seymour Chatman'ın, *Batan Güneş*'ten bahsettiği fakat bununla kalmayıp trilojiyi daha büyük bir endişeler çağının içerisine oturttuğu sözlerini de eklemek istiyorum. Bana öyle geliyor ki bu triloji, sinemanın bir zirvesi. Bugün izlendiğinde, bir zamanlar tüm duygularımıza ve dünyamızın çeşitliliğine değinmeye hazır bir mecramız olduğunu görüp dövünmemize yol açabilir:

> *Batan Güneş*... ilk iki filmin[1] temasını devam ettiriyor. Ama onu genişletiyor da. Daha önceki filmler kendilerini malattia dei sentimenti'nin* –duyguların belirsizliği, yatıştırıcı seks, iletişim sorunu, gerçeklerden kaçış– kişisel etkisiyle sınırlandırır. Fakat *Batan Güneş* sebepleri alabildiğine gerçek ve olasılıkları sadece nevrotik diyerek üstü çizilemeyecek kadar gerçekten dehşet verici olan genellenmiş, ağır basan, isimsiz bir korkunun hayaletini uyandırıyor. Bu, bilinmeyenden duyulan korkudur – yalnızca atom bombasından bahsetmiyorum çünkü silahlar, modern insanın kendi kendini yok edebilme araçlarından oluşan uzun listenin başında yer alırlar o kadar. Az sayıda insanın dile getirmeye istekli olması bu korkuyu daha da yoğunlaştırıyor, bu derin kaygıya dair tek bir söz edilmiyor. Yegâne ipuçlarımız basmakalıp görünümler: İsimsiz bir yayanın bir gazetede okuduğu manşet –"Barış Zayıf" – jetlerin gökyüzünde bıraktığı buhar izleri, bir binanın çatısından izlemekte olan iki adam, yüzü gergin ve gülümsemeyen bir adam vesaire. Açık biçimde hiçbir şey ifade etmeyen bu tür çekimlerin montajı derin bir önsezi hissi yaratır. Kimse korkudan bahsetmez; ambiyans, birinin tam olarak neden korktuğunu söylemesini zorlaştırır. Bu tür bir kor-

[1] Seymour Chatman, *Antonioni, or the Surface of the World* (1985), s. 64.

* Duyguların hastalığı –çn.

ku kendinden beslenir, zayıflayan ışık misali havada asılı kalır. İfade edilmeyen ve hatta bilinçdışı bir kaygı atmosferinde, bir aşk ilişkisi, aslında herhangi bir ilişki sürdürmek imkânsız görünür. Kuşkusuz, Piero ve Vittoria'yı gördüğümüz son sahnede çocuklar gibi birbirlerine sokuldukları zaman yüzlerinde beliren (birbirlerine duydukları cinsel çekimin ötesinde gerçekten paylaştıkları tek şeyin) korkunun izidir.

Batan Güneş bir tutulma, doğal bir olay ve çaresiz bir metafor hakkındadır, finalini, azalan ışığı kültürel bir kehanet gibi görmeden izlemek mümkün değildir. Fakat Antonioni trilojisi, ısrarla ışık ve ışığın kaybıyla ilgilenir. Triloji 1959-1962 yıllarında çekildi ve ben, dünyanın ve mecranın döndüğü, ışık hakkındaki fikirlerin, öncü masumiyetten varoluşsal huzursuzluğa dönüştüğü o dönemin üzerinde çok dururum.

III. KISIM

FİLM ÇALIŞMALARI



Çin Mahallesi'nin İtalyanca afişi

1960'ların başında, bu işe ne ad verileceği konusunda kafa karışıklığı vardı – film mi, sinema filmi mi, yoksa sinema mıydı? Bir insanın en sık kullandığı sözcükten yola çıkarak onun zevkini ve gündemini tahmin edebiliyordunuz. "Sinema," işin tarihi anlamına geliyor ve o dönemde üstün olduğunu ima ediyordu; "film" esas fonksiyondu ve işi icra etme dürtüsünü kapsıyor olabilirdi; "sinema filmi" [movie] ise genellikle Amerika ve eğlence anlamına geliyordu. Steven Spielberg *Jaws*'u hazırlarken Richard Dreyfuss'a "Film yapmak istemiyorum,[1] sinema filmi yapmak istiyorum" demişti. Kelime seçimi, yeni şaşırtıcı bir alanda özellikle hassastı. Çünkü bu iş akademik çevrelerin dikkatini çekmişti. Fakat eğer oralarda ilgi görecekse, doğru dil ve varoluşsal huzursuzluğun sinemasıyla ilgili bir okuma listesi olmadan bu nasıl başarılabilirdi? "Sinema filmi"ni o bağlamda kullanamazdınız.

1960'ların başında bir Amerikan üniversitesinde, gözü açılmış bir İngilizce öğretmeni dekanının ofisine girip "Bakın, *Paradise Lost*'la Gerard Manley Hopkins'le hiçbir yere varamıyorum. Fred Astaire ya da Cary Grant hakkında bir seminere geçsem nasıl olur?" deseydi, akademik kadro beklentisine veda edebilirdi. Amerikalı bir centilmen ideali iyice yerleşene kadar, bırakın Astaire veya Grant'i izleme dürtüsünü, bu kadar cüret sahibi insanlar olduğunu bile sanmıyorum. Ama eğer bu pervasız öneri getiril-

[1] Steven Spielberg, Carl Gottlieb, *The Jaws Log* (1975), s. 66.

miş olsaydı, dekan buz keser ve "Genç insanlara film izlemeleri karşılığında kredi vermemizi mi teklif ediyorsunuz?" diye sorardı.

Güney Kaliforniya Üniversitesi 1927'den beri birkaç film dersi veriyordu. Oraya özgü bir durum gibiydi, iyi niyetli ve yararlıydı, hikâyeler anlatmaları ve belki de müstakbel kaynak bulma hatlarını açmaları için uygulayıcıları üniversiteye getiriyorlardı. Bu durum, uygulayıcıların hoşuna gidiyordu çünkü onlara bir saygınlık duygusu veriyordu. Fakat bu tekil bir örnekti. 1945'te Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi *Hollywood Quarterly* adında bir dergi çıkarmaya başladı ama 1958'e gelindiğinde adı *Film Quarterly* olmuştu. Bunun dışında, birtakım resimli hayran dergileri vardı, bastıkları şeyler güvenilir değildi ama filmleri satan reklam dürtüsünün bir parçasıydı. Film kitaplarının bulunduğu mütevazı raf büyük ölçüde, endüstri liderlerinin yalnızca kendine hayrı olan tozlu anılarından ve daha değerli ve eğitici olan birkaç romandan oluşuyordu. Yani ilgilenenler Scott Fitzgerald'ın bitmemiş *Son Düş*'ünü, Nathanael West'in *The Day of the Locust*'ını, Gavin Lambert'in *The Slide Area*'sını ya da Norman Mailer'ın *Geyikli Park*'ını okusalar daha iyi olabilirdi.

Britanya'da, 1933'te kurulan ve savaştan sonra, yapıma dahil olmaktansa "filmsel sanatın" takdirini teşvik etmeye karar veren British Film Institute vardı. *Sight & Sound* adında, 1930'larda geçici olarak başlamış fakat Gavin Lambert ile Penelope Hudson'ın editörlükleriyle gelişmiş üç aylık bir dergisi bulunuyordu. Bir başka BFI hizmeti de, Festival of Britain'in parçası olarak 1951'de kurulan, 1957'de Waterloo Bridge'deki alanına yerleşen ve kendisini dünyanın her yerinden gelen harika filmlerin düzenli gösterimine adayan National Film Theatre'dı. 1960'ta Amerika'nın ulusal film enstitüsü ya da sinema salonu, ulusal arşivi ve *Film Quarterly* ile 1954'te Jonas ve Adolfas Mekas tarafından başlanan fakat esasen bağımsız, avangard sinemacılığa yönelik *Film Culture* haricinde *Sight & Sound* gibi bir dergisi yoktu.

1960'ta bırakın film konusunda bir ana çalışma alanını, Britanya'da film dersi veren tek bir yükseköğrenim kurumu bulun-

muyordu. Yalnız, Güney Londra'da Brixton'da yer alan ve ismi, mesleki eğitim sinyali veren London School of Film Technique vardı. Yazık ki okul bunu yürütecek kaynak, donanım ve düzenli öğretmenlerden yoksundu. Fakat hiç yoktan iyiydi ve beni tarih okuyacağım Oxford'dan vazgeçirmeye yetecek kadar kanıma girmişti. Film öğreten hiçbir yükseköğrenim kurumu yoktu dediğim zaman, beş yaş ve üzerini alıp "1960'ta ne kadar çok film izlemekte olduğunuzu fark ediyor musunuz? Ve bunun gerçeklik duygunuzu ne kadar etkilediğini hiç düşündünüz mü?" diye sormaya çalışan bir okul da olmadığını eklemeliyim.

Sinemacılar öğretim sisteminin bir parçası olmak üzere davet ediliyordu. Bunca zamandır yaptıkları şeyi muhakkak ki gençlere akıl verecek kadar iyi biliyorlardı? 1970'lerin başında Nicholas Ray her ne yapabiliyorsa yapması için New York, Binghamton'daki Harpur College'da işe alındı. O ve öğrencileri, hiçbir zaman tam anlamıyla tanımlanmamış bir proje için film çekmeye başladılar. Ray proje tamamlanamadan (1979'da) öldü. Filmin adı *Bir Daha Eve Dönemeyiz* olacak ve son yol arkadaşı Susan Ray tarafından en sonunda bir araya getirilip 2011'de gösterilecekti. Korkarım ki izlenemez bir filmdir ama pek çok yaşamı değiştiren bir deneyimdi – o yıllarda Ray'i tanımak gibi. 1980'de Michael Powell Dartmouth'da bir sömestr ders verdi. Bir hafta sonu *Kızgın Boğa*'nın kurgusunu yapmakta olan Martin Scorsese'yi görmek için New York'a indi. Sonradan eşi olacak kurgucu Thelma Schoonmaker ile o zaman tanıştı.

Haziran 1962 Ian Cameron tarafından yayına hazırlanan ve Mark Shivas, V. F. Perkins ve Paul Mayersburg'un ortakları olduğu *Movie*'nin Londra'daki ilk yayınını gördü. Bunda, *Cahiers du Cinéma*'daki yazıların ve o yazarların pek çoğunun sonradan sinemacı olmalarının etkisi vardı. Derginin ilk sayısında editörlerin "yetenek sütun grafiği"[1] adını verdiği, İngiliz ve Amerikalı yönetmenlerin "Mükemmel," "Muhteşem," "Çok Yetenekli," "Yetenekli," "Yetkin veya hırslı" ve "Geri Kalanlar" kategorileriyle

[1] *Movie* 1 (Haziran 1962).

değerlendirildiği bir tablo vardı. Yalnızca iki kişi "Mükemmel" kategorisine layık görülmüştü: Howard Hawks ve Alfred Hitchcock. "Muhteşem" olanlar Joseph Losey, George Cukor, Stanley Donen, Anthony Mann, Leo McCarey, Vincente Minnelli, Otto Preminger, Nicholas Ray, Douglas Sirk, Jacques Tourneur, Raoul Walsh ve Orson Welles'ti.

Böylece Fransız kahramanlar yeniden kurtarılmış oldu. Fakat sıranın sonlarındaki –ve bu bir İngiliz yayını için saldırgan veya "kaba" sayılırdı– "Yetkin ya da hırslı" David Lean, Michael Powell, Carol Reed, Tony Richardson, Billy Wilder, William Wyler ve Fred Zinnemann'ı içeriyordu. Amaç eski kafalıların keyfini kaçırmaktı ve *Movie* grubu *Sight & Sound*'un *Sapık*, *Kahramanlar Şehri* ve *Aşk Rüzgârları* gibi yapıtları çok az değerlendirmiş (veya dışarıda bırakmış) olmasıyla alay etmekten memnundu.

Aşağı yukarı aynı zamanlarda Andrew Sarris *Film Culture*'ın 1962-1963 tarihli bir sayısında "Notes on the Auteur Theory in 1962" [1962'deki Auteur Teorisi üzerine Notlar] başlıklı bir makale yayımladı. Makale, André Bazin'in 1957'de *Cahiers*'de yayımlanmış "La Politique des Auteurs"[1] [Auteur'ler Politikası] yazısının ruhunu taşıyordu. Bazin burada genel olarak, yönetmenlerin film çektiği ve iyi yönetmenlerin bu işi iyi yapmaya eğilimli olduğu fikrini kabul ediyordu. Bazin, biraz kahramana tapınmanın ve biraz da mesleki cehaletin bu tavrı beslediğini biliyordu ama bunun, bir çömezin, izlenmemiş filmlerden oluşan muazzam bütüne yaklaşmasının en iyi yollarından biri olduğunu da anlıyordu. Şu sonuçla bitiriyordu:

> Bana öyle geliyor ki politique des auteurs, tam da hakiki bir sanatsal yaratım eylemi sinemada başka yerlerde olduğundan daha belirsiz ve savunmasız olduğu için sinemanın, diğer sanatlardan çok daha fazla ihtiyaç duyduğu temel bir eleştirel gerçeği elinde tutup savunuyor. Fakat özel pratiği başka bir tehlikeye yol açıyor: Auteur'üne övgüden filmin olumsuzlanmasına. Vasat

---

[1] Andrew Sarris, *Film Culture*, 1962– 1963; ayrıca bkz. Sarris, *The American Cinema* (1968).

auteur'lerin neden kazara hayranlık uyandıran filmler çekebildiklerini ve aksine, bir dâhinin nasıl aynı derecede kaza eseri bir kısırlığa kurban gidebildiğini göstermeye çalışmışımdır. Bu yararlı ve verimli yaklaşımın, polemik değerinden oldukça ayrı olarak, bir filme sanat eseri niteliğini yeniden kazandıracak olan sinematik fenomene yönelik başka yaklaşımlar tarafından tamamlanması gerektiğini hissediyorum. Bu, auteur'ün rolünün inkâr edilmesi gerektiği anlamına gelmiyor, tek yapmamız gereken auteur ismine onu yokluğunda aksayan bir kavram olarak bırakan edatı geri vermek. Auteur, evet, ama neyin auteur'ü?

Bunun –işbirliğine, ticari baskıya, yıldızların kişiliğine, janrların kişiliğine– düşünsel açıklığı, Amerika'da auteurizme konusunda türeyecek hiddet içinde anılınsanmaya değer. Hem yazar hem de eleştirmen olarak yetenekli olan ve tartışmadan çekinmeyen Andrew Sarris auteurizme gerçekten inanıyordu ve yönetmenleri sıralamasının ince bir zekâ ve içgörüyle tartışıldığı 1968 tarihli kitabı *The American Cinema*'da kendi derecelendirme sistemini önerecekti. Yine de auteurizm ilkesinin neredeyse Amerikan olmayan bir seçkincilik olarak saldırıya uğradığı –başta Pauline Kael ile olmak üzere– ateşli bir tartışmaya karıştı. Sonuçta, film, pek çok elin katkıda bulunduğu bir iş değil miydi? Ve eğer hepsinin tek sorumlusu gerçekten de auteur'ler olmuşsa, bu Hollywood'u nereye koyuyordu? (Elbette Hollywood çöküyordu ve auteur teorisinin ortaya çıkma nedeni büyük ölçüde buydu.)

Zamanla Kael kendi auteur'lerini buldu –örneğin Altman, Bertolucci, De Palma–kişisel hayranlığın ya da keşfin itici gücü de asla unutulmamalı. Ancak daha temel bir şey iş başındaydı, şimdilik Milton ve Hopkins'in muhalif öğretmenleri dekanlarına gidip Orson Welles Amerikalı bir sanatçıdır, Alfred Hitchcock benzersiz bir figürdür, Ingmar Bergman çok ciddi ve önemlidir diyebiliyorlardı. 1960'larda hâlâ dikkatli olmak zorundaydınız: Bütün bir dersi Nicholas Ray ya da Vincente Minnelli ya da Jacques Tourneur üzerine kuramazdınız. Ama akademik çevreler –özellikle de ticaret tarafından mağdur edilmiş ve yanlış anlaşılmış olabilecek–

sanatçı figürleri fikrinden zevk alıyordu ve bu tür figürler böylece yavaş yavaş öğretim programına girmiş oldu.

1960'ların sonlarında ve 70'lerin başlarında üniversiteler ve yüksekokullar kataloglarında film dersleri sunmaya başladılar. Ve eğer Hitchcock hakkında bir seminer verecekseniz, aynı zamanda Film 101: bir tarihsel araştırma; eleştirmenliğe giriş; film ve roman, hatta film çekmeye girişe de ihtiyacınız olmaz mıydı? Bu dersleri zengin gösterecek bir okuma listesi var mıydı? Her geçen yıl büyüyordu. 1967'de National Endowment for the Arts, American Film Institute'u kurdu. 1968'de Pauline Kael –bir zamanlar Berkeley, Kaliforniya'da bir repertuarlı sinema salonu programı oluşturmuş, serbest çalışan bir film yazarıydı– *The New Yorker*'da film eleştirmenliği görevine geldi. Sarris, Columbia'da ders veriyordu ama Kael bir öğretim görevini asla kabul etmedi –aslına bakarsanız, sinemayı öldürebilecek bir şey varsa onun akademik çevre olduğu görüşündeydi.

Bu tür yazarların okuyucu kitlesi Godard, Truffaut, Bergman, Fellini ve Antonioni'den heyecan duyan ve Amerikan film tarihini yeniden değerlendirmeye başlayan genç kuşaktı. Bunun için kaynakları hâlâ televizyondaki filmler ya da repertuarlı sinema salonlarındaki ve üniversite müzelerindeki filmlerdi. Televizyon, intikamla eski filmlere hücum etmişti: O kadar yayın saatini başka türlü nasıl ucuza dolduracaktı? Filmler kesilebilir, reklamlarla bölünebilir ve alımlı budalalar tarafından takdim edilebilirlerdi – ama işte orada duruyorlardı. Cambridge'deki Brattle, San Francisco'daki Surf, Londra'daki Portobello Road üzerindeki Electric, New York'taki Thalia gibi buna adanmış repertuarlı sinema salonları türüyordu. Yeni çalışmaları vitrine çıkaran film festivalleri vardı: New York Film Festivali, 1956'da başlayan Londra Film Festival'inde de ilham verici bir kişi olmuş olan Richard Roud ile Amos Vogel'ın önderliğinde Lincoln Center'da 1963'te başladı.

"Film çalışmaları" adlı bu yeni disiplindeki devamlı derslerden biri "Film ve Roman"dı. Tıpkı Hollywood'un, şöhret ve pa-

ranın yakınlarından geçtiğini hisseden romancılara cazip gelmiş olduğu gibi bu da bıkkın edebiyat öğretmenleri için bariz kaçış rotası oldu. Joe Gillis'ten Gore Vidal'e kadar, en iyi Hollywood hikâyelerini yazarlar anlatır ve en karışık güdülere de onlar sahiptir. Daha 1926 yılında Aldous Huxley Hollywood'a gitmiş olan bir arkadaşına şöyle yazıyordu:

> Sinematografi, üzerine konuşulası[1] bir konu. Fakat içinde çalışmak için iyi bir mecra mı? Hayır diyorum çünkü kendi başına yapamazsın. Paralı Yahudilere, "sanat yönetmenleri"ne, saçları ve dişleri kıvırcık küçük yosmalara, reklamlarda kozmetik ürünler öneren genç adamlara, fotoğrafçılara bağlısın. Onların işbirliği olmadan fikirlerin gerçek hale gelemez. Onların insafına kalmışsın. Ne kadar tiksindirici ve küçük düşürücü!

Daha sonraları Huxley teslim oldu: Hollywood'da haftalık 1500 doları ve kolay cinsel ilişkileri kabul etti ve *Madam Curie* (1943; ismi geçmez) ve *Gurur ve Önyargı* (1940) üzerinde çalıştı: "İnsan Jane Austen için elinden gelenin[2] en iyisini yapmak istiyor; fakat esasen kitabı filme dönüştürmenin kendisi, kitabın bütün niteliğini derinden değiştirmek zorunda."

Pek çok yazar, sinema filmleri ve televizyon tarafından yoldan çıkarılmıştır. "Hollywoodlu olmak" denen bu fırsat, Los Angeles'ta Aralık 1940'ta, bitmemiş romanı *Son Düş*'teki küçümseme ve imrenme dengesine karar veremeden ölen Scott Fitzgerald'ınki gibi ünlü çöküntülere yol açtı. O kitaptaki ana karakter Monroe Stahr bir Thalberg figürüdür ve Fitzgerald'ın Thalberg'i tanıyıp genç patronun ona davranma şeklinden şikâyet etmiştir.

William Faulkner'ın şikâyet ettiğini duyan olduğunu sanmıyorum – ama özel mektuplarda, Hollywood'da belli bir süre geçirdikten sonra oranın havasını ciğerlerinden atmak zorunda kaldığını itiraf edecekti. Fakat defalarca geri gitti ve kendi ken-

---

[1] Aldous Huxley'den Robert Nichols'a, 1926, alıntılandığı yer Virginia M. Clark, *Aldous Huxley and Film* (1987), s. 17

[2] Huxley'den Eugene F. Saxton'a, 2 Kasım, 1939, alıntılandığı yer *Letters of Aldous Huxley*, (ed.) Grover Smith (1969), s. 450.

dine harika şeyler yapıyor olduğunu söylemesi, hassasiyetini asla dindirmemiş gibi görünür.

Faulkner Hollywood'u *Light in August*'u yayımlattığı 1930'ların başında denedi. 1934 yazında Universal'da haftada 1.000 dolar alıyor, Howard Hawks için çalışıyor ve bir Blaise Cendras romanı olan *Sutter's Gold* üzerine yüz sayfalık bir geliştirim yapıyordu – kulağa bir Eisenstein fikri gibi geliyor. Neden olmasın? Hollywood'da bazı evliliklerden ya da bazı binalardan daha uzun ömürlü olan hikâye fikirleri vardır.

Haftada 1.000 dolar Faulkner'ı "çekici" gösteriyordu. Paramount (1931'de basılan) *Tapınak*'ı satın almış ve (Miriam Hopkins'in oynadığı) *The Story of Temple Drake*'e çevirmişti. Bu *Tapınak* değildi ama zaten Faulkner da öyle olmasını beklememişti. Her ne kadar daha olmadık bir eşleşme hayal etmek zor olsa da meselenin kökeni Hawks'la arkadaşlığıdır. Birlikte içiyorlardı. Hawks, bu güneyli centilmenle eğlenmiş olabilecek bir züppeydi. Her ikisi de uçmayı seviyordu. Nedeni her ne olursa olsun birbirlerine yapıştılar. *Sutter's Gold* asla çekilmedi ama Hawks, Faulkner'in bir kısa hikâyesini satın almak için bir stüdyo edindi ve romancının tenha sahneler üzerinde çalışmasına izin verdi.

Aralarında saygıya benzer bir şey vardı muhtemelen. Fakat Hawks'un uzayıp giden bilinç akışından, uçuşan zamanlardan ve belleğin, yarım yamalak görülen sahnelerle çarpışan konuşmalarından oluşan *Ses ve Öfke*'yi (1929) sonuna kadar okuduğunu düşünebiliyor musunuz? Faulkner'a hiç "bak, kitabı bırak ve şu lanet hikâyeyi bana anlat da anlayayım" demiş midir? Bilinç akışının tam da filmin yapabileceği türden bir şey olduğunu Hawks'a bir başkası söylemiş olabilir: benzeşmeyen unsurları birlikte kurgulamak, geçmişten günümüze gelmek, asla unutmayasınız diye küçük bir kızın çamurlu iç çamaşırına anlık bir bakış fırlatmak.

Ses ve Öfke'nin Yul Brynner, Joanne Woodward, Margaret Leighton, Benjy rolünde Jack Warden ve Dilsey rolünde Ethel Waters'ın oynadığı ve yönetmenliğini Martin Ritt'in yaptığı, 1959'da çekilmiş korkunç bir filmi vardır. Belki de bunu uyduruyorum – kulağa mümkün gelmiyor ama sanırım izledim ve galiba film,

birinin lanet kitabın konusunu çözmeye çalışmasının bir sonucuydu. Faulkner hiçbir zaman filme hakkıyla aktarılamadı. Yanlış yollara sapmış girişimleri, *Aşk Mevsimi*'nde (1958, filmlerde Güneyin sıcak, tembel ve uzak olmasının yeterli olduğu zamanlarda) Flem Snopes* rolündeki Paul Newman fikriyle özetlemek mümkün. Douglas Sirk'in (*Pylon* romanından uyarlanan) Şafak Devriyesi filminde bazı iyi anlar vardır ve John Frankenheimer 1958'de televizyonda gösterilen *Playhouse 90* için, *Old Man*'in düzgün olduğunu düşündüğüm bir versiyonunu çekmiştir.

Faulkner'ın da söylemiş olabileceği üzere, her dil dökmeye karşı metanetle dayandı. "Turnabout" hikâyesini bir senaryoya uyarladı ve hikâyenin Joan Crawford'a ihtiyaç duyduğu yönündeki saçma sapan stüdyo dayatmasına katlandı (hikâyede kadın rolü yoktu). Ortaya çıkan film *Today We Live* (1933) oldu. Daha sonra, kendi ekonomik durumu kötüye giderken film işinden aldığı ücret de hızla düştü. 1940'ların başına gelindiğinde tehlikeli biçimde meteliksizdi ve romanlarının çoğunun baskısı tükenmişti. Bu yüzden haftada 400 dolara Warners'da Hawks için çalıştı (100 dolar da olsa işi kabul edeceğini söyledi) ve ismi yalnız Çelik Ejderler, *Malik Olmak veya Olmamak* ve *Birleşen Kalpler*'de geçti. Çelik Ejderler'de John Ridgely'nin ölüm sahnesiyle havadaki mürettebatın Roosevelt'in radyoda Pearl Harbor'ı açıklamasını duydukları salıneyi yazmak dışında ne yaptığını tam olarak bilmiyoruz. Faulkner *Malik Olmak veya Olmamak*'ta işin çoğunu Hawks'un hallettiğini kabul etti. Jules Furthman da filmdeydi ve Bacall'ın rolü için Slim Hawks'un sözlerini yürütüyordu. Böyle filmler yazılmazdı. Oradan buradan toplanırlardı. Ama para Faulkner'ın işini görüyordu; bir tür bağış gibiydi.

Sette takdir ediliyor olmalıydı ve insanlar onun Howard'ın adamı olduğunu fark etmiş olmalılar. Fakat Howard hızlı konuşmaları, cinsel imaları ve tehlikeli yerlerde sezdirilen gülünç duyguları seviyordu. Kim bilir belki Faulkner da bu tür sahnelerden keyif alıyordu; hiçbir zaman fikir beyan etmedi. Film kurgusunun

* Faulkner'ın The Hamlet romanından bir karakter –çn.

ne olduğunu fark ettikten sonra bir anlatının nasıl hareket edebildiğini görmesiyle filmlerin kendisini nasıl eğittiğine dair tek bir belirti de göstermedi. O bakımdan, örneğin Graham Greene, Georges Simeon, Patrick Hamilton ya da Ernest Hemingway'in gibilerinden çok farklı bir dünyada yazıyordu. Şunu okuyun:

> Yüksek çinko bara dayandık[1] ve konuşmadan birbirimize baktık. Garson geldi ve taksinin dışarıda olduğunu söyledi. Brett sıkıca elimi sıktı. Garsona bir frank verdim ve dışarı çıktık. "Nereye gitmesini söyleyeyim?" diye sordum.
>
> "Ah, etrafta dolaşmasını söyle."
>
> Şoföre Parc Montsouris'ye gitmesini söyleyip arabaya bindim ve kapıyı kapattım. Brett'in gözleri kapalı, köşede arkasına yaslanmıştı. Bindim ve yanma oturdum. Taksi ani bir sarsıntıyla çalıştı.
>
> "Ah hayatım, öyle bedbalıttım ki," dedi Brett.

Bu, Hemingway'in 1926'da filmler hâlâ sessizken basılan romanı *Güneş de Doğar*'ın üçüncü bölümünden. Konuşulmayana dair bir duygusu olan bu tür bir diyalog yirmi yıl daha perde üzerinde duyulmayacaktı. Fakat an sinematiktir: "Kapıyı kapattı"dan "Brett arkasına yaslanmıştı"ya geçiş bir kurgudur. Hemingway bunun farkında olduğunu bilmiyordu ve henüz hiç kimse, bir filmdeki iki kareyi birleştirmek için bir ses efekti kullanmamıştı. Ama Hemingway bilmeden filmin kurgusunun enerjisini izliyordu. Pek çok kurmaca yazarı aynı şeyi yapıyordu. Yazarlar için sinema filmlerinin değeri basit ve kapsamlıydı: Film kendi sahnenizi aklınızda görmeninze yardım ediyordu, okuyucuların da aynı içgüdüye sahip olduğuna güvenebilirdiniz. Edebiyat çok geçmeden bu yansız gözlemin neredeyse bir politika veya bir felsefe olduğuna karar kılacaktı. Görmek öylesine kuvvetli ve dolaysızdı ki sonuçlarını görmezden gelebiliyordunuz. Nabokov bir keresinde oğluna gelecekte yazmak istediği her şeyin "banyo edilmeyi bekleyen[2] film gibi" aklında olduğunu söylemişti. Artık öyle

---

[1] Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (1926), s. 24.

[2] Vladimir Nabokov'dan Dmitri Nabokov'a, alıntılandığı yer *Vladimir Nabokov, His Life, His Work, His World: A Tribute*, (ed.) Peter Quennell (1979), s. 129.

banyo edilen filmlerimiz yok ama bir hikâye yazmak çoğu zaman yazarın kafasında bir filmi veya onun farklı kurgularını oynatması anlamına geliyor. Sanki bunun hakkında düşünmek zorunda kalmamış gibi?

"Ben bir kamerayım." Kimse kamera değildir ama kameranın, bir içsel yaşam potansiyelinin önüne geçebilecek olsa bile –ki Faulkner'ın bastıran endişesi buydu– yazmaya getirdiği teknolojik değişim çok derindi. Çocuklarımıza yüz yıldır bundan söz ediyor olmalıydık. Fakat çocuklarımız artık bunun için fazla büyük ve bir içsel yaşama sahip olma konusunda fazla kuşkulular. Sürekli "veri akışına" sahibiz ve bu saunanın bize neler yaptığını tanrı bilir ama belki de bilinç rafa kaldırılmıştır. Endişe etmemeyi öğrenmemiz gereken şeylerden biri daha.

Hitchcock'ın 1950'lerde bir sanatçı ve gösteri insanı olarak nasıl geliştiğini anlattım. Bu ilerleme, *Sapık*'ın (1960) akademik olmayan şokuyla sonuçlandı – bu "sinema filmi" miydi yoksa "sinema" mı?

Filmin stüdyosu Paramount da dahil olmak üzere pek çok insan onu bu projeye karşı uyarmıştı: İçerik iğrenç ve ürkütücü olacağına işaret ediyordu, Hitchcock'un o kibar ve çekici insanları da yoktu – Norman Bates rolünde Cary Grant'i oynatamazdınız (ve Hitch'in Grace Kelly'yi öldürmeye içinin elvereceğinden şüpheliyim). Duştaki cinayet ve musallat olan anne, yalnızca sansürle yaşanacak sorunlara değil sömürüye veya Grand Guignol'e* de benziyordu. Hitchcock, menajeri Lew Wasserman'la birlikte direndi. Hitch ucuz çalıştığı, televizyon programındaki ekibini kullandığı ve siyah beyaz çektiği sürece *Sapık*, Hitch'e daha önce hiç görmediği kadar çok para kazandıracak bir anlaşmayla başlayabilirdi.

Hitchcock sansürü geçmesini sağlayan yolu adım adım ustalıkla işledi. Norman rolünü Anthony Perkins'e verdi; seyirci onu tatlı dilli, düzgün bir genç adam olarak tanıyordu. Katledilmesi

1897 ve 1962 yılları arasında Paris'te etkinliğini sürdüren ve doğalcı korku gösterileri üzerine uzmanlaşmış bir tiyatro –çn.

için sevimli Janet Leigh'te karar kıldı; sarışın bir film yıldızı olduğu kadar ana akımdı da. Hitch bunu "saf sinema" olarak adlandırdığı biçimde yaptı: kamera açıları ve kurguyla yarattığı bir dizi efekt, davet ve alıkonan bilgi, nefis bir çile. Bunu aynı zamanda kişisel bir macera haline getirdi. Sinema salonu lobilerinde, yönetmenin ki kendi televizyon programındaki küçük rollerinden aşina bir figürdü, film başladıktan sonra kimsenin içeri alınmayacağı uyarısında bulunan kartondan, gerçek boyutlu bir resmi bulunuyordu. Yalnızca bir auteur'den fazlasıydı, gösteri onun sorumluluğundaydı. Ve 800.000 dolarlık filmin 15 milyon dolarlık kira getirisi oldu. Hitch eve en az 4 milyon dolarla döndü.

Her yerde eleştiri yazıları basıldı. *Sapık* auteur tartışmalarında bir emsal dava haline geldi; bazıları filmin sevimsiz, içi boş, saçma ve dehşet verici olduğu söylerken diğer uçta bir başyapıt, bir konu olarak ruhsal çöküntünün sunumu ve film tarihinde röntgencilik ve yansızlık, geciktirim ve uzaklaşma üzerine yazılmış rahatsız edici bir deneme olarak görüldü. Evet, hikâyeyi mide bulantısı veya dürtüsel tepkiler verme noktasına gelerek izledik ama süreci yani yapılma şeklini de takip ettik. Ve o çözümlemede ender rastlanan, ürpertici bir yansızlığın başlangıcı vardı. Hitch sadece ifadesiz suratlı bir gösteri adamı mıydı yoksa modern bir dahi mi?

François Truffaut'nun hiç şüphesi yoktu. Hitchcock'un filmlerini yıllarca bağrına basmış ve *Kelepçeli Âşık*'ın çekimi sırasında Güney Fransa'da üstatla röportaj yapmıştı. 2 Haziran 1962'de, *Unutulmayan Sevgili* ile *Kuşlar*'ın arasında Truffaut Hitchcock'a şöyle yazmıştı: "Kendim yönetmen olduğumdan beri[1] size olan hayranlığım hiçbir şekilde zayıflamadı; bilakis, güçlendi ve niteliği değişti. Sinema aşkı olan pek çok yönetmen var ama sizin sahip olduğunuz şey selüloidin kendisine duyulan bir aşk ve sizinle konuşmak istediğim konu da bu."

Truffaut, Hitchcock filmlerinin tümünü ve yönetmenin mecra hakkındaki tüm düşüncelerini değerlendirecek bir kitap oluştur-

---

François Truffaut'dan Alfred Hitchcock'a, 2 Haziran, 1962 Truffaut, *Correspondence*, s.177

mak amacıyla sekiz günlük veya otuz saatlik, kayda alınacak bir röportaj teklifi götürdü. *Kuşlar*'ı bitirir bitirmez, diye söz verdi Hitch. Çeviri meselelerinde yardım etmek için hazır bulunan (Truffaut'nun en değerli dostlarından ve danışmanlarından biri olan) Helen Scott'un da eşliğinde ağustosta bir hafta boyunca Hitchcock'un Universal'daki bungalovunda birlikte oturdular. Altı gün boyunca konuştular ve kitap, kısmen, belli sekansların kare kare analizlerinden oluşan muhteşem çizimler içermesi nedeniyle 1966'ya kadar basılmadı. Daha önce, tek bir yönetmenin kutlanması ya da Hitch'in hayatını vermiş olduğu selüloit ayrıntısına gösterilen yakın ilgi anlamında buna benzer bir kitap olmamıştı.

Bu kitap, *Movie* dergi grubuna yakın bir yazar olan Robin Wood'un 1964 basımlı *Hitchcock's Films* kitabını destekleyerek, Hitchcock hakkında düzenlenen ve sayısı gittikçe artan üniversite seminerlerinde bir anahtar metin haline geldi. 1967'de Hitch altmış yedi yaşındaydı ve saygınlığı arttıkça filmlerinin daha az ilginç hale gelmesinde kasvetli bir ironi vardı. Bir bağlantı var mıydı? 1960'ların seyircisinin ruh hali hızla değişiyordu ve Hitchcock'un yaşındaki yönetmenler eski becerilerini kaybetme riskiyle karşı karşıyaydılar. *Sapık*'la sansüre büyük gedikler açmış ve ne kadar uyarılacağını her karede tahmin etmiş olan adam, ruhsal bozukluğa olan ilgisinin kontrolden çıktığı ve rahatsız edici olduğu *Cinnet* (1972) döneminde hantal veya cinsel şiddetten fazla heyecanlanır görünmeye başladı.

Hitchcock hiçbir zaman En İyi Yönetmen Oscarı kazanmadı ama 1967'de Irving Thalberg Ödülü'nü ve ölmeden önceki yıl 1979'da, AFI Yaşam Boyu Başarı ödülünü aldı. Fakat 1960'ların başında, *Kuşlar*'ı (1963) ve *Hırsız Kız*'ı (1964) çekerken ve Truffaut'nun söyleşi kitabı için oturduğunda başarının zirvesindeydi. Ket vurulmuş röntgenci kabuğundan asla çıkmadı. Hitchcock'un filmlerini incelemek, aktrislerine duyduğu derin arzuyu ve bu arzunun eşzamanlı olarak bastırılmasını hissetmektir. Hitchcock, Grace Kelly'nin *Hırsız Kız* için geri dönmesini istemişti ama Monaco prensliğinin protokolü buna izin vermedi. Bu nedenle yine

Kuşlar'daki aktrisi Tippi Hedren'ı kullandı ve ona kabaca asıldı. Bu, aktrisin anlattığı hikaye ama kuşkulu olduğu pek söylenemez. Hedren onu tersledi ve Hitchcock kendisi için o büyük anda ezilip kaldı. Her şeyden sorumlu olan adamın yalnızca her şeyi bilen bir auteur –bütün film her zaman aklında olmuş biri– değil, aynı zamanda benliğinin arka odasından haykıran çaresiz biri olabileceği, garip ve utandırıcı bir ifşaydı. Truffaut'nun kitabı zengin olmakla birlikte o adamı keşfetmez. Hitch o adamın görülmesine izin vermek ya da ısrarlı konusu yalnızlığı üstüne almak için fazla profesyonel, fazla üstün ve fazla Hollywood'du.

Hitchcock'un kendisini ne kadar iyi anlamış olduğu meselesi sık sık gündeme gelir. Her şeyi önceden planlamak ve sonra da çekim boyunca biraz sıkıldığınızı iddia etmek kendinizi fark etmemenin gülünç bir şekli olabilir. Yoksa sadece, halkla ilişkilerde uygun bulduğu o birazcık kötü de olsa iğneleyici gösteri adamı mıydı?

1964'te, bir filmde işbirliği yapmak konusunda Vladimir Nabokov'la fikir alışverişinde bulundu. Her iki taraf da ortaya bazı planlar koymuş olmakla birlikte bir yere varmadı. Hitch, taraf değiştirmiş birine âşık bir kadınla ilgili bir olay örgüsü önerdi. Yazışma, Hitchcock'un yazdığı şu satırları içeriyor:

> Neyse Bay Nabokov,[1] benim aradığım tür hikâye eylem ve hareket cinsinden ifade edilen duygusal, psikolojik bir hikâye ve doğal olarak bana alışılmış Hitchcock geciktiriminden keyif alma fırsatı verecek bir hikâye.

"Doğal olarak." Fakat 1964'e gelindiğinde Hitchcock kendisi hakkında artık çok şey ifşa etmişti – özellikle, Lolita'yı izleyen Humbert Humbert kadar yoğun, tutkulu bir röntgenci olduğunu. Bazı film yönetmenlerinin, bakışlarının öylesine özlemli olması gerekiyorsa, kendi güdülerini fazla kurcalamamaları onları daha güvende ve daha özgür kılıyor olabilir miydi? Benzer bir özgür-

---

[1] Alfred Hitchcock'tan Vladimir Nabokov'a, 19 Kasım, 1964, *Vladimir Nabokov: Selected Letters, 1940–1977*, (ed.) Dmitri Nabokov ve Matthew J. Bruccoli (1989), s. 363.

leştirici kısıtlamanın biz seyirciler için de geçerli olması mümkün mü? "Ben bir kamerayım"daki albenilerden biri her zaman, o kadar mekanikleşirsen ne yaptığını düşünmek ya da sorgulamak zorunda kalmazsın imasıydı. Aynı beceri işkencede ya da golf oynamakta da kullanışlıdır.

Belki de aslında bu durumdan mustarip yönetmenler film çekiyordu. Bu, filmlerin neden artık aynı olmadığını açıklamaya yardım edebilir. Ingmar Bergman'ın ruhsal çöküntüleri oluyordu. Alfred Hitchcock'tan beklenen ve kendisinin de beklediği, bir dizi başarıyı yönetmesi ve "Bu yalnızca bir film!" gibi meşhur yavan laflarını etmesiydi. Kolay yol hangisiydi?

Hitchcock 1960'larda kulağa hâlâ İngiliz geliyordu ama çalışacak yer olarak Amerika'yı bellemişti. Yine de İngiltere birtakım Amerikalı sinemacılar için çekici veya gerekli hale geliyordu. Her ne kadar Amerikalı ziyaretçiler bunu takdir edemeyecek olsalar da Britanya savaştan sonra ancak 1950'lerin sonunda yeniden refah ve özgüven kazanmaya başladı. O para, genç insanların yeni müzikleri –The Beatles, Stones– satın almasına olanak tanıdı ve tasarıma, kıyafetlere, sekse, uyuşturucuya ve film çekmeye gitti. 1960'ların başında ülkenin görünümü değişti. Kıyafetler aniden üniforma yavanlıklarını kaybettiler. Ve sinemacılar bu tür şeyleri fark ederler. Aynı zamanda tiyatroda ve hatta televizyonda da bir yeni yazarlar dalgası vardı: John Osborne, Harold Pinter, John Hopkins, Dennis Potter. Onlara bazen "öfkeli genç adamlar" deniyordu ve öfkeleri arkaik bir İngiltere'nin kalıntılarına yönelikti ama yüksek bir moral ve yeni fikirlerle de doluydu. Kendi ülkelerine olan inançlarını gün geçtikçe yitiren Amerikalılar için hâlâ güvenli, güzel ve ucuz görünebilen bir Britanya'daki bu zindelik ve dürüstlük çok çekiciydi.

Bazı Amerikalılar için durum daha zor olmuştu. Joseph Losey Londra'da uzun zaman geçirdi. İngiliz kadınlarla evlendi ve

İngiliz çocukları oldu. Fakat buraya tam olarak kendi iradesiyle gelmemişti. 1909'da La Crosse, Wisconsin'de doğan Losey Dartmouth ve Harvard'da okuduktan sonra on yıl boyunca tiyatroda çalıştı. Sovyetler Birliği'nde ve Avrupa'nın geri kalanında seyahat etti ve Komünist oldu. 1935'te Moskova'da Clifford Odet'in *Waiting for Lefty*'sinin yönetmenliğini yaptıktan sonra Amerika'ya geri geldi ve Living Newspaper projesiyle Political Cabaret adlı bir programa yardım etti. Komünizmin, faşizm tehdidine doğal bir tepki olarak göründüğü 1930'larda Losey eğitimli, yaratıcı liberaller arasında yer alıyordu.

Savaşta askerliğini Muhabere Birliği'nde yaptı ve sonrasında, kırkına yakın, Hollywood'da film yönetmeye başladı: *Yeşil Saçlı Çocuk* (1948), *Mücrim Gönüller* (1951), *M*'in bir yeniden yapımı – küçük ama maceracı filmler. Mesela *Mücrim Gönüller* görünüşte etrafta sinsice dolaşan bir tipi ihbar etmiş bir kadını rahat bırakmayan tüyler ürpertici bir polis (Van Heflin) hakkındaki standart bir kara film hikâyesidir. Hikâye, hastalıklı bir toplumun ipuçlarını veren hüzünlü bir aşk hikâyesine döner. *M*'in (1951) Los Angeles'ta geçen ve Peter Lorre'un rolünü David Wayne'in oynadığı yeniden yapımına, fırsatçı olduğu gerekçesiyle saldırıldı. Oysa takdire değer bir filmdir ve Amerika'nın gerçek yozlaşmasını hedef alan o kara filmlerden biridir.

Sonra, 1950'lerin başında Losey, kara liste nedeniyle Amerika'dan ayrılmak zorunda kaldı. Kendini Londra'da buldu ve hayatta kalmak için mücadele etti. Tiyatroda çalıştı ve televizyon reklamları yaptı; sahte isimlerle iki film çekti ve Britanya hakkında daha eleştirel bir farkındalık kazanmaya başladı. Birkaç duygudaş insan topladı – bir yapım tasarımcısı olan Richard MacDonald, caz müzisyeni Johnny Dankworth, oyuncular Stanley Baker ve Dirk Bogarde. Losey'e 1954'te bir Bogarde filmi olan *Uyuyan Kaplan*'ı yönetmesi teklif edilmişti. Oyuncu ihtiyatlıydı ama sonra *Mücrim Gönüller*'e baktı ve yönetmenle aralarında bir dostluk başladı. Losey'nin filmleri daha kişisel ve rahatsız edici hale geldi –*Kaderin Cilvesi* (1959), *Suç Altında* (1960)– ve İtalya'da, Baker

ve Jeanne Moreau'nun rol aldığı *Eve*'i (1962) yönetti. Fakat ne kadar çok şeyin değişmekte olduğunu belirginleştiren film *Genç Hizmetçiler* oldu.

Robin Maugham'ın *The Servant* adlı kısa romanı 1948'de yayımlanmıştı. O zamanlar, kitaptaki, efendisini ele geçiren hizmetkâr tasvirinin bir sinema filmi için fazla sarsıcı olduğu söylendi. Fakat 1960 civarında kariyerine henüz başlamakta olan Harold Pinter'dan yönetmen Michael Anderson'a ait bir senaryo denemesi istendi. O plan suya düştü ama sonra Dirk Bogarde (*Eve* için Venedik'te olan) Losey'ye telgraf çekti ve senaryonun ilgi çekici olduğunu söyledi. Losey senaryoya baktı ve notlar almaya başladı.

"Bir toplantı yapıldı"[1] diyecekti Losey daha sonra.

> Connaught Hotel'deki toplantıda Dirk, menajeri, Harold, menajeri ve ben vardık. Henüz Harold Pinter olduğundan emin olmadığı için beklenenin aksine daha az kibirli olmayan Harold'ın karşısına çıktım. O da "Notlardan yazmaya alışkın değilim ve bu hoşuma gitmiyor" dedi. Temasını sulandırmaya çalışacağımı düşündü. Dirk'in menajerine gelince, filmi kendi deyişiyle "tamamen eşcinsel bir film" haline getireceğimden ve bunun da hâlâ büyük bir İngiliz film idolü olan Dirk'in itibarını zedeleyeceğinden korkuyordu.

Connaught'taki o gece girişim neredeyse dağıldı. Fakat Losey ve Pinter birbirleri için yaratılmışlardı: Görüntüsünü koruyacağını tahmin eden ama bir oyuncu olarak, uzatılmış İngiliz savaş kahramanları programında ya da popüler *Doctor in the House* filmlerinde Simon Sparrow rolünde izin verilmeyen yelpazesini göstermeye de hevesli olan Dirk Bogarde ile yeni senaryo yazarı ve dişlerini İngiliz toplumuna geçirmeye hazır yönetmen. Losey ve Pinter senaryo üzerinde çalıştılar. Senaryoyu günümüze taşıdılar: 1959 kadar yakın bir tarihte, *Lady Chatterley'in Aşığı*'nın sansürlenmemiş bir metnini bastığı için edebe aykırılık gerekçesiyle yargılanan Penguin Books'un duruşmasında, davacı avukat jüriye bu kitabın, eşlerinin ya da hizmetkârlarının okumalarına

[1] *Conversations with Losey*, (ed.) Michel Ciment (1985), s. 225-226.

izin verecekleri türden bir kitap olup olmadığını sorduğunda mahkemede kahkaha kopmuştu. Britanya'da hâlâ hizmetkârlar vardı ama eski sınıf imtiyazlarına yönelik alaycılık artıyordu ve her tarafta yeni, genç bir ses duyuluyordu – BBC'de, Penguin Books'ta, Royal Court Theatre'da, *Manchester Guardian* gazetesinde ve (1961'de başlayan) *Private Eye*'da ve yeni İngiliz üniversitelerinde yani "Oxbridge" olmayan "kırmızı tuğlalı" okullarda bu sesi duyabiliyordunuz. (Sussex, Warwick, East Anglia, York ve Open University, hepsi 1960'larda kuruldu.)

Genç Hizmetçiler filmi cinsel karmaşa, ham iktidar ve gözdağı hakkındadır ama aynı zamanda sona ermekte olan bir toplumun eleştirisi ve çok yakında "altmışlar" olarak tanınacak şeyin ilk dönem olaylarından biriydi. Leslie Grade film için yaklaşık 140.000£ finansman sağladı (Losey 15.000£ ve Pinter 3.000£ aldı) ve film, mekânın ve dekorun film çekiminde keşfedilebilmesi için MacDonald'ın bir dizi ayrıntılı bitişik set yaptığı –Chelsea evindeki odalar– Shepperton Studios'da çekildi. Daha sonraları eleştirmen Penelope Gilliatt filmin evi "neredeyse kötücül"[1] yaptığını söyleyecekti. Genç adam Tony James Fox'tu; Bogarde uşak Barrett'ı ve Saralı Miles, Tony'nin mahvedilmesine yardım etmesi için şehre getirtilen "kız kardeş"ti.

Genç Hizmetçiler bittiğinde paralı insanları korku sarmıştı: Bogarde daha önce hiç bu kadar iğrenç ya da sapkın cüret etmemişti. Cinsellik ortadaydı ve sınıf, bir Francis Bacon tablosundaki çürüyen bir leş gibi görülüyordu. Film Venedik ve New York festivallerinde gösterildi ve Londra'da 14 Kasım 1963'te (John Profumo, Christine Keeler meselesinde Avam Kamarası'na yalan söylediğini kabul ettikten yalnızca aylar sonra) gösterime girdi. *Sunday Telegraph*'tan Philip Oakes film için "şu an Britanya'da[2] çalışmakta olan en iyi yönetmenin en iyi filmi" dedi, tavrını, Tory yönetiminin (on üç yılın ardından) yaklaşmakta olan sonundan ayırmak zordu.

Penelope Gilliatt, *The Observer*, 17 Kasım 1963.
Philip Oakes, *Sunday Telegraph*, 17 Kasım 1963.

Genç Hizmetçiler münferit değildi. 1958'de oyun yazarı John Osborne ve yönetmen Tony Richardson Woodfall Film Productions'ı kurmuşlardı ve filmleri arasında iki Osborne oyunu –*Öfke* (1959, Jimmy Porter rolünde Richard Burton) ve Laurence Olivier'li *Sahte Tebessüm* (1960) – ile *Bir Tadım Bal* (1961, Rita Tushingham'lı), *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (1962, Tom Courtenay'lı) ve 1963'te En İyi Film Oscarını kazanan, Albert Finney'i yıldız yapan ve birkaç insana yeniden Henry Fielding okutan *Tom Jones* (1963) vardı.

Olivier'nin Archie Rice rolünü oynaması, Bogarde'ı *Genç Hizmetçiler* riskini almaya iten türden gözü pek bir "hayırseverlik" olmuştu. Üst sınıf İngiliz oyuncular yeni materyalin baştan çıkarıcılığını hissediyorlardı: 1975'te John Gielgud ve Ralph Richardson, Pinter'ın *Issız Topraklar*'ında oynadılar. Yeni genç oyuncular ve sesler ne kadar önemli olsalar da pek çoğu, yaşlı kulaklara taşralı ve "kaba saba" geliyordu. John Schlesinger *A Kind of Loving*'i (1962), *Billy Liar*'ı (1963) ve bugün anlaşılır bir film olmasa da zamanında harika olduğuna hükmedilmiş *Darling*'i (1965, Bogarde, Laurence Harvey ve Julie Christie'den oluşan kırılgan bir ekip) çekti. Lindsay Anderson *Sporcunun Hayatı*'nı (1963, Richard Harris'li) ve Karel Reisz *Sevişme Günleri*'ni (1960, Finney'li) çekti.

Bunlar Britanya'nın daha önce gördüklerinden daha cesur filmlerdi; genellikle, yaşama ve olasılıklarına dair daha karanlık görüşlere sahip işçi sınıfı hikâyeleriydi. Filmlerin çoğunun Atlantik'in her iki yakasında da başarı kazanması, İngiliz düşüncelerini ve Londra yeteneklerini Hollywood sermayesinin gözünde çekici kıldı o kadar. O yeteneklerin pek çoğu er ya da geç Amerika'ya gittiler ama reklam filmleri ve Peter Sellers'la birkaç kısa film çekmek için Londra'da bulunan bir başka Amerikalı, Richard Lester iki kaçınılmaz hitin yönetmeni oldu: The Beatles filmleri *Gençlerin Sevgilisi* ve *Help!*

Britanya'ya iniş yapan önemli bir Amerikalı daha vardı. Stanley Kubrick 1928'de Bronx'ta doğdu. Çok zeki bir çocuktu ve ergenli-

ğinin sonlarında *Look* dergisine işleriyle katkıda bulunan, erken gelişmiş bir fotoğrafçıydı. 1950'lerde kendi filmlerini çekmeye başladı, filmlerin neredeyse her işini kendisi yapıyordu ve muharebe üzerine bir mini-destan olan *Korku ve İstek*'i (1953); güzel ama güvenilmez bir sarışına âşık bir boksörün epey ağlak bir hikâyesi olan *Katilin Busesi*'ni (1955) ve sonradan Quentin Tarantino üzerinde büyük etkisi olacak, bir hipodrom soygununun kusursuz kesinlikte bir tarifi olan, yalnızca seksen üç dakika uzunluğundaki *Son Darbe*'yi çekti. Daha sonra, oyuncu-yapımcı Kirk Douglas için, yakışıklı olduğu kadar acımasız, şık bir Birinci Dünya Savaşı hikâyesi olan *Zafer Yolları*'nı (1957) çekti. Douglas sayesinde, *Spartaküs* (1960, Anthony Mann'ın yerine geçerek) fırsatını yakaladı ama azat edilen kölelere ilahinin Kirk'ün özel mülkü olduğunu herkes biliyordu.

Bu noktada New York ve Hollywood adamı Kubrick, Vladimir Nabokov'un *Lolita*'sını çekmeye karar verdi ama o içten ağıtı İngiltere'deki Amerikalılara yakmaya kararlıydı – bu nedenle, sisin içinde gözden kaybolan Home Counties yolları, Humbert'ın Lo'yu götürdüğünü sandığı süre boyunca aslında Lo'nun Humbert'ı götürdüğü tüm o araba yolculuğu ve motellerin parlak Batı'sının yerine geçer.

Neden imkânsız olduğu halde *Lolita*'yı çektiler? James Mason ve Shelley Winters'ın Humbert ve Charlotte olarak adeta kusursuz olmaları ve Nabokov'un yazmış olduğu on iki yaşındaki çocuktansa Sue Lyon'ın çok havalı bir on altılık olması (aslında çekimler sırasında on dört) bir cevap olabilir.

Fakat Nabokov bunu neden yaptı? Yayıncıların söylediğine göre kitabı tüm dünyada on dört milyon satmıştı. Kubrick ve ortağı James Harris önceki yıl film haklarını satın aldıkları romandan bir senaryo yazmak konusunda Nabokov'a yaklaştıklarında Temmuz 1959'du. Kitap için 150.000 dolar ödemişler ve Nabokov'a yapımcıların kârından yüzde 15 sözü vermişlerdi. Uzayan tartışmalar olmuş ve Kubrick'in romancıya, eğer Humbert ve Lolita aslında evli olurlarsa girişimin daha az riskli olabileceğini söylediği bir toplantı yapılmıştı.

Böylece Nabokov senaryo yazmayı reddetti, kelebeklerle ve diğer kitaplarıyla meşgul oldu. Zaman geçti ve bir gün senaryonun çekilebilmesinin –"büsbütün parlak bir güce sahip fevkalade ikna edici"[1]– bir yolunu bulduğunu düşündü. Kubrick'ten, "sihirli bir biçimde," yeniden ricada bulunan ve daha çok yetki tanıyacağına söz veren bir telegraf geldi. Bir anlaşma yapıldı: Senaryo için 40.000 dolar artı seyahat ve geçim giderleri, eğer en sonunda Nabokov'un ismi tek yazar olarak geçerse bir 35.000 dolar daha.

Vladimir ve Vera Nabokov Los Angeles'a gittiler. Nabokov burada, "zarif bir genç kız"[2] olsa da Lolita için uygun olmayan Tuesday Weld ile tanıştı ve Kubrick'in yedi saat uzunluğunda bir filme denk düşeceğini hesap ettiği bir senaryo yazdı. Kubrick romancıdan kesip yeniden yazmasını istedi. İkinci versiyon teslim edildiğinde, Nabokov'a bunun Hollywood'da yazılmış en iyi senaryo olduğu söylendi.

Ona yalan söylemişlerdi. Nabokov gitti, film çekildi ve Nabokov'lar prömiyer için geri getirildiler. Nabokov iki şey fark etti: Bunun "birinci sınıf bir film"[3] olduğunu düşünmüştü ama "senaryomdan yalnızca ufak tefek bölümler dağınık olarak kullanılmıştı." Üstelik bu gerçeğin yalnızca bir kısmıydı. Yine de Nabokov tek isim olarak geçip 75.000 dolar alırken Kubrick büyük adamın filmdeki ismi sayesinde tanınmasını sağlayan bir saygınlık kazandı.

Nabokov nezaketini bozmadı, meseleye uzun vadeli bakıyordu: Senaryosunu yayımlatmak istiyordu. Ve en sonunda 1974'te yayımlattı da –yapması gereken de buydu çünkü senaryosu, büyük romanının değerli bir çeşitlemesiydi, özellikle de Lo'nun Hum'ın kulağına sözler söylediği, büyülü otelin 342 numaralı odasındaki sahnede yönetmene önerdiği şu sahne notu: "bu sıcak nemli sesi,[4] fısıltısının gıdıklayıcılığını ve uğultusunu, titreşimini, fırtınasını verebilir miyiz?" Ancak keskin gözlü okuyucular, ya-

---

1 *Lolita: A Screenplay*, s. viii.
2 Age., s. ix.
3 Age., s. xii.
4 Age., s. 110.

yımlanmış senaryodaki telif hakkının Metro-Goldwyn-Mayer'a ait olduğunu fark edebilirler.

Nabokov senaryonun önsözünde, üstünlükle ortaya çıkma ihtiyacını gösteriyordu. Dramaturg olmadığını kabul ediyordu ama eğer sinema işine girmiş *olsaydım* diyordu (ve sinema filmlerine düşkündü) "mutlak bir zorbalık sistemini[1] destekler ve uygulardım, oyunu veya filmi kendim yönetir, dekorları ve kostümleri kendim seçer, oyuncular üzerinde terör estirir, konuk rollerle veya hayalet figüranlarıyla bile haşır neşir olur...[ve] tek bir bireyin iradesi ve sanatıyla bütün gösteriyi istila ederdim." Bu auteur teorisi.

Bu tavsiyeyi kimse Kubrick'ten daha ciddiye almadı. New York, onun ve eşinin gözünden düşmüştü: kirli, emniyetsiz ve bayağı olduğunu hissediyorlardı. O dönemde bir sürü Amerikalı daha güzel bir yaşam için Britanya'ya geliyordu. Kubrick İngiltere'de yavaş yavaş, en olmayacak şeyleri yaptı. *Doktor Garipaşk* (1964) Stratejik Hava Komutanlığı hakkında bir kara mizahtır ama Kubrick filmi İngiliz stüdyolarında çekmiştir çünkü Amerika, mekân ve olanaklardan ve onu memnun etmeye ya da ona itaat etmeye istekli ekiplerden yoksundu. *2001: Uzay Yolu Macerası* (1968) filmi ileri teknolojiye, Amerikan uzay programına ve o programın insan gücü olan kişiliksizleştirilmiş türden kahramanlara hissiz bir ağıttı. Fakat film İngiltereli kameramanlar ve tasarımcılarla Boreham Wood'da çekildi. Kısa süre sonra Kubrick'ler Hertfordshire'daki St. Albans yakınlarında bir yere taşındılar – Kubrick, *Otomatik Portakal*'dan (1971) *Gözü Tamamen Kapalı*'ya (1999) kadar çektiği her şeyde burada yaşadı ve burada öldü. (Yirmi sekiz yılda beş film.)

Britanya'da, devamlı müşterisi Warner Bros.'a yapmayı amaçladığı şeyden genellikle çok az bahseden, alçak sesli bir imparator haline geldi. Stüdyoya *Barry Lyndon*'ın dokuz haneli bir hasılat yapacağı sözünü verdi – film yalnızca Birleşik Devletler'de 3 milyon dolar kazandı. Fakat kimse Kubrick'i yadsımadı veya kontrol

---

[1] Age

etmedi. Kariyeri de, en iyi filmleri gibi kara komediydi. Aktör George C. Scott (*Doktor Garipaşk*'taki General "Buck" Turgidson) ondan şöyle bahsediyordu: "O çılgınca bir mizah anlayışı[1] olan, inanılmaz ve iç karartıcı bir biçimde ciddi bir adam. Fakat paranoyak."

Onunla çalışmış olan herkes Kubrick'in mükemmellik takıntısı olduğunu söylerdi –yetmiş çekim; özel lensler; çekim başladıktan sonra yeniden rol dağılımı yapma; her bir ayrıntı, sonsuza kadar çekme ve sonra daha da uzun süre kurgu yapma. *Cinnet*'in gösterime girmesinden günler sonra giriş bölümünü kesmeye karar verdi ve kurguculara gereksiz açılışı kesmeleri için bisikletle, filmin henüz oynadığı tek yerler olan New York ve Los Angeles'a saldı. Gelgelelim filmlerinin pek çoğunda mükemmel plan bozulur: *Son Darbe*'deki soygun dağılır; *2001: Uzay Yolu Macerası*'ndaki bilgisayar asileşir; *Full Metal Jacket*'taki askeri eğitim gerçekte işe yaramaz ve Jack Torrence'ın *Cinnet*'teki ideal yazar kolonisi çok lanetli bir ev çıkar. Ama belki Jack'in istediği de budur – hep çalışmak ve hiç oynamamak onu sıkıcı bir çocuk yapabilir. Boş kağıtla baş başa oturmaktansa sinema filmlerine girmeyi yeğleyecek türden bir yazardır. Dolayısıyla Overlook Hotel (İz Sürücü'de olduğu gibi) onun Odasıdır.

Otomatik Portakal'ın, sakin yaşam koşulları sağlayan Britanya'ya ya da St. Albans'a pek de uygun bir teşekkür olmadığını söyleyebilirdiniz –ve Kubrick zamanla, filmi kontrol ettiği Britanya'da filmin taklit cinayetlere ilham olmasından korktuğu için *Otomatik Portakal*'ı sürümden geri çekti. Fakat meydan okumanın da ötesine geçerek, İngiltere'de ve kendi yaratıcı kafasında ikamet etti. *2001: Uzay Yolu Macerası*'nın, gişedeki son mütevazı başarısı olması (10 milyon dolarlık bütçeye karşılık Birleşik Devletler'de 25 milyon dolar kira getirisi vardı) bakımından bu şöhret daha da dikkate değerdi. Sistemi, daha önce hiç kimsenin yapmamış olduğu bir biçimde korkutup sindirmişti. Bir auteur'den ziyade bir imparatordu – ve Jack Nicholson'la birlikte Napolyon'un hayatını

[1] George C. Scott'ın alıntılandığı yer LoBrutto, *Stanley Kubrick*, s. 238.

çekmeyi gerçekten düşünmüştü. Nicholson daha yerel bir düzeyde, Overlook Hotel'in gerçek üstü genişliklerinin ortasında, *Cinnet*'te (1980) bir tiranı zaten canlandırmıştı ve bu film, Kubrick'in en iyi işlerinden biri gibi görünmekle birlikte çok komik olduğu ve ana tema hakkında olduğu için daha da rahatsız edicidir: Bir hikâye uydurmak ve sonra içine girmek.

Cinnet'te, sanrı duygularını asla kaybetmeyecek anlar vardır. Asık suratlı Jack Torrance Overlook'taki harikulade fakat terk edilmiş Gold Room barına ayaklarını sürüyerek geldiği zaman gözlerini kapar, bir an için hayal eder, gözlerini açar ve işte ebedi barmen Lloyd (bir Kubrick gözdesi olan Joe Turkel oynar) ona "Ne alırsın?" diye sormaktadır. Bu hayalin kıyamet anlamına geldiğinden kuşkulanırız ama kusursuzdur. Düşünerek kendinizi perdeye sokma ve fanteziye ait olmanın riskli hazzı nadiren bu kadar iyi yakalanmıştır.

Unuttuğum İngiliz bir şey var mı? Mesela sinema filmlerinin o güne dek sahip olduğu en büyük satış hakkı ve İngiliz sinema sektörüne başka herhangi bir şeyin hiç getirmediği kadar çok para getirmiş olan fenomen olabilir mi? Beyaz bikinisi içinde uzun adımlarla yürüyerek okyanustan çıkan Ursula Andress mi o? Çalkalanmış mı yoksa karıştırılmış mı alırız?

Ian Fleming'in James Bond hakkındaki kitapları bir süredir bizimle. (İlki olan *Casino Royale* 1953'te yayımlanmıştı.) Bond rolü Amerikan televizyonunda (Bond rolünde Barry Nelson ile) denenmişti. Fakat kimse bu oldukça vahşi, eski moda kitapları nasıl daha modern bir şeye dönüştürebileceğini bilemiyordu. 1960'larda da Britanya'nın modern herhangi bir şeye aç olduğu açıktı. Gerçek casuslar hâlâ haberlerdeydi: Kim Philby 1963'te Beyrut'ta gözden kaybolmuş ve Moskova'da ortaya çıkmıştı. Fakat halkın beğenisi, gizliliğe ve casusluğa gülünebileceğini hissediyordu.

Bond'un yapımcıları Harry Saltzman ve Cubby Broccoli'ydi. Fakat kitapları, cinsellik ve şiddetin küstah, şaka yollu bir tavırla

ele alındığı bir casusluk parodisi olarak yeniden değerlendirme fikri Kevin McClory'ye aitti. Filmlerde gerçek diyaloglar yerine çift anlamlı sözlerin yanı sıra bahçede Bond kızları, John Barry'den minör anahtarda iddialı müzik ve Shirley Bassey'nin ağır toplar gibi çıkardığı o gümbürdeyen tema şarkıları vardı.

Ve Sean Connery'leri vardı. 007 için çok sayıda aktör düşünüldü. Ancak tarih, diğerleri eli yüzü düzgün bir iş çıkaradursun onun yerine geçmenin Groucho Marx olmaya çalışmak gibi olduğunu acı veren bir süreklilikle kanıtladı. O küstah dokunuş ve ton yalnızca Connery'de vardı. Tabiri caizse üst sınıf bir İngilizdi ama aynı zamanda laubali İskoçtu da. Aktör, tam da ilk İngiliz auteur'leriningörkemli çağında Bond serisini yaptı ve filmler birbirini izledi: *Dr. No* (1962), *Rusya'dan Sevgilerle* (1963), *Altınparmak* (1964), *Yıldırım Harekâtı* (1965). 007'nin toplam gişe getirisinin 4,8 milyar dolar olduğu söyleniyor ve daha da bitmiş olamaz.

Bu değişimlere ve yeni ciddiyete rağmen sektör, sanatla salaklığın birlikteliğinden – aynı anda hem saygı hem de büyük paralar kazanmaktan vazgeçemezdi. *Cinayeti Gördüm*'e (1966) bak, diyorlardı. Michelangelo Antonioni'nin İtalya'dan ayrılıp, cıvıl cıvıl Londra'ya gelip burada bir sansasyon yaratacağına kim inanırdı?

Antonioni Londra'ya zorlama bir paket program içinde gelmişti. Carlo Ponti (eski tarz bir yapımcı ve Sophia Loren'in eşi) ve M-G-M, Julio Cortázar'ın bir kısa hikâyesi için para koyuyordu. Antonioni ve Tonino Guerra senaryoyu yazmışlardı ama İngilizce diyaloğu, 1965'te sahnede bir bebeğin taşlandığı *Saved*'i Royal Court seyircisinin tüylerini ürpertmiş olan Edward Bond yazmıştı. Antonioni'nin İngilizce konuşmaları anlayabildiğinden kimse emin değildi.

Thomas (David Hemmings) Pazar gazetesinin renkli eklerini doldurmak üzere bitiveren türde bir fotoğrafçıdır. Yaşamın tamamını kapsadığını düşünür. Moda işleri yapar – filmde, en iyi kareleri yakalamak için (gerçek bir model olan) Veruschka'yı

kuru orgazm noktasına getirdiği ünlü bir sahne vardır. Ancak Londra'nın yoksul kesimini yakalamak için geceyi düşkünler evinde geçirir. Dönemin gerçek dergilerinde Veruschka'nınkine benzer yüzler, kimsesizlerin veya açlık kurbanlarının röportaj karelerine bakıyordu ve bu paralel kurgu ruhsuz veya dünyevi addediliyordu.

Thomas filmin baş kahramanıdır ama bir pisliktir; bunu bilir, yine de bilmişliğin onu kurtardığını sanır. Böylece bir gün ortasında bir banliyö parkına gider ve pek bir amaç gütmeden birkaç kare –işin doğrusu şipşak fotoğraf– çekmeye koyulur. Sonra, anlaşılmaz bir kriz yaşayan bir çift görür. Kadın (Vanessa Redgrave'dir, yeni bir İngiliz güzel daha) Thomas'ı görür ve negatifleri ister. Peşinden stüdyosuna gelir ve vücudunu filmle takas etmeye hazır görünür. O zaman, daha sonra Thomas fotoğrafları işlemeye başlar ve kazara bir cinayete ait anları fotoğraflamış olup olamayacağını merak eder. Bu karelerden bir resimli taslak oluşturduğu ve bizim de örüntüyü görmeye başladığımız uzun bir sekans vardır. Dizili fotoğrafları okurken, parktaki esintide dalgalanan yaprakların sesini duyarız. Nefis bir karışımdır: *Arka Pencere*'nin bir damıtımı ve Zapruder'ın kadrajları hakkındaki tartışmanın bütününe ince bir gönderme. *Cinayeti Gördüm* hem bir gizem filmi, hem de Thomas'ın gerçekliği görüntülerden ayırt etmekten vazgeçip gördüğünü düşündüğü olayları bir şaka kabul etmeye karar verdiği bir absürt komedidir.

Filmin başka değerli yönleri de vardır. Yazı andıran renk güzeldir (Carlo di Palma çekmiştir). Herbie Hancock ve Yardbirds'ün müziği vardır. "Swinging" çılgınlığı ticari bir satışa dönüşüp gerçek yeniliğin yerine geçmeden hemen önceki Londra'ya bir ziyaretçinin bakışı ve o Londra'nın güçlü bir tasviridir. Yani döneminin, o ücra park kadar (Charlton'daki Maryon Park'tı) belirli bir belgesidir. *Cinayeti Gördüm* aynı zamanda ana akım bir filmde görülen ilk kadın pübik kıllarını sundu, hem de Bay Mayer'ın ayrılışı üzerinden daha on yıl geçmemişken M-G-M tarafından. (Görmek için hızlı olmanız gerekiyordu ama zaten keskin bakış

esasına dayanan bir filmdi.) Vanessa Redgrave bir anda münasebetsizden kusursuza döner. Hemmings terbiyesiz bir çocuktur. *Cinayeti Gördüm*'de, *Bazıları Sıcak Sever*'i o kadar sinir bozucu yapan o sert kestirilemezlik vardır. Bizi "Bu bir sinema filmi, değil mi? Ama bunu nasıl karşılamam gerek?" derken bırakır. Bütçe 1,8 milyon dolar. Dünya çapında hasılat 20 milyon dolar.

Cinayeti Gördüm'ün rakamlarının bu denli tahrik edici olması nedeniyle Ponti ve M-G-M, Michelangelo'nun Amerika'ya gitmesi ve o gelişmekteki gençlik kültürü için de aynı şeyi yapması gerektiğine karar verince komedi tamamlanmış oldu. Death Valley'de bir toplu seks sekansıyla birlikte Panavision'da. Sonuç *Zabriskie Point* (1970) oldu, belki de Antonioni'nin çekip çekebileceği en güzel, boş ve gösterişçi film. 7 milyon dolarlık bütçeye karşılık 1 milyon doların altında hasılat getirdi.

M-G-M için ölümcül bir kumardı; 1969'da stüdyo Kirk Kerkorian'a satıldı. Kerkorian kontrolü CBS'ten gelmiş olan James Aubrey'e devretti. Aubrey film yapımında kesintiye gitti, stüdyo dosyalarını silip attı ve Dorothy'nin *Oz*'daki kırmızı ayakkabılarının da arasında bulunduğu hatırlanmaya değer nesneleri elden çıkardı. (Haklı bir Hollywood müzesi hâlâ boş bir hayaldir.) Bir zamanların en kendinden emin stüdyosu adım adım ne idüğü belirsiz gayrimenkul, tatil yeri ve teknik iflas anlaşmalarında ticaret kartı haline geldi. *Zabriskie Point*'te de görülmeyi bekleyen bir sinema dersi vardı: Ağırbaşlı auteur güzellik budalaca sonuçlanabiliyordu. Yine de (film müziği olarak Pink Floyd eşliğinde) havaya uçan çöl evinin sonsuz yavaş çekim tekrarı, maddecilik karşıtı yeni gizemcilik için bir mantra gibiydi. Evet, muhteşemdi – sizin eviniz olmadığı sürece. Fakat çılgına dönmüş bu çağda yavaş çekim de bir uyuşturucu olabilirdi.

Cinayeti Gördüm Amerika'ya vardığı zaman Motion Picture Association of America (MPAA) [Amerikan Sinema Filmleri Derneği] filme onay mührü vermeyi reddetti. Ana dağıtımcılar her

film için bu basım onayını aramak ve kabul etmek üzere gönüllü bir antlaşma imzalamışlardı. Fakat M-G-M, filmi, MPAA imzacısı olmayan bir yan kuruluşa (Premier Pictures) verdi. Şirket filmi gösterime soktu. Bir şey olmadı; *Cinayeti Gördüm* çok para kazandı, coşkulu yorumlar aldı –Arthur Knight *Playboy*'da filmin *Yurttaş Kane*, *Roma Açık Şehir* ve *Hiroşima Sevgilim* kadar önemli olduğunu söyledi– ve Antonioni'nin yönetimi ve senaryosu Oscar'lara aday gösterildi o kadar.

Filme dair endişelerden biri anlık çıplaklık görüntüleriyle ilgiliydi. Gelgelelim *Cinayeti Gördüm*'deki Veruschka'lı o fotoğraf çekimi daha müstehcen bir sahneydi. Protestodan paçayı sıyırmasına yetecek kadar giyinikti ama sahnenin, fotoğrafçılıktaki sömürücü dürtüye dair duygusu rahatsız olmak için yeterli bir nedendi. O eski soruları soruyordu, "Bu bir film mi? Bize uygun mu? Neden bakıyoruz?" Bu tür sorular, köpükler içinde bir an gözümüze ilişen bir pübik kıl öbeğinden daha radikal ya da daha rahatsız ediciydi. Fakat sansür kendi amacını her zaman anlayamıyordu ve 1960'larda köşeye sıkışmıştı.

1958'de Louis Malle, o sırada sevgilisi olan Jeanne Moreau'nun cinsellik ve aşkı tesadüfen tanıştığı genç bir adamda bulan tatminsiz sosyetik bir kadını canlandırdığı *Aşıklar*'ı çekmişti. Filmde, zarafetle ele alınan bolca gece vakti çıplaklığı ve adamın kadına oral seks yaptığı bir an vardı. Adamın eylemini görmeyiz ama kadının yüzünü görür, kendinden geçişini duyarız – Gustav Machatý'nin *Ecstasy*'sinde (1933) genç Hedy Lamarr'ın (o zaman Kiesler) etrafta çıplak dolaştığı ve Moreau'nun tadını çıkardığına benzer bir haz duyduğu o meşhur ana çok benzer. *Aşıklar* Fransa'da büyük bir hitti ama 1959'da Amerika'ya geldiği zaman Cleveland Hights, Ohio'da bir sinema salonunun yöneticisi müstehcen içeriğin halka gösterimi gerekçesiyle suçlandı. Mahkûm edildi ama temyiz mahkemesine başvurdu ve mahkeme 1964'te kararı bozdu. Yargıç Potter Stewart, pornografi hakkında yazarken şöyle dedi, "[Pornografiyi] görsem tanırım[1] ve bu vakada bahsi geçen film öyle de-

[1] Yargıç Potter Stewart, mutabık görüş, *Jacobellis v. Ohio*, 378 US 184 (1964).

ğil." (Gelgelelim Stewart yaşamının ilerleyen yıllarında –1985'te öldü– kararından pişman olduğunu dile getirdi.)

Perde üzerinde daha fazla cinsel dürüstlük görme "ihtiyacımız" ya da "hakkımız" üzerine daha çok zaman ve söz sarf ediyor ama gerçekliği nefes kesici şekilde manipüle eden bu mecranın ne derece her zaman arzuyla ilgili olduğuna çok az kafa yoruyorduk. Amerikalı seyirciler Will Hays'in yönetiminden beri endüstrinin, bizim adımıza dikkatli olması gerektiği yönündeki riyakâr uyarısına boyun eğdirilmişti. Aksi takdirde, yerel yönetimler ipleri eline alıp filmleri yasaklayabiliyor veya kesebiliyorlardı. (Örneğin Pennsylvania *Ecstasy*'yi peşinen yasaklayan bir eyaletti.)

Çoğu durumda filmler her zaman çekici insanlar hakkındaki hikâyeler olmuşlardı ve bu hikâyelerde, fotoğrafçılığın cazibeli zanaati ile sinsice bir müzik onları daha da hoş ve daha da baştan çıkarıcı göstermek için biraraya geliyordu. Neredeyse her janrda (Western'de bile) aşk durumları zorunluydu ve Howard Hughes bir Western'in cinsellikle ilgili olmaması için hiçbir neden görmemişti –*Kanun Dışı*'ndaki (1943) Jane Russell'ı ve yapımcının onun için, yokmuş gibi görünen bir sütyen yaratma gayretini gözünüzle görün. Yalnızca "ilk görüşte aşk" cinsinden âşık olmayı öğrenmiyorduk. Daha derin bir mesaj vardı: âşık olmalıydık çünkü yaşam (ve görmek) böyle bir şeydi. O zamanlar sinema filmleri flört etkinlikleriydi – ve kadın yer göstericilerin, arka sıradaki çiftlerin perdede gösterilen aksiyonu tamamen taklit etmediklerinden emin olmak için el fenerleri bulunuyordu.

Yani perde üzerinde kurallar vardı, Yasa'nın şartları: çıplaklık yok, yersiz müstehcenlik yok, evlilik dışı cinsel ilişkilerin zevkli olduğuna dair ipucu yok, ırklar arası cinsellik yok (ırk içi de yok) ve yersiz öpüşme yok. Kurallar her zaman işe yaramıyordu. Alfred Hitchcock *Aşktan da Üstün* (1946) için perdede bir öpüşmenin ne kadar uzun sürebileceğine ilişkin standartlara baktı ve Cary Grant'le Ingrid Bergman'ı öpüştürdü ve konuşturdu ve sonra tekrar öpüştürdü –bir âşığın kendisiyle konuşulmasından hoşlanacağı veya nefes almaya ihtiyaç duyacağı kimin aklına gelirdi?

Birleşen Kalbler'in (1946) ilerleyen sahnelerinde Howard Hawks, Bogart ile Bacall arasına atlar, jokeyler ve ipleri eline almakla ilgili bir konuşma ekleyiverdi ve sansürcüler görünüşe bakılırsa verilen mesajı da, Bacall'ın yüzündeki çapkın sırıtışı da kaçırdılar.

Doğum kontrol hapı, daha kısa etekler, rock and roll ve gençlerin satın alma gücüyle birlikte Yasa'nın pes etmesi an meselesiydi. Fakat hesaba katılması gereken başka baskılar da vardı. Sinema filmleri sönerken, küçük ekrana karşı üstünlük sağlamalarına yarayacak her türlü olasılığı değerlendiyorlardı. Bunlardan bir tanesi, sinema filmi perdesini genişletmek (CinemaScope) ya da "patlayıcı" (3-B) hale getirmek olmuştu. Bir diğeri, insanları soyundurmak ve açık seçik konuşturmaktı.

Mayıs 1966'da, (önceden Başkan Lyndon Johnson'ın özel asistanı olan) Jack Valenti MPAA'in başına atandı (Lew Wasserman tarafından yapılan bir hamle). Valenti, iş hepten alay konusuna dönmeden önce değişikliklerin yürürlüğe konması gerektiğini biliyordu. Zaten yıllardır altı oyuluyordu.

Alfred Hitchcock daha 1960'ta *Sapık*'la ilgili olarak, Yapım Yasası İdaresi'nin yöneticisi Geoffrey Shurlock ile yemek yemiş ve onu ustalıkla idare etmişti. Hitch, Yasa'nın *Sapık*'ı asla onaylamayacağı konusunda pek çok kişi tarafından uyarılmıştı. Bu nedenle Shurlock'un dostluğunu kazandı ve ona zeki, yaratıcı bir yönetmenin karşılaştığı sorunlardan bahsetti. Shurlock'un gururu okşandı; projeye ve ikileme ilgi gösterdi. Hitchcock'un tek ihtiyacı, senaryodaki olayın dönüm noktası olarak bir sifonunun çekilmesiydi. Bir de duşta katliam sahnesi vardı ki Hitch bunu mümkün olduğunca hızlı yapacağını ve deriyi kesen bir bıçağı asla görmememize dikkat edeceğini söyledi. İkna ediciydi ve dönem de buna hazırdı. Böylece bir sifon çekildi ve bir kadın fikri parçalar halinde doğrandı. Sofistike film müziğinde, işleyen bıçağın sesini duyabilirsiniz.

Bir başka baskı daha vardı, diğer arzuları birbirine karıştırmanın bir yolu. Televizyonun gelmesiyle birlikte, insanların filme çekilmiş kurguları izlerken duydukları o sıradan, eski moda mest

olma hali her hikâyenin arasına giren reklamlarla çarpıştı. "Neden reklam izliyoruz? Mecranın, bu yeni oyuncağın parasını ödemek için mi? Bu şeylere sahip olmak istediğimiz için mi? Yoksa tanıtılan ürünlerin hikâyedeki ideallerle yakın bir ilgisi mi var?"

Televizyon reklamları, özen ve beceriyle ve bazen de uzun metrajlı film çekiminin kaynaklarını geride bırakan kaynaklarla çekilen küçük sinema filmleri haline geldi. 1950'lerin ve 60'ların reklamları bugün hoş bir biçimde antika görünseler de bu, o dönemde ikna edici olmadıkları anlamına gelmiyor. (Don Draper ve *Mad Men* çekmedi mi onları?) Parıldayan ışık oldukça yeni bir şekilde işliyordu. Seyirciler reklamlara gülüp geçebiliyor ve gerçek dışı olduklarını söyleyebiliyorlardı ve reklamcılar bir tutam mizahın satışı tatlandırmaya yardımcı olduğunu öğrendiler –enayileri rahatlatıyordu- ama halk çok geçmeden bazı reklamları ezbere bilir hale geldi ve eğer pazaryerini gözlemlemişlerse reklamcılığın başarılı olduğunu fark etmişlerdir. Boynu bükük kitleler kulak astılar. Yalnızca arzu, o kıymetli temel dürtü ödün verilmişti.

Jack Valenti 1966'nın kargaşasına baktı: MPAA tarafından peşinen uyarılmalarına neden olacak kadar çok "küfürlü" konuşma içeren *Cinayeti Gördüm*'e ve *Kim Korkar Hain Kurttan?*'a (1966). (Sonra bir Warner Bros. yöneticisi ışığı gördü: "7 milyon dolarlık bir müstehcen filmimiz var!") Valenti "bireylerin" sistem içinde çalışmaktansa kendi tarzlarında sinema filmi çekmelerinden memnun değildi. Bu nedenle onay mührünün yerini alacak ve biraz denetim sağlamaya yardımcı olacak yeni bir reyting seti takdim etti: G –tüm yaştakilere uygun; M (Mature'un [Erişkin] M'si) –tüm yaştakilere uygun ama ebeveynlerin gözetimi tavsiye edilir; R -16 yaşın altındakilerin bir ebeveyn veya yetişkin vasi eşliğinde izlemesi gerekir; X -17 yaşın altındakiler izleyemez.

Filmleri izleyip reytingler konusunda hüküm vermesi için MPAA tarafından bir heyet işe alındı ve çok geçmeden, heyetin filmcilerle konuşup uzlaşmaya istekli olduğu anlaşıldı. Sahneleri ve sözcükleri, bakışları ve kurguları takas etmek spor haline geldi. 1970'e gelindiğinde "Mature" kavramı o kadar çok belirsizliğe yol

açmıştı ki onun yerine PG "parental guidance" [ebeveyn rehberliği] getirildi. 1984'te sistem G/PG/PG-13 (bir yaş göstergesi)/R/X şeklindeydi. O zamana kadar, *Geceyarısı Kovboyu* (1969) ve *Paris'te Son Tango*'ya (1972) uygun görülen X reytingi diğer reytingler arasında "pornografi" ile korkunç şekilde karıştırılır olmuştu. İki yıl sonra, *Geceyarısı Kovboyu* En İyi Film'i kazandıktan sonra reytingi R olarak değiştirildi. Gerçek bir X'in kısıtlı bir ticari ömrü vardı: pek çok bölge ve gazete X'ten o kadar çok korkuyordu ki o tür filmlerin eleştirisini yazmıyor ya da tanıtımını yapmıyorlardı. Ve böylece 1990'da NC-17 yeni bir etiket olarak takdim edildi, ilk talihsiz alıcısı da Philip Kaufman'ın *Henry ve June*'u oldu (1990).

Bugün artık doğrudan seksin; yumuşak, sert ve daha sert seksin –bazen sarsıcı fiziksel ayrıntıların ve zalimliğin- erişilebilirliği sinema filmlerindeki cinsel eylem arayışını azaltmışa benziyor. Onun yerine, her ne kadar 1960'lardaki seks gibi dava gelmemişse de boş kalan tabu alanını şiddet işgal etmiştir. *Henry ve June* döneminde, Amerika'nın, bir göğsü okşayan bir el görüntüsünden telaşa kapılsa da o eli dilimleyerek kesen bir kılıcı görmekten memnun göründüğünü söyleyen Kaufman'dı. Eğer –yedi yaşındaki, üç yaşındaki- bir çocuk bu tür bir kesip koparmada her iki ebeveyninin ortasında oturuyorsa sürecin gücü, her zaman yalnız olan bir şeyi vurmaz mı? Buna ister benliğin tekilliği deyin; ister bağımsızlık veya yalnızlık deyin. Yoksa çocuk, diğer herkes de izlemekte olduğu için, eylemin yerleşik bir söylem öğesi olduğunu mu varsayacaktır?

Bu soruların, sinema filmlerinin etkisiyle ilgili sonsuz ve cevaplanamaz soruları beraberinde getirdiğini biliyorum ama bu, elinizdeki kitabın temel bir görevi ve sırf "delil" dağınık ve çelişkili olduğu için bu görevden kaytarmayacağım. Sinema filmlerinin etkisini niceliksel olarak ölçmenin zor olması, o etkinin bir mit olduğu anlamına gelmiyor.

Sinema filmi şiddetinin son dönemdeki o veya bu katliamdan sorumlu olduğunu söylemiyorum. (Güncelliğini kaybetmiş olmasından korktuğum için isim vermeyeceğim). Stanley Kubri-

ck'in *Otomatik Portakal*'ı yaptıktan ve çok da korkutucu yaptıktan sonra filmi Britanya'da geri çekmiş olmasının akla yatkın olduğundan emin değilim. Fakat bu tür şeyleri katılımcı olarak değil de edilgen olarak veya seyirci olarak gözlemleyebilmek derin bir biçimde etkilidir.

Şunu düşünün: 1930'ların ve 1940'ların filmlerinin bize nasıl sigara içileceğini öğretmekte yardımcı olduğunu ve sigara içmeyi seksi olduğu kadar havalı kıldığını ileri sürseydim, buna kim karşı çıkardı?

Eğer elli yıl boyunca sinemaya gitmenin "iyi görünümlü," sevilesi ve çekiciliği tanımlamaya yardımcı olan bir çekici olma planına işaret ettiğini ekleseydim "şey, belki de" derdiniz. Bunu söyleyenin siz olduğundan emin olmak için de aynaya hızlı bir bakış fırlatabilirdiniz. Ayna hâlâ ilk on teknolojimiz arasında yer almaktadır.

Eğer votkadan çorbaya kadar her şeyin "aptalca" reklamlarının etkili olmuş olup olmadığını sorsaydım, bir delil olarak Amerikan iş dünyasının bu fikri destekleme eğiliminde olduğunu kabul ederdiniz. Sonuçlar biraz olsun kesin olmasa reklama devam eder miydi? Yoksa iş dünyası deli mi?

Yani sinema filmleri bizi etkilemiyor mu? Bizi duygulandırmalarını istemiyor muyuz? İnsan türünün sıfırdan yaratmış olduğu, arzuya yönelik en derin hitapların birinden bahsetmiyor muyuz?

Her zaman katışıksız arzu duyabilirsiniz. İnsanlara filmleri yazdıran, izleten ve çektiren şey budur. Görmek ve hissetmek istememizin nedeni budur. Işıktan umduğumuz tek şey budur. Sene 28 Ekim 1972, Pauline Kael'in daha sonra *Reeling* adlı bir kitapta da yayımlanan, *The New Yorker* yazısı:

> Bernardo Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'su[1] ilk defa olarak New York Film Festivali'nin kapanış gecesinde 14 Ekim 1972'de

[1] Pauline Kael, "Tango," *The New Yorker*, 28 Ekim, 1972 ve Kael, *Reeling* (1977), s. 52-53.

gösterildi; bu tarih, sinema filmi tarihinde müzik tarihindeki 29 Mayıs 1913'e –*Le Sacre du Printemps*'ın ilk sergilendiği geceye– benzer bir dönüm noktası haline gelmeli. Ayaklanma olmadı ve kimse perdeye bir şey fırlatmadı ama *Paris'te Son Tango*'da *Sacre*'daki hipnotize edici heyecan, aynı ilkel güç ve aynı ittiren, dürten erotizm olduğu için seyircinin şok halinde olduğunu söylemek doğru olacaktır. Sinema filmi atılımı sonunda geldi çattı. Sömürü filmleri mekanikleşmiş seks sağlayıp duruyorlardı –fiziksel uyarıcı olmakla birlikte tutkudan veya duygusal şiddetten yoksun seks... Bu film, bugüne kadar çekilmiş en güçlü erotik film olmalı ve bugüne kadar çekilmiş en özgürleştirici film olduğunu da gösterebilir...

Harikalık konusunda cesur hissetmeliyiz (çünkü bize ilham verir). Yine de Kael'in *Paris'te Son Tango* karşısındaki heyecanı dokunaklıdır çünkü bu film onun delilidir. Yalnızca erotizmi (ki Kael için bu önemliydi) ya da özgürleştirici bir güç olarak film "atılımı" dediği şeyi ortaya koymakla kalmaz, harika seks ve harika filmin bir arada olabileceği ve dünyayı kurtarabileceği umudunu da ortaya koyar? Bu, daha yeni başlayan arzu meselelerinin (hatta mutluluk arayışının) bazen sinemanın kaderine bağlıymış gibi göründüğü 1970'lerin başında duyulan anlık bir beklentiydi. Kael'in tanınma çığlığını bugün neredeyse trajik kılan budur.

Bernardo Bertolucci daha iki yıl önce bir başyapıt çekmişti, Alberto Moravia'nın bir romanından *Konformist* (1970). Film, faşizm çağında, faşizm karşıtı eski öğretmen Profesör Quadri'yi öldürme görevi verilen bir ajan olan, gergin ve gizlenmiş genç İtalyan Clerici'nin (Jean-Louis Trintignant) hikâyesini anlatır. Clerici aynı sıralarda sevimli ve budala Giulia (Stefania Sandrelli) ile evlenmekte fakat Quadri'nin eşi olan ve zeki bakışları Clerici'nin gizliliğinin ardını görebilen Anna'ya (Dominique Sanda) âşık olmaktadır. *Konformist* hikâyeyi en sondaki kovalamayla karanlık bir ormanda gerçekleşen iğrenç cinayete doğru kuran karmaşık bir dizi geri dönüşe ve girift bir kamera tarzına sahiptir. Hepsini bir arada tutan şey filmin adının verdiği işarettir, Clerici'nin konvansiyonel olma dürtüsü içinden yaşamı çekip almaktadır – ve

bu Trintignant'ın kambur duruşunda, hissiz suratında ve seğirten yürüyüşünde yakalanır. *Konformist*'te sarsıcı olan salt sinematik zenginliği değil, aynı zamanda tarzın, istisnai olmaktan duyulan hissiz dehşeti ve uyumlu olmaya yönelik korkunç ihtiyacı ifade etme şeklidir.

Filmin güzelliği –ki genelde Ophüls'le ve von Sternberg'le kıyaslanır– Bertolucci'nin Vittorio Storaro'nun görüntü yönetmenliği ve Ferdinando Scarfiotti'nin tasarım, dekor ve kostüm işleri ile yaptığı kardeşçe işbirliğinden gelir. *Konformist* bağımsız bir yapımdı ama dönem el işçiliği yeni tür bir stüdyo filminin katmanlı görünümüne sahipti, eski stüdyoların yeltendiği çoğu şeyden daha ileriydi. Amerika'da etkili olduğu anlaşılan bir görünümdü: *Konformist*'in tarzı *Baba*'nın ahlaken gölgeli İtalyan tarzı New York'unu yüreklendirdi. Hakikaten de *Konformist*, neden sinema filmi de diğer sanatlarda bulunan herhangi bir şey kadar ölçülü ve ayartıcı olmasın diyen, 1970 civarında yapılmış o işlerden biriydi.

Bertolucci bir sonraki macerasında seksle uğraşmaya kararlıydı. Bunun, asıl meseleyle yani arzunun nihai eylemiyle meşgul olmak için doğru an olduğu sonucuna vardı –sansür, ıskartaya çıkmış bir giysi gibi geri çekiliyordu. Belki de on yıllar boyunca sinema filmlerinin gizli amacı; biz itaatkâr kitleleri onaylı bir aşk ve evlilik, cehalet, baskı ve suç kültüründen –bir hak olarak, o daha büyük özgürlük anlaşmasının bir parçası olarak- cinsel özgürlüğün görkemine yönlendirmekten ibaret olmuştu. Dolayısıyla Bertolucci'nin (elbette) sanatsal olarak, film yıldızlarının, ekstrem [hardcore] oyuncuların yaptıkları söylenen şeyi yaptıkları bir film çekme hayali vardı: kamera önünde sevişmek –artık simülasyona son. Beklediğimiz şey bu değil miydi? Âna bakın, tenlerine bakın... şuna bakın diyen o filmlerden biri olan Warhol'un *Blue Movie*'sinde (1969) Viva ve Louis Walden'ın (amatörler ya da âşıklar) yaptığı şey bu değil miydi? En sonunda Viva kameraya bakar ve "Kayıtta mı?"[1] diye sorar, geleceği bekleyen bir soru.

---

[1] *Blue Movie*'nin senaryosu (1970).

Bertolucci'nin; yakın zamanda eşi kendini öldürmüş, takıntılı, orta yaşlı bir Amerikalı hakkında bir hikâyesi vardı. Adam o sıralarda, boş bir dairede tesadüfen genç bir kadınla karşılaşır. Neredeyse tek söz etmeden, hemen ve tam manasıyla birleşirler ve böylece bir süre için bu daireyi aşk yuvaları ya da garsoniyerleri olarak kullanırlar. Bu onların tensel "şimdi"leridir; filmin, geçmişi ya da geleceği dışarıda bırakan şimdiki zamanı. "Saf" seks yapabilmek için birbirlerinin isimlerini ya da geçmişlerini öğrenmeden, anda kalmaya söz verirler. Fakat seks partisi çığrından çıkar, adamın geçmişi devreye girer ve (adamın cephesinde) araya "aşk" girer. Hepsi kötü biter. Bunu öngörmüştük çünkü Marlon Brando'yu (bok rengi paltosu içinde Brando) ilk gördüğümüzde Paris'in havasına ve insanoğlunun ıstıraplarına uluyordu.

Bertolucci, kız rolünde Dominique Sanda'yı oynatmak istemişti ama kadın hamileydi. Sanda *Konformist*'te o kadar bilmiş ve kaderciydi ki *Son Tango*'yu onunla hayal etmesi güç. Sanda 1972'de yirmi dört yaşındaydı, daha zarif, daha ironikti ve Maria Schneider'in kabul ettiği kadar çıplak olmaya asla hazır görünmüyordu. Schneider dört yaş küçük ve deneyimsizdi ama (Ophüls'ün *Halka*'sında rol almış) Fransız aktör Daniel Gélin'in evlilik dışı kızıydı. Bebek yüzlü, şehvetli ve fevriydi ve onu tanıyanlar pek yerinde durmadığını söylüyordu. Marlon Brando da kafasının karıştığını söylemiştir elbet.

Fakat Brando sinemadaki her oyuncu kadar ünlüydü. 1960'larda iniş çıkışlar yaşamıştı ama kimse ilk filmlerini unutmamıştı ve *Baba*'da Don Vito Corleone'yi maharetle perdeye taşımış olması halkın ona olan inancını yeniden canlandırmıştı. Ellisine yaklaşan Brando hâlâ o kadar güzeldi ki fırtınalı bakışlarındaki romantizm ve şehvet duruyordu. *Son Tango*'daki anlaşması kâr yüzdesine karşılık 250.000 dolardı. Maria Schneider 4.000 dolar alıyordu. Film işinde bu tür farklar olağandışı değildir. Bir menajer veya bir avukat, Brando'nun dünyaca ünlü, sanatının zirvesinde ve ticari anlamda formunda olduğunu; Marlon Brando'nun halk nezdindeki çekiciliğinin kıyas götürmez olduğunu söyleyebilir-

di. (Jean-Louis Trintignant bu rolü geri çevirmişti.) Schneider hiç şöhreti olmayan bir çömezdi; güzel ve istekliydi ama aynı şekilde güzel ve istekli binlerce kız bulunabilirdi.

Fakat eğer *Son Tango*'yu izlemeye gitmişseniz (ve film, izleyicileri nadiren memnun ya da tatmin etse de 1,25 milyon dolarlık bütçeye karşılık dünya çapında 37 milyon dolar kira getirisi kazandırmıştı) Brando giyinik kalırken Schneider'ın çoğu zaman çıplak olduğunu gözden kaçırmanız mümkün değildi. Film cinsel bağlılıkla ilgiliydi – bu, başından beri oyunculara açıklıkla anlatılmıştı ve seyirciye bir böbürlenmeydi. Brando, Paul rolüne kendi deneyimini ve anılarını getirmesi şartıyla işe alınmıştı. Karakterin geçmişine geri gittiğinde genellikle kendi adına konuşuyordu – Metot'la yetişmişti ve Metot'un özü de buydu. Fakat Brando'nun penisini görmeyiz ve film işinde, buna izin olup olmadığına dair hâlâ belirsizlik vardı. Bu nedenle kızın erojen bölgeleri sergilenmekteyken adamınkiler esirgenir ve onlara gizli bir iktidar verilir, eğer *Son Tango* gerçekten de haz idealiyle ya da açık zeminde buluşan karakterlerle ilgiliyse bugün artık adil gelmeyen bir esirgemedir bu.

Hazırlıklar sırasında Bertolucci bu iki oyuncusuna kamera önünde seks yapmalarını istediğini söylemişti. Brando, otobiyografisinde, denediğini anlattı:

> Mesleki kariyerimin en utanç verici[1] deneyimlerinden birini yaşadım... Paris'teki dairede, Paul'ün Jeanne'la karşılaştığı ve önden çıplak görüntülendiği bir sahnede oynamam gerekiyordu ama o kadar soğuk bir gündü ki penisim büzüşüp yer fıstığı kadar kaldı. Basbayağı söndü. Soğuk nedeniyle vücudum tamamen geri çekildi ve gerginlik, utanç ve stres daha da geri çekilmesine neden oldu. Sahneyi bu şekilde oynayamayacağımı fark ettim, ben de bir mucize olmasını umarak, büsbütün çıplak halde dairenin içinde volta attım. Zihnin madde üzerinde etkili olduğuna dair her zaman güçlü bir inancım olmuştu, dolayısıyla penisimin ve testislerimin büyümesini buyurmaya

[1] Marlon Brando ile Robert Lindsey, *Brando: Songs My Mother Taught Me* (1994), s. 425.

çalışarak edep yerlerime yoğunlaştım: Hatta onlarla konuştum. Fakat zihnim beni yüzüstü bıraktı. Küçük düşmüştüm ama teslim olmaya henüz hazır değildim. Bernardo'dan sabırlı olmasını rica ettim ve ekibe vazgeçmediğimi söyledim. Fakat bir saatin sonunda onların benden vazgeçmiş olduğu yüzlerinden okunuyordu. O şekilde oynayamayacağım için sahne kesildi.

Brando'nun başvurabileceği en uygun teşvik olan Schneider'in etrafta görünmediğini veya göz önünde bulundurulmadığını fark etmişsinizdir. Bertolucci gerçekten seks yapmaktan bahsettiğinde Brando karşı koydu çünkü bu "filmi tamamen değiştirir[1] ve cinsel organlarımızı hikâyenin odağı haline getirirdi." Bir kez daha, Maria Schneider'e sorulduğuna dair bir ize rastlanmaz. Hikâyenin "odağının" değişip değişmeyeceği, meselelerden bir tanesiydi. Diğer mesele –ve bu daha önemlidir – olayın kendisinin hiç inandırıcı olup olamayacağıydı.

Karakterlerin tamamen giyinik başladıkları ilk birleşmede rol yapılır –ve nefes kesicidir. Kucaklaşmaları ve kamera hareketi dokunaklı gelir. Sonraki sahneler daha açık seçik ama daha az ikna edicidir. Bir noktada, Jeanne çıplakken, Paul onu yüzüstü çevirir ve anal penetrasyona yardımcı olması için biraz tereyağı kullanır. Bu simüle edilmiştir ve çok rahatsız edicidir çünkü çaylak Schneider bir aktris olarak yeteneğini aşan bir ıstırap aktarır. Bir ihlal duygusu vardır ve biz, "Neden izliyoruz?" diye düşünürüz. Aktris daha sonra, Brando ve Bertolucci'nin sahneyi o an düşündüklerini, bu nedenle kendini güçsüz ve hatta tecavüze uğramış hissettiğini söyleyecekti. Film sektörünün bu sözlere, âdet olduğu üzere "ne yani, param almadın mı?" ve "hayır diyebilirdin herhalde?" gibi cevapları vardır ve bunun çirkinliği yabana atılamaz.

Neden izliyorduk? Sinema filmlerinin ve seksin birlikte iyi gittiğini görmek istemekte bir beklenti vardı kuşkusuz. Yıllar sonra kaçınılmaz bir tedirginlik bize oradan dik dik bakmaktadır. Paul'ün Brando'nun geçmişinden konuşmasındaki ve Jeanne'm çıplaklığının "kayıt" altında olmasındaki tüm o doğallığa rağmen,

---

[1] Age., s. 425.

izliyor olmamızın doğal olmayan müdahalesi vardır. Diyelim ki sevişiyorlardı; bunu nasıl bilebilirim ya da buna nasıl güvenebilirim diyebilmek için film süreci üzerine çok da uzun boylu düşünmeniz gerekmez.

Perde üzerindeki cinsel arzunun etrafından dolanıldığına dair kavrayış "birdenbire" dank etmedi; bir sinema filminin, cinsel deneyimi ne kadar cesurca ortaya koymak isterse kendi hilesini veya sahteliğini o kadar kesinlikle teşhir ettiği ve bize "orada," karanlıkta olduğumuzu ve perdede olmadığımızı, seks yapmadığımızı bir o kadar açıklıkla söylediğine ilişkin ders aşağı yukarı 1960'tan beri akıllarda yer ediyordu. Arzuya karşı gelinmişti. Mecranın ezici taahhüdü etsiz bir baştan çıkarmaydı. Arzu, tıpkı reklamlarda olduğu gibi manipüle ediliyordu. Işık, seyirciyi karanlığında tutmak için bir hileydi. Aydınlanma, hürriyet – o büyük hayaller enayilere göreydi. Kasvetli yeni bir vatandaşlığın eli kulağındaydı.

Son Tango 1972'de skandal bir olay gibi görünüyordu. William F. Buckley film için pornografi dedi. İtalya'da Bertolucci vatandaşlık haklarından mahrum bırakıldı ve film on beş yıllığına yasaklandı. Amerika'da ise desteklendi – Pauline Kael'in yorumu da bunun bir parçasıydı. Fakat film bu arada dönüştü. 1972'de Paris'te Bir-Hakeim köprüsü yakınlarındaki daire her ne kadar Scarfiotti ve Storaro tarafından "doğru" veya davetkâr gelen ten rengi tonlarında düzenlenmiş olsa da gerçek bir yerdi. Bugün bir setten ziyade perdenin kendisi için bir metafor gibi görünüyor, onların rol yapmasına ve bizim izlememize izin veren – başka da hiçbir şeye izin vermeyen bir yerinden etme. Sinema filmlerimizde perdenin hapis benzeri tecridi; biçimi, hikâyeleri ve deneyimi gitgide istila etmiştir. Geriye kalan tam olarak yaşam değildir. Oysa biz olmasını istiyorduk.

Sinema filmlerinin seksi ele alışının röntgenini çektikten sonra aynı ikilemin pek çok başka uç durumu etkilediğini fark edebilirsiniz. Filmlerdeki ölüler rol yapmaktadır – yapsalar iyi olur çünkü gerçek öldürme filme alınırsa, yani "snuff" denen şey yapılırsa rezalet, eğlenceyi aşar. Fakat bu olasılık asla durmayan bir

rivayettir. Biz de hâlâ nefes alıp veriyorlar mı, nabızları hâlâ atıyor mu görmek için filmdeki cansız bedenlere dikkatle bakarız. "Kestik!" komutu için bekleyen, bir espri patlatmaya ve rahatsız bir duruştan çıkıp rahatlamaya hazır "ölü" bir yüzü okuyabilir misiniz? İnsanlar doğranarak ya da testereyle parçalara bölündüklerinde enkaza bakıp nasıl yapıldığını sorarız yalnızca.

Öyleyse simülasyonun ve rol yapmanın nesi yanlıştır? Bunlar oyunculuğun kaynağıdır ve kendi adıma, oyuncuların rolleri haline geldiklerine ya da rolleri içinde kaybolduklarına inanmalarını sağlayan yasalara veya âdetlere itimadım yok. Bu, planlama bakımından neredeyse her zaman daha fazla zaman ve para anlamına gelen bir kibir. Bu kibir de mecranın doğasına karşı gelen bir "hakikat"e yol açar.

Yine de Kael'in ifadelerinde öylesine dokunaklı bir biçimde çağrılan cinsel ihtişama ve ifşaya o yaklaşma hamlesi ve *Le Sacre*'a yapılan o referans, hayal kırıklığına girizgâhtır. Belki de fantezinin kimyası ile doyumu esirgeyen sansürcülük, sinemanın gücü için esastı. İnsanların duyduğu coşku sınırlara bağlıydı. Sansürcülüğün ortadan kalkması mecranın altının oyulmasıydı (ağırbaşlı olmak istiyorsanız böyle denebilir) veya doğal, umarsız bir ilerlemeydi. Eğer film tarihi daha büyük olan kendi tarihimizle o kadar meşgul olmasaydı bu kadar ağır bir sonuç olmazdı. Zira yaşamda karşı karşıya kaldığımız büyük soru, arzumuzla ya da kimliğimizle ne yapacağımızdır (gerçekliğe dayanmamıza olanak tanıyan umut). Bu şeyleri sürdürebilir miyiz, yoksa küle mi dönmeleri gerekiyor? Mutluluk arayışına hâlâ inanıyor muyuz, yoksa o arayış bir reklamcı hilesi ve abesle iştigal bir iş haline mi geldi?

Brando, kendi mahcup tarzında şöyle diyecekti: "*Paris'te Son Tango* çok övgü almışsa da[1] ben bu övgünün her zaman aşırı olduğunu düşündüm. Özellikle Pauline Kael filmi yerlere göklere sığdıramadı ama ben yorumunun filmden ziyade kendisi hakkında fikir verdiğini düşünüyorum." 1972'ye gelindiğinde, film eleştirmenleri de övgüye değer hale gelmişti. Bir sesleri ve kendi

[1] Age, s. 425–426.

arzuları vardı ve Kael, kendi tarzında, çıplak kalmaya Maria Schneider kadar hazırdı. Filmdeki Jeanne konusunda bu kadar neşeli olmasının sebebi buydu:

> Maria Schneider'in tazeliği[1] –Jeanne'ın açıkyürekli yoz masumiyeti– filme özel bir parlaklık veriyor. Gelinliğini beline kadar kaldırıp, pübik tüylerini teşhir ederek çapkınca gülümserken, büyük bir film geleneği olan karşı konulmaz biçimde yaramaz kızlar arasında yerini alıyor. Bir sinema filmi yüzü var – kameraya açık ama yüzü onu bir bitki veya kedi yavrusundan daha fazla kaygılandırmıyor.

Kael çok okunaklıydı. Fakat sanırım 1972'de bile, karanlıkta daha fazla elem ya da kafa karışıklığı kendini gösteriyor ve hissettiriyordu. Maria Schneider 3 Şubat 2011'de öldü. Elli sekiz yaşındaydı ve yüzü artık sinema filmi yüzü değildi. Uyuşturucu kullanmış, ruhsal çöküntüler yaşamış ve pek fazla film yapmamıştı –gerçi Antonioni'nin *Yolcu*'sunda (1975) kusursuzdu. Onu bir başka harap olmuş ikon ya da Marilyn haline getirmemize gerek yok ama yine de –William Holden'dan Maria Schneider'a uzanan – örüntü inkâr edilemez; yoğun, imkânsız arzunun nesnesi olmak yaşamınızı emip yok edebilir. Kim bilir belki de biz karanlıktakiler üzerinde de benzer bir etkisi vardır.

Ne izlemekte olduğumuzu nasıl belirleyeceğimiz sınavı gitgide karmaşıklaşıyordu ve sözümona eğitim süreci, dingin teknolojik yeniliklerin ve başa çıkılmaz kültürel kopuşların ardısıra hantalca ilerliyordu. 1970'lerin başında, büyük kentlerin çoğunda seks ve çıplaklık içeren –*Geceyarısı Kovboyu* ve İlk Defa gibi- "ciddi" filmler izleyebiliyordunuz ki bu tür işlerin sanatsal vicdanı aslında, üç aşağı beş yukarı, eski bir Yapım Kodu ilkesine sadık kalıyordu: eğer evlilik dışı seks göstereceksenız, bunun eğlenceli olmadığını ve çok ıstıraplı olduğunu belli etmek zorundaydınız. Fakat fazla uzağa gitmeden, resmîolarak kırmızı fener sokağı ta-

[1] Kael, "Tango," s. 60.

yin edilmiş yerlerde Warhol'un *Blue Movie*'sini (1969), İsveç *I Am Curious Yellow*'u (1967), *Behind the Green Door*'u (1972) ya da *Derin Gırtlak*'ı (1972) izleyebiliyordunuz. Zevk ile zevksizliğin çakışması giderek daha zorlu hale geliyordu. Ve deneyimin içkin kargaşası, görme sistemlerimize nüfuz etmek için zorluyordu.

Çılgın *Pierrot*'da (1965) kayıp âşıklar Ferdinand ile Marianne'ın tekrar bir araya geldikleri bir an vardır. Marianne Ferdinand'ı kendi evine götürür ve her ne kadar Godard bize göstermese de seviştikleri bellidir. Fakat ertesi sabah Marianne erkeği için küçük bir kahvaltı hazırlarken bakın ne olur:

> Diğer odanın genel planı,[1] Marianne veranda çatısından girer ve gidip bir tavadan diğerine su döker. Bir buzdolabının kapısını açar, sürekli omzunun üzerinden sola doğru endişeyle bakmaktadır. Sola doğru hareket ettikçe kamera da onunla birlikte Tshombe'nin bir fotoğrafını ve bir Modigliani tablosunu geçerek yatay çevrinir. [Marianne] odanın solundaki ikiz yatağın kenarında eğilir ve yataktan bir kahvaltı tepsisi alırken biz ilk defa yüzüstü yatmakta olan bir adamın vücudunu görürüz. Boynuna saplanmış bir makas vardır. Gömleği kan içindedir. Kadın, ceset yokmuş gibi tepsiyi kaldırır.

Sonra Ferdinand kahvaltısını ederken ona bir aşk şarkısı söyler.

Godard çok havalı olduğundan bu bitişiklikler asla açıklanmaz ama filmin ve Godard'ın yaklaşımının tamamı, kurgunun anlayışımıza yeni bir şekilde girmiş olduğunu bilirler –olaylar eşzamanlı ama akıldışıdır, ta ki biz deneyimin ritminin ve anlamanın imkânsız zorluğunun bu türden yatıştırılmış bir sarsıcı kesimde vücut bulduğunu takdir edene kadar. Çılgın *Pierrot* yeni bir sanatsal vizyonun cüretiymiş gibi gelir ama televizyon izlediğimiz zaman, o da o ihmal edilmiş olmakla birlikte radikal bir atılım olan (1970'lerin sonunda yaygınlaşan) uzaktan kumandanın bir fonksiyonu oldu. Çok geçmeden, kanepesinde oturan bir çocuk katlanarak çoğalan Amerikan TV kanalları yelpazesi içinde yol-

[1] Çılgın *Pierrot*'nun senaryosu (1969), s. 37– 38.

culuk edebiliyor, bir çatışma noktasından bildiren Walter Cronkit'in ağırbaşlılığını gözlemleyip onu bir gündüz vakti pembe dizisinin içi boş ciddiyetiyle yanlış eşleştiriyor, bir "büyük maç"ta daha finale ve bu konuda iğneleyici davranan Johnny Carson'a uğrayabiliyor, harika yapılmış saçları ve porno gözleriyle yağlı bir hindi ikram eden güzel bir ev kadınının havadar ideal mutfağına, Arkansas'ı yalayan sel sularına, bir başka yağlı hindinin Richard M. Nixon'a benzeyen bir adamın ayakları dibine düşebildiği ve adamın, bikinili ve vücudu boyalı çatlak bir sarışın yanından yalpalayarak geçerken yukarı bakıp "Hadi elinden geleni yap!"* dediği tuhaf bir stüdyo yapımına gidebiliyordu.

İlk zamanlar televizyon izlemesi zor olmuştu; sonra dert etmeyi bıraktık ve ona resimli radyo gibi davrandık. Sinema filmlerin imge örgüsünün o müthiş gücü, bizi tekeline alma şekli televizyon karşılığında satıldı gitti. Rahatlamayı mı tercih ettik? Fakat ben belli televizyon programlarını hâlâ hatırlıyor, o programlara değer veriyorum ve bu noktada, 1975'e kadar İngiliz olma deneyimine olan borcumu ödeyemem.

BBC yayıncılığındaki tavırların pek çoğu hâlâ ataerkildi. Fakat sırf sistemin "bunlar sizin için yararlı" diyor olması, yararlarının önüne her zaman geçmiyordu. Bu nedenle, derin etkileri olmuş dört "eğitici" seri anımsıyorum: Sanat tarihçisi Kenneth Clark'tan "kişisel bir görüş" olan *Civilisation* (1969); Alistair Cooke'tan "kişisel bir tarih" olan *America* (1972); bu defa Jacob Bronowski'den bir başka "kişisel görüş" olan *The Ascent of Man* (1973) ve Jeremy Isaacs (1973-74) tarafından yapılan ve ticari televizyon kanalı ITV'de verilen *The World at War*. Yine de beğeniye tanınan bir ayrıcalık olarak, toplama kamplarını ele alan bölüm reklamlarla bölünmemişti.

---

* *Rowan & Martin's Laugh-In* 1968-1973 yıllarında NBC'de yayınlanmış ve komedyenler Dan Rowan ile Dick Martin'in ev sahipliğini yaptığı bir komedi programı. "Hadi elinden geleni yap" [Sock it to me] programda rol alan Judy Carne'ın tekrar ettiği meşhur ifade. 16 Eylül 1968 tarihli bölümde başkan adayı Richard Nixon birkaç saniyeliğine görünüp kameraya bakarak inanmaz bir ses tonuyla bu ifadeyi tekrarlar –çn.

BBC dizileri (bazen yayın ortağı olarak Time-Life ile birlikte) kişisel dokunuşu vurgulasa da otoriteyle yüklü geliyordu. Üç programda da kamera karşısında bir sunucu veya profesör bulunuyordu ve her ne kadar Clark, Trollope tarafından; Cooke, Scott Fitzgerald tarafından ve Bronowski de Primo Levi tarafından yaratılmış olsalar bile o adamların üçü de kusursuz oyunculardı. Bu seriler yüksek izlenme oranları alan ve çok satan kitapları beraberinde getiren pahalı yapımlardı. Belgesel sürecine mutlak bir güvenle ve o sürece yönelik 1930'lara ait bir yaklaşımla çekilmişlerdi: buna bakın, bu ister Titian'ın bir tablosu olsun, ister Hoover Barajı, isterse Auschwitz'teki toprak; bu gerçek ve hayret verici. Fakat işe yaradı ve "kişisel görüş," programcılığın destansı ölçeği ve kurumsal itkisinin gölgesinde kaldı. Dahası bu, her ne kadar bu serilerin hepsi Birleşik Devletler'de gösterilmiş olsa da, Amerika'da yok gibi görünen bir belgesel özgüveni ve televizyon şovmenliğiydi.

BBC çok geçmeden, ulusun klasik veya yarıklasik edebiyatı fikrine saldırdı. John Galsworthy'nin bir dizi romanı, yapımcı Donald Wilson tarafından, 1967'de *The Forsyte Saga* adıyla oynayan yirmi altı bölümlük bir diziye uyarlandı. Aslında aynı hikâyeden, Greer Garson ve Errol Flynn'in oynadığı *That Forsyte Woman* adında 1949 yapımı sıkıcı bir film çıkmıştı. Eldeki malzeme kısa romanı andırıyordu ama BBC, yapımında titiz dönem detayları, usta oyunculuk (Eric Porter dikkate değer bir Soames'du) ve eğitici serilere ilham vermiş olan özgüveni kullandı. Son bölüme gelindiğinde İngiliz seyircisi on sekiz milyondu (ulusun üçte birinden fazla). Sırası geldiği zaman seri Amerika'da, 1967'de yayına başlayan yeni Public Broadcasting System'da gösterildi ve bu yıllar süren bir geçit törenini, kamera önünde Alistair Cooke tarafından rahat bir kütüphane/salon setinde takdim edilen (1971'de başlatılmış) Masterpiece Theater'ı [Başyapıt Tiyatrosu] beraberinde getirdi. Bir başyapıta her zaman güvenebilirsiniz.

Tüm bunlar, 1960'ların sonu Britanya'sını ağırbaşlı ve oturmuş bir ülke gibi gösterebilir. Hakikat bundan daha karmaşıktı. İngiliz

televizyonu (yeni gelen David Frost tarafından sunulan) canlı bir Cumartesi gecesi şovu yaratmıştı. *That Was the Week That Was* (1962) adındaki bu şov, haberlere satirik bir bakış getiriyordu ve Cumartesi akşamlarının sonunda şaşırtıcı derecede kalabalık bir seyirci buluyordu. Malzemesini hâlâ "oyunlar"olarak gören drama formatı, evlerinden atılan ve çocuklarını kaybetme riskiyle karşı karşıya kalan işçi sınıfı hakkındaki *Cathy Eve Dön*'ü (1966) sundu. Hikâyeyi Jeremy Sandford yazmış, Ken Loach yönetmiş ve yapımcılığını Tony Garnett üstlenmişti ve Britanya'daki mutsuz yaşamları yeni gerçekçilikle ele alması on iki milyonluk bir seyirci getirdi (haberlerden hemen sonra oynuyordu ve bazılarına göre gerçekle kurmacayı birbirine kasten karıştırıyordu): *The Forsyte Saga* kadar "kibar" ya da eksiksiz değildi ama insanlar izlediler ve görünüşe bakılırsa anafikrinden rahatsız oldular.

İngiliz televizyonunda geniş bir komedi yelpazesi vardı –Tony Hancock, Morecambe ve Wise, Benny Hill ve daha sonra BBC 1969'da, *Monty Python's Flying Circus* adıyla anılacak bir gösteriye mütevazı bir izin verdi. Geçreküstüydü, seçkinciydi, temelde üniversiteli yeteneklerden ve yazarlardan oluşuyordu; şaşırtıcı biçimde amatör ve saygısızdı ama dört yıl sürdü ve hâlâ Amerikan kablolu televizyonunun her yerinde gösterilmektedir. Dahası, BBC'nin tamamının, bütün mecranın bu bunama tarafından ele geçirilmiş olabileceğine dair nefis tehdidi aktarmak için dönemin BBC logosunu gaspetme izni olan bir gösteriydi –kanalın farklı programlarını dönen bir yerküre ayırıyordu.

Yani o dönemde İngiliz televizyonunda "kaliteli" iş ya da eğitsel değer konularında kuşkuya asla yer yoktu. Yazar Dennis Potter ile sinemacılar Alan Clarke, Stephen Frears ve Tony Palmer pek çok açıdan televizyon başarısıydılar. Dahası İngiliz televizyonu, Peter Watkins'in nükleer savaştan sonraki dünyayla ilgili 1965 tarihli filmi *The War Game* türünden yasaklanabilecek filmlerle düzenli olarak flört ediyordu. Genç Ken Russell, sanatçıların dramatize edilmiş portreleri dizisinde en iyi işini çıkarıyordu: bunlara Elgar, Dubussy (besteciyi Oliver Reed oynuyordu) ve Delius

hakkındaki filmler dahildi. Dahası da var, BBC'nin –özellikle de (1964'te başlamış) *Late Night Line-Up* adlı canlı bir programda- kendi kendisini gözden geçirecek araçları ve iradesi vardı. Gecenin son programı olarak, konuşma buna değdiği müddetçe devam edebiliyordu –hatta bazen daha da uzun süre.

Amerikan televizyonuna çorak demek istemem. *Rowan & Martin's Laugh-In* (1967-1973) *Monty Python*'un Hollywood muadiliydi –parçalı, fevri, satirik ve TV'nin kendi sözünü kesme konusundaki savunmasızlığına içkin deliliğe dayanıyordu. Her zaman çok cüretkâr komedyenler olmuştu –Sid Caesar, Ernie Kovacs, Jackie Gleason, (hicivleri fazla "tehlikeli" olduğu için CBS tarafından iptal edilen) Smothers Biraderler. *All in the Family* (aslında bir İngiliz dizisinden türetilmişti) gibi durum komedileri ile büyük sevgi beslenen ve aynı miktarda güven veren programlar vardı: Dick Van Dyke ve Mary Tyler programları, *Walton Ailesi*, *The Rockford Files*... James Garner gibi sinemada asla tam olarak başarılı olamamış rahat yıldız şahsiyetleri (Garner'ın hâlâ en başarılı işi Mariette Hartley ile yaptığı Polaroid reklamları olabilir) bitiren sonu gelmez programlar ve muhtemelen reklamın programa kaynak sağlamasını hazmetmeyi kolaylaştırıyor olsalar da on yıllardır bayat olan o mükerrer kişisel ve kamusal ahlak standartları.

Açık uçlu konuşmaları yok denecek kadar az olan belgeseller çok azdı ve 1950'lerde gelen ilk canlı yapımlar dalgasından sonra neredeyse hiç tasarlanarak çekilmiş drama yoktu. Onun yerine genellikle, farklı janrların aslında tekerlek izleriyle dolu aynı anlatı yollarını izlediği Los Angeles bölgesindeki televizyon stüdyolarından çıkan amansız bir dizi kurmaca arzı (durum komedileri, Western'ler, suç hikâyeleri) vardı. Bazı ilginç söyleşi programları vardı: *The Tonight Show*'da, bazen konuşma fırsatı tanınan zeki konuklar olurdu ve ayrıca Johnny Carson'ı gözlemleme ya da onunla olma fırsatı vardı. Ayrıca ender yetenekleri takdir edebilecek ve konuşmasına izin verecek kadar zeki olan Dick Cavett vardı; bir keresinde peş peşe beş gece Jed Harris'i konuk etmişti (ama bugün belki de Harris'in kim olduğunu bilmiyorsunuz).

En az iki tane daha üst düzey Amerikan televizyon olayı vardır. Biri, Vietnam'daki savaş hakkında, 1965'ten itibaren renkli olmak üzere yapılan –ki bu kırmızı kan anlamına geliyordu– düzenli haber yayını. O aşamada hükümet hâlâ, savaşın basında yer almasını kısıtlamayacak ya da "kafasını kuma gömmeyecek" kadar masumdu. Kameralar, kameraları çalıştıranlar nereye kadar gitmeye cesaret ediyorsa oraya kadar gidebiliyorlardı ve ağlar, yayının zorluğunu kabullenip üstesinden geliyorlardı. Walter Cronkite (CBS sunucusu) 1968'de savaşın kazanılamaz olduğundan korktuğunu beyan ettiği zaman bu bir dönüm noktası olarak kabul edildi. Daha sonra liberaller TV yayınının savaşa duyulan güveni aşındırmaya –hatta savaşın bitmesine– destek verdiğini savundular. Elle tutulur kanıtları yoktu. Bir başka okuma daha vardır: düzenli olarak katliam izlemek seyirciyi alıştırabilir ya da hissizleştirebilir. Eğer televizyon (mesela filmlerde olduğu gibi) nadiren "güzel" görünüyorsa, hiç çirkinleşebilir mi? Eğer her zaman "açık"sa bu, sunduğu içeriğin tam olarak bizimle ilgili olmadığı düşüncesini beslemez mi? Kitle gerçekten de sorun çıkarmak mı istiyor? Yoksa tedirginliği, iç rahatlatıcı medya tüketimini mi açıklıyor? Kötü vücut kokusu yüzünden endişelenmek dünyadaki açlık konusunda endişelenmekten daha kolaydır.

Öte yandan, çeşitli Watergate duruşmalarının uzatılan ve çoğunlukla bıktırıcı TV yayını zorunlu izlenme gibi görünüyordu. Daha önce hiç buna benzer bir şey olmamıştı ve haberler ile mahkeme salonu dramasının baştan çıkarıcı bir karışımıydı. (Diğer bir deyişle, sonuçları ve sorumlulukları olan gerçek bir olayın aksine bir gösteri haline gelme riskini alıyor muydu?) Neredeyse kırk yıl sonra bugün halkın eleştirel becerisini keskinleştirmiş, "haberler"e dair bir sürekli eğitim olarak Amerikan televizyonuna itibar edebilir miyiz?

Aslında, 1970'lerin sonlarına gelindiğinde, pek çok aydın ve sorumluluk sahibi yazar televizyondan rahatsızlık duyuyordu ve çoğu, o küçük ekranın karşısında günde beş ila yedi saatlerini geçiriyor olabilecek çocukların ebeveynleriydi. En vurucu kaygı

ifadelerinden biri Jerry Mander'in (1977'de basılan) kitabı *Four Arguments for the Elimination of Television*'dı –Mander'ın reklam sektöründen geliyor olması çok isabetliydi. Fakat okumak etkin bir deneyimken televizyonun nasıl edilgen bir deneyim olduğuna ilişkin beyin dalgası araştırmalarından haberdar bir TV çağı adamı olarak Mander savlarını sıraya koydu. İşte şöyle:

1 İnsanlar tamamen yapay ortamlara taşındıkça, gezegenle doğrudan temasımız ve ona dair bilgimiz koptu. Uzayda süzülen astronotlar gibi bağlantımız kopuk halde yukarıyı aşağıdan veya hakikati kurmacadan ayıramıyoruz. Keyfî gerçekliklerin yerleştirilmesi için şartlar uygun. Televizyon, bunun son örneklerinden biri, soruna geniş ölçüde ivme kazandırdığı için ciddi bir tanesi.

2 Televizyonun bir avuç şirket gücünün egemenliği altında olması tesadüf değil. Televizyonun, insanları, yapay ve ticari ortamla eşleşecek yeni bir biçime sokmak üzere kullanılmış olması da tesadüf değil. Bir teknolojik ve ekonomik etkenler komplosu bunu kaçınılmaz kıldı ve kılmaya devam ediyor.

3 Televizyon teknolojisi, televizyon izleyicilerinde nöro-fizyolojik tepkiler üretir. Hastalığa neden olabilir, kesinlikle kafa karışıklığı ve dışsal görüntülere teslimiyet yaratır. Bu etkiler birlikte ele alındığında, otokratik denetim için şartlanmaya varır.

4 Televizyon teknolojisi, denetimcilerinin yiyiciliğinin yanı sıra içeriğinin sınırlarını da önceden belirler. Bazı bilgiler tamamen aktarılabilir, bazıları kısmen, bazıları ise hiç aktarılamaz. En etkili telekomünikasyonlar, mecranın ticari denetimcilerinin amaçlarına rahatlıkla uyan bütün, basitleştirilmiş doğrusal mesajlar ve programlardır. Televizyonun en yüksek potansiyeli reklamdır. Bu değiştirilemez. Bu eğilim, bu teknolojiye içkindir.

Mander'in kitabı bugün (1920'ler ve 30'ların en ünlü Amerikalı sahne yönetmeni ve olağanüstü bir serseri olan) Jed Harris ismi kadar nadiren akla geliyor olabilir. Fakat endişelerini İnternet çağına uyarladığımızda, uyarılarını fazladan bir ürperti duymadan okumak zordur. Modası geçmiş veya nostaljik görünen tek

şey –umarım trajik değil ironik oluyorumdur- sıkıntı belirtmesidir. (Godard'ın havalı olduğunu öğrenmek zorunda kalmıştık: eğer sevgilimizin kahvaltı beklediği odanın yanındaki odada kanlı bir ceset varsa, önemsememeye çalışın.)

Mander'in kitabından birkaç yıl sonra Dartmouth'ta ders verirken, Televizyona bir Giriş adında bir ders açmaya çalıştım. Eğer onaylansaydı, okulda bu mecrayı dikkate alan ilk ders olacaktı. Bunun için dersi Öğretim Komitesi'ne açıklamak gerekiyordu. O komitenin üyelerinden biri Leonard Reiser'dı, Dartmouth rektör yardımcısı ve gençken Manhattan Projesi'nde* yer almış bir adam. Durumumu duydu ve bazı öğrencilerimiz için televizyonun, yaşamlarının ana deneyimi olduğunu söylemiş olduğumu aktardı. Aslında Dartmouth öğrencilere imla, gramer, mantık ve yazım öğretirken, televizyon deneyimini ya da onun "gerçekliği" idare etme yollarını incelemeyi öğreten hiçbir şey sunmadığını ileri sürmüştüm. (Dartmouth'un ihmalinin, *Today* ve *Tonight* şovlarının mucidi Pat Weaver ile Mary Tyler Moore Productions'ın başı Grant Tinker'ı çoktan eğitmiş olduğuna dikkat çekebilirdim.) İnandığım şeyi söylemedim: bu öğretimin çocuklar beş yaşındayken başlaması gerektiğini.

Fakat kuşkusuz, diye sordu Reiser, öğrencilerimizin üzerinde asılı duran en büyük kara bulut nükleer silahlar değil mi? Bomba'yı asla küçümsemek istemem ama "o" hiç kuşkusuz yukarıda ve dışarıda bir yerde bir tehdit ve bir gölge iken televizyonun günde altı saat "açık" olduğu cevabını verdim. Çok daha öncesinde kavranabilecek bir şeyi fark ettiğim bir andı: Sinema filmleri harika veya tatmin edici olabilirlerdi ama artık dünyanın gerçekten baktığı onlar değildi. Biz ekranlara bakıyorduk.

Böylece 1967'de televizyonu hâlâ *Bonanza*, *The Red Skelton Hour*, *The Andy Griffith Show*, (artık Desi'siz olan) *The Lucy Show*,

* Nükleer silah üretmek üzere II. Dünya Savaşı sırasında ABD, Kanada ve İngiltere tarafından başlatılan proje –çn.

The Jackie Gleason Show, *Green Acres*, *Daktari*, *Bewitched*, *The Beverly Hillbillies* için açıyorduk –bir huzurevinde mi yaşıyorduk? Yoksa Birleşik Devletler'in asıl kargaşasını görmezden gelmeye çalışan bir yerde mi?

Veya gidip *Bonnie ve Clyde*'ı izleyebilir ve alevleri, ateşlenen silahların çınlamasını ve büyük ekranın yani perdenin heyecanını hissedebilirdiniz. Bu bir zamanlar en iyi gangster filmlerini yapmış olan Warner Bros'un bir filmiydi –fakat bununla birlikte stüdyo zarar etti ve film hite dönüştüğü zamansa ikinci kere aklı karıştı. Şiddet, konuşmalar, arabalar ve moteller, müzik, kan ve ruj – hepsi şık bir şekilde Amerikan görünüyordu. Teksas çekimleri için yerine, Teksas'a gittiler. Fakat damarlarında Fransız kanı da olan bir filmdi. Bu açıdan bakıldığında, yeni bir çağın başlangıcı olduğu kadar yaratıcı bir geri dönüş gibi de görünüyor.

Robert Benton ve David Newman, Harold Hayes'in editörlüğündeki *Esquire* çalışanlarmdandı. 1963'te New York'ta Truffaut'nun *Unutulmayan Sevgili*'sini izlediler ve filmin, *400 Darbe* ve *Piyanisti Vurun*'un yaratmış olduğu heyecanı derinleştirdiğini hissettiler. Gerçekten de *Kleopatra*, *Batının Zaferi* ve *Çılgın Dünya*'nın çekildiği uyuklama sezonunda Amerikan sinemasını utandıran biçimsel bir aciliyet ve Fransız filmlerindeki davranışsal cürete duyulan bir saygı vardı. Böylece akıllarına, belki Truffaut'ya bile sunabilecekleri Amerikan bir senaryo yazmak geldi. Benton 1930'ların başındaki Texas kanun kaçakları Clyde Barrow ve Bonnie Parker'ı anımsadı. Babası cenazelerine gitmişti ve oğlu da Waxahachie, Teksas'ta onların serüvenlerini duyarak büyümüştü. İki adam senaryo yazmasını (ya da daktilo etmesini) bilmiyorlardı, dolayısıyla senaryo daha ziyade bir tretman veya kısa roman gibi sonuçlandı: "Kamera çekimleri de dahil olmak üzere[1] sahneyi tarif ediyorduk... ama içine diyalog koymuyorduk... Ertesi gün sahne hakkında konuşur ve hayır, hepsi yanlış derdik ve eğer David yazmışsa, ben eve götürür ve yeniden yazardım ve eğer ben yazmışsam David yeniden yapardı." Tüm o özgürlüğü ve hızı se-

[1] Robert Benton, Harris'le konuşuyor, age., s. 13.

viyorlardı ve kendi kendilerine, çoğu Amerikan filminin ölümüne planlanıyor olduğunu söylüyorlardı.

Benton'ın arkadaşları Elinor Jones ve onun erkek kardeşi Norton Wright yapımcılar olarak projeyi üstlerine aldılar ve metni Truffaut'ya gönderdiler. Truffaut'nun İngilizcesi metni kendi başına okuyabilmesi için yeterli değildi ama Helen Scott ve birkaç kişi daha projenin heyecan verici olduğunu söylediler. Truffaut işi kabul etmek üzereydi. Bonnie'yi oynaması için Jane Fonda'yı düşünüyordu. Fakat aynı sıralarda (Ray Bradbury hikâyesinden) *Değişen Dünyanın İnsanları*'nı çekme düşüncesi vardı ki, o ara Warren Beatty ile ilişkisi olan Leslie Caron ziyaretine gelmişti ve Warren Beatty *Fahrenheit*'taki başrolden umutluydu. Üçü buluştular ve Truffaut *Bonnie ve Clyde*'ın senaryosundan övgüyle söz ettiği zaman Beatty senaryoya bir bakmaya karar verdi. New York'a uçtu ve Benton'la buluştu. Bu sırada Truffaut senaryoyu Jean-Luc Godard'a da göstermiş ve Godard, filmi çekmekten çok memnun olacağını söylemişti. Bu sandalye kapmaca neredeyse her filmde, oyuncu seçiminin çaresiz bir kumar olduğuna herkesi ikna etmeye yetecek kadar olur–dolayısıyla artık fikrinizi değiştiremez noktaya gelene kadar değiştirip durursunuz ve sonra bir tane film çekersiniz ve o film sonsuza kadar kalabilir.

Jones ve Wright, Truffaut'dan Clyde'ı bir film yıldızının oynamasını kabul etmesini istediler. Paul Newman? Hayır. Warren Beatty? "Aslında"[1] diye yazdı Truffaut Jones'a, "Warren Beatty'ye hayranlık beslemiyorum ve hatta bana aşırı derecede sevimsiz geliyor." Beatty sanki bir şey kanıtlamak istercesine, Jones-Wright seçeneğinin düşmesini bekledi, senaryoyu Benton ve Newman'dan 75.000 dolar karşılığında satın aldı ve filmin yapımcılığını kendisinin üstleneceğini duyurdu. İki yazar, dereye düşmüş mantarlar gibi kapılıp gittiler. Truffaut, Beatty'yi cezbetmiş olan rolde Oskar Werner ile birlikte *Değişen Dünyanın İnsanları*'nı çekmek üzere İngiltere'ye gitti.

---

[1] François Truffaut, Elinor Jones'a yazıyor, 2 Temmuz, 1965, alıntılandığı yer de Baecque ve Toubiana, *Truffaut* (1999), s. 212.

Filmi gösterime girdiği sene 1967'de Beatty daha otuz yaşındaydı. Kazan'ın *Aşk Bahçesi*'nde (1961) iyi bir başlangıç yapmıştı. Aşk ilişkileri ve soğuk zekâ gösterisiyle kötü bir ün saldı ve zor olmayı görev belledi. Filmlerinden ikisi, *Lilith* (1964, Jean Seberg ile) ve *Mickey One* (1965) alışılmamış girişimlerdi, her ikisi de fiyaskoydu ve bu yüzden üzülüyordu ama riskli materyal zevkinin de göstergeleriydiler. Dahası, *Mickey One*'daki yönetmeni, televizyon ve tiyatroda yetişmiş, *Karanlığın İçinden* (1962) ile övgü ve Oscarlar kazanmış olan Arthur Penn'di. İki adam iyi anlaştılar ki bu da sempatinin ve Beatty'nin Penn'le başa çıkabileceğine dair tahmininin bir göstergesiydi. Aslında Penn daha önce Benton-Newman senaryosuna bakmış ve işi reddetmişti. Şimdi ise filmi, tek seferlik oyuncusu için yönetmek üzere işe alınmıştı. Ve eğer Penn *Bonnie ve Clyde*'da iyi bir iş çıkaracaksa ve bu kişisel olacaksa (çünkü o böyle bir yönetmendi) genç aktörün kendisini işin başında hissetmesine izin vermesi gerektiğini biliyordu. Böylece sandalye kapmaca pokere dönüşür ve o zaman film çekmek saatte yüz tane soruya cevap vermekten, güzel görünürken ayakta kalmaktan daha yorucu bir hal alır.

Beatty'nin projesiyle gittiği stüdyo Warner Bros. Beatty'ye büyüklük taslamış ve onu küçümsemişti. Bu çok eski kafalıcaydı. (Jack Warner hâlâ etkindi ama 1967'de yetmiş beş yaşındaydı.) Filmin kameramanı Burnett Guffey altmış iki yaşındaydı ama *Saltanat Hırsı* (1949) ve *İnsanlar Yaşadıkça*'yı (1953) çekmişti. Çok geçmeden, Penn ve Beatty'nin doğru düzgün film çekmesini bilmeyen modernist zıpçıktılar oldukları sonucuna vardı. New York'taki Benton ve Newman resmi senaryo yazarlarıydı ama Beatty'nin senaryo doktoru Robert Towne'u Teksas'a aldırdığını ve Towne'un her gece Beatty'nin talimatları üzerine senaryoyu yeniden yazdığını duymuşlardı. Bonnie, Clyde ve C. W. Moss üçlüsüyle niyetlendikleri cinsel üçgenin fazla sorunlu olduğu ortaya çıktı – C. W. Moss yataktan atıldı ve Warren kızı kendine aldı.

Öte yandan Beatty, C. W. rolü için, tam da Warners'ı endişelendiren türden ne yapacağı belli olmayan bir oyuncu olan Michael

J. Pollard'ı onaylamıştı. Bonnie rolünü (Tuesday Weld geri çevirdikten sonra) Faye Dunaway'e vermişti ve ona ek olarak Gene Hackman, Estelle Parsons ve çetenin arabayla aldığı burjuva çift rolünde kalıcı bir iz bırakan Gene Wilder ve Evans Evans gibi oyuncular vardı. Sonra Penn'in yönetmenliği de vardı. Yüz yüzeyken en nazik insanlardan biri olan Penn'in beklenmedik bir şiddet içgüdüsü vardı: Fiziksel ve duygusal çarpışmayı; Amerikan sinemasında, *Karanlığın İçinden*'de Annie Sullivan'ın oda enkaz haline gelirken Helen Keller'a peçetesini katlattığı sahneden daha iyi açığa vuran sahne az bulunur. *Bonnie ve Clyde* yalnızca cinayetleri nedeniyle değil, bu tür saldırıların neşeli bir müzikle mizaha vurulma hızı nedeniyle de insanları rahatsız etti. Bir şeyi Truffaut'ya uygun hale getirmedeki ilk dürtü, ton değişimlerini sağ salim atlatmaktı.

Bu bir savaştı: Yapım tasarımcısı Dean Tavoularis (ilk büyük işinde) Burnett Guffey ile tartışıyordu. Penn ve Beatty güne çoğunlukla yarım saatlik bir tartışmayla başlıyorlardı; gözlemciler buna "sanatsal kavga" diyordu. Estelle Parsons daha sonra Faye Dunaway için şöyle bir yorumda bulunacaktı:

> Kimse Faye'e pek düşkün değildi.[1] Hepimiz ona bir şekilde sinirliydik. Bir sahnenin çekimi için hazır olurduk ve Faye'in makyöze ihtiyacı olurdu. Hepimiz çekime hazır olurduk ama hay aksi, Faye'in saçının taranması gerekirdi. Böyle şeyler çok oluyordu. Hazırlanmak için erken giderdik, sabah beşte ya da altıda ve o orada son ses rock and roll dinliyor olurdu. Bakın, ancak bu şekilde devam edebiliyordu. Fıtratı böyle ama onu seviyorum ve onu anlıyorum. Öyle bir durumda bir kadın olmaktan başlatmayın şimdi beni.

Hakkı da vardı: Bonnie Parker'ın baltayla şekillendirilmiş ham kereste gibi bir yüzü varken (fotoğraflar var) Faye Dunaway bir film yıldızına benziyordu. Filmin başındaki sahnelerden birinde, Beatty'nin Clyde'ı Dunaway'in Bonnie'siyle birlikte oturur ve bir yapımcı gibi, Dunaway'in saçını yeniden yapar. Bu Bonnie için

[1] Estelle Parsons, Harris'le konuşuyor, *Scenes from a Revolution*, s. 249.

çok tatlı bir sevinçken Faye çekim boyunca saçının üzerine neden titremesin? *Bonnie ve Clyde* 1930'ların başında geçen bir gangster filmi ve 1967'yi karıştıracak genç özgürleşmesi ve cinsel anlamda kendini keşfetmeyle ilgili bir sinema filmi. Buna ek olarak film, projede yer alan Beatty ve Dunaway'i ele geçirmiş olan doyum arayışını da dramatize ediyor. Şeytanın bacağını kırdıkları film buydu ve hikâyenin duygusal zirvesi ise, Bonnie ikisi hakkındaki şiiri yazdığında Clyde'ın "Ne yaptığını biliyor musun?[1] Hikâyemi anlattın!" dediği zamandır. Hep istediğimiz bu değil midir?

Fakat hepsinden daha tatlısı –bu yıllar boyunca pek çok iyi filmi de etkiler– bu keşif aurasının seyirci için de mevcut olmasıdır. Bu, kendimiz için biraz ışığa tutunmaya çalışan biziz. Böylece film Penn'in insanın hayvaniliğinden iyi anlamasına, Guffey'in ışık konusundaki kıvraklığına ve kurgucu Dede Allen'ın –özellikle Dunaway ve Beatty'de– yaşam, bakışlar ve tepkilerden oluşan kısa anları kurtarmış olmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu çete insanları öldürür ama yaralı oldukları sahnelerde nasıl da yaşama özlemlilerdir. Bu film, kapsamlı yaylım ateşi başlamadan önce bu iki kanun kaçağının birbirlerine son defa bakarken değiş tokuş ettikleri o sevgi dolu bakışlar gibi umutsuz kısa bakışmaların filmidir. O infaz ne zamandır arzuladıkları (ve arzuladığımız) orgazmdır. Her ne kadar vücutlar giyinik ve birbirine değmiyor olsa da bu 1960'ların en önemli erotik sahnesi olabilir (Dede Allen tarafından ustalıkla kurgulanmış ve Arthur Penn tarafından birkaç farklı zaman hızında verilmiştir).

1967'de bu bir Amerikan filminin en yıkıcı fakat en eksiksiz sonlarından biriydi, ayrıca cinsellik ve şiddetin daha önce eşi benzeri görülmemiş bir kaynaşımıydı. Genç seyirci için daha arzu edilir bir meta olması zordu; Bonnie'nin kıyafetlerinin şıklığını ya da Warren Beatty'nin filmi takdimi üzerine duyduğu tatmin duygusunu aşıyordu. Kanun kaçakları (her katile yapılması gerektiği gibi) ortadan kaldırılmışlardı ama şöhretleri ve tanınmaları filmin ana fikriydi – ve çatışması eleştirel tepkilerde sürdüğünden müs-

[1] *Bonnie ve Clyde*'ın senaryosu (1972 ve 1998), s. 153.

takbel üzüntü sebebiydi. Filmin satış cümlesi şuydu: "Gençler... Âşıklar... Ve insanları öldürüyorlar."

Beatty'nin işi daha bitmemişti. Filmin kurgusu, Warner'ın müdahalelerinden kaçınmak ve stüdyonun hüküm süren sanatsal kavgalara tanık olmasını engellemek için Manhattan'da yapıldı. Fakat yöneticilerden biri, Burbank'e uyarı mesajları göndermesine yetecek kadar şey görmüştü. Stüdyo, kurgu uzadıkça para kaynağını kesmekle tehdit ediyordu: Masraflar 2,5 milyon dolara çıktı. Beatty ve Penn en sonunda Los Angeles'a ulaştıkları zaman filmi özel gösterim odasında, eski otoritenin o sembolik ininde bizzat Jack Warner'a göstermeleri gerekiyordu.

"Eğer kalkıp işemem gerekirse"[1] dedi Warner, "anlayacağım ki dandik bir film." Daha sonraları Arthur Penn, patronun tuvalet koşusuna bakarak "insan hafızasındaki en idrar söktürücü film" gibi geldiğini söyledi. Ruh hali öyle kötüydü ki Beatty filmi geri satın almayı önerdi – tekrar satın almak için kaynağı bulunmadığından bu bir blöftü. Sonra kader devreye girdi: Haziranda Orta Doğu'da Altı Gün Savaşı patladı ve Jack Warner İsrail'in başarısı karşısında duygusal olarak canlandı. Kumar bir ruh hali ve dürtü meselesidir: Film böylece 13 Ağustos 1967'de gösterime girdi.

New York Times'tan Bosley Crowther, *Bonnie ve Clyde* karşıtı kampanyaya dönüşen bir şey başlattı. Film için "o pespaye, gerizekalı çiftin[2] çirkin yağmalarına, sanki *Tatlı Kızın Aşkı*'ndaki caz çağı düzenbazları kadar eğlenceli ve şenlermiş gibi davranan su katılmamış, ucuz bir slapstick komedi parçası" dedi. Crowther altmış iki yaşındaydı ve yirmi beş yıldan uzun zamandır *Times*'taydı. Ayrıca sinema filmlerindeki şiddetten gitgide daha çok endişe duyuyordu: "Film eleştirmeni"[3] diyordu, "neredeyse papazınkine yakın bir işlev yerine getiriyor – o bir topluluğun, bir

---

1 Harris, *Scenes from a Revolution*, s. 326– 327

Bosley Crowther, *New York Times*, 14 Ağustos, 1967

Crowther'ın alıntılandığı yer Robert Steele, "The Good- Bad and the Bad-Good in Movies: *Bonnie ve Clyde* and *In Cold Blood*," *Catholic World*, Mayıs 1968.

filmin değerleri konusundaki danışmanıdır." 1960'larda pek çok eğitimli insan korku içindeydi.

Newsweek'ten Joe Morgenstern yarı etkilenmiş, yarı rahatsız olmuştu: "Moronlar alsın diye sefil bir[1] hepsini-vur"* diye yazdı. Fakat huzursuz hissediyordu. Eşi, aktris Piper Laurie'ye filmi bir sinema salonunda izlemeyi teklif etti. Sakin bir gösterim odasında sefil ve kaba görünmüş olan filmin hıncahınç dolu bir salonu heyecanlandırdığını gördüler – ve bu hepimiz için bir derstir. Böylece Morgenstern başka bir yazı, daha dostane bir eleştiri yazmayı denedi – bir film eleştirmeninde tereddüt?

Pauline Kael tartışmanın içine Bonnie Parker'ınkini andıran bir gösterişle işte bu noktada daldı. *The New Republic* için uzun bir makale yazmayı planlamıştı. Makaleyi geri çevirdikleri zaman (daha önce yalnızca bir kere boy gösterdiği) *The New Yorker*'a gitti. İnşa edilmekte olan kendi kariyeriydi ve bu neden filmi daha çok sevmesinde rol oynamasındı? Kendini o çocuklarla ve Beatty'yle özdeşleştirdi! (On yıl sonra, deli gibi yanlış bir adım atarak, Los Angeles'ta Beatty için çalışmaya gidecekti.) Yedi bin kelimelik bir yazı yazdı (uzunluğu devrim niteliğindeydi) ve *Son Tango* incelemesinde duyduğumuza benzer coşkulu bir çığlık kopardı. Kültürel barikattaydı, sınırları aşıyordu:

"*Bonnie ve Clyde*, sinema filmlerinin neredeyse[2] korkutucu biçimde kamusal olan dünyasına insanların çoktandır hissetmekte, söylemekte ve hakkında yazmakta olduğu şeyleri getiriyor... *Bonnie ve Clyde*'ın şiddete ihtiyacı var; şiddet onun anlamı."

Time'dan Stefan Kanfer derginin filmi ilk anda reddeden tavrını alaşağı etti ve editörlerin görsel olarak Robert Rauschenberg'ten bir kapak kolajı ısmarladıkları coşkulu bir tezahürat yazdı. Yılın

---

1 Joe Morgenstern, *Newsweek*; her iki eleştiri de *Bonnie ve Clyde*'ın senaryosundan çıkarılmıştır, s. 218.
Hepsini-vur ya da özgün dilinde "shoot-'em-up" (kısaltılmış güncel versiyonuyla "shmup") ilk dönemi 1961-1977 olarak tarihlendirilen öncü bir video oyunu janrı. Temel mantığı, tek bir oyuncunun aynı anda birden fazla düşmana ateş etmesine dayanır –çn.
Pauline Kael, "Crime and Poetry," *The New Yorker*, 21 Ekim, 1967 ve *Kiss Kiss BangBang*, s. 47-63.

sonunda, *Bonnie ve Clyde* yalnızca yeniden gösterime girmiş bir hit değil, aynı zamanda kültürel bir sohbet konusuydu.

Kırk yıldan uzun zaman sonra *Bonnie ve Clyde*'daki şiddet nostalji uyandırabilir. Barrow çetesi 1967'ye ne kadar uzaksa film de günümüzden o kadar uzakta, hatta daha da uzak. Fakat kendi ânı içinde, yaş gruplarını ve sinemaya yönelik tavırları böldü. Kael bazı insanların, karakterlerle kurdukları tutkulu ilişkiyi ve halka yönelik tehlikenin kontrolden çıkmış gibi göründüğü bir dönemde filmin küstahlığını sezmek konusunda isabetliydi. Polisle çatışmalar da dahil olmak üzere savaş karşıtı yürüyüşler televizyon haberlerindeydi. *Bonnie ve Clyde*'daki rezaletlerden biri, pis Texas Rangers'ı aşağılamalarıydı. Bonnie, Ranger Frank Hammer'ı dudağından veya dudağının üstünden öptüğü zaman adam kadının yüzüne tükürmüştü – bu, 1960'lar için ikonografik bir olaydı; tatmin isteyenleri, tatminin ihtimalinden utananlardan ayırıyordu.

"Ne yaptığını biliyor musun? Hikâyemi anlattın!" Clyde'ın ani idrakı sonsuz ve kapsayıcıydı: 1930'ların ustaca bir güzellemesi, Amerika'daki güncel bir özlemi yakalamıştı. Bu hayal gerçekdışı olabilirdi ama *Kazablanka*'nın 1942-1943'te kastettiği şeyden daha aptalca ve daha az etkili değildi. Beatty değişmekte olan bir endüstrinin rol modeli haline geldi. Film, Warners tarafından Ekim ayının başında geri çekildikten sonra tırnaklarıyla kazıyarak ışığa geri döndü. Warner Bros.'a 22 milyon dolarlık kira getirisi kazandırdı. Pauline Kael her ne kadar bu, kendine güvensizliğini hafifletmese de *The New Yorker*'ın kadrolu yazarı haline geldi. Film bugün de Amerikan filmlerinin bir önem taşıdığı zamanlardan sakin bir an olarak görülebilir.

Bunu kim yaptı? Benton ve Newman bir açık alan gördüler ve Beatty bunun olmasında ısrar etti. Bir aktör olarak kabuğundan çıktı (genellikle kendinden bu kadar vermeyecek kadar ihtiyatlı ve akıllıydı). Dunaway olağanüstü bir şekilde varlığını ortaya koyuyordu – ama oraya hiç tekrar gitti mi? Arthur Penn, Estelle Parsons'ın göz yaşartan uyumsuzluğu ve Michael Pollard'ın uykulu mırıltısı için ne kadar takdiri hak ediyorsa bunun için de

o kadar hak eder. Müzik ve kıyafetler pazarlanabilir hale geldi. Benton ve Newman'ın, Gene Hackman'ın ve birkaç kişinin daha kariyerleri başladı.

Fakat filmi yapan ve Bosley Crowther'ın nasihatine kulak asmayan seyirciydi. 1968'de *Times*'daki eleştirmenin yerine başkası alındı – yalnızca hatalı olduğu için değil. (Renata Adler bu işte bir yıl tutundu ve sonra işi Vincent Canby devraldı.) Jack Warner aile şirketindeki payını Seven Arts'a sattı. Her ne kadar serbest bırakılan şiddetin uzun vadeli sonuçları bir gün çığrından çıkacaksa da bu sarhoş edici bir andı. Elbette 1967 aynı zamanda *Aşk Mevsimi*'nin yılıydı (kendini kaybolmuş hisseden pek çok çocuğun Dustin Hoffman'la özdeşlik kurduğu ve ruhsuz olan ilk üçte ikilik bölümün gerçeklerden kaçmacı saçma bir sona doğru erimesine izin verdiği havalı, ironik bir gösteri). Fakat En İyi Film'i, ırksal liberalizmi ve anlatısal öngörülebilirliği ile *Gecenin Sıcağında* kazandı. Bu film, Akademi'nin kendi kendisini tebrik edebileceği bir "beyan" filmiydi.

Bonnie ve Clyde on Oscar'a aday gösterildi ama yalnızca Estelle Parsons ve görüntüde Burnett Guffey'le ödül kazandı. En İyi Kadın Oyuncu kategorisinde *Beklenmeyen Misafir*'deki rolüyle Katharine Hepburn, Faye Dunaway'in Bonnie'sini hezimete uğrattı – ailenizle tanıştırmak için eve hangisini davet ederdiniz? Ama hangisi hayallerinizdeki şiiri yazdı? Geçmiş, Akademi'den hiçbir zaman geçmek bilmemiştir. Dede Allen kurgu için aday bile gösterilmedi. Hollywood'un eski kafalıları, onun filme koymuş olduğu ürkütücü ritimlerden dolayı şoktaydı ama Amerika bu tempoyu televizyonun montajından zaten tanıyordu.

Film sektörünün pek çok kalantoru derin uykularındayken yeni bir Hollywood penceresi açıldı. Amerikan sinemasındaki sahiplerin ve yeni şirketlerin, seyirciye "Hikâyemi anlatın!" dedirten filmler yapmanın gücünü ve marifetini kavraması daha düşük ihtimaldi. Halkın parasını alıp tepkilerini sonradan duymak yerine, yeni liderler hukuk ve işletme fakültelerinden mezun olmuşlardı. Filmlere aktüeryal vaka çalışmaları gibi davranıyorlardı. Bir

sansasyon, organize edilme riskiyle karşı karşıyaydı. Bu nedenle tarihte *Bonnie ve Clyde* denen bu önemli anın, modern orjiyi olduğu kadar çıkış işaretini de nasıl görmüş gibi olduğunu anlamamız gerekiyor.

1967 ila 1976 yıllarında (kabaca *Bonnie ve Clyde* ile *Taksi Şoförü* arasında) kendini gösteren eleştirmenler ve yorumcular bu dönemden genellikle "gümüş çağı" olarak bahsederler. Amaç, aşağı yukarı sesli film ile savaş sonu arasındaki döneme atfedilen altın çağı dengelemektir. Fakat Amerikan film çalışmalarında, ortak tavırlar veya tutarlılık vaadi olan herhangi bir "çağ" atfı tehlikeyle yüklüdür. Evet, bu kısa sürenin, pek çoğu en azından temkinli arkadaşlar olan bir yeni sinemacılar kuşağının gelişine tanık olduğu doğru. (Film her zaman bir rekabettir.) Bunlara Bob Rafelson, Robert Altman, Martin Scorsese, Alan Pakula, Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian De Palma, Hal Ashby, George Lucas, Dennis Hopper ve Peter Fonda, Peter Bogdanovich, William Friedkin ile teğet geçen veya konuk figürlerden Roman Polanski, Bernardo Bertolucci, John Schlesinger, John Boorman, Milos Forman, Bob Fosse, John Cassavetes ve Hertforshire'da tekrar ortaya çıkan o Amerikalı, Stanley Kubrick dahildi.

Gümüş çağın bütün filmlerini beğenmeniz gerekmiyor ama aşağıdaki gruplama, 1960'ların başındaki filmlerden önemli bir ayrılıştır. Güncel gerçekliklerle, kasvetli sonlarla ve Amerika'nın durumuna dair artan huzursuzlukla ilgilenmesiyle ayrışır. Sinema eğlencesine yönelik yeni bir tavırdır; daha zorlayıcı, daha az evrensel. Yine de bu filmlerin bazıları ciddi miktarda paralar kazandırdı: *Easy Rider* (1969), *Beş Kolay Parça* (1970), *Son Gösteri* (1971), *Uzun Veda* (1973), *Vahşi Belde* (1969), *Arka Sokaklar* (1973), *Etki Altında Bir Kadın* (1974), *Fahişe* (1971), Çin Mahallesi (1974), *Jaws* (1975), *Guguk Kuşu* (1975) ve hepsi içinde en girift ve en ikircikli olanı *Baba* (1972).

İlk başta bu grubu gençten, sağlam yeteneklerin (pek çoğu film okulu veya bir denginden mezundu) stüdyo sisteminin enkazına adım atıp, kendi dünyalarına "harbiden" bakmaları ve kesin olarak görmeleri anlamına gelecek şekilde gücü ellerine almalarının bir sonucu saymak cazip görünüyordu. Heyecanlanılası bir şeydi. Yazık ki zamanla, Amerikan film sektöründe işin yeniden yapılanmasının –olumsuz yönde– tekrar onaylanmasıyla sonuçlandı. Dahası, çok az kişinin öngörebileceği ya da kontrol edebileceği teknolojik gelişmelerle –özel efekt kültürü ve videonun başlangıcı– aynı zamana rastladı. Buna ek olarak "gümüş çağı," gerçeklikle ilgisi olmayan ve bir kitle iletişim aracının görev bellediği o eski iç rahatlatma oyununu oynadığına dair her türlü sinyali veren filmlerden payını aldı: Dr. *Dolittle* (1967), *Beklenmeyen Misafir* (1967), *Kış Aslanı* (1968), *Oliver! Masum Melekler* (1968), *Sonsuz Ölüm* (1969), *Havaalanı* (1970), *Aşk Hikâyesi* (1970), *General Patton* (1970), *Belalılar* (1973), *Yangın Kulesi* (1974), *Rocky* (1976) ve hatta *Jaws*.

Evet, *Jaws* her iki listede birden yer alıyor ve eğilimleri okumanın nasıl alengirli bir iş olduğunun işareti. Herkes *Jaws*'un çok korkutucu bir film olduğunda hemfikirdi ama korkunun kaynağı gülünç bir lastik oyuncak ve uydurma bir tehditti. Hollywood'un korkuyu doğrudan ele alma şekli genellikle buydu. *Sapık* gibi bir filmin, heyecan uyandıran "korku"yu yalnızlığın içsel dehşetinin bir maskesi olarak sunmasına ya da Çin Mahallesi gibi bir filmin, Los Angeles'ın her zaman patronların işlettiği bir gösteri olmuş olageldiğini vurgulamak için cinayet gizemini ve çirkin bir ensest vakasını kullanmasına ender rastlanıyordu. Köpekbalıkları ve ensest skandalları, boynu bükük kitlelerin dikkatini politik ve ekonomik başarısızlıktan, ırkçılıktan ve gereksiz savaşlardan başka yöne çekip dağıtacak oyunlar olabilirler. Savaş oyunları bazen canımızın gerçek olandan sıkılmasına yarar. Endişe verici filmler aslında bize çoğunlukla hakkında endişe etmemiz gerekmeyen şeyi verirler. Bu nedenle *Baba*'nın her iki kısmında da kalıcı olan soru, en sonunda Corleonelerden nefret mi ettiğimiz, yoksa o

koruyucu ailenin bir parçası mı olmak istediğimizdir. Haklı olarak, gümüş çağının en büyüleyici karakteri Michael Corleone'nin Nixon'dan bir iz taşıdığı söyleniyordu. İyi ama film liberal miydi, yoksa muhafazakâr mı?

1974'te sıra *Baba*'nın ikinci kısmına geldiğinde Coppola, filmci çocuktan bir zamanlar hamisi olan adama bir teşekkür sundu. Roger Corman'a filmde küçük bir rol verdi.

1926'da doğan Corman, Stanford ve Oxford'da eğitim gördü. Fakat 1940'ların sonunda Fox'ta getir götür işlerine bakmıştı ve o heyecanı unutamıyordu. Bu nedenle Hollywood'a geri döndü ve düşük bütçeli aksiyon filmleri yönetmeye başladı – Western'ler, korku, rock müzik, motorcular, gangsterler. Hızlı ve ucuza iş yapıyor, düşüşte olan Hollywood yıldızlarıyla, iyi teknisyenlerle ve neredeyse hiç para alınayıp bir filmi yapılırken izleme fırsatı karşılığında yardım eden yeni nesil film öğrencileriyle çalışıyordu. Filmlerinin şöyle başlıkları vardı: *Swamp Women* (1956), *Gunslinger* (1956), *It Conquered the World* (1956), *Attack of the Crab Monsters* (1957), *Machine-Gun Kelly* (1958; ilk dönem Charles Bronson), *A Bucket of Blood* (1959), *Usher'lerin Evi* (1960; Edgar Allan Poe'da Vincent Price, Corman'ın saygınlığa en çok yaklaştığı film).

Bu sırada eğer bir çaylağa güvenirse ve eğer film çok, çok masrafsızsa filmi çaylağın çekmesine izin veriyordu. Başkanlık ettiği gayrı resmi "okul"un etkileyici bir öğrenci grubu vardı: Irvin Kershner *Stakeout on Dope Street*'i (1958) çekti, Monte Hellman *Beast from Haunted Cave*'i (1959), Coppola *Dementia 13*'i (1963) yönetti, Peter Bogdanovich'in ilk çıkışı *Hedefler* (1968) oldu ve Martin Scorsese *Soygun ve Aşk*'ı (1972) çekti.

Eğer bugün bunlardan birini izlemek isterseniz o film *Hedefler* olmalı. Bogdanovich bir film okulu çocuğu değildi, Stella Adler tarafından bir oyuncu olarak yetiştirilmiş ve kendini Fransız tarzında bir film uzmanı haline getirirken sinemada çalışmıştı.

Sinemacıları, onlar hakkında yazarak ve 1960'ların başında New York'ta, onların çalışmalarının retrospektif araştırmalarına girişerek öğrendi (ve onlardan biri olmayı umarak konuşmalarını taklit etmeyi de öğrendi). *Hedefler,* Corman çırpıştırması ile film biliminin tuhaf bir karışımıydı. Yapımcı ona birkaç set, bütçe için 130.000 dolar ve Boris Karloff'un birkaç gününü verdi; emektar oyuncu, Corman için korku filmlerinde oynuyordu. Böylece Bogdanovich ile Samuel Fuller birlikte bir senaryo çıkardılar. Senaryoda genç bir yönetmen –Bogdanovich bu rolü kendi oynadı– yaşlanmakta olan bir korku yıldızı olan Byron Orlok ile çalışmaktadır ve hikâyeleri, silahlı katliama girişen görünüşte sıradan bir genç adamınkiyle kesişir.

Bu figür, 1966'da Teksas Üniversitesi, Austin yerleşkesindeki bir kuleye tırmanıp, tüfeği ve dürbünlü nişan tertibatıyla on altı kişiyi öldüren Charles Whitman'a dayanıyordu – insanları vurmadan önce onları görüyordu. Fakat *Hedefler*'de kulenin yerini bir açık hava sinemasının perdesi almıştı ve katil, gerçek Orlok kendi görüntüsünü gösteren perdeye doğru ilerlerken perdenin içinden seyircileri vuruyordu. (Aynı film Howard Hawks'un 1931 tarihli *The Criminal Code*'undan bir alıntı içeriyordu – çünkü Karloff o filmde son derece tehditkârdı.)

Hedefler'in, gerçek yaşamdaki zulümlerin sinemacılarda suçluluk duygusu uyandırmasına dair çizdiği taslak zamanının ötesindeydi ve perdenin aksiyon sahası olarak kullanımı zekiceydi ve film çok iyi çekilmişti. Bu bir B filmiydi ve bu alt janrın ne denli yaratıcı olabileceğine dair bir ihtardı. Film ayrıca, Corman döneminde çocukların arasında en gelişmiş olanın Bogdanovich olduğunu ortaya koyar. Elbette *Hedefler*, *Bonnie ve Clyde* ile aynı seneydi ve Beatty'nin ya da Penn'in becerebileceğinden daha önsezili bir silahlı şiddet değerlendirmesiydi. Genç nişancı açıklanmıyordu ama yaşamının boş yavanlığı ve Vietnam'da deniz piyadesi olarak askerlik yapmış olması onu uçurumun eşiğine getirmiş gibi görünüyordu. Bu karakter kendi eşini ve annesini öldürdüğü zaman, alışılmış film korkusunun ötesinde bir şey görünüyordu.

Benliğinden veya toplumdan kopmasının kompozisyonunda yer alan dürbünlü nişan tertibatıyla açıkhava sinema perdesi arasında rahatsız edici bir denge vardı.

Bogdanovich'in sonraki filmi *Son Gösteri* oldu (1971). Onda da bir başka Hawks alıntısı vardı (rüzgârlı bir Teksas kasabasının sinema salonunda oynayan son film olan *Kanlı Nehir*'den bir alıntı). Larry McMurtry'nin bir romanına dayanıyordu ve samimi cesur bir biçimde siyah beyaz çekilmişti. Film, oyuncu olarak görece emektarlar Ben Johnson ve Cloris Leachman (ikisi de yardımcı oyuncu Oscarı kazandılar) ile yeni gelenleri –Jeff Bridges, Timothy Bottoms, Cybill Shepherd, Randy Quaid– bir araya getirdi. Bu Teksas'ta bir Fransız ruh hali vardır ama Godard'dan ziyade Renoir'ı andırır ve kendi insanları için keder ve saygı duyar. Bogdanovich'ten gelecek dikkate değer bir üçlemenin ilk filmidir –onu *Aşka Vakit Yok* (1972) ve *Ay Beyazdır* (1973) izler– ki bu üçleme, Hawks alıntılarının göstermelik olmadığını ortaya koyar. Bogdanovich'te, size otuz yıl öncesinin klasik yönetmenini anımsatan bir çokyönlülük ve özgüven vardı. Bir an için, yeni çocuklar kahramanlarına benzeyebilirlermiş gibi göründü.

Son Gösteri bir BBS filmiydi. BBS, 1970'lerin başında gelişmiş ve Roger Corman *Easy Rider*'ın kaçmasına izin verdiğinde, bu sahipsiz filmi yakalamalarıyla kurulmuş bir şirketti – Bob Rafelson'un B'si, Bert Schneider'ın B'si, Steve Blauner'ın S'si). Corman her ne kadar filmin yönetmeni olarak Dennis Hopper'dan biraz şüpheliyse de bu Terry Southern senaryosunu çekeceğini söylemişti. Sonra bir ortak, Samuel Arkoff, kahramanların ölümcül uyuşturucu satması fikrinden ürküp çekildi. O boşlukta, Jack Nicholson arkadaşı Bob Rafelson'a projeden bahsetti. Rafelson, Raybert Productions için *Head*'i (1968) yönetiyordu –S katılmadan önce BB'ydi– ve *Easy Rider* fikrini "Bert"e, Bert Schneider'e götürdü. Bert ne kadar para gerektiğini sordu. Cevap "350.000 dolar"dı ve bir anlaşma yapıldı.

O uyuşturucu, motosiklet, müzik, seks ve yol karışımı, çağın en başarılı filmlerinden biri olmuştu (dünya çapında 60 milyon

dolarlık hasılat) ve BBS'te, sahici bir Amerika'yla uğraşmak üzere yeni oyuncular kullanan, her biri yalnızca 1 milyon dolara çekilen bir film silsilesi başlattı. İlk çıkış filmleri *Beş Kolay Parça*'ydı (1970) ve başrolde, *Easy Rider*'daki muhalif avukat rolünü ancak Bruce Dern geri çevirip onun ilk yedeği Rip Torn da zorlu çıkınca almış olan Jack Nicholson vardı.

Carole Eastman'ın bir senaryosundan alınan *Beş Kolay Parça*, ikili-adam hikâyesinin bir başka versiyonuydu ki hikâyenin kendisi, perdenin ışığında ayağa kalkan sıradan adamı kendine örnek alıyordu: Bobby Dupea (Nicholson) Bakersfield'daki gürültücü ve cahil petrol kuyusu çalışanı gibi görünür ama aynı zamanda Kuzeybatı Pasifik'te yaşayan müzikal bir ailenin yetenekli kaçağıdır. Film bir lokasyondan diğerine gider ve filmin sonunda Bobby'nin, yaşam ona fazla gelmeye başladığında kız arkadaşını ve ceketini bırakıp Alaska'ya doğru otostop çekecek kadar duygusal olarak rahatsız olduğu ortaya çıkar.

Nicholson ve Rafelson eski dostlardı. Los Angeles'ta bir sinema derneğinde tanışmışlar ve birlikte *Head*'i yazmışlardı. Yazmak için gidecek başka yerleri olmadığından, Harry Dean Stanton çalışırken onun evini kullanmışlardı. Nicholson yaklaşık on yıldır L.A.'deydi, (genellikle Corman için) elinden gelen her şeyi yapıyor ama pek bir etki bırakmıyordu. 1970 civarında ulusun gözdesi olmaya başlaması, 1940'ların başında Bogart'a dair algıların dönüşme şeklini andırır. Seyirci, sinemacılar ve hatta aktörün kendisi bile, bir türlü dikiş tutturamayan varoluşsal bir yabancının ruhsuz alaycılığını bulmuştu.

Nicholson sokaktaki adamdı, hatta işçi sınıfıydı ve bu adam 1930'lardaki Cagney'den beri perdede görülmemişti. (Her iki adam da İrlanda kökenliydi.) Nicholson pek trajik bir kurban sayılmaz çünkü kaybının çoğu kendi hatasıdır ama Nicholson'ın –*Beş Kolay Parça*'dan Çin Mahallesi'ndeki Jake Gittes'a, oradan *Guguk Kuşu*'ndaki Randall McMurphy'ye uzanan– perdedeki karakteri, günah keçisi haline gelen huzursuz bir yalnız kurt karakteridir. Bu onu Bogart'ın 1940'lardaki başarılarından daha da yu-

karıya taşıdı. Jack tam bir başarısızlık örneğiydi ve bunu biliyorduk. Dolaylı olarak, en ilginç Amerikalı erkekler de başarısızlık örnekleri olabiliyorlardı. Daha önce sinemada bunu kimse itiraf etmemiş ya da kimse Jack'in o iğneleyici, düşmanca mizahına sahip olmamıştı. Çin Mahallesi'nde (Robert Towne'un senaryosu) burnuna boylamasına derin bir kesik atıldığı zaman (yönetmeni Roman Polanski'nin canlandırdığı ince yapılı bir haydutun işi) ona "Acıyor mu?" diye sorulur. "Yalnızca nefes alıp verdiğimde"[1] diye yanıtlar Gittes, böylece yeni bir kaderciliğimiz olur. Fakat bu serin yenilgi havası Jack'i üne kavuşturdu ve çok zengin etti – *Batman*'deki (1989) anlaşması ona 60 milyon dolar kazandırdı.

Beş Kolay Parça epey para getirdi ve En İyi Film'e aday gösterildi. Piyasaya Columbia aracılığıyla sürüldü çünkü BBS'in orada aile bağlantıları vardı ama Rafelson'un istediği şekilde çekilmiş bir filmdi. Onu yalnızca ikinci bir başarı olan *Son Gösteri* değil, *The King of Marvin Gardens* (1972, depresif ve manik kardeşler rolünde Nicholson ve Bruce Dern) ve daha az başarılı olan birkaç başka film daha izledi. BBS yalnızca birkaç yıl devam etti çünkü ortaklar sıkıldı ve başka şeylere geçmek istediler. Rafelson BBS'ten, şirketin sahibi olduğu binanın kiralarını toplama sırası kendisine geldiğinde çıktığını kabul etmiştir – kendi çektiği filmde Bobby Dupea'nın yaptığı gibi bıraktı. BBS bir yapım modeli olarak kendi önemini neredeyse hiç fark etmedi çünkü baş harfler film çekmek ve daha iyi yaşamak istiyorlardı. Bazen adlandırıldıkları üzere bu film veletlerinin kendi çıkarları dışında herhangi bir şeyi önemsediklerine inanmak duygusallık olur. O çıkarlar da filmlerden bildiğimiz her zamanki çıkarlardı: para, kızlar ve daha iyi bir yaşam. Howard Hawks'u taklit etme dürtüsü pek çok şekilde işliyordu.

Robert Altman daha kalıcı ve daha zordu ama her ne kadar tadını çıkaracağı en büyük hiti 1970 yapımı *Cephede Eğlence* olsa da hiçbir zaman tam anlamıyla bir film veledi olmadı. Altman

[1] Robert Towne, *Chinatown: A Screenplay* (1983).

Kansas City'liydi (1925 doğumluydu). Pasifik Cephesi'nde savaştı ve televizyona geçmeden önce Ortabatı'da endüstriyel filmler çekmek suretiyle uzun bir eğitim gördü. *Cephede Eğlence*'ye sıra geldiğinde kırklarındaydı, Bogdanovich'ten on dört yaş büyüktü ve kesinlikle sosyal bir adam değildi. Fakat Altman'ın da eski Hawksçu modelleri ele almaya yönelik benzer bir dürtüsü vardı. Onu Raymond Chandler'ın dünyasının yeni versiyonu olan (1946'da özgün *Birleşen Kalpler*'de de çalışmış olan Leigh Brackett'ın senaryosunu yazdığı) *Uzun Veda*'ya (1973) çeken de bu oldu.

Fakat artık 1970'lerin başında Los Angeles'taydık ve film, Vilmos Zsigmond'ın rahat zumlu görüntüleri ve Chandler'ın Philip Marlowe'unun tam bir yeniden değerlendirmesiyle geniş perdede çekildi. Bogart'ın özel detektifinin kurnazlığı ve iğneleyici zekâsının yerini dağınık, talihsiz, belki biraz kafası dumanlı, çoğu zaman beleşçi, kendi kendine konuşan ve kız arkadaşı olmayan ama nevrotik bir kedisi olan Elliott Gould almıştı. Hawks'un fantezisi kusursuz ve karşı konulmazdı ama Altman, Marlowe'u L.A. para yarışının gerisinde kalan, yanlış insanlara güvenmeye eğilimli olmakla birlikte her zaman sıcakkanlı, hayalperest bir kaybeden olarak görüyordu. Filmdeki tek tesellisi (John Williams tarafından yazılan, sözleri Johnny Mercer'a ait) "The Long Goodbye" şarkısının pervasız ve alaycı bir biçimde filmin tek müziği olmasıdır, çok farklı tarz ve versiyonlarla geri gelip duran bir nakarat.

Fakat *Uzun Veda* o eski standart "Yaşasın Hollywood" ile açılıp kapanır ve Üçüncü Adam'ın uzlaşmaz sonuna yaklaşan bir jestle son bulur. Yani Altman, tarihini biliyordu ama ona güvenmiyordu ve fabrika sisteminin beyaz yalanlarından midesi bulanıyordu. Altman, Sterling Hayden'ın HUAC'nin yardımsever bir tanığı olduğu için duyduğu pişmanlığı bilmemizden faydalanarak Hayden'ı, hırçın bir Altman dokunuşuyla, yaşamaktan vazgeçmiş alkolik yazar rolünde oynatır. Altman'ın nazik bir adam olduğunu söyleyen olmadı. Haşin bir mizacı vardı. Fakat bunun dengeleyici faydası filmlerindeki itimatsızlık, yalnızlık ve ruhsal çöküntüy-

dü ve insanların tuhaflığına bakma şeklindeki çaresiz sempati de bunlara eşlik ediyordu.

Bu film, Altman'ın üç yıl içindeki üçüncü başarılı işiydi. Zira 1971'de hikâyesini dünyaya kabul ettiremese de yağan karın altında ve Leonard Cohen'in gözü yaşlı şarkılarında, kimsenin farkına varmadığı destansı bir zafer elde eden bir budala hakkındaki melankolik bir aşk hikâyesi olarak Western'i yeniden çizmişti. *McCabe ve Mrs. Miller*'da (1971) Bayan Miller (Julie Christie) tarafından ele geçirilip âşık edilen, Kuzeybatı'da sıradan bir genelevci olan sakallı ve melon şapkalı John Q. McCabe rolünde Warren Beatty vardı. Gelgelelim Beatty yerel birliği idare etmek konusunda öyle beceriksizdir ki kendi ölüm fermanını imzalar. (Bireyin yenilgisi hakkında bir başka film daha.)

Zsigmond'un görüntülediği *McCabe* ve *Uzun Veda* yeni bir görme şekli öneriyordu. Hollywood on yıllar boyunca görüntülerini çerçevelenmiş şeyler olarak kurmuş ve oluşturmuştu: İstikrarın tuğlalarıydılar. Fakat Altman ve Zsigmond onun yerine, yavaş zumların yaklaşıp uzaklaşarak bizi arayan gözler halinde bıraktığı bir kaygan geniş perde görünümü kullandılar. "Neye bakmalıyım? Görecek ne var ve saklı olan ne?" Altman genellikle, bir zamanlar Gavin Lambert'ın Los Angeles'ın bir bölümüne atıfla dediği gibi "kayma bölgesi"nde[1] film çekiyordu.

Bu, Godard'ın atlamalı kurgusu kadar radikal bir biçimsel ayrılıştı çünkü perdenin eşiğinin kesin, seçilmiş görüntüler aldığımız bir yer değil, bir arama yeri olduğunu savunuyordu. İmge örgüsü eski güvencesinden feragat eder ama biz labirentin ve yanılsamanın daha da içine çekiliriz. Her iki filmdeki melankoli de eski, kaybolmuş göstergelere özlemli kimsesiz bir soruşturmanın parçasıdır. Altman daha da ileri gitti. Ses bir zamanlar duyu ve anlam için ustalıkla mikrofona alınıp, film müziğinin son haliyle karıştırılıp, temizlenip netleştirilirken bu iki film bizi "Ne dedi? Onu tam duydun mu?" diye sorarken bırakıyordu. Mekânsal karışıklık aynı zamanda işitseldi ve oyuncular genellikle yeni radyo

[1] Gavin Lambert, *The Slide Area: Scenes of Hollywood Life* (1959).

mikrofonlarıyla ayrı ayrı mikrofonlandırılıyor, sonra sesleri içeri veya dışarı veren ve nadiren temiz olan ve her zaman işitilebilir olmayan bir karışım yapılıyordu. Bu sapkın görünebilir ama bakmanın ve duymanın karmakarışık olduğu ya da tehlikeye atıldığı bir sinema filmi, belirsiz yaşam deneyimimize, bir planın veya bir karenin tamamen bilgilendirici ve "doğru" olmadan geçmediği altın çağın vurgulu kesinliğinden çok daha yakın olabilir. "O çekim 'tamam' mıydı? Değilse yeniden çekin."

Altman'ın tarzının bir başka yönü gruplara yönelik artan ilgisiydi – ve bu durum; yıldızlar, yardımcılar, küçük roller ve figüranlar hiyerarşisinin değiştirilemez olduğu Amerikan filminde bir başka yenilikti. Altman her zaman yıldızları hor görmeye veya onları pas geçmeye yakındı –o ve Beatty bu yüzden geçinememişlerdi– kalabalık çekimleri ve grup sahnelerini seviyordu. Bu yaklaşımın vardığı ilk nokta, aşağı yukarı aynı büyüklükte yirmi altı rol içeren ve asıl yerin değişken bir tasviri niteliğindeki *Nashville* (1975) oldu. Sonrasında, Raymond Carver'ın hikâyelerinden uyarlanan *Kısayol* (1993) bir Los Angeles panoramasıydı. Burada, çakışan olayların örüntüsü, tek başına hiçbir hikâyenin, kişinin ya da bencil evrenin aslında ilgi odağı olacak kadar önemli olmadığı ilkesiyle yerli yerinde tutulan veya sakinleştirilen gerçek kargaşaya yönelik çok taze bir duyarlılık taşıyordu.

Bu, Altman'ın *Baba* zamanında nasıl olup da en yenilikçi Amerikan filmlerini yapmaktaolduğunun bir açıklaması. Coppola'nın filmi şöhreti itibarıyla şiddetlidir. Fakat Brando'nun Vito Corleone'si muhteşem olduğu kadar tapılasıdır da. *Casino*'daki (1995) Joe Pesci'yi düşünün, o zaman Vito'nun dışında bırakılan çirkin patolojinin ne denli fazla olduğunu fark edersiniz. O açılış sahnesinde Vito'nun kucağında bir yavru kedi vardır; sihir, torunuyla bahçede oynadığı ve kalp krizi geçirdiği ana kadar sürer. Merhametli, nazik ve hüzünlüdür.

Eğer gerçek bir psikotik tehlikeyle karşılaşmak isterseniz Mark Rydell'ın *Uzun Veda*'sında, kız arkadaşının yüzünde Coca Cola şişesi parçalayana dek bir tür stand-up komedyeni gangster

olan Marty Augustine'i deneyin derim. O beklenmedik an şiddet filmlerinde nadir rastlanan bir şeydir: Kırık dökük bir yaşamın korkunç hasarını tam olarak aktarır. Altman'ın hep aradığı şey de buydu. Bugün seyirciye *Baba*'daki cinayetleri gösterin, o ritüeli derin bir saygı ve tatmin duygusuyla takip ederler. (O son infazlar bir vaftiz töreniyle paralel kurgulanır.) Ama aynı seyirciye *Uzun Veda*'daki Coca Cola şişesi sekansını gösterecek olursanız sıkıntıyla başlarını çevirirler. "Bana niye bunu gösterdin ki? Yoksa bu tür şeyler olduğu için mi?"

Francis Coppola, babası Carmine'e "Neden yapayım?"[1] diye sordu. Şans eseri, Burbank havaalanında yolları kesişmişti. Francis bütün günü Paramount'un binasında geçirmişti. "Şu çöp yığınını yönetinemi istiyorlar" dedi babasına. Mario Puzo romanı *Baba*'nın Arthur Penn, Peter Yates, Costa-Gavras, Otto Preminger, Elia Kazan, Fred Zinnemann ve Franklin Schaffner tarafından geri çevrilmiş olduğunu fısıltı gazetesinden duymuş olabilirdi. Ama bu adamlar Francis gibi otuz bir yaşında ve borç içinde değillerdi. Babasına, İtalyan karşıtı dandik gangster ıvır zıvırı değil, sanat filmleri yapmayı tercih ettiğini söyledi. Fakat Baba, parayı almasını ve sonra bildiği gibi yapmasını söyledi. Söz konusu paranın, kira getirisinin yüzde 6'sına karşılık 125.000 dolar olduğu ortaya çıktı.

Puzo'nun romanı 1969'da Putnam tarafından 5.000 dolar avansla basılmıştı. Sert kapaklısı bir milyon sattı ve karton kapaklısı 410.000 dolar avansla basıldı. Eleştirmenler ne kadar sevmeye çalışsalar da romanın çöp olduğunu ama halkın beğendiği bir çöp olduğunu kabul ettiler. Paramount, yapım şefi Robert Evans'ın şahsında, kitabı 85.000 dolara karşılık bir 12.000 dolar opsiyonuyla satın aldı. Yapım için Al Ruddy'yi tuttular, ona kitabın bir kopyasını verdiler ve ne tür bir film öngörebildiğini sordular. Ruddy "Sevdiğiniz insanlar hakkında[2] buz mavisi, dehşet verici

---

Francis Coppola, Peter Cowie, *The Godfather Book* (1997), s. 10.
Al Ruddy, Cowie, *The Godfather Book*, s. 8

bir film" diye yanıtladı. Bunlar, projeye ilişkin neredeyse bir anlam ifade eden ilk sözlerdir.

Ruddy ve Paramount, Coppola'yı birkaç nedenden ötürü seçti: Çocuk, *General Patton*'un senaryosunu yazarak Oscar kazanmıştı; UCLA film okulu ve Roger Corman tarafından yetiştirilmişti; birkaç film yönetmişti –*You're a Big Boy Now* (1966), *Finian*'ın Gökkuşağı (1968) ve *Buhranlı Günler* (1969) ve hiçbiri para kazandırmamıştı– şu da var ki sordukları herkes onları geri çevirmişti. Francis İtalyan kökenliydi ve bu girişimin ne kadar devasa veya prestijli olacağını hâlâ kestiremiyorlardı. Eğer bilselerdi Luchino Visconti'yi almış olabilirlerdi ki bu da bilmemenin en iyisi olduğunu gösteriyor. Bunun kulağa saygısızca geldiğinin farkındayım. *Baba*'nın başyapıt olmasını doğal karşılıyoruz ama bu sonradan oldu.

Puzo kimsenin beğenmediği bir senaryo yazmıştı ama sonra Coppola onunla birlikte ikinci taslağın başına oturdu. Bu sırada, büyük oyuncu seçimi kumarı başladı. Paramount'un kendince fikirleri vardı: Vito rolünde Robert Mitchum, Frank Sinatra ve Burt Lancaster'ın isimleri geçmişti ama Coppola, Marlon Brando'yu kafasına koymuştu. Stüdyo buna çok öfkelendi: Brando 1960'larda çok fazla kötü iş yapmıştı ve efsaneye göre ücreti, talepleri ve gecikmeleriyle *Denizde İsyan*'ı mahvetmişti. Puzo'nun kendisi Brando'ya yaklaşmış ve aktör onu, bu filmi onunla kimsenin çekmeyeceği yönünde uyarmıştı. Dino de Laurentiis Paramount'a, eğer Brando'yu kullanırlarsa filmin İtalya'da hiç sansı olmadığını söyledi.

Fakat Coppola'nın kendi oyuncu sorumlusu vardı. Fred Roos ilk defa *Beş Kolay Parça*'da çalışmıştı, Broadway dışında küçük oyunlara gitme ve başka aktörlerden tavsiye isteme alışkanlığı vardı. Roos, John Cazale'ı bu şekilde gördü ve onun Fredo olduğunu hemen anladı. Başlangıçta Michael rolünün önemini kimse tam anlamıyla kavrayamamışsa da bu rol için düşünülen aktörler arasında Robert Redford, Ryan O'Neal, James Caan, Tommy Lee Jones ve hatta Robert De Niro vardı. Fakat Roos, Al Pacino'yu ta-

nıyordu ve o zamana kadarki iki filmi *Genç Kızlar Uyanın* (1969) ve *Esrar Bitti* (1971) bu iş için gerekli olan güce benzer bir şey vaat etmiyorsa da Roos, Al Pacino'nun rolü iyi anladığına inanıyordu. Tom Hagen Robert Duvall olacaktı ama Roos'un dostlarından Jack Nicholson da rakipler arasındaydı. Francis'in kız kardeşi Talia Shire Connie olacaktı. Kay rolü Diane Keaton'a verildi ama olasılıklar listesinde Jill Clayburgh, Blythe Danner, Michelle Phillips ve Geneviève Bujold dahil olmak üzere başkaları da vardı.

Vito meselesi hâlâ çözülmemişti. Deli gibi spekülasyon dolu bir oyuncu listesi vardı: George C. Scott akla yatkındı, John Huston ilgi çekiciydi ama Paul Scofield, Victor Mature ve Laurence Olivier mi? Ne kadar şanslı olduğunuzun farkına varmalısınız.

Coppola, Brando'da ısrar ettiği zaman Paramount çirkinleşti ancak gecikme olmayacağının teminatını veren bir senet imzalar, günlük ücret almayı kabul eder ve deneme filmi çekerse onu işe alacaklardı. Bu engellerin amacı onu öfkelendirmek ve işi reddetmesini sağlamaktı. Brando'nun yıllar içinde nasıl o kadar "zor" hale geldiğini anlayabilir ve buradaki alicenaplığını takdir edebilirsiniz. Deneme filmine razı oldu. Francis, San Francisco'daki evinden uçakla geldi. Kameraman olarak Hiro Narita'yı tuttu. Brando'nun Mulholland Drive'daki malikânesine vardılar.

Aktör, sarı saçma siyah ayakkabı boyası sürdü. Yüzünün şeklini değiştirmek için ağzının içine birkaç mendil tıkıştırdı. Kısık bir ses ve ince bir bıyıkla deney yaptı. Bu yarım saat sürdü ve sonra biraz video görüntüsü aldılar. Paramount'un başı Charles Bluhdorn deneme filmine baktığında kim olduğunu anlamadı ama "Onu işe alın!" dedi. Böylece Marlon Brando, Vito Corleone'yi 50.000 dolar ve masraflara karşılık haftada 10.000 dolar ve 1 ile 5 arasında artan bir ölçekte kâr yüzdesi karşılığında oynadı. Sonra filmin kurgusunu izlediği zaman bir fiyasko olacağına hükmeden Brando, Robert Evans'a gitti ve kâr yüzdesini 100.000 dolarla takas etti. Kimse asla bilemez, hatta dahiler bile.

Coppola'nın kovulabileceğine dair ilk baştaki ipuçlarına rağmen filmi çektiler. Kameraman Gordon Willis, yapım tasarımcısı

Dean Tavoularis'ti. Willis bir Doğu Yakası kameramanıydı, ustalıklı ama asabi. Daha yeni, Alan Pakula için *Fahişe*'yi çekmişti, renkli bir kasvet çalışması. Coppola, İtalyan iç mekânların genellikle kahverengi ve siyah olduğu ilkesine dayanarak *Baba* için bu doğrultuda bir görüntüyü teşvik ediyordu. Buna rağmen (*Bonnie ve Clyde*'da çalışmış olan) Tavoularis bizi evde hissettiren bir ılıklık, doku ve gölgeli samimiyet barındıran türde setler sunduğundan iki adam çok tartıştılar. Fakat *Baba* asla parlak veya enerjik değildi – ve bunlar büyük Amerikan filmlerine genellikle eşlik eden niteliklerdi. Endüstri hâlâ seyircinin –sağaltım veya cızırtı için– bolca ışık hak ettiğini ve beklediğini düşünüyordu. *Baba*'nın özgün biçimde İtalyan ve 1940'lara aitmiş hissini verdiğini söyleyebilirsiniz –Coppola o dönemde çekmekte ısrar etmişti– ama o sönük görünüm daha derin bir biçimde duygusaldır. Belki kötülükten çok uzak olmayan bir karanlıktır ama rahatlığa, güvenliğe ve yuvaya da bir o kadar yakındır.

Filmin çoğunu New York ve Sicilya'da çektiler ve maliyet arttı. Coppola, Michael ve babası arasındaki son konuşmada sıkıntı yaşayınca eski dostu Robert Towne'dan oraya gelip bazı yerleri yeniden yazmasını istedi. Herkes filmin bir felaket olduğunu düşünse ve eve gitmek için sabırsızlansa bile eninde sonunda bir film her zaman çekilir.

Film 1971 yazında çekildi ve Paramount kendisini aralık ayında bir açılışa hazırladı. Fakat Francis'in San Francisco'daki American Zoetrope ofislerinde kurguya girildikçe, filmin iki saat değil üç saate yakın uzunlukta olacağı ve 1972'ye kadar hazır olmayacağı görülmeye başlandı. Sert tartışmalar yaşandıysa da sonradan başarının göz kamaştırıcılığı karşısında bu tartışmaların çoğu hakkında yalan söylendi. İki kurgucu, William Reynolds ve Peter Zinner ile Coppola'nın bir başka eski dostu olan Walter Murch yapım sonrası danışmanı olarak iş başındaydı. Filmin uzunluğu iki saat on beş dakika ile yaklaşık üç saat arasında gidip geldi. Toplam maliyetin 6,2 milyon doları bulmasıyla birlikte, bir Noel açılışının imkânsız olduğu da netleşti.

Bir film müziği de olması gerekiyordu ve Coppola, *Tatlı Hayat* (1960) ve *Leopar*'ı (1963) yapmış olan Nino Rota'yı önererek Paramount'u allak bullak etti. Al Ruddy, Rota'yı daha önce hiç duymadığını kabul etti. Stüdyo Henry Mancini'yi ayarlamıştı. Fakat bugün, Rota'nın ağıtı andıran film müziği *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin Tara teması kadar tanıdık olmakla kalmaz. Mancini'nin müziğinde (buna Çılgınlar Kraliçesi için yaptığı "Moon River" şurubu da dahil) duyulmayan bir his düzeyine erişim sağlayan, filmin duygusunun kilit taşlarından biridir. Elbette Coppola'nın babası, hani Burbank havaalanında karşılaştığı şu baba, bir keresinde Arturo Toscanini'nin NBC Orkestrasında flüt çalmıştı ve film için fazladan müzik yazdı.

Nihayet, Paramount işe saygı duydu: Sinema salonlarının çoğu, yiyecek içeceklerden para kazanmak amacıyla perde arası istediği halde stüdyo filmin arasız oynamasına izin verdi. Film 14 Mart 1972'de New York'ta açılış yaptı ve seyirci, alkışlamak için ayağa kalkmasa da takdir etti. Pek çok kişi, şiddet ve bu Mafya ailesinin onaylanması karşısında şaşakaldı. Bir kalemde silip atanlar oldu: William F. Buckley "hak ettiği kadar çabuk unutulacak"[1] dedi. Arthur Schlesinger "şişirilmiş, gösterişçi,[2] yavaş ve tekdüze" buldu. Ancak *Los Angeles Times*'tan Charles Champlin, sinema filmi tarihindeki en hızlı üç saat olduğunu düşündü. *New York Times*'tan Vincent Canby "Amerikan yaşamının,[3] popüler eğlencenin sınırları içinde tasarlanmış en vahşi ve en etkileyici tarih kayıtlarından biri" dedi. Pauline Kael "Dickens'ın romanları gibi[4] popüler romanlarda bulunan ferahlık ve güç" hakkında yorum yaptı.

Popüler beğeni hakkındaki o içgüdülerin ileri görüşlü olduğu anlaşıldı. İster sinema filmi ister başka tür olsun en büyük Amerikan gösterileri için, incelemeler nadiren bir önem taşır. Paramount bilet başına 3,5 dolar almayı planlamıştı (mevcut rayicin i-

[1] William F. Buckley, *New York Post*, 14 Mart 1972.
[2] Arthur Schlesinger, Jr., *Vogue*, Nisan 1972.
[3] Vincent Canby, *New York Times*, 14 Mart 1972.
[4] Pauline Kael, *New Yorker*, 18 Mart 1972.

ki katından fazla). Fakat filme gösterilen ilgiyi hissettikleri zaman bunu 4,00 dolara çıkardılar. Film ilk haftasında 7 milyon doların üzerinde hasılat getirdi. 12 Nisan'da 26 milyon doları buldu. Nihai hasılat 130 milyon doları aşacaktı; stüdyoya gelen kira getirisi 80 milyon doların üzerindeydi. *Baba* birkaç yıl boyunca, tarihteki en büyük gişe başarısı olduğunu iddia edebildi – unvanı *Neşeli Günler*'den (1965) devralmıştı ve *Jaws*'a (1975) bırakacaktı.

Sinema salonları hıncahınç doluydu ve seyirci, geçmişi yaşama döndüren şekillerde, özellikle de aksiyonun çoğunun geçtiği 1940'ların ortalarını anımsatan şekillerde heyecanlanıyordu. Bir kez daha, üç saatlik bir film, eğer işe yarıyorsa normal geliyordu. Film okulundan çıkmış genç sinemacıların bütün olarak değeri bilgelik gibi görünüyordu. Eğer bir gümüş çağı varsa, *Baba* onun tacıydı. Pek çok insan (eğer şiddetli anlaşmazlıkları unutabilirse) temize çıkmıştı: Puzo, Robert Evans, Al Ruddy ve Coppola. Küçük bir oyuncu grubu istikrarlı kariyerler edindi ve Marlon Brando bir an için eski şanına yeniden kavuştu. Gangster filmi saygın hale getirilmişti ama çok geçmeden Mafya hakkında yeteri kadar şey bilen insanlar filmin boş bir hayal olduğunu söylediler. Martin Scorsese gerçeğin neye benzediğini göstermek için *Sıkı Dostlar*'ı (1990) çekti ve David Chase'in TV efsanesi *The Sopranos*'u, işlevsiz bir ailenin soğuk kurguları olacaktı, birbirinin ardı sıra gelen çirkin kesitler. Corleone'ler işlevsiz değildir. Kahramansı, belki.

Her zaman üzerine titremiş olduğumuz hayal bu. Willis ve Tavoularis o hayali inandırıcı kıldılar. Oyuncular hakikatlerini perdeye dökmüşlerdi. Bütün her şeyin sertliğine kim karşı gelebilirdi? Yine de mütevazı bir ricacının Don'un lütfunu istediği andan, işle ilgili o şiddetli katliam ile dini ayin arasında bağlantı kuran geleneksel ahlaka yapılan o hesaplanmış hakarete kadar harikulade, ayarlanmış bir gösteriydi. Coppola bunun Amerikan kapitalizminin, suçun artık suç olarak görünmeyecek kadar organize olmasının ve Amerikanlaşmasının bir incelemesi olduğunu en başta söylemişti ve bunu yineleyecekti.

Film, Michael'ın Fredo'yu öldürttüğü *Baba II*'ye kadar karanlıktır. Ama bu tekinsiz insanları seviyoruzdur. Perde üzerinde, merkezin Michael olduğu ve izlemiş olduğumuz dramatik kavisin genellikle onunki olduğu açık hale geldi: Işıkların ya da sahne ışıklarının önüne çıkıp fırsatı yakalayan sıradan, düzgün adam. Michael'ın kendine dair o ana dek gizli olan hayali bizim hayalimiz olur.

Seyirciler daha önce de gangsterlerle sık sık flört etmişti. Fakat Cagney'in kanun kaçakları yaşamlarıyla bedel ödüyordu, ödedikleri bizim eğlencemizin bedeliydi. Michael öldürücü, soğuk, karısına yalan söyleyen, katiller tutup katliamlar düzenleyen bir adam olarak gözler önüne serilir ama reddedilmez. Otoritesi, sağ kolları üzerinde ne kadar işe yarıyorsa bizim üzerimizde de o kadar işe yarar. Bir zamanlar, ailenin umut vaat edeniydi – Dartmouth'a gitti ve savaşta şerefiyle askerlik yaptı. Fakat şeref onu hiçbir zaman ikna etmedi. Başka bir şey ağır basıyordu. "Bu benim ailem, Kay" der. "Bu ben değilim. Ama filmde, Michael'ın eşi olmanın Kay'i ailenin bir üyesi yapmadığını fark ederiz. Michael Sicilyalı gelini Apollonia'dan daha çok etkilenmiş olabilir. Onunla seks yapar, Kay'le yapmaz (ondan yalnızca varisler yapar). Gelgelelim, Apollonia öldürüldüğü zaman yas tutar görünmez çünkü ölüm ve intikam onun zanaati haline gelmiştir. İşin, kişisel şeyleri gömmesine izin vermektir onun kanunu. Herkesi öldürebilir – *Baba II*'de o kadarını söyler. Yaklaşık kırk yıl önce o mesajlar geçip gitti. Ama bugün Amerika'ya dair bir önsezi gibi görünüyorlar.

Bunlar benzersiz anlar. Michael hastanenin dışında yaralı babasını korumaya çalışırken, o kriz içinde elinin titremediğini fark eder. Vito'ya yapılan saldırıya verilecek cevabı tartışmak için toplanan aile meclisinde kamera yavaşça hareket ederek yerinde oturmakta olan Michael'ı yeni lider olarak belirler. Bu sahneleri, Michael'ın lavaboya gizlenmiş silahı alıp Sollozzo ve McCluskey'yi (yine Sterling Hayden) öldürdüğü restorandaki yüzleşme izler. İştirak etmekte olduğumuz, rüştünü cesaretle ispatıdır. Bu sahne, filmin destansı ses perdesinin tipik özelliğini taşır: Silah

ateşi, müzik ve metronun gürültüsü (ismi geçmeyen bir Walter Murch tarafından) öyle düzenlenmiştir ki oda, zorlama bir yer haline gelir –her bir metro treni o kadar gürültüyle geçtiği halde iş yapan bir restoran düşünebiliyor musunuz?– ama sinematik operanın canlı ve muzaffer olduğu bir yerdir.

Bu, bir gücün bir aileyi ele geçirmesiyle ilgili bir filmdir, Michael'ın Sonny'ye üstün gelmesiyle de otobiyografik nitelik kazanır. Francis Coppola çocukluğunda, genellikle daha akıllı, daha yaratıcı ve daha yakışıklı olarak algılanan ağabeyi August'e karşı yenik hissediyordu. Sanatçılar kendi hikâyelerini anlatmaya ihtiyaç duyarlar ve *Baba*, gözardı edilmiş bir oğulun kendini gösterirken için için kaynayan duygusal dürtülerini içerir.

Bu durum, Amerikan kapitalizminin eleştirisi için daha az yer bırakır. 1972'de gerçek hayatta, hükümetin gerçek Mafya'ya saldırıları başarıya ulaşıyordu. Aynı zamanda Richard Nixon'ın hile yaparak yeniden seçildiği yıldı. Gelgelelim bu film, Corleone ailesini ait olabileceğimiz bir yer gibi sunar ve Nixon'dan daha kasvetli, ayrıca daha da etkili bir lider modeli ortaya koyar. Film özünde son derece muhafazakârdır: Çünkü hepimize içeri gel, aileye katıl, büyük ve güçlü bir şeyin parçası ol der. Boynu bükük kitleye bu parlak ışığa doğru uç, amber loşluğunda dinlen ve köfte sosuyla bu yoldaşlığın tadını çıkar der. Bu Coppola'ya ya da filmi kırk yıldır seven insanlara yani kendimize bir saldırı değil ama *Baba*, *Konformist*'teki Clerici'nin değer verebileceği türden bir cennet ve bir kale için ataerkil bir teşviktir. Olağanüstü modern Amerikan filmi, boynu bükük kitleye bize katıl, biz seni oraya götüreceğiz, der.

Ne oldu? Önce *Baba* En İyi Film'i kazandı ve Brando En İyi Erkek Oyuncu ödülüne layık görüldü (ve geri çevirdi). En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu kategorisinde James Caan, Robert Duvall ve Al Pacino *Kabare - Elveda Berlin*'deki Joel Grey karşısında kaybettiler – Pacino hâlâ yanlış okunarak yardımcı oyuncu sanılıyordu. Grey unutulmazdı ve çok akıllıydı – artı, şanslıydı. Bob Fosse, bugün artık Grey ve Liza Minnelli'nin egemen olduğu ama diğer

herkes tarafından terk edilmiş ateşli bir Nazi gece kulübüne benzeyen *Kabare - Elveda Berlin* ile yönetmen dalında kazandı. Puzo ve Coppola senaryolarıyla kazandılar. Gordon Willis ve Dean Tavoularis aday gösterilmediler. En İyi Film Müziği Oscarı Nino Rota'ya değil, *Sahne Işıkları*'nın gecikmiş çıkışı* ile Charlie Chaplin'e gitti. (Rota'nın müziğinin bir kısmını daha önce başka bir filmde kullanmış olduğu iddia edildi; Chaplin kendi müziğinin çoğunu neredeyse her filmde kullanmıştı.)

1974'te açılış yapan bir devam filmi oldu, *Baba II*. (Coppola'nın *Konuşma*'yı iki kısım arasına sıkıştırdığını unutmayın!) Elbette ikinci kısım stüdyo için ticari bir karardı ama o kadar iyi iş yapmadı (13 milyon dolarlık bütçeye karşılık 57 milyon dolar hasılat elde etti – gider iki katma çıktı, gelir yarıya indi). Ama bu, Coppola'nın ilk filmi genişletmek ve yeniden değerlendirmek istemesinin bir göstergesiydi. (Ücreti de yükseldi, 1 milyon dolara çıktı, artı Paramount'un kira getirisinin yüzde 13'ü.) Kael'e göre Coppola "romanın, tiyatronun ve –özellikle de– opera ve sinema filmlerinin geleneklerini" miras almıştı.

Baba II En İyi Film'i kazandı. Coppola nihayet yönetmen olarak ödül aldı. Dean Tavoularis Oscarı'nı aldı, Nino Rota (ve Carmine Coppola) müzikle kazandı ve Gordon Willis bir kez daha aday gösterilmedi. (Sinematografi Oscarı'nı *Yangın Kulesi* kazandı.)

Devam filminde daha fazla dramatik zekâ bulunmakla birlikte ilki kadar biçimli ya da sürükleyici bir film değildir. Çok sayıda yeni meziyetleri veya keşifleri vardır: De Niro'nun, Brando'nun duruşuna dayanarak Vito'nun gençlik halini ortaya çıkarması (En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu'yu kazandı); yüzyılın başında New York'taki Mulberry Street – Tavoularis'in zaferi; daha fazla Fredo ki John Cazale'in bitkin dokunaklılığıyla trajedi halini alır; Hyman Roth rolünde Lee Strasberg'in kaskatı sessizliği (a-

* Film 1972'ye kadar Los Angeles'ta gösterilmemişti ve 20 yıllık olmasına rağmen dönemin Akademi kuralları uyarınca bu durum, filme seçilebilme hakkı tanıyordu –çn.

day gösterildi); Havana sahneleri; 1950'lerdeki Tahoe Gölü'nün yeniden yaratılması; bir Washington duruşması; kötülük, Michael'ı tüketirken yüzüne estetik ameliyat gibi yerleşen donuk bakış ve hikâyedeki tüm kadınların devamlı küçümsenmesi. Eğer *Baba*'nın bu iki kısmında filmi güçten düşüren bir zayıflık varsa, o da Kay'in kötülüğe karşı durmasına izin verilmemesidir. Dramada, Fredo'nun bertaraf edilmesi kahredicidir. Fakat eğer Michael, aleyhinde konuşmaya çalıştığı için Kay'i öldürseydi bu bir rezalet olurdu ve eğer film Amerika'nın düzgün bir eleştirisi olacaksa, rezalet gerekiyordu.

Amerika'nın gümüş çağı döneminde, dünyanın başka yerlerinde, özellikle Avrupa'da bir film hırsının mayası vardı, dolayısıyla asıl gümüşün nereden çıkarıldığını belirlemek çoğu zaman zordur. Tam *Bonnie ve Clyde* yaşamına bir "Fransız" filmi olarak başlamış olduğu sıralarda Amerikalı olmayan çok sayıda yönetmen Amerika'ya bakıyor ve taze vizyonlar getiriyorlardı. Avrupa'da çekilen pek çok film, Amerika'da hasılat getiren bir seyirci bulma düşüncesiyle yürekleniyor ve yaratıcı heyecan duyuyordu. Her zamankinden fazla bir doğal uluslararasılık duygusu ve fikir alışverişi vardı. Dil ya da siyasi eğilim nedeniyle yalnız kalan ülkeler haricinde, "ulusal sinema"nın hâlâ var olduğunu söylemek artık zor.

Bonnie ve Clyde'ın senesi 1967'de genç bir İngiliz olan John Boorman Amerika'ya geldi, aktör Lee Marvin'de beklenmedik bir müttefik buldu ve sabıkalı bir yabancının, Örgüt'ün kendisine borçlu olduğu mitik bir 93.000 doları geri istemesi hakkında bir kara film hayali olan *Dönüşü Olmayan Yol*'u çekti. Film, Los Angeles ve San Francisco'da muazzam bir dinamizm ve şiddetle çekildi, o kutsanmış mekânlara dikkat kesilen hevesli İngiliz gözünü hissediyordunuz. Pek çok Amerikan filminden daha canlı ya da hırslı görünüyordu. Fakat *Dönüşü Olmayan Yol*'da benzersiz

olan şey filmin içsel gizemiydi: Marvin'in karakteri Walker –yoksa uyurgezer miydi?– tüm bu süre boyunca ölü olabilir ve intikam aşamalarını yalnızca hayal ediyor olabilirdi. Sanki bir film teorisyeni tanıdık bir kara film hikâyesini almış ve bir sinema filminde gerek duyduğumuz fantezi coşkusuna değinmek için yeniden çekmişti.

Fakat film, genç bir İngiliz yönetmen ve zorluğuyla ünlü serseri bir oyuncu arasındaki beklenmedik yakınlığa dayanır. Walker kendini tüketmiş bir vaka, tehlikeli bir hayalettir ve Boorman Marvin'de, yıldızlıkta çoğunlukla var olan türde bir keder keşfeder. Pek çok büyük oyuncu kendini kaybetmiş olduğuna inanır. Boorman'ın dediği gibi:

> Yaralanmış ve yaralayan,[1] cesur ve korkak olan genç Marvin her zaman onunlaydı. [Savaşta] müfrezesini yok eden pusudan sağ çıkmış olmanın suçluluğu, yaşadığı her gün onunla birlikte yaşıyordu. Savaş ve şiddet onu büyülüyordu ama duyduğu tiksinti yoğun, fiziksel ve katlanılmazdı.
>
> Gücü buradan geliyordu. Çarpışmada ölmüş olması gerekiyordu, ölmüştü. Yaşamı, özellikle de kendi yaşamını hor görüyordu. Fakat ifade edilmeyi talep eden büyük bir gücün elindeydi. Bu nedenle *Dönüşü Olmayan Yol* bir adamın vurulmasıyla başlar. Lee ölümden dönen bir adamı nasıl oynayacağını biliyordu. Görünüşte intikam ararken, daha derinde yaşamla yeniden bağlantı kurmaya çalışıyordu.

Sonraki birkaç yıl içinde Boorman *Cehennemde İki Adam*'da (1968) mahsur kalan savaş zamanı askerleri rolünde Marvin ve Japon oyuncu Toşiro Mifune ile birlikte Güney Denizi'ne gitti ve sonra kano yapmaya giden, Georgia dağlarında kaybolan ve tecavüz, cinayet ve paniğin damga vurduğu destansı bir hayatta kalma sınavıyla karşı karşıya gelen kentli adamlar hakkındaki James Dickey romanından uyarladığı *Kurtuluş*'u (1972) çekti. *Dönüşü Olmayan Yol* ve *Kurtuluş*'un en çarpıcı noktası, Güney Londra'da

---

[1] John Boorman, *Adventures of a Suburban Boy* (2003), s. 135–136; ayrıca bkz. Pamela Marvin, *Lee: A Romance* (1997).

yetişmiş birinin Amerika'yı bu denli iyi kavramış görünmesiydi – ülkeye dair kişisel deneyimi sayesinde mi yoksa dünyanın herhangi bir yerindeki her sinema izleyicisinin Amerikan hayal gücünü özümseme fırsatı olduğu ve ülkenin kendisini kendi imge örgüsünde hapsolmuş bulduğu için miydi? Amerika'nın, dünyanın hayal gücünü sömürgeleştirmiş olduğunu gözlemleyen kişi yeni Alman yönetmenlerden biri olan Wim Wenders oldu. Kuşkusuz hiçbir Amerikalı, Amerikan yaşamlarının haraplığını Wenders'ın *Paris, Texas*'ta yaptığı kadar iyi yakalayamazdı.

Bir zamanlar BBS'in B'lerinden biri olan Bob Rafelson Paris'e sık sık gidiyordu ve böylece Jean Eustache'ın *Anne ve Fahişe*'sinin (1973) ismi geçmeyen yapımcısı ve danışmanı oldu. En az dizginlenmiş ve en sancılı insan cinselliği incelemelerinden biri olan bu filmin yanında *Paris'te Son Tango*, bir romana kıyasla bir dergi yazısı gibi kalıyordu. François Truffaut *Değişen Dünyanın İnsanları*'yla (1966) Londra'da bozgun yaşamıştı ama (*Adele H.'nin Öyküsü*, 1975 ve *Two English Girls*, 1971 gibi filmlerle) sanat filmi kariyerini korudu ve 1970'lerin sonunda Hollywood'da, Steven Spielberg'in Üçüncü Türden Yakınlaşmalar'ında (1977) uzaylılar için müzik çalabilen bir bilim insanı olarak şaşkın bir sevinç içinde görüldü. ("Ara sıra matrak"[1] diyecekti Truffaut, "ama çok yavaş, çok uzun." Spielberg bazı insanların ne kadar hızlı çalışmak zorunda olduğuna dair tüm algısını yitirmişti.)

1968 Prag Baharında kritik olacak liberal kıpırtı, 1960'ların ortasında Çekoslovakya'da çok düşük bütçelerle ama uymacı bir toplumda yeni, ironik bir insan davranışı anlayışıyla çalışan girişken bir sinemacılar kuşağı yarattı. Jean Nemec *Gecenin Elmasları*'ı (1964) yaptı, Milos Forman *Bir Sarışının Aşkları*'nı (1965) ve *Koşun İtfaiyeciler*'i (1967) çekti, Vera Chytilová *Küçük Papatyalar*'ı (1966) yaptı, Ivan Passer *Intimate Lighting*'i (1965) çıkardı ve Jiří Menzel'in *Yakından İzlenen Trenler*'i (1966) 1967'de Yabancı Dilde En İyi Film Oscarını kazandı. Bu filmlerin çoğunun açılışı A-

---

[1] François Truffaut'dan Nestor Almendros'a (tarih yok), alıntılandığı yer de Baecque ve Toubiana, *Truffaut*, s. 326.

merika ve Avrupa'da yapıldı ve yönetmenlerinin birkaçı, Prag için umutlar tükenmekte olduğundan Amerika'ya gittiler. En mutlu inişi Forman yaptı: *Bir Başka Dünya* (1971) Amerikan gençliğiyle ilgili eğlenceli bir filmdi ve sonra Forman 1975'te Saul Zaentz ve Michael Douglas yapımcıları olmak üzere, Ken Kesey'nin daha önceki her çabayı boşa çıkarmış olan *Guguk Kuşu*'ndan (1975) bir film çekti. Forman'ın komünist rejimdeki deneyimlerinin, Jack Nicholson'ın Randall McMurphy'sinin baskıcı düzene verilmiş bir kurban haline geldiği soğuk akıl hastanesi vizyonunu teşvik ettiğinden kimsenin şüphesi yoktu. *Guguk Kuşu*, En İyi Film ile Nicholson ve Forman'ın ödülleri de dahil olmak üzere beş ana dalda Oscar kazandı. Frank Capra'nın İki Gönül Bir Olunca'sından (1934) bu yana hiçbir film başlıca Oscar'ları silip süpürmemişti. Film New York'ta açıldığı zaman seyircilerin arasında, yatan hastalarını desteklemek için bir ıstırap ve sevinç karışımıyla bağıranlar vardı. Sinema filmi, popülist duyarlılığın ön saflarına yine girmiş gibi görünüyordu ve Prag ile New York'un akraba şehirler oldukları fikri havada asılı duruyordu.

Forman bir Amerikan kariyeriyle yola koyulmuştu. *Amadeus* (1984) için (Saul Zaentz) ile birlikte yine En İyi Film'i kazanacaktı; *Valmont*'un (1989) buz gibi ince zekâsını çekecekti ve Amerikan özgürlükçülüğünün en az tanınan savunmalarından biri olan *Larry Flynt Skandalın İsmi*'ni (1996) sunacaktı. Yazık ki o zamanlar halk, filmlerinde bu türden çekici yıkıcılığı hoş karşılamıyordu. Diğer Çekler çok daha az başarı elde etmişlerse de Ivan Passer'ın, hak ettiği seyirciyi bulamamış bir başka film olan *Cutter'ın Yolu*'nu (1981) anmadan olmaz. 1980'lerin başında seyirci kendi devleti ve ulusuyla ilgili telaşa kapılma eğilimini kaybetmişti – gerçeklerden enerjik bir kaçışın (*Kutsal Hazine Avcıları*), ailevi duygusallığın (*Altın Göl*) ve komünizm hakkında yansız filmin ilgi çekici bir örneği olan, Warren Beatty'nin *Kızıllar*'ının yılıydı. Aynı sıralarda 1980, Louis Malle'ın Amerika'da Amerikan suç filmlerinin nostaljik bir yâdı olan *Atlantic City* üzerinde çalıştığını gördü. Filmde Burt Lancaster, kendisinin 1940'lardan kal-

ma kabadayılarının, özlerinden vazgeçmeden nasıl kederlenmiş ve bilgeleşmiş olabileceklerini göstermeyi başardı.

Her melez film dişe dokunur değildi. Bazı insanlar *Venedik'te Ölüm*'ün (1971) bir başyapıt olduğuna dair Luchino Visconti ile yıldızı Dirk Bogarde'ın ağırbaşlı havasına katıldılar – bu, kafanızın içinde "kibirli zırvalar"a ayıracak yer olmasından başka neyle açıklanabilir? Bogarde Visconti'yi şöyle alıntıladı: "Bogarde ve ben bunu kendimiz için yaptık." Sonra da ekledi "ki doğruydu ama[1] epey yaramazcaydı ve hiç teşvik edilmemeliydi!" Üç yıl sonra, Federico Fellini'nin *Amarcord*'u (1973) başyapıt yarışında daha fazla destek gördü ve Yabancı Dilde En İyi Film Oscarını aldı. Fellini bu ödülü, konusunun öz-farkındalık ya da benmerkezcilik haline gelmiş olduğunun ilk göstergesi olan *8 ½* (1963) filmiyle daha önce de kazanmıştı. Fellini kendi döneminde ender bir başarı elde etmiş ve büyük destek görmüştü. Bugün aynı saygıyla izlendiğini düşünmüyorum ve bunun nedeni, kendi cazibesini bizzat açıklamasına veya cisimleştirmesine ihtiyaç duymamız olabilir. Fellini şaşkın ama bir şekilde iş başında olan çaresiz, müzmin yönetmen rolünü oynadı. Çoğu zaman bazılarının fark ettiğinden daha az şeye sahip olduğu için de olabilir.

O dönemde her Ingmar Bergman filmi Londra ve New York'ta açılış yaptı ve aynısı Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu filmi için de geçerliydi. Böylece Eric Rohmer'in altı ahlak kıssası başlıca sanat ürünlerinden biri oldu ve *Maud'la Bir Gece* (1969) ile *Claire'in Dizi* (1970) özellikle popülerdi. Kimse Roman Polanski'nin Polonyalı olmakla sınırlı olduğunu düşünmekle uğraşmadı. Londra'da *Tiksinti* (1965) ve *Bozuk Düzen* (1966) ile serpilmiş ve Amerika'ya geldiği zaman Şeytanın Yavrusu (1968) için Manhattan'da yalnızca büyücülüğün dumanını içine çekmekle kalmamış, aynı zamanda Çin Mahallesi'ni (1974) Batı'nın gerçek altını olan su üzerine kafa yoran en Amerikalı ve Los Angeleslı filmlerden birine çevirmeye yardım etmişti.

---

[1] Dirk Bogarde, Dilys Powell'a mektup, 24 Ocak, 1974, *Ever, Dirk: The Bogarde Letters*, (ed.) John Coldstream (2008), s. 87

Robert Towne'un orijinal Çin Mahallesi senaryosunun nazik sonuna bakıp, olması gereken sonun bütün merhametin terk edilmesini gerektirdiğine kanaat getiren Polanski'ydi. Böylece Philip Marlowe'un daha usta bir versiyonu olan özel dedektif Jake Gittes kırık dökük bir enkaz halinde götürülür ve biz, Los Angeles'ın, John Huston'ın Noah Cross'unun kötücül yumruğu altında kaldığını kabul etmek zorunda kalırız. Bu durum, Çin Mahallesi'nin gösterime girdiği zaman hit olmasını ve o zamandan beri sevilen bir referans olmasını engellemedi. Fakat en kötü haberlere bile pabuç bırakmayan bir seyirciye güveniyordu ve suyun Watergate anlamına geldiğinin de farkındaydı. Şimdi daha çok ihtiyaç duyulan bu zamanlarda, ortak kararla Çin Mahallesi kadar karanlık bir filme bugün girişilmez. Towne'un en derin umudu –Gittes'i ve şehri 1930'lar, 40'lar ve 50'lerde takip etme umudu– koptu gitti. 1940'lar devam filmi *The Two Jakes*'i (1990) yazdı ve kendisi yönetmek üzereydi. Sonra kargaşa ve güvensizlik araya girdi. Film rafa kaldırıldı ve birkaç yıl sonra geri döndüğünde yönetmeni Jack Nicholson'dı. Bu ikinci kısım işe yaramadı ve Jake Gittes serisinde üçüncü bir film görmeyeceğiz. Yalnızca birkaç yıl içinde Roman Polanski L.A.'den kendi çıkış yolunu buldu ve o zamandan beri geri dönmedi.

Özgün Çin Mahallesi'nden bir yıl sonra Nicholson Avrupa ve Kuzey Afrika'nın çeşitli bölgelerinde ama dili İngilizce olmak üzere *Yolcu*'yu yapmak için Michelangelo Antonioni ile sözleşme imzaladı. Nicholson, Londra'da yaşayan, bir eşi ve evi bulunan Amerikalı gazeteci David Locke'u canlandırır. Fakat yaşamına dair inancını her açıdan yitirmiştir. Küçük bir Afrika ülkesinde, basit bir otelde bir gece bir adamla tanışır ve onu ertesi sabah ölü bulur. *Sapık*'ta parayı almaya karar verdiği zaman Marion Crane'i yavaşlatan konuşma veya düşünme kadar az bir konuşmayla veya düşünmeyle kimliğini bu ölü adamınınkiyle değiştirir. Her iki durumda da kaçakların bunu neden yaptığını biliriz: Daha iyi bir şey için duydukları özlem; bizim sinemada olma nedenimizin bir başka versiyonu.

"Locke" kendini içine savurduğu yaşamın, uluslararası bir silah kaçakçısının yaşamı olduğunu keşfeder. Eski yaşamının küllerini gözetlemek için geri döndüğü Londra'da kamusal alanda bir kız görür. (Kız Maria Schneider'dır.) Sonra, ölü adamın günlüğünde hazırlanmış halde bulunan yeni güzergâhını izlerken kızla bu defa Barcelona'da bir Gaudi evinde karşılaşır. Bu tesadüf müdür? Bir hikâyede tesadüf, amaç değil de nedir? Kız onu bir entrikanın parçası olarak takip mi etmektedir, yoksa adamın tanığı olmaya hazır şans eseri karşılaşılmış biri midir?

Çok geçmeden, adamın hem eski hem de yeni yaşamı peşinden gelir ve film – güney İspanya'da bir yerde, Hotel de la Gloria'da, gün sona ererken– bugüne kadar çekilmiş en incelikli ve güzel sekanslardan biriyle biter. Locke otel odasında ölürken, kamera yavaşça bir pencerenin içinden geçip ötedeki avluya gider. O hareket tarafından perdenin içine çekildiğimizi hissederiz. Can sıkıntılı bir nefes alış veriş ve tetiklikle, geniş bir ekranda hissedilmesi gereken o sekanslardan biridir. Orada olmak istersiniz. Otuz beş yıl sonra tekrar bakıldığında; gerçekliğin yeniden düzenlenmesinin, caméra stylo ve mizansenin, an, varoluş ve geçen ışığın sinemasının bir jübilesi gibi görünüyor. Sinema buydu. Tıpkı *Cinayeti Gördüm*'de gizem hikâyesinin gözlerimizin önünde kaybolabilmek için çok ciddi durması gibi.

Bu yılların bir diğer hoş sürprizi, bir zamanlar rezalet teminatı olarak görülen bir yönetmenin geri dönüşüydü. Luis Buñuel *Bir Endülüs Köpeği* (1929) ve *Altın Çağ*'dan (1930) sonra 1947'de Meksika'da ortaya çıkana kadar kendi filmlerini çekmedi. Hayale olan eski ilgisiyle küfelik olmuş kenar mahalle çocuklarının yeni gerçekçi bir incelemesi gibi görünen *Los Olvidados* (1950) ile yine dikkatleri üzerine çekti (1951'de Cannes'da En İyi Yönetmen ödülünü kazandı). O sırada sürekli Meksika'da çalışıyordu, sonrasında Fransa ve İspanya'da çalıştı. Sanki her zaman sinemacı

olmak istemiş gibiydi. Fakat gerçeküstücülüğünün ruh hali, öfkeden veya nihilizmden eğlenceye kaymıştı.

1967'de, Catherine Deneuve'ün, öğleden sonralarını bir genelevde çalışarak geçiren saygın bir evli burjuva kadın olan Séverine'i canlandırdığı *Gündüz Güzeli* adlı bir başyapıt çekti. Şık renklerde ve Catherine Deneuve'ün kişiliğinin muğlaklıklarının, Polanski'nin *Tiksinti*'sinde (1965) yaratmış olduğuna benzer bir heyecanla çekilmişti: Çok uslu ama aynı zamanda çok yaramaz bir kızdı – kendini şehvetli, müstehcen ama karşı konulmaz bir şey içinde hayal eden o terbiyeli insandı. Séverine kendi hayalinde kendisine çamur atılabilmesi için bir ağaca bağlıdır – beyaz teni üzerindeki koyu kahverengi tutkulu ve tiksindiricidir. *Gündüz Güzeli* Deneuve'de tahrik edici bir iffet buldu ama ahlak bozukluğu imaları, cinsel birleşmeyle böbürlenen filmlerden daha erotikti. Aktris "Fiziksel sahneler beni rahatsız etmiyor;[1] bilakis, içe dönük tarafımın üstesinden gelmeme, kendi içimden çıkmama yardım ediyorlar" dedi. Belki de en iyi perde sanatçılarının bize dair sezgileri vardır.

Buñuel yetmiş yaşın üzerindeydi ama arkadaşı ve senaryo yazarı olarak Jean-Claude Carrière'le birlikte şimdi de, (klas film yıldızları tarafından canlandırılan) bir grup sosyetik simanın birlikte güzel bir akşam yemeğinin tadını çıkarma arzularının durmadan engellendiği *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni (1972) çekiyordu. Cilalı renklerle ve Champs-Élysées kıyafetleriyle çekilen *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, karakterlerine benzeyen herkese bir sataşmadır – başka herkesin, senin ne kadar saçma olduğunu görmesine izin verirken yemeği kaçırıp durman ne ayıp der. Nevrozumuzun muzip bir tasvirini yapmak istercesine dergi reklamı dokusu ve tonu kullanılmıştır. Bu seyircinin hoşuna gitti: Film hit oldu ve Yabancı Dilde En İyi Film Oscarını kazandı. Hâlâ eskimeyen, güzel bir filmdir ve eski bir yaraya basan bir parmak kadar da isabetlidir.

Bunun üstüne çıkılabilir miydi? 1977'de Buñuel ve Carrière, von Sternberg'in 1935'te *Kadın Şeytandır*'da kullanmış olduğu bir hikâyeye geri döndüler. Fernando Rey, kendisiyle flört eden ama

[1] Catherine Deneuve, alıntılandığı yer John Baxter, *Buñuel* (1994), s. 282.

vücudunu sakınan hoş bir genç kadınla kafası meşgul olan bir adamdır. Kibarca çıldırır. Kadın rolü Maria Schneider için düşünülmüştü ama o sırada güvenilmez ya da fazla hastaydı. Bu nedenle Buñuel oyuncu seçiminin kutsallığını bir çırpıda sakince yıktı: Kadını iki aktrise birden oynatacaktı: Şehvetli Ángela Molina ve görece mesafeli Carole Bouquet. Yönetmen, endişeli yapımcısına Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ı düşünmesini söyledi.

Bir adam nasıl iki kadının peşinden koşar da aynı kişi olduklarını düşünebilir? Adam farkı düpedüz anlamaz. (Bu daha önce Preston Sturges tarafından *Bayan Eve*'de ortaya atılmıştı.) Artık sinema filmlerinde, perde üzerindeki bütün insanların nasıl birbirine benzediklerini anlıyorsunuz – o beyaz düzlem, perde tarafından birbirine benzetilen güzel biçimler. Filmin adı *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* (1977), sinemanın tamamına rahatlıkla atfedilebilecek bir addır ve sonuç arzunun kendisinin, o gıcırdayan motorun emekliliğinin geldiğinin düşünüldüğü emsalsiz bir zekâ ve erotik bir pathos komedisidir.

Buñuel'in 1983'teki ölümünden yalnızca altı yıl önce çekilen bu film sinemadaki son görkemli komedi midir? *Bir Endülüs Köpeği*'nin yönetmeninin bunu yapacak kadar yaşamış olması film tarihi için dokunaklı bir ders ve filmlerin güvendiği o sadık seyirci olduğumuz için de bize bir ödüldür. *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* yaşlılığın kuru bir delili gibi görünebilir ama o sırada emekli olmayı bekleyenin aslında mecranın kendisi olup olmadığını merak ediyoruz artık.

Louis Buñuel son nefesini (otobiyografisinin başlığı)* vermeden bir yıl önce Rainer Werner Fassbinder, muhtemelen bir inilti ve gümbürtüyle öldü. Otuz yedi yaşındaydı ve hayatını her çeşit seks, uyuşturucu, içki, tiyatro yapımları ve sinema filmleriyle tıka basa doldurmuştu. Görünüş itibarıyla ve çalışma yaşamında savruk, modası geçmiş, çıldırmış ve kaba sabaydı, nihai aşırı doz arayışındaydı. Fakat kamera tarzı basitti, klasikti ve bereketli melodram için bir

* Buñuel'in 1982 tarihli otobiyografisinin adı *Son Nefesim*, özgün adıyla *Mon Dernier Soupir* –çn.

kayıt cihazıydı ve tüm yabancılara duyduğu şefkat, hepimizin yaşamlarımızı oynuyor olduğumuz anlayışından kaynaklanıyordu.

Bir "sanatçı" olarak, sınıflandırmanın ya da sıradan ilginin ötesindeydi. Film festivallerinde, o tür etkinlikleri bizzat finanse edenlere "tiksindirici" görünmeye hazırdı. "Onları kızdırmak[1] istiyordum" diyordu, "Ben ne kadar kızgınsam o kadar kızdırmak." Seyircilerin takip edebileceğinden daha fazla film yaparak –bazen yılda dört tane, öldüğünde kırk filmi vardı– o tür kariyerlerin düzenli ölçeğine meydan okuyordu. Kubrick'le Fassbinder'in birbirine zıt çalışma hızlarını bir düşünün.

"Çok hızlı çalışıyordum"[2] diyordu. "Çekim yaptığınız gün sayısı ne kadar az olursa her şey o kadar ucuza gelir ve daha çok film çekebilirsiniz." Her gün yeni bir filme başlamaya hazırdı ve eğer bu kendi tükenişini veya çöküşünü tescil etmek anlamına gelmek zorundaysa, varsın öyle olsundu. Etraflıca düşünmeyi komik duruma düşürdü; İçki içebildiği veya sevişebildiği veya nefes alıp verebildiği gibi film çekti. Alexander Döblin'in romanı *Berlin Alexanderplatz*'ı (on dört bölüm, TV zamanının dokuz yüz dakikasından fazla) çekmeyi, planlanan zamandan haftalar önce bitirdiğinde, bir sinema filmi için hepsini tekrardan, farklı bir oyuncu kadrosuyla çekmeye ciddi ciddi hazırdı!

Durmaksızın çalışmaya izin verecek teknolojileri öngörmüştü – durup dinlenmeden "açık" olmak, yaşamı ele geçirmesine izin vermek? Profesyonel bir kariyerin ölçülü temposu, küçümsediği ve karşı geldiği bir şeydi çünkü kayıt makinelerinin, insan organizması gibi durana kadar devam ettiklerini görmüştü. Kendi makul yargısına değer veren herkes en azından *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* (1972), *Bir Evliliğin Öyküsü* (1979), *Berlin Alexanderplatz* (1980) ve *Veronika Voss'un Tutkusu*'nu (1982) örnek olarak denemeli. (Bunlar beyan edilen "klasikler"den bazıları.) Fakat Fassbinder –eğer ikinci kere bakmakla uğraşırsa Rainer Werner Fassbinder– her şeyi görüyor ve yapıyordu. Douglas Sirk hakkın-

[1] Katz, *Love Is Colder Than Death*, s. xiii.
Age., s. 81.

da söylediği şey kendi mücadelesi için de geçerliydi: "Şeyler hakkında filmler[1] çekemezsiniz; ancak şeylerle, insanlarla, ışıkla, çiçeklerle, aynalarla, kanla, aslına bakarsanız hayatı yaşanmaya değer kılan tüm harika şeylerle filmler çekebilirsiniz." Ölümünden bu yana paldır küldür işlerinin modası geçti ama genç insanların film izlemekten ziyade film çekmeye veya filmlerde oynamaya ne kadar çabuk ilgi göstereceklerini tahmin etmişti.

Bu döneme ait filmlerin birkaçı filmin kendi doğasına değinir: *Yolcu*, *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi*, *Persona*, *Dönüşü Olmayan Yol*. Egemen eğlence biçimi olarak filme talep azaldıkça, nasıl işlediğini sormak ve gerçeklikle fantezinin nasıl birlikte örüldüğüne kafayı takmak daha ilgi çekici ya da gerekli hale geldi. Yönetmenliğini Jacques Rivette'in yaptığı *Céline ve Julie'nin Sandal Sefası* (1974) bu özdüşünümsel dansla ilgili türüne az rastlanan, lirik bir komediydi.

Bir yaz günü Paris'te, kedilerin kuşları izlediği ve üstlerine atlamak için beklediği uykulu bir kent parkındayızdır. İki kadın karşılaşır: Kabare sihirbazı Céline (Juliet Berto) ile kütüphaneci Julie (Dominique Labourier) tanışırlar. Başta birbirlerine uygun değildirler, bir yanlış anlaşılma nedeniyle sinirlenir ama sonra arkadaş olurlar ve o zaman arkadaşlıkları içinde gizemli, epey uzak ya da ayrı bir evden haberdar olurlar: 7bis rue de Nadir aux Pommes. Önce tek tek, sonra çift olarak eve girmeye çalışırlar ve evin sakinleri onları göremezken, üç yetişkinin (Bulle Ogier, Marie-France Pisier ve Barbet Schroeder) Madeleine (Nathalie Asnar) adında bir çocuğa komplo düzenlemekte olduğu evde tekinsiz bir melodramın gelişmekte olduğunu fark ederler. Bu kızı nasıl kurtarabilirler? Eve girmek yeteri kadar zorken bir de evin aksiyonuna girebilirler mi? Ve aksiyonun kendisinin renkli bir dünyada oynayan siyah beyaz bir film gibi nasıl gittikçe stilize edilmiş ve rengi solmuş görünmeye başladığını fark ediyor musunuz?

Céline ve Julie kademeli bir filmdir (üç saat, on üç dakika) – bazıları filmin yavaş olduğunu söyler, elbette eğer bakma ve far-

[1] Fassbinder, "Six Films by Douglas Sirk," s. 95.

kına varma alışkanlıklarından vazgeçmişlerse. Bir kere dikkatinizi vermeye başladınız mı, film her dakika kısalır ve hızlanır. İki kadın arasındaki arkadaşlık bizi çeker ve alışılmadık kadın arkadaşlıkları filmlerimizde bir lütuftur. Zamanla 7bis'in tam olarak bir sinema filmi evi olmadığını, (*Cinnet*'teki Overlook Hotel gibi) sinema filmi haline gelmiş bir ev olduğunu anlarsınız ve Madeleine hikâyesi, aralıksız performansın yükselen hezeyanında bu iki arkadaşın izlemek zorunda oldukları bir gösteridir. Sonunu söylemeyeceğim, yalnız sizi temin ederim ki mutsuz bitmiyor. Ama hayata uyguladığı mutluluk ya da güvene sizi garantiye alacak eksiksiz bir biçimde sahip olamazsınız. Mutluluk yalnızca evden çıkabiliyorsanız etki eder.

Céline ve Julie'nin hiçbir zaman çılgınca popüler bir film olması amaçlanmadı, gelgelelim filmin değerler sistemi, kaynağını, film sektörünü meydana getirmiş olan en eski aşk ve macera türlerinden alır. Filmin adı bile Mabel Normand ile Fatty Arbuckle'ın birlikte bir şeyler yaptıkları o sessiz komedilere bir anıştırmadır. Bir çocuğu kurtarma fikri Chaplin kadar eskidir. Gerilimle kaba güldürünün karışımı gösterinin tarihidir. Bu aynı zamanda iyi, bilgili bir eleştirmenin ve film anlatısının bir yaşam boyu takipçisinin ve onun hayallerimizle olan ilişkisinin bir eseridir.

Rivette on üç yıl önce paranoyayla ilgili bir Paris hikâyesi olan *Paris Bizimdir*'i çekmişti. Diderot'dan alınan ve Fransa'da büyük bir skandal olan *Rahibe*'de (1966) Anna Karina'ya yönetmenlik yapmıştı. Oyuncular hakkındaki *L'Amour Fou*'yu (1969) çekmiş ve *Out One*'da (1974, on iki saatin üzerinde bir film) oyuncuları doğaçlama yapmaya ve komplo hikâyesini geliştirmeye teşvik etmişti. Hemen sonra, kariyerinin ve sinema aşkının bir damıtımı olarak *Céline ve Julie'nin Sandal Sefası*'nı çekti ama paranoya artık mutluluk haline gelmişti. Sinemaya gitme sürecinin metaforu erişilebilir ve dingindir. Fakat dünyasında tehditler vardır ve küçük kızın, adını Hitchcock'un *Vertigo*'sundaki (1958) öldürülen ve sömürülen kadından, hiç tanışmadığımız o karakterden alıp almadığını merak ediyorum. Fakat "madeleine" ayrıca Proust ile

Céline ve Julie'nin filmleri başlamadan önce bitirmeleri gereken şekerlerini de birbirine bağlar. İçgörüsüyle, tatlı çözümlemesiyle, mizahıyla ve çember çizen hikâyelere inancıyla ve pür dikkat dinlemesiyle bu film, bir sinema tutkununun –şeker bitene– kadar kendini dünyanın hâkimiymiş gibi hissetmesine izin veren o 1970'ler filmlerinden biriydi sadece.

Sinemaya gitmenin aşk, kimlik, arzu ve sorumluluğa yönelik tavırlarımızı nasıl şekillendirmiş olduğunu göstermeye çalıştım. Bu konu başlıkları daha geniş bir konu olan oyunculuk altında bir araya gelir: İster kendi kendimizi oynayalım, isterse bir başkası bizi oynuyor olsun. Sinema filmleri bize ister iyi gelmiş isterse gelmemiş olsun. Sinema filmlerimizin etkisi, eğlencemiz için ayırdığımız haftada bir akşam gibi kültürel bir kenar çubuğundan ibaret değildir. Zamanımızın lokomotifi, gelecek çok sayıda ekranın habercisiydi; katılacak mıyız yoksa izleyici olmaktan memnun muyuz, buna bakıp karar verme şeklimizin bir modelidir.

Böylece bu bölümü, hayret verici bir filmin figürü haline gelen bir siyasi lider ile Beyaz Saray'a kadar çıkmayı başaran bir film yıldızının karşılaştırmasıyla kapatacağım. Sinema filmi, Hans-Jürgen Syberberg'in yaptığı *Bizim Hitler: Almanya'dan Bir Film* (1977). Kariyer, yirminci yüzyılın en gizemli ve en önemli Amerikalılarından biri olan Ronald Reagan'ın kariyeri. Bu karşılaştırma, bu iki insanın kişilik, niyet veya etkileri bakımından benzer oldukları ya da kör bir iyi kötü karşıtlığını temsil ettiklerine dair herhangi bir anlayışla yapılmıyor. Birlikteler çünkü halkları ve dünyaları onları tarih ve medya figürleri olarak, en büyük sahnede yani kendi sahne anlarının antolojisinde oynayan oyuncular olarak gördü. Bu kitapta üzerinde durulan teknolojilerin kapsamlı bir uygulaması olan ve acısını çektiğimiz, politika ve kişiliğin korkunç karışımı nedeniyle buradalar.

Syberberg 1935'te Pomeranya'da, Nossendorf'ta doğdu ve ergenliğini Doğu Almanya'da geçirdikten sonra on sekiz yaşında Münih'e yerleşti. 1960'larda, başta oyuncular Fritz Kortner ve Romy

Schneider hakkında olmak üzere birkaç belgesel çekti ama sonra 1970'lerde kimsenin tahmin edemeyeceği kadar yoğun bir faaliyet dönemine girdi: Hepsi de modern Almanya ve onun gaye, idealizm, nevroz ve delilik endişesi hakkındaki bilgisini ve takıntısını ortaya seren *Ludwig: Requiem for a Virgin King* (1972), *Karl May* (1976) ve *Winifred Wagner'in* İtirafları (1978) filmlerini çekti. Syberberg hiç kuşkusuz yeteneklidir ama genellikle kendini sonradan ciddi sorunlarla karşı karşıya bırakacak aşırı bir kibir sergiliyordu. 1983'te Telluride Film Festivali'nde, filmi *Parsifal*'i göstermek üzere orada bulunduğu sırada, bir gün Goethe Enstitüsü'nün adının Syberberg Enstitüsü olarak değiştirileceğini düşündüğünü alay etmeden, ciddiyetle beyan etti. Bu, daha sonra kendisini Yahudi düşmanı sözlerle ve bazı Nazi fikirlerine karşı beslediği sempatiyi açık eden sık sık yinelediği ifadelerle lanetleyecek adamın bir uyarısıydı.

Fakat bu durum onun Hitler filmini imha etmeye ya da kısıtlamaya yetmez; yalnızca daha çok ilgi çekmeye yarar. Eser yedi saatten uzundur ve Syberberg'in çoğu sinema filminde eksik bulduğu bir hırs sergiler:

Günümüzün sinema filmi,[1] kanımca, geçtiğimiz elli yıldır şiirsel, estetik veya düşünsel yeniliklerden yoksun halde, Aristocu dramaturjinin bozulmuş –bozularak bulvar saçmalığı halini almış– bir biçiminin mahalli olmuştur. Esnaf ve memurun ellerine kalmış gerici bir kültür biçimi. Hayranlık verici istisnaların bile çığır açıcı sonuçları olmadı ve sözümona yeraltı sineması, tarihsel geçerliliği bulunmayan özel girişimlerle sınırlıydı. Hakikaten de yeraltı. Tarih boyunca, modern tiyatronun büyük icatları ve onun epik dramaturji geleneklerine duyduğu ilgi sinema tarafından asla kavranmamış ve özümsenmemiştir. Sinema filmi, Eshilos ve Sofokles'in, ortaçağ dini piyeslerinin ve Shakespeare'in, Alman romantik tiyatrosu Sturm und Drang'ın [Fırtına ve Coşku], Brecht ve Homeros ya da Dante ve Bach öncesi Alman klasizminin devrimlerinin, Wagner'in Gesamtkunstwerk [bütünlüklü sanat eseri] olarak anladığı şeyin tinsel ve düşünsel miraslarını nasıl kullanacağını bilmemiştir.

[1] Hans-Jürgen Syberberg giriş, *Hitler: A Film from Germany* (1982), s. 19.

Yeni mecranın, sahnenin yerini rahatça almış olması film tarihinin genelgeçer bir kabulüdür. Sinema tutkunlarının tiyatroyu hakir görmesi ve ondan kaçınması beklenir. Dolayısıyla birinin çıkıp bekleyin bir dakika, canlı performans sinema filmlerinin hücumu karşısında eli kolu bağlı öylece durmadı demesi dikkat çekicidir. Tiyatro devam etti ve geldiğimiz noktada, muhtemelen, kamusal bir eğlence ve deneyimimizin karmaşıklıkları üzerine bir yorum olarak sinema salonundan uzun yaşayacak gibi görünüyor. Tiyatronun canlılığı geri dönüyor ve çelişkili bir biçimde bu durum, Syberberg'in, filmin kendisi için yeni bulunmuş bir varış yeri olarak gördüğü bir şey. Her ne kadar planlanmış bir performans olsa da kendisinin Hitler filmi için söylenmesi gereken ilk şey, bize tiyatronun katılımını hatırlatıyor ve sinema salonunun hokkabazlığını, fetişize gerçekliğini yıkmaya uğraşıyor olduğudur.

Filmin kolajında yıkım mevcuttur: Bu film; oyuncuların, kuklaların, gerçek söylevlerin, film kliplerinin, geriden gösterimlerin, dramatizasyonun, konuşmanın ve düşlemin Adolf Hitler'le ilgili hakikatleri ve onun sayısız anlaşılma veya kavranma biçimini sunmak amacıyla gizlice işbirliği yaptığı bir filmdir. Evet, film muazzam ve zaman alıcıdır ve Hitler'in ne yaptığı ve ne söylediğinin yanı sıra üzerine çöktüğü Alman tarihi hakkında da bilgi sahibi olmayı gerektirir –ama eğer Hitler önemliyse, bunu istemek çok mudur? Film Almanya dışında oynadı –Amerika'da Francis Coppola'nın Zoetrope operasyonu tarafından dağıtıldı ve BBC aracılığıyla İngiliz kaynağı aldı– ama esasen Almanya'dan çıkmışve Almanya için yapılmış bir iştir. Syberberg'in hayranlarından biri olan Susan Sontag, onun, yapmış olduğu şeyi sindiremeyen veya acısının yasını doğru düzgün tutamayan bir ülkenin veya kişinin içinde bulunduğu kültürel melankoliyi (ya da kendine acımayı) ele almakta olduğunu söyledi. Syberberg'in dediğine göre Almanya böylece Yahudi soykırımından ve Hitler'den sonra, onlarla uzlaşmaksızın yoluna devam etmiştir. Buna katılmayabilirsiniz ama önemli olan nokta; Amerika'nın, mesela Hiroşima, İran, Şili ve Vietnam üzerinden aynı gerekli yası tutup tutmamış olduğunu

düşünmektir... bu liste, Latin Amerika'dan Orta Doğu'ya kadar uzanır ve modern hürriyetin kendi kendini ilan eden kaynağının ve hakeminin, tiranlar için rahatlık sunarken özgürlük savaşçılarına, yozlaşmaya ve sömürüye aldırmadığı o "çatışmalara sahne olan yerler"i içerir. Diğer bir deyişle, televizyon haberlerinin elli yıldan uzun bir süre boyunca bize vermiş olduğu ve Birleşik Devletler'i ahlaki sınırının sonuna getirmiş olan boğuk, süregelen belgesel.

Susan Sontag, Syberberg'in Hitler filmindeki düşünsel enerjiyi ve riski teslim etti – bunun, Syberberg'in sonrasında çok fazla yapmadığı iç dökmeyle ilgisi olabilir. Sontag "Film her şey olmaya[1] çalışıyor" diye yazdı ve bu sıradan belgesele zımni bir meydan okumadır; özellikle de belgeselin –sanki salt bir görüntü baskısı değil de kusursuz bir ahitmiş gibi– kendini sözcüklerden, yorumdan ve tartışmadan mahrum bırakması gerektiğine dair estetiği eleştiren pasif fikri. Ve ekledi: "Syberberg; Wagner, Artaud, Céline ve son dönem Joyce gibi, işleri diğer işleri fesheden yaratımcılar soyuna ait. Hepsi de sonsuz konuşma, sonsuz melodi dolu sanatçılar – sonsuz bir ses." Godard, Syberberg'e rakip olacak tek politik sinemacıydı ama Godard da fazla ketumdu. Emin değilmiş gibi görünmek için gereken düşünsel cömertlikten veya isteklilikten yoksundu. Syberberg'e çıldırmış, kibirli ya da gizli faşist diyebilirsiniz ama filmini de izlemelisiniz. *Bizim Hitler: Almanya'dan Bir Film* çağımızda televizyonun tarihten yaptığı doğal umarsız montajı en çok yakalayan çalışmadır. Kendi tarihimizin ebedi kurbanları olmak yerine onu inceleyebileceğimiz ve kabul edebileceğimiz duygusuna olanak tanıyan bir film ya da epik tiyatronun bir versiyonudur.

Ronald Reagan hakkında bu tür bir filme ihtiyacımız yok mu? Hitler üzerine herhangi bir çalışmanın içerdiğine yakın miktarda bir içeriği olurdu ve malzemenin çoğu çok daha neşelidir. Reagan'ın kameralarımızın önünden bir el sallama, sırıtış ve tek cümlelik hızlı bir espiriyle geçtiği tüm o zamanları düşünün ve o gösterişli hareketin, saçma filmlerle dolu elli yıl boyunca halkın davranışı için ne derece bir cila haline gelmiş olduğunun farkına varın. Başkanlığı

[1] Susan Sontag, Preface to *Hitler: A Film from Germany*, s. xv-xvi.

konusunda yargıda bulunmuyorum: Belki Anayasayı ihlal etti; ekonomik ahlakın altını oydu ama aynı zamanda o "şer imparatorluğunun," Sovyetler Birliği'nin düşüşüne de başkanlık etti, bir suikast girişiminden sağ kurtuldu, Amerikan ruhunu yeniden canlandırdı ve halkın büyük bölümüne tuhaf bir kolaylık veya rahatlama duygusu verdi. Tıpkı filmlerde genellikle canlı mizacıyla sahneyi yükselttiği gibi bizi neşelendirdi. Yönetiminin verdiği zararı bilen insanlar bile iyi bir adam, nazik bir insan olduğuna hükmederler çünkü en başından beri oynamak üzere yola çıktığı tek rol buydu – film oyunculuğunu, Don Siegel'ın çektiği *Ölüm Saçanlar*'ın (1964) televizyon uyarlamasında Angie Dickinson'ın yüzüne tokat atmak zorunda kaldıktan sonra bırakmış olmasına şaşmamalı. Bu hareket hiç de nazik değildi ya da Ronnie'ye uygun değildi ve o her zaman kendisine benzemeye, Ronald Reagan gibi olmaya kararlıydı.

En nihayetinde başkan olarak iyi ya da kötü olup olmadığının bir önemi yoktu. Çünkü Şebeke'deki o anın, Ned Beatty'nin patronunun Peter Finch'e kurumsal Amerika'ya karşı sorumlulukları ve ne yapması, ne söylemesi gerektiği hakkında nutuk attığı anın vücut bulmuş haliydi. "Neden ben?" diye sorar hayret içindeki Finch – karakterinin adı Howard Beale'dır. (Buna daha fazla katlanmayacaktı ama şu an katlanıyordu.)* "Neden ben?" Beatty ona şöyle cevap verir: "Çünkü televizyondasın, salak!" Reagan daha kimse Beyaz Saray'ı düşünmezken, başkanlığının, yalnız Sinema Oyuncuları Derneği'ndeki başkanlığı (1947-1952) anlamına geldiği zamanlardan beri televizyonda olmuştu.

O zamanlar Amerikalı seçmenin bırakın az ünlü bir oyuncu olmasını, bir oyuncuya oy vermesi düşünülemezdi. Gore Vidal'in, yaşamı boyunca ne söyleyeceği, nasıl ve ne zaman hareket edeceği dikte edilmiş kimseye oy verilmemesi gerektiği yönündeki uyarısının hâlâ ikna edici ve şüphesiz göründüğü bir zamandı. O zamandan bu yana bir oyuncumuz daha oldu, eyaletin adını büyük *K* harfi ile yazıyor görünse de California valisi olarak zorlama Arnold Schwar-

* *Şebeke* (1976) filminin "Çok öfkeliyim ve buna daha fazla katlanmayacağım" şeklinde çevrilebilecek meşhur repliğine gönderme –çn.

zenegger. Yüksek mevkilere gelen başka oyuncular da olabilir. Daha da önemlisi artık kimse, geçerli veya oyuncumsu bir televizyon kişiliğine sahip olmadan başkanlık koltuğuna oturamaz ya da koltuğa aday olamaz. O kişi, hayranlık duyabileceğimiz bir benlik olarak sunulmalı. Yalnızca "fotojenik" olmaktan bahsetmiyorum, hareketli film üzerinde aptal görünmeden ikna edici biçimde doğal olmaktan bahsediyorum. (Hope değil Crosby; Jerry Lewis değil Dean Martin.) John Kennedy'de bu vardı. Nixon'da yoktu. Reagan'da vardı. Obama'da, ihtiyaç duyana kadar varmış gibi görünüyordu. Hiçbir adayın buna sahip olmadığı bir seçim olacak mı?

Fakat Reagan bu işte sivrildi çünkü çok uzun süre yardımcı oyuncu olarak çalışmıştı. Dolayısıyla Kennedy'nin ya da Obama'nın kendilerinde izin vermeyecekleri bir tevazusu, bir hürmeti, bir yardımcı oyuncu açıklığı vardı. Onlar bu iş için biçilmiş kaftan olduklarına inanıyorlardı. Reagan şanslı olduğundan şüpheleniyordu çünkü Warner Bros.'un 1940'lardaki senaryoları toplamının ötesinde çok az değerli niteliği vardı. Ve medyanın egemen olduğu bu zamanlarda, başkanlığın çok az otoritesi kalmışken işin bütün sırrı Reagan gibi televizyona çıkabilen birinin belki de pekâlâ başkan olabileceğiydi. Kazayla birini utandıracak veya sinirlendirecek bir şey söylediğinde bile bize hoşça vakit geçirtiyor ve belli belirsiz bir esenlik izlenimi bırakıyordu. Televizyon yayın alanı ve devir hızıyla o Reagan rahatlığı başkanlık makamını bulanıklaştırdı ve dizginledi. Bir başkan nasıl bu kadar rahat olabilir? Her şeyi hatırlamıyor.

The McLaughlin Report'ta, Reagan'ın İran-Kontra'dan haberi olup olmadığı sorulduğu zaman "Söylediler ama unuttu" diyen Jack Germond'dı. Reagan, Alzheimer hastalığı şüphesinden çok önce de kariyerini unutan biriydi. Savaş boyunca okuduğu radyo yorumları nedeniyle hiç tanık olmadığı olaylar esnasında orada olduğuna inanıyordu. Gazeteci Tom Shales'in belirttiği gibi "Söz konusu Ronald Reagan olunca 'öyle görünüyordu' ve 'öyleydi'nin bir ve aynı şey olduğunu ne zaman fark edecekler?" "Brass" Bancroft'u canlandırdığı elli beş dakikalık bir B filmi olan *Murder in the Air*'de (1940) yok edici bir ışınla (Inertia Projector [Eylemsizlik

Projektörü]) ilgili saçma sapan bir olay örgüsü McGuffin'i vardır ve bu yalnızca başarması zor değil belki gülünç de olan ve sonraları, George Lucas filmlerinin fantezisine göndermede bulunarak Yıldız Savaşları olarak adlandırılan Stratejik Savunma Girişimi'yle Reagan'daki izlerini korumuştur.

Bazı bellek kayıpları olgularla ilgiliydi. 1962'de bir Los Angeles büyük jürisi tarafından, MCA ve Revue Productions'ın (ve yalnızca onların) hem yapımcı hem de menajer olmasına (böylece yedi rakipsiz yıl boyunca büyük kâr elde etmelerine) izin veren 1952 Sinema Oyuncuları Derneği feragat anlaşmasına iştirak edip etmediği sorulduğu zaman, o sırada *Cattle Queen of Montana*'yı çekmek üzere şehir dışında olduğunu sandı. Aslında tarihler birbirini tutmuyordu ama jürideki kimse bunu bilecek kadar sinemakolik değildi. (Bundan çok kısa bir süre sonra, Reagan'a ucuz bir Western olan *Kanun ve Nizam* için, Lew Wasserman veya ajansı MCA tarafından pazarlık edildiği üzere 75.000 dolar ödendi.)

Bahsettiğimiz montajın; bazen aile üyelerinin gözlemlerini, Reagan'ın halkı kazanan cana yakınlığının onunla baş başa kaldığınızda bazen kaybolup gittiğine dair gözlemleri içermesi gerekirdi – çünkü o çıkmazlarda her zaman senaryoyu bilmiyordu veya elinde senaryosu yoktu. Bir okul etkinliğinde öz oğlu Michael'a, kendini sanki yabancıymış gibi tanıttı. Kimileri, sırıtışının ardında yalnızca can sıkıntısı değil aynı zamanda boşluk da olduğuna inanıyordu. Pek çok oyuncu o rahatsız edici çukuru tanır. Hatta gittikçe daha fazla kendimizi oynamakta olduğumuzu hissedenlerimiz bile o uçurumu duyumsarlar.

Bu filmi çekecek bir Syberberg var mı? Sanmıyorum – Ken Burns'ün vatansever coşkusuna ya da Frederick Wiseman'ın sabırlı tanıklığına pek uygun değil. Werner Herzog yapabilirdi ama yapanın Amerikalı olması gerek. Mevcut belgesel bakış açımız Syberberg'in "sonsuz ses"ine pek izin vermez. Sesli düşünmekten korkar; kameranın yeteri kadar güvenilir olduğuna hâlâ inanır.

Bu Reagan filmine en çok yaklaştığımız durum, Edmund Morris'in 1999'da basılan beklenmedik kitabı *Dutch*'tır. Morris, Reagan

hakkında otobiyografik bir söyleşi yazma davetiyle dikkati dağıldığı sırada Theodore Roosevelt'in yaşamı üzerine çok ciltli bir çalışma (bu ona bir Pulitzer Ödülü kazandırmıştı bile) yürüten saygın bir akademik biyografi yazarıydı. Böylece adamını izledi ve onunla konuştu ve profesyonel bir biyografi yazarının yapması gereken her şeyi yaptı. Fakat kitap tam olarak hayat kazanmadı çünkü Morris orada bütün bir insan olduğuna inanmıyordu. Böylece o da senaryoya girme ya da "Ronald Reagan'ın yaşamına kendi bakma biçimine"[1] girme cesaretini gösterdi. *Dutch*'ta, kurmaca olarak veya Reagan'ın kendi kendini algıladığı ya da beğendiği tarza uygun düşmesi amacıyla hayali bir teşebbüsle yazılmış kısımlar vardır. Morris'in Reagan'la iyi ve kötü üzerine konuştuğu şu pasaj var:

> "Yani, insan iyiliğinin gücüne[2] inanıyorsunuz."
>
> "Elbette!" dedi, kontakt lensleri parlıyordu. "Bütün mesele bu zaten.
>
> [Sekreteri] Kathy ile konuşmak üzere dönmesiyle pırıltı kaydı ve onunla birlikte, gözlerindeki yansımam ve beynindeki bana dair bütün bilinç de kaydı gitti.

Morris bunu bilemezdi ama otobiyografik bir söyleşide bunu söylemek zorunda olduğunu hissetti. *Dutch*'la alay edildi ve esefle karşılandı ve "düzgün" bir iş olduğunu iddia etmek gerçekten zordur. Fakat kitabın içeriden yaklaşımı, son çare olarak senaryoya başvurması sezgisel olarak uyarıcıydı. Çünkü Reagan her zaman kes-ve-bastır* şeklinde rol yapan bir karakter olmayı umuyordu, bu bizim de vatandaşlıktan seyirciliğe kaymamız gerektiği anlamına geliyordu. Bir daha asla geri dönemeyebiliriz.

---

1 Edmund Morris, *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*'ın arka kapak yazısından (1999).

Morris, *Dutch*, s. 647.

Elde ettiği çekimden memnun olan ve son üründe kullanmaya karar veren yönetmenin komutu –çn.

IV. KISIM

KORKU VE ARZU



Francis Ford Coppola ve kızı Sofia, *Baba II*'nin setinde

KORKU VE ARZU

1947'de, ileriyi gören şiirsel hayalgücüne sahip biri, Amerika'nın bir şehrinde yanından geçen bir tramvay görmüştü. Tramvayın adı Desire'dı [Arzu], New Orlans'taki güzergâhlardan birinin adını almıştı ve Tennessee Williams başka başlıklar denedikten sonra ona vardı. "Arzu" belki bir büyünün, belki de doğanın ve ateşli dişi bir güç olan Katrina'nın yakında kendisini nasıl zamanda geriye götüreceğinden ve altmış yılın, film şeridinde nasıl da yalnızca bir göz kırpma ya da alev titreşimi kadar sürdüğünden habersiz bir New Orleans'ın dış grid sistemiyle savaşmaya hazır yeraltı ve gerçeküstü ihtiyaçların bir işaretiydi.

Fakat Tennessee Williams oyunu İhtiras Tramvayı'nda ihtiras veya arzu vasıtası Blanche DuBois'nın, en sonunda akıl hastanesine yatırılacak kadar çıldırdığı görülür. Stanley Kowalski kadının tehlikeli, karışık ve kötü bir örnek olduğunu bilir. O yeni bir adamdır, savaştan evine dönmüş Polonya kökenli bir Amerikalıdır [Polack] ve adi kafasının içi kaba kuralları, haklarını ve otoritesini göstermek için ufak tefek malı mülkü parçalamaktan hoşlanan bön bir maddecilikle doludur. Bu nedenle kendi evindeki porselen eşyayı kaldırır ve masayı boşaltır. İkonik dar kot pantolonunun ve cüretkâr fizikselliği olarak algılanan şeyin içinde erkekliğini hissedebilirsiniz. Böylece rahatsız edici baldızını evden çıkarır ve arzuya tecavüz eder – bu onun, arzuyu öldürme şeklidir.

1951'de gelen *Streetcar* filmi sahne yapımının aktarılmış bir versiyonu olmayı umuyordu. Tek oyuncu değişikliği Vivien Leigh'in Jessica Tandy'nin yerini alması oldu. Fakat film, cinsel şiddet imaları nedeniyle çok sayıda sansür sorunu yaşadı. Bir keresinde bir "mutlu son" önerilmiş ve Lillian Hellman bunun için bir senaryo sunmuştu. 1950'lerin başına gelindiğinde Hollywood Yapım Yasası hâlâ yürürlükteydi, dolayısıyla sahnede izin verilen sözler, eylemler ve ipuçları filme alınamıyordu.

Fakat baskı artıyordu. Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Grace Kelly, Brigitte Bardot, Sophia Loren, Jeanne Moreau ve daha pek çoklarının kariyeri; kıyafetlerin, kısıtlamanın ve azalan utangaçlığın biraz olsun farkına varmadan kavranamaz. Marilyn *Bazıları Sıcak Sever*'de (1959) "I'm Through with Love"ı söylerken elbisesinden çıkıverecekmiş gibi görünür. *Kelepçeli Âşık*'ta (1955) piknik yaptıkları sırada Kelly, Cary Grant'e but mu yoksa göğüs mü istediğini sorduğu zaman yalnızca soğuk tavuktan bahsetmiyordur. Grant "Sen karar ver" diye cevap verir (tam Grant'lik bir tereddüt) ama bu, feminist karar almaya bir saygı gösterisi midir yoksa film haremine erkeğin saltanat bakışı mı?

Bazen bir iyimserlik ruhu içinde yeni kadın, "feminist" ilerlemeye doğru bir adım olarak göklere çıkarılıyordu. Çok geçmeden Faye Dunaway'in Bonnie'si çekingen Clyde'ın orgazm olmasına yardım ediyor olacaktı, Audrey Hepburn'ün Holly Golightly'si gerçeklerden kaçmak için alışveriş yapan biri yerine özgür ruh olarak yorumlanacaktı ve *Fahişe*'de Jane Fonda'nın saldırgan yalnızlığı ve gergin bedeni, fuhuşun ve aktrisliğin karanlık kız kardeşler olduğunu söyleyen Godardcı fikre teslimiyet yerine istikrarsız bağımsızlık olarak okunacaktı.

1960'larda sansürcülüğün çöküşü özgürleşme olarak yorumlanabilirdi. Ancak o dönemdeki pek çok kökten değişimde olduğu gibi gerçek etki karmaşıktı. Kadın çıplaklığı ve kadınların cinsel istekliliği perdelerimizde daha belirgindi ve bazıları bunun kadınlar için iyi olduğunu söylüyordu. Gelgelelim herkes biliyordu ki bu, erkeklerin görmek için para ödeyecekleri bir şeydi, ayrı-

ca yönetici ve yaratıcı düzeylerde, ne yapılıp neyin gösterileceğine karar verenler hâlâ erkeklerdi. Böylece Peter Bogdanovich'in *Son Gösteri*'sinde (1971) Cybill Shepherd bize göğüslerini gösterdi (ve yönetmenin, eşi Polly Platt'i kendisi için terk etmesine yol açtı) ama aktörlerin penisleri gözden ırak kalmaya devam etti.

Kadın bedenleri daha görünür oldukça cazibeleri eksildi. Fakat erkeklerin edep yerleri daha şöhretli ve fetişize hale geldi. Bu da, erkeklerin de erotik ikonlar olduğunu ve sinema filmlerinin biseksüel veya multiseksüel veya eşcinsel olabileceği olasılığını kamuoyunun dikkatine sundu.

Endüstri, bazı filmlerin erkekleri hedeflediğini (Western'ler, gangster filmleri, savaş) bazı filmlerin ise kadınlara daha uygun olduğunu (aşk filmleri, acıklı filmler, anne filmleri) söyledi. Fakat film işinde çalışan ve o filmleri izleyen eşcinsel miktarını kabul etmek konusunda ne kadar isteksizlerse, seyircinin herhangi bir kesiminden vazgeçmek konusunda da o kadar isteksizlerdi. Astaire ve Rogers filmleri, kendi kendine "Ginger'ı kollarıma almak harika olurdu ama onu Fred gibi hareket ettirebilmek –buna dans diyorlar– işte bu müthiş olurdu. Ve Fred öyle zarif, öyle havalı, öyle nazik, öyle kibar, öyle şaşkın, öyle... eşcinsel ki?" diyen bir erkek izleyici olmadan izlenemezdi. Seyirciler arasında yer alan kadın da aynı ölçüde kendi kendine, Fred kadar atletik ve düşünceli bir partnere sahip olmanın müthiş olacağını söyleyebilir – ama "Ginger gibi görünmeyi ya da onun elbisesine sahip olmayı istemez miyim?" Eski bir vecizeye göre Ginger Fred'e seksapel katıyor, Fred'se Ginger'a klas kazandırıyordu. Ama bizde her ikisi de vardı.

Normal film tarihi bir sanatın, ticaretin ve ona katkıda bulunmuş ve modern şöhreti yaratmış ünlü insanların tarihidir. Fakat eğer reklamlar küçük filmlerse ve pornografi, çekilen filmler listesinde bir yere sahipse, o zaman işin içinde daha geniş anlayış meseleleri olması gerekir. Böylece film bizi içsel hakikatten görünüşe yönlendiren, gerçeklik ve fantezi konusunda kafamızı karıştıran ve bir cinsel masumiyet ya da cehalet durumundan cinselliği bir hak olarak iddia etme durumuna geçmemize yardım eden bir

kitle iletişim mecrasıyla tanıştırdı. Mecranın can alıcı tarihinin, çömezleri ve yabancıları sekse ve hazzın ya da arzunun giderilme fırsatını görmeye alıştırmak olduğunu farz edin. Bunun her iki cinsiyetle birden yakınlaşmak anlamına geldiğini farz edin.

Ford Madox Ford'un (1915'te, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun çıktığı yıl basılan ve insani anlayış bakımından Griffith'in çok ötesinde olan) romanı *The Good Soldier*'da anlatıcının, haklarında oldukça makul bir şekilde, bebeklerin nasıl yapıldığını bilmediklerini söyleyebileceği bazı karakterler vardı. Bunlar eğitimsiz kişiler değillerdir. Toplumun varlıklı, önemli kişileridirler. Çoğu cinsel doyum peşindedir ve nerede bulacaklarını da biliyor gibi görünürler. Fakat ne kendi deneyimlerinde ne de kültürün gelişmesinde seksin rolünü kavrayamazlar. O toplumsal seviyede, böyle çok az masum kalmıştır artık. Bir yüzyıl içinde seks, bir deneyim ve bir kuram olarak gelişti. Biz de orada mı büyüyoruz? Ve sinema filmi, cinselliğin içsel ve dışsal yönleri arasındaki ilginç uçurumu, nasıl hissettirdiğini ve neye benzediğini ortaya koyarak tekil filmlerin ötesinde bir değer edinmiş olabilirdi. Bu nedenle yıldızlık, perde üzerindeki insanlardan ziyade onları izleyenlerle ilgilidir. Arzunun keşfini içerir.

Montgomery Clift'in çıkış yaptığı filmi, Howard Hawks Western'i *Kanlı Nehir*'de (1948) Clift, John Wayne'in oynadığı zorba çiftçiye karşı gelen ve sığır sürüsünü ondan alınca öldürücü bir intikama maruz kalan evlatlık oğulu oynuyordu. Clift yakışıklıydı, güzeldi. Güçlü kuvvetli bir Western kahramanı olarak inandırıcı olabileceğine Wayne de dahil olmak üzere pek kimse inanmıyordu. Biseksüel olduğunu içeridekiler biliyorlar mıydı? Bu durum Hawks'un, Clift'in gişe hasılatını hareketlendirdiğine ve Wayne için –sondaki yumruk dövüşünde bile– değerli bir düşman olduğuna dair inancı kadar açık değildir. Yine de Clift'e kalçasında tabancalar, kafasında şapka ve bacakları arasında bir atla nasıl çalışacağının öğretilmesi gerekiyordu. Bu işin altından ne kadar iyi kalktığı perdede görülebilir. Wayne'le Hawks'u etkilemeye ve kamerayı kendinde tutmaya yetecek kadar iyi bir aktördü.

Hal böyleyken... Clift'in karakteri püsküllü geyik derisi giyiyordu (bugün eşcinsellere yönelik bir giyim mağazasından satın alabileceğiniz bir kostüm). Cherry Valance'la (John Ireland) tabancaları hakkında özel bir film konuşması yapar, o dönem fark edilebilir olan bir dokundurma. Sonra filmin kapanışında –aslında senaryoya göre bir ölüm olması gereken yerde– yol boyunca her iki adamdan da teklif alan kız (Joanne Dru) onlara kavga etmeyi bırakıp büyümelerini söyler çünkü birbirlerini sevdiklerini herkes görebiliyordur.

Clift, film seyircileri için birkaç yıllığına ideal bir romantik kahramandı, Hawks'un *Kanlı Nehir*'de yürekli ve etkiliymiş gibi gösterdiği biri. Diğer Cliff filmlerinde de aynı örüntü geçerliydi. İnsanlık Suçu çürümüş bir aşk hikayesi ve Clift'in sıradan bir kızla tanışıp onunla sevişiği bir toplumsal alegoridir. Kızı oynayan Shelley Winters, gardrop ve makyajın izin verdiği ölçüde daha az çekici gösterilir. Fakat sonra Clift perdeden bir kız görür ve onunla tanışır. Otostop çekerken, otoyoldaki bir reklam panosunda onu temsil eden bir imgeyi zaten görmüştür. Bu inanılmaz çekici ve çocuksu hassaslığa sahip kız on sekiz yaşındaki Elizabeth Taylor'dan başkası değildir. Böylece Clift göz alıcı bir Liz ve "güneşte bir yer"in dahil olduğu sınırsız bir ufuk için hamile Shelley'yi ve sıkıcı bir yaşamı terk etmeyi düşünür. Bu "yer" mükemmel görünüyordur ama olsa olsa bir çocuk sığınağı olarak mükemmeldir.

Her ne kadar Clift cinayete yalnızca kafa yorsa da tam vaktinde gerçekleşen bir kaza araya girer. Winters boğulur ve Clift içten içe suçlu olduğunu bildiğinden kendi ölümüne gider. Ruhtaki bu suçluluk, o günlerde sinemadaki hemen hemen herkesi etkileyen, içteki şehvetle birebir uyaklıdır. George Stevens'ın uzman filmindeki trajedi, Clift'le Taylor'da ve son kucaklaşmalarını yücelten yenilikçi telefoto yakın planlarında düzeltilmiş gibi görünür. Fakat eğer dereyi görmeden paçaları sıvamaya ve mutluluğun pırıldayan ışığındaki yerinizi talep etmeye dair Amerikan rüyasının nasıl tehlikeli olabileceğini görmeye hazırsınız dahası da var. Kısacası, sinema filmlerinin sizi devasa fantezilere sevk etmesi ko-

nusunda dikkatli olun. (Film salonlara geldiği ve yankı bulduğu sıralarda Las Vegas'ta Sands Casino açıldı ve kapısının üzerine "A Place in the Sun" [İnsanlık Suçu] yazısı kazındı.)

1972'de *Paris'te Son Tango* yeni bir dünya veya her şeyin olabileceği müsait bir daire olarak göklere çıkarılmıştı. Başka orji çırpınışları da vardı: Nicolas Roeg'in *Karanlığın Gölgesi*'nde (1973) Julie Christie ve Donald Sutherland'in dizginsiz seviştikleri ve sonrasında giyinmelerini gösteren anlık görüntülerle paralel kurgulanmış sıradışı ve hassas bir sahne vardı. Normal soyunma sahneleri pahasına bir kendi kendine konuşma ve bir şakaydı. Adı bize bir şeyler görmeyi çağrıştıran bir filmde "Artık bunu yapabiliyoruz" demek için oradaydı.

Amerikan sinemasında cinsellik, onu gösterme fırsatı kazanılır kazanılmaz –birkaç saygıdeğer istisna dışında– geriledi. Yeni güçler Spielberg ve Lucas perde üzerinde aşkla hiç ilgilenmiyorlarmış gibi görünüyordu. Onların seksi filmdi. Brian De Palma gözünü röntgenciliğe dikmişti (Öldürmeye Hazır, 1980; *Sahte Vücutlar*, 1984) ama başka çok az şeyin farkındaydı. Philip Kaufman bir Avrupa sanat filmi kisvesi altında özgün biçimde seksi bir film olan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni (1988, Milan Kundera'dan) çekti. Japonya'da ve sonra bütün dünyada, Nagisa Oşima'nın *Tutku İmparatorluğu* (1976) tutkudaki sadomazoşizmi keşfe çıktı. Marco Bellochio'nun *Tendeki Şeytan*'ında (1986) ilk defa filme alındığı veya tasvir edildiği söylenen oral seks vardı – böylece en nihayet, yönetim ofislerindeki yaygın uygulama karanlığın sanatsal ışığını görmüş oldu.

Oral seks için gerçekten bir ilk değildi. Haziran 1972'de altmış bir dakikalık bir Amerikan filmi "pornografik" ya da "yetişkin" mekânlarında gösterime girmişti. Filmin adı *Derin Gırtlak*'tı ve klitorisinin gırtlağında olduğunu keşfeden genç bir kadın hakkındaydı. Aktrisin adı Linda Lovelace olarak geçiyordu ama gerçek adı Linda Boreman'dı. Film "Ürpertisini Gidermek için Bir Kızın

Ne Kadar İleri Gitmesi Gerek?" afiş sloganıyla pazarlandı. Belki de bu bir tür feminist kendini keşfetme anlayışını teşvik etti ve bu, tarihte, çok sayıda eğitimli orta sınıf kadının orgazm olabileceklerini keşfetmekte oldukları bir andı.

Daha çirkin gerçekler ortaya çıktığı zaman film tarihçileri şaşırmadı. Film taş çatlasa 50.000 dolara mal olmuştu ve Boreman'a yalnızca 1.250 dolar ödenmişti. Onu bu filmi yapmaya zorlamış ve belki de bu süreçte onu istismar etmiş olabilecek bir kocaya giden bir meblağ. Auteur ve yazar-yönetmen Gerard Damiano'nun bütün kârın üçte birini alması gerekiyordu ama topu topu 25.000 dolarla çıkmaya mecbur bırakıldı. Film ne kadar kazandı? Kimse bilmiyor ama filmin pek çok yerde yasaklandığı ve dağıtımının, film işinden gelen gelirde nasıl sahtekârlık yapılacağını öğrenmiş olabilecek organize suç figürleri tarafından kontrol edildiği kabul edilecek olursa 100 milyon dolar makul görünüyor.

Yine de daha öncesinde hiçbir "açık seçik" film, saygın insanlara bu kadar çok bilet satmamıştı. Her ne kadar filmin başlığını *Throat* olarak bırakmışsa da filmin varlığını *New York Times* bile kabul etti. Dünya yine değişim geçiriyordu. Perdenin uzun zamandır beklediği orjinin, arzunun havarilerini genellikle hayal kırıklığına uğrattığını söylemek adil olsa da –pek çoğumuz orgazmdan sonra uykuya dalmaya meyilliyizdir– cinselliğe yönelik yaratıcı arayış, pornografinin başlangıcı ve hiçbir ahlaki anlatı olmaksızın rutin orgazmlar üzerinde durmasıyla birbirine karıştı.

Bazıları, pornografinin kültürümüzün tamamına asla nüfuz etmeyeceğini öngördü. Fakat teknoloji yenilgi nedir bilmez: O bizim hamamböceğimizdir. Porno film salonları yıllarca kınandı, taciz edildi ve kapatıldı. Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'nde (1976) Travis (Robert De Niro) Betsy'yi (Cybill Shepherd) bir porno filme götürdüğü zaman bu, ilişkileri için ölümcül bir engel ve adamın zihinsel bozukluğunun bir göstergesidir. Fakat Erika Kohut (Isabelle Huppert) Michael Haneke'nin muhteşem *Piyanist*'inde (2001) tek başına pornografik bir filme gittiği ve sırt üstü uzanmış bir kadını, tıkanmış mavi-siyah bir aleti (daha iyi

bir sözcük yok) ağzına alırken izlediği zaman, eğer öyle harika bir Schubert öğretmeni olmaya ve korkunç annesiyle birlikte yaşamaya devam edecekse yalnızlığının ya da patolojisinin bu rahatlamaya ihtiyacı olduğunu düşünecektik. Kadının varlığındaki yarık, Michael Fassbender'ın *Utanç*'ta (2011) taşıdığı suçtan veya pişmanlıktan daha inandırıcıdır. Raporlara göre Batı'daki kadınların yüzde 70'i bir süredir pornografik filmler izliyorlar, bununla birlikte sektör yılda yaklaşık 13 milyar dolar üretiyor ki bu günümüzde Amerika'da sinema filmlerinin aldığından yaklaşık 3 milyar dolar fazla. Fakat porno *zaten* sinema filmleri demek, tıpkı mobese görüntüleri gibi. Sinema filmleri de her zaman cinsel heyecanı alıp satmışlardır.

Pornonun gösterildiği, satıldığı ve sahnelendiği "genelev semtini" tecrit etme girişimi bugün kabarık etekler kadar ilginç şekilde eski moda görünüyor. Video dükkânlarının kısa çağında "Yetişkin" bölmeleri vardı, bunlar çoğu zaman Vahşi Batı'yı andıran vasistaslı kapıların arkasında yer alıyordu. Tezgâhtarların o kasetleri on sekiz yaşın altındakilere satmaması gerekiyordu ama kapının altından sürünen ve kaset kapaklarını etraflıca incelemeden bulunup çıkarılması gereken küçük çocuklar tanımışlığım var. (VHS döneminde oluyor bu.) Kablolu televizyonun pornografik kanallar sunmasıyla birlikte tüm tedbirler kenara itildi, sonra İnternet gelip kırmızı nokta keyfini aşarak sansürle alay etti. Temmuz 2011'de Google'da "hardcore movies" diye aratınca anında elli milyon sonuç çıkıyordu.

On yıllar boyunca pek çok film gibi hardcore da sansasyonel olmakla birlikte tekdüze kalır. Görmekte olduğunuz şeye itibar edemezsiniz ama fırsatınızın kaçması için de sabırsızlanırsınız – Las Vegas'ta bir hafta sonuna benzer ve bir o kadar gözü korkmuş ezik doğurur.

Hardcore filmlerin uzunluğu bir dakika ile iki saatin üzeri arasında değişir. Ben elli milyonun çok minicik bir kısmını gördüm ve hayvanlarla cinsel ilişkiye girme gibi janrları dışarıda bırakıyorum ama yine de heteroseksüel hardcore olarak adlandıracağım

şeyin örüntüsü konusunda kendime güveniyorum. Beş aksiyon veya ahit var: vajinal birleşme, anal birleşme, erkeğin kadına yaptığı oral seks [cunnilingus], kadının erkeğe yaptığı oral seks [fellatio] ve üzerine boşalma denen şey [cum shot]. Kadınlar sinema filmlerindeki kadınlar gibi görünürler. Gençtirler (tanıtıcı etiket satırlarında genellikle *teen* sözcüğü kullanılır ve bu, hukukun alanına yaklaşır; on sekiz yaşından genç bir insanı içeren hardcore yayımlamak yasadışıdır). Sıklıkla çok çekici, dal gibi ince ama büyük göğüslüdürler. Erkekler o kadar yakışıklı değildir ama mal varlığı yönünden zengindirler. Her iki cinsiyette de pübik kılların çoğu –daha fazla görünebilirlik amacıyla yok edilmiştir. Bir film eleştirmeninin bu filmlerde fark ettiği bir başka nokta daha vardır: anonim ortamlar genellikle çok iyi aydınlatılmıştır ve yüksek ışıklı görüntülemeyle çekilirler ve kamera tek plan çekimleri tercih eder. Daha iyi görüntü almak için yapılan girift, yoklayıcı hareketler vardır. Tam olarak bir Max Ophüls veya Kenji Mizoguchi sayılmaz ama çekim tarzı ve tarzın aksiyona uygunluğu, bugün ortalama bir uzun metrajlı filme kıyasla her zaman daha akıcı ve daha ilginçtir.

Kadınlara bazen "sürtük" denir. Erkekler onlarla genellikle kaba bir dille konuşurlar. Ara sıra kadınlar acı veya sıkıntı içinde görünürler ama bunu zevkten kendinden geçme koşullarından ayırt etmek zor olabilir. Tipik olarak, kadınlar itaatkâr ve hapsedilmiştir, görsel olarak merkezi konumdadırlar ama "Fuck!" ve "Oh yes!" iniltilerinin ötesinde bir karakterden, sesten veya senaryodan yoksundurlar. Tam olarak oraya ulaşmasalar da sürekli orgazm noktasında görünürler. Filmlerin çoğunun zirvesi, erkeğin aletini kapsamlı şekilde ilişkiye girdiği kadından geri çekmesini, mastürbasyon yapmasını ve sonra da menisini kadının sabırla bekleyen açık gözlerine ve ağzına fışkırtmasını içerir.

Bu filmler çok soğukkanlıdır. Seyircinin mahrem ve gerçek bir şey izlediğine, aksiyonun bir kaydını izlediğine inanması önemlidir. Fakat seyirci az sayıda olguya inanılabileceğini öğrenir. Duygular taklit edilmekte veya rol kesilmektedir. Kadın orgazmı

görünmez ve belirsizdir, dolayısıyla ona güvenilmez. Erkeğin kadının üzerine boşalması erkeğin kadının içierisinde değil, onun üzerinde orgazm olduğunu pekiştirir. Film çekiminin o aralıksız, detaylı incelemesine rağmen aynı zamanda korkunç bir içi boş gerçeklik hissi vardır. Tüm bunların toplam etkisi, cinselliğin anlamdan ya da arzudan yoksun icra edilen bir sürece kadar düşmüş olduğunun tespiti olur. Işık parlaktır. İmge bedenseldir. Fakat kitlenin üyeleri; mahremiyet tarafından, hardcore seyretmenin temel duruşu sinema filminin ve onun özleminin can çekişmekte olduğunun idrakı tarafından hapsedilmiştir.

Eğer şimdiye kadar izlemediyseniz, kendi gözünüzle görmeniz ve arzunun, sevişmede amacına ulaşmasının perdelerimizde neden kuruyup gittiğinin farkına varmanız gerek. Ama eğer arzu kalmamışsa, işkenceyi ve cehennemi gözlemlemek haricinde neden bakarız?

Arzu bizi zararın ve korkunun eşiğine getirebilir. Sinema filmlerini izleyen insanlar bu ikisini nasıl uzlaştıracaklarını her zaman merak etmiştir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nda (1915) (*Cehennem Alevi*'nin, 1949'daki müstakbel yönetmeni Raoul Walsh tarafından canlandırılan) John Wilkes Booth'u Lincoln'ü öldürmeye hazırlanırken izleriz. D. W. Griffith, Ford's Theatre setinin gerçeğine benzemesi için kılı kırk yardı. Bu nedenle, Booth'un yapacağını bildiğimiz şeyi yapmasına engel olmak için, canı yanmış tarihimiz ve yaralanmış masumiyetimizden gelen kaçınılmaz bir istek duyarız. E. L. Doctorow'un romanı *Ragtime*'da, çocuğun Harry Houdini'ye haykırışına benzer: "Dük'ü uyarın!"[1] (Haziran 1914'te Saraybosna'ya gitmekte olan arşidük). Fakat film geciktiriminin içimizde kurmuş olduğu ve "Tetiğe bas!" diye fısıldayan enerji de bir o kadar karşı konulmazdır.

Şiddet fiziksel olmak zorunda değil. Josephine Hart'ın bir romanından alınmış Ölesiye (1992) adında bir film var. 1992'de Da-

1. E. L. Doctorow, *Ragtime* (1975), s. 11.

vid Hare uyarladı ve Louis Malle yönetti. Filmin hatalı olduğunu düşünürdüm ama görüyorum ki unutamıyorum. Jeremy Irons önde gelen bir İngiliz politikacıyı oynar. Eşiyle (Miranda Richardson) birlikte çok güzel bir evde yaşarlar. İki çocukları vardır; bir tanesi, tuhaf yabancı bir kız olan Anna'yla (Juliette Binoche) nişanlanan, naif fakat hoş bir genç adamdır (Rupert Graves). Anna güzel ama buz gibidir. Sıradan küçük sohbetler dışında nadiren konuşur veya iletişim kurar. Bir perde gibi kesilip koparılmıştır ama perdeye dokunacak olursanız, orada fokurdamakta olan erotik fanteziyi bulursunuz. Anna bir rüya ya da bir kâbus gibi her şeyi yapacaktır. Böylece Irons'ın onunla ürkütücü bir ilişkisi olur –ölümcül bir hastalık gibi yiyip bitiren ama istemsiz bir şey gibi harika çekilmiştir– ve oğul ne olup bittiğini öğrendiği zaman ölür. Filmde ahlaki yoruma ihtiyaç yoktur; olsa aptalca olurdu. Süreç elbette zarar verdiğimizi çünkü aşka ihtiyaç duyduğumuz kadar buna da ihtiyacımız olduğunu basitçe kabul eder.

Fakat eğer Ölesiye gibi bir film bize insan doğası ve toplumsal doğayla ilgili acımasız ve rahatsız edici bir şey öğretebiliyorsa, sinema teknolojisinde gerçeklikten ayrılmanın merhamet kaybını ne kadar güçlendirdiğini düşündüren daha başka filmler de var. Yapım Yasası 1960'larda değişime teslim olduğu zaman, ilk dönem ilginin büyük bölümü cinsel fırsata kaydı. Ne var ki cinsellik, kültürel olarak hayal kırıcı göründükçe diğer eski tabu şiddet kendini gösterdi. Ve bazı kritik ve sarsıcı anlarda seks ve şiddet ayrılmazdır.

Sam Peckinpah'ın *Köpekler*'i 1971'de çekildi. Amerikalı bir matematikçi olan David (Dustin Hoffman) yeni eşi Amy'yi (Susan George) İngiltere kırlarına, Amy'nin büyüdüğü yere götürür. (Filmi Cornwall'da çektiler.) David, şiddetinden dolayı Amerika'dan kaçmak istemektedir. Eşi, gençliğinden tanıdığı ve bir zamanlar onunla gönül ilişkisi yaşamış olabilecek genç adamları keşfeder. Çiftin kulübesini onaran bir inşaat ekibidir. Kocayı uyduruk bir nedenle oradan uzaklaştırırlar. Sonra adamlardan biri Amy'ye yaklaşır.

Amy kanepede uzanmıştır – izler veya izlemeyiz ama eğer izlemezsek sinema filmleri nedir ki? Amy adamın cinsel hamlesine karşı koyar. Devamlı "Hayır!" der. Adam onun bluzunu ve iç çamaşırını çıkarır. Kadının içine girer, onu becerir ve Amy bu süreçte haz duyacak ve adamın başını okşayacak kadar tahrik olmuştur. (Bu, salıneyi benim okuma şeklim olabilir ama Peckinpah genelde niyetini ortaya koyacak kadar iyiydi.)

İlk adam Amy'yi elde ettikten sonra bir ikincisi görünür ve bir numaraya, tam anlamıyla tecavüz edebilmesi için onu tutmasını söyler. Yirmi yaşındaki Susan George (Hoffman'dan on üç yaş küçük) Amy rolündeydi ve senaryoda bir tecavüz sahnesi olduğunu biliyordu. Fakat çekim ilerledikçe Peckinpah daha göz korkutucu bir hal aldı – bunda kendi cinsel tavırları, içki kullanımı ve kadın düşmanlığı hepsi iç içeydi. Kendini bir sanatçı olarak görüyordu ve en azından *Vahşi Belde*'de (1969) iyi bir iş çıkarmıştı. Fakat aktris gitgide daha tedirgin oluyordu: "O tecavüz sahnesinden korkuyordum...[1] Sam filme alınmış en iyi tecavüz sahnesini çekeceğini söyleyip duruyordu. Sürekli anlatıyordu ve beklediği şeylerin, filme alacağı fiziksel şeylerin çok görsel bir tarifini yapıyordu."

George panik halinde yapımcı Dan Melnick'e gitti ve sahnenin detaylarını önceden maddeler halinde öğrenmek istedi. Peckinpah şikâyet etti ama boyun da eğdi, gelgelelim sunduğu aksiyon ve aşağılamalar listesi aktrisi daha da telaşlandırdı. George sınırlı çıplaklık ve olan biteni gözleriyle ifade etmeyi talep etti. Bir uzlaşmaya varıldı: İkili tecavüz sahnesinin çekildiği bir haftada göğüslerini gösterir ama daha fazlasını pek göstermez. (Eğer hikâyeyi istiyorsanız) bu sahnenin hikâye için elzem olduğunu vurgulamak isterim: Bu olay Hoffman'ın canlandırdığı kocayı ekipten şiddet dolu, öldürücü bir intikam almaya iter. Film çekimi çirkin bir etkiyle gerçekleştirildi ve Peckinpah, ne kadar tedirgin edici olursa olsun çok yetenekliydi. Fakat sahnenin yalnızca kurbanın bakış açısından çekildiğini söylemek saflık olur. Sahne korkunç

[1] Age., s. 419–420.

bir yansızlıkla, röntgenci bir imtiyazla, bir gaddarlık eşiğiyle ürperir. Bu bir tecavüz görme fırsatıdır. Peckinpah'ın merakını ya da kendi karışık duygularınızı ıskalayamazsınız.

Fakat tecavüzlerde muazzam, bilinmeyen kalabalıkların izlemeye teşvik edilmesi ve gösteri için para alınması nadirdir. *Köpekler* hardcore filmlerin yaygın erişilebilirliğini önceler ve senaryo olarak o janrdan daha yaratıcıdır. Film olarak, mide bulandırıcı olabilecek bir yakınlıkla aydınlatılmış ve çekilmiştir; sinir bozucu şekilde tahrik edici bir müzik (Jerry Fielding) bile vardır. Yine de bu sahneyi dehşet verici kılan şey sinemadaki açmazımıza ve avantajımıza dair içgüdüsüdür. Tıpkı bir zamanlar –örneğin Muybridge'de, Lumière'de ve Griffith'te- görebilmekteki (ışık olsun) mucizenin ve paylaşılan bir keramet hissinin farkına varmış olduğumuz gibi, *Köpekler* dönemine geldiğimizde de bakmalı mı yoksa bakmamalı mı diye kendi kendimizle anlaşmazlığa düşeriz.

Bu mesele gündeme getirilir getirilmez, seks ve şiddet konusunda –ve hatta bir bütün olarak dünyada kendimizi nasıl algıladığımız ve konumlandırdığımız gibi daha büyük bir konuda– eşit derecede geçerli olan, sonuca ilişkin tartışmalı alana girmiş oluruz. Özet olarak, sorular basittir: Sinema filmi bizi etkiler mi? Bir etki veya iz bırakmıyorsa nasıl yüz yıl sürdü? Neşelenmedik, heyecanlanmadık, korkmadık ve duygulanmadık mı? Eğlenmedik mi? Ve eğer büyümekte olan insanların nasıl konuşacakları, nasıl duraksayacakları ve nasıl düşüneceklerine dair filmlerden daha çok şey öğrendiklerini ve bazen –siyahların, kadınların, çizgi karakterlerin ve katillerin insanlıkları gibi– o zamana dek yabancı olan fikirleri dikkate aldıklarını tartışmasız kabul ediyorsak; o zaman nasıl davranılacağı, giyinileceği, soyunulacağı, şiddetli olunacağı ve seks yapılacağına dair fikirlerin yanı sıra bir hikâye ve düzen duygusunun da aktarılmış olduğunu varsaymak makul olmaz mı? Gözetim sırasında görüntülenme olasılığı, mahremiyetin ihlal edilmesine ilişkin yaygın korkumuzun merkezinde yer alır.

Hardcore filmlerin yararlı olabileceğini düşünenler var. Bu tür filmlerin, izleme deneyiminde, aksi takdirde şiddetli ve antisosyal

olan dürtülerini dengeleyebilecek kadar rahatlama bulan insanlar tarafından, tek başına yaşayan veya yalnız yaşayanlar tarafından izlenebileceği ileri sürülüyor. Bu teoriyi destekleyen bir kanıt yok, dolayısıyla uygunsuz yalnızlık ve antisosyal dürtülerin yanı sıra cinsel enerjiyle şiddet enerjisinin birbiriyle ilişkili olduğu imasına karşı koymak güç. Diğer bir deyişle, kökü derinlerde olan bir suçluluk veya korku sekse bağlı kalır. Öte yandan bazı insanlar hardcore'dan seks hakkında yararlı şeyler öğrenebilirler: Ne yapılacağı ve nasıl yapılacağı gibi. Bunun okullarda ya da evde bir eğitim konusu olmasının önüne geçecek kadar çok dehşet veya korku bulunduğundan hâlâ bir sürü sağlıklı genç erkek ve kadın bu tür şeyler hakkında yeterli bilgiye sahip olmayabilir. Bu nedenle "Cinsel Eğitim" çocuklara hamileliğin nasıl meydana geldiğini öğretiyor olabilir ama hazzı öğütlemekten çekinir.

Bazılarımız gerçek olaydan ziyade sahnelenen seksten daha çok tahrik, heyecan veya zevk duyduğu için hardcore filmler izliyor olabilir. En azından bu kitap için, onları bir film tarihçisi veya eleştirmeni olarak izliyorum ve bu, sinematik deneyimi tarif etmeye çalıştığım anlamına geliyor. Tıpkı belirli bir anın filmsel dışavurumsallığını içeren Ophüls, Renoir veya Welles hakkında yazıyormuşum gibi.

Hardcore'daki yapısal tekdüzeliğin ve kameranın açıklığının çok eğitici fakat çok da düşmanca olmasının nedeni budur. Susan George ucuz kurtuldu (yine de *Köpekler* nedeniyle hasara uğramış hissettiğini düşünüyorum ve eğer internette aratırsanız o korkunç sahne her zaman karşınıza çıkar). Biraz mahremiyeti korudu. Bunu gözleriyle yaptı. Ve Amy'si bir iki anlığına boyun eğmişse bile karakterin çileden çıkmaya izni vardı. O şiddetin doğasını ve kıstırılmışlık durumunu aktarabildi. Fakat hardcore'da kölelik, itiraz etmeyen "seksi" bir gülümseme ve kadının delikleri gibi ardına kadar açık bir kamerayla doğar. Kameranın arkasında görünmeyen filmciler genellikle şöyle sorarlar: "Eee, bana bugün ne göstereceksin?" Süreçlerinin hizmetimizde olduğunu açık ederler: Görünmeden görmek istiyoruz. Yakında bir gün (maha-

retli bir aydınlatmayla) boşalmayı görüntülemek için vajinanın içinde kamera olabilir ya da havada patlayan bombaların içinde.

Aman diyorsunuz, alt tarafı hardcore. Fakat simülasyonun tehdidi ve teminatı, değer verdiğimiz ve keyifle izlediğimiz uzun metrajlı filmlere kadar uzanır. Filmin yere göğe sığdırılamayan doğruculuğunun güvenilmezliği "belgesel" için bile geçerlidir. 1960'lar gibi uzun bir zaman önce biz "özgür dünya"dakilerin çoğu, yirmi yaşımıza geldiğimizde bir toplu katliamın farkına varmadan filmde ve televizyonda yaklaşık yirmi bin temsil edilmiş cinayet izlemiştik. Şimdi artık bu sayı çok daha büyük olmalı çünkü perdede gösterilen şiddet de yine aynı 1960'larda özgürleşti.

Şiddet ve korkunun modası teknolojinin modası kadar hızlı geçer. Fakat sinemada önlerinde çok az şeyin durmasına izin verilir ve biz bazen onların ittifak içinde olduğunu hissederiz. Eğer yeni bir teknoloji keşfedilirse onu tanıtmak için bir film konusu ortaya çıkacaktır. Bu nedenle bir şeyin yapılma şekli bizi yapılmakta olana karşı körleştirebilir. 1979'da, gösterildiği zaman, eşim ve ben orijinal *Yaratık*'ı (1979) seyretmeye gittik. Öncesinde hakkında çok az şey biliyorduk –o zamanlar tanıtım süreci daha masumdu– ve ileride göreceğimizin ham, başlangıç versiyonu olan yaratık, Kane'in (John Hurt) göğüs boşluğundan çıkıverince eşim ayağa kalktı, eğer istiyorsam kalabileceğimi ama kendisinin eve gideceğini söyledi.

Kaldım. O ise mide bulantısı, öfke ve filmin başında bu oluyorsa daha kötü neler olabileceğinin keskin tahminiyle sarsılmıştı. İyi vakit geçirmiyordu. Sanırım ben bir film eleştirmeni ve tarihçisinin orada "eğlenmek" için bulunmadığı yönündeki mağrur fikre kapılmıştım. Bu, eşimin benden daha hakiki bir sinema seyircisi olduğu anlamına geliyordu. O Kane'le ilgileniyordu – bense John'un canının gerçekten yanmadığını biliyordum. (Otuz üç yıl sonra John Hurt hâlâ bizimle birlikte ve hâlâ harap görünü-

yor.) Kendi adıma kendime "bunun yalnızca bir film" olduğunu söyleyebilirdim ama eşim için bu, kendisinin dahil olduğu bir deneyim ve bir hikâyeydi. Sanki orada, uzay aracı *Nostromo*'daki o odadaymış gibi tepki verdi.

Yıllar sonra Nicholas adında bir oğlumuz oldu ve ben dört *Yaratık* filmi hakkında bir kitap yazıyordum. Oğlum bundan haberdar oldu ve *Yaratık*'ı izleyip izleyemeyeceğini sordu. Hayır dedim – çok küçüktü. Annesi de benimle hemfikirdi. Bu onun yaşında bir çocuğun az çok ebeveynleri neyi uygun görüyorsa onları izleyebildiği VHS kaseti çağında oluyordu. Ben bir gün peki tamam diyene kadar üsteledi. Kanepede yanımda oturacaktı ve korktuğu an videoyu kapatacaktım. Öyle salağız ki insanlara dehşeti öğretebileceğimizi düşünüyoruz – kuşkusuz ki bu kanımızda var. Nicholas'ın yatak odasının gözetleme deliği bulunan bir kapısı vardı ve bize yıllar sonra anlattığına göre orada, gözetleme deliğinin içinden bir şeyin gelip gelmediğini merak ederek karanlıkta uzanırmış. Bize korktuğunu söyleyemeyecek kadar cesurdu.

Böylece oturma odamızda, gündüz saatlerinde, yirmi inçlik bir televizyonda ona *Yaratık*'ı izlettim. Her zamanki gibi firari cırtlak sesli yengeç, okuldan çıkmış bir çocuk gibi Kane'in göğsünden fırladı. Nicholas bocalamadı. "Havalı olmuş" dedi. "Bunu nasıl yapmışlar?"

Birkaç yıl sonra, 2001'de, nihai çözümün teknolojisi üzerine yapılan 1943 Wannsee Konferansı'nın bir dramatizasyonu olan *Conspiracy* filmi bana bu soruyu hatırlattı. TV için çekilen film (konferansın tutanaklarına dayanılarak) Loring Mandel tarafından yazıldı ve Frank Pierson tarafından yönetildi. Heydrich'i Kenneth Branagh, Eichmann'ı ise Stanley Tucci oynar. Bir masa etrafında tartışan bir grup adamdırlar o kadar. Çözümlerinin uygulamaya geçirilip geçirilmemesinin gerekliliği konusunda vakit harcamazlar. Bilirler. Fakat nasıl yapılabileceği konusunda hararetli bir anlaşmazlık içindedirler. Birkaç milyon insanı ortadan kaldırmak dile kolay – ya da 1943'te öyleydi.

Şiddet birkaç yıldır kısıtlayıcı sansürün başının etini yiyordu ve genellikle daha fiyakalı olan kız kardeşi cinsellikle etle tırnak gibilerdi. *Bonnie ve Clyde*'ın sonundaki yaylım ateşi, kanun kaçaklarının aşk ve orgazm tezahürüdür. Ve 1960'ların sonunun – sinema salonlarını huşu içinde bir sessizliğe gömecek kadar farklı düzeylerde çalışan– bu kilit anı, şiddetin cinselliğe karşı üstünlüğünün kanıtıydı. Seks perdelerimize geldiği zaman, oyuncuların tevazusuna ve cinsel deneyimin hâlâ görünmez olduğunun korkutucu keşfine bağlıydı. Fakat şiddet, makyaj uzmanlığında başlayan daha sonra yirminci yüzyıl sonunun teknolojik özgürlüklerini keşfeden bir dışavurumculuk bulacaktı. Eğer istiyorsanız (ve görünüşe bakılırsa istiyorduk), vücutlar gözlerinizin önünde parçalara ayrılabiliyordu. Metafor olarak şöyle dursun, fiziksel bir şey olarak bu, cinsellikten daha erotik olabilirdi.

Warren Beatty ve Faye Dunaway *Bonnie ve Clyde*'ın finali için kıyafetlerini, üst üste vuruldukları izlenimini uyandırmak üzere ayarlanabilen küçük kan yükleri ve keseleriyle sarıp yüklediler. Sonra yönetmen Arthur Penn hareketi biraz yavaşlatmayı, böylece şiddeti ve ölümü... nasıl denir? İnceleyebilmemiz için uzattı? Şiirselleştirdi? Romantik bir görkeme çevirdi?

Kostümlerin hazırlığı, Akira Kurosawa'dan öğrenilmiş ağır çekim uzatmalarının yanı sıra Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'sinin de ayırt edici bir özelliğiydi. Bazıları bunun güzellik olduğunu söyledi; bazıları ise yeni bir zalimliğin başlangıcı olup olmadığını merak etti. Kameramanların ağır çekim önermesi ya da makyajcıların kan keselerini akıl etmesi sapkınlık değildi. Yaratıcı ve profesyonelceydi, film tarihi kavga dövüşle dolu olduğundan her ikisi de daha önce kullanılmıştı – Fritz Lang'ın *Kriemhild'in İntikamı*'ndaki (1924) çarpışmaları ya da *Birleşen Kalpler*'de (1946) Marlowe'a çok sert bir yumruk indiren ve sonra yumruğundaki rulman bilyelerini diğer elinin avcuna döken Canino'yu düşünün; John Wayne'le Victor McLaglen'in *Kadın Satılmaz*'daki (1952; ve McLaglen bir defasında ringde Jack Johnson'la dövüşmüştü) uzatılmış yumruklaşmalarını düşünün; Öp Beni Öldüresiye'de

(1955) işkence penselerinin vücuduna tutturulmuş olduğu imasından sonra çığlık atan kızı düşünün – hayır, kancada asılı etler gibi aşağı sarkan bacaklarından fazlasını görmezsiniz ama çığlıklarını aklınızdan silmeyi bir deneyin.

Fakat bunlar, şimdi geriye dönüp baktığımızda büyük güçlü adamların, kurgu ve prova dublörlerinin yardımlarıyla birlikte yapabildiğine (veya yapmayı düşündüğüne) dayanan mert dövüşler diyebileceğimiz şeylerdi. Şiddet 1970'lerde, teknolojik yeniliğin yaygınlaşmasıyla gelişti. Roman Polanski'nin Çin Mahallesi'nde Jack Nicholson'ın burnunu yarmasına olanak tanıyan bir protez ve elde bulunan biraz yapay kan mıydı? Bu iğrençti ama komikti de. Fakat Noah Cross'un kendi kızına tecavüz etmiş olduğunun ifşası, filmlerin kendilerinde her zaman izin vermedikleri türden bir olay örgüsü ayrıntısıydı. Cross'un kızı Evelyn (Faye Dunaway) öldürüldüğü zaman mermi göz çukurundan girer ve biz hasarı şok edici bir an için görürürüz. Ama dahası da var: Filmin kapanışında Evelyn'in ölümüyle birlikte Cross yalnızca tutuklanmamakla ya da hapse atılmamakla kalmaz, aynı zamanda kızı (ya da kız torunu da) kendisine verilir ve adam Los Angeles'ta tartışmasız bir güç gibi görünür. 1970'lere gelindiğinde, film daha yaralı ya da alaycıydı: Kötülük karşılıksız kalıyor (*Parallax Esrarı*, 1974) ve tehlikeli adamlar sokaklarda dolaşmaya devam ediyorlardı (*Taksi Şoförü*, 1976).

Taksi Şoförü'nün sonunda Travis'in bulabildiği herkesi öldürdüğü kıyımda, Ratings Board [Reyting Kurulu] sahnenin fazla parlak kana bulanmış olduğunu hissetti ve bu nedenle sahnenin "düşük" basılmasını rica etti, yani çıkarılmasını değil de biraz ehlileştirilmesini. Bu, film bilimindeki coşmuş gelişmelerin bir göstergesiydi ya da George Lucas'ın adlandıracağı üzere Industrial Light and Magic (1975'te kurulan bir şirket).

Hayalî olanın görünür kılındığı özel efektler, perde anları sinema filmleri kadar eskidir. Welles, haber filminin *Yurttaş Kane*'in ölüm ilanına benzemesi için boş filmi kazıdı. Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri* filminin (1953) sonunda

çömlekçi Genjuro'ya, en kötü zararın verilmemiş olduğuna inanabileceği birkaç saat vermek için kesintisiz bir yatay çevrinme sırasında bir ekip, oyuncuları, onların ocaklarını ve aydınlatmayı yerlerine iteledi. Bu bir hileydi, sanattı, sihirdi ve sinema filmiydi.

Baba'nın sonlarına doğru, bir kiralık katilin Las Vegas masaj masası üzerinde Moe Greene'i bastığı bir an vardır. Moe yukarı bakar ve kim olduğunu görmek için gözlüğünü takar. Kaşla göz arasında, gözlük camlarından biri tuzla buz olur ve gözünden dışarı kan akar. Hayır, oyuncu Alex Rocco'yu vurmadılar ama biz Greene'in ölmesini istedik çünkü Fredo'ya kibirli davranıyordu ve bizim adamlarımızdan biri değildi. Oradaki caka beni etkiler, tıpkı *Kanlı Nehir*'in sonunda, Tom Dunson'ın Matthew Garth'ın ondan aldığı sürünün içinden geçerek geldiği ve kaygısız göründüğü sahnede olduğu gibi – tabii eğer Western aşkını geçip, diyafram bölgesi biraz takviye edilmiş ve elinin çarptığı boynuzlar nedeniyle endişelenen John Wayne'li umarsız 1947 belgesini incelemezseniz. Bu da bir hile ama bu büyük bir yanılsama uğruna hile yapmak.

Beni rahatsız eden ve aşağı yukarı geçtiğimiz yirmi yılda pek çok sinema seyircisini de korkutup kaçırmış olan; görüntülemenin ve onun yaşamı kaydetme girişiminin, kendini, bilgisayar ürünü görüntüye doğru gelişen bir dizi özel efekte ve oyuncu ya da karakter olarak hiç yaşamamış insanların ve onların ölümlerinin ve yok oluşlarının tasvirine bırakmış olması. Bu büyük enerjinin ve onun simüle edilmiş öldürme cümbüşünün nihai sonucu, her ne kadar durmadan çocukların oyuncaklara ve tetiklere yönelik iştahlarından beslense de sinema seyircisi olmayı çoktan aşmış olan video oyunu eğlencesinde görülüyor.

Pek çok video oyununun mizanseni heyecan verici ve inandırıcı. Kimi pornografide olduğu gibi biteviye ileri doğru bir kaydırmalı çekimden oluşuyor ve oyuncunun skorunun veya öldürme sayısının arttığı yanıp sönen bir alt ekranla birlikte fetişize bir silaha bağlı. Bu ileri doğru dikkatte ve uzaktan kumanda tuşuyla çalışan ateş etmede yoğun bir konsantrasyon var. O karmaşık si-

lah bazı oyunlarda ekranın tam önünde yer alır, ileriye dönüktür ve ellerimizdeymiş gibi görünür. Ateş etmeye başlayıverirsiniz.

Bu oyunlarda becerikliyseniz saatte iki yüz kişi öldürebilirsiniz ve eğer "şiddet" konusunda kararsız hissediyor ya da bir nevi utanç duyuyorsanız, kurbanların genellikle yüzsüz olmasının yardımı dokunabilir. Parçalara ayrılmış cesetlerin yanı sıra, bol keseden sıçrayan kan veya kırmızıya da alışmanız gerekiyor. Figürlerin gayri şahsiliği genellikle silahlar tarafından yeknesaklaşır, tekelleşir ve faşizan karakterlerini görmezden gelmek zordur. Herhangi ölçülebilir bir temelde konuşabilmek şöyle dursun, bunun yaşama ne yaptığını bile bilmiyorum. Fakat nasıl hissettirdiğini biliyorum ve bu his, gördüğüm şeyin orada olması ama olmaması, sahici gibi olması ama ekran kadar ayrı olmasıyla korku arasındaki o tekinsiz çelişkiyle ilgili. Eğer itiraz ederseniz, oynayan çocuklar size "Bunun yalnızca bir oyun olduğunu" söyleyecek ama sonra ordunun, bu oyunlardan bazılarını eğitim için kullandığını söyleyerek böbürleneceklerdir.

YAZIN EFENDİSİ

Steven Spielberg'de, hâlâ genç bakan gözlerinde seçilebilen gizemden çok daha fazlası var. Onunla ilgili asla bir karara varamıyorum. Onu geçenlerde televizyonda, yıllardır besteciliğini yapan John Williams'la sohbet ederken izledim. Çok genç, çok hevesli görünüyordu, sanki her şeye daha yeni başlıyormuş gibi. Öyle ki Williams'ın neredeyse iki büklüm olmuş hayranlığını görmeden, Spielberg'ün nasıl da başarının sözlük anlamı haline gelmiş bir adam olduğunu hatırlamak zordu. Spielberg bir fenomen; bunu söylemek, sanatçı, iş adamı ve gösteri adamı bileşenlerini ayrı ayrı çözmekten daha kolay. Eminim ki bize hepsinin bir olduğunu söylerdi.

1970'lerin başında, Amerikan yapımı olan ve olmayan bazı filmlere hayranlık duydum. Bunlar pek çok eleştirmen tarafından iyi karşılanan zorlayıcı filmlerdi; kendimiz hakkında düşünme şeklimizi değişime uğrattılar ve sinemaya, sinemanın ne olabildiğine dair yeni tavırlar kazandırdılar. Her zaman neşeli deneyimler değillerdi ama insanı film konusunda heyecanlandırıyorlardı. O zamanlar bir filme "ana akım" diyerek, sonra da o filmden ümitli insanlar bulmayı umabilirdiniz. *Baba* bu tür bir gösteriydi.

Robert Altman'ın *Nashville*'i (1975) pek alışılageldik bir iyimserlik sergilememekle birlikte Amerika'nın iki yüzüncü yıldönümüyle bağlantılıydı: bir yalancılar, ucubeler, sahtekârlar ve deli-

ler panoramasına bakıyor ve bütün bu harabeye rağmen, belki de ülke olarak bir şeyleri de doğru yapıyor olmamız gerektiğine dair muğlak hisse razı oluyordu. 2,2 milyon dolara mal oldu ve Birleşik Devletler'de 9,9 milyon dolar hasılat yaptı. Altman filmin aslında pek para kazandırmadığını söyledi, bu da ona çok az bir geri dönüş olduğu anlamına geliyordu. Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü* (1976) psikozlu bir hacının ilerleyişiydi ki ondan otuz yıl önce yalnızlığı seven kişi, ümitsiz kaçamağını yaşar ve sonunda mahvolurdu. Şimdi yeniden özgürdü, tuhaf, yalıtılmış bir figür, korkan ve korkutan, rahatsız edici bir ünlü. O film 1,3 milyon dolara mal oldu ve 28,2 milyon dolar hasılat yaptı. Milos Forman'ın *Guguk Kuşu* (1975) bize; arızalı zihni, kasvetli bir kurum tarafından öldürülen, sevilesi, canlandırıcı bir asiyi izletti. 4,4 milyon dolara mal oldu; yurt içinde 112 milyon dolar hasılat yaptı ve En İyi Film'i kazandı.

Korkarım ki günümüz Amerikan filmi ana akımında bu tür projeler çıkması düşük bir olasılık. Fakat hâlâ 1975 tarihli bir başka işin yeniden çevrimlerini veya çoğaltımlarını izliyoruz, kilometre taşı bir eğlence ama belki de bir değirmentaşı, ağır bir yük, müthiş bir egzersiz, güven verici bir felaket modeli: Bugüne kadar Amerika'da yapılmış en etkili sinema filmlerinden biri, Steven Spielberg'in *Jaws*'u.

Spielberg Amerikan gösteri dünyasında kararlı biçimde başarı sağlayan bir adam, rakipsiz bir sicili var, sinir bozucu derecede dâhiye yakın ve tam da sektörün her zaman inanmak istediği türden bir adam. Yalnızca *Jaws* onun filmi veya vizyonu olduğu için değil. Ticari bir girişimdi. Filmde çalışmış olan herkesin size söyleyeceği gibi, köpek balığı (bilgisayar ürürünü görüntüden çok önce) bir teknoloji ve bir kâbustu. Bazıları film tarihinde yapılmış en zor film olduğunu söyler ve bu tür riskli filmler, yalnızca oyuncular sakin kalıp kendi şanslarını yaratırlarsa hayatta kalır. Ticari iş olması, düzenli iş olacağı anlamına gelmez.

Algonquin Yuvarlak Masa mizahçısı Robert Benchley'nin torunu Peter Benchley'nin, bir tatil yeri halkına korku salan bir beyaz

köpek balığıyla ilgili bir roman fikri vardı. Doubleday ona başlangıç avansı olarak 1.000 dolar verdi (7.500 dolara kadar yükseldi) ve roman çok sayıda yeniden yazımdan sonra heyecan verici bir hal aldı. 1974'e kadar basılmayacaktı ama daha 1973'te Bantam, kitabı karton kapaklı olarak 575.000 dolara satın almıştı. Universal film haklarını istedi. Stüdyo yöneticilerinden Jennings Lang, patronu Lew Wasserman'ı uyarmıştı. Polis şefini Paul Newman oynamak üzere filmi Hitchcock'un yönetmesini düşünüyorlardı. Sonra stüdyonun mütevazı hikâye departmanı romanı okudu ve etkilenmediklerini söylediler ve hatta raporladılar. Yapımcılar David Brown ve (Darryl Zanuck'ın oğlu) Richard Zanuck bu bürokratik boşlukta devreye girdiler ve filmi bağımsız olarak satın alıp Universal'ın yapmasına izin vereceklerini söylediler. Böylece stüdyo, filme sahip olacaktı olmasına ama daha düşük bir kâr oranıyla. Benchley'yi, projeyi bizzat gözeteceklerini söyleyerek rahatlatan ve romancıyla anlaşma yapan Zanuck'la Brown'du: 150.000 dolar ve net kârın yüzde 10'u artı senaryonun bir parçası olarak 25.000 dolar (artı eğer devamı çekilirse onun parası – köpek balığı onlarındı artık; eğer isterlerse köpek balığını patlatır sonra da parçalarını yeniden bir araya getirirlerdi).

Universal'daki hikâye departmanı dışında metni okuyan herkes gaza gelmişti, hatta metni Zanuck'un masasından aşıran genç yönetmen Steven Spielberg bile. Fakat Steven Spielberg kitabı iki kere okuyup kendi kendine şu tuhaf soruyu sormuş olan ilk kişi gibi görünüyor: "Karada ya da denizde, bu nasıl çekilir ki?" Bu yüzden filmi çekmek konusunda her zaman kararsızdı.

O 1974 yazı Spielberg yirmi yedi yaşındaydı. Cincinnati'de doğmuş, Phoenix, Arizona'da büyümüştü ve çocukluğundan beri "amatör" filmler çekiyordu. On yedi yaşında *Firelight*'ı (1964, 8 mm ile iki saatlik bir çaba) çekerken –minik Bolex kamerasının arkasından aktrisine baktığı sırada– çekilmiş bir fotoğrafı vardır ki tek bir konuyla kafayı bozmuş film delisi bir çocuğun ince dik-

katinin mükemmel bir örneğidir. Film dersi vermiş herkes o bakışı tanır ve hem müthiş hem de ürkütücü olduğunu fark eder.

İlk zamanlar Universal'la yaptığı bir sözleşme gereği 1971'de *Bela* adında bir televizyon filmi çekmişti (daha sonra sinema salonlarında gösterildi), o film (dehşet dolu) kusursuz bir şema ve olacakların habercisiydi. Dennis Weaver, çöl yolunda uğursuz bir kamyon tarafından takip edilen masum bir şofördür. Bu akıl dışı tehdit, korku filmlerinden geliyor ama aynı zamanda iblislerin çölde saklı olabileceği atom çağında çocuk olmanın da bir parçası. *Bela* onu terfi ettirdi ve o 1973 yazında Spielberg, Universal'da, Brown ve Zanuck için bir başka ulaşım filmi olan *Sugarland Ekspresi*'ni (1974) çekiyordu. Film, hükümlü kocasını içeriden çıkaran ve sonra bebeklerini evlat edindirme evinden kurtarmak için bir polisi kaçıran, hapisten yeni çıkmış genç bir annenin (Goldie Hawn) hikâyesidir. Devasa bir polis kovalamacası da içeren film bir bilgilendirici lojistik zaferi ve trajedidir – koca öldürülecektir, bebek kurtarılamaz, kadın mahvolur.

Sugarland Ekspresi mükemmel yorumlar aldı. Pauline Kael "sinema filmi tarihindeki[1] en olağanüstü ilk filmlerden biri" dedi ama film kötü iş yaptı ve Spielberg'ü hayal kırıklığına uğrattı. O fotoğraftaki bakışı, eleştirmenlerin hiçbir getirisi olmayan övgülerine hazır değildi. Spielberg'in o kadar eğitici olmasının sebebi de bu: O her zaman etraflı bir Amerikan başarısı olmak istemiş ve o metanın nasıl kuşku uyandırabileceğini asla fark etmemiş gibidir. Bu nedenle *Jaws* için bariz bir seçim değildi. Brown ve Zanuck bu çocuğu önerdiklerinde Lew Wasserman şaşırdı. *Sugarland*'in "aşağı çeken" bir iş olduğunu düşünüyordu ve patronlar, genç yeteneklerdeki o kasvetli eğilime güvenmezler. Bu, projeyi proje için yapmanın bir göstergesi olabilir – mahremiyetin ölümcül öpücüğü. Bu nedenle yönetmen olarak John Sturges'tan (*Yedi Silahşörler*, 1960; *Büyük Firar*, 1963) bahsediliyordu ama *Jaws*'un 1 milyon dolara çekilebilecek küçük bir film olduğunu düşündüklerini söyleyen yapımcılar keyfini kaçırmış olabilir. Spielberg,

[1] Pauline Kael, *The New Yorker*, 18 Mart, 1974.

yapımcılar geri adım atmış olmalarına rağmen kararsızdı. Yalnızca kamyonlar ve köpek balıklarıyla tanınmak istemediğini söylüyordu. *Sugarland*'de Goldie Hawn'un karakterinden hoşlanmıştı. Geniş bir duygusal damarı vardı ama Wasserman ona, oyuncu seçimini Hawn'dan yana kullanarak, seyircileri *Rowan & Martin's Laugh-In*'deki sevimli ilginç tipe yani en sonunda mutlu olan bir kadına hazırlamış olduğunu anlattı. Spielberg *Jaws*'taki karakterleri pek sevmediğine (kitapta duygusal ve cinsel ihanet vardı) ve köpek balığının tarafını tutmaya hazır olduğuna karar vermişti. Bunu açılış sekansında köpek balığı çıplak yüzen çocuğa, enerjinizi salıveren bir biçimde saldırdığı zaman hissedebilirsiniz.

Jaws filminin nasıl sonuçlandığını bilince nasıl az kalsın suya düştüğünü kavramak zordur. Hiçbir hit filmi olmayan çok genç bir yönetmenin süreyi 55 günden 150 günün üzerine ve bütçeyi 3,5 milyon dolardan neredeyse 12 milyon dolara çıkarmasına izin verilmişti. Kovulacağını düşünüyordu. İşi bırakmak istiyordu. Mekanik bir köpek balığını (adı "Bruce"tu) inşa ve kontrol etmeye ilişkin ayrıntılı çalışmalar çözülemez sorunlar yaratıyordu. (Carl Gottlieb ve Benchley tarafından, başkalarının da el atmasıyla yazılmış olan) senaryoda, köpek balığının sudan sıçrayıp tekneyi parçaladığı can alıcı bir sahne vardı. Yapım denetimcisi William Gilmore şöyle anımsıyor:

> Köpek balığının sudan muazzam bir enerjiyle[1] çıkması gerekiyordu. İlk çekim işe yaramazdı. Köpek balığı sudan, su boyunca yürüyen bir yunus gibi çıktı ve tekneye düştü. Bunun prova olduğunu ve ikinci çekimin daha iyi olacağını varsaydık. Olmadı. Köpek balığı pörsümüş bir çük gibi çıktı, su boyunca kaydı ve teknenin üzerine düştü.

Bu sahneyi, elbette, filmde asla görmeyiz ve çekim süresinin üçe katlanmasının kısmen nedeni de budur. Spielberg bir noktada, köpek balığını çoğu zaman görmemiz gerekmediğine karar verdi (çünkü "Bruce" rol yapamıyordu ve ayarlanamıyordu). Bu-

[1] Gottlieb, *The Jaws Log*, s. 156.

na "Hitchcock tarzı" çekmek adını verdi, yani dolaylı anlatmak. O gün bu gündür, ekibin Martha's Vineyard'dan ellerinde işe yarar mı yaramaz mı belli olmayan bir yığın malzemeyle dönmüş ve bu malzemenin daha sonra Verna Fields'ın (*Jaws*'tan sonra Universal'da başkan yardımcısı olmak üzere yetiştirildi) kurgusu, John Williams'ın film müziğinde ortaya koyduğu zonklayan su altı tehdidi (köpekbalığının zihnine en fazla yaklaştığımız zaman), Brown ve Zanuck'un (ve Wasserman'ın) sabrı ve elbette, çok kereler kendini kaybolmuş hissetmiş olabilecek ama yorulmak bilmez bir öğrenci olduğunu kanıtlayan Spielberg sayesinde bir sinema filmi haline getirilmiş olması ihtimali bakidir.

Richard Dreyfuss ve Roy Scheider, canlı çizgi roman karakterleri düzeyinde zekice bir oyunculuk sergilerken Robert Shaw, Quint'ten (Robert Newton'ın Long John Silver ekolünü takip ederek) özgün bir klişe deniz kurdu yarattı. Quint yarı insan, yarı deniz yaratığıdır ve 1945'te *Indianapolis*'in batışıyla ilgili (aslen John Milius tarafından kaleme alınmış fakat Shaw tarafından yeniden yazılan) uzun konuşması *Jaws*'un insan ilgisine en fazla yaklaştığı yerdir. Quint ölmelidir – ama bunu zaten biliyordur. Aksi takdirde film; mekanik zafer, geciktirimin neticesi ve "görev tamam"dan ibaret kalır ki bu "görev tamam" nice başkanın, liderliği sinemada öğrendiğine dair bir fikir vermesine rağmen bir gün aşınıp gidecek. *Jaws*'un sonunda sağ kalanların coşkusu, İkinci Dünya Savaşı filmlerindeki yoldaşlık ruhundan gelir. George W. Bush 1973'te Hava Kuvvetleri İhtiyatı'ndan şerefli terhis edilmişti.

Bu film hakkında büyük kuşkular vardı; her zaman vardır – film çekmek o kuşkuları görmezden gelme ya da onlara karşı koyma meselesi olabilir. Spielberg basına şöyle dedi: "Bu film, ancak para getirmezse bir felaket filmi. İşte o zaman felaket olur." Peter Benchley endişelerini *Los Angeles Times*'la paylaşmasına yetecek kadar senaryoyu görmüş veya duymuştu: "Spielberg'in karakter üzerinde[1] çalışması gerek. Sıfır bilgisi var. Bir düşünün. Filmlerle büyümüş bir yirmi altılık. Gerçeklik değil, filmler hakkında bilgi

[1] Peter Benchley'in alıntılandığı yer *Los Angeles Times*, 7 Temmuz, 1974.

sahibi. B-filmi okuryazarı. İnsanların küçük davranışları hakkında karar vermesi gerektiği zaman kırkların ve ellilerin film klişelerinden medet umuyor."

Burada, film okuluna gitmiş ya da bütün yaşamı boyunca yalnızca sinemaya gitmiş genç yönetmenler kuşağıyla ilgili ilk uyarılardan biri vardı – insan gerçeklikleriyle başa çıkamayacak kadar az şey biliyor olmaları mümkün müydü? Eğer öyleyse, bunu dengeleyen bir yanıt vardı: Gerçekliklerin karmaşıklığını sil. Spielberg, Zanuck ve Brown'u becerisi ve gayretiyle etkilemişti ama aynı zamanda yaşamdaki deneyimsizliğinin, onu, yapımcıların bekledikleri genç seyirciyle uyumlu kılması da etkileyici olmuştu. Haydi öyle olsun, ama Orson Welles'in yirmi altı yaşındayken (*Kane*'in gösterime girdiği seneki yaşı) bildikleri ve hissettikleriyle oluşturduğu tezatı geçiştirmek güç.

Jaws'un öngösterimi 26 Mart 1975'te Dallas'ta yapıldı ve tepki öyle yoğundu ki Medallion Theatre o gecenin ilerleyen saatlerinde ikinci bir gösterim daha yapmaya karar verdi. Seyirci çığlık atması gereken zamanlarda çığlık attı; doğru anlarda güldü. Köpek balığı sonunda işe yaradı. Robert Shaw bunu tahmin etmişti: O sırada ücreti fazlalıklarla birlikte 300.000 doları buluyordu ve bunun çoğunu, kârın yalnızca yüzde 1'i karşılığında geri takas etmeyi önerdi. Brown ve Zanuck'un akılları çelinir gibi oldu ama kendilerini tuttular.

İki gün sonra Long Beach'te ikinci bir öngösterim oldu. Tepki aynıydı. Lew Wasserman, Universal'ın başkanı Sid Sheinberg, satış ve dağıtımdan sorumlu Henry Martin, reklam ve tanıtımdan sorumlu Charles Powell *Jaws*'u nasıl idare edeceklerine karar verdiklerinde ortak-senaryo yazarı Carl Gottlieb orada, sinemanın erkekler tuvaletindeydi.[1] Wasserman filmi yalnızca iki şehirde ve birkaç salonda göstermek yerine açılış hafta sonunun hemen öncesinde ve sırasında büyük çapta (700.000 dolar ederinde) televizyon reklamı ve belki sekiz yüz sinemada seyirciyle buluşma çağrısı yaptı. Bu tamamen orijinal değildi ama dağıtımcı endişesi

[1] Age., s. 216.

ve erken davranıp eleştirilerin yaratacağı hasarı önleme girişimi kokan türde bir plandı. David O. Selznick de aynı şeyi 1946'da *Kanlı Aşk*'ta yapmıştı.

Bir şey çıkış coşkusunu yumuşattı, böylece *Jaws* 20 Haziran'da Birleşik Devletler'de 409 sinemada gösterime girdi ve 7 milyon doların üzerinde hasılat yaptı. Bu hayret vericiydi. Fakat okullar yeni kapanmıştı ve çocuklar her halükarda sahile gideceklerdi. Spielberg, R yerine PG derecesi alabilmek için bazı dehşet verici anları kesmiş ya da ayarlamıştı. Daha da şaşırtıcısı gişenin ikinci hafta ikiye katlanması oldu. (Bu tür bir dalga bugün asla olmuyor.) 29 Haziran'a gelindiğinde rakam 21 milyon dolardı. Bir hafta sonra (4 Temmuz tatilinden sonra) neredeyse 37 milyon doları bulmuştu. Film çoktan kâr etmişti. Eylül başına gelindiğinde tüm zamanların şampiyonu *Baba*'yı geçerek 124 milyon dolara ulaştı. İlk gösterimi yurt içinde 260 milyon dolar, dünya çapındaysa 470 milyon dolar hasılatla son bulacaktı. Brown ve Zanuck filmin gösterime girmesinden hemen önce Spielberg'e net kârın yüzde 2,5'ini verdiler – ilk anlaşmasında yüzde yerine mütevazı bir ücret bulunuyordu.

Eleştiriler anlaşmazlık içindeydi. *New York Times*'tan Frank Rich şöyle diyordu: "Spielberg, bu günlerde çoğu Amerikan[1] sinemacısında saçma bir şekilde eksik olan bir yeteneğe sahip: Bu adam perdede nasıl hikâye anlatılacağını hakikaten biliyor." Fakat *The Village Voice*'tan Molly Haskel, "Şok verilen bir sıçan gibi[2] hissediyorsunuz," diye şikâyet ediyordu. Onlarca yıl sonra İngiliz yazar Antonia Quirke film üzerine rapsodik bir monografta şöyle dedi: "Spielberg gözlerimizin önünde,[3] kendi Indiana Jones modunun neredeyse saldırgan gayesizliğini icat ediyor. *Jaws* belki de bugüne kadar çekilmiş, ton olarak en kapsamlı gerilim –herhangi bir klasik dramatik anlamda bir gündem veya konudan yoksun olmaktan duyulan katıksız heyecan. Film bazen bir müzik eşli-

Frank Rich, *New York Times*, 27 Haziran. 1975.
Molly Haskell, *Village Voice*, 23 Haziran, 1975.
Quirke, *Jaws*, s. 69.

ğinde dans etmekten fazlası değil. Aslında Spielberg hiçbir zaman pek bir şey kastetmedi. Ama Fred Astaire de kastetmemişti."

Spielberg "aslında hiçbir zaman pek bir şey kastetmediği" iddiasını duysa irkilirdi, tıpkı En İyi Yönetmen adaylıklarının dışında bırakıldığı için gücendiği gibi (film yalnızca kurgu ve müzik dallarında kazandı). *Jaws* daha fazla para kazandıkça Akademi'nin filme ilgisini kaybettiğini iddia etti – ama bu *Baba*'da hiç olmamıştı. Bilakis Akademi, "Steven"ın görmezden gelinince ne kadar sinirlendiğini görünce onu görmezden gelmeyi öğrenmiş olabilir. Gündemle ve anlamla yüklü ve hiç ücret almadığı *Schindler'in Listesi*'ne (1993) kadar yönetmenlik dalında Oscar kazanmadı.

Yine de Quirke'in haklı olduğu bir nokta var. *Jaws*'un ilgilenmediği bir sürü mesele vardır: deniz, topluluktaki insanlar, köpek balığı, kasabadaki yozlaşma fikri. Tehlike bile yapaydır. (Spielberg tehdidin işe yaramasına uğraşırken kafayı yemiş olabilir ama bu tehdide, *Jurassic Park*'taki triceratopsa inandığı kadar bile inanmadığını bilirsiniz.) Tüm bu unsurlar anında kabataslak çizilir ve karakterlerde de olduğu gibi daha fazla geliştirilmez. Quint sert ve göz korkutucudur. Brody denizden korkar. Hooper neşelidir. Köpek balığı neşeli değildir. (Fakat köpekbalığı ne istemektedir?) Bunlar, Rich'in hikâye anlatıcılığı dediği şeyin her şeyi düzleştirip aksiyona çevirdiği bir danstaki figürlerdir. Fakat karakterden ve ahlaki sonuçlardan yoksun hikâye nedir ki? "Gündem" itici bir kelime olabilir ama "anlam" neden reddedilmek zorunda olsun? Travis'in kim olduğunu ve onu neyin bu hale getirdiğini sormadan *Taksi Şoförü*'nü izleyemezsiniz. Roman Polanski, Çin Mahallesi'nde değer verdiğimiz şeyi, Jake Gittes'in yenilgisinde ayak direyerek tanımlamıştı. Fakat *Jaws*'u izlediğiniz zaman yerçekimsizsinizdir ve bir *Tom and Jerry* çizgi filmi izliyormuş kadar eğlenirsiniz. Quint'i kaybedersiniz ama kimin umurunda? Perdeyi ve onun yoğrulabilirliğini izlemeniz istenmektedir, perde içerisinde var olabilecek yaşam kalitesini değil. Hayret ederiz etmesine de içine girer miyiz? "Lunapark treni" [roller coaster] filmler kavramı aşağı yukarı bu dönemde oluş-

muştur ve provokatif bir kavramdır: Lunapark trenindeyken an be an, fiziksel ve sinirsel olarak kaptırmışsınızdır ve sonrasında hakkında olur olmadık konuşmaya can atarsınız. Fakat eğlencenin bir kısmı da, velvelenin hiçbir anlama gelmemiş olmasıdır. Duygulanım, duyarlığı gölgede bırakmıştır.

Jaws'un ilkelerini onaylayacak ya da yürürlüğe sokacak endüstri çapında bir konferans yoktu. Ama olması da gerekmiyordu. Çok şey kanıtlanmıştı: Çok açmakta ve sonra daha çok açmaktaki kudret (mesela üç bin perde? Dört bin?); serbest kalan çocuklar için yaz sezonunun fırsatı ve mükerrir seyirci olma şansları; parasını öylesine hızlı amorti edebilen gişe rekortmeni bir filmin bütün ekonomisi; kalıcı olarak "aşağı çekmeyen" büyük tehlike ya da macera birleşimi; seyircilerin, hayatta olmayacak şeyleri izlemeye ve onlardan zevk almaya –ve yine de yanılsamayı ciddiye almaya– hazır oldukları olasılığı. Artı, franchising'in yani bir durumu alıp onu kimsenin daha fazla sabrı kalmayana kadar tekrarlamanın ana hatları. Hoşlandıklarını bildiğin bir şey ver onlara – fast food gibi olsun.

Sinema filmleri bu hileden her zaman haberdardı. Sessizden sesliye, Chaplin ve Keaton'dan Marx Biraderler, Hope ve Crosby'den Dean Martin ve Jerry Lewis'e kadar komedyenler tekrar tekrar aynı numaraları yaptılar. Fakat komedyenler söz konusu olduğunda bu aynılığı affettik çünkü komedyenlerin kişiliğini beğeniyorduk. Franchising içerisindeki itici güç, onca televizyondaki güvenilir durumdur – durum komedileri, Western'ler, polis hikâyeleri, aile şovları. O durum, tıpkı bu tür şovları ayakta tutan reklamcılıktaki beylik satış cümleleri gibi her zaman dayanıklıdır. Bu, tıpkı dramadan veya kararlılıktan bir kaçınma olduğu gibi endişe verici zamanlarda da bir emniyet onaylamasıdır. Televizyon, şovun çok tutarlı olduğu kuralını koymuş olduğu için her hafta ya da her dakika izlememiz gerekmiyordu. Odadan birkaç dakikalığına çıkıp geri dönebiliyor ve nerede kaldığınızı bilebiliyordunuz. Ödün olarak dikkatimiz verildi. Bu üstü kapalı bir mesajdı – ve ulakların bunun farkında olması gerekmiyordu– ama bize, aslın-

da izlemek zorunda olmadığımız söyleniyordu. Televizyon "açık" olduğu sürece oradaymışız değilmişiz kimin umurunda?

Sonraki on yıllarda, bu eğilim, asla gerçekleşemeyecek şeyleri görüntüleyen film sistemlerinden gitgide hız kazanan bir destek görecekti: Bilgisayar üretimi görüntü. Mekanik bir köpek balığının bir daha asla öyle bir dert olması gerekmeyecek. Tabii diyebilirsiniz ki *King Kong* (1933) ne Skull Adası'nda ne de New York'ta gerçekleşemezdi. Ama eğer *King Kong* ve *Jaws*'u aynı cümlede kullanacaksanız, *King Kong*'a ilham veren naif şiirsel dürtüyle *Jaws*'taki soğukkanlı tarafsızlığı hissetmeniz gerek. İnsanlar o maymunu umursarlar. King Kong sarsak efektlerle titrer. *Jaws* kesiciliği gibi pürüzsüzdür ama pürüzsüzlük duyguyu öldürebilir. Kong trajik bir karakterdir. Köpek balığı yalnızca aerodinamik bir enerji kaynağı, usturuplu bir katil, denizdeki bir akım, oyundaki bir vektörken King Kong'un o münasebetsiz arzusu vardır.

Ben bunları yazarken Spielberg altmış beşine yaklaşıyor ve yoğun sezonlarından birine daha hazırlanıyor: Aynı ay içinde (ilk animasyonlu filmi) *Tenten'in Maceraları* ile *War House*'u piyasaya sürecek – bu bana daha garip bir eşzamanlılığı, *Schindler'in Listesi* ve *Jurassic Park*'ı aynı yıl içinde yaptığı zamanı hatırlatıyor. Bu yetenekten, hünerden, enerjiden, fırsattan ve tüm o filmlerin onun kararına bağlı olduğu anlamına gelen nüfuzdan fazlası. Fazlası, hayalgücünün, sinema perdesinin çok yönlülüğünü benimsemiş olması: Her şeyi çalabilir ve onu başka herhangi bir şeyle takip edebilir. Beethoven'ın Eroica Senfonisi'yle "Have Yourself a Merry Little Christmas"ı aynı anda yapması gibi bir şey. *Schindler'in Listesi* ve *Jurassic Park* birebir o sınıflara ait değil tabii. Bu tezattan veya çarpışmadan bu kadar çok etkilenmem beni eski kafalı mı yapıyor?

Bu durum, yaratıcı karakter olasılığını uyandırıyor. Alfred Hitchcock külliyatına bakacak olursanız kuşkusuz ki yanlış adımlar, budalalıklar, yan meseleler vardır ama ilgi ve hayranlığı Hitch'e yön-

lendiren şey yakasını bazı motiflerden sıyıramamasıydı: geciktirim, röntgencilik, suç, korku. Bu motifleri iş başındalarken tarif etmeye ve Hitchcock'un kendisinin bunlardan sıkıntı duyduğunu ortaya koymaya çalıştım. Filmleriyle yan yana havada süzülmüyordu. Bunlar ticari eğlencelerdi ama onun zihni bunların içinden çıkıyordu.

Spielberg'in bunların hiçbirine sahip olmadığını söylemek fazla ileri gitmek olur. Onun kendi motifleri vardır: başarı, çocuklar, biçimsel gayrişahsilik ve örnek olmak. Bir Disney yöneticisi olan Jeffrey Katzenberg ve müzik ve ses kaydı girişimcisi David Geffen'in ortaklığıyla kurulan yeni stüdyo Dreamworks'ün büyüleyici ve çoğu zaman içten macerasından çok önce, Spielberg çok sayıda insan ve girişim için besleyici bir başyapımcı ya da vaftiz babası olmuştu. Bu liste, yönetmenliğini yaptığı film rulolarından bile uzundur ve *Geleceğe Dönüş*'ü (1985) ve *Masum Sanık Roger Rabbit*'i (1988; ikisi de Robert Zemeckis'in); *The Pacific* ve *Kardeşler Takımı* gibi TV dizilerini; iki Clint Eastwood filmi *Atalarımızın Bayrakları* (2006) ve *Iwo Jima'dan Mektuplar*'ı (2006) ve en son İz Peşinde (2010, Coen biraderler) ve J. J. Abrams'in *Super 8*'ini (2011) kapsar ki bu sonuncusu bizzat Spielberg'in sinemacılıktaki ilk dönemlerine saygı niteliğinde bir jesttir.

Dreamworks SKG olsun veya olmasın, Spielberg bir stüdyo veya bir ev olmuştur. 1970'ten bu yana Amerikan sinemasını onsuz düşünebilen var mıdır? Bunu 3 milyar dolarlık bir net değer ya da tüm ödüllerinin bir listesi cinsinden tarif edebilirsiniz. Bu, muazzam bir eğlence adamı ve doğamızın ve tarihimizin bir peygamberi olmak istemeye örnek gösterilebilir – bu, *Jurassic Park*'tan *E.T.*'ye geçiş ya da *E.T.*'den Tobe Hooper'ın adının geçtiği fakat Spielberg'in rehberlik ettiği ve bir televizyonun içinde gözden kaybolan çocuklara dair en ürkütücü bakışlardan biri olan *Kötü Ruh*'a geçiştir. Emsalsiz görünen bir düzeyde aksiyon çekebilir – *Schindler'in Listesi*'nin ana hikâyesi ve *Er Ryan'ı Kurtarmak*'taki muharebeler– ama sonra o filmleri, bize Kraków'daki kırmızı elbiseli kızı veren veya Ryan'dan kendisi için yapılan fedakârlığı kazanmasını isteyen vurguyla berbat edebilir.

Kendi yaptığı işe ya da bizim tepkimize tam olarak güvenemeyen, gençlik mi? Aptallığımızdan duyduğu korku mu? Hatta Peter Benchley'nin *Jaws*'a bakarken not düştüğü deneyimsizlik gibi bir şey mi? Çocukluk motifi onu asla terk etmez ve en iyi filmi *Güneş İmparatorluğu*'nun (1987) çekirdeğini oluşturur. Filmde çocuk yaştaki Christian Bale, savaş başladığı zaman Şangay'da esir düşen ve bir Japon esir kampında dayanma mücadelesi veren genç J. G. Ballard'dır. Tarih ile bir çocuğun yaşamı arasındaki dengenin etkili anlatıldığı ve zorlama olmadığı bir filmdir. (Senaryoyu, ismi geçmeyen Menno Meyjes'in katkısıyla Tom Stoppard yazdı.) Her halükarda bu film; yaşam, kayıp ve ikisini eşitleme kapasitesiyle ilgilidir. Çocuğu takdirimizde çocukça hiçbir şey yoktur; bu yetişkinler için bir filmdir.

Başka filmlerde de benzer bir ağırbaşlılık vardır – *Münih* (2005), *Yapay Zekâ* (2001) ve hatta ince, hak ettiği değeri görmemiş bir komedi olan *Terminal* (2004). Hal böyleyken Spielberg'in kendisindeki azimli gençliği, en eski sinema eğlencesi örneklerine ulaşma arzusunu ve hiçbir şeyin *Jaws*'dakinden daha gerçek ya da alıkoyucu olmadığı baş döndürücü oyunlar oynama arzusunu unutamam veya görmezlikten gelemem. İsterseniz buna, iki saat boyunca ışığın perde üzerinde oynamasına izin vermek ve seyircilerin yüzünü ışıkla her karşılaştıklarında Üçüncü Türden Yakınlaşmalar'daki (1977) yüzler kadar açık ve coşkulu tutmaktan başka bir şeyle ilgisi olmayan büyük şovlar yapma dürtüsü deyin. O filmi yaptığı zaman Spielberg'e UFO'lara inanıp inanmadığı soruldu ve o hayır dedi, onlara inanan insanlara inanıyordu. Bu nedenle Üçüncü Türden Yakınlaşmalar sinema filmlerinin kendisi ve ışığın, izleyen bir yüzde yarattığı hayret hakkında bir film olarak okunabilir. Eğer sinemadan şüphe edecek olursanız, perdeyi izleyen yüzlere bakın.

Spielberg, Scott Fitzgerald'ın *Son Düş*'ünün anlatıcısı Cecilia'nın "endüstride bir referans noktası"[1] dediği kişi. (1940'larda konuşan Cecilia seçkin grup olarak Edison'ı, Lumière'i, Griffith'i

[1] F. Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon* (New York: Penguin, 1960), s. 35.

ve Chaplin'in yanı sıra Monroe Stahr'ı sayar.) Spielberg'in, hızlanan bir teknolojik yenilenme mecrasında (ki çoğunu kucaklamıştır) tavırlarının eski modalığı dokunaklıdır. Fakat birkaç çocuğu ve çocuksuyu kutlaması, çocuksu olmaya kararlı bir kültürü temsil etme şeklini telafi eder mi? Başka sinemacılara sağladığı himaye ne olursa olsun, ana akım eğlence filminin aşınımı hakkında ne düşündüğünü merak ediyorum. O doğduğunda (1946'da) yapılmakta olan "sinema filmi"nin standardını savunmak için kimse ondan fazlasını yapmamıştır. Spielberg Indiana Jones mu, yoksa Schindler mi? Açıkçası, ikisini de olmayı denedi. Seyirciyi hedef alan herkes, herkesi ister. Fakat onun ülkesi ve kültürü, tercihini diğerinden yana, Indie'nin bağımsız, değişken miti ve maceraperest ateşliliğinden yana kullandı. Ve kuşkusuz, *Schindler'in Listesi*'nin, bu filmin kendi eğitiminde ve Yahudiliğinde bir dönüm noktası olduğunu iddia eden yaratıcısı, bazı kararların felakete yol açtığını biliyor olmalı.

Eğer her şey programa uygun ilerlerse Spielberg Aralık 2012'de *Lincoln*'ü piyasaya sunacak. O filmi çekerken Doris Kearns Goodwin'in kitabı *Team of Rivals*'ı ve önce John Logan ve Paul Webb, daha sonra Tony Kushner tarafından yazılan senaryoyu kullandı. John Ford'un Haziran 1939'da, felaket arifesinde gösterime giren *Young Mr. Lincoln*'ını anımsatıyor ve 2012 Noel'inde, Beyaz Saray'da ve ülkenin uzak bölgelerindeki prangalı mahkûmlara gösterilmeye uygun "Lincolneque" bir filme olağandışı biçimde ihtiyaç duyulacağını söyleyebilirim. Spielberg'in ustaca ve ilham verici olmayan bir iş çıkaracağına inanamam. Yine de insanların ve toplumlarının kalbine ulaşacaksa, bu girişim daha ziyade Abraham Lincoln rolündeki Daniel Day-Lewis'e bağlı olacak diye tahmin ediyorum. Çünkü büyük ve azizvari adamın, Day-Lewis'in Paul Thomas Anderson'ın *Kan Dökülecek*'indeki (2007) Daniel Plainview'unda bulunan haşin ve çekilmez rekabetçiliğine bir şekilde değinmesi gerek.

CESUR YENİ KUZEY KALİFORNİYA DÜNYASI

1960'larda, Amerika'daki toplumsal ve ırksal kargaşaya, suikastlere ve Vietnam yarasına rağmen, sinemaya âşık genç adamların sıra dışı bir fırsatın ele geçirmekte olduklarına inanmaları mümkündü. Belki de sinema onlara aitti. Bu düşünce Kuzey Kaliforniya'da, ülkenin her yerindeki film çocuklarına ilham veren ve mecrayı büyük ölçüde değişime uğratan bir deneye yol açtı. Bu "veletler"[1] yeni teknolojinin ve yeni ekonominin üzerinde yükselerek geleceğe doğru yol aldıklarına ve yetki sahibi olduklarına en azından bir an için inanabildiler. Sonra daha eski bir gerçek kafalara dank etti: Asıl teknoloji onların üzerinde yol alıyordu.

George Lucas 1944'te Kuzey Kaliforniya'nın Central Valley'sinde düz bir tarım kasabasında, Route 99'un kamyon gürültüsünün düğüm noktası, Yosemite ve San Francisco'nun tam ortasında bulunan ama bu davetkâr yerlerden kültürel olarak uzak olan Modesto'da doğdu. Bir kırtasiyecinin oğlu olan George, Modesto'da büyüdü ve hızlı arabaları, yeni müziği ve çocuklarla birlikte takılmayı sevdi ki bunların tümü, hâlâ en kişisel ve en zevkli filmi olan *Gençlik Yılları*'nda (1973) görülebilir. Ergenlik çağında amatör filmler çekti ve 1965'te iki yıllık okuldan Güney Kaliforniya

[1] Bkz. Michael Pye ve Lynda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood* (1984).

Üniversitesi'ne geçmeyi başardı. Güney Kaliforniya Üniversitesi, Amerika'daki en eski film okuluydu ve yapım ağırlıklıydı. USC'de John Milius ve Walter Murch gibi insanlarla arkadaş oldu. 1943 New York doğumlu Murch seçkin bir ressamın oğlu ve ses, şiir, edebiyat ve sinemacılığa Lucas kadar ilgi duyan genç bir adamdı. Lucas ayrıca, Universal'da yönetmen çırağı (ve George'tan iki yaş küçük) olan Steven Spielberg ve kendisinden beş yaş büyük, Hofstra'dan Los Angeles'taki Kaliforniya Üniversitesi'ne gitmiş ve çoktan özgün bir sinemacı ve çok düşük bütçelerle çalışan doğal bir lider ünü kazanmış Francis Coppola ile tanıştı.

Lucas yoksul öğrencilikten yıldızlığa yükseldi ve gerçek bir filmin yapımını gözlemleme ödülü veren bir yarışma kazandı – film, Fred Astaire ve Petula Clark'ın rol aldığı, Coppola yapımı *Finian'ın Gökkuşağı* (1968) çıktı. Kötü bir filmdir ama kötü filmler de iyi filmler kadar eğitici olabilir. Lucas, ismi geçmeyen bir yapım asistanıydı ve Coppola'nın bir sonraki filmi *Buhranlı Günler*'de (1969) aynı derecede muğlak "yapım ortağı" görevini üstlendi. Film, genç filmcilerin Los Angeles mezarlığına geri dönmektense orada kalmalarının daha sağlıklı olabileceğine dair ortak grup duygusuyla, en nihayet Bay Area'da son bulan bir yol filmiydi. 1960'ların sonunda sanatçı çocukların San Francisco'yu, bekleyen bir cennet gibi görmeleri baştan çıkarıcıydı. Beat kuşağı yaşayan bir anıydı. Şehir ayrıca Batı Yakası'nın, ilk günlerinde New York sinemacılığı üzerinde kullandığı cazibeye sahipti – yeni çocukların kendi kurallarını koyabilecekleri ve belki de Hollywood'u yeniden icat edebilecekleri gözden ırak, akıldan ırak bir yer. Şehir, eşi benzeri görülmemiş bir müzikle çalkalanıyordu.

Yeni imparatorluk hayat buldu: Coppola birkaç yıl içinde, parmak ısırtan bir faallik patlamasıyla *Baba*'nın iki kısmını ve *Konuşma*'yı (1974) çıkarmıştı. Yalnızca son film Bay Area'da çekilmişti ama Coppola idealine sadık kalmış, şehirde oturma izni almış ve Walter Murch'ü zenginleştirilmiş sese eğilimin başını çeken kilit bir zanaatkâr olarak kullanmıştı – artık yalnızca konuşma ve müzik değil, içsel atmosfer de vardır. (*Konuşma* için ses hakkında bir

film denilebilir ve yapımı sonrasının çoğu, Coppola ikinci *Baba* filmine odaklanmış olduğundan Murch tarafından yürütülmüştü.)

Bu sırada Coppola iş arkadaşı George Lucas için bir kariyer oluşturmak amacıyla elinden geleni yapıyordu ama Coppola ne kadar girginse Lucas o kadar mesafeliydi. Lucas'ın bu karanlık ya da utangaç tarafı, film okulundayken çektiği bir kısa filmin genişletilmiş kasvetli bir versiyonu olan ilk uzun metrajlı filmi, paranoyak bilim kurgu *THX 1138*'de (1971) belirgindir. Bu film, Coppola'nın şirketi American Zoetrope için yapılmıştı. Coppola başyapımcıydı ve Walter Murch de ses montajını yapmıştı. Fakat film sağlam bir seyirci bulamadı ve George'un 1971'de kurduğu şirket Lucasfilm batıyordu.

O zaman Coppola dostane bir rekabet içinde, Lucas'ın kariyerini sağlamlaştırabilecek (*Baba* gibi) ana akım bir film yapması için Lucas'a meydan okudu. Lucas hayalinde Modesto'nun dünyasına, arabalara, çocuklara ve kızlara geri döndü. Yazım işinin çoğunu kendi yaparak, *Another Quiet Night in Modesto* ya da *Gençlik Yılları*'nı çıkardı. Çocukların yaptığı ve çocuklar hakkında yapılan filmler moda olmasına rağmen birkaç stüdyo filmi geri çevirdi. Fakat Coppola yapımcı olarak görev alacağını söylediği zaman Universal filmi 700.000 dolardan almayı kabul etti. Lucas biraz Modesto'da ama çoğunlukla San Rafael'de çekim yaptı. Filmi 1960'ların müzik kutusu müzikleriyle ördü ve diskjokey Wolfman Jack'i mitik bir guru figürüne dönüştürdü. Walter Murch sesin başındaydı ve George'un yeni eşi Marcia Lucas baş kurgucuydu. Oyuncu kadrosu televizyondaki çocuklardan ya da *Gençlik Yılları*'ndan türeyen programlarda herkesin tanıdığı isimler olacak çocuklardan meydana geliyordu. Bir başka yol filmi *Easy Rider* (1969) ya da (Şeytan, *Arka Sokaklar*, *Uzun Veda* gibi) 1973'ün çarpıcı biçimde radikal (veya ürkütücü) bazı filmlerine kıyasla *Gençlik Yılları* daha tatlı, daha az tehdit edici ve ağ televizyonu ruhuna daha yakındı. Çocukların ne kadar gergin ve endişeli olabileceklerine dair rahat bir kavrayışı vardı. Tüm oyuncular kendi büyük fırsatlarını yakaladıklarına inanmış görünüyorlardı

ve oyuncular arasında Richard Dreyfuss, Ron Howard ve Harrison Ford vardı. İşin sonlarına doğru Universal filmin tutabileceğini sezdi ve pazarlama için biraz ek para harcadı. Yine de 1973 Ağustosunda gösterime girdiği zaman (bir yaz filmi daha) yapım ve tanıtım yalnızca 1,25 milyon dolar tutmuştu. Sonra film 55 milyon dolar hasılat yaptı ki bu zaman içinde yeniden dağıtım geliri ve video kiralama geliriyle birlikte 250 milyon doları aştı. Cinsel macera beklentilerini ve Vietnam'ın, genç adamların üzerinde asılı duran gölgesini de içeren bir çocuk filmiydi (kapanış jeneriğine göre bir karakter Vietnam'da öldürülmüş, bir diğeri Kanada'ya gitmişti.) Fakat 1962'de geçen ve o dönemin görece masumiyetine eleştirel yaklaşmayan, ebeveyn kuşağına uygun, sakıncasız bir eğlenceydi. Aslında *Gençlik Yılları*, *Asi Gençlik*'ten (1955) çok daha az önsezili ya da ıstıraplıydı ve bu, Lucas'ın daha eski bir çağ ve o çağın sineması tarafından ne kadar güvenle şekillendiğini gösteriyordu.

Universal Lucas'a iki filmlik bir sözleşme vermişti, filmlerden biri *Gençlik Yılları*, diğeri de *Yıldız Savaşları* diye bir şeydi. Lucas filmi yazmak ve gerekli olacak özel efekt yelpazesini hesaplamak için uğraşadursun, Universal'daki patronlar, ilk filmin başarısına rağmen, *Yıldız Savaşları*'nın nasıl bir şey olacağını tasavvur edemiyorlardı. Bu sanatı ve ticareti yeniden şekillendirmek üzere olsa da proje muallaktaydı. Universal tereddüt etti ama Twentieth Century-Fox bu riske gireceğini söyledi. Bilim kurgudan korkuyordu, Lucas'a ve onun suskun hallerine karşı ihtiyatlıydı, bu nedenle Lucas'ı kişisel olarak *THX 1138*'den kalan borçlarıyla baş başa bırakan adım adım ödemeleri içeren, yalnızca birkaç projelik bir anlaşmayı kabul etti. Bununla beraber Lucasfilm daha fazla ön ödeme istemek yerine satış ve pazarlama haklarını –oyuncaklar, tişörtler, oyunlar, yiyecek ve içecek, aklınıza gelebilecek her şey– muhafaza etmekte ısrar edecek içgörüye sahipti. Zaman içerisinde sektör analistleri bunun bir film stüdyosunun yapmış olduğu en kötü anlaşma olduğuna hükmettiler (gerçi bu rekabetin yoğun olduğu bir konudur). Bu tür ek gelir kaynakları, altın çağda

hemen hemen hiç takdir edilmemişti. Oyuncaklar, kıyafetler ve hatıra eşyaların ilk defa ciddi olarak farkına varılması *The Adventures of Davy Crockett* adlı televizyon programıyla oldu. Program, uygun bir biçimde 1954'te, George on yaşındayken oynuyordu.

Yıldız Savaşları'nın (1977) çok sayıda kaynağı vardı: Cumartesi sabahı macera filmlerine, arkası yarınlı dizilere bir geri dönüştü. Lucas, Kubrick'in *2001: Uzay Yolu Macerası*'ndaki (1968) görkemli hayalgücüne hayranlık duyuyordu ama 1960'lar ve 1970'lerdeki uzay çekimlerinin televizyonda yayınlanan görüntüleriyle yetişmişti. Bu, NASA ve Apollo'nun televizyonun demirbaşı oldukları bir çağdı. Daha sonraları, Lucas'ın, Joseph Campbell'ın antropoloji yazılarından da ilham aldığı ileri sürülecekti. Daha önemlisi ise yeni bir özel efektler düzlemine sıçrama istekliliğiydi.

Lucas, Fox'un özel efekt departmanını kapatmakta olduğunu öğrenince, stüdyoyla yaptığı anlaşmasında umutsuzluğa kapılmıştı. Oysa daha önce kimsenin görmemiş olduğu türden sayısız sahne tasavvur ediyordu. John Dykstra'ya (*2001: Uzay Yolu Macerası*'nda da çalışmış bir asistan) Van Nuys'ta deney yapmaya başlama görevi verdi ama bu, fotografik yöntemlerin giderek bilgisayara bağlı olacağı yeni bir kültürün yalnızca girizgâhıydı. Lucasfilm 1975'te, film üzerinde çalışırken, Industrial Light and Magic adında yeni bir işletme kurdu. 1978'de 100 milyon dolar maliyetle başlayan bu işletme çok geçmeden San Francisco'nun kuzeyinde, Skywalker Ranch adını alacak Marin'e yerleşecekti.

Bir diğer elverişli koşul da George Lucas'ın müthiş para kazanma yeteneğiydi ki sanatsal uğraş kutlanırken asla gözden kaçırılmaması gereken bir özelliktir. Böylece *Yıldız Savaşları* vizyon, kafa karışıklığı ve fırsatın düzensiz bir karışımı oldu. Çocukça diyaloğunun, efektleri cilalı göstermedeki sorunların ve genç oyuncu kadrosunun tuhaflığının üstesinden geldi: Harrison Ford, Carrie Fisher ve Mark Hamill. Artı R2-D2 ve C-3PO. Artı Alec Guinness ve James Earl Jones – ilk plan Darth Vader'ın sesi olarak Orson Welles'ti ama fazla tanınabilir olduğu düşünüldü.

Yıldız Savaşları, ilk film, bütçenin epey üzerine çıktıktan (en sonunda 13 milyon dolardı) ve Lucas'ı sinirsel çöküntü noktasına getirdikten sonra 25 Mayıs 1977'de gösterime girdi. Fox'un tereddüdü, filmin ABD. açılışının yalnızca kırk üç perdede yapılmasından anlaşılabilir. Boşversenize, nihai Amerikan hasılatı 460 milyon dolardı; denizaşırı buna 314 milyon dolar ekledi. Gelecekte, *Yıldız Savaşları* (satış ve pazarlama geliri hariç, dünya çapında 4,2 milyar dolar hasılata ulaşan) altı filmlik bir seri olacaktı. İlk iki devam filmi (sırasıyla, Irvin Kershner ve Richard Marquand tarafından yönetilen) *Yıldız Savaşları: İmparator ve Yıldız Savaşları: Jedi'nin Dönüşü* 1980 ve 1983'te geldi. Orijinali kadar olmasa da fevkalade iyi iş yaptılar.

Fakat bu ilk üç *Yıldız Savaşları* filmi fütüristik çarpışmanın hayali, robotlardan veya animasyonlu filmlerden gelen karakterlerin yaratımı ve ilgili satış ve pazarlama hacmi konusunda yeni standartlar belirledi. Eğer doğru zamanda doğru yaştaysanız (mesela 1977'de on yaşında) bunlar artık sonsuza kadar sizin filmlerinizdir. Ayrıca; film dizilerine (bir franchise), bütün bir özel efektler dünyasına ve hikâyeye, ergenlikte başlayıp biten bir yaklaşım üzerine kurulmuş yeni bir endüstrinin temelini oluşturdular. Buna ek olarak *Jaws*, *Rocky* filmleri, Çılgınlar Okulu, John Hughes filmleri ve *Indiana Jones* filmlerinin yanı sıra endüstri belirli bir "demografik," yani on iki ile yirmi dört yaşa yönelik eğlence alanında güven tazeledi. Dahası, endüstri artık, filmleri yalnız kendi içinde filmler olarak değil endüstrinin diğer elektronik kollarına –bu bir süre için video anlamına geldi ama çok daha fazlası olacaktı– hizmet edecek malzeme olarak gören holdinglerden oluşuyordu. *Yıldız Savaşları* çıtayı yükseltti. Eğer bir film yapacaksanız, neden gişe rekorları kırmasın? Yine bir Las Vegas yanıltmacası ve yetişkinler için küçük, zorlayıcı filmler yapmaya devam etmenin gitgide zorlaşacağı bir ruh hali.

İlk başta algılanmasa da, bu filmlerde özel efektlerin eşlik ettiği çılgınca aksiyon, animasyonun dönüşünün bir habercisiydi. Eğer bir film hızlı kurgular, patlayan ses efektleri ve üstünkörü

karakterlerin birbirine karıştığı hiddetli bir aksiyonla (çok canlı anlamında) "animasyonlu" [animated] ise bu, film animasyonunu tanımlamanın bir yolu değil miydi? Ve animasyonlu film, perdenin hırpalanmış düzlüğünü olsa olsa vurgulayabilecek bir mecra değil miydi? Bir kez daha, gerçeklik yanılsaması veya umudu gerisin geriye geçmişe itiliyordu.

1960'lar ve 1970'lerde Disney düşüşe geçmişti: Eski animatörler sıralarını savıyordu (Walt 1966'da öldü) ve çizgi filmin yalnızca televizyona ve yalnızca cumartesi sabahlarına uygun olduğu düşünülüyordu. Disney bir sürü canlı çekim filmin yanı sıra bir de canlı çekimle çizgi filmi karıştıran (ortak yapımcısı Spielberg olmak üzere) bir başyapıt, *Masum Sanık Roger Rabbit* yaptı. Fakat animasyon yaşama döndürülmek üzereydi.

Lucasfilm ile yarımadanın yalnızca elli mil aşağısında, Silikon Vadisi olarak bilinen yerde konuşlanmış elektronik endüstrisinin birbirine yakınlığı bunu tetikledi. Apple 1975'te kuruldu. Film, bu ortakyaşam içinde, bilgisayarın zamandan ve paradan tasarruf ettirme ve sonra da şaşırtıcı bir yeni efekt yelpazesine izin verme olasılıklarının farkına vardı. Modern hareketli görüntülerdeki en belirleyici figürler Lew Wasserman, DreamWorks'ü meydana getiren ekip ya da menajerlikten yöneticiliğe terfi eden ve ölene kadar, yirmi yıl boyunca esas ve hâkim görünen Mike Ovitz değildi. Görme ve iletişim kurma kapsamımızı ve bununla beraber gerçeklikle olan temasımızı ve anlaşmamızı değişime uğratmış olan Steve Jobs ve diğer yenilikçilerdi.

1979'da Lucasfilm animasyonlu uzun metraj filmleri araştırmak üzere kendi içinde küçük bir bölüm kurdu. İlk başta adı Graphics Group'tu ve sonraki filmlerinin ruh haliyle George Lucas'ın ilk filmlerindeki duyguların çok ortak noktası bulunmakla birlikte Pixar haline gelen şeyin içtenliğe ve bizi duygulandırmaya, Frank Capra'yı gülümsetecek kadar büyük bir inancı vardır. *Oyuncak Hikâyesi* filmleri teknoloji harikalarıdır ama duyguları ve değerleri 1950'lere, Pixar'ın yaratıcı lideri John Lasseter'ın doğduğu yıllara uzanır ve seyirci bunu seymekte ısrarlıdır. *Oyuncak*

Hikayesi 3 (2010) dünya çapında 1 milyar dolar hasılat yaptı – Pixar er ya da geç Akademi'nin animasyona direnişini kıracak ve bir En İyi Film ödülü kazanacaktır.

Lucas 1986'da Pixar'ı, pişmanlıkla ve çalışanlarına daimi sevgisiyle, 5 milyon dolar karşılığında Apple'a ve Steve Jobs'a sattı. Bu, *Yıldız Savaşları*'ndaki orijinal satış ve pazarlama hamlesinin yanına konulası bir anlaşmaydı. Pixar 2006'da Disney'e 7,4 milyar dolara satıldı. Jobs'un yönetiminde ve onun teşviğiyle Lasseter bilgisayar animasyonu geliştirmekte daha özgürdü. 1995'te, Emeryville'deki Pixar genel merkezinde (ve ayrıca Bay Area'da) tasarlanan ve yapılan *Oyuncak Hikâyesi*, ilk bilgisayar ürünü animasyonlu film oldu.

1999 ile 2005 arasında George Lucas, yeni ve neşesiz bir oyuncu kadrosu ve hatırlaması güç adları bulunan üç *Yıldız Savaşları* filmi daha yaptı (destandaki "ön filmler" trilojisi). Jeneriğe göre bu filmleri Lucas yönetti ama gitgide karmaşık hale gelen efektler ve eksilen anlatı enerjisiyle yaptı bunu. Gelecek kuşak çocuklar ve genç ebeveynleri, "yeni" *Yıldız Savaşları* filmlerinden memnun olduklarına dünyayı inandırdılar ve muazzam miktarlarda para kazanıldı. Fakat dürüst sinema seyircisi bir yönetmen sezebiliyor mu? İkinci *Yıldız Savaşları* serisi bize boynu bükük ve otomatik tüketicilermişiz gibi davrandı: Filmleri fast food ve benzinci düzeyine indirdi ve o reklamlar öyle tanıdıktır ki sözlerine eşlik edebiliriz.

Lucas'ın bugün Marin'de ve San Francisco'da uçsuz bucaksız taşınmazları var. Industrial Light and Magic büyüyor; bu isim onun en etkileyici başarılarından biri ve bir zamanlar sinema veya film adını verdiğimiz şeyin en son uygun tarifi. 3 milyar doların üzerinde bir net değerle Lucas endüstride büyük bir girişimci ve referans noktası – bunda bir sorun yok. Yazık ki kariyeri ve halinden memnun kişiliksizliği de filmlerin yönetimine dair beklentimizi değiştirdi.

Böylece 1970'lerin ortası San Francisco'sunda Amerikan filmi, rönesansını yaşıyormuş gibi görünüyor ve pek çok insan prens gibi davranıyordu. Lucas, Murch ve Coppola diğer sinemacıları, her umutlu çocuğu ve senaryosunu ve yeni teknolojilerin gelişmesine yardım eden ileri yapım sonrası şirketlerini çektikleri Bay Area'da yaşamaya başladılar. Industrial Light and Magic büyüdü ama Coppola da North Beach'teki Zoetrope binasına veya binalarına sahipti, (*Guguk Kuşu*'nun yapımcılığını üstlenmiş olan) Saul Zaentz ise kayıt şirketi Fantasy'yi önce *Amadeus* (1984) ve sonra İngiliz Hasta (1996) için bir üsse dönüştürdü. (1936, Chicago doğumlu) Philip Kaufman, *Merihten Saldırganlar*'ın (1978) zekice fakat korkutucu bir yeniden çevrimini gerçekleştirdiği Kuzey Kaliforniya'ya geldi. Daha sonra, Hawks ve Preston Sturges'ın keyifli bir karışımı olan, Amerikan görkeminin müşfik bir hicvi niteliğinde olsa da kısmen, baş karakterlerinden birinin de (Ed Harris'in canlandırdığı John Glenn) bir başkan adayı olarak ciddiye alınmayı denemesi nedeniyle seyircisinin ilerisinde bir film olan *Boşluktaki Kahramanlar*'ı (1983) çekti.

Francis Coppola tüm bunların merkezindeydi: *Baba* filmlerinden sonra Oscar sahibi olma şerefine ve çok paraya kavuşmuştu, delidolu yaratıcı fikirlerle dolup taşıyordu, gösterişli, neredeyse manik depresif bir enerjisi vardı; kendisi de kaçınılmaz bir babaydı. Dolayısıyla aklına gelen her şeyi yaptı. Bir dergi çıkarmaya başladı, operalara yapımcılık yaptı, restoranlar açtı; partiler verdi; Belize'de bir tatil yeri planladı ve bir Berkeley mezunu, bir sinema salonu yöneticisi ve o sırada Pacific Film Archive'ında yenilikçi program direktörü olan Tom Luddy'nin özel projelerine yazıldı. Coppola'nın o kadar çok sayıda yabancı yönetmen ve projeleri için ev sahibi haline gelmesi Luddy aracılığıyla oldu. Böylece Zoetrope, Abel Gance'ın *Napolyon*'unun (1927) restore edilmiş versiyonunun yapımcılığını üstlendi. Hans-Jürgen Syberberg'in *Bizim Hitler: Almanya'dan Bir Film*'inin (1977) açılışını ve tanıtımını yaptı ve Carroll Ballard'ın *Kara Rüzgâr*'ı (1979, gerçek bir aile eğlencesi) ve Paul Schrader'ın *Mishima*'sı (1985, avangard ve

Japonya'da yasaklı) kadar çeşitli filmlerin yapımcılığını üstlendi. Hatta tükenmiş haldeki Nicholas Ray'e bile deneysel psiko-belgeseli *We Can't Go Home Again*'i (1976) tamamlamaya çalışması için Zoetrope'de yer ayrıldı.

Coppola'nın kendisine gelecek olursak, Vietnam planı, Francis'in peşine düştüğü büyük beyaz balinası olmadan önce başkaları –Lucas ve John Milius– tarafından başlatılmış olsa da bu projeyi üstlendi. Sektörün *Baba*'yı yapmış olan adama duyduğu saygı ya da Coppola'nın kendi yaratıcı gözüpekliği olmadan girişilemeyecek bir filmdi. Fakat açık uçlu yabancı girişimlere güvenilmemesi yönünde bir uyarıymışçasına felaketlerin ardı arkası kesilmedi. Coppola filmin çoğunu kötü havanın, yerel ordu desteğinin kaprislerinin ve artan maliyetin, yönetmenin ne çekeceği ve *Kıyamet*'in ne "hakkında" olacağına ilişkin kararsızlığının üzerine eklendiği Filipinler'de çekmeye karar verdi.

En sonunda (filmin Altın Palmiye kazandığı) Cannes açılışında Francis "Vietnam hakkında değil,[1] Vietnam'ın *kendisi*" diyecekti. Ona bunu söyleten bitkinlikti ve böyle söylemesi, sinemacıların kendileriyle ilgili kaygılarında aşırıya kaçmalarının da bir göstergesiydi. Vietnam filmden *daha kötüydü*. Çok daha kötü. Yine de Harvey Keitel'm Martin Sheen için bırakılması gerekti. Marlon Brando Kurtz rolünü oynamak için kondisyonsuz ve Joseph Conrad'in eseri *Karanlığın Yüreği*'nden bihaber çıkıp geldi. Francis, onun büyük cüssesini filme almanın bir yolunu bulmaya uğraşırken Brando onunla rolü hakkında tartışmak istiyordu. Coppola aklını, sinirsel denetimini, filmini ve hatta ailesini kaybetmekte olup olmadığını merak ediyordu. Eşi Eleanor bu çetin sınav hakkında, *Notes* adında bir günce kitabı yayımladı. Bu kitap, insanların herhangi bir film çekerken neleri riske attıklarının en dokunaklı kayıtlarından biridir. İşte 8 Nisan 1978 tarihli girişi:

> Bu sabah Francis'e,[2] iç sesinin ona ne yapmasını söylediğini sordum. Ona hiçbir şey yapmamasını, zorlamamasını, davranma-

[1] Alıntılayan Geoffrey Dunn, *San Francisco Chronicle*, 12 Ağustos 2001.

[2] Eleanor Coppola, *Notes* (1979), s. 254.

masını, yalnızca beklemesini söylediğini anlattı. Olmaya alışkın olduğu kişinin tam zıttı. Seslerinin ona yaşamında kimseye yer bırakmadan yalnız olmasını söylediklerinden korktuğunu söyledi. Şöyle dedi: "Ne kadar korktuğumu görmüyor musun Ellie? Sen 'Elini çabuk tut ve evliliğimizi işinden ayır, daha fazla beklemeyeceğim' diyorsun. United Artists 'Elini çabuk tut ve filmi bitir, bankaları ve oynatımcıları daha fazla bekletemeyiz' diyor. Ve bir parçam 'Sık dişini, kurtulmak için alelacele bir karar verme' diyor." Son üzerinde ne kadar çalışırsa, ondan o kadar çok kaçar göründüğünü, sanki oralarda bir yerde görünmeden durup onunla alay ediyormuş gibi geldiğini söyledi. "Son üzerinde çalışmak tırnaklarınla cama tırmanmak gibi" dedi.

Filmin açılışından çok önce, eli kulağındaki felaket hakkında düşmanca basın hikâyeleri dolaşıyordu – o sırada medyada, sinemayı ele geçirmiş gibi görünen parlak zekâlı ama kibirli çocuklara karşı bir geri tepme söz konusuydu. *Kıyamet* karmakarışıktı ve Coppola'nın kendisinin bile filmin net veya oturmuş bir versiyonuna sahip olduğuna inanmak güçtü. Fakat nefes kesici sekanslarında (örneğin Albay Kilgore rolünde Robert Duvall'li sekanslar ve kanla uyuşturucuyla beslenen, balta girmemiş orman duygusu verenler), özgün bir korku anlayışı ve Amerika'nın emperyal çürümüşlüğünün havası vardı. (Coppola 1979'da atılmış birkaç sahneyi içeren restore edilmiş versiyonu *Apocalypse Now Redux*'u 2001'de piyasaya sürdüğü zaman daha iyi bir film gibi görünüyordu yine de.)

Coppola, insan olarak sıkıntılı fakat değişkendi. Bir Kuzey Kaliforniya alternatifi kurmuşa benziyor ama yeni bir Hollywood devralma hayalleri besliyordu. Böylece 1940'ların stüdyo görünümüne kasıtlı bir geri dönüş olan *Yürekten Biri*'ni çekmek üzere Los Angeles'taki tesise taşındı. Vittorio Storaro'nun renkli görüntüleri, Dean Tavoularis'in muhteşem setleri, Tom Waits'in akıldan çıkmayan film müziği ve artık Zoetrope'de onursal yönetmen olarak çalışan Michael Powell'ın genel etkisiyle enfes ve izlenmeye değer bir filmdir. Mütevazı bir 2 milyon dolara mal olmuş olsa bir cazibe harikası ve saf sinema gibi görünebilirdi. Fakat 25 milyon

dolar maliyet ve aşırılık ve delilik üzerinden kötü tanıtımla Coppola'yı borç bataklığına sürükleyen bir felaket oldu. Amerika'yı, sanatlardaki çılgınca müsamaha ya da mahvolmuş bütçeler kadar gücendiren az şey vardır.

Film, sivri dilli basına gösterildikten kısa süre sonra Coppola'yı Napa'daki Rutherford malikânesinde gördüm. Garaja giden yol, o sırada sekiz yaşında olan Sofia Coppola'nın hazırladığı uyarı işaretleriyle doluydu. Ailenin eşyasını veya evi almaya gelebilecek icra memurlarını korkutma amacı taşıyorlardı. Francis yemek pişirmeye koyulana kadar keyifsiz, mosmor ve züğürt görünüyordu. Sonra şevki yerine geldi. Rutherford malikânesi eski Niebaum şaraphanesinin yanındaydı ve Coppola'nın orasıyla ilgili bir fikri vardı. Borçlarını eninde sonunda ödeyecekti. Sinemacı olarak devam etti. Sofia'nın filmler çektiğini görebildi. (Sofia'nın en iyi işi *Bir Konuşabilse...*'dir, 2003.) Fakat bazıları, Coppola'nın kalbinin ve servetinin artık şaraphaneye ve yeme içmeye olan ilgisine bağlı olduğu kanısında. *Baba*'daki sahneler içinde en dokunaklıları masada geçen sahnelerdir. Kültürel manzarada, çok az Amerikalı yönetmenin boy ölçüşebileceği türde bir yönetmendir. 1970'leri, kendine has tarzında fevri ama manipülatif bir biçimde (Sonny ve Michael Corleone'nin bir karışımı) Amerikalı sinemacının statüsünü yeniden tanımlamak üzere kullandı. O bizim Griffith'imiz, her ne kadar o öncüden daha zengin ve daha mutlu olarak, suça yönelik eski film tavırlarını –suç organize, aile içinde ve yalnızca iş olduğu müddetçe– aşmış bir kariyere dönüp bakabilecek halde ölecek olsa bile. Korkarım ki artık, Amerikan iş dünyasının hukukun ve toplumun ahlaki ilkelerinin ötesine geçmeye hazır olduğu konusunda hemfikiriz. Hiçbir büyük Amerikalı yönetmenin daha kasvetli bir vizyonu olmamış veya o vizyonla En İyi Film'i kazanmamıştır.

*Yürekten Bir*i'nin (1982) biraz öncesinde, daha vurgulu ve etki alanı daha geniş bir başarısızlık yaşanmıştı (kabul etmek gerekir ki Kuzey Kaliforniya'da değil). Michael Cimino (1943 New York doğumlu) Yale'i ve Lee Strasberg ile çalışmayı bırakıp Clint E-

astwood için çalışmaya başlamıştı. Sonra 1978'de, Dostoyevskivari biraderlerin hikâyesini anlatmak için Vietnam'ı ve Amerika'nın işçi sınıfı hinterlandını kullanarak *Avcı*'yı yönetti. Aktörler, yeni askerler olmak için fazla yaşlılardı; filmin, Vietnam'ın gerçekleriyle ters düşen pek çok unsuru vardı. Fakat hâlâ kalıredici bir filmdir ve Christopher Walken'ın aldığı ödülün yanı sıra En İyi Film ve yönetmenlik ödülleri kazanmıştır. (O En İyi Film Oscarı'nı uzun, alengirli bir merdivenden kendine has tarzıyla inen ve bu, toplum içinde son görüntülenişi olacak olan John Wayne takdim etti.) Bu nedenle United Artists'in, *Cennetin Kapısı* adıyla tanınacak epik Western'i yazıp yönetmesi için o sırada Cimino'yu işe alması sürpriz olmadı.

Filme ilişkin (10 milyon doların altındaki) bütçe fikirleri; her gün saatlerce seyahat etmeyi gerektiren uzak lokasyonlar, aynı sahnelerin sürekli yeniden çekimi, çekim ilerledikçe işin içine taze aksiyonun girmesi ve Cimino'nun, United Artists'in projeyi kapatamayacak kadar çok yatırım yapmış olması üzerine oynadığı kumar yüzünden 40 milyon doları geçen nihai maliyetin gölgesinde kaldı. Bunun ayrıntılarını, Steven Bach'ın kitabı *Final Cut*'ın titiz raporlaması ve acıklı tonu sayesinde biliyoruz – ve Bach o sırada UA'in bu filmden sorumlu yöneticilerinden biriydi.

Bach'ın kitabı içtendir ama kinci değildir. Ortalık durulduktan sonra şu sonuca varır:

> Kesin olan bir şey var:[1] *Cennetin Kapısı*'nın çalkantılı tarihinde, Michael Cimino'nun "bir başyapıt," kalıcı bir sanat eseri yaratmaktan başka herhangi bir amaç güttüğü bir gün ya da bir an olmamıştır. Yapmakta olduğu şeye dair kendinden eminliği, tarihi ve etrafındaki insanların davranışını da büyük oranda koşulladı. Bir şirketi mahvetmek ya da bir şirkete zarar vermek için yola çıkmamıştı, o şirketi ekonomik ve estetik olarak zenginleştireceğine inanıyordu.

Bu iş, "ucuz bir eğlence"nin fazla uzağına düşmüş olabilir. Bach ve Cimino birbirinden farklı şeyleri, sanatı ve ticareti savunu-

[1] Age., s. 415.

yorlardı ve her nasılsa tarih, yollarını tuhaf bir biçimde kesiştirmişti. Kendi süreğen manevraları ve şirketin çaresiz saygısı sayesinde Cimino'nun, bir portre üzerinde çalışan Lucian Freud gibi davranmasına izin veriliyordu. Bu, bir film çekmek için riskli bir yoldur ama Freud harika bir ressamdı, bazen iyi gitmediği için bir resmi yarıda bırakırdı. Bir filmi yarıda bırakmak hemen hemen imkânsızdır ve ilk birkaç günden sonra, iyi sonuçlanmayacağını bilerek devam etmesi ise çok güçtür. Gelgelelim film gösterime girer girmez, kaçabilen herkes enkazdan kaçar.

Cimino, filmi piyasaya umduğundan (149 dakika) daha kısa bir uzunlukta sürmeye mecbur kaldı ama yine de açılış olarak Harvard mezuniyeti barikatı vardı. (Yirmi beş dakika sonrasında Kris Kristofferson'ın karakterinin Johnson County, Wyoming'e ulaştığı daha umut vaat edici bir açılış sahnesi vardır.) Gala (19 Kasım 1980) tam bir kasvet sahnesiydi ve 219 dakikalık versiyondu. Bach, sinema salonundaki sessizliği hissetti: "Seyirci ya hayranlıktan[1] dilini yutmuştu ya da sıkıntıdan komaya girmişti. Sessiz bir küçümsemeyle uğuldayan o sessizlik içinde sırtımdan aşağı buz gibi ter inmeye başladı."

New York Times'ta Vincent Canby, film için "niteliksiz bir felaket"[2] dedi ve çok sayıda başka eleştirmen de filmi mahkûm etti. Verdikleri hüküm, 4 milyon doların altında bir nihai hasılatla desteklendi. Bunun üzerinden çok geçmeden, bağımsız sinemacılığı savunmak üzere kurulmuş ve herhangi bir stüdyo kadar onurlu bir sicile (Fairbanks'in *Bağdat Hırsızı*'ndan *Annie Hall*'a, *Kanlı Nehir*'den *Bazıları Sıcak Sever*'e kadar) sahip olan şirket, United Artists'in kendisi sona erdi. Şirket, Kirk Kerkorian'ın M-G-M'i tarafından bünyesine katıldı ve hâlâ o sindirim kanalının bir yerlerindedir. Michael Cimino hâlâ hayatta ve tam bir sır. Kariyeri *Avcı*'daki gücünü asla yeniden kazanamadı. 1996'dan beri başından sonuna kadar bir filmi yönetmedi. Fakat *Cennetin Kapısı*'nın tam versiyonu zaman geçtikçe daha iyi görünüyor ve –eğer kanıt

---

[1] **Age**., s. 360.

[2] Vincent Canby, *New York Times*, 19 Kasım, 1981.

gerekiyorsa– ne yaptığını bilen sanatçıların olağanüstü bir şey yapıp, sonra onu mahvedebildiklerine ilişkin fazladan bir kanıt teşkil ediyor.

Cennetin Kapısı konusunda başka bir tedirginlik kaynağı daha vardı: Film, Birleşik Devletler'in kendisine dair bir açıklama sunuyordu ve bu açıklamaya göre iktidar ve para, toprağa sahip olurken göçmenler ve emek hareketi üzerinde tahakküm kurmaya çalışıyordu. Bu metin artık çok daha nettir ama 1980'de, tehdit teşkil etmeyen filmlere ve sakin eğlenceye doğru bir geri savruluş vardı. Fred Astaire, Rin Tin Tin, Buster Keaton, Hawks'un izinde, Stanwyck'li ve Fonda'lı Preston Sturges kadar ilham verici olduğu sürece kimse sakin eğlenceye kusur bulmak istemez. Fakat 1970'lerin sonlarına gelindiğinde, rahatsız etmeyi ve kışkırtmayı amaçlayan daha az sayıda yetişkin filmi olmaya başladı. *Rocky* franchise'ı, bir Muhammed Ali'nin yerini alan bir Wallace Beery figürünün erişilmesi giderek zorlaşan hayaline dayanıyordu. (*Rambo* tahammül sınırlarını daha çok zorlayacaktı.) Steven Spielberg'in *E.T.*'si çocuklar için yapılmış bir filmden ziyade yetişkinleri tekrar çocuk gibi hissettirmek için tasarlanmış bir filmdi. Clint Eastwood'un *Kirli Adam* serisi polisin imkânsız konumuna bir saldırı olmaktan ziyade maço bir yalnız kurdun yüceltilmesine döndü. En önemlisi, Spielberg ve George Lucas *Kutsal Hazine Avcıları* ile, Cumartesi sabahı dizilerinin gösterişli yeni bir versiyonunda güçlerini birleştirdiler. Patlayan bir franchise oldu ve başta eğlenceliydi de ama gerçek dünyayla çok az ilgisi vardı. Aynı sırada, her zamankinden çok başlıca uluslararası şirketlerin yardımcı holdingleri haline gelmiş bir Hollywood'un yerine gelen ticari özgüveni şu eski soruyu soruyordu: Sinema filmlerinin yaşamla ne ilgisi var? Ve özel efektlerin genişleyen alanının kendi cevabı hazırdı: Ama bu artık gerçekten yaşam değil ki. Hem neden öyle olsun ki?

Her şey de iç karartıcı değildi. Woody Allen, *Annie Hall*'dan *Radyo Günleri*'ne kadarki en iyi dönemini yaşıyordu. Terrence Malick'in *Kanlı Toprak*'la (1973) yaptığı güzel başlangıcın *Cennet*

Günleri'nin (1978) zoraki görünümüyle tam olarak devamı gelmedi ve bunu ciddi bir ortadan kayboluş izledi. Martin Scorsese *Taksi Şoförü* ile *Kızgın Boğa* arasındaki yıllar boyunca kargaşa içinde bir dâhiydi.

Yeni bağımsız film imkânları çoğu insanı etkiledi: John Sayles'in *Return of the Secaucus Seven*'ı (1979) sahici görünen karakterler hakkında uzun metrajlı edebi bir filmdi, 60.000 dolara mal olmuş, piyasaya sürülmüş ve takdir görmüştü. İleride *Seks Yalanları* (1989) ile Steven Soderbergh tarafından, Robert Redford'ın *Bulunduğumuz Yol*'un (1973) meyvelerini toplamaya yönelik naif fakat iyi niyetli teşebbüsü "Sundance" olarak bilinen genel girişim tarafından, az seyircili filmlerin geliştirilmesini ve yapımını destekleyen bu tür filmler tarafından devam ettirilecekti. Bunlara, Amerika'da yapılmış en iyi filmlerden biri de dahildi: David Lynch'in *Mavi Kadife*'si öylesine tepeden tırnağa cinsel uyanışa dairdi ki pek çok ciddi eleştirmen filmi sarsıcı ve mide bulandırıcı buldu.

Mavi Kadife'nin yılı 1986'ya gelindiğinde, sinema filmlerinde görünür olan bir şey daha vardı: Siz karanlıkta otururken, bazen genç seyircilerin filmden çıkıp lobiye yöneldiklerini görüyordunuz. Lavaboya mı gidiyorlardı, sigara mı içeceklerdi yoksa canları tatlı mı çekmişti? Filmden mi sıkılmışlardı? Belki de ama lobiler gitgide, ekranda oynanan oyunlarla dolup taşıyordu. Lobi bir oyun salonu haline geliyordu. Bu süreç (1972'de Atari tarafından piyasaya sürülen) Pong ile başlamış ama sonra karmaşıklığı ve etkileşimi giderek artan oyunlar gelmişti. Bu ekranlar sinema perdesine kıyaslandığında minicikti, görüntü kaba sabaydı ve içerik şiddetli veya sinir bozucu derecede gürültülüydü. Oyunu bırakan insanın kulakları uğulduyordu. Ekran/perde yeni bir varoluş biçimi bulmuştu. Bugün bazı insanlar sinemanın önünde, ekranın ışığına karşı mavi bir ateşböceği gibi parlayarak, o oyunların en son versiyonlarını oynuyorlar.

YÖNETMEN NEDİR?

Truly Madly Deeply'nin (1990) ve *İngiliz Hasta*'nın (1996) yönetmeni Anthony Minghella'nın gerçeklikle yüzleşmesi:

> Film camiasının[1] tüm terimleri bir yeniden tanımlaması vardır ki genellikle eğlencelidir: Net kâr sıfır kâr anlamına gelir, bakiye sıfır kâr anlamına gelir, yapımcı eşittir yalancı, avukat eşittir hüsrana uğramış menajer, menajer eşittir hüsrana uğramış yönetmen, yönetmen eşittir hüsrana uğramış oyuncu. Bu şifre çözme mekanizması zamanla öğrenilen bir mekanizmadır... On yıl sonra biri arayıp "çok heyecanlı" olduğunu söylediğinde kastettiğinin "merhaba" olduğunu, biri "işlerinize bayılıyorum" dediğinde aslında yönetmen olduğunuzu bildiğini kastettiğini anlamama yetecek kadar temel bir tanıma sahibim... "İstediğin oyuncuya rol verebilirsin, oyuncu seçiminde söz hakkınız olmadığı anlamına gelir.

"Ant" alaycı biri değildi ama Weinstein biraderler gibileri için büyük filmler çekerken sağ kalmak istiyorsa alaycı, dünyevi veya eğleniyor görünmek gerektiğini keşfetmiş olabilir. Patronlarla birlikte birkaç hafta sonu inzivaya çekildikten sonra onlar gibi konuşmayı öğreniyor ve bazen, giderek onlara benzemeye başlayıp başlamadığınızı düşünüyorsunuz. Kalıcı olmuş eski profesyonelleri düşündüğünüzde aklınızda tutmaya değer bir nevi bipolar-

---

[1] *Minghella on Minghella*, (ed.) Timothy Bricknell (2005), s. 143.

lık dersi: Hawks, Capra, Lang, Ford, Vidor, Hitchcock, Lubitsch, Wilder, Wyler, Minnelli, Scorsese vesaire. Nasıl da oyuncu olmak zorundalardı. Sonra o şekilde kalıcı olmayanları düşünün –Welles, von Stroheim, von Sternberg, Nicholas Ray, Preston Sturges– ya da sıvışıp kendi kaçış yollarını bulanları: John Cassavetes, Kubrick, Terrence Malick, Michael Cimino.

Bugün Hollywood'un altın çağı olarak adlandırdığımız dönemde yönetmenler kendilerine söyleneni yapar, yalanları ve kullanılan dili sineye çeker ve mahpusluklarına gizli gizli dertlenirlerdi. Sistem içindeki savunmasızlıklarından nefret ediyorlar ve stüdyoları yöneten, onlara sözleşmelerini veren ve sonra bir hak meselesi ve ticari alışkanlık olarak vizyonlarını ayaklar altına alanların kibri hakkında korku hikâyeleri anlatıyorlardı. Bu hayal kırıklıkları yönetmenlerin tepelerdeki hoş evler, (daha genç olan) ikinci eşler, (kendilerini daha iyi hissetmek için) yeni satın aldıkları Chagall ve Avrupa malı spor arabaları ile kendini belli ediyordu. Öfkeleri rüşvetle alınıyordu ve zamanla bu anlaşma, "bakiye" ve "kâr" iştirakını tanıyan anlaşmalarla tatlandırıldı. Sadece anlaşmalar, anlarsınız ya.

Hareketli hedef halinde kalmayı başaran, kısa vadeli sözleşmelerle bir stüdyodan diğerine geçen ve ileride önce Fransız sonra İngiliz eleştirmenlerin (sanki başından beri böyle tasarlanmışçasına) oeuvre olarak adlandıracakları bir külliyat inşa eden yönetmenler vardı. John Ford ve Howard Hawks bu türden dünyevi kahramanlardır ve belki de yalnız kahramanlarının bazılarının zekâsı veya azmi, yönetmenlerin kendi hayatta kalma mücadeleleri üzerinde şekillenmiştir. Elli yıldan uzun süre iyi iş çıkardılar. Bu uzatmalı mücadeleden sonra çok sayıda iyi Amerikan filminin sistemi, yani hırslı yönetmenlerin karşı karşıya kaldığı günlük angaryayı idare etmenin metaforları haline gelmiş olmalarında şaşılacak ne var?

Diğerleri stüdyocu oldular: Bu, Harry Cohn'a katlanmak anlamına geliyordu ama Frank Capra 1930'lar boyunca Columbia'ya çalıştı (ve oranın statüsünü yükseltti). Warner Bros.'ta Michael

Curtiz her şeyi çekebilecek bir adam gibi görülüyordu ve o gün bu gündür, her ne kadar imza attığı filmlere *Sing Sing'te 20.000 Yıl* (1932), *Keşif Alayı* (1936), *Yankee Doodle Dandy* (1942), *Kazablanka* (1942) ve Ömre Bedel Kadın (1945) dahil olsa da becerisi genellikle kişilik meselesini gizler. Preston Sturges'ın Paramount'ta, olağanüstü komediler çekmesi için savaşı görmezden gelmesine izin verildiği istisnai bir çalışma yaşamı vardı (*Bayan Eve*, 1941; *Aşk Yıldızı*, 1941; *Aradığım Aşk*, 1942; *Mucizeler Diyarı*, 1944). Stüdyo yöneticileriyle o kadar çok atışmıştı ki yanlış anlaşılmış bir dâhi gibi hissetmeye başladı, bu nedenle işi genişletti, bağımsız çalışmaya başladı ve dağıldı. O ince zekâ, o kaygısızlık, başkalarının sevdiği ve Sturges'ın korumak için çok çalıştığı o cıva gibi cazibe hüsrana ve kedere dönüştü. Bağımsız olarak daha iyi paralı bir anlaşması vardı ama çok geçmeden, "yuva"dan hiç ayrılmamış olmayı diliyordu. En evcil yönetmen muhtemelen, yaşamı boyunca M-G-M'de çalışmış ve *Sensiz Olamam* (1944), *Madame Bovary* (1949), *Gelinin Babası* (1950), Çıplak Ruhlar (1952), *Paris'te Bir Amerikalı* (1951), Ölmeyen İnsanlar (1956) ve *Gigi* (1958) dahil bir sürü film ortaya çıkarmış Vincente Minnelli'dir.

"Yuva" kavramı yalnızca otoparkta kendinize ait bir park yeri ya da bankada düzenli çekler anlamına gelmiyordu. Bu kavram malzeme, yıldız ve zanaatkâr tedariğini sağlama alıyordu ve fabrika sisteminin en büyük erdemi, o görevlerin pek çoğunun lütuf olmasıydı. Minnelli yıldızlarından biriyle (Judy Garland) evlendi bu, attıkları en akıllıca adım olmayabilir ama Garland'ın *Sensiz Olamam*'da çıkardığı iş muhabbetin ve güvenin, güzelliği ve filmin varoluşunu iyileştirdiğinin bir kanıtıdır. Her ne kadar kendi annesi daha beterini yapmışsa da stüdyonun Garland'ı istismar ettiği ve sömürdüğüne dair bir efsane vardır. Fakat stüdyoda aynı zamanda onu seven ve ona göz kulak olmak isteyen insanlar da vardı. Sonra şu diğer isimlere bakın: Yapımcı Arthur Freed, Minnelli ile on iki kez çalıştı; bir orkestratör olan Conrad Salinger onunla on film yaptı ve Metro'da tasarımın başındaki Cedric Gibbons yönetmenin kariyeri boyunca başkanlık etti.

"Ekibi" duygusallaştırmaya hacet yok. Fakat bir filmde çalışmış herkes pratiğin ve aşinalığın faydasını bilir: Bir yıldızın nasıl görüntüleneceğinde, çekimi ve zamanlamayı kolaylaştıracak setlerin nasıl inşa edileceğinde, renk dengesinde ve sesin netliğinde, kurguda inşa edilen düzen ve hikâye fikrinde, atanmış bir yönetmenin kendi tarzını ve kaygılarını izleyebileceği nispeten rahatlamış tarzda. Minnelli için genellikle "stilist" veya güzellik arayışında biri denir ama bu görevlere, etkili bir fabrika sisteminin de yardımı dokunabilir. Bundan da anlaşıldığı üzere Minnelli stüdyo veya hikâye departmanı ne hakkında olmasını isterse o konular hakkında filmler yönetmeye az çok istekliydi.

Filmin doğasına yönelik bu fabrika tavrında dengeleyici bir sorun olduğunu savunabilirsiniz: tüm filmlerin benzer görünüp benzer duygular uyandırmaya başladığını; verimli ve ekonomik olan bir çekim şeklinin yaşamı ve deneyimi standartlaştıran bir görme şekli haline geldiğini ve onu bir reklama dönüştürdüğünü. Bu (bir zamanlar çok heyecanlı olan) "film gibi"liğin bayat, zekâdan yoksun biçimde komik, parodiye ve isyana teşvik haline gelmiş olduğuna kuşku yok. Fakat eğer film çekmenin bugüne kadar icat edilmiş en yorucu ve nahoş işlerden biri olduğuna inanıyorsanız – bakın yine Minghella ne diyor: "Sonuç olarak...[1] yönetmenlik, hayatta kalma ve dayanma gücü meselesidir." O zaman fabrika ve ekip, yönetmenlerin bir sürü film çekmesine izin veren merhametli bir iklim olabilirdi. Minnelli (zaten otuz dokuz yaşında olduğu) 1942 ile 1976 arasında otuz dokuz filmde ya yönetmenlik yaptı ya da çalıştı. (David Fincher kırk dokuz yaşına geldiğinde dokuz tane uzun metrajlı film çekmişti.)

Yani ekip bir lütuftur ama bir de şu iki hürriyeti düşünün: Bu tür yönetmenler girişimleri için para toplamak zorunda değillerdi ve para toplamak, yaratıcı doğruluk anlayışınızı yaralamaya yetecek kadar çirkindir – dikkat edin, Hollywood'da, ona dair anlayış, kendisinden daha önemliydi. Sonra, "sizin" filminiz bittiği zaman "onların" filmi haline geliyor ve pürüzsüzce dağıtım ve gösterim de-

[1] *Minghella on Minghella*, p. 170.

nen aşamalara geçiyordu – piyasada iyi iş veya daha az iyi iş yapabilirdi ama ülke çapında bir seyirci bunu bekliyordu ve yönetmene "rakamlar iyi" deniyordu. Bunun ne anlama geldiğini biliyorsunuz.

Halk da orkestratör ya da odaklayıcı kadar ekibin bir parçasıydı ve seyirci, Minnelli'nin çalışma yaşamının büyük bölümünde sinemaya alışkanlıktan gidiyordu. Dağıtım firması –Metro ile birlikte Loew's Inc. olmuştu– baskıları, fragmanları, afişleri hazırlıyor ve bunların parasını ödüyordu. Sinema salonlarını ayarlıyordu; paranın toplanmasını düzenliyordu; reklam meknizmasını işletiyordu ve hatta ona zaman kazandırmak için Minnelli ile röportajlar uydurmuş bile olabilir. Dolayısıyla Vincente Minnelli'yi gerçek bir sanatçı olarak görenler bilmeli ki seçimlerinin çoğunu onun adına başkaları yapıyordu. Ve seçimler sizi ayarlamalar kadar kolayca öldürebilir. Minnelli seksen üç yaşında öldü; Minghella elli dört.

Bugün ekip çalışması daha az yaygın veya koruyucu ama Martin Scorsese ile kurgucusu Thelma Schoonmaker, Steven Spielberg ve bestecisi John Williams'ın ortaklığı ve *JFK: Kapanmayan Dosya*'nın ve *Nixon*'ın istikrarsız, kara film rengi görüntüsünü bulan yönetmen Oliver Stone ve sinematograf Robert Richardson arasındaki bağ gibi güçlü bağlılıklar da mevcut. *Sophie'nin Seçimi*'nden *Demir Leydi*'ye kadar her şeyde Meryl Streep'in saçını ve makyajını yapan J. Roy Helland'ın tarihini de bunlara ekleyebilirsiniz. Fakat insanlar işe alınır ve bir seferlikgirişimler oldukları kadar bağımsız olarak da filmler çekilir. Stüdyo parası ya da ona sahip olan şirketlerden gelen para üzerine müzakere yürütülmesi ve kumar oynanması gerekir – bu bazen yıllar, bazen de bir hafta sonu sürer. Scorsese'nin seviyesinde bir yönetmenin bu işle uğraşan menajerleri ve avukatları bulunur ama yönetmen bir proje geliştirmeye çalışırken, çekimde harcayabileceğinden (aralıklarla) çok daha fazla zaman harcayabilir. Scorsese *New York Çeteleri*'nde şahsen iflas etmişti.

Bir proje hazırlamak yıllar sürebilir ve bu, bir girişimin akıcılığına ya da oyunbazlığına zarar verebilecek yorgunluğu, kızgınlığı ve umutsuzluğu beraberinde getirir. Bu durum çoğu sanat

eserindeki oluşumun veya tefekkürün mahremiyetiyle genellikle çelişen bir halk ısrarı ya da dayanma gücü gerektirir. Orada oturup yapımcının ve Minneapolisli sermayedarın briç oyunlarından, takma dişlerinden ya da aktrisle yatıp yatamayacaklarından bahsetmelerini dinlemek zorundasınızdır (yani, oyuncu seçimiyle ilgilidirler). Bazen sanatsal bağımsızlıkta bu kadar yağcı veya tavizkar olmayı basitçe reddeden bir güç olur. Bu türden bir uzlaşmazlık, birkaç isim saymak gerekirse Orson Welles, John Cassavetes, Nicholas Ray ve Erich von Stroheim'ın özelliğiydi. Fakat film fabrikasının bildirilen ölümünden on yıllar sonra, gerçek bir bağımsızın bir film çekmesi güç ve göz korkutucudur.

Eğer sanat yapmak istiyorsanız, düzenli işinizi bırakmayın. Gündüzleri ders veren (veya posta dağıtan) ve akşamları kendi çalışmaları için değerlendiren hafta sonu ressamları ve yazarları var. Fakat sinema biricik olmakla övünür ve bazen kendisini yaşamın da fazlası olarak sunar. böylece çok sayıda bağımsız sinemacının –bir sonraki filmin nereden çıkacağını bilmeyenleri kastediyorum– ikilemi çok çetin olabilir. Bu kitabı yazarken izlediğim en etkileyici filmlerden ikisi *Gerçeğin Parçaları* ve *The Arbor*. Bu filmleri izlememiş ya da duymamış olabilirsiniz ama bir yönetmenin yaşamını aktarma girişimi kapsamında bahsedilmeye değerler ve ikisinin de, kitlelere ulaşmak yönünde, beyhude de olsa görkemli bir umutla çekildiklerine eminim.

Gerçeğin Parçaları'nın yönetmeni Debra Granik 1963'te Cambridge, Massachusettes'te doğdu. Brandeis'de okuduktan sonra New York University'de film yapımında MFA derecesi aldı. İlk uzun metrajlı filmi *Down to the Bone*'u 2004'te çekti ve film Sundance'te ve başka yerlerde başta kokain bağımlılığını yenmeye çalışan genç bir anneyi canlandıran Vera Farmiga'nın performansıyla olmak üzere ödüller kazandı. İyi eleştiriler aldı ama zorlu konusu ve bu konuyu amansızca ele alışı Birleşik Devletler'de düzgün bir dağıtıma kavuşmasını zorlaştırdı. Pek çok ilk filmde olduğu gibi, uzun sürede gıdım gıdım toplanan azıcık bir parayla

çekildi. 20.000 dolarlık bildirilen brüt gelirin yanı sıra saygı ve hayranlık kazanırken sinemacısını iflasa sürükleyen değerli filmlerin arasına katıldı. Dolayısıyla o insanın kendisine sorması gerekir, gerçekten ne yapmak istiyorum?

Granik, bir mahkeme tarihiyle karşı karşıya olan babasını ararken Ozarks'ın kırsalında annesi, erkek kardeşi ve kız kardeşine bakmaya çalışan on yedi yaşında Ree adında bir kız hakkındaki ikinci uzun metrajlı filmi *Gerçeğin Parçaları*'nı ancak altı yıl sonra tamamlayabildi. Eğer baba o tarihte mahkemeye çıkmazsa aile, evini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalacaktır. Hikâye, Daniel Woodrell tarafından yazılmakta olan (2006'da basılan) bir romandan alınmıştı. Bu film yaklaşık 2 milyon dolara mal oldu ve kaynak yine, pek çok aksiliğin yaşandığı uzun bir süreçte toplandı. Fakat filmi yüz sinema salonundan az yere gönderen Roadside Attractions tarafından Amerika'da "düzgün" bir dağıtıma ulaştı. Yine de fark edildi. *New York* dergisinden David Edelstein "Tüm o korkuya rağmen,[1] akılda kalan çürüme değil yaşama yönelik güdü. Modern bir kadın kahraman olarak Ree Dolly emsalsiz ve *Gerçeğin Parçaları* yılın en heyecan verici filmi."

Filmin festival gösterimleri dış haklar anlaşmalarını tetikledi ve (iyi eleştirilerin temel desteği olan) ağızdan ağıza yayılma yaklaşık 12 milyon dolarlık brüt gelir getirdi. Edelstein yargısında haklı ama "korku"dan kastı insanların mücadele etmek zorunda oldukları çetin yaşamlar ve zorluklar ve Missouri kırsalının tüm yerlerindeki yaşamın fiziksel sertliğini ima eder. Ree'nin yüzleştiği korkunç sorunlar vardır ama bu bir korku filmi değil. Öyle olmuş olsaydı –eğer Ree aynı kırsal ortamda çılgın bir katil tarafından tehdit edilmiş, film kanla ve gerilimle dolu olmuş olsaydı– ticari ufku farklı olabilirdi. Granik yaşamı dürüstçe gözlemleyen ve romana adil davranan bir film çekmek istedi. Böylece önünde hiçbir engel olmaksızın bir başka janra, slasher film* janrına kay-

[1] David Edelstein, *New York*, 6 Haziran, 2010.

* Korku filmleri alt janrı. "Slash" kesmek anlamına gelir. Türün tipik özelliği genellikle bıçak gibi keskin bir aletle bir dizi kurbanı öldüren şiddet dolu bir psikopat içermesidir –çn.

mak, *Blair Cadısı* (bütçe 60.000 dolar; brüt hasılat 248 milyon dolar) kadar sansasyonel bir iş çıkartabilecekken o, çok sayıda potansiyel izleyicinin rahatsız edici bulacağı bir yaşam kesiti sundu.

Gerçeğin Parçaları'nın arkasındaki insanlar başarılarından çok mutlu oldular. Şansına çalışan çok sayıda insan az bir para kazandı. Film dört dalda Oscar'a aday gösterildi: En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dalında John Hawkes; En İyi Kadın Oyuncu dalında Jennifer Lawrence; En İyi Uyarlama Senaryo dalında Debra Granik ve Anne Rosellini ve En İyi Film dalında filmin kendisi. Bu adaylıklar ödülle sonuçlanmadı ama filmin seyirci kitlesini genişletmesine yardım etmiş olmalılar. Yine de kırk dokuz yaşındaki Debra Granik bir sonraki projesini henüz ilan etmiş değil. Bu, fikri veya umudu olmadığı anlamına gelmiyor ve kaynak bulma ihtimali *Gerçeğin Parçaları*'nın bıraktığı etkiden sonra daha yüksek olmalı. Fakat zor malzemeye ve o malzemeyi ele almaktaki dürüstlüğe bağlılığının kolay kolay sarsılacak gibi olmadığı şimdiden belli. Tabii bu, adı "Blood on the Bone" [Kemiğin üzerindeki Kan] olabilecek bir şey çekmek yönünde baştan çıkartıcı düşünceler olmayacağı anlamına gelmiyor.

Gelgelelim Clio Barnard'ın Britanya'da 2010'da gösterime giren filmi *The Arbor* beni daha bile fazla etkiledi. Bu tarifi karmaşık bir film ama 1990'da, ölümüne içmeden evvel Londra'da oyun yazarı olarak kısa bir kariyer süren Andrea Dunbar'ın yaşamı, çalışması ve akıbeti üzerine bir inceleme. Dunbar, İngiltere'nin kuzeyindeki Bradford'dan ve adı tuhaf bir biçimde Arbor olan bir sokaktan geliyordu. Film Dunbar'a ait gerçek kamera görüntülerini içeriyor ama büyük kısmı, bir müzikalde oyuncuların kayıttan çalınan sese playback yapmasına benzer şekilde, perde üzerinde film müziğine göre seslendirme yapan oyuncular tarafından canlandırılan çocukları ve arkadaşlarıyla yapılmış sesli röportajların yaratıcı bir karışımı.

Katmanlılığa alışmak gerekiyor ama filmin asıl cüreti, Brecht'in teknikleriyle, serilen hikâyenin ham duygusunu birbirine karıştır-

ması. Londra'daki *Guardian*'dan Peter Bradshaw filmle ilgili şöyle diyordu: "Bıraktığı etki ürkütücü[1] ve inandırıcı: Gerçekle kurmacanın dokusunu birleştiriyor. Tekniği, Dunbar'ın sanatı ve yaşamındaki acının ve bu acının neredeyse genetik olarak kızı Lorraine'in yaşamına nasıl kopyalandığının hipergerçek bir yoğunlaşmasını üretiyor." *The Arbor*, filmin rahatsız edici şekilde hem gerçek hem kurmaca oluşuna saplanmanın bir biçimini bulmuş. Bana göre, *Gerçeğin Parçaları*'nın tanımlı fakat sınırlı hikâyesini geçer çünkü herhangi bir duygu kaybı olmaksızın hırsı daha büyük.

Clio Barnard, Yorkshire'da büyüdü, Newcastle ve Dundee'de sanat okuluna gittikten sonra Britanya'daki National Film School'da ileri düzey bir proje yaptı. *The Arbor*'ı çekmesine Artangel ve UK Film Council yardım etti ve filmi yaklaşık 600.00 sterline mal oldu. Artangel çok sayıda farklı sanat biçimine yardım eden bir vakıf ve Atom Egoyan, yönetmen Steve McQueen, Douglas Gordon ve John Berger de bu vakıftan yararlanmış insanlar arasında yer alıyor. *The Arbor* Britanya'da iyi eleştiriler aldı ama ticari anlamda hayal kırıklığı oldu: On beş sinema salonundan yaklaşık 60.000£. Artangel yöneticilerinden biri rakamlarla "hiç ilgilenilmediğini" söylüyor. Vakıf, sanatçıları ortaya çıkarmak ve onlara değer vermek üzerine yola çıkmıştı ve Clio Barnard, bin başvuru arasında devam kararı alınmış dört projeden biriydi.

The Arbor 2011'de Amerika'ya geldiği zaman, her ne kadar Tribeca Film Festivali'nde ödül kazanmış (En İyi Yeni Belgesel Yönetmeni ki yeterli bir tanım olmaktan uzaktır) ve birkaç olumlu eleştiri almışsa da berbat iş yaptı: Çok az sayıda ticari sözleşmeyle hasılatı 20.000 doların biraz üzerindeydi.

Proje yaklaşık dört yıl sürdü, Barnard bu süre zarfında Kent Üniversitesi'nde film çalışmaları dersi verdi ve izne ayrıldı. Başka filmler de yapmak istiyor ve Film Fund'dan para almak konusunda umutlu. Fakat rekabet yoğun. Artangel'ın bir kişinin en fazla

[1] Peter Bradshaw, *The Guardian*, 21 Ekim, 2010

bir projesini desteklemek yönünde (Barnard'ın hayranlık duyduğu) bir politikası var. Ve UK Film Council, görevlerinin çoğu İngiliz Film Enstitüsü'ne devredilerek Mart 2011'de kapatıldı. Buna yerel politika diyebilirsiniz ama bu tüm dünyada pek çok sinemacının karşı karşıya kaldığı bir durum ve daha "ticari" bir şey yapmaları yönünde üzerlerinde baskı kuran da bu –sanki onun ne olduğunu biliyorlarmış gibi. Ne yapmak istediğinizi bilmek yeteri kadar zor değilmiş gibi.

Her sanatsal teşebbüsün en bağımsız yanı, onu yapmakta ısrar eden o ele avuca sığmaz ve kimsesiz ihtiyaçtır. Debra Granik ve Clio Barnard bir başka anlamda daha yenilik anlamına geldiklerini fark edebilirler. Minnelli'nin döneminde, 1940'lardan 1960'lara ve gümüş 70'ler boyunca, bir kadının yönetmenlik yaptığını görmek olağandışıydı. Kurgu yapabilirlerdi, senaryo yazabilirlerdi, özel sekreter olabilirler ve güzel olabilirlerdi. Bazı kadınlar kurnazca sahne arkasında çalıştılar: Katharine Hepburn *Philadelphia Hikayesi* için Louis B. Mayer'ı ikna etti. Ida Lupino 1950'lerde bir dizi enteresan B filmi çekti. 1970'te, o sırada Elia Kazan'la evli olan aktris Barbara Loden 16mm'de, bir erkek suç örgütünün peşine takılan perişan bir kadına dair kırılgan bir film olan *Wanda*'yı çekmeyi başardı. Film bir klasik olmayı hak ediyor ama erkek aşkını saf dışı bırakma riskini aldı –yalnızca erkeklerin kadınlara âşık olabildikleri şekli değil, aynı zamanda erkeklerin kendi yiğitliklerini ve cesaretlerini asla sorgulamadıkları kültürel iklimi de. Bu ekol, kadın karakterlerin endişeli suratları üzerine erkek kapıların kapandığı ya da kahramanın cinsel ödülü olmaktan fazla işleve sahip olmadığı (sözümona feminizm çağında yapılmış) *Baba*'da vardır.

Barbara Loden başka bir film yapamadan öldü. Müstesna erkek kariyerleri de çok daha uzun çalışmaları beklenirken silinip gitti. Pauline Kael'in çok değer verdiği biri olan Brian De Palma yıllardır, *Sicilyalı Yaralı Yüz*'ün vahşi ilerleyişi ya da zalim mizahıyla boy ölçüşebilecek bir şey yapmadı. Bob Rafelson, Peter

Bogdanovich ve William Friedkin çeşitli nedenlerden dolayı düşüşe geçtiler veya geri çekildiler. Bob Fosse, Sam Peckinpah ve Hal Ashby çok genç öldüler. Monte Hellman, Walter Hill ve Phil Kaufman çok az film çekti. Paul Schrader, cesur ve öncü bir senaryo yazarı (ve iyi bir eleştirmen) olmasının yanı sıra *Manken* (1980), *Mishima* (1985) ve *Auto Focus*'u (2002) çekti ama bugün yönetmenlik işleri bulmakta zorlanıyor. Alan Rudolph neredeyse emekli oldu –emeklilik onurlu bir meslek olabilir– ve bizi Çağdaşlar'ın (1988, Woody Allen'ın son dönemdeki *Paris'te Gece Yarısı*'ndan daha iyi bir Paris hayalidir) ince zekâsı ve mizahının anısıyla baş başa bıraktı. Michael Cimino *Cennetin Kapısı*'ndan sonra bir daha asla aynı olmadı ve bugün, projeden ziyade dedikodu toplayan bir münzevi.

Coppola on yıllar var ki eski Coppola değil ve George Lucas'ın geri dönüşünde yaratıcılık ihtiyacını kaybetmiş duygusu var. Billy Wilder son yıllarının çoğunu ofisinde, yarım düzine Oscar'la ve "fazla yaşlı" addedildiği için kimsenin yeşil ışık yakmadığı bir dizi çekilmemiş senaryoyla baş başa geçirdi. Hâlâ sert ve komikti ve aşağı yukarı Clint Eastwood'un şimdiki yaşındaydı. Fakat o zamanki gençlik, yönetici sınıfı ele geçirmişti ve her ne kadar yeni başkan yardımcıları Çifte Tazminat ve *Sunset Bulvarı*'nın afişlerini saygı göstergesi olarak duvarlarına asıyor olsalar da, bazen o yeni adamlar (ve kadınlar) o kadar yaşlı olan herhangi birinin kendi dünyalarını ve filmlerini anlayabileceğine inanmakta zorlanıyorlardı.

Dolayısıyla bugün, zor zamanları atlatıp devam etmiş (bu etiketi ister beğensinler ister beğenmesinler) birkaç yaşlı adamın dayanma gücüne saygı duymak için daha iyi bir neden olamaz. 2011'de *Paris'te Gece Yarısı* Woody Allen'ın ticari olarak en başarılı filmi oldu ve En İyi Senaryo Oscarı'nı kazandı, bu da çekirdek seyircisinin –kibar, kentli, orta yaşlı liberaller– Allen'ın uzun süreli yol arkadaşı Mia Farrow'un evlatlık kızının önce fotoğraflarını çekip, sonra da onunla evlenmesi üzerine duyduğu nefretle yaşamayı öğrenmiş olduğunu gösterdi. Ya da belki de bu müşteriler yıllar içinde silinip gitmişlerdi.

"Woody" o yıl yetmiş altı yaşındaydı ve müzmin bir sinemacı olduğu kadar bir kurumdu da: Bir projesi olmayınca rahatsız görünür ve kendi kaygılı tavırlarının geri dönüşümünü sürdürmeye kitlenmiş olduğu halde yeterince iş gören bütçe düzeyleri bulmayı da başarmıştır. (Allen, o melankolisine rağmen yaklaşık 40 milyon dolarlık net değere ulaştı.) 1960'ların film uzmanıdır ama o destekleyici seyircinin nasıl ortadan kaybolduğunu fark eder. 2011'de *Sight & Sound*'a, Preston Sturges ve Marx Biraderler'in "etkisi" hakkında şöyle dedi:

> O tür filmlerin[1] bittiğini düşünüyorum – tarih oldular. O dönemin filmleri ve o incelikle –Sturges'tan bahsettiniz, ben Ernst Lubitsch'in de büyük bir hayranıydım– Birleşik Devletler'deki seyircinin çoğunda yankı uyandırmıyorlar. Bizim daha teknolojik olan bir seyircimiz var – ve zeki bir seyirci bu.
>
> Marshall McLuhan'ın dediği doğru –"mecra mesajın kendisidir" –teknoloji de mesajın kendisidir, bu yüzden bir anlamda görünürde herhangi bir şey hakkında olmayan filmler izliyorsunuz. Saçma olay örgüleri olabilir ve pek bir hikâye de yoktur ama bir teknoloji hakkındadırlar.

Aynı eski kaprisli zevk alamama hali onun komedilerine de ilham verir, gerçi "ilham" bazen cömert bir sözcüktür. Komedilerini giderek kaba saba ve çocukça hale getirmiş bir çağda komik bir düşünce tarzına minnettar olmalıyız. Fakat Allen'ın komediyi, tam olarak yaşama bir karşılıktan ziyade ilgiyi canlı tutmak ve daha derinlikli şeylere verilen dikkati dağıtmak için kullandığı espirili bir gösteri olarak gördüğünden kuşkulanıyorum. Oyuncular onun için çalışmaktan memnun görünürler ama onları çok az yönetir veya zorlar. Toplumsal gruplar hakkında filmler yapar ama gözü, mekâna ya da düzenlemeye karşı ilgisizdir – aslında senaryolarını, sürece dair kısıtlı bir sevinç veya düşkünlük barındıran filmlere dönüştürmeye meyillidir. (Altman'la tezatının en keskin olduğu konu budur.)

Allen'ın slapstick'e yatkınlığı ve 1970'lerin başının cinsel ve satirik sesini yakalama merakı çarpıcı oldu: *Zorla Kahraman*

[1] Woody Allen ile röportaj, *Sight & Sound*, Nisan 2011, s. 19.

(1971), *Seksten Korkmuyorum* (1972), *200 Yıl Sonra* (1973) ve bir oyuncunun, Diane Keaton'ın bir Allen filmine katıksız cazibe kattığı nadir durumlardan biri olan doruk noktası *Annie Hall* (1977). Daha sonra Ingmar Bergman'ın talihsiz bir taklidi olan İç Dünyalar'ı çekti. Pauline Kael İç Dünyalar için bir çırpıda "yüzeyde derin"[1] deyiverdi. Makul bir yargı ama komediler de yüzeyseldi ve Allen'ın eğer boğulmak istemiyorsanız sığ sularda kalmanız gerektiği üzerine mutlaka bir esprisi vardı. *Manhattan* (1979), *Stardust Memories* (1980), *Zelig* (1983), *Kahire'nin Mor Gülü* (1985) ve en iyi işi olması muhtemel olan *Radyo Günleri* (1987, Woody'nin oyuncu olarak yer almaması nedeniyle şanslı) gibi özgün ve dikkat çekici birkaç film vardır. Ve daha sonra liste, sanki Allen yaşlanıyormuş ama neredeyse hiç değişmiyormuş gibi devam eder. Buster Keaton'dan tutun da W. C. Fields'a kadar en iyi Amerikalı komedyenlerin bazılarına olduğu gibi, filmlerinin kalıcı olup olmayacağı ya da daha derin görünüp görünmeyecekleri açık bir sorudur. O ikisi, Keaton ve Fields yıkılmış ama uçurumla yüzleşen cesur ruhlar gibi görünürler. Woody Allen'ın bu zor durum konusunda yaptığı tek şey şikâyet etmektir ve kurmaca bir insan olmayı reddeder – bir oyuncu veya karakterden çok kendi marka imajı gibi var olur. Yüreğinin içini görmemize ve muhtemelen kendisinin de görmesine asla izin vermemiştir ve bir insan o kadar çok uğraştığında bu eksiklik rahatsız edici hale gelir.

Kimse Clint Eastwood'u değişmemekle suçlayamazdı ve o, sanki Hollywood hâlâ varmış ve onun dileklerini yerine getirmek için sabırla bekliyormuş gibi çalışmak zorunda hisseden bir başka sinemacıdır. Hikâyesi, tam Dreiser'e layık ve Eastwood'un filmlerinden muhtemelen daha ilginç olan sıradışı bir yolculuktur. Eastwood 1930'da San Francisco'da doğdu ve orta halli bir yoksulluk içinde, gezgin bir babanın oğlu olarak oldukça yabani fakat o eski güzel filmlerin tadını çıkararak büyüdü. Cankurtaran olarak

[1] Pauline Kael, *The New Yorker*, 25 Eylül, 1978

kısa bir askerlik yaptı ve onu Universal yetenek okuluna sokan da fiziği ve görüntüsü oldu.

Birkaç filmde küçük rollerde oynadı ve sonra, eksik oynamayı ve yönetmenlik olasılığını değerlendirmeye başladığı TV dizisi *Rawhide*'da (1959-66) devamlı bir rol elde etti. İtalyan yönetmen Sergio Leone için (15.000 dolar ve ekonomi sınıfı uçak bileti ücreti karşılığında) İspanya'ya gitti ve aşırıya kaçan derecede ikonik ve üstün, hırpani giyimli ve deli gibi ketum the Man with No Name [İsimsiz Adam] rolünde, *Dolar* trilojisinde oynadı ama en nihayetinde bu filmler ona Amerika'da yetki ve yıldızlık kazandırdılar. (Bugün aksiyon filmlerinin Esperanto'sunun bir erken dönem belirtisi gibi görünüyorlar: Çok gürültülüdürler ama çok az ilgi çekici şey söylenmesi açısından sessiz filmlere benzerler. Gelgelelim o neşeli patırtı bize, James Cameron'ın yaptığı en iyi iş olan iki *Terminator* filmini ve benliğin gündelik hayattaki takdimcisi, Arnold Schwarzenegger'in bölünmüş ruhunu verdi.)

1971'de Eastwood, kendisinin maço imajıyla alay eder gibi yapan etkili bir geciktirim hikâyesi olan ilk filmi Ölümün Sesi'ni yönetmişti. Eastwood aynı yıl (önemli bir akıl hocası olan) yönetmen Don Siegel için, uzun tek cümlelik esprilerden hoşlanan yalnız veya serseri polisi takdim etmesine yardım eden *Kirli Adam*'ı yapmışsa da Harry karakterinde, *Gangsterin Kaderi*'nden (1968) ve Steve McQueen'den bir şeyler vardı – iki San Francisco polisi ve yalnızca birkaç hafta arayla doğmuş iki aktör.

1970'lerde *Kirli Adam*'dan bir franchise çıkardı, bir orangutanla iki film yaptı ve yönetmeni Philip Kaufman'ı, kendisinin ilk çekim tercihini paylaşır görünmediği için kovduktan sonra bol miktarda beklenmedik mizahla dolu iyi bir Western olan *Kanunsuz Josey Wales*'i (1976) yaptı. Eastwood'a ve yolculuğuna yönelik artan bir ilgi vardı ama bütün halkın ya da eleştirmen camiasının onu yine de Sylvester Stallone'dan çok farklı değerlendirdiğini zannetmiyorum (ve *Rocky*, Eastwood'un ödüller kazanmasından yıllar önce övgüyle karşılanmıştı). Yani ileriye atlayış çok dramatik biçimde yapılabilir.

Eastwood *Affedilmeyen* (1992) ve *Milyonluk Bebek* (2004) ile En İyi Yönetmen ve En İyi Film Oscar'larını kazandı. Irving Thalberg Ödülü ve Amerikan Film Enstitüsü Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nü kazandı ve kendisi bir Légion d'Honneur üyesidir. Kaliforniya'da Carmel'in (parti üyeliği olmadan) belediye başkanlığını yaptı ve bugün muhtemelen, yaşayan en saygın Amerikalılar arasında yer alıyor. Başkan Obama, kendisine bir sanat ve beşeri bilimler ödülü verirken, filmlerinin "bireysellik, acı gerçekler[1] ve Amerikalılığın anlamının özüne dair denemeler" olduğunu söyledi. 1980'lerin başından itibaren imajını nasıl bir özenle geliştirmeye ya da onarmaya koyulduğunu Eastwood'un kendisi bile inkâr edemez (ki bu imaja, beş farklı kadından yedi çocuk sahibi olmak dahildir). Bu bir suç değil ama saygınlık kampanyası, adamın tabiatını ve azmini anlamamıza yardımcı oluyor ve elli yaşından önce oynadığı aykırı rollere nadiren uyuyor.

O zaman sinemacı Eastwood hakkında ne söylenebilir? Gary Cooper'ın içsel ıstırabına asla ulaşamamış ve ona nadiren rakip olabilmişse de Cooper'ın değerli ekonomisini anlayan mütevazı oyuncu ile isteksiz oyuncu arasında bir yerdedir. Bir yönetmen olarak olsa olsa etkili, ekonomik ve hızlıdır. Bir ikon olarak sıklıkla kafası karışıktır: *Affedilmeyen*'den hâlâ, kendi karakteri Will Munny'nin filmin sonunda (Leone'u hatırlatırcasına) ölüm meleği olmaya geri dönene ve görünürdeki her düşmanı vurup öldürene kadar erkeklerin ölümlü, kusurlu ve beceriksiz olduğu bir Western-karşıtı olarak bahsedilir. Eastwood, kahramanı o kadar çok defa oynamış ve o havaya öyle eksiksiz biçimde girmiştir ki en iyi yönetmenlerin pek çoğunda bulunan zekice kuşku özelliğinden yoksundur. Yine de bir yönetmen olarak, bir tane olağanüstü film çekmiştir ve o da yaşam kalitesinin, alışılageldik Eastwood'un var olduklarından haberdar olmadığı oyuklara nüfuz ettiği *Gizemli Nehir*'dir (2003, bir Denis Lehane romanından). Ölümün Sesi ile *Gizemli Nehir* arasındaki mesafe, bize Eastwood'un ne kadar sıkı

[1] Başkan Obama Beyaz Saray'da, 25 Şubat, 2010— daha sonra Eastwood televizyonda Katie Couric'e Obama'nın "kibar bir delikanlı" olduğunu ama onu pek başkan gibi düşünmediğini söyledi.

çalıştığını hatırlatmaya yetecek kadar büyük. Ağırbaşlı ve sebatkâr olabilir; hatta Stanley Kramer'lı son yıllarında önemli konulara yönelik bir isteğe dair belirtiler bile vardır. Dolayısıyla orangutandan sonra devam ederek, artan bir saygınlık kisvesi altında Iwo Jima, Nelson Mandela ve J. Edgar Hoover hakkında filmler yapmıştır.

Fakat bir yapımcı olarak eşsizdir, hem yalnızca kendi döneminde de değil. Oldukça bağımsız çalışmıştır. Warner Bros.'un ayakta kalmasına mali olarak yardım ettiği zaman bile Carmel yakınlarında yaşıyordu ve stüdyoda, aralarından kendisinin gazabına uğrayanların kovulduğu ekibinin yanı sıra Malposo Productions'da kendi küçük dünyası vardı. Kendisine ve stüdyolarına bir servet kazandırdı – filmlerinin yurt içinde 1,68 milyar dolar hasılat yapmış olduğu söyleniyor ve net değerinin 85 milyon dolar olduğu bildirilmiştir. Caz ve popüler müzik hakkında birkaç belgesel çekilmesine olanak sağlamış ve kendisine yakın insanlara özel bir cömertlik göstermiştir. Zordur, kısıtlıdır ama sınırlarının farkında, hırslı ve ihtiyatlı, pratik ve karar odaklıdır, asli muhafazakârlığını liberal dile ve jestlere büründürebilir. Eski bir stüdyoyu yönetme ya da Birleşik Devletler'in başkanı olma fırsatı olabilirdi. Fakat başkanların başarabileceğinden daha büyük bir şey yaptı: Bir film yıldızının (veya liderin) zengin, onurlandırılmış ve sevilen –hatta güven duyulan– biri olabildiği o geçmişte var olmaya devam etti. Onu bir sanatçı olarak değerlendirmek akla yatkın olmaz ama tam olarak eski Hollywood'un istediği türde bir kariyerdir. Bir daha onun gibisi gelmeyecek.

SESSİZLİK Mİ, SINATRA MI?

Önceki bölümde Clio Barnard ile Clint Eastwood'u akran ve meslektaş olabilirlermiş gibi değerlendirdim. Eminim karşılaşsalar birbirlerine nazik davranırlardı ama pek fazla ortak noktaları yok. Halk birini tanıyor, diğerini tanımıyor; "başarı" dereceleri arasında dünyalar kadar fark var. Fakat Barnard'ın bir filminde, Eastwood'un bugüne kadar düşünmüş olduğunu pek sanmadığım bir zekâ ve duygu derinliği var. Bu, Eastwood klasik bir eğlence adamıyken Barnard'ın bir "dâhi" olduğu ya da bir etiketi kazanmanın diğerinden zor olduğu anlamına gelmiyor. Her ikisi de kendilerini iletişim kurma teşebbüslerine adamışlar. Clint sanatsal itibar peşindeyken Clio'nun bir limuzin için can attığı anlar olmuştur diye tahmin ediyorum. Bu bölümde ise yönetmenlerin (ve hatta yapımcıların) fark edilip fark edilmediklerini ya da nasıl fark edildiklerini merak ettikleri o kaygan zemini incelemek istiyorum.

Zamanının en etkili yönetmeni olma özelliği taşıyan birini önermeme izin verin. 1959 doğumlu ve adı Tim Van Patten. Adını duymamış olmanız olası ki bu, konu televizyon olduğunda, her ne kadar televizyon açık ve gözünüz iyi kötü ekranda olsa da her zaman seyretmediğinizin bir anımsatıcısı. Van Patten hiçbir zaman bir sinema filmi yapmadı ama çağımızın en iyi yapıtlarından birini herkesten çok yönetti, yani *The Sopranos*'un yirmi bölümünü. Bu, 1999 ila 2007 yıllarında yaklaşık on altı saatlik filme (sekiz

uzun metrajlı film diyelim) denk geliyor. O yıllarda beyazperde için bu kadar düzenli çalışmış az sayıda film yönetmeni vardır ve Van Patten kiralık bir yönetmen olarak başka işler de yapıyordu (daha birçoklarının yanı sıra *Deadwood*, *The Wire* ve *Sex and the City* bölümleri). Her profesyonel size çok iyi iş çıkardığını söyleyecektir: Çektiği bölümler zamanında teslim ediliyor, canlı yayın zaman dilimine uyuyordu; *The Sopranos*'un birkaç anlatı hattını sürdürdüler ve pek çok karakterini takip ettiler; bu karakterlerin, kişisel ifade denebilecek bir şeye hiç girişmeden sekse, şiddete ve bu ailenin iç yapısına uygun olan sıkı, zarif ve ironik bir görünümü vardı. Bu bölümlerin amacı (her ne kadar Van Patten bir başka dizi olan *The Pacific*'le bir Emmy'ye ortak olmuşsa da) seyircinin bireysel tarz, yönetmenlik ya da tek bir kişiliği fark etmesi değildi. Eğer dikkat çekici ya da sıra dışı bir bölüm varsa, genellikle yazımdaki bir kavramdan kaynaklanıyordu. *The Sopranos*'un başka devamlı yönetmenleri de vardı: John Patterson on üç bölüm yönetti; John Coulter on iki. Dizide yönetmenlik yapan (film sektöründe referans sahibi) başka tanınmış isimler de yer alıyordu: Steve Buscemi dört bölüm yönetti ve (beyaz perde için *Kurtlar Şehri*'ni çeken) Lee Tamahori, Peter Bogdanovich (*Son Gösteri*) ve Mike Figgis'in (*Elveda Las Vegas*) yönettikleri tek bölümler vardı. David Chase iki bölüm yönetti: pilot ve final.

1945'te Mount Vernon, New York'ta doğan (daha sonra New Jersey'de büyüyen) Chase, tanınırlığını televizyon sektörüyle sınırlayan, yıllarını *The Rockford Files* ve *Kuzeyde Bir Yer*'e vermiş bir kariyerden sonra *The Sopranos*'un arkasındaki adam oldu. Fakat *The Sopranos*'a geldiği zaman, film endüstrisi için genellikle fazla geniş olan bir terim kullanılarak ona dizinin "yaratıcı"sı dendi. Dahası, Chase sonraları dizinin, büyürken kendi yaşadığı deneyimlerden ortaya çıktığını ve genellikle kendi yaşamından kaynaklandığını söyleyecekti – Tony'nin annesi Livia'nın (Nancy Marchand) Chase'in kendi annesine dayandığı söyleniyordu. Fakat onun amacı, organize suç dünyasındaki bir liderin epik bir

figür yerine çok sıradan bir adam olabileceğini öne sürmekti – bu nedenle ilk sezonun başında Tony bir psikiyatra (Lorraine Bracco) gitmeye karar verir çünkü işlevsiz hale gelmekten korkmaktadır. Canı sıkkındır ve bu durum, 1930'larda Jimmy Cagney'nin ya da *Baba*'da Michael Corleone'nin başına asla gelmez.

Bugün *The Sopranos*'u belli bir başarı olarak görüyoruz, yalnızca yirmi bir Emmy'nin kazananı ya da *The New Yorker*'dan David Remnick'in dediği gibi "televizyon tarihindeki en zengin[1] başarı" olarak değil, kablolu televizyonun yerini sağlamlaştırmak için çok şey yapmış bir gösteri olarak: İlk sezonda ortalama seyirci sayısı üç milyonun üzerinden on iki milyona kadar çıktı. Yine de başlangıçta hiçbir şey belirli değildir.

Chase'in pilotu yazıp yönetmek konusunda HBO'yla bir anlaşması vardı. Fakat senaryoyu teslim ettiği zaman HBO tereddüt etti: 1972'de oluşturulan kablolu kanal yavaş gelişim göstermişti. Chase'in, kanalın taahhütleriyle ilgili endişeleri vardı ve o pilotu sinema filmine dönüştürmek için fazladan kaynak bulmaya çalışıyordu. Kanal ancak o zaman devam kararı aldı. Chase ciddi, yorulmak bilmez bir kontrolcüydü, bir ekibin sahip olabileceği en kolay lider sayılmazdı ama belki kendisinin de işlevsiz olmakla ilgili kaygıları vardı. Bir dizinin altı sezon boyunca yaratıcısı olacaksanız kendinizle baş karakter arasında simbiyotik bir alışveriş olması kaçınılmazdır.

Altı sezon (ve seksen altı bölüm) bugün geriye dönüp bakıldığında kulağa muazzam geliyor ama o sırada asla kesin değildi. Her TV dizisi ilk uzatma kararını korku ve endişe içinde bekler ve bu sefer de her TV başarısı bundan sonra devam etme baskısı altına girer çünkü özellikle de aynı anda başka yerlerde yayınlanması ve kutulanmış DVD ilaveleriyle birlikte gelir çok büyüktür. *The Sopranos*'un (her ne kadar herhangi bir romanın hayal bile edemeyeceği kadar çok alıcıya sahip olsa da) büyük bir modern roman olduğu söylenmiştir ama bu, Chase'in, hikâyenin dramatik kavisinden ya da edebi şeklinden her zaman emin olduğu anlamı-

[1] David Remnick, *The New Yorker*, 24 Haziran, 2007

na gelmez. Ekran üzerinde yavaş esnemeler, dinlenme dönemleri ve yapımında gecikmeler vardı. Birkaç bölümü kaçırıp yine de bağlantıyı koparmayabiliyordunuz. Gelgelelim dizinin püf noktalarından biri, milyonlarca insanın her bölümü izlemeye çalışmasıydı ve bu bahsettiğim, televizyon dizilerini depolayıp uygun olduğumuzda, istediğimiz zaman izlemeye kolay erişimimiz olmasından önceydi. Hollywood, tam anlatının ölüm fermanını imzalamak üzereyken David Chase bir dizi yaratmış ve o diziye istekli bir seyirci bulmuştu. Dizide sinema filmlerinin o eski değerli niteliği olan katılımcı geciktirim vardı. *The Sopranos* aynı zamanda sinema filmi sektörünün (ve o dinozor, televizyonun şebekesinin) aşık atmaktan korktuğu bir dil, cinsellik ve şiddet ile, kablolu televizyonun yeni avantajının kaldıracıydı. Bugün HBO'nun yaklaşık otuz milyon abonesi bulunuyor (bu, bir hafta içinde sinemaya giden insanların sayısından fazla).

Chase'in, hikâyesini nasıl bitireceği ya da herhangi bir sonun, kendisinin "sıradan" bir adamı ele alma arzusunu tatmin edip etmeyeceği konusunda değişen fikirleri vardı. Seksen altı bölümden sonra yaşam yükseliyor veya geriliyor. Çok sayıda televizyon dizisi, daha derinlere doğru kazdıkça daha çok çılgınlaşıyor ama farklı olma baskısına da yanıt veriyorlar. Kapanış için birkaç yol ortaya konuldu ama iş çekmeye geldiğinde, Chase bizi muallakta bırakan esrarengiz bir erime ile (tüm sezonlar içinde biçimsel olarak en mahcup anlardan biri) finali kendisi yönetti. Gelen ölüm de olabilir, ikinci bir bardak kahve de: *The Sopranos* hiçbir zaman belgesel olduğuna dair bir ipucu vermemiş olsa da ve 1970'lerde çekilmiş bir filmden başka bir şeye pek benzemese de bu bizzat yaşamın kaprisi. Chase şöyle diyordu:

> Amacım asla bir dizi yaratmak olmadı.[1] Televizyon.. asla yaşam gayemin bir parçası olmadı. Sinemacı olmak istedim. Filmler yapmak istedim. Bir TV dizisi çekmek için işe alındım. Para aklımı çeldi ve uzun süre o parayı burnuma çekip durdum.

[1] David Chase'in alıntılandığı yer Mark Lee, "Wiseguys: A Conversation Between David Chase and Tom Fontana," *Written By*, Mayıs 2007

> Dönem anlaşmasından geliştirme anlaşmasına,* oradan başka geliştirme anlaşmasına geçtim. Aaron Spelling [üretken bir TV yapımcısı – *Charlie'nin Melekleri*, *Hanedan*, *Starsky and Hutch*, *Aşk Gemisi* ve daha pek çokları] değildim ama önemi yoktu. O olmak istemiyordum. Asla birden fazla dizisi olan biri olmak istemedim. İnsanların bunu nasıl yaptığını bilmiyorum. Asla dizim olsun istemedim.

Ne kadar iyiydi? Eğer yeteri kadar insan David Remnick gibi, televizyonu akladığına ve dönüştürdüğüne karar vermişse cevabın pek bir önemi yoktu. Tony'nin hiçbir zaman Michael Corleone kadar buyurgan ya da rahatsız edici hale gelmediğini söyleyebilirim. Fakat *Baba*'nın ikinci kısmının kendisinin, bir sonradan gelen fikir ve ilk filme gelen tepkilerin bazılarını bir dengeleme girişimi olduğunu anımsamalıyız. (Hem *Baba* hem de *The Sopranos*, herkesin bunların tüm İtalyan Amerikalıları temsil ettiğini düşünebileceğine yönelik korkulara neden oldu.) David Chase'in işin başında –yazma, oyuncu seçimi ve bir kontrolcünün fark ettiği her şeyin yapımı– olduğuna kuşku yok ama onun hakkında bundan daha fazlasını bildiğimi düşünmüyorum. Bu anlamda şu diğer Yaratıcı'ya benziyor: Parmak ısırtan bir iş çıkardı, bunu da hızla yaptı ve işte, "Işık olsun"dan De Niro'nun *Casino*'daki birbiriyle uyumlu leylak gömleklerine ve kravatlarına geldik. Fakat yaratıcının ne tür biri olduğunu bilmiyorsunuz ve oynayalım diye oyunu iyi kötü bize bıraktı.

The Sopranos bir ekip çalışması olarak su götürmezdi ve bize, televizyonun, tarihi boyunca, Chase'in kendisi kadar hazır ve nazır olan devamlı ekiplerle birlikte sinema filmlerinden daha dolu ve daha maliyet bilinciyle çalışmış olduğunu hatırlatıyordu. Dizinin sonuna gelindiği zaman Chase, söylentilere göre, sezon başına 15 milyon dolar ücret alıyordu. Film çekmekten bahsetmişti – bu Tony'nin psikiyatr araması gibi bir şey mi? Buna denk bir biçimde, 2011'e gelindiğinde HBO yalnızca uluslararası pazardan yılda 1 milyar dolar üretiyordu.

---

* Bir stüdyo veya yapım şirketi ile bir yapımcı, yönetmen ya da yazar arasında bir veya birkaç film projesi için varılan anlaşma. ç.n.

Aynı dönem, HBO'nun duyurduğu daha pek çok dizi vardı: *Oz* ve (aslında *The Sopranos*'dan önce başlamış olan) *Sex and the City*, *The Wire*, *Curb Your Enthusiasm*, *Entourage*, *Deadwood*, *Six Feet Under*, *Big Love*, *Boardwalk Empire* ve *True Blood*. Çoğunda tarihsel veya biyografik bir eğilim bulunan yaşam dolu belgesel girişimi ve filmler de cabası: *Conspiracy*'den zaten bahsettim, ondan başka (Halle Berry'li) *Karşımızda Dorothy Dandridge*; (yönetmenliğini Mike Nichols'un üstlendiği ve başrolde kanser hastasını canlandıran Emma Thompson'ın olduğu) *Wit*; (yönetmenliğini Tom Hooper'ın üstlendiği) Paul Giamatti ve Laura Linney'nin yer aldığı yedi kısımlık mini dizi *John Adams*; Moors katillerini canlandıran Samantha Morton ve Andy Serkis, Myra Hindley ve Ian Brady ile Lord Longford rolünde Jim Broadbent'in rol aldığı (Peter Morgan'ın yazdığı, bir başka Hooper filmi) *Longford*; Roy Cohn rolünde James Woods ile *Yurttaş Cohn*, Hank Paulson rolünde William Hurt'ün oynadığı (Curtis Hanson'ın yönetmenliğini yaptığı) *Too Big to Fail*'e yol açan bir trend, modern ticari dolandırıcılığın öncü bir hikâyesi olan *Kapıdaki Barbarlar*.

Eğer bu kitabı okuyorsanız HBO'ya ve diğer "premium" kanalların abonesi olmanız olasıdır: Showtime *Weeds*, *Dexter* ve *Homeland*'i yarattı; AMC her ne kadar çok yoğun ve karışık olduğu için yenilenmese de *Rubicon*'ı yaptı. Tek yaratıcı David Chase değil – David Milch *Deadwood*'u meydana getirdi, Steven Bochco ile birlikte *NYPD Blue*'yu yarattı ve Michael Mann'lı *Luck*'ı takdim etti; David Simon *Homicide: Life on the Street* (NBC'deydi) ve *The Wire*'ı yarattı; *Boardwalk Empire*, *The Sopranos*'un yirmi bölümünü yazmış olan Terence Winter'dan geldi; *Six Feet Under*'ı ve *True Blood*'ı (aynı zamanda sinema filmi *Amerikan Güzeli*'ni de yazan) Alan Ball tasarladı; *Sex and the City* Darren Star'dan çıktı.

Downtown Abbey (Altman'ın *Gosford Park*'ını senaryolaştıran) Julian Fellowes tarafından yaratıldı. Bu dizi PBS'te oynaması nedeniyle bir istisna ama bize, premium kablolu dizilerinin yaratıcı ve ticari modellerinin ne denli İngiliz olduğunu hatırlatıyor. E-

sasen *Downtown Abbey*, her ne kadar aslında Britanya'nın ticari televizyon ağı için yapılmış olsa da BBC dizisi hissi veriyor. Fakat eski İngiliz draması veya oyunları geleneği ki gerçekte klasik edebiyatın filmleri ve dizileştirilmeleriydi, HBO modeli için hayati öneme sahiptir ve PBS'in Amerika'da "Masterpiece Theatre" olarak adlandırdığı şeydir. Bir başka dönüm noktası da John Mortimer tarafından Evelyn Waugh'dan uyarlanan ve yönetmenliğini Charles Sturridge ve Michael Lindsay-Hogg'un üstlendiği, 11 bölümden oluşan 659 dakikalık *Bridesmaid Revisited*'dir (1981). (Bu da ticari bir kanal olan Granada tarafından yapılmıştı.) Belki de BBC filmlerinin en iyisi, İngiliz televizyonundaki en iyi oyun yazarı Dennis Potter tarafından yazılan, Jon Amiel tarafından yönetilen ve geçmişin hatıralarından kurtulamayan, hastanede hapsedilmiş, dedektif romanları yazarı Philip Marlow rolünde Michael Gambon'ın oynadığı *The Singing Detective*'tir (1986). Sinema filmlerinde bu altı kısımlık dramadaki kadar didikleyici ya da rahatsız edici bir şey yakalanmış olduğundan emin değilim.

Bugün, Alistair Cooke'un *The Sopranos*'u bir Masterpiece formatında sunduğunu düşünmek zor, ama PBS'in bırakın *The Sopranos*, *The Wire* veya *Big Love* gibi gerçek, işlevsiz Amerika kokan şeyleri, önemli veya tehlikeli çok az dizi çıkarmış olması kültürel başarısızlığın bir işaretidir. (Bilakis *The Singing Detective* Amerika'nın hayallerindeki dünyada kullandığı nüfuzuyla ilgili büyük bir acı ve çok karışık duygular üzerinde durur.)

Başı giderek derde giren bir ülkeden manzaralarla para kazanmış ve bundan müthiş eğlence çıkarmış olmaları Amerika'nın birinci sınıf kablolu kanallarına bir övgüdür. (HBO'nun en tipik Everyman [Sokaktaki Adam] figürü Larry David olabilir!) Çok sayıda hırslı ve yaratıcı sinemacının, küçük ekranın ilk günlerinden 1990'lara kadar ana akım Amerikan sinemacılığında yaygın olan, televizyona yönelik küçümseyici tavırlarından vazgeçmiş olmalarına şaşmamalı.

Birinci sınıf bir kablolu kanaldaki en ilgi çekici yönetmenlik ilklerinden biri *Boardwalk Empire*'ın Eylül 2010'da gösterilen ve aynı zamanda dizinin yürütücü yapımcılarından biri olan Martin Scorsese'in yönettiği pilot bölümüydü. O yıl Scorsese altmış dört yaşındaydı ama aynı zamanda uzun metrajlı bir film olan *Zindan Adası* ve iki belgesel, (büyürken, Kazan'ın Scorsese için ifade ettiği anlam üzerine) *Elia'ya Bir Mektup* ve (Fran Lebowitz hakkındaki) *Public Speaking*'in açılışını yaptı. Bu yoğun bir yıl mıydı yoksa maestronun bazı projeleri iş arkadaşlarına devretmiş olabileceği bir yıl mı? *Elia'ya Bir Mektup*'ta Kent Jones ortak yönetmenlik yapmıştı ama Scorsese'nin film arzusu yetki paylaşımına pek gelmez. Böylece 2011'de bir belgesel olan *George Harrison: Fani Dünyaya Karşı* ile (dedesi David O. Selznick'in birinci dereceden kuzeni olan) Brian Selznick'in resimli romanı *The Invention of Hugo Cabret*'den uyarlanan, 3-B uzun metrajlı bir film olan *Hugo*'yu tamamladı. *Hugo* Kasım 2011'de açılış yaptığı sırada Scorsese, on yedinci yüzyıl Japonya'sındaki Cizvit rahipler hakkındaki yıllardır geliştirmekte olduğu proje *Silence*'ın yapım öncesindeydi. Scorsese *Silence*'tan bahsederken film, *Kundun* (1997) veya *Günaha Son Çağrı*'nın (1988) ağırbaşlı çizgisinde ilerleyen bir filmi andırıyor ve yönetmenin ilk zamanlar rahip olma arzusunun bir göstergesi gibi görünüyordu. "Hıristiyanlığın özü[1] hakkında. Bir anlamda, İsa'nın gerçekten kim olduğu hakkında. Gerçek bir hikâyeye dayanıyor. Bazı rahipler oraya onun adına gittiler ve Japonlara 'selamet' getirmeye çalıştılar. Bir noktada Japonlar onlara düşman olur, onları öldürmeye çalışırlar ve rahipler de gitmek zorunda olduklarını hissederler." Fakat bu tinsel malzemenin, Scorsese'nin pazarlanabilirliğine gölge düşürmesi veya (Daniel Day-Lewis'le bile) yapması zor çıkması durumunda Scorsese'in geliştirmekte olduğu başka projeleri de vardı: Başrolde Leonardo DiCaprio ile *Sinatra* ve *Para Avcısı*.

Silence mı, *Sinatra* mı? Steven Spielberg *Jurassic Park* ve *Schindler'in Listesi*'ni neredeyse aynı sırada çektikten yirmi yıl sonra

[1] Schickel, *Conversations with Scorsese*, s. 367

Amerikan sinema dünyasında yaygın olan çok yönlülüğün veya bölünmüş kişiliğin bir izi bu. Scorsese'in yerinde duramayan enerjisinin, bodoslama konuşma şeklinin, otoritesindeki asabiyetinin, para sorunlarının ve şu eski Hollywood hedefini gerçekleştirme, yani aynı anda hem yüksek sanat niteliği taşıyan hem de kalabalıkları memnun eden bir film çekme girişiminin de kanıtı. Scorsese'i modern Amerikan sinemasının el üstünde tutulan babası ve rol modeli yapmış olan şey, onun coşkulu film tarihi bilgisi, mecraya yönelik titiz hüneri ve film delisi bir çocuğun kusursuz taklidinin yanı sıra tam da budur. *Hugo* merkezi bir figür olarak yaşamının son demlerindeki ümitsiz Georges Méliès figürünü kullanmak suretiyle, tüm eski filmleri kurtarmaya yönelik bir dava olduğu kadar film delisi olmanın da utanmaz bir kutlamasıdır. Scorsese en sonunda *Köstebek* ile yönetmenlik Oscarı ve En İyi Film ödülü aldığı zaman yönetmenler arasında geniş çapta bir rahatlama oldu. *Köstebek* en iyi işi olmasa bile çok daha fazlasını hak ediyordu.

Scorsese'deki kargaşa veya azap, "dâhi" ya da "yaratıcı" sözcükleriyle yetinmek için fazla ilginç olabilir. En etkileyici olan ve işindeki şiddeti güdümleyen şey "Marty"deki o çaba ve sonsuz gerginliktir. Her ne kadar *Sıkı Dostlar*'dan (1990) *Casino*'ya (1995) ve *Köstebek*'e (2006) kadar filmlerdeki o zorlayıcı alışkanlığı kimse inkâr edemese de bu yalnızca insanları öldürmenin veya onlara kötü davranmanın çeşitli yollarından ibaret değildir. *Kızgın Boğa*'dan (1980) bahsederken Scorsese'in kendisini kardeş rekabetinden ve onun saklı çekiciliklerinden ayıramadığını ileri sürmüştüm. Gangsterlerin yaşamı ve ölümü aklından çıkmaz ve kendini durmadan cinayet çekmeye kaptırır. Fakat bu yalnızca gösterişli ölümler çekmekten ya da hikâyelerinde onlara ihtiyaç duymaktan ibaret değildir. Sanki film çekimi ve hikâye, korkunç şiddet rapsodileri için daha ziyade bir bahane gibidir – *Casino*'nun sonunda De Niro'nun alev almasının tekrarını ve sonra Joe Pesci karakterinin ortadan kaldırılışındaki şaşaalı vahşeti ve çölde bir delikteki erkek kardeşini düşünün.

Pesci'yle De Niro, modern filmdeki en korkutucu çarpık aşk hikâyelerinden biridir. Bunu Scorsese'in ekrandaki kadınlara duyduğu ilgisizliğinin ya da onlarla sağladığı başarının yanına koyun (gerçi Sharon Stone *Casino*'daki kadın düşmanlığına müşfik bir hediyedir) ve Scorsese'in işinde, kabul edilmediği için daha açık seçik olan, boğuk bir homoerotizm nabzı duymak mümkündür. (Eşcinsel duygular hakkındaki Amerikan filmlerinin en çarpıcıları doğrudan değil dolaylı yapılanlar olmuştur; erkeklik, hatunlar ve şiddet konusunda görünüşte kendinden emin filmlerdir bunlar.) Scorsese, erkek gibi giyinmiş erkek çocukları arasındaki yüzleşmede ısrarcı olmuştur. *Masumiyet Yaşı* kadınlarla ve toplumla uğraşmaya çalışmıştır ama Edith Wharton'a, Gillian Anderson'ın Lily Bart rolünde müstesna, kaderci bir performans sergilediği, Terence Davies'in İngiliz filmi *Keyif Evi* kadar sadık değildir.

Scorsese çok fazla çalışmış olabilir – aceleye getirilmiş, fazla hesaplanmış ya da kötü niyetli görünen ve sinematik pırıltıyı insan çirkinliğiyle bulandıran filmler vardır –*Korku Burnu* (1991), *New York* Çeteleri (2002), *Köstebek* (2006), *Zindan Adası* (2010)– ama çoğu kez bir katliamdaki cerrah gibi mecrayı keşfeder. *Taksi Şoförü* ve *Kızgın Boğa* dönüm noktalarıdır. Temelindeki karmaşık müzik kullanımıyla *Casino* vahşi olduğu kadar sürükleyici, Las Vegas zihniyetinin bilinçli ve tehlikeli bir tasviridir. Scorsese, mekâna, bir rahip özentisi gibi dehşet içinde gözlerini dikip bakar. Ama film delisi çocuk gözlerini alamaz. *Casino*'yu ilk izlediğimde, Marty'nin yine gangsterli işlerinden birini yaptığını düşündüm. Öyle ama dahası da var. De Niro'nun karakteri (Sam Rothstein) korkunç bir adamdır ama aynı zamanda bir şehit figürüdür, sabırlı ve aptaldır, eşi Ginger'a güvenmeye çalışmakta, "erkek kardeşi" Nicky'nin kendine çekidüzen verdiğini görmeyi ummakta, düzeni korumaya uğraşmaktadır (ütülü pantolonunu giyerek buruşmasını göze almak yerine onu ofisindeki gardroba asar). Vegas'ın şatafatının, dilinin kirli ilahisinin, mengenedeki başın, oral sekslerin ve daha küçük rollerin marifet gösterilerinin ortasında (James Woods, L. Q. Jones, Frank Vincent, Don Rickles)

bir tinsellik, cehennemde olmasa arabasının ön koltuğunda yanacağını bilen, arayış içindeki bir ruhun budalaca naifliği vardır. Vegas'taki en büyük bilmece, pek çok insan oraya cehennemle bir macera vaat ettiği için birkaç günlüğüne giderken *Casino*'daki karakterlerin orada umarsız bir cennet hissi duymasıdır. Las Vegas dinsel bir şehirdir ve başka hiçbir film bunu bu kadar etraflıca aktarmamıştır.

Scorsese giysilere, dekora ve erkek hareketine, oynatıcısını dikkatle inceleyen bir kobra gibi bakar. Kendi arzularını gerçekleştirmekte ya da onlara hayata vermekte olduğunu fark edersiniz: Canlılık kazandırılan bir fantezi olarak kendi imgelerine susar. An içinde kimse daha canlı ya da tarihin bu denli bir savunucusu değildir. Filmleri korumak, geçmişlerini kutlamak ve ihmal edilmiş zaferleri yeniden canlandırmak için savaş vermiştir. Michael Powell'a karşı bir cömertlik ve hayranlık aziziydi ve şüphesiz ki pek çok Powell filmindeki bastırılmış aşırıcılıktan öğrendiği şeyler olmuştur. Yetmişine geldiğinde Frank Sinatra filmi yapmak istemesi onun hakkında çok şey söyler: Bir genç adam konusu olmalıdır ve Amerikan filmi Orson Welles, Irving Thalberg gibi çocuklara ve cuma geceleri dışarı çıkan elemanlara çok sık güvenmiştir. Fakat bugün sinemada yetmiş yaşında olan biri, hayatta kalmak için çocuk gibi görünmek zorunda.

1963'te yirmi bir yaşındaki Scorsese, New York University'de film çalışmalarındaki lisans eğitimini tamamlamak üzereydi ve *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* adında bir kısa film çekiyordu. Mezun olduktan sonra bir de MFA yapmak üzere devam etti ve daha sonra *Kızgın Boğa*'yı, NYU'daki öğretmeni, o sırada yeni vefat etmiş olan Haig Manoogian'a adayacaktı.

Yine 1963'te (İrlandalı, İtalyan ve Cherokee kökenli) Quentin Tarantino, filmlerinde geçen konuşmalarda sadık kaldığı yerler olan Knoxville, Tennessee'de doğdu. İki yaşındayken, o henüz doğmadan parçalanmış bir aile içinde, Torrance, Kaliforniya'ya taşındı ve lise eğitiminin ötesine hiç geçmedi. Onun yerine filmler izledi ve Manhattan Beach'te bir video dükkânında tezgâhtarlık

yaparak filmler hakkındaki bilgisini ve frenlenmemiş seri konuşmasını geliştirdi. (Video, Tarantino, ergenliğinin son dönemlerine ulaştığı sıralarda popüler olmaya başladı.) Dolayısıyla belki de Coppola, Lucas ve Scorsese kuşağının varsaydığı gibi film okuluna gitmek şart değildi.

Oyuncu olarak çalışmayı denemişti ama tesadüfen Lawrence Bender ile tanışması onu senaryo yazmaya başlamak için harekete geçirdi, Tarantino'nun sert konuşmalarda doğaçlama espriler çıkarabilme yeteneğiyle övündüğünü işitmeyen yoktu. Kara film tarafından programlanmış ve sonra kalbine bir doz adrenalin yapılmış bir ergen gibiydi. (Tarantino uyuşturucudan büyülenir görünür ve filmi, uyuşturucuya bir yoldaş gibi görür.) Böylece Çılgın Romantik (1993) ve *Katil Doğanlar* (1994) haline gelecek filmleri yazdı ki ikincisi Oliver Stone bir zamanlar *Sicilyalı – Yaralı Yüz*'deki Al Pacino için sert Kübalı konuşması hayal ederek fırsat yakaladığından Stone içindi. Herhangi bir filmi yapmak için göz boyamanın hayati bir basamak olduğu bir dünyada, bir yönetmenin toplantıyı, hayranlık ve yeşil ışıkla sessizleştirebilmesi gerekir.

1992'de ilk yönetmenliğini siyah takım elbiseli tiplerin (bilardodaki toplar gibi) renk isimlerine sahip olduğu, kaynayan bir kara film pastişi olan *Rezervuar Köpekleri* ile yaptı. Film göndermeler, alıntılar ve aşırmalarla doluydu –muhtemelen Tarantino'nun hatırlayabildiğinden bile fazla. Tarantino, Kubrick'in *Son Darbe*'sinin (1956) yeni bir versiyonunu yapmaya çalıştığını kabul etti ve diğer video dükkânı köpekleri de, Ringo Lam'ın 1987 tarihli Hong Kong filmi *City on Fire*'a olan bariz borcu gündeme getirdiler.

"Rezervuar köpekleri" ise ispiyoncular veya muhbirler için kullanılan hapishane argosuydu ama Tarantino'nun bu adı, Louis Malle'ın çektiği, bir başka 1987 tarihli film olan *Au Revoir les Enfants*'ın ("o rezervuar film") ismi üzerinde oynayarak elde etmiş olması da olasıdır. Çoğumuz, film isimleriyle oyun oynayan ve bütün gece üç ekran birden izleyerek sabahı etmiş gibi görünen video dükkânı tezgâhtarlarıyla karşılaşmışızdır.

Tarantino'nun ilk planı *Rezervuar Köpekleri*'ni 16 mm'yle, becerebildiği kadar az parayla çekmekti. Filmin maliyeti sonunda (Mr. White'ı canlandıran Harvey Keitel'ın da biraz para koymasıyla) yaklaşık 1,2 milyon doları buldu. *Kızgın Boğa* hiç kuşkusuz filmlere âşıktır ama erkek şovenizmi, kardeşlik, gece kulübü hayatının cerahatli sıkıcılığı ve şiddet ile seks arasındaki bağ hissi kadar boks ve New York duygusu da verir. Onun aksine, *Rezervuar Köpekleri* yaşam hakkında hiçbir şey bilmeme ve umursamama izlenimi bırakır. Neyi varsa filmlerden veya çizgi romanlardan gelmiştir ve çete üyelerinin renk kodlu statüleri video oyunlarının bir habercisidir. (2006'da, bu filmden bir video oyunu yapıldı.) Hipnotize edicidir, konuşmalar ve pek çok altın sahne çekimi, sanki altı Marx biraderi birden hapishanede James Ellroy'dan retorik disiplini üzerine ders almış gibi yapmacıktır. Sıklıkla kana bulanmış olsa da film, Mr. Blonde'un (Michael Madsen'ın oynadığı karakterin gerçek adı Vic Vega'dır) müzik eşliğinde ("Stuck in the Middle with You") eli ayağı bağlı ve ağzı tıkalı bir polisin kulağını kestiği ve işkence olasılığının zevkini çıkarırken ayaklarını sürüyerek dans ettiği sırada zalim bir dip noktaya ulaşır. Blonde, polise "Ne bildiğin umurumda değil,[1] ne olursa olsun sana işkence edeceğim" der.

Tarantino bize bunun yalnızca bir film olduğunu söyler (filmin ortasında çıkanları affetti), filmlerin sinematik biçimleri genişletmek ve geliştirmekten başka bir amacı olmadığını da ekleyebilirdi. *Rezervuar Köpekleri* genç erkeklerin hâlâ süregelen üç maddelik özlemlerini ortaya serer: lirik sövmenin keyfi, gangsterliğin idealleştirilmesi ve filmlerden gelen her ikisiyle de varsayılan bir aşinalık. Kuyumcu soygunundan önce Mr. White'ın dedikleri şöyle:

> "Böyle bir dükkânla uğraşıyorsanız,[2] dibine kadar sigortalılardır. Direniş mireniş göstermemeleri gerekir. Eğer kendisini Charles Bronson sanan bir müşteri veya çalışanla karşılaşırsanız, silahı-

1 *Rezervuar Köpekleri*'nin senaryosu (2485).
2 Age.

nızın kabzasını alıp burunlarını kırın. Herkes zıplar. Çığlık atarak düşer, burnundan kan fışkırır, ondan sonra kimsenin gıkı çıkmaz. Kancığın biri sizinle abuk subuk konuşabilir, kırılacak bir sonraki yüz onunkiymiş gibi bakın ve bir daha nasıl ağzını açmadığını görün. Şimdi, eğer müdürse o zaman işler değişir. Müdürler aptallık etmemeleri gerektiğini iyi bilirler, yani eğer size karşılık veren birine çatmışsanız, muhtemelen tam bir kovboy olduğunu sanıyordur, dolayısıyla o orospu çocuğunu ikiye bölmeniz gerekir. Eğer bilmek istediğiniz bir şey varsa ve size söylemiyorsa, parmaklarından birini kesin. Küçük parmağını. Sonra sıradakinin başparmağı olduğunu söyleyin. Ondan sonra kadın iç çamaşırı giydiğini bile söyleyecektir. Acıktım. Hadi gidip tako yiyelim.

Her ne kadar (1979'da kurulan) Miramax, filmi hevesle pazarlamamış olsa da *Rezervuar Köpekleri* mütevazı parasını geri kazandı. Aslına bakılırsa film, zalimlik ve video teknolojisine duyulan ilginin Amerikan standartlarının ilerisinde göründüğü İngiltere'de daha iyi iş yaptı. O noktada, silah, dil ve müzik zevkiyle genç seyirciye oynayan dinamik bir genç yetenek kadar bir uygulayıcı da sezinleyen Miramax, Tarantino'nun bir sonraki filmini finanse edeceğini söyledi. Sadece 8 milyon doların üzerine *Ucuz Roman*'ı yaptılar ve film Cannes'da Altın Palmiye'yi kazanmakla kalmadı, dünya çapında 300 milyon dolara yakın hasılat elde etti.

Ucuz Roman (1994), filmlerin ilan edilen ölümünden sonra Amerika'da çekilmiş en etkili filmlerden biriydi. Neredeyse *Easy Rider*'ın yapmış olduğu gibi, yeni bir genç neslin filmler konusunda heyecanlanmasına yardım etti. Sürekli klasik film durumlarına dayanması, bunu şiddet ve küfürlü konuşmayla dolu pek çok sahneyle yapması, yaşlı seyirci için alaycı bir reddediştı. Fakat anlatı olarak girift yapısı, bir filmin kapanımla veya anlamla hiçbir ilgisi olmayan bir sahneler dizisinden ibaret olduğu fikrini destekliyordu. Kendi kuyruğunu yiyen yılana benzer bir şekil oluşturuyordu. Film, ismiyle müsemma olmayı umuyordu ama banyo işleminden yeni çıktığı için hâlâ ıslak gibi duran eski Technicolor'a benzemek üzere çekilmişti. Müzik sevgiyle seçilmişti, oyuncu kadrosu tam

afişlikti ama karakterlerin arkaplanı ya da dramatik kökeni yoktu. Sık sık, Tarantino'nun DNA'sına işlenmiş gibi görünen Meksika açmazı pozuna giren ve başka her türlü karşılaşma biçimi üzerinde öncelik sahibi olmaya hazır, bir film manzarasındaki figürlerdi. En azından *Ucuz Roman*'da birkaç kadın vardı: *Rezervuar Köpekleri* eşcinsellik imaları taşıyan, hepten erkek bir film olmuştu. Hamburgerler, kahvaltı, ayak masajları, Bonnie durumu, bir arabanın arkasındaki kanı temizleme, beyinler, kafatası parçaları ve Tanrının varlığı hakkındaki gülünç edebi sohbetler aralıksız şiddet ritmini dengeliyordu.

Film, Vincent Vega (John Travolta) Marcellus'un eşi Mia'yı (Uma Thurman) gece dışarı çıkardığı zaman birbirlerinden hoşlanmaya başlayabilecekleri olasılığıyla uğraşmaz. O sonuca varmalarına yetecek kadar zihinleri ya da duyguları yoktur ve Tarantino perde üzerinde seksle pek ilgilenmez. Fakat ikonografi olarak, geçirdikleri gece bir pop kültür referansları kataloğudur –gittikleri Jack Rabbit Slim'in küçük lokantasındaki dublörler yıldızları temsil etmektedir ve sinsice twist versiyonları Travolta'nın geçmişine selam çakar. (*Ucuz Roman*'ın, Travolta'nın garip kariyerinin yeniden canlanmasına çok yararı oldu.)

Her bir bölüm ve neredeyse her bir çekim, Tarantino'nun gerçekçi veya anlatısal sorumluluk almadığı bir çizgideki altın sahnelerdir. Bu, filmin enerjisini ve tazeliğini açıklamaya yardımcı olur ve yüzyılın başında kaç Amerikan filminin biçimsel olarak durgun ve heyecan yönünden eksik olduğuna işaret eder. Tarantino'nun kendi heyecanına karşı koyamazdınız ve bu durum, kendi ayak takımının çılgın laf kalabalığına dikkat çekiyordu. Vincent ve Jules (Samuel L. Jackson) neden yapmakta oldukları işi yapmaktadırlar? Konuşabilmek için. Oyuncular (başta Bruce Willis) gereğinden fazla para ödenen ve alışılageldik normal hareketsizlik kalıplarının kısa süreliğine gevezeliğe ve tehlikeye dönüşmüş olmasından heyecanlanmışa benziyorlardı. Hayvey Keitel'ın Winston Wolfe'u yalnızca usta bir tamirci değil, aynı zamanda laf kalabalığı adında bir uyuşturucudur. Dolambaçlı yapısı son-

raki döngüler ve kesişimler için uygun olduğundan sonsuza dek sürebilecek bir filmdir. Eğer kendi çocuklarınızın, bir filmin, onların duygusal olarak katılımının peşinde olmasını veya hikâyenin samimi ya da dramatik olmasını neden budalaca bulduklarını merak ediyorsanız, *Ucuz Roman*'da o modası geçmiş umutların cezasını veren neşeli bir dürtü vardır.

Biçim için biçimdeki bu postmodern vurgudan ve filmleri sertçe eleştiren edebi geleneklerden bahsettikten sonra filmin, masum yansızlığıyla nasıl başarılı olduğunu belirtmek sürpriz olabilir. Evet, oyuncular numarayı da konuşma kadar seviyorlardı ve film, çaresiz anlarda, *Bazıları Sıcak Sever* ya da *Cinnet* kadar komikti. Çok şey öldürülüyordu – ve şeytan çıkarma, genç film seyircisi tarafından çok seviliyordu. O gösteri hakkında bir film vardı, gülünç bir sömürüydü ama 1973'te, *Günah Tohumu*'nun 1976'da kara mezardan çıkan beyaz eli kadar kavrayıcıydı. Şeytan filmi çarpıcı bir vakaydı: İlk gösterildiğinde dehşet verici ve tiksindirici; 2000'de yeniden piyasa sürüldüğünde şaşkın ve komikti. Muhafaza edemeyeceğiniz bir histi çünkü etkisi –anlamın hayali– tamamen 1973'ün batıl inancına ve beklentisine bağlıydı.

Ucuz Roman kalıcı oldu. Filmlerin tarih öncesi konusunda *Kane* kadar bilinçli ve küstah olan güzel bir labirenttir. Bu nedenle kendinizi, Quentin Tarantino'nun Orson Welles kadar akıllı ya da talihsiz çıkıp çıkmayacağını merak ederken buluyordunuz. Welles'in kendisinin çok uzun süre dolap çevirememiş olduğunu hatırlıyordunuz. *Yurttaş Kane* hiçbir zaman *Ucuz Roman*'ın ulaştığı gişe hasılatını yakalayamamıştı.

Tarantino bugün ellisine yaklaşıyor ve kariyerinde boşluklar oldu. Peki ama ilerleme kaydetti mi? *Ucuz Roman*'ın komedisini veya zarafetini bir daha asla bulamadı. *Jackie Brown* hafife alınmış olabilir ama iki kısımlı *Kill Bill* bana, ucuz romandan çıkma olmayan her türlü kişisel konunun genel yokluğunun bir işareti gibi görünüyor. Bu sorun *Soysuzlar Çetesi*'nde parlıyordu (Nazilere karşı Tennesseelilerin bir barda fazla uzatılmış bir açmaz içinde kaldığı o sahne filmin kavisinde bir boşluk veya aradır). Nitrat

filmin Adolf Hitler'i yakması fikri komedi potansiyeliyle doludur ama film *Ucuz Roman*'ın yükselen, müzikal canlılığının yanına asla yaklaşamaz ve Tarantino'nun, savaş filmleri dışında, savaş hakkında ne kadar çok ya da ne kadar az şey bildiğini düşündürür. Bugün bazı genç insanların, tarihe yüklediğimiz yarım yamalak pop kültürel "anlamlar" veya Facebook denen aile atmosferinden kaptıklarıyla yetinmeye hazır olduğu bir eğitim düzeyi olabilir. Fakat Tarantino'nun, mevcut sinemacılık ikliminde, çaresizliği neşeyle kabullenişinden fazlasına ihtiyacı var. Eteğindeki bütün taşları *Ucuz Roman*'da mı sundu? Bir daha başka hiçbir film çekmemiş olsa fark eder miydi?

Eğer kuşkunuz varsa, bu her şeyi bilen nesnel tarih değil (o hazine nerelerde saklanıyorsa artık), savunmasız bir görüş. Ancak tarihin görüşü içermesi gerekir ve ben, bir yönetmenin nasıl kariyer yaptığı, hayatını nasıl kazandığı ya da hatta istikrarsız zamanlarda nasıl sanat yaptığı meselesine duyduğum ilgiden dolayı Scorsese ve Tarantino'yla uğraşıyorum. Hayatta kalmanın neden bu kadar sıkboğaz edici bir şey olduğunu düşünmeden dayanma gücü bulmayı nasıl sürdürüyorlar? Bu nedenle *Ucuz Roman* bütçesini otuz katından fazlasına katlarken Scorsese'in *Köstebek*'e kadar tartışmasız bir hiti hiç olmadığını belirtmekte fayda var (ve o da gösterişsiz bir başarıydı). Çocuklar ve eleştirmenler, sinema olasılığını ve onun deneyimimizdeki rolünü yeniden tanımlayacak kadar şaşırtıcı bir şey izlemiş olduklarına inanmaları bakımından birbirlerine benziyorlardı. Işık gösterisinin gücünün yanı sıra davet de yeniden ileri sürülmüştü: Gözlerinizin kamaşmasına hazır gelin ama duygularınızı evde bırakın. Bugün *Ucuz Roman*'ı izlerseniz, *Kazablanka*'yı izlerken duyabileceğiniz nostaljinin birazını daha şimdiden duyabilirsiniz. Fakat orta yaşlı bir Tarantino düşünmek kolay değil. Altmışına geldiği zaman emekli olacağını söylemişti, eğer dijital teknoloji filmi gölgede bırakırsa daha da erken ve şu an bu gerçekleşiyor. Yeni çocuk sansasyonu yakında eski moda görünebilir.

David Lynch altmış beş yaşında ve onu tanımlamak giderek zorlaşıyor. İlk başta, filmi sanat eğitimi sırasında fark eden birinin istisnai fakat tipik bir örneği gibi görünüyordu. Tarım Bölümü'nde çalışan araştırmacı bir bilim insanının oğlu olarak Missoula, Montana'da dünyaya gelen Lynch, Boston'da School of the Museum of Fine Arts, Pennsylvania Academy of Fine Arts ve American Film Institute Conservatory'ye gitti. Yetişkinlik yaşamı boyunca ressamdı ve resimlerindeki karanlık hakkında söyledikleri, filmlerini izlerken yardımcı olacak niteliktedir:

> Bana göre renk[1] fazla gerçek. Kısıtlayıcı. Pek fazla hayale izin vermez. Renge ne kadar siyah atarsanız o kadar hayal meyal olur. Siyahın derinliği vardır. Küçük bir çıkış kapısı gibidir; içine girersiniz ve hâlâ karanlık olduğu için zihin etkisini göstermeye başlar ve orada olup bitmekte olan bir sürü şey belirginleşir. Ve neden korktuğunuzu görmeye başlarsınız. Neyi sevdiğinizi görmeye başlarsınız ve sanki bir hayal haline gelir.

Sinemada hayale doğru potansiyel kayma başından beri vardı, gerçekçi olmayı uman yönetmenlerin işlerinde mevcuttu. Bir Astaire-Rogers müzikali bir iş teklifi gibi görünür. İnsanlar Fred'in o rahatlığa kavuşmak için ne kadar sıkı çalışmış olduğuna hâlâ hayret ederler. Fakat (tıpkı gerçeküstücü liderlerin 1920'lerde sinemalara daldığı gibi) o filmlerden birinin içine birdenbire dalıverecek olursanız yalnızca bir dans sahnesinin mağrur olasılık dışılığını görürsünüz ki böylece birbirini kucaklayarak fır dönen o iki figürün erotik esrimesini daha kolay hissedersiniz. Geçen gece Çöl Aslanı'nı (1956) yeniden izledim. Filmi biliyorum. Monument Valley'de çekildiği yerleri biliyorum. Fakat beklemediğim bir anda televizyonda rastlayınca, pırıldayan toprak sarısı yüksek ovaların açıkça nasıl, filmin itici gücü olan tecavüz ve intikam tehdidiyle yüklü psikolojik güçler olduğunu gördüm. Bu farkındalık yalnızca bir an sürdü ve sonra olay örgüsü yeniden kendisini topladı ve asıl manzara kaldığı yerden devam etti. John Ford'un bunu hissettiğinden ya da hissetmesi gerektiğinden şüpheliyim –

[1] David Lynch biyografisi, IMDb. com.

Monument Valley'yi daha yıllar öncesinden kendi dünyası olarak belirlemişti. David Lynch'in bu tür şeylerden bahsederken genellikle pek rahat olmadığını keşfettim. Fakat Lynch gerçeküstücülüğe bağlılığından kaçınmayan bir sinemacı. Aynı zamanda, ABC televizyonunda, her ne kadar rakibi *Cheers* olsa da primetime bir dizi olan *İkiz Tepeler*'in yaratıcısıydı – ta ki ağ, Laura Palmer'ı kimin öldürdüğü bilmecesinin anlaşılmasında ısrar ederek hikâyenin gücünü yok edene kadar.

Lynch, sanat okulundayken soyut, sembolik ve janrı ya da filmin güttüğü ticari amacı anlamadığımızda "deneysel" deyimiyle kastettiğimiz bir tarzda kısa filmler çekti. (Ticari amaç gütmeyen bir film çekmek elbette mümkündür.) İlk uzun metrajlı filmi *Eraserhead* (1977) de aynı damardandı. Fakat Lynch'in bir parçası, geniş bir seyirci kitlesi için sıradan bir film fırsatının çekimine kapıldı ve o parçası; görüntünün, bizi vahşet, esrime ve gündüz düşlerinden ayıran bir perde olduğu yönündeki daimi anlayışına dayanıyor gibi görünüyordu. (Los Angeles'ta çok yaşamıştı.) Böylece Mel Brooks'un daveti üzerine hem gerçek olaylara hem de bir tiyatro oyuna dayanan *Fil Adam*'ı (1980) çekti. İçten bir filmdi, duygusallıktan korkmuyordu, doğrudan ve iddialıydı ve John Hurt'ün iyi performansını ihlal etmek konusunda isteksizdi ama Lynch'in kendi duyguları için bir tahliye bulmasına yardım etmiş olabilir.

Ondan sonra, bilim kurgu filmi *Dune*'da (1984) Dino de Laurentiis için çalıştı. Dino ve Lynch o kadar farklılardı ki ortaklıkları bir sınav olarak tasarlanmışa benziyordu. Fakat kodaman, çocuktan etkilenmişti ve en sonunda *Mavi Kadife* (1986) olacak filmi yapması için gereken parayı (6 milyon dolar) vereceğini söyledi. Dino son kurguyu Lynch'e bağışladı ve onu kendi haline bıraktı.

Lynch şöyle anlatıyor:

> Dino bir noktada filmi[1] görmek istedi. Berkeley'de [Fantasy'de] çalışıyorduk, dolayısıyla kurgu ekibi L.A'e uçtu ve filmi gösterim odasına götürdü. Dino beraberinde gösterime gelmeleri için bir

[1] *Lynch on Lynch*, s. 148.

sürü insan davet etmişti. Ve Dino orada her kim varsa onların önünde, ne söylemek istiyorsa onu söyler. Ben de bu yüzden öyle korkunç bir şey olmasını *bekliyordum*! Dino filmin sonunda "Bravo!" gibi bir şey dedi. Bu filmi ne kadar sevmiş olduğuna ve anlamış olmasına çok şaşırmıştı! Bu güzel bir şeydi.

Daha sonra, *Top Gun*'ın gösteriminin hemen ardından bir deneme gösterimi oldu. Menajeri, Lynch'e harika bir gösterim olduğunu söyledi ama ertesi gün yönetmen, Laurentiis'i aradığı zaman muhabbetin aslı yüzüne çarptı: "Ah FELAKET.[1] Ofisime gel. Konuşalım." Fakat Dino sağlam durdu. Film değişiklik yapılmadan, seçilen birkaç eleştirmene gösterildi ve o eleştirmenler filmden küplere binmiş halde çıktılar. En azından ben öyle çıktım.

Film çok sayıda insanı korkuttu veya gücendirdi – ve o tehdidin karanlığa iade edildiğini görmek yüreklendiriciydi. Ev aydınlatması, televizyonu nasıl mütevazı olmaya itiyorsa mülayimlik ve emniyet de sinemayı bozar. *Mavi Kadife* şiddetli bir gizemdir ama her detayını anlamayı beklemeyin. Film aynı zamanda, reşit olmak üzerine bir kıssadır. İdeal halk çocuğu Jeffrey (Kyle MacLachlan) karanlık bilinmezlerle karşılaşır ve bir yandan genç sevgilisine (Laura Dern) bağlı kalırken bir yandan Dorothy Vallens (sonrasında Lynch'in sevgilisi olan Isabella Rossellini) adında bir femme fatale ile –yoksa yalnızca ölmekte olduğunu hisseden bir kadın mıdır?– sadomazoşist bir ilişkinin içine düşer. Bunun ötesinde film, görkemli bir biçimde açıklanamaz kalır: Dean Stockwell karakteri Roy Orbison'ın "In Dreams"i ile pandomim yapmasının ne "anlam" ifade ettiğini bilemezsiniz ama nevrotik hayalgücünüze ulaşan tatlı dilli fakat aldatıcı anahat nedeniyle güçlükle nefes alabilirsiniz. Dennis Hopper'ın Frank'i korkutucudur ama aynı zamanda bir başka çocuktur ve filmin engelsiz gücü, onun vahşiliğinin, Luis Buñuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki figürler kadar sınırsız olduğunu haber verir. Her şey olabilir ve biz, arzu ve korku, bir video oyunundaki nişancılar gibi o açıklıktan dolarken kendimizi çıplak hissederiz. Bu iki durumun

[1] Age., s. 149

Jekyll-ve-Hyde kardeşliğini bilen bir film vardır karşımızda. Fakat tıpkı bir rüyada olduğu gibi, bu tür rahatsız edici ayinleri kaçınmadan izlememize izin verilir: Bunlar yalnızca perde üzerindeki şekillerdir. Tarantino *Rezervuar Köpekleri*'ndeki kulak sahnesini kurarken –vahşice bir zevk alır– Lynch şok edici sahnelerini mutlak bir sakinlikle gafil avlar.

David Foster Wallace *Mavi Kadife*'nin etkisini yeni bir film seyircisi üzerinden özetleyecekti:

> Birinci sınıf deneyselciliğin,[1] gerçeği "aşma" veya "ona karşı isyan etme" değil, aslında onu onurlandırma yolu olduğunu fark etmemize yardım etti. En önemli sanatsal iletişimin, düşünsel olmamakla kalmayıp tam olarak bilinçli bile olmayan bir düzeyde gerçekleştiğini, bilinçaltının asıl mecrasının sözlü değil, imgesel olduğunu –üzerinden beslendiğimiz ve en çabuk inandığımız mecra, imgeler aracılığıyla– anlamamızı sağladı.

Mavi Kadife, Ronald Reagan'ın Amerikasında, sinema, yeniden izinsiz giren vahşileri takdir etmeyen bir ticaret haline geldiği sırada gösterime girdi. Döneminin diğer tüm filmlerinden daha ihtilaflıydı ve cinselliği ile belirsizliği, geniş seyirci kitlesini uzak tutmuş olabilir. İnsanlar kendilerini neyin korkutabileceğini tahmin edebilirler. Fakat filmden evdeki kötü bir hayaletmiş gibi bahsediliyordu. Kendisi taşradaki bir kahve dükkânından alınmış bir figüran olabilecek (böyle tanımlanmaktan da mutluluk duyabilecek) Lynch'in ilginç gelenekselliği, bilinçaltını, sanki "Yaşıyor!" diye bağırırmak için yakalamıştı. 1931 *Frankestein*'ında yaşam yalnızca canlılık değil, insanlığın tehlikeli bir uzantısı olduğu zaman atılan şu ünlü nara.

Hakkındaki konuşmalara karşın *Mavi Kadife* iç piyasada giderlerini ucu ucuna karşılamıştı. Aklı başında ve dost canlısı eleştirmen Roger Ebert filmi erotizmin ve başrol kadın oyuncusunun sömürülmesi olarak gördüğü için filme saldırdı:

---

[1] David Foster Wallace, "David Lynch Keeps His Head," *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997), s. 201, ayrıca genel olarak Wallace hakkında bkz. Jenny Turner, "Illuminating, horrible etc.," *London Review of Books*, 14 Nisan, 2011.

> Bu filmde Rossellini'den,[1] gerçekten sağlam sinirler gerektiren şeyler yapması isteniyor. Bir sahnede, detektifin bahçesinde çıplak bırakılarak alenen utandırılıyor. Başka sahnelerde, çoğu aktrisin dokunmamayı tercih edeceğini düşündüğüm duyguları tasvir etmesi isteniyor. Kamera önünde küçük düşürülüyor, tokatlanıyor, aşağılanıyor ve soyuluyor. Ve bir aktristen bu deneyimlere dayanmasını istiyorsanız, onu önemli bir filmde oynatarak pazarlığın size düşen tarafını yerine getirmelisiniz.

Isabella Rossellini, Ebert'ın tiksintisine katılmıyordu ama Lynch, rolü "sanki sıçan kokusu almış gibi"[2] geri çeviren birkaç aktris olduğunu kabul etti.

Kimileri de Lynch'le konuştu ve ona yararlı notlar aktardılar, bunlardan biri de Helen Mirren'dı. (O yoldan gitseydi filmin zihnimizdeki yeri değişirdi: Mirren, Jeffrey'ye hükmetmek zorunda kalırdı ama Rossellini, Jeffrey'nin yeni gücünü ve o gücün zalimliğini hissetmesine izin verir.) Yönetmen, Rossellini ile ilk defa o zaman tanıştı ve onun yalnızca bir model olmadığını fark etti. Bugün artık film, rezaletin ötesine geçmiş ve Lynch'in filmi çekerkenki dinginliğini anlamamızın kolaylaştığı bir noktaya erişmiş olduğundan, Ebert tepkisini yeniden gözden geçirmek isteyebilir. Lynch kendi vizyonundan rahatsız veya tahrik olmaz. Ortada duygusuz bir bakış açısı vardır. *Mavi Kadife* "önemli" bir film olmayı hiç amaçladı mı bilmiyorum ve o janra güvendiğimden pek emin değilim. Fakat bu kitaptaki en etkileyici ve insanı en çok içine alan filmlerden biri. Film rahat ve küçük North Carolina kasabası Lumberton'da geçer ve göbeğinde yaşayan arketipik imgeleri birbirine düşürür, inatla Amerikandır. Gerçeküstü bir eşsiz iç yapıyı ortaya çıkarmak anlamında son yıllardaki eşlikçisi Lynch'in *Mulholland* Çıkmazı'dır. Bu onun Los Angeles hikâyesi ve Hollywood'un aktrisleri nasıl kullandığının bir otopsisidir, Naomi Watts'un oynadığı zorlu çift rolde sarışın cazibesiyle cesetvari griliğin yan yana durduğu bir filmdir.

---

[1] Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*, 19 Eylül, 1986.

[2] *Lynch on Lynch*, s. 141.

Eğer her şeyi hemen anlamak için kasıyorsanız bu filmler "zor" gelir – ve bir zamanlar filmlerimiz her şeyin anında kavranabileceği konusunda bizi ve kendilerini temin etmişlerdi. Bu, zorluğu hoşgöremediğimizi söylemenin bir yoluydu. Lynch'in tadına varmanın en iyi yolu rahatlamak ve daha fazlası için geri gelmektir. Ama insanların çoğu bir filmin yalnızca bir defa izlendiğini sanırlar. Pauline Kael de politikasının her zaman bu olduğunu iddia ederdi. Bu da şimdiye tapınmanın bir başka yolu. Fakat gitgide –en azından *Kane*'den bu yana– filmler, tüm sanatlardaki o ince zevk için yapılageldi: Deneyimin kendi kendisine nasıl benzediğini görmek için daha sonra geri gelmek. Böylece film, (kendimizi yeniliğe açtığımız) açılış gecesi gerektiren bir süreçten ziyade, geri dönebileceğimiz bir müze haline gelir. Fakat eğer o şimdi geri çekilirse, insanlar film yapmak için hâlâ yeteri kadar heyecan duyacaklar mı? Siz de bazen artık Muybridge'i veya Lartigue'i veya Capa'yı yakalayan o aciliyet ya da heyecan duygusuyla fotoğraf çeken çok az insan olduğunu hissetmiyor musunuz? Onlar filmlerin filmleri ya da fotoğraf kataloğunun filmleri değil mi? Televizyon mütemadiyen, her zaman "açık" ve şimdi de kesintisiz yayın akışıyla, artık tam olarak izleyemediğimizi açıklığa kavuşturmadı mı? Amerikan televizyonunu günde altı saatten yirmi ya da otuz yıl boyunca tekrar tekrar izlemek, sizi, hissettiğiniz bütün ironi ve üstünlüğün doygun bir depresyona dönmüş olduğu yönündeki hissiz keşifle baş başa bırakabilir.

Mavi Kadife hâlâ tehlikeli geliyor ve her ne kadar "harika," "önemli" kadar saçma ve gereksiz bir hale gelmişse de harika bir filmdir. Özlemimize hitap etme şekli filmi açıklamasından daha iyidir. Fakat bu bölümde en az üç üst düzey film gördük: *Mavi Kadife*, *Ucuz Roman* ve *Casino*. Sinema filmlerinin solmaya yüz tutmuş olabileceğini düşünmenin kolay olduğu bir iklimde kendimize bunu hatırlatmak iyidir. Solmaya yüz tutmuş olabilirler. Fakat ölüme yaklaşmış hayret verici şeyler gördük ve eğer filmler ölüyorsa, bu uzun soluklu cenaze seyirlik bir gösteri oldu demektir. Hayalet, bir müzede yaşıyorsa bile yarıömrü vardır.

Geceleri, film replikleri üzerinden geçerek kendi kendine konuşabilir: "Kimse mükemmel değil" ve "Gül goncası" – orada bir bağlantısızlık yok mu, ince bir felsefe farkı? Ya da "Yarın başka bir gün" ve "Mücadele eden biri olabilirdim" –geleceğe ve geçmişe, kuruntuya ve kendine acımaya özlemli Amerikan düsturları. Hayalet, gözetleme kulesinden hiç başka replikler duyar mı? "Hiroşima'da hiçbir şey görmedin" ya da Ozu'nun "Yaşam hayal kırıklığına uğratıcı değil mi?" demesi.

RAKAMLAR VE HİSSİZLİK

Bu kitap, filmlerin niteliğinden bahseden pek çok kitaptan daha fazla rakam verdi – filmlerin ne kadara mal olduğu ve ne kadar kazandırdığı. Bu rakamların tümünde kendime güvenmiyorum. Bir film yapımcısı olan (ve *Sevginin Bağladıkları*'nı yapmış) Lynda Obst bir defasında Hollywood üzerine *Hello, He Lied* adlı bir anı kitabı yazdı ve rakamlar konusundaki hüsnü kuruntu alışkanlığının daha yaygın olduğu bir yer daha yoktur. Fakat film yapımında iyi veya daha iyi, ciddi ve önemli olmak arzusunun, rakam vaat etmediği sürece başını dik tutması zordur. Daha önce de birkaç kere atıfta bulunduğum Preston Sturges filmi *Aşk Yıldızı*'ndaki (1941) ikilem gibi. Filmde (*Hey Hey in the Hayloft* ve *Ants in Your Pants of 1939* gibi) popüler komedilerin yönetmeni zor zamanlar ve acıklı hayatlar hakkında bir film yapmayı arzular. Adını da *Nerdesin be Birader?* koymak niyetindedir. Niyeti iyidir; acı çekmek ve bunu da perdeye yansıtmak istediğini söyler. Fakat bu adam Beverly Hills'in geniş odalarında ve güneşli özgüveninde yetişmiştir, dolayısıyla muhtemelen gözüpek ayrılışının gişe rekorları kıran bir filme dönüşebileceğine dair gizli bir umut beslemektedir: Sadece En İyi Film olasılığı değil, bir hit! Rakamları bir düşünün.

"Rakamlar" meselesi, sinemacılarda sık görülen bir umuda; filmin ve perdelerin/ekranların, dünyanın geri kalanıyla temas kurmamızı sağlayabileceği umuduna; Chaplin'in, hepimizin tek bir topluluğun üyesiymişiz gibi hissetmemize ilişkin samimi dile-

ğinden Mark Zuckerberg'in, Facebook'un işlevinin "dünyayı daha açık ve[1] bağlantılı kılmak" olduğu yönündeki görüşüne kadar uzanan bir etkileşim umuduna bağlıdır.

Neredeyse bir milyar kullanıcıya yaklaşan Facebook her gün beş yüz milyon kişi tarafından ziyaret edildiğini iddia ediyor. Bu çağımızın bir mucizesi (ve Facebook daha 2004'te kuruldu), filmlerin 1920'lerde göründüğü kadar fevkâlade. Bu tür bir güç, aile veya kolektifleştirme, bir sorumluluk yükünü de beraberinde getirir. Boynu bükük kitlelerde çok fazla korku ve arzu vardır: Yönlendirmeye, buyurgan bir hikâyeye veya tatlı bir hayale ihtiyaç duyarlar – açıklık, en sonunda daha vurgulu, gaddar cevaplara yol açan bir yönlendirme yoksunluğu olabilir. Zuckerberg'in "açık ve bağlantılı" derken kastettiği şey Chaplin'in dileği kadar muğlaktır. David Fincher'ın sert filmi *Sosyal Ağ*'da (2010) Zuckerberg'in kendi boyunu aşmaya ne kadar yakın olduğunu tartabilirsiniz. Oyuncağının bize müzik, filmler ve restoranlar gibi şeylerde daha fazla seçim sunacağını söyler. (İş olanaklarından ya da terörizmden muaf olmaktan bahsettiğini duymadım.) Ama çoğumuz hayatta kalmak konusunda çok kararsızız ve o kadar para kazandıran herhangi bir şeyden kuşku duyuyoruz. Zuckerberg'in 17,5 milyar dolarlık net değeri olduğu söyleniyor.

Facebook evrim geçirmiş bir film sistemi: Ekranlara bakmamızı ve arzumuzu, bir ücret ödemesine ya da reklamlara teslim olmaya dönüştürmeyi içeriyor. Gençlik dolu cömertlik ve yararlılık havası, bir gözetleme ve denetim sistemine ne kadar kolay dönüşebileceğinin üzerini örtüyor. Bu kaygan sürecin ana hatları 1920'lerde ve 1930'ların başında Almanya'da Mabuse filmlerinde, Fritz Lang tarafından çoktan çizilmişti. Facebook hâlihazırda samimi itiraflarımızı alıp onları reklam için değiş tokuş ediyor. Twitter henüz kâr etmedi ama yatırımcı bulmakta sorun yaşamıyor – çünkü paranın geri döneceği bir gelecek üzerine kumar oynuyorlar.

Ekipman kiralamadan, onu çalıştırabilecek insanları işe almadan, yeri, zamanı, hakları ve fırsatları satın alınadan bir film yap-

[1] Mark Zuckerberg *The Charlie Rose Show*'da konuşuyor, 7 Kasım, 2011

mak çok zor. Başkalarına göstermek için büyük bir arzu duymadan yapmak da daha kolay değil. Ve sonra daha çok film yapmak. Dahası, bir defa o ekonomik ilerleme ve kültürel erim merdivenini tırmandıktan sonra aşağı inmesi zordur. Steven Soderbergh (1989'da çığır açan "bağımsız" filmi *Seks Yalanları*'nı çektiği zaman içinde bulunduğu yoksulluğu ve filmle şansının dönme mucizesini itiraf ettiği bir günlük yazdı. Yirmi iki yıl sonra bugün Soderbergh bir tür kodaman: Düzenli olarak film yapıyor; Los Angeles'ta yaşıyor; yapımcılık yapıyor ve başkalarının filmlerine olanak sağlıyor –ve övgüye değer biçimde ana akım filmler kadar deneylerde de yer alıyor. İkisini dengeleme retoriğini biliyor ve ona göre yaşıyor, bu nedenle de "gerçek hayatta" halkın avukatı filmi *Tatlı Bela* (2000) ve *Ocean's 11*, *12* ve *13* (sırasıyla 2001, 2004 ve 2007) kadar iki kısımlı *Che*'yi de (2008, Guevara'nın sempatik bir portesi) yönetti. Ayrıca *Tehlikeli Aklın İtirafları*'nın (2002, George Clooney'nin ilk yönetmenliği ve ihmal edilmiş bir film) yapımcılığını üstlendi. Soderbergh hâlâ elli yaşın altında. Nüfuzu ve referansları var ve her ne kadar henüz *Seks Yalanları*'ndan daha iyisi olmasa da birkaç zevkli film çekti.

Onu tanımıyorum ama 40 milyon dolarlık net değeri olduğu söyleniyor ve bu, eğer yaşam standardının düşmesini istemiyorsa uğraşmaya, çalışmaya ve dengelemeye devam etmek zorunda anlamına geldiğinden diğer tüm net değerler kadar zor.

Bu yüzden, yola oldukça hırçın veya havalı bir idealizmle çıkmış olan Soderbergh'in yıldızlarla, franchising'le, uluslararası haklarla, DVD anlaşmalarıyla ve bir tür sorumluluk ve talih hissi duyduğu büyük meblağlar toplamakla uğraşması gerekiyor. Ayrıca dürüst:

> Bu işi yaparak geçinmenin[1] tam bir ayrıcalık olduğunu düşünüyorum... Bir odaya girip "Şunu hayal ediyorum" diyorsunuz ve onlar da size gidip o hayali gerçek yapmanız için milyonlarca dolar veriyorlar. Birinin kariyeri üzerine bahis oynuyor olmaları gerek. Tabiatı gereği, sektördeki gerçekten zeki insanlar bir

[1] Steven Soderbergh biyografisi, IMDb.com.

şeyleri yapan insanlardır. Öyle olması gerek. Yapmak, bir ofiste oturup ne yapılması gerektiğine karar vermekten daha zordur. Bu, etrafta zeki bir adammış gibi hissederek dolaşmam gerektiği anlamına gelmiyor... Odada çok fazla korku vardır. Bu yüzden, yazıyla anlatması zor ama bir filmin yaratıcı başarısı için elzem olan şeylerden bahsediyorsanız, işte bu alengirli iştir. "Yalnızca bana güvenmeniz gerekecek... diyorsunuzdur. Bunları söylemekten hoşlanmıyorum, onlar da duymaktan hoşlanmıyorlar ve kuşku yok ki son iki yıldır toplantılarda söyleyemeyeceğiniz belli sözcükler var. "Keyifli," "akıllıca," "daha iyi" gibi sözcükler. Ortalamanın altındaki seyircinin anlamayacağı herhangi bir iş yapacağınızı hiçbir noktada tam anlamıyla belirtemezsiniz.

Ocean's filmleri Soderbergh'in konumu için merkezi öneme sahip oldular ve franchising'in pratik bilgeliğini gösteriyorlar: Eğer işe yarayan bir şey yaptıysan, yine yap. 2001 ila 2007'de çıktıkları zaman, 1960 tarihinden Frank Sinatra versiyonunu anımsayan çok az seyirci oldu. Yeni franchise suçluluktan, servetten ve esprilerden ironik bir zevk alıyordu; hoş yıldızlardan oluşan bir paketi vardı ve büyük bir cinayet ve daha da büyük bir ödeme gününün sonsuz fantezisine oynuyordu. Soderbergh'in kendisini Clooney ve çetedeki adamlarla özdeşleştirdiğini görmek zor değil; onlar yönetmene, onun Che Guevara'ya olduğundan daha yakınlar. Che dünyada bir tür fırsat istedi, Soderbergh bir diğerinin peşinden koştu. Danny Ocean'ın iyi adamları (ya da iyi kötü adamları) birkaç erkek fantezisinde (intihar şehrinde de olsa) zafere ulaştılar. Bu işte bir Robin Hood havası vardı çünkü para bir ustadan ya da bir şeriften (Andy Garcia) çalınmıştı. Böylece Benedict'in parayı nasıl bizden, halktan aldığını unutmak mümkündü. Onun yerine, Benedict'in Danny'nin eşini de (Julia Roberts) almış olduğunu düşünün. Filmdeki rolü öyle omurgasız ve elverişliydi ki eğlencenin etkisini azaltabilirdi.

Bugün herkes *Ocean's* filmlerinin çok başarılı olduklarını biliyor. Fakat bu üç film, yumuşak bir hasılat düşüşü gördü: 450 milyon dolar; 362 milyon dolar; 311 milyon dolar. Çok kalp kırmak için yeterli bir kayma değil belki ama bazı seyircilerin üçkâğıdı

çözdüğünü ve üç kerenin yeterli olabileceğini düşünmek için yeterli neden.

Peki ama ne zaman yeterlidir? Franchising, aklına yeni bir hikâye ya da bir anlatıya ve ahlaki bir sonuca varan bütün bir hikâye gelmeyen patronlar için her zaman çözüm oldu. James Bond filmleri (1962'de *Dr. No* ile başlamıştır) –eğer "modern" hâlâ uyuyorsa– modern franchise'ın öncüleridir ve daha son dönem örnekler olarak kendisini oynayan Adam Sandler, *Zor Ölüm*, *Yüzüklerin Efendisi*, *Örümcek Adam*, *Alacakaranlık* ve hergele bir stüdyonun (Warner Bros.) para akışını uzatmak için aslında bir kitabı iki filme böldüğü *Harry Potter* filmleri sayılabilir.

Filmler hakkındaki ciddi kitaplarda Adam Sandler nadiren incelenir. Prensipte, pek çok insan (kablolu aboneleri belki de) onun hakkında, franchising hakkında düşündükleri kadar kötü düşünme eğilimindedirler – sanki *The Sopranos* ve *Boardwalk Empire* dizi oldukları kadar franchise değillermiş gibi, kendimizi kandırmayalım. Sandler görmezden gelemeyeceğimiz kadar ilginçtir. Ona ücret olarak ödenen her doların brüt hasılatta 9 dolar ürettiği söyleniyor. Filmlerinin pek çoğu sıkıcı ve acı verici ya da "daha iyi" değil. Özgüven kazandığından bu yana memnuniyetle kendisini oynuyor, o derece ki iyi mizacı ve rastgele eğlence anlayışı, senaryoları gereksiz kılma eğiliminde oldu – dolayısıyla belki de artık senaryo yazılmıyordur. Ancak Sandler, Paul Thomas Anderson'ın *Aşk Sarhoşu*'nda (2002) sıradışı biçimde kontrollü ve şaşırtıcıydı, Judd Apatow'un *Matrak Adamlar*'ında da (2009) profesyonel bir komedyen olmanın zahmete değer ve bir sürü Woody Allen filminden çok daha cüretkâr olabildiğini ortaya koyan bir performans sergiledi. Filmin o kadar iyi iş yapmamış olması, Sandler'ın seyircisinin, Sandler'ın kendi işine yönelik vurdumduymaz tavrından tembelce memnun olduğunun bir göstergesidir.

11 Kasım 2011'de Lars von Trier'in *Melankoli*'siyle birlikte yeni Sandler filmi *Jack ve Jill* gösterime girdi. Bu iki film birbirinden daha farklı olabilir miydi ya da sinemaya gitmenin hâlâ çeşitlilik arz ettiği düşüncesini daha iyi yansıtabilirler miydi?

O Kasım ayı hafta sonu genel olarak dünyada iyi bir zaman değildi. Amerika'da işsizlik resmi rakamlara göre yüzde 9'du ama bu rakam, "bulaşma" tehditleriyle parçalanmakta olan Yunanistan veya İtalya'nın mali durumu kadar güvenilmez (ya da yoz) görülüyordu. Bir başka Amerikan borç krizi komitesi daha açmaza sürükleniyordu. Joe Paterno'nun, Pennslyvania State University'deki skandalın ve on yaşında bir çocuğun takımın savunma koordinatörü tarafından duşta tecavüze uğramasının haftasıydı. Joe Frazier ölmüştü. Kim Kardashian'ın yetmiş iki günlük evliliği sona ermişti. Eddie Murphy bir sonraki Oscar'ların sunuculuğundan geri çekilmişti. Ölü Deniz ölüyordu. Cumhuriyetçi başkan adayı Rick Perry kapatmayı amaçladığı devlet dairelerinin tamamını hatırlayamamıştı. Japonya'da beklenenin üzerinde radyasyon olduğuna dair haberlerle küresel ısınmanın durumunun ve Sibirya'daki sürekli donun, felakete doğru gittiğini düşünmek için yeterli neden vardı. Bu maddeleri dilediğiniz şekilde sıralayabilirsiniz. Fakat o cuma akşamı, arasından birini seçmeniz gereken bu iki yeni film vardı.

Jack ve Jill işkence gibidir. Film, mutlu görünen, Los Angeleslı bir reklam yöneticisi hakkındadır: Katie Holmes'un canlandırdığı bir eşi ve iki sevimli çocuğu vardır. (Film, reklamları kısa tutmaya alışkın olduğumuzdan bihabermişçesine genişletilmiş bir reklamdır.) Fakat Sandler'ın Şükran Günü'nde ziyarete gelen bir ikiz kız kardeşi vardır. Ondan nefret eder ve siz de nefret edeceksinizdir (fakat her iki rolü de Sandler oynar). Tiksinti ve benzerliğe mahkûm ikizler fikri umut vericidir: *Jack ve Jill*'den daha sık komik ve her zaman daha müstehcen ve zekice olan David Cronenberg filmi Ölü İkizler'e (1988) ilham vermiştir ve *M*'den *Vertigo*'ya, *Persona*'dan *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi*'ne kadar en etkileyici filmlerimizin pek çoğundaki ikizleşme modeli gibi Jekyll-ve-Hyde mitinde gömülüdür. Sandler'ın filminde şöyle ilgi çekici bir figüran vardır: Jack bir reklamda Al Pacino'yu oynatmak ister. Bu çok eğlenceli şekillerde gerçekleşir. (*New York Times*'tan A. O. Scott, Pacino'nun yıllardır sergilediği en iyi oyunculuk ol-

duğunu söyledi.) Sandler 20 milyon dolar avans ve hasılattan pay karşılığında ortak yapımcı oldu ve senaryonun yazımına yardım etti. Mick LaSalle'ın *San Francisco Chronicle*'daki şu değerlendirmesinde, Sandler'ı takip edenler için bir ipucu bulunabilir:

> Yani *Jack ve Jill* düpedüz[1] sinir bozucu olan uzun bölümlerin arasına serpilmiş başarılı parçalar ve büyük doyurucu komedi anlarıyla ilginç bir film. Bu konuda hâlâ kararsız olabilirsiniz, o yüzden alın size karar vermenizde yardımcı olacak son bir bilgi kırıntısı: *Jack ve Jill* çocuk seyirci düşünülerek yapılmış, bu yüzden gaz ve dışkı şakalarıyla dolu. Jill Meksika yemeği yer.
>
> Dosya kapanmıştır.

Chronicle'ın 11 Kasım sayısında, LaSalle *Jack ve Jill*'e ve Lars von Trier'in *Melankoli*'sine aynı görsel reytingi verdi: Sinema koltuğunda dik oturan, alkışlamayan, koltuktan fırlamayan ama koma halinde yere de düşmeyen küçük bir adam.

Melankoli bir festival filmi, von Trier de bir festival yönetmeni. Bir zamanlar, film festivalleri genellikle bir filmin yabancı ülkelerdeki ticari sürümüne yardımcı olan özel olaylardı. Gelgelelim bugün festivaller yabancı filmlere karşı daha az sevecen olan bir dünyada kendine yeten bir dağıtım devresi haline gelmiştir. San Francisco Körfez Bölgesi'nde yılda yetmişten fazla film festivali düzenleniyor. Bunlar bölgesel zevkleri, farklı dilleri ve basitçe civar banliyölerin veya kasabaların yerel ticareti teşvik etme isteklerini temsil ediyor. Gitgide daha fazla film gösterilse de çoğu festivalin yaratıcı yönetmeni, gitgide daha az sayıda dikkate değer film çıktığını belirtiyor. Festivallere kaynak bulma, giderek daha zorlaşıyor ve eğer sinemacılar bizzat boy göstereceklerse bütçenin seyahatlerini, otellerini ve belki refakatçilerini de karşılaması gerekiyor. Geçmişi olan birkaç büyük festival –Venedik, Cannes, Toronto, New York, Londra– duayenler için düzenlenen Telluride, Sundance ve Pordenone gibi daha küçük etkinlikler var. Bunların çoğu, başka festivallerle altyazılamayı ve açılışı karşılayabilen az sayıda yabancı dilde film için pazar yerleri niteliği taşıyor.

---

[1] Mick LaSalle, *San Francisco Chronicle*, 11 Kasım 2011

Lars von Trier 1956'da Kopenhag'da doğdu, 1984'te gösterişçi olmasa da yapmacık bir gerilim olan *Suç Unsuru* ile öne çıktı. Uluslararası bir kariyer oluşturmayı uman bir kara film stilistine benziyordu. Fakat 1990'ların başında, sinemayı saflaştırmaya yönelik bir kuzey Avrupa girişimi olan Dogme 95 hareketinin öncü figürleri arasında yer aldı. 1995'te Thomas Vinterberg ile birlikte sinemacılığın kapısına bir dizi tez astı: savurgan ticari kaynaklar yasak, janrlar yasak, stüdyoda değil yerinde çekim olmalı, sesler canlı kaydedilmeli, renk kullanılmalı (çünkü böylesi sahicidir), optik veya özel efektler olmamalı (dünyayı olduğu haliyle bırakın), kamera elde kullanılmalı, yönetmen jenerikte belirtilmemeli.

Bu doğruluk dürtüsü dogmatik ve sığdı ama her ısrarda bir çıkar tohumu vardı: Filmler absürt derecede pahalı hale gelmişti; Renoir yerinde çekime ve canlı sese inanırdı; Sovyet sineması kendini devlet kaynaklarıyla sınırlandırmıştı; pek çok kişi Hollywood janrlarının modasının geçtiğini ve efektlerden şişmiş olduklarını hissediyordu; neredeyse her yönetmen, diğer yönetmenlerin jenerikte isminin geçip geçmemesine karşı kayıtsızdı. Von Trier *Dalgaları Aşmak* (1996), *Karanlıkta Dans* (2000), *Dogville* (2003), *Deccal* (2009) ve sonra *Melankoli*'de ya Dogme'sine göre yaşadı ya da onu görmezden geldi.

Melankoli'yi uzatılmış, gösterişçi ve çekilmez buldum. Fakat *Entertainment Weekly*'den Lisa Schwarzbaum "Dev bir başarı.[1] Dâhice bir iş. Bir film başyapıtı" diye yazarken *Wall Street Journal*'dan Joe Morgenstern "sizi sürükleyip sizden alan[2] bir film" dedi. (Her eleştirmen bu retorik türünü bilir ve kullanmıştır ama varsayımlarının, Dogme 95 ile ne derece uyumlu olduğunu sormakta fayda olabilir.)

Melankoli üç kısımlıdır: Wagner'in *Tristan und Isolde* uvertürüyle dolu bir girizgâh, bir gezegenin diğer bir gezegenle yaklaşan

---

Lisa Schwarzbaum, *Entertainment Weekly*, 15 Kasım 2011.
Joe Morgenstern, *Wall Street Journal*, 11 Kasım 2011.

çarpışmasını gördüğümüz bir imgeler montajı vardır. Bunun çoğu güzel, dikkat çekici ve çok umut vericidir.

İkinci kısım, Michael ve Justine'in İsveç'te büyük bir yurtluktaki düğünüdür. Gerçek bir yer olabilir ama Shaw'un *Heartbreak House*'u kadar sembolik görünür. Aileyle tanışırız, tören her düğün gibi berbattır. Fakat çift mutlu olduklarında ısrarcıdır. Durmadan öpüşür ve sevişmek için sıvışırlar. Yine de bu sükûnette bir kusur vardır: Justine melankoli, depresyon veya bipolar rahatsızlıktan mustariptir. Klinik olarak telaffuz edilmez ama Kirsten Dunst dış belirtileri aktarmak konusunda sıkıntı verici olsa da olsa etkileyici bir iş çıkarır. (Enerjiden yoksun karakterler büyük ekranda ve parlak ışıkta anında yabancı veya lanetli görünürler.) Kadın daha az sokulgan veya daha az mutlu hale gelir. Arazinin golf sahasında bir depoda, oradan geçmekte olan bir tanıdıkla sevişir. Evlilik henüz yeni kutlanmakta olduğu halde dağılır.

Üçüncü kısım, Justine'in kız kardeşi Claire'in (Charlotte Gainsbourg) adını alır. Arazi Claire'e ve varlıklı kocası John'a (Kiefer Sutherland) aittir. Düğün bitmiştir. Justine katatoniye çok yakındır ama Melankoli gezegeni Dünya'ya yaklaşmakta olduğundan Claire giderek perişan olmaktadır. Çarpışma olacak mıdır? Mütevazı bir teleskobu olan ve nasıl hesap yapılacağını bilen John, gezegenin güvenli bir şekilde geçip gideceğini söyleyerek Claire'i rahatlatır. Justine ormanda bir dere kenarında ay banyosu yapar ve Kirsten Dunst'ın istisnai güzellikte bir vücudu olduğunu görmemize olanak tanır – bu görüntünün depresyonla istatistiksel olarak bir bağlantısı olduğundan emin değilim ama seyirciyi tutmaya önem veren sanat filmlerinde sıklıkla görülebilir.

Sonunu söylemeyeceğim: Kendiniz acı çekmelisiniz. Eğer sonsuza kadar devam edebileceğini hissetmiyorsanız, 136 dakikalık *Melankoli*'nin kesilmeye ihtiyacı vardır. (J. Hoberman *The Village Voice*'ta, "Sinema salonundan çıktığım zaman[1] kendimi hafif, gençleşmiş ve vicdansızca mutlu hissettim" şeklinde itirafta bu-

[1] J. Hoberman, *Village Voice*, 18 Mayıs 2011

lundu.) Kabul edelim ki yankısının muazzam olmasını isteyen yeteri kadar basit bir hikâyedir – erimi, yakın çağdaşı Terrence Malick'in *Hayat Ağacı*'nınkine oldukça benzer. Her iki film de 2011'de Cannes'da açılış yaptı, Kirsten Dunst En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alırken *Hayat Ağacı* Altın Palmiye'yi kazandı. Ödüllerin aptalca olduğu konusunda hepimiz hemfikiriz ve Cannes'dakilerin ise uyması gereken bir acayiplik sicili bulunuyor. Fakat Charlotte Gainsbourg'u onurlandırmazken Kirsten Dunst'ı ödüllendirmek acayipliğin de ötesindedir.

Melankoli çok sayıda kaynaktan az miktarlarda toplanarak biriktirilen, 7 milyon doların üzerinde bir paraya mal oldu ve Birleşik Devletler'de gösterime girdiği zaman oldukça iyi iş yaptı: İlk hafta sonunda on dokuz perdeden 270.000 dolar. Dört hafta sonra, fısıltı gazetesi ve eleştiriler yayıldığı zaman 2 milyon dolar hasılat yapmıştı. Klinik melankoli ve dünyanın sonuyla ilgilenmesine rağmen filmin tuhaf bir para havası vardır. Neredeyse her karakter varlıklı, iyi giyimli ve bol keseden şık ev aletlerine sahiptir. O Dogme haşinliğine karşın sıradan adam ya da boynu bükük kitleler hiçbir yerde görülmez. (Burjuva seyirciler perdedeki dünyanın hoş görünmesini takdir ederler. Yoksulluk keyiflerini kaçırabilir. Bunlar reklamcılığın mirasları.)

Dogme yasasının *Melankoli*'de devamlılık gösteren tek maddesi el kamerası kullanılmasına duyulan inançtır. Bu vudu düşüncesi gibi görünüyor. Eğer tripod haksız teknoloji sayılıyorsa, en başta neden elimize kamera alıyoruz ki? Eğer filmdeki kamera kullanımı içsel olarak veya nörolojik olarak rahatsız ediciyse, *Paradise Lust*'ın kötü düzeltilmiş bir versiyonunun edebi bir atılım olmadığı gibi bu da artık ille de sanat sayılmamalıdır. Çekimlerin –bir tripoda bağlanmış olmalarından dolayı– sabitlenmiş temeli ya da sabitliği, bir düzen ve saygı geleneğidir ve dikkat için bir yardımcıdır. Eğer mimari bir sanat ve toplumsal bir işlevse, en iyisi binaların çökmemesi değil midir? Eğer Facebook bir topluluksa, kimsenin kişisel bilgileri bilgisayar korsanlığı aracılığıyla ele geçirilmemesi tercih edilmez mi?

Tartışmaya kendiniz katkıda bulunmak için filmi izleyebilirsiniz. Fakat *Melankoli*'deki en alışılagelmiş karakter (her ne kadar sondan önce patlasa da) oyuncular arasında en geleneksel olandır: John rolündeki Kiefer Sutherland. Kendisi ayrıca filmdeki en inandırıcı ve ilginç kişidir, bunu, von Trier'le çalışmak üzere yüksek beklentilerle gelmiş olan Sutherland'in kendisinden buldum. Aşağıdaki pasaj, yayımlanmış bir röportajdan alındı:

> "Bugüne kadar yapmış olduğum her işte[1] bir sabit vardır, o da sabah işe gidersin, diğer oyuncularla birlikte senaryoyu okursun, yönetmen ya da yönetmenle birlikte siz bir taslak oluşturursunuz, prova edersiniz ve çekersiniz. Bu sabit asla kırılmamıştır" diyor.
>
> Ta ki Von Trier onu ve [Charlotte] Gainsbourg'u bir kapıya getirip, onlara kapının içinden geçip sahneye başlamalarını söylediği, setteki o ilk sabaha kadar.
>
> "Taslak oluşturmayacağımızı, prova yapmayacağımızı, öylece çekeceğini fark ettim. Panikledim, diye hatırlıyor.
>
> "Bir kere teslim olduktan sonra, inanılmaz bir özgürlük duygusu hissettim. Benim için yaptığı şu, bir aktör olarak yapmaya alışık olduğumu bildiğim her şeyi yapısöküme uğrattı. Bir şekilde Charlotte ve benim aramdaki, ortasında olduğumuz sahneyi çözmeye çalışmakla çok meşguldüm, önemli olduğunu düşündüğüm şeyleri yerine getirmeye çalışırken kameranın nerede olduğu tamamen aklımdan çıktı, aslında kamerayı hiç görmedim. Bir anın içindeydim ve bu benim için muazzam bir eğitimdi."

Kiefer Sutherland incelenmeye değer bir vakadır. Yıllardır oyuncuydu ve muhtemelen, oynadığı yardımcı rollerde (*Birkaç İyi Adam*, 1992 ve *Otoyol*, 1996) başrol oynadığı düşük bütçeli filmlerde olduğundan daha dikkate değerdi. Fakat 2002'de yirmi birinci yüzyılın en ilgi çekici ve etkili televizyon dizilerinden birinde, *24*'te can alıcı bir önem kazandığı zaman yaşamı ve imajı değişime uğradı. Terörle Mücadele Birimi'nden gizli ajan Jack Bauer olarak bir başka "JB," dünyayı kurtarıp duran sessiz

[1] Pam Grady, "Jack Bauer Visits the Odd World of Lars von Trier," *San Francisco Chronicle*, 13-19 Kasım 2011.

bir süpermen oldu. Fakat dünyası, Bond'un aklının ucundan bile geçmemiş teknolojilere karşı savunmasızdı: Yalnızca nükleer yok oluş değil, veri kurtarma, gözetleme, cep telefonları ve işkence. Amerikan işkencesinin yeni olduğunu kast etmiyorum ama halk için öyleydi ve *24*'te, bize fark ettirmeden bir süredir varolduğunu gösteren garip, tenkit etmeyen bir ilgi çekti. Dizi çarpıcı bir ilk sezon ve çok iyi bir ikinci sezon geçirdi ama kendi dramatik desteklerini öyle yükseğe fırlatıyordu ki kendi kendisinin isterik ve kasıtsız parodisi olması muhtemeldi.

Sutherland'ın Bauer'i kusursuz ve çekiciydi ki bu çoktan modası geçmiş bir oyunculuk tarzıydı. Ayrıca, 2002-2010'da dizinin yapımcılarından biriydi ve olay örgüsüyle ve rakamlarla yakından ilgilenen bir yapımcıydı. *Birkaç İyi Adam*'da (1992, somurtkan güneyli çavuşu oynuyordu) oynadığı zaman 250.000 dolar kazanmıştı. Bugün –ve bir *24* filmi olabilir– 65 milyon dolarlık bir net değeri var.

Ona iyi şanslar: Bir hit şanslı birkaç kişi için dünyayı değiştirmeye her zaman hazır olmuştur. Fakat *24*, bizi de etkileyen yükselmiş tansiyonuyla bir yineleme modelinin parçasıdır. 24'ün arkasındaki yöneticilerden bazıları (Alex Ganser, Howard Gordon) 2011'de Showtime'daki *Homeland*'e geçtiler. Bu ilk sezon da (18 Aralık 2011'de sona erdi) kaçırılmayacak bir şeydi. Terörist tehditleri Amerikan hükümetinin kapısına kadar getirmesi bakımından *24*'e benziyordu. Amerikan suçlarının teröristlere bir tür mazur görülebilir intikam duygusu vermiş olduğunu ortaya koyarak biraz daha ileri gitti. En önemlisi *Homeland*, özgün ve sürükleyici kadın karakterler içeren bir aile bağlamı sunması bakımından değerliydi.

Bu, bir terörist tarafından Suriye ve Irak'ta sekiz yıl boyunca esir tutulmuş bir Bahriye çavuşu olan Nicholas Brody'nin (Damian Lewis) hikâyesi. Brody Amerika'ya döndüğü zaman, çok akıllı fakat sorunlu bir CIA ajanı olan Carrie Mathison (Claire Danes) Brody'nin tutsaklığı sırasında taraf değiştirdiğinden ve artık Washington, D.C.'de beklemede olan bir terörist olduğundan şüphe-

lenmektedir. Brody'nin bir ailesi vardır – yokluğunda bir ilişki yaşayan eşi, genç bir oğlu ve babasıyla yeniden ilişki kurmak için sabırsızlanan ergen bir kızı (Morgan Saylor).

Dizinin olayı belki de yarım düzine karakterle derinden ilgilenmemizdi ve dizi ilerledikçe, Danes'in, ağırlaşan bir bipolar bozukluk kurbanı olarak güçlü ve rahatsız edici bir performans sergilediği açıklığa kavuştu. *Homeland*'in dramatik her anlamda bir çözülmeye çok ihtiyacı vardı, belki (kimsenin sağ kalmadığı) *Rezervuar Köpekleri*'ndeki kadar yıkıcı olmasa da trajedileri, hasarı ve hatta dersleri veya sonuçları olan bir çözülme. Bu tarifin kulağa basmakalıp ya da eski moda geldiğini biliyorum ama *Homeland*'i takip eden herkes, hikâyenin ikna edici bir son için toparlanma ihtiyacından ne kastettiğimi anlayacaktır – birinci sezonun son bölümü normal süresinde değil, doksan dakikaydı.

O on ikinci bölümde, dizi –bir yandan inandırıcılığı olmayan bir çılgınlığa teslim olurken bir yandan da toparlanmak gibi– çelişkili isteklerden mustaripti ama (ekim sonunda duyurulan) ikinci sezon için tüm ana oyuncuları elinde tuttu. Carrie, Brody ve diğerlerini daha çok görmek istemiyor musunuz? Oyuncular ve yazarlar düzenli çalışmayı hak etmiyorlar mı? Para kazanmıyor muyuz? Bu soruların cevapları açık ve güvensizliklerini anlamak için bilinen oyuncularınız ve yazarlarınız olması gerek. Bu nedenle Carrie yine eşikte olacak, ta ki o eşik bütünlüğünün asılı olduğu uçurum haline gelene kadar.

Hâlâ, sektörde, ilk hafta sonu gişe hasılatı rakamlarının saatlik raporları çaresizce veya çılgıncadır. Filmler adlı odada her zaman, alanlarının çok daha geniş bir evin parçası olabileceğinden gittikçe bihaber hale gelen onca gergin insanın bulunmasının nedeni budur. *Jack ve Jill* açılış hafta sonunda (11-13 Kasım) yaklaşık 26 milyon dolar hasılat yaptı. Bu, bir Adam Sandler filmine yönelik beklentilerin en altında yer alıyordu. Bu rakamları yorumlamak artık adet olmuşsa da güvenilmezdir; tarihten ziyade uydurmadır, yine de söylemin çoğu için zevkimiz bu yönde değişmiştir. *Jack ve Jill* hafta sonunu, R-reytingli bir kılıçlar-ve-sandaletler destanı

olan Ölümsüzler: Tanrıların Savaşı'nın yaklaşık 7 milyon dolar altında ikinci olarak bitirdi. Bazı gözlemciler, Sandler'ın, devamlı seyircisinin bir kısmını o filme kaptırmış olabileceğini, bir kısmını da (on altı ile yirmi dört yaş aralığındaki) genç erkeklerin daha az film seyredip daha çok video oyunu oynamalarına bağlı olarak kaybetmiş olabileceğini hissettiler. 8 Kasım aynı zamanda video oyunu *Call of Duty: Modern Warfare 3*'ün sürüm tarihiydi ki Birleşik Devletler ve Birleşik Krallık'ta doğrudan satışlarda 400 milyon dolar hasılat yaptı. Bugüne kadar hiçbir film ilk hafta sonunda bu rakama yaklaşmamıştır.

Call of Duty'nin rakibi vardı. Sadece birkaç gün önce *Battlefield 3* neredeyse bir o kadar başarıyla piyasaya girmişti ve *New York Times*'tan Seth Schiesel "Görsel olarak[1] *Battlefield 3*'teki alan derinliği ve rendering kalitesi... onu görsel olarak piyasadaki en gerçekçi nişancı [yaptı]" dedi. "*Call of Duty* gerçekçi olmaya çalışmıyor; eğlenceli olmaya çalışıyor" diye ekledi. *Times*'ın Sanat bölümünün ön sayfasındaki "eleştirmenin defteri" yazısını renkli bir resimle sonlandırdı: "Her iki oyunun da meselesi nihayetinde erkeklerin kanepeden veya bilgisayarın başından kalkmadan sanal çarpışma zevkini yaşamasına izin vermek. Çoğumuz gerçekten bir taslağı mı tercih ederdi?"

Oyun adlarını, film adlarıyla kıyaslanabilir göstermek için italik yazdım. Fakat performansları oldukça farklı bir düzeyde, sinema filmlerinin ilk dönem etkisini anımsatan bir düzey. Dolayısıyla Clint Eastwood'un (9 Kasım 2011'de gösterime giren) *J. Edgar*'ının ilk hafta sonunda 11,5 milyon dolar hasılat yaptığını eklemek gurur kırıcıdır. Bu, Eastwood'un filmini bir milyondan biraz fazla sayıda insanın izlediği anlamına geliyordu. Takip eden üç hafta içinde yüzde 54, yüzde 49 ve yüzde 68 düştü. Bu, Eastwood ve Leonardo DiCaprio için, tam bir fiyasko olmasa da hayal kırıklığıydı. Fakat film, Clint'in toplumsal imajının nadiren bir parçası olarak bahsedilen o alışılmış temkin tarafından berbat edilmiş donuk bir filmdir.

---

1 Seth Schiesel, "Recruiting the Inner Military Hero in Men," *New York Times*, 16 Kasım 2011.

Açılış haftası kültürü sabırsızlığa ve unutkanlığa dayanır ama franchising, sistemin sadakate inandığını öne sürer gibidir. Bu rakamlar hakkında dedikodu yapan ve ne anlama geldiklerini açıklamaya çalışan gazete yazıları ve İnternet haberleri vardır. Fakat Dow'daki günlük salınımlar ekonomimizle ne kadar ilgisizse o rakamlar da perde/ekran "işinin" gerçek gelişimiyle o kadar ilgisizdir. Öyle veya böyle sektör gişe gelirinin hareketli olmasını savunur ama bir sinema salonunda film izleyecek insanların sayısı düşer. Bir gün her şeyin akış halinde olacağını herkes biliyor; bu şimdiden gerçekleşiyor, Kongre'de ve MPAA'da yeni filmlerin "korsanlığını yasadışı ilan etme"ye yönelik hamleler olmasının nedeni bu. O zaman İnternetin savunucuları Net'in "canlılığı"na ilişmememiz gerektiğini söyleyerek karşı çıkıyorlar. Filmler bilgisayarınızda ya da küçük resimde ya da başınızdaki bir çipte bulunabilir hale geldiğinde, birkaç büyük ekranı devam ettirmek müzelere ve arşivlere kalacak – tabii eğer gösterecek uygun baskılar bulabilirlerse.

Eğer *Melankoli*'nin depresyonu "nişancılar" adı verilen bir janr ile birlikte ortadaysa, filmler ve pırıldayan ışıkları için garip bir noktaya gelmişiz demektir. Keder ve trajedinin kurmaca ve dramda gerekli bir yeri vardır; *Homeland*'in hak ettiği de buydu. Fakat depresyon, ışığın kendisine muhalif ve Lew Wasserman'ın "aşağı çeken" olarak gördüğü şeye yakın değil mi? Çocukları –kendi çocuklarınızı–öldürme skorlarını tutarken izlemek kadar üzücü değil mi? Fred Astaire'in "Never Gonna Be Depressed"i söyleyip sonra da o deko setlerin bir köşesindeki yığılıp kalmasının düşünülemez olduğu bir dönem vardı. Bir eğlence adamı olmaya inanıyordu. Fakat belki de Fred'in ve Hollywood'un mutluluk krallığı ve onun esenlik vurgusu, Amerikan mutluluk arayışında ne derece eksik olduğumuzu öğreten bir akşamdan kalmalık bıraktı. Sinema filmleri bize çarpıcı bir eğlence fikri verdi ama bu insafsız bir eğitim miydi? Bir taslağa sahip olmak, *Call of Duty*'deki eğlenceyi görmek ya da Facebook ailesine katılmaktan daha iyi bir seçeneğimiz kalmadı mı?

Korku ve depresyon arasında bir fark olamaz mı? AIDS'in öncesinde, *Yaratık* (1979) bedensel ihanetin akıldan çıkmayan bir metaforuydu ve harika bir gösteriydi. Ridley Scott tarafından yönetilen film 11 milyon dolara mal oldu ve 185 milyon dolar hasılat yaptı. Scott 2012'de, orijinaldeki korkuları ve kinayeleri yeniden yakalamaya çalışan *Prometheus*'u sundu. Film 120 milyon dolara mal oldu ve o miktarı çabucak ikiye katlayan bir hasılat yaptı. Fakat *Yaratık*'taki kâr oranı 17'ye 1'di; bundan aşağı kalmamak için *Prometheus*'un 2 milyar dolar kazanması gerekiyordu. İnsanlar hâlâ *Yaratık*'ın hayalini kurar; *Prometheus*'u unuturlar.

SONSÖZ.
GÖSTERİMLE UYANIYORUM

Sinemanın ölümü için kaç cenaze kaldırıldı?

Sesin gelmesi bazı insanların sonunu getirdi. *Photoplay* dergisi sesin kusursuzlaştırıldığı iddiasıyla alay etti: "Hintyağı da öyle" dedi. Sonra seyirci 1930'larda düşüş gösterdi. 1951'de boş stüdyoda dövünerek gezinen David Selznick vardı, vay başımıza gelenler – şansımız varken kullanamadık, çok az sayıda dişe dokunur film yaptık. Televizyon, sinema filmleri de dahil olmak üzere hareketli görüntüler izlemenin bariz ve doğal yolu gibi görünüyordu. 1950'lerin ilerleyen yıllarında sinemaya gitme oranı temelli düştü ve birkaç akıllıca film bizi hafifçe dürtüp "Sinema filmleri aptalca değil mi?" dedi. Technicolor'u öldürdük; siyah beyaza ihanet ettik. 1960'tan sonra birkaç yıl boyunca Godard her bayat âdeti küçümsemeyle ve üstünlük taslayan bir bakışla kesip alan bir cerrah oldu. Sonra daha çok film izlemenin daha kolay bir yolu olarak video beğeniye sunuldu. Dijital için sinematografiden vazgeçtik. Çok sayıda filmin ebediyen kaybolmuş olduğunu biliyorduk ve yine de izleyecek çok fazla film vardı. Temmuz 2007'de bir gün, birlikte değil ama sanki bize bir şey öğretmek için sözleşmişçesine Michelangelo Antonioni ve Ingmar Bergman öldü. Fakat hayaletler, *Halloween*'deki Michael Myers ya da işaretlerini duyan Yaşayan Ölüler gibi, işleri hakkında fazlasıyla konuşmaya devam ediyorlar. Bakmaktan hâlâ hoşlanıyoruz.

San Francisco'da bir Cumartesi sabahı saat 7.00 (27 Ağustos 2011). Eskiden nasılsa yine öyle kanepede oturuyorum, hazırım; maç neredeyse başlayacak (ve 90 dakikalık bir oyun eski bir film gibidir). Yaklaşık 1953'ten beri Londralı futbol takımı Chelsea'yi takip ediyorum. Yıllar boyunca mavi formalıları izleyen yetmiş bin kişiye yakın kalabalıklar içinde güney batı Londra'nın taraçalarında ayakta durdum. Bu bir alışkanlık ve bir bağlılık. Fakat burada, on bin kilometre uzakta, Chelsea-Norwich maçını canlı, oyun oynanırken (Londra'da saat öğleden sonra 3.00) biraz çay ve tost eşliğinde yüksek çözünürlüklü renkli televizyonda izleyebiliyorum. Maçı Fox Sports veriyor ve kablolu paketimizin bir parçası (aylık ücreti yaklaşık 200 dolar), oysa Londra'da olsaydım, stadyumda olmam için gereken bileti (en az elli sterlin) karşılayamazdım sanırım. Bugünlerde ekranın ve medyanın ne kadar kolaylaştırıcı olduğunu görüyor musunuz? Tam da o maçta (Chelsea için 3-1'lik bir zafer) yeni bir oyuncu, Juan Mata ilk maçına çıktı, nasıl döndüğünü ve hareket ettiğini, akıcı içgüdülerini, futbolunu görebiliyordunuz – görmek *zorundaydınız*. Bir şey izlemek hâlâ, Muybridge'de çıplak bir kadının sağa dönüşünü seyretmek ya da "Singin' in the Rain"de Gene Kelly'nin döndüğü ve kameranın onun üzerinde yükseldiği anı beklemek kadar etkileyici olabiliyor. Yetmiş yaşındayım ve bugüne kadar, birlikte işleyen devinim ve duyguyla boy ölçüşebilecek hiçbir şey bulamadım. John Wayne'in yürümesi, bir çocuğun ilk hareketleri, Juan Mata – bende hepsi işe yarıyor. Seyretmeyi seviyorum.

Fakat maçı izlerken, ekranın, Chelsea'nin oynamakta olduğu Stamford Bridge'in sevecen bir yanılsamasından ibaret olmadığını fark ediyorum. Ekranının sol üst köşesine ve sağ üst köşesine damgalanmış iki sabit işaret var; biri, Birinci Lig'in sponsoru olan banka Barclays'e, diğeri de oyunu gösteren kanal Fox Sports'a ait. Pekâlâ, diye iç geçiriyorum, her ne kadar bunu her an bildirmek densizce görünse de bu şirketlerin bir mülkiyet iddiası var. Fakat hepsi bu değil. Düzenli aralıklarla gelip giden bir panelde,

göstermek üzere oldukları diğer maçlarla ilgili beni uyarıyorlar. Haydi nazik olalım; bunun yalnızca vahşi reklamcılık veya maçta olmadığımın bir hatırlatıcısı değil de yararlı bir hizmet olduğunu söyleyelim.

Yine de dahası var. Zeminde, televizyon kameraları için alçak bir reklam panosu var, yüksekliği bir buçuk metreyi bulmayan, zeminin bir ucundan diğerine uzanan, inşa edilmiş bir elektronik ekran. Oyun boyunca hareket eden ve değişen çok basit sözlü mesajlara programlanmış. Maç sırasında Barclays, Fox, Thomas Cook (seyahat şirketi), Samsung ("TV'nin geleceğini deneyimleyin"), Adidas, Singha Beer, Chelsea oyuncularının giydikleri giysi ve hatta Çince harflerle yazılmış mesajlar.

Kamera yayınının becerisi ve yakınlığı her zamankinden iyi. Bundan daha incelikli bir belgesel pratiği var mı? Buna ek olarak yayın, tartışmalı ya da dramatik oyunda yavaş çekime, yakın plan açılara gidebiliyor. Pek çok spor taraftarı, TV yayınında gördüğünüzün, orada olmayı geçtiğini kabul ediyor. TV, ana sporların, eski taraftarları oyuna gidebilmekten düzenli olarak uzaklaştıran, çılgına dönmüş ekonomisi için hayati öneme sahip. Yani deneyimin kendisi söz konusu. Bir zamanlar sporlar kendileri için var olurken, artık televizyonu ayakta tutmak için varlar. Britanya'da, Rupert Murdoch'un BBC'yi zayıflatma girişimi, (1990'da kurulan) kendi ağı Sky'da daha önemli spor etkinlikleri gösterme kampanyasıyla başladı.

Günümüzde bu artık modası geçmiş bir mücadele gibi görünüyor, tıpkı bir zamanlar sinema salonunun lobisinde video oyunları oynayan sinema seyircileri görmenin şaşırtıcı olduğu gibi. Ancak çok şey değişti ve bu değişimin öyle büyük bölümü iyi yönde oldu ki kayıp konusunda ısrarcı olmak saldırganca geliyor. 1970'lerde, bir Amerikan üniversitesinde film dersi veren bir öğretmenin 16 mm'lik bir film kiralaması ve onu sınıf için yansıtması, "film çalışmaları" amacıyla filmi ara ara durdurup başlatması gerekiyordu. Bu, okulun bir projektöre sahip olmasına, öğretmenin onu nasıl çalıştıracağını bilmesine ve bazı değerli filmlerin dağıtımda olmasına bağlıydı.

Bu sarsak ama heyecanlı işlemi 1970'lerin sonunda "video" devraldı. Bu yenilik, otuz yıldan sadece biraz uzun zamanda, gerekli yükseltmelerle birlikte Betamax ve videodisklerden VHS ve DVD'ye kadar çok sayıda dönüşüme uğradı ama öğretmenlik için bir lütuftur. Film endüstrisi bunu pek erken fark etmiş gibi görünmese de video aynı zamanda sahne sektörünü de kurtardı. Halk, tıpkı bir zamanlar televizyonu beyazperdenin doğal mirasçısı olarak gördüğü gibi videoyu da televizyonun bariz bir uzantısı gibi görüyordu. 1980'lerde ve yaklaşık yirmi beş yıl boyunca, video kiralama dükkânları o güne kadar bulunmayan film adlarının istilasına uğradı. Yalnızca yeni filmler, yalnızca sinema salonlarında gösterimi engellenmiş olabilecek filmler de değil, "eski filmler"in hazinesi. Belli filmleri görmek için bazen yıllarca bekleyen, 1950'leri ve 1960'ları görmüş herhangi biri için bu nefes kesici bir serbestlikti. Bugün artık, Criterion gibi şirketler sayesinde, değişik versiyonları, sinemacı röportajlarını ve akademisyenlerin kare kare yaptığı analizleri de içeren bir klasikler tapınağı bulunuyor.

Modern sinefilin durumu bu, bu da bir azınlığın opera, bale ve edebiyat çalışması gibi mutlu ve müstakil sinema sanatı çalışmasına varıyor. Bu tür insanlar, her ne kadar perdeye yansıtılan şey bir sinema filmi baskısı değilse de bazı filmleri sinema perdesinde izliyorlar. Fakat çoğu sinefil, DVD'ler ve VHS kasetleriyle dolu raflarının, kitap raflarıyla yarıştığı dairelerde yaşıyor. Bu kitabı yazarken, bir ayrıntı hakkındaki belleğimi tazelemek için sıklıkla raftan bir DVD'yi alıp izledim, genellikle tek bir sahnesini. Buna karşılık, filmler gitgide klip benzeri bir hale ya da kendilerinden derlenmiş alıntılar haline geldiler. Toplam deneyim parçalı dikkatten mustarip. Dikkat eksikliği "sorunu" olanlar yalnızca çocuklarımız değil. Bunun koşulu, çok daha fazla şeyin yanı sıra teknolojide bulunuyor. Woody Allen'ın bu kitapta da alıntılandığı üzere, Lubitsch'in ve Preston Sturges'ın yerini alan da bu.

Paolo Cherchi Usai'nin *The Death of Cinema* adında bir kitabı var. Usai, George Eastman House arşivinin kıdemli küratörü ve L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation'ın müdürü. Dola-

yısıyla nerede durduğunu tahmin edebilirsiniz. Fakat dikkat çekici bazı olgulara yer veriyor. Kitabı 2001'de basıldı ve o 1999'da, dünyanın 1,5 milyar saatlik hareketli görüntü ürettiğini söylemişti. 2025'e gelindiğinde yılda 100 milyar saat[1] üretiliyor olacağını öngördü.

Bu kadar kamera görüntüsü veya metraj o kadar fazla ki hepsini tutmayı düşünmek saçma. Cherchi Usai teknolojinin tsunamisini hissediyor:

> Bütçeler ve yasal haklar,[2] dijital çağ ve sirke sendromuyla [asetat baskıların doğal olarak bozulması] ilgili tüm konuşmalarımız, eğer hareketli görüntülerin kendisinden daha az değerli olmayan bir şeyi, yani onları görme hakkını korumuyorsa anlamsızdır.. Hayat kısa ve sinema sonsuza kadar sürmeyecek. Ancak şimdilik hâlâ burada. Başka bir şey haline dönüşebilir ama varsın dönüşsün, ne çıkar bundan? Daha kötü şeyler var. Fiziksel acı. Yetersiz yemek ya da o bile yok. Yalnız olmak. Görme sanatına duyduğumuz ilgiyi kaybetmek.

Cherchi Usai davanın bir savunucusu –kitabının önsözünü Martin Scorsese yazdı– ancak onun sinemadan daha önemli şeyler olduğunu kabul etmesini yüreklendirici buluyorum. Francis Coppola'nın *Kıyamet*'i takdim ederken söylediği şeyi, "Bu, Vietnam'ın *kendisi*" dediğini hatırlıyor musunuz? Hayır, tam olarak değil. Film ve takipçileri sıklıkla, hiçbir şeyin daha önemli olmadığını söyleyen bir tür esrik miyoplukta buluşurlar. Richard Brody'nin Jean Luc Godard üzerine yazdığı derin ve kavrayışlı kitabının adı, Godard'ın "Sinema Nicholas Ray'dir" benzeri deyişlerini kucaklarcasına *Everything Is Cinema*'dır. ("Her şey" repliğini[3] Brady'ye Godard vermişti.) Ray'i son yıllarında biraz tanıdım ve hakikat bundan daha karmaşık ve çetindi. "Her şey" sinema tarafından servis edilmeye hazırdır ama bizim sıradan her şeyimiz sinemadan çok önce vardı ve bu sözcük terk edildiğinde bile gelişmeye devam edecek.

---

[1] Age., s. 111.
Age., s. 127.
Bkz. Brody, *Everything Is Cinema*, s. xiii.

Ayrıca Paul Schrader'ın ta 1990'da söylediği bir şeyi onaylayarak tekrarlayayım:

> Ne zaman elime fırsat geçse,[1] filmle ilgilenen öğrencileri film anadallarından uzak durmaya ve geleneksel bir beşeri bilimler anadalında lisans yapmaya ikna ediyorum çünkü sonunda film yapmanız için işinize daha çok yarayacak hiçbir şey olmayacak. Filmleri daha sonra öğrenebilirsiniz ama klasikleri veya psikoloji veya felsefe okumak için bir daha asla üniversitedeki kadar fırsatınız olmayacak çünkü insan orada şekillenir. Eğer beşeri bilimsel bir eğitimle şekillenmezseniz daha az ilginç bir insan ve daha az ilginç bir sinemacı olursunuz.

Yazık ki geçen yirmi bir yılda bu tavsiyeye kulak asılmadı, gerçi Terrence Malick beşeri bilimler geçmişine sahip olmanın bir örneği ve dahası bugüne kadar sahip olduğumuz en iyi gözlerden de biridir. Heidegger çevirisi yaptı ve MIT'de felsefe dersi verdi. Malick'in *Hayat Ağacı* filmine hayran olmuş ve filmi birkaç ay içinde beş kere, beşinde de bilgisayar ekranında izlemiş on altı yaşında birini tanıyorum. Yaşadığı yerde film sinema salonlarında hâlâ gösteriliyordu ama filmi sinemada izlemekle hiç ilgilenmedi. O çocuğu seviyorum (artık genç bir adam) ama onunla benim tam olarak aynı tür olmadığımızı hissediyorum.

Hayat Ağacı hakkındaki görüşünüz ne olursa olsun, filmin gözü kesinlikle geniş bir ekranı hak eder. Malick'in yönetmenlik yaptığı ilk film olan *Kanlı Toprak*'taki ışık ve mekâna bayılmıştım, gerçi Malick'in enerjisinin ölümcül şekilde anlatıdan içebakışa kaydığını düşünüyorum. Belki de bu felsefe. Genç dostum belki de şöyle cevap verirdi: Galeride bir Chardain tablosuyla baş başa olmayı, senden daha iyi bir görüş açısı elde etmeye çalışan bir güruhla birlikte olmaya tercih etmez miydin? Makul bir nokta. Mahler'i kusursuz bir CD'den, dikkat dağıtıcı dinleyiciler olmadan dinlemeyi tercih etmez miydin? Hayır, o kadar uzun boylu değil: Orkestranın hareketliliğini görmek ve hissetmek isterim. Fakat neden genç bir adam, sinema salonunun dikkat dağıtıcılığı

[1] Schrader, *Schrader on Schrader*, s. 214.

olmadan, Malick'in durumuna bizzat yakın olduğu zaman onun düşleminden daha çok şey aldığı konusunda ısrarcı olmasın ki?

Geoff Pevere 2010'da *The Toronto Star*'da yazdığı bir yazısında –en azından Toronto'da– sinemada olmanın doğasını çözümlüyordu. Pevere, araştırmasında, on yedi yaşındaki oğlunu *Sosyal Ağ*'a götüren Kanadalı sinemacı Atom Egoyan'la konuşmuş. Filmi beğenmişler ama Egoyan'ın şöyle tasvir ettiği şeyi beğendikleri söylenemez: "İnsanların tamamen yüksek sesle,[1] sanki bunun bir derece saygı veya düşünme gerektiren bir deneyim olduğuna dair bir anlayış yokmuş gibi sohbet etmeleri birbirleriyle konuşmaları hayret vericiydi. Sanki oturma odalarında izliyor gibiydiler... Konuşuyorlar, birbirlerine mesaj yazıyorlardı, salonda bir sürü başka ışık kaynağı vardı."

Teknolojiye dalmanın aksine deneyime saygı mı? Sinefillerin –şiddetli aksiyondan ve kısa süreli dikkat gerektiren film kurgusundan kaçınarak– "yavaş sinema"yı benimsemiş olmaları, bu argümanın bir parçası. Bu pek çok şey olabilir: Andy Warhol yavaş sinema yaptı, Antonioni de öyle (*Yolcu*'daki pencereden-dışarı çekimi bugünkü seyirciyi huzursuz edebilirdi). Sonra Mizoguchi, Ozu, hatta Renoir, Tarkovski, Béla Tarr ve 2012'nin başında yetmiş altı yaşında ölen Theo Angelopoulos vardı.

Angelopoulos bir Yunandı ve Nazi işgalini, Komünistler hükümeti devirmeye çalışırken iç savaşı, albaylar cuntası dönemini ve sonra kuzeydeki Balkan dehşetini görüp geçirmiş bir radikaldi. Bir defasında yirminci yüzyılın Saraybosna ile başlayıp bittiğini – ve her zaman, uyarılmayı Arşidük'ten daha çok hak eden insanlar olduğunu söyledi. Yunan mitlerine referansla ve sekans sineması dediği şeyle –tek plan çekimleri, ayrıntılı kamera hareketleri, az sayıda yakın plan ve mesafeyi ve manzarayı mesken tutma girişimi– bu tarih üzerine derinlemesine düşünen filmler yaptı. Herkesin zevkine göre değildir ama en azından *Kumpanya* (1975), *Kitera'ya Yolculuk* (1984), *Puslu Manzaralar* (1988), *Ulis'in Ba-*

[1] Atom Egoyan'ın alıntılandığı yer Geoff Pevere, "The Digital Revolution: Part 1," *Toronto Star*, 7 Aralık 2010.

kışı (1995) ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998), bir sinema perdesi haricinde layıkıyla hissedilmesi neredeyse hiç mümkün olmayan başyapıtlardır. Angelopoulos, filmlerinin VHS'de gösterilmesine yıllarca izin vermedi ama DVD ve onun filmin aslına daha sadık oluşu aklını çeldi. Yine de *Kumpanya* dört saate yakın ve yüz planın biraz üzerindedir.

Angelopoulos öldüğü zaman, bir arkadaşım, Mark Feeney (*Nixon at the Movies*'in yazarı) bana e-posta gönderdi:

> Film ile (film üzerinde?)[1] başkalarının yapmamış olduğu şeyler yaptı. Bu korkunç nadir bir şey –onun tarafından yapıldığında, korkunç etkileyici de. Bence, itibarının aleyhine çalışan yalnızca filmlerinin süresi ve yabancılığı değil derinliğiydi. Derinlikle, umursamazlık derecesinde ilgilenmeyen bir çağda yaşıyoruz. Yoksa korku mu bu?

Günümüzde film eğitimi aldığını söyleyen birçok genç insan pek çok filmi sinema salonlarında –hıncahınç dolu sinema salonlarında– kocaman yansıtılan nitrat veya asetat, kusursuz 35 mm baskılarla seyretmiyor. Okuyucular, mahallelerinde kaç sinemanın yok olup gittiğini biliyorlar. Projeksiyon ve ses standartları kötüleşirken perde boyutlarının küçüldüğünü fark ediyorlar. Bilmeyebilecekleri şey, bir filmin iyi bir DVD versiyonuna yatırım yapmış kaç eski film şirketinin vazifelerini yerine getirdiklerine inanıp eski baskıları – hatta negatifleri ıskartaya çıkarabildikleri.

Film yapımı ve arşivleme görevi arasında her zaman bir husumet olmuştur. Sektör, baskıları yıpratıp atmaktan memnundur. Fakat teknoloji, bu tartışmayı hızla değiştiriyor. Nick James, *Sight & Sound*'un Ocak 2012 için yazdığı baş makalesinde dijital projeksiyonun film baskıları pahasına yaygınlaştığını aktardı:

> Öyle görünüyor ki Ocak 2012,[2] dünya endüstrisinde analogdan çok dijital perdelerin olduğu noktaya işaret edecek ve 2012'nin sonunda 35 mm projeksiyonun küresel pazardaki payının yüz-

---

1 Mark Feeney'nin David Thomson'a yazdığı e-posta, 26 Ocak 2012.

2 Nick James, *Sight & Sound*, Ocak 2012.

de 37'ye gerileyeceği tahmin ediliyor. Dahası, 2013'ün sonuna gelindiğinde 35 mm'nin ana akım kullanımı ABD'de tarihe karışmış, Batı Avrupa ise bir yıl sonra ana akımda tamamen dijitalleşmeye koyulmuş olacak.

Yani filmin projeksiyonunda değerli bir şey olduğu tartışması çoktan kaybedildi. Fakat başka sonuçlar da var. 2007'de Akademi, tüm dijital depolama ve arşivleme biçimlerinin güvenilmez olduğunu ilan eden "The Digital Dilemma" başlıklı bir rapor yayımladı – televizyondaki dijital baskıların ne kadar sık küçük parçalara ayrılıp mozaik gibi olduğunu biliyorsunuz. Bir an için arşivler bu görüşü benimsediler ama bugün dijital standartlar orada bile benimseniyor. Nick James'in netleştirdiği üzere gelecek açık ve büyük bir hassasiyet kaynağı.

2002 yazında Amerika'daki sinema sektörü 653 milyon bilet sattı. 2011 yazında bu rakam 543 milyondu. Alternatifler mevcut: Yalnızca Criterion değil, video dükkânını neredeyse yerinden eden Netflix ve (sessiz filmler de dahil olmak üzere) klasik filmlerin iyi baskılarına adanmış, sıradan seyircinin ilgisini çekmek için arkaplan bilgisini de sunan Turner Classic Movies. Fakat Netflix giderek daha az film ve daha çok TV dizisi sunmaya doğru gidiyor. TCM yaşlanan bir seyircisi olduğunu biliyor: Kırk beş yaşın üzerinde, yeni filmlerin çoğundan hoşlanmayan ve mecranın tarihini arayıp bulmayı tercih eden yeteri kadar insan var. Sinefilinin ne olduğunu bilmeyebilirler ama ona katkıda bulunuyorlar. Fakat bir ticaret ve sansasyon olarak –kitlelere vuran bir ışık olarak– asıl mevzu her zaman şimdi olandı. Pek çok genç insan da şimdinin son değerli varlıkları ya da enerjileri olduğuna inanıyor. Lewis Lapham'ın Truthdig'e dediği gibi "Elektronik mecralar olduğu zaman[1] bellek yoktur, her zaman sonsuz şimdiki zamandır ve bu da büyük bir sosyal anksiyeteyi durmadan çözündürerek ona katkıda bulunuyor."

Böylece video antika haline geldi. Videonun görünmesiyle neredeyse aynı anda yaşamlarımıza bir başka ekran girdi: Kişisel bilgisayar. İlk başta göz korkutucu derecede iri ve karmaşık

[1] Lewis Lapham ile röportaj, *Truthdig*, 4 Eylül 2011

görünüyordu. Kuşkusuz ki anlaşılması zordu – ve iş görse bile, yere göğe sığdırılamayan bir hesap makinesi-daktilodan ibaret değil miydi? Şimdi devraldığı zaman, asla bocalamaz veya hata kabul etmez; o bizim bastırılamaz, suçluluktan azade tutkumuzdur. 1980'de *Time* dergisi tarafından oylanarak "Yılın Makinesi" ilan edilen bu yeniliğin, her ne kadar işlevlerinin giderek daha fazlasını akıllı telefonlar ve bilgisayar tabletleri devralıyorsa da, 2014'te dünyada iki milyar versiyonu olacak. Bu, sinema filmleri diyebileceğimiz şeyden çok daha geniş bir olay ama ışığın ve karanlığın, görme ve karşılık verme şekillerinin, göndermenin veya saklamının; birkaçımızın şu filmin o filmden daha iyi olduğunu düşünüp düşünmemesinden daha önemli olduğunu görmek bu kitabın amaçlarından biri oldu.

Ya da hatta bir filmin, yetenekli bireyler tarafından yaratılmış bir şey olarak telif hakkına tabi olup olmamasından. Çoğu Amerikan filminin telif hakkı hâlâ şirketlere ait ve o firmalar korsanlık – filmlerin, hak sahiplerine hiçbir gelir getirmeden İnternet üzerinden çalınması– konusunda öfkeli. Fox Filmed Entertainment'ın eş başkanı Tom Rothman "Bizim hatamız[1] bu romantik kelimenin –korsanlık– yerleşmesine izin vermek oldu" diyor. Fakat Disney ve Jerry Bruckheimer bir *Karayip Korsanları* franchise'ını fırsata dönüştürdü ve tüm büyük oyuncular, doğru an geldiğinde bir hafta sonu video akışı yapacaklar.

Sinema filminin sinema salonunda icrası duygusal bir kale ve biz, yıkılıp gideceğini biliyoruz. Eğer hâlâ filmlerin gösterildiği kalan binalara ve bir bilet için on iki dolar veya fazlasını isterken ümitsiz şekilde göz kamaştırıcı olma girişimlerine bakacak olursanız, yeni sinema filmlerinin televizyonumuza ya da İnternete doğal aktarımının ne kadar uzun süre ertelenmiş olduğuna şaşırırsınız.

Bazı çocuklar pür dikkat kesilmiş gruplar halinde, Syberberg'in *Bizim Hitler Almanya'dan Bir Film*'ini (442 dakika) yansıtmak için gereken süreden uzun süreler boyunca video oyunları

[1] Tom Rothman'ın alıntılandığı yer Wyatt, "Lines Drawn on Antipiracy Bills."

oynuyorlar ya da Youtube'daki bir dakikalık çekimlerle eğleniyorlar. Teknoloji, anlatıdan ve ahlaki geciktirimden uzun süre önce bezmiş bir kültürün yardımına koştu. Anlatıdan uyanma kendisini 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında göstermişti bile. Jerry Lewis kameraya ve seyirciye bakarak konuşuyordu. Billy Wilder'ın *Bazıları Sıcak Sever*'i, dışarıdaki bize ve bütün bir film aygıtına bakmakta olan Jack Lemmon'ın dehşet içindeki yüzüyle sona erer, yüzü sanki "Bunu ciddiye almamı mı bekliyorsunuz? 'Ciddi'yi ciddiye almamı mı bekliyorsunuz?" der gibidir. Bu mahrum nihilizm Godardvaridir ve *Serseri Aşıklar*'ın gösterime girmesinden yalnızca bir yıl öncesine aittir.

Godard'ın ilk filmleri ki bugün elli yaşındalar, ara planlarla doludur – fotoğraflar, tablolar, film kırıntıları, duvarlarda afişler ve perde üzerine kazınmış kelimeler, kısaltılmış çekimler. Bunlar, benim futbol maçımda gördüğüm ve çocukların önlerindeki ekranların çokluğundan dolayı olağan saydıkları – hem onların hem de bizim konsantrasyon, anlatı ya da sorumluluk ihtiyacımızı aşındıran dağınık seviyeler, ekler ve katmanlar mozaiğini öngörmenin haşin önsezi harikaları. Godard yüreğimize su serpecek kadar canlandırılmış filan değil. 2005'te, Nicholas Ray'e olan meşhur inancı üzerine sorgulanırken şunu itiraf etti: "Filmleri görmek mümkün değil.[1] Yalnızca DVD'de izleyebilirsiniz ki ekran fazla küçük olduğu için bundan pek hoşlanmıyorum." Filmin kendisini yeniden icat etme becerisi sorulduğunda, "Bitti. Sinemanın toplumu iyileştirebileceği bir zaman vardı belki ama o zaman ıskalandı" dedi. Kulağa bir başka cenaze gibi geliyor.

Genç birinin bir gün içinde gördüğü kırık dökük parçaları birbirine eklerseniz, göreceğiniz kaos seyircilerin bugün kısa film, klip ya da parça diyeceğimiz çok sayıda şey izlediği sinemanın ilk yıllarınkine benzer. Bunlar bütünlüklü filmler değil, gerçekliğin baktığımız her yere dağılmış gibi göründüğü kültürdeki bir patlamanın enkazlarıydı. Kübizmi, makineli tüfeği ve savaş bunalımını yaratan patlamadır bu.

---

1 Jean-Luc Godard, Geoffrey Macnab, "Cinema Is Over. Its Time Was Missed," *Guardian Weekly*, 6–12 Mayıs 2005.

Özellikle son on yılda, bu dikkat dağılması konusunda endişelenen bir kitap ve makale bolluğu oldu. Bunlar Martin Lindstrom'un *Brandwashed: Tricks Companies Use to Manipulate Our Minds and Persuade Us to Buy*'ından Evgeny Morozov'un *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*'ına kadar değişiyor. Twitter'ın 2011'de Kahire'deki ayaklanmayı açıklaması iyimserliğinden daha sonra Mısır'da olup bitenlerin endişesine kadar, dikkat eksikliği bozukluğundan ve uygulamanın sözümona mucizelerinden bahsediyorlar.

Pediyatrist Perri Klass Mayıs 2011'de *New York Times*'a yazdığı bir makalede şöyle diyordu:

> University of Washington School of Medicine'de çocuklar ve medya üzerine çalışan pediyatrist Dr. Dimitri Christakis video oyunlarının sağladığı durumun[1] "aslında tempoyla, sahnenin dakikada ne kadar hızlı değiştiğiyle ilgili" olduğunu söyledi. Eğer çocuğun beyni o tempoya, karşılık vermek ve kazanmak için gerekli aşırı uyanıklığa alışırsa, diyordu, çocuk en sonunda "dünyanın gerçekliklerinin etkileyiciliğini ve uyarımını eksik bulabilir."

Uzmanlar buna katılmıyor; işleri bu. Dolayısıyla bazen ilk elden beyanlar yararlı oluyor. İşte "Growing Up Digital, Wired for Distraction" hakkında bir makaleye tepki olarak 2010'da *New York Times*'a yazan on altı yaşında biri:

> Sinizm bir yana:[2] Ergenler işlevsiz. Uzaktan yakından eğitici olan ya da "Gossip Girl" ile, Facebook'la ya da benzerleriyle bağlantılı olmayan her şey anlamsız bulunuyor ki aslında tam tersi. Bu teknolojik mecralara bağımlılık, sığ ve toplumsal olarak beceriksiz bir kuşakla sonuçlanacak.
>
> Ergen beyni küçülerek işlevini yitiren bir organ haline geldi – bir nevi apandis. Oku. Çiz. Müzeye git. Tamamen anlamsız olmayan bir şey yap. Okul, öğrenmeye damgasını vurdu. Elbette

---

1 Perri Klass, "Fixated by Screens, but Seemingly Nothing Else," *New York Times*, 10 Mayıs 2011.

2 *New York Times*'a mektup, 26 Kasım 2010.

beynimizi kapatıp bir bilgisayar karşısında çürüyeceğiz – çünkü daha kolay. YouTube'lamak, "Glee" izlemek, Xbox oynamak? Bunlar kolaylıkla ulaşılabilir fakat anlamsız zirveleri olan pasif etkinlikler.

Yalnızca bir çocuk mu dersiniz? Film eleştirmeni Antonia Quirke (*Jaws* konusunda ondan alıntı yapmıştım) bu genç kadının annesi olacak yaşta ve bana, Ağustos 2011'de kuzey Londra'yı vuran ve cep telefonu bağlantılarıyla örgütlenmiş görünen ani ayaklanmaları bildirdiği şu e-postayı gönderdi:

> Yaklaşık 100 kadar çocuk[1] (bazıları daha 9 yaşındaydı) pazartesi akşamüstü kanalın hemen üzerindeki bir arsada toplandılar. Bağırmaya, çığlık atmaya ve birbirlerinin fotoğrafını çekmeye başladılar (en çok tepemi attıran da bu anma saplantısı. Geçen gün Hampstead kadınlar havuzundayken 16 yaşlarında bir grubun BÜTÜN gün birbirlerinin fotoğraflarını çektiklerini gördüm. Her hareket şipşak bir fotoğraf için bir tezgâhtan, her duygulanım bir pozdan ibaretti) ve *King Kong*'daki davullar gibi sesleri gittikçe yükseldi, gerçekten BERBATTI. Polisi aradım ve bana "Bu akşam dışarıda ikinci dünya savaşı kopuyor. Tekneden ayrılmayın" dedi [Quirke bir kanal salapuryası üzerinde yaşıyor], ben de öyle yaptım. Sonra hepsi koşarak gittiler ve yolun aşağısındaki ayaklanmaya katıldılar. Ani ve mutlak bir sessizlik oldu.

Bir fotoğrafın varlığı çağırırken aynı zamanda yokluğu akla getirdiğini ilk kaydeden John Berger'di. Film ve varislerinin esas işlevi yalnızca gerçekliğe katılmak değil, bizi ondan uzak tutan ekranlara bizi alıştırmak. Mart 2011'de Japonya'daki yıkımın televizyon görüntülerini izlerken bir katlı otoparkta sel üzerinde cidden tersyüz olmuş ve derli toplu halde geri giden ve köşeleri dönen boş otomobillerin gösterildiği sonsuz bir çekim gördüm. Dehşete kapıldım ve çaresizdim ama komik olduğunu düşündüm. Bir Jacques Tati filminden bir sahne olup olmadığını merak ettim. En küçük oğlum naklen yayında ikinci uçağın Dünya Ti-

[1] Antonia Quirke'in David Thomson'a yazdığı e-posta, 11 Ağustos 2011.

caret Merkezi kulesine girdiğini gördüğü zaman "Baba, bu hangi filmden?" diye sormuştu.

Film formu, perdeden ve onun "gerçekliği" ya da onun ihtimalini bir sete (tanımlı bir aksiyonun meydana geleceği bir yer) dönüştürmesinden her zaman büyülenmiştir. Aynı şekilde, filmi yapanlar perde dışı mekân dedikleri şey tarafından zorlanmışlardır. Perde dışı mekânımızdan perdenin "içine" girme fikri her zaman cazip olmuştur. Küçük çocuklar perdenin arkasında veya içerisinde gerçek insanlar olduğuna inanırken daha büyük çocuklar onun düz dünyasına girmek isterler çünkü sevimli, yaşam benzeri hayal orada ve "açık" görünür. Buster Keaton *Sherlock Jr.*'da (1924), Godard *Jandarmalar*'da (1963) ve Woody Allen *Kahire'nin Mor Gülü*'nde (1985) bu hülyayla oynadı. Fakat bunu yapmanın başka yolları da var: Geçmiş, geriye dönüş, bir içerisi veya içe ilave edilmiş bir varlık olabilir, çok cazip ama ele geçmez. Alf Sjöberg'in *Bayan Julie*'sinde (1951) geçmiş ve bugün çerçeveyi paylaşırlar. *Yurttaş Kane*'deki çakışmayı hissederiz ve bunu bize ekranın varlığını hatırlatan bir optik efektler yelpazesi –silme, erime ve (artık yaygın olmayan) geçmeler– içinde görürüz. 3-B'nin en iyi yanı bakın, hepsi perde üzerindeki bir hileden ibaret diyebilmektir. Sesin (perde dışı imalar yönünden zengin olduğu) ilk günlerinden itibaren sinema filmi kendi varlığının ikizi ve "Gösteriye bakın. Kendinize bakın. Orada mısınız? 'Açık' mısınız?" demenin bilinçdışı bir yolu olarak başka bir içsel düzlüğe, aynaya çekildi.

François Truffaut'nun 1969 tarihli filmi *Evlenmekten Korkmuyorum*'da Jean-Paul Belmondo; kendisinin postayla sipariş edilen ve Réunion adlı uzak adaya davet edilen geliniymiş taklidini yapan Catherine Deneuve tarafından evlenmek üzere kandırılır. Belmondo kadının "yanlış" olduğunu bilir ama kadın öyle hoştur ki ona âşık olur ya da içine düşer – çok esrarengiz ama çok da ikna edici olan kadın adamın yaşamının içine bıçak gibi saplanıveren bir perdedir. Sonra kadın, adamın tütün çiftliğinden aldığı parayla ortadan kaybolur. Kadın adamın filmidir ve adam, tıpkı çoğu-

muzun gençken bir filmin hayalini eve kadar zihnimizde taşıyıp değişiklikler ve uzantılarla filmi yeniden oynattığımız gibi yine oynatmak ister.

Bu yüzden onu aramak için Réunion'dan (Hint Okyanusu'nda bir nokta) Fransa'ya geri döner. Sinir krizi geçirir ve bir gün, diğer hastalarla birlikte hastanedeyken Deneuve işte oradadır, bir ekranda, televizyon ekranında bir gece kulübünde dans etmektedir. Böylece onu takip edip onunla yüzleşir ve kadın dosdoğru, repliklerini hazırlamış bir aktris gibi itirafta bulunur ve aynasının karşısında oturmuş, film onu çift bir imge olarak sunarken adama deli saçması bir açıklama yapar. Adamın bunu duymaya ihtiyacı yoktur. Kadını yine de sevmektedir, bu nedenle gerçek kadının arkasındaki aynada yer alan uyarıyı görebildiği halde ona inanır.

Sinema filmlerinin tarihine geri dönebilir ve bir filmin formunun "Görmekte olduğuna inanabilir misin?" dediği bu tür anlardan bir antoloji çıkarabilirsiniz. Fakat 1998'de bir film bütün ikiyüzlülüğü yakaladı. *Truman Show* (1998) öyle eksiksiz bir içgörüydü ki eğer izlediğiniz ilk film olsaydı, başka hiçbir film izlemeye ihtiyaç duymayabilirdiniz.

Truman Burbank (Jim Carrey) Seahaven'da, iğrenç bir kusursuzluk gösterisi, bir reklam sürekliliğinde yaşamaktadır. Binalar yeni, parlak, kusursuz ve gayri şahsidir. Güneş, aydınlatma kadar sabit şekilde parıldamaktadır. İnsanlar dost canlısıdır; gülümserler. Ve yapım, Fritz Lang'ın *Metropolis*'i inşa ettiği gibi bu uyarı benzeri yeri inşa etmek zorunda kalmamıştır. Yaşamak için "ideal" olduğunu söyledikleri Florida, Seaview'un tasarlanmış topluluğunda bulmuşlardır. Truman orada mutlu görünür. Herkese karşı neşeliyse de Jim Carrey'nin gergin iyi mizacı onun birdenbire değişip Grinch'e, Stanley Ipkiss'e (*Maske*, 1994), *Baş Belası*'na (1996) ya da daha kötüsüne dönüşebileceği düşüncesini asla silmez. Bastırılmış olasılıklar nedeniyle her zaman dengesiz hissi vermiştir.

Fakat Truman neler olup bittiğini merak etmeye başlar. Başka insanlar nasıl oluyor da her gün aynı yerde olup aynı banal

replikleri sarf ediyordur? Belki bu, her yeni günün yalnızca bir çekim daha, bir doğrusunu yapma ya da yanlış gitmesini engelleme yolu, bir döngü olarak yaşam, endişelenmemenin bir yolu olup olmadığını merak edene kadar kendi yaşamınızla ilgili olarak size de dank etmiştir. Figüranlar "İyi günler!" demekte ısrar eder. Truman arabasının radyosunda konuşmalar duyar: Bu, ona bakıp onu ilginin veya bir gösterinin merkezi yapıyor olabilecek bir ekibe benzemektedir.

Gerçekten de *Truman Show* diye bir şey vardır, bir televizyon reality şovu, daha bu ifade yaygın bile değilken 7/24 ve sadece Truman'ın yaşamı: Kahvaltı etmek, işe gitmek, eşi Meryl (Laura Linney) ile sohbet etmek ve uyumak. Yavan, güvenli bir yaşam, 1950'ler ve 1960'ların pozitif, parlak "hallederiz" televizyon programlarının bir parodisi. Aynı zamanda, gösterilerin yalnızca reklamlara hizmet etmediği, onların çaresiz uzantıları olduğuna ilişkin her türlü düşüncenizin de bir karşılığı.

Andrew Niccol senaryoyu hazırlıksız, hiçbir anlaşma ya da para olmadan yazmıştı. Senaryo (yapımcı Scott Rudin tarafından) satın alındıktan ve Peter Weir yönetmen olarak belirlendikten sonra Niccol, Weir'in istediği tonu yakalamaya çalışarak senaryoyu defalarca yeniden yazdı. Bu olay örgüsü karanlık veya korkunç çıkabilirdi; *Merihten Saldıranlar*'ın yeni bir versiyonu olurdu – çünkü bu yavan Seahaven, boşluğun bizi ele geçirişidir. Weir arzu ve korku arasında bir denge kurmayı tercih etti; eğleniyor da olsak, korkuyor da olsak çoğu an kararsız kalmamızı istedi.

Şovun yönetmeni veya auteur'ü Christof'a (Ed Harris) aynı anda hem hayranlık hem de nefret duymaktan kendimi alamıyorum. Christof yaptığı işte uzmandır ve biz iyi yönetmenleri severiz, öyle değil mi? Fakat yapmakta olduğu filmin, yani Şov'un Seahaven'da yeni model bir kamp gibi halinden memnun, meskûn bir faşizm yaratacak kadar dehşetli, ölü ve konformist olduğu da bir o kadar açıktır.

Truman, genç bir kahraman gibi kaçmaya karar verir. Yaşamının büyük filmi (babasının denizde ölümü) denize açılmak

konusunda içine korku salmıştır. Fakat cesurdur. Küçük bir tekne ele geçirir ve Seahaven'dan uzaklara yelken açar, ta ki denizin *Truman Show*'u koruyan ve sınırlayan büyük kubbeyle buluştuğu yere ulaşana kadar. Bu bir setin minyatür örneği, bir efekttir ama bir perdedir de – bize bir şey gösterdiği kadar saklayan bir perde gibi. Film tarihindeki en dışavurumcu anlardan biridir ve daha sonra ne olduğunu öğrenmek için filmi izlemelisiniz.

Bariz film perdesi içerisinde diğer perdelerin, geriden gösterim adı verilen bir başka çıplak kullanımı daha vardır. Bu endüstriyel ve ekonomik bir kolaylıktı: Perdeye aktarılmış bir arkaplan görüntüsü, gerçek konumda oldukları izlenimini vermeye çalışan oyuncuların önündeki bir sesli çekim stüdyosuna yansıtılabiliyordu. Bu cihazın standart kullanımlarından biri, arabada giden birinin olduğu sahnelerdi. Oyuncu, arkasında yol akıp giderken bir aracın tam boy maketi içinde oturup araba kullanırmış gibi yapıyordu. Vantilatörler, üzerine esinti verebiliyordu – rüzgârın görüntüsü en hoş şeylerden biridir.

Seyirciler daha eleştirel hale geldikçe ya da hayaldeki inandırıcılık ihtiyacımız inatçı çıkınca, bir alışkanlık olarak geriden gösterim azaldı. Fakat Alfred Hitchcock bunda herkesten uzun süre ısrarcı oldu. Yalnızca *Sapık*'ta arabada giden Janet Leigh'den bahsetmiyorum, aynı filmde merdivenlerden arkası üstü düşen dedektif Arbogast da var. İnsanlar şöyle dediler: "Aman Hitch işte. Her şeyi kontrolü altında tutmaya bayılır. Stüdyo içinde olmayı tercih etmiş. Dışarı çıkıp etrafta dolanmak için fazla büyüktü." Aynı zamanda, geriden gösterimin yerinden oynatmasının ayrılışımız ve tedirginliğimiz için bir örnek olduğunu hisseden sezgisel bir dâhiydi. Bugün izlendiğinde, bu kullanımı avangard ya da cüretkâr görünmeye başlar.

Geriden gösterimin değişik bir şekli daha vardı, ikinci bir görüntünün ilkiyle birleştirildiği hareket halindeki mat planı. Sanatçı Jack Cosgrove *Rüzgâr Gibi Geçti* için cam üzerine, önplan-

daki aksiyonla bağlanan ayrıntılı arkaplan resimleri yaptı. Titiz ve göze çarpmayan bir hileydi; yanılsamanın bir parçasıydı. Fakat zevkler değişti. Michael Powell ve Emeric Pressburger *Siyah Nergis*'i (1947) yaptıkları zaman, (hikâyenin geçtiği) Tibet'e gitmek yerine Himalayaları temsilen boyanmış cam perspektifler içeren enfes setler inşa ettiler. (Alfred Junge sanat yönetmeniydi.) Film gösterime girdiği zaman Powell "Orada olmadığımız[1] belli olmuyor!" diye gururla çığlık attı. Belki de 1947'de göz aldanıyordu. Bugün aynı filme bakarsanız sahte olduğunu anlarsınız ama en çekicisi oradaki ustalıktır. Günümüzde, orada olmadığımızı her zaman anlıyoruz.

Sinemacılıkta –gözü kandırmaya yönelik– nevrotik arzu devam ediyor ama göz daha hissiz ve daha az kendinden emin hale geldi. *Dogville* (2003) şehrini, ardında minyatür bir gökyüzü seti bulunan eski bir sahneye yerleştiren Lars von Trier'in teatral soğukkanlılığını kim unutabilir? Christopher Nolan'ın *Başlangıç*'ında (2010) Paris'in bütün bloklarının katlanması gerçeküstücülüğün hayalinde bir dönüm noktası değil miydi?

Başlangıç günümüzde nadir bulunan bir film türü. Teknolojiyle *ve* duyguyla dolu. 160 milyon doların üzerine mal oldu ve 800 milyon doların üzerinde hasılat yaptı. Elişi için birkaç Oscar kazandı ve Nolan'ın yönetmenliğiyle olmasa da En İyi Film'e aday gösterildi. O alanlarda, Tom Hooper'ın 15 milyon dolara mal olan ve yaklaşık 138 milyon dolar hasılat yapan *Zoraki Kral* karşısında kaybetti. *Zoraki Kral* küçük kişisel bir sorunla uğraşan sıradan bir kralla ilgili hoş bir filmdi. Eğlenerek oynanmış ve uzmanlıkla giydirilmişti, iç rahatlatan, tehdit barındırmayan bir bağımsız film kisvesi taşıyordu. 1937-1938'de çekilmiş olabilirdi ve bu nedenle o dönemin filmlerine düşkün olan herkes güç ve rahatlık buldu. Öte yandan *Başlangıç* işleyen, uyanık, rüya gören ya da korku ve arzuyla ölüme yaklaşan zihnin yepyeni, yarı alaycı fakat rahatsız edici bir tasviri aracılığıyla daha önce hiç görmediğimiz harikalar sunmak istedi. Bir ana akım film girişimiydi ama nörolojiye ve

[1] Powell, *A Life in Movies*, s. 563.

rüyaya kapıldı, bugün *Marty*'yi (1955 En İyi Film) oturup sonuna kadar izlemek zorken Öp Beni Öldüresiye (1955) ne kadar modern ve zehirli görünüyorsa *Başlangıç* da bir gün *Zoraki Kral*'ın önüne geçecek.

Elbette bugün bunun herkes tarafından anlaşılması zor. Filmin üniversitelerdeki sağlam yeri bile bizi bu görüş ayrılıklarının önemli olduğuna ikna edemez. Bu kitabın dışında bırakılmış veya kitapta gerektiği kadar yer verilmemiş kişi ve filmleri kabul edip bunun için özür dilemenin yeri burası olabilir: Michael Haneke, Krzysztof Kieslowski, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami, Chen Kaige, Zhang Yimou, Wong Kar Wai, Andrei Tarkovsky, Aleksandr Sokurov, Madonna ve ekleyebileceğimiz daha bir sürü kişi. Diğer yandan Muybridge, *I Love Lucy*, bir bütün olarak televizyon, para ve anlaşmalar, pornografi ve video oyunları, cep telefonu, yayın akışı ve ekranlarımızdaki şekilleri meydana getiren her şeye yer ayırdım. Bu, "sinema her şeydir"den daha geniş bir sürecin tarihi ve hareketli görüntülerin genel etkisi ve bizim gerçeklikten daha fazla uzaklaşmamıza veya gerçeklik konusunda daha çaresiz oluşumuza dertlenen bir kitap. Mark Zuckerberg, Facebook ve son yirmi yılın diğer sosyal mecraları konusunda çok iyimser. Açıklığı ve bağlantı halinde olmayı yaydıklarına inanıyor ama aynı çağ içinde anlayışımızın, ekonomimizin, toplumumuzun ve kendimizi ayakta tutabileceğimize dair inancımızın uğradığı tahribatın farkında değilmiş gibi görünüyor.

Yani endişelenmemeye çalışmak harika bir gaye ama endişelenmemeye karar vermek, ekranlarımızın teşvik ettiği daha büyük bir hata olabilir. Daha önce yapmamış olduğumdan, bu kitap için video oyunlarına ve pornografiye bakmak rahatlatıcı olmadı. Fakat yirmi birinci yüzyılda, şu filmleri içeren bir yelpazeyle müstesna deneyimlerim oldu: *Faithless* (2000, Liv Ullman bir Ingmar Bergman senaryosundan yaptı), *Kırmızı Değirmen*, *Mulholland* Çıkmazı, *Piyanist* (2001), *The Best of Youth* (2003), *Doğum* (2004), Şiddetin Tarihçesi (2005), *Başkalarının Hayatı* (2006), İhtiyarlara Yer Yok (2007), *Kan Dökülecek* (2007), *Red Riding* (2009), Özgür-

lük Yolu (2010), *The Arbor* (2010), *Bir Ayrılık* (2011) veya Sarah Polley'in *Anlattığımız Hikayeler*'i.

Buraya kadar bahsi geçmemiş üç filmin – *Adamım Godfrey* (1936), *Gece Yarısı Kontesi* (1939) ve *Keeper of the Flame*'in (1942) yanı sıra yukarıda saydığım filmlerin çoğunu bu akşam veya önümüzdeki akşamlarda izleyebiliriz. (William Powell *Godfrey*'de "Bir adamla bir kimsesiz[1] arasındaki tek fark bir iştir" der. İşsizlik de bir dikkat dağınıklığı bozukluğudur.) Ekran ne kadar küçülmüş olursa olsun tüm filmlerimizi tutmaya yetecek kadar büyüktür. Fakat montajı hep daha fazla savurganlaşır ve kontrol edilemez olur. 2025'te yüz milyar saat mi? Yani tıpkı yapılmış en iyi filmleri önermek için Oscar ödülleri vermek gibi bir oyun.

2002'de Londra film dergisi *Sight & Sound* en iyi filmler üzerine eleştirmenler anketini düzenledi. Dergi bu anketi 1952'den beri on yıllık aralıklarla düzenliyor; muhtemelen ilk on listeleri içinde en meşhur olanı. 2002'deyse sonuçlar şöyleydi: *Yurttaş Kane* (1962'den beri zirvedeki film), *Vertigo*, Renoir'ın *Oyunun Kuralı*, *Baba*'nın ilk iki kısmı, Ozu'nun *Tokyo Hikâyesi*, *2001: Uzay Yolu Macerası*, *Potemkin* Zırhlısı, Şafak, *8 ½* ve *Yağmur Altında*. Bu hâlâ, karşısında uyuşmazlıklarımızı besleyebileceğimiz bir görüşler derlemesinden ibaret. Ancak göze çarpan, ilk onda yer alan en yeni filmin 1974 tarihli *Baba II* olması.

2012 için başka bir anket ayarlandı ve eğer *Kane* yerinden oynarsa şaşıracağım –ne de olsa, (1941'de RKO reklamlarının dediği gibi) müthiş bir film ve gölgede bırakılmış olduğuna inanmak kolay değil. Fakat sinema filmleri genç insanlar tarafından ve onlar için yapılmaz mı? Daha son dönem, daha şimdi bir şey olmasın mı? Yoksa *Kane*'de ısrar etmek yalnızca bir başka cenaze gözlemi mi? Orson'ın gençliği hâlâ göz kamaştırıcı ve göz korkutucu ama neden emsalsiz?

Sinefili ve sinema kendi başlarının çaresine bakmalı ama biz bu işte daha fazla zorlanabiliriz. İlk olarak elektrik ışığı, fotoğraf-

[1] William Powell, *Adamım Godfrey* (1936).

çılık ve film gösterileri gibi yenilikler aracılığıyla ve sonra dünya savaşı, soykırım, endoktrinasyon ve o nihai toplaşma etkisi, yoksullukla tanımlanan kitle toplumunu kastediyorum. O ilk on yıllarda filmin; fotoğrafçılığın ve grafik sanatların, tiyatronun, müzikal performansın ve edebiyatın doğal bir uzantısı olduğunu görmek büyüleyiciydi. Bir kitle iletişim aracının daha derindeki öneminin insanları yeteri kadar uzun süre oyalamak, onları zorluklarla uzlaştırmak ve büyük kalabalığın (gayri şahsilik, korku ve yalnızlığın temeli olmasının aksine) bir "bir aradalık," anlaşma ve bir gaye olduğunu hissetmelerine izin vermek olduğunu algılamak daha zordu. Bu süreç İkinci Dünya Savaşı'nda –ister Hope ve Crosby isterse kahredici haber filmi gibi görünsün– film perdesi, ortak bir gaye ve onun zaferine dair umut hissetmemize yardım ederken doruk noktasına ulaştı.

İkinci Dünya Savaşı zaferi tüm dünya tarafından paylaşılmadı. Bazı ülkeler yenildi ve harap oldu. Ana savaş alanlarından bazıları, tehdit altındaki hürriyetleri savaşa yol açmış olsa da özgürlüklerine kavuşamadılar. Kültürel atmosfere, eli kulağında yıkımın ürpertici baskıları ve yerel zulüm egemendi. Yerinden edilmiş insanların sayısı dikkatin ya da çözümün ötesindeydi. Fakat zafer yaygın biçimde Amerikan olarak tanımlandı (özellikle de Amerikalıların gözünde), bu da filmlerin Amerikan olduğu yönündeki yaygın duyguyu pekiştirdi, böylece Hollywood kısa süreliğine bir kültür merkezi oldu. Bu tavra sıklıkla itiraz edildi. Uluslar kendi filmlerini istediler ve pek çoğu harika iş çıkardı ama genel olarak halk, filmin pek çok iklimsel şartının –mekân, ışık, müzik, cazibe, romantizm, geciktirim, iyi görünümlü olmak– Amerikan hileleri olduğu fikrine sadık kaldı.

Kimse o diğer bileşeni, fanteziyi ve onun filmin olgusal doğasıyla sürekli mücadelesini tam olarak kabul etmedi. Amerikan zaferi katılaşıp imparatorluğa dönüştükçe ketlenmemiş fantezi unsuru da Amerikan ruhunu besledi. Bu birtakım tehlikeli safsatalar doğurdu: Mutluluğun bir Amerikan hakkı olduğu, bireylerin bir kitle toplumunda özgür olabileceği, Birleşik Devletler tüm ulus-

ların en büyüğü olduğundan Amerikan iktidarının süreceği gibi. Tüm bu aptalca ilkeler bugün tehlikede ve sabit şekilde görkemli fakat ulaşılamaz bir gerçekliği seyretme süreci yargı becerimizi çarpıttı ve bizi sertleştirdi. Filmlerden reklamlara geçişin bu kadar felaket olmasının ve Amerikan televizyonunda reklamın benimsenmesinin, bir kitle toplumunu ayakta tutabilecek bir refah devletine sahip olmak konusundaki isteksizlik kadar zarar vermiş olmasının nedeni bu. Bu sorunlar dünyanın geri kalanının büyük bölümünde de mevcut çünkü Hollywood'un ilhamı ve yalanları çok uzaklara ulaştı. Fakat krizin en keskin olduğu yer, bugün özgüvenden hızla tam tersine geçmiş olan Amerika.

Umarım filmleri ne kadar sevdiğim ve beni klasik Amerikan ve Fransız sinemasının şekillendirmiş olduğu açıktır. Belki bir gün filmin birkaç on yılı (mesela 1915'ten 1950'lerin sonuna kadar) geriye dönüp bakıldığında, bir kısmı toplama kamplarında geçen günleri tatlandırmak için çalınmış Bach'tan Mahler'e uzanan Alman-Avusturya müziği gibi bir sükûnet dönemi gibi görülecek. Parıldayan ışığın ve perdenin tarihi gerçeklikten, kederden ve politikadan soyutlanmış hissetmeyi öğrenmiş olduğumuzu ortaya koyuyor. Lenin ve Chaplin'den Zuckerberg ve Jobs'a kadar pek çok insan perdelerdeki/ekranlardaki hareketli görüntülerin dünyayı birleştirebileceğine ve aydınlatabileceğine inandı. Böyle düşünmek tatlı değil mi? Perde aynı zamanda bizi uzaklaştırdı; bizi güçsüz, aciz ve orada değilmiş gibi hissettirdi. Son otuz yılda "sinema"yı ezip geçmiş olan izleme aygıtları yelpazesi hız kazanacak ve yayılacak ve elbette yararlı ve kârlılar – üretmiş oldukları ekonomiye bir bakın. Yaklaşmakta olan bir faşizmin ayırt edici özellikleri de olabilirler mi? Paniğe kapılmayın, 1930'ların sarsak versiyonundan çok daha nazik ve kullanıcı dostu olacak ama ayrıca Amerika'nın alışveriş merkezleri, pek çok okulunun hükümsüzlüğü, reklamcılığının bitmek bilmeyen çılgınlığı ve teknolojinin taş gibi kayıtsızlığı kadar da sağırlaştırıcı olacak.

Bu kitap kayıp bir aşka yazılan bir aşk mektubu sanırım. Görüntü itibarıyla bir tarihe benziyor ama *The Moviegoer* adında bir tür roman da olabilirdi. Bu ülkeyi içinden teşhis edebilecek kadar Amerikalı değilim muhtemelen. Ama bir yabancı olacak kadar İngiliz de değilim artık. Yine de Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü*'de (1985, *Mavi Kadife*'den hemen önce) "Amerika'da en çok fotoğrafı çekilen ahır"a bakıp "Fotoğraf çekmenin fotoğrafını[1] çekiyorlar" dediği zaman neyi kastettiğini biliyorum. Kitabı bitirmeye yaklaşırken (Aralık 2011), *Fear Factor* (Birleşik Devletler Tarım Bakanlığı onaylı) on bin litre inek kanıyla dolu bir depoda ineklerin koparılmış kalplerini dişleriyle bulup çıkarmaya çalışan yarışmacılarla birlikte NBC televizyonuna geri geliyor. Zamanı gelmişti. Fakat neden koparılmış? David Foster Wallace'tayız:

> Son dönemde çoğunlukla genç Amerikalılar tarafından yazılan, pop bilincine sahip[2] postmodern kurmacanın belirli bir alt türü meydana çıktı ve görünüş, kitle albenisi ve televizyon için ve bunların dünyasını başkalaştırmak için gerçek bir girişimde bulundu; öte yandan bu telegörsel kültür her nasılsa bu türden her başkalaştırıcı saldırıya karşı dayanıklı bir noktaya evrildi. Diğer bir deyişle televizyon, günde birkaç saatlik dozlarla ticari ve psikolojik olarak ayakta durması için Seyirciden istediği pasif tedirginlik ve sinizm tavırlarını değiştirmeye veya hatta bunlara itiraz etmeye yönelik her türlü girişimi yakalayabilir ve etkisiz hale getirebilir duruma geldi.

1880'lerde Eadweard Muybridge tarafından çekilenlere benzer fotoğrafları ve serileri görmenin nasıl bir his olduğunu hayal edin. Çok yavaş ve munis lokomotifin perdeye doğru geldiği ve insanların korku ya da heyecan hissettiği 1895 Paris'indeki o geceyi hayal edin. Margaret Sullavan'ın *Köşedeki Dükkan*'da boş posta kutusuna bakarkenki yüzünü hatırlayın. 1960'ta *Sapık*'ı ve filmden, bir daha o duş sahnesine benzer hiçbir şey çekmemesini istemeyi düşünün. Walker Percy'nin kitabı *The Moviegoer*'daki adamın,

---

[1] Don DeLillo, *White Noise* (1985), s. 13.

[2] David Foster Wallace, "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction," *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, s. 49–50.

William Holden olması gereken şeyi gördüğünü ve rastgele bir filmin sokakta dolandığını hissettiğini hayal edin. Gerçekliğin bir oyuncak ve felsefe gibi önünüzde parlayan bu versiyonuna sahip olmanın mucizesini hâlâ hissedebilirsiniz. Salt bakma ve görmek isteme eyleminin bir masumiyete ve bir enerjiye sahip olduğu bir zamandı. Büyümenin bir yolu gibi görünüyordu. O zaman ve orada yaşamak ne şans.

Bu kitap benim elimden sizin elinize geçene kadar arada ne kadar çok şey değişecek kim bilir? Tiyatroları ve video dükkânlarını kaybetmeye hazır olmalısınız. Ses kontrolüyle aktive olan Apple TV gibi bir şeye açık olun. Fakat eğer düzen korunacaksa, menüsünün sinsi bir "gerekli" kurumsal kontrolünün farkına varın. Artık teknoloji o kadar etkili ve dinamik ki "eğlence," toplumsal istikrarın ve politik gerginliğin çok yakınından gidebiliyor. Her ulus bir "Bahar" istemiyor.

"Film" kelimesinin yerini "hitler" veya "baytlar"ın –ya da "vidiler"in (Anthony Burgess'in 1962'de *Otomatik Portakal*'da kullandığı bir terim) almasına hazır olun. Hayret verici, müstehcen ve dehşet verici yenilikler olabilir–korku ve hasreti sonuna kadar kovalayacağız. Hatta *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (1928), *Yurttaş Kane* (1941), *Muhteşem Ambersonlar* (1942), *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri* (1953), *Céline ve Julie'nin Sandal Sefası* (1974) ya da *Mulholland* Çıkmazı (2001) kadar derinlikli yeni sanat eserleri bile olabilir.

Bu son film, benimsenmekte olan eski film biçimlerine doğru doğal bir eğilimin tipik bir örneği. Lynch'in filmi yalnızca kendi hikâyesi değil, "Hollywood'daki sarışın" üzerine de bir antoloji. Tüm o dikkat çekici özgünlüğüne karşın, aklımıza başka filmleri ve kederli kadınları getirmek istiyor. Dahası, fırlama çocuklar klasikleri herhangi bir cezadan muaf olarak sürekli yeniden yapıyorlar: YouTube'da Al Pacino'lu *Sicilyalı – Yaralı Yüz*'ün kısa bir versiyonu var. 1 dakika 40 saniye uzunluğunda ve filmdeki tüm "siktir" kullanımlarından oluşuyor. Bu espri 2006'da patladı ve al-

tı yıl sonra 1,9 milyon tıka ulaştı. *Sicilyalı – Yaralı Yüz* oldukça iyi bir pis eğlence: Şiddeti ve teşhiri bir araya getirmesi hepimizden hergeleler yaratıyor. Fakat kısa versiyonu filmi o kadar etraflıca yeniden değerlendiriyor ki artık uzun versiyonu için vaktim olduğundan şüpheliyim. Kısa versiyonlar da uzun versiyonlar gibi kült haline gelebilirler. Bir başka YouTube harikası ise Lindsay Lohan'ın yaşlanmasının yetmiş dört saniyelik, geçmeli montajı: Nisan 2012'de altı milyon kere tıklanmıştı.

Douglas Gordon'un *24 Hour Psycho*'su (1993) ilişilmiş filmin en azametli örneği olabilir. Film, Hitchcock klasiğinin saniyede iki kare hızla oynatılmasından oluşuyor ki bu hız, seyir süresini yirmi dört saate çıkarıyor. İtiraf etmeliyim ki yalnızca bir kısmını izledim ve her ne kadar bu, ekrandaki şeylerin yalnızca bir parçasını izlemeye dair yeni alışkanlığımızın bir emaresi olsa da mantıksız ya da kullanışsız değil.

24 Hour Psycho hem sıkıcı hem de 1960 tarihli film kadar etkili. Sesi, korkusu veya geciktirimi olmayan bir *Sapık* ve o atmosferler olmadan film güzel fakat dokunaklı bir şekilde ortaya çıkıyor: Norman ve Marion'ı berbat bir yavaşlık içinde kapana kısılmış halde görmek onlar için ağlamak demek. (Ayrıca *Mote* adında – *Motel*'in son harfinin atılmış hali– *Sapık*'tan yeni hikâyeler çıkaran bir oyunun metnini de keyifle okudum.)

24 Hour Psycho üzerine düşünmek, sinemacılığın zamanı, tekrarı ve mekaniğinin içine daha fazla girmemize olanak tanıyor. Bana öyle geliyor ki Hitchcock bu "istila"yı hoş karşılar ve durmadan izlerdi çünkü bu onun çalışma şekli üzerine peşin peşin bir ders. Bu, filmin uzak, adım adım yol alan bir anısı kadar hayal meyal, neredeyse sonsuz bir provası gibi de görünüyor. *Sapık*'a, Werner Herzog'un *unutulmuş Düşler Mağarası*'ndaki (2010) mağara resimleri gibi bir kadimlik hissi veriyor – büyük film arşivi için mükemmel tanım.

Bunu ya da en azından bir parçasını görmelisiniz. Gordon'un bunu yapmaya hakkı var mıydı? Bilmiyorum ama hakların modası geçiyor. Araçları ve zihni vardı, "yalnızca kendine mal edilmiş

bir eserden[1] ibaret değil. Daha çok bir bağlanma eylemi gibi" şeklindeki kendi iddiasını anlıyorum.

Kendine mal etmenin film olarak gelmesi gerekmiyor. Geoff Dyer'ın kitabı *Zona*'yı, Andrei Tarkovsky'nin İz Sürücü'sünden, yani kitabın ithaf edildiği filmden daha keyifli bulan yalnızca ben miyim? Eğer Godard'ın bütün eserleriyle yine kendisinin *Histoire(s) du Cinéma*'sı (1988-98) arasında bir seçim yapmak zorunda olsaydım, *Histoire(s)*'ı seçerdim. Film olarak gösterilen sekiz saatlik bir videoydu ama kitap seti dahil olmak üzere farklı biçimleri de vardı. Godard'ın ortaya koymak için doğduğu türden bir yaratıcı eleştiri eseriydi. Eğer buna benzer ama daha lirik bir şey isterseniz, Chris Marker'ın, Godard'ın konusunun interaktif bir labirenti olan *Immemory* CD-ROM'u (1998 ve 2008) var. Marker, doksan bir yaşındayken, filmin en az tanınan üstadıydı ama arkadaşlarına hâlâ, Paris Métro'suna binen insanların güzel fotoğraflarını ki *Dalgakıran*'daki az sayıda hareketli saniye kadar büyüleyiciydiler, e-postayla gönderiyordu.

Filme ilişkin yaratıcı anomalinin bu türü ilk olarak 2000 yılında Paris'te Centre Pompidou'da, Guy Cogeval ve Dominique Paini tarafından tasarlanmış ve galasını Montreal'da yapmış olan "Hitchcock et L'Art"[2] sergisinde dikkatimi çekti. Yalnızca Hitch'i etkilemiş sanat eserlerinin bir araştırmasından ibaret değildi, yeni bir Hitchcock deneyimiydi. Kan kırmızısı ipek üzerindeki nesneleri –bıçaklar, makaslar, telefonlar, anahtarlar, saatler ve filmlerinde önemli bir rolü olan zehir- ortaya çıkaran spot ışıkları bulunan kararmış bir oda vardı. Onun dünyasından setler ve odalar vardı. Ziyaretçi salt bir röntgenciden fazlasıydı; ekrandaydı. Sıradaki büyük yenilik bu: Onların filmlerinde biz. Gösteri bu haliyle bana, Hitchcock'un yapmış olduğu en iyi filmler kadar uyarıcı göründü.

Bu tür oyunları kendim bile denemiştim.

Douglas Gordon: what have i done, *The Guardian*, 16 Kasım, 2009.
Hitchcock et l'Art. Coincidences Fatales, ed. Guy Cogeval ve Dominique Paini (2000).

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında Dartmouth'ta ders veriyordum. Okulun, mütevazı ama çok yararlı bir film kitaplığı vardı ve filmlerin çoğu da 16 mm'ydi. Filmlerden biri Vincente Minnelli'nin 1945'te çektiği *The Clock*'tu. New York'ta iki günlük izni olan genç bir askerin (Robert Walker) bir kızla (Judy Garland) tanışıp ona âşık olmasının anlatıldığı siyah beyaz bir aşk hikâyesi.

Film doksan dakikadır ve Dartmouth baskısı da tam olarak aynı uzunluktaki iki adet 16 mm'lik makaradaydı. Dolayısıyla şovum her şeyden evvel matematiksel bir fikirdi.

Projeksiyoncudan –Jerry Cate adında cana yakın bir adam– bana yardım etmesini istedim. Sınıflara filmlerin gösterildiği sinema salonunda iki 16 mm'lik görüntüyü üst üste bindirmeden oynatmaya yetecek genişlikte bir perde vardı. Böylece Jerry iki projektörü yan yana fakat birbirlerinden yeteri kadar uzağa yerleştirdi. Soldaki projektöre, ileri doğru ve sesli oynatmak üzere *The Clock*'ın birinci makarasını taktı. Sağdaki projektöre, tersten ve sessiz oynatmak üzere, bütün filmin alttaki ya da alıcı olan makarada bulunduğu ikinci makarayı taktı.

–İki projektörü aynı anda başlattık.

Böylece film başlarken bitti. Hikâye eş zamanlı olarak finalinden ileri taşındı ve geriye doğru oynatıldı. İki yarım ortada derli toplu bir biçimde buluştu. Seyirci neşe içinde bağırdı. Baskıya zarar vermedik.

Etkisi enfes oldu: Bugüne kadar izlemiş olduğum en heyecan verici film gösterisi olabilir – ve *The Clock*'un yalnızca kırk beş dakika sürmesi anlamına geliyordu. (Kendini buna adamış bir film seyircisi için zamandan tasarruf etmek özgürleştiricidir.) Her ne kadar o projektörleri ve baskıları bulmak günümüzde daha zor olsa da kendiniz de deneyebilirsiniz.

Peki ne anlamda enfesti? Seyirciyi uyandırdı. Dartmouth öğrencilerinin uyuduğunu veya dalgın olduklarını kastetmiyorum. Fakat bu; anlatı, sinema ve teknolojinin daha önce kimsenin şahit olmadığı bir füzyonuydu. Perdeye bakmak yeniden mucizevi oldu. Eğer bu duyum bir gün ortadan kaybolursa, filmlerle ve per-

deyle yaşadığımız bütün macera bitmiş demektir. Geriye, reklamlar ve diğer yalanların aptalca vaatleri tarafından gözü korkutulan bizden başka şey kalmayacak.

Geriye doğru hareket olağanüstü – alışılmamış ya da imkânsız olduğu kadar güzel de: (*Cinnet*'te Danny'nin karlı labirentte yaptığı gibi) insanların merdivenlerden yukarı geri koşması; fincandan demliğe kahve dökmek; bir havuzdaki sudan fırlamak, havada bir yay çizmek ve kişi üzerine çıkana kadar titremekte olan atlama tahtasına ulaşıp durmak. Böyle şeylere daha önce hiç film izlememiş gibi bakarsınız – duyduğunuz neşe yorucu ve kendinizden geçiricidir.

Ayrıca hikâyenin ne tatlı, yapay bir şey olduğunu keşfedersiniz. Bu, anlatıyı alaya almak değil, yalnızca hikâyenin önceden tahmin etmesi fazla zor olmayan bir dizi hile veya adım, bir mekanizma, diyelim ki merdiven kadar sistemli ve kullanışlı–yine bir o kadar mantıklı ve matematiksel olduğunun basitçe ifşası. Hikâye yapılmış ve uydurulmuş bir şeydir; yaşamın ustaca ve nazikçe yapılmış bir kılığıdır ama yaşam değildir. Yaşam benzeridir. Ayrıca hikâyeler öylesine ustaca, öylesine imal edilmiştir ki kolaylıkla ileri veya geri oynatılabilirler – Christopher Nolan *Akıl Defteri*'nde (2000) bunu yaptı ama çoğu geriye dönüş aynı oyunu oynamaya başlıyor. Kısaca, filmin yalnızca gerçekliğin bir yanılsaması (kişileriyle birlikte orada perde üzerinde olma yanıltmacası) olmadığı; bir insan yapımı, bir tasarım, bir oyun, bir hile, aydınlatılmış bir perde olduğu fikrini ve bunu görme fırsatını elde ediyorsunuz.

Bu nedenle perde film kadar yaşamsaldır, fakat her film farklı ve kendisiyken, perde her zaman aynıdır: sabırlı, müsait, eleştirmeyen. Akreple yelkovanın saçma veya merak uyandıran hareketinin üzerinde devinim ve canlılık danslarını yaptıkları zamansız zamandır. Dolayısıyla güler, ağlar ve hayaletlerin mutlu olmalarını umarız. "Film" dediğimiz şey budur. Ancak perde hakikattir veya bilgidir ve bunların yokluğudur. Kader, sonsuzluk ve insafsızlıktır. Eğer dilerseniz, tanrıdır. Sinemaya gitmek on yıllar boyunca insanların karanlıkta oturması, perdeden taşan ışıkla banyo

yapmaları ve kusursuz ya da iyileştirilmiş bir yaşamı karşılama olasılığı oldu. İster Jenna d'Arc rolünde Renée Falconetti olsun, ister *The Clock*'ta Alice Maybery rolünde Judy Garland, bu figürler mutluluğun veya tinsel doyumun idealleridir.

Fakat eğer tersine hareket bu kadar güzel ve açığa vurucuysa, bu, gözlerinizi ileri harekette aynı hayrete yeniden açmaz mı? Zor olduğunu biliyorum çünkü ileri harekete çok alışıksınız ve o, yaşama, kurnaz ve yapay şekillerde gerçekten çok benzer. Fakat eğer filmin yalnızca sihirle hayat verilen hareketsiz fotoğraflar olduğu çağı anımsarsanız, geriye doğru hareketteki yapıntının, tasarımın ve oyunbazlığın ileriye doğru harekette de olduğunu takdir edebilirsiniz. Yaşamı taklit etme, çalma ve ona sataşmaya yönelik harikulade, küstahça bir girişim görüyorsunuz. Çoğu filmin sizi ileri doğru harekete ve hikâyenin devinimine, bir hayale ya da bir deneyime inandırmak için ne kadar çok çalıştığını fark ediyorum. Fakat hiçbiri, hikâyeye veya hikâyenin gerçekliğine yapılan müdahalenin gücünden kaçamaz. Kurgunun, gerçek olmamanın bu kadar önemli bir beyanı olmasının nedeni budur – *Arabistanlı Lawrence*'taki çöl havasında çalan müziğinkinden bile önemli.

Yaşamı izlemiyorsunuz. Bir film izliyorsunuz. Eğer, belki de, film yaşamdan daha iyi hissettiriyorsa, o zaman bu engin, devrimci bir olasılıktır ve henüz kimse iyi mi kötü mü olduğunu bilmiyor çünkü hayalin iması, yaşama olan saygımızı değişime uğratmak ya da tehdit etmek için çok şey yapar. Doyumsuzluk ve kuşku, filmin mutluluk gösterimiyle uygun adım büyüdü.

Son keyif kaynağı, *The Clock*'un o tuhaf sunumunda, bütün filmdeki en derin konunun zaman, onun geçme şekli ve kendi kendine benzemesi olduğunu görme fırsatıdır. "Bir zamanlar" deriz – bir zamanlar Paris'te Céline ve Julie adında iki genç kadın vardı ve her zaman bir filmin oynamakta olduğu bir eve giderlerdi. Oyuncular, onların seyrettiklerini asla fark etmezlerdi – şu eski röntgenci avantajı. Sonra zamanla, Céline ve Julie... şey, onlara ne olduğunu size söylememeye söz verdim çünkü hikâye, bugün neredeyse kırk yıldır vuku bulmaktaysa da önemlidir.

The Clock'un o gösteriminde belirli çekimlerin soyutlamasını – yakın çekim ve genel plan, erimeler ve hareketli kamera çekimleri– fark etmek çok daha kolaydı çünkü süreç, projeksiyonun mekaniği kadar anlatının teknolojisini de açtı. Görünümler artık doğal değildi; seçilmiş hissettiriyorlardı; niyetlerini ve kendi kadrajlama kapasitelerini saçıyorlardı. Birdenbire, *The Clock*'un zaman gibi hep bir çember veya bir *ronde* içinde olduğunu fark ettiniz. Her şey daha önce olmuş ve yine olacaktır – bize ait olan minicik, yaşamsal farklılıklarla beraber. İşte bu nedenle bakmaya devam etmeliyiz, farklılıklarımızı görmek için. Dinlemek de ilgi çekici, alternatif bir varoluş yaratır, konuşma ve ses efektleri kadar gerçek ama müzik kadar olağanüstü bir varoluş – hoş, imkânsız, delice ve hayali. Cinsellik gibidir ve filmlerde cinselliğin kendisini göstermek için çalışmaya bu kadar az ihtiyaç olmasının nedeni de bu. Seyretmekten hoşlanıyoruz çünkü cazibe fikrini ve onu "arzu" gibi düşünmeyi seviyoruz.

Fakat bu korku da olabilir.

Ingmar Bergman'ın *Persona*'sında Liv Ullmann



FİLM LİSTESİ

12 Kahraman Haydut The Dirty Dozen
47 Ronin The 47 Ronin
1951 Avrupası Europa '51
200 Yıl Sonra Sleeper
2001: Uzay Yolu Macerası 2001
24 Hour Psycho 24 Hour Psycho
400 Darbe Les Quatre Cent Coups
42. Cadde 42nd Street
8 1/2 Sekiz Buçuk
8. Henry'nin Özel Yaşamı The Private Life of Henry VIII
A Bucket of Blood A Bucket of Blood
A Canterbury Tale A Canterbury Tale
A Corner in Wheat A Corner in Wheat
A Diary for Timothy A Diary for Timothy
A Girl in Every Port A Girl in Every Port
A Kind of Loving A Kind of Loving
A Walk in the Sun A Walk in the Sun
A Yank at Oxford A Yank at Oxford
Acı Pirinç Bitter Rice
Acı Zafer Bitter Victory
Adamım Godfrey My Man Godfrey
Adele H.'nin Öyküsü The Story of Adele H.
Aelita Aelita
Affedilmeyen Unforgiven
Akıl Defteri Memento
Alaska Fatihi The Far Country
Aleksandr Nevskiy Alexander Nevsky
Ali Baba'nın Oğlu Son of Ali Baba
Allah'ın Bahçesi The Garden of Allah
Almanya, Sıfır Yılı Germania Anno Zero
Alphaville Alphaville
Altın Araba Le Carrosse d'Or
Altın Arayan Kızlar Gold Diggers of 1933
Altın Çağı L'Âge d'Or
Altın Göl On Golden Pond
Altına Hücum The Gold Rush
Altınparmak Goldfinger
Amadeus Amadeus
Amarcord Amarcord
Amerika Amerika America, America
Amerikan Güzeli American Beauty
Amerikan Malı Made in U.S.A.

Ana Mother
Anlattığımız Hikayeler Stories We Tell
Anna Christie Anna Christie
Anna Karenina Anna Karenina
Anne ve Fahişe The Mother and the Whore
Annie Hall Annie Hall
Arabistanlı Lawrence Lawrence of Arabia
Arabulucu The Go-Between
Aradığım Aşk The Palm Beach Story
Arap Geceleri Arabian Nights
Arka Pencere Rear Window
Arka Sokaklar Mean Streets
Arzunun Şu Karanlık Nesnesi That Obscure Object of Desire
Asi Cengaver Apache
Asi Gençlik Rebel Without a Cause
Aslan Yürekli Çavuş Sergeant York
Asri Aşıklar The Band Wagon
Asri Zamanlar Modern Times
Asya Üzerinde Fırtına Storm over Asia
Âşık Shakespeare Shakespeare in Love
Aşıklar Les Amants
Aşka Vakit Yok What's Up, Doc?
Aşk Bahçesi Splendor in the Grass
Aşk Bahçesi The Canterbury Tales
Aşk Çeşmesi Three Coins in the Fountain
Aşk Güzel Şeydir Love Is a Many-Splendored Thing
Aşk Hikâyesi Love Story
Aşk Mevsimi The Graduate
Aşk Mevsimi The Long Hot Summer
Aşk Rüzgârları Written on the Wind
Aşk Sarhoşu Punch-Drunk Love
Aşk ve Ölüm A Matter of Life and Death
Aşk Yıldızı Sullivan's Travels
Aşk Yolcuları Now, Voyager
Aşkımıza Yağmur Yağıyordu It Rains On Our Love
Aşkın Yolları L' Amore
Aşktan da Üstün Notorious
Atalarımızın Bayrakları Flags of Our Fathers
Ateş Topu Ball of Fire
Atilla'nın Damgası Sign of the Pagan
Atlantic City Atlantic City
Attack of the Crab Monsters Attack of the Crab Monsters
Au Secours! Au Secours!
Auto Focus Auto Focus
Avatar Avatar
Avcı The Deer Hunter
Ay Beyazdır Paper Moon
Ayaktakımı Arasında Les Bas-Fonds
Aydaki Kadın Woman in the Moon
Ayna The Mirror
Aynanın İçinden Through a Glass Darkly

Baba The Godfather
Baba II The Godfather Part II
Babes in Arms Babes in Arms
Bağdat Hırsızı The Thief of Baghdad
Barry Lyndon Barry Lyndon (1975)
Baskın They Were Expendable
Baş Belası The Cable Guy
Başarının Tatlı Kokusu Sweet Smell of Success
Başkalarının Hayatı The Lives of Others
Başlangıç Inception
Batan Güneş L'Eclisse
Batı Cephesi 1918 Westfront 1918
Batıda Kan Var Once Upon a Time in the West
Batının Zaferi How the West Was Won
Batman Batman
Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Serüvenleri The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks

Bay Deeds Şehre Gidiyor Mr. Deeds Goes to Town
Bay Roberts Mister Roberts
Bay Smith Washington'a Gidiyor Mr. Smith Goes to Washington
Bayan Eve The Lady Eve
Bayan Julie Miss Julie
Bayan Miniver Mrs. Miniver
Bazıları Sıcak Sever Some Like It Hot
Beast from Haunted Cave Beast from Haunted Cave
Beden Kemiricilerin İstilası Invasion of the Body Snatchers (1978)
Behind the Green Door Behind the Green Door
Beklenmeyen Misafir Guess Who's Coming to Dinner?
Belâ Duel
Belalılar The Sting
Bellissima Bellissima
Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim I Am a Camera
Ben Çağırmadım Blithe Spirit
Ben Hur Ben-Hur: A Tale of the Christ (1925)
Ben-Hur Ben-Hur (1959)
Ben, Claudius I Claudius
Benim Afrikam Out of Africa
Beraber Yaşayalım Friendly Persuasion
Berlin Alexanderplatz Berlin Alexanderplatz
Beş Kolay Parça Five Easy Pieces
Beverly Hills Serserisi Down and Out in Beverly Hills
Beyaz Elbiseli Adam The Man in the White Suit
Beyaz Gemi La Nave Bianca
Billy Liar Billy Liar
Bir Aşk Hikâyesi Liebelei
Bir Aşkın Güncesi Cronaca di un Amore
Bir Ayrılık A Separation
Bir Başka Dünya Taking Off
Bir Cinayetin Tahlili Anatomy of a Murder
Bir Daha Eve Dönemeyiz We Can't Go Home Again
Bir Endülüs Köpeği Un Chien Andalou
Bir Evliliğin Öyküsü The Marriage of Maria Braun
Bir Evlilikten Manzaralar Scenes from a Marriage
Bir Genç Kız Yetişiyor A Tree Grows in Brooklyn
Bir Güz Öğleden Sonrası An Autumn Afternoon
Bir Hayat Une Vie
Bir İdam Mahkûmu Kaçtı A Man Escaped
Bir İdam Mahkûmu Kaçtı Un Condamné a Mort S'Est Echappé (A Man Escaped)
Bir Kır Eğlencesi Partie de Campagne
Bir Konuşabilse... Lost in Translation
Bir Kuşak A Generation
Bir Pilot Dönüyor Un Pilota Ritorna
Bir Sarışının Aşkları The Loves of a Blonde
Bir Su Hikayesi Une Histoire d'Eau
Bir Tadım Bal A Taste of Honey
Bir Taşra Papazının Güncesi Diary of a Country Priest
Bir Ulusun Doğuşu The Birth of a Nation
Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri Smiles of a Summer Night
Bir Yıldız Doğuyor A Star Is Born (1937)
Bir Yıldız Doğuyor A Star Is Born (1954)
Birkaç İyi Adam A Few Good Men
Birleşen Kalpler The Big Sleep
Bisiklet Hırsızları Bicycle Thieves

Bitmeyen Balayı Touch of Evil
Bizim Hitler: Almanya'dan Bir Film Hitler: A Film from Germany
Black Legion Black Legion
Blair Cadısı The Blair Witch Project
Blue Movie Blue Movie
Bohem La Bohème
Bolluk Plenty
Bonnie ve Clyde Bonnie and Clyde
Boşluktaki Kahramanlar The Right Stuff
Boulogne Ormanı'nın Hanımları Les Dames du Bois du Boulogne
Bozgun The Missouri Breaks
Bozuk Düzen Cul-de-Sac
Brideshead Revisited Brideshead Revisited
Broadway Melodisi Broadway Melody of 1940
Broadway Melodisi The Broadway Melody
Brussels World's Fair Brussels World's Fair
Bugsy Bugsy
Buhranlı Günler The Rain People
Bulunduğumuz Yol The Way We Were
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği The Discreet Charm of the Bourgeoisie

Büyük Firar The Great Escape
Büyük Tren Soygunu The Great Train Robbery
Büyük Umutlar Great Expectations
Büyük Ziegfeld The Great Ziegfeld

Cabiria Cabiria
Camille Camille
Can Yoldaşları It'sAlways Fair Weather
Caniler Avcısı The Night of the Hunter
Carbine Williams Carbine Williams
Carefree Carefree
Carousel Carousel
Carve Her Name with Pride Carve Her Name with Pride
Casino Casino
Catherine Catherine
Cathy Eve Dön Cathy Come Home
Cattle Queen of Montana Cattle Queen of Montana
Caught Yakalanmış
Caz Muganisi The Jazz Singer
Cehennem Yolu A Town Like Alice
Cehennemde İki Adam Hell in the Pacific
Cehennemden Dönüş Stagecoach
Céline ve Julie'nin Sandal Seſası Céline et Julie Vont en Bateau
Cellatlar da Ölür Hangmen Also Die
Cennet Günleri Days of Heaven
Cennet Yolu East of Eden
Cennetin Çocukları Les Enfants du Paradis
Cennetin Kapısı Heaven's Gate
Cephede Eğlence M.A.S.H.
Cepteki Yumruklar Fists in the Pocket
Charlotte et Son Jules Charlotte et Son Jules
Che Che
Chess Fever Chess Fever
Chickamatsu Monogatari Çarmıha Gerilmiş Aşıklar
Cihan Hakimi Meet John Doe
Cinayet Mahkemesi Knock on Any Door
Cinayet Var Dial M for Murder
Cinayeti Gördüm Blow-Up
Cinnet Frenzy (1972)
Cinnet The Shining
City Girl (Our Daily Bread) City Girl (Our Daily Bread)
City on Fire City on Fire
Civilisation Civilisation
Claire'in Dizi Claire's Knee

Colt .45 Colt .45
Conspiracy Conspiracy
Corvette K-225 Corvette K-225
Criss Cross Criss Cross
Cuma Kızı His Girl Friday
Cutter'ın Yolu Cutter's Way

Çağdaşlar The Moderns
Çanlar Kimin için Çalıyor? For Whom the Bell Tolls
Çapraz Ateş Crossfire
Çarın Kızı Anastasia
Çayhane The Teahouse of the August Moon
Çelik Ejderler Air Force
Çete Bande à Part
Çığlık Il Grido
Çığlıklar ve Fısıltılar Cries and Whispers
Çılgın Dünya It's a Mad Mad Mad World
Çılgın Pierrot Pierrot le Fou
Çılgın Romantik True Romance
Çılgınlar Kraliçesi Breakfast at Tiffany's
Çılgınlar Okulu Animal House
Çılgınlık Frenzy (1944)
Çıplak Öpücük The Naked Kiss
Çıplak Ruhlar The Bad and the Beautiful
Çifte Tazminat Double Indemnity
Çin Mahallesi Chinatown
Çinli Kız La Chinoise
Çobanın Arkadaşı Le Coup du Berger
Çocuklar Bize Bakıyor The Children Are Watching Us
Çok Şey Bilen Adam (Tehlikeli Adam) The Man Who Knew Too Much
Çöl Aslanı The Searchers
Çölde Öldürücü Soğuklar Ice Cold in Alex

Dalgakıran La Jetée
Dalgaları Aşmak Breaking the Waves
Damgalı Kadın Marked Woman
Dance Girl Dance Dance Girl Dance
Dancing Lady Dancing Lady
Dans Edelim mi? Shall We Dance?
Dans Vakti Swing Time
Darling Darling
Darò un Millione Darò un Milione / I'll Give a Million
Dava The Trial
Deccal Antichrist
December 7th December 7th
Değişen Dünyanın İnsanları Fahrenheit 451
Dehşet Meydanı The Lusty Men
Dekameron'un Aşk Hikâyeleri The Decameron
Dementia 13 Dementia 13
Demir Leydi The Iron Lady
Demiryolu Savaşı La Bataille du Rail
Denizciler Geliyor On The Town
Denizde İsyan Mutiny on the Bounty (1935)
Denizde İsyan Mutiny on the Bounty (1962)
Denizde İsyan The Caine Mutiny
Denizin Sessizliği Le Silence de la Mer
Denizler Hâkimi In Which We Serve
Der Verlorene Der Verlorene /The Lost One
Derin Gırtlak Deep Throat
Devil in the Flesh Devil in the Flesh
Devlerin Aşkı Giant
Die Spinnen Die Spinnen
Dishonored Dishonored
Dişi Köpek La Chienne
Dogville Dogville
Doğdum, Ama... I Was Born But...

Doğum Birth
Doktor Garipaşk Dr. Strangelove
Dolar üçlemesi Dollars trilogy
Don't Change Your Husband Don't Change Your Husband
Down to the Bone Down to the Bone
Dönülemeyen Yol They Live by Night
Dönüşü Olmayan Yol Point Blank
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi The Cabinet of Dr. Caligari
Dr. Dolittle Doctor Dolittle
Dr. Jivago Doctor Zhivago
Dr. Mabuse: Kumarbaz Dr. Mabuse: The Gambler
Dr. Mabuse'ün Vasiyeti The Testament of Dr. Mabuse
Dr. No Dr. No
Drakula Dracula
Drifters Drifters
Drum Beat Drum Beat
Dune Dune
Dün, Bugün, Yarın Yesterday, Today and Tomorrow
Dünkü Çocuk Born Yesterday
Düşman Kardeşler Rocco and His Brothers

E.T. E.T.
Easy Living Easy Living
Easy Rider Easy Rider
Easy Virtue Easy Virtue
Ecstasy Ecstasy
Efendi Sanso Sansho the Bailiff
Eğlenceler Beldesi Brigadoon
Eğlenceler Perisi Easter Parade
Ekim (Dünyayı Sarsan On Gün) October (Ten Days That Shook the World)
Ekmeksiz Toprak Las Hurdes
Elephant Boy Elephant Boy
Elia'ya Bir Mektup A Letter to Elia
Elmas Kaçakçıları The Asphalt Jungle
Elveda Sayonara
Elveda Çocuklar Au Revoir les Enfants
Elveda Gençlik! Addio Giovinezza!
Elveda Las Vegas Leaving Las Vegas
Elveda Mr. Chips Goodbye, Mr. Chips
En Uzun Gün The Longest Day
Entr'acte Entr'acte
Er Ryan'ı Kurtarmak Saving Private Ryan
Erkek, Dişi Masculine-Féminine
Esrar Bitti The Panic in Needle Park
Etki Altında Bir Kadın A Woman Under the Influence
Eureka Stockade Eureka Stockade
Eve Eve
Eve Dönüş The Long Voyage Home
Evet Bayan Sissignora
Evlenmekten Korkmuyorum Mississippi Mermaid
Evli Bir Kadın Une Femme Mariée

F for Fake F for Fake
Fahişe Klute
Faithless Faithless
Fancy Pants Fancy Pants
Fanny ve Alexander Fanny and Alexander
Fantoma Fantômas
Faust Faust
Fedailer Alayı Gunga Din
Fedakâr Ana The Reckless Moment
Fil Adam The Elephant Man
Finian'ın Gökkuşağı Finian's Rainbow
Firelight Firelight
Fires Were Started Fires Were Started
Flames of Passion Flames of Passion
Follow the Fleet Follow the Fleet

Footlight Parade Footlight Parade
Forbidden Forbidden
Forty Guns Forty Guns
Frankenstein Frankenstein
Full Metal Jacket Full Metal Jacket

Gangsterin Kaderi Bullitt
Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok All Quiet on the Western Front
Gazap Üzümleri The Grapes of Wrath
Gece La Notte
Gece Postası Night Mail
Gece ve Sis Night and Fog
Gece Yarısı Çanları Chimes at Midnight
Gecenin Elmasları Diamonds of the Night
Gecenin Güzelleri Les Belles de Nuit
Gecenin Sıcağında In the Heat of the Night
Geleceğe Dönüş Back to the Future
Gelinin Babası Father of the Bride
Gelip Geçen Çatana L' Atalante
Genç Hizmetçiler The Servant
Genç Kızlar Uyanın Me, Natalie
Gençlerin Sevgilisi Hard Day's Night
Gençlik Yılları American Graffiti
Genel Çizgi (Eski ve Yeni)/Staroye i novoye The General Line
General The General
General della Rovere Il Generale della Rovere
General Patton Patton
George Harrison: Fani Dünyaya Karşı George Harrison: Living in the Material World
Gerçeğin Ötesinde Altered States
Gerçeğin Parçaları Winter's Bone
Gezgincilerin Gecesi Sawdust and Tinsel
Ghost Town Ghost Town

Gigi Gigi
Gion Music Gion Music
Gizemli Nehir Mystic River
Gizli Ajan Secret Agent
Gizli Teşkilât North by Northwest
Gli Uomini, Che Mascalzoni Gli Uomini, Che Mascalzoni
Gosford Park Gosford Park
Göklerin Hakimi Reach for the Sky
Göklerin Hakimi The Aviator
Gölgeler Ordusu The Army of Shadows
Gönül Kimi Severse Anchors Aweigh
Gözü Tamamen Kapalı Eyes Wide Shut
Gran Casino Gran Casino
Greed Greed
Grev Strike
Guguk Kuşu One Flew Over the Cuckoo's Nest
Gunslinger Gunslinger
Gurur ve Önyargı Pride and Prejudice
Gülmeyen Kadın Ninotchka
Günah Melekleri Les Anges du Peché
Günah Tohumu Carrie
Günaha Son Çağrı The Last Temptation of Christ
Günahkâr Gönüller Senso
Günahkâr Kadın Mr. Skeffington
Günahsız Melek A Foreign Affair
Günaydın Hüzün Bonjour Tristesse
Günden Geceye Long Day's Journey into Night
Gündüz Güzeli Belle de Jour
Güneş İmparatorluğu Empire of the Sun
Güneşte Gece Day for Night
Güz Sonatı Autumn Sonata

Hafta Sonu Week-End

Hal ve Gidiş Sıfır Zéro de Conduite
Halk The Crowd
Halk Düşmanı The Public Enemy
Halloween 4: Michael Myers'ın Dönüşü Halloween 4: The Return of Michael Myers
Hamlet Hamlet
Hannibal Hannibal
Harp Esirleri (Büyük Aldanış) La Grande Illusion
Harry ile Derdimiz The Trouble with Harry
Harvey Harvey
Hastane The Hospital
Havaalanı Airport
Hayat Ağacı The Tree of Life
Hayat Bizimdir La Vie Est à Nous
Hayatımızın En Güzel Yılları The Best Years of Our Lives
Hayatını Yaşamak Vivre Sa Vie
Hayvanlaşan İnsan La Bête Humaine
Head Head
Hearts of the World Hearts of the World
Hedef, Burma! Objective, Burma!
Hedefler Targets
Help! Help!
Hemşo Paisà
Henry ve June Henry and June
Her Şey Senin İçin All That Heaven Allows
Herkesin Kadını La Signora di Tutti
Heykeller de Ölür Les Statues Meurent Aussi
Hırsız Kız Marnie
Hırsız Prens The Prince Who Was a Thief
High Sierra High Sierra
Hilkat Garibeleri Freaks
Hiroşima Sevgilim Hiroshima Mon Amour
Histoire(s) du Cinéma Histoire(s) du Cinéma
Hoşgörüsüzlük Intolerance
House of Bamboo Tokyo Gangsterleri
Hue and Cry Hue and Cry
Hugo Hugo
Hücum Attack!
Hüküm Günü Madeleine
Hürriyete Can Feda À Nous la Liberté
Hz. Süleyman ve Saba Melikesi Solomon and Sheba

I Am Curious Yellow I Am Curious Yellow
I Married a Witch I Married a Witch
Il Signor Max Il Signor Max
Intermezzo Intermezzo
Intimate Lighting Intimate Lighting
Işıklar Sönerken Gaslight
It Always Rains on Sunday It Always Rains on Sunday
It Conquered the World It Conquered the World
It Happened Tomorrow It Happened Tomorrow
Ivan'in Çocukluğu Ivan's Childhood
Iwo Jima Yanıyor Sands of Iwo Jima
Iwo Jima'dan Mektuplar Letters from Iwo Jima

İç Dünyalar Interiors
İdam Mahkûmu The Naked Spur
İdam Sehpası Elevator to the Scaffold
İhtiras Tramvayı A Streetcar Named Desire
İhtiyarlara Yer Yok No Country for Old Men
İki Gönül Bir Olunca It Happened One Night
İki Ruhlu Adam Dr. Jekyll and Mr. Hyde
İlk Defa Carnal Knowledge

İnancın Zaferi Sieg des Glaubens
İnce Kırmızı Hat The Thin Red Line
İngiliz Hastaj The English Patient
İnsanlar Yaşadıkça From Here to Eternity
İnsanlık Suçu A Place in the Sun
İntikam Kanunu The Man From Laramie
İpek Çoraplar Silk Stockings
İradenin Zaferi Triumph of the Will
İrlandalı Kız Ryan's Daughter
İskoçya Kraliçesi Mary of Scotland
İtalya'da Yolculuk Viaggio in Italia
İtalyan Usulü Aşk Marriage Italian Style
İz Peşinde True Grit
İz Sürücü Stalker

J. Edgar J. Edgar
Jack and Jill Jack ve Jill
Jackie Brown Jackie Brown
Jandarmalar Les Carabiniers
Jane Jane
Jaws (Denizin Dişleri) Jaws
Jeanne d'Arc'ın Tutkusu The Passion of Joan of Arc
Jerry Lewis Aşk Hocası The Nutty Professor
Jezebel Jezebel
JFK: Kapanmayan Dosya JFK
John Adams John Adams
Judex Judex
Judith of Bethulia Judith of Bethulia
Jurassic Park Jurassic Park

Kabare - Elveda Berlin Cabaret
Kaderi Arayan Adam Mr. Klein
Kaderin Cilvesi Blind Date
Kadın Dostlar Le Amiche
Kadın Kadındır Une Femme Est une Femme
Kadın Katili Peeping Tom
Kadın Katilleri The Ladykillers
Kadın Satılmaz The Quiet Man
Kadın Şeytandır The Devil Is a Woman
Kagi Kagi
Kahire'nin Mor Gülü The Purple Rose of Cairo
Kahraman Subay The Life and Death of Colonel Blimp
Kahraman Şerif High Noon
Kahramanın Sonu The Man Who Shot Liberty Valance
Kahramanlar Destanı The Four Feathers
Kahramanlar Şehri Rio Bravo
Kahramanlar Taburu Battleground
Kalabalıkta Bir Yüz A Face in the Crowd
Kaldırım Çocukları Shoeshine
Kamelyasız Kadın La Signora Senza Camelie
Kameralı Adam The Man with a Movie Camera
Kan Dökülecek There Will Be Blood
Kan Kalesi Fort Apache
Kanal Kanal
Kanlı Aşk Duel in the Sun
Kanlı Gölge Laura
Kanlı Nehir Red River
Kanlı Toprak Badlands
Kanun Dışı The Outlaw
Kanunsuz Josey Wales The Outlaw Josey Wales
Kanunun Kuvveti The French Connection
Kapıdaki Barbarlar Barbarians at the Gate
Kanun ve Nizam Law and Order
Kara Damga Pinky
Kara Rüzgâr The Black Stallion
Kara Şahin Düştü Black Hawk Down
Karanlığın Gölgesi Don't Look Now
Karanlığın İçinden The Miracle Worker
Karanlık Zafer Dark Victory

Karanlıkta Dans Dancer in the Dark
Karayip Korsanları serisi Pirates of the Caribbean series
Karl May Karl May
Karşınızda Dorothy Dandridge Introducing Dorothy Dandridge
Karyoka Flying Down to Rio
Katil Doğanlar Natural Born Killers
Katilin Busesi Killer's Kiss
Kavşakta Bir Gece La Nuit du Carrefour
Kaybolan Kadın The Lady Vanishes
Kazablanka Casablanca
Keeper of the Flame Keeper of the Flame
Kelepçeli Âşık To Catch a Thief
Keşif Alayı Charge of the Light Brigade
Keşif Alayı The Charge of the Light Brigade
Keyif Evi The House of Mirth
Keyifsiz Bir Yaşam Une vie sans joie
Kırmızı Değirmen Moulin Rouge
Kırmızı Fener Scarlet Street
Kırmızı Gül The Rose Tattoo
Kırmızı Pabuçlar The Red Shoes
Kısa Tesadüfler Brief Encounter
Kısayol Short Cuts
Kış Aslanı The Lion in Winter
Kıyamet Apocalypse Now
Kıyamet Apocalypse Now Redux
Kız Pınarı The Virgin Spring
Kızgın Boğa Raging Bull
Kızıl Güller Rose Scarlatte
Kızıl İmparatoriçe The Scarlet Empress
Kızılderili Beyaz Adam The Squaw Man
Kızıllar Reds
Kill Bill: Vol. 1 ve Vol. 2 Kill Bill: Vol. 1 and Vol. 2
Kim Korkar Hain Kurttan? Who's Afraid of Virginia Woolf?
King Kong King Kong
Kiracı The Lodger
Kirli Adam Dirty Harry
Kitera'ya Yolculuk Voyage to Cythera
Kleopatra Cleopatra
Konformist The Conformist
Konuşma The Conversation
Korku Fear
Korku Burnu Cape Fear
Korku ve İstek Fear and Desire
Korkunç Ivan: Birinci Kısım Ivan the Terrible: Part I
Korkunç Ivan: İkinci Kısım Ivan the Terrible: Part II
Korsan Aşkı The Pirate
Koşun İtfaiyeciler The Firemen's Ball
Kovboy ve Yosma Destry Rides Again
Köpekler Straw Dogs
Köstebek The Departed
Köşedeki Dükkan The Shop Around the Corner
Kötü Ruh Poltergeist
Kral Ülis'in Maceraları Ulysses
Kraliçe Christina Queen Christina
Kriemhild'in İntikamı Kriemhild's Revenge
Kriz Crisis
Kumarbaz Bob Bob le Flambeur
Kumların Kadını Woman in the Dunes
Kumpanya The Travelling Players
Kumsalda On the Beach
Kundun Kundun
Kurban The Sacrifice
Kurt Kocayınca Make Way for Tomorrow
Kurtlar Şehri Mulholland Falls
Kurtuluş Deliverance
Kuşlar The Birds
Kutsal Hazine Avcıları Raiders of the Lost Ark
Kuzenler Les Cousins

Kuzuların Sessizliği The Silence of the Lambs
Küçük Arka Oda The Small Black Room
Küçük Asker Le Petit Soldat
Küçük Bayan Hindistan'da Wee Willie Winkie
Küçük Bebeğe Ne Oldu? What Ever Happened to Baby Jane?
Küçük Kibritçi Kız La Petite Marchande d'Allumettes
Küçük Papatyalar Daisies
Küller ve Elmaslar Ashes and Diamonds
Kwai Köprüsü The Bridge on the River Kwai

L'Amour Fou L'Amour Fou
L'Uomo dalla Croce L'Uomo dalla Croce
La Digue La Digue
La Habanera La Habanera
La Ronde Halka
La Tosca La Tosca
Larry Flynt Skandalın İsmi The People vs. Larry Flynt
Lekeli Adam The Wrong Man
Leopar The Leopard
Les Mistons Les Mistons
Let There Be Light Let There Be Light
Liliom Liliom
Lilith Lilith
Liman Kenti Port of Call
Lincoln Lincoln
Lincoln'ün Gençliği Young Mr. Lincoln
Listen to Britain Listen to Britain
Lola Montès Lola Montès
Lolita Lolita
Longford Longford
Los Olvidados Los Olvidados
Louisiana Öyküsü Louisiana Story
Love Love
Ludwig: Requiem for a Virgin King Ludwig: Requiem for a Virgin King

M - Bir Şehir Katilini Arıyor (1931) M
M (1951) M
Macbeth Macbeth
Machine-Gun Kelly Machine-Gun Kelly
Mad Love Mad Love
Madame Bovary Madame Bovary
Madame Curie Madam Curie
Madame de... Madame de...
Mahşerin Dört Atlısı The Four Horsemen of the Apocalypse
Malik Olmak veya Olmamak To Have and Have Not
Malta Kartalı The Maltese Falcon
Manhattan Manhattan
Manken American Gigolo
Marilyn ile Bir Hafta My Week with Marilyn
Marsilyalı Kız La Marseillaise
Marty Marty
Maske The Mask
Masum Sanık Roger Rabbit Who Framed Roger Rabbit
Masumiyet Yaşı The Age of Innocence
Matrak Adamlar Funny People
Matta'ya Göre İncil The Gospel According to St. Matthew
Maud'la Bir Gece My Night at Maud's
Mavi Işık The Blue Light
Mavi Kadife Blue Velvet
Mavi Melek The Blue Angel
Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı Bluebeard's Eighth Wife
Mavi Sakal Bluebeard
Maziden Gelen Out of the Past
McCabe ve Mrs. Miller McCabe and Mrs. Miller

Meçhul Bir Kadının Mektupları Letter from an Unknown Woman
Melankoli Melancholia
Melekler Kanatlı Olur Only Angels Have Wings
Merihten Saldıranlar Invasion of the Body Snatchers (1956)
Meşum Kadın The Fallen Idol
Metropolis Metropolis
Mickey One Mickey One
Midnight Gece Yarısı Kontesi
Midnight Cowboy Geceyarısı Kovboyu
Milano Mucizesi Miracle in Milan
Milyon Le Million
Milyonluk Bebek Million Dollar Baby
Min and Bill Min and Bill
Miras The Heiress
Mishima Mishima
Miss Mend Miss Mend
Monika'yla Bir Yaz Summer with Monika
Morgue Sokağı Cinayetleri Murders in the Rue Morgue
Morning Departure Morning Departure
Mösyö Lange'ın Suçu Le Crime de Monsieur Lange
Mösyö Verdu Monsieur Verdoux
Mucizeler Diyarı The Miracle of Morgan's Creek
Muhteris Ruhlar Angel Face
Muhteşem Ambersonlar The Magnificent Ambersons
Mukaddes Azap Magnificent Obsession
Mulholland Çıkmazı Mulholland Dr.
Murder in the Air Murder in the Air
Mücrim Gönüller The Prowler
Münih Munich

Namus Sözü Gentleman's Agreement
Nana Nana
Napolyon Napoléon
Nashville Nashville
Navaron'un Topları The Guns of Navarone
Ne Ekersen If...
Nefret Le Mépris (Contempt)
Nerdesin be Birader? O Brother, Where Art Thou?
Nereye Gittiğimi Biliyorum I Know Where I'm Going
Neşeli Günler The Sound of Music
New Orleans Ateşi The Flame of New Orleans
New York Çeteleri Gangs of New York
New York, New York New York, New York
Next Time We Love Next Time We Love
Nibelungen Destanı Die Nibelungen
Nice Hakkında À Propos de Nice
Nine Men Nine Men
Nixon Nixon
Nosferatu Nosferatu
Notre Dame'ın Kamburu The Hunchback of Notre Dame

Ocean's 11 Ocean's Eleven (2001)
Ocean's 12 Ocean's Twelve (2004)
Ocean's 13 Ocean's Thirteen (2007)
Odd Man Out Ölümden Kuvvetli
Of Human Bondage Aşk Kadını
Oharu'nun Yaşamı The Life of Oharu
Oklahoma! Oklahoma!
Oliver Twist Iztırap Çocuğu
Oliver! - Masum Melekler Oliver!
Olmak ya da Olmamak To Be or Not to Be
Olympia Olympia
On Dangerous Ground On Dangerous Ground

On Küçük Zenci 🎞 And Then There Were None
Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey 🎞 Two or Three Things I Know About He
Othello 🎞 Othello
Otobüs Durağı 🎞 Bus Stop
Otomatik Portakal 🎞 A Clockwork Orange
Otoyol 🎞 Freeway
Otuz Dokuz Basamak 🎞 The 39 Steps
Our Daily Bread 🎞 Our Daily Bread
Our Hospitality 🎞 Our Hospitality
Out One 🎞 Out One
Oyuncak Hikayesi 🎞 Toy Story
Oyuncak Hikayesi 3 🎞 Toy Story 3
Oyunun Kuralı 🎞 La Règle du Jeu
Oz Büyücüsü 🎞 The Wizard of Oz

Fury 🎞 Öfke
Öfke 🎞 Look Back in Anger
Öldüren Hatıralar 🎞 Spellbound
Öldürmeye Hazır 🎞 Dressed to Kill
Ölesiye 🎞 Damage
Ölmeyen Aşk 🎞 Wuthering Heights
Ölmeyen İnsanlar 🎞 Lust for Life
Ölü İkizler 🎞 Dead Ringers
Ölüm Bestesi 🎞 Hangover Square
Ölüm Harbi 🎞 Springfield Rifle
Ölüm Kararı 🎞 Rope
Ölüm Korkusu 🎞 The Big Heat
Ölüm Mektubu 🎞 The Letter
Ölüm Meleği 🎞 The Exterminating Angel
Ölüm Öpücüğü 🎞 Kiss of Death
Ölüm Raporu 🎞 Mr. Arkadin
Ölüm Saçanlar 🎞 The Killers
Ölümsüz Hikâye 🎞 The Immortal Story
Ölümsüzler: Tanrıların Savaşı 🎞 Immortals
Ölümün Sesi 🎞 Play Misty for Me
Ömre Bedel Kadın 🎞 Mildred Pierce
Öp Beni 🎞 Kiss Me Kate
Öp Beni Öldüresiye 🎞 Kiss Me Deadly
Özel Bir Kadın 🎞 Pretty Woman
Özgürlük Yolu 🎞 The Way Back (2010)

Pandora'nın Kutusu 🎞 Pandora's Box
Para Beraber Gitmez 🎞 You Can't Take It with You
Parallax Esrarı 🎞 The Parallax View
Paris Bizimdir 🎞 Paris Nous Appartient
Paris Damları Altında 🎞 Sous le Toits de Paris
Paris Eğleniyor 🎞 French Cancan
Paris Uyuyor 🎞 Paris Qui Dort
Paris, Texas 🎞 Paris, Texas
Paris'te bir Amerikalı 🎞 An American in Paris
Paris'te Gece Yarısı 🎞 Midnight in Paris
Paris'te Son Tango 🎞 Last Tango in Paris
Parsifal 🎞 Parsifal
Pasifik Şarkısı 🎞 South Pacific
Passport to Pimlico 🎞 Passport to Pimlico
Penceredeki Kadın 🎞 The Woman in the Window
People on Sunday 🎞 People on Sunday
Perde Açılıyor 🎞 All About Eve
Persona 🎞 Persona
Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları 🎞 The Bitter Tears of Petra von Kant
Peyton Place 🎞 Peyton Place
Philadelphia Hikayesi 🎞 The Philadelphia Story
Piknik 🎞 Picnic
Pink String and Sealing Wax 🎞 Pink String and Sealing Wax
Piyanist 🎞 The Piano Teacher
Piyanisti Vurun 🎞 Tirez sur le Pianiste
Po'daki İnsanlar 🎞 Gente del Po
Pompei'nin Son Günleri 🎞 Gli Ultimi Giorni di Pompeii
Porgy ve Bess 🎞 Porgy and Bess
Potemkin Zırhlısı 🎞 Battleship Potemkin

Pride of the Marines Pride of the Marines
Primary Primary
Prometheus Prometheus
Psycho Sapık
Public Enemies Halk Düşmanları
Public Speaking Public Speaking
Puslu Manzaralar Landscape in the Mist

Queen Kelly Queen Kelly
Quo Vadis? Quo Vadis?

Radyo Günleri Radio Days
Rahibe La Religieuse
Rasputin and the Empress Rasputin and the Empress
Raşomon: Sarı Irkın Şehveti Rashomon
Rebecca Rebecca
Red Riding Red Riding
Rembrandt Rembrandt
Return of the Secaucus Seven Return of the Secaucus Seven
Rezervuar Köpekleri Reservoir Dogs
RıhtımlarÜstünde On the Waterfront
Road to Morocco Road to Morocco
Roberta Roberta
Rocky Rocky
Roma, Açık Şehir Rome, Open City
Roman Scandals Roman Scandals
Room Service Room Service
Rosita Rosita
Run of the Arrow Run of the Arrow
Rusya'dan Sevgilerle From Russia with Love
Rüya Gibi Geçti The River
Rüzgâr Gibi Geçti Gone With the Wind

Sabotaj Sabotage
Safe Conduct Safe Conduct
Sahne Işıkları Limelight
Sahne Kapısı Stage Door
Sahte Tebessüm The Entertainer
Sahte Vücutlar Body Double
Saltanat Hırsı All the King's Men
San Demetrio London San Demetrio London
Sapak Detour
Saratoga Trunk Saratoga Trunk
Sarı Otomobil The Yellow Rolls-Royce
Sarışın Bomba - Erkekler Sarışınları Sever Gentlemen Prefer Blondes
Sarışın Venüs Blonde Venus
Savaş Atı War Horse
Savaş ve Barış War and Peace
Savaşan Kahramanlar Men in War
Schindler'in Listesi Schindler's List
Secret Beyond the Door Secret Beyond the Door
Sefiller Les Misérables
Seks Yalanları Sex Lies and Videotape
Seksten Korkmuyorum! Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask
Sen Gideli Since You Went Away
Sensiz Olamam Meet Me in St. Louis
Serseri Aşıklar À Bout de Souffle
Serseri Aşıklar Breathless
Serüven L'Avventura
Ses ve Öfke The Sound and the Fury
Sevginin Bağladıkları Sleepless in Seattle
Sevişme Günleri Saturday Night and Sunday Morning
Shanghai Express Shanghai Express
Sherlock Jr. Sherlock Jr.
Sıkı Dostlar Goodfellas
Sicilyalı-Yaralı Yüz Scarface (1983)
Siegfried Siegfried
Sihirbazlar Kralı Houdini
Silgi Kafa Eraserhead
Silindir Şapka Top Hat
Sing Sing'te 20.000 Yıl 20.000 Years in Sing Sing

Sirk The Circus
Sirocco Sirocco
Sisler Rıhtımı Quai des Brumes
Siyah Nergis Black Narcissus
Smash-Up Smash-Up
Soğuk Dağ Cold Mountain
Sokaklarda Panik Panic in the Streets
Something's Gotta Give Something's Gotta Give
Son Adam (Son Gülüş) Der Letzte Mann
Son Darbe The Killing
Son Emir The Last Command
Son Gösteri The Last Picture Show
Son Hücum Twelve O'Clock High
Son Krizantemlerin Öyküsü The Story of the Last Chrysanthemum
Son Mohikan The Last of the Mohicans
Son Ümit Le Jour Se Lève
Sonsuz Aşk Indiscreet
Sonsuz Ölüm Butch Cassidy and the Sundance Kid
Sonsuz Sokaklar La Strada
Sonsuzluk ve Bir Gün Eternity and a Day
Sophie'nin Seçimi Sophie's Choice
Sorelle Materassi Sorelle Materassi
Sosyal Ağ The Social Network
Sosyete Kuaförü Shampoo
Soygun ve Aşk Boxcar Bertha
Soyguncular Ocean's Eleven (1960)
Soysuzlar Çetesi Inglourious Basterds
Spartaküs Spartacus
Spies Spies
St. Mary'nin Çanları The Bells of St. Mary's
St. Petersburg'un Sonu The End of St. Petersburg
Stakeout on Dope Street Stakeout on Dope Street
Stardust Memories Stardust Memories
Storms over Mont Blanc Storms over Mont Blanc
Street Angel Street Angel
Strike Up the Band Strike Up the Band
Stromboli Stromboli
Suç Altında The Criminal
Suç Unsuru The Element of Crime
Suçluyorum! J'Accuse
Sulardan Kurtarılan Boudu Boudu Sauvé des Eaux
Suların Kızı La Fille de l'Eau
Sunset Bulvarı Sunset Blvd.
Super 8 Super 8
Sur un Air de Charleston Sur un Air de Charleston
Susuzluk Thirst
Sutter's Gold Sutter's Gold
Sürgün Yolu The Inn of the Sixth Happiness
Swamp Women Swamp Women

Şafak Sunrise: The Song of Two Humans
Şafak Devriyesi The Tarnished Angels
Şafak Sökmesin Hold Back the Dawn
Şahane Hayat It's a Wonderful Life
Şahane Macera Funny Face
Şanghaylı Kadın The Lady from Shanghai
Şantaj Blackmail
Şark Ekspresinde Cinayet Murder on the Orient Express
Şarlo Diktatör The Great Dictator
Şebeke Network
Şehir Işıkları City Lights
Şen Yıldızlar Summer Stock
Şeytan The Exorcist
Şeytanın Kızı Gilda Gilda
Şeytanın Yavrusu Rosemary's Baby
Şiddetin Tarihçesi A History of Violence
Şok Geçidi Shock Corridor

Tabu Tabu
Tahliye Sandalı - Yaşamak İstiyoruz Lifeboat
Taksi Şoförü Taxi Driver
Talihsizler Yuvası The Snake Pit
Tarafsız Bölge No Man's Land
TaşBebeğim Baby Doll
Tatlı Bela Erin Brockovich
Tatlı Hayat La Dolce Vita
Tatlı Kızın Aşkı Thoroughly Modern Millie
Tehlike İşareti In a Lonely Place
Tehlikeli Aklın İtirafları Confessions of a Dangerous Mind
Tehlikeli Arzular Bigger Than Life
Tehlikeli Bebek Bringing Up Baby
Tehlikeli Rabıtalar A Double Tour
Tekerlek La Roue
Temas The Touch
Tenten'in Maceraları The Adventures of Tintin
Teresa Venerdi Teresa Venerdi
That Forsyte Woman That Forsyte Woman
That Hamilton Woman That Hamilton Woman
That Was the Week That Was That Was the Week That Was
The Arbor The Arbor
The Barkleys of Broadway The Barkleys of Broadway
The Battle of Midway The Battle of Midway
The Bells Go Down The Bells Go Down
The Best of Youth The Best of Youth
The Big Parade The Big Parade
The Big Street The Big Street
The Bitter Tea of General Yen The Bitter Tea of General Yen
The Black Sheep of Whitehall The Black Sheep of Whitehall
The Black Shield of Falworth The Black Shield of Falworth
The Chair The Chair
The Champ The Champ
The Cheat The Cheat
The Clock The Clock
The Colditz Story The Colditz Story
The Criminal Code The Criminal Code
The Dam Busters The Dam Busters
The Edge of the World The Edge of the World
The Eyes, the Mouth The Eyes, the Mouth
The Foreman Went to France The Foreman Went to France
The Fuller Brush Girl The Fuller Brush Girl
The Gay Divorcee The Gay Divorcee
The Ghost Goes West The Ghost Goes West
The Good Earth The Good Earth
The Goose Steps Out The Goose Steps Out
The Great Leap The Great Leap
The Holy Mountain The Holy Mountain
The Immigrant The Immigrant
The Informer The Informer
The Italian Straw Hat The Italian Straw Hat
The King of Marvin Gardens The King of Marvin Gardens
The Last Laugh The Last Laugh
The Lavender Hill Mob The Lavender Hill Mob
The Miracle Woman The Miracle Woman
The Mortal Storm The Mortal Storm
The Navigator The Navigator
The Old Maid The Old Maid
The Overlanders The Overlanders
The Passion Play The Passion Play
The Passionate Friends The Passionate Friends
The Plainsman The Plainsman

The Private Life of Don Juan The Private Life of Don Juan
The Private Lives of Elizabeth and Essex The Private Lives of Elizabeth and Essex
The Purple Mask The Purple Mask
The Queen of Spades The Queen of Spades
The Salvation Hunters The Salvation Hunters
The Shopworn Angel The Shopworn Angel
The Silence The Silence
The Skin of Our Teeth The Skin of Our Teeth
The Sleeping Tiger The Sleeping Tiger
The Spy in Black The Spy in Black
The Story of G.I. Joe The Story of G.I. Joe
The Story of Temple Drake The Story of Temple Drake
The Story of Vernon and Irene Castle The Story of Vernon and Irene Castle
The Sugarland Express The Sugarland Express
The Terminal Terminal
The Two Jakes The Two Jakes
The Virginian The Virginian
The War Game The War Game
The Warrens of Virginia The Warrens of Virginia
The Way Ahead The Way Ahead
The Way to the Stars The Way to the Stars
The Westerner The Westerner
The White Hell of Pitz Palu The White Hell of Pitz Palu
The White Rapture The White Rapture
The Wild Bunch Vahşi Belde
The Wind The Wind
The Wooden Horse The Wooden Horse
This Happy Breed This Happy Breed
This Sporting Life Sporcunun Hayatı
Three Ages Three Ages
Thunder over Mexico Thunder Over Mexico
THX 1138 THX 1138
Tırmanış The Ascent
Tiefland Tiefland
Tih Minh Tih Minh
Tiksinti Repulsion
Tillie's Punctured Romance Tillie's Punctured Romance
To Hell and Back To Hell and Back
Today We Live Today We Live
Tokyo Joe Tokyo Joe
Tokyo Hikâyesi Tokyo Story
Toni Toni
Too Big to Fail Too Big to Fail
Tous les Garçons S'Appellent Patrick Tous les Garçons S'Appellent Patrick
Toute la Mémoire du Monde Toute la Mémoire du Monde
Trajik Av Caccia Tragica
Trendeki Yabancı Strangers on a Train
Truly Madly Deeply Truly Madly Deeply
Truman Show The Truman Show
Tugboat Annie Tugboat Annie
Tutku Ossessione
Tutku İmparatorluğu In the Realm of the Senses
Two English Girls Two English Girls

Ucuz Roman Pulp Fiction
Ulis'in Bakışı Ulysses' Gaze
Umberto D. Umberto D.
Umut ve Zafer Hope and Glory
Underworld Underworld
Unutulmayan Sevgili Jules and Jim
Unutulmaz Melodiler The Glenn Miller Story

Unutulmuş Düşler Mağarası Cave of Forgotten Dreams
Usherlerin Evi House of Usher
Utamaro ve Beş Kadını Utamaro and His Five Women
Utanç Shame
Uygunsuzlar The Misfits
Uyuyan Prens The Prince and the Showgirl
Uyuyan Prenses Sleeping Beauty
Uzaktaki Köprü A Bridge Too Far
Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı The Loneliness of the Long Distance Runner
Uzun Veda The Long Goodbye

Üç Ruhlu Kadın The Three Faces of Eve
Üçüncü Adam The Third Man
Üçüncü Türden Yakınlaşmalar Close Encounters of the Third Kind

V Henry Henry V
Vadim O Kadar Yeşildi ki How Green Was My Valley
Vahşi Mücadele Gunfight at the O.K. Corral
Valmont Valmont
Vampirler Les Vampires
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği The Unbearable Lightness of Being
Venedik'te Ölüm Death in Venice
Veronika Voss'un Tutkusu Veronika Voss
Vertigo/Ölüm Korkusu Vertigo
Vincere Vincere
Viridiana Viridiana
Viva Villa! Viva Villa!
Viva Zapata! Viva Zapata!

Wanda Wanda
Way Down East Way Down East
Wege zu Kraft und Schönheit Wege zu Kraft und Schönheit
Went the Day Well? Went the Day Well?
What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?

Whisky Galore Whisky Galore
White Heat Cehennem Alevi
Why Change Your Wife? Why Change Your Wife?
Wild River Vahşi Nehir
Winchester '73 Winchester '73
Wings Wings
Winifred Wagner'in İtirafları The Confessions of Winifred Wagner
Wit Wit

Yaban Çilekleri Wild Strawberries
Yağmur Altında Singin' in the Rain
Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikayeleri Ugetsu Monogatari
Yakından İzlenen Trenler Closely Watched Trains
Yakışıklı Serge Le Beau Serge
Yalancılar Şahı Nothing Sacred
Yangın Kulesi The Towering Inferno
Yanık Kalpler Morocco
Yankee Doodle Dandy Yankee Doodle Dandy
Yapay Zeka A.I.
Yaralı Yüz Scarface (1932)
Yaratık Alien
Yaratılan Adam The Lost Weekend
Yaratılan Dünya The Fountainhead
Yastık Sohbeti Pillow Talk
Yaşamak Ikiru (Living)
Yaşasın Meksika! Que Viva Mexico!
Yaz Bekârı The Seven Year Itch
Yaz Oyunları Summer Interlude
Yedi Kardeşe Yedi Gelin Seven Brides for Seven Brothers
Yedi Samuray-Kanlı Pirinç Seven Samurai

Yedi Silahşörler The Magnificent Seven
Yedinci Cennet 7th Heaven
Yedinci Mühür The Seventh Seal
Yer Sarsılıyor La Terra Trema
Yeşil Saçlı Çocuk The Boy with Green Hair
Yeşil Ufuklar The Sea of Grass
Yılanın Yumurtası The Serpent's Egg
Yıldırım Harekatı Thunderball
Yıldız Savaşları Star Wars (1977)
Yıldız Savaşları serisi Star Wars series
Yıldız Savaşları: İmparator The Empire Strikes Back
Yıldız Savaşları: Jedi'nin Dönüşü The Return of the Jedi
Yolcu The Passenger
You're a Big Boy Now You're a Big Boy Now
Yukarıda Biri Somebody Up There Likes Me
Yumurcak The Kid
Yumuşak Kalpler Kind Hearts and Coronets

Yurttaş Cohn Citizen Cohn
Yurttaş Kane Citizen Kane
Yüksek Sosyete High Society
Yürekten Biri One from the Heart

Zabriskie Point Zabriskie Point
Zafer Mükâfatı Annie Get Your Gun
Zafer Yaratan Casus Cloakand Dagger
Zafer Yolları Paths of Glory
Zalim Deniz The Cruel Sea
Zelig Zelig
Zevk Le Plaisir
Zevk Bahçesi The Pleasure Garden
Zırhsız Şövalye Knight Without Armour
Zincirli Köle The Robe
Zindan Adası Shutter Island
Zoraki Kral The King's Speech
Zorla Kahraman Bananas
Zorro'nun İşareti The Mark of Zorro
Zu Neuen Ufern Zu Neuen Ufern

DİZİ FİLMLER VE FİLM SERİLERİ

24
Alacakaranlık serisi Twilight series
All in the Family
America
American Idol
Amos 'n' Andy
Aşk Gemisi The Love Boat
Bewitched Tatlı Cadı
Big Love
Boardwalk Empire
Bonanza
Charlie'nin Melekleri Charlie's Angels

Cheers
Civilisation
Curb Your Enthusiasm
Daktari
Deadwood
Dexter
Downton Abbey
Dr. Kildare
Entourage
Face to Face
Fear Factor
General Electric Theater

Görevimiz Tehlike Mission: Impossible
Green Acres
Gunsmoke
Hanedan Dynasty
Harry Potter serisi
Have Gun—Will Travel
Homeland
Homicide: Life on the Street
I Love Lucy
Indiana Jones serisi
I Spy
I've Got a Secret
İkiz Tepeler  Twin Peaks
Jackass serisi
Kaçak The Fugitive
Kardeşler Takımı Band of Brothers
Kuzeyde Bir Yer  Northern Exposure
Late Night Line-Up
Luck
Mad Men
Monty Python's Flying Circus
My Three Sons
NYPD Blue
Our Miss Brooks
Oz
Örümcek Adam serisi Spider-Man series
Perry Mason
Playhouse 90
Rambo serisi Rambo series
Rawhide
Rocky serisi Rocky series
Rowan & Martin's Laugh-In
Rubicon
Sex and the City
Sıkı Dostlar  Friends
Six Feet Under
Starsky and Hutch
Strike It Rich
That Was the Week That Was
The $64,000 Question
The Adventures of Davy Crockett
The Andy Griffith Show
The Beverly Hillbillies
The Century of the Self
The Defenders
The Dick Van Dyke Show
The Ed Sullivan Show
The Forsyte Saga
The George Burns and Gracie Allen Show
The Jack Benny Program
The Jackie Gleason Show
The Lucy Show
The Pacific
The Red Buttons Show
The Red Skelton Hour
The Rifleman
The Rockford Files
The Singing Detective
The Sopranos
The Wire
The World at War
The X Factor
Topper
True Blood
Twenty Thousand Streets Under the Sky
Two for the Money
Uzay Yolu Star Trek
Wagon Train
Walton Ailesi  The Waltons
Weeds
Who Wants to Be a Millionaire
Yokedici  The Terminator
You Bet Your Life
Yüzüklerin Efendisi The Lord of the Rings
Zor Ölüm serisi  Die Hard series

NOTLAR

TEŞEKKÜRLER

DİZİN



Janet Leigh *Sapık*, bir başka su sıçraması,
yirmi dört saatten iki saniye

NOTLAR

EADWEARD MUYBRIDGE HAKKINDA

Bkz. E. M. Muybridge, *Complete Human and Animal Locomotion* (1979); ayrıca bkz. Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge: Father of the Motion Picture* (1975) ve Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West* (2003).

LOUIS B. MAYER HAKKINDA

Bkz. Bosley Crowther, *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer* (1960); Charles Higham, *Merchant of Dreams: Louis B. Mayer, M.G.M. and the Secret Hollywood* (1993); Scott Eyman, *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer* (2005).

FİLM KODAMANLARI HAKKINDA

Bkz. Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (1988).

D. W. GRIFFITH HAKKINDA

Bkz. Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life* (1983); Karl Brown, *Adventures with D. W. Griffith* (1973); Melvyn Stokes, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"* (2007); J. Hoberman, "First Movie in the White House," *London Review of Books*, 12 Şubat, 2009.

CHARLES CHAPLIN HAKKINDA

Bkz. Charles Chaplin, *My Autobiography* (1964); Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and His Times* (1997).

BUSTER KEATON HAKKINDA

Bkz. Rudi Blesh, *Keaton* (1966); Tom Dardis, *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down* (1979).

DOUGLAS FAIRBANKS HAKKINDA

Bkz. Alistair Cooke, *Douglas Fairbanks: The Making of a Screen Character* (1940); Richard Schickel, *Douglas Fairbanks: The First Celebrity* (1976).

LOUISE BROOKS HAKKINDA

Bkz. Barry Paris, *Louise Brooks* (1989); Louise Brooks, *Lulu in Hollywood* (1982); Kenneth Tynan, "Louise Brooks: The Girl in the Black Helmet," *The New Yorker*, June 11, 1979.

F. W. MURNAU VE ŞAFAK HAKKINDA

Bkz. Lotte Eisner, Murnau (1973); Lucy Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans* (1988).

SKANDALLAR HAKKINDA

Bkz. David Yallop, *The Day the Laughter Stopped: The True Story of Fatty Arbuckle* (1976); Robert Giroux, *A Deed of Death: The Story Behind the Unsolved Murder of the Hollywood Director William Desmond Taylor* (1990); *The Memoirs of Will Hays* (1955).

AKADEMİ HAKKINDA

Bkz. Anthony Holden, *Behind the Oscar* (1993); "The Envelope Please," şu kaynakta geçiyor Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture*, 1915– 1928 (1990).

FRITZ LANG HAKKINDA

Bkz. Lotte Eisner, *Fritz Lang* (1976); Patrick McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (1997); *Fritz Lang: His Life and Work – Photographs and Documents*, (ed.) Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen ve Cornelius Schnauber (2001).

M

Son bölümde referans verilen Lang hakkındaki kitaplara ek olarak bkz. Stephen D. Youngkin, *The Lost One: A Life of Peter Lorre* (2005).

000 Lang ve Öfke hakkında, bkz. McGilligan, *Fritz Lang*, s. 223.

000 San Jose linci hakkında, bkz. Harry Farrell, *Swift Justice: Murder and Vengeance in a California Town* (1992).

DEVLET FİLMİ-FİLMİN DURUMU

Bkz. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (1960); *Kuleshov on Film*, (ed.) Ron Levaco (1975); *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*, (ed.) Richard Taylor ve Ian Christie (1994); Ronald Bergan, *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict* (1999).

BAY BOLŞEVİK'İN BATIDAKİ OLAĞANÜSTÜ SERÜVENLERİ

Bkz. Eisenstein, *Immoral Memories*; Harry M. Geduld ve Ronald Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of* Que Viva Mexico! (1970); Anthony Arthur, *Radical Innocent: Upton Sinclair* (2006).

LENI RIEFENSTAHL HAKKINDA

Bkz. Rainer Rother, *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius* (2002); Steven Bach, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl* (2007).

MELCHIOR LENGYEL VE *GÜLMEYEN KADIN* HAKKINDA

Bkz. Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood* (1977); Ed Sikov, *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder* (1998); Scott Eyman, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise* (1993).

1930'LARIN HOLLYWOOD'U

Bkz. Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (1988); David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985); Ethan Mordden, *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies* (1988).

000 Sinemaya gitme oranları hakkında bkz. Joel W. Finler, *The Hollywood Story* (2003), s. 364-367

THALBERG HAKKINDA

Louis B. Mayer hakkındaki kitaplara ve Mark A. Vieira, *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince* (2009); Roland Flamini, *Thalberg: The Last Tycoon and the World of M-G-M* (1994); Gavin Lambert, *Norma Shearer: A Biography* (1990) kitaplarına bkz.

000 "askerin elinden kaçıp": Harry Rapf'in alıntılandığı yer Samuel Marx, *Mayer and Thalberg: Make-Believe Saints* (1975), s. 189.

000 Marie Dressler hakkında bkz. Higham, *Merchant of Dreams*, s. 204.

KING VIDOR HAKKINDA

Bkz. King Vidor, *A Tree Is a Tree: An Autobiography* (1953); *King Vidor on Film Making* (1972); Amerikalı Yönetmenler Birliği (DGA) Sözlü Tarih, röportajı yapanlar Nancy Dowd ve David Shepard, *King Vidor* (1988); Raymond Durgnat ve Scott Simmon, *King Vidor, American* (1988).

000 Vidor ve Yönetmenler Birliği hakkında bkz. David Thomson, "The Man Who Would Be King," *DGA Quarterly* (kış 2011).

JOSEF VON STERNBERG HAKKINDA

Bkz. Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (1965); Steven Bach, *Marlene Dietrich: Life and Legend* (1992); O. O. Green (Raymond Durgnat), "Six Films of Josef von Sternberg," *Movie* 13 (Yaz 1965).

FRANK CAPRA HAKKINDA

Bkz. Frank Capra, *The Name Above the Title* (1971); Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success* (1992); Bob Thomas, *King Cohn: The Life and Times of Harry Cohn* (1967); Dan Callahan, *Barbara Stanwyck: The Miracle Woman* (2012); Raymond Carney, *American Vision: The Films of Frank Capra* (1986).

JOHN FORD HAKKINDA

Bkz. Joseph McBride, *Searching for John Ford: A Life* (2001); Scott Eyman, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford* (2001); Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films* (1986).

GARY COOPER HAKKINDA

Bkz. Larry Swindell, *The Last Hero: A Biography of Gary Cooper* (1980); Patricia Neal, *As I Am* (1988); Jeffrey Meyers, *Gary Cooper, American Hero* (1998).

FRED ASTAIRE HAKKINDA

Bkz. John E. Mueller, *Astaire Dancing: The Musical Films* (1985).

LUIS BUÑUEL HAKKINDA

Bkz. John Baxter, *Luis Buñuel* (1994); Luis Buñuel ve Jean-Claude Carrière, *My Last Sigh* (1984); Raymond Durgnat, *Luis Buñuel* (1990).

JEAN VIGO HAKKINDA

Bkz. P. E. Salles Gomes, *Jean Vigo* (1972); Marina Warner, *L' Atalante* (1993).

RENOIR

Bkz. Jean Renoir, *Renoir, My Father* (1962); Jean Renoir, *My Life and My Films* (1974); Jean Renoir, *Letters*, (ed.) Lorraine LoBianco ve David Thompson (1994); Alexander Sesonske, *Jean Renoir: The French Films, 1924–1939* (1980).

000 *Sulardan Kurtarılan Boudu* hakkında bkz. Richard Boston, *Boudu Sauvé des Eaux* (1994).

000 *Bir Kır Eğlencesi* bkz. senaryo *L'Avant Scène du Cinéma* 21 (1962).

000 *La caméra stylo* hakkında bkz. Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant- Garde: La Caméra-Stylo" (1948), *The New Wave*, (ed.) Peter Graham (1968), s. 17-23.

AMERİKAN

Bkz. Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu* (1995) ve *Orson Welles: Hello Americans* (2006); Orson Welles ve Peter Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, (ed.) Jonathan Rosenbaum (1992); John House man, *Run-Through* (1972): Robert L. Carringer, *The Making*

of "Citizen Kane" (1985); Pauline Kael, "Raising Kane," *The Citizen Kane Book* (1971), çekim senaryosu ve kurgu devamlılığı da burada mevcuttur; Peter Conrad, *Orson Welles: The Stories of His Life* (2003).

000 "Rosebud" söylentisi hakkında bkz. Gore Vidal, "Remembering Orson Welles," *United States, Essays 1952-1992* (1993), s. 1197 (ilk basımın yayımlandığı yer *New York Review of Books*, 1 Haziran, 1989).

000 "an exciting, but hammy": Manny Farber, "The Gimp," *Commentary* (Haziran 1952), and in *Farber on Film: The Complate Writings of Manny Farber*, ed. Robert Polito (2009), p. 394.

000 "But by now the lesson," Farber, *Farber on Film*, p. 397.

000 sığ bir başyapıt: See Kael, "Raising Kane," s. 4.

000 132 dakikalık *Ambersonlar* hakkında: Bkz. Jonathan Rosenbaum, "Appendix: The Original *Ambersons*," Welles ve Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, s. 454-490.

HOWARD HAWKS: "SLIM" YILLARI

Bkz. Todd McCarthy, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood* (1997); Slim Keith ile Annette Tapert, *Slim: Memories of a Rich and Imperfect Life* (1990); Robin Wood, *Howard Hawks* (1968).

FİLMLER BAŞLADI

Bkz. Charles Drazin, *The Finest Years: British Cinema of the 1940s* (1998); Charles Barr, *Ealing Studios: A Movie Book* (1993); Raymond Durgnat, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence* (1970).

GRAHAM GREENE HAKKINDA

Bkz. *Mornings in the Dark: The Graham Greene Film Reader*, (ed.) David Parkinson (1993); Graham Greene, *A Sort of Life* (1971) ve Graham Greene, *The Pleasure Dome: The Collected Film Criticism, 1935–40*, (ed.) John Russell Taylor (1980).

ALEXANDER KORDA HAKKINDA

Bkz. Michael Korda, *Charmed Lives: A Family Romance* (1980); Karol Kulik, *Alexander Korda* (1975); Simon Callow, *Charles Laughton* (1987).

MICHAEL BALCON HAKKINDA

Bkz. Michael Balcon, *Michael Balcon Presents: A Lifetime of Films* (1969).

ALFRED HITCHCOCK HAKKINDA

Bkz. Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light* (2003).

JOHN GRIERSON HAKKINDA

Bkz. James Beveridge, *John Grierson: Film Master* (1978); Jack C. Ellis, *John Grierson: Life, Contributions, Influence* (2000).

HUMPHREY JENNINGS HAKKINDA

Bkz. Alan Lovell ve Jim Hillier, *Studies in Documentary* (1972); *The Humphrey Jennings Film Reader*, (ed.) Kevin Jackson (1993).

MICHAEL POWELL AND EMERIC PRESSBURGER HAKKINDA

Bkz. Michael Powell, *A Life in Movies* (1987) ve *Million Dollar Movie* (1992); Ian Christie, (ed.), *Powell, Pressburger and Others* (1978); Kevin Macdonald, *Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter* (1994).

LAURENCE OLIVIER HAKKINDA

Bkz. Terry Coleman, *Olivier* (2005); Laurence Olivier, *Confessions of an Actor: An Autobiography* (1985).

ROBERT HAMER HAKKINDA

Bkz. Drazin, *The Finest Years*, s. 71– 88.

CAROL REED HAKKINDA

Bkz. Nicholas Wapshott, *Carol Reed: A Biography* (1990); Charles Drazin, *In Search of the Third Man* (1999); Graham Greene, *Mornings in the Dark*, s. 429– 434; Rob White, *The Third Man* (2003).

KISA TESADÜFLER

Bkz. Kevin Brownlow, *David Lean: A Biography* (1997); Noel Coward, David Lean, Ronald Neame ve Anthony Havelock- Allan, "*Brief Encounter*: A Screenplay," *Masterworks of the British Cinema* (1990); Richard Dyer, *Brief Encounter* (1993); Stephen Silverman, *David Lean* (1989); Gene D. Phillips, *Beyond the Epic: The Life and Films of David Lean* (2006).

KAZABLANKA HAKKINDA

Bkz. Aljean Harmetz, *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca* (1992); Rudy Behlmer, *Inside Warner Brothers, 1935– 1951* (1985).

JEAN- PIERRE MELVILLE HAKKINDA

Bkz. Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville: An American in Paris* (2003); Rui Nogueira, *Melville on Melville* (1972).

İTALYAN SİNEMASI

Bkz. Pierre Leprohon, *The Italian Cinema* (1972).

LUCHINO VISCONTI HAKKINDA

Bkz. Geoffrey Nowell- Smith, *Luchino Visconti* (1967).

ROBERTO ROSSELLINI HAKKINDA

José Luis Guarner, *Roberto Rossellini* (1970); Roberto Rossellini, *My Method: Writings and Interviews*, ed. Adriano Apra (1987); Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (1987).

MICHELANGELO ANTONIONI HAKKINDA

Bkz. Seymour Chatman, *Antonioni, or The Surface of the World* (1985); Ian Cameron ve Robin Wood, *Antonioni* (1968).

INGRID BİR FİLM İZLER

Bkz. Laurence Leamer, *As Time Goes By: The Life of Ingrid Bergman* (1986); Ingrid Bergman ve Alan Burgess, *Ingrid Bergman: My Story* (1981).

KARA BİR ŞARKI SÖYLE

KARA FİLM HAKKINDA

Bkz. Raymond Borde ve Étienne Chaumeton, *Panorama du Film Noir Américain*, 1941– 1953 (1955); *The Film Noir Reader*, (ed.) Alain Silver ve James Ursini (1996); Foster Hirsch, *Film Noir: The Dark Side of the Screen* (1981); *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, (ed.) Todd McCarthy and Charles Flynn (1975); Paul Schrader, "Notes on Film Noir," *Schrader on Schrader*, (ed.) Kevin Jackson (1990); Eddie Muller, *Dark City: The Lost World of Film Noir* (1998).

000 *Sapak* hakkında bkz. Noah Isenberg, *Detour* (2008); Edgar G. Ulmer ile röportaj, *Kings of the B's*, s. 377–409.

MÜZİKAL HAKKINDA

Bkz. John Russell Taylor ve Arthur Jackson, *The Hollywood Musical* (1971); Ronald Haver, *A Star Is Born: The Making of the 1954 Movie and Its 1983 Restoration* (1988); Emanuel Levy, *Vincente Minnelli: Hollywood's Dark Dreamer* (2009); Stephen Harvey, *Directed by Vincente Minnelli* (1989); Aljean Harmetz, *The Making of The Wizard of Oz* (1977); John Mueller, *Astaire Dancing* (1985); Stephen M. Silverman, *Dancing on the Ceiling: Stanley Donen and His Movies* (1996); Richard Dyer, "Peach Perfect" (*Sensiz Olamam* üzerine), *Sight & Sound* (Ocak 2012).

SUNSET BULVARI HAKKINDA

Bkz. Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood* (1977); Ed Sikov, *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder* (1998).

000 Queen Kelly, Swanson ve Kennedy ile ilgili olarak bkz. Cari Beauchamp, *Joseph P. Kennedy Presents: His Hollywood Years* (2009).

000 Sinemaya gitme rakamlarıyla ilgili olarak bkz. Finler, *The Hollywood Story*, s. 378-379.

000 *Hayatımızın En Güzel Yılları* ile ilgili olarak bkz. A. Scott Berg, *Goldwyn* (1989); Axel Madsen, *William Wyler* (1973).

000 Televizyon istatistikleriyle ilgili olarak bkz. Finler, *Hollywood Story*, s. 375.

000 William Paley ile ilgili olarak bkz. Sally Bedell Smith, *In All His Glory: The Life of William S. Paley* (1990).

000 "Loman" ismi ve Fritz Lang ile ilgili olarak bkz. Arthur Miller, *Timebends: A Life* (1987), s. 177–178.

000 *I Love Lucy* hakkında bkz. Stefan Kanfer, *Ball of Fire: The Tumultuous Life and Comic Art of Lucille Ball* (2003).

LAS VEGAS VE KUMAR HAKKINDA

Bkz. Russell R. Elliott, *History of Nevada* (1987); Sally Denton ve Roger Morris, *The Money and the Power: The Rise and Reign of Las Vegas and Its Hold on America, 1947-2000*; David Thomson, *In Nevada: The Land, the People, God, and Chance* (1999).

JAMES STEWART'IN YENİ ANLAŞMASI HAKKINDA

Bkz. Jonathan Coe, *James Stewart: Leading Man* (1994); Mark Eliot, *Jimmy Stewart: A Biography* (2006); Jeanine Basinger, *The "It's a Wonderful Life" Book* (1986).

000 Lew Wasserman hakkında bkz. Kathleen Sharp, *Mr. & Mrs. Hollywood: Edie and Lew Wasserman and Their Entertainment Empire* (2003); Connie Bruck, *When Hollywood Had a King: The Reign of Lew Wasserman, Who Leveraged Talent into Power and Influence* (2003).

000 Myron Selznick hakkında bkz. David Thomson, *Showman: The Life of David O. Selznick* (1992); Mary Mallory, "Agent Provocateur: The Tradition and Influence of Myron Selznick on the Motion Picture Talent Agency Business," University of Texas yüksek lisans tezi, 1990.

000 1950'lerin Western'leriyle ilgili olarak bkz. Robert Warshow, "The Westerner," *The Immediate Experience* (1962); *The BFI Companion to the Western*, (ed.) Edward Buscombe (1988).

İNSANLAR YAŞADIKÇA HAKKINDA

Bkz. Bob Thomas, *King Cohn: The Life and Times of Hollywood Mogul Harry Cohn* (1967); Frank MacShane, *Into Eternity: The Life of James Jones, American Writer* (1985); Daniel Taradash ile röportaj, *Backstory 2: Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s* (1991).

000 Clift ve Brando'yla ilgili olarak bkz. Patricia Bosworth, *Montgomery Clift: A Biography* (1978); Peter Manso, *Brando: The Biography* (1994)

ELIA KAZAN HAKKINDA

Bkz. Elia Kazan, *A Life* (1988); Richard Schickel, *Elia Kazan, A Life* (2005); *Kazan on Kazan*, (ed.) Michel Ciment (1974); Jeff Young, *Kazan: The Master Director Discusses His Films* (1999); *On the Waterfront*, (ed.) Joanna E. Rapf (2003).

HUMPHREY BOGART HAKKINDA

Bkz. A. M. Sperber ve Eric Lax, *Bogart* (1997); Bacall, *By Myself* (1979).

NICHOLAS RAY HAKKINDA

Bkz. Bernard Eisenschitz, *Nicholas Ray: An American Journey* (1993); Patrick McGilligan, *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director* (2011); Nicholas Ray, *I Was Interrupted*, ed. Susan Ray (1993).

ROBERT ALDRICH HAKKINDA

Bkz. *Robert Aldrich*, (ed.) Richard Combs (1978); Alain Silver ve James Ursini, *What Ever Happened to Robert Aldrich? His Life and Films* (1995).

CANİLER AVCISI HAKKINDA

Bkz. Davis Grubb, *The Night of the Hunter* (1953); Simon Callow, *The Night of the Hunter* (2000) ve *Charles Laughton: A Difficult Actor* (1987); Preston Neal Jones, *Heaven & Hell to Play With: The Filming of The Night of the Hunter* (2002).

BAŞARININ TATLI KOKUSU HAKKINDA

Bkz. Kate Buford, *Burt Lancaster: An American Life* (2000); Alexander Mackendrick, *On Film-Making: An Introduction to the Craft of the Director*, (ed.) Paul Cronin (2004).

000 Tony Curtis ile ilgili olarak bkz. Tony Curtis ile Peter Gollenbock, *American Prince: A Memoir* (2008).

ALFRED HITCHCOCK HAKKINDA

Arka Pencere hakkında ayrıca bkz. Francis M. Nevins, Jr., *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die* (1988).

Vertigo hakkında bkz. Dan Auiler, *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic* (1998); François Truffaut, *Hitchcock* (1967).

000 Sergius O'Shaughnessy ile ilgili olarak Norman Mailer, *The Deer Park* (1955).

MARILYN MONROE HAKKINDA

Kitabın bu bölümüne göz atanlar, film kitaplarının alt başlıklarının zengin fakat kendini tekrar eden ve abartılı bir alan teşkil ettiğini fark edecektir. Dolayısıyla Marilyn Monroe üzerine yeterli bir ki-

tap bulmak veya yazmak gibi umarsız bir görev icabı şu alt başlık seçeneklerini önermekle yetineceğim: "Private and Undisclosed," "The Complete Last Sitting," "The Biography," "The Lost LOOK Photos," "A Case for Murder," "Intimate Exposures," "The Secret Life," "From the Private Archive," "In Her Own Words," "My Story," "Metamorphosis"

JAPONYA HAKKINDA

Bkz. Donald Richie, *One Hundred Years of Japanese Cinema* (2005) ve *The Films of Akira Kurosawa* (1999); Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography* (1983); Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979); David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (2007); Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972).

1950'LERDE FRANSA: ROBERT BRESSON VE MAX OPHÜLS

Bkz. François Truffaut, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français," *Cahiers du Cinéma*, Ocak 1954.

000 Max Ophüls ile ilgili olarak bkz. *Souvenirs* (2002); Richard Roud, *Max Ophüls: An Index* (1958); Susan M. White, *The Cinema of Max Ophuls: Magisterial Vision and the Figure of Woman* (1995).

INGMAR BERGMAN HAKKINDA

Bergman'ın *A Doll's House* senaryosu Austin, Teksas'ta bulunan Harry Ransom Center'daki David O. Selznick arşivinde yer alıyor.

1950'LERİN SONUNDAKİ AMERİKAN FİLMLERİ HAKKINDA

Douglas Sirk ile ilgili olarak bkz. Jon Halliday, *Sirk on Sirk* (1971); Edinburgh Film Festival, *Douglas Sirk*, (ed.) Laura Mulvey ve Jon Halliday (1972).

000 Otto Preminger ile ilgili olarak bkz. Foster Hirsch, *Otto Preminger: The Man Who Would Be King* (2007).

000 *Kahramanlar Şehri* hakkında bkz. McCarthy, *Howard Hawks*; Robin Wood, *Rio Bravo* (2003).

000 *Bazıları Sıcak Sever* hakkında bkz. Sikov, *On Sunset Boulevard.*

Hiroşima Sevgilim hakkında

Bkz. Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*'in senaryosu, *L' Avant- Scène du Cinéma* 61-62 (Temmuz-Eylül 1966).

FRANSIZ YENİ DALGA VE FRANÇOIS TRUFFAUT HAKKINDA

Bkz. Antoine de Baecque ve Serge Toubiana, *Truffaut: A Biography* (1999); François Truffaut, *Correspondence 1945-1984*, (ed.) Gilles Jacob ve Claude de Givray (1990); Truffaut, *The Films in My Life*

(1978); James Monaco, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (1977); *The New Wave*, (ed.) Peter Graham (1968); *Cahiers du Cinéma: The 1950s*, (ed.) Jim Hillier (1985); *Cahiers du Cinéma: 1960– 1968*, (ed.) Jim Hillier (1992); *Positif 50 Years: Selected Writings*, (ed.) Vincent Amiel, Robert Benayoun, Thomas Bourgignon ve Emmanuel Carrère (2003).

000 Henri Langlois, ile ilgili olarak bkz. Richard Roud, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française* (1983).

000 *400 Darbe*'nin Cannes'da bulunduğu zamanla ilgili bkz. de Baecque ve Toubiana, Truffaut, s. 133- 135.

JEAN- LUC GODARD HAKKINDA

Bkz. Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (2008); Colin MacCabe, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy* (2003); Richard Roud, *Godard* (1968).

CHRIS MARKER HAKKINDA

Bkz. Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future* (2005); Chris Marker, *La Jetée: Ciné- Roman* (1992).

ANDY WARHOL HAKKINDA

Bkz. *The Andy Warhol Diaries*, (ed.) Pat Hackett (1989); Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films* (1980); Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films* (1973 ve 1985); *Who Is Andy Warhol?*, (ed.) Colin MacCabe, Mark Francis ve Peter Wollen (1997).

MICHELANGELO ANTONIONI HAKKINDA

000 Monica Unvital ve Jeanne Morose: Manny Farber, "Clutter," *Farber on Film*, s. 609.

000 Film ve romanla ilgili olarak bkz. John Harrington, *Film and/as Literature* (1977); George Bluestone, *Novels into Film* (1957).

000 Monroe Stahr'la ilgili olarak bkz. F. Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon* (1941).

000 Faulkner ve Hawks'la ilgili olarak bkz. McCarthy, *Howard Hawks*; Andrew Sinclair, *Writers in Hollywood, 1915-1951* (1990).

000 "Turnabout" hakkında bkz. McCarthy, *Howard Hawks*, s. 177– 186.

000 *Sapık* hakkında bkz. Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990); Raymond Durgnat, *A Long Hard Look at "Psycho"* (2002); Philip J. Skerry, Psycho *in the Shower* (2009); David Thomson, *The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder* (2009).

000 Tippi Hedren'la ilgili olarak bkz. Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (1983).

000 Joseph Losey ile ilgili olarak bkz. David Caute, *Joseph Losey: A Revenge on Life* (1994).

000 Stanley Kubrick'le ilgili olarak bkz. Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography* (1997); John Baxter, *Stanley Kubrick: A Biography* (1999); Michael Herr, *Kubrick* (2001).

000 *Lolita* ile ilgili olarak Kubrick hakkındaki birkaç kitaba ek olarak ayrıca bkz. Alfred Appel, Jr., *Nabokov's Dark Cinema* (1974); Vladimir Nabokov, *Lolita: A Screenplay* (1974); Richard Corliss, Lolita (1994); Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (1992).

000 James Bond'la ilgili olarak bkz. Simon Winder, *The Man Who Saved Britain: A Personal Journey into the Disturbing World of James Bond* (2006).

000 *Blow-Up*'la ilgili olarak bkz. Roger Ebert, *The Great Movies* (2002); *Blow- Up*'ın senaryosu (1967); Bert Cardullo, *Michelangelo Antonioni: Interviews* (2008).

000 Arthur Knight'ın dediği: *Playboy*, Aralık 1966.

000 Yapım Yasası hakkında bkz. Jack Valenti, *This Time, This Place: My Life in War, the White House and Hollywood* (2007).

000 Brando'nun *Paris'te Son Tango*'daki anlaşmasıyla ilgili olarak bkz. David Thompson, *Last Tango in Paris* (1998), s. 16.

000 Jerry Mander ile ilgili olarak bkz. *Four Arguments for the Elimination of Television* (1977), s. 51, 113, 155, 261.

000 *Bonnie ve Clyde* ile ilgili olarak bkz. Mark Harris, *Scenes from a Revolution: The Birth of the New Hollywood* (2008).

000 Warren Beatty ile ilgili olarak bkz. Peter Biskind, *Star: How Warren Beatty Seduced America* (2009).

000 Arthur Penn ile ilgili olarak bkz. Robin Wood, *Arthur Penn* (1967); Nat Segaloff, *Arthur Penn: American Director* (2011).

000 Roger Corman'la ilgili olarak bkz. Roger Corman, *How I Made a Hundred Movies and Never Lost a Dime* (1998); *Roger Corman*, (ed.) Paul Willemen, David Pirie, David Will, and Lynda Myles (1970).

000 Peter Bogdanovich ile ilgili olarak, kendisi çok şey yapmıştır fakat çığır açan ilk çalışmalarını vurgulamakta fayda var: New York'taki Museum of Modern Art için Orson Welles (1961), Howard Hawks (1962) ve Alfred Hitchcock'la (1963) gerçekleştirdiği monograf röportajlar.

000 Bob Rafelson'la ilgili olarak bkz. Criterion tarafından 2010'da DVD olarak çıkarılan, BBS'in çok-filmli film seti.

000 Jack Nicholson ile ilgili olarak bkz. Patrick McGilligan, *Jack's Life: a Biography of Jack Nicholson* (1994).

000 Robert Altman ile ilgili olarak bkz. Mitchell Zuckoff, *Robert Altman: The Oral Biography* (2009); Patrick McGilligan, *Robert Altman: Jumping Off the Cliff* (1989).

000 Brando ve *Baba* ile ilgili olarak bkz. Cowie, *The Godfather Book*, s. 13.

000 Walter Murch ile ilgili olarak bkz. Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (2001); Michael Ondaatje, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing* (2004); David Thomson, "Conversation with Walter Murch," *The Believer* (Mart-Nisan 2011).

000 Federico Fellini hakkında bkz. Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini* (1992); Tullio Kezich, *Federico Fellini: His Life and Work* (2006).

000 Roman Polanski ile ilgili olarak bkz. Roman Polanski, *Roman by Polanski* (1984).

000 *Yolcu* ile ilgili olarak bkz. Mark Peploe, Peter Wollen ve Michelangelo Antonioni, *Yolcu*'nun senaryosu (1975).

000 Luis Buñuel ile ilgili olarak bkz. Luis Buñuel ve Jean- Claude Carrière, *My Last Sigh* (1983); *Luis Buñuel's* The Discreet Charm of the Bourgeoisie, (ed.) Marsha Kinder (1999).

000 Rainer Werner Fassbinder hakkında bkz. Robert Katz, *Love Is Colder Than Death: The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder* (1987); Christian Braad Thomsen, *Fassbinder: The Life and Work of a Provocative Genius* (1991); Susan Sontag, "Novel into Film: Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*," *Where the Stress Falls* (2001).

000 Jacques Rivette ve *Céline ve Julie'nin Sandal Sefası* ile ilgili olarak bkz. *Jacques Rivette: Texts and Interviews*, (ed.) Jonathan Rosenbaum (1977); Hélène Frappat, *Jacques Rivette: Secret Compris* (2001).

000 Ronald Reagan ve sinema hakkında bkz. Dan Moldea, *Dark Victory: Ronald Reagan, MCA, and the Mob* (1986); Anne Edwards, *Early Reagan: The Rise to Power* (1987).

KORKU VE ARZU

000 *Derin Gırtlak*'la ilgili olarak bkz. Linda Boreman, *Toronto Sun*, 20 Mart, 1981; Al Goldstein, *Screw*, 5 Haziran, 1972; Roger Ebert, "Inside Deep Throat," *Chicago Sun-Times*, 11 Şubat, 2005.

000 Pornografi hakkında bkz. Legs McNeil and Jennifer Osborne, *The Other Hollywood: The Uncensored Oral History of the Porn Industry* (2005).

000 *Köpekler* hakkında bkz. David Weddle, "*If They Move Kill' Em!": The Life and Times of Sam Peckinpah* (1994).

000 *Yaratık* hakkında bkz. David Thomson, *The Alien Quartet* (1998); Kathleen Murphy, "The Last Temptation of Sigourney Weaver," *Film Comment* (Temmuz-Ağustos 1992); "Making *Alien*: Behind the Scenes," *Cinefantastique* 9, no. 1 (Temmuz 1979); Amy Taubin, "Invading Bodies," *Sight & Sound* (Temmuz 1992).

YAZIN EFENDİSİ

Bkz. Carl Gottlieb, *The Jaws Log* (1975 and 2001); Antonia Quirke, *Jaws* (2002); Joseph McBride, *Steven Spielberg* (1997).

000 *Jaws*'un öngösterimi hakkında bkz. Gottlieb, *The Jaws Log*, s. 216.

000 Robert Shaw hakkında bkz. age., s. 207-208.

000 *Jaws*'un rakamları hakkında: McBride, *Steven Spielberg*, s. 253-254.

000 DreamWorks ile ilgili olarak bkz. Nicole LaPorte, *The Men Who Would Be King: An Almost Epic Tale of Moguls, Movies, and a Company Called DreamWorks* (2010).

BRAVE NEW NORTHERN CALIFORNIA WORLD

Bkz. Peter Cowie, *Coppola* (1989) ve *The Godfather Book* (1997); Tom Shone, *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer* (2004); J. W. Rinzler, *The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film* (2007); Michael Rubin, *Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution* (2005).

000 *Cennetin Kapısı* hakkında bkz. Steven Bach, *Final Cut: Dreams and Disaster in the Making of Heaven's Gate* (1985).

000 Michael Curtiz hakkında bkz. Sidney Rosenzweig, Casablanca *and Other Major Films of Michael Curtiz* (1982); Harmetz, *Round Up the Usual Suspects.*

000 Preston Sturges ile ilgili olarak bkz. Diane Jacobs, *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges* (1992); *Preston Sturges on Preston Sturges*, (ed.) Sandy Sturges (1990).

000 Vincente Minnelli ile ilgili olarak bkz. Vincente Minnelli, *I Remember It Well* (1990); Stephen Harvey, *Directed by Vincente Minnelli* (1990); James Naremore, *The Films of Vincente Minnelli* (1993); Emanuel Levy, *Vincente Minnelli: Hollywood's Dark Dreamer* (2009); *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*, (ed.) Joe McElhaney (2009).

000 *The Arbor* ve Clio Barnard hakkında bkz. Clio Barnard ile röportaj, 18 Kasım, 2011.

000 Artangel ile ilgili olarak Michael Morris röportajı, 28 Kasım, 2011.

000 Filmlerdeki kadınlarla ilgili olarak bkz. Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1987); Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (1995).

000 Barbara Loden ve *Wanda* ile ilgili olarak bkz. Kazan, *A Life*, s. 792-795.

000 Woody Allen hakkında bkz. Eric Lax, *Conversations with Woody Allen* (2007).

000 Clint Eastwood hakkında bkz. Richard Schickel, *Clint Eastwood: A Biography* (1997); Patrick McGilligan, *Clint: The Life and Legend* (2002)

000 Don Siegel ve Eastwood ile ilgili olarak bkz. Peter Bogdanovich, "Working Within the System: Don Siegel ile röportaj," *Movie* 15, 1968; Don Siegel, *A Siegel Film: An Autobiography* (1996).

000 Steve McQueen ile ilgili olarak bkz. Marc Eliot, *Steve McQueen: A Biography* (2011).

000 *The Outlaw Josey Wales* hakkında bkz. McGilligan, Clint, s. 256-270.

SESSİZLİK Mİ, SINATRA MI?

000 Tim Van Patten ile ilgili olarak filmografisine ve biyografisine bkz., IMDb.com.

000 Martin Scorsese hakkında bkz. *Scorsese on Scorsese*, (ed.) David Thompson ve Ian Christie (2004); Annette Wernblad, *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films* (2010); Richard Schickel, *Conversations with Scorsese* (2011).

000 2011'de ilan edilmiş fakat henüz başlamamış olan Sinatra projesiyle ilgili olarak bkz. IMDb .com.

000 Quentin Tarantino ile ilgili olarak bkz. Jami Bernard, *Quentin Tarantino: The Man and His Movies* (1995); *Quentin Tarantino: Interviews*, (ed.) Gerald Peary (1998).

000 David Lynch ile ilgili olarak bkz. *Lynch on Lynch*, (ed.) Chris Rodley (1997 ve 2005); Michel Chion, *David Lynch* (1995); Greg Olson, *David Lynch: Beautiful Dark* (2008); George Toles, "Auditioning Betty in Mulholland Drive," *Film Quarterly* 58 (2004); Thierry Jousse, *David Lynch* (2010).

RAKAMLAR VE HİSSİZLİK

000 Lynda Obst hakkında bkz. *Hello, He Lied and Other Truths from the Hollywood Trenches* (1997).

000 *Sullivan's Travels* hakkında bkz. Jacobs, *Christmas in July*.

000 Steven Soderbergh ile ilgili olarak bkz. senaryoyu ve filmin yapım sürecine ilişkin kapsamlı bir günceyi de içeren kitabı *sex, lies, and videotape* (1990).

000 Lars von Trier hakkında bkz. *Lars von Trier: Interviews*, (ed.) Jan Lumholdt (2003); Jack Stevenson, *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood* (2003).

000 Korsanlık hakkında bkz. Edward Wyatt, "Lines Drawn on Antipiracy Bills," *New York Times*, 15 Aralık 2011.

Sonsöz: Gösterimle Uyanıyorum

000 Şu isimde bir kitap var: Bkz. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (2001).

000 Akademi bir rapor yayımladı: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, "The Digital Dilemma," 2007.

000 2002 ve 2011 rakamları için bkz. David Germain, "Hollywood's Summer Story: More Dollars, Fewer Fans," *Yahoo! News*, 31 Ağustos, 2011.

000 John Berger ile ilgili olarak bkz. BBC televizyon dizisinden yola çıkan kitap *Ways of Seeing* (1972).

000 Eleştirmenler anketiyle ilgili olarak bkz. *Sight & Sound*, Eylül 2002.

000 *Fear Factor* hakkında bkz. Brian Stelter, "It's Back and Even More Disgusting," *New York Times*, 12 Aralık, 2011.

000 İz Sürücü hakkında bkz. Geoff Dyer, *Zona: A Book About a Film About a Journey to a Room* (2012).

000 bir dizi kitap da dahil olmak üzere: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma* (1998).

TEŞEKKÜRLER

Bu kitap, ortaya çıkışını menajerim Steve Wasserman'a borçlu. Tek ciltlik bir film tarihi fikri akıl etti ve bana bunu önerdi. Bu fikirle hemen ilgilendim ve Steve'in oluşturduğu çerçeveye, filmin ve perdelerin/ekranların üzerimizde bıraktıkları tüm karmaşık etkileri inceleme ihtiyacını ekledim. Steve, proje boyunca da aynı şekilde daimi bir destek oldu. Ona defalarca, kolaylıkla bir yayımcı veya yazar olabilecek bir ajan olduğunu söyledim. Aslına bakacak olursanız, ben kitabı bitirirken yayımcılığa başladı – ama ajanlığıma da devam ediyor. Bu esrarengiz konumu şanslı müşterileri için yalnızca çok etkili bir ajan değil, aynı zamanda müstesna bir okur ve dost olması anlamına geliyor.

Farrar, Straus ve Giroux'dan Jonathan Galassi söz konusu öneriyi satın aldı ve yazarın güven kaybını olduğu kadar fazlasını da idare edebilen ve kısa süreliğine oğlumu istihdam eden harikulade, usta bir yayımcı olduğunu gösterdi. Paul Elie kitabın kendisini düzeltti ve fevkalade bir iş çıkardı, sabırlı ve titizdi, değinmemiş olduğum alanlara değinmemi önerdi, bazı şeylerin sırasını değiştirdi ve her cümleye doktor gibi yaklaştı. Ona karşı her zaman gerektiği kadar nazik veya cömert olmadım, bunun için kendisinden özür diledim. Paul kitabı düzelttikten sonra yazar olarak yeni bir kariyere başladı ama nazik, düşünceli, esprili ve

özellikle de illüstrasyon ve metni hazırlama konularında coşkulu olan Sarah Crichton, Dan Piepenbring, Mareike Grover ve Karen Maine benimle başarıyla ilgilendiler. Yine de beni çok sayıda hatadan kurtaran ve bir editöre yaraşır öneriler getiren redaktör Jenna Dolan'ın büyük ilgisi ve becerisini not düşmek isterim. Kitabın İngiltere yayımcısı, Londra'daki eski dostum Simon Winder'ı da unutmamalıyım.

Fakat hepsinden önemlisi basitliğimin, eğitim eksikliğimin ve yaşlanan belleğimin güçlükle de olsa farkına vararak ustalığını sergilemiş ve tam da bunları nazikçe düzeltmiş eski dostum ve çok zeki bir adam olan Mark Feeney'nin dikkatli okumasıydı.

Az ya da çok film işinde olup on yıllardır bana eşlik eden birkaç insana da teşekkür etmem gerekiyor: bilhassa Tom Luddy; üç Selznick –Irene, Jeffrey ve Danny; *Genç Hizmetçiler*'in bir kısmının çekilme görüntülerini izlememe izin veren Joseph Losey; bir keresinde bana deli olduğumu düşündüren Nicholas Ray; Peter Bogdanovich, Bob Rafelson, Stephen Frears, David Hare, Paul Schrader, Michael Powell, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Harry ve Mary Jane Ufland, Bertrand Tavernier, Francis Ford Coppola, Walter Murch, Jim Toback, Robert Towne, Tom Sternberg, Saul Zaentz, Anthony Minghella, Michael Fitzgerald ve Philip Kaufman.

Serbest çalışan bir yazar olarak editörlerin merhametine bağlıyım, bu nedenle aşağıda adını sayacaklarımın hepsine yüreklendirmeleri, fikirleri ve görevleri için teşekkür ediyorum: hepsinden önce *The New Republic*'ten Leon Wieseltier; Patrick McGilligan; Tim de Lisle, Laurence Earle ve Jenny Turner –hepsi de *The Independent on Sunday*'den; *The Guardian*'dan Michael Hann ve Andrew Pulver; Scott Foundas, Ann Kolson, Alex Bilmes, Nick James, Geoff Andrew, John McMurtrie, Steve Erickson, Greil Marcus, Andy Olson, Virginia Campbell, Vendela Vida ve Robert Silvers.

Sonra, bazıları filmler hakkında çok bilgi sahibi olan ve bazıları da filmle ilgisiz ve bundan memnun olan arkadaşlarım var ki her iki grup da eşit derece değerli: Doug McGrath, Pierre Rissient,

Kris Samuels (Stanford'dan), Edith Kramer, Susan Oxtoby, Judy Bloch ve Steve Seid (Pacific Film Archive'dan), Meredith Brody, Gary Meyer, Julie Huntzinger, Terry Gelenter, Michael Fox, Ken Connor, Antonia Quirke, Laura Morris, Jamie ve Philip Bowles, Bill ve Lili Holodnak, Ann Binney, Holly Goldberg Sloan ve Gary Rosen, Michael Ondaatje ve Linda Spalding, Susan Kakides, Leslee Dart, Geoff Pevere, Hank Lauricella ve Mary Pickering, Rainer Rother ve Gerhard Midding. San Francisco Film Festivali'nde Peter Scarlett'tan ve bu son bir yıl içinde vakitsiz kaybettiğimiz Graham Leggat ve Bingham Ray'den yararlandım. Aynı şehirde, Ninth ve Irving'deki Le Video'nun minnettar bir müdavimiyim, müthiş bilgili insanların çalıştığı bir sığınak. Michael Barker yalnızca bir dost ve bir sürü film izleyen bir adam değil, aynı zamanda en iyi filmlerin bazılarını dağıtıyor. Richard ve Mary Corliss, Andrew Sarris ve Molly Haskell, Richard Jameson ve Kathleen Murphy'nin dostlukları benim için büyük bir içgörü kaynağı oldu. Hepsine inanılmaz değer veriyorum. Aynı zamanda Darcy Hettrich'e ve Turner Classic Movies'in bütün operasyonuna teşekkür etmem gerek.

Bu kitaptaki temaların birçoğu BBC için yazdığım ve 2011'de yayınlanan *Life at 24 Frames a Second* adlı radyo serisinde geliştirildi. O programın yaratılmasına büyük yardımı dokunan iki kişiye, Mark Burman ve Isabel Lloyd'a özellikle minnettarım.

Başka yayımcılarda bana çok şey öğretmiş başka dostlar da var: Sonny Mehta, Jonathan Segal, Bob Gottlieb, Shelley Wanger, Carol Carson, Katherine Hourigan ve Kathy Zuckerman (hepsi Knopf'tan) ve Will Balliett.

(Kitabın ithaf edildiği) David W. Packard'a hususi teşekkürlerimi sunuyorum. İnanılmaz biçimde pek çok görevi birden yerine getirebilen biri ama tutkularından biri Palo Alto'da güzel 35 mm'lik baskıların hüküm sürdüğü Stanford Theatre ve diğeri de filmlerin korunması ve ilgili malzeme ve arşivlerin koleksiyonu. Her ne kadar "centilmence" sözcüğünü tercih etse de bana karşı kişisel olarak çok cömert davrandı. Bu kitabın onu 1960'tan

sonra çekilmiş daha fazla film seyretmeye teşvik edeceğini umuyorum.

Sonra bir de ailem var, birlikte sinemaya gittiğim insanlar – Anne, Kate, Mathew ve Rachel. Son dönemde de Lucy, Nicholas ve Zachary – bu kitapta kendilerine yer bulmuş olma biçimleri kendilerini ne kadar sevdiğim ve onlara ne kadar güvendiğimi ifade etmeye yetmez.

DİZİN

Abrams, J. J. 606
Adair, Gilbert 234
Addinsell, Richard 258
Adler, Renata 532
Adler, Stella 535
Aitken, Harry 40
Aldo, G. R. 293
Aldrich, Robert 231, 284, 387, 741
Aleksandrov, Grigori 132, 135, 136
Alessandrini, Goffredo 296
Alexandrina Victoria, (Britanya Prensesi) 19
Ali, Muhammed 169, 623
Allain, Marcel 184
Allégret, Yves 211
Allen, Dede 528, 532
Allen, Gracie 368
Allen, Woody 401, 623, 635, 636, 637, 669, 684, 694, 747
Allyson, June 326
Almereyda, Miguel 199
Altman, Robert 533, 539, 595, 745
Ames, Leon 325
Amiel, Jon 647
Anderson, Gillian 650
Anderson, Judith 395
Anderson, Lindsay 200, 265, 268, 493
Anderson, Maxwell 379
Anderson, Michael 491
Anderson, Paul Thomas 608, 669
Andersson, Bibi 429, 430
Andersson, Harriet 427, 428
Andress, Ursula 498
Andrews, Dana 435
Angelopoulos, Theo 687
Antonioni, Michelangelo 306, 313, 468, 469, 470, 471, 472, 480, 499, 501, 502, 515, 557, 681, 687, 744, 745
Apatow, Judd 669
Arbuckle, Roscoe "Fatty" 46, 50, 72, 73, 563
Arbus, Diane 354
Arden, Eve 435
Arkoff, Samuel 537
Arlen, Harold 327, 330
Arnaz, Desi 228, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 361, 362
Artaud, Antonin 567
Arthur, Jean 244
Ashby, Hal 533, 635
Asher, William 360
Ashkenazy, Baron 17
Asnar, Nathalie 562
Astaire, Fred 23, 27, 153, 154, 176, 177, 241, 323, 324, 326, 328, 329, 432, 475, 577, 603, 610, 623, 658, 679

Astruc, Alexandre 213, 452, 736
Aubrey, James 501
Auden, W. H. 256
Austen, Jane 481
Axelrod, George 411, 414
Ayres, Lew 164
Aznavour, Charles 448

Bacall, Lauren 196, 241, 242, 244, 245, 247, 385, 433, 483, 504, 741
Bach, Steven 146, 621, 622, 702, 735, 746
Bacon, Francis 128, 492
Bailey, John 43
Baker, Stanley 490
Balázs, Béla 146
Balcon, Michael 253, 255, 737
Bale, Christian 607
Ball, Alan 646
Ball, Lucille 228, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 403, 740
Ballard, Carroll 360, 617
Ballard, J. G. 8, 272, 607
Balzer, Fred 138
Bancroft, Anne 461, 569
Banham, Reyner 364, 365
Banks, Leslie 250, 261
Banton, Travis 68
Bara, Theda 57, 408
Bardot, Brigitte 456, 576
Barnard, Clio 632, 633, 634, 641, 746
Barnes, Binnie 251
Barnes, Howard 227
Barnet, Boris 127
Barrault, Jean-Louis 218
Barrie, Wendy 251
Barrow, Clyde 524, 531
Barry, John 499
Barrymore, Ethel 409
Barrymore, Lionel 408
Bassey, Shirley 499
Bataille, Sylvia 212
Baxter, Anne 235
Baxter, Warner 239
Bay, Frances 400
Bazin, André 303, 418, 443, 446, 478
Beatles, The 453, 489, 493
Beatty, Ned 568
Beatty, Warren 362, 382, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 536, 541, 542, 555, 591, 744
Beaumarchais, Pierre 203
Becker, Jacques 211
Beckett, Samuel 44, 51, 466
Beery, Wallace 156, 157, 160, 164, 623
Bellamy, Ralph 241
Bellocchio, Marco 306, 307
Bellow, Saul 437
Belmondo, Jean-Paul 200, 444, 449, 450, 451, 456, 694
Benayoun, Robert 390, 743
Benchley, Peter 596, 597, 599, 600, 607
Benchley, Robert 596
Bender, Lawrence 652
Bennett, Constance 172
Bennett, Joan 317, 423
Benny, Jack 275
Benson, Sally 325
Benton, Robert 524, 525, 526, 531, 532
Berger, John 633, 693, 748
Bergman, Ingmar 314, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 446, 479, 480, 489, 556, 637, 681, 699, 710, 742
Bergman, Ingrid 192, 278, 296, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 342, 396, 426, 427, 503, 739
Berkeley, Busby 323
Berlin, Irving 113, 177, 327
Bernanos, Georges 420
Bernard, Paul 419
Bernardt, Sarah 186
Berry, Halle 646
Berto, Juliet 562
Bertolucci, Bernardo 284, 285, 301, 306, 479, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 533

Bezzerides, A. I. 388
Bing, Herman 61
Binoche, Juliette 585
Bitsch, Charles 443
Bitzer, Billy 40
Blair, Betsy 383
Blane, Ralph 325
Blauner, Steve 537
Bluhdorn, Charles 545
Boardman, Eleanor 165
Bochco, Steven 646
Bock, Audie 415
Bogarde, Dirk 294, 490, 491, 492, 493, 556
Bogart, Humphrey "Bogie" 154, 196, 198, 241, 242, 244, 245, 278, 320, 384, 385, 386, 393, 408, 450, 504, 538, 540, 741
Bogdanovich, Peter 224, 226, 227, 235, 533, 535, 536, 537, 540, 577, 634, 635, 642, 736, 737, 744, 747, 750
Boleslawski, Richard 113
Bond, Edward 499
Boorman, John 264, 274, 284, 533, 552, 553
Booth, John Wilkes 584
Borde, Raymond 316, 739
Borges, Jorge Luis 238
Borgnine, Ernest 383
Bosé, Lucia 306
Bottoms, Timothy 537
Bouquet, Carole 560
Bow, Clara 53, 76
Bracco, Lorraine 643
Brackett, Charles 152, 335, 336
Brackett, Leigh 540
Bradbury, Ray 525
Braddon, Russell 413
Bradshaw, Peter 633
Brady, Ian 646
Branagh, Kenneth 590
Brando, Marlon 113, 378, 379, 380, 381, 382, 401, 402, 404, 410, 414, 416, 510, 511, 512, 514, 542, 544, 545, 548, 550, 551, 618, 740, 744, 745
Brasseur, Pierre 218
Braunberger, Pierre 210, 211
Brecht, Bertolt 99, 565, 632
Brennan, Walter 436
Bresson, Robert 177, 265, 284, 419, 420, 421, 422, 425, 742
Bridges, Jeff 537
Brigitte Helm 94, 95
Britten, Benjamin 256
Broadbent, Jim 646
Broccoli, Cubby 239, 498
Brody, Richard 461, 685, 743
Bronowski, Jacob 517, 518
Bronson, Charles 535, 653
Brook, Clive 251
Brooks, Louise 53, 54, 55, 65, 68, 193, 362, 368, 734
Brooks, Mel 659
Brown, David 597, 598, 600, 601, 602
Brown, Joe E. 437
Brown, Kay 308
Brown, Pamela 260
Browning, Tod 156
Brownlow, Kevin 188, 738
Bruckheimer, Jerry 690
Bryan, John 263
Brynner, Yul 482
Buchan, John 254
Buckley, William F. 513, 547
Buffett, Warren 209
Bujold, Geneviève 215, 545
Bulgakov, Mikhail 112
Buñuel, Luis 27, 96, 171, 177, 194, 195, 198, 558, 560, 660, 736, 745
Burel, Léonce-Henri 421
Burgess, Anthony 704
Burns, George 368
Burns, Ken 570
Burr, Raymond 397
Burton, Richard 282, 386, 493
Buscemi, Steve 642

Bush, Prescott 347
Byron, Kathleen 260

Caan, James 544, 550
Cabot, Bruce 239
Caesar, Sid 520
Cagney, James 100, 401
Cain, James M. 292, 304, 335, 342
Calamai, Clara 293
Camerini, Mario 291, 299, 305
Cameron, Ian 477, 739
Cameron, James 638
Campbell, Joseph 613
Canby, Vincent 532, 547, 622
Canonero, Milena 68
Cantor, Eddie 230, 355
Capa, Robert 285, 309
Capablanca, José Raúl 118
Capra, Frank 171, 172, 173, 174, 175, 176, 281, 362, 366, 369, 370, 371, 372, 376, 405, 555, 615, 626, 736
Cardiff, Jack 263
Carey, Harry 38
Carey, Joyce 269
Carmichael, Hoagy 242
Carné, Marcel 218, 283, 420
Carrey, Jim 695
Carrière, Jean-Claude 559, 736
Carroll, Bob, Jr. 357
Carson, Johnny 403,404, 517, 520
Carson, Jack 329
Cartier-Bresson, Henri 180, 211, 292
Carver, Raymond 542
Casares, María 218, 419
Cassavetes, John 533, 626, 630
Castel, Lou 307
Cate, Jerry 707
Cavalcanti, Alberto 256, 257
Cavett, Dick 520
Cazale, John 544, 551
Céline, Louis-Ferdinand 318
Cendras, Blaise 482
Cervantes, Miguel de 167
Chabrol, Claude 443, 444, 445
Champlin, Charles 547
Chandler, Raymond 318, 319, 335, 540
Chanel, Coco 292
Chaney, Lon 52
Changi Gaol 413
Chaplin, Charlie 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 72, 77, 81, 135, 136, 140, 186, 190, 199, 221, 222, 249, 251, 291, 412, 551, 563, 604, 608, 665, 666, 702, 733
Charisse, Cyd 324, 455
Chase, Borden 373
Chase, David 548, 642, 644, 645, 646
Chase, Mary 372
Chatelain, Hélène 243, 419, 463
Chatman, Seymour 471, 739
Chaumeton, Étienne 316, 739
Chayefsky, Paddy 382, 383, 384
Cherchi Usai, Paolo 684, 685, 748
Cherkasov, Nikolai 143
Christakis, Dimitri 692
Christie, Julie 493, 541, 580
Churchill, Winston 254, 255, 259, 275, 280
Chytilová, Vera 554
Cimino, Michael 285, 620, 621, 622, 626, 635
Clair, René 189, 190, 191, 259
Clark, Colin 411
Clark, Kenneth 517
Clark, Petula 610
Clarke, Alan 264, 519
Clarke, Mae 101
Clayburgh, Jill 545
Clément, René 282
Clift, Montgomery 137, 243, 244, 318, 336, 337, 375, 377, 378, 379, 382, 578, 579, 740
Clooney, George 667, 668
Cobb, Lee J. 380
Cocteau, Jean 132, 299, 419, 421, 447
Cogeval, Guy 706
Cohen, Leonard 541

Cohn, Harry 33, 172, 173, 376, 377, 626, 736, 740
Colbert, Claudette 172, 173, 280
Collins, Ray 225, 235
Colman, Ronald 251, 409
Comden, Betty 327
Connery, Sean 499
Conrad, Joseph 222, 618
Constantine, Eddie 461
Coogan, Jackie 136
Cooke, Alistair 52, 180, 517, 518, 647, 734
Cooper, Gary 148, 167, 170, 173, 174, 176, 275, 342, 374, 389, 409, 420, 639, 736
Cooper, Maxine 388
Cooper, Miriam 115
Coppola, Carmine 188, 543, 551
Coppola, Eleanor 618
Coppola, Francis Ford 188, 533, 535, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 550, 551, 566, 573, 610, 611, 617, 618, 619, 620, 635, 652, 685, 746, 750
Coppola, Sofia 573, 620
Corda, María (María Antonia Farkas) 251, 290
Corman, Roger 535, 536, 537, 538, 544, 744
Cortázar, Julio 499
Cortez, Ricardo 230
Cortez, Stanley 230, 235, 389
Cosgrove, Jack 697
Costa-Gavras 543
Costello, Dolores 235
Costello, Lou 409
Cotten, Joseph 225, 235
Coulouris, George 225
Coulter, John 642
Courtenay, Tom 493
Coutard, Raoul 449
Coward, Noel 260, 265, 268, 269, 270, 365, 738
Crawford, Cheryl 378
Crawford, Joan 177, 241, 342, 368, 377, 483
Crisp, Donald 38, 251
Cronenberg, David 670
Cronkite, Walter 521
Crosby, Bing 170, 280, 342, 569, 604, 701
Crowther, Bosley 227, 390, 529, 532, 733
Cruise, Tom 158
Cukor, George 329, 333, 337, 370, 464, 478
Currie, Finlay 257
Curtis, Adam 159
Curtis, Tony 391, 392, 393, 410, 436, 437, 741
Curtiz, Michael 278, 626, 746

Çehov, Anton 110, 111, 411, 417

Dahlbeck, Eva 427
Dalí, Salvador 194, 195, 197, 309
Dalio, Marcel 215, 217, 279
Dalser, Ida 307
Damiano, Gerard 581
Danes, Claire 676
Dankworth, Johnny 490
Danner, Blythe 545
d'Annunzio, Gabriellino 290
Dasté, Jean 199
David, Larry 647
Davies, Marion 225, 239
Davies, Terence 264, 650
Davis, Bette 154, 157, 173, 176, 280, 306, 339, 368, 401, 412
Davis, Carl 188
Davis, Miles 393, 467
Davis Grubb 389, 741
Day, Doris 316, 398, 432
Day-Lewis, Daniel 608, 648
Dean, Basil 262
Dean, James 239, 382, 386, 408, 409, 447
Dearden, Basil 257

d'Eaubonne, Jean 423
de Beauregard, Georges 448
de Broca, Philippe 445
Decaë, Henri 445, 467
de Laurentiis, Dino 305, 544, 659, 660
Delerue, Georges 440, 455
DeLillo, Don 703
Delon, Alain 283, 294, 470
Delteil, Joseph 192
de Mille, William 31
DeMille, Cecil B. 31, 33, 35, 44, 66, 67, 176, 185, 337, 409, 413
Deneuve, Catherine 559, 694
De Niro, Robert 315, 421, 544, 551, 581, 645, 649, 650
Denning, Richard 356
De Palma, Brian 479, 533, 580, 634
Dern, Bruce 538, 539
Dern, Laura 660
de Santis, Giuseppe 305, 306
De Sica, Vittorio 289, 291, 292, 296, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 424
De Vries, Gerard 452
Diamond, I. A. L. 436
Diana, Prenses 344
DiCaprio, Leonardo 648, 678
Dickens, Charles 19, 46, 225, 249, 547
Dickey, James 553
Dickinson, Angie 246, 436, 466, 568
Didion, Joan 404
Dietrich, Marlene 53, 68, 155, 167, 168, 169, 170, 171, 177, 231, 253, 365, 370, 409, 735
DiMaggio, Joe 410
Dinesen, Isak 232
di Palma, Carlo 500
Disney, Walt 122, 432, 690
Dixon, Thomas 39, 42, 43
Domarchi, Jean 443
Donat, Robert 251, 253
Donen, Stanley 326, 329, 478, 739
Doniol-Valcroze, Jacques 443
Dostoyevski, Fyodor 294, 411, 621
Douglas, Kirk 113, 187, 306, 494
Douglas, Michael 555
Dovzhenko, Alexander 111, 113
Döblin, Alexander 561
Drake, Charles 374
Dreiser, Theodore 136, 137, 138, 353, 637
Dressler, Marie 46, 156, 157, 158, 159, 160, 735
Drew, Robert 462
Dreyer, Carl 54, 90, 119, 191, 192, 193, 194
Dreyfuss, Richard 475, 600, 612
Dru, Joanne 244, 579
Duhamel, Antoine 456
Du Maurier, Daphne 395
Dunaway, Faye 527, 528, 531, 532, 576, 591, 592
Dunbar, Andrea 632, 633
Dunbar, Lorraine 633, 643
Dunst, Kirsten 673, 674
Duras, Marguerite 439, 442, 742
Duryea, Dan 374
Duvall, Robert 545, 550, 619
Dvorak, Ann 241
Dyall, Valentine 269
Dyer, Geoff 706, 748
Dykstra, John 613

Eakins, Thomas 22
Earp, Wyatt 373, 392
Eastman, Carole 538
Eastwood, Clint 176, 606, 620, 623, 635, 637, 638, 639, 641, 678, 747
Ebert, Roger 661, 662, 744, 745
Eddy, Nelson 324
Edelstein, David 631
Edens, Roger 327
Edison, Thomas 24, 32, 350, 415, 607
Edwards, Blake 414
Egoyan, Atom 633, 687
Einstein, Albert 49, 132, 412
Eisenstein, Sergei M. 113, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127,

128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 216, 294, 482, 734, 735
Eisner, Lotte H. 78, 80, 734
Ekerot, Bengt 429
Eldridge, Florence 354
Eliot, George 367
Ellington, Duke 435
Ellison, Larri 355
Ellroy, James 653
Elsaesser, Thomas 70
Epstein, Jean 195
Eustache, Jean 554
Evans, Evans 527
Evans, Robert 543, 545, 548
Exter, Alexandra 112
Eyman, Scott 31, 67, 733, 735, 736

Factor, Max (Maksymilian Faktorowicz) 67
Fairbanks, Douglas 52, 68, 92, 132, 136, 253, 622, 734
Falconetti, Renée Jeanne 54, 193, 194, 455, 460, 709
Fanck, Arnold 146
Farber, Manny 191, 229, 377, 378, 470, 737, 743
Farkas, María Antonia. *bkz.* Corda, María
Farmer, Frances 241
Farmiga, Vera 630
Farnsworth, Richard 244
Farnum, Dustin 44
Farnum, William 57
Farrar, David 260
Farrow, Mia 635
Fassbender, Michael 582
Fassbinder, Rainer Werner 434, 560, 561, 562, 745
Fauchois, René 207
Faulkner, William 167, 481, 482, 483, 485, 743
Fay, Frank 373
Feeney, Mark 688, 750
Fellini, Federico 299, 469, 556, 745
Fellowes, Julian 646
Ferber, Edna 433
Ferzetti, Gabriele 469
Feuillade, Louis 37, 183
Fielding, Henry 493
Fielding, Jerry 587
Fields, Gracie 250
Fields, Verna 600
Fields, W. C. 51, 176, 637
Figgis, Mike 642
Filippo, Eduardo de 300
Finch, Peter 413, 568
Fincher, David 628, 666
Finney, Albert 493
Fischer, Gunnar 430
Fisher, Carrie 613
Fitzgerald, E Scott 75, 476, 481, 518, 607, 743
Flaherty, Robert J. 78, 462
Flamant, Abel 185
Flamant, Georges 205, 206
Fleming, Ian 498
Fleming, Victor 34, 192
Flynn, Errol 143, 249, 281, 409, 412, 518, 739
Fonda, Henry 167, 175, 369, 371, 398, 404, 405
Fonda, Jane 462, 525, 576
Fonda, Peter 533
Fontaine, Joan 395, 421, 422, 423
Ford, Ford Madox 578
Ford, Glenn 103, 416
Ford, Harrison 612, 613
Ford, John 47, 159, 175, 230, 281, 374, 380, 417, 608, 626, 658, 736
Forman, Milos 533, 554, 555, 596
Formby, George 250
Forster, E. M. 258
Fosse, Bob 533, 550, 635
Foster, Jodie 107
Fox, James 492
Fox, William 33, 57, 58, 78, 79, 347

François, Camille 215
Franju, Georges 182, 444
Frankenheimer, John 483
Frawley, William 360
Frazier, Joe 670
Frears, Stephen 264, 519, 750
Freed, Arthur 324, 327, 328, 627
Freedman, John 253
Freeman, John 462
Freire, Dido 215
Frend, Charles 257
Fresnay, Pierre 213
Freud, Lucian 85, 86, 622
Freund, Karl 359, 360, 361
Friedkin, William 533, 635
Frost, David 519
Fuller, Samuel 374, 414, 451, 457, 536
Furthman, Jules 242, 483
Fusco, Giovanni 438, 440

Gabin, Jean 202, 213
Gable, Clark 148, 158, 172, 173, 176, 221, 272, 280, 362, 374, 409, 410
Gablik, Suzi 184
Gainsbourg, Charlotte 673, 674, 675
Gallone, Carmine 290
Galsworthy, John 518
Gambon, Michael 647
Gance, Abel 16, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 617
Ganser, Alex 676
Garbo, Greta 53, 59, 64, 71, 79, 133, 135, 151, 159, 360, 427
Garcia, Andy 668
García Lorca, Federico 194
Gardner, Ava 432
Garfield, John 281, 293
Garland, Judy 9, 267, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 365, 425, 627, 707, 709
Garner, James 520
Garnett, Tony 519
Garson, Greer 276, 360, 408, 518
Gates, Bill 355
Gaynor, Janet 60, 61, 62, 65, 66, 78, 79
Gazzara, Ben 435
Geffen, David 606
Geiger, Rod E. 297
Gélin, Daniel 510
George, Susan 585, 586, 588
Gere, Richard 68, 205
Germond, Jack 569
Gershwin, George 113, 177
Gershwin, Ira 327
Giamatti, Paul 646
Gibbons, Cedric 77, 627
Gibson, William 345
Gielgud, John 493
Gilbert, John 162
Gilliatt, Penelope 492
Gilmore, William 599
Girardot, Annie 294
Girotti, Massimo 293, 306
Gish, Dorothy 38
Gish, Lillian 29, 38, 63, 66, 86, 115, 164, 389, 390, 408, 427
Gleason, Jackie 403, 520
Gliese, Rochus 61, 77
Godard, Jean-Luc 121, 193, 200, 385, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 465, 480, 516, 523, 525, 537, 541, 567, 576, 681, 685, 691, 694, 706, 743, 748
Godfrey, Arthur 368
Goebbels, Joseph 94
Goffman, Erving 400, 401
Goldwyn, Samuel 33, 323, 340, 355, 356, 496, 740
Goodwin, Doris Kearns 608
Gordon, Douglas 633, 705, 706
Gordon, Howard 676
Gorki, Maksim 213
Gottlieb, Carl 475, 599, 601, 746
Gould, Elliott 431, 540
Goulding, Edmund 251
Grade, Leslie 492
Grahame, Gloria 101, 385, 386

Granger, Farley 294, 384, 396
Granik, Debra 630, 631, 632, 634
Grant, Cary 155, 239, 241, 244, 247, 249, 251, 302, 370, 396, 397, 404, 432, 436, 437, 462, 475, 485, 503, 523, 576
Graves, Robert 253
Graves, Rupert 585
Green, Adolph 327
Greene, Graham 103, 250, 257, 262, 263, 269, 484, 593, 737, 738
Greenstreet, Sydney 279, 408
Gregory, Paul 389
Grey, Joel 550
Grierson, John 256
Griffith, David Wark 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 53, 61, 66, 73, 86, 111, 114, 115, 136, 182, 184, 185, 186, 240, 362, 390, 408, 426, 459, 523, 578, 584, 587, 607, 620, 733
Gross, Nancy 239, 240, 242, 243, 735
Guerra, Tonino 468, 499
Guevara, Che 667, 668
Guffey, Burnett 526, 527, 532
Guinness, Alec 262, 282, 413, 414, 613

Hackman, Gene 527, 532
Hamer, Robert 261, 263, 738
Hamill, Mark 613
Hamilton, Patrick 318, 484
Hammer, Frank 531
Hammerstein, Oscar 327
Hammett, Dashiell 318, 319
Hancock, Tony 519
Haneke, Michael 581, 699
Hanson, Curtis 646
Hara, Setsuko 417
Harding, Warren 74
Hardy, Oliver 43, 45, 176, 249
Hare, David 282, 584, 750
Harriman, Averell 347
Harris, Ed 617, 696
Harris, James 494
Harris, Jed 520, 522
Harris, Richard 493
Harron, Robert 38, 73, 86, 114
Hart, Josephine 584
Hart, Lorenz 327
Hart, Moss 174
Hart, William S. 374
Hartley, Mariette 520
Harvey, Laurence 493
Haskell, Molly 70, 602, 747, 751
Hawkes, John 632
Hawks, Barbara 240
Hawks, David 240
Hawks, Howard 53, 90, 118, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 265, 268, 275, 318, 380, 387, 411, 436, 451, 478, 482, 483, 504, 536, 537, 539, 540, 578, 579, 617, 623, 626, 737, 742, 743, 744
Hawks, Slim 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 483, 655
Hawn, Goldie 598, 599
Hay, Will 250, 257
Hayakawa, Sessue 413
Hayden, Sterling 540, 549
Hayes, Alfred 297, 337
Hayes, Harold 524
Hays, Will 74, 76, 109, 503
Hayward, Leland 243, 244, 245, 371, 372
Hayworth, Rita 228, 302, 425
Head, Edith 68
Hearst, William Randolph 76, 223, 225, 226, 227, 239
Hecht, Ben 322, 333, 334
Hecht, Harold 383
Hedren, Tippi 488, 743
Heflin, Van 490
Heidegger, Martin 686
Helander, Sture 428
Helland, J. Roy 629
Hellman, Lillian 576
Hellman, Monte 535, 635

Hemingway, Ernest 241, 242, 243, 245, 247, 276, 484
Hemmings, David 499, 501
Henreid, Paul 278
Henrey, Bobby 262
Hepburn, Audrey 68, 167, 326, 328, 414, 576
Hepburn, Katharine 155, 175, 412, 460, 461, 467, 532, 634
Herrick, Margaret 77
Herrman, Bernard 225, 330
Herzog, Werner 570, 705
Hessling, Catherine (Andrée "Dédée" Heuschling) 204, 205
Heston, Charlton 328
Heuschling, Andrée "Dédée" *bkz.* Hessling, Catherine (Andrée "Dédée" Heuschling)
Higham, Charles 232, 733
Highsmith, Patricia 396
Hill, Benny 519
Hill, Virginia 362
Hill, Walter 635
Hindley, Myra 646
Hitchcock, Alfred 86, 87, 90, 122, 129, 130, 238, 248, 249, 250, 253, 254, 264, 309, 321, 372, 380, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 432, 444, 451, 478, 479, 480, 485, 486, 487, 488, 489, 503, 504, 563, 597, 600, 605, 606, 626, 697, 705, 706, 737, 741, 743, 744
Hitler, Adolf 154, 298, 413, 566, 567, 657
Hoberman, J. 673, 733
Hockney, David 42
Hoffman, Dustin 85, 532, 585, 586
Holden, William 8, 319, 337, 338, 384, 403, 406, 407, 413, 515, 704
Holliday, Judy 386
Holloway, Stanley 269
Holman, Libby 337
Holmes, Katie 670
Holt, Tim 235
Hooper, Tobe 345, 606
Hooper, Tom 646, 698
Hoover, Herbert 48
Hope, Bob 280, 342
Hopkins, Anthony 107
Hopkins, Gerard Manley 475, 479
Hopkins, John 489
Hopkins, Miriam 482
Hopper 354
Hopper, Dennis 533, 537, 660
Hopper, Edward 354
Horne, Lena 327
Houdini, Harry 49, 584
Houle, Marguerite 211
Houseman, John 222, 223, 224, 384, 385, 386, 423
Howard, Leslie 251
Howard, Ron 612
Howard, Sidney 333
Howard, Trevor 268, 270, 271, 282
Howe, James Wong 391
Hudgins, Johnny 205
Hudson, Penelope 476
Hudson, Rock 344, 373, 392, 432, 433
Hugenberg, Alfred 95
Hughes, Howard 228, 423, 503
Hughes, John 614
Hugh Martin 325
Hugo, Jean 192
Humphrey, Hubert 462
Huppert, Isabelle 581
Hurt, John 589, 659
Hurt, William 646
Huston, John 233, 281, 347, 409, 411, 545, 557
Huston, Walter 234
Huxley, Aldous 481
Hyde, Johnny 410
I
Ibsen, Henrik 426, 427
Ince, Thomas 76
Infante, Guillermo Cabrera 213
Ingram, Rex 251
Ireland, John 579

Irons, Jeremy 585
Irwin, Robert 43
Isaacs, Jeremy 517
Isherwood, Christopher 82, 83

Jack, Wolfman 611
Jackson, Samuel L. 655
Jacobi, Lotte 99, 102
Jacobsson, Ulla 427
Jacoby, Georg 290
James, Henry 367
James, Nick 688, 689, 750
Jannings, Emil 58, 168, 290
Janowitz, Hans 81, 84, 85, 89
Jennings, Humphrey 257
Jobs, Steve 355, 615, 616, 702
Johnson, Ben 537
Johnson, Celia 268, 269, 270, 271
Johnson, Jack 591
Johnson, Lyndon 504
Johnson, Van 326
Jolson, Al 69, 113, 133, 176, 323, 408
Jones, Elinor 525
Jones, James 287, 376, 377
Jones, James Earl 613
Jones, Jennifer 280, 308, 333, 396
Jones, Kent 648
Jones, L. Q. 650
Jones, Tommy Lee 544
Jourdan, Louis 423
Junge, Alfred 259, 263, 698

Kael, Pauline 60, 96, 189, 192, 212, 222, 225, 227, 232, 233, 422, 479, 480, 507, 508, 513, 514, 515, 530, 531, 547, 551, 598, 634, 637, 663, 737
Kafka, Franz 232, 422
Kaige, Chen 699
Kaiser, Georg 169
Kanfer, Stefan 530, 740
Kardashian, Kim 670
Karina, Anna 193, 453, 454, 455, 456, 458, 460, 461, 465, 467, 563
Karloff, Boris 251, 536
Karno, Fred 46
Katz, Sam 134
Katzenberg, Jeffrey 606
Kauffmann, Stanley 113
Kaufman, Boris 199, 381, 460
Kaufman, George S. 174
Kaufman, Philip 506, 580, 617, 638, 750
Kaye, Danny 342
Kazan, Elia 231, 239, 354, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 410, 459, 460, 526, 543, 634, 648, 741
Kazan, Molly 383
Keaton, Buster 90, 623, 637, 694, 733
Keaton, Diane 545, 637
Keaton, Joseph Frank "Buster" 49, 50
Keel, Howard 326
Keeler. Christine 492
Keeler, Ruby 323
Keitel, Harvey 618, 653
Keller, Helen 527
Kelly, Gene 326, 328, 383, 682
Kelly, Grace 68, 396, 397, 398, 485, 487, 576
Kenji 415, 583
Kennedy, Jacqueline 462
Kennedy, John 368, 462, 569
Kerkorian, Kirk 501, 622
Kern, Jerome 177, 327
Kerr, Deborah 249, 259, 260, 376, 377, 378
Kershner, Irvin 535, 614
Kesey, Ken 555
Kidman, Nicole 1
Kiarostami, Abbas 699
Kidd, Michael 327
Kidman, Nicole 25
Kieslowski, Krzysztof 699
Kingsley, Ben 182
Klass, Perri 692
Klein-Rogge, Rudolf 93, 94
Knight, Arthur 502, 744
Knox, Alexander 313

Koch, Carl 215, 218
Koch, Howard 278
Koerner, Charles 237
Korda, Alexander 250, 251, 258, 275, 290, 408, 737
Korda, Michael 252, 737
Korda, Vincent 255
Korda, Zoltan 252
Kortner, Fritz 564
Kosma, Joseph 211
Kovacs, Ernie 520
Kracauer, Siegfried 84, 94
Kramer, Stanley 432, 640
Krasker, Robert 269
Krauss, Werner 89, 204
Kristofferson, Kris 622
Kubrick, Stanley 493, 494, 495, 496, 497, 498, 506, 533, 561, 613, 626, 652, 744
Kuleshov, Lev 116
Kundera, Milan 580
Kurosawa, Akira 414, 591, 742
Kushner, Tony 608
Kürten, Peter 100, 102

Labiche, Eugène 189
Labourdette, Elina 419
Labourier, Dominique 562
La Cava, Gregory 278
Laemmle, Carl 33
Lafont, Bernadette 445
Lam, Ringo 652
Lamarr, Hedy 249, 278, 502
La Marr, Barbara 76
Lambert, Gavin 476, 541, 735
Lamour, Dorothy 170
Lancaster, Burt 294, 376, 377, 383, 387, 390, 391, 392, 393, 544, 555, 741
Lanchaster, Elsa 251
Lang, Anton 90
Lang, Fritz 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 122, 123, 146, 183, 205, 320, 354, 359, 373, 394, 444, 456, 591, 626, 666, 695, 734, 740
Lang, Jennings 597
Lange, Dorothea 175
Langlois, Henri 444, 455, 743
Lapham, Lewis 689
Larkyns, Harry 20
Lartigue, Jacques Henri 180, 663
LaSalle, Mick 671
Lasky, Jesse 33, 134
Lasseter, John 615
Lattuada, Alberto 301
Laughton, Charles 251, 279, 389, 737, 741
Laurel, Stan 43, 45, 176, 251, 386
Laurie, Piper 392, 530
Law, Jude 25
Lawrence, Jennifer 632
Leachman, Cloris 537
Leacock, Ricky 462, 464
Lean, David 260, 265, 266, 282, 413, 478, 738
Leander, Zarah 433
Léaud, Jean-Pierre 443, 446, 447
Leavis, F. R. 249, 400
Lebowitz, Fran 648
LeFanu, Mark 415
Lehane, Denis 639
Lehman, Ernest 391
Lehrman, Henry 73
Leigh, Janet 86, 87, 129, 392, 395, 486, 697, 731
Leigh, Mike 264
Leigh, Vivien 249, 255, 272, 374, 380, 576
Leighton, Margaret 482
Leisen, Mitchell 278
Lemmon, Jack 436, 691
Lengyel, Melchior 151
Lenin, Vladamir Ilyich 115, 120, 123, 142, 143, 453, 702
Leone, Sergio 306, 638
Lesser, Sol 141

Lester, Richard 493
Leterrier, François 421
Levi, Primo 518
Lewis, Damian 676
Lewis, Jerry 343, 406, 569, 604, 691
Lewis, Robert 378
Linder, Max 186
Lindsay-Hogg, Michael 647
Lindstrom, Martin 692
Lindstrom, Peter 312
Lindstrom, Pia 312
Linney, Laura 646, 696
Litvak, Anatole 281
Livesey, Roger 259
Livingstone, Margaret 65
Lloyd, Frank 251
Lloyd, Harold 133
Loach, Ken 519
Loden, Barbara 634, 747
Logan, John 608
Logan, Joshua 369, 403
Lohan, Lindsay 705
Lombard, Carole 172, 276, 355, 398
Lord, Robert 384
Loren, Sophia 300, 499, 576
Lorre, Peter 99, 104, 107, 230, 279, 286, 322, 490, 734
Losey, Joseph 264, 283, 320, 468, 478, 489, 744, 750
Lovelace, Linda 580
Lovsky, Celia 99
Low, David 259
Loy, Myrna 172
Lubitsch, Ernst 5, 53, 59, 92, 139, 151, 152, 190, 251, 275, 276, 334, 370, 426, 454, 626, 636, 684, 735
Lucas, George 417, 533, 570, 592, 609, 611, 613, 615, 616, 623, 635, 746
Lucas, Marcia 611
Luddy, Tom 617, 750
Lugosi, Bela 408
Lumière, Antoine 181
Lumière, Auguste 32, 179, 180, 181, 415, 587, 607
Lumière, Louis 179
Lunacharsky, Anatoly 115
Lupino, Ida 634
Lynch, David 197, 400, 624, 658, 659, 661, 747
Lyon, Sue 494

MacArthur, Douglas 281
MacDonald, Jeanette 155, 324
MacDonald, Richard 490
Machatý, Gustav 502
Mack, Helen 247
Mackendrick, Alexander 231, 262, 390, 391, 392, 741
MacLachlan, Kyle 660
MacMurray, Fred 317, 319, 335
Madonna 699
Madsen, Michael 653
Maggiorani, Lamberto 303
Magnani, Anna 218, 294, 296, 299, 311, 312
Magritte, René 318
Mahler, Gustav 39, 294, 686, 702
Mailer, Norman 381, 390, 405, 410, 412, 476, 741
Malick, Terrence 287, 288, 623, 626, 674, 686, 687
Malle, Louis 445, 467, 502, 555, 585, 652
Malone, Dorothy 433
Malraux, André 447
Mamoulian, Rouben 113
Mancini, Henry 547
Mandel, Loring 590
Mandela, Nelson 640
Mander, Jerry 522, 523, 744
Mangano, Silvana 305
Mankiewicz, Herman 222, 223, 224
Mankiewicz, Joseph L. 339
Mann, Anthony 284, 373, 478, 494
Mann, Delbert 383
Mann, Heinrich 168
Mann, Michael 101, 130, 646

Mann, Thomas 294
Manoogian, Haig 651
Manvell, Roger 271
March, Fredric 340, 354
Marchand, Nancy 383, 642
Marèse, Janie 205, 206
Marey, Étienne-Jules 22
Marker, Chris 23, 193, 439, 463, 706, 743
Marquand, Richard 614
Marsh, Mae 38, 114
Marshall, Herbert 251
Marshman, D. M., Jr. 336
Martin, Dean 343, 436, 569, 581, 604
Martin, Henry 601
Marvin, Lee 101, 316, 552
Marx, Groucho 51, 167, 356, 406, 499
Marx, Samuel 159, 735
Mason, James 173, 249, 257, 262, 329, 386, 423, 435, 494
Massari, Lea 469
Mast, Gerald 190
Mastroianni, Marcello 300, 468, 470
Mata, Juan 682
Maté, Rudolph 192
Matthews, Jessie 250
Mature, Victor 322, 545
Maugham, Robin 491
Maugham, Somerset 99
Maupassant, Guy de 202, 206, 210, 213, 424
Mayer, Carl 60, 61, 81, 84, 85, 88, 89, 146
Mayer, Irene 32, 42, 69, 333
Mayer, Jacob 33
Mayer, Louis B. 32, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 48, 51, 52, 53, 60, 64, 71, 77, 78, 113, 155, 158, 159, 160, 163, 165, 172, 222, 226, 254, 277, 310, 323, 327, 338, 342, 408, 427, 465, 496, 500, 634, 733, 735
Mayersburg, Paul 477
Maysles, Albert 462
Mazursky, Paul 208
McCambridge, Mercedes 402
McCarey, Leo 211, 478
McCarthy, Joseph 352, 376, 435
McCarthy, Todd 240, 245
McClory, Kevin 499
McCrea, Joel 120
McGilligan, Patrick 92, 98, 734, 737, 741, 745, 747, 750
McGuire, Dorothy 426
McIntire, John 373
McKenna, Virginia 413
McLaglen, Victor 175, 409, 591
McLuhan, Marshall 375, 400, 401, 404, 636
McMurtry, Larry 537
McNally, Stephen 373
McQueen, Steve 633, 638, 747
Meeker, Ralph 388
Meerson, Lazare 190
Mekas, Adolfas 476
Mekas, Jonas 476
Méliès, Gaston 182
Méliès, Georges 15, 17, 32, 122, 179, 180, 181, 182, 183, 649
Melnick, Dan 586
Melville, Jean-Pierre 283, 445
Menjou, Adolphe 170
Menzel, Jiří 554
Menzies, William Cameron 77
Mercer, Johnny 540
Meredith, Burgess 281
Meredyth, Bess 278
Messiter, Dolly 267
Metty, Russell 433
Meyerhold, Vsevelod 122, 143
Meyjes, Menno 607
Mezzogiorno, Giovanna 307
Michel, Marc 189
Mifune, Toşiro 553
Milch, David 646
Miles, Sarah 492
Miles, Vera 398
Milestone, Lewis 113, 164
Milius, John 600, 610, 618

Milland, Ray 342
Miller, Arthur 353, 354, 380, 381, 410, 411, 412, 740
Milner, Martin 393
Milton, John 479
Minghella, Anthony 25, 625, 628, 629, 750
Minnelli, Liza 315, 316, 327, 550
Minnelli, Vincente 326, 478, 479, 626, 627, 628, 629, 634, 707, 739, 746
Miranda, Isa 291
Mirren, Helen 662
Mitchum, Robert 281, 317, 321, 331, 386, 389, 390, 393, 426, 544
Mix, Tom 57, 374
Mizoguchi, Kenji 90, 129, 415, 416, 417, 420, 592, 687
Molina, Ángela 560
Monroe, Marilyn 409, 410, 411, 424, 425, 436, 464, 481, 576, 608, 741
Montagu, Ivor 136, 137
Montgomery, Robert 172
Moore, Julianne 107
Moore, Mary Tyler 520, 523
Moorehead, Agnes 225, 235
Moran, Dolores 243
Moran, Lois 61
Moravia, Alberto 508
Moreau, Jeanne 466, 467, 468, 491, 502, 576
Morecambe, Eric 519
Moreuil, François 450
Morgan, Peter 646
Morgenstern, Ignace 445
Morgenstern, Joe 530, 672
Morgenstern, Madeleine 445
Morose, Jeanne 470, 743
Morozov, Evgeny 692
Morricone, Ennio 306
Morris, Edmund 570, 571
Mortimer, John 647
Morton, Samantha 646
Moss, Jack 236
Moullet, Luc 443
Mountbatten, Louis 260
Moussy, Marcel 445, 446
Mozart, Wolfgang Amadeus 216, 284, 453
Muni, Paul 105, 405
Murch, Walter 546, 550, 610, 611, 617, 745, 750
Murdoch, Rupert 57, 683
Murnau, F. W. 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 78, 79, 137, 139, 317, 359, 422, 462, 734
Murphy, Audie 405
Murphy, Eddie 670
Murray, James 165, 166
Musil, Robert 470
Mussolini, Benito 290, 307
Mussolini, Vittorio 295
Muybridge, Eadweard 8, 13, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 177, 459, 587, 663, 682, 699, 703, 733
Muybridge, Flora 21
Muybridge, Florado Helios 21

Nabokov, Vera 495
Nabokov, Vladimir 112, 484, 488, 494, 495, 496, 744
Narita, Hiro 545
Natanson, Jacques 424
Nazimova, Alla 113
Negri, Pola 53, 59
Nelson, Barry 498
Nelson, Ricky 436
Nemec, Jean 554
Newman, David 524, 525, 526, 531, 532
Newman, Paul 406, 483, 525, 597
Newton, Robert 600
Niccol, Andrew 696
Nichols, Mike 646
Nicholson, Jack 413, 497, 498, 537, 538, 539, 545, 555, 557, 592, 745
Nilsson, Maj-Britt 427
Niven, David 239
Nixon, Marni 402

Nixon, Richard 352, 353, 462, 517, 535, 550, 569
Nolan, Christopher 698, 708
Nolte, Nick 208
Normand, Mabel 74, 563
Norris, Frank 59
Novak, Kim 395, 398, 399, 402, 403
Nowell-Smith, Geoffrey 294
Nykvist, Sven 430

Oakes, Philip 492
Oates, Joyce Carol 412
Obama, Barack 569, 639
Oberon, Merle 42, 252, 253, 260
O'Brien, George 60, 61, 65
O'Brien, Margaret 325
Obst, Lynda 665, 747
O'Connor, Donald 328, 425
Odets, Clifford 391
Odlum, Floyd 228
O'Donnell, Cathy 340, 384
Ogier, Bulle 562
Okada, Eiji 439
Olivier, Laurence 42, 218, 250, 255, 261, 263, 275, 342, 360, 411, 493, 545, 738
O'Neal, Ryan 544
O'Neill, Eugene 460
O'Neill, Oona 51
Ophüls, Marcel 422, 423
Ophüls, Max 130, 291, 299, 412, 422, 423, 424, 425, 509, 510, 583, 588, 742
Oppenheimer, Jess 357, 360
Oppenheimer, Max 422
Orbison, Roy 660
Osborne, John 489, 493
Oswald, Lee Harvey 353, 464
Oşima, Nagisa 580
Otsep, Fyodor 127
Ouspenskaya, Maria 113
Ovitz, Mike 615
Ozu, Yasujiro 177, 265, 267, 417, 420, 664, 687, 700

Pabst, G. W. 53, 54, 55, 65, 164
Pacino, Al 401, 544, 545, 550, 652, 670, 704
Paini, Dominique 706
Pakula, Alan 533, 546
Palance, Jack 456
Palermi, Amleto 290
Paley, Isaac 345
Paley, Samuel 345
Paley, William 346, 347, 348, 349, 355, 359, 740
Pallette, Eugene 408
Palmer, Tony 519
Parain, Brice 460
Park, Arthur 375
Parker, Bonnie 524, 525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 576, 655
Parker, Charlie 381
Parlo, Dita 199
Parr, Jack 403
Parsons, Estelle 527, 531, 532
Pasolini, Pier Paolo 306
Passer, Ivan 554, 555
Patterson, John 642
Paul, Robert 181
Paulson, Hank 646
Paxinou, Katina 294
Pease, Frank 135
Peck, Gregory 309, 343, 432
Peckinpah, Sam 130, 436, 533, 585, 586, 587, 591, 635, 746
Penn, Arthur 25, 402, 526, 527, 528, 529, 531, 536, 543, 591, 744
Pennebaker, D. A. 462
Percy, Walker 406, 407, 703
Périnal, Georges 190, 259
Perkins, Anthony 87, 485
Perkins, V. E 477
Perske, Betty Joan 242
Pesci, Joe 307, 542, 649
Pevere, Geoff 687, 751
Picasso, Pablo 112, 119, 123, 163
Piccoli, Michel 456
Pickford, Mary 31, 38, 52, 53, 54, 61, 68, 92, 132, 336

Pidgeon, Walter 276
Pierson, Frank 590
Pignières, René 448
Pinter, Harold 264, 265, 489, 491, 492, 493
Pisier, Marie-France 562
Platt, Polly 577
Poe, Edgar Allan 460, 535
Poggioli, Ferdinando Maria 291
Polanski, Roman 533, 539, 556, 557, 559, 592, 603, 745
Pollard, Michael J. 526, 531
Polley, Sarah 700
Pollock, Jackson 381
Pommer, Erich 85, 88, 89, 90, 98
Ponti, Carlo 499
Porter, Cole 177, 327
Porter, Eric 518
Potter, Dennis 489, 519, 647
Powell, Charles 601
Powell, Dick 323
Powell, Eleanor 324
Powell, Harry 389
Powell, Michael 44, 249, 251, 253, 258, 259, 260, 263, 266, 321, 390, 477, 478, 619, 651, 698, 738, 750
Powell, Sandy 68
Powell, William 239, 324, 700
Power, Tyrone 409
Preminger, Otto 321, 434, 435, 449, 450, 478, 543, 742
Pressburger, Emeric 249, 258, 259, 263, 698, 738
Prévert, Jacques 218
Previn, André 327
Price, Dennis 262
Price, Vincent 535
Priestley, J. B. 257
Profumo, John 492
Prokofiev, Sergei 143
Protazanov, Yakov 111
Proust, Marcel 49, 563
Puccini, Giacomo 294
Pudovkin, Vsevolod 113
Pugh, Madelyn 357, 360
Puşkin, Alexander 111
Puzo, Mario 543, 544, 548, 551

Quaid, Randy 537
Quirke, Antonia 602, 603, 693, 746, 751

Rachmaninoff, Sergei 265, 267
Rafelson, Bob 533, 537, 554, 634, 744, 750
Raft, George 278, 363, 436, 437
Rainer, Luise 360
Raines, Ella 243
Rains, Claude 279, 396
Rand, Ayn 166
Rankin, John 312
Rapf, Harry 156, 735
Rappe, Virginia 72
Ratoff, Gregory 113
Rattigan, Terence 281
Rauschenberg, Robert 466, 530
Ray, Aldo 377
Ray, Nicholas 231, 282, 384, 385, 410, 477, 478, 479, 618, 626, 630, 685, 691, 741, 750, 751
Ray, Satyajit 231, 699
Ray, Susan 477, 741
Rayns, Tony 415
Reagan, Ronald 278, 355, 375, 403, 564, 567, 568, 569, 570, 571, 661, 745
Redford, Robert 544, 624
Redgrave, Michael 258
Redgrave, Vanessa 500, 501
Reed, Carol 262, 263, 478
Reed, Donna 366, 377
Reed, Oliver 519
Reid, Wallace 74
Reimann, Walter 88
Reinhardt, Gottfried 98
Reinhardt, Max 57, 98
Reisch, Walter 152
Reiser, Leonard 523

Reissar, Jenia 426
Reisz, Karel 493
Reith, John 256, 348
Remarque, Erich Maria 164
Remick, Lee 435
Reinnick, David 643, 645
Renoir, Aline 203
Renoir, Jean 90, 106, 111, 130, 164, 177, 179, 180, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 235, 279, 292, 408, 416, 446, 449, 537, 588, 672, 687, 700, 736
Renoir, Pierre 210, 217, 218
Renoir, Pierre-Auguste 180, 201, 203, 209
Resnais, Alain 283, 286, 413, 439, 441, 442
Reville, Alma 394
Rey, Fernando 27, 171, 559
Reynolds, Debbie 326
Reynolds, William 546
Rich, Frank 602
Richards, I. A. 400
Richardson, Miranda 585
Richardson, Ralph 262, 460, 493
Richardson, Robert 629
Richardson, Tony 478, 493
Richie, Donald 415, 742
Rickles, Don 650
Ridgely, John 483
Riefenstahl, Leni 145, 146, 147, 148, 149, 150
Riesenfeld, Hugo 65
Riesman, David 353, 354
Riskin, Robert 172, 173
Ritt, Martin 482
Riva, Emmanuelle 439, 441
Rivera, Diego 139, 140
Rivette, Jacques 443, 444, 562, 563, 745
Rizzoli, Angelo 291
Robards, Jason 460
Robert-Houdin, Jean-Eugène 180, 181
Roberts, Julia 23, 24, 68, 206, 668
Robinson, Casey 278
Robinson, Edward G. 92, 105, 316, 317, 436, 437
Robinson, Jackie 343
Rocco, Alex 593
Rodgers, Gaby 388
Rodgers, Richard 327
Roeg, Nicolas 580
Rogers, Ginger 23, 153, 176, 177, 324, 403, 577, 658
Rogers, Will 175
Rohmer, Eric 443, 444, 556
Rolph, James, Jr. 103
Ronet, Maurice 467
Rooney, Mickey 324, 414, 443
Roos, Fred 544
Roosevelt, Franklin D. 154, 280, 483, 571
Rosellini, Anne 632
Rosenthal, Lisa 92
Rosher, Charles 61, 78
Rossellini, Isabella 312, 660, 662
Rossellini, Roberto 289, 295, 296, 297, 298, 299, 306, 310, 311, 312, 313, 314, 391, 662, 739
Rota, Nino 547, 551
Rothman, Tom 690
Roud, Richard 451, 480, 743
Röhrig, Walter 88
Ruddy, Al 543, 547, 548
Rudin, Scott 696
Rudolph, Alan 635
Ruman, Sig 275
Russell, Harold 340, 341
Russell, Jane 503
Russell, Ken 519
Russell, Rosalind 241, 247
Ryan, Robert 386, 423
Rydell, Mark 542

Sagan, Françoise 449
Salinger, Conrad 627
Saltzman, Harry 498

Sanda, Dominique 508, 510
Sanders, George 313
Sandford, Jeremy 519
Sandler, Adam 669, 677
Sandrelli, Stefania 508
Sanford, David 346
Sanford, Erskine 225
Sarris, Andrew 478, 479, 751
Sartre, Jean-Paul 452
Saville, Victor 253
Sayles, John 624
Saylor, Morgan 677
Scarfiotti, Ferdinando 509
Scavarda, Aldo 469
Schaefer, George 221, 226, 237
Schaffner, Franklin 543
Schary, Dore 327, 383
Scheider, Roy 600
Schenck, Joseph 50, 51, 410
Schenck, Nick 155, 338
Schickel, Richard 35, 39, 42, 43, 408, 648, 733, 734, 741, 747
Schiesel, Seth 678
Schiffman, Suzanne 459
Schlesinger, Arthur 547
Schlesinger, John 493, 533
Schlesinger, Paula 90
Schneider, Bert 537
Schneider, Maria 510, 511, 512, 515, 558, 560
Schneider, Romy 564
Schnitzler, Arthur 422, 423
Schoonmaker, Thelma 477, 629, 750
Schrader, Paul 68, 421, 617, 635, 686, 739, 742, 750
Schroeder, Barbet 562
Schulberg, B. P. 53, 134, 136, 138, 139
Schulberg, Budd 138, 354, 381, 382
Schwarzbaum, Lisa 672
Schwarzenegger, Arnold 287, 568, 638
Scofield, Paul 545
Scorsese, Martin 182, 315, 316, 328, 344, 470, 477, 533, 535, 548, 581, 596, 624, 626, 629, 648, 649, 650, 651, 652, 657, 685, 747, 750
Scott, A. O. 670
Scott, George C. 435, 497, 545
Scott, Helen 487, 525
Scott, Randolph 374
Scott, Ridley 286, 680
Seastrom, Victor 427
Seberg, Jean 449, 450, 467, 526
Sedgwick, Edie 465, 466, 467
Seitz, John 339
Sellers, Peter 493
Selznick, Brian 648
Selznick, David O. 34, 35, 69, 113, 138, 176, 221, 222, 263, 278, 280, 302, 308, 309, 311, 333, 334, 336, 339, 341, 372, 394, 395, 396, 397, 426, 427, 602, 648, 681, 742
Selznick, Irene Mayer 309, 310
Selznick, Lewis J. 113, 138, 372
Selznick, Myron 372, 394, 740
Selznick, Irene Mayer 32
Sennett, Mack 46, 409
Serkis, Andy 646
Seton, Marie 141
Seymour, Dan 241
Shakespeare, William 68, 232, 249, 261, 412, 565
Shales, Tom 569
Shaw, Anna 32
Shaw, George Bernard 132
Shaw, Robert 600, 601, 746
Shearer, Douglas 240
Shearer, Moira 260
Shearer, Norma 240, 735
Shearer Hawks, Athole 240, 241, 243
Sheen, Martin 618
Sheinberg, Sid 601
Shenberg, Margaret 34
Shepherd, Cybill 537, 577, 581
Shepitko, Larisa 287
Sheridan, Ann 278
Sherman, Lowell 86
Sherwood, Robert 69
Shire, Talia 545
Shivas, Mark 477

Shumyatsky, Boris 142
Shurlock, Geoffrey 504
Shute, Nevil 413
Sidney, George 327
Siegel, Bugsy 139
Siegel, Don 568, 638, 747
Signoret, Simon 283
Simenon, Georges 207, 469
Simmons, Jean 249, 321
Simon, David 646
Simon, Michel 199, 200, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 218, 456
Sinatra, Frank 326, 377, 378, 410, 544, 651, 668
Sinclair, Craig 140
Sinclair, Upton 139, 140, 141, 735, 743
Siodmak, Curt 334
Siodmak, Robert 334
Sirk, Douglas 344, 433, 434, 456, 478, 483, 561, 562, 742
Sjöberg, Alf 426, 427, 694
Sjöström, Victor 59, 63, 119, 426, 430, 431
Sloane, Everett 225
Soderbergh, Steven 365, 624, 667, 668, 748
Sokurov, Aleksandr 699
Solntseva, Yulia 111
Sontag, Susan 358, 368, 403, 415, 566, 567, 745
Southern, Terry 537
Souvestre, Pierre 184
Speer, Albert 148
Spelling, Aaron 645
Spielberg, Steven 272, 285, 345, 417, 475, 533, 554, 580, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 605, 606, 607, 608, 610, 615, 623, 629, 648, 746
Spillane, Mickey 388
Stack, Robert 433
Stalin, Joseph 120, 133, 134, 139, 141, 144
Stallone, Sylvester 638
Stanford, Leland 21, 22
Stanislavsky, Konstantin 111, 380
Stanton, Harry Dean 538
Stanwyck, Barbara 172, 317, 335, 412, 623, 736
Star, Darren 646
St. Denis, Ruth 53
Steichen, Edward 67
Steiger, Rod 382, 383
Stein, Gertrude 466
Stein, Jules 371, 437
Steinbeck, John 175
Steiner, Max 148
Steven, Kitty 243
Stevens, George 579
Stewart, James "Jimmy" 5, 25, 173, 174, 280, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 395, 396, 398, 401, 402, 405, 435, 503, 740
Stewart, Potter 502
Stiller, Mauritz 37, 53, 426
Stockwell, Dean 460, 660
Stone, Oliver 629, 652
Stone, Sharon 650
Stoppard, Tom 607
Storaro, Vittorio 509, 513, 619
Strasberg, Lee 382, 411, 551, 620
Streep, Meryl 282, 412, 629
Struss, Karl 78
Struther, Jan 276
Sturges, John 598
Sturges, Preston 120, 191, 409, 457, 560, 617, 623, 626, 627, 636, 665, 684, 746
Sturridge, Charles 647
Sudermann, Hermann 60
Sullavan, Margaret 5, 172, 369, 370, 371, 409, 703
Sullivan, Annie 527
Sunderland, Nan 234
Sutherland, Donald 580
Sutherland, Kiefer 673, 675
Swanson, Gloria 8, 66, 67, 337

Sweet, Blanche 38
Syberberg, Hans-Jürgen 564, 565, 566, 567, 570, 617, 690
Sylbert, Richard 460

Talmadge, Natalie 50
Talmadge, Norma 50
Tamahori, Lee 642
Tamiroff, Akim 113
Tanaka, Kinuyo 416
Tandy, Jessica 379, 380, 576
Tapert, Annette 244, 737
Taradash, Daniel 376, 740
Tarantino, Quentin 285, 494, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 661, 747
Tarkington, Booth 234
Tarkovsky, Andrei 287, 699, 706
Tarr, Béla 687
Tati, Jacques 191, 693
Tavel, Ronald 465
Tavernier, Bertrand 283, 750
Tavoularis, Dean 527, 546, 548, 551, 619
Taylor, Elizabeth 74, 137, 378, 576, 579
Taylor, Robert 310
Taylor, William Desmond 73
Temple, Shirley 155, 175, 176, 280
Teshigara, Hiroshi 441
Tessier, Valentine 210
Thalberg, Irving 59,64, 118, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 240, 481, 487, 639, 651, 735
Thomas, Olive 73
Thompson, Emma 646
Thompson, Kay 327
Thulin, Ingrid 429
Thurman, Uma 655
Tierney, Gene 435
Tinker, Grant 523
Tiomkin, Dimitri 113
Tisse, Eduard 123, 126, 132, 135, 140, 141
Todd, Ann 266
Toland, Gregg 42, 175, 177, 225, 229, 230, 235, 341
Tolstoy, Leo 167, 286
Tonti, Aldo 293
Torn, Rip 538
Toscanini, Arturo 547
Tourneur, Jacques 478, 479
Towne, Robert 42, 526, 539, 546, 557, 750
Tracy, Spencer 103, 369, 443
Travolta, John 655
Tree, Herbert Beerbohm 262
Trinder, Tommy 257
Trintignant, Jean-Louis 508, 511
Trollope, Anthony 518
Truffaut, François 189, 212, 232, 387, 418, 419, 421, 422, 425, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 453, 455, 467, 480, 486, 487, 488, 524, 525, 527, 554, 694, 741, 742, 743
Tucci, Stanley 590
Turgenev, Ivan 144
Turkel, Joe 498
Turner, Lana 293, 310, 362
Tushingham, Rita 493

Ullmann, Liv 314, 431, 699, 710
Ulmer, Edgar G. 61, 317, 334, 739
Umeki, Miyoşi 414
Unvital, Monica 470, 743

Valenti, Jack 504, 505, 744
Valentino, Rudolph 52, 76, 118
Valli, Alida 294
Vance, Vivian 360
Van Druten, John 82
Van Dyke, Dick 362, 520
Van Patten, Tim 641, 747
Varda, Agnes 461
Veidt, Conrad 89, 258, 279
Vertov, Dziga 119, 120, 121, 122, 199, 324
Vidal, Gore 225, 481, 568, 737

Vidor, Florence 161
Vidor, King 78, 90, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 409, 626, 735
Viertel, Berthold 151
Viertel, Salka 150, 151
Vigo, Jean 194, 198, 381, 446, 451, 736
Vincent, Frank 650
Vinterberg, Thomas 672
Visconti, Luchino 211, 289, 292, 293, 294, 295, 306, 544, 556
Vitti, Monica 468, 470
Vogel, Amos 480
von Harbou, Thea 93, 95, 98, 100
von Sternberg, Josef 53, 68, 167, 168, 169, 170, 176, 177, 253, 509, 559, 626, 735
von Stroheim, Erich 48, 59, 139, 161, 188, 214, 338, 408, 626, 630
von Sydow, Max 429
von Trier, Lars 669, 671, 672, 675, 698, 748

Wai, Wong Kar 699
Waits, Tom 619
Wajda, Andrzej 287, 429
Walbrook, Anton 259, 423
Walken, Christopher 621
Walker, Robert 280, 396, 707
Wallace, David Foster 661, 703
Wallach, Eli 377
Wallis, Hal 277
Walsh, Raoul 143, 478, 584
Walters, Charles 327
Walthall, Henry B. 38
Walton, William 261
Ward, John 240
Ward, Peter 240
Warden, Jack 482
Warhol, Andy 412, 465, 466, 509, 516, 687, 743
Warm, Hermann 88, 192
Warner, Albert 33
Warner, Harry 33
Warner, Jack 33, 280, 385, 526, 529, 532
Warner, Sam 33
Wasserman, Lew 371, 372, 373, 375, 437, 485, 504, 570, 597, 598, 599, 600, 601, 615, 679, 740
Waters, Ethel 482
Watkins, Peter 519
Watt, Harry 256, 257, 262
Watts, Naomi 662
Waugh, Evelyn 647
Waxman, Franz 339
Wayne, David 490
Wayne, John 23, 243, 246, 281, 375, 403, 433, 436, 578, 591, 593, 621, 682
Weaver, Pat 523
Webb, Paul 608
Wedekind, Frank 54
Weir, Peter 696
Welch, Joseph N. 435
Weld, Tuesday 495, 527
Welles, Orson 123, 133, 177, 180, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 263, 282, 293, 356, 478, 479, 588, 592, 601, 613, 626, 630, 651, 656, 736, 737, 744
Welles, Richard 219
Wellman, William 78, 281
Wells, H. G. 96
Wenders, Wim 554
Werner, Oskar 525
Wernicke, Otto 354
Weschler, Lawrence 42, 43
West, Mae 176, 336
West, Nathanael 75, 96, 476
Wharton, Edith 650
Whitman, Charles 536
Whitman, Walt 115
Widmark, Richard 322
Wiene, Robert 88

Wilde, Oscar 262
Wilder, Billy 151, 152, 286, 319, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 411, 436, 437, 478, 626, 635, 691, 735, 739
Wilder, Gene 527
Wilkerson, Billy 362
Williams, Earl 247
Williams, Esther 326
Williams, John 540, 595, 600, 629
Williams, Michelle 411
Williams, Tennessee 377, 575
Willis, Bruce 655
Willis, Gordon 545, 551
Wilson, Donald 518
Wilson, Dooley 278
Wilson, Woodrow 43
Winchell, Walter 383, 391, 394
Windt, Herbert 148
Winger, Debra 402
Winsten, Archer 227
Winter, Terence 646
Winters, Shelley 389, 494, 579
Wise, Ernie 519
Wise, Robert 236
Wiseman, Frederick 570
Wister, Owen 44
Wlaschin, Ken 291
Wood, Natalie 382, 387
Wood, Robin 487
Woodrell, Daniel 631
Woods, James 646, 650
Woodward, Joanne 406, 482
Woolf, Virginia 71, 249
Woolrich, Cornell 397
Wozniak, Steve 355
Wray, Fay 153
Wright, Basil 256
Wright, Norton 525
Wyler, William 261, 276, 277, 336, 340, 478, 740
Wyman, Jane 344, 433

Yates, Peter 543
Yimou, Zhang 699
Youngkin, Stephen D. 105

Zaentz, Saul 555, 617, 750
Zanuck, Darryl 280, 597
Zanuck, Richard 597, 598, 600, 601, 602
Zapruder, Abraham 464, 500
Zavattini, Cesare 300, 302, 303, 304, 305
Zemeckis, Robert 606
Zetterling, Mai 427
Zinnemann, Fred 287, 334, 376, 478, 543
Zinner, Peter 546
Zola, Emile 186, 204, 213
Zolotow, Maurice 152, 735, 739
Zsigmond, Vilmos 540, 541
Zuckerberg, Mark 666, 699, 702
Zukor, Adolph 33, 347
Zweig, Stefan 423


DAVID THOMSON
FİLMLER HAYATIMIZI NASIL ETKİLER?
Filmler üzerine yazılmış en iyi kitap. – The Guardian
DAVID THOMSON
FİLMLER HAYATIMIZI NASIL ETKİLER?