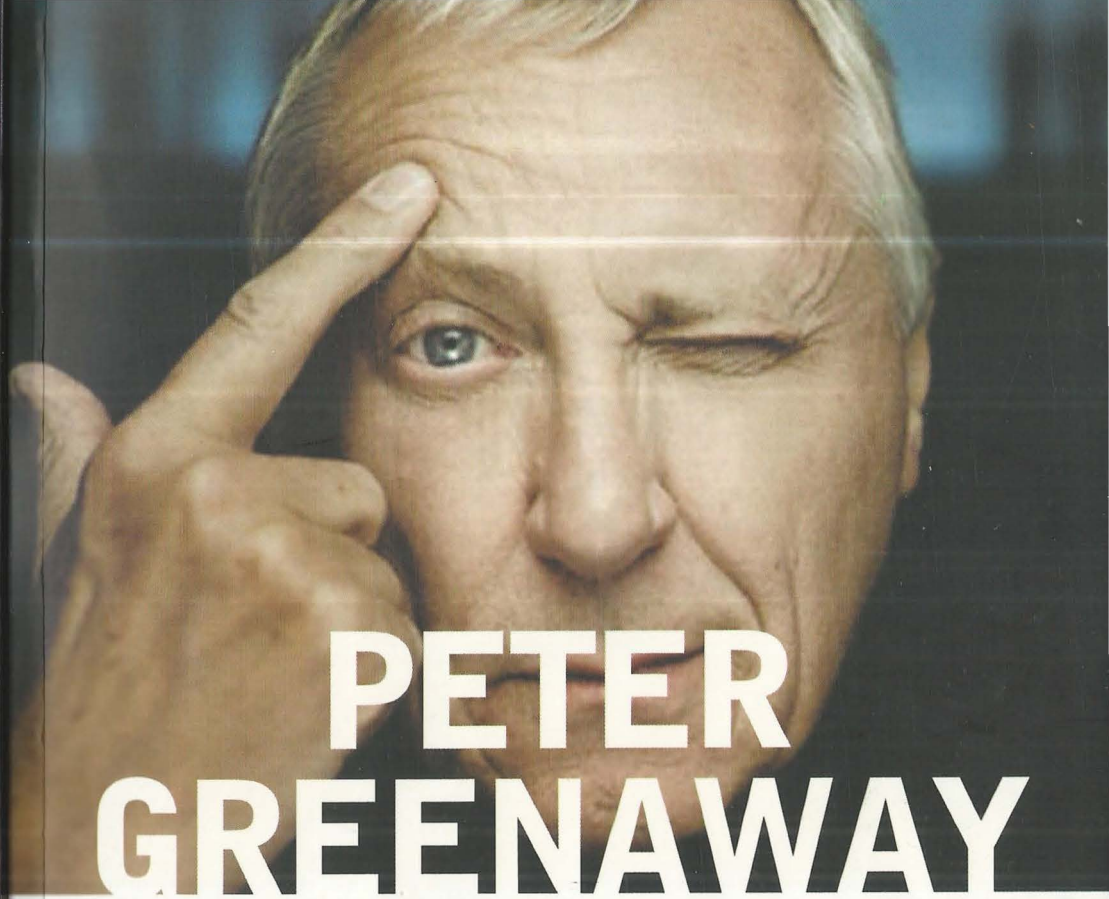
PETER GREENAWAY

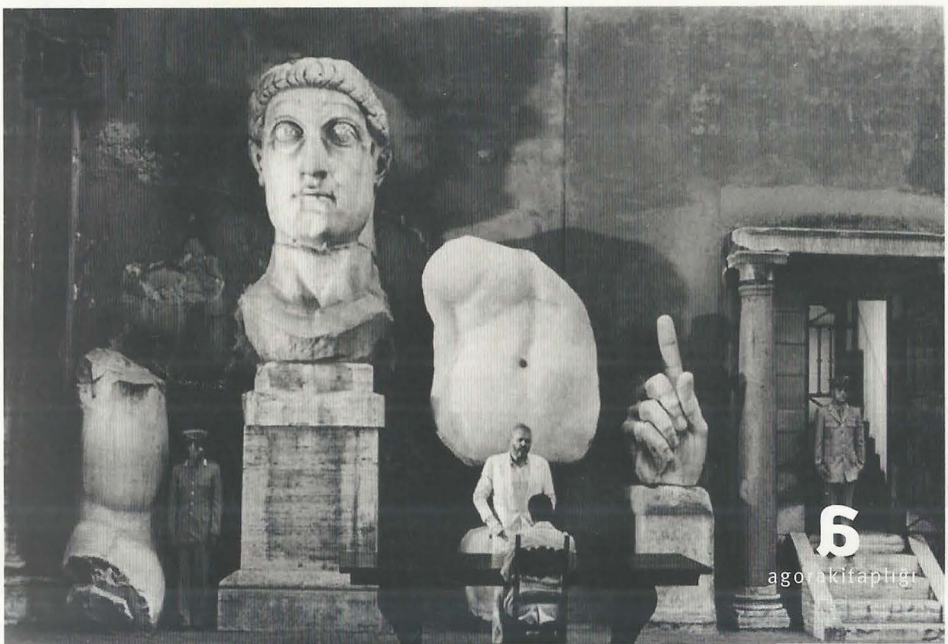
DERLEYENLER: VERNON GRAS - MARGUERITE GRAS



PETER GREENAWAY

Derleyenler: Vernon Gras - Marguerite Gras

Türkçesi: Selim Özgül



agoraKitaplığı

agorakitaplığı
456

VERNON GRAS

George Mason Üniversitesi'nde İngilizce ve kültürel çalışmalar alanlarında ders vermektedir.

MARGUERITE GRAS

ABD Temsilciler Meclisi'nde (1974-1991) çıkarılan ve çıkarılması düşünülen yasalarla ilgili araştırma uzmanı olarak görev aldı.

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmaniye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *"Cahiers du Cinéma"nın Kısa Tarihi* (Emilie Bickerton), *Sinematografi İnsan Yüzüdür* (der. Raphael Shargel), *Pedro Almodovar* (Paul Julian Smith) ve *David Lynch – 'Tekinsiz'in Sineması* (der. Chris Rodley) bulunmaktadır.

Derleyen: Vernon Gras - Marguerite Gras

PETER GREENAWAY

Türkçesi: Selim Özgül

a

agorakitaplığı

Sinema 89

Peter Greenaway
Derleyen: Vernon ve Marguerite Gras

Çevirinin esas alındığı özgün basım:
Peter Greenaway – Interviews
University Press of Mississippi, Jackson, 2000

İngilizce'den çeviren: Aslı Kutay Yoviç
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2000; University Press of Mississippi
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı şirketine aittir.

Birinci Basım: Eylül 2014

ISBN: 978-605-103-249-8

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

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

İÇİNDEKİLER

Sunuş vii

Greenaway'le Bir Yolculuk *(Nigel Andrews)* 1

Greenaway'in Sözleşmesi *(Robert Brown)* 5

Sözleşmenin Bozulması *(Stuart Morgan)* 14

Ressamın Sözleşmesi: Peter Greenaway'le Söyleşi *(Karen Jaehne)* 24

Peter Greenaway'le Söyleşi: *Hayvanat Bahçesi (Michel Ciment)* 32

Mimarın Karnı: Peter Greenaway'le Söyleşi *(Don Ranvaud)* 51

Üzerinde Durulan İki Şey:
Seks ve Ölüm *(Hartmut Buchholz ve Uwe Kuenzel)* 61

Ben Aşçıyım: Peter Greenaway'le Söyleşi *(Andreas Kilb)* 72

Sayılarla Greenaway *(Joel Siegel)* 79

Düşünülecek Şey: Peter Greenaway'le Söyleşi *(Gavin Smith)* 111

Total Bir Sanat Biçimi Olarak Sinema:
Peter Greenaway'le Söyleşi *(Marcia Pally)* 130

Bir Büyücünün Anatomisi *(Howard A. Rodman)* 148

Kitap, Tiyatro, Sinema ve Peter Greenaway *(Dylan Tran)* 160

Prospero'nun Kitapları – Söz ve Görüntü:
Peter Greenaway'le Bir Söyleşi *(Marlene Rodgers)* 168

Peter Greenaway *(Suzanna Turmanl)* 183

Peter Greenaway'le Söyleşi: *Macon Bebeği (Michel Ciment)* 191

Sinemanın Ötesi *(Sabine Danek ve Torsten Beyer)* 205

Sinemada Kutsal Değerlere Hakaret:
Peter Greenaway'le Söyleşi *(John Petrakis)* 212

Peter Greenaway: Bir Söyleşi *(Lawrence Chua)* 217

Mütevazı Olmak Çok Zor
Fakat Çaba Göstereceğim... *(Jonathan Jones)* 229

Dil Hikâyeleri *(Sabina Danek)* 235

Kronoloji 241

Filmografi 247

SUNUŞ

Peter Greenaway'in filmlerinin mevcut sinema uygulamasındaki anaakımın karşısında yer aldığı çok açıktır. Bu en başından beri böyledir. Peter Greenaway, Hollywood sineması diye adlandırdığı şeyin standart tarifesini sağlayan, psikolojik bakımdan motive edilmiş konuları tamamen görmezden gelmektedir. "Hollywood filmleri hikâye anlatmakta, doğrusal anlatımı olan edebiyatı en üst düzeyde görsel olması gereken bir araca aktarmaktadır," der Greenaway. Hollywood tarzı yönetmenlerin, resim sanatının uzun tarihinde gördüğümüz gibi, imgeyle görsel öğelerin birleşimini öne çıkarmak yerine, 've sonra'nın büyüsüne kapıldığı görülmektedir. Onlar meraklı bir bekleyiş yaratma ustasıdırlar; fi-

ziksel arkaplanı, olay yerini ve insan şekillerini daha sonra gerçekleşecek olanı öğrenme ihtiyacına tabi kılarlar. Görüntüler, aksiyonun gelip geçici zemini olarak işlev görür. Görsel imgeler filmin olay örgüsüne tabi kılınır. "Bir hikâyede neler olduğunu öğrenmek istiyorsanız kitap okuyun," diyor Greenaway. Sinemanın potansiyelini görüntüye dayalı bir araç olarak kullanma konusunda çoğu film yönetmeninin sakat ya da yarı kör bir bakışa olduğunu ileri sürer. Onlar görsel aracın potansiyelleriyle pek ilgilenmezler ve ilginç olmayan, hatta sıkıcı filmler yaparlar. Bunu pek çok röportajında tekrar tekrar ifade eden Greenaway, daha da önemlisi, resim sanatının estetiğini film yapımcılığına getirmeyi ve anlatımın etkisini ortadan kaldırmayı arzulamaktadır. Resim sanatının estetiğini sinemaya getirmenin ileri düzeyde duygusal bir çaba olmadığını kabul ederken, asla geniş kitlelerin ilgisini çekmeyecek ya da Hollywood filmlerinin devasa boyuttaki finansal başarısına ulaşamayacaktır. Fakat filmleri, kendisine istediği tarzda filmler yapmaya devam edecek kadar finansal başarılar sağlamaktadır. Bu aynı estetik ilkeleri takip eden Greenaway artık (1990'ların sonunda) çalışmalarını, sinemayı televizyon ve CD-ROM'la birleştirdiği yeni bir aşamaya taşımıştır. Onun görüşü, son yüzyılın geleneksel sinemasının öldüğü yönündedir. Hayal gücü, yenilikçi teknoloji ve finansal kaynaklar bütünüyle televizyona ve internete gitmektedir. "Görüntülerin yaratılması her zaman olduğu gibi devam edecektir, fakat," der Greenaway, "gelecekte elektronik ortamda gelişecektir" Dolayısıyla, en son çalışması *Tulse Luper's Suitcases* (Tulse Laper'ın Çantaları) hayal gücüne dayalı bir multimedya işi olacaktır.

Greenaway hayatının ilk dönemlerinde resim sanatıyla uğraşmak istediğini biliyordu. Üniversiteye gitmekten ziyade Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'na gitmeyi tercih etti. Fakat sinemaya duyduğu ilgi, daha güzel sanatlar öğrenciliği sırasında, Ingmar Bergman'ın *Seventh Seal*'ını (Yedinci Mühür) izlediği zaman göstermişti kendini. Bir günde beş gösterimi yapılan o filmi neredeyse günde iki kez izlediğini hatırlıyor. *Yedinci Mühür* Amerikan filmlerinin psikodraması yerine, Ölüm'ün satranç oynaması gibi

geride kalan bir Ortaçağ geçmişi, canlandırılan unutulmuş bir mitoloji gibi metafora ve sembolizme yer veriyordu. Peter Greenaway sonraki iki yıl içinde, daha ziyade Antonioni, Pasolini, Godard ve Resnais'ye odaklanan 'Avrupa sineması üzerine hızlandırılmış bir kurs'a devam etti. İngiliz Sinema Enstitüsü'nde, o zamanlar Merkezi Enformasyon Dairesi'nde (COI) 'uygun bir iş'e yerleşmesini sağlayan, 'üçüncü-yardımcı-kurgucu-deneme elemanı' olarak geçici bir iş buldu. İyi ücret ödenen bir işti bu ve Greenaway, COI'de basamakları yavaş yavaş çıkıp kırpıntıları toplayıp temizlemekten kurguculuğa ve yönetmenliğe kadar yükseldi. Peter Greenaway sık sık COI'yi İngiltere Dışişleri Bakanlığı'nın propaganda ordusu olarak tanımlamaktadır. COI filmlerde, dünyanın dört bir yanında sınıflarda gösterilmek üzere İngiltere'nin endüstriyel, tarımsal ve kültürel hayatının çeşitli yanlarını belgeselleştirmiştir. Yeterince zararsız olan bu belgesel propaganda, izleyicileri "Galler'de ne kadar çoban köpeği olduğu" ya da "Ipswich'te ne kadar Japon restoranı bulunduğu" konusunda bilgilendiriyordu. Bu istatiksel belgesellerin yapımı, Greenaway'in kafasına gerçekle kurmaca arasındaki çizginin ne kadar belirsiz olduğu düşüncesini yerleştirmişti. Coğrafi alanla bir taraftan aktiviteler, diğer taraftan haritalar, listeler ve doğal olayları açıklayan ve kontrol altına alan sınıflandırıcı şemalar arasındaki uyumsuzluk konusunda doğrudan deneyim edinmişti.

Greenaway bu uyumsuzluk ve 1960'larda hâkim olan yaygın yapısalcı/semiyolojik fikirlerden kendi yönetmenliğiyle ilgili birtakım sonuçlar çıkardı. İngiltere'de John Grierson'dan miras kalıp varlığını devam ettiren gerçekçi belgeseli reddetti. Belgesellerin dünyaya açılan saydam bir pencere olduğuna inanan geleneksel düşünceyi ciddiye alması mümkün değildi artık. Greenaway istatistiksel bakımdan 'objektif' belgeseller yaratırken, onları yaratmaya giden kurmaca ve manipülasyonun öğelerini kişisel olarak denemiş oluyordu. Bu durumu Michel Ciment'e şöyle açıklamıştı: "Benim belgesel yapma tarzım onları kurgusal anlatıya yaklaştırmıştır. Tabii bu ikisi arasındaki çizgi bulanıktır. Özünde, konu belgesel değildir."

İlk başlarda Karen Jaehne'e, yaptığı ilk yirmi filmin tamamının, dış dünyayı nasıl yorumladığımız meselesiyle birlikte, 'temsil sorunu'yla ilgili olduğunu ifade ediyordu. Greenaway insanın dünyayla karmaşık ilişkisinin beyazperdeye yansıtılması gerektiğine inanmaktadır. Sanatın sağlayabileceği tek özgün kavrayış kendi kurgusallığı ya da yapaylığı olduğundan, anlam katmanın filmlerin odağı olması gerekir. Greenaway'in anlayışına göre, iyi sanat yapay olmalı ve bir kurgu olarak dikkatleri üzerine çekmelidir. Naif biçimde gerçekliğe tutulan bir ayna ya da ona açılan bir pencere şeklinde ortaya konamaz. Hatta daha kötüsü, sanat -Hollywood sinemasının yaptığı gibi- insanın hüsnü kuruntusunu duygusal, hayal dünyasında yaşanan mutlu sonlarla ya da kendi kendine hizmet eden, avutucu trajik, kahramanca son bulmalarla ve para kazanmayla beslememelidir. Hikâyelerin çoğu bitirilmeye ihtiyaç duyarken ve bu türden sonlar insanların psikolojik ihtiyaçları doğrultusunda gelişirken, Greenaway duygusal psikodramadan uzak durur. Greenaway, Stuart Morgan'a tarihin asla bir sonunun olmadığını bildirmektedir. Tarihsel anlatım diye bir şey olmaz; tarihçiler tarafından yaratılır o. Dolayısıyla, düzmece anlatı yerine, sinemanın içerikten ya da hikâyeden uzaklaşıp görüntü, kompozisyon ve çerçevenin yaratıp şekillendirebileceği bir anlam katma sürecine dikkat çekmesini istemektedir. Greenaway'in filmlerinin tamamı, biçim varlığını devam ettirirken içerik gelip geçici olduğundan, estetik yapısal yanlarını ön plana çıkarırlar. Marcia Pally'yle konuşurken, Poussin'in bir sözüyle güzel bir örnek vermiştir: "İçerik daima dumura uğrar. Örneğin, Poussin'in tabloları kendi klasik referansları içinde çok nadirdir ve çoğu kimse onların ne hakkında olduğunu bilmez. Biz gene de bir Poussin tablosuna hayranlık duymaya devam ediyor ve ondan hoşlanıyoruz. Biçim, içerik kaybolduktan sonra da varlığını epeyce devam ettirir."

Postmodern sanatın amacı *ne*'yi değil, *nasıl*'ı göstermek olmalıdır. Yani, kendine atıfta bulunmalıdır. Sanat Hakikat'in açığa vurucusu değildir, insanların dünyayı nasıl şekillendirdiğine ilişkin geçmiş sözlüğünü ortaya koymalıdır. Borge ve Marquez gibi

Greenaway de, sanatının düzene yaptığı kültürel atıflar bakımından ansiklopedik olmasını istemektedir. Aynen edebiyatın kendi diline sahip olması gibi, sinemanın da kendi sözlüğü ve sözdizimi vardır. Calvino, Borges ve Marquez gibi çağdaş yazarların edebiyata ilişkin olanları sergiledikleri doğrultuda, neden o da sinemanın kendine özgü sistemlerini gözler önüne sermesindi? Bütün çağdaş film yapımcılarınınki gibi Greenaway'in de Calvino, Borges ve Barth'ın özdüşünümsel kurmacasının sinemadaki muadilini yaratmaya yaklaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Onlar gibi Greenaway de anlam katma sürecini gözler önüne sermektedir. Greenaway bu işi çok parıltılı şekilde yapmıştır ve bu yüzden sinema tarihindeki yerini almıştır.

Greenaway'in bütün röportajlarında en sık tekrarlanan ifade, sanatın yapay olması gerektiği şeklindeki ısrarıdır. Greenaway, Gavin Smith'e başkalarına tekrar tekrar şunu söylediğini ifade ediyor: "Benim sinemam özellikle yapaydır ve daima özdüşünümseldir. Ne zaman bir Greenaway filmi seyretseniz, kesinlikle ve mutlak surette *sadece bir film seyrettiğinizi bilirsiniz.* Hayattan bir kesit değildir film, dünyaya açılan bir pencere değildir. Hiçbir şekilde 'doğal' ya da 'gerçek' bir şeyin kopyası değildir. Ben doğalcılığın ya da gerçekçiliğin sinemada geçerli bir şey olduğunu bile düşünmüyorum." Dahası, bütün uzun metrajlı filmleri yapay durumlarını kurgulanmış estetik nesneler olarak öne çıkarsa da, filmlerindeki kahramanlar kendi yerlerini almakta ve onların yaptıkları, kendisinin film yönetmeni olarak ortaya koyduğu faaliyetlerle paralellik göstermektedir. Greenaway bunu pek çok röportajda değişik düzeylerde ayrıntılara inerek kabul eder. Ressam, mimar, aşçı, bilimciler, oyuncular, büyücü Prospero, kaligraf Nagiko – her şey kendisinin yakın ya da uzak yer değiştirmeleri şeklinde işlev görmekte ve insanların anlam katma sürecini ve her sanatsal projeyi motive eden kaosun düzenlenmesini resmetmektedir. Greenaway'in sinemasının özdüşünümselliğinin en tam ifadesi Marcia Pally tarafından kaydedilmiştir: "Sanatın konusu bu değil midir – kaosta bir düzen bulmaya çalışmak? Sanatın konusu bu değil midir – kaos içinde bir düzen bulmaya çalışmak? Uygarlığın

konusudur o, anlamanın bir yoludur, her zaman için bizi harekete geçiren muazzam bir veri yığınını içerir. ... *Aşçı Hırsız*'daki Fransız şef... de benim. Her filmimle insanları masama davet eder, yemek yaparım. Hayranlık duyduğum kültürel sistemleri alır, onları bir yere yerleştiririm. Hepimizin yaptığı gibi, dünyada bir uyum duygusu, bir düzen duygusu olmasını isterim. Ve daima yenilgiye uğrarız. İnsanın hali budur."

Yorumlama çabalarımızda daima yenik düşmemizin Greenaway açısından iki temel sonucu vardır. Bunlardan biri, filmlerinin seyircileri dünyada, evde oldukları yanılsamasından kurtarmasını sağlayan yapıçözümcü ve ironik olandır. Yanılsamadan kurtulma, Greenaway'in 'kozmik ironi' diye tanımladığı ve ilk başlardaki çalışmalarına hâkim olan bir tarzda gerçekleşir. Söz konusu yaklaşım *Vertical Features Remake, The Falls* ve *Act of God* (Takdir-i İlahi) gibi ilk filmlerini kaplar fakat bütün çalışmalarında mevcuttur. Uzun metrajlı bir filmdeki en saf ifadesi *Downing by Numbers*'da (Sayılarda Boğulmak) ortaya çıkar. Seyirci deneyimlese de deneyimlemese de, Greenaway'in pek çok röportajında ileri sürdüğü 'kozmik ironi'nin açık uçluluğu kuşkulu olabilir. Onun filmlerinde tekrar tekrar öne çıkan şey, çeşitli sınıflandırma şemalarının başarısızlığıdır. Asla başarılamayacak bir şeyse, o takdirde sanatın yapılmaya değer olup olmadığı sorusu gelir. Greenaway'in *Belly of an Architect*'de (Mimarın Karnı) ortaya koyduğu ve Marlene Rodgers'la tartıştığı sorulardan birisidir bu.

İnsanın kendisini bir heykelde, bir tabloda, bir fotoğrafta ya da fotokopilerde yeniden üreterek ölümsüzleştirmesi mümkün müdür? Hayır, çünkü bütün bu çabalar boşunadır, diyor Greenaway. *Mimarın Karnı,* yeni doğmuş bir bebeğin "bir sanatçının... bir mimarın kendisini pencereden attığı sırada" ağlamasıyla sona ermektedir. Dolayısıyla, biyolojik yeniden üretim, ölümsüzlük duygusunu tasavvur etmemizin tek yolu olarak görülmektedir. *Mimarın Karnı*'nda bir soruya yer verilmiştir: "Sadece uygarlıkla değil, bütün kültürel uğraşılarla ilgili anlamlar üzerine muazzam bir soru. Dolayısıyla, o benim gözümde hâlâ bir sorun olarak durmaktadır – değerli bir şey mi yapıyorum, [yoksa] zamanımın ta-



Tuval Bedenler'de (1995) Vivan Wu. (Fotoğraf: Mark Guillaumot)

mamını boşa mı harcıyorum?" Fakat Greenaway kendisinin dünyayı akılcı bir şekilde kontrol etme arzusuyla insanın kaos ve çürüme karşısındaki kırılganlığı arasındaki bu gerginliğe avutucu bir çözüm istemiyor. Ona göre, sürüp giden bir tartışma olmaya devam ediyor. Greenaway'in filmlerinin kahramanı genelde Greenaway'in kendisidir.

Kültür/doğa uçurumunu atlayıp geçme konusundaki başarısızlığın bir diğer sonucu, atıfta bulunulan şeye, *ne*'ye gereken ilgiyi göstermeyip, *nasıl*'a odaklanmak, yani bir dil olarak sinemaya göstergesel bir ilgiyi devam ettirmektir. Greenaway sürekli yeni teknolojileri denemekte ve aynı zamanda televizyon ve CD-ROM'un imkânlarını sinemayla birleştirmenin yollarını aramaktadır. Bu da kendisini görsel dilin manipüle edilmesine yönelik deneyler anlamında en ileri noktaya taşımaktadır. Hâlâ daha ziyade film işiyle uğraşan bir ressam duygusu taşıyan Greenaway, sinemadan ziyade görüntülerin yaratılmasına sadakat göstermektedir. Greenaway görüntü yaratmanın tarihinin sinemanın tarihinden daha uzun olduğunu kabul etmekte ve sinema kaybolup giderken, bunun yeni elektronik ortamda devam edeceğini ileri

sürmektedir. Gerek *Prospero's Books* (Prospero'nun Kitapları) gerekse *The Pillow Book*'ta bilgisayarda gelişmiş yüksek çözünürlüklü televizyon görüntülerini 35 mm.'lik selüloitle birleştirir. Lawrence Chua, Sabine Danek ve Torsten Beyer'le gerçekleştirilen en son röportajında, elektronik geleceğe olan hayranlığını dile getirirken, sinemadan ayrılarak müze gösterilerinin küratörlüğünü yapma ve şehrin dört bir yanında *The Stairs* (Merdivenler) gibi sergiler açacağını söylemektedir.

Greenaway, Danek ve Bayer'e, *Merdivenler*'in bir araç olarak sinemanın değişik yönlerini gözler önüne serdiğini bildirmekte ve sinemanın kendisini hayal kırıklığına uğratmasını ortaya koyduğuna dikkat çekmektedir. Cenevre'de, "Şehrin dört bir yanında mekânları aydınlattık – katedral, göldeki fıskiye, opera binası, sanat galerisi ve diğer belli başlı büyük binalar. ...100 tane merdiven diktik, çok büyük merdivenler, her birinin tepesinde şehrin bir bölgesini çerçeveleyen bir seyir platformu vardı." Çerçeveleme insanların dünyayı disiplin altına almasının bir parçası olduğu ve sinema ve televizyonda büyük rol oynadığı için, *Merdivenler* sergisi "çerçeve anlayışını sinemadan almakta ve onu daha kamusal bir konuma sokmakta [dır]." Greenaway artık iki saatlik bir film yerine, yüz yerde 100 gün bir sergiye sahiptir. Kullanıcıları artık kendi anlatılarını yaratabilmektedirler.

Bu sanat çalışmasının seyircilere açılması daha kapsamlı biçimde Chua'nın röportajında tartışılır. Greenaway *The Pillow Book*'u, "sinemayla bütün televizyon sonrası araçlar (CD-ROM, internet...) arasındaki ilişkinin bozulmasını ele alan bir film" olarak tanımlar. "Fransız eleştirmenler *The Pillow Book*'un bir film değil, CD-ROM olduğu eleştirisini getirirler. Bunun ötesinde bir övgü düşünemezdim," diyor. Gerek *The Pillow Book* gerekse daha önceki *Prospero'nun Kitapları* kendi formatını kronik biçimde baştan sona tekrarlayan bir tek çerçeveden kurtarmayı denedi. Artık çerçeveleme Greenaway'in 'yanal düşünme şekli' olarak adlandırdığı yöne kaymasına izin vermektedir. Yeni teknolojiler sinemasal sözlüğü genişletebilirler, çünkü onlar "geçmişin, şimdinin ve geleceğin tek bir düzlemde ele alınmasına izin verirler" ve "yakın

çekimi, geniş çekimi, portreyi, natürmortu bir tek çerçeve içine yerleştirebilirler" Yeni teknolojiler, 'multimedya' ve 'interaktivite' anlamında, Greenaway'in görüntünün metinle ilişkisini, çalışmanın seyircilerle ilişkisi gibi, yeniden kavramsallaştırmasına imkân tanımaktadır.

Sabine Danek'e verdiği son röportajında yeni elektronik geleceğin imkânları konusunda uzun uzun konuşmuştur: "Benim rüyasını gördüğüm şey, muhteşem bir sese sahip salonlara yerleştirilmiş Omnimax için CD-ROM'lar yapmaktır. Oradan bir sürü büyük kütüphaneye ve müzeye ulaşmak mümkün olacaktır. Dev bir ekranın önünde oturan birisi bütün dünyayla temas kurabilecektir. Bu gerçekten büyüleyici bir şeydir." *Tulse Luper'in Çantaları* Greenaway'i bu yeni çabanın içine sokmak demektir.

Bu röportajlar dizisinde University Press of Mississippi'nin politikasına uygun olarak, kitapta yer alan röportajlar üzerinde hiçbir şekilde oynanmamıştır. Röportaj dizisinin editoryal bakımdan zorunlu kıldığı bu biçim belli ölçüde tekrarlara yol açsa da, Greenaway'in düşünce dünyasının genişliği ve bu düşüncelerini açık ve net olarak anlatma yeteneğini, seçilmiş konular üzerine devam eden zengin çeşitliliklerle ortaya koymaktadır. Bu çeşitlilik neredeyse sürekli olarak önceki ifadelere bir başka katman ya da perspektif ekler. Bunun yanında, Greenaway önceden savunduğu düşüncelerini reddetmekten de korkmaz.

Burada Uwe Hemmen ve Bruno Bollaert'e, Greenawaay web sitesini kurma çalışmalarında gösterdikleri önemli çaba için teşekkür ediyoruz. Uwe Hemmen'in son röportajların bu kitapta yer almasında özellikle çok yardımı dokundu.

Bu dizinin çalışmalarında uzun zamandır yer alan ve genel editörlüğünü yapan Peter Brunette'e, bizden bu röportaj kitabını oluşturma işine girişmemizi istemesinden dolayı, University Press of Mississippi'de editörlük yapan Anne Stascavage'a da bu proje boyunca bize yararlı örnekler sağladığı ve sağlam bir kılavuzluk yaptığı için özel teşekkürlerimizi sunuyoruz.

GREENAWAY'LE BİR YOLCULUK

Nigel Andrews, 1979*



Britanya sinemasının yeni halk kahramanı kuşkusuz odur: olağanüstü bir kuşbilimci, Islah ve Restorasyon Enstitüsü üyesi ve Britanyalı sinema yönetmeni Peter Greenaway'in son iki filminin uyduruk kahramanı Tulse Luper. Greenaway'in, Luper'in yer aldığı 40 dakikalık sürrealist *C'e [Cennete] Yolculuk* adlı filmi geçen yıl Londra Film Festivali'nde gösterildi ve pek çoğumuz tarafından göklere çıkarıldı; bunun yanında, Londralı iki eleştirmenin 1978 yılının En İyi On Filmi içinde yerini aldı.

Greenaway'in diğer filmlerine bir göz atıldığında, *C'e Yolculuk*'un saman alevi gibi bir film olmadığı görülecektir. Gösterişle şiirsellik, yöntemle çılgınlık karışımı, onun sadece ilk başlardaki

*) *Sight and Sound*, İlkbahar 1979.

filmlerinde (*Aralıklar, Pencereler, Sevgili Telefon; E, Ev Demektir*) değil, en yeni çalışması olan *Dikey Objeler Yeniden Çekim*'de de hâkim olan bir dizi parlak renkli haritayla yapılan mitsel bir yolculuğu karakterize ediyordu. Yukarıda sıralanan filmlerden sonuncusu bürokratik hezeyanla ilgili bir diğer pastiştir: Bu kez Islah ve Restorasyon Enstitüsü'nün (IRR), ölümünden sonra Luper'den kalan araştırma malzemelerini toparlamasına yönelik ve İngiliz peyzajındaki farklı dikey objelerin (ağaçlar, kazıklar, direkler, vb.) estetik-ekolojik anlamına ilişkin bir girişiminin anlatısı.

Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'nun eski öğrencilerinden Greenaway, ilkin Merkezi Enformasyon Dairesi'ndeki (Central Office of Information) işini bitirdi; orada yabancı televizyon seyircilerine İngiliz hayat tarzını göstermek üzere tasarlanmış bir dizi belgeselin kurgusunu gerçekleştirdi ve yönetmenliğini üstlendi. Ne ki, propagandacı formüle büyük bir saygıyla gerçekleştirdiği sekiz yıllık yönetmenliği büyük zararlar verdi – ya da muhtemelen yaratıcı hayal kırıklığının iklimini hazırladı. Greenaway'in çalışmalarının tamamını ya da büyük çoğunluğunu, kurumsallığa karşı bir aşk-nefret ilişkisinin beslediği görülmektedir. "Haritalar, kataloglar ve sistemler büyülüyor beni. Onların hepsi kaosu sınıflandırmaya yönelik girişimler. Dünyada bir düzen ve nesnellik bulunduğunu gösteriyorlar. Islah ve Restorasyon'un benim gözümde temsil ettiği şey bunun absürdlüğü: her zaman için kesin bir yeni versiyon olduğu görüntüsü verirken, gerçeği değiştirmeye devam eden bir düzen."

Benim *C'e Yolculuk*'la ilgili ilk düşüncem, İngiliz Haritacılık Kurumu'na ait hatalarla dolu bir yığın haritayı gördüğümde -yollar sağa gideceği yerde sola gidiyor, meyve bahçeleri yeşil yerine maviye boyanmış- ortaya çıktı. Biz burada, doğayı tanımlamaya ve çerçevelendirmeye çalışıyoruz; sanki doğa bizim çabalarımızı sabote ya da hicvediyormuş gibi. *C'e Yolculuk*'ta kuşların 'gerçek' çekimleri haritaları kesintiye uğratıyor, işi bozuyor. "Bir sezondaki son filmlerimin tamamını seyrederken" (Soho Square'da gerçekleştirdiğimiz bir özel gösterimde) "beni şaşırtan şey doğanın, özellikle de İngiltere'nin dört bir yana yayılmış zengin peyzajının insanı kendinden geçiren varlığıdır."

İngiliz peyzajı Greenaway'in *C'e Yolculuk*'tan önceki iki filminde (*Pencereler,* 1973 ve *E, Ev Demektir,* 1974) kesinlikle yer almaktadır. Birincisinde, bir dış ses (Greenaway'in sesi) gayet ciddi ve komik biçimde pencereden fırlatılan son ölülerin envanterini yaparken, kırsal bir bölge olan 'W'nin semtindeki bir eve ait bir dizi pencereyle kırsal kesimlerde birbiri ardına açılan görkemli meydanları görüyoruz. Filme enerjik bir klavsen müziği eşlik ediyor. "Onu Rameau'nun 'Tavuk'undan aldım, canlı ve çılgınca bir şey olacağını düşündüm."

E, Ev Demektir'de bir ses (*C'ye Yolculuk*'taki Colin Cantlie'nin kusursuz güzellikteki tonları) bir çocuğun alfabesine ait parçaları pedagojik bakımdan monoton bir sesle okurken ("H, Hollywood demektir; H, ev sineması demektir..." vs.) kırsal kesimdeki bir bahçe ve ardındaki yeşil tepelerin çekimleri bize görsel bir odak sunmaktadır.

Kimi zaman tam tersiyle (doğa, kendiliğindenlik, sezgi) komik bir savaşıma giren, kimi zaman da tek başına duran, Greenaway'in çalışmalarına hâkim olan akademik metodikliğin büyüsüne kapılma hali, *Dikey Objeler Yeniden Çekim*'de fetişistik boyutlara ulaşmaktadır. "Luper'in İngiliz peyzajının bozulmasına karşı çıkışına dayalı bir film yapma fikri geldi aklıma. Bu düşüncenin temeli, Luper'in bizzat kendisinin, ölümünden önce Devlet Peyzaj Programı adında bir proje üzerine çalışması ve Islah ve Restorasyon Enstitüsü'nün (IRR) bu filmi keşfedip onu yeniden şekillendirmek üzere çeşitli girişimlerde bulunmasıydı."

Bu yeniden şekillendirmelerin her biri (*Dikey Objeler Yeniden Çekim I, Dik 2, Dik 3*) Greenaway'in büyük filminde gösterilmektedir ve aralarına her versiyonu selamlayan hayali akademik tartışmalardan alınmış güldüren (çok komik) parçalar sıkıştırılmıştır. "Ben bu filmi Riverside Studios'ta gösterdiğim zaman," diyor Greenaway, yarı keyif alarak, yarı şaşırarak, "herkes kahkahalara boğuldu"

Greenaway'in filmleri ne ölçüde, entelektüel ya da bürokratik karmaşıklıktan meydana gelen bir ağ oluşturma etrafında dönen minimal konuların bilinçle tercih edildiği absürdist doğaçlamalar

şeklinde yapılmıştır ve ne ölçüde Greenaway'in bizzat üzerinde durduğu konulara odaklanmıştır? "Ben İngiliz peyzajı ve onun kaba saba ya da ileriyi düşünmekten uzak 'gelişim' karşısındaki kırılganlığı üzerinde duruyorum. Sizlere göstermeyi aklımdan geçirmediğim ve şimdi bir ölçüde şaşkınlıkla seyrettiğim eski filmlerim peyzaj özelliklerine -kum, kar, deniz- yer verilen çok basit, duygusal filmlerdi; bunun yanında, Bach'ın bir ilahisinden Brian Eno'ya kadar farklı müzik türleri yer alıyordu."

"Benim o zamandan bu yana filmlerimde yapmaya çalıştığım şey, onları basitlikten, tek katlılıktan uzaklaştırmaktı. Tersini ön plana koyarak -sanatı- doğayı hatırlatmaktı. Bunun yanında, *Dikey Objeler Yeniden Çekim* ve *C'e Yolculuk* üzerine çalışan kişi, bestecim Michael Nyman'dı ve biz onunla, müzikle görsel öğelerin eşzamanlı yaratılması ve her birinin kendi bağımsız hayatına sahip olması sonucu ortaya çıkacak bir sistem geliştirmek amacıyla çok çalıştık. Kendi multimedya gösterimizi -bizim 'sirk' diyorduk ona- gerçekleştirdik, İngiltere'de ve yurtdışında pek çok yere götürdük onu: Benim tablolarımı gösterdik, müziğini icra ettik, filmlerimizi gösterdik."

Greenaway'in gelecek olan şaşırtıcı derecede ayrıntılı projeler dizisi içinde, söylendiğine göre Tulse Luper'in *Dikey Objeler* filminin bulunduğu Hull yakınlarındaki dönüştürülmüş bir su kulesini konu alan *Sayılarla Goole;* kısa film için gerçekleştirilen *Start With the Sea, Finish with Her Ear Caeserea* adında, Michael Nyman'la işbirliğine dayalı bir müzik parçası ve İngiliz Film Enstitüsü'nden (BFI) destek alan, 92 ayrı insana ait 92 biyografinin yer aldığı *The Falls* adlı 3 saatlik bir film bulunmaktadır. Greenaway bunun yanında, roman tarzında, Tulse Luper'in tam bir biyografisini de yazmaktadır, ki bu akıl alır bir iş değildir...

GREENAWAY'İN SÖZLEŞMESİ

Robert Brown, 1981*



The Draughtsman's Contract'ın (Ressamın Sözleşmesi), Peter Greenaway'in eklektik standartları açısından bakıldığında bile, senaryo ilk okunduğunda, ilk dönem çalışmalarının asıl ilgi alanlarının dışında kaldığı görülebilir. Konusu 17. yüzyılın son on yılında geçen bu film bir topografya sanatçısıyla onun varlıklı kadın müşterisinin ilişkisini ele almaktadır. Restorasyon trajedisini hatırlatan, bir entrika ve cinayet olayından meydana gelen konusu, sanatçının sayfiye evinin özellikle İngiliz peyzajına kafa yormasına yönelik sağlam bir gramatik perspektif sunmaktadır. Böyle bir teatral çerçevenin, ilki 1966'da yirmi dört yaşındayken yapılan ve daha önceki on sekiz filminin tamamı ya kurmacalara ilişkin bel-

*) *Sight and Sound*, Cilt: 51/1, 1981-1982.

gesel ya da belgesellere ilişkin kurmacalar tarzında olan bir film yapımcısı için lanetlenmiş olduğu düşünülebilir.

Oysa Greenaway'in yer aldığı hiçbir şey tamamen göründüğü gibi değildir ve Tunbridge Wells yakınlarında çok hoş bir Jakoben sayfiye evi olan Groombridge Malikânesi'ne yapılan bir ziyaret filmin açık ve kesin biçimde anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. 1:1.66 Super 16 formatındaki panoramik geniş çekimde Janet Suzman, Anthony Higgins ve Anne Louise Lambert'i göz kamaştırıcı fakat olağanüstü kostümleri ve peruklarıyla tavus kuşlarını andıran katılımcılarla yarışarak kasıla kasıla yürürken gördüm. Ve ilk defa Greenaway oyuncularının birbirleriyle konuşurken söyledikleri içerikli ve yapay sözleri dinledim. Burada, bir dönem filminin girift entrikalarının film yönetmeninin kendisinin ileri derecede kişisel meselelerini içine yerleştirmekten daima hoşlandığı, şekilsel düşünceler oluşturduğu açıkça görülüyordu.

"Daha önce yaptıklarımın mantıksal bir uzantısı olduğu kanısındayım," diyordu Greenaway. "Üzerinde çalıştığım düşüncelerden bazılarının genişletilmesi için bana yeterince geniş bir bütçe verildi ve ben 'oyuncular'ı kullanmaya başlama zamanının geldiğini düşünüyorum. Diyalogun yapay olması bilinçli bir tercihtir, bir ölçüde coşkuludur ve özellikle konuşma dilinde değildir. Bu bakımdan, hâlâ benim ilk başlardaki biçimci-yapısalcı ilgilerime dayanmaktadır."

Gene de Greenaway son filmi *The Falls* ile *Ressamın Sözleşmesi* arasında muhtemelen önemli bir atlama bulunduğunu kabul etmektedir. *Dikey Objeler Yeniden Çekim*'le yakın görsel paralellikler olmakla birlikte, *Ressamın Sözleşmesi* sonuçta, çalışırken takıntılı ve kılı kırk yaran bir ressamın ayrıntılı biçimde resmedilmesi açısından çok kayda değer bir çalışma olabilir. Greenaway'in oyuncuları ve ekibi büyük bir titizlikle yönetmesine bakıldığında, temel karakter Bay Neville'in, öz olarak değilse de biçim olarak, gördüklerini çizmekle ya da bildiklerini çizmek arasında kalan bir İngiliz peyzaj sanatçısı, bir otoportre şeklinde tasarlandığını öğrenmek şaşırtıcı değildi. Aslında, Bay Neville'in girişimi Greenaway'in bütün çalışmalarının iç dinamiğini, güzel sanatlar okulun-

da eğitim almış ressamın Romantik eğilimiyle, bir zamanlar Merkezi Enformasyon Dairesi'nde çalışmış belgesel film kurgucusunun materyalist disiplini arasındaki gerilimi doğru biçimde yansıtmaktadır.

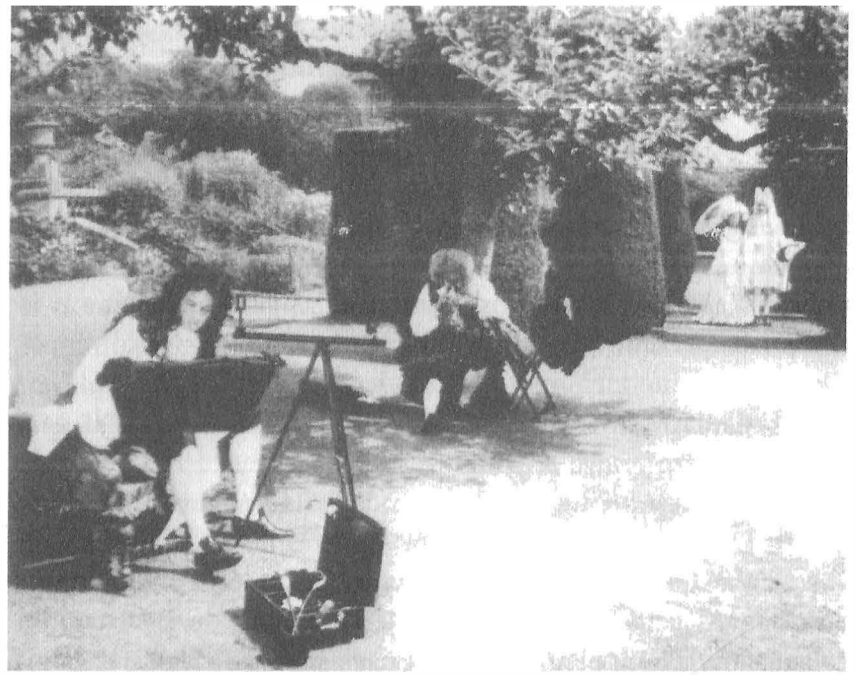
"O benim özel sorunum," diyordu Greenaway, "film yönetmenliğine ilişkin katı bir ilave-çerçeve düşüncesiyle, görsel imgeleme sahip fazla İngiliz bir romantik ilgi arasındaki bu denge, özellikle de benim en çok hayranlık duyduğum *Dikey Objeler Yeniden Çekim*'de örneklenmektedir. Her zaman savaş halinde olan, bu romans ile yapıdır." Ülke içi peyzaja derin bir bağlılık, edebi düşünce tarzı ve sık sık başvurulan keyfi bir çekim görüntüsü seçimi yaratma yollarının öğrenilmesi, bir kurmacanın Romantik yazarıyla bir yazarın Yapısalcı kurgusu arasındaki, Greenaway'in çalışmasının merkezi olan ironik çelişkinin temelleridir.

Ressamın Sözleşmesi'nin konusu, ressamın sözleşmesinin arkasında gerçekte kimin otoritesi ve arzuları bulunmaktadır şeklindeki kapsamlı bir soruyla doğrudan ilintili bir meseleye, sanatçının çizimlerine belli nesneleri dahil etmesi ve dışarıda bırakmasına dayanır. "Bu film asıl olarak bir ressamın bir peyzajı resmetmesi hakkındadır," diyordu Greenaway, "ve resimle peyzajın görünümleri temsilin, filmin bir başka düzeyinde kıyaslanmaktadır. Ben bu üç düşüncenin filmin bütün yapısı içinde ortaya konmasını istiyorum; öyle ki bizim daima Bay Neveille'in kafasında canlandırdığı gerçek peyzajla, sonunda, filmde temsil edilen o düşünceleri gören seyirciler olarak bizler arasında kıyaslamalar yaptığımız fark edilsin."

Bu sözlerin altında yatan, yaşayan yazarla onun yarattığı şeylerden oluşan cansız dünya arasındaki, özneler dünyasıyla nesneler dünyası arasındaki ilişkinin esastan keyfiliğinin yanlış bir kabulüdür. En çok da, Greenaway'in baş döndürücü Babil Kuleleri'nin içsel çöküşünün engellenmesinin bu geniş ölçüdeki sezgisel kabulüdür; ister İngiliz peyzajına duyulan Romantik aşk, ister Borgesçi teoremlere olan biçimsel düşkünlük olsun, itiraf edilen ilgilerinin ve etkilerinin değil.

"*Ressamın Sözleşmesi*'ndeki bir farklılık, daha önceki filmlerimin tamamının genel olarak fazla senaryolaştırılmamış olmasıdır. Eski filmler kurgu sürecinde çok fazla geliştirildi. A düşüncesi var. A düşüncesi B düşüncesiyle iyi görünmez miydi? O zaman A ve B, C'yi filan meydana getirirler. Şimdi, işin içine para ve yapılar dahil olup oyunculara disiplin gerektiği için bu filmin büyük ölçüde senaryolaştırılması gerekti ve bu benim daha önce kesinlikle yapmadığım bir şeydi. Metin yazılı bir nesne haline geldi." Belki de artık temsil yöntemleri ve anlatının içeriğinin önceki fazlalıkları, aykırı sınıflandırma sistemleri inşa etmeye yönelik gerici amaçlar için kullanılmayacaktır; onların umutsuz yetersizlikleri karşısında gülünür sadece. Daha çok, Greenaway'in filmlerinin tamamının özünde yatan ve onu sadece bir İngiliz peyzaj sanatı geleneğine değil, avangard sinemanın uluslararası merkezine de yerleştiren yazarlık sorununun daha doğrudan ortaya atılmasına yardımcı olabilirler.

Greenaway'in ilk dönem kısa filmlerinde, ne görüntüler açıklama düşünceyle alay ederken bir yazarın hayalete benzeyen varlığı üzerinde ısrar etmekte, ne de tam tersine, görüntüyle ve anlatının sık sık sebepsiz bir şekilde ilişkili olduğu görülmektedir. *Water Wrackets*'de suyun tamamı akışkan halde ve her türden ışık altında gerçekleştirilmiş çekimleri, Sezar'ın Galya Savaşları'nın çok görülmemiş bir aktarımına yaklaşan anlatılmış bir kurgusal hikâyeye eşlik etmektedir. *Dear Phone* (Sevgili Telefon), soundtrack nadir görülen bir yığın eksantrik telefon çağrılarıyla ilgiliyken, İngiltere'de günün her saatinde ve her türden yerde bulunan telefon kulübelerine ya da bir görsel kayda etkili bir şekilde değinmektedir. Bunun yanında, *Windows* (Pencereler) dünyanın sınıflandırılması şeklinde bir hava vermektedir: Pencereler bir yığın kurgusal intihar istatistiği açısından görsel temel motiftir. *H Is For House* (E, Ev Demektir), rasgele bir sözlük sarmalının yer aldığı bir ev filmidir (ev düzeni kullanılmaktadır). Yazarın evi belki de dünyayı temsil etmektedir: Yazarın günlük hayatına ilişkin sahnelerin salt bir fikir, bir dil, bir sözlük olarak kalan bir dış dünyayı temsil etmesi gerekir.



Ressamın Sözleşmesi'nde (1982) Anthony Higgins, Alastair Cummings, Anne-Louise Lambert ve Hugh Fraser.

Her ikisi de 1978'de gösterime giren uzun metrajlı *C'ye Yolculuk* ve *Dikey Objeler* ilginç biçimde zaman ve mekân geçişine güçlü bir şekilde takıntılı olduğunu gösteren bariz işaretler taşımaktadır. *C'e Yolculuk*'ta kurgusal harita çizimleri anlatıcının onların yer ölçeğine ulaşmasından hemen önce ya da sonra bir tek anlamsız sembol içinde kaybolup gitmektedir. Son on yılın en güzel filmlerinden birisi ve Greenaway'in en dikkate değer çalışması olan *Dikey Objeler*'de, filmin zaman ölçeğine olan ilgi, yönetmenin kendi yer duygusuyla başarılı şekilde eşleşmektedir. Yapay olmayan gerçek yerler, görülmeden ya da -Greenaway'in ifadesiyle- bilinmeden yok olup gidiyorlar. *Dikey Objeler*'in koreografisi Michael Nyman'in üç ayrı peyzaj boyutunda titreşen telleriyle gerçekleştirilmiştir. Şafak sökerken doğup gün boyunca yaşar, alacakaranlıkta çürümeye başlar ve filmin son karesiyle birlikte tekrar canlanırlar. "Bu nesnelerden hiçbiriyle oynanmamıştır," diyordu Gree-

naway. "Her şey doğadan bulundu." Bir başka ifadeyle, filmin zımnen ifade ettiği şey şudur: Bir yazar kendi zamanı ve mekânını kurgusal temsillerindekilerle nasıl uzlaştırabilir?

Greenaway bu soruya teorik düzlemde değil, pratik ve sezgisel düzlemde yaklaşmaktadır. Belki de onun çalışması en iyi, gerek belgesel gerekse kurgusal, yazarla konuları arasındaki ilişki kendisi için temel bir kavramsal önerme sağlayan, avangard film yapımcısı Raul Ruiz'inkiyle kıyaslanırsa anlaşılabilir. Greenaway'le taban tabana zıt bir düşünceye sahip Ruiz, oldukça siyasal ve teorik bir film yönetmenidir. *C'e Yolculuk* gibi Ruiz'in *Snakes and Ladders*'i (Yılanlar ve Merdivenler) de, kurgusal haritaların değil, gerçek peyzajların ortaya koyduğu yer ölçekleri vasıtasıyla yolculuk yapan H. isimli bir karakter hakkındadır (Greenaway'in H.'inin gerçek kimliğiyle ilgili bilmecesine verilmiş bir cevap mıdır). *Of Great Events and Ordinary People* (Büyük Olaylara ve Sıradan İnsanlara Dair) Greenaway'in bütün filmleri, özellikle de *The Falls* gibi çalışmalarıyla aynı biçimsel ilgileri paylaşmaktadır, fakat bağlamı gerçek bir yerdir, Paris'e ait bir bölgedir ve gerçek bir zaman, Fransa'da 1978 seçimlerinin yapıldığı dönemdir. Greenaway'in mevcut projelerinden biri olan *The Bathroom Arrest* (Banyo Hapsi), Ruiz'in Latin Amerika'nın durumunu ortaya koyan siyasal bir metafor olarak film yaptığı, Kafka'nın çok beğenilen kısa hikâyesi *Ceza Sömürgesi*'yle benzerlikler taşımaktadır. Fakat Greenaway'in projesi, *Dikey Objeler*'in edebi bir yeniden yapımı olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla, Ruiz'e göre, gerçek olan bir şey varsa o da, şeffaf bir şekilde temsil edilmesi mümkün olmayan beyinsel gerçektir. Bunun yanında, Greenaway'e göreyse, gerçek olan, temsil edilmesi mümkün olmayan fiziksel gerçekliktir kesinlikle.

Bu en açık şekliyle, Greenaway'in üzerine yıldırım düşen insanlar hakkındaki, *Act of God* (Takdir-i İlahi) adlı belgesel filminde ifade edilmektedir. Buradaki temel entrika, Yüce Bilinemez Yazar Yaratıcı'nın bir eyleminin anlaşılmaz doğasının nasıl temsil edileceğiyle ilgili pratik bir problem etrafında döner. Yıldırım düşmesi konuyla yazar arasındaki keyfi ilişkinin tam bir metaforu olarak kalmamakta, Greenaway'in kendi kurgusal dünyasıyla olan

ideal bir bağlantıyı da ortaya koymaktadır. Filmin istatistik ve yapaylık karışımı aynı ânda hem gerçek Yazar'ın hem de gerçek Eylem'in (yaratma ve ölüme ilişkin) eksikliğini göstermektedir. Bu film gerçek bir kurgusal evren metaforudur, aynı zamanda Romantik ve Semantik'tir.

Yazarın ve onun gerçek dünyadan aldığı sanatı/gerçekleri/eserlerinin zirvesine ulaşılmaktadır *The Falls*'da. O filmin önermesi, *Takdir-i İlahi*'nin kurgusal versiyonudur: Bir Bilinmez Felaket geride on dokuz milyon kişi bırakacak şekilde dünyaya çaptı; doksan iki olay kaydedildi. Ve Greenaway benzer şekilde, uygun bir metin içinde hareketsiz nesneler, belgesel, canlı çekim, röportaj, haber gibi zıt biçimleri biraraya getirme işiyle de ilgileniyordu. "Ben resimleri biraraya getirebilmenin bütün farklı biçimleriyle ilgilendim sadece," diyordu Greenaway. "Bir anlamda, öğrendiğim ve birazını da kendim bulduğum bütün kurgu tekniklerinin toplamıydı. Ve bunun yanında, Avrupa'nın görsel geleneği karşısında yer alan bütün diğer temsil biçimleri."

Greenaway'in *The Falls*'la sürrealist uyumluluk arayışının, kendi romantizminin oldukça umutsuzluk yaratan ayna imgesine düşmekten öteye gidemediği görülmektedir. Geriye dönüp Greenaway'in gerek Merkezi Enformasyon Dairesi'nde film kurgucusu olarak çalıştığı geçmişine, gerekse o kuruluşun öncelleri olan 1930'ların ve 1940'ların GPO ve EMP film kuruluşlarına bakılabilir. Fakat Grierson'cu estetizminin işaretleri daima, kültürel bir nesne olarak kendi eğlencesi tarafından yok edilmektedir. Greenaway'in *The Falls*'la ilgili ifadesi, film yönetmeninin sonuçta dünyayı parçalara ayırma biçimlerinin nihai bakımdan sınıflandırılamaz olduğunu kabul ettiği şeklinde yorumlanabilirdi. Dolayısıyla, temsille ilgili geriye kalan tek gerçek, kendi içinde tutarlı eserlerin uyduruk bir icatçısı olarak bizzat kendisinin bir kurgu olduğuydu. Konu ya da yazarlık tarzına sahip film söylemleri olduğu için değil, seyircileri olduğu için, rasgele doksan iki kişi onu seyretmek üzere bir beyazperdenin karşısına geçip toplandı. Greenaway'in bir modacı üzerine yapılmış COI belgeseli olan, en son bitirdiği *Zandra Rhodes*, kendisini dünyanın hayran kaldığı bir

yazar olarak gören bir karakteri gizemli şekilde yok etmektedir. Bir kişilik etiketi olan "Zandra Rhodes" -bir başka Ruiz eserine bakarsak- *The Scattered Body and the World Upside Down*'ı (Saçılmış Beden ve Tepetaklak Dünya) temsil etmektedir.

The Falls, 1980 İngiliz Film Enstitüsü (BFI) Özel Ödülü'ne ortak olmuş, *Takdir-i İlahi* 1981 Melbourne Film Festivali'nde en İyi Kısa Film seçilmişti. Fakat kamuoyunun takdiri daha çok problem ortaya koyabilir, daha fazla ironi yaratabilir ve Greenaway'in geçmişteki çalışmalarında görülmesi mümkün yıkımlara yol açabilirdi. Greenaway'in otuzundayken 'daha fazla kamusal sorumluluk' taşımanın zamanlaması konusuna epeyce kafa yorduğu söylenmektedir. NFFC'nin genel müdürü Mamoun Hassan, Greenaway'e özel mi yoksa kamusal bir film yapımcısı mı olduğunu sormak istiyordu. *The Falls*'la *Ressamın Sözleşmesi* arasındaki uçurum o soruyu cevaplandırmaya yönelik bir girişimdir.

Greenaway'in *Ressamın Sözleşmesi*'nin çekimindeki yaklaşımına *Last Year in Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da) kılavuzluk etmişti; oyuncularına ve ekibine kendi amaçlarının bir göstergesi olarak göstermek istiyordu o filmi. Temel karakterlerin geniş çerçevelenmesi ve sabitlenmiş hareketsiz kameranın kullanılması, Greenaway'in boğucu bir şekilde teatral olan konunun duygusal ön planıyla olması gereken mesafeyi korumasının temel yollarıdır. Fakat Resnais'nin kabul ettiği gibi, yapay bir anlatımla bile hikâye bir anlam ifade etmektedir; burada, oyuncular "geçinebilmek için çalışan gerçek insanlar" olduklarından, 'drama belgeselleri'nden çok daha fazlası söz konusudur. Kabul edilmelidir ki Greenaway, bir sanatçının patronuyla ya da konularıyla ilişkisi dışında, insanın zayıflığına ve işe yaramazlığına ilişkin günlük hikâyelerle hiçbir zaman özellikle ilgilenmemiştir. "Sizin öneminiz, Bay Neville," diyor ikinci bir kadın müşteri ressama, "masumiyete ve kendini beğenmişliğe aynı ölçüde atfedilebilir"

Şimdilerde Greenaway sinemaya nadiren gidiyor, amacının "sinemayı ideal bir araç olarak kullanarak, edebiyat ve resmi biraraya getirmek" olduğu bildiriliyor. En son projesi olan *Jonson ve*

Jones, yazar (Ben) ile mimar (Inigo) arasındaki fırtınalı ilişkiyi konu almakta. Bu arada *Ressamın Sözleşmesi* de, Greenaway'in ulaşabileceği mesafe ve BFI'ın en maliyetli yapımının ortaya koyabileceği seyirci sayısının görülmesi açısından bir sınav olacaktır. Para kazandırırsa çifte önem arz edecektir. Zira, bağımsız film yapımcılığı alanında önemli bir gelişme yaşandı ve The Fourth Channel, BFI Production Board'a 280 bin pound destek verdi. Bu kurum da payına düşen 80 bin poundun 40 bin poundunu *Ressamın Sözleşmesi*'ne ayırdı. Gerçi belirtilmeyen kaynaklardan gelen 40 bin pound daha ilave edilerek, bu film yedi haftalık bir programı bir buçuk hafta aşarak ve inanılması zor bir bütçeyle bitirildi. Fakat bir tanıtım paketinin ortaya çıkan bu gücü üzerine, değişik dağıtımcıların açığı kapatma konusunda istekli oldukları, bunun da gelecekteki İngiliz sinemasıyla televizyon endüstrileri arasında gelişecek bir işbirliği açısından umut verici bir işaret olduğu bildirilmektedir.

Greenaway pek çok bakımdan ideal sanatçıyı böyle bir koruma açısından temsil etmekte, çalışmasında televizyonun yazarlık tarzlarını ve sinemanın mit temelli yapılarını bir araya getirmektedir. Dahası, Greenaway'in bizzat kendisince sanatının kaynağı İngiliz geleneğidir. Burada *Ressamın Sözleşmesi*'nin kaynağı kendisini göstermektedir. "1976'nın yazı çok güzel bir yazdı, daha çok bir arkadaşa ait, Hay-on-Wye yakınlarındaki tanımlanması mümkün olmayan bir Viktorya dönemi evinin resmini çiziyordum. Bu çizimlerin önümde duran şeyleri yansıtma ya da yansıtmama tarzlarıyla ilgileniyordum. Ressamın gördüklerini ya da bildiklerini çizip çizmemesi meselesi. Çok hoş bir düşünce olsa da, onu geniş bir senaryoda nasıl kullanabilirdim?" Sonra ilave ediyordu: "Yapılmasından en çok keyif aldığım ve çok fazla romantik görünmesini istemediğim şey, sadece peyzaj deneyimidir. En iyi şekliyle, peyzajın gerçekliği onu değiştirme, bir sanat biçimine dönüştürme çabasından çok daha derindir. Bu durum beni çok İngiliz bir film yönetmeni haline getiriyor. Dört, beş, altı yüzyıldır İngiliz edebiyatının, İngiliz resminin ilgilendiği bir konu bu."

SÖZLEŞMENİN BOZULMASI

Stuart Morgan, 1983*



1982 yapımı Ressamın Sözleşmesi *adlı filminizin orijinal versiyonunun dört saati aşan uzunlukta bir film olduğu doğru muydu?*

Evet, sembolizm, alegori, bir aşağı bir yukarı giden insanların ilişkisi ve canlı bir heykel fikrinin devamını konu alan mevcut versiyondan büyük bir bölüm çıkarıldı. (Heykelin bir karısı ve köpeği vardı.) Daha önemsiz karakterlerin hepsi efendilerine öykünme oyunu oynuyorlardı. Bayan Herbert'in hizmetçisi Maria ve Bay Neville'in yardımcısı Philip, resimlerin çizildiği aynı yerlerdeki bahçede hava kardıktan sonra sevişiyorlardı. Bunun yanında, Porringer'in bahçede Bay Neville'e saldırdığı ve onu metresle-

*) *Artforum*, Kasım 1983.

riyle çeşitli ilişkilere girmekle suçladığı bir sahne ile çizimlerin mekanik manipülasyonu aşama aşama gösteriliyordu.

Dolayısıyla Philip biliyordu, Maria biliyordu...

Herkes o konu üzerinde duruyordu. Bir noktada, Philip ortaya çıkacaktı, efendisinin ölümünde, maskeli olarak.

Neville'in ölümünden sonra ne oldu?

1700'e kadar olan altı yıl içinde Bay Noyes, Bayan Herbert'le evlendi, elbette ki kaderinde vardı; küçük çocuk kızıl hastalığından öldü; Sonuçta Bayan Talmann'ın yerine geçip her şeyi devralacak bir varisi vardı ve Bay Talmann iktidarsızdı, durumu kabullenmişti. Philip yeni ressam haline gelmiş ve bir Capability Brown, post-Repton tarzında düzenledikten sonra van Hoyten için evin resmini yeniden çizmek üzere geri gelmişti.

Dolayısıyla pek çok ihtimal bulunmakta.

Evet, olayları genç olanın değil, büyük olanın, kadının düşündüğü şekilde değiştirmek ilginç olacaktı. Kaynanasının düşüncesiyle Bayan Talmann onun gayrimeşru çocuğunun vasisi bile olmayacak, mirasla olan bağını kaybedecekti.

1980 yapımı The Falls *hem şimdiye kadarki çalışmalarınızın bir özeti hem geriye kalanları değerlendirmenin bir yoluydu – diğer filmlerden artan parçalar, yarım kalmış fragmanlar, hatta amatör sinema.* Ressamın Sözleşmesi*'nin geriye kalan 150 dakikasının uzun süre yüzüstü bırakılması mümkün gözükmemektedir.*

Benim bütün projelerim birbiriyle bağlantılı olduğundan, şeyleri bırakma konusunda çok isteksizim. *Hedgecutters* (Çalımakasları) adında gösterilmemiş bir filmi yeniden biçimlendirmeye yönelik bir planım var. O filmde başkahraman Bay Porringer on iki sayfiye evine bakan bir yirminci yüzyıl bahçıvanıdır. Konaktan konağa giderek narlara bakıyor ve çalıları kesiyordu. Bitmek bilmeyen yağmurlu bir yaz mevsiminde canı sıkılırken birilerinin

yardımına ihtiyaç duyar – Clancy adında bir adam ve Noyes adında bir başka kişi. Bu iki adamdan da hoşlanmaz fakat bu hoşnutsuzluğunu, Viktorya dönemine ait iki kadının Versailles'da gezinirken on yedinci yüzyıla döndürülmesi şeklindeki ünlü olay gibi, bir zaman tüneline bırakır. Uzakta, *Ressamın Sözleşmesi*'ndeki çocuk haline gelen, salıncakta sallanan bir çocuktur. Porringer sonra, Bay Neville haline gelen, boğulan bir adam görür. Ücretini almaya gittiğinde evin hanımının aldığı hali görür...

Bay Neville'e kadının en özel konukseverliğinden yararlanma özgürlüğü mü sunuluyor?

Kesinlikle. Sonunda, Porringer uzun bir merdivenin tepesindedir ve aşağıya, bir göletin içine düşer. Zaman zaman Norwich'teki bir müzeyi ziyaret eder ve hiç kimsenin uğramadığı bir kuytulukta Philip adında birine ait olduğu söylenen bir sayfiye evine ait on iki çizim bulur.

Bay Neville'in orijinal olan on iki çizimine geri dönersek...

Orada sadece on bir çizim bulunduğunu göreceksiniz.

On ikinciye ne oldu?

Onu çizerken sıkıldım. Aslında, planlanan on üçtü. On üçüncüsü, gece yapmak üzere geri geldiği çizimdi. Uğursuz bir sayı olan on üç, ölümünün sorumlusudur. Uğursuz on üç sayısıdır o.

'Bir düzine' çizimin, sizin çalışmalarınız boyunca bulduğumuz listeye denk olduğu görülüyor; örneğin, 1975 yapımı Windows *(Pencereler) filminizdeki resmi rapor, ya da The* Falls*'daki adres rehberi. Bunlar üzerine kafa yoran seyirciler şablonlar ve rastlantılar bulmakta, sonuçta bu liste bir sürü fazladan yorum içinde kaybolmaktadır. O zaman orijinal yapının sistematik doğası kaybolmakta, 'olay örgüsü' uçup gitmekte ya da bastırılmakta, muğlaklık en üst düzeye varmaktadır, fakat bir şey ortaya çıkmaya başlıyor. Kamulaştırılmış, tüzel kişiliği olan ve hatta tanımlanmış değildir o. İma edilen bir şeydir. Bir olay ya da düşünce de olabilir. Sebep ve sonucun normal kuralları askıya alındığından, ikisi de olabilir.*

Ressamın Sözleşmesi'nin olay örgüsünde çözümleme denen şeyin eksikliği insanları kesinlikle alt üst ediyor. Seyircinin Agatha Christie'ye alışık olduğu görülüyor. Sizin vuku bulmak olarak tanımladığınız nokta neresidir?

Neville'in ölümüyle.

Doğrudur. Yeni televizyon projesinin adı, *Fear of Drowning* (Boğulma Korkusu).

Dolayısıyla ortaya çıkan şey, yeni bir çalışmanın koordinatlar seti. Sonlandırma eksikliği eserinizi uygun bulmanın ve tekar gözden geçirmenin bir aracı, diğer yapıların gelişmesine imkân veriyor, öteki olayları belirliyor. Buradan hareketle bir şablon ortaya çıkacak ve sırası geldiğinde bastırılacaktır. Zamanı geldiğinde değişikliğe uğrayacak kuralları olan kapalı sistemlere hayranlık duyuyorsunuz. Yapısal ilke, geometrik gelişmeye, onların çapraz referanslar ağırlığı altında çatırdayacak listelere ilişkin bir ilke.

Three Artificial Histories (Üç Kurmaca Tarih) adında bir roman üzerinde çalışıyorum. Bu roman on dördüncü, yirminci ve yirmi altıncı yüzyıla çok genel biçimde değinmekte ve bu üç yüzyılın -biri geçmişte, biri şimdi, biri de gelecekte- yeniden yapılandırılışını konu almaktadır. Bu da bütün bir listeler, olaylar ve kataloglar problemini incelemenin, dolayısıyla tarih ve kurmaca yaratmanın kapsamına giren her şey üzerine kafa yormanın bahanesini sunmaktadır.

Problem nedir?

Roman biçimi nispeten yenidir; tarihi ancak (diyelim) 1600'e kadar uzanır. Fakat yazarlar listelerini çok daha uzun zamandır yapmaktadırlar. Şei Şonagon'un *The Pillow Book*'unu (Yastıkname) ya da Rabelais'yi alalım. Daha sonra Sterne ve Diderot onu pek çok kez yaparlar, J.K. Huysmans da *Against Nature*'de (Doğaya Karşı). Anlatımı yeniden gözden geçirmenin bir yolu olarak -her şeyin bir kitaba konmak üzere var olduğu düşüncesini acımasızca

yorumlamak için- ben her şeyin bir listeye konmak üzere var olduğunu ileri sürüyorum, eğer her şey kendini şurada ya da burada bir listede buluncaya kadar beklerseniz ve her şeyin her listede görüneceği kadar dahiyseniz. Listelerin incelenmesi tarihin yeniden yaratılmasıyla oynamak anlamına gelir. Tarih var olmaz; tarihçiler tarafından yapılır sadece.

1978 tarihli Dikey Objeler Yeniden Çekim *filminizde, karakterlerden Castonager, Gang Lion ve diğerleri arasındaki tartışmalar, kurgu ve yeniden kurgu hakkındaki diğerleri, Tulse Luper'in* Dikey Objeleri*'de asla yer almayacak.*

Şöyle anlatayım. *Üç Kurmaca Tarih*'teki ikinci bölüm, aynen 1978 tarihli *C.'e Yürüyüş* gibi haritalarla ilgilidir. Fakat diğer plan, *Cartographers* (Haritacılar) adlı bir film içindir, özel bir peyzaj parçasına yaklaşan ve kendi yöntemleriyle haritalandıran yirmi farklı haritacı hakkındadır. 1. Harita, dağları, bataklıkları ve içinden ırmak geçen bir ovayı gösteren en sade taslak çizim olacaktır. Bir diğeri olan 2. Harita'da, öldürücü itüzümüyle ilgili bölümler ve tavus kuşunun yer aldığı alanların tamamen kendine has özellikleri şehirlerden çok daha anlamlıdır. Dolayısıyla her haritacı, peyzajı kendi özel ilgilerine göre farklı şekillerde görür. Bir fırıncının, bir dokumacının, bir kulamparanın, hayatında deniz görmemiş fakat görmeyi isteyen bir adamın, elmas çıkaran bir başkasının filan zihinsel meşguliyetleri içine giriyorsunuz. Arazinin aynı parçaları yeniden biçimlendirilebilmekte, yeniden düzenlenebilmekte, yeniden renklendirilebilmektedir. Aynen tarih gibi. *Üç Kurmaca Tarih*'in belirteçlerin faydasını görmek için var olduğunu ileri süren uyduruk bir savunması vardır. Bir başka ifadeyle, ilkin endeksler yaratılıyor, sonra onlara dayalı bir roman yazıyorsunuz. Bir sürü tür var: Yer isimleri, insan, kuş, gelip geçici olaylarla ilgili bir endeks. Bir oyun gibi görünse de, benim açımdan temel bir şeydir, çünkü kaybetmeye devam ettiğim bir sürü karakter, bir sürü aksiyon parçası var.

Bu, kasten ya da tesadüfen ortaya çıkan bir hatalar sorununu getiriyor. İlk çalışmalarınızın en beğenilen yanlarından biri, keyfi bir görsel

düzeyi daha planlı bir soundtrack'e bağlama alışkanlığıydı. Zaman zaman bir düzeydeki bir kaza bir başka düzeyde telafi ediliyordu. Örneğin The Falls*'da, bir karakter birdenbire gözden kaybolduğunda, eleştiri bunu filmdeki herkesi üzen gizemli bir rahatsızlık belirtisi olarak mazur görürdü. Daha rahatsız edici bir karakteristik özelliğiniz de ilgiyi başka yöne kaydırma hilelerini çok bariz bir şekilde kullanmanızdır.*

Örneğin?

1977 tarihli Dear Phone*'daki (Sevgili Telefon) bütün kadınların adı Zelda, hepsi de kocalarını delirtiyor ve en beğendiği roman* Tender is the Night *(Müşfikti Gece) olan bir temizlikçi ekleniyor bunlara. Bunların hiçbiri filmde hiçbir amaca hizmet etmiyor.*

Kesinlikle, tamamen akla uygun bir amaca hizmet etmeme amacına hizmet ediyor. Hayat hilelerle dolu ve o bir medeniyetin tarihini hile olanlarla hile olmayanların belirlenmesi noktasına taşıyor. Gerçek hile ['hile' karşılığı *'red herring'* kelimesi, kırmızı ringa balığı anlamına da geliyor] düşüncesi, *Zed and Two Noughts* (Hayvanat Bahçesi) adı altında planlanan bir başka senaryoda ortaya çıkmaktadır. Akvaryuma götürülen ve bakıcıya kızın kırmızı ringaları nerede görebileceği sorularak yetişkinler tarafından kandırılan küçük bir kız vardır. *The Maltese Falcon*'daki (Malta Şahin) açıklama getirilmemiş iki cesedin hile olduğunu söylemek mümkündü, çünkü tıpkı *Ressamın Sözleşmesi*'nde olduğu gibi, filmin sonunda gerçekten hiçbir şey hiçbir şekilde çözüme kavuşmamaktadır. *Hamlet*'teki hayaletin de bir hile olduğunu söylemek mümkündü. Sizin bakış açınıza bağlıdır bu.

Devam edin. Verdiğiniz örnekleriniz çok stratejik. Onu yazan insanlar bile Malta Şahini*'nin konusunu anlamıyorlar. Bundan sonra da Alain Resnais ve Alain Robbe-Grillet'nin hakkında farklı düşüncelere sahip olduğu* Last Year at Marienbad*'ı (Geçen Yıl Marienbad) ileri süreceksiniz.*

Bu özel fenomenin onları daha az ilginç sanat çalışmaları haline getirdiği hiçbir şekilde ileri sürülemezdi.

Sorun sizin, onun onları daha ilginç hale getirdiğini ileri sürmenizdir.

Ben gerçekten öyle düşünüyorum.

Ressamın Sözleşmesi*'ndeki muhtemel bir hile, Amsterdam Hayvanat Bahçesi'ndeki Baykuş Bakıcısı van Hoyten'dir. O daha önceki filmlerde, çok bilgili bir sanatçı, kuşbilimci, film yapımcısı ve* Migratory Birds of Northern Hemisphere*'in (Kuzey Yarımkürenin Kuşları) yazarı Tulse Luper'in can düşmanıdır. Burada van Hoyten ortaya koyulmaktadır, Hollandaca birkaç cümle söylüyor ve sonra, sanki uçacakmış gibi kollarını çırparak uzaklaşıyor. Neden oradadır?*

Eğlence olsun diye. Yeni bir adam, Bay Talmann'ın gölgesi, İngiliz politikasında ve hayatında ilk defa ortaya çıkan Kuzey Avrupalılardan biridir. Büsbütün siyahlara bürünmüş olarak karşımıza çıkıyor, bir Püriten gibi görünüyor.

Tulse Luper'e ne oldu?

Birkaç yıl uyumak üzere ortadan kayboldu, fakat hiç kuşkunuz olmasın, tekrar ortaya çıkacaktır. Onun aşkı/karısı/sevgilisi Cissie Colpitts, *Drowning by Numbers* (Sayılarda Boğulmak) adıyla önümüzdeki bahar için planlanmış bir projenin konusudur.

O kadın The Falls*'daki Bilinmez Felaket'in bir sonucu olarak üçe bölünüyordu, değil mi? Ve zorluk tekrar biraraya gelmişti.*

Bu filmde de üç kişidir o. Üç ayrı zamanda bir kadın.

Cissie Colpitts'lerden biri Leeds'li bir bisiklet imalatçısıyla evlidir, bu durum The Falls*'da söyleniyor bize. Bir diğeri, merkezi Goole'da, artık kullanılmayan bir su kulesinde bulunan bir avangard film şirketini işletmektedir.*

Üçüncüsü bir ortak mirasçıdır ve kendisine kalan mirası devralır. *Sayılarda Boğulmak*'taki yaşlı kadın altmış dört yaşındadır ve en genç olanının yaşı 19'dur. Bu üç kadın da kocalarını öldürürler.

Neden?

Ah, çeşitli sebeplerden dolayı – çoğu şiddete başvurmadan gerçekleştirilir. İlki, kocasını bir banyo küvetinin içinde boğuyor. Adam ayyaşın tekidir ve sadakatsizdir. Kadın, olaya kaza süsü vermek için Madget adında yerel bir adli tabipten yardım görür. Adam ve adamın oğlu Smut örtbas etmeyi başarırlar. I. Cissie Colpitts'in soruşturmadan kurtulduğu görülürken, II. Cissie Colpitts kocasını denizde öldürür. Adam obezdir ve kadının bahanesi adamın çok fazla yemesidir. Madget ve Smut bir kez daha olaya dahil olurlar. Üç yıllık kocasından kurtulmak isteyen III. Cissie Colpitts, yerel bir havuzda yüzme dersi verdiği adamı suya iter.

Nerede çekildi o film?

Özellikle fotojenik bir bölge olmayan Humber ırmağının kuzey kıyılarında. Fazlasıyla düz bir alandır; göze çarpan şeyler kilise kuleleri, uzakta görülen sondaj iskeleleri, gemi havuzları ve su kuleleridir.

Bu filmin Sevgili Telefon'*da* ve Ressamın Sözleşmesi'*nde var olan, kadınların erkeklere karşı hazırladıkları entrikalar hakkında olduğu açıkça görülüyor. Başka neleri konu alıyor?*

Oyunları. Filmde üç oyun var. Birincisi katarsisle ilgilidir, üzüntüsünden kurtardığım Cissie Colpitts'e yardım etmek için. İki kale, iki hakem, üç top ve bir saldırgan köpeğin kullanıldığı, Madget'in icadı olan alternatif bir kriket şekli. Adına Grace deniyor. İkincisi, med-cezir olaylarının yaşandığı Humber'in suların çekildiği geniş bir alanında geçiyor ve belli sayıda bir insan topluluğu yer alıyor. Lacrosse oyunu gibi. Kale direklerinin yerini bildikten sonra dünyanın her yerinde lacrosse oynayabilirsiniz. Bu oyunun, gene de onları tanımlayan büyük harflerle birlikte bir dizi alegorik figürleri bulunmaktadır, Hogarth'ta olduğu gibi: Cellat, Yargıç, Hayalet, Şişman Adam, Palyaço... Ne kadar icat edebilirseniz. Bu oyun III. Cissie Colpitts'in düğününde oynanmaktadır. Nuh'un Gemisi'yle ilgili son oyun gene plajda oynanıyor. Bu oyun kocaların hepsi öldürüldüğü zaman ve bir hamileliğin kutlanması amacıyla oynanmaktadır. Fırtına koparken bütün hayvanlar

toplanıp gemiye doldurulduğu; kadınlar kurtarılmaları için ırmaktaki bir gemiye bindirildiler ve sonra suyun üstünde kaldıklarını görülüyor. Madget ve Smut, kadınların öldüklerini fark ettikleri için intihar ederler. Philadelphia'daki bir sinemada ölen büyük Cissie Colpitts'in bir kanama geçirdiği ve aynen oturduğu pelüş koltuğun renginde akan kanının kucağında göl olduğu şeklinde bir konuşma vardır.

Bir başka boğulma şekli.

Kadın, Renoir'ın sonuçta Sein nehrine düşülen bir tuzakla ilgili, *Boudu sauvé des eaux*'sunu (Boğulmaktan Kurtarılan Boudo) izlemektedir; boğulur gibi oluyor ve istemediği halde bir aile tarafından kurtarılıyor. Sonunda suya geri dönüyor.

Orada suyla oyunlar arasında bir bağlantı olduğu görülmektedir.

Cissie Colpitts açısından kesinlikle öyle bir şey söz konusudur. *Boğulma Korkusu,* Cissie Colpitts'in ana rahminden çıkıp on sekiz yaşına gelinceye kadar olan hayatının takibinden ibaret sekiz saatlik bir televizyon dizisi için tasarlanmıştır; bu aynı zamanda Lumière kardeşlerin ilk sinekamera patentini aldıkları tarihtir; Cissie Colpitts'in hayatı da sinemanın tarihidir. Bu aynı zamanda, onun Cribb adındaki babasından oyun oynama ve yaşadığı boğulma korkusunu miras aldığını göstermektedir. Her bölümde farklı bir oyun yer alacaktır. Deniz kazası geçirmiş bir İtalyan denizciden öğrenilen birincisinde, Cribb kızının geleceğini belirlemek üzere bir plajda oynamaktadır. Bu oyunda her biri kaderiniz demek olan kare şeklinde çizimler yer alıyor. Seksek oynuyorsunuz ve taşlar atıyorsunuz. Ayak bastıkları yer belli davranış biçimlerini gösteriyor. İstakoz Dansı adındaki bir diğeri, denizcilerin denizden edindikleri bütün korkularıyla ilgili bir engelli yarıştır: Çin Denizi'ndeki derin boğazlar, kuzey ışıkları, Sargasso Denizi, Macellan Boğazı, bütün bunlar plajdaki, minyatürize edilmiş alegorik engeller biçiminde temsil edilmiştir. Oyunlar giderek genişlemektedir: Önce bir adamla onun çocuğu, sonra bir adam, karısı ve çocuğu, sonra yirmi kişi kadar olabilmekte, en sonunda da

beş yüz civarında bir oyuncu sayısına ulaşmaktadır. Son oyun tufansaldır; Cribb, aynen Cissie'nin on sekiz yaşında ölmesine benzer şekilde ölmektedir.

Fakat o ölünceye kadar oyun oynamaya devam edecektir.

Ve otuz altı yaşına geldiğinde bir usta oyuncu olan Tulse Luper'le karşılaşacaktır.

Boğulmanın filminizdeki tek şiddet olayı olmadığı eklemeye değer. Kısa bir televizyon belgeseli olan 1981 tarihli Act of God (Takdir-i İlahi), üzerine yıldırım düşen insanlar hakkındaki gerçekler ve o insanlarla yapılmış röportajlardan oluşuyor; Pencereler *ise, pencereden atlayarak ölenlerin resimli bir listesidir.*

Boğulma Korkusu'ndaki sorgu yargıcı Madget'in de benim gibi ölüm takıntısı var, ölüm şekilleriyle ilgili bir kartoteks bulunduruyor yanında. Besteci Charles Alkan'ın, kütüphanesinin en üst rafındaki Talmud'u almak için uzandığında bütün kitaplığın üstüne düşmesi sonucu oksijensiz kalıp öldüğünü biliyoruz. Besteci Jean Lully ayağına kamış batması sonucu kangren oluyor ve ölüyor. Bu iki gerçek hayat bestecisinin başından geçenler *The Death of Webern t*(Webern'in Ölümü) adlı bir opera için yazılmıştı. Anton von Webern'le başlayıp John Lennon'la son bulan, on bestecinin ölümüyle ilgili. Hepsinin de filmi çekildi. Her seferinde aynı on ipucu vardı. Hepsi sigara içiyor, hepsi şapka takıyordu; hepsi geride kederli pencereler bırakıyor, hepsi gözlük takıyordu; hepsi de üç kurşunla öldürülüyordu, saldırganların hepsi Amerika Birleşik Devletleri pasaportu taşıyorlardı filan. Himayesi altındakilerin başarısını kıskanan, müziğin koruyucu azizesi St Cecilla'nın bestecilere karşı hazırladığı entrikayla ilgili bir fikir. *The Falls*'da buna bir göndermede bulunuluyor; sonradan ortaya çıkan Geoffrey Fallthuis ve Contorpia Folixchange tekrar görülecektir.

Bitirme zamanı geldi. Bir ân için, her şeyin her listede görüldüğü o ânı hayal etmek mümkün.

RESSAMIN SÖZLEŞMESİ: PETER GREENAWAY'LE SÖYLEŞİ

Karen Jaehne, 1984*

İngiliz film yapımcılarının çoğu, tarihte 'dönüm noktaları' olarak görülen olaylara odaklanmaktadırlar – Ghandi'nin Hindistanı, Chariots of Fire'da *(Ateş Arabaları) gösterilen iki savaş arasındaki İngiltere.* Ressamın Sözleşmesi *de tarihsel bir reaksiyondur – sizin aslında bunu bilinçli olarak yaptığınız ya da, daha çok, bir meseleyi çok bilinçli olarak abarttığınız görülüyor. Hangi bağlamda?*

Bu filmin anlatım yapısı içinde bir sürü konu yer almaktadır. İngiliz tarihi açısından can alıcı öneme sahip bir yıl olan 1694'te geçiyor konusu – eski Katolik Stuart hanedanlığından gelip, asıl olarak Protestanlık'tan esinlenmiş, kuzey Avrupa'dan gelip tica-

*) *Cineaste*, Cilt: 13, No: 2, 1984.

retle uğraşan yeni bir zengin aristokrat tabaka yönünde ilerleyiş. Bu değişen değerler devri bana, belki de tarihsel bakımdan tamamen doğru olmayan fakat kökleri bazı tarihsel gerçeklere uzanan karakterlerle davranışlar kurgulama ve icat etme fırsatı verdi.

Kimdir o ressam?

On yedinci yüzyılın sonuna doğruydu; ressamların ve mimarların tamamı geçimlerini ülkenin -asıl olarak da bütün zenginliğin toplandığı güney İngiltere'nin- dört bir yanını dolaşarak ve zenginlerin evlerinin resmini çizerek sağlıyorlardı. Bir statü arama şekliydi bu. Zengin bir adam mülkünün resmini çizdiriyor, sonra kopyasını çıkarttırıyor ve gravürler adamın dostları ve komşuları arasında seçkin bir ödül olarak dolaşıyordu; bir bakıma, örneğin, bugün de -fakat çok daha sıradan bir düzeyde- bir adama ait bir evin kartpostalları gönderilebilir. Bu adamların yarattığı sosyal düzey benim, *Ressamın Sözleşmesi*'ndeki mimara sağladığımdan daha aşağılardaydı. Bu insanların Kuzey Fransa'da, Almanya'nın bir kısmında daha yüksek bir statüye sahip olduklarının kanıtları mevcuttur, fakat İngiltere de, diyelim bir seyisten daha önemli olmadıkları söylenebilir miydi? Ancak, ben mantıklı bir yetki aldığıma inanıyorum, çünkü biz Londra'dan, Bristol'den değil, daha ziyade çok fazla taşra yapısına sahip bir İngiltere kırsalının uzak bölgelerinden ve Fransa'dan gelen kültürden izole edilmiş bölgelerinden söz ediyoruz.

Bu filmde bir kusursuzlaştırma çabasının var olduğu çok açık, öyle ki, pek çok kimse sizin çalışmanızı çok daha geniş bir bütçeyle çalışan Stanley Kubrick'in çalışmasıyla kıyaslıyor. Fakat sizin ressamınızın aradığı kusursuzluk konusunda bir öz-bilinçlilik de bulunuyor. Titizlik bir kusur mu burada?

Özellikle de *Barry Lyndon* konusunda olmak üzere, elbette o kıyaslamalar yapılıyor, fakat yeniden yaratımın genel doğası bir filmde onu arayan insanlara çekici gelmektedir. Bunun yanında, *Tom Jones* filmiyle de bir sürü kıyaslamalar var, bu tamamen başka bir konu! Bana göre, bu huy daha ziyade Fransız sinemasından

geliyor – örneğin, Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad*'dası ya da Eric Rohmer'in *The Marquise von O*'su (Markiz O) ve hatta, belli bir dereceye kadar Fellini'nin *Casanova*'sı. Bunların hepsi, isterseniz, geriye yönelik olarak bu filmin tarzıyla ilgili filmlerdi – hatta öyle ki, Bristol'deki bir sinema bir sezona "Ressamın Kon*text*"i adlı filmler koymuştu; o filmi rasgele ya da planlı, tamamen bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde etkileyen filmlerdi hepsi.

Bir filmin dikkatle ve titizlikle yaratılmış görsel niteliği on yedinci yüzyılın sonlarına ait resim sanatına kadar gidilerek takip edilebilir – Carravagio, de La Tour, hatta geç Raphael gibilerle Hollandalı ressamlar. Kompozisyonlardan bazıları bilinçli olarak alındı ve filme taşındı; zaman zaman kutsal değerlere hakaret sonucu doğurarak, çünkü asıl tablolar onlar hakkında kiliseye ilişkin bir duygu taşımaktadır. Örneğin, iki kompozisyon filmi tamamen bütünler niteliktedir ve cinsel ilişki etrafında dönmektedir. İkisi de Georges de La Tour'un bir tablosuna dayanır, aslında Meryem Ana ve Magdalalı Meryem'i kapsamaktadır, öyle ki, görsel metamorfoz kadınların dinsel karşılıklarından tamamen 'yatak' partnerlerine (deyim yerindeyse) dönüştükleri bir şeydir.

Öte yandan, bu filmin resimsel şekli de sabit kameranın bir sonucudur: Bu çılgın kamera çalışması çağında, hareketsiz ve belki de sıkıcı bir imgeden korkmadınız mı?

Bu filmin temel fikirlerinden birisi, kameranın hareket etmemesidir. Elbette, hafifçe sağa sola kaydığı birkaç ân var -yemek zamanlarında-, fakat sadece o ânlardır ve doğal olmaktan çok uzaktır. Mekanik bir harekettir.

Bunun üç sebebi var. Birincisi, saçma sapan bir sebep; tablolar hareket etmezler. İkinci olarak, bir fotoğraf kamerasıyla diyalog ve soundtrack'e vurgu yapıyorsunuz. Sözlerin tamamının işitilmesi çok önemli – sadece duyulması değil, cinaslar, bulmacalar, kelime oyunları, dikkati başka yöne çekmeye yönelik hileler nedeniyle filan dinlenmesi de önemli. Kulak vermeniz önemli, yoksa bir şeyleri kaçırırsınız. Üçüncü olarak, son yıllardaki film yapımcılığının St. Vitus dansına karşı saf bir tepkidir. Bana öyle

geliyor ki, kamera çalışmalarının çoğu akla uygun yapısal sebeplerle, hatta akla uygun duygusal ya da ruhsal sebeplerle de yapılmamaktadır. Kamerayı hareket ettirme arzusu uluslararası film yapımcılarının gereksiz bir şekilde takip ettikleri bir şeydir.

Bu film ilk eğlendirici yapısalcı film olarak nitelendiriliyor. Filmin eğlendirici olacağından nasıl emin oldunuz?

O şekilde yapıldı, bütün düşünsel savlarına rağmen. Bazen seyircilerin konuşmalarına kulak misafiri olmak için sinemaya gidiyorum. Eğer salonda otururken çok ciddi görünüyorlarsa, müthiş bir hayal kırıklığı yaşıyorum. Ben insanların filmin görsel parıltılarından yararlanmalarını istiyorum. İnsanların filmin düşünsel oyunlarının içine dalmalarını istiyorum.

En büyük düşünsel oyun bir cinayettir ve ipuçları, ressamın acısını çektiği şeylerin gösterildiği sahnelerde gizlidir – gerçekçi olmayan sebeplerle ortaya çıkar. Sadece imgeyi değil, içindeki sanatçıyı da çerçevelemenin bu titizlikle yaratılmış yöntemini ya da sanatını nasıl geliştirdiniz?

Ben bunun dışında, yirminin üstünde başka filmler de yaptım, hepsi görsel temsille ilgiliydi ve o filmler görsel olaylarla olduğu kadar dile de müracaat etmektedirler. Sözler bizim onlardan anlatmalarını istediğimiz şeyleri anlatıyorlar mı? Biz bir düşünceyi sözle ifade ederken, onları ifade edecek doğru kelimeler kullanıyor muyuz? Sözlerin ifade etmediği, ya da ifade etmiyor göründüğü şeyler benim ilk filmlerimden beri -bazıları üç buçuk dakika uzunluğunda- daima ilgimi çekmiştir. Devam edip gelen bu ilgi beni belli sıkıntılarla karşı karşıya getirdi, çünkü filmlerin çoğu iyi yol almıyor. Eğer İngilizceyi iyi anlayanlar sorun yaşıyorsa, dili Fransızca, İtalyanca ve Belçikaca olanlar bu durumda ne yapacak?

Ressamın Sözleşmesi konuşmalı tarz denen şeyin çok biçimsel kaldığı bir zaman dilimini almaktadır. Fakat bir kez daha, eğer diyalogu incelerseniz, filmin o dönemin çağdaş oyun yazarlarına, Sheridan'a, Congreve'e dayandığını görürsünüz, fakat bunun yanında önemli bir fark bulursunuz. Çünkü ben bir dönemi kendi başına yeniden yaratmanın pek fazla anlam taşımadığı kanısındayım.

Kubrick'in Barry Lyndon*'unu yeniden yaratmaya yönelik tavrından bu kadar mı farklı bir tavrınız var?*

Evet, belki de. *Ressamın Sözleşmesi* 1694'ten bu yana geçen üç yüz yıllık bir tarihi dikkate almakta ve bunun yanında o özel döneme ilişkin kabul gören düşüncelere, o dönemin yansımalarına ilişkin yerleşik düşüncelere dayalı bir dil geliştirmektedir. Ayrıca, yirminci yüzyılın deyimlerinin çok iyi farkındadır. Ben onu bir dönem filmi olarak adlandırmak istemiyorum. Yirminci yüzyılın müthiş rezonanslarına sahip olduğunu düşünmek istiyorum.

Genelde böyle bir film için kullanılan ifade 'sesli film'dir ve bu da hemen onun düşünsel bir film olarak kabul edilmesini sağlıyor, seyirci kitlesini sınırlandırıyor. Siz o tepkiyi hissettiniz mi, ya da görsel zarafet sadece eleştirileri mi bastırıyor?

Ben 'sesli film' yapmaktan dolayı hiçbir şekilde pişmanlık duymadım. Ben çıkıp bunun çok yüksek sesle ifade edilmiş, çok açık ve net bir film olduğunu söylemek istiyorum! Sözler belli tarzdaki film yapımcılığının bütünleyicisi haline geliyor. Özellikle bir Amerikan geleneği değildir o, İngiliz geleneği de değildir, belli bir Fransız, İtalyan ve Alman geleneğidir. Çoğu insan bunu İngiliz sinemasından bir sapma olarak görür ve *Ressamın Sözleşmesi*'ni 'kıtasal' bir film olarak nitelendirir. Bu film fikir takası yapmak, argümanlar, dikkatleri başka yöne çekmeye yönelik hileler ortaya koymak, bütün bir konuşma işiyle oynamak üzere yapılmıştır. Ben bu filmin şöyle bir işlevinin olduğunu düşünmek istiyorum: Kelimeler vasıtasıyla düşüncelerle oynuyor. Bunun yanında, eğer o kadar mütevazı olabilirsem, seyredilmesinin güzel olması değerini hiçbir şekilde azalmaz, çünkü, sanırım bu filmin görünümüyle sound'u arasında faydalı bir sembiyoz var.

Müziğin o hikâye ve döneme ilişkin bu kadar fazla şey ifade edebilmesi beni çok etkiledi. Çağdaş bir müzik mi o? Bir sürü stilize edilmiş, ya da şık ve harikulade unsuru nasıl koordine ettiniz?

Sesle imge arasındaki önemli bir bağlayıcıdır müzik – siz buna çimento da diyebilirsiniz. Michael Nyman adında bir arkadaşım

besteledi. Son beş altı filmde birlikte çalıştık; bunun yanında, bütün malzemeyi biraraya getirme işiyle de o ilgilendi. Steve Wright gibi Amerikan bestecilerinden dolayı genelde sistemsel besteci denen kimselerden birisidir Nyman. İkimiz de müzikle görsel imge arasında tam bir denge bulmaya çalışıyoruz. Film yapımı sürecinde görsel imgeye geleneksel biçimde karar verilir ve besteci sahneye daha sonra çıkarılır; müzik ikinci, üçüncü sırada gelir, ben bunu tatmin edici bulmuyorum. Dolayısıyla, müziğin filme yapısal bir önem kazandırmasını sağlamak için daha ilk sahnede işbirliği yaparak bir çalışma yöntemi bulmamız gerekti.

Film müziğinin on yedinci yüzyıl müziğinden geldiğini düşünme yönünde bir eğilim var. Modern uygulamanın onu etkilediği yer neresi?

Buradaki müzik İngiliz besteci Henry Purcell temellidir. Bütün olanlar, Michael'in belli ifadeleri, belli nota yapılarını alması ve bu arada, o dönemin müziğinin modern müzik sistemiyle bir sürü ortak noktalarının bulunmasından ibarettir. Notaların kullanımındaki döngüsel hareketlere katmanlara, tekrarlara dayanmaktadır. Zaman film müziğinin yapısı içinde kullanıldığından, Handel'in ya da Purcell'in müziğine aşina olan bir kulak, müziğin üç yüz yıllık tarihini hemen fark edecektir.

Tablo içinde yer alan bol miktardaki semboller ve çok dikkatli şekilde yerleştirilmiş ipuçları göz önüne alındığında, filmin anlaşılmasını zorlaştırma tehlikesi yok mu? İlk seyredişte nereye bakacağımız ve neyi arayacağımız konusunda bize yardımcı olmak için neler söylersiniz? İkinci, üçüncü ve sanırım hâlâ keyifli bir dördüncü seyretmeyi gerektiren bir film.

Ben o filmin pek çok farklı düzeyde çalışılmış bir film olduğunu düşünmek istiyorum; bulmacaları üzerine gelişen eleştiriler benim o filmin pek çok kimseye pek çok şey ifade ettiğine -hem bilerek hem bilmeyerek- inanmamı sağlıyor. Örneğin, bir İngiliz gazetesi filmin bütün oyununun İngiliz futbolunda yaşanan problemlerin bir anlatımı olduğunu ifade etti. Kayıp gömleklere ve saklanan botlara göndermeler var ve oyuncular devre arasında onların renklerini tamamen değiştiriyorlar. Filme yönelik, yalanlama zah-

metine girmeyeceğim harika biçimde eğlendirici bir yaklaşım bu. İnsanların böyle referanslar bulabiliyor olması beni çok mutlu ediyor. Bunun yanında, kurulu düzenin parçası olmaya çalışıp da sonuçta geri püskürtülen dışarıdan gelmiş insanlar konusunda, Thatcher karşıtı bir alegori olarak da kabul ediliyor. Ayrıca, feminizm yanlısı bir film ve aynı şekilde anti-feminist bir film olarak görülmekte. Birisi de filmin Britanya'nın Afrika'daki oldukça talihsiz geçmişine referansta bulunan yeni-sömürgecilik imasıyla ilgili bir alegori olduğunu yazdı. Ben bunların hepsini dikkate alıyorum. O film kesinlikle düşünceden yoksun bir eğlence filmi olmadığından, insanları daha fazla anlam aramaya sevk ediyor ve yaşanacak olan şeylere yönelmesine imkân sağlıyor. Ben filmi insanları bilgilendirmek amacıyla değil, eğlendirmek için yaptım, dolayısıyla ben ne 'anlattığı'nı bilseydim, anlatacak en son kişi olurdum.

Londralı bir gözlemci, İngiltere'deki gişe başarınızın E.T*'yle başa baş gitme sebebinin, kitlelere erotizm sunmak olduğunu ileri sürüyordu. Onların kendi sorunlarına bir çözüm bulduklarını düşünüyor musunuz?*

Benim inancım -diğer insanların çoğunun da paylaştığı bir inanççağrışım yoluyla daha büyük bir erotizm duygusunun sağlanabileceği şeklindedir, buna daha ziyade bir jinekolog ayrıntılar katalogu diyebilir miyiz? Ben erotizmin görülmekten ziyade ima edildiğine inanıyorum ve bu da çok daha tatmin edici bir durumdur.

Bahçedeki çıplak ruh karşısında ne yapacağız? O bir tanık mı? Suçlu? Kurban? Bir gölge?

Bu figürle ilgili ciddi kuşkularımın olduğu bir noktaya geldim. Eğer çok sayıda insan soruyorsa, o şeyde bir parça hesap hatası yapmış olabilirim. Bazen gizemi biraz daha açıklamam gerekip gerekmediği konusu geliyor aklıma. Fakat gene de, o özel heykelin kaynağı olan iki fikir vardı. Kuzey Avrupa'da ve özellikle de o zamanlar İngiltere'de, bahçelerde kurşundan yapılmış, yerel bir su kaynağına bağlı içi oyulmuş heykellere sahip olmak modaydı. Aklına hiçbir şey gelmeyen misafiriniz heykelin yanından geçerken bahçıvanın gizli bir kapağı açması sonucu misafirin üstüne

su fışkırması düşüncesinden ibaretti bu. Çok komik bir şey olarak görülüyordu. Bu oyun müthiş yaratıcılıkla sergileniyor ve insanları eğlendirdiği açıkça görülüyordu.

İkinci düşünce, uzun bir altüst oluş ve çatışma döneminin ardından, İngiltere'nin sonunda bir refah dönemine kavuşması, toprak sahibi tabakanın oğullarının eğitimlerini tamamlamak üzere ülke dışına gönderilmeleriydi. Büyük Gezi olarak bilinen bir tura çıkıp soluğu Roma da ya da Yunanistan'da alıyorlardı. Neo-Klasizm moda olduğundan, Büyük Gezi'den dönerken hatıralarla dönmek, örneğin çok hoş şekilde yapılmış bir heykel getirmek şeklinde müthiş bir eğilim vardı. (İngiltere Müzesi'ndeki Elgin Mermerleri konusunda şikâyet edip duran Melina Mercouri'yle yeniden başlıyordu her şey!) O figüre bir başka bakış şekli, toprak sahibinin bu heykellerden birinin geri getirilmesi konusunda ya çok cimri ya da çok bilgisiz olmamasıydı, çünkü adam komşularını hayran bırakmak için köleleriyle hizmetçilerinden birini giyindirip kuşandırıyor ve bahçenin bir köşesinde poz verdiriyor. Basit bir kafa yapısına sahip olan bu karakter bu görevi coşkuyla yerine getirecektir, öyle ki bahçede her zaman birileri olacaktır. Adam yeşilliklerin arasından çıkıverecek, Hermes ya da Hermafrodit, ya da böyle birine benzer şekilde poz verecektir.

Fakat o adam budala edebiyatındaki bir geleneğe de uygundur, daha onurlu bir ölümlünün uzak durduğu davranışlar sergilemesine izin verilmektedir. Bu yüzden, diğer karakterlerin farkına bile varmayacağı bütün davranışların sessiz bir tanığı haline gelecektir. Dolayısıyla burada, o budala herkesin ayak basmaktan korktuğu yere doğru yürümektedir. Çünkü görülen son figürdür, çünkü film boyunca olup bitenlerden bir şekilde sorumlu olduğuna dair bir ima vardır.

O halde evin efendisini kim öldürdü?

Gizemli davranıp o soruyu geri alabilirdim, fakat bana göre herkes sorumluydu, çünkü Bay Herbert'in ölümünden kazançlı çıkmak için herkesin bir sebebi vardı. Dolayısıyla, Doğu Ekspresi'ndeki cinayette olduğu gibi, herkes suçludur.

PETER GREENAWAY'LE SÖYLEŞİ: *HAYVANAT BAHÇESİ*

Michel Ciment, 1985*



Ressamın Sözleşmesi'*nin can alıcı ve ticari başarısı göz önüne alındığında, yeni bir film yapıncaya kadar birkaç yıl beklemeniz oldukça şaşırtıcı.*

Para kazanmak daima çok zor, fakat bir davet almanız iyi. *Ressamın Sözleşmesi*'nin uluslararası sanat ve yazı çevrelerindeki mütevazı ve gerçek başarısından sonra, pek fazla zorlanmadan finansman sağlayabileceğimi düşünüyordum. Çünkü ne fikir ne de heyecan açısından bir eksiğim yoktu: Hazırlıkları az çok ileri aşamalara varmış üç-dört senaryomu stüdyolara götürdüm. *Ressamın Sözleşmesi* bana yeni birtakım şeylere başlama, film yapımcılığıyla

*) *Positif*, Nisan 1986. Fransızca'dan Judy Schroeter-Deegan çevirmiştir.

ilgili yeni yollar üzerine düşünme imkânı sağladı. Hemen çalışmaya başlamaya can atıyordum. Fakat hiçbir şey yapamıyordum. Finansman sağlayacak kimseler bana onca övgüler düzmelerine rağmen, sözlerini tutma (yani para verme) konusunda hiçbir adım atmıyorlardı. Çok iyi bilinen bir davranıştır... *Ressamın Sözleşmesi*'yle elde ettiğim başarının bir diğer sonucu, Hollywood'un benimle ilgilenmesi olmuştu. Oradaki temsilcim aracılığıyla bana senaryolar gönderdiler, fakat onların benimkinden ziyade kendi filmlerini yapma yeteneğime inandıkları çok açıktı. Nasıl çalışılacağını bildiğimi, iyi bir görsellik ve anlatım duygusuna sahip olduğumu görmüşlerdi, benim hizmetlerimden yararlanmak istediler. Bana 60-70 senaryo gönderdiler, fakat benim cevap verme yeteneğinden yoksun olduğumu görünce ilişki kurmayı tamamen bıraktılar.

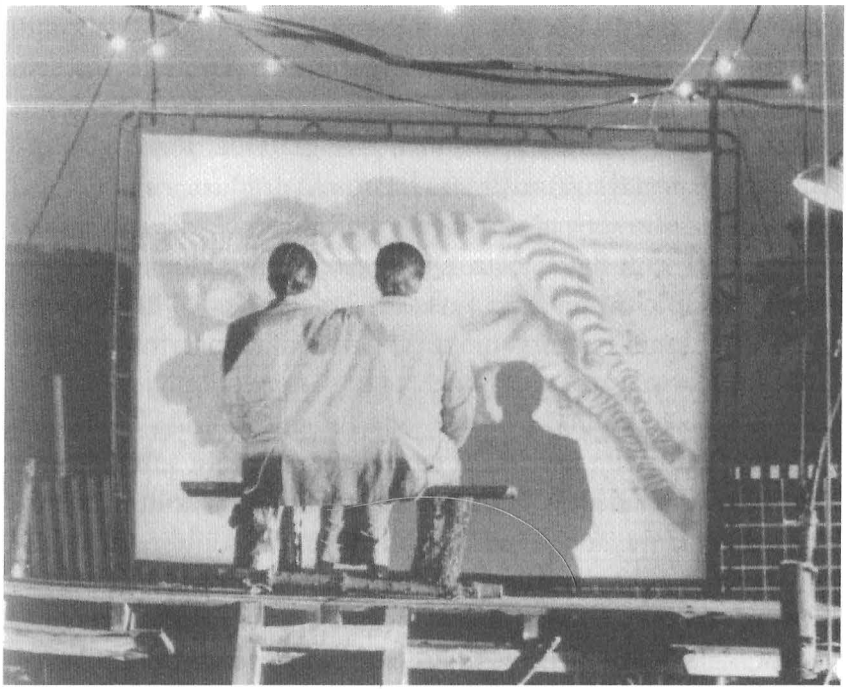
Bu arada bir sürü televizyon çalışması gerçekleştirdim, Channel 4 için farklı konulardan oluşan altı saatlik bir program yaptım. İlaveten, beş-altı senaryo yazdım – gerçekten de bir dakika boş vaktim yoktu. Aslında *Ressamın Sözleşmesi* ve *Hayvanat Bahçesi* arasında iki film yapmak mümkün olmuştu: *Sayılarda Boğulmak* ve *Tulse Luper'in Çantaları*. Bunların ilki, sesi soluğu çıkmayan birkaç potansiyel ortağı (dolayısıyla Channel 4) ilgilendiriyordu ve bugün yarın yapılacaktı. İkincisiyse bana ait bir sergiden ilham alıyordu. Televizyon için yaptığım bir dizi program beni on sekiz ay boyunca meşgul etti. Bu programlar John Cage, Philip Glass, Robert Ashley ve Meridith Monk'a adanmış, *Four American Composers* (Amerikalı Dört Besteci) adında birer saatlik dört gösterimden oluşuyordu. Sonra *Making a Splash*'ı (Su Şapırtısı) yaptım. Yirmi beş dakika uzunluğunda çok abartılı bir filmdi; insan bedeni su içinde kutlanıyordu. Hiç söz kullanmadan, imgelerle Michael Nyman'ın müziğini birbirine bağlamaya çalıştım. Bu filmi kışın ortasında çektik. İngiltere'in bir yüzme kültürü yoktur gerçekten ve biz onu yazın California'da çeksek daha iyi olacaktı, fakat bunun için de kaynaklarımız yoktu. Bunun yanında, *Inside Rooms* (Odaların İçi) adında bir başka diziye başladım. Postmodernist mimari ve dekoratif sanat açısından ele alınan bu diziyle, çağdaş

İngiliz hayat tarzına ironik bir bakış amaçlanıyordu. Bu dizi altı bölümden oluşacaktı: banyo, oturma odası, yatak odası, vs. ve her biri yarım saat uzunluğunda olacaktı. Şu âna değin ancak bir bölümü tamamlanabildi. Benim açımdan, belli biçimsel sorunları çözmenin bir diğer yoluydu.

Hayvanat Bahçesi'*ne ilham veren asıl düşünce neydi?*

Ressamın Sözleşmesi'nden önce yaptığım filmlerden de anlaşılacağı üzere, ben ekolojik meselelerle daima yakından ilgilendim. Bu ilginin babamın bir kuşbilim uzmanı natüralist olmasından kaynaklandığı kuşku götürmez. Çocukluğumdan beri aklım fikrim bu konudaydı. Karşı koymak istedim fakat beni bırakmadı. *The Falls* ve *C.'ye Yolculuk Gibi* gibi filmlerin arka planı doğadır – kırsal kesim ve bunun yanında kuşlar. Pek çok Avrupalı gibi, ben de hayvanların ve bitki türlerinin yok edilmesini dert edindim ve bu konuyla ilgilendim. Bunun yanında, bütün türlerin bir tek yerde toplandığı bir katalog, hayvan hayatının mekânı olarak Nuh'un Gemisi'nin metafor olarak alındığı bir hayvanat bahçesi düşüncesi de beni büyüledi. Bilindiği gibi, ben kataloglara ve listelere bayılıyorum.

Epeydir bir hayvanat bahçesini konu alan bir film çekme düşüncesi var kafamda. *Ressamın Sözleşmesi*'nin tanıtımıyla ilgili olarak dünyayı dolaşırken, uğradığım her şehrin hayvanat bahçesini ziyaret etme sözü verdim kendime. Avrupa'da on kadar, Amerika Birleşik Devletleri'nde birkaç, Avustralya'da bir iki hayvanat bahçesi görmem gerekiyordu. Bunlardan benim üzerimde en güçlü etkiyi bırakan ikisi, Berlin ve Rotterdam'daki hayvanat bahçeleri oldu, çünkü şehrin içine kurulmuşlardı. Tramvayın önünde duran suaygırlarını görmeniz mümkündü. Beni büyüleyen, insan, hayvan ve nesne arasındaki bu ilişkiydi. Berlin bu anlamda özellikle güçlü bir semboldü, çünkü şehrin kendisi bir hayvanat bahçesi görüntüsü veriyordu. Sonuçta, bu filmi ekonomik sebeplerden dolayı Rotterdam'da çekemedik. Bu hayvanat bahçesini ziyaret ederken benim dikkatimi çeken ilk görüntülerden biri, çocukken anne babası tarafından terk edilen tek bacaklı bir gorildi. Gorilin görüntüsü beni çok etkiledi ve bana çok anlamlı geldi. Son-



Hayvanat Bahçesi'nde (1985) Eric Deacon ve Brian Deacon.

ra, insan ve hayvan faaliyetleri arasında bir paralellik aramaya koyuldum; bunun yanında, Batı dünyasının hayvanlara yönelik çok antropomorfik bir bakışa sahip olduğunu gördüm – bu film de buna tanıklık etmektedir. Keza, beni etkileyen iki görüntü daha vardı: Biri Sydney'de, bir ziyaretçinin düşürdüğü kırık bir Coca Cola şişesinden kola içen Afrika kökenli siyah bir kâtip kuşuydu; diğeriyse, gene Rotterdam'da gördüğüm bir manzara – küçücük bir kafesin içinde sürekli bir ileri bir geri volta atan koca koca kaplanlar. Bu bana çok güçlü bir hapislik imgesi olarak görünmüştü ve insanlardaki karşılığı, hayvanat bahçesinde volta atan iki başrol oyuncusu tarafından canlandırılmaktadır.

İşte bunlar, benim hayal gücümü harekete geçiren imgeler. BBC'deki bir belgeselde gördüğüm çürümekte olan bir fare ölüsü görüntüsünü de ilave etmem gerekir. Mekân ölçeği birdenbire değiştirdi. Çürüyen hayvanın leşini bir düzen içinde yiyip bitiren kurtlar küçük beyaz filleri andırıyorlardı. Asıl dikkatimi çeken,

düzenli ve birleşik görünen çürümenin kendisiydi. Gösterimin sonunda, program sorumlusu bir gün bir filin ölümünü ve çürümesini kaydetmeyi umduğunu bildiriyordu. Bu bana gerçekleşme şansı olmayan absürd bir düşünce gibi gelse de, hayal gücümü harekete geçirmeye yetmişti.

Bir diğer esin kaynağı, ikizlerle ilgili düşünceydi. *The Falls*'da çok zayıf ve çok ilginç olan Quaij kardeşler şeklinde ikizlerim vardı. Bunlar aynı zamanda *Ressamın Sözleşmesi*'nde yer alan ikizlerdi. Bir insanın bir yarısının diğer yarısını araması ve kendisiyle aynada karşılaşması şeklinde bir düşünceyle ilgiliydi. Bir kez daha, Borges'in toprağı...

Bahsettiğim film Darwin'in tanımladığı evrimin sekiz aşaması etrafında yapılandırıldı. Hayatın devam etmesi için ölüme ihtiyaç duyduğumuz düşüncesi yaratıcı bir düşünce değildir, fakat hâlâ ilgiyi hak etmektedir. [Benim filmimdeki] aşamalar üç eksende gelişmektedir: ölen hayvanların çürümesi, hayvanların kurtuluşu ve BBC'deki bilimsel belgesellerden alınmış parçalar. Bunlar senaryonun arkasındaki fikirleri şekillendiren parametreler.

Bu düşünceler kurgusal bir anlatımı nasıl doğurdu? Çünkü, o film bir polis soruşturmasına Ressamın Sözleşmesi *kadar yakın olmamakla birlikte, ilki ölümcül olmak üzere aynı çapta talihsiz kazaları içeriyor. Oswald kardeşlerden biri karısının ölümüyle ilgili gerçeğin peşindedir.*

Benim kurgusal filmlerim kendi arka planımdan dolayı belgesel unsurları içerir. *Ressamın Sözleşmesi* bazı bakımlardan, 1694 yazında görülen yedi günlük sıcak hava dalgasını anlatan bir belgesel olarak görülebilir. *Hayvanat Bahçesi* de hayvanat bahçeleri ve hayvanlar hakkında bir belgeseldir. Benim kafamı meşgul eden sorunları tanımladıktan ve bir yapı [onlar için] bulduktan sonra, anlatım doğal bir şekilde akıp gidiyor. Karakterler konusuna gelince, ikiz kardeşlerle tek bacaklı bir temel karaktere sahip olmam gerekti. Bu üç karakter bir kutsal üçleme ortaya koydular ve çok geçmeden birbirleriyle ilişki geliştirdiler.

Nuh'un Gemisi olarak hayvanat bahçesiyle, hayvanlarla insanların daha yakın ilişkilere girmesi -burada bu türden olağanüstü

melezler üreten cinsel faaliyetler- doğaldır. Bu da benim bu türden melezlerin en ciddisini (sfenks, sentor) tasarlayan klasik mitolojiye başvurmama yol açtı. Dolayısıyla hayvanat bahçesi bir Yunan panteonuna benzemeye başlamaktadır. Merkezde sağlık ve bereket tanrıçası Juno (Andréa Ferréol) vardır. İkizlerin Castor ve Pollux olduğu çok açıktır. Ve panteon yavaş yavaş fakat emin bir şekilde dolmaktadır: Jüpiter, hayvanat bahçesinin müdürü, hem hayvanların hem de insanların efendisi; fahişe fakat aynı zamanda Havva olması dolayısıyla Yaratılış konusuna bağlanan Venus de Milo; Caterina Bolnes kılığındaki iffet avcısı Diana; hem pezevenk hem gümüş kanatlı haberci olan Mercury; sadece iki kez gördüğümüz ve balıkları besleyen Neptün. Bu karakterlerden bazıları *C.'e Yolculuk*'ta tasarlanmıştı. Sonraki filmde yer alan ve *Hayvanat Bahçesi*'nde de görülen karakterlerden biri olan Van Hoyten'in Amsterdam hayvanat bahçesinde arşivlenmiş bir haritası vardır. Hollanda'ya yapılmış bir göndermedir bu. İnsanlar bana filmimin mekânı olarak neden bu ülkeyi seçtiğimi soruyorlar. Bir parça, Amerika'ya hiç gitmemiş Kafka'nın bu ülkeyi okuduğu seyahat broşürlerinden hareketle romanının temeli olarak kullanması gibi, ben de hayali bir Hollanda bilgisine sahip oldum: çocukların sele engel olmak için baraj suyunun önüne parmaklarını koydukları, insanların 'çift Hollandaca' konuştukları bir ülke. Daha ileri bir düzeyde, ben daima on yedinci yüzyılın Hollanda resmiyle ilgilendim ve Belçika, Lüksemburg ve Hollanda'nın ilk Avrupa cumhuriyetleri olması beni çok etkiledi. Dahası, ben Vermeer'in ve onu optik araçların gelişimiyle -*Ressamın Sözleşmesi*'nde oynadığımız bir kavram- bağlantılı kılan her şeyin hayranıyım. Vermeer, icat edilen belli merceklere yoğun ilgi gösterilen bir zamanda, 1640'larda Delft'te çalıştı. İnsanlar mikroskoplar ve teleskoplarla dünyaya farklı biçimde bakabiliyorlardı. 'Kamera obscura' ('karanlık oda') iyice yaygınlaşmıştı ve Vermeer'in de bunlardan birini kullandığı neredeyse kesindir. Onun tabloları fotoğrafsal bir niteliğe de sahiptir fakat bunun yanında ve o resimlerdeki figürlere ilişkin, saf bir biçimdeki nesnelliğin ötesine varan gizemli bir şey vardır.

Çok uzun olmayan bir zaman önce Godard'ın bir yazısını okumuştum. Godard orada Vermeer'i, merak ve ilgileri sinemanın gerçek amacına denk düşen bir ışık ustası olarak tanımlıyordu. Bunun yanında Godard, Vermeer'in *Sütçü Kız* tablosunda da görüldüğü gibi, neredeyse ânlık bir hareketi yakalama yeteneğinden söz ediyordu. Dolayısıyla, belli bir anlamda, Hollanda resmi sinemanın erken bir habercisidir. Ben o zamandan beri sinemanın görsel niteliğinin Vermeer'le ortak bir şeye sahip olduğunu düşünüyorum. Vermeer hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Yirmi altı ile yirmi sekiz yaşları arasında tablolar yaptı ve yıllar ilerlerken, çalışmalarının listesi giderek kısaldı. Sahtelerini keşfettik ve bu sahtecilik düşüncesi, benim büyük sahtekâr Van Meegeren'i insanlara tanıtmama yol açtı. Van Meegeren İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, kendisinin yaptığı sözde Vermeer'leri Georing, Goebbels ve diğerlerine sattı. Avrupa sanat dünyasını bunların hakiki çalışmalar olduğuna inandırmayı başardı. Bu durum bugün inanılmaz bir şey olarak görülmektedir, çünkü onlar gerçek Vermeer'lere hiçbir şekilde benzememektedir: Figürlerin hepsi, kocaman gözler ve uzun yüzlerle Greta Gabro görüntüsüne sahiptir. Van Meegeren yerleşik yapıyı aptal yerine koymayı başarmıştı; bu da beni çok eğlendirmektedir, çünkü ben gerçeklik ile yanılsama arasında, gazetecilik ile kurmaca arasında yaşanan bir karşılıklı etkileşime hayranlık duyuyorum. Arkadaşlarını aldatmanın yollarını bilen insanlara hayranlık duyuyorum. Geçen akşam biri bana, "Greenaway, sen sahteci misin?" diye sormuştu. Bu sorunun cevabı o kişiye bağlıdır. Fakat belli bir anlamda, bütün film yönetmenleri sahtecidir, çünkü kitleler arasında bir yanılsama duygusu yaratmak için sürekli hayal ürünleriyle oynuyorlar, görüntüler yaratıyorlar.

Sanatsal yaratımın tamamı ödünç alınmış fikirler ya da imgelerle gerçekleştiriliyor. Buradaki zorluk, ['ödünç alma'nın sona erdiği ve] intihalin başladığı yeri bilmektir.

Kesinlikle. Bugünlerde Dante üzerine büyük bir proje oluşturmaya çalışıyorum ve hem Dante'nin çalışması üzerine hem de ondan kaynaklanan etkilerin nerelere kadar uzandığını görmek

oldukça şaşırtıcıdır. Pound'un kantolarının Dante'yle ilgili olduğu çok açıktır, aynen Dante'nin Virgilius'a atıfta bulunduğu ve Virgilius'un da Homeros'a atıfta bulunduğu gibi. Sinemanın yaşı doksanı geçmiyor ve ben onu, kendi görüşümce, görsel sanatlar olan öncelleriyle ilişkilendirmek istiyorum. Başkalarının sinemayı tiyatro ve edebiyatla daha yakın bir ilişki içinde gördüklerini biliyorum. Fakat ben öyle görmüyorum. Önümüzdeki onyıllarda sinemanın kendini tamamen dönüştürmesi ya da kaybolup gitmesi oldukça mümkündür. Sinemanın yüzyıllık tarihi ikonografinin tarihiyle kıyaslanamaz. Fakat ben şahsen, sanatsal ilgi alanlarımın hepsini sentez haline getirmek istiyorum. Bu yüzden de çok sert eleştirildiğimin farkındayım, bana edebiyat ve resimle (çok yakından) ilgilendiğim söylenerek serzenişte bulunuluyor. *Ressamın Sözleşmesi*'yle çok açık farklılıkları var. Örneğin, *Ressamın Sözleşmesi*'nde kendi çizimlerimin Vermeer'in çalışmalarının yerini almasında bir parça böbürlenme yok değildi. Filmin organizatörüydü Vermeer.

Hikâye ilerledikçe Vermeer giderek daha çok önem kazanıyor. İç mekânlar onun tuvallerini hatırlatıyor.

Temalardan birisi ölüm, ya da, deyim yerindeyse, türlerin duraklaması ve bireyin ölümlü doğası. Avrupa'daki inanç, sanatın insanlığın ölümsüzlüğe ulaşmasının bir yolu olduğu şeklinde. Biz nesnel olarak biliyoruz ki bu doğru değil, fakat gene de yaratma işine doğru sürükleniyoruz. Bunun yanında, tuvallerini dolduran isimsiz insanların Vermeer tarafından tamamen ölümsüzleştirildiği de doğrudur. Başkameramanım Sacha Vierny'yle birlikte görsel bir tarz yakalamaya çalıştığımızı ve Vermeer'deki, yerden bir metre uzaklaşmış, soldan sağa doğru giden ışıktan meydana gelen bir aydınlatmayı kullandığımızı hatırlıyorum. Bu bizim ışığı yerleştirmek için adamakıllı sistematik şekilde karar verdiğimiz bir yerdir. Aptalca görülebilir fakat bizim çok net bir tutum almamızı sağlıyor ve değişken bir bütünlük yakalamamıza izin veriyordu.

Gergedanın Vermeer'le birliği Dali'yle Dantelacı Kadın*'dan mı geliyor?*

Aslında ben daha ziyade Longhi'yle, onun Venedik'teki gergedan tablosunu düşünüyordum. Gergedanın boynuzu afrodizyaktır ve filmdeki hayvan iki erkeğin bir yatakta Bewick'le seviştiği sahneyle bağlantılıdır.

Referanslarla çok açık biçimde oynamak için intihalden uzak durmanın en iyi yolu değil mi bu?

Bir sahnede Vermeer'in en ünlü tuvallerinden biri olan *Art of Painting*'i (Resim Sanatı) özenle kopyaladık. Başlangıçta, kamera bir zebranın şeritlerini akla getiren siyah-beyaz şeritli bir önlük giymiş ressamın arkasını çerçeveye alır. Sonra kamera sinematografik anlamda, on yedinci yüzyıl resminin tam bir reprodüksiyonu olan seti ortaya koyar. Eğer yakından bakarsanız duvarda Sacha Vierny'nin adının baş harflerini görürsünüz, tıpkı tuvallerinde Vermeer'in adının baş harflerini gördüğünüz gibi. Atıfta bulunulan bir diğer şey, Washington, D.C.'nin Ulusal Galeri'sinde bulunan ve pek çok uzmanın sahte olduğunu düşündüğü *Woman in the Red Hat* (Kırmızı Şapkalı Kadın) adlı küçük bir tablodur.

İmitasyon konusunda – bu pratik en çok sanatın kendi üzerine kafa yorduğu ve bu üslûbu aşırı noktalara vardırdığı barok dönemde en yaygın şeklini almıştır. Ben kendimi Bavyera'daki gibi, barokun daha gösterişli tezahürlerinden ziyade Poussin kampına yerleştirsem de bu geleneği geliştiriyorum. Fakat barokla ortak yanları olmasına rağmen, bu filmin klasik bir yapısı vardır: Her aksiyon kendi sonucuna doğru yol almaktadır.

Siz bu filmi köpeği olan küçük bir kızın yer aldığı bir sahneyle açıyorsunuz. Böyle bir açılış fikri nereden aklınıza geldi?

Ressamın Sözleşmesi'nde çocuk dışında karakterlerin neredeyse tamamı huzursuzdu. Bu çok yaratıcı olmayabilir, fakat orada çocuğun iyiliğine ve masumiyetine duyulan bir inanç vardı. Aynı şeyi *Hayvanat Bahçesi*'nde de görüyoruz. İlk sahnede çocuklar bir köpeği gezdiriyorlar; insanın -atın da ötesinde- en şaşırtıcı fethidir. Ben filmin başından itibaren, çocukla çok yakın ilişkisi olan

ve hayvanat bahçesine girmek istemeyen, tüyleri siyah-beyaz bir dişi köpek görüyorum. Oranın tehlikeli olduğunu gösteren bir uyarıdır bu.

Niçin kazaya bir kuğu yol açıyor?

Daha önce *C.'e Yolculuk*'ta bir kuğu sembolü kullanmıştım. O kuğu sık sık öldüren bir melek olarak görülmektedir. Klasik mitolojide, Jüpiter'in Leda'yı, baba Castor'u ve Pollux'u ayartmak üzere yeryüzüne geldiği zaman büründüğü kılıktır. Bunun yanında, Alba'nın adının Bewick olduğunu belirtmem gerekir; kuğu Bewick, İngiltere'de çok yaygın şekilde bilinmektedir. Arabasının plakasında N.I.D. (Fransızca'da yuva anlamına geliyor) sözcüğü görülüyor ve o kaza Kuğu Yolu'nda meydana geliyor, bu da Proust'a yönelik bir imadır.

Diğer film yapımcıları da -Altın Çağ'*da Bunuel, birkaç filminde* Makavejev, Hiroşima Sevgilim'*de Resnais akla geliyor- sizin yaptığınız gibi, gazetecilik ve kurgunun birleşimiyle oynuyorlar.*

Bildiğiniz üzere, ben film yönetmenliğine Merkezi İstihbarat Dairesi'nde başladım ve orada İngilizlerin hayat tarzını bütün dünyanın geri kalan kısmına gösteren bir dizi propaganda filmi yaptım. Söz konusu kurumda geçirdiğim sekiz yıl boyunca gerçekle kurgu arasındaki etkileşime daima hayran kaldım. Belgesel filmler yapmak zorunda olmama rağmen, ortaya koyma tarzım filmleri kurgusal anlatıma yaklaştırdı. Ben gene de iki dünya arasıdaki çizginin bulanık olduğuna inanıyorum. Bu tamamen bir bakış açısı meselesidir, sinemanın nasıl algılandığıyla ilgilidir, çünkü özünde hiçbir konu belgesel değildir. Benim üç buçuk saatlik devasa filmim *The Falls* bu sorunu ortaya koyar: Bu film belgesel tarzında ortaya konan kurgusal bir malzemeden meydana gelmiştir. İngiliz film yapımcılarının okuluna göre, gerçekçi belgesel, gerçeklik demektir. Oysa biz biliyoruz ki, gerçekliğin takibiyle uğraşmak boşa vakit harcamaktır. Jane Austen bugün bilim-kurgu gibi okunuyor.

Şurası çok açık ki, kurgu, gerçek hayatın anarşisine karşı çıkan bir düzen dayatma eğilimi gösterecekti. Kültür, doğada bulunan düzensizlikle tezatlık oluşturan bir düzenin taşıyıcısı olacaktı. Aslında doğanın kendi içinde gizli bir simetri yok mu?

Bu aslında bir paradoks. Ben *The Falls*'ı çekerken, bunun yanında bir de *Takdir-i İlahi* adıyla, üzerine yıldırım düşen insanlar hakkında televizyon belgeseli yapmıştım. Bu filmdeki her olay gerçekti, fakat çok tuhaf, çok inanılmaz görünüyordu, seyirciler her şeyin uydurulmuş olduğuna inandırılmaya çalışılıyordu. Benzer şekilde, eğer kurgu olarak ortaya konmuş olsaydı gazetelerde yer alan belli olaylar kuşkulu bir gülümsemeye yol açardı.

Sekiz belgesel parçayla, Darwin'in evrim teorisinin farklı aşamaları çağrıştırıldı.

Evet, ben hayatın çizimiyle başlıyorum ve atmosferdeki oksijenin varlık göstermesi nedeniyle, hayatın evrimsel ölçekte bir aşama olan 250 binyılı aşkın bir zamanlık dönemde gizemli bir biçimde değişikliğe uğradığını savunuyorum. Bu, hayatı durdurulmaz kıldı. Bakteriler atmosfere oksijen sağladı ve sonuçta insanın ortaya çıkmasını mümkün kıldı; bunun yanında, yok edici organik maddelerden gelen ultra-viyole ışınları engelleyen ozon tabakalarını yarattılar. Yirminci yüzyılın sonunda, 2001 yılında temel bir dönüm noktasında bulunduğumuz görülmektedir. Kirlilik nedeniyle, geriye dönüp havanın, ozon tabakasının zarar gördüğü bir döngüsel bir noktaya ulaştık. Gezegenimizin ciğerleri olan Amazon yağmur ormanlarının yok edilmesi bunun en çarpıcı kanıtlarından birisi. Filmdeki David Attenborough'nun sahne arkasından gelen sesi problemi bu anlamda gözler önüne seriyor.

Filmin başında ikizler ayrılıyor, sonra kurgu [hikâyenin bir parçası] onları tekrar biraraya getiriyor.

İkizler üzerine edebiyat beni daima büyülemiştir. İkizler birbirleriyle müthiş çekişme halindedirler, kendi alanları için, öteki insanların sevgisini kazanmak adına mücadele ediyorlar. Birbirle-

rinden uzaklaşmaya varacak kadar derin bir atraksiyonu deniyorlar. İkizlerin bu şekilde bilinmek istemedikleri durumlarla karşılaştım. Bu filmde, imkânsız olmayan fakat gerçekleşme ihtimali çok zayıf üç absürd önerme yer almaktadır: 1) tekrar biraraya gelmek istemeyen Siyam ikizleri; 2) rüyasında kendisine tecavüz eden zebralara hayran kalan bir kadın; 3) babaları da ikiz olan ikizleri doğuran engelli bir kadın. Bunlar bizim, sinemanın bütün hilelerini kullanarak inanılır kılmaya çalıştığımız ve üzerinde titizlikle çalıştığımız ilginç fikirlerdir.

Mimari, Ressamın Sözleşmesi*'nde olduğu gibi simetrik ve yazışmaların karşılıklı bir etkileşimini ortaya koyuyor.*

Her şey iki rakama ve yanal bir bölünmeye dayanıyor. Hepimiz yanal bölünmeye sahibiz, ikiye bölünmüş durumdayız, hatta yürürken bile. Hepimizde iki yarım küreden oluşan bir beyin bulunmaktadır, vs. Biçimi ve içeriği birleştirmek için hayal gücü tarafından yaratılan keyfi imgeler seçmek anlamsızdır. Bu yüzden, Vierny ve ben, bize yankılanmalar ve yansımalar ortaya koyma imkânı sağlayan aynalar ve başka her şeyle oynadık.

Öte yandan, Ressamın Sözleşmesi*'nden farklı olarak, burada lirik, romantik yolculuk çekimleri görülüyor; gece vakti bir botanik bahçesi ya da bir tekneden yapılan ırmak çekimi gibi.*

Kamerayı hareket ettirmeye başladığım, hatta kendi dünya görüşüme göre bir aşama kaydetmek üzere olduğum bir zamandı! Aslında, her zaman yavaş bir yolculuk çekimi vardır, konuya girerken. Bir kez daha, kameranın türlerin gelişimindeki sekiz aşamayla ilgili sekiz önemli hareketi vardır.

Felipe Arc-en-ciel [yani, Gökkuşağı] karakteri Alba Bewick'inkine paralel. Bir bacağı yok, topal vs.

Eğer iki kardeş çocuğun babaları olmasaydı, bir üvey baba yaratmak zorunlu hale gelecekti. Gökkuşağı, Tanrı'nın tufandan sonra göğe yükselttiği şeye atıfta bulunuyor. Filmin başı suya ve

yağmura doymuştu. Gökkuşağı varır varmaz, Alba bağırıyor: "Yağmur durdu, ben gökkuşağımı buldum!" Daha sonra, sular kontrol altına alınıyor, sadece borulardan gelmeye başlıyor.

Venus de Milo'yu ilk gördüğümüzde, film boyunca olduğu gibi siyah-beyaz çizgileri bulunan bir kıyafet vardır üzerinde, çünkü onun tam zıttı Alba siyah-beyaz çizgileri olan bir kıyafet giymiştir. Dolayısıyla, kadınlar birleştiği zaman bir zebra şekli ortaya çıkmaktadır. Bir sahnede, zebra kafesinin yanında duran Gökkuşağı Venus de Milo'ya, birlikte kusursuz bir hayvan, bir zebra-centaur yarattıklarını söylüyor. Cebrail gibi beyaza bürünmüştür; Venus de Milo ise siyah giyinmiştir ve bir kez daha zebra arka plandadır.

İkizlerin ikisi de birbirini tamamlıyor. İkizlerden biri ölüme odaklanır, hayata sevdalı olan diğeri gece vakti hayvanları serbest bırakırken, o çürüme sürecini inceler.

Kesinlikle doğru. Biz bunun yanında, birisini daima perdenin solunda, diğerini sağ tarafta tutmaya çalıştık. Alba'yı ziyaret ettiklerinde hep aynı koltukta oturuyor ve kesinlikle odanın diğer tarafına geçmiyorlar. Ve onlardan biri Alba'yla yataktayken, "Ben sol tarafta kendimi daima daha rahat hissediyorum," diyor. Oliver 'sıcak' bir karakterdir, Oswald 'soğuk'tur. Sacha'yla benim mekânı çapraz bir şekilde iki bölüme ayırmamızın sebebi budur. Oliver sol tarafa oturduğunda bir kurt vardır ve yüzünün etrafına bir ışık yaymaktadır. Bunu daima yansıtabildiğimizden emin değiliz fakat amacımız buydu. Ne olursa olsun, filmin içine girildikçe soğuk renkler solmaya başlamaktadır. İki kardeş de insanlık halini -kafa ve kalp olarak- sembolik bir şekilde ortaya koyuyorlar.

İki kardeşin faaliyetleri onları ölen eşleriyle bağlantıya geçiriyor. Oswald, karısının bedenine, ölümünden sonra ne olduğunun büyüsüne kapılmakta, Oliver ise karısının hayvanları serbest bırakma arzusunu yerine getirmektedir.

Filmin tamamı ayna imgesi ve paralelliklerle dolu. Kimileri bizzat çekim sırasında ayrıntı hale getirilmiş ve bu yüzden bize çeşitli

parçaların hepsinin işlevlerini yerine getirmesini sağlayacak bir düzenleme yapma imkânı vermiştir. Aynı zamanda, anahtarlar gibi Jungcu sembollerle oynadık. Alba yüzlerce anahtarı olduğu halde hiçbir kapıyı açamazken, Venus de Milo kendisine bütün kapıları açma imkânı verecek anahtarı kesinlikle almıyor.

Alfabenin harflerini ifade eden hayvanları nasıl seçtiniz?

Fransız, İngiliz ve Alman çocuklarının kitaplarına baktım ve bu farklı kültürleri simgeleyen hayvanları bulmaya çalıştım. Z harfi için Zebra doğal bir seçimdi. Diğer harfler için hayvanın dille ilişkisi farklı farklıdır. Bunun yanında Rotterdam hayvanat bahçesinin kendi doğasından kaynaklanan kısıtlamalar söz konusuydu. Örneğin, o hayvanat bahçesinde deve yoktu. Dolayısıyla, D harfi için farklı bir hayvana ihtiyaç duyduk.

Film boyunca birkaç kez Alba'nın yaşadığı kırsal kesimin görüntüsü yer alıyor.

Bu, farazi bir zamanda, insanlarla hayvanların masumiyet içinde oldukları Cennet Bahçesi'ni çağrıştırmaktadır. Belki de orası, onların simetri oluşturmak, bir denge sağlamak üzere ölecekleri yerdir.

Bu filmin Ressamın Sözleşmesi*'nden daha karmaşık bir dokusu var. O bana sizin önceki filminizi, fakat bunun yanında belgesellerinizi ve deneysel filmlerinizi hatırlatıyor.*

Ressamın Sözleşmesi'yle pek çok paralellikler var. Bir kere, o iki kadın arasındaki entrika var; belli bir anlamda onlar erkekleri kullanıyorlar. Sonuç benzerdir [her iki filmde de]: 'egzotizm' sayesinde, ya da mevcut filmde olduğu gibi evrim sayesinde hayatın anlamını bulma umudunu yansıtmaktadır. *Ressamın Sözleşmesi*'nde iki adamın karanlık bir yolda yürüyerek dolaştıkları bir sahneyi hatırlayacaksınız. Aynı türden bir sahne burada da var – laboratuarda. Bunun yanında, yapı aynı: giriş, üç perde ve bir son bölüm. Fakat bu filmin 'doğallığı' daha az, çünkü *Ressamın Söz-*

leşmesi İngilizlerin eski konaklara ve doğaya özlemini yüceltmektedir. Ben burada onlardaki hayvan sevgisine başvurabilirdim fakat bunu kabul etmedim.

Bunun yanında, aynı erotik unsur göze çarpıyor.

Venus gelecekteki erotik yazıları için Anais Nin, Pauline Reage ve Aubrey Beardsley'in, üç anahtar çalışma olan *Venus Erotikası* (Venüs Üçgeni), *The Story of O* (O'nun Hikâyesi) ve *Tepenin Under the Hill*'ini (Tepenin Altında) örnek almaktadır – filmin senaryosunun Venus de Milo tarafından yazılmış olabileceği izlenimi vermektedir. Ayrıca ona, benim üç yıl önce *Time Out*'ta yayınladığım *Obscene Animal Enclosure* (Müstehcen Hayvan Çiti) başlıklı bir metin verilmektedir. Bu hikâye, Richard Burton gibi insanların Nil nehrinin kökenini araştırdığı ve Londra'ya sürekli tuhaf dolgu oyuncak hayvanlar gönderdiği, benim büyüleyici bulduğum bir dönemde geçmektedir.

Yeni bir set tasarımcısıyla mı çalıştınız?

Yapımla ilgili sebeplerden dolayı Hollandalı birisi olan Ben van Os'la (Hollanda dilinde 'sığır' anlamına geliyor!) birlikte çalıştım; daha önce sadece üç filmde görev almıştı (onlardan biri olan *Naughty Boys*, Henry Alekan'ın başkameraman olarak çalıştığı bir filmdi). Nisan'da Roma'da çekilecek olan sonraki filmimde gene onunla çalışmayı planlıyorum, çünkü barok tarzı ev eşyalarına yönelik müthiş bir duygusu var. Filmin yarısı gerçek mekânlarda, diğer yarısı otel odası gibi, hazırlanmış mekânlarda çekildi.

Kuşkusuz, Michael Nyman'la müzik çalışması için tekrar bağlantıya geçtiniz?

Ayrıca, sekiz numarada da birlikte çalıştık. Müzik kaydı yapıldığında, ben onu devamlı olarak Michael Nyman'ın düşündüğü şekilde kullandığımızdan emin değilim. Genelde, filmlerdeki müzik (Michael'le gerçekleştirdiğim işbirliğinin meyveleri bile) sadece bir yardımcı unsurdur ve sanırım buna bir çare bulunması

gerekiyor. Şu ân iki yıl içinde sahnelenecek olan *The Case of Webern and Others* (Webern ve Diğerlerinin Davası) adlı bir opera projesi üzerinde çalışıyoruz. Yapımcımız Kees Kasander bir opera binasını kiraladı. Sinema 1929'dan bu yana daima kendi optik kaynaklarının mahkûmu olurken, biz canlı müzikle ölü film arasında var olan bir ilişkiyi ortaya koymak istedik. Sahnedeki karakterlerle perdedeki karakterler arasında bir diyalog yaratmak istedik – sanırım, René Clair'in 1920'de hayata geçirmeye çalıştığı bir anlayış. Woody Allen da *Purple Rose of the Cairo*'da (Kahire'nin Mor Gülü) bu düşünceyle oynamıştı. *Webern ve Diğerlerinin Davası* bir kere daha, bir entrika hikâyesidir, fakat bu kez müzisyenlere karşı – 1945'te Webern cinayetiyle başlayan ve 1980'de John Lennon'un öldürülmesiyle sonuçlanan bir entrika.

Hayvanat Bahçesi'*ndeki müzik çok kasvetli.*

Ben özellikle de, *Ressamın Sözleşmesi*'ndeki eşzamanlı olarak yavaş ve dinsel nitelikte yürüyen cenaze törenine hayranım. Ölüm ve matemle fazlasıyla ilgili olduğu için [Michael'den] onu bir başlangıç noktası olarak kullanmasını, müziğin çok romantik ya da duygusal olmasını istedim. Çok güçlü bir müzikal yapısının olmasını istiyordum. Michael müziğin yazımı için bir ay çalıştı ve sonra onu piyanoda çaldı. Ardından bütün temalarını sunmak üzere Hollanda'ya geldi ve biz bunları bütün film boyunca uyguladık. Fakat Michael'in verdiği müziğin tamamını kullanmaktan çok uzaktık hâlâ.

Sacha Vierny'le işbirliğiniz nasıl gidiyordu?

Sacha'yı hassas ve sessiz, işine çok sadık ve sanatını kusursuz ustalıkla sürdüren birisi olarak gördüm. Elbette müthiş bir deneyime sahip ve ben onun kusursuz mercek seçimine hayran kaldım [çeşitli sahneleri bu sayede çekiyordu]. Bunun yanında, sabırlı ve kararlıdır.

Çekimler ne kadar sürdü ve bütçe ne kadardı?

Çekimler altı buçuk hafta sürdü, bütçe ise 650 bin pounddu. Fakat o paradan ziyade aşkla yapılan bir filmdi – bu tarzda olan diğerleri gibi. Filmin yapım öncesi kısmında çok sayıda insan neredeyse beş kuruş para almadan çalıştı. Set tasarımcısı Ben van Os'un iyi niyetle çalışıp kostüm tasarımı yapan arkadaşları, ressamlar, marangozlar, vs. vardı.

Andréa Ferréol'u tercih etmeye nasıl karar verdiniz?

Hayvanların olduğu bir hayvanat bahçesi [yarattığım] kadar, bir de insanlar bahçesi [yaratmak] istedik. Bu yüzden farklı kültürlerden insanları biraraya getirmek istedim. Alba Bewic karakterinin İngiliz bir oyuncu olmasını istemedim. Anréa Ferréol'un yanında, Isabelle Huppert ve Hannah Scygulla'yı düşündüm. İkizler için, *Ateş Arabaları*'nda oynayan Ian Charleston'ı ve ilginç bir şekilde, Ian'a benzeyen Christopher Lambert'i istedim. Andréa Ferréol filmdeki ahlâksızlık durumuyla uyumludur. Karakterlerin çok fazla coşkulu olmasını istemedim ve benim asıl talimatım şuydu: "daha hızlı ve daha sakin." Diyalogun ister istemez psikolojik duruma bağlı olacak bir ritme sahip olmasını istedim.

Pikaptaki bestelerin seçimleri nasıl oldu?

Onlar benim çocukluğumla ilgilidir. *Children's Hour* adında, seyrettiğim bir televizyon programı vardı. *The Teddy Bear's Picnic* (Ayıcık Piknik Yapıyor) ve *An Elephant Never Forgets*'ı (Bir Fil Asla Unutmaz) da çok çağrıştırıcı bulurum, ifade ettikleri cinsel metafor anlamında – sözler dikkatle dinlendiğinde, diyorum. Onlar aynı zamanda, Avrupalıların kültüre yönelik yaklaşımlarında en üst nokta olan Büyük Sanat'ı temsil eden Vermeer'in de tam tersidirler. Fakat bana göre, bu popüler müzik kusursuz değildir. Bu müziği hazırlayan o çocuktur, oysa Vermeer'i hazırlayan yetişkinlerdir.

Ve salyangoz kaydın tepesine gelip ölüyor.

Evet, o yeniden ortaya çıkışa engel olmaz. Kendi cinsel arzularını karşılama yeteneğine sahip çift cinsiyetli birisidir. Ben bir za-

manlar salyangoz yetiştirmiştim ve şimdi çok büyük bir salyangoz kabuğu koleksiyonum var. Norfolk'ta salyangoz avlıyordum, on sekiz yaşındayken bu konu üzerine okumadığım kitap kalmamıştı. Yüzlerce salyangoz türü var ve onların birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayan şey, son derece küçüktür ve onları ancak zoologlar bilir. Salyangoz yediğim zaman hastalandığımı ekleyebilirim!

Sizi asıl kitlelerden koptuğunuzu söyleyerek eleştirenler var.

Ressamın Sözleşmesi'yle ilgili bugün çok basit gelen aynı eleştiri benim de kulağıma geldi. Sanırım o bir zaman sorunu. Bunun yanında, bir saat imalatçısı da olsa mühendis de olsa, ben herkesin kendi sanatına karşı elitist bir yaklaşım içinde olduğunu, onunla ilgili karmaşık bir bilgiye sahip olduğunu düşünüyorum. Sanırım, hayatın genel dokusunu zenginleştirdiği için bu bilgiyi kullanmak açısından kusursuz bir meşruiyet sağlıyor. Vermeer'in kendi zamanının resim sanatına ilişkin olağanüstü bir bilgisi vardı, İtalyan resimleri toplamıştı, kendi tuvalleri semboller ve metaforlarla doluydu. İnsanın dünyayla karmaşık bir ilişkisi vardır ve ben bunu neden filmlerde ifade etmediğimizi anlamıyorum. Tiyatroda, edebiyatta, müzikte kabul edilen şeyler beyazperdede rededilmektedir [ifade edilirken].

O halde, aynı yolda devam etmeyi umuyor musunuz?

Kesinlikle. Bundan sonraki filmim *The Belly of an Architect* (Mimarın Karnı) 1 milyon dolarlık bir bütçeyle Roma'da yapılacak ve modern mimarinin merkezi Chicago'da yaşayan bir mimar olan Kracklite üzerine odaklanacak. Bu mimar, Etienne-Louis Boullee'nin çalışmalarının yer aldığı bir sergiyi organize etmek üzere Roma'ya gidiyor; Fransız Devrimi'nin bu mimarını kimileri, Almanya'da (Speer'le) ve Mussollini yönetimindeki İtalya'da var olan, yirminci yüzyılın totaliteryen döneminin mimarisinin kaynağı olarak görmektedir. Boullee'nin en sevdiğim yanı, hiçbir şeyi maddileştirmemesidir: çalışmaları kâğıt üzerindeki rüyalardan meydana gelir. Bu film benim mimariye karşı sorumluluğunu ha-

tırlamama fırsat sağlayacak. Fakat bu aynı zamanda bir hikâye konusu. Mimar [Kracklite] Roma'ya yaptığı ziyaret sırasında mide kanserinden ölürken karısıyla birlikte çocuklarının dünyaya gelmesini beklemektedirler. Roma'nın kendisi Batı kültürünün karnıdır. Filmin geneline kederli bir hava hâkim mutsuz olabilir, fakat benim filme vermek istediğim ton o değil. Roma sürekli yeniden doğan ve bireylerin işine burnunu sokan bir şehirdir. Mimarın acı çektiği ve çocuğunun doğduğu bütün o zaman zarfında Roma'nın kılı bile kıpırdamayacaktır.

Hayvanat Bahçesi'*nde görülen bir gazete, bir araba kazasıyla, bu kazada iki kadının öldüğünü bildirmekte ve bu gazetede bir de, bir mimarın ölümüyle ilgili bir yazı yer almaktadır.*

Evet, o benim bundan sonraki filmim.

MİMARIN KARNI:
PETER GREENAWAY'LE SÖYLEŞİ

Don Ranvaud 1987*

Peter Greenaway'in sonbaharda Londra'da gösterimi yapılacak yeni filmi, biri tarihsel bir figür, diğeri kurgusal bir karakter olmak üzere iki mimarın Roma'da karşılaşmasıyla ilgili. Tarihsel figür, gizli etkisi yirminci yüzyılın faşist tarzının neo-klasik anıtsallığında görülebilen vizyon sahibi bir Fransız mimar olan Etienne-Louis Boullée'dir (1728-1799); kurgusal karakter ise, Boullée gibi, birkaç görev üslenen ve selefinin çalışmalarından oluşan büyük çaplı bir sergiyi organize etmek üzere Roma'ya gelen orta yaşlı bir Amerikalı olan Stourley Kracklite (Brian Dennehy). Film gösterilirken, Kracklite bu projenin kendisinden uzaklaştığını bile görür; bunun sebebi kısmen, karısını (Chloe Webb) ayarttığından kuşku-

*) *Sight and Sound*, Yaz 1987.

landığı, müthiş biçimde hırslı İtalyan iş arkadaşı Caspasian Speckler'in (Lambert Wilson) entrikaları, kısmen de fiziksel durumu ve zehirleneceği korkusu yaşamak gibi giderek artan bir nörotik saplantıdır.

* * *

Mimarın Karnı *üzerinde çalışmaya başlamanızdan bu yana, sizin açınızdan vaktinde bir gelişme göstererek, mimarlarla ilgili yeni bir statü duygusu da (basında yer alan tartışmalar, Kraliyet Akademisi'ndeki Foster, Rogers ve stirling üzerine açılan zengin çeşitli sergilerle birlikte) İngiltere'de gelişti. Neden bu konuyu seçtiniz?*

Resme bakmaktan ve hatta edebiyat eserlerini okumaktan uzak durmanın çok mümkün, fakat mimariyle bir şekilde ilişki içinde olmaktan kaçınmanın çok zor olduğu, bu yüzyılın herkesçe bilinen bir gerçeğidir. Eğer fazla kibirli olmayı başarabilirsem, bir film yönetmeninin çalışmasıyla bir mimarınkini kıyaslamanın mümkün olduğunu düşünmekten hoşlanıyorum. Her ikimizin de bizi destekleyen kimselere, sokaktaki insanlara karşı hesap verebilir konumda olmamız, fakat bunun yanında kendimizi ve kültür düşüncesini tatmin etmemiz gerekiyor. Bir film yönetmeni hakkında film yapmanın fazlasıyla kişisel bir şey olacağı çok açıktır; öyle ki, kafamın arka planında bir süredir uygun bir paralellik bulmaya çalışıyorum.

Ressamın Sözleşmesi'nden bahsederken, bir film yönetmeninin bir mimar gibi eğitilmesi gerektiği söylenmektedir. Gerçeklikten çok uzaktır bu, fakat ben sayfiye evlerinin mimarisiyle çok *ilgileniyordum;* elbette İngilizlerin kırsal kesime yaklaşımındaki belli düzeyde bir snobizmi içermektedir bu. Mimari yapıların, dikey ve yatay unsurların ıraklık açılarıyla birlikte, fotoğraflarını çekmek büyülüyordu beni. Film yönetmenliğimin bütününün karelemeye dayalı olduğu göz önünde bulundurulursa, bir yerle bağlantı olması gerekirdi.

Kişisel ve estetik düşüncelerin bir karışımıdır, o halde. Hangisi daha önemli?

Bu film konusunda bir yığın, hatta diğerlerinden de fazla kişisel şey olmasına rağmen, eşit bir konuma sahiptirler. Fakat bu iki temel sebep (mimar/sanatçı ile seyirci arasındaki ilişki üzerine yapılan yarı otobiyografik bir yorum; mimariyi kullanma ve onunla ilgili her şeyle oynamaya devam etme arzusu) beni üçüncü bir kilit sebebe götürmektedir. Barokun sonuyla on dokuzuncu yüzyılın modern kültürel canlanışı olarak tanımlanan şey arasındaki dönem uzun zamandır ilgimi çekiyor; bu dönem, Karşı Reform'un sonuyla Fransız Devrimi'nin başı arasındaki geçiş dönemdir. Günümüz dünyasının o temel çatışmaları yeniden ürettiği görülüyor. Leonardo, Rapheal, Michelangelo; sonra Poussin'in tablolarında görülen aşağı yukarı Fransız Devrimi'ni kapsayan ikinci dönem ve bir taraftan Picasso'nun diğer taraftan Le Corbusier'in gölgesi olan üçüncü dönem. Bir bakıma onların hepsini destekleyen temeldir ve bu bağlamda bir figürdür – Boullé mimari çevreler dışında neredeyse hiç tanınmıyordu.

Boullée'nin bir sürü şey çizip tasarlaması beni özellikle büyülemişti, fakat o hiçbir şey inşa etmemişti. Film yapımcılığının belirtisi olarak görülüyordu onlar. Bir sürü film sadece kâğıt üzerinde var olmaktadır. Farklı aşamalara getirdiğim on beş-yirmi senaryom var ve bunların çoğunun film yapılmayacağından hiç kuşkum yok; bunu dünyanın dört bir yanındaki bütün aktif film yönetmenleriyle çarparsanız, muhtemelen muazzam bir Babil Kulesi'yle ya da laf kalabalığıyla karşılaşırsınız. Şunu düşünmeden edemiyorum; Boullée'nin olağanüstü çizimleri hayata geçirilmiş olsaydı -onun fikirlerinin genişliği yirminci yüzyıl metropolüne adamakıllı uygun olacaktı- mimari tarihi üzerinde çok büyük bir etkisi olacaktı. O zamanlar inşası şaşırtıcı derecede pahalı olan şeyler bir cesaret ve girişim ortamı yaratıyordu. Elbette, Fransız Devrimi siyasal ve toplumsal bakımdan müthiş bir çalkantı, fakat çok az kültürel eser yaratmıştı. David'in *Marat*'ı belki de o dönemden kalan, herkesin hatırladığı tek güçlü eserdi.

Boullée'nin zamanları Avrupa'da büyük çaplı çalkantıları ortaya koyuyor olabilir, fakat Britanya nispeten istikrarlıydı o zamanlar ve siz şu

ânda dışarıda film yapmanıza rağmen, doğanız gereği İngiliz film (Britanyalı değil) yönetmeni olarak sınırlanmış bulunuyorsunuz.

Aynı zamanda Boullée bina tasarımları yapıyor, Jane Austen romanlar yazıyor: Biri geriye bakarken diğeri ileriye bakıyor. Ben ikisini biraraya getirmiyorum, zira bu sonuç vermeyecekti, fakat Boullée'nin çalışmalarının gösterildiği bir sergiye yapılan ziyaret vesilesiyle, sanki Jane Austen tarafından yazılmış gibi, çağdaşları için kendi dilinde tanımlamaya çalışarak kısa bir deneme yazma fikri bana yeterince ilginç geldi. Geçmişin benim bütün filmlerimde yeniden gözden geçirildiği şeklinde bir duygu vardı. *Ressamın Sözleşmesi* bu konuda temel bir örnektir. Ben hem insanların zamanın özel bir ânında yaşamaları konusunda ne düşündüğümü, hem de toplumun dokularındaki kültürel ve estetik zorunlulukların neler olduğu anlamında, tarihe nasıl yaklaştığımız konusunun keşfedilmesiyle ilgileniyorum. Bunun yanında, daha basit biçimde gerçeğin ne olduğu ve olmadığı konusuyla ilgileniyorum. Bundan sonra nelerin yaşanacağı, kültürün her ân nereye itildiği ve hangi sonuçların doğduğu konusuyla. Sanırım bu on sekizinci yüzyıl tavrından ötede bir şey.

Eğer gerçek hayatta var olmasaydı, Boullée tam da sizin yaratabileceğiniz bir karaktermiş. İtiraf etmem gerekir ki, ben ilkin onu sizin yarattığınızı düşündüm, ta ki Bertolucci'nin filmi Tragedy of a Ridiculous Man*'in (Gülünç Bir Adamın Trajedisi) sonundaki disco'nun inşasında ona yapılan bir övgüyü hatırlayıncaya kadar.*

O aslında Kracklite'i yaratmak için ideal bir kişidir.

Yani, Kracklite siz değil misiniz?

Eminim, bir ilişkinin varlığını gösterecek bir tez geliştirilebilirdi. Yakından bakıldığında öyle olmadığı görülebilir, fakat kendisini muazzam bir proje hazırlamaya adamış birinin hayal kırıklıkları ile bir film yönetmeninin hayal kırıklıklarının tamamen ayrılması mümkün değildir. Sanat dünyası etrafındaki, onu filmlere tamamen yabancılaştıracak bir mafya çevresi düşüncesi bile

bir filmin ya da serginin sizden alınma, size katalogda sadece bir dipnot bırakarak, başka insanlar tarafından başka amaçlar doğrultusunda kullanılma korkusu daima vardır. Ayrıca tüm bunlar yaşanırken, biriken ev içi problemler de bulunmaktadır.

Fakat bahane -en azından filmde- Kracklite'in hasta olması.

Şunu söylemekten mutluyum ki, o benim şu ânki problemim değil. Fakat o konuda kişisel olarak kendimi nasıl ortaya koyacağımı bilmiyorum... annem de babam da mide kanserinden öldüler; annem geçenlerde, babamsa bir süre önce. Benim bütün filmlerim bir şekilde kaybetmelerle ilgilidir (*Hayvanat Bahçesi*'nin çok ciddi bir kayıpla ilgili olduğu açıktır) ve o konuda kendimi olağanüstü derecede duygusal hissetmememe rağmen, aklımın bir köşesinde toplumun kanseri nasıl bir felaket saydığını, o konuda neler yaptığımızı, bu hastalığın bizlerin hayatında ne anlam ifade ettiğini ortaya çıkarma düşüncesi var. Kayıp temasının kökü babamın ölümünden hemen sonra yapılan bir film olan *C.'e Yolculuk*'a uzanır. Birisi öldüğünde dünya kadar bilgi kaybolup gitmektedir. Bu bilginin önemli olup olmaması ayrı bir konudur. Ben babamın kuşbilim ve ekolojiye ilişkin olağanüstü bilgisinden çok şey öğrendiğimden, benim gözümde değerliydi. Kişisel bir yan -deyim yerindeyse- bir filmin derinlerinde bir yerde yatar.

Boullée karakteri, Kracklite'in yorumladığı gibi, giderek filmin içine çekilmektedir. Sizin söylediğiniz şeyle tuhaf ve biraz da rahatsız edici bir ilişkisi var. Boullé sonuçta bir bahaneden mi ibaret?

Her zaman olduğu gibi, senaryoda tasarlanan adam belki de filmde ortaya çıkan kişinin tamamen aynısı değildir. Sanırım onunla başlamak, Kracklite'in karısı ve karısının âşığı gibi diğer karakterlerin -serginin İtalyan tarafı- çok daha güçlü olduğu bütün bir kısmın ötesindeydi. Brian Dennehy öylesine olağanüstü bir performans sergiledi ki, film daha çok gerçek bir biyografi haline geldi. Neredeyse her karede yer alıyor. Filmin bu şekli almasına yardımcı olan bir diğer faktör, uzunluğunun anlaşılır bir ölçüye getirilmesiydi.

Boullée bazı çok aptalca hatalar yaptı ve karar verme gücü genelde zayıftı; takıntıları sağduyusunu yok etti. İnsan onun takıntılarının kurbanı olduğunu düşünüyor. Biz insanların takıntılarına izin verirken, sanırım aptallıklarına izin vermiyoruz, fakat orada bir yerde karşılıklı bir ilişki var. Boullée zavallı bir günah keçisine döndü, hem özel hem kamusal hayatında. Ben bu filme hâlâ çok yakınım ve bu konuda tamamen çok anlaşılır olmak kolay değildir. Boullée ve Kracklite aynı çelişkilerle dolu: Her ikisi de kusursuzluğu amaçlıyor ve Boulée gibi, Kracklite de projelerini ortaya koyamıyor. Kracklite'in düşündüğü gibi kutlama yapması için Boullée gibi birini seçmesi önemlidir.

Boullée olağanüstü çizimler yaptı, fakat binalar var olmasa da, hava koşullarından ya da moda değişikliklerinden etkilenmemekte, iyi ya da kötü inşa edilmeleri konusunda eleştiriye maruz kalmamakta ve sonuçta nihai değerlendirme yapılamamaktadır. Eleştirisi sınırsız olan hiçbir şey yoktur, bu da o duruma düşmek istemeyen birisi açısından yararlı bir pozisyondur. Bir kimsenin hayatını gerçek binalardan ziyade hayali çizimlere dayandırması belki bir karakter zafiyeti, düşüncelerini kamuoyunun denetimine açma korkusu olarak görülebilir. Bu bir kez daha, bir yerde otobiyografik bir unsuru içerebilir...

Ben sizin -özellikle de Piazza Venezia'nın faşist mimarisi olmak üzere- Roma'daki binaları kullanmanıza hayranım.

Bu film için seçtiğim Roma mimarisinden yedi bina ve sekiz sahnenin tamamı mezardır – ölüp gidenlerle ilgili anıtlar, daha önce yaşamış kişilerin hatırlatıcısı olan şeyler. Roma'nın ortasındaki harika şey, benim daima büyük bir sevgi duyduğum ve Romalıların "Düğün Pastası" ya da "Daktilo" gibi çeşitli biçimlerde adlandırdıkları bu muazzam yapıdır. Oldukça kaba bir yapı, İtalyan olmaktan ziyade Fransız yüksek *beaux arts*'ının daha tipik bir örneğidir: çevresiyle hiç de uyumlu olmayan pırıl pırıl parlayan beyaz mermerler. Birinci Dünya Savaşı sırasında bir meçhul askerler ve savaşın başarıya ulaşması için evlilik yüzüklerini bağışlama yürekliliği gösteren dul kadınlar anıtı olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, olağanüstü derecede gösterişli ve groteskdir. Ar-

kasında, neredeyse onu gölgeleyen, Batı uygarlığının beşiğini buluyoruz: Roma Forumu.

Açıkçası, senaryoyu yazdığımda en kötü ve en tuhaf haliyle bir mimari amblem olan "Daktilo"nun içinde çekim yapmamıza izin verileceğini asla düşünmemiştim. Fakat Mimar Constantino Dardi'nin ve sanat yönetmenimizin becerikli ofisleri sayesinde oraya girmeyi başardık. Sonra, daima olduğu gibi, birdenbire çok önemli bazı işbirlikleri gelişti. Örneğin, yapıyı inşa eden Zucconi (tesadüfen filmin girişinde onun büstünü kullandık) kendi memleketinden mermer ithal etmek üzere bir sürü sıkıntıya giren oldukça kederli bir adamdı. 'Roma'ya iyilik yapan' tipik bir yerel insandı, fakat Kracklite gibi o da intihar etti. Sanırım birisi bana eşlik ediyordu; tam da bu binadan atladığı söyleniyordu.

Piazza della Liberta? Fellini'nin Roma'sının *ardından hiçbir İtalyan orada çekim yapmaya cesaret edemezdi ve çok az kimse kameralarını pantheonun turist tuzağının içine götürürdü.*

O işi bu toy İngiliz'e bırakabilirsiniz. Tersi düşünülebilir mi – sahnelerini Carnaby Street'te, Trafagar Meydanı'nda ve Londra Kulesi'nde çekmek için Londra'ya gelen Avrupalı bir yönetmen? Tüylerinizi ürpertir, değil mi?

Daha önceki film çekme tarzınızda neredeyse Pasolini'vari bir cepheden tasvir anlayışına en ufak bir şekilde borçlu olmadığınız görülüyor. Karakterler, devamlı onları yok etmekle tehdit eden biçimler karşısında sık sık dümdüz oluyorlar. Fakat burada, Boullée sayesinde ve *Kracklite ve takıntılarının, filmin kavramsal çerçevesinin yuvarlak biçimi adamakıllı 'yuvarlanmış'.*

Ressamın Sözleşmesi'nin on iki çizime, *Hayvanat Bahçesi*'nin Darwin'in sekiz evrim aşamasına dayalı olması gibi *Mimarın Karnı* da yedi figüre dayanmaktadır. Roma'nın yedi tepesi elbette, fakat ayrıca... ben Roma'dan yayılan ve bütün Batı uygarlığını etkileyen sekiz etkinin olduğunu görüyorum. Film gene de tamamen kusursuzdur şimdi: ek yerlerini görmek zordur, fakat hâlâ anlatıma getirilen yedi müstakbel karşılıklı ilişki bulunmaktadır. Katılık, Kracklite'in bu fikirlere kontrpuan olan duygusal ve psikolojik

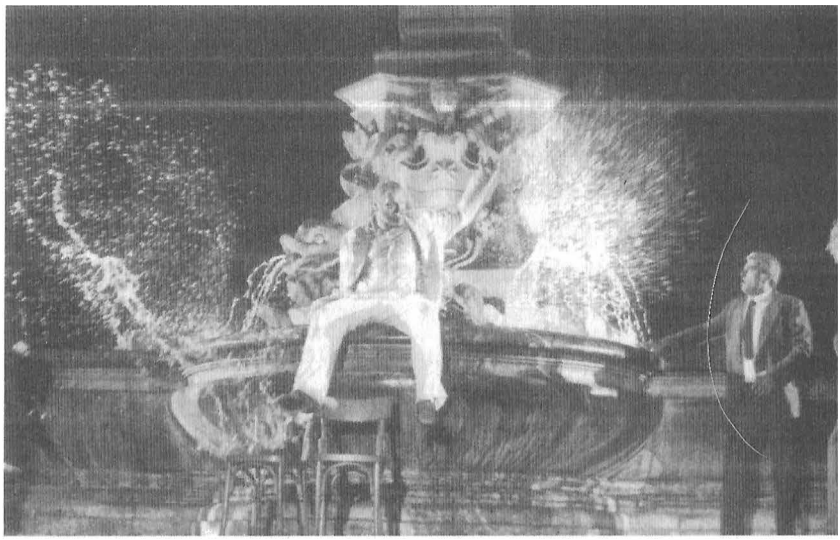
bozulma eylemiyle birlikte, senaryoyu yapılandırmama yardımcı oldu. Her şey giderek daha sıkı bir hal almaktadır, öyle ki, biz Mussolini mimarisini 'yüceltme' noktasına geldiğimizde, neredeyse tamamen kendi başına var olan bir montaj sekansı içinde yapıyoruz bunu. Kracklite pencereye gidiyor, ve orada, aynı müziği Foro İtalico'da harekete geçiren, dolayısıyla onları birleştiren, yeniden değerlendiren, ikinci bir kesimin tekrarladığı bu başarılı, olağanüstü İtalyan faşist mimari savunması vardır.

Mimariyle felsefenin birbirlerine özellikle yakın olduğu kanısında mısınız?

Evet, mimar bilgiye ve kendisi etrafındaki her şeyin güçlü bir farkındalığına sahip olma ihtiyacı duyar. Bir karakterin filmde çokça söylediği gibi: O edebiyat, sanat ve ekmeğin fiyatı hakkında bilgi sahibi olma ihtiyacı duyar, fakat her şeyden önce de, Le Corbusier gibi, bütün sıfırların toplamının farkında olması gerekir. Boullée büyük felsefi saptamalar yapmaya eğilimliydi ve bunlardan bazıları mutlu bir şekilde filmde yer aldılar.

Brian Dennehy'nin eski Hollywood oyuncularının yaptığı gibi, bir karakteri devam ettirecek duygusal gücü vardı ve bu belki de sizin diğer, daha soğuk filmlerinizde gözden kaçan bir şeydir.

Haklısınız ve bu benim kabul etmem gereken bir şey. Şahsen ilgilendiğim şeyler resmin estetiğini sinemaya getirme arzusunu pekiştiriyor ve bu da ileri düzeyde duygusal bir çaba değildir. Ben ayrıca 1960'ların sonunun Brechtçi yabancılaşma sonrasının bir ürünüyüm, *Kramer Kramer'e Karşı*'nın değil. Sinemaya duygusal olduğu kadar zihinsel bir yer alışla da yaklaşmak istiyorum ve o bütün oyuncuların asıl olarak düşüncelerin yol göstericisi konumunda olduğu *Ressamın Sözleşmesi* ve *Hayvanat Bahçesi* gibi filmler için bir renklendirmedir. Bu yeni bir kopuştur ve ben şimdi bunu kendi açımdan nasıl işleteceğimi biliyorum. Sinemanın -ben hâlâ bir dil olarak kullanmak istiyorum- metaforik kullanımıyla ilgili bir sürü düşünceyle uğraştığımdan insanların anlamasının zor olacağını biliyorum ve bunun çok faydalı bir araca dönüşeceği çok açık.



Mimarın Karısı'nda (1987) Brian Dennehy.

Bunu söylerken, Brian Dennehy'nin sergilediği performansın beni çok şaşırttığını da ifade etmek istiyorum, çok memnunum: Filmin diğer bölümleriyle ilgilenmeleri konusunda insanları yüreklendirmeye yardımcı olursa, bu harika bir şey olur. Çıkarcı bir davranış gibi görünüyor, fakat benim öyle bir niyetim yok ve kesinlikle gene Dennehy'yle çalışmak istiyorum. Dennehy senaryoyla ortaya koyulduğunda beni hiç tanımıyordu; ayrıca, benim gibi pek kıymeti harbiyesi olmayan ekzantrik ve esrarengiz bir İngilizi neden tanısın ki? Sadece canlandırması gerektiğini düşündüğü bir karakterin pek çok yanıyla özdeşleşti. Çoğu kimse, sert erkek imajına bakarak onun bir sanat filminde yer almasını ilginç bulacaktır. Fakat Dennehy kişiliğini fiziksel olduğu kadar düşünsel olarak da zorlayan birisi izlenimi uyandırıyor. Boullée'ye olan sevgisi ve taşıdığı endişeler kesinlikle fiziksel olduğu kadar düşünseldir de. Benim takıntılarımdan bazıları değişken ve gelip geçici, fotokopi çekme takıntısı gibi, o da bunları canlandırıyor.

Neden fotokopi takıntısı?

Bir sürü tez üretebilirdim, fakat... filmlerimin çoğu yeniden üretimle ilgili, insan ve sanatsal anlamda demek istiyorum. *Mimarın Karnı,* görmek isteyenler için, sanatın insan biçimini yeniden üreten bütün o farklı farklı araçları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla biz resim, heykel, fotoğraflar ve nihayet tekdüze bir iş olan sanatın yeniden üretilmesiyle ilgili mevcut klonlama düşüncesine sahibiz. Fakat bu, deyim yerindeyse, tırnak içindedir. Her ofiste bir fotoğrafçı var, seloteyp gibi, steno gibi. Çoğu kimse metinlerin fotokopisini çıkarır, burada sanat eserlerine sahiptir. Bir araştırıp öğrenme şekli, bir fotokopi makinesi üzerinde bütün sanat çeşitlerini kullanma şeklidir.

Yeni projeler hakkında neler söyleyeceksiniz?

Bir Fransız eleştirmen benden kötümser bir adam diye söz etmişti. Aynı zamanda Cocteau'dan söz etmişti. Kötümser birisi olmayabilirim, fakat bu konuda belli bir hazcılık da söz konusu. Nihilistik değil. İnsan kötümserlik sayesinde şeyleri kavramaya çalışma ve onları devam ettirme arzusuyla dolup taşabilirdi. Korkarım ortaya çıkan senaryolar ölüm ve çürümeyle filan da doludur.

İtalya'daki Tangram'a yapma taahhüdünde bulunduğum bir şey de -senaryosu tamamlanmış olmakla birlikte- çalışma başlığı oldukça yararlı görünen *La Scala* (Merdivenler) adını taşıyor. Gene bu da, barokla, gösteri işiyle ve sanatın teatral doğasıyla ilgili bir şey; benim sinemada, resimde ve bunun yanında insan ilişkilerinde *trompe L'oeil*'in genel bir gözden geçirilmesiyle biraraya getirmek istediğim bir şeydir: başkalarıyla nasıl oyun oynarız. Temel karakter, çok geniş bir barok tavanı resimlendirmek üzere Roma'ya giden büyük bir yeteneğe sahip bir İngiliz ressamdır. Bu ressam *The Marriage of Aeneas* (Aeneas'ın Düğünü) adındaki eski bir Monteverdi operası hakkında film yapmaya hazırlanan bir yapım şirketiyle ilişkiye geçer ve onların sanat yönetmeni olur. Zaman içinde film çekilir ve siz bu filmde alışılmış Greenaway tarzında bir entrikanın devam ettiğini görüyorsunuz. Ben bu hikâyeyi kültür hilelerini, sinema hilelerini, resim sanatının hilelerini keşfetmenin bir aracı olarak kullanmak istiyorum.

ÜZERİNDE DURULAN İKİ ŞEY: SEKS VE ÖLÜM

Harmut Buchholz-Uwe Kuenzel, 1988*



Peter Greenaway, son yıllarda İngiliz sineması şaşırtıcı bir canlanma yaşadı. Sizce bunun sebebi nedir?

Benim görüşümce, 1970'lerde her yerde sinemada yeni bir şey yaratma girişimi vardı. Batı Almanya'da Fassbinder ve Schloendorf gibi yönetmenler soyunmuştu bu işe, onların filmleri de siyasal mesaj veriyordu. İngiltere'deki durum farklıydı – ortak bir amacımız yoktu. İngiliz sinemasındaki canlanmanın kökleri daha ziyade finansal bir temele dayanıyor. Bu durumun sorumluluğu diğerlerinden çok iki kişiye ait. Bunlardan birisi, çok açık biçimde, Hollywood ya da Amerikan sinemasını model alan Daniel

*) *Zoom*, 16 Kasım 1988. Almanca'dan Vernon Gras çevirmiştir.

Putman'dır. Diğeriyse, özel televizyon kanalı Four Channel'ın işletmecisi Jeremy Isaacs. Bunlar tamamen farklı niyetler taşıyan tamamen farklı bireyler olmalarına rağmen, 'İngiliz sinemasının rönesansı' denen dönemin en azından ilk beş yılında hak edilen teşekkürleri paylaştılar.

Fakat bu dönemde ortaya çıkan filmler birbirinden tamamen farklıydı. Benim *Ressamın Sözleşmesi* yanında, Hugh Hudson'un *Chariots of Fire* ya da Neil Jordan'ın *Mona Lisa*'sı ve Stephen Frears'ın *My Beautiful Launderette* (Benim Güzel Çamaşırhanem) vardı – bu filmler birbirinden tamamen farklıydı. Dolayısıyla, çok güzel bir talep sisteminin ortaya çıktığı görülmektedir. Elimizde çok büyük miktarda paralar yokken – bu filmlerin hiçbirinin maliyeti 1 milyon pound'dan fazla değildir (kabaca, 3,5 milyon Alman Markı) – bu miktardaki meblağlar borç para veren kişilerce bize çok düzenli bir şekilde verildi.

Günümüzdeki İngiliz filmleriyle 1960'lı yıllarda yaratılan filmler arasındaki önemli bir fark, artık edebiyatla ya da tiyatroyla hiçbir ilgilerinin kalmamış olmamasıdır. Belki de bu gerçekleşmemiş bir arzuyu ifade etmektedir. Aslında bizler bütün bir on yıldır Büyük Britanya'da bağımsız bir sinemanın eksikliğini hissediyorduk.

Ülkenizin bugünkü sinema peyzajında kendi konumunuzu nasıl ifade edersiniz?

O konuda ya da genel olarak İngiliz sineması hakkında konuşmakta biraz zorlanıyorum. Ben kesinlikle anaakım sinemaya ait değilim, yani asıl temsilcilerinden biri değilim. Ben daha ziyade kenarlarda bir dipnotum. İngiliz sinemasının gözünün hep Amerika'da olduğuna inanıyorum. Bense tam tersine, daima kıta Avrupasına bakmayı yeğliyorum: Düşünceler sinemasını seviyorum ve benim kahramanlarım daima Resnais, Godard, Antonioni ya da Pasolini gibi büyük Fransız ve İtalyan yönetmenler oldu.

İngiltere'deki meslektaşlarınızdan hangisi 'anaakım' filmlerde ortaya çıkıyor? Stephen Frears örneğin, ya da David Leland?

O ikisi kesinlikle. Onlar geleneksel 'gerçekçi' ya da natüralist İngiliz filmciliği geleneğinde iş yapıyorlar. Televizyonun onunla

ve bunun yanında İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında iş yapan, belgesel filmlerin büyük öncüsü John Grierson'la ilgisi vardır. Bu hâlâ çok canlı bir gelenektir: *Letters to Brezhnev* (Brejnev'e Mektuplar) ya da *Benim Güzel Çamaşırhanem* gibi filmler o gelenekten çıktı. Benim sinemam ise tam tersine, Alain Resnais ya da Jean-Luc Godard gibi sanatçıların kullandığı özel bir estetik bilinci beraberinde getirmektedir. Bu durum ta başından beri beni İngiltere'de bir yabancı durumuna sokmuştur.

Bu size filmlerinizin finansmanı konusunda sorun çıkarıyor mu?

Aslında, filmler için para bulma sorunu her zaman var. Fakat bütçemizi kıstığımız sürece –kıyaslama yaparak söylüyorum (Amerikan filmlerinin ulaştığı muazzam maliyetle) inanıyorum, kendi filmlerimizi yapmaya devam edebiliriz. Buna karşın, çatışmalar doğal olarak artacaktır. Aynı zamanda büyük gişeler yapamayacakları anlamına gelen çok kişisel filmler yapmayı arzu ediyorum. Dolayısıyla bizler daha işin başında, dünya çapındaki filmleri rahatsız edebileceğimizden de emin olmalıyız. Bu yüzden, önceden satışlar konusunda görüşmeler yapmak gerekiyor – televizyon anlaşmaları, video anlaşmaları. Filmler daha sonra sinemada gösterilip bir miktar para getirirken – çok iyi olur, fakat nadiren yapılmaktadır. Greenaway filmleri zamanla önemli bir seyirci kitlesi yaratmış olsa ve benim filmlerimi görmek isteyen insanların sayısı devamlı olarak artsa bile, ben devasa başarılar elde etmeyeceğim.

Siz bir röportajda, sinemanın hikâye anlatıcılara devredilmesinin çok önemli olduğunu söylemiştiniz.

Bu ifade beni çok üzdü, özellikle de İngiltere'de. İngiliz filmleri ve daha çok da Amerikan filmlerinin düz anlatımda kusursuz olduğu görülmektedir. Bunu seyircilerin temel karakterlerle özdeşleşmesini isteyerek ve onları merak içinde bırakarak başarıyorlar. Bütün o psikolojik dramalardan meydana geliyorlar. Sanırım, en büyük sanat çalışmalarının -ve ben filmde yer alanları saymıyorum- elinin altında çok daha büyük araçlar bulunmaktadır. Sadece sinema kendi ilgi alanını kendi içeriğiyle, yani hikâyesiyle

sınırlandırıyor. Bunun yerine biçimiyle, yapısıyla ilgilenmesi gerekir. Sanatsal bakımdan film çok zengin bir araçtır; anlatılması mümkün olmayan bir sürü imkânları vardır ve kullanılmaları çok zordur. Bana öyle geliyor ki, yönetmenlerin çoğu filmlerini sadece bir gözlerini açarak ve ellerini arkalarına bağlayarak yapıyorlar. Filmin olağanüstü ve şaşırtıcı bir araç olma kapasitesi tamamen göz ardı ediliyor. Düz anlatımlar şeklinde hikâye anlatılmamalıdır. Bir sürü başka imkânlar var ve filmin onları zenginleştirmesi gerekir. Sinema çoğu zaman sıkıyor beni; sanırım filmlerin çoğu zayıf biçimde yapılıyor.

Fakat sizin filmleriniz de hikâye anlatıyor.

Doğrudur. Fakat benim için, hikâyeler birinin şapkasını asacağı bir askıdan ibarettir sadece. Çok kısa bir zaman sonra, benim filmlerimin konusu anlaşılır; benim için olup bitenler değil, onların nasıl olup bittiği önemlidir. Filmlerin çoğu seyircilere hakaret etmektedir, oysa ki ben kitlelerin daha akıllı, çoğu yapımcının ve yönetmenin düşündüğünden daha alıcı olduğuna inanıyorum.

Sizin film yönetmenliğinizin deneme tarzında olduğunu söylemek mümkün mü?

Evet, kesin olarak öyle söylenebilir. Benim filmlerim kesinlikle teorik mülahazalardır: *Ressamın Sözleşmesi* bir ressamı ve ona iş veren birisini konu alıyor, fakat bunun yanında İngilizlerin taşra hayatı ve peyzaj mimarisi de işleniyor. *Hayvanat Bahçesi* insanlarla hayvanlar arasındaki ilişki üzerine teorik bir gözleme girişiyor – hayvanat bahçesi somut örneğiyle, fakat bunun da ötesinde, mitoloji, edebiyat, erotizm, ve saireyi katıyor. Çevre, düşünmeye yol açacak muhtemel bir veçheler alanıdır. *Mimarın Karnı* günümüz mimarları ve onların tarihle ilişkileri konusundaki sorumluluğu üzerine bir denemedir. Son filmim *Sayılarda Boğulmak*'ın anlatılması sonuçta bir parça daha zordur. Arkasında ne gibi teorik değerlendirmelerin yattığını basit kelimelerle ifade edebilmem içim muhtemelen iki yıl daha geçmesi gerekiyor...

Fakat tüm bu meselelerin kuru ya da akademik ve yüzeysel tartışmalar şeklinde değerlendirilmemesi gerektiğini eklemem ge-

rekiyor. Onlar her şeyden önce eğlenceli olmalıdır. Benim filmlerim eğlendirici değilse, daha başından başarısızdır demektir. Filmlerimi her alanda eğlenceli olması için elimden geleni yapıyorum: imgelerin keşfinde, filmin kompozisyonunda, karakterlerin biçim ve içerik olarak ortaya çıkmasında, müziğin kullanımında, soundtrack üzerine çalışmada. Ayrıca, kelime oyunları ve belli türde bir mizah katmak için çok uğraşıyorum. Benim gözümde, bir filme Amerikalıların değerlendirmekten ciddi anlamda uzak olduğu belli bir ironi katmak çok önemli...

Bu söylediğiniz Amerikalıların sizi anlamadığı anlamına mı geliyor?

Ressamın Sözleşmesi Amerika'nın doğu kıyısında çok iyi iş yaptı. Batı kıyısında fazla iş yapmadı. Fakat belli yerlerde -sinema kulüplerinde ve New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde- gösterildikten sonra repertuarın bir parçası haline geldi. Şu ân biz konuşurken filmin Amerikan televizyonlarından birinde parıldadığına inanıyorum.

Şunu çok az insan biliyor: Ben 1982'de önemli bir akşam eğlencesi olan *Ressamın Sözleşmesi*'ni yapmadan önce otuz civarında film çektim. Hepsinin bir formatı ve formu vardı – anlatı filmleri, deneysel filmler, sadece üç dakikalık kısa filmler, bunun yanında tamamen uzun filmler. Örneğin, benim en sevdiğim, üç buçuk saatlik *The Falls* filmimdir.

Televizyonda gösterilen filmlerinizi sürekli reklamlarla kesintiye uğratan asıl yapımcınız Channel Four hakkında ne düşünüyorsunuz?

Sık sık kesilmiyordu. Biri ilk yirmi dakikadan sonra, diğeriyse bitimden gene yirmi dakika önce olmak üzere, sadece iki reklam vardı. İşleyiş böyle, para oradan geliyor sonuçta. Bunun yanında, kötü bir iş yapmıyorlar. *Ressamın Sözleşmesi*'nde örneğin, meyve ve İngiltere'nin sayfiye evlerinin reklamı vardı.

Filmlerinizde, sayılar ve alfabenin harfleri sık sık bütün çalışmanın yapısal temelleri olarak karşımıza çıkıyor.

Bunun bir sürü sebebi var. Ben film çekmeye başladığımda her yerde -özellikle de Avrupa'da, fakat bunun yanında Amerika

Birleşik Devletleri'nin bazı bölgelerinde- deneysel film yapan yönetmenler arasında aksiyonsuz film tasarlama şeklinde bir tür anlaşma eğilimi söz konusuydu. Ve bu bana bir bakıma kendi kendisiyle çelişme olarak görünüyordu. Sınırlı bir süre için ortaya çıkan her sanatsal biçimin bir başlangıcının, bir ortasının ve bir sonunun olması bana çok önemli görünüyordu – bunların nasıl indirgenmiş olabileceğinin hiç önemi yoktu. Buna rağmen, tüm bu deneyler bu yadsımayı sağlıyordu. Fakat anlatacak hikâyeniz yoksa, malzemeyi hazırlamanın bir başka yöntemini bulmanız gerekiyor. Çoğu kimse bunu müzikle yapmanın yolunu aradı – fakat bu bana farklı bir araç yapısı ödünç almak gibi geldi.

Dolayısıyla ben bir bakıma evrensel yapıların arayışına çıktım – alfabe gibi. Matematiksel denklemler, belki de sayı dizileri gibi. Ciddiye alınacağı anlamına gelmiyordu, daha çok zevkli bir oyun ya da çapraz bulmacaya benziyordu. Fakat sonucun kupkuru, durgun bir sinema tarzı olduğunu çabucak anladım ve dolayısıyla gene hikâyeler anlatmaya koyuldum. Hikâyeler böylelikle, tekrar yapılara doğru ilerleyen kendi yollarını buldular. Fakat bu hâlâ benim temel konumum değildir. Ben bütün bir film için soyut temel arıyorum. Örneğin, *Sayılarda Boğulmak*'ta birisi birden yüze kadar saymaktadır. Fakat bunun yanında içyapılar var. Ben iki iskelet kullanıyorum – biri özü inşa ediyor, diğeri dış şekli meydana getiriyor. Eğer bir açıdan bakıldığında hepsi ıvır zıvır bir şey olarak görünüyorsa – çok kesin bir biçimde öyledir. Fakat ben doğallıkla bir başka düşünceyi işin içine dahil ediyorum: 'Özgür irade'mizi ifade etmekte çok dar çerçevelere sahip olduğumuza inanıyorum. Görünürde karar alma yetisine sahibiz, fakat bu kararlar gerçekte çok sınırlı. Filmin bunu, bu sınırlamayı -kader gibi bir şey, bu kelimeyi sevmesem de- ortaya koyan bir dış iskeletin içine yerleşmiş, iç iskelet şeklindeki hikâyesine sahip olarak gözler önüne sermesi gerekir. Hayatlarımız gene de, kontrolümüz altında olmayan koşullar -içinde bulunduğumuz çevre, iklim, muhtemel kişisel ilişkilerimiz- tarafından sınırlandırılmakta. Bana göre, matematiksel yapılar bizi kısıtlayan o sınırları işaret ediyor.

Filmlerinizin bilimsel yapılar olduğunu mu söylemek istiyorsunuz? Ve diğer disiplinler ya da sanat tarzları sizin gözünüzde ne kadar önemli? Siz kendiniz ressam olarak başladınız.

Doğrudur. Ben hâlâ resmin görsel sanatların en temeli olduğuna inanıyorum. Ben hâlâ ressamın kendi araçlarıyla olan doğrudan ilişkisine değer veriyorum. Ressam filmlere zorunluluklar getiren bir sürü başka unsurla işbirliği yapmaya yönelik baskısına aldırış etmeyebilir. Film yönetmenliğiyle ilgili iki alan beni çok mutlu etmektedir: Asıl düşünceyi geliştirip senaryoyu yazmak ve sonra film bir kez daha bana ait olurken ve ben onu sayıları birkaç yüz kişiyi bulan başkalarıyla paylaşmak zorunda kalmaksızın kurgu odasında geçirilen zaman.

Fakat sizin sorunuza dönersek, mimariyi örnek alalım. Ben aslında mimari hakkında pek fazla bilgi sahibi değilim; bir zamanlar resim eğitimi almış olsam da, resim hakkında da fazla bir şey bilmiyorum. Ancak *Mimarın Karnı*'nı çekmek için bir mimarın yaptığı şeylerden ve mesleğinde ortaya çıkan teknik ve psikolojik sorunlardan anlamanın önemli olduğunu düşündüm. *Hayvanat Bahçesi*'nde Darwin'in teorileriyle geleneksel yaradılış hikâyesi arasındaki bağlantı üzerine kafa yormam gerekti. Yaradılış hikâyesi ve evrim her gün ele alınan genel bir konu haline geldi. Ve bu film yaradılış hikâyesinin gerçek olmadığı kuşkusunu yansıtmakta ve bizi ilgilendiren, "Biz neden buradayız? İnsanlar nereden gelmişlerdir?" şeklindeki o sorulara akla uygun cevaplar vermemektedir. Fakat doğa bilimleri de bize çok açık biçimde doğru cevaplar sunmamaktadır. Darwin'in Adem'le Havva'yı mitoloji alanına sürgüne göndermesi temel sorularımız açısından pek fazla şey ifade etmiyordu. On dokuzuncu yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, insanlar bilimin bütün sorularımıza cevap vereceği ve bütün problemlerimizi çözeceğine inandırılmışlardı. Fakat şimdi, yirminci yüzyılın sonunda durumun böyle olmadığını açık ve net olarak biliyoruz.

Mimarın Karnı*'ndaki temel karakter Stourly Kracklite kanserden ölüyor. Bu hastalık türü modern sanatlar ve bilimlerdeki benzer bir hastalığı mı işaret ediyor?*

AIDS'in ortaya çıkmasından önce kanser en kötü hastalıktı. Şimdi durum değişti; fiziksel hastalıklara bir de moral hastalık eklendi. *Mimarın Karnı*'ndaki hastalık hem sembolik bir fonksiyon hem de çok gerçek bir hastalıktır. Birisi Roma'nın dünyanın en eski uygarlığı olduğunu söylemişti; şimdi Amerika'dan, Chicago'dan (modern dünyanın Roma'sının dengi) bir adam geliyor ve eski şehirde modern bir hastalıktan ölüyor. O adamı kuşatan şeyler, yaşlarını çöküş aşamalarıyla gösteren tüm bu heykellerdir. Tüm bu fikirler Kracklite için tek muhtemel sonu hazırlamak üzere kaynaşıp birleşmektedir.

Kahramanlarınızın çoğu filmin sonunda ölüyor – örneğin, ressam Neville Ressamın Sözleşmesi*'nde, ikizler* Hayvanat Bahçesi*'nde.*

Çoğu kimse benim filmlerimin sadece ölümle ilgili olduğunu söylüyor. Sanırım haklılar. Fakat göz önünde bulundurulan sadece iki şey var: biri seks, diğeri ölüm. Seksi romans ya da aşk şekline büründürmek mümkün, fakat seks daima cinsel arzuyla ilgili bir şeydir. Ölüm ise hiçbirimizin kaçamayacağı bir olgu. Batı edebiyatının tamamı resim ve bunun yanında sinemayla ilgilendiği kadar başka hiçbir şeyle ilgilenmemektedir. Doğal olarak, sinema bu temaları sık sık gerçek olmayan şeylerin içine yerleştirmektedir. Amerikan filmlerinde ölüm çoğu zaman domates salçasıyla ilgilidir sadece. Bu, geleneksel bir şey haline geliyor. Fakat hepimiz bir biçimde ölümden etkilenmişizdir – bir akrabamızı ya da arkadaşımızı kaybetmişizdir. Ya da hastalanıp ölümle doğrudan ilişkiye geçmişizdir. Şahsen ben bugüne kadar hayatımda büyük bir trajedi yaşamadım – ve bu temaları filmlerimde, kendimi o kaçınılmaz sona hazırlamak adına bir tür katarsis olarak kullanıyorum.

Fakat başka sebepler de var: Bütün büyük Batı dramaları kural olarak ya bir ölümle ya da evlilikle sonuçlanıyor. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı bir evlilikle sona ermekte; evliliğin küçük çaplı bir ölüm olduğu düşüncesini kabul eden insanlar vardır. Ya da Shakespeare'i alalım: Dramalarının hepsi kahramanlarının ölümüyle sonuçlanıyor. Genelde, benim sinemaya yaklaşımım çok klasik.

Filmlerim sıklıkla büyük opera yapıları üzerine temellenir: başlangıç, üç perde ve sonuç. Ya da dramanın üç perdeye ihtiyaç duyduğu şeklindeki on dokuzuncu yüzyıl düşüncesine. *Mimarın Karısı*'nın aşırı derecede klasik bir tasarımı var, her şeyden önce zamansal boyutları anlamında. Ek olarak, bu film Roma'da yapıldı ve Roma'daki her şey sonuçta klasik... Bu temeller üzerinde yükselen yirminci yüzyıl resmini göz önünde bulunduralım.

Mimarın Karısı'nda kameramanın bir mimar gibi çalıştığı bile ileri sürülebilirdi. Önünde, sanki çizimmiş gibi, sadece iki düzlem ya da cephe görüyordu. Sonunda sadece Kracklite'in ölümüyle bozuluyor tüm bu durum. Mekânlar birdenbire köşeler ve kenarlara sahip olmakta; filmin kompozisyonları köşegenler kazanmaktadır.

Bu filmde çok karmaşık kamera hareketleri söz konusu. Örneğin, Pantheon'un önünde oturduğu sırada Kracklite üzerinde son bulan çekimler. Onu düzenlemek çok mu zor?

O çekimi hazırlamak bir buçuk günümüzü aldı. Aktüel çekim sadece beş dakika sürdü. Fakat bana en büyük keyfi veren şey bu hazırlıklar.

Genelde, setlerinizi nasıl hazırlıyorsunuz? Taslaklarla mı başlıyorsunuz, çekimlere başlamadan önce filmler kâğıt üzerinde hazır oluyor mu?

Bazen taslaklar hazırlıyorum, bazen de hazırlamıyorum. Devamlı olarak taslak kullanmamamın sebepleri var. Çizimler beni sınırlandırıyor, en azından kameramanın ve set tasarımcılarının onları bir sahnenin görünümüyle ilgili olarak baz almaları durumunda. O zaman çekime başladığımızda doğaçlama yapmaya çok az zaman kalıyor. Fakat bazen bu tür hazırlıklar çok yararlı olabilmekte – her şeyden önce, rolleri oynayan kişilere anlatmayı özellikle istediğim şeyleri açıklarken kullanıldıklarında. Fakat ben düzenli bir film senaryosu kullanmıyorum. Ebette, diyalogun yazılı olduğu bir defter kullanıyorum ve bazen de bir senaryo o sırada görülen bir çiçeğin kokusunu tarif etmeye kadar gidiyor – filmde böyle bir şey gerçekleştirilemese de. Ancak bu, oyunculara

benim o sahneyi kafamda nasıl canlandırdığım konusunda bir parça fikir veriyor. Gene de, benim film senaryomda kameranın tam olarak nereye yerleştirileceği gibi özel talimatlar asla yer almaz. Buna çekim yerinde, gerçek, somut bir alanda karar verilir ve mevcut duruma uygun bir sahneyi nasıl yapılandıracağım konusunda karar vermek genellikle yarım saatimi alır. Bu konuda, her seti önceden dakikasına kadar detaylı biçimde tasarlayan Hitchcock gibi birinden ayrılıyorum. Hitchcock'un taslaklarını tamamlar tamamlamaz filmini bitirdiği ve filmlerinin yönetmenliğini kendisi kadar bir başkasının da yapabildiği ileri sürülmektedir. Ben böyle bir şeyden sıkılırım, çünkü böylesi bir durumda heyecan verici kendiliğindenlik ve ânlık şeylerin cazibesi tamamen kaybolur.

Kurgu odasında malzemenize yaklaşımınız nasıl oluyor? Hitchcock'un tersine, sizin sonucu büyük ölçüde etkileyebiliyor olmanız gerekir.

Öyle yapıyorum. Benim sinema endüstrisindeki ilk deneyimim kurgu yapmaktı. İngiliz Merkez Enformasyon Dairesi'nde sekiz yıl geçirdim. İngiliz Dışişleri Bakanlığı'nın bir tür propaganda bürosu orası; dünyanın dört bir yanına belgesel filmler gönderiyor. Propaganda kelimesini duyan birinin aklına Goebbels gelir – bizim dairenin yaptığı oldukça zararsız bir işti. Dairenin filmleri size Güney Galler'de kaç çoban köpeği olduğu ya da Ipwich'te kaç tane Japon restoranı bulunduğu konusunda bilgi vermektedir. Orada bir taraftan iyi bir ücret alıyor, bir taraftan eşzamanlı olarak film çekmeye ilk adımlarımı atıyordum, özellikle de sadece montaj sayesinde filmlerin nasıl ustalıkla idare edilebileceğini öğreniyordum. Bu kendi payıma çok önemliydi. İlk filmlerim daha ziyade imgeleri farklı biçimde biraraya getirmek suretiyle neler yapılabileceği üzerine odaklanıyordu. Bütün bu yaptıklarım beni mutlu ediyordu; hatta *Ressamın Sözleşmesi* hâlâ kurgu sayesinde başarılabilecek şeylere odaklanmaktadır, örneğin imge ve müziğin birbiriyle nasıl ilişki kurabileceği üzerine.

Hayvanat Bahçesi'*nde, okurlarına* Mimarın Karnı'*nın başkahramanı Stourley Kracklite'in öldüğünü bildiren gazetenin yer aldığı bir ka-*

re var. O filmin hazırlığı içinde miydiniz o sıralar? Ve genelde, filmleriniz arasında iç ilişkiler mevcut mu?

Buna çeşitli şekillerde cevap verebilirim. Filmlerin her birinin tek başına ayakta durabilmesi gerekir; her biri kendi birliğine sahiptir. Doğal olarak, hiç değişmeyen bir nokta var ve bu da bir Avrupa geleneğidir, hatta tüm bu çalışmaların buluştuğu edebiyatta da -Balzac'ı ve onun *İnsanlık Komedyası*'nı hatırlayın- geçerlidir. Bir kitapta ikinci dereceden karakter olanlar bir başka kitapta temel karakterler haline geliyorlar. Jean Renoir'ın bir düşüncesiyle ilgili bir şey; Renoir bir zamanlar, sanatçıların aslında ömürlerinin kalan kısmını unutmaya çalışarak geçirdikleri şeklinde bir tek düşünceye sahip olduklarını söylemişti. Buna karşı çıkarak, bir ömür için gereğinden fazla bir düşünce, diyerek eklemişti. Dolayısıyla o benimledir – benim düşüncem doğallıkla filmden filme devam eder. Dolayısıyla, benim çalışmamın tümünün baştan sona bir birlik oluşturduğunun da görülmesi gerekir.

Gelecekteki projelerinizle ilgili de bir şeyler söyleyebilir misiniz?

Şu ânda Channel Four için bir televizyon dizisi üzerine çalışıyorum. Dante'nin *İlahi Komedya*'sının "Cennet"inden uyarlama. Tamamı üç yıl kadar sürecek. Muhtemelen Kasım'da *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* (Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı) adında yeni bir filme başlayacağım. Bu film restoranlar, cinsellik, intikam ve ölüm hakkında çok karmaşık bir hikâye olacak. Bir tür Jakoben komedi, gerçek bir intikam trajedisi olacak. Dört temel rol ve bunun yanında diğer yirmi altı konuşma rolü yer alacak, tamamen büyük bir oyuncu kadrosu çıkacak karşımıza. İlk defa olarak bu filmin tamamını stüdyoda çekeceğim – dolayısıyla başından sonuna kadar tamamen yapay olacak. Merkez ayrılık noktası, her şeyin -tamamen her şey!- yenilebilir olduğu şeklindeki bir düşünceyle bağlantılı olan yiyeceklerdir. Bu elbette uzun bir gelenektir: *La grande bouffe*'yi (Büyük Tıkınma) hatırlayın. Yapısı, bu kez on günde on menü şeklinde olacak.

AŞÇI BENİM:
PETER GREENAWAY'LE BİR SÖYLEŞİ

Andreas Kilb, 1989*

Sahne: Batı Londra'da kenar bir mahalle, herkese açık gri renkli bir anayol ve bir arka bahçe; içeride biraz ileride, yarı kışla yarı büyücü evi olan uzun bir binanın içine açılan kırmızı renkli hoş ve grotesk bir kapı: Greenaway'in yapım ofisi. Greenaway, içinde soylu bir berduş gibi göründüğü renkli bir Jean Paul Gaultier paltoyla çıkıyor karşımıza. İçeride ısıtma sistemi bulunmuyor ve sıcak havadan ziyade gürültü yayan antika bir klima var; paltoyla oturulan odanın ünlü bir karışıklığı var ve burası bir kutsal eski eşya deposudur. Greenaway, bitişik odada kısa filmlerinden bazılarını kesip kurguladığını söylüyor. Sırtındaki paltosu ve bu paltonun altındaki atkısıyla kurgu odasındaki masada oturup çalışırken hayal ediyorum onu: Baş nezlesi olan sanatçı. Dışarıda, fırtına kopmuş,

*) *Die Zeit*, 24 Kasım 1989. Almanca'dan Vernon Gras çevirmiştir.

rüzgârın uğultuyla estiği yağmurlu bir Kasım ayı, telesekreterden mesaj geldiğini bildiren sesler geliyor ve Kâhin Greenaway konuşuyor.

* * *

1982'den bu yana yaptığınız beş önemli film 1980'lerin alışılmış filmleriyle kıyaslandığında, sizin filmleriniz ayrı bir yerde duruyor. Çoğu eleştirmen -özellikle de İngiliz eleştirmenler- bana öyle geliyor ki, sizin imgelerle, maskelerle oynama ve düşünsel oyunlara kafa yorma sanatınızla bir hayli zor zamanlar yaşıyordur.

Bu, kafalarında tamamen aldatıcı bir mastürbasyon eyleminden başka şey olmayan Amerikan filmi modeli bulunan insanlardan gelmektedir. Ben sadece onunla ilgilenmiyorum. Ben kesinlikle anaakıma mensup bir yönetmen olmak istemedim; diyelim, siyasal yönelimini birkaç filminde ortaya koyduktan sonra *Dangerous Liaison* (Tehlikeli İlişkiler) gibi beş para etmez bir şeyi çekmek için ondan vazgeçen ikiyüzlü ve fırsatçı Stephen Frears gibi.

Ah. Gerçekten. Bunu ben de düşünmüştüm...

beş para etmez, berbat bir çöp. Ben kendi yapaylıklarının farkında olan sanat çalışmalarıyla ilgileniyorum sadece. Sinemanın dünyaya açılan bir pencere, hayattan bir kesit olması mümkün değildir. Benim yaptığım her şey, bu anlamda özdüşünümseldir, eylemin yapaylığını vurgulayan işaretlerle doludur, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki, filmin başında açılan ve sonunda tekrar kapanan perdeler gibi. Benim çalışma yöntemlerim ve kültürel geçmişim daha Apollon'cudur, rasyoneldir – ve geleneksel anlatı sinemasıyla fazla ilgisi yoktur. Benim hikâyelerim çok klasiktir ve yapısı çok basittir; önce bir giriş, sonra üç perde ve bir sonuç bulunur. Ben gerçekten şuna inanıyorum; önemli olan *neyin* olduğu değil, *nasıl* olduğudur. Bu konuda kendimi Güney Amerika'nın romancıları ve bunun yanında Calvino, Kundera ve benzeriyle çağdaş olarak görüyorum. Takımyıldızlar çok basittir: aşçı, hırsız, karısı ve âşığı. Aşk üçgeni ve onu harekete geçiren dördüncü kişi.

Ve klasik bir Greenaway teması: cinsellik, şiddet ve ölüm. Film, adamın birinin bok yemeye zorlandığı oldukça sarsıcı bir sahneyle başlıyor...

...ve sadece bok da değil, köpek boku; Dante'yi ve Eski Ahit'i okursanız, bunun insan için olabilecek en ağır aşağılamalardan biri olduğunu görürsünüz. Benim ölüm teması etrafındaki film döngümün tamamı, zaman içinde film eleştirisinde bir klişe haline geldi. Aslında, bütün Avrupa kültürü sadece iki konuyu, cinsellik ve ölüm konusunu ele almaktadır. 1960'lardan bu yana cinsellik hakkında açık açık konuşulmakta ve bu konu geniş bir şekilde tartışılmaktadır, fakat ölüm konusu hâlâ gerçek bir zorluk, derin bir tabu ve edepsizliğin en kötüsüdür. Tabulaştırılan bu konu üzerine konuşmak büyük bir ihtiyaçtır. Yamyamlık, cinayet, tecavüz, nekrofili, kışkırtma ihtiyacı. Benim kahramanlarımdan biri mükemmel bir kışkırtıcı olan Pasolini'dir. Eğer canlı bir sinema istiyorsak, bir patlamış mısır eğlencesi ya da fildişi kulesinden gözetleme yapmaktan ziyade gerçekten önemli şeylerle ilgilenen bir sinema istiyorsak, o zaman bu şeyleri ifade etme ve gösterme yürekliliğini ortaya koymamız gerekir. Maalesef bu çok sık yapılmamaktadır. Benim bu türden son seyrettiğim film, David Lynch'in *Mavi Kadife*'siydi, ondan önceki de Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'suydu. Bir filmin ölüm hakkında olduğunu söylemek o filmin hayat hakkında olduğunu söylemeye denktir. Olumluyla olumsuz el ele gider.

Aynen filmlerinizdeki düzen ve kaos gibi. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *bir dağılma, çürüme, yiyip yutma ve bir yenilip yutulma olayını göstermektedir, filmin seti bir tür cehennemdir, fakat bu cehennemde bir sürü saklı düzenlemeler, yeraltı yapıları vardır.*

Daha önceki filmlerimi seyrettiyseniz, benim daima şeylerin yüzeyinde bulunan görsel düzenlemeler, sınıflandırmalar peşinde olduğumu bilirsiniz. *Hayvanat Bahçesi*'ndeki alfabe. *Mimarın Karnı*'ndaki Newton'un yerçekimi yasası, *Sayılarda Boğulmak*'taki sayı düzeni. Bir hikâye anlatmak tamamen keyfi bir şeydir ve bu keyfilikten kaçmak için ben bu durumsallığı düzenleyecek yeni sis-

temler, evrensel yapılar icat ediyorum. *Aşçı, Hırsız...*'da düzenlemenin esası renktir. Bu, benim kariyerime ressam olarak başlamamla ilgili bir durum. Yirminci yüzyılın resim sanatı renkleri nesnelerinden ayrılmayı başardı. Dolayısıyla, hem renk hem de nesneler serbestçe kullanılabilir ve tercihe açık hale geldi. Bu olayın arkasında kaldığı için üzülenler olabilir. Ben bu yüzden renkleri dekoratif bir sonradan düşünme olarak kullanmaktan ziyade, yapının yapıcı bir parçasına dönüştürmeye çalışıyorum. Filmdeki karakterlerin renk değiştirmesi, hepimizin bir anlamda bukalemun olmasıyla ilgilidir. Değişen çevremize uyum sağlıyoruz: Tıpkı sizinle konuşurken çocuklarımla... konuşmamdan farklı şekilde konuştuğum gibi, farklı insanlarla farklı biçimlerde konuşuyoruz.

...bir tek aşçı renk değiştirmiyor, beyaz tenli kalıyor, yemiyor, öldürmüyor, aksiyonun dışında kalıyor.

Çok açıktır ki, ben aşçıyım. Aşçı yönetmendir. Menüyü hazırlar. Misafirlerin oturma düzenini ayarlar; âşıklara barınak sağlar; âşığın bedeninin öğününü hazırlar. Aşçı mükemmeliyetçidir, akılcıdır, benim bir portremdir. Sizin bu sonuca varmamanıza şaşırdım ben.

Fakat ben de bu yüzden soruyorum. Filmlerinizdeki o bir sürü düzeyi, alıntıları ve imaları biraraya getirmeye çalışırken başım dönüyor. Shakespeare, Brecht, Buñuel, sürrealizm, Vahşet Tiyatrosu, Kan Tiyatrosu, İngiliz Barok Draması, sindirim sistemi metaforu, renk teorisi, Dante, Boccaccio, Eski ve Yeni Ahit... her film için kendinizi çok büyük çapta bir araştırma yaparak mı hazırlıyorsunuz?

Hayır, kesinlikle değil. Neredeyse hiç hazırlık yapmıyorum. Sadece bazen, gerekli olduğunda birkaç olayı araştırıyorum. Avrupa kültürü, özellikle de resim konusunda geniş bir akademik geçmişim var. Fakat pek çok alanda kendimi yetiştirdim: Büyük sanatçıların, örneğin Rembrandt'ın özellikle bilgili olmadığından eminim. Bir anlamda, büyük bir sanat çalışması yaratmak için sınırlı kalmak gerekiyor. *Ressamın Sözleşmesi* tam da bu sorun etrafında dönmektedir. İnsan çok fazla bilgi sahibiyse bir çizim

yapamaz. *Mimarın Karnı*'ndan sonra herkes benim mimarlık alanında çok büyük bir otorite olduğumu düşündü. Faşist tarzdaki mimari üzerine konferans vermek üzere Amerika'ya bile davet edildim, oysa ki bu konu üzerine konuşma yapacak kadar bilgi sahibi değilim.

Shakespeare'e geri dönelim. Bundan sonraki projeniz olarak, The Tempest*'in (Fırtına) filmini yapacağınızı okudum.*

Bu daha ziyade o piyes üzerine bir değişikliktir, ben o çalışmaya *Prospero'nun Books* (Prospero'nun Kitapları) adını verdim. Anakaradan sürgün edilen Prospero'nun beraberinde götürülmek üzere bir tekneye yerleştirilen kitapları hatırlıyor musunuz? O film bu kitaplar, kitapları yazan kişi ve kitapların konuları etrafında dönüyor. Bir tür dedektif çalışması. Ben Prospero'nun bu sihirli adada, sahip olduğu o kitaplardan, yeni kitaplar üreten kitaplardan muazzam bir kütüphane inşa ettiğini hayal ediyorum. Ve Prospero bütün bu kitapların mecusisi olacaktır. Filmin konusu 1611'de ortaçağ bilgisi, simya ilmi ve kabalanın modern deneycilikle birleşmeye başladığı bir zamanda geçmektedir. Filmde tüm bunlara yer vereceğim. Fakat çoğu kimsenin filme özel ilgisi başrolü oynayan Sir John Gielgud'dan kaynaklanmaktadır, sadece bu bir kişiden de değil, bütün diğerlerinden de. *Fırtına* Shakespeare'in son oyunudur ve Gielgud seksen dört yaşında olduğuna göre, muhtemelen bu film de onun son filmi olacaktır. Dolayısıyla, yaşlılık, ölümsüzlük ve ölümle ilgili bir başka oyun.

Avrupa'da böyle bir film yapmak daha zor değil mi?

Benim açımdan değil. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* İngiltere ve Fransa'da büyük gişe başarısı elde etti. Hatta İngiliz eleştirmenler bile sonunda benim neyin üzerinde durduğumu gördüler. Fakat o film sinemalardan çabucak kaybolsaydı bile, bir sonraki filmin finansmanını sağlayabilecek konumdaydım. Varlıklı olmak ya da dünya çapında tanınmış birisi olmak istemiyorum; bir zanaatçı ve sanatçı olarak çalışmaya devam etmek istiyorum sadece. Bundan daha ötesine geçme umudu taşımıyorum ve önümüzdeki üç yıl

içinde de bu umudum gerçekleşecektir. Daha sonra ne olur, bilmiyorum.

Geçen yıl, sinemanın kısa zaman içinde kaybolup gideceği ve yüz yıl sonra da ömrünün sona ereceği şeklinde bir saptamada bulunmuştunuz. O âna giderek yaklaşıyoruz. Bu düşüncenizi değiştirme arzusu taşıyor musunuz?

Ben o sonun hâlihazırda gelmiş olduğuna inanıyorum. Sinema, teknik anlamda olduğu kadar sosyal anlamda da can çekişiyor. Çağın tüm gücü, hayal gücü ve bilimsel ilgisi sinemayı terk etti. Örneğin, televizyona yöneldi. Bana göre, bu özellikle alt üst edici değildir, çünkü ben televizyonu sinemadan çok daha becerikli ve yetenekli bir araç sayıyorum. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* hâlâ tam bir sinemasal filmdir; benim geniş ekranlı bir formatı tercih etmemin sebebi de budur. Fakat ben sinemanın ölümü karşısında gözyaşı dökmeyeceğim. Batı resminin 2000 yılı beni filmin son yüz yılından daha fazla ilgilendiriyor. Televizyon filminin yaratılması sadece ucuz değildir, pahalı ve hantal sinema filminden daha fazla anlam düzeyleri taşıyabilmektedir. İmgeler daima olacaktır, nasıl yaratıldıklarına bakılmaksızın olacaktır. Yarın bütün sinema salonları kapansa, bir yığın insan işini kaybetse, örneğin siz...

Siz televizyon filmleri yapmayı başarırsanız, ben de televizyon eleştirmeni olabilirim. Abartılı olabilir ama, filmlerinizde görülen imgelere yönelik ansiklopedik şehvet katartik bir etkiyi, temsilin tükenmiş bir biçiminin doruk noktasını, o sondan, ölümden önceki son ziyafeti, son çılgınca eğlenceyi gizlemekte. Aşçı, Hırsız...*'ın sonunda, mafya babasının önüne yemek olarak konnan şey, entelektüel rakibinin bedeniydi. O siyasal bir alegori, Margaret Thatcher'ın İngiltere'si üzerine toplumsal bir yorum değil midir?*

Bir yanda, son yılların İngiltere'sindeki durum beni büyük ölçüde öfkelendirmişti – bu pespaye, hayal gücünden yoksun ve düşünceye karşı olan Thatcher hükümeti ve onun toplumsal benzeri olan, kendisini sanat çalışmaları ve kültürel başarılarla do-

natan yeni yuppi orta sınıfı – öyle ki, öfkemin bir kısmı filmde bir kez daha kendini dışa vurdu. Diğer yandan, ben bütün meseleye evrensel bir perspektiften bakıyorum. Bir konum almıyorum. Alınacak daha başka konumlar, kesinlikler, gerçekler olmadığına inanıyorum. Çoğu kimse benim filmlerim konusunda bunu kafa karıştırıcı buluyor; ironinin arkasına saklandığımı söylüyorlar. Fakat evrensel bir açıdan bakıldığında, birinin yaşayıp yaşamaması sonsuz bir şekilde önemsizdir. Shakespere'in "olmak ya da olmamak"ıdır o. Ben intihar etmemeye karar verdim; yaşamaya karar verdim, dolayısıyla bundan sonuçlar çıkarmam, bir düşünce edinmem gerekiyor... fakat evrensel ironi açısından bakıldığında, hiçbir farkı yok. Sorunuzu unuttum. Neden tekrar başa dönmüyorsunuz?

SAYILARLA GREENAWAY

Joel Siegel, 1990*

"Yedi rakamı gökkuşağının renklerini ve yedi temel metali, yedi temel gezegeni ve yedi cüceyi temsil etmektedir. Bunun yanında, haftanın yedi gününü, yedi denizi, yedi uyurları, insanlığın yedi çağını, dünyanın yedi harikasını, Roma'nın yedi tepesini ve bedenin yedi deliğini temsil etmektedir."

(Peter Greenaway, *Fear of Drowning by Numbers* [Sayılarda Boğulma Korkusu])

Bir sanatçının çalışmasının durduk yerde birdenbire geciken bir ilgiyle karşılaşması mümkün değildir. *Lolita*'nın, *Paris'te Son Tango*'nun ve Corcoran Galleri'nin beceriksizce uyguladığı sansürünün ateşlediği tartışmalar olmasaydı, kitleler Vladimir Nabokov'un romanlarının, Bernardo Bertolucci'nin filmlerinin ya da

*) *City Paper*, 6 Nisan 1990.

Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarının farkına varır mıydı? Şöhret olma zamanı kült bir figürü herkesçe bilinen bir isme dönüştürme ihtiyacının duyulduğu zamandır sıklıkla.

İngiliz film yönetmeni Peter Greenaway'in zamanı da bu hafta, birkaç tabuyu birden yıkan baş döndürücü filmi *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın gösterimiyle birlikte gelmiş oldu. İşçi Bayramı'nın kutlandığı geçen haftanın sonunda, bu filmin Telluride Film Festivali'nin Amerikan galasında, insanı şoke eden açılış sahnesinden sonra bazı seyirciler salonu terk ettiler. National Public Radio'nun *Weekend Edition*'ı bu filmi konu aldı ve kırk yedi yaşındaki yazar-yönetmenle yapacağı röportajın tarihini iptal etti.

Şubat'ta Amerikan Sinema Filmleri Derneği (MPAA) bu filmi özel bir sekansından dolayı değil, 'genel tonu'ndan dolayı X rating'le onurlandırdı. Önde gelen sanatçıların, eleştirmenlerin ve kültürel figürlerin itirazları MPAA'nın bu derecelendirme kararını değiştirmeye yetmedi. 'X rating', bir filmi pornografik çağrışımlar uyandırmakla damgalamanın yanında, ticari başarısını da ciddi anlamda azaltmaktadır. Pek çok sinema zinciri, kablolu ağ ve video market, X filmleri piyasaya sürmeyi kabul etmemekte; çoğu gazete, televizyon ve radyo istasyonu bu tür filmlerin reklamını almamaktadır. Bu film 'R rating' için başvuruda bulunma hakkını kaybettikten sonra, Greenaway'in ABD'li dağıtımcısı Mirimax Films filmi kesmeden ve sansürlemeden göstermeye karar verdi.

Cuma'yı Cineplex Odeon Avalon ve Dupont Circle sinemalarında açan *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*, gelmesi yıllarca süren hararetli tartışmaları gerektiren bir film olmuştur. Her şeyden önce, bu filmin sansasyonel unsurları -koprofili ve yamyamlık- müthiş derecede meraklı seyirciler çekecek, fakat çarpıcı görsel tarzı, yoğun ironisi ve genel ahlâkı zorlayan düşünce şekli, yapılan tartışmaların bitmeye yüz tutmasından epeyce sonra hatırlanacaktır.

Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı Greenaway'i 1990'ların ilk büyük film yönetmeni konumuna yerleştirir ve onun geçen on yılda ortaya konup nadiren gösterilen çalışmalarına kesinlikle geçmişe dönük bir dikkat çekecektir. Önümüzdeki yedi hafta içinde,

Greenaway'in teatral özelliklerinin tamamı Washington'da beyazperdede gösterilecektir: *Sayılarda Boğulmak, Mimarın Karnı, Hayvanat Bahçesi* ve *Ressamın Sözleşmesi.* Bunlara ilaveten, biri *TV Dante* (Tom Phillips'in yönetmen yardımcılığı yaptığı), diğeri *Les Drowned in the Seine* (Sen Nehri'nde Ölüm) olmak üzere iki yeni Greenaway videosu da FilmFest DC'nin parçası olarak gösterilecektir.

Peter Gereenaway geldi.

Yumuşak bir ses tonuyla konuşan, kibar ve daha ziyade üniversite hocası tavrına sahip bir İngiliz olan Greenaway, böylesi tartışmaların ilham kaynağı olacak birisine benzemiyor. İlk bakışta, okul kütüphanecisi ya da tarihçi olduğu akla geliyor. Üzerinde lacivert bir pantolon ve kazağıyla uyumlu şık bir mavi gömlek olan bu zayıf yapılı konuşkan adam, hiç de çarpıcı, çığır açan sinemasal görüşlerin ortaya atılmasını sağlayan birine benzemiyor. Greenaway'in ağırbaşlılık izlenimi veren kıyafeti ve sakin tavrı, sanatsal ataklığın kıvrımlı alt akıntılarını kamufle etmeye yetmiyor.

İlk deneysel filmi *The Falls, Ressamın Sözleşmesi* ve *Hayvanat Bahçesi*'ni seyretmiş, birkaç senaryosunu ve yazısını okumuş birisi olarak, geçtiğimiz Şubat ayında *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın tanıtımı için Washinton'a geldiği sırada yakaladığım Greenaway'le bir röportaj yapma fırsatını hemen değerlendirdim. Greenaway'in yoğun bir şekilde katmanlandırılmış filmleri ve yazıları belki de, sinema üzerine henüz ortaya konmamış derinlikli ve geniş yelpazeli bir bilgi birikimini yansıtmaktadır. Planladığımız görüşmenin birkaç gün öncesinde, kafası yeni bir filmin yakınlarda başlayacak çekimleriyle meşgul olan Greenaway'in Amerika'ya yaptığı ziyaretin D.C. ayağından çekilmek istediğini öğrenmiştim. Cineplex Odeon'un yerel reklam departmanı ve Miramax Film, Greenaway'i yükümlülüğünü yerine getirme konusunda ikna etti, fakat onun bu isteksizliği beni kaygılandırmıştı.

Park Hyatt'daki Melrose restoranının güneş alan bir köşesinde tanıştığımızda Greenaway beni oldukça rahatlattı. Sabah 9:30'daki randevumuzda hazır bulunmak üzere, New York'ta sabahın 5'30'unda uyanmasına rağmen, dinlenmiş ve coşkulu görünüyordu. Önümüzdeki iki saatlik sürede, konuşmasında -ya da mono-

logunda, doğrusunu söylemek gerekirse, sadece zaman zaman şaşıran denetçisinin ayak uydurup uyduramadığını kontrol etmek için verdiği molalarıyla kesintiye uğrayan konuşmasında- siyaset, cinsellik, edebiyat, bilim, tarih, tiyatro, estetik teorisi, geçmişten günümüze resim sanatı ve elbette film yönetmenliğine değinecekti. Greenaway'in düşünce süreçleri dikkate değerdir; bakış açısı aynı ânda, çok az ölçüde bilimsel ve çok geniş ölçüde sentetiktir, bireysel bir resmin ufacık bir ayrıntısından çeşitli kültürlere ait sembolik renk çağrışımlarına kadar uzanan kıpır kıpır bir mantıkla hareket ediyor.

Ben hemen onun düzenlemeye yönelik karelemelerini filmlerinin anlatımına yardımcı olacak şekilde oluşturup oluşturmadığı ya da, anlatımı, konulara ve fikirlere ilişkin bir sınıflandırmayı keşfetmenin ve tamamlamanın bir bahanesi olarak kullanıp kullanmadığını düşünmeye başladım. Alfabe, Yunan tanrıları ve evrim geçiren hayvan türleri, *Hayvanat Bahçesi*'ni biçimlendiren motiflerdir. *Sayılarda Boğulmak*'ın hikâyesini 1'den 100'e kadar olan sayıların kronolojik bir kodlaması çerçeveler.

Greenaway'den *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın içinde geliştiği tohumu tarif etmesini istedim. Verdiği cevap, Greenaway'in konuşmamız açısından sinsi bir yapı ortaya koyduğunu gözler önüne sermektedir. "Üç dört yıldır, belki de daha uzun bir zamandır kafamda dönüp dolaşan birkaç ilgi alanını tarif edebilirim," diyor ve bunun üzerine *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın yaratılması için toplu şekilde biraraya gelen yedi temel alanını kabaca ortaya koymaya başlıyor.

Greenaway zaman zaman Washington'ın kültürel iklimini sorgulamak üzere asıl listesinden ayrılıyor ya da AIDS salgınının New York'taki gibi burada da yaygın olup olmadığını soruyor. Fakat hemen *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın yedi ayağına dönmeyi daima başarıyor.

JAKOBEN İNTİKAM TRAJEDESİ

Jakobenler beni daima büyülemişlerdir; sanırım onlar kendi zamanlarının postmodernistleriydi. Aslında, Shakespeare'den

sonra ortaya çıkmışlardı ve bitti gözüyle gördükleri, geride kaldığını düşündükleri dramanın o muhteşem günlerinin duygusunu taşıyorlardı. Muazzam riskler aldıkları çok açıktı. O zamanlar, yaklaşık olarak 1590 ve 1630 yılları arasında, Romalı şair ve oyun yazarı Seneca bütün kuzey Avrupa dillerine çevrilmeye başlanmıştı. Seneca'nın oyunları şeyleri aşırı noktalara vardırdı. Halkın gözü önünde kol-bacak kesme – tamamen sansasyonel bir şey.

"Sanırım Jakoben tiyatroda bir tür yüzyılın sonu izi vardı. Bana göre bu oyunlar şiddet ve melankolinin garip bir karışımından ibarettir. Ben Jonson'un duvarında bir gravürünü koruduğu anlaşılan, *Melancolia* (Melankoli) tablosunu yapan ünlü Durer'i biliyorsunuz sanırım? O özel dönem beni müthiş derecede heyecanlandırmaktadır, çünkü bu insanlar önemli ölçüde hassas ve tabu olarak görülen alanlara yaklaşıyorlar.

"Sanırım *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* için asıl model, John Ford'un *'Tis Pity She's a Whore* (Ne Yazık ki O Bir Fahişe) olacaktır. Yetişkinler -erkek ve kız kardeş- arasında kendi rızalarıyla yaşandığı kabul edilen zor bir ensest konusunu ele alır bu film. Olaya kilise, devlet, ve muhtemelen de sokaktaki adamın baktığı şekilde bakmaktadır. Sonuçta bu oyunun belki de en şaşırtıcı yanının cinsel birleşme değil de Ford'un miras ve evlat hakkıyla ilgili olması ilginçtir, çünkü ataerkil bir toplumda yaşanan bu şeylerin hepsi tehlikeliydi ve daha ziyade mirasla ilgili statükoyu alt üst ediyordu.

"*Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'nin sonuna doğru, yani oyunun bitmesine yakın, kız kardeşini bıçaklayıp kalbini söken erkek kardeş, bir hançere geçirilmiş, kanlar içindeki bu kalbi tutarak merdiven boşluğuna doğru geliyor. Çoğu kimse bu melodramatik olaydan dolayı oyunun yapılmasının mümkün olmadığına inanmaktadır. Fakat benim bu olayın en sevdiğim yanı bir hançere geçirilmiş, kanlar içinde bir kalp düşüncesinin derin bir dini, derin bir Hıristiyanlık sembolü (Kutsal Kalp) olmasıdır. Daha çok da on yedinci yüzyılda görülen Gül-Haçlılar olayında ortaya konmakta, nihai olaraksa Masonik bir sembol halini almaktadır. Dolayısıyla, insan çok güçlü bir imgeye sahip oluyor, fakat burada onu ger-

çekleştirmeye, gerçeklik kazandırmaya çalışan bir oyun yazarı var.

"Jakoben tiyatro böylesine güçlü ve heyecan verici bir alana sahiptir ve bu alan öğrencilik yıllarımda üzerinde çalışmaya başladığım günden beri benimle birliktedir; ben bu tiyatronun çok çağdaş uygulamaları olduğunu görüyorum. Bu bir parça manipülatif görünebilir, fakat şimdi Büyük Britanya'da ikinci Elizabeth çağının son yıllarının bitiminde bulunuyoruz. Jakobenler birinci Elizabeth çağının son yıllarında çalışıyorlardı. Sonra, şimdiki gibi, hızla gelişen ve iç savaş kamplaşmasıyla sonuçlanan yeni bir orta sınıf vardı. Onların cinsel belasının frengi olduğu; bizim yeni cinsel belamızın ise kuşkusuz AIDS olduğu söylenebilir. Onların muhteşem Elizabeth çağına -Drake ve Batı'ya yapılan deniz yolculukları çağı filan- omuzlarının üzerinden bakıyor olmaları mümkündü. Britanya'da eski sömürgeci imparatorluk ideallerini hatırlıyoruz hâlâ. Bunlar kurulabilecek -biraz hayal ürünü, biraz zorlama olabilir- kültürel ve tarihsel bağlardır, fakat bana oynayabileceğim bir alan sunmaktadır.

"Jakobenlarin o tuhaf şiddet ve melankoli karışımına gelince, şimdi Batı dünyasında -İngiltere'de kesinlikle- herhangi bir yerde gazeteleri açarsanız, onların *Timon of Athens* (Atina'lı Timon), *The Winter's Tale* (Kış Masalı) ve *Lady Macbeth*'e layık, tamamen ev içi şiddetle dolu olduğu görülür. Bu muhteşem, neredeyse hanedanlık özelliğine sahiptir. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* her şeyden önce, bir düzeyde en tipik pembe dizi dramasıdır – cinsellikle ilgili tartışmalar, buluşma yeri ayarlanması, daha çok şehvet şeklinde başlayan fakat daha iyi bir şeye doğru gelişme gösterdiği açıkça görülen bir zina olayı. Bay ve Bayan Macbeth arasındaki kavga bazı bakımlardan aynı olacaktır, fakat Shakespeare ona insanlık haliyle ilgili genel bir bakış sunmakta ve karakterleri oldukça kahramanlaştırmaktadır. Ben de onun gibi abartılı bir şey yapmaya çalıştım."

Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı beyazperde tarihindeki en ürkütücü sekanslardan biriyle, Jakoben tiyatroya kök salmış, mide bulandırıcı fakat garip biçimde de şefkat içeren bir sahneyle açılmaktadır. Bir perde şık bir Fransız restoranın arkasındaki park yerini

-kamyonetler, çöpler ve yiyecek arayan köpekler- göstermek amacıyla açılıyor. Gelişme sırasında hırsız -gangster Albert Spica (Dennis Potter'in BBC'deki mini dizisi *The Singing Detective*'in sedef hastalığına yakalanmış romancısı Michael Gambon)- ve onun yedi adamı ortaya çıkıyor. Spica o çevrede bulunan bir restoranın koruma parasını ödeyemeyen talihsiz sahibine saldırıyor ve ona mide bulandırıcı bir ceza veriyor. Adamlarıyla birlikte kurbanlarının üstünü başını soyup ona zorla köpek dışkısı yediriyor, üstüne köpek pisliği sürüp işiyorlar. Sonra, Spica adamlarıyla birlikte yemeğe gidiyor.

Park Hyatt'ın garsonlarından biri Greenaway'in siparişini alıyor – tost, marmelad ve Earl Grey çayından ibaret tipik bir İngiliz kahvaltısı. Yemek gelmeden konuyu kapatmak için köpek dışkısıyla ilgili soru soruyorum.

"O bir çikolatalı pudingdi. Rolü canlandıran oyuncu çok lezzetli buldu onu. İlginç olan, sahnedeki köpeklerin de ondan hoşlanmasıydı, dolayısıyla bu kendi pisliğini yiyen köpekler imgesi her zaman vardı. Köpekler zaman zaman gerçekten kaka yaparlardı, dolayısıyla bizim ona, kakalar gerçek de olsa yapay da olsa, çok dikkatli yaklaşmamız gerekirdi. Oradaki kaka çok soğuktu ve üzerinde hafiften bir buğu vardı."

Garsonumuz içinden buhar yayılan bir fincan çayla dönüyor ve biz daha iç açıcı konulara dönüyoruz tekrar. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın yüzde yetmişi, mükemmeliyetçi bir Fransız aşçı olan (Richard Bohringer) Richard'ın işlettiği ve cömert bir lokanta olan Le Hollandais'de peş peşe dokuz yemeğin gelişiyle açılıyor. Zorbalık yapan ve pislik birisi olan Spica, çetesi ve pasif karısı Georgina (Helen Mirren) her gece orada, Frans Hals'ın duvar resmi *Banquet of the Officers of the St. George Civic Guard Company*'nin (St. George Muhafız Alayı Muhafızlarının Ziyafeti, 1614) önünde yemek yiyorlar. Spica ve saygısız koruması cüce kalıyorlar ve bu ünlü tuvalle kontrpuan oluşturuyorlar.

İlk yemekte Georgina, bir masada tek başına oturup bir yandan kitap okuyup bir yandan yemek yiyen sessiz ve sakin bir müşteri olan -bağıra çağıra konuşan kocasının tam tersi- Mic-

hael'e (Alan Howard) yakınlaşmaktadır. Çekicilik karşılıklıdır ve kur yapmalar arasında lokantanın tuvaletinde buluşup sevişirler. Bu içgüdüsel ve gizli buluşmalar bir dizi akşam buluşmaları şeklini alır; aşçının gözetimi ve koruması altında, lokantanın yemeklik malzemelerinin depolandığı kocaman mutfağının kuytuluklarında devam eder. Spica, Georgina'nın kendi kontrolü altında olduğundan emindir ve her gece kendisini aldattığının farkında değildir.

Spica sonunda acı gerçeği öğrenir; Michael'i öldürme ve o lokantayı yerle bir etme tehdidinde bulunur. Richard'ın korumak amacıyla gizlediği et dolabında çıplak halde soğuktan tir tir titreyen âşıklar bu tehditlerden haberdar olurlar ve sığınacak bir yer arayışına girerler. Aşçı onları bir kaçış yerine, kocaman bir kitap deposuna ulaştırır. Spica onları yakalar ve intikamını alır, fakat Georgina üzüntüden deliye döner ve korkunç bir intikam alma olayında kendisine yardım etmesi için aşçıyı ikna eder – filmin son akşam yemeği ve final sahnesi.

Dışarıda yemek yemeyi sosyal bir sorumluluk işareti olarak gören Spica kepazelik ziyafeti sergileyen bir alçaktır – kaba saba, duyarsız, terbiyesiz, sadist ve eli kanlı. Eğer seyirciler onu şimdiye değin gördükleri en ayıplanacak adam olarak görürlerse, Greenaway amaçlarından ikincisini gerçekleştirmiş olacaktır.

KÖTÜLÜK

"Bir başka alan da, neredeyse teknik bir çalışma olan bu tamamen kötü bir karakter yaratma arzusu. Bazı bakımlardan kötülüğün tezahürleri olan yüzlerce karakteri aklımıza getirebiliyoruz. III. Richard'ı canlandıran Laurence Oliver örneğin, ya da *Dallas*'taki J. R Ewing. III. Richard kötüyü bir şekilde çekici hale getirme tarzına sahiptir. Milton *Paradise Lost*'ta (Kayıp Cennet), bakmaktan gözünüzü alamayacağınız kadar hayranlık duyulan bir Şeytan yaratmaktadır.

"Benim yapmak istediğim, bunu bir adım ileriye taşımak ve böylelikle Albert Spica adındaki adama duyulan nefretin sevimli

gelecek hiçbir yanının bulunmamasını sağlamaktı; hiçbir komik tarafı, sevecen yanı, kurtarıcı özelliği yoktu; onu bağışlamanın hiçbir yolu yoktu. Bunu yapmak için Makyavelci bir yaratık değil, tamamen sıradan bir adam yaratmam gerekmişti. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* Noel'den önce bütün Avrupa'da gösterilirken, televizyon Noriega ve Çavuşesku imgeleriyle doluydu. Çoğu kimse, özellikle de Almanlar benim karakterim olan Spica'ya çok çabuk bir şekilde çapraz göndermelerde bulundular.

"Dolayısıyla bir kötülük tezahürü -özellikle yaratıcı bir düşünce değildir- bir süredir yapmak istediğim bir şeydi. Spica'nın garip bir espri anlayışı var; zaman zaman, bir ineğin haftada ağırlığının iki katı su içmesi gibi ilginç istatistiklere başvurmakta, fakat daha sonra hemen iğrenç bir dışkı turuna çıkmaktadır. Etrafındaki her şeyi insanı dehşete düşürecek bir şekilde sümüğüyle ve dışkısıyla kaplamaktadır. O bir anti-Semitisttir, faşisttir, cinsiyetçidir, kadınlara zorbalık yapan ve çocuklara işkence eden ırkçı bir domuzdur. Hiçbir şekilde iyi bir tarafı yoktur.

"Onu tanıyıp tanımadığınızı bilmiyorum, fakat İngiltere'de sansasyonel bir medyamız var. Birinci sayfasında, kamuoyuna mal olmuş kimselerin alışıldık olmayan cinsel faaliyetleri kınanmaktadır, fakat üçüncü sayfada, on dört yaşında dört göğüslü bir kızın fotoğrafını görüyorsunuz – korkunç bir çifte standart. Bu benim kafamda Spica karakterini canlandırmaktadır – aklı fikri bokta olan, her şeyi kirleten, insanların işlerine burnunu sokan; faşistçe, totaliteryen bir şekilde baskı uygulayan."

Greenaway'in sinemasındaki kötülük yoğun bir görsel güzellikle ortaya konduğu için özellikle huzursuz edicidir. Bütün çalışmalarında zengin bir şekilde renklendirilip titizlikle meydana getirilmiş, ressamlara özgü imgeler acımasız bir içerikle -kanser, bile bile kendini sakatlama, çürüme- yan yana getirilmektedir. 1960'ların ortasında kısa, deneysel filmler çekmeye başladı; 1966 ile 1979 arasında 4 dakikadan 45 dakikaya kadar varan uzunluklarda on altı film yaptı. Bu kısa filmler, çoğu Avrupa'da olmak üzere film festivallerinde ve müzelerde çok sınırlı bir dağıtım imkânı buldu. 1980'de İngiliz Film Enstitüsü'nün Production Board'ının deste-

giyle ve ileri düzeyde bir önermeyle, en beğendiği filmi olarak kalmaya devam eden üç saatlik fantastik bir çalışma olan *The Falls*'ı yaptı. Kimi okurların benim özetlememe katılmayacaklarını var sayarak, İngiliz Film Enstitüsü'nün (BFI) *Monthly Film Bulletin*'inde yer alan yazının bir özetini aktaracağım:

> Falla'dan Fallwaste'e kadar, "Fall" önekiyle başlayan 92 soyadın tamamı Bilinmez Felaketin Standart Sözlüğü'nün (Standartd Dictionary of the Violent Unknown Event) son baskısından alınmıştır ve "çok değişik biyografilere sahip bu insanların bir ortalaması" olan, rasgele seçilmiş konulara ilişkin bu tarihsel olaylar, dünyanın kabul edilebilir bir kısmi tarihini ortaya koymaktadır, fakat uygulanabilir bir tarih vardır ancak. *The Falls* bu konuların her birinin alfabetik bir anlatımını vermektedir (İngilizcede 92 versiyonu olmakla birlikte). Onlardan bazıları aynı aileye aittir, diğerlerinin tartışması yapılamaz; birkaçı ise aslında kurgusal karakterdir ve bu yüzden kabul edilemez. Bu kısa biyografiler (uzunlukları beş dakikayı geçmez ve bazen çok daha kısadır) detayları, anlatım tarzları ve içerikleri bakımından farklılık gösterirler; kimileri sadece dış ses kullanırlar, diğerleri röportajlardan meydana gelmiştir, gene diğerleri canlandırılmaktadır, fakat çoğu öznenin dili (iki özne aynı dili konuşmaz), Bilinmez Felaketin Satandart Sözlüğü'nün (Standartd Dictionary of the Violent Unknown Event) özne üzerindeki etkisi ve öznenin kuşların sorumluluğu meselesi üzerine görüşü hakkında bilgi verir.

Akıllara durgunluk veren bir entrika ve zekâ çalışması olan *The Falls*'un gösterimi geniş çapta yapılmadı (burada, Washington Project for Arts ve Amerikan Film Enstitüsü'nde gösterildi) fakat bu film Greenaway'in film yönetmenliği konusundaki yeteneğinin, bir ölçüde daha geleneksel olan uzun metrajlı filmi *Ressamın Sözleşmesi* (1982) için İngiliz Film Enstitüsü'nden (BFI) ve İngiliz televizyonunun maceracı kanalı Channe 4'dan destek almayı başarmasını sağlayacak kadar cüretkâr olduğunu göstermiştir. Konusu 1694'te Wiltshire'da geçen bu film, mal mülk sahibi bir beyin karısı olan Bayan Herbert'in nerede olduğu bilinmeyen kocasına ait konağının on iki adet çizimini yapmak üzere sözleşme yaptığı fırsatçı bir genç ressam hakkındadır. Bu genç ressam yaptığı iş karşılığında ev sahibesinin sağladığı cinsel imkânlardan

olduğu kadar evinden ve masasından da yararlanacaktı. Her çizimde kayıp kocanın bir kıyafeti yer almaktadır. Toprak sahibi adamın cesedi konağın etrafını çeviren hendekteki suyun yüzeyine vurmuş olarak bulunduğunda, ressam cinayetle suçlanmaktan ve ev sahibesinin şantaj yapmasından korkar ve oradan ayrılır. Konağın on üçüncü çizimini yapmak, sadece hak ettiği korkunç bir cezayla karşılaşmak için Witshire'a dönmek gibi bir hataya düşer. *Ressamın Sözleşmesi* Amerika'da sanat merkezlerinde gösterilmekle ve karışık bir eleştiri almakla birlikte, Greenaway'in Amerikalı film seyircilerine geniş çaplı olarak gösterilen ilk (ve, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'na kadar da son) filmi olur.

ABD'li dağıtımcılar Greenaway'in bir sonraki filmi *Hayvanat Bahçesi*'ni (1985) Amerikalı seyirciler açısından çok gizemli bir film olarak gördüler. Fakat bu film Hirshorn'da gösterildiğinde Washington'lu sinema seyircileri ona karşı oldukça açıktı; Biograph'da birkaç kez peş peşe gösterilme başarısı yakalamıştı. *Hayvanat Bahçesi,* bir kuğunun hanımlarının kullandığı arabanın ön camına çarpması üzerine perişan olan, daha sonra eşlerini öldüren ikiz hayvanbilimciler hakkındadır. İkizler üzüntülerini atlatıp hayvanların evrimi ve çürümesi üzerine bir çalışma yapmaya koyulurlar. Darwin, Vermeer, Nin, Muybridge ve Disney'e göndermelerde bulunan *Hayvanat Bahçesi,* yönetmenin daha önceki uzun metrajlı filminin doğrusal anlatımını *The Falls*'ın sınıflandırılma takıntılarıyla harmanlamaktadır. Dolayısıyla, kimi seyircileri şaşırtan kimi seyircileri de büyüleyen bir filmdir. Köpeklerimizi gezdirirken tanıştığımız bir adam bana, şimdiye kadar seyrettiği en muhteşem film olduğunu söylemişti; kurgucularımdan biri de, insanın kafasındaki fotoğrafçılığa en yakın film olduğunu ileri sürmektedir. Greenaway kendi değerlendirmesinde daha mütevazıdır. "Çok tutkulu bir filmdir; bazı bakımlardan da çok derin bir biçimde hatalıdır, özellikle oyunculuk açısından. Benim çok sevdiğim bir filmdir. Orada yakalamaya çalıştığım büyük bir şey vardı, dolayısıyla en sevdiklerimden birisidir."

Greenaway'in daha sonraki uzun metrajlı iki filmi *Mimarın Karnı* (1986) ve *Sayılarda Boğulmak* (1988) dağıtımcıların yaşadığı

problemlerden dolayı Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterilmedi. "Benim buradaki dağıtımımı çok kötüydü, bunun neredeyse kendi hatamdan kaynaklandığını düşünmeye başlamıştım. Filmlerimin konusunu sıklıkla komplo teorisi oluşturmaktadır; bazen de çalışmalarıma karşı gelişen berbat bir komplo olduğunu düşünüyorum. Eğer *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* sıçrama yaparsa, o iki filmin gösterilmesi için bazı kolaylıklar sağlayabileceğini ve bazı kapıları açabileceğini umut edebilirim sadece." Hemdale ('o zavallı şirket') *Mimarın Karnı*'nın Amerika'daki haklarını satın aldı, sonra da o filmin "Amerikalılar için anlaşılması çok zor ve çok muğlak olduğu"na karar verdi. *Sayılarda Boğulmak* bir başka şirkete satılmıştı. O şirket de planlanan ödemelerinden üçünü yaptıktan sonra iflas etti ve filmin geleceğini belirsiz hale getirdi.

Geçenlerde *Mimarın Karnı*'nın bir videosunu izledim ve o filmin Greenaway'in filmleri arasında en az etki uyandıranı olduğunu gördüm. Brian Dennehy, vizyon sahibi bir on sekizinci yüzyıl Fransız mimarı olan Etienne-Louis Boullee'nin çalışmalarına ayrılmış bir serginin planlanması ve açılışı için genç karısıyla birlikte Roma'ya giden orta yaşlı, şişman bir Chicago'lu mimar olan Stourley Kracklite'i oynamaktadır. Bu yolculuk bir felaketi ortaya koyar – adamın ihmal ettiği hamile karısı genç bir sevgili bularak onu terk eder; ikiyüzlü destekçileri serginin kontrolünü adamın elinden alırlar; onun Boullee takıntısı, yakalandığı mide kanserinin belirtilerini fark etmesine ve erken müdahalede bulunmasına engel olur. Bu film Roma'ya ilişkin çok güzel görüntülerle dolu olmasına rağmen dayanılmaz bir şekilde zayıflatılmıştır. Greenaway'in senaryosu konularını böylesi acımasızlıklarla yeniden ifade etmeyi sürdürmektedir; iki saatten sonra insanın sabrı tükenir. *Mimarın Karnı* film yönetmeninin diğer filmlerine merak uyandırıcı bir tını veren altmetinler ve yapılardan yoksundur.

Fakat *Sayılarda Boğulmak*, tıpkı *Hayvanat Bahçesi* gibi komplo fikirleri ve örnekleriyle katmanlandırılmış olarak, Greenaway'in en güzel çalışmalarından birisidir. Hepsinin adı Cissie Colpitts olan (*The Falls*'da karşılaştığımız bir isim) üç kadın, değişik sebeplerle kocalarını boğmaya karar verirler. Yerel adli tabip Madgett'i

ölümlerin kaza sonucu gerçekleşmiş ölümler şeklinde kayda geçirilmesi konusunda ikna ederler; adli tabip bu talebi Cissie'lerden cinsel anlamda karşılık görme umuduyla kabul eder. Fakat bu kadınların Madgett'e yönelik başka planları vardır. Konu korkunç olmakla birlikte, Greenaway onu İngiliz oyunlarından, müstehcen sözler söyleyen hazırcevap Ortonesque'den, üzerine iyice kafa yorulmuş sayısal hilelerden yararlanarak eğlenceli bir şekilde ortaya koyar. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* Greenaway konusuna daha iyi bir giriştir muhtemelen – dramatik anlatımı, karakterleri ve anlamları daha doğrudandır – fakat ona karşılık veren insanlar, bu hafta galası yapılacak ve bu ay içerisinde bir kez daha gösterilecek olan *Sayılarda Boğulmak*'ın daha ciddi bir meydan okuma ortaya koymasını isteyeceklerdir.

Sayılarda Boğulmak'ın konusunu ve tarzını matematik belirliyor. İmgelerle kodlanmış -kimi zaman belirgince, kimi zaman dolaylı olarak- 1'den 100'e kadar sayılar şeklinde de değil sadece, sayılar da iç içe geçmiştir. Bu film ip atlayıp yüz tane yıldız sayan ve çok azı anlaşılabilecek denli süratli konuşan küçük bir kızla başlamaktadır. Kızın bu gök cisimlerine verdiği adlar Greenaway coşkularının soru-cevap şeklindeki bir kılavuzunu içermektedir – ressamlar, besteciler, karikatürcüler, filmler (Kesnais'in *Muriel*'i) ve kendi geçmişinde yer alan ve gelecekteki filmlerinde yer alacak olan karakterler (Kraclite ve Spica). (Bu terane, Nabokov'un bağlılıklar, kelime oyunları, edebiyata ilişkin imalar ve diğer isim oyunlarına girişmesi açısından bir fırsat olan, peri kızının Ramsdale'deki ev odasından ibaret sınıfında geçen, *Lolita*'nın öğrenci listesine karşılık gelir.) Greenaway bana adli tabip Madgett'in oturduğu odanın 'M'yle başlayan 100 nesneyle döşendiğini söyledi. Madgett'in on üç yaşındaki takıntılı ve sevdalı oğlu Smut'un *kendi* odasında 'S'yle başlayan 100 nesnesi vardır. Yönetmen, bu alfabetik kelime oyunlarını ancak kendisinin ve yine kendi sanat departmanının fark ettiğini kabul ediyor, fakat onlardan hoşlandığı açıkça görülüyor. *Sayılarda Boğulmak* adında bir kitap yazdı. Kapakları İngilizce ve Fransızca olarak basılan bu kitap, *Sayılarda Boğulmak*'ın tematik ve biçimsel karelemelerinin 100 parçalık



Sayılarda Boğulmak'ta (1988) Bernard Hill.

şaşırtıcı bir yorumunu kapsamaktadır. İnsanın eksantrik kara mizahı ne kadar izlerse, harflerin ve sayıların girdabına düşme riski de o kadar artmaktadır.

RENK KODLAMASI

"Benim anlatıma karşı daima özel bir güvensizliğim vardır. *Ressamın Sözleşmesi*'ne bakarsanız, küçük küçük anlatımlar, birbirine hikâyeler anlatan insanlarla dolu olduğunu görürsünüz. Hep anlatımın bana biraz fazla kolay geldiği duygusunu hissettim. Filmin ileriye taşınmasına yardım edecek başka yapılara sahip olmak istedim hep – *Hayvanat Bahçesi*'nde alfabenin harfleri, *Sayılarda Boğulmak*'ta rakamlar.

"*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda farklı bir şey yapmak istedim, dolayısıyla renk kodunu kullandım. Daha önce *Mimarın Karnı*'nda Isaac Newton'a duyduğum merakı ifade etmiştim. Newton asıl olarak yerçekimi teorisini geliştirmesiyle tanınır (kafa üstündeki elma) fakat insanlar onun Klee'den önce bir sürü renk teorisi geliştirdiğini hiç hatırlamazlar. Newton modern tarihte gökkuşağının, tayfın renklerini ayıran ilk kişi olarak kabul edilir. Evrensel

bir sistem arıyordum, alfabe ya da ondalık sayı gibi ve sonunda filmin malzemesini hazırlayıp yapılandırmak amacıyla gökkuşağının yedi rengini kullanmaya karar verdim.

"Tayfı gözünüzün önüne getirirseniz, orada bir mor/çivit vardır ve onun etrafında bir set oluşturmak için bir yığın vakit harcamak kolay değildir. Bu ayrıcalığın tanınmasından neredeyse nefret ediyorum, çünkü işe minimalizmle başlayan bir film yapımcısı olarak, bir konuyu ele alma tarzınız var, ondan vazgeçmemeniz gerekiyor – uzlaşmalara yer yoktu. Philip Glass, Steve Reich, Rauschenberg, Stella – aklınıza kim gelirse. Fakat ben bu renk sorununa olan ilgimi hâlâ geçerli kılacak bir şekilde çalıştım.

"Bunun yanında, yirminci yüzyıl resminde, renk içerikten ayrılır hale geldi. Genç bir adam Picasso'ya gidip, 'Neden gökyüzünü yeşile boyuyorsunuz ?' diye sorar. Picasso adama, 'Çünkü mavi boyam tükendi,' şeklinde cevap verir. Bu alaycı bir cevaptır, fakat renkle içerik arasındaki ayrılığın bir ölçüde meşrulaşmış olduğunu göstermektedir. Rengin özgürleştiği ve heyecan verici bütün amaçlar doğrultusunda kullanılabildiği anlamına geliyor. Fakat öte yandan, bu sadece bir süsleme, hoş bir şey, bir dekorasyon işi haline gelebilmektedir. Fransa'da 'coloriste' denen bir meslek var ve onların yaptıkları tek şey bu; özel durumlar için -iç mekân, daireler filan- renk seçimi yapıyorlar sadece.

"Ben rengin hâkim olacak bir şekilde geri dönmesini sağlamaya ve malzemeyi bir şekilde hazırlamasına imkân veren bir sistem yaratmaya çalıştım. Bu yüzden, altı parçalı renk sistemiz var. Araba parkı için mavi; mutfak için yeşil; restoran için kırmızı; tuvalet için beyaz; hastane için sarı ve kitap deposu için altın sarısı. Elbette, renk sembolizmi konusunda kesin ve adamakıllı sabit düşüncelerle hareket ediyoruz. Çok açıktır ki mavi, soğuk anlamına gelmektedir; yeşil, Batı'da güven ifade eder. Ben Çin'de güven ifade eden rengin yeşil değil -yeşil tehlike demektir- beyaz olması gerektiğine inanıyorum.

"Otoparkın dış görünümünün mavi kodlu olmasının çok açık sebepleri bulunuyor – aksiyonun girdap merkezinden en uzakta kalan, alt bir bölgedir. Mutfağın yeşili, güveni ifade etmesinden başka, doğanın rengini de ortaya koyar – bu yüzden, şifa verici ve

kucaklayıcıdır, klorofilinin rengidir. Yeşil, bütün besinin geldiği mitolojik bir cangılı temsil etmektedir. Kırmızı; şiddet, etoburluk, kan demektir – şiddetin yaşandığı oturma odası.

"Tuvaletteki beyazın kullanımları bir parça farklıdır. Orası âşıkların ilk defa cinsel ilişkiye girdiği yerdir – cennettir. Bunun yanında, tüm renkler beyazı meydana getirmek üzere biraraya gelirler, dolayısıyla odak noktasıdır. Tuvalet sahnelerinde retinayla ilgili benim hiç beklemediğim ilginç bir faaliyet gerçekleşir. Aşırı derecede parlak bir beyaz kullanmayı neredeyse bilinçli olarak istedim. Beyaz, ekrana geldiğinde, seyirciler görünür hale gelir – ışık salona yansır. Yanınızda kimin oturduğunu görebilirsiniz, dolayısıyla özdüşünümseldir. Siyah-beyaza çekilmesine rağmen, retina üzerinde olağanüstü bir etkisi olan *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan aşırmadır bu. Resnais ve onun benimle de üç uzun metrajlı filmde çalışan görüntü yönetmeni Sacha Vierny, inanılmaz biçimde bazı siyah çekimler yapıp, sonra aşırı derecede beyaz görüntülere yöneldiler, dolayısıyla o yanıp sönme duygusu vardı. Restoranın koridorundan çıkıp tuvalete giderken yaşanan o çok ilginç olaya benzer bir şey. Gelecekte onu keşfetmek istiyorum.

"Renk kodlaması benim sinemamın her zaman yapmasını istediğim bir şeyi -insanlara sadece bir film seyrettiklerini anlatmakbaşarmaya yardımcı olmaktadır. Bu yapay bir durumdur, kurgudur. Manipülatif müdahalelerin sizi sürüklemesine kesinlikle izin vermeyeceksiniz. Duygusal tepkilerinizi olduğu kadar aklınızı da kullanacaksınız. Renk şemalarının yapaylığı seyircilere bunu hatırlatmaktadır ve bu durum Georgina restorandan çıkıp tuvalete doğru yürüdüğü sırada daha da ileri götürülmekte, kıyafet rengi kırmızıdan beyaza dönüşmektedir."

Park Hyatt'ın abartıdan uzak Melrose restoranının -nötr bej/pembe renkli mermer duvarlar, ışıkta parıl parıl parlayan masif pencereler ve yalın dekorasyon- bir köşesinde otururken, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın kızıl rengi, gölgeli hali ve süslü püslü Le Hollandais'ı hakkında konuşmak ilginç bir duygu yaratıyor.

Bu kontrast, saldırmayı sevenlerin Greenaway'e sık sık yönelttikleri suçlamalardan birini hatırlatıyor bana. (Onun bir eleştir-

menin sevgilisi olduğunu söylemek zordur. Gary Arnold'un *Washington Post*'ta yer alan, *Ressamın Sözleşmesi*'yle ilgili eleştirisi klasik bir düşmanca anlayışsızlık örneğidir; *New York Times*'dan Vincent Canby, *Hayvanat Bahçesi*'ni başından sona kadar seyretmektense yirmi dört saatlik hava durumunu izleyeceğini yazıyordu.) Bazı eleştirmenler, özellikle de siyasal gündemleri olanlar Greenaway'e estetikle hiç ilgisi olmayan birisi gözüyle bakıp bir kenara bırakıyor, kendi dünyamızı göz ardı edip sadece hermetik biçimde kişisel dünyalar keşfetme işiyle ilgilendiğini söylüyorlardı. Çalışmaları ağırlıklı olarak klasik sanata yönelik öğrenilmiş referanslarla dolu bir elitist olarak görüyorlardı onu.

Greenaway kendini savunurken, kültürel dokundurmalarının özenti olmadığını ileri sürmektedir. Söz konusu imaların, film yönetmenliğine içgözlemsel bir yaklaşım geliştirmek anlamında önemli bir işlevi yerine getirdiğine inanmaktadır.

"Ben dünyayı yeniden yaratmak anlamında çok açık bir biçimde gerçek, fakat bunun yanında umarım, metaforik anlamın bu oldukça sofistike olan çokkatmanlılığına sahip bir sinema yaratmak istiyorum ve bu yolda çaba harcıyorum. Bu elbette ki tehlikeli bir şeydir, çünkü seyircilere sunma işini ne ölçüde başarabileceğinizi tam olarak bilmiyorsunuz. Muhtemelen sizin de bildiğiniz üzere, bana entelektüel teşhircilik ve elitizmin tüm biçimlerini sergilemek şeklinde suçlamalar getirilmektedir. Böyle bir bakış açısını anlıyor olsam da, çok anlamsız bir tartışmadır, çünkü bilgi alanlarını elit olarak görür ve bu yüzden onların yararsızlığına inanırsak, faaliyet alanımızın çok çok zayıflatılması anlamına gelir. Birisi elini kaldırıp, 'Özür dilerim ama, siz bunu kullanamazsınız – o çok fazla elittir,' diyeceği için, değerlendirmemize bile izin verilmeyen, neredeyse tabulaştırılmış konular ortaya çıkacak kadar daralır bu alan. Sanırım her türden bilgiyi kullanmamız gerekiyor.

"Bunun yanında, benim bilgim daha ziyade Avrupa kültürü ve tarihiyle ilgili olduğundan insanların beni elitist olarak gördükleri kuşkusunu da taşıyorum. Örneğin, araba yarışları konusunda fazla bilgi sahibi olsaydım, kabuldü. Kral penguenin cinsel alışkanlıkları hakkında fazla bilgi sahibi olsaydım, muhtemelen o da

kabuldü. Benim filmlerim çok sayıda insanın kendilerini toplumsal ve eğitim alanı bakımından aşağı konumda hissettikleri bir alana temellenmişlerdir, fakat ben bu malzemeyi kullanmak istiyorum. Bu, çevreyi zenginleştirmekte, filmin dokusunu zenginleştirmekte ve her şeyden aldığımız keyfi artırmaktadır. Orada paylaşılması gereken bu bilgidir ve benim filmlerimin daha ziyade Avrupa kültürünün iki bin yılına dayanmasının sebebi budur. Asıl olarak resim kültürü fakat bunun yanında -Jakoben tiyatro örneğinde olduğu gibi- edebiyat kültürüne de dayanmaktadır."

Sanat tarihi hakkında bir şeyler bilen sinema seyircileri Greenaway'in filmlerine bakarken özel bir avantaja *sahiptirler.* Greenaway'in bir grafik sanatçısı olarak gerçekleştirdiği akademik çalışmaları ve ortaya koyduğu becerileri -son zamanlarda Amerika, Kanada, Fransa ve Japonya'da sergiler açmaktadır- filmlerinin insanı büyüleyen her karesinde yansır. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda çok resimsel restoran sahnelerini oldukça uzmanlık gerektiren fakat büyüleyici bir resim yapma geleneğine dayalı olarak yaratmakta ve ayrıntıyla ortaya koymaktadır.

MASA TABLOSU

"Bu insanlara çok akademik gelebilir, fakat ben masa tablosu tarzı diye nitelendirilebilecek şeylerle uzun zamandır ilgileniyorum. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* masa tablolarıyla oynamak için bana şaşırtıcı bir fırsat sunmaktadır. Birkaç kinetik tabloyu saymazsak, resimler gerçekten etkileyici değildir. Ancak ben hem oyuncuları hem de kamerayı etkileyebiliyorum, bu tarza bana ait bazı düşünceleri katmak istiyorum.

"İki bin yıldır devam ediyor bu, hatta M.S. 60'da Pompeii'deki *Gizem Evi*'nden bu yana – o evde bir masa tablosu var. Sanırım, masa resimlerinin en büyük seti Son Akşam Yemeği'yle ilgilidir. Hatta orada sorunları görebilmenizin bir yolu bile vardır. İnsanlar bir masada -hatta yuvarlak bir masada- otururken genelde dört bir yana oturmaktadırlar. Ressamın sizin, herkesi, hiç kimseyi maskelemeden tatmin edici bir şekilde konumlandırabileceğiniz

bir bakış açısı bulması gerekiyor. Şaşırtıcı figürler gibi belli çözümler ve hileler vardır. Elbette, Leonardo Da Vinci insanları masanın üç tarafına koyup bir tarafı boş bırakarak o konudan tamamen uzak durmuştur.

"Ressamların bu problemle baş etmek için başvurdukları farklı yolları görmek ilginçtir. Tintoretto karakterlerin aralarını dikkatli biçimde açarak çok dramatik köşegenler kullanır. Dinsel ikonografilerde İsa'nın daima ortada, Yahuda İşkariyot'un mümkün olduğunca uzakta olması da ilginçtir. St. Peter sol tarafta oturmalıdır – bir dizi kural vardır. Rönesans'ın son döneminde Veronese'in muhteşem masa tabloları vardır; *The Marriage Feast at Cana* gibi büyük duvar tabloları, muhteşem nitelikte gösterişli parçalar, hepsi de çok teşhircidir.

"Ondan sonra bütün o Hollandalı ressamlar geliyorlar; bu benim *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'yla ilgili özel bir coşkum olduğundan, bir ölçüde bu konudan uzaklaştım. Hollanda resminin altın çağı, Jakoben intikam trajedisiyle çağdaştır ve bunun yanında kabul edilen, gerçek dünyaların bu aynı birleşimiyle ayırt edilir. Vermeer'in süt boşaltan bir kadınla ilgili tablosunu alalım. Oradaki gerçek süttür, gerçek bir kadındır ve kadın gerçek bir mekânda durmaktadır -bu tamamen fark edilebilir- fakat tablonun kendisi de çok ağır bir metaforik anlam yükü taşımaktadır. Bana göre, resim sanatının bu özel dönemi çok memnuniyet vericiydi, çünkü ressamların o dönemde muhtemelen izleyicilerine en yakın kimseler oldukları düşüncesi geliyor aklıma, öncekilerden ya da daha sonrakilerden de fazla. O dönemden önce elitist aristokrasi ya da kilise en çok resim sanatını destekliyordu; daha sonraları, birey olarak sanatçı ya da ressam, kendisiyle izleyicileri arasındaki uçurumunu yarattı. Hollanda resmi çok burjuvadır. Aile hayatını, zengin donanımları ve onunla ilgili her şeyi yüceltir. Elinde iki teli eksik bir ud bulunan bir kadın tablosu gördüğünüzde, kadının iki kez düşük yaptığı anlamına gelmektedir bu. Eğer bir masada üç nar varsa ve o narlardan ikisi yarılmışsa, kadının iki çocuğu olduğu anlamına gelir. Bugün bu bağlantıları kaybetmiş bulunuyoruz, fakat tıpkı Jakobenlerin Ford'un *Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'deki hançerlenmiş kalbini anladıkları gibi, Hollan-

dalı izleyicilerin de bütün bunları anladığını gösteren bir sürü kanıt vardır.

"Masa tablosu cansız hayat tarzına değinmektedir. Fransızlar onu daima natürmort olarak -ölü doğa, fakat Anglo-Sakson kültüründe cansız tabiattır- adlandırırlar, ilginç bir kültürel alışveriş söz konusudur. Masa tabloları virtüöz eserleri halini almıştı, öyle ki genç bir acemi ressam, kendi değerini kanıtlamak amacıyla bir grup portreye el atabilmekte ve bunun yanında natürmortu başarabilme yeteneğini sergileyebilmekteydi. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki restoranın duvarında asılı olan Frans Hall tablosu da bu tarzın bir parçasıdır, fakat onun orada bulunma sebepleri başkadır. Van Gogh'un *Potato Eater*'ı (Patates Yiyenler) hatta David Hockney de bu tarzla oynamıştır, ben de onunla oynamak istiyorum.

"Londra'da Thames and Hudson'a masa tablosuna olan ilgimden söz etmiştim ve bir gün o konu üzerine bol resimli bir kitap ortaya çıkarma ihtimalim vardı – problemler ortaya konacak ve insanların nasıl çözüm buldukları konusu irdelenecek. Kendi adıma, yaratıcı bir tez değil bu. Hollanda resmine ilişkin sınırlı çalışmalardan ibaret -masalara oturup para sayan insanlar hakkında bir alttür- ve sonra, masaya oturup kumar oynayan Caravaggio ve Georges de la Tour gibi insanlar da bulunmaktadır. Kâğıt oyunu oynamanız gerekiyor, tablodaki belli insanlarla izleyiciler arasında gizli bir plan var ve bunların dışındaki başka bazı insanlar neler olup bittiğini bilmiyorlar. Masa tablolarından birini kaldırdığınızda, bir geniş perde sinemasının en-boy oranı olacaktı."

Greenaway'in ressamlara özgü uğraşları -canlı tuvaller şeklindeki film çerçevesi anlayışı-, filmlerini oldukça benimseyen diğer genç İngiliz yönetmenlerinkinden çok açık biçimde ayırmaktadır. Uzman üslûpçular olan Stephen Frears *(Benim Güzel Çamaşırhanem, Sammy ve Rosie İşi Pişirdi)*, Mike Leigh *(Büyük Umutlar)* ve Richard Eyre *The Ploughman's Lunch* (Çiftçi Yemeği), biçimle içerikten -özellikle de, günümüz İngiltere'sinin siyasal, ekonomik ve sosyal ikliminden- daha az ilgilenseler de. Onların filmleri seyircileri gerçek hayat durumlarının içine sokmak amacıyla bu meselelerle doğrudan yüzleşmekte, yeni-gerçekçi araçları -mekân çekimi, parçalara ayrılmış konular- kullanmaktadır.

Greenaway'in filmlerinin aşırı biçimciliği seyircileri kimi zaman dolambaçlı, fakat bunun yanında açıkça görülen popülist anlayışlarının algılanmasından uzaklaştırmaktadır. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*, yönetmenin şimdiye değin vurgusuz olan siyasal ve sosyal inançlarını önceki filmlerinden daha belirgin ortaya koyar.

Bu inançlar hâlâ çok açık bir şekilde ifade edilmemekle birlikte, Greenaway'in son filmi, İngilizlerin günümüzdeki materyalist değerlerine olan nefretini yansıtmaktadır. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda memleketinin mevcut durumu kafasında daha çok yer tutar.

MARGARET THATCHER'IN İNGİLTERESİ

"*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* bana göre, Büyük Britanya'daki ülkeye tecavüz eden, refahı, sağlık sistemini ortadan kaldıran, eğitim sisteminin içine eden ve her yerde kargaşa ortamı yaratan lanet bir kadının desteklediği mevcut kültürel duruma ilişkin zengin, kaba, kültürsüz, düşünce karşıtı bir tutum üzerine tutkulu ve öfkeli bir çalışmadır. Fakat bu kadın hâlâ yerinde kalmaya devam ediyor. Filmde Spica'nın kitap okuyan âşığa soru sorduğu bir ân var. 'Bu kitap para getiriyor mu?' O söz bu konuyu özetlemektedir. Aslında bütün kapitalist dünya için söylenebileceği gibi, İngiltere'de şimdi bir tek akım var.

"Dolayısıyla bu, üçüncü alandır -yaratmaya yönelik bu ilgi-, umarım dünyada sadece bizim küçücük ülkemize ilişkin bölgesel bir drama değildir. Stephen Frear'ın yaptığı şeydir. Ben onun hakkında, Sydney'de, Ateş Toprakları'nda ya da Addis Ababa'daki birisi tarafından değerlendirilebilecek ve anlaşılabilecek daha *cömertçe* bir şey söylemek istiyorum."

Greenaway'le Jakoben tiyatrodan sanat tarihine, günümüzdeki siyasete atlayarak yaptığımız bir saatlik konuşma beni şaşkına çevirdi. *Hayvanat Bahçesi*'ni değerlendirirken söylediğim bir cümle aklıma geliyor birden: "Greenaway'in bu filmi karşısında kendimi sağır ve dilsiz hissettim; bu sönük on yılda sinemaya gitme konusunda eşi benzeri görülmemiş bir cevap." Greenaway çalışmalarının beni şaşkına çevirdiğini hissediyor ve daha geleneksel film yönetmeni konusuna -oyunculuğa- odaklanmaya başlıyor.

"Ben geçmişte sadece oyuncuları kullanmaya karşı isteksiz davranmakla kalmıyor, psikodramaya duyulan genel ilgiden de nefret ediyordum. Hâkim sinemanın büyük çoğunluğu resimli romandır. Dağıtımcıların ve yapımcıların bizzat kendileri bir roman bulup onu dönüştürüyorlar. Bu uygulama devam etmekte. Filmlerin yüzde yetmişinin, hatta daha fazlasının, onların hayatlarını tamamen farklı bir sanat biçimine soktuğunu söylemek mümkündür. Eğer bir eser kelimelerle, edebi terimlerle anlaşılabiliyorsa onu dönüştürmeye ne gerek var? Eskiden yapılan, plastik karavanların içini [ev-karavan] tuğla desenli duvar kâğıdıyla kaplama işinden farksız – bunun devam etmesine izin veremeyiz, değil mi?

"İlk başlardaki, anlatısal olmayan sinemaya uzanan köklerim oyunculara büyük bir şüpheyle bakmama yol açtı – başkasının rolünü oynayan birine duyulan bir etik memnuniyetsizlik durumu. Avrupa'daki ve kesinlikle Kuzey Amerika'daki, anlatısal olmayan sinema yapmaya çalışan film yönetmenlerinin çoğu sadece yıldız sistemini bir kenara atmakla kalmamakta, oyuncu gibi oyunculuk anlayışını da terk etmektedir; dolayısıyla sadece amatörleri kullanan Robert Bresson gibi deneyimlerle karşılaşıyorsunuz.

"*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın yeniden yazılmasıyla ilgili final sahnelerinde, sonunda karakterlerin isimlerini -Albert, Georgina, Michael ve Richard- vermek zorunda kaldım; bu roller için kafamdaki oyunculara uygun seçimler yapmaya çalıştım. Richard Bohringer her bakımdan aşçı için düşündüğüm adamdı ve o da bu rolü kabul etti. *Diva*'da ve *Subway*'de (Metro) kendini gösterdi; çok sessiz ve sakin bir oyuncuydu, fazla Galli'ydi. Çok açıktır ki, benim bir Fransız aşçıya ihtiyacım var; aksanlı bir İngiliz oyuncu arayışına çıkamazdım. Albert, Albert Finney olabilirdi, fakat Albert o rolü düz bir hale soktu. Âşık, yani Michael, Michael Gambon olacaktı; Georgina da Ken Russell'ın filmlerinden hatırlayabileceğiniz Georgina Hale. Michael Gambon'dan senaryoyu okumasını istediğimde, o gitti Albert'e hayran kaldı ve o rolü oynamak istediğini söyledi."

Georgina Hale'e ulaşılamayınca Greenaway, adamın karısı rolünü Vanessa Redgrave'in verdi. Fakat daha sonra teatral yükümlülükleri ve oğlunun Roma'da trafik kazası geçirmesi nedeniyle

Venessa Redgrave'in çekilmesi gerekti. Bunun üzerine Greenaway "sahne ve perde erotikasının baş rahibesi" olarak nitelendirdiği Helen Mirren'e yöneldi. Mirren, Rossellini'nin *Blue Velvet*'deki (Mavi Kadife; Greenaway'in son birkaç yıldaki en beğendiği Amerikan filmi) rolünü oynamak üzere davet almıştı, fakat o teklifi geri çevirdi. Mirren, David Lynch'in filmini "boş ver" şeklindeki isteğini seve seve kabul etti. Greenaway, "Geriye dönüp baktığımda, o role başka birisini düşünemiyorum, fakat bu hep böyledir, değil mi?" diyor.

Greenaway'in filminde yer almak oyuncular adına büyük riskler getirir. Greenaway neredeyse tamamen uzun ve orta boy çekimlerle çalışır; Hollywood sisteminde genel bir hal olan starlaştırmaya yönelik yakın çekimlere, kadın ve erkek oyuncuların özene bezene aydınlatılma düşkünlüklerine izin verilmez. Greenaway'in oyuncuları bir canlı çizim sınıfındaki modeller gibi bedenlerini sanatsal ruhlarıyla birlikte sunmaya zorlanırlar. Çıplaklık sahnelerine genellikle yer verilir, fakat çoğu ticari film yapımcılığının tipik örneği olan pohpohlayıcı erotik çıplaklığa yer verilmez. Greenaway'in sakin yaklaşımına göre ve onun zoolog gözünde, insanlar memelilerin herhangi bir türünden başka şey değillerdir; oyuncuları çıplak birisinden daha çıplaktır, gösterilmezler, teşhir edilirler. Greenaway bize kırılganlığı ve etin yaklaşan çürümesini gösterir. Kadın bedeninin buruş buruş olgunluğuna vurgu yapar ve bodur oyuncuları oynatmaktan, soymaktan, hatta onlarla alay etmekten sapkınca bir haz alır. (*Sayılarda Boğulmak*'ta Cissi'lerden biri, bir yatağa uzanmış iri yarı damadını dikkatle inceleyip ona rasgele sorular sormaktadır: "Şişman adamların hepsinin penisleri küçük müdür?") Hiçbir film yapımcısı oyuncularını böylesine klinik bir şekilde oynatmamıştır.

BEDENSELLİK

"Çoğu sinema, karakterleri kişilikler olarak ele alır. Ben de bunu yapmak istiyorum elbette, fakat bunun yanında, fiziksel olan bedensel fonksiyonları da vurgulamak istiyorum – karakterler fiziksel dünyada bulunuyorlar. Odanın bir tarafından diğer tarafı-

na yürürken, döşeme tahtaları ayaklarının altında gacur gucur ses çıkarır. Ağır gölgeleri kaldırıp atarlar; heykelcilik anlamında boşluklar ve doluluklar yaratırlar.

"Ben insanların koreografisini çıkarmak istedim. Bu benim *Mimarın Karısı*'ndaki Brian Dennehy'yi kullanma deneyimimden kaynaklanmaktadır; oldukça şişman, bir ölçüde beyaz tenli, kurtlu bir figür sabit ve çok güzel mimari yapılar içinde hareket etmekte – yumuşak bir bedenin sert çekirdekle ilişkisi. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki setlerin hepsi mimarlıktan memnun kalmamıza alan yaratabilmek amacıyla hazırlanmıştı. Mekânlardaki bedenlere yönelik ilginin dışında kanayan, çiftleşen, osuran, sıçan, işeyen o bedenler – bedensel fonksiyonlara çok fazla vurgu yapılmakta, Jakoben dramayla ilişkilendirilmektedir. Clint Eastwood'u bir kovanın içine tükürten Sergio Leone ve *Providence*'ta John Gielgud'u tuvalette gösteren Resnais dışında, beyazperdede bu türden bir fizikselliği çok sık görmüyorsunuz. Paul Newman'ı bir filmde sıçarken düşünebiliyor musunuz?"

Greenaway'in sorusu, çok açık biçimde cevabını içinde barındıran bir sorudur. Newman, Streep Redford, ya da Streisand boşalma fonksiyonlarını ölümsüzleştirmek isteselerdi, böyle bir yapımı kim finanse ederdi? Greenaway'in içerik ve tarz olarak, ticari sinemanın geleneklerine karşı çıkan filmlerine kim para yatırır?

"Benim şaşırtıcı bir yapımcım var; Rotterdam Film Festivali'nin direktörünün koruması altındaki Kees Kasander isimli kişi. O festivalde benim *The Falls* ve *Ressamın Sözleşmesi* filmlerim vardı, bu karakterle orada tanıştım. Şimdiye değin üç film yaptık beraber; bana üç film daha yapmak üzere bir sözleşme teklifinde bulundu. İlginç ilginç bir sürü yerden para bulma konusunda becerikli birisi. Bu defa, daha önceki filmlerimden dördüne kısmen destek veren Channel 4 senaryoya bakıp, 'Hayır; bizim *bunun* destekleyicisi konumunda görülmemiz mümkün değil,' dedi. İronik biçimde Channel 4 *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın İngiltere'deki dağıtımını üslenmeyi kabul etti ve televizyon haklarını almak üzere BBC'den daha yüksek teklif vererek rekabete girdi. Fakat yapım-

da İngiliz parası yer almadı. Fransız ve Hollandalı yapım şirketlerinden hatırı sayılır miktarda bir para geldi. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın maliyeti sadece 1 milyon dolar civarındadır. İşin içinde yer alan herkes geçinecek kadar bir ücret aldı, fakat her şey, haklı bir şekilde söylendiği üzere, beyazperdede liste başıdır – uzun limuzinler ve kalın purolar yoktur. Hazırlık aşamasında aşırı titiz çalıştık, dolayısıyla sadece sekiz haftalık bir çekime ihtiyacımız oldu. Ücretleri düşük tutarak her şeyi gerçekleştirmenin yolunu bulduk; hangi kostümleri kullanacağımız konusunda talimatlar veren ya da müstehcen sözler söylememizi yasaklayan kimse yoktu."

Telluride ve Venedik festivallerinde gösterildiği sırada, üç dört Amerikan şirketi bu filmle ilgilendiklerini ifade etmişlerdi. Sonunda, Miramax filmin Amerika'daki haklarını satın aldı ve uzun bir sessizlik döneminin ardından, filmin gösterilmesine yönelik planlar yapılmaya başlandı. Bu film Avrupa'da çok güzel iş yapıyor, Fransa ve Almanya'da gişe rekorları kırıyordu. Filmin içeriğine ve iki saati bulan uzunluğuna takılan Miramax, yönetmenden bazı yerlerin çıkarılması talebinde bulundu. Greenaway, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nı Venedik'e yetiştirme telaşı içinde olduğundan çıkarmaya vakit bulamadığı birkaç dakikalık bölümü çıkarma fırsatına kavuştuğu için gayet memnundu. Fakat bunun dışında ilave makaslamalar yapma konusunda istekli değildi.

"Miramax, filmin Amerikalıların dikkat süresine göre çok uzun olduğunu düşündü ve 'X rating' alacağı kaygısına kapıldı. Kendi aramızda görüşmeler yaptık. Kesinlikle Hollandalı finansörlerin baskısı altındaydım, çünkü paranın büyük kısmını onlar vermişler ve Amerika'ya gelmemizi çok istemişlerdi, bundan sonraki filmimizin finansmanını sağladıkları için de minnet borcumuz vardı kendilerine. Dolayısıyla, tüm itirazları sineye çekip bu konuyu düşüneceğimi söyledim. Birtakım kesintiler yaptık ve yeni bir videoteyp versiyonu oluşturduk. Miramax bizden başka kesintiler yapmamızı istedi. Bu konu giderek keyfimi kaçırıyordu.

"*Village Voice*, Miramax'ın Amerikan piyasası için benim versiyonumda makaslama yapacağı uyarısında bulunan bir yazı yayınlayınca, birden her şey ortaya döküldü. Bu durum zamanlama

açısından, benim için müthiş bir şeydi. Miramax bana, 'Biz bu kesintileri yaparsak, siz Amerikan basınına ne söyleyeceksiniz?' diye sordu. Ben de beni dinleyen herkese gerçeği anlatacağımı, yalan söylemeyeceğimi, Avrupa'da gösterilen versiyonun aynısı olduğunu söyleyeceğimi ifade ettim. Bu cevap kendilerini sinirlendirdi, yine de ertesi akşam beni arayıp Amerika konusunda ne yapacağımı sordular. Onların Amerikan halkından mı yoksa filmden mi söz ettiklerinden emin değildim. Yeni bir proje hazırladığımı, kurguyu kafama takamayacak kadar meşgul olduğumu söyledim ve onlardan *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın Amerika'da da Avrupa'da gösterildiği gibi tam olarak gösterilmesini istedim. Kabul ettiler. Bana, herhangi bir kesinti yapmayacakları ve 'X rating'in sonuçlarını kabul edecekleri konusunda söz verdiler."

YAMYAMLIK

"İlk kremalı turtanın bir filme girmesinden bu yana, hatta daha da önce, yemek için başına geçenler filmsel deneyimin bir ikonu haline geldiler. Son zamanlarda bir sürü yiyecek filminin olduğu görülüyor – *Tampopo, Babette's Feast* (Babette'nin Ziyafeti), *Eating Raoul* (Raoul'ü Yemek), *Büyük Tıkınma.* Yeme eylemini tüketim toplumu hakkında bir yorum ortaya koymak, onu en uç noktalarına vardırmak amacıyla kullanmak istedim. Yenecek her şeyi yiyip yuttuktan sonra, bir başka şeyi yemeye başladığınızı ileri sürmek amacıyla – bütün bir yamyamlık teorisi.

"Aslında yiyeceğin filmini yapmak istedim. Bunun ne kadar zor bir iş olduğunu biliyor musunuz? Reklam filmlerinin yönetmenleri yiyeceklerin filmini yapmanın çok çetin bir iş olduğunu söylüyorlar. Bu, büyük bir şeydir – neredeyse kendi tarzını geliştirmiştir. İngiltere'de son yirmi yılda, İngilizler sonunda dışarıda yemek yemenin iyi bir şey olduğuna karar verdiler. Bu yüzden gene Bayan Thatcher'ın yupileri yeni bir ifade şekli olarak dışarıda yiyorlar – sadece yemek yemekle de kalmıyorlar, giyinip kuşanıyor, zenginliklerini filan gösteriyorlar. Şurası çok açıktır ki, bu bağlamda oturma odası insan davranışlarının küçük bir evrenidir.

"Ben o düşüncede herhangi bir yaratıcılık belirtisi görmüyorum; hâlâ geçerli olan çok eski bir konu. Her yöne uzanan zengin bir konu. *Aşa, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki bir sürü kompozisyon Arcimboldo'ya dayanır ve yiyeceklerle resimsel ilişkileri vardır. O hâlâ yaşayan eli kanlı büyük zalimler bu anlamda dünyanın uğradığı tecavüzü göstermektedirler. Bundan belli ahlâki sonuçlar çıkarılabilir; bizler tuhaf kuğular ve Çin Denizi'nden çıkan değerli balıklar yemek istemiyoruz. Benim kendi beslenme alışkanlıklarım çok mütevazıdır; ben vaktimi ve paramı daha ziyade başka şeyler yapmaya harcıyorum.

"O filmdeki yiyeceklerin çoğu boşa harcanıyor, atılıyor, imha ediliyor. Bu filmde açlıktan ölmek üzere olan filleri görmek zorunda kalmıyorsunuz. Onlar fazlalıklar şeklinde başka yöne gidiyorlar sadece. 'Kitap satıcısının ne yediği beni niye ilgilendirsin?' diyor Albert, 'Sonuçta her şey boka dönüşüyor.' Dolayısıyla bu film ağızdan anüse kadar uzanan beslenme kanalıyla ilgili bir filmdir. Bu düşünce, filmi çok güçlü bir biçimde, adamın insan dışkısı olmayan bir şeyi, köpek bokunu yemeye zorlandığı korkunç bir sahneyle başlatmaktadır; Eski Ahit'te ve Dante'nin *Cehennem*'inde, insanın yarattığı köpek atıklarla, leşlerle beslenen bir hayvan olduğu için insanın yemeye zorlanacağı en berbat şeydir köpek boku. Bu yüzden bir köpeğin dışkısı da köpeği yaratan insanın dışkısından daha berbattır.

"*Aşa, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın katalizörü muhtemelen *Mimarın Karısı*'nı Roma'da yaptığım zaman ortaya çıkmıştır. O mimar, Upton Sinclair'in kan, et ve para şehri olan Chicago'dandır. Bir gece vakti gece çekimine giderken bir kasap dükkânının önünde, Roma'da çokça görülen bir trafik keşmekeşi dikkatimi çekti. Vitrinde o inek bağırsakları vardı. Sineklerin çöküşmesine engel olması için konduğu anlaşılan mavi ışıkların müthiş parıltısına takıldı kafam. Çok açıktır ki, dört tarafın erotik bir biçimde çarmıha gerilmiş İsa'nın kanlı bedenine ilişkin mazoşist, sadist imgelerle dolu olduğu bir kapalı kiliseler şehrinde, o inek bağırsağı, bir insan bağırsağının ortaya çıkışının habercisiydi – bağırsaklar bağırsaklarla buluşuyor.

"Yamyamlık hakkındaki düşünceler o zaman ortaya çıktı ve başka şeylere kafa yormaya başladım. Orada Goya'nın Şeytan'ı kendi yavrusunu yiyordu – olağanüstü bir şey. Bizim deneyimlerimize çok uzak olan yeni hikâyeler var. Amazon'un yağmur ormanlarının solunda kalan bir bölgeye küçük bir uçak düşüyor. Pilot yolcuları yiyor, ya da yolcular pilotu yiyorlar. Herkes şoka girerek/korkuya kapılarak tepki veriyor. Üç gün sonra herkes yaşananları unutuyor, yine herkes, 'Aynı koşullarda olsanız siz de aynı şeyi yapardınız, değil mi?' diyor. Ben yamyamlığı kenarlardan alıp masanın ortasına koymak, onu en pahalı Fransız soslarıyla donatıp etrafını çok güzel sotelenmiş sebzelerle süslemek, sonuçta nasıl bir görüntü ortaya çıkacağını görmek istedim – o olayın sonuçlarını görmek ve anlamaya çalışmak.

"Yamyamlığı tüketim toplumunun bir metaforu olarak kullanmak mümkün. Her şeyi yiyip yuttuktan sonra bir başka şeyi yemeye başlayacağız. İki yüz yıl önce Jonathan Swift bu adımı atma konusunda bizleri cesaretlendirmişti, çok hicivsel bir şekilde de olsa. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda ben aynı şeyi sadece ironikleştiriyorum. Bu filmin akıl almaz fikrinin tamamı olağanüstü bir ironidir. Sahip olduğu yamyamlık deneyimi ya edebi ya da aşırı derecede marjinal olan bütün bir seyirci kitlesini, bu önermenin 1990'ların sofistike ve kozmopolitan toplumundaki bir yirminci yüzyıl restoranında yaşanabileceğine, var olabileceğine inandırmam ve inandırmaya çalışmam gerekiyor.

"Bir anlamda, filmin tamamı en başından itibaren yamyamlığa doğru yol almaktadır. O perdenin arkasında kocaman bir ağız var. Çocukların ağızları vasıtasıyla dünyayı nasıl keşfettiklerini -ellerine geçen her şeyi ağızlarına götürdüklerini- biliyorsunuz? Çocuk cinselliğine sahip olan Albert Spica yatak odasından ziyade tuvaletle, vajinadan ziyade anüsle ilgilenmektedir. Aslında, karısı bu davranışı onaylıyor. O küçük aşçı yamağına eziyet edilirken, çocuk düğmeleri yemeye zorlanmaktadır. Açılış sahnesindeki köpek dışkısı yedirilen adam konusunu tartışmıştık. Hatta kapanış sahnesinden hemen önceki konuşmalarında, kadınla aşçı cinsellikten söz ettikleri zaman bile, cinselliğin nihai amacının felasyo -başkasının cinsel organlarını ağzına alıp emmek- olduğu görülmektedir. Yirminci

yüzyılın bir imgesidir o; bir taraftan şeyleri tıka basa yiyor, diğer taraftan sıçıyor – bu döngü devam edip gidiyor."

Greenaway dışkıyla ilgili düşüncelerini dile getirdikten sonra sessizliğe bürünüyor. Ders çalışma dönemini bitirmiş bir öğrenci gibi görüyorum kendimi – fakat final sınavlarına hazır değilim.

Greenaway bana, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda yer verdiği dini imaları fark edip etmediğimi soruyor. Michael Nyman'ın film müziği hakkında ne düşünüyorum? Bir restoran sahnesinde sözü edilen gizemli filmin -temel karakterin filmin ilk yirmi dakikasında hiç konuşmadığı bir film- hangi film olduğunu çıkarabildim mi? (Daha önce gördüğüm bir filmmiş ama çıkaramamıştım – Wim Wenders'in *Paris, Texas*'ı.) Greenaway'in şeytanca akıllılığının farkında olmadığını söylemek mümkün değil, fakat çalışmalarının içine gömdüğü külçeleri bir cömertlik ruhuyla ortaya çıkarıyor. Paylaşılacak hediyeler şeklinde hayran olunacak pek fazla şeyi yok.

Greenaway beni sınava tabi tutuktan sonra kendini değerlendirme yoluna gidiyor. "Filmlerinde niyetlerinin en fazla yüzde otuzunu gerçekleştirebildiğini söyleyen Woody Allen mıydı? Ben *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda ne kadarını gerçekleştirdim – yüzde elli olabilir mi? Bu filmin ideal uzunluğu iki saat yirmi dakikaydı, ikinci kurguda ulaşmıştık bu süreye. Fakat benim filmlerim çok uzundur, dolayısıyla *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nı iki saate indirirken bazı şeylerin kurban edilmesi gerekti. Sanırım kadınla âşığı arasındaki ilişkide belli zayıflıklar var. Birbirlerine nasıl çekildikleri, ne gibi atraksiyonların yaşandığı konusunda daha fazla açıklamada bulunmak istemiştim. Aşçı ve âşığı gibi -kusursuz bir aşçılık uzmanı ve kitaplara takıntılı bir adam- insanların nasıl bir ilgi merkezine, onları bütünleştiren bir odağa sahip olması ve onu hiçbir merkezi bulunmayan, tamamen omurgasız hırsızın karşısına koyma meselesi. Fakat bu da gitti – çıkarılması gerekti."

Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı Greenaway'in kuralları çiğneyen filmlerinden oluşan bir üçleme şeklindeki tasarımıdır. Ancak bu projelerin Shakespeare'in *Fırtına*'sından uyarlanan *Prospero'nun Kitapları* bitinceye kadar beklemesi gerekecektir.

Fırtına'nın hiçbir perde uyarlaması -Derek Jarman'ınki dahil- aslına Greenaway'in kafasındakinden daha uzak olamazdı; birkaç komedi sahnesinde değişiklik yapma dışında, oyun metnine sadık kalma niyetine rağmen. Greenaway, Shakespeare'in "sinemanın olağanüstü şekilde yardım ettiği bir şey" olan büyüye yönelik ilgisini kullanmayı tasarlıyor. Bunların ressamlara özgü sihirli çalışmalar olması şaşırtıcı gelmeyecektir – *trampe l'oeil* (göz aldanması), ters perspektifler, ayna yansıması ve civa dolu tasların içinde kaybolan ellerin yer aldığı klasik sinemanın (Méliès ve Cocteau) illüzyonları. Bu film şu anda Amsterdam'da çekilmekte ve post-prodüksiyon efektleri Tokyo'da yüksek çözünürlüklü videoya kaydedilecek.

Sir John Gielgud sadece Prospero'yu değil, diğer rolleri de oynuyor – Caliban, Ariel ve hatta Miranda'yı. Beş farklı sahne yapımında Prospero'yu canlandıran ve Greenaway'in, "Laurence Oliver öldüğüne göre, klasik biçimde eğitilmiş, öğrenim görmüş son büyük Shakespeare'ci şair" diye nitelendirdiği Gielgud, diyalogun her satırını okuyacak. O hep kendi Prospero'sunun filmini yapmak istiyor ve seksen dört yaşında, bir tür nihai sanatsal bildirimde bulunmayı umut ediyor. Shakespeare'in *Fırtına*'sı aşağı yukarı son oyunudur, tiyatroya ve illüzyonizme vedasıdır.

Gielgud'un bu diyaloga el atmasıyla, Greenaway bütün dünyayı kendisinin yönetmen yatağı olarak kullanma özgürlüğü elde etmiştir. Fellini gibi o da dansçıları, yüzücüleri, Doğulu akrobatları, hokkabaz ve hacıyatmazları, ucubeleri, obez karakterleri ve küçük çocukları kullanabilmektedir. Üç yaşında bir çocukla başlayan on Ariel olacak; film devam ettikçe Ariel de büyüyecek ve final sahnesinde tekrar delikanlılık çağına dönecektir.

Hepsi maskeli olan ve Gielgud'un sözlerini pandomimle canlandıran oyuncular arasında Alec Guinness, Dario Fo, Isabelle Pasco, Michel Piccoli, Tom Bell ve İngiliz dansçı Michael Clark yer almaktadır. Prospero'nun intikam almaktan vazgeçtiği ânda bütün karakterler maskelerini çıkaracaklar. "Biz Shakespeare'in bağışlama, intikamın öldürdüğü karakterlere can verebilir şeklindeki tezini doğrulayarak, oyunun sonunda ortaya çıkan bu büyük,

yıldızlaşmış oyunculara sahip olacağız – *The List of Adrian Messenger* (Adrian Messenger'ın Listesi) gibi."

Prospero'nun Kitabı aşırı derecede kibar bir Greenaway projesini andırabilir, fakat bu tamamlanır tamamlanmaz, Greenaway *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* üçlemesine dönmeyi planlamaktadır. "İkinci proje *The Love of Ruins* (Harabe Sevgisi) adını taşıyor. Ben feminizmi nihai, nihai, nihai sınırlarına taşımak istiyorum. Bana göre, *Sayılarda Boğulmak*'ta ortanca Cissie Colpitts'i çok başarılı biçimde oynayan Juliet Stevenson'un, kendi çocuğunu öldüren bu günümüz Medea'sını oynamasını istiyorum. Gene şaşırtıcı bir düşünce olacak, fakat ben seyircilerin kendi çocuğunu öldüren bir kadına anlayışla yaklaşmasını, bu olayın tamamen kürtaj anlayışının bir uzantısı olarak görülmesini sağlayacak bir senaryo yazmak istiyorum. Bir kadın rahmindeki bir canlının sorumluluğunu taşır mı? Eğer öyleyse bu, o rahmin ötesine uzanır mı? Kadın bu yüzden iki buçuk yaşındaki çocuğunu ahlâki bir değerlendirme sonucu öldürebilir mi? Daha bir sürü şey yer alacak, çünkü Akdeniz/Roma mimarisini kullanmak, *Mimarın Karnı*'nı devam ettirmek istiyorum.

"Üçüncü filmin adı *The Man Who Met Himself* (Kendisiyle Karşılaşan Adam) adını taşıyor, bir bakıma *Hayvanat Bahçesi*'nin devamı olacak. Klonlama, ikizleme ya da bir başkasının kılığına bürünme hakkında değildir, fakat gerçekten – kendinizle karşılaşsanız ne yapardınız? Dehşete kapılır mıydınız? Heyecanlanır mıydınız? Gidip yatar mıydınız? Her şeyden önce, cinsel arzularınızın neler olduğunu herkesten çok kendiniz bilirsiniz – kim sizden daha iyi bilebilir? Ya dünyada aptalca küçük sırlarınızı bilen birisi olsaydı? Ne yapardınız o zaman? Nasıl baş ederdiniz bu sorunla? Bir yirminci yüzyıl belamız olan narsisizm üzerine güzel bir deneme olacak. Hepimizin dünyaya ikiz geldiği ve ömrümüzü bu diğer kişiyi bulma arayışıyla geçirdiğimiz düşüncesini keşfetmek istiyorum. Eşcinsel ya da heteroseksüel bağımızın yeterli olmadığı görülmektedir. Bu düşünceler birbiriyle ilişkisi olmayan bütün kültürlerde -Paskalya Adası, Kelt mitolojisi, Platon'un aslında hepimizin çift cinsiyetli olduğu şeklindeki savının yer aldığı

Şölen- mevcut. Çok kibirli olduk ve dolayısıyla tanrılar bizi ortadan ikiye bölüp, ömrümüzü diğer yarımızı bulmaya çalışarak harcamaya zorladı. Yeniden kibirlenmeye başlarsak, Tanrı gelip her yarımızı ikiye bölecek ve dört kişiden beşinci bir kişi meydana gelecek, hayatımız tuhaf ve umutsuz bir şekilde zorlaşacaktır."

Greenaway'in geçmişini ve geleceğini ele aldığımız -isteği üzerine, "önemli olan sanatçının kendisi değil, sanattır" şeklindeki inancından dolayı kişisel konuları atladık- görüşmemiz sona erdi. Greenaway'in bir başka röportajı daha var, o yüzden New York'a dönmek üzere havaalanına gitmeden önce Hirshhorn'da olmayı umuyor.

Fakat Greenaway son ânda bir değişiklik yaptı. Paltosuna uzanıp onu, Prospero'nun şarap rengi, yeşil ve altın sarısı renginde baklava şekillerinden oluşan kadifeden kıyafetine benzetti – Jean Paul Gaultier'in, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda Spica'nın gangsterlerinden biri için tasarladığı bir kostüm.

"Jean Renoir bir zamanlar en hakiki yaratıcıların sadece bir fikre sahip olduklarını ve hayatlarını hep onun üzerinde çalışarak harcadıklarını ileri sürmüştü," diyor Greenaway, gökkuşağı rengindeki paltosuna sarınırken. "Fakat hemen ardından, insanların çoğunun hiçbir fikre sahip olmadığını, dolayısıyla bir tek fikrin oldukça şaşırtıcı olduğunu ekledi. Sanırım benim, içinde yaşadığımız bu olağanüstü, güzel, şaşırtıcı, cinsine göre göz kamaştıran dünyaya karşı bir ilgim var, fakat biz her zaman onu mahvetmeye devam ediyoruz. Bunun yaratıcı bir mesaj olduğunu söylemek güçtür, fakat bu, filmlerimdeki karakterlere yönelik herkesten nefret etme tavrıma bir açıklama getirebilir. En iyisiyle, sıradan kişilerdir; en kötüsüyle, berbat, kötü, korkunç insanlar. Değiştiklerini de göremiyorum aslında."

DÜŞÜNCENİN GIDASI: PETER GREENAWAY'LE BİR SÖYLEŞİ

Gavin Smith, 1990*



Peter Greenaway'in Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *filmi, şiddetli bir yıkım ve çöküş aşırılığı gösterisine dayalı estetik bir baştan çıkarıcılıktır. Aynı zamanda, post-modern bir Vahşilik abidesi, geniş bir biçimsel metafor ve çağdaş toplumsal eleştiride hicivsel bir çalışmadır.*

Çoğu hiciv gibi bu film de, kuralları kendi iç mantığınca koyulan bağımsız bir dünya yaratmaktadır: esrarengiz bir şef tarafından idare edilen ve kerameti kendinden menkul bir gangster (Michael Gambon) ve onun uysal karısı (Helen Mirren) ile bu gangsterin çevresindeki kaba saba adamların (en unutulmaz olanı, zamanında Mike Leigh, Stephen Frears ve Alan Clarke'ın filmlerinde genç holiganları oynayan Tim Roth) yedi gün boyunca her akşam yemek yedikleri oldukça gösterişli bir Fran-

*) *Film Comment*, Mayıs/Haziran 1990.

sız restoranı. Kimliği bildirilmeyen diğer müşteriler arasında, şefin yardımıyla, restoranın içinde hırsızın karısıyla gizli saklı işler çevirmeye başlayan bir de kitap okuru (Alan Howard) yer almaktadır.

Renk kodlu bölgelere ayrılmış (kırmızı oturma odası, yeşil mutfak, fildişi dinlenme odaları) restoran, insan iştahının ve şehvet duygusunun bir tapınağı olmakla kalmıyor, Greenaway'in yaratıcılık gerektiren estetik bir felsefe, tüketim ve onların kendi fiziksel mekân ve kişilik arzularını ortaya koyduğu metaforik bir alan haline de geliyor.

Gambon'un sözde maharetli yiyecek hırsızı, coşkun bir iştah ve duygusal istikrarsızlığın teşhirci bir somutlaşması ile Howard'ın geri planda durup kendi dünyasına dalma akılcılığı göstererek tarih kitaplarına dalması Greenaway'in denkleminde yer alan kutupsal zıtlıklardır. Aşçı, sanatsal yaratıcılıkta onların sentezini temsil etmektedir; kadın ise sanatın yol açtığı hazzın/arzunun kurtuluşudur.

Fakat bu denklem problemlidir; sınırlarına varıldırıldığında sanat ve tüketim karşıtlığı yapaydır. Hırsız, bir 'oyuncu' olarak, de Sade'vari çar-pık bir yaratıcılık ortaya koymaktadır; ve sanat sonuçta değerli bir metafizik öz değil, ayrıcalıklı bir tüketim kategorisidir sadece. Bu film toplumsal eleştiriye yönelik bir alt-metin sayesinde bundan kaçınmaktadır. Aşırılığın estetiğine hayranlığı tarihsel bir fonksiyona sahiptir: Günümüzdeki çürümeyi geçen on yılın içine yerleştirir (Greenaway'in bir kelime oyunuyla, 'decade dance' (on yıl dansı) yapmaya çalışır). **Aşçı, Hırsız,** 1980'leri konu almaktadır. Daha doğrusu, 1980'lerin Avrupa Tarzı hakkındadır.

İflah olmaz bir üslûpçu olan Greenaway, 1980'lerin neden bir Biçim onyılı olduğunu anlamaktadır; onun peşine düştüğü şey, Biçim güçlü bir cahilin eline düştüğü zaman neler olduğuna yönelik bir araştırmadır. 1980'lerin başında tüketiciliğin sıradanlıklarına karşı gençlere dayalı, yıkıcı ve postmodern bir cevap olarak ortaya çıkan İngiliz ve Avrupa Biçim Kültürü sonuçta kesinlikle, ona karşı çıkmak üzere tasarlanmış, piyasa önderliğinde, tutucu ve elitist bir yerleşik yapının içine çekilmişti. Bunun sebebi kısmen onunla ilgili eşitlikçi bir şeyin olmamasıydı – her şeyden önce elitist bir önermeydi ve modası geçip çatırdamaya başlamış, 'cool' ve 'straight'in karşıtlığına dayanıyordu. Biçim'in önderlik ettiği radikal tüketicilik kendi kapitalist yörüngesinden kurtulamamıştı. Geriye kalan her şey Biçim'in kendi izleriydi: Hayal gücü ve estetik, güç temin etmeye yetecek bir otorite sağlayabilirdi – Reagen/Thatcher onyılının bir gerçekliği.

Özünde, Greenaway (kendi ifadesiyle) sinemayla uğraşan bir ressam olduğu kadar İngiliz edebiyatı ve on sekizinci yüzyılın hiciv denemesi geleneğini de -Swift, Sterne, Pope- hatırlatmaktadır. Filmleri daima eklektik düşünsel takıntılarını gözler önüne sermektedir: kuşbilim, mimari, biyoloji, haritacılık, numeroloji, sanatsal temsil gelenekleri, vs. Resnais, Ruiz ve Straub Avrupa sanat sinemasının ne kadar İngiliz kuzenleriyse, o filmler de tematik bakımdan fikir verici konular üzerine -bir tür düşünsel ıvır zıvırlar- aynı ölçüde eksantrik denemelerdir.

1942'de Galler'de, Newport'ta doğan Greenaway gelişim yıllarını devlet okulunda geçirdi ve daha sonra Walthamstow Sanat Okulu'nda okudu. 1960'ların başındaki biçimlenmesinde R.B. Kitaj'ın tabloları ve Bergman'ın The Seventh Seal'i (Yedinci Mühür) etkili oldu. Kısa bir süre film eleştirmenliği yaptıktan sonra belgesel kurgusu üzerine çalışmaya başladı ve 1965'te Londra'daki bir devlet istatistik ve kamu bilgilendirme kurumu olan Merkezi Enformasyon Dairesi'nde kurgucu oldu. İngiliz Film Enstitüsü'nden yardım ve destek alarak 1970'li yılların sonunda kısa filmler yaptı. İngiliz televizyonu Channel Four'un kurulması, bu kanalın daha küçük çaplı ve marjinal programlar talep etmesi Greenaway'in mali geleceğini güvenceye aldı. Greenaway'in son birkaç filmi ortak yapım finansmanı bulmak amacıyla Avrupa'ya kadar uzandı ve sürekli olarak Greenaway'in bir ayağı Britanya'da, bir ayağı Avrupa'nın sanat çevresinde oldu.

* * *

Aşçı, Hırsız'ın *daha önceki çalışmalarınızdan ayrıldığını nasıl açıklıyorsunuz?*

Bu filmin farkı, genellikle sözlüğümü genişletme arzusu ve Britanya'nın mevcut siyasal durumuna ilişkin öfkem ve tutkumla ilgilidir. Bu film tüketim toplumuyla ilgili bir film olduğundan, açgözlülüğü konu almaktadır – bir toplumun, bir insanın açgözlülüğünü. Her şeyin fiyatını bilen ve hiçbir şeyin değerini bilmeyen bir insan. Bu filmle seyirciler arasındaki heyecan verici ilişkiye, önceki filmlerimdekinden daha tutkulu bir şekilde yaklaşma ve o ilişkiyle daha fazla ilgilenme imkânı buldum.

Aşçı, Hırsız, tamamen manipülatif bir biçimde, çok zor -tabular üzerine kafa yormayı seviyorum- konular hakkında bir üçleme-

nin başlangıcıdır. (Bununla ilgili olarak mevcut yapımcımızla yapılmış bir sözleşmemiz var.) Bundan sonraki *Harabe Sevgisi* yetişkinlerin çocuklarla ilişkisi üzerinedir. Üçüncü film *Kendisiyle Karşılaşan Adam*'ın konusuysa, umarım, *Hayvanat Bahçesi*'nde geliştiremediğim birtakım düşüncelere dayalı olacak.

Bu film ne ölçüde diğer filmlerinizin tarihsel bağlam ya da yorum eksikliğine yönelik bir eleştiri?

Benim adıma oldukça duygulandırıcı ifadeler kullanıyorsunuz – 'eksikliği'. Ben 'diğerlerinden farklı' demeyi tercih ederdim. Siz benim kabul etmediğim değerlendirmelerde bulunuyorsunuz. Hollywood tarzı filmler yapmaktan nefret etmem için bir sürü sebep var; ben onları on dokuzuncu yüzyıl romanlarının resimlendirilmesi olarak görüyorum. Sanırım, bunu sinemanın sıfırdan başladığı Avrupa deneyimine bakarak anlayabiliriz. Başka birinin edebiyatını, başka birinin oyununu kullanmıyorsunuz. Bu filmi Godardcı bir anlamda ta başından tasavvur edebiliyorsunuz. Amerika'da yaşananlar bir başka doğanın, bir başka çevrenin özellikleridir; bir şekilde alınıyorlar.

Ben hayatı hissetmeye başladım ve hâlâ da hissediyorum; resim yapmak görsel bir görüntü yaratma sürecidir. Ben bunun yanında, sinemanın bir ifade aracı olarak can çekişmekte olduğuna da inanıyorum – İngiliz bağlamında ve bir Avrupa bağlamında da olabilir. Sinema tamamen yerel bir oluşumdur; henüz yüz yaşına bile ulaşmamıştır. Benim ilgilendiğim şey, beğensek de beğenmesek de bir sürekliliği olan bu iki bin yıllık görüntü yaratma geleneğidir. Sinema son nefesini verirken bile, bu ister istemez hepimizin gözyaşı dökeceği anlamına gelmez, diyen David Puttnam mıydı? Dünyanın felsefesini görsel araçlarla ifade etmenin bir başka yolu mutlaka bulunacaktır.

Ben uzun metrajlı filmler yaptığım kadar televizyon programları da yapıyorum; on yedi-on sekiz yaşımdan beri resim sergileri açtım ve hiç ara vermeden bir sürü yazı kaleme aldım, kesinlikle yayınlanmamış olsalar da. Aklımda olan tek şey, fenomenolojiye yaklaşım konusunda çok geniş bir alanda araştırmacı çalışmaya girmektir.



Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı (1989). *Arka sıra:* Richard Bohringer, Ewan Stewart ve Ron Clark; *ön sıra:* Alan Howard, Helen Mirren, Michael Gambon ve Tim Roth.

Resimde yaptıklarınızla sinemada yaptıklarınız arasında nasıl bir ilişki var?

İşbirliği yöntemleri konusunda çok büyük problemlerle karşılaştım. Şimdi bile film yapımı sürecinde, filmin çok kişisel kaldığı o zamanlarda -tohumun çimlenme zamanı- daha çok eğleniyorum, daha çok hoşça vakit geçiriyorum, daha çok merak duyuyorum, bir masada oturup filmin, oyuncular, ekip elamanları, finansman gibi işbirliği gerektiren zorunluluklardan filan uzaklaştığını görüyorum.

Bana göre, film çekme sürecinin en ilginç ikinci bölümü, o yoğun geçen sekiz haftayı bitirdikten sonra günlük çalışmanın tekrar başladığı zamandır. Bir kurgucu olarak özel yeteneklerimi kullanırken -sinemaya bu işi yaparak başlamıştım- film tekrar benim olmaya başlıyor. Çekimler sırasında fazla keyif almıyorum, benimkinin -diyelim- Spielberg'in bir film yönetmeni olarak keyif

alma tarzından tamamen farklı olduğunu düşünüyorum. Çünkü muazzam bir işbirliği söz konusu ve zamanın büyük bölümünde bir film yönetmeni değil, bir tür kreş görevlisi ya da rahipsiniz – film çekmekle hiç ilgisi olmayan bir sürü şey var, fakat yolculuk sırasında insani bir süreç başlıyor.

Derek Jarman'ın çalıştığı, kamera kullandığı düzeyde bir film yapıyor olsaydınız, yapımla ilgili bürokrasinin çoğunu ortadan kaldırmaz mıydı bu?

Derek'in nasıl bir yöntem izlediği konusunda pek fazla bilgim yok; onun da benim sinemama özel bir ilgi duyduğunu sanmıyorum. Fakat o, insanlarla ve oyuncularla müthiş bir uyum sağlıyor; bütün süreci seviyor. [Benim sinemam onu yapıyor] görüntü yönetmenime ve sanat departmanıma oyuncularımdan daha çok zaman ayırmayı tercih ettiğim çok açıktır.

Bu yönelimin kişisel kökleri benim ressamlık disiplinimle ilgilidir. Bir ressamın tuvalleriyle olan bire bir ilişkisi bana yüce, heyecan verici, merak uyandırıcı ve en önemli bir ân olarak görünüyor. Filmleri Spielberg'in bütün profesyonelliğiyle ve Straub gibi birinin tamamen kişisel amacıyla tek başıma yapabilmenin bir yolunu bulabilseydim çok mutlu olurdum. İnsanlarla geçinmek için gereğince medeni ve ilgi odağı olabilirim.

Oysa siz insanları sevmeyen birisiniz.

Kişisel takıntılarım bana başka insanlarınkinden çok daha ilginç geliyor.

Sizin filmleriniz bana hep Swift'in hicivleriyle benzerlikler taşıdığı duygusu veriyor.

Sıklıkla çok vahşi ve ironik biçimde; belki de kinizmden ziyade ironi vardır. Temelde hiçbir şeye inanmayan ve bu öldürücü, hatta bütün çevreye karşı nihilistik bir tavra sahip çok İngilizvari bir konum.

Hicvin yapıcı olmakla bir ilgisi yok.

Hiciv temelde yıkıcıdır. Ben de kendi filmlerimin bu anlamda yıkıcı olduğunu sanmıyorum. Elbette bunu çok açık bir biçimde *söyleyecektim*, fakat başka insanların çoğu benim filmlerimde müthiş bir pozitivizm duygusu buluyor. Filmlerim sıklıkla ölüm konusunu ele alıyor, fakat özünde çok hafiftir. Sanırım özel bir tarzda, mizahsız bir hiciv bulunmaktadır. Oysa ki ironide mizah vardır.

Aşçı, Hırsız *bana göre, yaratıcılıkla tüketim arasındaki çatışmaya ilişkin bir metafor; onların arzu ve aşırılıkla istikrarsızlaştırılmasının bir yolu işlevi görüyor. Bu filmi sinema yapmakla ilgili bir film olarak okumak da mümkün.*

Evet, bu devam eden bir tema; birtakım düzenlemelerle aynı saptama *Ressamın Sözleşmesi* ve *Mimarın Karnı*'yla ilgili olarak da söylenebilir. Fakat *Hayvanat Bahçesi* için söylenebileceğinden emin değilim. Eğer o tuhaf sayılara bakarsanız, benim ilk, üçüncü, beşinci uzun metrajlı filmlerimin sizin pek çok düzeyde çok ustalıklı bir şekilde özetlediğiniz bu yaklaşıma sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Neredeyse belli faaliyet türlerinin şifreleri olan erkek karakterlere bakın. Film yönetmeninin kendisi olduğu açıkça anlaşılan, müşterilere gelip oturmaları için davette bulunan, izleyicileri sinemaya davet eden kusursuz bir aşçı: Benim sizin için hazırlayacağım yemek bu. O karakter, gömleğinizin ön tarafına peçete koyacak kadar koruyucu ve babacan bir ilgi göstermekte. Oyunculara manipülasyon ve düzenleme alanı açıyor. Mekân sağlıyor, restoranı açıyor; tüm hazırlıkların yapıldığı arka odayı -benim sinemamın kendi farkındalığının bir parçası- gösteriyor. Sonuçta, her şeyi ortaya koyuyor ve sonuca ulaşmayı sağlıyor.

Bir kez daha, tezinizi takip edersek *Mimarın Karnı*, çünkü mimar sadece bir sergiye değil, bütün yaratıcı insanlar gibi finansman sağlayıcılara, eleştirmenlere ve özel hayatla kamusal hayat arasındaki ilişkiyi de yansıtan bir film yönetmenini ortaya koyuyordu. Bunun yanında, arka planda hiçbir zaman inşa edilmeyen şaşırtıcı güzellikte bazı görsel binaların hazırlığını ve tasarımını yapan, onlara kafa yoran -bir film yönetmeninin durumu da ay-

nen böyledir- klasik bir adam örneği sayılabilecek, saklı bir Etienne Boulee karakteri vardır.

Sizin filmlerinize fazlalıklar ve aşırılıklar damga vuruyor. Onları çok uygun buluyor musunuz, ya da diğer anlamların kafanızdaki düşüncelerin hâkimiyetine alan açmasını kabul ediyor musunuz?

Oysa ne kadar plan ve hazırlık yaparsanız, o kadar çok şey sizden uzaklaşıyor. Her şeyden önce, insanlık halinin bir parçası bu. Çok deneysel ve akılcı bir kafa yapım var; kendi iyilikleri için mistifikasyona ve karanlık alanlara karşıyım. Benim sinemam, örneğin bu acayip, belirsiz, örtük sezgi inancına sahip Tarkovski'den tamamen farklıdır. Sanırım kuşku uyandıran bir anlayıştır o.

Size katılmıyorum. Gerçekliğin ve büyük planların dayatmalarına, özel bir gerçekliğin yaratılmasına ve korunmasına yönelik hayranlığınız bir sanatçı narsisizmi ortaya koyuyor – dış gerçekliği, kendimizi ona vererek ve kendi hayal gücümüzle yeniden oluşturarak yaratmaya çalışmak anlamında. Bir film yönetmeni olarak o mücadelenin tamamen bilincindesiniz. Fakat metafiziği ortaya koyan irrasyonel güçlerin bu niyetleri ve planları yenilgiye uğrattığını gösteriyorsunuz.

Evet, sistemler daima çöker. Bunun en büyük örneği *Hayvanat Bahçesi*'dir; orada çok açık ve anlaşılır bir hikâyede, kardeşlerin inandığı bütün o özenle hazırlanmış sistemler çökmekte. Bilimin bütün problemlerimize cevap vereceği söylenir. Yaradılış ile Darwin arasındaki uzlaşmazlığı da konu alan o film Darwin'in, yani bilimsel yöntemin de Yaradılış kadar düzmece olduğunun ileri sürülmesiyle sona erer.

Sistemler daima derinden, çok derinden hatalıdır – ve saçmadır. Tıpkı alfabe gibi. Bütün hayatlarımızı idare eden bu lanet, yapay yapıdır: tıbbi kayıtlarımız, polis kayıtlarımız, akademik hayata yaklaşım şeklimiz – bunların hepsi aptalca bir A-Z sistemine dayanmaktadır. Bütün dünya bunun farkına varmaya başlamıştır artık – hatta bizim kullandığımız alfabeyi kullanmayanlar bile. Saçma bir şey. Zaman bandı sistemi ve Ekvator'un etrafındaki çizgiler -çok yapaydır- bir şekilde daha okunabilir, daha kullanılabilir kaos yaratmak üzere sistemleştirilmiş ve ampirikleştirilmiştir.

Sanatla tüketicilik arasındaki karşıtlık bir illüzyon olmakla birlikte. Sanatın kendisi bir tüketim biçimidir ve belki de tüketimin kendisi bir sanattır. Hırsız, aşçı kadar bir sanatçıdır.

Dolayısıyla âşık da öyledir. Hırsızın karısı da öyledir. Bu çok basit bir bakış açısı.

Ben basit olduğu kanısında değilim. Sizin çalışmanız, hırsızın dışavurduğu ve çok keyif aldığı bir kural çiğneme hazzını gösteriyor.

Bir sürü gelenek var o konuda. Seneca'yla başlıyor ve Jakoben intikam trajedisiyle devam ediyor; De Sade'ı, Bataille'i, Genet'yi, Peter Brook'un Vahşet Tiyatrosu'nu içine alıyor. Belki de Pasolini ve Bunuel'e kadar gidiyor.

Kural çiğneme gücünün verdiği bu olağanüstü heyecan ve mutluluk şeyleri sınırlarına vardırmaktadır; canlandırılan kötülükle ilgili tüm bu iş – hümanist geleneğimiz disipline edilmek, düzenlenmek için feryat etmektedir, aksi takdirde topyekûn bir anarşiye sahip olacağız. Bu bir klişeyi andırıyor, fakat kötülüğün hepimize karşı muazzam bir ilgisi bulunur. Ben kasıtlı olarak, neredeyse teknik bir yönden hiçbir iyi tarafı bulunmayan büyük bir kötülük karakteri yaratmak istedim. Karizması olan, çekici bir Machiavelli ya da bir III. Richard gibi değil. Sıradan olması gereken bir karakter yaratmak istedim. Zaten benim bütün karakterlerimin sıradan insanlar olduğunu söylemek mümkündür. *Ressamın Sözleşmesi*'ndeki ressam, *Mimarın Karnı*'ndaki mimar çok yetenekli insanlar değildir; *Hayvanat Bahçesi*'ndeki iki zavallı delikanlı çok sıradan hayvan davranışçılarıdır.

Mimarın Karnı bazı bakımlardan anahtar bir filmdir ve ben bunun sebebini daha yeni anlamaya başlıyorum. O film olağanüstü bir şekilde otobiyografik; benim sinema pratiğimdeki bütün unsurları içeriyor. Sinemayı bir katarsis süreci gibi kullandığımı, şeyleri kendi adıma tasarladığımı görebiliyorum. Genelde muhtemelen çok iyi bir şeydir bu, çünkü aslında film yönetmenliğinin benim için biraz uzak, entelektüel bir çalışma olmadığını, içten gelen bir şey olduğunu göstermekte.

Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *tipik bir kapalı gişe Hollywood filmi değil mi? Yıldızları var, hikâyesi var...*

Bu film Amerika'da yapılamaz. Kışkırtmalarının bir Amerikan duyarlılığıyla kuşatılması mümkün değildir. Siz böyle olduğuna inanmıyor musunuz?

Evet, fakat sizin meşguliyetlerinizi keşfetme aracınızın Hollywood tarzına yakınlığı sizin yakınlaşmanız kadardır.

Size kesinlikle katılmıyorum. Bu, metaforik bir filmdir. Amerikan sinemasının metaforla ilgilenmesi mümkün değildir. Sizin burada bir tek metaforik film yönetmeni var, o da David Lynch'tir. Amerikalılar sinemada metaforun ne işe yaradığını bilmiyorlar. Sadece müthiş eğlendirici, düz, doğrusal anlatı filmleri yapma konusunda olağanüstü başarılılar. Fakat başka şeyleri çok nadiren yapıyorlar. Benim sinemasal çabamın tek amacı, metafor ve sembol keşfetmektir.

Nasıl bir çaba bu?

Benim sinemamın yapaylığı bilinçli bir tercih ve benim sinemam daima özdüşünümseldir. Seyrettiğiniz her şey bir Greenaway filmidir, kesinlikle ve mutlak surette *bir film seyrettiğinizi* biliyorsunuz. Hayattan bir kesit değildir, dünyaya açılan bir pencere değildir. Kuşkusuz, 'doğal' ya da 'gerçek' bir şeyin kopyası değildir. Ben natüralizmin ya da gerçekçiliğin sinemada geçerli bile olduğunu sanmıyorum. Bir kamera kur, her şey değişsin. Gerçekliğin takibi bana bir çıkmaz gibi görünmektedir.

Böyle söylerken, muhtemelen sanatçıların çoğu, özel araçları ne olursa olsun beğendikleri diğer eserlere göre iş yapıyorlardır. Benim en beğendiğim eserler özellikle yapaydır, kendi yapaylıklarını kabul ederler ve inanılmaz bir farkındalıkla yapılmışlardır. Canının istediği gibi anlamında söylemiyorum, çünkü bu çok tehlikeli bir şeydir.

Aşçı, Hırsız açılan perdelerle açılıyor ve kapanan perdelerle kapanıyor. Tırnak içinde, bu bir performans filmidir, ancak bir virtüözün ortaya koyabileceği bir filmdir, denmektedir. Perde önündeki kemere çok fazla atıfta bulunuluyor. Kamera hareket eder-

ken, çok fazla subjektif, doğallıktan uzak bir şekilde hareket etmektedir. Amerikan film yapımcılığının genel önermesine oldukça terstir.

Renk kodunu alalım. *Sayılarda Boğulmak*'taki rakamları alalım. *Hayvanat Bahçesi*'ndeki alfabenin harflerini alalım. Bu stratejiler ve sistemler dış iskeletlere benzer, çok fazla ekstra çerçevedir ve sinemanın kendisinin referanslarının dışındadır.

Casuality of War *(Savaş Kayıpları), uykuya dalıp uzun bir rüyaya geçen ve sonunda uyanan bir kahramanla başlayarak kendi yapaylığını çok açık biçimde bildiriyor. Tıpkı sizin filmlerinizde olduğu gibi, abartılı. Anlatıcısının anlayışını ortaya koyan* Sophie'nin Seçimi *de öyle.*

Evet, fakat o benim kinik bir yaklaşım gösterdiğim psikodrama gerçekliğinin yaklaşımlarına başvuruyor hâlâ. Bu lanet psikodrama Amerikan kültürünün bütününe nüfuz etmiş. Benim filmlerimin onunla en ufak bir ilgisi yoktur. 'Hayal gücü'yle ilgili bu ilk küçük engel aşıldığında, *Sophie'nin Seçimi* hâlâ çok çok geleneksel film yapımcılığıdır.

Evet, fakat o filmler size çoklu okuma hakkı tanımakta. Buradaki iyi film yönetmenleri çarçabuk iki film yapabiliyorlar.

Aslında yumurtaların hepsini aynı sepete koymuyor, birden fazlasına yatırım yaparak başarısız olma ihtimallerini azaltıyorlar, değil mi?

Benim sinemam bir ironi, bir paradoks ve çelişki sinemasıdır. Ben film yönetmenliğine ilişkin faaliyetleri özel bir biçimde kolaylaştırdığımı biliyorum. Sinema yaparak çok fazla mali destek sağlıyorum; bu olmasaydı ben olamazdım. Seyircilerin çoğu gençliklerinde, yapılan sinemanın ürünlerine geliyorlar. Daha sonra ondan memnun kalmadıklarında başka alanlarda arayışa gireceklerdir. Benim diğer Avrupa sinemasıyla birlikte geldiğim yer burasıdır.

Sizin yaratıcı denetiminiz, kimi teorik seyircileri hedef alan Spielberg'in ya da James L. Brooks'unkine benziyor daha çok. Siz kendinizin görmek istediği filmler yapıyorsunuz.

Doğrudur. Fakat sanırım Spielberg'in, filmi kim için yapıyorsa ona ilişkin müthiş bir sezgisi var. Ve bir şekilde geriye dönük bir biçimde [film] üzerinde çalışıyor.

Sanırım Spielberg, Hitchcock'un izleyicilerle kurduğu aynı ilişkiye sahip. Hitchcock bu yönde hiç çaba harcamadan seyirci filmleri yaptı.

Fakat Hitchcock bunu inanılmaz bir güç ve güvenle yaptı, çünkü yüzde doksan başarılı olacağı görülüyordu.

Spielberg için bunun saf sinema yapmak kadar önemli olduğunu sanmıyorum. Onun filmleri de sizinkiler gibi özdüşünümsel ve özbilinçli.

Eminim, gişe başarısı azalmış olsaydı sinema pratiği de bir şekilde değişecekti. Benim gişem mütevazı da olsa, azalsa bile, sinemasal pratiğimde hiçbir değişiklik olmaz. Seyircilerimin sayısının azalacağını sanmıyorum, ama onunkinden şüpheliyim.

Spielberg gerçekten *E.T.*'yi yeniden diriliş mitolojisi olarak mı görüyor, öyle mi düşünüyordu? Ona karşı çok daha az bir metaforik karşıtlığa sahip olduğu için, *Mimarın Karısı*'nın çok daha saf bir Hollywood filmi olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında, karakter alışverişi de vardır – bir Hollywood aktörü olan Brian Dennehy'nin oynadığı Kracklite. Onu hâlâ, kesinlikle bir Hollywood geleneğinden uzaklaşmış, belki de şimdiye değin bu doğrultuda gittiğim yolda en yakında görsem de, ilişkiler arasında bir bağlantı, belli türden bir psikodrama vardır.

Bir imzasını atan ya da *auteur* film yönetmeninin çok kişisel filmler yapmaya devam edebileceği, fakat bunun yanında film yapmayı sürdürmesini sağlayacak belli bir güvenirliği sürdürebileceği bir tür denge tutturması gerekir. Bana göre, kendi başarımın ölçülerinden biri de devamlılık duygusudur, özellikle de *auteur* ya da imza filmi geleneğinin olmadığı İngiltere koşullarında.

Son altı yedi yılda, Neil Jordan gibi çok sayıda film yapımcısı umut vaat eden bir şekilde yola koyuldu, fakat ticari film yapımcılığına bir ölçüde çabucak yenik düştüler ve bana göre ilginç olan, tamamen dağılıp gitmiş olmalarıdır. İngiltere'de sadece iki, belki de üç *auteur* film yönetmeni kalmış olabilir. Belki de bunlardan birisi benim, biri Derek Jarman'dır, üçüncüsü de muhteme-

len *Distant Voices*'ı (Uzak Sesler), *Still Lives*'ı (Durgun Hayatlar) yapan Terence Davies. Fakat şimdiye kadar sadece iki film yaptığı için bunu söylemek erken. O hâlihazırda David Puttnam'a bağlanmaktadır, bu da çok kötü bir şey olarak görünmektedir.

Ben aslında, sinemayla uğraşan bir ressamım hâlâ. Sanırım, sinemam en iyi, normal olarak resim geleneklerine ve sanat tarihine uygulanan eleştiri tarzıyla anlaşılır. Bazen kendimi bir zürafa yarışına katılmış suaygırı gibi hissediyorum.

Bir ölçüde dışarıdan birisi şeklindeki konumum, devam etmek açısından kendi payıma iyi bir şey olmaktadır. Belki de bütün diğer İngiliz film yönetmenleriyle ilgili üzücü noktada duruyorum: Onlar dışarıdan birisi olmayı bırakıp, içeriden birisi haline geldiler – muazzam yılana yem olup gittiler, bu da sonunda, istediğiniz şekilde film çekemeyeceğiniz anlamına geliyor. Ben ulaşabildiğim en geniş seyirci kitlesine sahip olmak istiyorum. Fakat küstah bir biçimde, onları kendi koşullarımda istiyorum – bu koşullar sürekli değişse de.

GREENAWAY'İN ENVANTERİ

Sentiment of Death (Ölüm Duygusu, 1959-1962): "Ölüm ve mezarlık mimarisi hakkında: mezartaşları, onların tasvirleri, insanların nasıl gömüldükleri, cenaze töreninin neleri kapsadığı, vs."

Train (Tren, 1966): "Buharlı trenlerin sonuncusu Waterloo İstasyonu'na, doğruca Merkezi Enformasyon Dairesi'nin arkasına geliyor ve ben onların çekimini yapmak için çatıda günler geçiriyor, sonra onları soyut bir Man Ray mekanik balesiyle biraraya getirip hepsini somut bir müzikal çalışmayla buluşturuyordum."

Tree (Ağaç, 1966): "Yıllardır orada bulunan ve etrafı giderek betonla kuşatılan, buna rağmen hâlâ ayakta kalmayı başaran bu mahvolmuş ağaç, Londra, South Bank'te, İngiltere'deki müzik yapımının merkezi olan Kraliyet Festival Salonu'nun dış tarafındaydı. Sanırım [bu film] daha çok müzik yapımıyla bağlantılı temel bir ekolojik mesajdı."

Revolution (Devrim, 1967): "ABD Elçiliği'nin önünde gerçekleştirilen savaş karşıtı bir gösteride yer aldım – İngiltere'de, Viet-

nam deneyiminde bir dönüm noktası. Bir kamera edindim ve dolayısıyla bütün ayaklanmaları, gösterilere katılan kalabalıkları çektim, onu The Beatles'ın *Revolution*'ıyla birleştirdim."

Five Poscards from Capital Cities (Başkentlerden Beş Kartpostal, 1967): "Avrupa'da yolculuk yapmaya başladım ve kısa filmlerimi film topluluklarına götürdüm. Kendi 16 mm.'lik kameramı aldım ve gittiğim her başkentte bir sürü çekim yaptım."

Intervals (Aralıklar, 1969): "13 sayısını ve Vivaldi'nin *Dört Mevsim*'de kullandığı armonik yapıyı alarak çok soyut, anlatısız bir film yapma girişimi. Venedik'te yapıldı ve hem bienale -Avrupa'daki yüksek resim kültürünü ortaya koyan- hem de Film Festivali'ne ait görüntüleri birleştirdi, Venedik'teki evlerin üzerinde bulunan grafitilere de büyük ölçüde yer vererek."

Erosion (Erozyon, 1971): "İrlanda'nın güneyinde yaklaşık bir ay geçirdim ve çok eski zamanlardan kalma bir peyzaja hayran kaldım. Toprağın erozyona uğramasının -deniz kıyıları ve kayaların parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya bulunması- filmleştirilebilir kanıtını bulmaya çalıştım, onu en eski olan ilk ve en yeni olan son kayalarla biraraya getirdim. 1960'ların Arazi Sanatı hareketine fazlasıyla verilmiş bir karşılıktı."

H is for House (E, Ev Demektir, 1973, 1978'de yeniden kurgulandı): "Evlendim ve küçük bir çocuğum oldu, tatillerimizi Wardour'da geçirirdik; bir arkadaşıma ait, on dokuzuncu yüzyılın başlarından kalma muhteşem bir evde kalıyorduk. İdealize edilmiş, romantik bir havaya büründürülmüş İngiliz peyzajının en olağanüstü bölgesiydi burası, Roma'nın Katolik tarihini hatırlatıyordu; İngiliz İç Savaşları sırasında her türden şiddet trajedileri yaşanmıştı. Oldukça içe kapanık bir kırsal kesimdi, dolayısıyla büyük bir drama ve romans duygusuna sahipti – yapılan bir dizi filme verilmiş bir cevaptı bu, onların ilkiydi. Tamamen şeylerin isimlendirilme işinden ibaretti – Magritte'in son tablolarında olduğu gibi, nesneleri adlandırma, onlara anlamlar yükleme ve kelimelerle ifade etme arasındaki karışıklık... bu domestik kırsal kesim peyzajında bulabildiğim, H harfiyle başlayan bütün tekil şeylerle ilgili muhteşem bir liste oluşturdum, birleştirildiğinde size her türden ilginç yan anlamlar veriyordu. Kızım Hannah alfabeyi

öğreniyordu ve soundtrack'teki aynı şeyleri tekrarlayıp duran, nesnelerin isimlerini yanlış telaffuz eden ses onun sesiydi – masumiyetin bilgeliği. Daha çok da Cennet ve Cehennem kavramlarıyla ve onların birbiriyle nasıl yer değiştirilebileceğiyle filan ilgiliydi."

Windows (Pencereler, 1975): "Aynı yerde yapıldı. Güney Afrika'dan gelen istatistikler karşısında dehşete kapıldım ve ağzım açık kaldı – siyasi mahkûmlar pencereleri kapı sanmak gibi aptalca sebeplerle, sabun kalıbı üzerinde kayar gibi pencerelerden patır patır düşmüşlerdi. Bu olayı kurguladım, bir insanın neden pencereden düşebileceğiyle ilgili bütün muhtemel sebepleri bulmaya çalıştım ve malzemeyi üç buçuk dakikalık bir hale getirdim; ironi ve paradoks oluşturmak amacıyla bu şaşırtıcı gerçekleri müthiş huzur verici bir manzarayla karşı karşıya getirdim. Sanırım bu benim daha sonra yaptığım her şeyi özetliyor: istatistikle ilgili, çok eklektiktir, manzaranın çok lirik bir kullanımına sahiptir, ölüm hakkındadır – o zamandan beri hep benimle kalan dört karakteristik özellik."

Water (Su, 1975): "Asıl olarak bir kurgulama çalışması. Salisbury ve Shaftesbury arasında her biri kendine has özellikler taşıyan beş göl vardı. İngiliz tarihçi-antropolog Mortimer Wheeler büyülemişti beni; yol kenarında bir taş bulup onun tarihini geliştirecekti; belli bir nesnenin tarihini icat edebiliyordu. Bu, Wheeler'in tekniğiyle ilgili bir parodiydi ve ben onu çok güzel bir dizi su manzarasıyla birleştirmiştim. Süresi beş dakika civarındaydı ve zemin oluşturuyordu."

Water Wrackets (1975): "J.R.R. Talkien'in *Land of the Rings*'e (Yüzüklerin Efendisi) duyduğum büyük ilgiden hareketle ortaya çıktı. Wrackets denen bölgenin ilk hayali nüfusunu yarattım. Wracketler bataklıklara aitti, Marriottlar tepelerde yaşıyordu, ormanda yaşayan başka bir grup daha vardı. Bu mitsel karakterle ilgili çok ciddi bir düzmece antropolojik-arkeolojik çalışma geliştirecektim."

Goole by Numbers (Sayılarla Goole, 1976): "Eşimin memleketi olan, Doğu Yorkshire'daki Goole denen bu çok kasvetli yerde dolaştım, bulabildiğim sayıları kaydettim sadece; sonra bu sayıları birbirine ekledim ve özellikle de, ilk defa *H is for Horse* (A, At De-

mektir) üzerine birlikte çalıştığım Michael Nyman'ın bestelediği bir müzik parçasıyla birleştirdim."

Dear Phone (Sevgili Telefon, 1977): "Telefonun faydaları ve kötüye kullanımları ile edebiyatın bittiği ve sinemanın başladığı yerde ortaya çıkan problemler hakkında."

1-100 (1978): "*Sayılarla Goole*'a çok benziyor fakat Avrupa şehirleriyle ilgili olarak yapılmıştır, ayrıca, çok sıkıştırılmıştır. Berlin, Paris, Roma, Floransa ve Brüksel'den görüntüler kaydettim."

A Walk Through H. (C'e Yolculuk, BFI, 41 dakika; 1978): "Haritalara ve haritacılığa daima hayranlık duydum. Bir harita size nereden geldiğinizi, kim olduğunuzu ve nereye gittiğinizi söyler – bir anlamda, üç zaman biraradadır. Ayrıca, çok faydalı ve belki de en uygun şekliyle, hiç de faydalı olmayan bir bilgi ideogramıdır. Babam yakın tarihlerde öldü ve bu filmin altbaşlığı 'The Reincarnation of an Ornitologist'di (Kuşbilimcinin Reenkarnasyonu) – babam yalnız yaşıyordu. Hayatı boyunca sürdürdüğü kuş çalışmasıyla ilgili olağanüstü bilgi birikimine sahipti ve ben bunun farkına babamı ölümüyle -evet, bir ölümle- vardım. Çok kişisel olan büyük bir bilgi birikimi yok olup gitmişti, geriye dönüşü yoktu. Bu film, bir ruhun ölüm ânında yaptığı yolculuk üzerinedir, yolculuk nerede son bulursa oraya kadar – C, ya Cennet'tir ya Cehennem'dir. Bu özel karakterin orada olması için 92 harita tasarladım. Filmin tamamı, şehri çok fazla çağrıştıran bir manzaradan bâkir doğaya kayışı gösteren beş bölüme ayrılmıştı ve her türden sisteme yapılan göndermelerle çapraz göndermeler vardı."

Vertical Objects Remake (Dikey Objeler Yeniden Çekim, Büyük Britanya Sanat Konseyi, 55 dakika; 1978): "Domestik bir hale getirilen peyzajın yeniden düzenlenmesiyle ilgili. Britanya'da pratik olarak her yeşil alan bin kez çiğnenir. Burada bâkir alanlar ya da, bâkir alanlarla uzaktan yakından alâkası olan yerler bile yoktur. O belki de dünyanın en çok resmedilen, çizilen ve fotoğraflanan peyzajıdır; bu filmin bu mirasla ilgisi oldukça fazlaydı."

The Falls (BFI, 185 dakika; 1975-1978): "Doğrusunu söylemek gerekirse, bu film aslında benim asla yapmadığım binlerce filmin atıldığı bir çöp kutusuydu – şu ya da bu sebeple yapmaya fırsat bulamadığım 92 film. Bazı bakımlardan da dünyanın sonunun gel-

mesinin 92 farklı yoluna ilişkin – o zamanlar çok güncel olan sosyolojik bir problem. Bunun yanında kuşbilimiyle de ilgili, ayrıca her türden sistem ve komployu -sanırım Pynchon, Calvino ve Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ından etkilenmiştim- bütün o muhteşem, ansiklopedik çalışmaları da ele almaktadır. Film yapmanın 92 farklı yoluydu. Yapımından vazgeçilen bir sürü film, rüyasını gördüğüm ve asla gerçekleştiremeyeceğimi bildiğim filmler, röportajlar, neredeyse tanıdığım herkese ait fotoğraflar yer alıyordu o filmde – dolayısıyla benim domestik ve sosyal ilişkilerimin kişisel bir özeti, daha önce yaptığım her şeyin biraraya getirilmiş haliydi; sanırım o zaman farkına varmamıştım, fakat sonraki filmim *Ressamın Sözleşmesi* yeni bir kopuş olduğu için önemliydi."

Act of God (Takdir-i İlahi, Thames TV, 35 dakika; 1981): "Oldukça gerici bir televizyon istasyonu olan Thames benden herhangi bir konu üzerine yarım saatlik bir program yapmamı istemişti. Sınıflandırmalara ve bilgiyi sınıflandırmaya yönelik çabalara ilgimden dolayı, aklıma gelen en sınıflandırılamaz olaylarla olguların peşine düşmüştüm – yıldırım çarpması olayı yaşanıyordu. Yıldırım çarpmasına maruz kalıp ayakta kalmış insanların röportaj vermek üzere gelmeleri için ulusal basına ilanlar verdik –film bu konuyla ilgilidir. Olağanüstü deneyimler, Tanrı'nın kendilerini cezalandırdığı duygusunu taşıyan insanlar göreceğimi umuyordum. Oysa insanların gösterdikleri tepkilerin çoğu sıradandı, fakat bunun yanında olağanüstü olaylarla da karşılaştık – tombul midillilere binerek İngiltere'nin kırsalında ilerleyen fakat yolda, kendilerine güven veren şişman midillilerden uzaklaşarak tamamen kaybolan kızlar. Tüm bu olayları biraraya getirdim ve elbette herkes onları benim yaptığımı düşündü."

Zandra Rhodes (COI, 15 dakika; 1981): "1960'lı yıllarda önemli etkisi olan bir kıyafet tasarımcısıydı Zandra Rhodes. Merkezi Enformasyon Dairesi'nden ayrıldıktan epeyce sonraydı; şöhret kazandığım bir sırada, benden geri dönüp bu tasarımcının neyin nesi olduğu, neyi temsil ettiğiyle ilgili kişisel nitelikte subjektif bir film yapmamı istediler. Sadece bir moda tasarımcısı değil aynı zamanda bir medya figürü olan bu kişinin şefkatle yaklaşılan bir eleştirel değerlendirmesi."

The Draughtsman's Contract (Ressamın Sözleşmesi, BFI/Channel Four, 108 dakika; 1982): "Bir oyuncunun sinemasıyla ilgili geleneksel karakteristik özelliklerin pek çoğu yer alıyor olabilir bu filmde. Sanırım bu özel devam ettirme türü *Sayılarda Boğulmak*'la son bulmaktadır."

Four American Composers (Dört Amerikan Besteci, Channel Four, 1983): John Cage, Robert Ashley, Phillip Glass ve Meredith Monk üzerine belgeseller.

Making A Splash (Su Şapırtısı , Channel Four/Media Software, 25 dakika; 1984): "Bu tez, su içinde yer alan her şey demektir; Darwinci evrimden -amipten yunuslar gibi sofistike bir hal almış, yüzme özelliği olan türlere kadar- başlayıp, atletizm gibi insanın su içinde yaptığı her şeye kadar uzanmakta; su sporlarının, senkronize yüzmenin en sofistike olanıyla son bulmaktadır. Bir kez daha, hepsi özel olarak bestelenmiş bir Michael Nyman parçasıyla birleştirildi."

A TV Dante – Canto 5 (Bir TV Dante'si – 5, Channel Four, 15 dakika, video; 1984): "İngiliz ressam Tom Phillips'le işbirliği içinde gerçekleştirilmiş bir deneme programı. Phillips büyük bir Dante araştırmacısıydı; kendi özel çevrisini yapmış ve bunun yanında kendi versiyonu olan bir kitabı resimlendirmişti. *Cehennem* 1300'de yazılmıştı fakat Tom Phillips onu İkinci Dünya Savaşı sonrası bir konumdan hareketle yapmak istiyordu. Cennet çağlar geçtikçe değişikliğe uğradıysa da, Cehennem asıl olarak hiç değişmeden hep aynı kaldı."

Inside Rooms –The Bathroom (İç Odalar – Banyo, Channel Four, 25 dakika, video, 1985): "İngilizlerin banyoları nasıl kullandıklarıyla ilgili alaycı bir değerlendirme olan bir dizinin başlangıcı. Sonuçta oturma odaları, banyolar filan hakkında yarım saatlik bir program olacaktı. Kesinlikle gerçekleşmedi. Banyo tasarımına şefkatle yaklaşılan, ironik ve eleştirel bir bakış – insanların, evlerin mahrem yeri olan, metaforik ve büsbütün soyundukları bir yer olan banyolarına neler koydukları, bunun yanında da orada neler yaptıkları.

A Zed and Two Noughts (Hayvanat Bahçesi, BFI/Film Four/Allards, 112 dakika, 1985).

The Belly of an Architect (Mimarın Karnı, Challender/Film Four, 105 dakika, 1987).

Drowning by Numbers (Sayılarda Boğulmak, Film Four/Allarts, 118 dakika, 1988).

The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover (Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı, Allarts, 120 dakika, 1989).

Love of Ruins (Harabe Sevgisi, beklemede): "Medea miti hakkında – kendi çocuğunu öldüren bir kadın. Müthiş bir kürtaj tartışmasının ortasında bulunuyoruz. Kadın çocuğu öldürdüğünde çocuk iki buçuk yaşında olduğu için Medea konuyu daha da ileri bir düzeye taşıyordu; ben bu meseleyi bağımsız bir kadının, seyircileri geçerliliği konusunda ikna etmek istediğim bir sürü sebepten dolayı kendi çocuğunun hayatını alması olarak ortaya koymak istiyorum. Konu Akdeniz civarındaki on ayrı yerde geçmekte ve kalıntılara yönelik çok İngiliz bir Romantik ilgiye ilişkin bir alt-metin bulunmaktadır."

The Man Who Met Himself (Kendisiyle Karşılaşan Adam, beklemede): "Bir başka klasik mitin -en iyi müzisyenin kendileri olduğunu ileri süren biri tanrı diğeri ölümlü iki kişi, Apollon ve Narkissos- yeniden düzenlenmesi. Tanrı kazandı ve onun derisini yüzerek korkunç bir intikam aldı. Bu, hepimizin içinde var olan Apolloncu ve Dionysoscu tavrı temsil etmektedir. 'Bir insan kendisiyle karşılaştığı zaman neler olur' konusunu ele alan *Hayvanat Bahçesi*'nde sonuna kadar takip etmediğim bazı düşüncelere sahip olmak istedim. Onun hakkında neler hissederiz? Korkar mıyız, mutlu mu oluruz; öldürmeye mi çalışırız yoksa kucaklamak mı isteriz? Sihirli, metafizik bir filmdir. Benim bütün filmlerim tamamen *beklenmedik* türdendir, fakat hiçbirisi imkânsız değildir. Budur."

TOTAL BİR SANAT BİÇİMİ OLARAK SİNEMA: PETER GREENAWAY'LE RÖPORTAJ

Marcia Pally, 1991*

1942'de İngiltere'de doğan Peter Greenaway, "en kötü geleneklerin – yeni gelen çocukların üst sınıftaki öğrenciler tarafından uşak gibi kullanılması ve onların kasık kıllarının yakılması gibi iğrenç faaliyetlerin devam ettirildiği ve küçük bir İngiliz devlet okulu" dediği bir okula kaydoldu. Greenaway, Forest Devlet Okulu'nu bitirdikten sonra. anne-babasının kendisini üniversiteye gönderme planına karşı çıkarak doğu Londra'daki Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'na gitti. 1964'te Lord's Gallery'de ilk defa sergi açtı. 1965'te on yıl boyunca eğitime dönük belgesellerin kurgusunu yaptığı, devlete bağlı Merkezi Enformasyon Dairesi'nde Ofisi'nde film kurgucusu oldu.

---

*) *Cineaste*, Cilt: 18, No: 3, 1991.

Greenaway 1965'te Tren *ve* Ağaç *adlı ilk filmlerini yaptı. O zaman, 1970'lerin sonunda, İngiliz Film Enstitüsü'nden (40 dakikalık)* C.'e Yolculuk*'a karşılık olarak ilk defa 7,500 pound para aldı ve bir yandan kitap resimleme işiyle uğraşıp bir yandan roman yazarken 10'u aşkın film çekti. 1980'de İngiliz Film Enstitüsü'nün sağladığı 30 bin pound'la üç saatlik bir film olan* The Falls*'u yaptı. Bu filmle saygın bir ödül olan İngiliz Film Enstitüsü Ödülü'nü kazandı ve finansman sağlayan kurumu zor duruma soktu. Böylesine değişken, anlatıya yer vermeyen çalışmaları hiçbir kurum finanse etmezdi muhtemelen, oysa İngiliz Film Enstitüsü'nün gelecek vaat eden diğer film yönetmenlerine ve kendisine destek olan Thatcher hükümetine karşı yükümlülükleri söz konusuydu. Greenaway'e destek verilmesi üzerine baş gösteren tartışmalar, Channel Four televizyonunun Greenaway'i İngiliz Film Enstitüsü'yle ortak olarak finanse etme konusunda anlaşmaya varmasıyla sona erdi; ancak Greenaway'in de birkaç kurala uyması gerekiyordu. Bu anlaşmanın sonucunda* Ressamın Sözleşmesi *ortaya çıktı ve Greenaway uzun metrajlı filmler çekmeye yöneldi.*

Greenaway ticari filmlerin yanı sıra bir yandan tuvaller üzerinde çalışmakta, öte yandan çağdaş besteciler üzerine belgesellerden Dante'nin kantolarının oyunlaştırılmasına kadar varan çeşitlilikte programlar yaparak, televizyon çalışmalarına devam etmektedir. Resim sergilerinden biri, geçen yıl yapılan Avrupa turnesiydi: 1991 Berlin Film Festivali Greenaway'in videolarından oluşan bir seçkiyi programa aldı ve Greenaway şu anda Fifty-Five Men on Horseback *(At Sırtında Elli Beş Adam) adlı bir romanı bitirmek üzeredir.*

* * *

Yoğunluk, çalışmalarınızın ayırt edici bir özelliği olduğundan, beyazperdeyi nasıl doldurduğunuz, o kadar çok şeyi nasıl seçtiğiniz ve düzenlediğiniz konusundan söz eder misiniz?

Sinemanın bir sanat olduğunu söylemek sıradan bir şey olabilir – dünyanın pek çok yerinde kesinlikle böyle görülmemektedir. Fakat sinema bir sanatsa, bir romana, senfoniye filan tanınan her şeyin onun için de geçerli olmasına izin verilmesi gerekir. Sanat çalışmaları büyük çaplı kültürel birikimlere atıfta bulunurlar, doğaları gereği ansiklopediktir. Ben mantıksal olarak tüm

dünyayı tek bir yerde temsil eden filmler yapmak istiyorum. Bunu yapamadığınız için insanın çabasıyla alay eder. Fakat benim hayranlık duyduğum sanat çalışmaları, buna günümüzün *Yüzyıllık Yalnızlık* ya da Borges'in üç sayfalık bir hikâyesi gibi çalışmalar da dahildir, bütün dünyayı biraraya getirme kapasitesine sahiptir.

Benim filmlerim bu dünya ansiklopedisinin bölümlerinden ibaret. Benim manipüle ettiğim şey, bizim kültürel illüzyonlarımız – Batı kültürünün sahip olduğu bütün bir çok güçlü ve anlamlı illüzyonlar dili. *Aşçı, Hırsız*'da yemek pişirme sanatına bakıyorum – en temel insan faaliyetlerinden birini düzenlemeyi ve ortaya koymayı amaçlayan çok dikkatli bir çaba. Bir yiyeceksiz yiyecek çabası, aynen kaossuz kaosa çalışmak gibi. *Hayvanat Bahçesi*'nde yaradılış mitlerine bakıyorum. Yaradılış ve Darwin. Yaradılış, çok güzel bir mite sahip şeylerin başlangıcını düzenlemenin çok güzel bir yolu. Darwinci teori, aynı zamanı yapmaya çalışan bir on dokuzuncu ve yirminci yüz yıl mitidir.

Daima -nereden geldiklerini bilmediğim- şeyleri düzene sokma arzusu duydum. Berbat bir matematikçiyim, fakat rasyonelliğe ilgi duyuyorum. Sanırım bu klasik İngiliz eğitimimden ve oldukça akademik bir güzel sanatlar okulunda üç yıl geçirmiş olmamdan kaynaklanıyor. Sözümona, İngiliz hayat tarzını istatistikler vasıtasıyla tasvir eden filmlerin kurgusunu yaptığımız Merkezi Enformasyon Dairesi'nde on yılımı geçirdim. Güney Galler'de kaç çoban köpeği var? Ipwich'te kaç Japon lokantası var? Hepsi de gelip geçici düzenlemelerle ilgili.

İlk filmlerim bu türden düzenlemeleri çok fazla konu alıyor. Sanatın konusu bu değil midir – kaos içinde bir düzen bulmaya çalışmak? Uygarlığın konusudur bu; anlamanın bir yolu, her zaman için bizi harekete geçiren muazzam bir veri yığınını içerir. O sahte sanatları -aklıma gelmişken, hepsi de Fransızca isimler taşıyan bu küçük C'ler, *couture, coiffure* ve *cousin*- yapanlar bile kendi çalışmalarını düzene sokmanın bir yolunu arıyorlar.

Aşçı Hırsız'daki Fransız şef, o küçük-C sanatlarını eleştiren özenle yaratılmış bir klişe, fakat o kişi aynı zamanda benim. Çektiğim her filmle insanları masama davet edip yemek yapıyorum. Hayranlık duyduğum kültürel sistemleri alıyor ve onları bir tek

yere yerleştirmeye çalışıyorum. Herkes gibi ben de bir uyum, bir dünya düzeni duygusu talep ediyorum. Ve bu konuda hep yenilgiye uğruyoruz. İnsanlık hali bu.

Kimi sanatçılar bu düzen ihtiyacına her şeyi silip süpürerek, tek bir gerekli vuruş arayarak karşılık veriyorlar. Sizin tepkileriniz bunun tamamen tersi. Sizin perdeniz dolup taşıyor.

Filmlerimdeki bütün nesnelerle olayların içerikle ilgili olmasını umuyorum. Açıkçası, aşçılık konusunu ele aldığım bir filmde, diğer sanatçıların yiyecekleri kendi sanatlarında nasıl kullandıklarına bakıyorum. Aşçı, aşçılık sanatını uygarlığın bir parçası olarak ortaya koymaktadır. *Aşçı, Hırsız*'da atıfta bulunduğum on yedinci yüzyıl Hollanda resim sanatında, yiyecekler aynı zamanda o çağın uygarlaştırıcı güçlerini, yüksek burjuvazinin gücünü ve zenginliğini yansıtmak amacıyla düşünülmüştü. O zaman ortaya çıkan siyasal ve ekonomik yapıların başarısını ifade ediyordu.

Sanırım tüm resim sanatının en başarılısı, Hollanda'nın altın çağına ait olanıydı (çalışmalarımın çoğunda ona atıfta bulunuyorum), çünkü birey olarak her ressamın en iyi şekilde anlaşıldığı bir zamanda yapılmıştı. Çok burjuvaydı, kilisenin ve devletin ayrıcalığı değildi. Sanatın en demokratik olduğu ve hem edebi hem de alegorik düzeylerinde çoğu insan tarafından en iyi şekilde anlaşıldığı bir zamandı. Elinde üç teli kopmuş bir mandolin tutan kadın, muhtemelen o kadının üç kez çocuk düşürdüğü anlamına gelmektedir. Eğer kadının ayağında ayakkabı yoksa, gevşek bir kadın olduğu anlamına gelmektedir. Bizim için o dilin tamamı kaybolmuştur, fakat genelde Hollanda burjuvazisi tarafından, o filmleri... e, resimleri... afedersiniz Freudyen dil sürçmesi, sipariş eden insanlar tarafından anlaşılıyordu. Bu dil, onların diliydi. Resim sanatı bugün kendisini bir kez daha anaakım faaliyetlerden ayırmış ve oldukça seyreltilmiş bir nesne haline gelmiştir.

Filmlerimi Hollanda resminin yapıldığı tarzda çekmeyi seviyorum, gerçek ve metaforik düzeylerde. Eğer onu bir öncül sayarsanız, çerçeveye girmesi gereken bütün bilgiyi -bütün kültürel, alegorik malzeme- bulmakta hiçbir sorunla karşılaşılmaz.



Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı'nda (1989) Alan Howard ve Helen Mirren.

Her film için düzenleme sanatını ya da bilimi nasıl seçiyorsunuz?

Tematik bir malzemeyle ilgili olmak üzere seçmeye çalışıyorum. İçerikle biçim arasında çok mutlu bir evlilik olması tatmin edici sanat açısından çok önemlidir. Örneğin, *Hayvanat Bahçesi*'ni alın. Bitki ve hayvan evrenlerini, şeylerin başlangıcını düzenlemeye çalışan ikiz bilim adamları hakkında bir film. Bu filmin belli başlı düzenleme yapılarından biri de, çoğu kültürün bilgiyi düzenlemek üzere temel bir kalıp olarak kullanması nedeniyle tercih ettiğim alfabedir.

Rakam dizisini de bu sebeple kullanıyorum. *Sayılarda Boğulmak* oyun oynama hakkındadır: Ben bu filme, sayı saymak oyunların düzenlenmesinin temel biçimlerinden biri olduğu için, yüze kadar sayan küçük bir kız çocuğuyla başlıyorum. Bu film sayı oyunlarıyla dolu bir filmdir. Örneğin, adli tabibin oğlunun adı Smut'tır, S harfiyle başlıyor onun adı. Bu filmde S ile başlayan yüz tane şey var. Filmi izlemek için bunu bilmeniz gerekmiyor, fakat bir şekilde filmin dokusunu zenginleştirmekte, doğası gereği bir kez daha filmi ansiklopedik hale getirmektedir.

Yapıya -ya da uygarlığa- ilişkin problemler nedeniyle, simetri *Mimarın Karnı*'nda önemli bir unsurdur ve çürümeye klasik bir mimarın bakış açısından bakılmaktadır. Uygarlığın mimarın en fazla aşina olduğu yapılarla ifade edildiği duygusu uyandırılmaktadır. Simetrinin çöktüğü tek zaman, filmin sonunda, mimarın öldüğü ve seyircilerin filmi çaprazdan gördüğü zamandır. Bu film umarım, Apollon'un korumaya çalıştığı evreninin yok edilişini ortaya koymayı başarmıştır.

Aşçı Hırsız'da yirminci yüzyıl resminde renk anlamdan ayrıldığı için, rengi, yemek pişirme sanatına ek bir düzenleme kuralı olarak kullanmak istedim. Mavi olarak gözlemlediğiz için, gökyüzünü maviye boyamak zorunda değiliz artık, dolayısıyla renk dekoratif, hatta şirin bir hale gelmiştir. Filmin dilinde her rengin ayrı anlam ifade ettiği bir film yapmak istedim. Hırsızın yemek yediği, şiddet olayının yaşandığı odanın rengi kırmızıdır. Bu dünyanın soğuk alt bölgelerinden olduğu için, otoparkın rengi mavidir. Çok açıktır ki, tuvaletin rengini de aynı ironiyle beyaza çevirdim. Kitapların altın çağını, eski kitap ciltlerinin altın rengini ortaya koyduğu için kitap deposunun rengi altın sarısıdır.

Aşçının çalıştığı lokantanın mutfağı yeşilimtırak bir renktedir, çünkü orası güvenliği, sebze ve yiyeceklerin geldiği bir yeri ifade etmektedir. Gri-yeşil, taş renginde ve mağara gibi odalardan ibaret olduğu için mutfak da bir katedral gibi görünebilmektedir. Aşçı yarım kubbe şeklindeki bir yerde altara benzer bir yerde oturmaktadır. Aşçı yamağının kafasının etrafında bir yağmur bulutu vardır ve o, Zebur'un 51. bölümündeki aşağılık bir günahkâr olmaya ilişkin -hırsız kesinlikle öyledir- ve Katolik dönemdeki bir dibe vuruşu işaret eden sözleri tekrarlamaktadır.

Bu filmde başka dini referanslar da var. Yiyeceklerin ve mutfaktaki yeşilliklerin arasında çırılçıplak sevişen âşıklar, Âdem'le Havva'yı hatırlatıyor. Oradan ayrıldıklarında kitap deposuna, Bilgi Ağacı'na gidiyorlar. Çürümeye başlamış kırmızı renkli et yükü olan bir araba içinde götürülüyorlar, bu da onların cehenneme doğru yol aldıklarını gösteriyor. Et taşıyan araba aynı zamanda Truva atı mitini ifade ediyor. Bu araba hırsıza ait olduğundan,

hırsız farkında olmadan, karısının ve karısının âşığının kendisinden kaçıp kurtulmasına da imkân sağlamış olmaktadır.

Bütün bu küçük referanslar büyük kültürlere -Batı uygarlığı, Greko-Romen ve iki bin yıldır dünyaya düzen getirmeye ve üzerinde yaşayan insanlara bu dünyayı açıklamaya çalışan Yahudi-Hıristiyan kültürüne- dayanmaktadır. Bu yöntemlerin seyircilere, bir sanat eserini, dünyayı kaplayan bir kurguyu seyrettiklerini hissettirmesi gerekiyor. Doğal değildir, hayattan alınmış kesitler değildir. *Aşçı, Hırsız* perdelerle açılıyor, perdelerle kapanıyor. Sahnelenen bir oyundur. Kültürel olguları filmsel bir çerçeveye yerleştirmeye yönelik bir çaba, onları düzene sokma çabasıdır.

Ben hiçbir şekilde yeni-gerçekçi değilim. Sinemada yeni-gerçekçilik ve natüralizm, her halükârda bir ejderhadır. Sinemada gerçek olamazsınız; filmin her saniyesinde her yirmi dört kare için biçim ve beceri konusunda karar veriyorsunuz. Sinemada gerçekçilikle ilgilenen tüm o teorisyenlerin tamamen yanlış kapı çaldıkları görülmektedir. Sanırım en tatmin edici filmler kendi yapaylıklarını kabul eden filmlerdir.

Benim tematik malzememle birarada var olacak fakat bunun yanında kendi kimlikleri ve ilgi alanları bulunan filmler yapmanın yollarını bulmaya çalışıyorum. Benim filmlerim bazı bakımlardan, filmlere getirilenden ziyade, resim sanatına getirilen estetikle daha tatmin edici bir şekilde açıklanmaktadır. Onların gerektirdiği uzaklık ve derin düşünme duygusu, resimle çok daha ilgilidir. Bir sanat galerisine gittiğinizde, genelde film izlemeye giden insanların ortaya koyduğu gibi aşırı duygusal bir davranış sergilemezsiniz. Benim çalışmalarıma soğuk olma ve entelektüel teşhircilik eleştirisi yöneltildiğini biliyorum. Fakat ben sizin Hollywood sinemasında bulabileceğiniz manipüle edilmiş, duygusal karşılıktan uzak durma konusunda kararlıyım. İnsan ilişkileri önemli ölçüde haşin ve serttir, giderek de mevcut medya ambalajında bulunan parlak düşüncelerden ziyade sözleşmelerle ilgili bir hale gelmektedir. En anaakım sinema göz alıcı hale getirme, koku giderme, romantikleştirme ve duygusallaştırma eğilimi göstermektedirler.

Benim Hollywood sinemasıyla ilgili bir diğer belam on dokuzuncu yüzyılın psikolojik romanından kaynaklanır ve psikolojik roman, Avrupa'nın kültürel oyun oynamasının iki bin yıllık tarihinde çok küçük bir yer kaplar. Jakoben drama ya da manzara resmi gibi diğer tarzlardan bazılarını da araştırmak istiyorum.

Filmlerinizin çoğunda erkekler uygarlaştırıcıdır, kaosla mücadele eden kimselerdir. Kadınlar doğuruyor ve cinayet işliyorlar. Erkeklerin duygularını paylaştığınız görülüyor – son filminiz olan ve kadınları ilk defa olarak uygarlaşma çabası içinde gösterdiğiniz Aşçı, Hırsız'*a kadar.*

Benim filmlerime hem kadın düşmanlığı hem de kadınların üstünlüğü ve birleşmesinin şampiyonluğunu yapma eleştirisi getirildi. Bir taraftan, kadınlar sonuçta daima hâkim güç oluyorlar – özellikle de kadının, kocasını, ölen âşığının cesedini yemeye zorladığı son satırda. "Penis'i neden yemiyorsun?" diyor kadın. "Lezzetli bir şeydir ve sen onun yerini biliyorsun." Erkeğin nihai aşağılanması olarak görülmektedir bu. İktidarsızlık hakkında bir film olan *Sayılarda Boğulmak*'ta, temel karakter umutsuz bir şekilde cinselliğini göstermek istemekte ve başarısız olmaktadır.

Öte yandan, ben bu kadınları bu türden aşağılama deneyimlerinin içine girmeye zorladığım için kadın düşmanlığıyla suçlanıyorum – onların kazanmalarını geriye kalan her şey için bahane olarak kullanıyormuşum gibi. Ben kadın düşmanı olduğumu sanmıyorum; umarım değilimdir. *Aşçı Hırsız*'da kadın korkutulup sindirilmeye başlıyor ve sonunda kadın güç buluyor – ve kadını harekete geçiren aşktır. Her şeyden önce, *Aşçı Hırsız*'ı -bu çoğu kimseyi şaşırtsa da- harekete geçiren nefret ya da insanı sevmeme değil, aşktır. Kadın sonunda zafere kavuşuyor, zaferinin bir ironisi olsa da. Kocasının şiddetini geriye döndürüp ona çevirmesi ve zafer kazanması gerekiyor.

Helen Mirren ve Michael Gambon İngiltere sahnesinde sayısız kez birlikte oynadılar ve en büyük başarıları *Anthony ve Kleopatra*'da yakaladıklarıydı.

Kleopatra'yı kim oynamıştı?

Yirminci yüzyılın erkeğinin yirminci yüzyılın kadınından kurtulmak anlamında cinselliğini var gücüyle yeniden düzenlemesi gerekiyor. Gidilecek daha çok yol olduğunu hepimiz biliyoruz. Benim filmlerimde, kadınlar harekete geçme yönünde kararlar almaktadırlar. Erkekler kötü ve barbar bir şekilde yıkıcı olabilirler, ya da uygarlığa karşı girişimde bulunabilirler, fakat kadınlar tüm bunları hesaba katarak karar alıyorlar.

Fakat sizin kadınlarınızın aldığı kararlarların çeşidinde bir değişiklik olduğu görülüyor. Aşçı, Hırsız'*da, adamın karısı hırsızı medeniyet adına öldürmektedir.* Sayılarda Boğulmak'*taki kadınlar erkeklere, erkekler onlara sadece cinsel ilişki ve çocuk sahibi olma imkânı sağladığı sürece hoşgörülü yaklaşmakta ve onları boğarak öldürmektedirler – ölümlerin hepsi rahim benzeri bir suda gerçekleşiyor. Bu, temel görüştür.*

Şu ânda üzerinde çalıştığım projelerden birisi, Medea mitinin yirmi birinci yüzyıldaki yeniden ele alınışı. Bir kadının kendi çocuğunu öldürmesi şeklinde canavarca bir düşünceye dayanıyor, fakat ben seyircileri o kadının duygularını paylaşır hale getirmek istiyorum. Kadının eylemi, hiçbir engelle karşılaşmadan mutlak özgürlüğünü elde etme çabasıyla ilgili olacak. Medea kendi hayatını ve kaderini belirleyen güçlü bir kadındı. Medea aynı zamanda kadını büyücü olarak temsil etmektedir, bütün Avrupa kültürlerinin içine işlemiş bir düşüncedir. Erkekler -özellikle de gizli kapaklıysa- kadınların faaliyetlerinden fena halde korkarlar.

Bence kendi filmlerim, belli problemleri çözüme kavuşturmaya yönelik katartik girişimlerden ibarettir. Karakterlerim de benimle aynı yaştadır, ben yaşlandıkça onlar da yaşlanıyorlar. Ben orta yaşa yaklaşan bir adam olarak, benimle aynı kaygılara, umutlara, korkulara ve aynı tutkulara sahip insanlar için film yapmak istiyorum.

Şimdiye kadar yaptığım en kişisel film *Mimarın Karnı*'dır. Mimari için, film senaryosu yaz: Mimar için, film yönetmenlerini yaz. *Mimarın Karnı*'ndaki mimar bu dünyaya bir şey koymak adına çok sıkı bir şekilde çalışmaktadır, fakat çok kuşkulu birisidir ve bu işi vekaleten yapıyor – yüz yıl önce yaşamış bir mimarın çalışmasıyla ilgili bir sergi açarak. Uygarlığın plajında bir kum tane-

si yaratmak suretiyle kendimizi ölümsüzleştirebileceğimize inanıyor – din aracılığıyla değil, unutulup gider; politika aracılığıyla değil, çabucak unutulup gider; sanat aracılığıyla. Örneğin Mısır'ın dini ya da devlet yönetimi hakkında çok az bilgi sahibi olsak da, onların sanatına sahibiz. Mısır sanatının geçip giden bir tılsım olarak hâlâ varlığını sürdürdüğü görülmektedir. İnsan, korumaya değer olan bu muhteşem yapıları yapabilecek güçtedir.

Mimarın Karısı'nın ironisi, bütün enerjisini sanat yapmaya hasreden ve sonuçta bu çabaları boşa çıkan bu adamdır. Karısını, çocuğunu, sağlığını ve en sonunda hayatını kaybediyor. Çok sayıda mimar kâğıt mimarlar haline geliyor: Rüyasını gördükleri nihai ürünleri yapmıyorlar. Film yönetmenlerinin gerçeği de budur. Dahası, finansman sağlayan kimseler, eleştirmenler, politikacılar ve yapımcılar bir filmin şeklinde, mimaristde ve dünyanın algılanmasında açıkça yer alıyorlar.

Ben filmlerimin nasıl bir şey olduklarını yeni anlamaya başladım. Tüm filmlerimde babamla ilgili bir yan vardır; *Mimarın Karısı*'ndaki mimar gibi o da mide kanserinden öldü. İri yarı bir adamdı, Londra'da yaşayıp entelektüel bir kafaya sahip olmayan bir işadamıydı ve içinde kuşbilimci olmak gibi büyük bir arzu taşıyordu. Erken emekliliğe hazırlanıyordu ve bir dürbün alarak ülkenin kırsal kesimine gitmişti, fakat tam o sırada mide kanserine yakalandı.

İmzamı attığım filmleri yapmama imkân verildiği için olağanüstü bir konuma sahiptim. Daha bir sürü düşünce vardı kafamda – çekimi yapılacak on sekiz-yirmi senaryo birikmişti. Sonuçta yenilgiye uğrayacağım, onları çekecek zaman bulamayacağım şeklinde bir duyu hissediyordum.

Mimarın Karısı'nda seyirciler ölümsüzleşmenin en iyi yolunun kadın etiği sayesinde olabileceğini gösteren, bir çocuğunun feryadını duymaktadırlar. Erkek için, çocuk doğurma genelde irade dışı bir süreç olsa da. Bu çok eskimiş, klişe bir davranış gibi gelebilir, fakat ölümsüzlükle ilgileniyorsak -ve eminim hepimiz burada olmamanın yaratacağı boşluktan korkuyoruz- o zaman duvarda bir leke bırakma şeklindeki Picasso düşüncesiyle de ilgileniyoruz demektir.

Benim filmlerim kendi yaşadığım sorunlara yönelmeye çalışmaktadır. Bir filmde yapılandırmaya çalıştığım, gizli kültürel bilgiyle ilgili bütün bu şeyler neyin nesi? Omuzlarımın üstünden eski çağlara bakarak ve bu geçmiş kültürü bugün adına bir düzenin, bir sanatın içine çekerek ne yapıyorum ben – şimdiye ilişkin bir tarih ve kültür yaratmaya çalışmakla ilgili bu postmodern ilgi nedir?

Çocuklarınız var mı?

İki kızım var. Bu dünyadaki amacım uzun zaman önce gerçekleşti. Bizlerin burada sperm ve yumurta taşıyıcıları olduğumuz şeklindeki Darwinci düşünceye inanıyorum ben.

Erkeklerle kadınların bu dünyaya çocuk vererek ve çalışarak -sanat, bilim vs.- katkıda bulunabilecekleri düşüncesi bugün adamakıllı yaygın. Siz bu düşünceye katılıyor musunuz?

Yeni projemdeki Medea karakteri bir arkeolog. Arkeologlar çok geçici bir şekilde tarih organize etme işiyle ilgilenirler. Belki bu sorunuza gelecekte bir cevap olabilir.

Medea filmi hemen bundan sonraki projem değil: Umarım, *Fırtına*'nın bir versiyonu olur. Biz onu *Prospero'nun Kitapları* olarak adlandırıyoruz ama Shakespeare metnini kullanıyoruz. Gonzalo, bazı kitapları Prospero'nuun teknesinin dibine atıyor ve filmin geriye kalan kısmı o kitaplar aracılığıyla görülüyor. İnsanı yaratan kitaplarmış gibi bir durum var. *Fırtına,* sonuçta kitapların Prospero'yu yanlış bir yöne götürdüğü düşüncesini ileri sürmektedir. Bir kez daha, bu film düzenlemeyle, öğrenmeyle ve bilgiyle ilgilidir – özellikle de yaşlı bir adam için.

Batı kültüründe asıl olarak sadece iki konu vardır: cinsellik ve ölüm. Bugün cinselliği idare edecek bir gücümüz var. Ölümü idare edecek bir güce sahip değiliz ve hiçbir zaman da sahip olmayacağız.

Bilgiyi filmlerinize aktarmaya çalışırken kendinizi hayal kırıklığına uğramış gibi bir duygu hissediyor musunuz?

Bilgiyi takip etmekten keyif alıyorum. Saf bilgi biriktirme, toplayıp sıralama, bulma, okuma ve araştırma işi müthiş derecede ilgimi çekiyor. Bu işi çok seviyorum ve bu malzemeler benim film yaparken kullanmak istediğim şeyler.

Borges bir zamanlar kitap okumanın bir kitap yazmaktan daha zor olduğunu söylemişti. Özel bir bakımdan, haklıydı. Bir sanat çalışmasının izleyicilerden ne talep ettiğini düşünün. O benim dünyam olduğundan, kendi açımdan sorun yok. Benim yarattığım bir dünyada yaşamak sizin açınızdan çok daha zordur.

Örneğin, babamla ilişkim hiçbir zaman mutlu bir ilişki olmadı. Eminim, çalışmalarımda o ilişkinin bazı yanlarını tekrarlıyorum. Fakat başka birisiyle ilgili otobiyografi çalışması yapmak için, daha az kişisel ve kendine düşkün bir şeye dönüşmesi gerekiyor. Sanata psikolojik yaklaşımı sevmiyorum. Çok fazla sınırlayıcı oluyor. Örneğin, biz Van Gogh'un sol kulağını kesip bir fahişeye verdiğini de bildiğimiz için onun *Ayçiçekleri* tablosu hakkında daha fazla mı bilgi sahibi oluyoruz aslında? Yazarın kendisini çalışmasının arkasında çok fazla görünür hale getirmesi önemli midir? Ben çalışmanın kendisinin önemli olduğuna ve yazar hakkında bildiğiniz şeylerin o çalışmaya ister istemez daha fazla ışık tutmadığına inanıyorum. Korkunç bir beğeni farkı.

Psikanaliz de devam eden her şey için anne babalarımızı ve kalıtımlarımızı sorumlu tutmaktadır, sanki bizi kişisel sorumluluğumuzdan kurtaracakmış gibi. Ben bu türden bir sürü şeye karşıyım. Filmlerimi seyirciler açısından bir ölçüde okunabilir ve finansal bakımdan sorumlu hale getirmem gerekiyor. Şansımdan, filmlerim şimdiye değin onları yapmaya devam etmeme yetecek bir gişe başarısı elde ettiler, Avrupa anlamında.

Filmleriniz nasıl finanse ediliyor?

Hollandalı bir yapımcı olan Kees Kasander *Hayvanat Bahçesi, Sayılarda Boğulmak* ve *Aşçı, Hırsız*'ı finanse etti. Paranın çoğu Avrupa kaynaklarından geliyor – örneğin, *Sayılarda Boğulmak*'a katkıda bulunan kurumlar arasında şunlar yer alıyor: İngiltere'de Film Four, Almanya'da the Coproduction Fund for the Dutch

Broadcasting Corporation, Elsevier Vendex Film, Prokino, Fransa'da BAC Films, Belçika'da Progres film, vb.

Bu filmler çok düşük maliyetle yapıldı. Örneğin, *Aşçı Hırsız* 2,8 milyon gibi bir meblağa mal oldu. Ve bu filmler çok ekonomik bir şekilde hazırlandı. Her şey yazılıp çizildi: Eğer oyuncular için orada bulunması gerekiyorsa, çiçeklerin kokusu bile not edildi. İlk başlarda iflas etsek de, üç dört yıl kadar sonra kâr etmeye başladık.

BBC'den finansman sağladınız mı?

Hiçbir zaman. *Aşçı Hırsız*'a kadar finansman kaynağımız daima Channel Four oldu, o filmi İngiliz televizyonu için çok zor buldular. Fransız kaynaklardan daima çok büyük girdiler sağladım. Sanırım benim en iyi izleyicilerim Fransızlardır, çünkü onlar bilgi birikiminden büyük haz duyuyor ve benim yaptığım şeyleri anlıyorlar.

İngiltere'de anti-entelektüalizm hâlâ etkili. Büyük Britanya'da genel kabul gören düşünsel bilgi kanalı tiyatrodur. Orada istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz, fakat filmlerde yapamazsınız. Örneğin, Tom Stoppart her şeyi yapabilir. Büyük düşünceler üzerine sinemasal bir deneme girişiminde bulunduğunuzda, filmin onu birarada tutamayacağı şeklinde bir duygu ortaya çıkıyor. Düşünce karşıtlığına varan bir snobizm şekli.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki düşünce karşıtlığı bütün sanat tarzlarını karşısına alıyor: Tiyatronun çıkışı yok.

Fantastik bir kültürel püritenizme sahipsiniz burada. Örneğin, filmlerde bütün dikkatler erkeklerin cepheden yansıtılan çıplak görüntüsü üzerinedir. Bu, benim açımdan çok kötü gerçekten, çünkü çıplak-çıplaklık bağı beni ilgilendiren bir şeydir. Cinsel olanın yanında, bedenle ilgili bir sürü büyük mesele vardır –gösteriş gibi, örneğin. Avrupa perspektifinden bakıldığında, bunun Amerika'da çok belirgin olduğu görünüyor – gençliğe, jogginge ve sert diyet rejimlerine karşı çekingen bir ilgi. Sanki kendinizle ilgili bir suçluluk duygusu hissediyormuşsunuz ve ölümlülükle ilgili şeyleri kabul edemiyormuşsunuz gibi büyük bir duygu yaratıyor sizde.

Püriten kısıtlamaların -bugünlerde bütün fundamental hareketlerde gördüğümüz kısıtlamaların- son zamanlardaki yaygınlığının milenyumun sonunda geleneksel bakımdan gelişen paniklerle bağlantılı olup olmadığını bilmiyorum. 1999'la 2000 yılı arasındaki ânı konu alan, *The Historians* (Tarihçiler) başlıklı bir roman yazıyorum. Bu romanda geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere üç yüzyıl anlatılıyor. Tarihin bütünü ele alınmakta aslında. 999 yılı 1000 olurken Batı dünyasının dört bir yanında yaşanan panik büyülemişti beni.

Fundamentalist dinler bir kalkandır, elbette. Cevaplandırılması mümkün olmayan bütün sorulara hayal gücü kullanmadan ve hiç çaba harcamadan cevap veriyorlar. Sorumluluğu başka bir yere atıyorlar, bu da inanılmaz şekilde tehlikelidir. Fundamentalizm aynı zamanda düşünce karşıtı etiğin -akılcılığın ve hayal gücünün inkârı- bir parçasıdır. Ateist olmak için, dinci bir fundamentalist olmak için gerekenden on bin kez daha fazla hayal gücüne sahip olmanız gerekir. Yapabileceğiniz şeyleri anlayabilmek için bilgi sahibi olma, o bilgiyi özümseme ve kullanma sorumluluğu duymanız gerekir.

Sinema bunu yapmak için ideal bir araçtır. Metaforik, alegorik ve edebi anlamlar içerir. Wagner'in hep rüyasını gördüğü bir sistemdir, total bir sanat tarzıdır – ve hâlihazırda teknolojik ve toplumsal bakımdan can çekişmektedir. İngiltere'de yapılan istatistikler 1950'lerde her ailenin haftada en az üç kez sinemaya gittiğini göstermektedir. Şimdi yılda üç kez zor gidiyorlar. Ceset yediğimize dair başka göstergeler de var. Dünyanın her şehrinde bir film festivali var. Bunun yanında, daima korku salan üç bin eleştirmen. Tıpkı bale gibi: Eleştirmenlerin sayısı dansçıların sayısını geçtiğinde büyük bir tehlikenin içindesiniz demektir.

Sinemanın bu ölümü karşısında kimsenin elinden bir şey gelmez. *Ressamın Sözleşmesi* televizyonun verdiği parayla yapıldı ve ben o filmi televizyonda gördüğümde fena halde hayal kırıklığına uğradım. İş yapmadı. Fakat şikâyet etmenin bir anlamı yok. Sinemanın, alfabenin tüm harflerine sahip olan bir sözlük olduğunu düşünmüştüm. Televizyonda sadece sesli harfler var – temel renk-

ler, basit sound-track'ler, yakın plan büyük çekimler var, geniş çekimler yoktur. Resmi hareket ettirin, fotoğrafı sabit tutmayın.

Kapitalist bir araç olarak tehlikelidir de. Büyük Britanya'da 1960'lar ve 1970'ler televizyonun Altın Çağı'nı gördü. Şimdi daha yüksek oranlara ulaşmak için bu kaygan zemin üzerinde bulunuyoruz. Kalite düşüyor: Medya tekelleri giderek daha sıradan insanların eline geçiyor. Yenilikçilik, keşif yapma ya da araştırma çabaları kaybolmakta. Sinemanın televizyon yüzünden öldüğüne dair konuşmalara kendimi çok fazla kaptırmak istemiyorum. Sinema, Avrupa'nın iki bin yıllık görüntü yaratma tarihiyle bağlantılıdır. Elektronik medya dünyanın dört bir yanında işlerlik kazandığında, resim sanatı ve teknik ressamlık -mağaralara geri dönerek- var olmaya devam edecektir. Bu çabanın sürekliliği devam etmektedir, sadece araçlar değişiyor. Eğer doruk noktasına ulaşan resim sanatına bakarsanız, görsel bir felsefe şeklinde olduğunu görürsünüz. Resmin can alıcı unsurları sinemada ve televizyonda mutlu bir şekilde yer alabilmektedir hâlâ. Artık hologramlarda filanız, fakat ben bunun önemli olduğu düşünmüyorum. Bu makinelerin yararı, hayal gücünün onları kullanması oranındadır.

Sinema yaklaşık yüz yaşında. Eğer Batı'nın geniş kültürel hareketlerini incelerseniz, hepsinin yaklaşık yüz yıl sürdüğünü görürsünüz. Duvar tabloları, şövale üzerinde yapılan resimler ve benzeri şeylerde olduğu gibi.

Toplumsal ya da teknolojik değişim karşısında, yeni teknolojilerin asla eski teknolojiler gibi olamayacağına dair bir korku var daima.

Nostalji. Yeni bizi hep çok korkutur– insanlar karavanlarının içini duvar kâğıtlarıyla kaplarlar. John Cage, kültürün en ileri aşamasıyla çok iyi eğitim almış insanların takip ettiği zaman arasında on beş yıllık bir boşluk var, derdi. Millet kendini empresyonizme kaptırmak üzere.

Jane Austen zamanında, gençlerin romanlardan ahlâki bakımdan kötü şeyler öğrendiklerinden şikâyet edilirdi. Tamamen aynı şeyler 1920'lerde sinema için söyleniyordu, bugün de televizyonla ilgili olarak söylenmektedir. Genel aptallığın bir parçası. "Eskiden yaptıkları gibi yapmıyorlar," diye feryat ediyorlar, ya da gü-

lünç bir anlayıştır ki, şimdi, bugün, eskiden olduğundan daha da kötüdür – daha çürümüş, daha yozlaşmış. Elbette bu her neslin söylediği bir şey.

Ben daima çocuklarımın Eriha'nın ne olduğunu, Herkül'ün kim olduğunu bilmesini istedim. Batı uygarlığının bu iki temel mitolojisinin kaybolmaya başladığını ve onların yerini başkalarının alması gerektiğini gösteren işaretler var. Peki. Ne alacaktır onların yerini? Süperman? Batman? Sizden önceki kültür hakkında bir fikriniz olmayınca, şimdi icat edilebilecek olanla sınırlı kalıyorsunuz.

Bir taraftan geçmişe dair bilgimiz sürekli azalmaktadır. İçerik daima dumura uğruyor. Örneğin, Poussin'in tabloları, klasik referansları açısından çok nadir görülebilecek niteliktedir ve çoğu kimse onların ne ifade ettiğini bilmez. Fakat biz Poussin'in tablolarından keyif almaya ve onlara hayranlık duymaya devam ediyoruz. Biçim içeriğin kaybolmasından çok uzun zaman sonra var olmaktadır. Öte yandan, Yahudi-Hıristiyan ve Greko-Romen gelenekler bugün hayatın büyük bir kısmını -hukuk sisteminden binalarımıza ve sokaklarımıza kadar- belirlemekte; bu konularda az bilgi sahibiyseniz, kaçınılmaz olarak hayatınıza yön veren güçler hakkında da az bilgi sahibi oluyorsunuz.

Film, televizyon programları, resim yapmaya ve roman yazmaya nasıl zaman buluyorsunuz?

Çok fazla araştırma yapmıyorum ve araştırma işini her şey bittikten sonraya bırakıyorum. Önce senaryoyu yazıyorum, sonra arka plana ilişkin bilgi topluyorum. Örneğin, *Mimarın Karısı* için bir mimarın gerekli olduğunu biliyordum sadece. Araştırmacılar kullanmıyorum. Mimarlıkla ilgili dergiler okuyorum ve genel kültürden bana gerekli olan şeyleri alıyorum.

Benim filmlerim sıklıkla kafamda canlandırıp bana ait bir hale getirdiğim oldukça küçük bazı karakterlerle başlar. *Mimarın Karısı*'nın itici güçlerinden biri, Güzel Sanatlar Okulu'nda çok az bir ölçüde dersini gördüğüm on sekizinci yüzyıl mimarisine karşı ilgimdi. Diğer itici güçlerden biri de, Bronzino'nun, Andrea Doria adında kırk beş yaşındaki Cenevizli bir devlet adamına ait, çıplak olarak yapılmış tablosuydu. Sosyal statüsü oldukça yüksek olan

kırk beş yaşındaki bu adamın, kendisinin böylesine savunmasız bir şekilde resminin yapılmasını istemesi ilgimi çekmişti. Andre Doria'ya benzeyen birini aramaya başladım. Bu arayış sırasında Brian Dennehy'yi bulduğum için kendimi çok şanslı hissediyorum.

Bunun dışında, Batı uygarlığı için -Hollanda resmi gibi- çok önemli olduklarından ya da, özellikle de Jakoben Tiyatrosu gibi, benim düzen ve çürüme temalarımla ilgili olduğu için, filmlerimde tekrar tekrar kullandığım belli kültürel gelenekler var. Keşifler ve karşılaştırmalı finansal başarılarla dolu büyük Elizabeth çağına omuzlarının üstünden bakan bir tiyatroydu o. İngiltere imparatorluğun kaybına hâlâ omuzlarının üstünden bakmaktadır. Jakobenlerin müthiş bir melankoli duygusu var – John Donne gibi insanların şiirlerindeki yas renklendirmelerini hatırlayın. Günümüz Britanyasındakiyle bir paralellik olduğu görülmektedir – ilginç bir nihilist fatalizm, "Bunlar düpedüz şeylerin oluş şeklidir," deniyor sanki.

Bunun yanında, kötü karakterle ilgili tiyatro geleneğiyle de ilgileniyorum. Örneğin, *Ressamın Sözleşmesi*'nde çok kötü karakterlerim var; hırsızın umutsuzluğunu bıraktığı, Mussolini gibi insanlarla fena halde bir özdeşleşmenin olduğu *Aşçı Hırsız*'da da birkaç satır var. Hırsız kendi yakın çevresindeki insanlardan meydana gelen küçük çaplı bir ordu kurmuştur ve bu orduda yer alan kişiler asker kılığına bürünüp, gücünü kaybetmiş bir ordunun neferleri gibi havalı havalı dolaşmaktadırlar daha çok. Hırsız, görkemliliğini karın figürüyle ilişkilendirmektedir.

Can çekişen bir medeniyet ve olmayan bir gücü kışkırtmaya çalışan karınlar arasında bir bağlantı mı kuruyorsunuz?

Belki de. Bütün o kötü, son dönem Roma imparatorlarını ya da Fransız Devrimi'nin son dönemindeki abartılı terörcülerini hatırlayın. Yirminci yüzyılın sonundaki Britanya'nın karakteristik özelliği midir bu? Böyle düşünmek kesinlikle acımasızlıktır, Britanya'daki mevcut Muhafazakâr Parti bu doğrultuda birkaç düzenleme yapmış olsa da.

Benim filmlerimde tekrar ortaya çıkan bir başka gelenek, tiyatro ve resim sanatının yer aldığı yüzyıllarda yiyecek ve yiyeceklerin yararlarıdır. Yemek yeme olayı size insanlar hakkında bir sürü şey anlatır – her zaman, domateslerin duvar kâğıtlarına uygunluğunun yiyeceklerin tatlarının güzelliğinden ya da besleyiciliğinden daha önemli olduğu yerlerde yemek yiyen bütün o orta sınıf gençleri ve yupiler gibi. Yemek yemek amacıyla değil de, kıyafetlerini ya da çatal, kaşık tutuşlarını ve şarap kadehlerini göstermek amacıyla giderler oralara. Yiyecekler onu yiyen insanları değerlendirmenin çok güzel bir yoludur. Bugünün yemek yeme tarzı tüketiciliğin azdığı bir toplumu eleştirmektedir.

Bunun yanında, benim çalışmalarımda ilk defa Avrupa'nın masa resimlerinde görülen maskeleme problemleri gibi belli teknik, resim sanatına ilişkin problemler tekrar tekrar kendini göstermektedir – kimsenin bir başkasının yerini alamayacağı bir şekilde, bir masanın etrafına insanların belli bir düzen içinde yerleştirilmesi. Ya da bir film süresince karakterlerin yerlerinin belirlenmesi ve bedenlerin fiziksel özelliği.

Sinema genellikle insanları bedenden ziyade kişilikler olarak kullanır. Çok sayıda çıplak insan görürsünüz, fakat amaç genellikle cinsellik hakkında bir şey ortaya koymaktır. Okuldayken nü resimler yaparak epeyce vakit harcadığımdan, bir oyuncunun fiziksel özelliklerini, boyunu posunu, bir duvara yansıyan gölgelerini görmek istiyorum. Brian Dennehy, *Mimarın Karnı*'ndaki mimar olarak bu açıdan özellikle iyiydi; göze çarpan gövdesi bütün o sabit mimari alanlara doğru hareket etmektedir.

Dolayısıyla, ilgimi çeken kültürel gelenekler ve disiplinler her zaman mevcuttur ve bir film için özel tetikleyiciler vardır, daha önce sözünü ettiğim Anrea Doria misali.

Siz bu söyleşiyi yayınlarken açıklık ve benzeri şeyler açısından düzenleme yapacak mısınız? Tamamen açık olmak, ilgilendi-ğim konular arasındadır. İnsanlar bizim şu ânda yaptığımız gibi biraraya gelip konuşurken bilgi dağınıklaşıyor, dolayısıyla siz bu konuşmayı yayına hazırlarken... ben açık olmak istiyorum.

BİR BÜYÜCÜNÜN ANATOMİSİ

Howard A. Rodman, 1991*



Tokyo, Shibuya semti. Şubat ayının güneşli bir öğle vaktinde sokaklar kararlı bir şekilde yürüyen yayalarla dolu. Fakat görüntüler Japon olsa da, yazılar İngilizce: Panolar – resimler, neonlar, elektronik yazılar şeklinde, kocaman kocaman – The Coke, Amtrak Discotheque, Newport Beach Fashion's Island diye bağırıyor.

Yoyogi Parkı'nın hemen kıyısında, ancak 7x7 ölçüsünde hazırlanmış bir insan nokta matris olarak tanımlanabilecek bir düzen içinde, saçlarını arkaya taramış 49 Asyalı genç erkek, -belki de geçmişleri dansçıların kendilerinden daha büyük- Amerikan rock-and-roll şarkılarının temposuna tamı tamına uyan ve rock yapabilme yeteneği gerektiren dans hareketleri sergiliyorlar, muhteşem bir radyodan yayılan gürültülü sesler eşliğinde.

*) *American Film*, Kasım-Aralık 1991.

Dansçıların hemen arkasında, Japonya'nın radyo televizyon devi NHK'nın Tokyo semalarına doğru yükselen görkemli merkez binaları bulunuyor. NHK şirketinin kaleleri içinde, batı kanadının koridorlarında aynı ölçüde çılgın bir kültür çatışması sonuna kadar yaşanmakta. Burada *Ressamın Sözleşmesi, Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* gibi art-house klasiklerinin İngiliz yazarı ve yönetmeni Peter Greenaway, milyonlarca dolarlık yüksek çözünürlüklü bir video ekipmanının bulunduğu yerin karşısına (tam) geçmiş, bir film üzerine çalışıyor. Üstündeki mavi bir blazer ceket ve boynuna doladığı sıradan bir yünlü kaşkolla aslında bir üniversite hocasını andıran Peter Greenaway, birbirinin aynısı (çok da hoş), insanı sıcak tutan, parlak renkli 'Team Hi-Vision' kabanları giymiş Japon genç kadınlar ve erkeklerden oluşan bir ekibin yer aldığı söyleşiye katıldı (bir tercüman aracılığıyla).

Greenaway burada, Shakespeare'in *Fırtına*'sının bu kez hem kurgu hem de aslına uygun bir uyarlaması olan, en son ve en tutkulu çalışması *Prospero'nun Kitapları*'nın postprodüksiyon işlerini organize ediyor.

Çekimleri Hollanda'da, en başta Sir John Gielgud'un yer aldığı çokuluslu bir oyuncu kadrosuyla gerçekleştirilen *Prospero'nun Kitapları,* burada Japonya'da, dünyanın en gelişmiş yüksek teknolojisine sahip postprodüksiyon suitlerinden birinde videoya kaydediliyor ve daha sonra gösterim için tekrar selüloide aktarılacak.

Yüksek çözünürlüğe sahip monitörlerdeki görsel imge nefes kesen bir yoğunlukta: oyuncular bindirilmiş kaligrafinin, Muybridge benzeri animatiklerin ve vücudun parçalarının her türden görünümünün yer aldığı perdede yer kapmak için yarışıyorlar. Greenaway'in işareti olan uzun yanal tracking shot'ları -kâh ip atlayan yarı çıplak bir kadın, kâh Hals ya da Vermeer'in bir tablosu, kendini Sir John'un banyo yaptığı yüzme havuzunun içine bırakıp neşeyle (ve dozu yapay bir şekilde artırılmış mıdır?) işeyen çok genç bir delikanlı- ritmik su damlaları, ritmik bir şekilde zıplayan ateş topları ve her şeyden önce, kalemin parşömene sevgiyle sunulan sürtünmeleriyle dikkat çekme yarışına giriyorlar.

Greenaway'in film anlatısına karşı biçimsel, çok kesin, cebirselliğe yakın bir yaklaşımı var – "senaryoların kendileri nerdeyse bir kareleme üzerine yapılandırılmıştır," diyor kendisi – neredeyse daima bir lüks ve ressamlara özgü zenginlikle şişirilmiştir. Fakat burada bütün engelleri kaldırıyor. Kat kat örülmüş görkemli doku tabakası ve görüntü ekranda bir taraftan diğer tarafa doğru yol almaktadır, aynen Slavko Vorkapich'in müthiş bir rüyası olan, 1940'ların MGM montajının çılgın bir hal alması gibi.

İmkânlarla dolu bir süreç; bu filmin yapımcısı Kees Kasander, "Belki de çok fazla imkânlar," diyor. Bu elektronik adada -Greenaway'in Prospero olduğu sanılabilir burada- her şey olabilir. Bir başka metafor, bir başka anlam katmanı eklemek, Sony HDS7'de bir sürgüyü kaydırıvermekten ibaret olur.

Team Hi-Vision teknisyenleri yemek molası verdiğinde, Greenaway -çok çabuk, kolay anlaşılır, tam, birbiriyle uyumlu ifadeler kullanarak konuşan, paragrafları çok iyi yapılandıran ve konuşması arasına *-mayacak, -meyecek, fakat* gibi kelimeler serpiştiren- bir film yönetmeni olarak kendi tarihinin bir versiyonunu ortaya koyuyor ve sıra *Prospero'nun Kitapları*'nı yapmaya geliyor.

"En temel olanlardan mı söz edeceğiz?" diye soruyor. "Sanırım otuz civarında film yaptım. İlk filmlerim çok ticari olmayan koşullarda yapıldı, sanırım *The Falls* bunların en sonuncusudur – her şeyi biraraya getiren bir ansiklopedi."

"Aşırı derecede az bir izleyici kitlesine sahip olduğu çok açık ve film yönetmenliğine çok özel bir yaklaşım olan o ilk filmler," diyor Greenaway, "daha fazla beğeniliyordu sanırım, resim sanatının kardeşliği tarafından -göstergebilimciler, sinemanın teorisyenleri- belki genel kitleden de fazla. Fakat benim hâlâ sevgiyle hatırladığım ve geriye dönemediğim bazı durumlar konusunda sık sık pişmanlık duyduğum bir dönemdir. Çünkü aşırı derecede açık uçludur, nispeten çok az işbirliği gerektirmektedir – ve ben, genelde işbirliği göstermek açısından iyi birisi değilim."

Sanki bir paragraf gösterecekmiş gibi konuşmasına ara veriyor. "Bu filmleri yaparken bir yandan da televizyon çalışmalarıyla uğraşıyordum. Eğer sinema alfabenin yirmi altı harfinden meydana

gelen tam bir sözlük kullanıyorsa, televizyonun sadece sesli harfleri kullanabildiğine inanıyordum. O zamandan beri bunun doğru olmadığına ve televizyonun kendi alfabesinin olduğuna inanıyorum. Televizyonda, *televizyon*'u televizyon olarak nitelendireceğim bir şeye dönüştürmek için çok sıkı çalıştığım altı yedi program yaptım. Bilinçli bir şekilde film diline karşı. *Dante* adlı bir program, sanırım sonuçta, düşük olsa da nispeten sofistike teknolojiyi kullanmam açısından bir fırsat oldu.

"Televizyon için yaptığım çalışmalar konusunda müthiş hayal kırıklıkları yaşadığım çok açıktır, bunlardan sadece bir tanesinin -muhakkak en iyisi değildir- ölçek sorunu olduğunu söyleyebilirim. Televizyonda *Dante* için çok karmaşık filmler yapma konusunda yaşadığım hayal kırıklıkları ve onların büyük bir ekranda nitelikli bir şekilde görülememesi, ki orada bir sürü bilgi, yüzlerce olay üstünüze üstünüze geliyor, pat, pat, pat..." diyerek gülüyor Greenaway. "Küçük ekrandaki bütün bu patlama müthiş bir hayal kırıklığı yaratıyordu."

"SinemaScope ve geniş ekran olan *Aşçı, Hırsız*'ı yaparken ve deyim yerindeyse, diğer aşırılıklara -büyük ekranlar, görkemli sinematografi, sinemanın bütün bir sözlüğünün zengin bir kullanımı- götürürken ve bunun yanında da oynatırken, televizyon alanındaki faaliyetlerin zirvesinde, televizyonun dili üzerine kafa yoruyor, bu ikisini bir şekilde biraraya getirmenin hayalini kuruyordum.

"Ve elbette, bugün burada Japonya'da bulunmamızın sebebi budur."

Görüldüğü gibi, *tamamen* Japonya değildir.

NHK'nin merkez binası Tokyo'nun göbeğindeki bir meydanda olsa bile, kurgu departmanı -ve koridorun aşağısında, bağlantısı yılan gibi kıvrılmış koaksiyel kablolarla sağlanan elektronik Paintbox departmanı- resmen ülkenin bir parçası değildir. Greenaway açıklama yaparken, kapıdaki Japonca uyarıyı işaret ediyor.

"Sanırım, bu odadaki yabancıların hepsi yasaklı gibi bir durum var. Ve bunun sebebi, programımızın, pornografik değilse de erotik olduğunu söyleyen belli bir yasaklamayla karşı karşıya olmamız. Japonların pornografi konusundaki hassasiyetinin farkın-

dasınız herhalde, öyle değil mi? 'Kasık kılları gösterilemez,' diyen bir kanun maddesi var. Aklıma gelmişken, 'Ekranda cinsel organları gösteremezsiniz,' derken bu sözünün örtük bir biçimini kullanmam gerekiyor.

"Shakespeare özellikle ileri düzeyde erotik olarak bilinmiyordu – öyle idiyse bile, doğrudan gerçeğin kendisinden ziyade çıkarımda bulunularak. Fakat biz Shakespeare'in bir çalışmasıyla ilgili olarak içinde çok sayıda çıplak insanın yer aldığı bir tretman hazırladık."

Greenaway, sanki bir sopa ya da gösterge çubuğu kullanıyormuş gibi, küçük çaplı el hareketleri yaparak devam ediyor konuşmasına. "Bu stüdyonun tamamı sınırlandırılmış; yani, biz resmen Japonya'da değiliz aslında, daha ziyade, Narita havaalanında gözler önüne serilen bu geleneğin tamamlayıcısı olan, bu amaçlar için düşünülmüş bir yerdeyiz. Pornografik olduğumuz için burada değiliz biz resmen. Oldukça ilginç bir durum. Bu da, şu odada çalışan herkesin kendilerine verilen küçücük bir yaka kartıyla bu sınırlı alanda dolaşabileceği anlamına geliyor. Görüyorsunuz, ben yaka kartı takmıyorum," diyor. "Onu cebimde taşımamın tek sebebi bu."

Kasander -eskiden Rotterdam Film Festivali'ni yaratan yetenekli ve soğukkanlı bir Hollandalı- kurgu sürecinde, çalışmanın kendisinden duyduğu kadar heyecan duymaktadır: "Selüloit çok sınırlı ve çok gelenekseldir günümüzde, çok berbat bir şekilde organize ediliyor – çok geniş ekipler, çekim tarzı, kameralar, daha bir sürü problem, çok aptalca, Orta Çağ dönemlerine geri dönülüyor sanki – tüm bunları geride bırakıp farklı bir şey yapmanın vakti geldi."

Greenaway şu sonuca varıyor: "Benim sinema ve televizyonla uğraşıyor olmamın sebebi, bu işin bana görüntülerle oynama, kelimelerle oynama, karşılıklı etkileşimleriyle oynama konusunda olağanüstü fırsatlar sunmasıydı. Kariyerime ressam olarak başladım. Ve hâlâ resmin, kendi adıma en önde gelen görsel iletişim aracı olduğuna inanıyorum. Onun sağladığı özgürlükleri, bakış açıları, tarihi, potansiyeli. Ve yirminci yüzyıl resmine bakıldığın-

da, resmin sinemadan on bin kez daha radikal olduğu görülecektir." Bir ân susuyor. "Sinema," diyor Greenaway, "fena halde muhafazakâr bir ortamdır"

Kasander'in kâbus görüntüsünü -selüloit ve onun heavy-metal aparatlarının dünyası- hatırlatırcasına kolunu uzatıyor. "Sinema, yapımı çok para gerektirdiği için muhafazâkardır. Keza, çok büyük bir işbirliği gerektirdiği için muhafazakârdır. Kübizmden başlayarak, yirminci yüzyılın resim sanatındaki icatlarına bakılırsa, kesinlikle sinemayla kıyaslanabilecek hiçbir formun olmadığı görülecektir. Dolayısıyla sinema, o şeyler üzerinde, resimle ilgili oldukça sınırlı yeteneklerimin bana kesinlikle sağlamayacağı bir açılma fırsatı sunmaktadır.

"Sinemanın insanı vahşi bir şekilde kolundan dürtmesi gerekiyor, diye düşünüyorum umutsuz bir şekilde," diyor kibarca.

Bu durumda, koldan dürtme olayı çok vahşi olmayan bir dizi Hi-Vision ekipmanı tarafından idare edilmektedir (Hi-Vision, NHK'nin yüksek çözünürlüklü televizyon için tescilli adıdır, film şekliyle ilgili bir görüntü oranı sunmakta, bu da standart televizyonunkinden birkaç kat fazla olmaktadır).

Şöyle çalışıyor: Paintbox odasında, Eve Ramboz yüksek çözünürlüklü bir video kamera aracılığıyla görüntüleri bilgisayarına giriyor. Bu görüntüler -diğerleri yanında, da Vinci ve Muybridge'in çalışmalarına yer veren çeşitli kitaplardan aşırma- daha sonra Ramboz tarafından işleniyor: renklendiriliyor, yeniden boyutlandırılıyor, dönüştürülüyor, geliştiriliyor. Ramboz görüntüler üzerinde çalışırken, onları Greenaway de izliyor ve görüşlerini söylüyor: "Daha koyu bir kırmızı, şarap rengi. Hayır, harfin renginin aynısı. Belki de mavi bir şey, fakat ED mavisi. Noktaları daha büyük yapamaz mısın? Orada hâlâ bir miktar siyah var. Güzel!"

Paintbox görüntüleri daha sonra kat kat bindirmelerin gözden geçirildiği, uyarlanıp uygun hale getirildiği, birleştirildiği kurgu bölümüne götürülmek üzere koridorun aşağısına taşınıyor. Greenaway her defasında, görmek istediği şeyler konusunda doğallıktan uzak bir kesinlik göstermektedir – sanki film kafasında zaten mevcut da, şimdi iş o görüntüleri makastan ve birtakım müda-

halelerden kurtarmak haline gelmiştir. Greenaway *ekip*'ine hitaben konuşuyor: "15 kareyi yavaş yavaş görünür hale getirin; onu, beş saniye boyunca devam ettirin; 15 kareyi yavaş yavaş kaybedin. Tam yüzün kaybolduğu ânı başlatmak için görüntüyü yavaş yavaş kaybedin. Bunları yapmanızı istiyorum."

Teknisyenler filmi yeniden sarıyor, heyecanlı bir biçimde monitörlerdeki görüntünün geri sarılışını izliyorlar, sürgülü makaraları çekiyorlar, düğmeleri çeviriyorlar. Greenaway şimdi verdiği talimatların sonuçlarını izlemektedir. "Çok uzun. Dört saniye yapabilir miyiz onu?" diye soruyor kurgucu Marina Bodbijl'e. Yeni kurguyu izliyor. "Şimdi üç saniye deneyelim." Kurgu işlemini bitirip filmi tekrar oynatıyorlar. "Güzel," diyor Greenaway, ağzının köşelerinde bir gülümseme beliriyor. "Şimdi. 'Anatomy of Birth'ü (Doğumun Anatomisi) bu yeni orana göre yeniden yapılandırabilir miyiz? Bunu yapmak mümkün mü?"

Prospero'nun Kitapları özünde, sürekli bir tercümeler setidir.

Bunlardan ilki, Greenaway'in *Fırtına*'ya ilişkin 'yorum'udur ve Prospero'nun orada geçen bir sözünün -bütün kitaplarımı çok sevdiğimi bildiğinden, o [Gonzalo] beni, dükalığımdan daha değerli gördüğüm ciltlerle dolu kendi kütüphanemin kitaplarıyla donattı- bütün bir girişimin metaforu olarak işlev görmektedir. Greenaway bu kütüphanede 24 kitap bulunduğunu ve onları teker teker ortaya çıkarmaya başladığını düşünüyor. Bu 24 kitap -*Ressamın Sözleşmesi*'ndeki 12 çizim, *Sayılarda Boğulmak*'taki ardışık sayılar ya da *Aşçı, Hırsız*'daki renk şeması gibi- Greenaway'e kendi karelemesini, düzenini sağlamaktadır.

"Yaptığım her şeyden nefret eden eleştirmenler yüzünden, inanılmaz bir şekilde kılı kırk yaran birisi olduğumu düşünüyorum sık sık," diyor Greenaway. "Fakat bunun tersini kanıtlamam da mümkündü. Sanırım, şansa bağlı keşiflere açık olduğumu dürüstçe söyleyebilirim."

"Bunun yanında," diyerek ekliyor. "Başka birisinin senaryosunu kullanmam anlamında ilktir bu çalışma."

"İkinci tercüme, önce film, sonra videoya aktarma, sonra tekrar filme dönüştürme şeklindeki teknolojik olandır: 35 mm.'lik

filme yapılan çekim (saygıdeğer Sache Vierny'nin; daha önceki birkaç Greenaway çalışmasında olduğu gibi, yetenekleriyle *Belle de Jour* ve *Geçen Yıl Marienbad'da* gibi klasiklere de katkıda bulunan), *Prospero'nun Kitapları* o zaman 1125 satırlık yüksek çözünürlüklü bir geniş ekran videoya aktarılmıştı. Bindirmeler, özel efektler ve görseller video alanına ilave edilmiş ve ardından asıl selüloitle birleştirilmek üzere tekrar filme aktarılmıştı. (Geleneksel olan önce film, sonra video kurgusuna, video versiyonu filme tekrar aktarılırken pek sadakat göstermemektedir – bu araçlarla elde edilen nihai ürünler, daha ziyade rakamları selüloidi videoteyp kurgusuna uydurmak amacıyla kullanılabilen, bilgisayarda üretilmiş bir Kurgu Karar Listesi'dir.)

Hepsinin temelini oluşturan üçüncüsüyse, Prospero'nun Shakespeare, Gielgud'un da Prospero halini alması şeklindeki tercümedir – Greenaway'in belki de hepsinin üstünde yer almasıyla birlikte.

Greenaway şöyle açıklıyor: "*Fırtına,* geçtiğimiz on yıldır filan olağanüstü bir biçimde popüler bir piyes [haline gelmiştir.]" Paul Mazursky'nin *Fırtına*'sından, Derek Jarman'ın *Fırtına*'sından ve Ariel'i Robot Robby olan, Walter Pigeon'un da Altair-IV'ün Prospero'su Dr. Morbius'u oynadığı, 1950'lerin şahane bilim-kurgusu *Forbidden Planet*'den (Yasak Gezegen) söz ediyor kısaca.

"Bana göre," diyerek devam ediyor Greenaway, "*Fırtına* aşırı derecede özdüşünümseldir ve ben kendini tanıma özelliğine sahip olan, yani aslında, 'ben bir sanat eseriyim' diyen bu sanat çalışmalarına müthiş sempati duyuyorum. Şu düşünce çok hoşuma gidiyor; insanlar sinemada oturup bir filmimi izlerken, hayattan bir kesit *değil*, dünyaya açılan bir pencere değildir o. Seyircileri bu gerçekliğe tekrar döndürmek benim kalıcı uğraşımdır.

"*Fırtına* bu oyunu oynamak için ideal bir araçtır. Başlamak için, Prospero'nun bizzat kendisinin Shakespeare'in bir portresi olması mümkündür. İlk kişi bütün zamanı kullanmamasına rağmen -'Ben, ben, ben' demiyor- kesinlikle oyunun sonuna doğru ve yine kesinlikle 'Ben bir hilebazım, hayatımın büyük bir bölümünü sana karşı oyunlar oynayarak geçirdim; eğer hoşuna gidi-

yorsa eyvallah, hoşuna gitmiyorsa önemi yok, ben gidiyorum,' denilen sonuç bölümünde çıkarımlar var. Seni, tiyatroyu, illüzyon dünyasını terk ediyorum. Ve söylendiğine göre, Shakespeare'in hiçbir eksiği olmayan son oyunudur o.

"Çok açıktır ki, onu perçinleyen şey, muhtemelen hayatının son oyununu oynayan -seksen altı yaşında- son muhteşem klasik, İngiliz Shakespeare oyuncusu Sir John Gieldud'la çalışma fırsatı sunmuş olmasıydı. Dolayısıyla, bizler Shakespeare'e çapraz referansta bulunan bir kimliğe, Prospero'ya ve Gielgud'a sahip olabiliyoruz. Onu gerçekleştirmek için çok çaba harcadım, öyle ki Gielgud, Shakespeare'dir, hatta o kadar ki, film devam ederken biz gerçekten, Gielgud/Prospero'yu, Shakespeare yazımı olan *Fırtına* olarak görüyoruz. Özdüşünümseldir ve bizi bir kez daha metne geri döndürmektedir. Çünkü yazılı metni görüyoruz.

"Bir kiniğin çıkıp, elbette, bu ileri derecede modaya uygun, çok postmodernist, o olayın bir parçasıdır diyebilmesi mümkündü. Ve elbette ben bunu reddetmezdim. Gielgud Aksiyon Adamı değildir, fakat muhteşem bir sesi ve o sesi olağanüstü kullanma yeteneği var. Prospero'nun hem Gielgud hem Shakespeare olması mümkün olduğundan, diyalogu bütün karakterlere göre yaratmak için Prospero'nun kendisine sahibiz. Ve siz o diyalogu Gielgud/Shakespeare/Prospero'nun yazdığını görürken, dolayısıyla Gielgud'un oynadığı Prospero'nun diyalogu denediğini de görüyorsunuz. Sonuçta, Gielgud'un sesi herkestir. Fakat bu bir Jakoben oyun olduğundan, aslında klasik bir intikam draması olabileceği duygusu vardır – [on yedinci yüzyıl oyun yazarı John] Ford'un, benim aslında *Aşçı, Hırsız*'ı yaparken temel aldığım *Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'si gibi bir şey. Fakat onun bu filmle farkı, bu filmin omurgasız bir intikam trajedisi olmasıdır – çünkü intikamla sona ermiyor. Belli bir noktaya kadar gidip sonra birdenbire farklı bir yöne kıvrılıyor.

"Ve ben, intikam sadece öldürürken bağışlamanın hayat verdiğini ileri süren o can alıcı noktayı kullandım. Dolayısıyla, daha önce Gielgud'un seslendirdiği bütün karakterler, o bağışlama ânında kendileri olarak konuşmaya başlıyorlar."

Fakat Prospero (ve belki de Gielgud) yapaylığını terk etti mi etmedi mi bilinmez ama, Greenaway'in kendi yapaylığını terk etmek üzere olduğu hiç de net değildir. Bu çapraz-kültürel, çapraz-teknolojik proje güçlüklerden uzak olmamasına rağmen, bu elektronik silahlar kuşanmış yoldaşlar arasında temel bir iyi niyet duyusu ortaya çıkmaktadır.

Greenaway ve Kasander selüloidin aleyhinde konuşmayı sevmekte ve NHK'yi müthiş bir hayırsever olarak görmektedirler (postprodüksiyon zamanı ve *Prospero'nun Kitapları*'nı, açık pazarda, belki de 4 milyon dolar değerine ulaştırmak amacıyla yapılan hizmetler). Kasander şöyle söylemektedir: "O film bizim için çalışıyor, NHK için çalışıyor. Çünkü biz onlar için araştırma yapıyoruz. Belki de, yüzde yirmi araştırma, yüzde seksen gerçek çalışma yaptık. Karşılıklı bir alışveriş şeklinde, para almadan her şeyi yapabiliyoruz." Kasander, kendisinin ve Greenaway'in Hi-Vision'ın başarabildiklerinin sınırlarını zorladıklarını söylüyor. "Onlardan bir sürü şey istedik; ilk [önce videoya, sonra filme] aktarımları geri gönderdik; yeterince iyi olmadığı için her şeyi geri çevirdik. Fakat şimdi iyi. Bir adım daha ileri."

Aktarmalar önde gelen bir Japon film laboratuarı olan Imagica'da yapılıyordu. Prospero malzemesi ciddi engeller ortaya koymasına rağmen -kısmen Greenaway ve Vierny'nin, düşük kontrastlı video görüntülerine izin vermeyen, ileri derecede kontrast ışık ve gölge oyunu film tarzıyla çekimler konusunda ısrar etmesi nedeniyle- Image çok dikkatli ayarlamalar yaparak, video ve videodan filme aktarılan taneciksiz ve tam, zengin siyahlıklara sahip görüntüler yaratmayı başardı.

NHK Greenaway'in -ve biraz erken bir projede Wim Wenders'in- günlerini Hi-Vision oyun alanlarında geçirmesine izin vermekten memnun gözüküyor. "Wenders," diyor Hi-Vision teknik direktörü Hideichi Tamegaya, "HDTV filmi dijital kaydediciler üzerinde hızla ilerlerken ya da tekrar sarılırken artifaktların ekranda görünmesi karşısında hayranlık duymuştu." Ona, "Bu bir aktüel efekt değildir, noşse'dir bu," diyorum. Fakat Tamegaya onun çok iyi olduğunu düşündü. Wenders yüksek çözünürlüklü

noise artifaktları kendisinin *Until the End of the World* (Dünyanın Sonuna Kadar) filminde yer alan rüya sekansları için geniş ölçüde kullandı. "İlginç görüntülerle ilgilenmenin bir aracı olarak özel bir sistem geliştirdik," diyor Tamegaya.

Greenaway bu postprodüksiyonun bazı sınırlamaları konusunda iç çekiyor. Ben bu ülkede misafirim, bana sunulan imkânlara minnettarım, fakat ben Batı'nın çok hızlı hareket edilen sofistike video house'larına alışkınım – inanılmaz derecede pahalı oldukları için değil. Filmin 8,5 dakikalık bölümünü yapmak 3.5 haftamızı aldı. Ve ben insanı o dehşete düşüren şeyin o düzeydeki karmaşıklık olduğunu sanmıyorum. Bu yaklaşıma aşina olmamakla teknisyenlerin deneyimsizliğinin -bu kendi hataları değildi, deneyimleri yoktu sadece- biraraya gelmesinin bir sonucudur. Sanırım hesaba katılması gereken üçüncü faktör araç gereçlerin neredeyse prototip olmasıdır.

"Geriye dönük olarak, daha tutkulu olmayı isterdim. Fakat bütün bir çalışma -yaptığınız her film gibi- bir sürü kapı açıyor. Şimdi pencereye çıkmış, bundan sonraki okyanusa bakıyoruz. Ve bu çok heyecan verici bir şey."

Greenaway gülüyor. "[Jacques] Derrida'nın, 'Resim daima son sözdür,' şeklindeki ifadesini biliyorsunuz sanırım? Kısacık, muhteşem bir özdeyiş. İşte ben burada bu ünlü metni alıp imgelere dönüştürüyorum. Şimdi bunun, *Dante*'de yaptığım gibi, araçlarla oynanan bir İngiliz düşünce oyunu olmasını istemiyorum. Tatmin edici olmayan bir şey ortaya koymuş olsak bile, bu uğurda oluk oluk gözyaşı dökmem, çünkü potansiyeli görebiliyorum."

Greenaway bir kez daha, özel bir sekans için istediği kaybetmeler ve bindirmelerden meydana gelen tam sekansı anlatıyor. Şimdi, kırmızı montlu teknisyenler bandın doğru kısmını buluyorlar, Greenaway -bir karar vermek için muhtemelen on dakika kadar kendisinin yardımına başvurulmayacağından emindir- kurgu odasında gerçekleşen çok dilli ses oyunlarına kayıtsız kalarak bir köşeye çekiliyor, dizüstü bilgisayarında bir başka filmle ilgili bir sahne yazıyor.

"Başlangıçtan önce olup bitenleri konu alan, *Prospero's Creatures* (Prospero'nun Yaratıkları) adında, gerçekleştirmeyi çok istediğim bir proje var," diyor daha sonra. "*Fırtına*'nın başlangıcı niteliğinde. Eve dönüş sırasında gemide daha sonra neler yaşandığını konu alan *Miranda* adında bir oyun daha yazdım. Masumiyetin başına gelenler ve onun yok edilmesi konusunda."



KİTAP, TİYATRO, SİNEMA VE PETER GREENAWAY

Dylan Tran, 1991*

İngiliz bağımsız film yönetmeni Peter Greenaway'i sonunda Hollywood sinemasının spotları altına bir ânda alıp getiren, 1989'da yaptığı *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* olmuştu. Fakat gösterilen dikkat ironisiz değildi. Bu film, o yıl sanata yönelik sansür üzerine tartışmaların göbeğinde ortaya çıkmıştı ve aşırı sağcı pek çok kimse, bu filmden hiçbir iyi tarafı olmayan, izleyenlerin ahlâkını bozan tam bir 'pornografik' cinsellik ve şiddet örneği olarak söz ediyordu. Oysa Greenaway'in sanatsal meziyetlerinin görmezden gelinmesi mümkün değildi ve Philip Kaufman'ın *Henry ve June*'uyla birlikte, bu filme yönelik eleştirel övgü Hollywood'u kendi 'X-rating' sistemini gözden geçirme konusunda rahatsız edici bir konuma düşürdü. Bununla birlikte, sansasyonalizmin bu

*) *High Performance*, Kış 1991.

talihsiz durumu kalıcı bir iz haline geldi ve Hollywood, filmin yönetmenini pek çok ABD'li seyircinin gözünde adı kötüye çıkmış, 'tartışma yaratan' bir film yapımcısı olarak damgaladı.

Greenaway'in aslında neredeyse otuz yıla yayılan üretken çalışma yapısını takip edenler, filmlerinin gösterişli dış görünüşlerin ötesinde karmaşık sınıfsal meselelere, mitlere, cinselliğe ve politikaya uzandığını biliyorlar. *C.'e Yolculuk*'tan (1978) *Ressamın Sözleşmesi*'ne (1982), *Hayvanat Bahçesi*'nden (1985) *Sayılarda Boğulmak*'a (1988), *Aşçı, Hırsız*'a kadar uzanan bu önemli filmlerin oluşturduğu basamaklar sade, insanın kendi dünyasını oluşturduğu ve Greenaway'in filmlerini meydana getirdiği yapay sistemlere duyulan bir hayranlık değil, fakat bunun yanında, bu kategorilerin içsel bir absürdlüğünün algılanma şekline de duyulan bir hayranlıktır. Ancak kolayca anlaşılamayan şey, bu ileri düzeyde sembolik sistemlerin sık sık mevcut siyasal gerçekleri -zaman zaman dolaylı olmakla birlikte- imgesel bir biçimde eleştiriye tabi tutmasıdır.

Greenaway seyircilerinden sinemanın yapay yapısını sorgulamak, gerçek diye adlandırdığımız ve yararlandığımız hakikat, bilgi ve gerçeklik diye adlandırdığımız ve yararlandığımız şeyleri sorgulamak üzere en az kendisi kadar sıkı çalışmalarını talep etmektedir daima. Ve yeni filmi *Prospero'nun Kitapları* için çalışmalarını. Bu filmin metnine aşinalık duyulsa -Shakespeare'in *Fırtına*'sından uyarlama- ve konu kestirilebilir olsa da, Greenaway bir kez daha sağlam zeminini terk etmeyi ve bütün beklentileri alt üst etmeyi başarmaktadır. Bu film, estetik bakımdan Shakespeare'in dilinin derinliğini yansıtan, bindirmelerinin doğası gereği yeni anlamlar ortaya koyan ve Graffic Paintbox'ın gelişmiş teknolojisinden yararlanan baş döndürücü görsel imge katmanlarından meydana gelmektedir. Bu yapı, "metni meydana getiren kelimeler, sayfaları meydana getiren metin, bilginin resimsel biçimde üretildiği kitapları meydana getiren sayfalar"dan geçişi başlattığı gibi, filmde çerçeveleme ve yeniden çerçeveleme motifine yönelik geleneksel bir araç da sağlamaktadır. Greenaway böylelikle zaman ve mekân, gerçek ve kurgu, yanılsama ve gerçekliğin karak-

teristik özellikleriyle istediği gibi oynayarak birkaç anlatıyı aynı zamanda ortaya koyabilmektedir. Geleneksel kurgu tekniklerine daha çok bel bağlayıp uyku hastalığı gibi yaratıcı bir aracı ortaya koymasına rağmen, ABD'li bağımsız film yapımcısı Gus Van Sant'ın *My Own Private Idaho*'sını da *IV. Henri*'sinden alınma bir metinle aynı şekilde oynamaktadır. Fakat bunun yanında, Van Sant bu metni konunun geçmişe uygunluğuna işaret etmek için kullanmaktadır. Greenaway *Fırtına*'nın yirminci yüzyılın sonundaki krizlere uygunluğunu etkili biçimde göstermeyi başarmıştır.

Greenaway Shakespeare, Prospero ve filmin başrol oyuncusu Gielgud arasında bilinçli bir çapraz kimlik bulunduğunu kabul etmesine rağmen, bu üçünün asıl idarecisi olmak azımsanacak bir iş değildir. O halde, Greenaway bu denklemde yapımcısı olarak kendi rolünü nasıl görüyor?

"Bu üçünün şöhretiyle ilgili söylentiler de dolaşıyor olabilir. Fakat benim çok az katkımın olduğunu ileri sürmek de saflık olurdu, çünkü bu metin konusunda, örneğin 24 kitabın yaratılması konusunda belli oranda bir yetki almıştık. Shakespeare o kitaplardan söz etmesine rağmen, onların tam olarak nasıl bir şey olduğunu söylememekte ve kesinlikle tarif etmemektedir. Buradaki strateji Gielgud'u Prospero'nun bir parçasını konuşturmakla kalmamakta, bunun yanında, Prospero'nun her şeyi kontrol eden, kukla oynatıcısı, kukla idarecisi gibi olması temellerinde bütün diğer insanları seslendirmesi de amaçlanmaktadır; bunu elbette, her şeyi yaratan o olduğu için, tamamen Shakespeare'in yaptığı gibi yapıyordu. Biz sadece birkaç söz daha söylemek üzere sahneye çıktık."

Bu filmde, Prospero'nun kesin görüşü, adadaki yerlilerin konuşma ya da ifade özgürlüğünün bulunmadığı bir siyasal gerçekliği ortaya koymaktadır. Bu metaforik durum bildik bir durumdur, İngiliz emperyalizminden sanata yönelik Ulusal Sanat Vakfı'na kadar uzanan her şeye uygulanabilmektedir. Greenaway'e göre, çözümün anahtarı merhamete dayanmaktadır.

"Prospero kadar Shakespeare olan Gielgud'un bir kâğıt parçası üzerine yazılmış ifadeler aracılığıyla hem biz seyirciler hem de

filmde yer alan diğer karakterlerle iletişim kurması ilginçtir. Sanki herkese not yazıyormuş gibi bir durum var. Ona gelen ilk notu yazan, uşağı Ariel'dir. Sonuçta düşüncesini değiştirip herkesi bağışlamasını sağlayan iletişim aracı olarak görülmektedir Ariel. Elbette herkes daha sonra, bağışlamanın, intikamın ölümden başka bir şey vermediği o karakterlere hayat verdiği bir durum sayesinde hayat bulmaktadır. Sanırım bu, yirminci yüzyılın sonu, milenyumun sonuyla ilgili olması nedeniyle, o piyesi çok çağdaş bir drama haline getiren, *Fırtına*'yla ilgili ilginç şeylerden biridir. Sonlar ve başlangıçlar hakkında, yeniden doğum hakkında, her şeye yeniden başlamak için düşmanlarınızı affetme hakkında bir piyestir; sanırım onu şimdiye kadar geçerli kılan da budur.

"*Fırtına* bir tiyatro eseridir ve bu yüzden bilgiye dair bir filmdir. Artık hepimiz inanılmaz şekilde bilgiliyiz, bir sürü bilgiye ulaşabiliyoruz. DNA'yla oynayabiliyoruz, embriyoya müdahale edebiliyoruz, hidrojen bombasının sırlarını biliyoruz, dünyayı yok edebiliriz; kimi bakımlardan bizi sihirli insanlar haline getirmektedir bu durum. Fakat bunca bilgiyle ne yapacağız biz? Bilgilerimizi iyi gerekçelerle mi yoksa kötü gerekçelerle mi kullanıyoruz? Birbirimizden intikam almaya mı çalışıyoruz yoksa bir oy kullanma ya da uzlaşma evreni mi yaratmaya çalışıyoruz? Benim Shakespeare'le aynı fikirde olmadığım bir şey var: Oyunun sonunda -gerçekten içimi acıtan bir şey yaparak- kitaplarını yok ediyor. Bizler kendimizi bilgisiz kılamayız, aldığımız bilgiden vazgeçemeyiz. Asıl metinde, kitaplarını boğduğunu bildiren bir cümle var. Ben ayrıca o filmde, kitapların yanıcı olduklarını da söyledim, öyle ki bize yirminci yüzyılda insanların kitap yaktığı o zamanları hatırlatmak için, kitaplar suya çarptıklarında alev almaktadır."

Prospero'nun kitapları sıradan kitaplar değildir. 24 cilt içinde, Prospero'nun sihrini gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu bütün bilgiler mevcuttur. Shakespeare kitapların niceliğinden söz ederek sıkıcı bir durum yaratmamakta, fakat bu küçük ayrıntı üzerinde durmakta ve temel anlatımı kenara itmektedir. Fakat neden sadece 24?

"İlk akla gelen ve oldukça kolay olan cevap, Godard'ın sinemanın gerçeği saniyede 24 karedir şeklindeki düşüncenin özyansıması olması. Fakat bunun için biraz hayalci olmanız gerekiyor. Prospero elbette, sayılarla ilgili kuralın 10'a değil 12'ye dayalı olduğu ondalık sayı çağı öncesinde yaşamaktadır. İki düzine kadar kitabımız var. Bu sayıyı daha fazla da yapabilirdim, fakat ben bu miktarın sadece onun değil bizim için de ulaşılabilir olan bütün farklı bilgi türlerini ve her türden kitap çeşidini ortaya koymak açısından doğru bir kitap sayısı olduğunu düşündüm. Dolayısıyla, sizler bir teknoloji kitabının ortaya koyduğu bir teknoloji dünyasına, hayvanlar âlemine ait bir kitabın ortaya koyduğu bütün bir doğal tarih dünyasına, bir pornografinin ortaya koyduğu bütün erotik dünyaya filan sahip oluyorsunuz. Onlar o özel zamanda var olan, oyunun Londra'da ilk defa sahnelendiği 1611 yılı civarındaki bütün bilgilerin bir toplamıdır."

"O adamın kendi dünyasını sadece 24 kadar olan kitaplar etrafında yaratabildiğini düşünmek tamamen olağanüstü bir şey."

"Doğrudur. Sanırım 24 kitaplık rafı, ya da 24 kitaplık olduğunu söyleyebilirdiniz gerçekten. Her şey oradan hareketle başlayıp gitmekte. Fakat bu kitaplar büyüleyici ve çok sihirli. Harekete ve dansa adandığı düşünülen ve gerçekte kitaplık rafında dans eden bir kitap, ya da açtığınızda Roma'yla karşılaştığınız bir mimarlık kitabı hayal edin. Kim bilir, belki de 100 yıl içinde böyle kitaplarımız olabilir."

Greenaway'in Graphic Paintbox'ı kullanması görüntülerle, zaman ve mekânla oynamak bakımından bir devrimdir. Greenaway'den bu süreç ve gelecekteki çalışmalar açısından taşıdığı potansiyelden söz etmesini istedim.

"Ben kariyerime ressam olarak başladım. Resim sanatı düşüncelerin ifade edilmesi açısından radikal bir görsel araçtır. Yirminci yüzyıl resmi sıçrama kaydetti ve sinemayı geride bıraktı. Sinema onun Kübist dönemine ulaşamadı henüz. Bir sanatçının filmle ya da kasetle sahip olabileceği bir ilişkiyi yeniden canlandırmasının bir yoludur bu araç. Ben bir televizyon ekranında dolmakalemle, kurşunkalemle ya da fırçayla, daha çok bir ressamın yaptığına

benzer şeyler yapabilirim. İnsan gözü tek başına sadece 1,000 civarında rengi ayırt edebilirken, The Quantel Paintbox 17 milyon renk üretebilmektedir. Dolayısıyla, bir bakıma bir ressamın renk yelpazesinin potansiyelini artırabilmektedir. Fakat ben dünyayla oynayabilirim. Şeyleri aynen bir ressamın yaptığı gibi değiştirebilirim: silip yok edebilir, fırçalayabilirim. Ters çevirebilirim, olumsuz bir hale getirebilirim ve bunu çok heyecan verici bulurum. Büyük Rus yönetmeni Eisenstein, 'En büyük sinemasal sanat formu animasyondur, çünkü tamamen kontrolünüz altındadır,' diyor. Animasyonu bir şekilde çocuk sinemasının ayrıcalığı olmaktan çıkarabilir ve belki de sofistike, karmaşık ve karışık olan yetişkin durumlarında kullanabilir, bunun yanında genel sözlüğümüzün bir parçası haline de getirebiliriz, diye düşünüyorum ve bu düşünceyi seviyorum. Kendi payıma, *Prospero'nun Kitapları*'nı bütün bu olağanüstü yeni teknolojilerden yararlanabilmiş bir sinemaya ilişkin büyük bir araştırmanın başlangıcı olarak düşünmek istiyorum."

Film yapımcısı, ressam ve yazar Greenaway kendi sanatı konusunda aşırı derecede belagatli; düşüncelerini açık ve net bir şekilde dile getiriyor, kusursuz detaylara uzanan süreci sonuna kadar takip ettiğini gösteriyor. Bağımsız bir film yönetmeni olarak, sistematik bir klasik yaklaşımı doğruluyor, onu zaman tasarrufu ve para kazanmak anlamında yararlı bulduğunu kabul ediyor. Fakat çalışması hakkında ne kadar açık sözlü olduğunun hiç önemi yok, çünkü sıra kişisel motivasyonlara geldiğinde müthiş derecede çekingen davranıyor. Belki de bu onun, ortaya koyduğu çalışmayı anlayabilmek açısından bir sanatçının biyografik geçmişinin bilinmesi gerekir, şeklindeki düşünceye karşı çıkmasından kaynaklanmaktadır, ya da daha ziyade, basit kişisel motivasyonlara dayalı faaliyetler ortaya koyan Hollywood psikodramalarını küçümsemesinden. Ne olursa olsun Greenaway, felsefi tutumları konusunda daha açık sözlü ve yansıtıcı. Filmleri çok siyasal olsa da, alışık olduğumuz bir sanatçı/aktivist değil. Greenaway'e *Aşçı, Hırsız* etrafındaki sansür tartışmasından söz ettiğimde, "Bunu söylediğimde bana inanıp inanmayacağınızı bilmiyorum,

fakat Amerikalıların durumu dünyanın geri kalanından çok farklı. Biz bu filmle ilgili olarak Avrupa'nın tamamında, hatta erotizm biçimleri konusunda belli hassasiyetleri olan Japonya'da bile sansür problemiyle karşılaşmadık. Bu sansür problemiyle sadece Amerika'da karşılaştığımız görülüyor; elbette sonuçlanan bu tartışma benim açımdan çok ilginçti, gerçi bu olayı hiçbir zaman ve hiçbir şekilde kullanmadım, özellikle de sansasyonel hale getirme hesabı yapmadım. Fakat sinemanın kışkırtıcı olması gerektiğine inanıyorum; onun içerik ve biçim ortaya koymasını, duyarlı alanları incelemesi gerektiğini düşünüyorum."

Geçtiğimiz Eylül ayında kendisiyle konuştuğumuzda, *Prospero'nun Kitapları*'nın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gösteriminde benzer bir kaderle karşılaşacağı şeklinde giderek yaygınlaşan bir spekülasyon vardı. New York Film Festivali'ndeki galasının arifesinde konuşurken, Greenaway bu filmi bütün eleştiriler karşısında hararetli bir dille savundu: "Sanırım [o tartışma] filmdeki bütün o ee... çıplak bedenlerle ilgiliydi. Oysa görüntüler çok aseksüeldi, cinsiyetsizleştirilmiş kimselerdi. Daha çok, filmin genel ışığı ve koyu bir ışık gölge oyununun parçasıydılar, manzaranın parçasıydılar, bir araştırmacının Rönesans resim sanatına kadar getirilen, 1611'deki anlayışının bir parçasıydılar. Onlar, araştırmacının bütün sihrini meydana getirdiği ve organize ettiği hamuru ya da dokumayı temsil etmektedir. Ve bunun yanında, erken barok dönemin bir parçası olan yüzlerce mitolojik ruhu temsil etmektedir. Fakat en hâkim konumdaki sinemalarda insanların sevişmek için kıyafetlerini nasıl çıkardıklarını da biliyorsunuz. Bu türden bir zoraki beklenti bu filmde hiçbir şekilde gerçekleşmemiştir. Şişman ya da zayıf, yaşlı ya da genç, çirkin denen ya da güzel deneninden olsun, insan bedeni hiçbir biçimiyle temsil edilmemiştir burada; sanırım hiç kimse çirkin değildir. Bunun insanlığı temsil etmesi mümkündür, deyim yerindeyse. Çok aseksüalize ve cinsellikten arındırılmış bir şekilde ortaya konmuştur (insan bedenine cinsellik katmadan bakabilirseniz) ve bir saldırıya maruz kalacağı hiç aklıma gelmemişti."

"Ben İngiltere'de çalışmalarınıza nasıl bir karşılık verildiğini öğrenmeye çalışıyorum, çünkü sizin filmleriniz oradaki siyasal duruma yönelik çok sert bir eleştiri içeriyor."

"*Aşçı, Hırsız* çok güzel tepkiler aldı. Gişe rekorları kırdı. Londra'da 18-20 hafta civarında gösterildi. Şu ân Londra'da *Prospero'nun Kitapları*'ndan daha fazla para kazanan tek film, *Terminator 2* –"

"Tüketicilik karşısında sanatsal dürüstlüğe yönelik çok önemli bir argümandı."

"Ne kadar süreceğini bilmiyorum elbette, fakat benim sinemamın eğlendirdiği ve ilgisini çektiği çok sayıda insanın olduğunu gösteriyor bu durum. Kuşkusuz yaptığım her şeye çamur atan kimseler de var: 'imkânsız, muğlak, düşünsel teşhirci' ve daha bir sürü şey söylüyorlar. Sanırım toplum dramayla ilgili düşünsel, karmaşık ve sofistike düşünceleri çok sık olarak tiyatroda meşru görmekte fakat sinemada meşru görmemektedir, bu da bana çok ilginç geliyor.

Greenaway'in düşünce karşıtı etiğin parçası olarak karakterize ettiği bu ikiyüzlülüktür. Aynı zamanda, *Aşçı, Hırsız*'a Jakoben dramayı, *Prospero'nun Kitapları*'na Shakespeare'i getirerek kapışmayı seçtiği meydan okumadır:

"Bu kesinlikle o piyesin doğru bir versiyonudur. Ben sadece hikâyeyi çok güzel bir şekilde anlatmanın ötesinde bir şey yapmak istedim. Olağanüstü metne, geleceğe ilişkin her türden teatral düşünceyi önceden haber vererek olağanüstü bir yeni zemine doğru yol alan Shakespeare'in son oyununun gerçek şiirselliğine bir parça ilgi göstermek, onu incelemek, denemek istedim."

PROSPERO'NUN KİTAPLARI – SÖZ VE GÖRÜNTÜ: PETER GREENAWAY'LA SÖYLEŞİ

Marlene Rodgers, 1991*

"Çok uzun yıllar önce, Ben Jonson ve Inigo Jones'un Jakoben saraya maskeler yapma ilişkisini konu alan, 'Jonson ve Jones' adında bir senaryo kaleme almıştım. Sanırım on beş yıllık bir sürede otuz kadar maske yapmışlardı, fakat hep kavga ediyorlardı. İş hayatlarında -ve özel hayatlarında- ters düşüyor ve birbirlerini kıskanıyorlardı. Fakat bu ince noktalar üzerine tekrar tekrar düşününce, aslında Ben Jonson'un sözlere, Inigo Jones'un ise görüntülere ilgi duyduğunu anlıyorum. Bu zıt ilgilerini, maskelerini ortaya koymak amacıyla uyumlu bir bütün meydana getirmek üzere biçimlendirmeleri mümkündür. Bir bakıma da sinemanın kararsızlığıdır bu... Sözlerle görüntüleri birarada getirebilen bir film yönetmeni bulmaya çalışmak çok ilginçtir."

(Peter Greenaway)

---

*) *Film Quarterly*, Cilt: 45, No: 2, s. 11-19, Kış 1991-1992.

Bu film yönetmeninin Greenaway'in bizzat kendisi olduğu çok açıktır. Sözle görüntünün bu evliliği, en son filmi Prospero'nun Kitapları*'nın her ânını bildirmektedir. Greenaway'in altıncı uzun metrajlı filmi müziği, dansı ve çok sayıda figüranın koreografisini kullanması bakımından operayla ilgili. Rönesans mimarisinin gösterişli süslemelerine karşı, çıplak ruhlar klasik mitolojiye ya da batı sanatına dayalı bir tablo oluşturuyor. İmgelerin yoğunluğu görüntüyü daha da zenginleştiriyor. Greenaway görüntüleri üst üste getirip katmanlandırmak için hem geleneksel film teknolojisini hem yüksek çözünürlüklü televizyonu kullanıyor, çerçevesi içinde bindirmeler yapıyor ya da ikinci ya da üçüncü bir çerçeve açıyor. Bu film aynı zamanda,* Fırtına*'nın yazılı bir metin olduğunu devamlı bildiren hatırlatıcılara sahip olması bakımından da ileri derecede edebi ve özdüşünümsel: Greenaway bu piyesi Prospero'nun kendi yarattığı bir eser olarak görmektedir ve biz bu sihirbaz-oyun yazarının kalemini, parşömen üzerinde hareket ederken, ardında metnin barok ve kaligrafik çizgilerini bırakırken görüyoruz.*

Sir John Gielgud'un otoriter sesi, dile ve metne daha fazla vurgu yapmaktadır – oyunun yazarı Prospero olarak, son perdeye kadar bütün konuşmaları o yapıyor. Sözlerinin sihirli gücü, karakterlerini gözlerimizin önünde, çok uzatılmış çekimlerde canlandırılan özenle hazırlanmış pandomimlerle çağırıyor. Ancak Prospero düşmanlarını bağışladığı zaman karakterler canlanıp kendi sesleriyle konuşurlar.

Belki de Greenaway'in Fırtına*'yı uyarlarken izlediği en yaratıcı strateji, Shakespeare'in Prospero'nun sihirli kitapları hakkında söylediği kısacık bir sözü kullanmasıdır. Greenaway, Prospero'nun kendi ada ütopyasını yaratmak için ihtiyaç duyulan geniş bilgiyi içeren olağanüstü ciltler yaratıyor. Anlatımı noktalayan ve yapılandıran yirmi dört kitap, çarpan, kanayan organların yer aldığı anatomik metinlerle birdenbire ortaya çıkıp tamamlanan yapıların yer aldığı mimari metinleri kapsıyor.*

Prospero'nun Kitapları*'nın gerçekleşmesi, Greenaway'in* Fırtına*'yla geliştirdiği yaratıcı ilişkisini sona erdirmemektedir.* Prospero'nun Yaratıkları *romanı ile* Ex Libris Prospero *başlıklı filmden alınan bir görüntüler seçkisi yayınlıyor Greenaway. Buna ilaveten,* Miranda *adında bir de tiyatro oyunu kaleme alıyor; bu oyunda,* Fırtına*'nın karakterleri tekrar Milano'ya doğru yolculuk yaparlarken Prospero'nun kızı öne çıkıyor.*

Greenaway'le Festivaller Festivali için geldiği Toronto'da, Prospero'nun Kitapları *ve on yedinci yüzyıla yönelik açıkça belli olan ilgisi hakkında konuştum. Greenaway'in son filmi, o dönemle ilişkili olma açısından üçüncüdür. İlk filmi* Ressamın Sözleşmesi*'nin konusu 1692'de, Restorasyon döneminde geçiyor;* Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *Jakoben tiyatrodan, özellikle de John Ford'un* Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'sinden oldukça fazla etkilenmiştir; ve* Prospero'nun Kitapları*'nın konusu 1611'de -Shakespeare'in* Fırtına*'yı yazdığı yıl- geçmektedir.*

* * *

Greenaway: On dokuzuncu yıl birtakım sebeplerden dolayı olağanüstü bir yıldır, bir geçiş dönemidir – Rönesans'ın İngiltere'ye çok geç geldiğini hatırlamak gerek. Dolayısıyla, Yüksek Rönesans İtalya'da doğal seyrini izlemişti, biz kendi Rönesansımızın başındaydık daha. Shakespeare'i Michelangelo gibi birine denk bir figür olarak düşünmek ilginç geliyor zaman zaman; her ikisinin de Rönesans'ın figürü olduğunu fakat farklı dünyalarda yer aldıklarını düşünmek ilginç geliyor. Ben Jakobenlerin Rönesans bilincine Shakespeare'den daha fazla sahip olduğunu düşünürüm hep – birinci Rönesans'ın etkisi İngiltere'de VII. Henry zamanında görülmesine rağmen. VII. Henry için mezar taşları yapan Torrigiano adında bir adam vardı, Rönesans ruhunun Kuzey Avrupa'daki varlığının ilk kanıtıydı.

Son Shakespeare oyununun benim sinemam üzerinde uzun bir zamandır kesinlikle heyecan yaratmış olması ve derin bir etkisinin bulunması mümkündür, fakat *Ne Yazık ki O bir Fahişe*'nin benim yedinci yüzyılın başıyla son dönemine duyduğum ilgi konusunda bir şekilde sorumluluk payının olduğunu düşünüyorum. Delikanlılık çağımda ve muhtemelen çok izlenimci olduğum bir dönemde o oyunun bir yapımını görmüş, temalarından ve fikirlerinden hemen etkilenmiştim – kadınlara yönelik şiddeti, gönüllü ensest gibi tabu sayılan çok tehlikeli alanları inceleme uğraşıları, bir kalbin yerinden çıkarılması gibi gerçekleştirilmesi neredeyse çok melodramatik hareketleri filan. Jakoben dramayla devam eder asıl olarak, İngiliz dramasını etkilemek için Sene-

ca'nın çevirilerinin Fransa ve Belçika, Lüksemburg ve Hollanda'yı içine alan bölgeye gelişiyle ilgilidir. Alternatif bir gelenek vardır ve bu gelenek, Seneca'yla başlayıp Jakoben dramayla devam eder, daha sonra Sade gibi insanlar ve çok daha sonra da Genet, Bataille gibi insanlarca alınır, hatta Ionesco'nun Vahşet Tiyatrosu ve Peter Brook'un Kan Tiyatrosu'yla sürdürülür; bunun yanında, belki de Bunuel ve Pasolini gibi film yapımcıları tarafından devam ettirilir. Dolayısıyla kültürlerin alternatif bir incelemesine hayranlık duyuyorum; sanırım ben asıl olarak, bir kimsenin çeşitli sapkın davranış biçimlerinin incelenmesinin nereye kadar vardırabileceğini görmek için, kenarlara, uçlara gitmek suretiyle, insanın içinde bulunduğu kötü durumların merkezini inceliyorum. Benim *Aşçı, Hırsız*'da bir düşünce olarak yamyamlığın hem edebi hem metaforik bir incelemesinin aşırı noktalara vardırılarak örneklenmesi gibi, ilgilendiğim bir gelenektir.

Siz geçmişte, on yedinci yüzyılın günümüzde karşılıkları olduğundan söz etmiştiniz. Fırtına*'nın hangi bakımlardan size uygun olduğunu düşünüyorsunuz şimdi?*

Fırtına elbette tamamen başlangıçlar ve sonuçlar hakkında bir oyun ve bu da *Fırtına*'yı bu yüzyılın sonuna, milenyumun sonuna uygun hale getirmektedir. Miranda'ya, Huxley'in kullandığı, gelecek ve iyimserlik açısından olağanüstü bir ifade olan, "Oh, yeni yaman dünya/İçinde böyle insanlara sahip olan," sözü verilmektedir. Geçen yıl Londra sahnesinde *Fırtına*'yla ilgili yaklaşık altı oyun seyretmiştim sanırım, şimdi *Fırtına*'yla ilgili olarak Danimarkalı birisinin oynattığı bir film dolaşıyor ve elbette şu ânda dünyayı dolaşan ünlü Peter Brook var, oynanması çok çok fayda sağlayan çağdaş bir eserdir.

Bir başka güzel şey, Shakespeare'in bir yerden sonra anlatımdan kaçınmaya başlamasıdır [son oyunlarda], bütün o anlatım inceliklerini kafasına takmamaktadır artık. Zamanı atlıyor, mekânı çok dramatik şekilde değiştiriyor, benim ilgi duyduğum bütün her şeyi değiştiriyor. Çünkü ben, özellikle de hâkim sinemada, uzun zamandır sürüp giden, bizzat kendisi her zaman romanları,

hatta yirminci yüzyıl romanlarını değil, on dokuzuncu yüzyıl romanlarını da resimlendiren, resimsel bir araç olan çağdaş psikodramayla -çok sıkıcı bir hale gelen bütün o sözümona süper market Freud'cu karakter analizleriyle birlikte- ilgilenmiyorum. Hangi filmi James Joyce'un farkına varılmasını sağlayan film olarak görebilirsiniz, örneğin? Sinemadan söz ederken henüz Kübizme varmayan yorumlar yaptım, James Joyce'un bile farkına varılmamıştır. Diğer sanat tarzları hayal gücüne dayalı büyük sıçramalar kaydederken sinema trajik biçimde çok geleneksel ve geride kalmıştır. Bunun sebebi anlaşılıyor elbette: Büyük miktarda paraların, işbirliğine dayalı büyük çaplı çabaların gerekli olması ve bunun yanında, dağıtım ve gösterim sistemlerinin can çekişmesi ve geri kalması. Dolayısıyla, ben kendi sinemamda, kültürler arası düzlemde var olan örnekleri keşfetmeye başlamak için çok sıkı biçimde, belki de aşırı bir tutkuyla çalışıyorum – başka amaçlar için olduğu kadar kendim için de.

Sizin geleneksel psikolojik karakter keşfiyle ilgilenmediğinizi düşünürsek, kendi karakter teoriniz nedir?

Heinrich von Kleist'in romanlarını biliyorsunuzdur? On sekiz-yirmi yaşındaki gençler hakkında yazan bu yazar karakterlerin de facto incelenmesine ilişkin muhteşem bir duyguya sahiptir, dolayısıyla açıklamaya yönelik bir çaba kesinlikle yoktur. Karakterlere karakteristik özellikler veriliyordu ve Ödipal sorunlar, çocukluk travmaları ve her türden bağlantı araştırmasına yönelik bir çaba yoktu. Benim o yaklaşımı gerçekten sevmemi sağlayan bir yanı var. Bugünlerde yapmaya çalıştığım bir başka şey daha var – Prospero bir endüstri haline geldiği için, filmin yan bölgelerinde koşuşturan bütün o alegorik yaratıkları konu alan *Prospero'nun Yaratıkları* adında bir roman kaleme aldım. Çünkü çok uzun zamandan beri alegoriyle ilgileniyorum. Alegori bizim gözümüzde çok büyük bir öneme sahip değil artık. Elinde tırpan sembolü bulunan bir Baba Zaman'a ve belki de terazi tutan Kör Adalet'in Themis'ine sahibiz, fakat on yedinci yüzyılın hayal dünyasını yaşayan alegorik figürlerin bolluğuyla kıyaslandığında, ya-

pılacak kıyaslama yok. Ve başlığın arkasındaki tracking shot'larda yer alan bütün o karakterlerle, bulabildiğim kadar, suya yapılan alegorik bir göndermeye sahip karakter bulmaya çalıştım. Birkaçının adını vermek gerekirse, gemileri olan Bay ve Bayan Nuh'u alabilir, hasır otlarının arasındaki Musa'ya yapılan atıfları görebilirsiniz; ayrıca, Leda ve Kuğu'ya ilişkin örnekler var, denize düşen Icarus'a ilişkin örnekler– *Fırtına* olduğundan, suyla ilgili, mitolojiye ilişkin bütün o alegorik figürler. Beyazperdede yaşanan her şeyde bu düşünceyi kullanıyorum. Dolayısıyla... bir hiç olan karakterlerin alegorik anlam ağırlığı taşıyan karakterlerin bir incelemesi. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*: Bütün aşçıları, bütün hırsızları, bütün kadın eşleri, bütün âşıkları ifade etmemektedir. Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri* gibidir, falanın hikâyesi, filanın hikâyesi, falan filanın hikâyesi. Ve tüm bu karakterler özel bir durum için biraraya getirilir. Karakterleri üç boyutlu olarak geliştirme arzusunda olmadığım için eleştiriliyorum sık sık, fakat ben Babaanne'nin adının Grace olup olmadığıyla ve Fido adlı bir köpeğinin bulunup bulunmadığıyla ilgilenmiyorum gerçekten. Hiç zorlanmadan, bahaneler öne sürmeden diyorum ki, karakterlerin -bana göre- alegorik ve kişilik kazandırıcı bir anlam ağırlığı taşıması gerekir.

Fakat Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndan, karakterlerin psikolojik dünyalarının anlaşılmasıyla ilgili olarak çıkarılacak bir sürü şey vardı.*

Kaçınılmaz olarak, kaçınılmaz olarak. Örneğin, Albert Spica'nın cinsellikle ilgili müthiş tezlerini, yatak odasından ziyade tuvalete duyduğu ilgiyi, sindirim sistemine filan çok yakın olan organlara yönelik merakını geliştirebilirdiniz. Elbette o okumalarla ilgili bir şeydi, fakat diğer okumaların da anlaşılır olmasını isterdim.

İlk başlarda sözünü ettiğiniz, Fırtına*'daki su tasvirine tekrar dönmek istiyorum. Bu öğenin o piyeste çok güçlü bir unsur olduğu apaçık ortada, fakat su tasvirinin diğer filmlerinizde sizin gözünüzde özel bir çekiciliğe sahip olduğu da görülüyor. En açık şekliyle* Sayılarda Boğulmak*'ta*

görülüyor, fakat suya bir tür övgü olan kısa filminiz Su Şapırtısı*'nın da aralarında yer aldığı diğer filmlerinizde de görülüyor.*

Pratik düzeyde, su, olağanüstü bir şekilde fotojeniktir. Fakat elbette dünyanın beşte dördü sudur ve hepimiz amniyotik sıvı içinde doğduk. Su, ister edebi, ister metaforik olsun, büyük bir temizleme aracıdır. Bir başka düzeyde, pragmatik düzeyde su, insanlara neredeyse çıplak görünmeleri için meşru bir fırsat sağlamaktadır, örneğin *Twenty-six Bathroms*'da (Yirmi Altı Banyo). Fakat kelimenin tam anlamıyla hayatın yakıtıdır, hayatın kanıdır; sıçrar, damlar, temizler, gürül gürül sesler çıkarır – muhteşem bir dost ve korkunç bir düşmandır, tüm bu anlamlara sahiptir. Su, bir tür ilaçtır, merhemdir, bütün zamanlara ait bir sürü dramanın serinlik veren bir unsurudur. Ben onu kullanmaya devam edip etmeme konusunda tereddüt de yaşıyorum.

Prospero'nun Kitapları*'na ilişkin notlarınızda, Prospero'nun kendi adasındaki kitapların onu, şu ânki hali olan paradoksal bir karakter durumuna getirmekten sorumlu olduğunu ileri sürüyorsunuz. Siz o kitapları ne ölçüde Prospero karakterinin özelliklerini yansıtmanın bir aracı olarak kullandınız?*

İşi şakaya vurursak, *Aşçı, Hırsız...* "İnsan yediği şeylerden ibarettir" konulu bir filmse, *Prospero'nun Kitapları* "İnsan okuduğu şeylerden ibarettir" konulu bir filmdir. Hepimiz, büyük ölçüde metinler aracılığıyla algılanan, aldığımız eğitimin, kültürel geçmişimizin ürünleriyiz. Metin bu filmde son derece önemlidir. Bütün imgeler Prospero'nun mürekkep hokkasından çıkıp gelmektedir, sihirli bir şapkadan çıkar gibi; peş peşe imgeler geliyor. Her seferinde bir kitap ortaya çıkıp Prospero'nun davranışlarındaki bir parça değişikliği gösteriyor. Çünkü o bazen sert bir büyükbaba, bazen oldukça babacandır – Ariel'le babacan bir ilişkisi vardır. Kimi zaman, başına deniz gücünün simgesi olan bir doc şapkası geçirmiş bir diktatördür. Kimi zaman da hayırsever bir sihirbaz. Zaman zaman kızının bekâreti konusunda kaygılanmaktadır. Karakteri sürekli değişiklik gösteriyor. Dolayısıyla biz bir bakıma,



Prospero'nun Kitapları'nda (1991) Isabelle Pasco ve John Gielgud.

onu şimdiki haline getiren kültürel referansları açıklayabilecek bir kitap sunuyoruz.

Kitaplar bir yandan Prospero'nun sahip olduğu geniş bilgi birikimini ortaya koyarken, öbür yandan bu düzeyde işlev görmektedir. Kimi bakımlardan, bütün film onun kafasında geçiyor; bir araştırmacının biriktirdiği bütün o muazzam bilgi birikimi mevcuttur, bir kısmı tamamen işe yaramaz, bir kısmı da oldukça kötüdür. Michelangelo'dan geldiği çok açık olan imgeler var, fakat bunun yanında, on dokuzuncu yüzyılın salon tablosundan gelenler de mevcuttur, bir yüksek sanat ve düşük sanat vardır. Kitsch'in daha önemli bir şeye yükseltilmesine yönelik şu Warhol sonrası yaklaşımı biliyorsunuz. Ayrıca, bu filmin konusu 1611'de geçme-

sine rağmen, Prospero -büyücü olarak- öngörü sahibidir. Geçmişin sanatını olduğu gibi geleceğin sanatını da kucaklamaktadır.

Her şeye kadirliğe yönelik narsisistik arzusu, bir sürü on yedinci yüzyıl başkahramanını olduğu kadar, sizin karakterlerinizden bazılarını da sağlamaktadır, örneğin Albert Spica. Onlar, Prospero'nun sahip olduğu, tanrısal güce benzer bir güç istiyorlar. Fırtına*'nın sonunda, Prospero'nun kitaplarının yok edilmesiyle birlikte o gücü terk etmesi ironiktir.*

Ben o sondan hoşlanmıyorum ve yirminci yüzyılın sonunda egzantrik bir İngiliz film yönetmeni olarak burun sürtme yürekliliği gösterebilseydim, Shakespeare'le kavgaya girerdim. Bilginin kaldırılıp atılmasıyla büyük bir önem kazanılacağı hayatta aklıma gelmezdi. Bilginin kaldırıp atılabileceğini sanmıyorum. Ve günümüz gerçekliği açısından haberleşme önemlidir benim için; kendimize bir sürü bilgi sağladık ve sanırım hepimiz birer sihirbaz haline geldik. Atom bombasının yaratılması sayesinde ve embriyolojiye, DNA'ya filan ilişkin tüm o araştırmalar sayesinde, neredeyse dünyanın seyrini değiştirebileceğiz – Kontinyum'ların genetik yapılarıyla oynama konusundaki süreçleri biliyorsunuz. Kendimizi bilgisizleştirebileceğinizi sanmıyorum, dolayısıyla kitapları kaldırıp atma hareketi özellikle işe yaramaz bir şeydir. Aynı zamanda çok bencilce bir şeydir, çünkü bizler o kitapların değerini bilip yararlanamasak bile, başka insanlar yararlanmasını bileceklerdir; dolayısıyla neredeyse sadece kendisini değil başkasını da bilgiden yoksun bırakmaktır.

Sanırım, kitapların kaldırılıp atılmasından sonra başka biri daha var. Son ikisinin -Shakespeare'in piyesleri ve *Fırtına*'dan oluşan bir seçki- korunduğunu hatırlamanız gerekir. Filmin malzemesini oluşturmak için gereken şeylere başka türlü sahip olamazdım. Bu, sonuçta tipik bir post-modernist özdüşünümsel yaklaşımdır. Bunun yanında, adanın olumsuz yanlarının imgesi denen Caliban da kitapların kurtarıcısıdır; ben bunun çok hoş bir ironik yaklaşım olduğu kanısındayım. Fakat bu gerçekleştirildiğinde bile, Ariel'in neredeyse vahiysel bir biçimde serbest bırakılması şeklindeki finali, ruhun son nefesini ya da serbest kalışını hâlâ

görmekteyiz. Dolayısıyla, siz onları [Ariel'leri] koşa koşa ateşin ve suyun içinden geçerken, bize uzanan temel unsurlardan giderken görüyorsunuz. Sonuçta, seyirciye doğru neredeyse bir çocuk gibi koşan, öyle ki büyük bir masumiyet ve sevinç duygusuyla kucaklayabileceğiniz, yakalayabileceğiniz o küçük çocuk ortaya çıkıyor. Fakat daha sonra o da elimizden kurtuluyor *-vınnn-*, uçarak göğe yükseliyor. Ve biz, kendimizle tüm bu dünya arasına inen, güvenlik perdesine denk bir şeyle baş başa kalıyoruz. Evren artık giderek kayboluyor ve birkaç karalamayla, canlandırılan birtakım grafitilerle baş başa kalıyoruz. Nihayetinde sound track'teki bu kocaman şapırtıyı duyup, tek tek damlalarla başlayan oyunun başında buluyoruz kendimizi. Böylelikle, siz bilgiyi kaldırıp atarken ruh nihai kurtuluşuna kavuşuyor.

Kendisini güçten ve bilgiden yoksun bırakan Prospero elbette ölüme hazırlanmaktadır – Milano'ya geri dönüyor olmasına rağmen.

Prospero güçlü bir kaçınılmazlık duygusu hissetmektedir. Gücüne tekrar kavuşması mümkündür ve muhtemelen Milano'ya Dük olarak dönebilmişti. Fakat Miranda'yla Ferdinand'ı biraraya getirerek, iktidar gücünü devrediyor – bir sonraki nesle aktarıyor. Sonunda kendisinin artık önemli biri olmaktan çıktığı, güç değneğinin o hareketle başkalarına aktarıldığı gerçeğini kabulleniyor.

Bu uzlaşma duygusu Shakespeare'in son piyeslerinin tamamında görülen ortak bir özellik. Ortak olan bir diğer ilginç şey, adamların güç ve hâkimiyet arayışlarından vazgeçip kendi kırılganlıkları ve doğal dünyanın riskleriyle barış yapmalarıdır. Babalar, Prospero gibi, yapıp ettikleri ve başardıklarıyla onurlarını devam ettirmesi beklenen oğullarından ziyade, çocuk doğurarak kimliklerini devam ettirecek kızlarına güvenmektedirler.

Tekrar düşülen konum, Darwinci konumdur – aslında hepimizin genetik malzemenin taşıyıcıları olduğumuz ve o malzemeyi bazı bakımlardan aktarabilmek üzere bulunduğumuz tek yer. Bunun bazı kimselere korkunç gelen sonucu şöyledir: Eğer söz konusu malzemeyi başkalarına aktarmazsanız, siz değersiz birisinizdir. Öyle ki, çocuklarınız yoksa, yeryüzünde hiçbir ama-

cınız kalmamış demektir; çocuk dünyaya getirme isteği ya da arzusu ya da fırsatı olmayan insanlar açısından çok korkunç bir ifadedir bu. Ben kendi adıma çocuk dünyaya getirme işini hallettim – şimdiyle ölüm arasındaki yolda oyalanıp duruyorum, yeryüzündeki amacım gerçekleşmiş bulunuyor.

Uygarlaşma projelerimizin, sanatın, vs. yapılmaya değer olduğuna inanmadıkça.

O ancak yuvayı donatmak gibi bir şey olabilir.

Siz bundan önce, Mimarın Karnı*'nda sorularınızdan birinin "Sanat yapılmaya değer mi?" sorusu olduğunu söylemiştiniz – ve bu belki de Prospero'nun davranışının oyunun sonunda ortaya attığı sorulardan birisidir.*

Mimarın Karnı geriye dönük olarak benim nezdimde çok çok duygulu bir malzeme oldu. Kamusal hayatla özel hayat arasında, yaratıcı açısından çok önemli olan temel bir argüman var – ve bu film bana, aileme, evlatlarıma ve en yakın akrabalarıma bir sürü kişisel atıflarda bulunuyor. Fakat bunun yanında, "Sanat sizi ölümsüzleştirebilir mi?" şeklindeki soruyu da irdeliyor aslında. Konusu, sonsuzluğun şehri Roma'da geçmektedir. O başlık, Roma'nın Batı dünyasında uzun bir hayat süren, uzun süredir var olan -kesinlikle mimari bakımdan- bir şehir olduğunu ortaya koyuyor. Ancak bunun yanında, Roma'nın hem eski imparatorlukta hem İkinci Dünya Savaşı'nda kesinlikle faşizmin yurdu olduğunu hatırlamak gerekir. Nihai güç, nihai narsisisizm Mussolini gibi birinde somutlaşmış, aşırı noktalara vardırılmıştır. Ve Roma ölüm ve şan şöhret, kalıntılar, muazzam Sestius piramitleri ve köleliği temsil eden, Avrupa'nın geri kalanındaki sömürgeleştirmeleri temsil eden zafer takılarıyla doludur. Dolayısıyla Roma'nın kendisi bütün bu güç krizlerinin en olağanüstü imgesidir: Kralları var, cumhuriyetleri var, demokrasileri var, Garibaldi'si var, Napolyon gibi imparatorları var, oligarşileri var, en olağanüstü siyasal sistemler yelpazesi var. Ve o Roma gücü kuvveti, şan şöhreti, narsisisizmi -ve aşırı noktalara varan siyasal düşünceleri- Upton Sinclair'in kan, et ve para şehri olarak tanımladığı Chicago'dan

gelen mimar Stourley Kracklite tarafından temsil ediliyordu, Chicago için kullanılan bu tanımlamaları Roma için de kullanmak mümkündü.

Bu film aynı zamanda insanın kendisini yeniden yaratma tarzını konu alan bir filmdir. Başlangıçta çok karmaşık, pahalı ve zaman tüketen bir tarz, insanın kendini yeniden yaratma tarzı olan bir sürü üç boyutlu heykel görüyoruz. Çok geçmeden, o banyo sahnesinde insanın renkli tasvirlerini incelemeye başlıyoruz ve sonra insanın fotoğrafçılık sayesinde, son olarak da hepsinin en sıradanı olan, fotokopi sayesinde gerçekleştirilen tasvirini görüyoruz. Artık dünyada fotoğraftan çok fotokopi var, resimden çok fotoğraf var, heykelden çok fotoğraf var. İnsanın kendisinin bir resmini bulması konusundaki doğruluk derecesinde sıradanlığın ölçüsünü artırıyor olabiliriz. Çünkü her şeyden önce, söylendiğine göre, fotokopi bir makineye koyduğunuz asıl şeyin tam bir reprodüksiyonodur. Fakat tüm bu şeyler, insanı sanatsal bir anlamda devam ettirmeye ya da ölümsüzlük arayışına yönelik çabaları başarıya ulaştıramıyor ve bu film bir çocuğun ağlamasıyla sona eriyor. Oldukça klişe, oldukça uyduruk, sanatçının kendisinin, mimarın, pencereden atladığı aynı ânda çocuğunun doğumunun gerçekleşmesi. Bir ölümsüzlük duygusunu tasavvur edebilmemizin tek yolunun bu olduğu ileri sürülmektedir. Sadece uygarlık değil, bütün kültürel arayışların anlamları üzerine de muazzam bir soru ortaya atılmaktadır. Dolayısıyla, bu benim açımdan hâlâ bir sorundur – değerli bir şey mi yapıyorum, bu tamamen boşa vakit harcamak mıdır, ben ne yapıyorum, ne yaptığımı sanıyorum ve bütün bu problemler. O anlamda çok, çok kişisel bir filmdir.

Çalışmalarınız tekrar tekrar bu gerilime, ister güç kullanarak ister fikirlerle, dünyayı kontrol etme arzusu ile, kaos ve doğal çürüme süreci karşısında kırılgan olma gerçekliğimiz arasındaki gerginliğe yöneliyor.

Meseleye ille de her anlamda avutucu bir çözüm getirme çabasına girmeden –çünkü o, sürüp giden bir tartışmaya devam etmektir. Fakat bu tamamen gerçek bir durum. Keza, benim bütün

kahramanlarımın sıradan insanlar olduğunu söylemek mümkündür. Ressam, portre yapma yeteneği olan, orta sınıftan birisidir, çok derinliklidir, ancak çok zeki değildir; bu oldukça akıllı kadınlar tarafından oyuna getirilmektedir. *Hayvanat Bahçesi*'ndeki iki davranış bilimcisi -gene özellikle akıllı değildirler- kimi bakımlardan sıradan insanlardır. Stourley Kracklite de İtalyanlar tarafından kolaylıkla oyuna getirilmektedir. Eski dünyaya gidip tamamen kontrol altına alınan, kullanılan, saf, öncü, sert bir Amerikalı olan Henry Jamesian da öyledir. Sanırım *Sayılarda Boğulmak*'taki adli tabip de bazı bakımlardan onun bir parçasıdır, kendini toparlayamayan bir adamdır. *Sayılarda Boğulmak* erkeklerin acizliğini daha fazla konu almaktadır ve bu yüzden, hoşuna gitsin ya da gitmesin, erkekliğin koşullara hâkim olma konusundaki acizliğini okumaktadır. Elbette Albert Spica da tamamen sıradan bir insandır. Albert Spica, sıradanlığı yüksek sanat formuna çıkarmakta ve böylesine cahil birisi olduğu için onu korkunç amaçlar doğrultusunda kullanmaktadır. Bu konu için siz ne dersiniz, bilmiyorum. Sanırım bunların hepsi birer otoportredir; bir kimsenin bu güç oyunlarını kontrol ya da organize etme aygıtlarına sahip olup olmaması, ya da bu ilkeler veya ölümsüzlük hakkındaki bitmek bilmez tartışma hakkındaki duygunun gölgesidir.

Bütün bu insanların yaratıcı olması da ilginçtir. Sanırım, 'film yönetmeninin sözleşmesi' ya da 'film yönetmeninin karnı' da denebilirdi. Onu yaparken hassas noktalara fazlasıyla dokunulduğu çok açıktır, dolayısıyla derecesini biraz azalttım. Ancak *Mimarın Karnı*'nın o kadar da film yapar gibi bir sergi organize etmekle ilgili olmadığını söylemek mümkündü. Çünkü yapımcılar oradadır, eleştirmenler oradadır, sonuçta o ürünü sanatçıdan alan insanlar oradadır. Bir bakıma, mimarlıkla ilgili bir eser yaratmak bir film yapmaya benzer. Belli türden izleyicileri hoşnut etmesi gerekir. Kullanılabilir olmalıdır. Estetik yükümlülükleri yerine getirmesi gerekir, para yatıran insanlara paralarının geri dönüşünü sağlaması gerekir. Binalar uzun süre ayakta kalmak anlamına geldiğinden, kimi bakımlardan, ölümsüzlük meselesinde payının olması gerekir ve benim samimi inancım, filmlerin ömrü en az bir-

kaç kuşak sürsün ki, birkaç kişi onları görebilsin, kullanabilsin ve kendilerini onlara yöneltebilsin.

Tarz olarak, Prospero'nun Kitapları *bana, aynı zamanda imgelerinizi de biraraya getirdiğiniz* TV Dante'si*'ne çok yakın, çok ünlü bir edebi metin gibi geliyor. Fakat* Prospero'nun Kitapları*'nda ve TV* Dante'si*'nde kullanılan teknolojilerin çok farklı olduğu apaçık.*

Prospero'nun Kitapları'nın, *Aşçı, Hırsız...* olduğunu, *TV Dante'si*'yle buluştuğunu söylemek mümkün – biraraya getirmek için çok sıkı çalıştığım iki büyük sinema ve televizyon sözlüğü; çok heyecan verici bir iş. Finansman sağlayan birkaç Japonla çalışma fırsatı bulmam *Prospero'nun Kitapları*'nın yapımında araçsal bir rol oynadı. *TV Dante'si*'nin temsil ettiği düşük teknolojiye sahip televizyonu kullanmam mümkün değildi ve kalitesi çok kötü olduğundan, onu utanılacak bir duruma düşmeden 35 mm.'nin karşısına koyamazdım. Fakat yüksek çözünürlüğe sahip bu yeni teknik ekipmanla tam bir sonuç elde ettik, çünkü çizgilerin sayısı televizyon ekranındakinin iki katıdır. Bunun gazetedeki bir resim gibi olduğu çok açıktır – nokta sayısı ne kadar fazla olursa, o ölçüde yüksek kalitede bir resme sahip oluyorsunuz. Hâlâ kat edilecek uzun bir yol var, çünkü bu teknoloji henüz tam kusursuzlukta değildir, fakat bana sonuçta, kusursuz nitelikte 35 mm.'lik bir filmin karşısına bir televizyon filmi koyabileceğim duygusunu hissetmemi sağladı. Sonuçta, ikisi arasında bir evlilik olabileceği düşüncesine varabildim – ve çok heyecan verici bir şey olduğu için bunu yapmaya devam etmek istiyorum.

Bundan sonraki projeniz nedir?

At Sırtında Elli Beş Adam var sırada, sanırım bir tür *Tehlikeli İlişkiler* olacak, fakat bir kur yapma olayı mektuplarla değil, at portreleri göndermek suretiyle bildiriliyor. Oldukça ilginç ve eksantrik; bir erkeklik, enerji, statü, günümüzde sık sık otomobillere yüklenen şeylerin sembolü olarak bir atın sırtına bilgi yükü koyuluyor. Ve 1760, belki de ata, atla arabaya gösterilen dikkatin derecesini göstermektedir. İngiltere'deki yol yapımının başlangıcı bu

tarihtedir ve İngiltere'de yapımı gerçekleştirilen ilk yol, gençlerin atlarını koşturup yarıştırdıkları, Londra'dan Newmarket'e uzanan yoldu. Bu film, kur yapma olayındaki gerçek ve hayaller hakkındadır. Dolayısıyla filmin bir kısmı, muhtemelen siyah-beyaz Cinema-Scop'ta çekilecek gerçekle ilgilidir ve hayallerle ilgili kısımları için ileri derecede renkli televizyon teknikleri kullanmaya çalışacağım. Özellikle George Stubbs'un ve muhtemelen Gainsborough'nun tablolarına ilişkin, üzerinde çok dikkatli çalışılmış manzaraları yeniden oluşturmak istediğimden, bu iki unsuru birleştirmenin bir yolunu bulabilmiş değilim henüz. Dolayısıyla, sanatsal düzeyde içeriğin kullanımının ötesinde, bu film kur yapma olayının gerçek ve hayal kısmına dair düşünceleri biraraya getir-meye çalışacak.

Aşçı, Hırsız...*'dan gelecek üçleme ne oldu?*

O filmler kesinlikle bekliyor; senaryolar tam anlamıyla bitirilmedi henüz, fakat çabucak bitirebilirim. İçlerinden birisi, kendi çocuğunu öldüren kadın hakkındaki bir Medea mitine dayanmaktadır – *Harabe Sevgisi.* Seyircileri ikna edip edemeyeceğimi ya da onların kendi çocuğunu öldüren bir kadını anlayışla karşılamalarını sağlayıp sağlayamayacağımı görmek amacıyla yapılmış bir teknik çalışma neredeyse. Bir kez daha *Aşçı, Hırsız*...'da yaptığım gibi, aynı tabu alanlarına giriliyor – yamyamlık konusuna girmekte ve *Ne Yazık ki O Bir Fahişe*'de yer alan ensest ilişkiler alanına geri dönmektedir. Sonuncusu da, en iyi müziği kimin yapacağı üzerine girilen o yarışın sahipleri olan Apollon ve Marsyas mitine dayanmakta; elbette bu yarışı Apollon kazanmaktadır, biçilen ceza Marsyas'ın canlı canlı derisinin yüzülmesi şeklindedir. Bu hikâye Titian'ın *The Flaying of Marsyas* (Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi) adlı son tablosuna çok fazla dayanmaktadır. Ancak filmin başlığı, *Kendisiyle Karşılaşan Adam* şeklindedir – eğer kendimizle, ikizimizle değil, klonumuzla değil, kendimizle gerçekten karşılaşmış olsaydık ne yapardık? Nasıl bir tepki gösterirdik – düşünsel olarak? Duygusal olarak? Cinsel olarak? Ne olurdu? Çünkü kendimiz için en iyisinin ne olduğunu bilen sadece biziz, ya da sanırım biz biliyoruz.

PETER GREENAWAY

Suzanna Turman, 1992*

Esinlenme anlamında, Prospero'nun Kitapları *daha önceki filmlerinize kesinlikle benzemiyor; başlangıç konusu başka birinden geliyor.*

Yaptığım uzum metrajlı filmlerin hepsinden farklı olarak, bu projenin gerçek başlangıç fikri, ömrünün neredeyse yetmiş beş yılını tiyatroda geçiren Sir John Gielgud'dan geldi. Muhtemelen sizin de bildiğiniz gibi, sinemada Shakespeare'in eserleriyle ilgili bir sürü rolü oynayan Sir Laurence Oliver'ın büyük bir çağdaşıdır Gielgud ve sanırım kendisi de aynı katkıyı kendisinin yapmış olmasını arzu eder ve bu arzusunu sık sık dile getirirdi.

Sizin geçmişteki çalışmalarınızla bir aşinalığı var mı?

*) *Films in Review*, Mart-Nisan 1992.

Evet. Londra'da *Ressamın Sözleşmesi*'nin sinemaya ilk gelen ziyaretçilerden birisidir. Kuyruğun önünde, elindeki bozuk parayla bilet gişesinin camına vuruyordu. Aslında, son yirmi yıldır kendisine ait bir çalışmayı film yapmayı düşünüyordu ve bu amaçla Kurosawa ve Bergman gibi film yönetmenlerine yaklaşarak bu düşüncesini gerçekleştirmenin mümkün olup olmadığını görmek istedi. O koşullarda kendisine sorulan ilk sorunun, "Kaç paraya mal olur?" sorusu olduğunu söylüyor bana. Hemen cevap verebileceğim bir soruydu o. Çok, çok küçük miktarda bir parayla yapılması gerekiyordu, çünkü biz o projeye radikal bir yaklaşım geliştirmek istiyor ve bu yolda çalışıyorduk. Sanırım özel bir amaç yoktur, belki de bir Shakespeare oyununun yeniden ortaya konmasından ibarettir; kesinlikle Zeffirelli *Hamlet*'i değildir.

Ya ortaya çıkan maliyet?

Bu filmin yapımı için gereken para 1,5 milyon pound'du (yaklaşık 2,7 milyon dolar), çok ucuza çıkıyor. Fakat Tokyo'da NHK bize çok önemli yardımlarda bulundu – tesis, personel ve stüdyo zamanı; muhtemelen gene aynı miktarda paraya tekabül etmektedir. Londra'daki eleştirmenlerden biri, sanatevi pazarı için *Prospero'nun Kitapları*'nın *Terminator 2* olduğunu ileri sürüyordu; onun maliyetinin yüzde üçü kadar masrafı olmakla birlikte. Sanırım ben bu rakamları telaffuz ederken, insanlar bana inanmıyor, yalan söylediğimi düşünüyorlardır.

Sizin dinleyicilere ondan söz ettiğinizi duyduğum her defasında alkışla karşılık verdiler. Fakat sizi baskı altına almaya çalışan, size neyin satacağını söylemeye çalışan finansman sağlayıcılarla ya da dağıtımcılarla da karşılaşıyor musunuz?

Boş verin o konuyu. Ben oldukça ayrıcalıklı bir konumdayım. Olağanüstü bir yapımcım var, Kees Kasander; kendisi bana istediğim filmleri yapacak alan yaratıyor.

Bir Shakespeare oyunu insanların sizden geleceğine ihtimal verdikleri bir şey gibi görünmüyor.

Sanırım, Shakespeare'in bu olağanüstü son oyunuyla ilgili çok özel bir şey olduğunu söylemek gerekir; ilginç keşiflerin gerçekleştirilmesine yönelik fırsatlar sunuyor. *Fırtına, Macbeth*'ten ya da *III. Richard*'dan tamamen farklı bir oyun; çok daha geleneksel bir yaklaşım içeren daha çatışmacı dramalardır onlar. Büyük dehaların son çalışmaları – ve bu kesinlikle onlardan birisi; Titian'ın en son tablolarıyla, belki de Beethoven'ın son kuartetleriyle benzerlikler kurulabilir – bir şekilde muazzam bir sıçrama gösterip geleceğe taşınabilir ve onlar bu son çalışmalarla, yaratıcılarının ölümünden uzun yıllar sonra tam bir sonuca ulaşarak, keşfetmeye değer tamamen yeni dünyalar ve evrenler yaratabilirler; bu düşünceyi hep çok ilginç buluyorum.

Bu yaratıcı oyunun 1611'de Londra'da ilk defa sahnelenmiş olması ve İngiliz tarihi anlamında, Elizabeth çağından Jakoben çağına geçişi görmesi gerekiyor. Bunun yanında, ilginç bir şekilde, onun, Shakespeare'in biraraya getirdiği tek özgün senaryo olduğuna inanılmaktadır, aslında benim anladığım kadarıyla, Bermuda'larda yaşandığı anlaşılan bir gemi kazasıyla ilgili gazete haberine dayanıyor, dolayısıyla, Bermuda Üçgeni'yle ilgili ilk drama olduğunu söylemek de mümkündür.

Son dönem Shakespeare dramasının, nispeten aşina olduğum erken dönem Jakoben dramanın bir alanıdır ve sanırım Gielgud'la gerçekleştirilen işbirliği çok iyi sonuç ortaya çıkardı. Gielgud'un bu rolü daha önce sahnede en az beş kez oynadığını hatırlamanız gerekir, ilkini henüz yirmi altı yaşındayken oynamıştı.

Nasıl yürüyordu onunla çalışmalar?

Ortak çalışma açısından birinci sınıf bir insan. Meşru olduğunu düşünmek istediğim stratejilerden söz etmek gerekirse, bu her şeyden önce, Shakespeare'in son oyunu ve bir anlamda büyük oyun yazarının tiyatroya vedası olduğundan, ihtimalleri göz önünde bulundurmaktır – ve aynı zamanda, Gielgud'un son büyük performansı olabilir pekâlâ. Dolayısıyla bu onun sihre vedasını, tiyatroya vedasını, illüzyona vedasını temsil edebilir. Dolayısıyla bunu merkez bir fikir olarak kullanırken, Prospero'nun, Giel-

gud'un ve Shakespeare'in figürlerini birleştirmenin bir yolunu bulmayı arzuluyordum. Ardından gelen her şey buradan hareketle ortaya çıktı, onu bilinçli bir şekilde Gielgud'un muhteşem sesinin bir aracı olarak kullandım, dolayısıyla Gielgud, Prospero rolünü oynamakla kalmıyor, diğer rolleri de seslendiriyor, en azından oyunun üçte ikilik bir kısmında. Bu kesinlikle Shakespeare'in yaptığı şeydi: Yarattığı sözler sayesinde karakterler yaratıyor, onların kafasından çıkan düşünceleri ve eylemleri yaratıyordu; mürekkep hokkası imgesinin tekrar ortaya konması içinden her şeyin çıktığı bir sihirbazın şapkası gibidir ve Shakespeare'in yaratıcı metnini daima tanımaktadır.

Kitaplara ve oyun metnine vurgular yapılması ilginç.

Her ne kadar bilgisayar kuşağı içinde yaşıyor olsak da, kitap hâlâ bilginin, kesinlikle Prospero'nun kendi zamanındaki bilgisinin ve bunun yanında bizim zamanımızın bilgisinin bir birleşimi. Sanırım filmi bu özel zamana da uygun hale getiren şey, bilgi ve bilginin kullanımıyla ilgili bir oyun olmasıdır. Şimdi hepimiz çok bilgiliyiz ve ulaşılacak pek fazla bilgi yok, bazı bakımlardan bizler de büyücüler haline geldik. Uzlaşmayla ilgili ahlâki bir konumun olduğu çok açık, fakat bunun yanında, bilginin yeniden yazıldığı bir parşömen ve onun ifade ettikleri. Artık DNA'yla oynayacak ve hidrojen bombasının sırlarıyla filan çalışacak bir konuma gelmiş bulunuyoruz ve bu da, yirminci yüzyılda yaşayan insanlar olarak bu sorunlarla nasıl baş edeceğimize dair ilginç sorular ortaya koyabilir.

Kitap icatlarınız başlı başına harika bir şey.

Shakespeare kitapların hangileri olduklarını söylememesine rağmen, ben onların bu oyunun 1611'deki ilk sahneleniş yılıyla çok fazla ilişkili olduğunu düşünmek istiyorum. Kimi bakımlardan kütüphane raflarında bir aşağı bir yukarı gidip gelen hareket kitapları gibi fantezi kitapları ve açtığınızda Roma'yı gözlerinizin önüne seren mimarlık kitapları olarak tanımlamak mümkün. Önümüzdeki yüz yıl içinde kesinlikle böyle kitaplara sahip olaca-

ğımızın hayalini kurmak istiyorum. Fakat her kitabın Prospero gibi bir post-Rönesans prensinin hayal dünyasına uygun bütün bir bilgi alanını ortaya koyması gerekiyor. İşte bunun yanında, bu 24 kitap hakkında bir parça yersiz bir şaka da yapılmaktadır – Godard sinemanın gerçeğinin saniyede 24 kare olduğunu ileri sürmüştü. Bana göre, bütün olay endüstrinin bir parçası haline gelmiştir, çünkü ben, biri Prospero'nun kütüphanesini çok ayrıntılı şekilde anlatan bir kitap olmak üzere iki de kitap yazdım.

Sizin bir de devam filmi senaryosu yazdığınızı duydum?

Evet, çünkü Miranda'nın perişan hali karşısında kendimi çok mutsuz hissediyorum. Sinemadaki kadın konusunda çok şikâyetçiyim, çünkü orada kadın ya pasif bir cinsel objedir, ya da en iyisiyle erkek davranışının bir katalizörü. Alın işte, Miranda kesinlikle o iki klişeyi yerine getirmektedir! O yüzden Miranda hakkında bir oyun yazdım ve o, eve dönüş yolundaki teknede şeyleri tamamen değiştirmektedir – her şeye tamamen farklı bir anlam veriyor.

Kesinlikle cinsiyet ayrımı yapmıyorsunuz ve filmdeki çıplaklık karşısında tarafsız bir yaklaşım sergiliyorsunuz.

Amerikalılar daima çıplaklıkla ilgili sorular soruyorlar. Çıplaklık konusunda çok sayıda akılcı kimse var, fakat ben burada asıl olarak neredeyse klasik bir tasvir geçmişi olan bir son dönem Rönesans üslûpçu otoritesinin hayal dünyasını yaratmaya çalışıyorum. Dolayısıyla resimsel peyzajı, eminim Titian'ın, Giorgina'nın ve son olarak Belloni'nin tablolarında görüldüğü gibi klasik çıplaklık tarafından şekillendirilecektir. Bazı yönlerden çıplaklık karşısındaki hassasiyetle ilgili tartışmayla ilgileniyorum; hatırlayacağınız gibi, kesinlikle son yaptığım *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* filminde benimle ilgili olarak başlamıştı bu tartışma. Normal olarak çağdaş Amerikan sineması, aslında çağdaş dünya sineması, kıyafetlerinizi çıkardığınız ânı cinselliğin başlangıcı olarak görmektedir. *Prospero'nun Kitapları*'ndaki bu çıplak ve çıplaklık manzarası – cinsellikten oldukça arındırılmış, ya da cinselliği bulunmayan bir

şeydir. Burada Prospero'nun sihrinin damarının, bedeninin, hamurunun hem genç hem yaşlı, hem erkek hem dişi, hem güzel denen hem çirkin denenlerden olmak üzere -bağlam olarak, bir bedenin çirkin diye tanımlanamayacağını düşünsem de- bu büyük insan nüfusu tarafından temsil edildiği şeklinde bir önerme bulunmaktadır.

Fakat Amerikalılar genelde sizden çıplaklığı değerlendirmenizi istiyorlar, değil mi?

Sanırım Amerikalıların kafası karışmış. Böylesi hassasiyetler üzerine kafa yormanın ve onları incelemenin ilginç bir şey olduğu çok açık. New York'ta yaşayan herkes Metropolitan Sanat Müzesi'ne gidip bol miktarda çıplak görebilir, fakat onlar sanat bağlamındadır. Şimdi ben sinemanın sanat olduğunu düşündüğümde ne olmaktadır? Seyircilerim, benim Metropolitan'da var olan aynı dili kullandığım gerçeğine kendilerini alıştırıyorlar mı? Sanırım bu konuların tartışılması gerekiyor.

Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatın finanse edilmesinin doğru olup olmadığına, bunun kamuoyu tarafından iyi karşılanıp karşılanmayacağına, genelde cinsel içerikli olup olmayacağına ilişkin bir tartışmanın sürdüğünü fark ettiniz mi?

Gerçekten mi? Kim karar veriyor? Bu sanatsal faşizmdir, öyle değil mi? Siz hepiniz Püriten'siniz. Eleştiriler var – Amerika gibi Püriten bir ulusla mümkündür – çılgınca bir şey olan bir aşırılık kuşkusu var, çünkü Amerikalılar yeryüzünün en aşırılık dolu ulusudur.

Bu filmin çok ilgi çeken bir diğer yanı, kullandığınız ileri teknoloji içeren yenilikler.

Ben İngiltere'de sinema için yaptığım filmler kadar televizyon çalışması yaptım ve çabucak çok sofistike fakat birbirinden tamamen farklı iki sözlük bulunduğunu fark ettim. Televizyonda bu, asıl olarak, görüntünün aktüel teşvikinde değil, post-prodüksiyon sırasında mümkün olan manipülasyonda vardır. Ben bir şekil-

de bu iki dili biraraya getirmenin ve koordineli bütün oluşturmanın yolunu bulmak istedim. Fakat bunun yanında, birlikte çalıştığım parlak zekâlı görüntü yönetmeni Sacha Vierney'in gölge ışık oyunuyla yaratılmış karakterlerine de bağlı kalmak istedim. Dolayısıyla orijinal materyalin yüzde doksanı aslında 35 mm.'liğin geleneksel yöntemleriyle, tam anlamıyla çekilmişti ve daha sonra yüksek teknolojiye sahip uzun bir post-prodüksiyon süreci başladı. Dolayısıyla bu, bu iki geniş sözlüğün çok karmaşık bir birleşimidir ve kesinlikle, bana göre, uzun metrajlı filmler yapmak açısından muazzam fırsatlar sunmaktadır; ben çok, çok heyecan verici bir şeyle başladığımızı düşünüyorum aslında.

Sizin konudan ziyade biçim ve formatla ilgilendiğinizi söylemek doğru olur mu?

İzin verirseniz, insanların bir sürü anlama güçlüğü çektiği şeklinde bir saptama yapmak istiyorum. Ben bütün kültürel faaliyette çok hızlı şekilde gelişen içerik körelmelerinin bulunduğuna içtenlikle inanıyorum ve sonuçta baş başa kaldığınız tek şey biçim ve strateji oluyor. Sonra biçim ve stratejinin kendileri içerik haline geliyor. Zaman içinde ilerleyen bir şeyin bir anlatımının olması gerçeğinden kurtulmanın mümkün olamayacağını düşünüyorum. Bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz, on, bir anlatımdır – başlangıç, orta, ve son. Fakat ben anlatıma karşı büyük bir güvensizlik duyuyorum. Çok kolay bir şekilde hikâyeler yazabilirim ve anlatım yazılarının aşırı derecede kolay olduğu kanısındayım. Çok kolay olduğunu düşündüğüm psikodramaya karşı da antipati duyuyorum. İnsanlık hallerini açıklamak için bu türden bir Freud cep kitabı dışında, başka yollar aramamız gerekir – hatta Freud'cu da değil, çünkü o on dokuzuncu yüzyılın ortalarında bir yere çakılıp kalmıştır, ya da Jane Austen'la ilgili, aman Tanrım...

Hey, ben Jane Austen'ı seviyorum!

Ben de seviyorum. Sanırım Avrupa romanı onun yazılarıyla birlikte ilginç bir yönelime girdi, fakat ben hâlâ sinemanın aslın-

da on dokuzuncu yüzyıl romanının resimlendirilmesi, belki de dünyayı daha ziyade Dickens'ın kendi anlatım şemasını hazırladığı tarzda incelemenin yolu ve aracı olduğunu düşünüyorum. Amerikan sineması çocuklara hikâye anlatmak, onları yatıştırmak gibidir bir parça – ahlâk ve görgü kurallarına uyulduğundan emin ol, şimdi seni götürüp yatağa yatıracağız ve her şey yoluna girecek, yanağına bir öpücük konduracağız, iyi geceler, sabah görüşürüz. Halinden memnun bir kendini beğenmişliğe, karakterlerin hepsinin mutlu bir şekilde el ele el *[metinde aynen böyle]* günbatımına doğru yürüdüğü duygusuna sahiptir o. Hayır! Durum böyle değil! İnsanlık halimizin anlatıldığı memnuniyet verici bir kısa hikâye.

Bu bana Dorothy Parker'ın sert cevabını hatırlatıyor; bir senaryo üzerine çalışırken Goldwyn, sanırım oydu, kendisinin hep mutsuz sonlar yazmasından şikâyet edince, dünya tarihinin tamamında hiçbir zaman mutlu bir son olmadığını söyleyerek karşılık vermişti.

Bir başka nokta, bir *son*'un olmaması. *Prospero'nun Kitapları* bundan bir parça farklı olsa da, benim filmlerim inanılmaz şekilde açık uçludur. Fakat genel olarak, sinemada yirminci yüzyılın sonunun anlatım şemaları kimi bakımlardan D.W. Griffith'inkinden öteye geçememiştir. Fakat sanırım, benim için burada *Prospero'nun Kitapları*'nda kullanılan bu iki teknolojinin ikili diline sahip olan, televizyonla sinemanın karakteristik özelliklerini biraraya getiren başlangıçlar, kesinlikle devam ettirmeyi umduğum geniş çaplı bir keşfin başlangıcından ibarettir.

PETER GREENAWAY'LE SÖYLEŞİ: *MACON BEBEĞİ*

Michel Ciment, 1993*

Yaptığınız sekiz uzun metrajlı filmden üçünün konusu geçmişe ilişkin ve bu geçmiş daima 17. yüzyıl: Prospero'nun Kitapları*'yla başlıyor,* The Baby of Macon *(Macon Bebeği) ortayı oluşturuyor ve* Ressamın Sözleşmesi*'yle sona eriyor. Bunun sizi çeken bir dönem olduğu apaçık ortada.*

Kesinlikle. Belli bir anlamda, İngiltere'deki düşünsel ve sanatsal olgunlaşmanın ilk yüzyılı. Öte yandan, bu döneme odaklanıldığını ileri sürmüyorum ve filmlerimin o dönemin bir ayna yansıması olmasını istemiyorum. Bana göre, tarihsel filmler bilim kurgu gibidir –hayal gücüne, günümüzde gerçekleştirilen filmlerde aynı ölçüde bulunması mümkün olmayan bir özgürlük sunmak-

*) *Positif*, Ocak 1994. Fransızca'dan Judy Schroeter-Deegan çevirmiştir.

tadırlar. Ben bir metafor, fabl, sembolizm sineması kullandığımdan, kendimi günümüzdekilerden, çevre gerçekliğinin mimetik niteliğinden uzaklaştırdığımda daha fazla alan buluyorum. Benim diyalogumun gösterişli, yapay olması bilinçli bir tercih – konuşmayla ilgisi yok. Ben kendimi Shakespeare'le başlayıp Restorasyon tiyatrosuyla son bulan dönemden gelen ve tirada, kelime oyununa, bilmecelere, alegoriye imkân tanıyan edebiyatla daha rahat hissediyorum. Kuşkusuz bu, benim o yüzyıla hayranlık duymamın bir başka sebebi. Elbette, barok ve onun kapsamına giren diğer şeyler var. Kendi yüzyılımızın sonu, bana göre iki açıdan baroktur: Her şeyden önce, ayrıntıların fazlalığıyla, bilgi çokluğuyla [onu karakterize eden] ve ikinci olarak da, illüzyon fikri ve onun sonuçlarıyla, aldatmayla, propaganda kampanyasıyla birlikte, siyasal da olabilir, tanıtım amaçlı da olabilir.

Bu üç filmden ikisi İngiltere'de geçmiyor.

Macon Bebeği'nin Katolik bir sahnesinin olması gerekiyordu, çünkü batıl inançlar, onun gösterdiği inançlar Protestan bir topluluğa ait değildir. Bizim İngiltere'deki üslûpçu dönemimiz daha sonraydı, Newton'un zamanına tekabül ediyor. 1615'te doğduğunu biliyorum. Yani, *Prospero'nun Kitapları*'nın zamanından dört yıl sonra. On yedinci yüzyıl kültürel, siyasal ve toplumsal bakımdan, demokrasi çağını müjdeleyen heyecan verici bir geçiş dönemiydi. Cromwell'le birlikte parlamenter yönetimin ilk adımlarını yaşıyorduk.

Tarihsel doğruluk amacı gütmemenize rağmen, kostüm ve dekor uygulamanız aynı yüzyıla ait bu üç farklı dönemle ilgili olandan farklı.

Filmin her karesi için temel anlayışa atıfta bulunmak istedim. *Ressamın Sözleşmesi*'nde karakterlerin ister istemez yapay, yapmacık olması gerekmişti, hem kıyafet hem dil bakımından. Bu döneme ilişkin düşüncemizin sınırları içinde çalışmak doğaldır, fakat bu gene de hatırı sayılır bir serbestlik tanıyor. *Macon Bebeği* için üzerinde oynadığımız şemalar kullandık. Tarz problemleri benim üzerimde yoğun bir baskı yaratıyor – aynen tarih çalışması gibi. Bu anlamda bir tarihçi olmak istedim.

Macon Bebeği, *sizin uzun zamandır ilgilendiğiniz, iç içe geçmiş görüntülerle ilgili düşüncenizle oynayan filmlerinizin ilki, Inigo Jones ve Ben Jonson üzerine olan projenizle birlikte.*

Geçenlerde bu konu üzerine düşündüm. Belli bir anlamda, bundan sonraki filmim olmasını planladığım bir diğer projem (*Augsbergenfeld*), görüntüye ve konuşmaya karşı çıkan, filmdeki Inigo Jones ve Ben Jonson üzerine bu merkez düşünceye dayalı bir başka varyasyon – Jones'le Jonson arasındaki asıl tartışma konularından biri olan, sinemanın ikili doğasını, söz sinemasını ve gösteri sinemasını önceden bildiren. Onları birleştirmek mümkün mü? İlgilenmekten hiç vazgeçmediğim bir soru bu, çünkü ben metne fakat bunun yanında görüntüye büyük önem veriyorum. Bir taraftan Ophuls ve Fellini'yi, diğer taraftan Rohmer'i nasıl birleştireceksiniz? Bunun yanında, sahne içinde sahne düşüncesi baroka da atıfta bulunmaktadır. Sinema ideal bir barok biçimidir – gölgelerle ve illüzyonla oynamakta, onu birkaç ifade aracıyla birleştirmektedir. Roma'daki St. Peter Bazilikası'na gider, Bernini'nin yüksek altarının yanına oturup bir ayini sonuna kadar izlerseniz bir taş, ışık, müzik, tütsü sentezini görürsünüz. Bu tamamen bir sanat biçimidir; bu ideale nadiren ulaşsa da, yirminci yüzyıl sinemasının olması gereken durumdur.

Prospero'nun Kitapları'*nın çekimi sırasında yeni görüntüler ve yeni teknolojilerle olan deneyiminiz* Macon Bebeği'*ne yaklaşımınızı ne ölçüde etkiledi?*

Hep bir uzun film yapmak istiyordum – hatırlarsanız, *Ressamın Sözleşmesi* aslında dört buçuk saat uzunluğundaydı (ve kesilen parçalar saklanmak üzere bir kenara konmuştu, dolayısıyla onları her zaman yeniden canlandırabilirdim) – sekiz saatlik bir film yapma düşüncesine bayılıyordum. Fakat pratik olmak ve iki saatlik film düşüncesini kabul etmek mecburiyetindeydim, çünkü dağıtımcılar ve her gece üç gösterim koymak isteyen sinema işletmecileri bunu dayatıyordu. Scorsese ve Spielberg bile bu kurala oymak zorundaydı. *Prospero'nun Kitapları*'yla birlikte üç boyutlu görüntüler kullanarak [ve bunu yapabilme gücüne kavuşarak] aynı ânda birkaç görsel ve anlatım düzleminde çalışarak az za-

manda çok şey söyleme arzumu gerçekleştirdim. Her şeyden önce, Shakespeare de kendi zamanının keşifleriyle, kendi zamanının öncülük ettiği değişikliklerle karşı karşıya kalmıştı. Eski bir metni, *Fırtına*'yı alıp onu ikinci bir bilgi devrimi, iletişim teknolojileri [devrimi] karşısına koymak istiyordum – Gutenberg'in ortaya koyduğu devrim kadar önemli bir devrim Shakespeare'in zamanında gerçekleşmişti. Bunun yanında, zamanımızın olaylarından biriyle -[görsel] imgelerin aşırı yükü, görsel bir 'aşırı yükleme'- doğrudan doğruya yüzleşmek istiyordum. Bu aşırılığın seyircilerin çoğu açısından tam sindirilemez bir şey olduğunu fark ettim. Videolara ve yeni imgelere alışkın olan genç izleyiciler *Prospero'nun Kitapları*'nı 'alma' kapasitesine sahipti fakat bu meydan okumanın diğer kuşaklar için çok çok büyük olduğu görülüyordu.

Prospero'nun Kitapları'nın sonraki çalışmalarım üzerindeki doğrudan etkisi, bize çok para kazandıran ve nispeten mütevazı bir yapım olan *Darwin*'de görülebilir. Televizyonda gösterilmek üzere sinemaskop tekniğiyle çekilen bir filmle ilgili tutarsız ve sapkın bir şey var! Ben bu filmin çekiminden büyük keyif aldım. 50 dakikalık bir sürede toplam on sekiz değişiklik yapıldı. Darwin'in görsel dünyayı algılamasına yönelik bir denklik bulmak istedim ve 'canlı tablo' düşüncesini aldım; bu düşünce, Gericault'un *Raft of Medusa*'nın (Medusa'nın Salı) Liverpool'da gösterilmesinden sonra, üç boyutlu figürler şeklindeki aynı sahnelerin gösterimine benzeyen mum figürlerine yönelik on dokuzuncu yüzyıl beğenisine denk gelmektedir. *Darwin* için bir tek setimiz vardı, on sekiz defa değiştirmiştik onu. Aşırı derecede karmaşık kamera çekimleri yaptık ve neredeyse kurguya hiç gerek bırakmadık. Daha önceki deneyimden kaynaklanıp gelişmekle birlikte, *Prospero'nun Kitapları*'ndan farklı, hatta tam tersi bir deneyimdi. *Darwin*'dekiyle aynı düzeyde oyuncular ve anlatım olmasa da ben bu deneyimi *Macon Bebeği*'yle tekrarlamak istedim. Bunun yanında, *Macon Bebeği*'nin aslında bir opera olduğunu unutmak istemiyordum. Keza onun, on dokuzuncu yüzyılın büyük operalarıyla aynı yapıya sahip olduğunu ve aynı şekilde bir koro anlayışı taşıdığını gördük – üç perdelik bir başlangıç ve iki kez ara verilen bir son bölüm. Bu tarz bana *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın aynı zamanda çok 'ope-

ravari' bir bölümünü hatırlatmaktadır. Bu düşünce, *Darwin*'deki 'canlı tablo'nunkiyle birlikte ve bunun yanında, bundan sonraki filmim *Augsbergenfeld*'e (doymamış renklerle ve yüksek çözünürlüğün bütün kaynakları kullanılarak siyah-beyaz çekilecek) tekrar girişmeden önce yeni teknolojilerden üç adım geriye götürme arzusu, *Macon Bebeği*'nin biçimsel kaynaklarıdır.

Macon Bebeği*'nin teması üzerine bir opera fikrinden bir film düşüncesine nasıl vardınız?*

1980'lerin ortasında bu konuyu Michael Nyman'la konuşmuştum. Fazla bir yol alamamıştık. Derken, Louis Andriessen'in yer aldığı projeye yöneldim; Andriessen ertesi yıl benimle, Batılılar için müzik eserleri yazan ve ciddi bir sanatsal kariyere kavuşmak isteyen bir besteciyi konu alan, *Rosa* adlı başka bir operada çalışacaktı. Fakat Borges'e yakışır kovboy hikâyelerine sahip olan bu operanın çekimi Arjantin'de yapıldı. Biz bu operanın *Macon Bebeği*'nin karmaşık düşüncelerini ifade etmekte uygun bir araç olmadığı sonucuna vardık. Dolayısıyla iki yıl önce, karşılıklı olarak projeden vazgeçme kararı aldık – fakat bu filmle ilgili fikir aklımda kaldı ve neredeyse hemen ardından, törensel anlayışını, on dokuzuncu yüzyıl operasıyla ilgili yapay dekor anlayışını ve elbette, müziği, fakat o dönemin müziğini koruyan bir filme dönüştürme isteği duydum.

Macon Bebeği'yle ilgili olarak ilk esin kaynağınız neydi?

1988'de Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i çektiği Nevers'den çok uzak olmayan bir yerde, kızlarım bana birtakım Fransız dergileri getirmişlerdi. *Elle*'nin bir sayısında on dört yaşında, çok güzel, kızlık havası yansıtan ve çok hoş bir kıyafeti olan, Meryem Ana'yı andırır şekilde kucağında bebek tutan bir kızın fotoğrafını keşfetmiştim. Bu çocuğun gözleri ve saçları hiçbir şekilde genç kızla-rınkine benzemiyordu. Fotoğrafın amacı, çocuğu aynen bir moda aksesuarında olduğu gibi resmetmekti. O dönemde, kollarında çocuk tutan çok güçlü adamların kartpostalları görüldü. Tabii bu 'yeni erkek'in şefkatli olması gerekiyordu. Aynı zamanda, kanlar içindeki yeni doğmuş bir çocuğu gösteren ve tüm dünyayı şoka uğratan berbat Benetton reklamının gösterildiği günlere denk geliyordu. Daha son-

ra Rotterdam'da, "Physical Self" (Fiziksel Benlik) üzerine bir sergi açmış ve on üçüncü, on dördüncü, on beşinci yüzyıllara ait, İsa'nın doğumunu gösteren bir sürü sahne görme fırsatı bulmuştum. Bu olayları tartışmak ve [böyle yaparak] yirminci yüzyılın sonunda çocuklara yönelik tavrımızı keşfetmek istiyordum.

Aynı zamanda, gazetelerde -sık sık da kendi anne babaları tarafından olmak üzere- cinsel tacize uğrayan çocuklar hakkında her geçen gün daha fazla hikâyeler görüyoruz. Çoğu durumda anne babalar suçsuz bulunmaktadır, fakat çocuklara yönelik kötü muameleler etrafındaki bu kitlesel histeriler bana büyücü yargılamalarını hatırlatıyor. Bugün Madonna'dan Roseanne Barr'a kadar herkes çocukluklarında kötü muamelelerden neler çektiklerini anlatmakta – ne kadar sıradan bir hale gelmiş! İnsanların çocukluklarında kötü muameleye maruz kalmalarını bir şeref nişanı olarak kabul ettiği görülüyor. Daha altı ay önce, *Elle*'deki fotoğrafın Benetton reklamının sorumluluğunu da taşıyan Olivero Toscani'nin bir çalışması olduğunu keşfettim. O halde, çocuk istismarı ve çocuk görüntülerinin satışı arasında önemli bir bağlantılar ağı var. İşin Toscani tarafında kesinlikle teşhirci bir yan vardır, fakat o aynı zamanda çok ilginç bazı sorunlara da ışık tutuyor. Reklam dünyası çok kısıtlı. Bize herkesin gülümsediği, bir araba ya da deterjan satın almak suretiyle bütün sorunların çözülebildiği en iyi dünyadan sunum yapılıyor. Bu dünyada günlük hayatta hepimizin karşılaştığı acılar, ölüm, kirlilik, yoksulluk yoktur. Toscani bunlara kendi reklam afişlerinde yer vermekte ve bu yüzden insanları derinden rahatsız etmektedir. Fakat o, her şeyden önce, reklamcılığın içinde zaten mevcut bir eğilimi biraz daha ileriye götürmekten, aralarında bağlantı olmayan iki şeyi birbirine bağlamaktan başka bir şey yapmadı: çıplak bir kadın ve motosiklet satışı, örneğin. Toscani bir tartışma zemini açtı.

Siz İsa'nın doğumu temasıyla birlikte, filmlerinizde şimdiye değin olmayan resimsel bir referansı, Van Eyck ya da Van Der Weyden zamanına ait Flaman resim sanatının referansını ortaya koydunuz.

O küçük çocuk bütün iyimserliğimizi somutlaştırmaktadır – ve bu *Mimarın Karnı* için de geçerlidir. Çocuk yeni bir başlangıç



Macon Bebeği'nde (1993) Nils Dorando ve Julia Ormond.

ihtimalini temsil ediyor. Flaman resim sanatında çocuk tablonun ortasına yerleştirilir, kutsal topluluk etrafını çevirir, halesinden bütün sahneye ışık yayılır. Sadece kucağında çocuk tutan anneyi değil, diğer figürleri de resmetmek istedim ve bunun yanında, tablolarda [çocuğun] gözleri seyirciye yönelik olduğundan, [anneyle çocuğun] karşılıklı bakışmalarını resmetmeyi hedefledim. Ayrıca bana esin kaynağı oluşturan [biri özel olmak üzere] tuvaller de bulunmaktadır – pek tanınmayan bir on beşinci yüzyıl ressamı olan Crevalcore'nin. Orada, kesilmiş bir baş gösteriliyor – Azize Catherine olduğunu biliyorum. Kafa kesme olayı beni hep büyülemiştir; dahası, Salome'nin ve İngiltere'nin Birinci Kralı Charles hakkında filmler yapma planlarım olmuştur. Öte yandan, görsel araştırmalarımda Monsu Desiderio'nun, aşırı özen göste-

rilmiş mimari yapıları, sayısız ayrıntıları, katedrallerde yaşanan yangın ve patlama tasvirlerinin yer aldığı Napoli tabloları da bana kılavuzluk etmiştir. Sacha Vierny'yle ikimiz bu tuvaller üzerine sayısız tartışmalara girdik. Kilise ararken büyük sorunlar yaşıyorduk. İspanya'da ve güney İtalya'da başladık arayışa, fakat gerekli yetkileri elde edemedik ya da -başka bir ifadeyle- aradıklarımızı bulamadık. Sonunda, Yenilenmiş Kilise'ye ait olan ve bizim biçimini değiştirdiğimiz eski Amsterdam Katedrali'yle karşılaştık. Yetkilileri bu filmin orada çekilmesi için belli bir ücret karşılığında bize izin verdiler. Ondan önce Köln katedralini kullanmayı planlamıştık, fakat hazırlıklara başlamadan iki gün önce, *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* Alman televizyonunda gösterildi ve başpiskopos katedrale girmemizi ânında yasakladı!

Macon Bebeği'nin esin kaynaklarından birisi, Orta Çağ'da tasvir edildiği şekliyle Mucizeler'dir. Büyük bir tanrısal inanç çağıydı bu çağ. Fakat biz o mekânı tanrısal inancın yerini dinselliğin aldığı Reformasyon zamanına dönüştürdük. Bir hak iddia edenler dünyasında bulunuyoruz. Cosimo de Medicis'lerin Tanrı'ya ve ölümden sonraki hayata inanması muhtemeldi, fakat bunun Hıristiyan inancından ziyade azizlerin ve kilise kurumlarının kalıntılarıyla ilgili olması farklı bir yaklaşımdır. Ben bu farklılıklarla ilgilendim.

Macon bu hikâyeyle bir şekilde bağlantılı mı?

Macon küçük bir katedral; on dördüncü yüzyılın Burgonya'sında rol oynadı fakat o zamandan beri tarihi unutuldu gitti. Ben katedralin bu hikâye için ideal bir mekân olacağını düşündüm. Bunun yanında, 1212 civarlarında Çocuk Haçlı Seferleri zamanda, daha sonra Kudüs'ün kuzeyindeki bir çölde çarmıha gerilen bir çocuğun Macon'a geldiğini okumuştum. Gerçi bu muhtemelen kurgusal bir hikâyedir. Ne olursa olsun, Macon adı benim hoşuma gitti; insan bu şehrin varlık sebebini merak ediyor – isminde gizemli bir şey var.

Kiliseyle tiyatro arasında bir benzerlik kuruyorsunuz. Her ikisinin de inanç uyandırmak gibi bir amacı var... görüntü sayesinde.

Orada aslında, bu iki törenle ilginç kıyafetler giyip sizden kuşku duymamanızı isteyen o ilginç insanlar arasında ne fark var? Dönüp eski Yunan'a bakarsanız, tiyatronun dinsel bir ritüelden doğduğunu görürsünüz. Bana göre, bu film özellikle bir Katoliklik eleştirisi değildir. Toplumsal yapının düşüncesine ve hayal gücüne önderlik etme iddiasında bulunan güçlerden ve bütün ideolojilerden, onlara karşı çıkan insanların başına neler geldiğinden söz etmektedir. Kilise kendisini kendi alanında, yani mucizeler alanında güç kullanma imkânından yoksun görmekte ve zor kullanarak karşılık vermekte, acımasız biçimde intikam almaktadır. Tıpkı iki bin yıldır yaptığı gibi bu kadını yok etmekte, kadınlara hep çok kötü bir şekilde davranmaktadır.

Yaşlı bir kadının çocuk doğurması düşüncesi aklınıza nereden geldi?

İnsanlara bu çocuğu onun kız kardeşinin doğurmuş olabileceği düşüncesini vermenin bir yolunu bulmam gerekiyordu. Rahibin oğluyla yüz yüze gelme çıkmazının aslı buydu: O doğursaydı, bâkire olması mümkün değildi; bâkire olsaydı, çocuk doğurması mümkün değildi. Çözüm kendisini bu yaşlı ve çirkin kadın şeklinde ortaya koydu. Kadın mucizenin bir aracıydı; şekli şemaili bozulmuş bir insandan güzel bir çocuğun doğması daha çarpıcıdır. Son beş yılda hiçbir kadının doğum yapmadığı söylendiği için filmin başında çocuk ortaya konmuyor. Bu film hastalık imgesiyle başlıyor – kimileri frengiyle ilişkilendiriliyor. Fakat sadece veba olduğu anlaşılmaktadır. Adama kendisinin gezegene davrandığı şeklinde davranılıyor. Bu benim, Robbe-Grillet'nin *Jealousy*'sinden (Kıskançlık) ve gene *Geçen Yıl Marienbad'da* senaryosundan ilham alan, çok uzun bir zaman önce yazdığım bir senaryoya, *Quadruple Fruit*'a (Dörtlü Meyve) atıfta bulunmaktadır. Herkesin her yerde seviştiği bir zaman olan cinsel devrim dönemiydi. Ben bunun tam tersini, olumsuz anlamda tersini tasarlamıştım kafamda; gebelik ve doğum zor olacaktı.

Farklı toplumsal sınıfları gösteriyorsunuz.

Bir parça şematik şekilde. Aslında o zamanlar çok fazla burjuva yoktu henüz – asıl toplumsal bölünme köylülerle soylular ara-

sındaydı. Ben gene de, bazıları inanan bazıları inanmayan olmak üzere manzaraya karşı çıkan üç sınıfı da, fakat son analizde herkesi göstermek istedim. Film izleyen insanların yerinden kalkmamasını kabul ediyoruz, fakat ben izleyicilerin kalkıp dolaşabildikleri, filmi farklı açılardan izleyebildikleri bir salon tasavvur etmek istiyorum. Son yirmi yılı aşkın bir zamandır tiyatroda bu türden bir deneyim var. "Stairs" (Merdivenler) adında bir gösteri dizisiyle bu düşünceyi geliştirmek istiyorum: İlki önümüzdeki bahar Cenevre'de gerçekleştirilecek ve bu dizi aynı seferde bir şehri kat edecek. Bütün bunlar, bizim zamanımızda oyuncuyla kitleler arasındaki çizginin ilerici bir silinişiyle ilgiliydi. Andy Warhol herkes on beş saniyeliğine ünlü olacaktır, dememiş miydi? Dahası, videonun, kameranın icadı herkesi hem oyuncu hem seyirci haline getirdi. Şimdi gösteriye katılan herkesin aynı zamanda seyirci olduğu *Rocky Horror Picture Show* ve çocukluğumuzun Noel pandomimleri üzerine kafa yoruyorum. Şu sıralar, insanlar zamanın büyük kısmında pasif kalıyor, fakat örneğin Restorasyon döneminde devamlı tepki veriyorlardı. Burada [benim filmimde], insanlar çalışma sırasında kısaltmaları hesaba katıyor (numerolojiye ilgimin bir yansıması), sayıları bağırarak söylüyorlar.

Casimo de Medici'leri kitlelerin arasında bulmak mümkün.

Seyircilerle oyuncular arasında aracılık yapma işlevi görecek bir koro istedim. Lord Acton'ın *The Last of Medicis* (Son Medici) adlı kitabına hayran kaldım. Cosimo'ya gerçek tarihsel figürler ilham veriyordu. Filmde, kızın ve çocuğun yanında, Kilise'nin gücüne karşı koyabileceğine inanan üç masumdan biridir. Cosimo masum bir inanandır. Duaları ve öğretileri ezbere biliyor fakat onları anlama konusunda pratik bir deneyime sahip değil. Edindiği bütün acıma ve merhamet anlayışları sınırlı hayat bilgisine aktarılmış. Bütün arkadaş ve tanıdık çevresinin onu, Kilise'yi kızdıran o genç kadına çektirilen cezanın aynısını çekmeye doğru sürüklediği duygusuna sahip oluyor insan. Ve sonunda bağışlanacağını biliyor. Klasik Katolik durumu. Bu hikâye, Cosimo'nun on yedinci doğum gününün yaşandığı bir yıl olan 1659'da geçmekte. Çok dindar bir kadın olan annesi tarafından yetiştirilmiş. Ba-

bası, Galileo gibi, halkın yanında. Dolayısıyla Cosimo, babasının geliştirdiği yeni bilimlere ilgi duyulmasına karşı çıkıyordu. Aynı zamanda tam tersine, rahibin bilimsel bilgiye ilgi duyan oğluyla da arası iyi değil. Çok kısa bir süre sonra Medici'lerin hanedanlığı çökecektir.

İri yarı, güçlü kuvvetli, albino birisi. Sizin nezdinizde çekiciliği olan bir tip bu. Aynı tipi Prospero'nun Kitapları*'nda ve bunun yanında,* Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda da görüyoruz.*

Her zaman masumdur onlar. Başkalarınca kullanılırlar. Gösterilere önyargısız bir şekilde, bir ön bilgi olmaksızın gelen halkın içinden bireyleri temsil ederler. Bir anlamda da Casimo, herkesin gözü önünde sergilenen ve her şeyden önce onun görmesi için gerçekleştirilen dinsel bir melodramın ilk seyircisidir. Bugün film seyircilerinin çoğu 16 ila 25 arası yaş grubuna aittir ve ahlâk ve görgüsünü filmlerden edinmektedir, aynen on dokuzuncu yüzyıldaki romanlardan öğrenen insanlar gibi. Cosimo bir anlamda bu seyircilerden birisidir. Ben örneğin *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'ndaki o genç aşçı yamağına sempatiyle baktığımıza inanıyorum. O çocuk bizler gibi davranmakta, kendisine bizlere davranıldığı gibi davranılmaktadır, aynı şekilde eleştirilmekte, kullanılmaktadır.

Tiyatro yönetmeni olan karakter doğrudan doğruya Prospero'nun Kitapları*'ndan gelmiyor mu?*

Bilinçli bir şekilde yapılan bir gönderme. Neredeyse aynı şekilde giyiniyor. Aynı zamanda beni temsil etmektedir. Oyunları seyretmek için sizi tiyatroya davet eden, unuttukları zaman oyunculara sözlerini hatırlatan bir yönetmendir, oyunun temel karakteridir. Ayrıca, *Macon Bebeği*'nin operadaki köklerine göndermelerde bulunan şarkılar söylüyor. Kucağında kocaman bir kitap, içinde her şey bulunan bir ansiklopedi var: Sonunda el çırpıyor, bunun bir oyundan, bir illüzyondan başka bir şey olmadığını gösteriyor ve ölüleri çağırıyor. Bazıları kalkıyor, bazıları kalkmıyor. Fakat bu bir şeyi kanıtlamıyor, daha sonra da kalkabilirlerdi. İş gösteriye gelince, her şey manipülasyondan ibaret ve benim o filmdeki gösteride asla inanmadığım iki şey var: cinsel birleşme

ve ölüm. Bu film iki meseleyle de oynamaktadır. Hayatlarını ölü insan rolü oynayarak kazanan binlerce oyuncuyu getirin aklınıza. Tecavüzü göstermek gibi bir şey. *Accused* (Sanık) adlı, Jody Foster'lı film üzerine yapılan tartışmaları hatırlayın; kadın oyuncu, oynamanın çok zor olduğunu, bütün ekibin yanında olduğunu ve tecavüz sahnesi sırasında nasıl çığlık attıklarını anlatıyordu. Bu bir blöften başka bir şey değildi, fakat konunun ne kadar hassas ve ne ölçüde tabu görüldüğünün altını çizmektedir. Sanırım biz izleyicilerin aksiyonun ses efektlerine dayalı olduğunu düşündüğü, gölge-tiyatrosu figürleriyle oynanan bir sahne tasarlayarak, *Macon Bebek*'le çok fazla ileri gittik.

Filmi açan ve kapayan Famine karakteri yönetmeninkini tamamlıyor. O da aksiyon üzerine yorumda bulunmakta ve hikâyeden bir ahlâk dersi çıkarmaktadır.

Famine'in ortaya çıkışının esin kaynağı, Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışan bir Meksikalı olan Joel Peter Witkin'in götürdüğü kötü beslenmiş bir adamın fotoğrafıdır.

Özellikle de birinci ve son görüntüler arasındaki hastalık gelişimi görüldüğünde akla frengi geliyor.

Famine'in erkeklerle kadınların artık birlikte yatmadıklarını söylediği konuşmalarından birisi, yönetmenin zevkten mest olma deneyimiyle ilgili bir hatırasına ilişkin ifadelerinde yankı bulmaktadır, sanki cinselliğin artık sona ermiş bir altın çağı olmuş gibi. Bu iki karakter aslında aynı madalyonun iki yüzü.

Çocuğun organlarının açık artırmayla satılması, giyinip soyunma sahnelerinden birini hatırlatıyor.

Çok ağır çekimdeki filmde keyif aldığım üç büyük törensel olay var. Bu törenleri Carpaccio'nun geniş tuvallerinde görmek mümkündür. Beşinci yüzyılda, bu törenler resim alanında sanatsal bir tarzdı ve Shakespeare'in ünlü sözünün habercisiydi: "Bütün dünya bir sahnedir." Oradaki törenin amacı toplumsal hiyerarşiyi göstermekti ve sanki bir *teatro mundi*, tiyatro sahnesi olan dünyadaymış gibi sokaklardan ve meydanlardan geçiyordu. Bü-

yük Britanya'da Paracelse ve Rosacrucian'lar üzerine, kendi yazdığım *Prospero'nun Yaratıkları* adlı romanda yer alan bir kahramanı temellendirdiğim bellek tiyatrosunun bütün olayları üzerine yazı yazan bir Jakoben dönem uzmanı var. Bu karakter Prospero'nun asistanı olarak işlev görmekte ve kendi Bellek Evi'nde 100 alegori yaratmaktadır.

Çocuğun bedeninin İsa'nın bedeninin komünyondaki hali gibi ikiye bölünmesi konusunda dine hakaret türünden bir şey var.

"Yiyin – bu benim bedenimdir." Bu ifade *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda birkaç kez telaffuz ediliyor. Elbette figüratif bir anlamda, yamyamlığın teolojik bir kabulünü andırıyor. Kutsal emanetlere dönüştürülmek amacıyla azizlerin bedenlerinin sadece köylüler değil, kilise yetkililerince de kesilip parçalara ayrılmasıyla ilgili sayısız örnek vardır. Ayrıca, biz İsa'nın Çarmıhı'ndan kalan parçalardan otuz haç yapılabildiğini ve İsa'nın sünnet derisinden kalma, bebek nüfusunun tamamını yaratmaya yetecek kadar parçalar bulunduğunu biliyoruz! Katolikliğin hepimizin aşina olduğu bir yanıdır bu. Bana göre, bu film bir kara meseldir, fakat benim bir ateist olarak kâfir olmam mümkün müdür?

Macon Bebeği *teatralliği bakımından* Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'na benziyor.*

Kanımca bu film *Prospero'nun Kitapları*'na daha yakın. Bu son filmin, konusu itibarıyla akıl ve bilgi gücü vardı. *Macon Bebeği*'nde konu dinsel güçtür, benim filmim *Augsbergenfeld*'de askeri güç, savaş gücü olacak. Dolayısıyla onlar, içinde yer aldıkları zaman diliminin, on yedinci yüzyılın ilk yarısının biraraya getirdiği bir üçleme de meydana getireceklerdir.

Tıpkı Prospero'nun Kitapları*'nda olduğu gibi, kalabalıkların hareketlerine ışık tutuyorsunuz.*

Devamlı kamera hareketi, koreografik hazırlıklar, oyuncuların hareketleriyle kamera ekibinin hareketi arasındaki ilişkiyi kullanmaktan keyif alıyorum. Hiç kuşkusuz bu keyif çok kısa zaman

içinde bende bir oyun ya da bir opera sahneleme isteği uyandıracaktır. Kesinlikle Çehov'vari bir psikolojik karakter incelemesi beni fazla ilgilendirmiyor artık. Ben daha ziyade insan figürleriyle ışık, mekân, mimari arasındaki ilişkiyle ilgileniyorum. Bu benim içimdeki ressamdır. Fakat *Aşçı...*'daki Michael Gambon, *Prospero'nun Kitapları*'ndaki Gielgud ve *Macon Bebeği*'ndeki Philip Stone gibi büyük bir sinemasal düşünceye sahip oyuncularla çalışmayı giderek daha sevindirici bulduğum da bir gerçek.

Son filminizde, öncekilerden daha az yakın çekim göze çarpıyor.

Burada bir kez daha ressam yanım ortaya çıkıyor. Amerikan sinemasında görüldüğü gibi, farklı sahnelerin çabucak peş peşe birbirini izlemesini sevmiyorum. Ben bir Poussin hayranıyım, karakterlerimi kendi çevrelerine yerleştirmek istiyorum. Bu benim Venedik okulumdan David ve Gericault'a kadar uzanan süreçte tarihsel resimlere olan tutkumla ilgili bir şey. Örneğin *Anointing of Napoleon*'da (Napolyon'un Kusal Yağ Sürme Ayini) ressamın sahnenin tamamını olduğu gibi, harika bir şekilde tanımlanan karakterlerin her birinin görülmesini mümkün kılma şekline hayranlık duyuyorum. Belki de bugüne kadar yapılmış en son tarihsel tablo, Picasso'nun *Guernica*'sıdır.

Sacha Vierny, Macon Bebeği*'nde bir kez daha kendini aşıyor.*

Kırmızıyla altın sarısının hâkim olduğu bir tema istemiştik. Ortaçağ resmiyle ilgili bir sürü çalışma yaptık. *Ressamın Sözleşmesi*'nde kırmızı, siyah ve beyazın peş peşe sıralanmasını istediğim gibi, her sahnenin de özel bir renginin olmasını istemiştim, fakat finansman yetersizliğinden dolayı bunu gerçekleştiremedik. Gene, kostüm bütçemiz de düşüncemizi hayata geçirmemiz için yeterli değildi, o yüzden bazı tavizler vermek zorunda kaldık.

SİNEMANIN ÖTESİ

Sabine Danek-Torsten Beyer, 1994*



Son birkaç yıldır sanat sergilerinin küratörlüğünü yapma işine giderek daha fazla ilgi gösteriyorsunuz.

Bunlar benim açımdan nispeten yeni şeyler. Bu sergi düzenleme olayının tümü sinema eserleri kadar heyecanlandırıyor beni neredeyse. Son dört beş yıldır çeşitli türden sergiler açma fırsatım oldu. Bunlardan ilki Rotterdam'da açılan "The Physical Self" adlı bir sergiydi. Benim fiziksel gerçekliğe, maddi gerçekliğe ilgimi ortaya koyuyordu. Çocuk doğurmaya, emzirmeye ilişkin imgeleri saymazsak, bir çocuğun hayatının ilk yılları erken on dördüncü yüzyıl ve on beşinci yüzyıl tablolarında örneklendirilmişti. Bunlardan birkaçını Rotterdam'daki Boymans van Beunigen koleksi-

*) *Sight and Sound*, Temmuz 1994.

yonunda buldum. Onları pek çok kimseyi gücendiren, Benetton için gerçekleştirilmiş ünlü Toscani imgesiyle yan yana getirdim. Belki de tüm bunların içinde en ilginç olan proje, Viyana'da gerçekleştirdiğim "100 Objects to Represent the World" (Dünyayı Temsil Eden 100 Obje) adlı projeydi. 100 objelik aynı alışveriş listesini Rio'ya, Tokyo'ya, Pekin'e, St. Petersburg'a, Johannesburg'a götürmem için bir sürü davet aldım. Alışveriş listemi bu farklı kültürel bölgelere taşıyacağım ve yeniden yorumlayacağım.

Yeni sergi projeleriniz nelerdir?

Tam bir seri var. İlki, bu yılın Mayıs ayında Cenevre'de başlayacak olan "Stairs" adında bir sergi. Sanırım benim sinemayla ilgili konulardan bazıları karşısında hayal kırıklığına uğramamın irdelenmesinden ibaret. Sinema üzerine düşünmeyi on ayrı alana ayırıyor. Cenevre şehrini bize eksiksiz olarak veriyor. Mekânları şehir çapında aydınlattık – katedral, göldeki fıskiye, opera binası, sanat galerisi ve diğer büyük binalar. Şehrin bazı bölgelerini çerçeveleyen ve tepesinde seyir terasları bulunan 100 basamaklı bir merdiven, büyük bir merdiven diktik. Kimi durumlarda bakış noktaları çok turistik, kimi zaman sıradan, kimi zaman tamamen gerçeküstü, kimi zaman da tehlikeli olabilmektedir. Bunlardan tam 100 tane var ve onlar *Sayılarda Boğulmak*'la geriye dönük bir ilişki içinde. Ben 100 sayısını kültürel bagajın bir parçası gibi taşıyorum.

Çerçeveleme olgusu benim üç dört filmimin bir öğesi haline gelmiştir. Rönesans dünyayı, ister tiyatrodaki perde önü kemer olsun, ister film karesi olsun, bir çerçeve içinde disiplin altına almaya çok düşkün olduğundan, daha ziyade plastik sanatlarla ilgiliydi. On altıncı yüzyıldan önce ister istemez gerçek değildi bu, fakat sinemada ve televizyonda kesinlikle gerçektir. Bana göre, bu araştırma çerçeve anlayışını sinemanın dışına alacak ve onu daha kamusal bir duruma getirecektir. İki saatlik film yapmak beni hayal kırıklığına uğrattı. Bu sergi 100 gün sürecek. 100 yerde, 100 saat, 100 gün film yapabilirim... gece gündüz. Aslında burada, Cenevre'de 24 saat faaliyette olan bir vizörüm var benim.

Sekanslara aktarılmış olarak canlandırabilirsiniz kafanızda. Köpeğini gezdirmeye çıkmış bir adam göreceksiniz. Ertesi gün adamı ısıran köpeği görebilirsiniz. Üçüncü gün köpeğini ısıran adamı bile görebilirsiniz.

İkinci sergi Barcelona'da, Madrid'de ve Bilbao'da açılacak. İspanya çapında 1000 koltukluk bir izleyici topluluğu yaratmak amaçlanıyor ve gene bu sergi de yüz gün sürecek. Her gece üç performans olacak ve bütün koltuklar numaralandırılacak. Gene bu proje de daha çok seyirciler hakkında. Koltuklardan biri Kral Carlos'un tahtı, diğer beş koltuk Madrid'in futbol stadyumunun yerini alacak. Saat altıda, bir olayı seyretmekle kalmayıp İspanya çapında yaşanan bütün bir olayı izleyen 1000 izleyici arasında oturduğunuzu görüyorsunuz. Prag'da, Sydney'de, Varşova'da, Pekin'de, muhtemelen biri Tokyo'da ve sonuncusu Guggenheim Müzesi'yle işbirliği içerisinde 2000 yılında New York'ta açılacak sergilerim var.

Film yapımıyla ilgilenmeyi bırakmış görünüyorsunuz.

Benim açımdan bütün mesele, insanların karanlıkta oturup bir yöne bakarak düz bir perdede illüzyonsal bir obje gördüğü sinema ortamından uzaklaşmaktır – bütün o dağıtım ve organizasyonla ilgili sorunlardan söz etmeye bile gerek yok. Deli gömleği giydirilmiş bir şekilde film izliyoruz. Bunun bir sebebi de filmin bir önem arz etmemesi, canlı bir tarihinin olmaması; zaman çerçevesini yaratan yönetmenin gevşek bir ilişkiye sahip olmasıdır. Bir tabloya baktığınızda, arayışınıza üç saniye, üç saat, üç gün devam edebilirsiniz.

Bir tiyatro yönetmeni olarak çalışma konusunu düşündünüz mü hiç? Sergileriniz teatral, fakat özel biçimde. Onlar bana Robert Wilson'u, onun 1960'larda, bir çölde yedi gün boyunca ve yedi tepede oynadıkları zamanı hatırlatıyor.

Milson'dan söz etmeniz ilginç. Milson'ın birlikte çalıştığı bestecilerden biri de Hollandalı Louis Andriessen'di. Ben Louis'le birlikte iki televizyon programı yaptım ve Amsterdam opera tiyat-

rosu bu yılın Kasım ayı için yeni bir opera yaratma konusunda bize iki yıl önce bir sipariş vermişti. Şu ân tiyatroda çalışma konusuyla özellikle ilgilenmiyorum, fakat bir anlamda müzik tiyatrosu denebilecek bir şeye kesinlikle el atacağım. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı* New Yorklu bir tiyatro grubunun oynadığı bir oyuna dönüşmüştü. Bunun yanında, Lee Strasberg benden son filmim *Macon Bebeği*'nin teatral bir versiyonunu istedi. Bu da beni müthiş motive etmişti. Bebek, inek ve seyirciler konusunda ne yapacaktım? Bazı ilginç çözümlerin bulunması mümkün.

İlk başlardaki filmlerinizden bazıları barok bahçe tasarımı ya da manzara tablolarıyla ilgili. Doğayı ele almanın modern tarzlarıyla da ilgileniyor musunuz, toprak sanatı gibi?

Oldukça fazla. Bu olay yaygınlaştığında ben hâlâ güzel sanatlar öğrencisiydim ve Finlay ve Long gibi kimseler zaman zaman derslere giriyorlardı. Dolayısıyla ben bu hareketin arkasındaki düşünceyle yakından ilgileniyordum. Walter de Maria'nın olağanüstü *Lightning-field*'a (Yıldırım Tarlası) hayran kalmıştım.

Avrupa'daki ilk ve en sofistike haritacılık sistemlerinden biri olan İngiliz Haritacılık Ofisi'nde epeyce deney yaptım. Deneylerimi, *Pencereler* gibi filmlerimi yaparken bir sürü zaman harcadığım Salisbury'nun özel bir bölgesinde gerçekleştirmiştim. Peyzaj temelli karelemeleri yeniden oluşturmak istedim. Bizden bir grup bu özel kareleme çizgilerin kesiştiği yeri keşfederek, yerde kocaman delikler açtı ve onların içine çok geniş çaplı, eski bilyeler gömdü. Sanırım sonunda yaklaşık beş mil karelik bir alana 100 bilye gömmüştük. Tamamen gizli bir arazi sanatıdır o – görülecek hiçbir şey yoktur. Noktalardan bazıları bir göletin, çiftliğin içinde ya da asfaltla kaplı bir yerde olduğundan büyük zorluklarla karşılaşmıştık.

Filmlerinizin kompozisyonları Avrupa resim sanatının geleneğiyle yakından ilgili.

Bir sürü doğrudan alıntı var. Film çekme sanatına paralel olarak Vermeer'in *The Art of Painting*'i (Resim Sanatı) yeniden ya-

ratma işini bilinçli olarak yapıyorduk *Hayvanat Bahçesi*'nde. Godard, *camera obscura*'yı kullandığı için Vermeer'in ilk sinematograf olduğunu ileri sürmüştü.

Fransız ressam Georges de la Tour'un sizin ışıklandırmanız için özellikle önemli olduğu görülüyor.

Evet, sanırım öyle. Belki Caravaggio'dan da fazla. De La Tour bir sürü Caravaggio, bir sürü dönem bulundurmaktadır, Caravaggio'nun tablosu dramatik aydınlatmayla daha çok ilgilidir, oysa ki de La Tours'un çalışması çok daha yumuşaktır. Daha dinsel bir ruhu vardır. İmge çok daha statiktir, figürler sanki yıllardır orada duruyormuş gibi duruyorlar. Bunun yanında, son filmimde 1450'lerde çalışmış olan Venedikli ressam Crevelcore'den de etkilendim. Sadece altı bilinen tablosu var. Etkisinde kaldığım bir başka kişi, oldukça ilginçtir, İtalyanca bir isim olan Desiderio adı altında Napoli'de yaşayan Alman ressamdır. Kiliselerin iç kısımlarını çok melodramatik bir tarzda resmetmişti. Onlardan biri *Explosion in a Catedral* (Katedraldeki Patlama) adlı bir tablodur – modern bir başlık gibi görünüyor. Tam olarak bilinmeyen bir mucize gerçekleşmekte ve bütün katedral bir resim alanına dönüşmektedir. Donmuş bir ân gibi, donma ânlarından önceki uzun bir zaman fotoğrafsal olarak mümkünmüş gibi görünüyor – kusursuz bir drama örneği. Yaklaşık iki yıl önce, Desiderio üzerine yeni bir kitabın yayınlandığını görmüştüm. Kitap satıcısı bana, "Siz bu kitabı almasanız iyi edersiniz, çünkü çok tehlikeli," demişti. Desiderio'nun çalışmasından kuşku duyan birinin talihi iyi olmadı, demişti adam bana. Bu monografiyi bir Fransız yazdı ve adam, yayınlanmasından üç gün sonra Champs Elysées'de bir arabanın altında kaldı. Adamın karısı bu olaydan altı hafta sonra bir takside saldırıya uğradı. Ve derken, yayıncı iflas etti. O kitabı bir yıl önce almıştım.

Kurguyla gerçeklik arasındaki farkı yansıtmak için sanatsal-tarihsel alıntılara yer veriyorsunuz – bütün filmleriniz bu temayı işliyor.

Son iki yıldır günümüz sinemasının iki büyük temasını kesinlikle ölüm ve cinsel birleşme oluşturmaktadır. Belgesel geleneğimizde yeterince ölüm görüyoruz, fakat hâkim sinemada göremiyoruz. Oyuncuların ölmedikleri çok açık. Bu, büyük bir ikiye bölünme. *The Piano*'da bir erkek oyuncuyla bir kadın oyuncu cinsel ilişkiye giriyorlar, fakat pornografi tarzının dışında. Bu, hâkim sinemada da yer almıyor. Benim *Macon Bebeği*'nde bilerek yaptığım şey, iki kişilik eylemle ilgili durumlarla yüzleşmek amacıyla bu iki şeyi aşırı bir noktaya vardırmaktı – sinemadaki en eski oyun. Bana göre, filmin en rahatsız edici ânı, kızı oynayan kadın oyuncunun rolünün gerisine düşüp oyuncu haline geldiği zamandır. Fakat rolünü oynamak zorundadır. Canlandırdığı karakterin maruz kaldığı aşağılanmalarını yaşamak zorundadır. Siz bu ânda bile, "Aman Tanrım, bu gerçekten olacak mı?" diye düşündüğünüz ânda bile, kadın o rolü canlandırıyor olmasa bile. Bir kadın oyuncu olarak kendisine tecavüz edilecektir, siz her zaman için onun gerçek bir durum olmadığını bilseniz bile, çünkü o kadın bir oyuncudur.

Dolayısıyla, biz bu iki zıt durumu nasıl devam ettirebiliriz – sinema bizim için nasıl devam edebilir? Barokun benim çalışmalarımda çok önemli olmasının sebeplerinden birisi, en aşırı biçimine olan inançsızlığın askıya alınması üzerine merkezlenmiş olmasıdır: O sonuca ulaşmak için bütün ayrıntıları, bütün dekorasyonu, bütün ışığı kullanmaktadır. Bernini'nin Roma'daki çeşmesi bir mucize arzusunu göstermekte, yeniden yaratmaktadır. Sinema da aynı türden bir şeyi resmetmektedir. Hollywood sineması boş vaatlerde bulunmaya, çözümler bulmaya çalışıyor. Benim filmlerim çözümler sunmuyor, yakınlık göstermiyor, avuntu vermiyor. Olgudan uzaklaştırılmıştır, olguyu yargıda bulunmadan izlemektedir. Cinsel ilişkiye ve ölüme karşı bir koku giderme, romantikleştirme ve duygusallaştırma yaklaşımına karşıdır.

Siz Prospero'nun Kitapları*'nda Paintbox gibi modern post-prodüksiyon teknolojileri kullandınız. Filmleri hazırlamanın bu yeni yöntemleriyle hâlâ ilgileniyor musunuz?*

İlk uzun metrajlı filmim olan *Ressamın Sözleşmesi*'nin özel bir versiyonunu, yeniden yapılandırılmış bir versiyonunu yaratmayı düşünüyoruz. Eğer CD-ROM şeklinde yaparsam, sahne tekrarları ve kullanmadığımız şeyler arasından seçim yapma imkânı olacaktı. Bunun yanında, meyve sembolizmi, temel arka plan malzemesi, yazınsal araç gereçler, vs. gibi alanlara doğru yol alma imkânı bulacaktık. Deyim yerindeyse, şimdiki zamanda organize edilebilecek her şeye ulaşabilecektik. Ayrıca, *Augsbergenfeldt*'i gelecekteki bir zamanda, bu olağanüstü post-prodüksiyon tekniklerinden bazılarının bir kez daha kullanılacağı bir film ve CD-ROM haline getirecektik. Siyah-beyaz ve tek renkli olarak çekecektik. Bu filmin alt-metinlerinden biri de, tarihin var olmadığı, tarihçiler tarafından yaratıldığı düşüncesidir. Dolayısıyla tarihçilerin bakış açısıyla ön planın, orta planın ve arka planın ifade ettikleri arasında bir ilişki olacaktır. Fakat ben şeyleri yeniden yaratma konusunda biraz endişeliyim – üzerinde çalışmak istediğim bir sürü düşünce var hâlâ.

SİNEMADA KUTSAL DEĞERLERE HAKARET: PETER GREENWAY'LE BİR SÖYLEŞİ

John Petrakis, 1997*

Yönetmen Peter Greenaway'in modern bir ressam ya da deneysel bir romancı da denebilecek bir film yönetmeni olduğu söylenmektedir.

1942'de Londra'da doğan Greenaway başlangıçta resme yöneldi ve Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'na devam etti. Daha sonra, 'dönüm noktası' niteliğindeki, Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür*'ünü izleme deneyimini yaşamasının ardından Royal College of Art Film School'a kaydolma girişiminde bulundu, fakat bu dileğini gerçekleştiremedi. Yılmak nedir bilmeyen Peter Greenaway, İngiliz Film Enstitüsü'nde kurgucu olarak iş buldu ve orada çalışmaya başladı; klasik deneysel filmlerden meydana gelen etkileyici seçkilerini izleme imkânını buldu. 16 mm.'lik bir Bolex kamera satın aldı ve kendi kısa filmlerini çekmeye koyuldu.*

*) *The Chicago Tribune*, Temmuz 1997.

1982'de dikkate değer bir film olan Ressamın Sözleşmesi*'yle birlikte uzun metrajlı filmler yolculuğu başladı; o günden bu yana, eleştirmenlerce çoğu övgüyle karşılanan ve aynı ölçüde yerilen estetik bir eşsiz çalışmalar bütünü ortaya koydu. Bunlar arasında şu filmler yer alıyordu:* Hayvanat Bahçesi *(1966),* Mimarın Karnı *(1987),* Sayılarda Boğulmak *(1988),* Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *(1989),* Prospero'nun Kitapları *(1991) ve* Macon Bebeği *(1993).*

Greenaway geçenlerde, ilginç ve güzel bir çalışma olan ve şu sıralar The Music Box Theatre'da gösterilen en son eseri The Pillow Book*'un (Tuval Bedenler) tanıtımı için Chicago'da bulunuyordu.*

Görsel bakımdan meydan okuyan bir deneyim olan bu filmi onuncu yüzyıldaki erotik bir gazeteden, ya da Yastıkname*'den esinlenmiştir; bu aynı zamanda, filmin temel karakteri olan Nagiko adında güzel bir Japon kadın için de ilham kaynağı oluşturmaktadır: Nagiko, kendisi bir sanatçı haline gelip âşıklarını tuval olarak kullanmaya başlamadan, kendi bedeninin resmini çizecek âşıklar (aynen kızlığında, babasının, kendisinin yüzünü çizmesi gibi) aramaktadır.*

Greenaway en parıltılı ve yenilikçi çağdaş film yönetmenlerinden biri sayılsa da, hemşerisi John Boorman'ın, "zulmü, soğukluğu ve korkunç derecedeki anlamsız kısırlığı"nı eleştirmesinden kurtulamamaktadır.

* * *

Günümüzde iş yapıp da kutsal değerlere hakaret etmekle suçlanan çok az sayıdaki film yönetmeninden birisiniz. Sinemada kutsal değerlere hakaret etme zemini var mıdır?

Eminim vardır. Çünkü sinema alternatif bir konumu, dogma sorununu, söylemin tam tersini, güç bloklarının parçalanması için insan amacının piramit yapılanmasının incelenmesi ve yeniden gözden geçirilmesinin gereğini işaret etmektedir. Kutsal değerlere hakaretin Tanrı'yla hiçbir ilgisi yoktur. Dışarıdan kimseler ya da eleştirmenler tarafından tehdit edildiği duygusunu taşıyan Kilise'yle ilgili bir şeydir.

"Kendiniz için film yapabilirsiniz başkası için yapamazsınız, demek çok küstahça bir şeydir," şeklinde bir söz söylediğiniz ileri sürülüyor. Modern sinemayı nasıl görüyorsunuz?

Yüz yıllık bir tarihi olan bugünkü sinemanın bazı bakımlardan hiçbir şekilde sinema olmadığını, resimlendirilmiş bir metin tarihi olduğunu düşünüyorum. Örneğin *English Patient* (İngiliz Hasta). Neden insanlar can sıkıyorlar? Neden insanlar para ve vakit harcıyor, sabır gösteriyor ve bir sanat eserini bir başka şeye dönüştürme faaliyetine girişiyorlar? Sinemanın çok hibrit, çok kırma olduğunu biliyoruz ve hâlâ da kendi başına bir özerkliğe kavuşmuş değildir. Fakat ben sinemanın sadece edebiyatı resimlendirmek için kullanılması gerektiğini düşünmüyorum.

Benim samimi düşüncem, sinemanın müthiş derecede bir canlandırılma ihtiyacı duyduğu şeklindedir. Bana kalırsa, Almanların 1970'lere geri dönmesinden bu yana hiçbir ilginç çalışma ortaya konamamıştır. Son radikal çalışma. Fassbinder, Herzog, Wenders.

Biraz da Tuval Bedenler*'den söz eder misiniz?*

Âşıklarından bedeni üzerine yazılar yazmasını isteyen bir kadınla ilgili bir hikâye. Cinsel ilişki ve ten gördüğünüz her seferinde metni görüyorsunuz. Az ya da çok, metni gördüğünüz her seferinde cinsel ilişki ve ten görüyorsunuz. Dolayısıyla bir anlamda, benim en beğendiğim iki konu olan cinsel ilişki ve metin üzerine bir tezdir.

Sizin filmleriniz listelerle, sayılarla, mimari yapılarla ve oyunlarla dolu. Tuval Bedenler*'deki metin aynı işlevi nasıl gerçekleştiriyor?*

Yıllar önce, resim çalışmaları yaptığım sıralar Doğu kaligrafisiyle karşılaşmıştım. Kaligrafın, hiyeroglifin, kahramanın hem görüntü hem metin olması düşüncesine hayran kalmıştım o zaman. Siz bir görüntü olarak okurken, bir metindir o. Japon resim sanatının tarihi tamamen Japon edebiyatının tarihiyle eşanlamlıdır neredeyse.

Neden yeni bir sinemaya ihtiyaç duyuyoruz?

Çünkü ben sinemanın iyi bir anlatım aracı olduğunu düşünmüyorum. Eğer bir hikâye anlatmak istiyorsanız, yazar olun. Sinema işine girmeyin. Sinema başka şeylerle ilgilidir. Sinemayı çok

eskilere giden bir tarihi olmadığı için mazur gördüğümüzü biliyorum, fakat yirminci yüzyılın büyük şeylerinden biri de, yıllardır kabul gören temel dayanakların kaldırılıp atılmasıydı. Dolayısıyla, melodi müzikten çıkarılmıştır, figürasyon resimden çıkarılmıştır. Ben anlatımın da sinemadan uzaklaştırılmasının mümkün olduğuna inanıyorum, dolayısıyla gerçekten yapabileceğime inandığım bir şeye başlamak, onu yapmak istiyorum.

Nedir o?

Hikâye anlatmanın alternatif bir yolunu bulmaya çalışıyorum sürekli. Benim filmlerim yatay ve dikey çizgilere çok fazla dayalıdır. Bir kareleme durumu vardır. Bunun yanında listeler, sayılar ve alfabetik rakamlar. Ben aslında bu sistemlerin özel bir sihrinin bulunduğuna inanmıyorum, fakat onlar çok iyi tanımlanmış ve hazırlanmış düzenleme sistemleridir. Bütün dünyanın bir dizi tören ve tören alayına göre yapılandırıldığı Venedik'teki Petrarch'a ya da Giovanni Bellini'nin tablolarına tekrar dönüyoruz.

Filmlerinizin yapısının da özü kadar önemli olduğu görülüyor. Biçim ile içerik arasında gerçekleştirilen bir tür evlilik söz konusu.

Fransız filozofların bize, dünyanın sadece önümüzde değil, dört bir yanımızda olduğunu nasıl düşünüp taşınarak söylediğini biliyorsunuz? Örneğin, benim daha çok içinde yaşadığımız dünyada yaşama tarzımıza benzediğini savunduğum bir deney fragmantasyonu yaratmak için, sinemanın kesinlikle kafa yormadığı kübizm düşüncesini ele alacak, üzerinde oynayabileceğimiz deneyler vardır.

Casablanca'yı alalım, örneğin. Başlangıcı, ortası ve sonu olan ideal, tutarlı bir anlatım yapısıdır. Önceden hazırlanmış karakterler. Temsil sistemleri. Olağanüstü bir biçimde yapaydır. Gerçek dünyadaki anlatıma benzer şeyler yoktur, çünkü hepimiz şimdiki zamanda yaşıyoruz. Akıllarımız ve belleklerimiz o şimdiki zamana anlam kazandırmak üzere fazlasıyla çalışıyor. Sinema anlamında o fragmantasyonun bir dengini bulabildiğimizi görmüş olsaydım hayranlık duyacaktım. Onu gerçekleştirmenin mümkün

olan yollarından biri de, farklı türden görüntülerin bu çoklu kullanımıyla birlikte izlenen yoldur. Bir ressam zürafanın boynunun inceliğine vurgu yapmak isterse, dar ve uzun bir çerçeve kullanır.

Bütün bunlar filmden ziyade televizyon çalışmaları ortaya koymanın başlangıcı mı oluyor?

Bazı anlamlarda bir televizyon dilidir, fakat ben onun daha da ileri gittiğini düşünmek istiyorum. Karşıt Fransız entelektüelleri *Tuval Bedenler*'i bir sanat olarak değil, CD-ROM olarak kabul edebilirler. Ancak ödüllendirmek gerekir bunu.

Fakat teknolojik ilerlemelere rağmen siz hâlâ geleneksel anlatım araçlarını kullanıyorsunuz. Çocukluk hikâyeleri siyah-beyazda geçiyor ve biz asıl Yastıkname*'den yapılan alıntıları duyduğumuzda açıklığa kavuşturuyorsunuz onu.*

Böyle bir ifade beni çok memnun eder, çünkü çoğu kimse bugüne değin öğrendiğimiz ne varsa topyekûn hepsinden vazgeçerek yeni teknolojilerin üzerine atlıyorlar. Ben devamlı omuzlarımın üzerinden bakarak, eski teknolojileri bulmaya ve onlara işlerlik kazandırmaya çalışıyorum, dolayısıyla bir süreklilik söz konusudur. Fakat John Cage'in bir zamanlar söylediği gibi: "Bir sanat çalışmasının içine yeniliklerin yüzde yirmisini bile koysanız, seyircilerin yüzde seksenini hemen kaybedersiniz."

PETER GREENAWAY: BİR SÖYLEŞİ

Lawrence Chua, 1997*



Birkaç yıl önce Toronto Film Festivali'nde, sabah ilk iş olarak Peter Greenaway'in Prospero'nun Kitapları *filminin basın gösterimi vardı programda. Günün geriye kalan kısmında aksiliği, uykusuz bir akşamdan kalmışlığı garanti eden bir festival planı mevcuttu. Enerjisini kahve fincanlarının buğulardan alıp güneş gözlüklerini siper edinen biz işine bağlı eleştirmenler gene de o küçücük salonu saniyeler içinde doldurmuş, ışıklar sönerken kafalarımızı geriye yatırmıştık. Üstümüze üstümüze gelen görüntü seli içimizden bazılarını ayakta uyutmaya başlamıştı; diğerlerininse tam tersine, gözlerini açmıştı. Gösterimden sonra, bugün dünya sinemasının en önemli fikir üreticilerinden biri olan Tayvanlı bir eleştirmenin yanına koştum. "Çok beğendim," dedi Tayvanlı kadın eleştirmen*

*) *Bomb Magazine*, Yaz 1997

ve kimseye duyurmadan ekledi: "Uyudum. Fakat bu, iyi bir film olmadığı anlamına gelmiyor."

Lise yıllarımda Pier Paolo Pasolini'nin The Arabian Nights *(Arap Geceleri) ya da* Canterbury Hikâyeleri*'ni izlemek için çaktırmadan klasik filmler gösteren sinemalara gittiğim zamanlar, Greenaway'in kapağı atmak istediğim bir tür fantastik dünyalar şeklindeki filmlerinde (aralarında* Ressamın Sözleşmesi, Hayvanat Bahçesi, Mimarın Karnı, Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nın da bulunduğu) yer alan mimariyi bugün fark ediyorum. Gerek Pasolini gerekse Greenaway, filmlerinde bir rüya âlemi mimarisine, mekânın anlatımın taleplerinden kurtulabildiği, içerinin ve dışarının birlikte akıp gittiği, yapının yüzeyle, rüyaların gerçeklikle, etin teknolojiyle birleştiği bir yere duygu vermiştir. Bunlar salonlar, saraylar, kütüphaneler, bedenler ve benim yaşamak istediğim dünyalardı. Mekânlar her türden şeyin gerçekleşmesi mümkün olan yerlere benziyordu – beyazperdede gösterilen, sık sık da gösterişli hikâyeler dışında birinin kendi hikâyesini, canının istediği kişiye âşık olmaya dair bir hikâye anlatmasının mümkün olduğu. Herhangi bir şey.*

Tuval Bedenler *istisna değildir. Peter Greenaway'in herhangi bir filminde olduğu gibi,* Tuval Bedenler*'deki görüntüler de pek çok anlatıyı devam ettirmeye yetecek kadar duygu yüklü ve zengindir. Bunlardan birisi, yazı yazma sayesinde ajanlığa geçen Nagiko (Vivan Wu) adında genç bir kadının hikâyesidir. Bir diğeri, kadının başarılı bir romancı olan ve kızının bedenini yazı tahtası olarak kullanan babasının Ödipal fantezisidir. Bir diğeri de, kadının Jerome (*Trainspotting*'in Ewan McGregor'u) ve onun yakışıklı fakat ahlâksız seks-edebiyat açlığı çeken yayıncı (Yoshi Oida) sevgilisiyle birlikte üçlü bir aşka girmesidir. Konusu yirminci yüzyılın kıyısında Kyoto ve Hong Kong'da geçen* Tuval Bedenler *aynı zamanda, bin yıl önce Heian sarayında soylu bir kadın olan Sei Shonagon tarafından yazılmış bir günlüğe 'Oryantal' bir bağlılıktır. Bu tarihsel* Yastıkname *ileri derecede yapay bir vernaküler dilde kaleme alınmış 'sıradan bir günlük'tü: hatıralar, tutkulu serüvenler, listeler ve veciz, neredeyse modern bir tarzla ilgili edebi alıntılardan oluşan bir koleksiyon. Yazılı sözlerin çekiciliğini kendi fetişistik bağlantıları vasıtasıyla araştırırken, Greenaway'in ellerinde bir bilim kurgu çalışması haline gelmektedir. Greenaway sayfaların zenginliğini, bir bedeni bir metne indirge-*

menin baştan çıkarıcılığını yakalamış bulunuyor. Bir kitaba yönelik rüyalarımız.

* * *

Tuval Bedenler *filminizde anlatıma yönelik duygusal bağlılığınız nasıl bir şeydi?*

Sinemadaki anlatı konusuyla pek fazla ilgilenmeyen birisi olduğum için bu sorunuz bana hayli ilginç gelmektedir. Sinemanın özellikle iyi bir anlatım aracı olduğunu düşünmüyorum. Benim ilgim sanırım, filmin temsil ettiği diğer anlayışlar üzerine yoğunlaşıyordu. Eğer anlatıya tutkuyla bağlanmak istiyorsanız, o zaman film yapımcısı değil, yazar olun. Fakat aslında bu benim başlığında 'kitap' kelimesi yer alan ikinci filmimdir. Dolayısıyla ben, "beden bir kitaptır", "kitap bir bedendir" gibi metaforlarla çok ilgileniyorum, fakat bir kitap anlatıdan başka bir sürü şey hakkında olabilir. Ben bir edebiyat eserini dramatize etme düşüncesini özellikle savunmuyorum, dolayısıyla yüz yıl sonra, sinemanın belki de daha iyi bilmesi gerektiği bir zamanda, *İngiliz Hasta* gibi bir filmi hâlâ dokuz kez Oscar'la ödüllendirebilmemize hep şaşıyorum. Sayfalarda kusursuz bir şekilde yer bulmuş bir edebiyat çalışması sinemasal bir illüstrasyona neden aktarılır ki? Neden görüntülere sahip olmadan metne sahip oluyoruz?

Benim sinemam güçlü ve etkin resimsel iletişim anlayışlarına pek çok enerji ve hayal gücü katmaya çaba harcamaktadır ve umarım, *Tuval Bedenler* bunun bir başka örneğidir. Bu hikâye çok indirgemecidir, basittir. Sevgililerinden kendi bedeni üzerine yazılar yazmasını isteyen genç bir kadın hakkında bir fabldır, şeklinde çabucak özetlenebilir. Bana göre kökler, bir hikâye anlatma faaliyeti başlatma şeklinde özel bir arzuya dayanmıyor, fakat metaforlara ilgi duymamla bir ilişkisi vardır.

Asya kaligrafisinde, aynı ânda bir görüntünün metin haline gelme, bir metnin de görüntü haline gelme imkânı bulunmaktadır. Sinemanın yeniden keşfedilme ihtimalinin yeniden değerlendirilmesi açısından iyi bir yol olmaz mıydı bu? Ben sinemanın ye-

niden keşfedilmeye ihtiyaç duyduğuna inanıyorum. Biz Batı'da görüntüyle metni sürekli olarak birbirinden ayırdık ve sinemanın bu iki kavramın yeniden evlendirileceği ideal bir yer olacağı hayal ediliyordu. Fakat ne yazık ki durum hiç de öyle görünmüyor. *Tuval Bedenler* asıl olarak görüntünün önce gelmesi gerekirken metne öncelik tanıyan bir sinema konusundaki özel endişeme ya da hayal kırıklığıma tekrar dönmeye yönelik bir başka çabadır.

On dokuzuncu yüzyılın roman geleneklerine özellikle bağlı bir sinemaya çok eleştirel yaklaşıyorsunuz. Metinle beden arasındaki ilişki Tuval Bedenler*'de nasıl bir farklılık gösteriyor? Metninden alınan hazları gösterirken aynı zamanda bedeni bir anlatıma indirgeme tehlikesine doğru da yol almıyor musunuz?*

Sinema ve onun bir görüntü ve metin anlayışıyla ilişkisinin koşulları üzerine sıkı bir şekilde yoğunlaşmak, tam tersini gerçekleştirmenin iyi bir yoludur belki de. Çok yavaş ilerlememiz gerekiyor olabilir. John Cage, "Bir sanat çalışmasının içine yeniliklerin yüzde yirmisini bile koysanız, izleyicilerin yüzde seksenini hemen kaybedersiniz," demişti. Mevcut durumun on beş yıl boyunca böyle kalabileceğini söylemişti. İyimser konuşuyordu. Film yapmaya devam edeceğim için yavaş yol almamız gerekiyor. Film yapmak çok pahalı bir iş. Bu kadar pahalı olmasının sebebini anlamıyorum, fakat durum böyle. Bunun yanında, çok karmaşık işbirlikleri gerektiriyor. Tek başıma film yapamıyorum. Eski ve yeni teknolojileri benimseyen keşifçi düşüncelerle radikal uygulamaları uyumlu hale getirmek için belli bir hızla yol almamız gerekiyor sanırım.

Fakat anlatımdan vazgeçmek kolay değil. Onun terk edilmeye değip değmeyeceği konusunu da sorguladım. Anlatımın sık sık akla karşı kör bir kılıç gibi kullanıldığını biliyorum: Hikâye anlatma meselesiyle düşünen kafa arasındaki Descartesci bir savaş. Fakat düşüncelere ya da estetiğe müdahale etmeyen bir anlatım tasavvur etmenin başka yolları yok mu? Şeylerle karmaşık bir bağının olması açısından bir ölçüde doğrudur. Tuval Bedenler*'in bir hikâyesi var, ne de olsa...*



Tuval Bedenler'de (1995) Vivan Wu. (Fotoğraf: Mark Guillaumot)

Evet, adamakıllı yapılandırılmış anlatım düşünceleriyle bazı bakımlardan, hiçbir ilişkisi olmayan çok indirgemeci ve fabl benzeri bir hikâye var. Casablanca anlatım sendromu diye nitelendirdiğimiz şeyin genel durumuna uymuyor. Fakat evet, bir hikâye var. Anlatıma dayalı olmayan bir sinema hedefliyordum, fakat Katolik birinin bâkirenin doğurmasına inanmak mecburiyetinde olması gibi, sinemanın peşine düşen bir film yönetmeni de anlatıma inanmak mecburiyetindedir. Dünyanın her yerinde seyircilerin çoğu hikâye anlatılan sinemalara giderler. Ben bunun sinemasal deneyimi düzenlemenin tek yolu olduğunu düşünmüyorum, fakat şimdi olduğu gibi, sorumluluğunu üslendiğimiz şey sinemadır. Dünyanın her yerinde pek çok yazar ve yaratıcı arasında, anlatımla kastettiğimiz şeyi büyük ölçüde yeniden gözden geçirenlerin bulunduğunu da kabul etmeliyim. Dolayısıyla sinemayla hiç ilgisi olmayan yazar ve yaratıcılar bile dünya edebiyatı anlamında o problemleri kesinlikle yeniden ele almaktadırlar.

Bu indirgemeci hikâyeyi besleyen düşüncelerden birinin de bir fetiş, belki de cinsel bir fetiş olduğunu söylemiştiniz. O fetişi nasıl tahayyül edip, kafanızda şekillendiriyorsunuz, çünkü bana göre, fetiş, aynen roman gi-

bi, sömürgeci genişlemenin tarihiyle iç içe geçmiş olarak ortaya çıkan bir şeydir. Onu Tuval Bedenler'*in başından sonuna kadar görebilirsiniz. Çok özel bir düzeyde, Nagiko ve Yayıncı beyaz bedenlerden haz alıyorlar ve diğer siyah bedenlerden haz almıyorlar. Siyah derili Nagiko'sunun kaligrafi için uygun değil, diyerek geri çevirdiği fotoğrafçının bedeninden kesinlikle haz almamaktadırlar. Bana göre,* Tuval Bedenler'*de ortaya konan fetiş sömürgeci karşılaşmanın bir kalıntısıdır. Metnin uygar düşünceyi yaban düşünceden ayırmak için nasıl kullanıldığının bir hatırlatıcısıdır.*

Sanırım Madam Butterfly kompleksi anlayışında bir alt-metini de var. O film sadece o ünlü operayla değil, sömürgeci dayatmanın cinsel kullanımına ilişkin, genel olarak dokuzuncu yüzyıl düşünceleriyle de ilgili olan, Doğu anlayışına yönelik Batılı fetişle bir ilişkiyi de ortaya koymaktadır. Ben bu özel sorunu, Batı'nın Doğu'yu sömürmesiyle ilgili düşünceyi gerçekten onun sırtına yükleyerek aştığımızı düşünmek istiyorum. Sayfa olarak başlayan bir kadın kahramanla yola çıkıyoruz, fakat bu kadın kesin biçimde kaleme dönüşüyor. Kadın sorumluluğu üstleniyor ve kendi kimliğine ilişkin bir bilgiyi geliştirerek o stratejiyi yağmacı efendilerine yöneltiyor. Bu anlayışlar sizin sömürgeleştirme teorinizle ilgili olabilir.

Batı'da, kaligrafik metnin anlayışıyla ilgili -iyi, kötü, kayıtsız, rastlantısal ve kasıtlı- bir sürü sebepten dolayı kendimizi verimsizleştirdiğimiz şeklinde bir düşünce ileri sürülmektedir burada. O kaligrafik metin aslında beden tarafından yaratılmıştır. Son kırk yılın Fransız felsefesinde, metni yaratanın beden olduğunu ileri süren bir sürü argüman var. Ben ironik biçimde, eğer metni beden yaratıyorsa, o zaman metin için en iyi yer bedenin sırt kısmı olur şeklinde bir düşünce ileri sürdüm. Bedenin kaligrafik hareketi beyin, omuz, kol, el, kalem ve kâğıt aracılığıyla yaptığı o özel ilişkiyi korumamız gerektiği ve aslında, matbaacılığın icadından beri belki de yaptığımız, çoğu insanın kendi düşüncelerini bir klavye üzerinde geliştirdiği şu ân yaşadığımız yirminci yüzyılda kesinlikle olduğu gibi, o özel ilişkiyi koparırsak, beden ve metin kavramı arasındaki göbek bağını vahşi bir biçimde parçalamış olacağımız ileri sürüldü. Belki de kendimizi tehlikeye atıyoruz.

En azından üç bin yıldır var olan çok eski bir kaligrafik dili irdeleyen çok yeni bir televizyon dilini konu alan -ve günümüzdeki, beden ve metinin ayrılması düşüncesine ilişkin endişeleri ortaya koyan- bir filmimiz var.

Ya da beden ve kafa. Sei Shonagon'un orijinal metnini anlama tarzınız dikkatimi çekti. Bugün dünya edebiyatında kaç yazarın hikâyenin ne olduğuna, anlatımın gerçekte ne olduğuna ilişkin düşünceye meydan okuduğundan ve Sel Shonagon'un metninin on dokuzuncu yüzyıl romanının gelişinden neredeyse bin yıl öncesine ait olmasından söz ediyorsunuz. Pek çok bakımdan Japonların vernaküler edebiyatının ilk şekli olabilir o. Japon edebiyatının neredeyse tamamının Çince yazıldığı bir zamanda, Sei Shonagon, kullanmaktan dolayı acımasızca eleştirildiği bu vernaküler biçimde yazdı. Nasıl oluyor da, vernaküler dil, sizin sinemasal dile ilişkin düşüncelerinizi bildiriyor?

Tınılar var. Örneğin biz filmde, Jerome kadın kahramanın bedenindeki uygun bir anatomik kısma 'göğüsler' yazarken Yidişçe bir kelime kullanıyoruz. Bunun yanında, Yidişçe'nin aynı yüzyılın ikinci yarısında yazılı bir biçim geliştirmeye başlayan bir on dokuzuncu yüzyıl dili olması da ilginçtir. Japon dilinin yaratılmasıyla kesin paralellikleri de bulunmaktadır. Sei Shonagon'un kimi bakımlardan İngilizce, Fransızca ya da Rusça'daki birkaç kuşağı anlatan uzun roman anlayışının öncüsü olan ünlü *The Tale of Genji*'yi (Genji'nin Hikâyesi) yazan çağdaşı Murasaki'den tamamen farklı, anlatım düşüncelerinin devamlı bölünmesine sahip bir günlük tarzı kullanmasıyla ilgili bir şey var. Sanırım *Genji'nin Hikâyesi*'ni Tolstoy ya da Zola'yla daha bağlantılı görüyorsak, Sei Shonagon'u da Baudelaire'le çok daha bağlantılı görebiliriz. Biz bu filmde bu bölünmeyi siyah-beyaz, yüksek renk, düşük renk kullandığımız farklı biçimlerde temsil etmek için çok sıkı çalıştık. Sei Shonagon'u 995 yılında yaptığı gibi yeni bir dilin yaratılmasına ilişkin düşünceleri ödünç almakla kalmadık, yeni bir dilin yaratılması kapsamına giren şeylere uyum da sağladık.

Dolayısıyla filmin kendisi, sinema ve televizyon-sonrası araç gereçler (CD-ROM, internet...) arasındaki ilişkinin bozulması da

dahil, bugün yirminci yüzyılın sonunda yaşananların yeniden yazıldığı bir parşömendir. Fransız entelektüeller bu filmi, *Tuval Bedenler*'in bir film değil, bir CD-ROM olduğunu söyleyerek eleştirdiler. Kendi payıma bundan daha büyük bir iltifat düşünemezdim. Görüntü yaratma işinde günümüzün dili televizyondur. Godard televizyonla ilgili korkunç bir kültürel snobizm olduğunu söylüyordu. Aslında, biz sinemaya fiziksel ve metaforik olarak bakıyoruz fakat televizyonu küçümsüyoruz. Ancak MTV'nin, içinde zaman perspektifinin, hatta fikrin, aksiyonun ve planlanmış zamanın kullanımının devamlı değiştiği, video kliple, konuşan kişinin sadece baş kısmı gösterilerek sunulanlar anlamında, daha çok da bende Japon dilinin ilk başta Sei Shonagon tarafından yaratıldığı kuşkusu uyandırdığı gibi, her geçen gün neredeyse tesadüfen ve kazara gelişen yepyeni bir vernaküler dil var. Sei Shonagon'un sık sık kendi çağdaşları tarafından Çinceden çok fazla alıntı yapmakla eleştirildiği kesindir. Televizyonun o meşhur *kemikleşmiş* sinema biçimleri denen şeyleri yeniden yarattığı, tekrar ele aldığı ya da 'alıntıladığı' kuşku götürmez. Televizyon sinemayı, Japon vernakülerinin onuncu yüzyılın Çin dilini aldığı gibi alıyor da diyebiliriz. Eski dilleri hem erozyona uğratmaya, hem de bunun yanında, yeni dillerin eski ve yeni dillerin bir birleşimi olması gerektiğini bilerek, onları bir Anka kuşu gibi korumaya çalışan yepyeni dillere sahibiz.

Fakat bu süreç eşi benzeri bulunmayan bir süreç değildir. Melezleşme, kırma, diyalektik, dili meydana getiren bu sürece her ne isim verirseniz, devamlı bir süreçtir. O dilleri 'yeni' olarak tanımlarken, aynı zamanda tarih ve dile ilişkin bu doğrusal anlayışla ilgili düşünceyi yeniden kaydetmiyor musunuz?

Yenilikten ve değişiklikten söz ederken dikkatli olmamız gerekiyor gerçekten. Borges'in dediği gibi, yeni olan her şey hemen kendi öncelini yaratır. Bir sürü örnek var: Abel Gance'ın *Napoleon 1929*'unun, Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Merienbad'da*'sının ve *Hiroşima Sevgilim*'inin çoklu ekrandaki imge ve devamlılık bölünmesi. Bu filmdeki tamamen yeni olan karakteristik özelliklerden

biri de, çerçeve oranının yeniden gözden geçirilmesidir. Ben ressamlık eğitimi aldım. Bir ressamın dili ressamın kendi çerçeve boyutunu, oranını, büyüklüğünü seçmesine ve içeriğe göre çerçeve kullanmasına imkân verir. Genel olarak bu sinemada mümkündür, belki televizyonda daha da mümkündür, fakat yeni teknolojilerle o probleme yönelmemiz mümkün olmuyor. Gance ne yaptığını kesinlikle biliyordu; çok kapsamlı olan her türden sözlüğü dikkate alarak geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceği tek bir düzlemde ele alıyor; yakın çekimi, geniş çekimi, portreyi, natürmortu hesaba katarak tek bir çerçevede ele alıyordu. *1929*'daki özel teknolojiler Gance'nin devam etmesine izin vermiyordu. Biz artık bu özel manipülasyonu mümkün kılacak teknolojilere sahibiz ve 'multi-medya' ve 'interaktivite' gibi moda konseptler anlamında, bu düşünceler ilginç bir biçimde, kendi formatını kronolojik olarak baştan sona yenileyen bir sonlu çerçeve sendromunu yeniden üretme potansiyelince benimsenmemektedir sadece; sinema perdesinin yalnızca tempo, mimari ve alan anlamında değil, yirminci yüzyılın sonundaki düşünceler nosyonuna yönelik tavrımızın endemiki haline gelen bütün bir yanal düşünme şekliyle de, bölünüp parçalara ayrılması konusunda giderek ısrar etme potansiyeli tarafından da benimsenmektedir. Doğrusal sinema anlayışlarını bir kenara bırakarak, sinemayı çok daha yanal düşünme potansiyelini benimseyelim. Sadece bu filmin değil, iki yıl önce yaptığımız *Prospero'nun Kitapları*'nın da bu düşünceleri dikkate alma girişimi olduğunu düşünüyorum ben.

Yanal bir sinemaya ilişkin düşüncelerinizin mimariye ve mekâna dair düşünceleri nasıl yeniden şekillendirdiği konusu ilgimi çekti. Prospero'nun Kitapları*'nda iç kısımlarla dış kısımlar birlikte akıp gitmektedir.* Tuval Bedenler*'de yapı ve yüzey bütünleşmiştir. Sözünü ettiğimiz bu televizyon dilleri, çerçeve içindeki mekân ve mimari konusuna kafa yormanız için yeni yollar açtı mı? Bu yeni düşünceleri size açan teknoloji midir?*

Sanırım asıl mesele, sinema düşüncesini kavramanın yeni yollarından ibaret. Geleceğin sineması daha ziyade bir ansiklopedinin sayfaları gibi görünecektir. Etkileşimlerle çok daha ilgili

olacaktır, daha çok da görüntü ve metni biraraya getirme konusunda fazlasıyla becerili olan sofistike, vernaküler reklamcılık biçimleri gibi. Geleceğin sineması bu düşünceleri benimseyecek ve hâlihazırda internet sayfasını etkileyen çizgi romanın çok yönlülüğünü devamlı geliştirecektir. Çizgi romandan etkilenen, şimdiye kadar gördüğümüz bütün filmler kimi bakımlardan önemli ölçüde naiftir. Onlar resimli romanların bize gerçekten sunabildiği, çerçeve oranının değişmesiyle, metin ve görüntünün çok sofistike şekillerde etkileşimiyle ilgili düşünceler gibi şeyleri almamışlardır. Bu sözlük Amerikan, Fransız ve Japon resimli romanları anlamında bütün dünyada gelişmiş, fakat sinemada kabul görmemiştir. Dolayısıyla büyük bir dil haline gelmek için kendiliğinden, yavaş yavaş gelişen yerel bir vernaküler dil örneği vardır belki de. Tüm bu işler benim açımdan çok canlıdır. *Tuval Bedenler*'i bir sürü diyagramla planlamıştım – ekranı devamlı olarak çeşitli şekillerde bölecektim – fakat orijinal super 35 mm.'lik filmi kasete aktarıp bir Avid bilgisayar sisteminde bütün filmin kurgusunu yapar yapmaz, yazılımın neler sağlayabildiğini hemen gördüm. Yeni dilin karmaşıklıkları bana bir sürü başka potansiyel sunduğundan orijinal senaryoda yer alan diyagramların gereksizliği açıkça kendini belli ediyordu. Bilgi farklılaştığından objektif ve geri, ileri, birlikte, ayrı, bölünmüş, kronoloji şeklindeki sınırsız manevralar gereksiz hale geldi. Geçmişin şimdiki zamandan önce gelmesi gerekmez mi? Geleceğin şimdiki zamanın önünde olması gerekmez mi? Edebiyatın James Joyce ve Borges'in deneyimleriyle tanışıklığı var. Sinema çok tutucu ve çok yavaştır, oysa bu düşünceler diğer ortamlarda içsel olarak mevcuttur. Dolayısıyla kimi bakımlardan, benim sinemanın edebiyatı kopya etmesine yönelik kaygılarıma rağmen, sinemaya yirminci yüzyılın sonunun yeni ve heyecan verici hayatını katarak yeniden şekillendirmek için, gözlerimizi ve kulaklarımızı başka metaforlara ve stratejilere açmamız gerekiyor.

O filmde yazının akıp gittiği, metinlerin yazıldığı kâğıdın cinsiyeti değiştirdiği ve Nagiko'nun yazar haline gelip bir tür ajanlığa geçiş yaptığı bir ân var. Geçen yıl Rotterdam'daki Digiform'da, yaratıcı çalışmanın

merkezinde sanatın değil iletişimin yer aldığı bir sanatçı erozyonundan söz etmiştiniz. Bununla anlatmak istediğiniz şeyden söz eder misiniz biraz?

Sanırım izleyicilerin katılımı ve interaktivite düşüncesiyle ilgili bir şeydi. Ben son on beş yıla ait düşüncelerimin çoğunu fazlasıyla pasif bir araç olan sinemaya aktardım. Örneğin, edebiyattan çok daha pasif. Batı dünyası şimdi demokrasi düşüncesine atıfta bulunuyor. Sanatımız, kültürümüz hâlâ önemli ölçüde mutlakiyetçilik düşünceleriyle ilgili. Rönesansın kral olan sanatçıya ilişkin düşünceleri. Dolayısıyla biz hâlâ Picasso, Le Corbusier ve Stravinsky gibi figürlerin önünde diz çöküyoruz, oysa ki genel siyasal sistemlerimiz interaktivite anlamında çok daha sofistikedir. Sanırım bu yeni dilin bize vereceği şeylerden biri de, Nietsche'vari bir süper tanrı şeklindeki sanatçı düşüncesinden zorunlu bir uzaklaşmadır ve biz bütün kültürel ilişki sürecimizi daha demokratik bir hale getireceğiz. Buna ciddi ciddi kafa yormalıyız, sanatçı egoizmiyle ilgili düşüncelerin arkasına saklanmadan, bu interaktivite düşüncelerini hafife almadan, gerçekten çok ciddi biçimde benimsemeliyiz.

Ben büyük bir demokrasi hayranı değilim. İnteraktivite gibi bir kelimenin toplumsal süreç karşısındaki muğlaklığı kadar muğlaklıktır o. 'İnteraktivite'yle anlatmak istediğiniz şeyi biraz açar mısınız?

İnteraktivite hakkında konuşmaya devam ediyoruz, fakat ben bu terimlerle neyi anlatmak istediğimizi tam olarak bildiğimizi düşünmüyorum hâlâ. Herkesin kendine göre yorumladığı bir kelime. Örneğin hepimiz biliyoruz ki, temel düzeyinde, ben size beş sonucu olan bir film versem, tercihinizi önceden belirlemiş olurum. Aslında nicelik nitelik haline geldiğinde bir anlam olabilir, fakat o şeyleri nasıl sınırlandırdığımızdan tam emin değilim.

Bana göre, interaktivite potansiyeli diyalogla daha çok ilişkili, kusursuz aktarmaya verilen bir karşılık, beyazperdeyle seyirciler arasında karşılıklı bir okumanın mümkün olduğu bir alan.

Şu ânda sahip olduğumuz sinema, diyalog açısından değerli bir küçük alana sahip. Seyirciler beyazperdenin önünde baş eğiyorlar ve hayal güçlerini sinema yapımcısının avucunun içine koyuyorlar. Sanırım benim özel endişem de, isterseniz *Mona Lisa*'ya iki saniye, iki dakika, iki gün, iki saat, iki yüzyıl boyunca bakabileceğiniz konusuyla ilgilidir ve bu size, seyirciye, gerçek bir düşünme, derin düşünme, uzun uzun düşünme durumları, hayal gücünüzün genişleme imkânını sağlar. Ressamlık eğitimi aldığım için bu bakış açısını anlayabiliyorum, fakat yıllardır sinema çalışmasının içinde yer aldığımdan tersini de görebiliyorum ve bunu tatmin edici olmaktan çok uzak buldum. Şu ân küratör olarak sergiler düzenleyerek üç boyutlu sinema yapmak için bir sürü faaliyette bulundum. Sergi şeklinde bir film ve film şeklinde bir sergi düşüncesi büyülüyor beni. Sinemanın ele alması mümkün olmayan şekillerde zaman ve mekân düşünceleri sağlıyor. Kendi içinde yeni teknolojileri ve geniş bir sinemasal sözlüğü kullanan bir sanat tarzı şeklindeki sergi düşüncesi müthiş heyecan veriyor bana. Sayısız yollardan giden çok sayıda insan yer alıyor bu işte, kimileri kıyıda köşede, kimileri asıl iş edinerek. Çok kısa bir zamanda *Jurassic Park* ve *Mission Impossible*'ın (İmkânsız Görev) anlayışı kesinlikle erken dönem on dokuzuncu yüzyıl slayt deneyimi gibi görünmekle sonuçlanacaktır.

MÜTEVAZI OLMAK ÇOK ZOR, FAKAT DENEYECEĞİM...

Jonathan Jones, 1998*



Peter Greenaway'e bir haller olmuş. Bu film yönetmeni insanları sinir etmesiyle ünlü, fakat sanatıyla ilgili bir retrospektifin gösterildiği Manchester's Cornerhouse'da buluştuğumuzda çok içten, çekici ve hatta özeleştiri yapan biriyle karşılaştım. 1990'ların neredeyse akla gelmez bir yeniden markalaşması – daha sıcak, daha insancıl bir Peter Greenaway.

Bu dönüşümün kökünün can yakan bir deneyime uzandığı görülüyor. Biz daha oturur oturmaz, dünya çapındaki eleştirmenlerin çoğunun sert eleştirisiyle karşılaşan 1993 tarihli filmi *Macon Bebeği*'nden ürpererek söz ediyor. Kadın oyuncunun yüzden fazla askerin ölümcül bir tecavüzüne uğradığı on saniyelik bir sekansla

*) *The Guardian*, 26 Ekim 1998.

sona eren bu film, seyreden çoğu insanın midesini bulandırdı. Kabul görmemek bazı insanları üzer; Greenaway örneğinde, bu durumun seyircilere ulaşması yönünde onu teşvik ettiği görülmektedir. Cinsel ilişkinin ve kaligrafinin birbiriyle bağlantılı hazzının keşfi olan bir sonraki filmi *Tuval Bedenler* (1996), bir sanatevi ve video hiti oldu. Greenaway öngörülü bir biçimde, kendisinin *Trainspotting* diye adlandırdığı 'İskoç filmi'ni yapmaya gitmesinden önce Ewan McGregor'a rol vermişti.

Bütün bu alçakgönüllülük, kibri yıllar içinde efsaneleşip korkunç boyutlara ulaşan birisi açısından insanı şaşırtan bir yeniden doğuştur. Röportaj yapan biri Greenaway'e, kahramanı olan, *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın yönetmeni Alain Resnais'yle karşılaşıp karşılaşmadığını sorduğunda, esprinin zerresi bile olmadan şöyle söylemişti: "Hayır, kahramanlarınızla konuşmak hatadır – daha çok benimle tanışmanız gibi." Greenaway filmlerini seyretmeyi, kendisine soru soran birini küçümseyen bir konuşmacının "kâbus gibi bir sanat tarihi semineri"ne düşmekle kıyaslayan *New Yorker* film eleştirmeni Terence Rafferty'yi sinir eden Greenaway kişiliğine de benzemiyordu bu. Arkadaşı olan İngiliz yönetmen Alan Parker, İngiliz Film Enstitüsü'nün Greenaway'e verdiği destek nedeniyle kamuoyu önünde köpürmüştü.

Greenaway'in İngiliz filminde son moda olarak gösterildiği günlerde yaşanıyordu bu olay. Bugün Ken Loach ve Mike Leigh'in uluslararası *auteur*'ler olarak alkışlanmasına tanıklık edilen bir on yılın ardından, Greenaway'in statüsü çok farklıdır. İngiliz sinemasında modası geçmiş bulunuyor artık. Gösterişçi birisi olmakla eleştiriliyor, oysa bu doğru değil. Fikirlerini tam bir inançla takip ediyor. Kıta çapında Avrupa'nın son büyük entelektüeli olarak alkışlanıyor. Şehir şehir dolaşıp sergi küratörlüğü yapıyor ve yerleştirme sanatı icra ediyor. Biz görüşürken, prestijli Staatsoper'de bir operanın yönetmenliğini yaptığı Berlin'den gelmişti uçakla.

Greenaway'i anlamanın anahtarlarından birisi, film yapan bir ressam olduğunun bilinmesidir. 1960'ların başında Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'nda okumuş ve meslek hayatı boyunca re-

sim yapmaya devam etmiştir. Otellerin banyolarında resim yapıyor. Sette resim yapıyor. Her şeyden önce, beyazperdede resim yapıyor; onun filmleri, anlaşılır anlatılardan ziyade duygulu, şiddet dolu, canlı tablolardır. Ortaçağ'ın katedrallerindeki, mihrap arkasındaki heykellerde anlatılan hikâyeler gibi, Greenaway'in filmleri de zengin bir görüntü birikimiyle doludur. Gözlerimiz ayrıntılara takılıyor ve konuyu kaybediyoruz.

Fakat Greenaway'in resim sanatından film yönetmenliğine geçişinin yavaş olması, geçmişte sinirleri çok fazla altüst edilen birisi olmasına da açıklama getirebilir. İlk uzun metrajlı filmi olan *Ressamın Sözleşmesi*'ni 1982'de, yani kırkıncı yaşında yaptı ve Thatcherizm'in kötü kalpliliğini gözler önüne sermesi nedeniyle alkışlandığını gördü. İlginç bir bölünmüş hayatı yaşamaya başlamadan önce, geçinmek için koyun imgelerini doldururken, boş zamanlarında da kısa deneysel filmler çekiyordu. 1965'ten 1980'e kadar kurgucu olarak çalıştı; sonunda Orwellcı dinleme yapan bir devlet kuruluşu olan Merkezi Enformasyon Dairesi adına yönetmenlik yaptı. Bu, bütün bir Commonwealth çapında sınıflarda gösterilmek üzere İngiliz endüstriyel, tarımsal ve kültürel hayatının çeşitli yanları üzerine belgesel filmler yapmasına neden oldu. Böylesine ilginç bir bürokratik hayatın Greenaway'i nasıl anti-realist, anlatı filmler karşıtı haline getirdiğini görebilirsiniz.

Greenaway'in bu akılcı dünyadan kaçışı 1960'lardan beri kalemle ve boyayla, kâğıt ve pano üzerine yaptığı sanat çalışmalarının biraraya getirilmesi sonucu Manchester'da açılan sergide belgelenmektedir. Ressamın otobiyografisidir bu. Küratörler 1960'ların sonu ve 1970'lerin önemli bir ressamı olarak sunuyorlar kendisini; entelektüel pop sanatçısı RB Kitaj'la, İngiliz peyzaj geleneğiyle ilişkilendiriyorlar. Bu sergi o düzeyde inandırıcı değildir. Greenaway bir ressam olarak neredeyse fazlasıyla yetenekli bir sanatçı, fazlasıyla saydam bir düşünürdür. Fakat 1970'lerin başında, sergide de görülen muhteşem, çılgın resimsel kolajlar yapmaya başladı. Greenaway kolaj çalışmasına -parçalara ayırma, birleştirme, üstüne boyama- başladığında çalışmaları yeni bir enerjiyle dolmak-

tadır. Birdenbire açık ve net olan düşünceler yoktur; düşünce karışıktır.

Greenaway'in filmlerinde sinemadan beklediğimiz anlatı hazlarının yerini resmin statik görsel seremonisi almaktadır. "Bana göre, en başarılı resim anlatıya dayalı olmayandır. Neden bu tür heyecanları sinemaya getirip uyarlayamıyoruz? Sinemaya gittiklerinde insanların deneyimleri konuyla ilgili değildir; ortamla, atmosferle, performansla, göz atmayla ilgilidir." Greenaway rahatlatıcı bir şey, 'uyku vakti hikâyesi' olduğunu ileri sürdüğü için anlatıdan nefret ediyor. Dolayısıyla, filmleri hikâye anlatmanın yerine, birbiri ardına gelen anlam sistemleri keşfetmektedir. *Ressamın Sözleşmesi* özünde vahşi bir sırrı olan cinsel ilişki ve mimariyle ilgili bir oyunudur. *Hayvanat Bahçesi* (1985) simetrileri ve kuşkuları yan yana getirmektedir. *Sayılarda Boğulmak* (1988) numerolojik bir oyun olarak hazırlanmıştır. Greenaway'in hâlihazırda post-prodüksiyon aşamasında olan yeni filmi *Eight and a Half Women* (Sekiz buçuk Kadın) Fellini'ye özenmekte ve sekiz buçuk erkek heteroseksüel fantezilerini ortaya koymaktadır. "Bakalım onların hepsini hatırlayabilecek miyim? Bir rahibeyle cinsel ilişkiye girme fikri, atlara binen bir kadın... hamile bir kadınla cinsel ilişki fikri..."

Greenaway'in filmleri aynı zamanda karışık kolajlar şeklindedir, farklı imge ve bilgi alanlarını üst üste bindirir; Merkez Enformasyon Dairesi aşırı bilgi yüküyle yer değiştiriyor. Greenaway heterojen imgelerin, kelimelerin ve bedenlerin çarpışmasına, bir başka şeye karışmasına, bir başka şeyin içine girmesine ve düşmesine izin vermektedir. Greenaway sinemayı dijital teknolojiyle karmaşık hale getirme yönündeki ilk girişimi olan *Prospero'nun Kitapları*'nda (1991) kendi ikonografilerini Shakespeare'e aktarmaktadır. Onun kontrolden çıktığını kabul ediyor. "Görsel hazmedilmezliğin sorumlusu benim. *Prospero'nun Kitapları*'nın ilk beş dakikasını Venedik Film Festivali'nde göstermiştik; coşkulu bir alkış almıştı. Sonra iki saatin tamamını Cannes'a götürdüm; insanlar çıkarken ter içindeydiler ve sıkıntıdan patlıyorlardı."

Greenaway'in en iyi filmleri toplumsal ve siyasal hicivlerle doludur ve mitsel bir anlatım gücüne sahiptir. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*'nda (1989) 1980'lerin Hobbes'vari ahlâksızlığını korkunç ve bolluk içindeki filmine aktarır. Önceki uzun metrajlı filmleri, saf sanattan ibaret olan bir sinema idealine uygundu. Fakat *Aşçı, Hırsız*'da saf sanat yoktur. Sonuç olarak, sanatçı-şef bir tür intikama yardımcı olmakta, geri zekâlı gangster Michael Gambon'u, öldürdüğü kitap hastasını yemeye zorlamaktadır.

Greenaway 1990'larda, son on yılda olduğu gibi sanatevi tanrısı değildir artık. "Siyasal bakımdan vurgulanmış bir gerçeklik düşüncesini yutturmaya karar vermiş geleneksel İngiliz film yapımcılarından milyonlarca mil uzağım," diyor. "Hakikate ulaşılabileceğini düşünmüyorum." Gerçekçiliğin yeni ikliminde uyumsuz birisidir: "*Aşçı, Hırsız* 1989'da en büyük hitiydi onun, fakat 1993'te Cannes'da paramparça oldu Greenaway. Oysa 1990'lardaki filmleri kendi kültürel ânlarına beklenenden daha uygundur. *Macon Bebeği* çağdaş sinemanın merkez temasıyla -kurguyla gerçeklik arasındaki daralan alan- gizemli ve eğlenceli biçimde yakın bir ilişkiye girmektedir.

Çok kötülenen bu film, bir on yedinci yüzyıl sarayı için ortaya konan mucizevi bir çocuk hakkındaki maskeli baloyu anlatır. Bebek yüzlü bir prens, sanki bir kurmaca olduğunu söyleyemiyormuş gibi garip nidalarda bulunmaktadır. "Bir on ikinci yüzyıl mucizesi piyesinin on yedinci yüzyıl yapımıdır," diyor Greenaway. "Ortaçağ'da herkes gerçekten dindardı, fakat on yedinci yüzyıla gelindiğinde din gösterisi yapılmaya başlandı." Bu kendi zamanından koparılma duygusu, *Macon Bebeği*'ni yönetmenin en gerçeküstü bir şekilde rahatsız edici, en tekinsiz filmi haline getiriyor.

Macon Bebeği'nin vahşi görülmesi, Greenaway'in alaya aldığı hayatla sanatı ayırt etme konusundaki yeteneksizliği bir kez daha göstermişti. *Macon Bebeği* 1990'ların duyarlılıklarına, pornografiye, sansüre ve sinemanın şiddetinin seyirciler üzerindeki etkisine şeytani bir biçimde değinmektedir. Bu film sinemanın gerçekliğe olan mevcut bağlılığının parodisini ortaya koyuyor. "Batan *Tita-*

nic'i korumak çok zavallıca ve çok kolay bir iştir – çenemi kapayacağım," diyor Greenaway. Fakat *Titanic*'in, *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın ya da -piyasanın sanatevi ucunda- Leigh ve Loach'un gerçek olma ihtimali takıntısı 1990'ların sinemasının can suyudur. Peter Greenaway'in yavaş gitmesi belki de o kadar iyi değildir. Sinemanın can çekiştiğini fakat resim sanatının sonsuza değin ayakta kalacağını söyleyerek bizi teşvik etmek ve gerçekçiliğin baskıcı bir enformasyon bakanlığı olabileceğini anlatmak için birinin bize tam bir fantastik sinema vermeyi sürdürmesine ihtiyacımız var.

DİL HİKÂYELERİ

Sabine Danek, 1999*



Greenaway'in projesi: Beş uzun metrajlı film, bir televizyon dizisi, birkaç CD-ROM ve bir web sitesi – yönetmen Peter Greenaway'in mevcut projesi bir multimedya gösterisidir. İngiliz yönetmen Tulse Luper'in Çantaları *başlığı altında, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok sayıda Yahudinin hayatını kurtaran ve 1945'deki gizemli koşullarda kaybolan İsveçli doktor Raoul Wallenberg'in hayatının izini sürmektedir. Peter Greenaway bu tarihsel figürle bağlantılı olarak ikinci kişiliği Tulse Luper'i yeniden diriltiyor. Greenaway'in çalışmalarında başından beri görülen bu kültürlü, çok yönlü kuşbilimci, film ekibiyle birlikte Raoul Wallenberg'in peşine düşerek dünya çapında bir yolculuğa çıkıyor. Filmin çekimleri bu Haziran'da Colorado'da başlıyor ve bunun yanında, web sitesi de hayata geçiyor.* Binbir Gece*'de Şehrazad'ın Kral'ına hikâye anlatması gibi in-*

*) *Page* (Hamburg), Mayıs 1999. Almanca'dan Vernon Gras çevirmiştir.

ternete her gün yeni bir hikâye koyulacak. Greenaway hâlihazırda 700'ün üzerinde masal ve uzun hikâye yazmış bulunuyor; bir taraftan film çekimleri yapıyor, öte taraftan yazmaya devam ediyor.

Sadece büyük perdeler için film yapmak uzun zamandır yönetmenin ilgisini çekmez oldu, giderek artan bir enerjiyle başka alanlara yöneldi. Haftalık televizyon dizisinde diplomatın kaderini takip etmek mümkün olacak; Tulse Luper'in Çantaları*'ndaki bir CD-ROM'da izlerin ve işaretlerin peşine düşülebilecektir. Çeşitli medyalar aracılığıyla, ilgi duyan herkes kendi Wallenberg söylencesini oluşturacak. Greenaway Hollywood filmlerinde kusursuz bir şekilde yapıldığı gibi, geleneksel hikâye anlatma yöntemlerini takip etmedi hiçbir zaman.* Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı *ve* Sayılarda Boğulmak *gibi yapımlarında filmleri, rakam dizilerini ve renkleri kullanarak oluşturdu ve yeni bilgisayar teknikleri yardımıyla gerçekleştirdiği* Prospero'nun Kitapları*'nda metin ve görüntünün yeni bir sentezini yarattı.* Tulse Luper'in Çantaları*'nda seyircilerin yazarın bir parçası olmasına imkân tanıma konusunda bir adım daha ileri gitmektedir.*

* * *

En son filminiz Tulse Lupeer'in Çantaları *sadece sinema perdesinde değil internette, CD-ROM'larda ve televizyon ekranlarında da yer almaktadır. Neden bu farklı araçları seçtiniz?*

Hepsinin farklı karakteristik özellikleri var, fakat örtüşüyorlar da. Sinema kocaman bir açıklığa, seyircileri büyüleyen dev bir perdeye ve rafine edilmiş ses sistemlerine sahiptir. Tamamen kuşatıcı bir senaryo sağlıyor. Televizyon ise tam tersine, bir karakter dizisine sahiptir. Sinema bunu yapmakta çok sık başarısız kalmıştır. Çocukluğumda Cumartesi matinelerine gidişimi hâlâ hatırlıyorum. *Batman* dizilerini seyretmeye giderdik ve ben onlardan müthiş keyif alırdım. Bugün aynı işi televizyon üstlenmiş durumdadır. Öte yandan, sınırsız seçenekler ve kombinasyonlar sağladığı için CD-ROM izleyicilerin materyali kontrol etmesine izin vermektedir. Ben bu farklı medya imkânlarını kullanıyorum fakat daima birbirleriyle ilişki içerisinde.

Kullanıcı ne kadar esnek olabiliyor?

İnteraktiviteyle ilgili eski tartışmalara aşinalığımız var; yaratıcısı bütün düşünceleri belirlediğinde, insanın çok fazla seçeneği kalır mı? Fakat bilginin niceliğinin birdenbire nitelik haline geldiği sihirli bir ân vardır. Ben kesinlikle bunu gerçekleştirmeye çalışıyorum. Tulse Luper'in dünyayı dolaşmak üzere yola çıkarken yanına aldığı 92 çanta var. Onlardan bazıları insanı baştan çıkarmaktadır ve hikâyeleri gelecek filmlerde anlatılacaktır; CD'lerde çantalar tek tek açılabilmekte ve herkes kendi araştırma bulgularına başvurabilmektedir.

CD-ROM'ların kullanımı anlatım kronolojisinden kopmaya yönelik bir girişim mi?

On sekizinci yüzyılın edebiyatında, bir dizi yazar hikâyelerinin doğrusallını çürütmüştür. Ben bunu yapmaya devam etmek istiyorum; sonuçta A'dan Z'ye bir hikâye anlatmak sıkıcıdır.

O halde yazarlık rolünüz bir değişikliğe uğramıyor mu?

İnanıyorum ki, mevcut çalışmalarım benim sinemadaki ve başka alanlardaki deneyimleri biraraya getirme imkânı sunmaktadır bana. Sergiler açtım, mimari projeler geliştirdim, operalar sahneledim. Yeni teknolojiler onlar arasındaki sınırları kaldırmaktadır. Bilgi çağında kendimize yeni yollar bulmamız gerekiyor; hepsini deneyerek bir ortamdan diğerine kolaylıkla ve zarif bir biçimde geçiş yapabiliriz. Ben çalışmalarımda bu muazzam potansiyelden yararlanmak istiyorum.

Yazma işi multimedya projenizde büyük bir rol oynayacak mı?

Evet, *Prospero'nun Kitapları*'nda ve *Tuval Bedenler*'de yaptığım gibi. İnternette yazıların büyük kısmı çok kötü ve ilginç olmaktan uzaktır. Ben daima, Tulse Luper projesinde devam etmeyi düşündüğüm görüntüyle metnin heyecan verici bir temsilini gerçekleştirmek için elimden gelen çabayı göstermek istiyorum.

O halde biçim de hikâyenin kendisi kadar önemli oluyor?

Bu benim bütün çalışmalarım için geçerlidir. Eleştirmenler benim biçimle çok fazla ilgilendiğimi, içeriğe gereken ilgiyi göstermediğimi söylüyorlardı. Şimdilerde içeriğin bağlamsız (biçimsiz) olmadığını herkes biliyor. Dilin bizzat kendisi bu sanatsız eleştirmenlerin kafasını karıştıran ve onları rahatsız eden içeriktir.

Sinema tek başına yeni medyanın uygulamasıyla ayakta kalabilir mi?

Sinema, iyileştirilmesi mümkün olmayan köhne bir teknik olduğu için ölü durumdadır. Örneğin fresk sanatı gibi bütün eski teknikler başka sanat biçimleriyle birlikte ortaya çıkmış ve bu şekilde ayakta kalmıştı. Ona müzik eklendi ve bugün MTV videoları haline gelen opera ortaya çıktı sonuç olarak. Birinin çıkıp sinemayı canlandırmak amacıyla sinema perdesini parçalaması gerektiğine inanmıyorum. Fakat yeni girdiye ve yeni enerjiye ihtiyaç var. Bu yüzden, CD-ROM'lar üzerine yoğunlaşmamız gerekiyor.

Herkes birey olarak kendi monitörünün karşısına geçip oturduğunda ne olur? Sinema aynı zamanda da toplumsal bir olgudur, değil mi?

Bu bir vehimdir. Belki, çok sayıda başka insanla birlikte bir film seyretmeye gidilir, fakat gerçek deneyim, aynen adalardaki gibi karanlıkta tek başımıza oturmamızdır.

Fakat sinemada hep birlikte gülüyoruz.

Doğal olarak, komedi izleyen bir seyirci tamamen gürültülüdür, fakat hâlihazırda bu onun tek ortak özelliğidir. Sinemanın geleceğine baktığımızda üç doğrultu ortaya çıkmaktadır: geçmişi muhafaza etme girişimi olan tarihsel kesim; hep aynı hikâyeyi anlatan Walt Disney filmleri; beni ilgilendiren ve kendini CD-ROM'larla genişletecek olan sinema. Şurası çok açıktır ki bunun hayal kırıklığı yaratan yanı, insanların CD-ROM'ları sadece küçük bir monitörde seyredebilmesidir. Benim gerçekleştirmek istediğim rüyam, kusursuz seslere sahip geniş salonlara yerleştirilmiş Omnimax için CD-ROM'lar yapmak. Oradan bir sürü büyük kü-

tüphane ve müzeyle bağlantı kurmak mümkün olabilecek. Dev bir ekranın önüne oturan birisi bütün dünyayla ilişkiye geçebilecek. Bu gerçekten büyüleyici bir hayal.

Evde internetle aranız nasıl? Günlük hayatınızın bir parçası mı?

Monitörün önünde çok fazla zaman harcadığım için giderek azalıyor. Devamlı olarak bütün dünyayla bağlantı kurdum ve hiç dinlenmedim. Şu ân internete haftada iki saat zaman harcıyorum, bu benim açımdan en iyisi.

★ ★ ★

KRONOLOJİ

1942 Galler, Newport'ta doğar. Babası yapı gereçleri satıcısı, annesi öğretmendir.

1945 Essex'e taşınır; çocukluk ve gençlik dönemi genelde Chingford'da geçer.

1948 Devlet okulu olan Forest School'a kaydolur – "en kötü gelenekleri devam ettiren bir Anklikan okuludur – yeni gelen çocukların üst sınıftaki öğrenciler tarafından uşak gibi kullanılması ve kasık kıllarının yakılması gibi iğrenç faaliyetler..." Fakat edebiyat ve tarih öğrenimi görmez.

1954 Ressam olmaya karar verir.

1961 *(yaklaşık olarak)* Üniversiteye gitmek yerine doğu Londra'daki Walthamstow School'a devam etmeyi yeğler. Bu okulda üç yıl ders görür.

1964 Lord's Gallery'de ilk defa sergi açar.

1965 Merkezi Enformasyon Dairesi'nde (Central Office of Information; COI) on bir yıl boyunca belgesel kurgulama işi yapar. Kurgu odasından film editörlüğüne uzanan yolda ilerlerken film yapımcılığına ilişkin pratik bilgi sahibi olur.

1966 Kıta Avrupası'ndaki yapısalcı/post-yapısalcı felsefeden etkilenerek kısa filmler yapmaya başlar.

1975 *Windows* (Pencereler); Greenaway bu filmi kendisinin kamusal sinemasının başlangıcı sayar. Bu film ardından gelen her şeyi önceden haber vermektedir.

1977 *Dear Phone* (Sevgili Telefon). Fars. Sinemanın yazılı metinleri normal sahneleme tarzına karşı çıkarn süren ve kendisine "24 saat süreyle devamlı işleyen bir vizör" sağlayabilir.

1978 *A Walk Through H.* (C'ye Yolculuk). Bir ruhun 92 harita aracılığıyla Cennet'e ya da Cehennem'e yaptığı yolculuk. Tulse Luper (Greenaway'in çalışmalarında tekrar tekrar ortaya çıkan ikinci kişiliği) haritaları düzenler. Chicago Film Festivali'nde Hugo Ödülü'nü kazanır.

1979 *Zandra Rhodes.* COI'ye yapılan belgesel. 1981 Chicago Film Festivali'nde belgesel dalında Chicago Hugo Ödülü'nü kazanır.

1980 *The Falls.* Otuz Yılın En İyi Filmi dalında BFI ödülünü kazanan ilk İngiliz filmi. Tristram Shandy, Borges ve Thomson Wilders'ın *Bridge of San Luis Rey*'ine (San Luis Rey Köprüsü) duyulan hayranlıkla yapılan bir katalog filmi.

1981 *Act of God* (Takdir-i İlahi). Üzerine yıldırım düşen otuz kişi hakkında bir belgesel. Mimiksiz tarzda absürd bir mizah. *The Falls*'a paralellik amacı güdülür.

1982 *The Draughtsman's Contract* (Ressamın Sözleşmesi). İlk uzun metrajlı film. Konusu çok fazla stilize edilmiş kostümler, peruklar ve diyalogun yer aldığı, 1964'teki bir İngiliz malikânesinde geçer. İngiltere'de çok başarılı olur; Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli eleştiriler alır.

1983 *Four American Composers* (Dört Amerikan Besteci). John Cage, Robert Ashley, Philip Glass, Meredith Monk. Film ya-

pımcılığını tamamlayıcı bir unsur olarak televizyon çalışmasına başlar. *Making a Splash (Su Şapırtısı,* 1948), *Inside Rooms – 26 Bathrooms* (Odaların İçi – 26 Banyo) ve *TV Dante: Canto 5* (TV Dante'si, 1985).

1986 *A Zed and Two Noughts* (Hayvanat Bahçesi). Avuntuya başvurmadan açık ve net bir şekilde ölüm ve çürüme konusunu ele alır. Darwin'in evrim aşamalarını Yaradılış kadar mitsel bulur.

The Belly of and Architect (Mimarın Karnı). Mide kanserinden ölmek üzere olan bir adamın son dokuz ayı. Brian Dennehy Chicago Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü kazanır.

Drowning by Numbers (Sayılarda Boğulmak). Yıllar önce yazılmış bir senaryoya dayalı olduğu için daha önceki filmlerin yapısalcı ilgi alanlarına tekrar dönülmektedir. Bu film belki de kozmik ironinin en saf ifadesidir. Cannes Film Festivali: En İyi Sanatsal Katkı Ödülü. Kısa film *Fear of Drowning* (Boğulma Korkusu), *Sayılarda Buğulmak*'ı çeken Greenaway ve ekibinden meydana gelir. *Death in the Seine* (Seine Nehrinde Ölüm). İki şey evrensel ilgiye sahiptir: cinsel ilişki ve ölüm. Greenaway televizyon çalışmasına ölüm imgesiyle birlikte devam eder.

A TV Dante–Cantos 1-8 (Bir TV Dantesi-Kantolar 1-8). Dante'nin *Inferno*'sunu (Cehennem) televizyon ekranlarına getirme konusunda Tom Phillips'le olan birlikteliğine son verir. Sir John Gielgud Virgil, Bob Peck de Dante'dir. *The Cook, The Thief, and His Wife* (Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı). Metaforsal ve özdüşünümsel sahnelemeyi kullanan, mitsel ve tarihsel çıkarımlara sahip olan, bir kadının vahşi kocasına yönelik intikam trajedisi. Greenaway'in en büyük ticari başarısı.

1991 *Prospero's Books* (Prospero'nun Kitapları). Prospero rolünü oynayan Sir John Gielgud'la birlikte Shakespeare'in *The Tempest*'inin yeniden yapımı. Resimsel olarak, gelişmiş bilgisayar teknolojisini kullanmak anlamında, filmlerinin en

inatçısı ve tamamen yenilikçisi. "Dikkate değer... Hiçbir şey önceden görüldüğü gibi değildir."

M is for Man, Music, Mozart (M; İnsan, Müzik, Mozard Demektir). BBC ve diğer şirketler tarafından televizyon için sipariş edilen altı kısa filmden biri.

Rosa. Béla Bártok'un müziğine dayalı bir dans filmi. 1992 Dans Screen Prize Ödülü'nü kazanır.

Darwin. Televizyon şirketlerinden meydana gelen bir şirketler grubunun finanse ettiği, bir televizyon kanalı adına yapılan 100 bölümlük dizi içinde yer alan çalışma. *Tableaux vivant*'lar (canlı tablo) kullanır ve 52 dakika içinde 18 sahne değişir.

The Physical Self (Fiziksel Benlik). Rotterdam'daki Boymans-van Beuningen Müzesi'nde küratörlük yapar. Bu, birçok müzede ve başta Kıta Avrupası olmak üzere çok sayıda şehirde açtığı sergilerin ilkidir.

1993 *The Baby of Macon* (Macon Bebeği). Konusu Greenaway'in ilgi duyduğu on yedinci yüzyılda geçen üçüncü film. Yeni doğan bir çocuğun kız kardeşinin kendisini mucizevi şekilde dünyaya gelen çocuğun bâkire annesi olarak göstermenin nimetlerinden yararlanmak istediği bir açgözlülük, fırsatçılık, sömürü, dinin ve gücün kullanılması hikâyesi.

1994 *The Stairs* (Merdivenler). Greenaway'in, sinemanın çeşitli yönlerini ortaya koyduğu yıl Cenevre'de açılan şehir sergisi *Merdivenler*'i konu alan bir film. Buradaki odaklanma 'çekim mekânı' üzerinedir. Ertesi yıl Münih'te *Merdivenler* 'projeksiyon'a odaklanarak devam eder.

Rosa, A Horse Drama (Rosa, Bir At Draması). Bir opera metni yazar ve sahnelenmesine yardım eder. Operanın görkemli gösterisinden hoşlanır. Resimsel unsurlar kazandırır. Louis Andriessen'in müziği. Netherlands Opera Co. tarafından icra edilir.

1995 *The Pillow Book.* Onuncu yüzyıla ait Sei Şonagon'un *The Pillow Book*'undan (Yastıkname) uyarlama. Âşıkların çıplak bedenleri üzerinde kaligrafi yapan bir kahramana sahip olan

film, "Beden bir kitap, kitap da bir bedendir," metaforunu takip eder. Bunun yanında, yakın çekim, geniş çekim, portre ve natürmortu bir tek çerçeve içine yerleştirir ve dolayısıyla anlatıyı birleştirerek görüntünün anlatı üzerindeki hâkimiyetini kolaylaştırır. Fransız entelektüelleri bu filmin sinema değil, bir CD-ROM olduğunu ileri sürerler. "Bundan daha daha iyi bir şey olmaz," diye cevap verir Greenaway de.

1997 *100 Objects to Represent the World: A Prop Opera* (Dünyayı Temsil Eden 100 Obje). Viyana'daki bir sergiyle başlar, Salzburg için bir operaya dönüşür, Paris, Brezilya ve Kopenhag gibi pek çok yerde gösterilme daveti alır.

1998 *Christopher Columbus* (Kristof Kolomb). Berlin Devlet Operası için Darius Milhaud/Paul Claudel operasını yeniden sahneler ve yazar.

1999 *Eight And A Half Women* (Sekiz Buçuk Kadın). Fellini'nin *Eight and a half*'ına (Sekiz Buçuk) yapılmış bir övgü. Fellini'nin filmi sinema yönetmenliğiyle ilgiliyken, bu film erkeklerin cinsel fantezisinin sekiz buçuk ilk örneği olma konusu üzerine ayrıntı bir çalışmadır. Çekim yeri Cenevre ile Kyoto arasında gidip gelmektedir.

2000 *Tulse Luper's Suitcases* (Tulse Luper'in Çantaları). Tulse Luper, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok sayıda Yahudiyi kurtaran ve 1945'te sırra kadem basan İsveçli diplomat Raoul Wallenberg'i bulmak üzere geri döner. Beş film, bir televizyon dizisi, çeşitli CD-ROM'lar ve bir web sitenin yer aldığı bir multimedya kurmacası. Göze çarpan yenilikler izleyicilerin hikâyeyi yorumlamasına/yaratmasına imkân tanımaktadır.

FİLMOGRAFİ

Yönetmeni belirtilenler dışında kalan filmlerin yönetmenliğini Peter Greenaway yapmıştır.

1966
TRAIN (TREN)
5 dakika

TREE (AĞAÇ)
16 dakika

1967
REVOLUTION (DEVRİM)
8 dakika
POSTCARDS FROM CAPITAL CITIES (BAŞKENTLERDEN KARTPOSTALLAR)
35 dakika

1969
INTERVALS (ARALIKLAR)
7 dakika

1971
EROSION (EROZYON)
27 dakika

1973
H IS FOR HOUSE (E, EV DEMEKTİR, 1973'te tekrar gözden geçirildi)
Anlatıcı: Colin Cantlie, Peter Greenaway ve ailesi.
Müzik: Vivaldi, *Four Seasons*
10 dakika

1975
WINDOWS (PENCERELER)
Anlatıcı: Peter Greenaway
Kaligrafi: Kenneth Breese
Müzik: Rameaus "La Poule"
4 dakika

WATER (SU)
Müzik: Max Eastley
5 dakika

WATER WRACKETS
Anlatıcı: Colin Cantlie
Müzik: Max Eastley
Kaligrafi: Kenneth Breese
Ses: Tony Anscombe
12 dakika

1976
GOOLE BY NUMBERS (SAYILARLA GOOLE)
40 dakika

1977
DEAR PHONE (SEVGİLİ TELEFON)
Anlatıcı: Peter Greenaway
Kaligrafi: Kenneth Brese
17 dakika

1978
1-100
Müzik: Michael Nyman
4 dakika

A WALK THROUGH H: THE REINCARNATION OF AN ORNITHOLOGIST (C'YE YOLCULUK: BİR KUŞBİLİMCİNİN REENKARNASYONU)
Yapım: BFI
Anlatıcı: Colin Cantlie
Kamera: Bert Walker, John Rosenberg
Kaligrafi: Kenneth Breese
Ses: Tony Anscombe
Müzik: Michael Nyman
41 dakika

VERTICAL FEATURES REMAKE (DİKEY OBJELER YENİDEN ÇEKİM)
Yapım: Arts Council of Great Britain
Anlatıcı: Colin Cantlie
Kamera: Bert Walker

Müzik: Michael Nyman; Theme music: Brian Eno
45 dakika

1979
ZANDRA RHODES
COI belgeseli
15 dakika

1980
THE FALLS
Yapım: BFI
Yapımcı: Peter Sainsbury
Kamera: Mike Coles, John Roosenberg
Kurgu: Peter Greenaway
Müzik: Michael Nyman; ayrıca, Brian Eno, John Hyde, Keith Pendlebury
Konuşmacılar: Colin Cantlie, Hilarie Thopson, Sheila Canfield, Adam Leys, Serena Macbeth, Martin Burrow
185 dakika

1981
ACT OF GOD (TAKDİR-İ İLAHİ)
Yapım: Thames TV, Londra
Yapımcı: Udi Eicler
Kamera: Peter George
Kurgu: Andy Watmore
25 dakika

1982
THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (RESSAMIN SÖZLEŞMESİ)
Yapım: BFI/Channel Four Television
Yapımcı: David Payne, Peter Sainsbury
Kamera: Curtis Clark
Kurgu: John Wilson
Yapım tasarımı: Bob Ringwood
Müzik: Michael Nyman
Oyuncular: Bay Neville (Anthony Higgins), Bayan Herbert (Janet Suzman), Bayan Talmann (Anne Louise Lambert), Bay Noyes (Neil Cunningham), Bay Talmann (Hugh Fraser), Bay Herbert (Dave Hill), Green Man (Michael Feast)
108 dakika

1983
FOUR AMERİCAN COMPOSERS: JOHN CAGE, ROBERT ASHLEY, PHILIP GLASS, MEREDITH MONK (DÖRT AMERİKAN BESTECİ: JOHN CAGE, ROBERT ASHLEY, PHILIP GLASS, MEREDITH MONK)
Yapım: Channel Four Television/Translantic Films

Yapımcı: Revel Guest
Kamera: Curtis Clark
Kurgu: John Wilson
Her biri 55 dakika

1984

MAKING A SPLASH (SU ŞAPIRTISI)
Yapım: Channel Four/Media Software
Yapımcı: Pat Marshall
Müzik: Michael Nyman
25 dakika

1985

A TV DANTE – CANTO 5 (BİR TV DANTE'Sİ – KANTO 5)
Yapımcı: Sophie Balhetchet
Senaryo: Peter Greenaway ve Tom Phillips
Kamera: Mike Coles, Simon Fone
Kurgu: John Wilson
Video kurgusu: Bill Saint
10 dakika

A ZED AND TWO NOUGHTS (HAYVANAT BAHÇESİ)
Yapım: BFI/Allarts Enterprises BV Nederland/Artificial Eyes Productions/Film Four International
Yapımcı: Kees Kasander ve Peter Sainsbury
Kamera: Sacha Vierny
Kurgu: John Wilson
Müzik: Mishael Nyman
Yapım tasarımı: Ben Van Os ve Jan Roelfs
Ses: Garth Marchall
Kostüm: Patricia Lim
Oyuncular: Oliver Deuce (Eric Deacon), Oswald Deuce (Brian Deacon), Alba Berwick (Andréa Ferréol), Van Hoyten (Joss Ackland), Van Meegeren (Gerard Thoolen), Beta Berwick (Agnes Brulet), Catherina Bolnes (Guusj van Tilbrough), Venus de Milo (Frances Barber), Stephen Pipe (Ken Campbell), Joshua Plate (Jim Davidson), Felipe Arc-en-Ciel (Wolf Kahler), Fallast (Geoffrey Palmer)
115 dakika

INSIDE ROOMS – 26 BATHROOMS (ODALARIN İÇİ – 26 BANYO)
Yapım: Channel Four/Artifax Productions (Video)
Yapımcı: Sophie Balhetchet
Kamera: Mike Coles
Kurgu: John Wilson
Müzik: Michael Nyman
25 dakika

1987

THE BELLY OF AN ARCHITECT (MİMARIN KARNI)

Yapım: Callender ve Walter Donohue

Kamera: Sacha Vierny

Kurgu: John Wilson

Yapım tasarımı: Luciana Vedovelli

Müzik: Wim Mertens ve Glen Branca

Ses: Peter Glossop, Matthew Whiteman

Oyuncular: Stourley Kracklite (Brian Dennehy), Caspasian Speckler (Lambert Wilson), Louisa Kracklite (Chloe Webb), Flavia Speckler (Stefania Casini), Io Speckler (Serio Fantoni)

118 dakika

1988

FEAR OF DROWNING (BOĞULMA KORKUSU)

Yapım: Allarts (Channel Four için)

Yapımcı: Paul Trybits

Yardımcı yönetmen: Vanni Corbellini

Oyuncular: Peter Greenaway ve *Sayılarda Boğulmak*'ın oyuncuları ve ekibi

26 dakika

DROWNING BY NUMBERS (SAYILARDA BOĞULMAK)

Yapım: Film Four International/Elsevier Vendex Film

Yapımcı: Kees Kasander ve Denis Wigman

Kamera: Sacha Vierny

Kurgu: John Wilson

Yapım tasarımı: Ben van Os ve Jan Roelfs

Müzik: Michael Nyman

Ses: Garth Marshall

Oyuncular: Cissie Colpitts I (Joan Plowright), Cissie Colpitts II (Juliet Stevenson), Cissie Colpitts III (Joely Richardson), Madgett (Bernard Hill), Smut (Jason Edwards), Jake (Brian Pringle), Hardy (Trevor Cooper), Bellamy (David Morrissey), Nancy (Jane Gurnett), İp Atlayan Kız (Natalie Morse)), Gregory (John Rogan), Jonah Bognor (Kenny Ireland), Moses Bognor (Michael Perceival), Kazıcı Sid (Arthur Spreckley)

108 dakika

DEATH IN THE SEINE (SEN NEHRİNDE ÖLÜM)

Yapım: Erato Films/Allarts TV Productions/Mikros Image/La Sept

Oyuncular: Jim van der Woude, Jean-Michel Dragory
40 dakika

1989

HUBERT BALS HANDSHAKE (HUBERT BALS EL SIKIŞIYOR)
Yapım: Allarts Enterprises (Rotterdam Film Festivali için)
5 dakika

A TV DANTE – CANTOS 1-8 (BİR TELEVİZYON DANTE'Sİ – KANTOLAR 1-8)
Yapım: KGP Production, Cahannel Four/Elevier Vendex/VPRO'yla birlikte
Yönetmenliği Tom Phillips'le (ressam) birlikte yapıldı
Oyuncular: Virgil (John Gielgud), Dante (Bob Peck), Beatrice (Joanne Whalley-Kilmer), Ceberus (Laurie Booth), Lucia (Susan Wooldridge), Francesca (Suzan Crowley), Caronte (Robert Eddison)
Her biri 10 dakika, 8 bölüm

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER (AŞÇI, HIRSIZ, KARISI VE ÂŞIĞI)
Yapım: Allarts/Erato Films Inc.
Yapımcı: Kees Kasander
Kamera: Sacha Vierny
Kurgu: John Wilson
Yapım tasarımı: Ben van Os ve Jan Roelfs
Müzik: Michael Nyman
Ses: Nigel Heath
Oyuncular: Albert Spica (Michael Gambon), Georgina (Helen Mirren), Michael (Alan Howard), Aşçı (Richard Bohringer), Mitchell (Tim Roth)
120 dakika

1991

PROSPERO'S BOOKS (PROSPERO'UN KİTAPLARI)
Yapım: Allarts/Cinea/Camera One/Penta ortak yapımı, Elsevier Vendex Film/Film Four International/VPRO/Canal Plus & NHK
Yapımcı: Kees Kasander ve Denis Wigman
Kamera: Sacha Vierny
Kurgu: Marina Bodijl
Müzik: Michael Nyman
Ses: Garth Marshall
Yapım tasarımı: Ben van Os ve Jan Roelfs
Oyuncular: Prospero (John Gielgud), Miranda (Isabelle Pasco), Calban (Michael Clark), Ferdinand (Mark Rylance), Alonso (Michel

Blanc), Gonzalo (Erland Josephson), Antonio (Tğm Bell), Sebastian (Kenneth Cranham), Ariel (Orpheo, Paul Russell, James Thiérrée ve Emil Wolk), Trinculo (Jim van de Woude), Stephano (Michael Romeyn), Kitap Anlatıcısı (Leonard Maguire), Iris Marie Angel), Ceres (Ute Lemper), Juno (Deborah Conway)
124 dakika

M IS FOR MAN, MUSİK, MOZART (M; İNSAN, MÜZİK, MOZART DEMEKTİR)
Yapım: BBC/AVRO TV/Artifax ortak yapımı; televizyon için yapılmış 6 bölümlük diziden biri
Oyuncular: Ben Craft
29 dakika

1992

ROSA
Yapım: La Monnaie de Munt/ Rosas Production
Koreografi: Anne Teresa de Keersmaeker ve Jean-Luc Ducourt
Oyuncular: Fumiyo Ikeda, Nordine Benchorf
Müzik: Béla Bártok
15 dakika

DARWIN
Yapım: Telemax Les Editions Audiovisuelles/Allarts ortak yapımı, Antene Deux/Channel Four/RAI Due, Telepool/ Time Warner; televizyon için yapılan 100 bölümlük diziden biri
52 dakika

1993

BABY OF MACON (MACON BEBEĞİ)
Yapım: Allarts'ın UGC-La Sept'le ortak yapımı, Cine Electra II/Channel Four/Filmstiftung Nordhein Wastfalen/ Channel Plus işbirliğiyle
Yapımcı: Kees Kasander ve Denis Wigman
Kamera: Sacha Vierny
Kurgu: Chris Wyatt
Yapım tasarımı: Ben van Os ve Jan Roelfs
Oyuncular: Kız (Julia Ormond), Piskoposun oğlu (Ralph Fiennes), Piskopos (Philip Stone), Cosimo Medici (Jonathan Lacey), Günah Çıkaran Rahip (Don Henderson)
120 dakika

1994

THE STAIRS (MERDİVENLER)
Yapım: Apsara Production

Müzik: Patrick Mimran

Greenaway'in 1994'te Cenevre'de açılan *Merdivenler* sergisinin hazırlanışını konu alan film

10 bölüm halinde planlanan dizinin ilki

100 dakika

1995

THE PILLOW BOOK (TUVAL BEDENLER)

Yapım: A Kasander & Wigman, Woodline Films, ve Alpha Films; Channel Four Films, Studio Canalı ve Delux Productions işbirliğiyle gösterime sunuldu

Yapımcı: Kees Kasander

Kamera: Sacha Vierny

Kurgu: Chris Wyatt

Ses: Gath Marshall

Kaligrafi: Brody Neuenschwander, Yukki Yuara

Yapım tasarımcısı: Wilbert van Dorp, Anrée Putman (Luxembourg), Koichi Hamamura, Hiroto Oonogi (Japonya)

Oyuncular: Nagiko (Vivan Wu), Yayıncı (Yoshi Oida), Baba (Ken Ogata), Hala ve Hizmetçi (Hideko Yoshida), Jerome (Ewan McGregor), Anne (Judy Ongg), Kadının Kocası (Ken Mitsuishi), Hoki (Yutaka Honda), Jrome'nin Annesi (Barbara Lott)

124 dakika

LUMİERE ET COMPAGNIE

52 saniye

1999

EIGHT AND A HALF WOMEN (SEKİZ BUÇUK KADIN)

Yapım: Movie Masters BV, Woodline Productions LTD, Delux Productions s.a. Continent Films GambH

Yapımcı: Kees Kasander

Kamera: Scha Vierny

Kurgu: Emler Leupen

Ses: Garth Marshall

Yapım tasarımcısı: Wilbert van Dorp (Luxembourg), Emi Wada (Japonya)

Oyuncular: Philip Emmenthal (John Standing), Storey Emmenthal (Matthew Delamere), Kito (Vivian Wu), Simato (Shizuka Inoh), Clothilde (Barbara Sarafian), Mio (Krina Mano), Griselda (Toni Collette, Beryl (Amanda Plummer), Giaconda (Natacha Amal), Giuletta/ Half Woman (Mannaa Fujiwara), Palmira (Polly Walker), Celeste (Elizabeth Ber-

rington), Marianne (Myriam Fuller), Simon (Don Warrington), Philip'in Karısı (Claire Johnston)
120 dakika

2000
TULSE LUPER'S SUITCASE (TULSE LUPER'İN ÇANTALARI)
Film, CD-ROM, yazılı medya ve interneti içine alan bir multimedya projesi
Projelendirilmesi: Film: 8 saat
TV: 16 bölüm
CD: 2 cd
URL: kapsamlı internet sitesi
Senaryo ve kitaplar

Sergiler: Müzeler ve Şehirler

1991
THE PHYSICAL SELF (FİZİKSEL BENLİK)
Boyman's-van Beuningen Musem, Rotterdam, Hollanda (Kasım)

1992
100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD (DÜNYAYI TEMSİL EDEN 100 OBJE)
Akademie der Bildenden Kuntse, Hofburg Palace, ve Semper Depot, Viyana, Avusturyan (Ekim)

FLYING OUT OF THIS WORLD (BU DÜNYADAN UÇUP GİTMEK)
Louvre, Paris, Fransa (Kasım)

1993
WATCHING WATER (SUYU İZLEMEK)
Palazzo Fortuni, Venedik, İtalya (Haziran)

SOME ORGANIZING PRINCIPLES (BİRTAKIM DÜZENLEME KURALLARI)
Glynn Vivan Art Gallery, Swensea, İngiltere (Ekim)

THE AUDIENCE OF MACON (MACON'UN İZLEYİCİLERİ)
Foto Gallery, Galler Film Konseyi, Cardiff, İngiltere (Ekim)

1994
THE STAIRS: GENEVA: LOCATION (MERDİVENLER: CENEVRE: MEKÂN)
Cenevre, İsviçre (Nisan)

1995
THE STAIRS: MUNICH: PROJECTION (MERDİVENLER: MÜNİH: PROJEKSİYON)
Münih, Almanya (Ekim)

1996

IN THE DARK (KARANLIKTA) – SPELLBOUND: ART & FILM (Grup gösterisi)

Hayward Gallery, Londra, İngiltere (Şubat)

COSMOLOGY AT THE PIAZZA DEL POPOLO (PIAZZA DEL POPOLO'DA KOZMOLOJİ)

Işık ve sesi kullanarak Nero'dan Fellini'ye Piazza'nın tarihi, Roma, İtalya (23-30 Haziran)

1997

FLYING WATER (SUYUN ÜZERİNDE UÇMAK)

Miro Vakfı, Barcelona, İspanya (Mart-Mayıs)

Tiyatro/Opera

1994

ROSA, A HORSE DRAMA (ROSA, BİR AT DRAMASI)

Yapım: De Nederlandse Opera, Amsterdam

Müzik: Louis Andriessen

Saskia Boddeke'yle birlkte sahnelendi

1998'de Amsterdam'da, Musiektheatre'da tekrar sahnelendi

1997

100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD: A PROP OPERA (DÜNYAYI TEMSİL EDEN YÜZ OBJE)

Müzik: Jean Baptiste Barr´ere

Salzburg: Zeitfluss Festival Turnesi ve Avrupa

1999 Haziran'ında Kopenhag'da yaz festivalinde yeniden sahnelendi

1998

CHRISTOPHER COLUMBUS (KRİSTOF KOLOMB)

Müzik: Darius Milhaud

Senaryo: Paul Claudel

Saskia Boddeke'yle işbirliği içerisinde yeniden sahnelendi

Deutsche Staatsoper, Berlin

Ekim/Kasım – 5 oyun



PETER GREENAWAY

DERLEYENLER: VERNON GRAS MARGUERITE GRAS

"Hayattan bir kesit değildir film, dünyaya açılan bir pencere değildir. Hiçbir şekilde 'doğal' ya da 'gerçek' bir şeyin kopyası değildir. İyi sanat yapay olmalı ve bir kurgu olarak dikkat toplamalıdır. Yani sinema, düz hikâye anlatmak yerine, içerik ya da hikâyeden uzaklaşarak görüntü, kompozisyon ve çerçevenin yaratılıp yoğrulabileceği bir anlam katma sürecine yoğunlaşmalıdır. Kendimi hâlâ sinemayla uğraşan bir ressam gibi görmemin sebebi budur. Ben bir nevi, resimlerimi beyazperdede yapıyorum."

"Ben kesinlikle anaakım sinemaya ait değilim, onun asıl temsilcilerinden sayılmam. Ben daha ziyade kenarlarda bir dipnotum. Benim gözüm kıta Avrupa'sında. Fikirler sinemasını seviyor, metafor ve sembol peşine düşüyorum; deneme tarzında, teorik mülahazalar olarak filmler çekiyorum. Bu yüzden benim sinemam bir ironi, paradoks ve çelişki sinemasıdır, kahramanlarım da hep Calvino, Kundera gibi büyük yazarlar, Resnais, Godard, Antonioni ya da Pasolini gibi büyük yönetmenlerdir."

agora kitaplığı • 456
ISBN 978-605-103-249-8
9 786051 032498
sinema • 89
www.agorakitapligi.com