PAYLAŞILAN TUTKU
SİNEMA

GÖNÜL DÖNMEZ COLIN



Cumhuriyet Kitapları

GÖNÜL DÖNMEZ COLIN
Paylaşılan Tutku Sinema
Cumhuriyet Kitapları

GÖNÜL DÖNMEZ-COLIN

PAYLAŞILAN TUTKU SİNEMA

Paylaşılan Tutku Sinema
Yayın Hakları
Çağ Pazarlama A.Ş.
Ekim 1998
Yazan:
Gönül Dönmez Colin
Genel Yayın Yönetmeni:
Üstün Akmen
Yayın Kurulu:
Alpay Kabacalı
Ataol Behramoğlu
Yayın Koordinatörü:
Naci Özdağlı
Kapak Tasarımı:
Bülent Örkensoy
Dizgi ve Sayfa Düzeni:
Serpil Ünay
Düzeltı:
Erkan Ünlücan
Satış ve Pazarlama:
Derya Ayyıldız
Dizgi:
Yenigün Haber Ajansı
Basın ve Yayıncılık A.Ş.
Baskı:
Çınar Ofset
Matbaacılık, Cilt, Ambalaj, San. ve Tic. Ltd. Şti.
Yayımlayan ve Dağıtan:
Cumhuriyet kitap kulübü
Çağ Pazarlama, Gazete, Dergi, Kitap Basın ve Yayın A.Ş.
Türkocağı Cad. 39/41(34334) Cağaloğlu-İstanbul
Tel:514 01 96

GÖNÜL DÖNMEZ-COLIN

PAYLAŞILAN TUTKU SİNEMA

Cumhuriyet
kitapları

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ .7

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ .11
OLIVER STONE .13

ÇİN .19
ZHANG MING .20
BEKLERKEN .21

GÜNEY AFRİKA .27
JOHAN BLIGNAUT .28
BEYAZ PERDEDE SİYAH ÖYKÜLER .29

GÜNEY KORE .35
PARK KWANG-SU .36
BİR TEK KIVILCIMIN GÜCÜ .37

HİNDİSTAN .43
ADOOR GOPALAKRISHNAN .44
ESTETİK BİR POLİTİKA .45

İNGİLTERE .53
PETER GREENAWAY .54
SİNEMANIN GELECEĞİ CD-ROM, INTERNET .55

İRAN .63
ABBAS KIAROSTAMI .64
HER FİLMİM BİR TEK FİLMİN BİR PARÇASI .65
MOHSEN MAKHMALBAF .70
GERİLLANIN SANATÇI OLARAK PORTRESİ .71
MOHSEN MAKHMALBAF: TAKE TWO .77

İTALYA .81
BERNARDO BERTOLUCCI .82
BUGÜNÜN GENÇLİĞİNİ TANIMAK İSTEDİM .83

JAPONYA .89
KORE-EDA HIRAKAZU .90
MABOROSİ, YA DA ÇEKİCİ SANRILAR .91

NAGISA OSHIMA . .98
ÇELİŞMELERLE DEĞİŞEN TOPLUMDA SİNEMA 99

KAZAKİSTAN .105
RACHID NOUGMANOV 106
ÖZGÜRLÜĞÜN BEDELİ ..107

KIRGIZİSTAN .113
CENGİZ AYTMATOV 114
CENGİZ AYTMATOV'LA POLİTİKADAN SİNEMAYA 115

KÜBA 121
FERNANDO PEREZ .123
HELLO, HEMİNGWAY ..123
Fernando Perez- İkinci Bölüm ..128

MEKSİKA .133
JORGE FONS . ..134
MUCİZELER SOKAĞI'NDA KAYBOLMAK 135

POLONYA .139
KRZYSTOF ZANUSSI 140
YEPYENİ BİR AVRUPA'YA DOĞRU ...141

RUSYA . ..147
SERGEI BODROV .148
ÖZGÜRLÜK CENNET MİDİR? .149

TÜRKİYE .. .155
ERDEN KIRAL .156
SÜRGÜNDE HESAPLAŞMAK KAÇINILMAZDIR .157
KAMERANIN ÖBÜR YÜZÜ .169
ALİ ÖZGENTÜRK . .182
SİNEMADA SAMİMİYET VE ZEKÂDAN YANAYIM .183

YUNANİSTAN .193
SOTIRIS GORITSAS .194
KOMŞU ÜLKELER, BENZER SORUNLAR .195

ÖZGEÇMİŞ .199

GİRİŞ

Sinemanın kişisel bir tutku olduğuna inanıyorum. Karanlık salona sevgilinizle girseniz bile, filmi baştan sona el ele, diz dize izleseniz bile, birlikte gülüp birlikte göz yaşı dökseniz bile, kişisel bir yolculuktur çıktığınız. Kaç kez, bir filmi sonradan anımsarken arkadaşlarınızla çelişkiye düşmüşsünüzdür ayrıntıların farklılığı nedeniyle. Bana 'Amarcord' dediler mi pamuk topları uçuşur havada. Oysa birgün bir Hintli dostum o filmden hiç anımsayamadığım bir görüntüyü anlattı heyecanla. Farklı görüntüler alıntılamak için evrenin uzak köşelerinden gelmek de gerekmez. Kimsenin algıladığı görüntünün bir başkasınınkine benzeyemeyeceği bir gerçektir. Görüntü gözlerimizden ötelerde bir yerde biçimlenir çünkü ve herkes kendi deneyimlerini, duygularını getirir algılama olayına. Bu gerçekte bir kitap okurken de böyledir.

İşin ilginç yanı, özel bir kitap okuduktan sonra olduğu gibi etkileyici bir filmden çıkınca da birileriyle paylaşmak isteriz bu deneyimi. 'Gidenler gitmeyenlere anlatsın'dan öte bir eylemdir bu. Öykücü seçim yapar, filmin onu etkileyen yanlarını, kimi abartarak kimi ballandırarak anlatır. Bazen kendini anlatmak isteyip de bunu zor bulduğunda bir filmi anlatırken kendini anlatır. İşte paylaşma eyleminin de böyle katmerleri vardır.

Yönetmen de bir film yaptığında bir şeyleri birileriyle paylaşmak ister. 'Kendim için film yaptım,' diyenlerin sayısı kabarık olsa bile. Kafasındaki görüntüleri dışa vurarak bir yerlere varmaya çalışır o da. Ve bir yönetmeni en mutlu kılan -ödüller, gişe rekorları bir yana- anlatmak istediklerinin bir yerlerde birilerine ulaşabilmesidir. Hiç değilse bu kitaba katkıda bulunan yönetmenler için bu böyledir.

Sinema dünyasında çıktığım yolculukta yüzlerce yönetmen eşlik etti bana. Bu kitabı içeren bir avuç söyleşi de kişisel bir seçimdir. 'Daha ünlü Zhang Yimou varken niye Zhang Ming'i seçtin?' 'Neden Fransız, ya da Alman sinemasını es geçtin?' 'Neden Asya sinemasına ağırlık verdin?' gibi olası sorulara verebileceğim yanıt budur.

Görüşlerini, deneyimlerini, duygularını benimle paylaşan yönetmenler dünyanın başka başka köşelerinden geldi. Oysa kitaba bir bütün olarak bakıldığında birbirini yakından tanımayan yönetmenlerin bile bazı görüşleri paylaşması çok ilginç. Örneğin Peter Greenaway'in sinemanın geleceği üzerine görüşleri ile Ali Özgentürk'ünküler arasında benzerlikler var. Kazak Rachid Nougmanov'un söz ettiği Japon 'hiçlik' kavramını, bir kaç yıl sonra İran'lı Abbas Kiarostami yineliyor 'haiku' örnekleriyle. Özgürlük savaşımını sanatının en önemli amaçlarından sayan Oliver Stone, 'Özgürlük üzerine en üstün bildiri 'Yol' filmi ile Yılmaz Güney'den gelmiştir,' diyor. Özgürlüğüne yeni kavuşan Sovyet Bloku yönetmenlerinin yeni konumlarını değerlendirmeleri de ayrıca ilginç. Güney Afrikalı Johan Blignaut, Güney Koreli Park Kwang-su, İtalyan Bernardo Bertolucci, Meksikalı Jorge Fons, Polonya'lı Krzystof Zanussi, Yunan Sotoris Goritsas, bizlerden Erden Kıral, Ali Özgentürk bir noktada birleşiyor: Hollywood sineması milli sinemaların başındaki en büyük belâdır. Sinemanın olduğu kadar milletin de kimliğini yok olmak tehlikesi ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu belâya karşı verilebilecek savaşım konusunda ise ayrı ayrı öneriler geliyor değişik yönetmenlerden.

Aynı ülkeden değişik kuşakların sinema görüşleri de ilginç bir konuydu benim için. Örneğin Oshima ile Kore-Eda gibi aralarında bir değil iki kuşak farkı olan iki yönetmenden çok şey öğrenebildim Japon sineması ve beklentileri üzerine.

Kitapta yer alan yönetmenlerin hepsinin erkek olması düşündürdü beni. Feminizmin sesini duyurduğundan bu yana otuz yıl geçmiş olsa bile kadınların büyük bir çoğunluğu kameranın arkasında değil, önünde ne yazık ki. Özellikle bu derlemenin ağırlık verdiği ülkeler-

de. Kadın yönetmenlere az rastlanan İran'dan yapıtlarını çok beyendiğim Rakhshan Bani-Etemad'ın, jüri üyesi olduğu Locarno'da şöyleşi önerimi geri çevirmesi de üzüntü verici bir olaydı. (Le Monde Diplomatique gibi İran'da onaylanmayan bir yayın organından gelmem nedeniyle 'korktuğunu' söyledi çevresindekiler.) İlerde başka bir kitapta bu boşluğu doldurabileceğimi umut ediyorum.

Katılan yönetmenlerin önemli bir bölümünün genç olması ise yüzüncü yıldönümünü geride bırakan sinemanın geleceğinden kaygılanmaya hiç gerek olmadığının bir kanıtı.

Onca yönetmenin içinde ünlü bir yazarın bulunmasını ilk bakışta yadsıyanlara yanıtım şudur: Cengiz Aytmatov kamerayı hiçbir kez eline almamışsa da sinemaya en az bir yönetmen kadar katkıda bulunmuştur kariyeri boyunca ve bulunmaktadır da. Sinemacılar Sendikasının başkanı olarak görev almış, senaryolar yazmış, romanlarının sinemaya uygulanmasına karşı hiçbir kez bencillik göstermemiştir. Kırgız sineması kadar dünya sineması da ona çok şey borçludur.

Filmini izleyiciye sunarken ayrıntılara girmekten kaçınan yönetmenlerin dediği gibi daha fazla konuşmak istemiyorum henüz tanışmadığınız bir yapıt üzerine.

Kişisel sinema tutkumu sizinle paylaşmak dileğiyle, iyi yolculuklar.

Gönül Dönmez-Colin
Nisan 1998

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ



Oliver Stone (Solda)

Oliver Stone

...bir daha politik film yapamasam bile gam yemem. Başka filmler de yaptım ve yine de yaparım. Tüm filmlerimi gönlümce yaptığım için mutluyum.

— 'Nixon' filmi, değişik kesimlerden kuşkusuz çok eleştiri getirdi size. Bunları nasıl karşılıyorsunuz?

Amerikan tarihini ele alan bir tasarımın bizim yaptığımız gibi gerçeğe en yakın bir biçimde ortaya çıkabilmesi çok az rastlanan bir olaydır. 'Nixon' filmi için film yaşamımın en üstün deneyimidir, diyebilirim. Nixon'u hiçbir zaman sevdiğimi söyleyemem, beyendiğimi de hiç sanmıyorum. Ama onu anlamaya çalıştım. İşbirliği yaptığım diğer iki senaryo yazarı, Stephen J. Rivele ve Christopher Wilkinson ile birlikte elimizden geldiğince yaşamını irdeledik. Çocukluğunda iki erkek kardeşini de yitirmesi gibi acılarına tanık olduk. Duygularını, deneyimlerini paylaşmaya çalıştık. Özyapısına biçim veren duyguların temelini çocukluk yıllarında buluyoruz. Ama o kadar yalan söyledi, öyle köşe dönmelerle makamına leke sürdü ki Beyaz Saray bir psikanaliz öyküsüne döndü. Makam, başkanlık makamı olmaktan çıktı; Nixon'un makamı oldu. Sonuç olarak, Nixon'u sevip sevmemek gibi Amerika'da şimdiyedek süregelen basit tanımlamaların ötesine geçmeliyiz. Bu bir iç savaştır ve Nixon'un mirası şimde de bizimledir. Nixon mirasçıları 'yeni sağ' için yarışmaktadırlar.

— Çağımızın belki de en yetenekli karakter oyuncusu Anthony Hopkins biçilmiş kaftandı Nixon rolüne. Fizik bakımından başkana pek benzemese ve İngiliz aksanı biraz kulak tırmalasa bile.

Anthony Hopkins, karakteri daha sıcak göstermeye, tüm üstün oyuncular gibi bir bakıma ruhunu vermeye çalıştı. Gerçek Nixon hiç bir zaman yapmazdı bunu. Gözlerinden bir bulut geçerdi, ardında ne var sezemezdiniz. Bulanık bir karakterdi. Anthony Hopkins ise havuzun derinliklerini görme olanağı yarattı ve sonuç olarak etkili bir portre çıktı ortaya. Bence Hopkins bugün dünyanın en üstün oyuncularından biri. Belki de en üstünü. Çekime başlamadan Nixon'la ilgili bir alay film izledi. Senaryoyu en az yüz kere okudu. Kısacası onunla yattı, onunla kalktı. Filmde bir Macbeth, ya da bir Kral Lear görenler var. Shakespeare'in dünyası apayrı bir dünya. Gerçi Anthony Hopkins bir çok Shakespeare piyesinde rol almış bir oyuncu. Nixon rolü için ise dediğiniz gibi biçilmiş kaftandı. Bir kere yaşı (58) Nixon'un olayların geçtiği sıradaki yaşına uyuyordu. Sonra 'Günden Kalanlar' filminde izlediğim gibi o da aynı Nixon gibi duygularını bastırmayı başarabiliyor, sonsuz bir yanlızlık ve elem havası verebiliyordu. Beş dakika içinde ısındım ona. Dil farkını unutabildim.

Çekim sırasında, Nixon'u nelerin yaratıp nelerin yıprattığını görebildim. Yitirdikleriyle özdeşleşebildim. Kennedy söylencesine karşı duyduğu kıskançlığı, kendine olan güvensizliğini... Bunlar insancıl şeyler ama ABD'ye başkan olmasını gerektirmez. Onu anlayabilmemin bir nedeni belki de bana babamı anımsatmasıydı. Direşkenliği, inatçılığı, hep haklı çıkma isteği, duygularını ört bas etme hüneri...tüm bunlar insanlarda görülebilecek şeyler.

— Ya Pat Nixon rolünü çizerken nelerden yararlandınız?

Joan Allen, bize Nixon'un başka bir yönünü gösterdi. Ama karı koca arasında olup bitenler dört duvar arasında geçmiş şeyler. Gereğince araştırma yaptıksa da Pat Nixon kamera karşısına çıkmaktan hoşlanmayan biri olduğundan onunla ilgili pek az şey bulabildik. Gerçi Barbara Walters'la televizyon söyleşisine bakarsanız söylenmeyen şeylerden söylenenlerden daha çok anlam çıkarabilirsiniz. Sonra kızının yazdığı kitap var. Tek yanlı olsa da bir çok ipucu veriyor. Öğrendiğimiz kadarıyla yaşamlarının büyük bir bölümünü zorlama-

lı bir ilişki içinde geçirmişler. 1960'larda seçim nedeniyle boşanmaya gitmek üzereler. Beyaz sarayda çalışanlar, yemek zamanından nefret ediyor. Nixon ile karısı koskoca yemek masasının kutuplarına yerleşiyorlar, çıt çıkmıyor yemek boyu. Kimi zaman, salt karısıyla karşılaşmamak için geç saatlere dek bürosunda calışıyor Nixon, yemeği de orada yiyor. Bu arada Pat Nixon'un kendini alkol şişesiyle avuttuğuna dair bir çok tanık da var.

— Her şeyden önce devir çok ilginç bir devir.

1963-73 arası Amerika için çok önemli bir devirdi. Vietnam bunun yalnız bir bölümünü kapsar. J. F. Kennedy'nin, Robert Kennedy'nin, Martin Luther King'in katliamına, Küba'ya, Castro'ya bakmalıyız. Nixon da içinde olmak üzere, ne yönden olursa olsun Amerika'yı değiştirmeye çalışanların hepsi ya yok edildi ya da makamdan indirildi. Bu bir rastlantı değildir. Ciddi bir tarihçi bu olaylar arasındaki bağlantıyı araştırmalıdır. Ne yazık ki şimdiye dek böyle bir şey olmadı. Amerika'nın kara geçmişini irdelemekten kaçınılıyor. Bugün tarihçiler kendi postlarını korumak peşindeler. İkinci Dünya Savaşından bu yana gelişen olaylardan müthiş korkuyorlar. Bunda Nixon'un parmağı var. Politikamızın bu gizli saklı yönü, yabancı ülkelerdekileri öldürtme, darbelerle devirme, destabilize etme politikası -İran, Guatemala, Afrika, Küba, örnekler çok- hep Nixon'un başkan yardımcısı olduğu Eisenhauer, Dallas devirlerinde başladı. Ama tarihçiler uğraşmıyor bunlarla. CIA dosyalarının büyük bir bölümü Amerikan halkından saklanıyor. İlgimi çeken, Amerika'nın bu gizli tarihiydi.

— En koyu eleştiriler kimlerden geldi?

Filme kimlerin saldırdığı belli. Kissinger, Nixon'un kızları. Anti-Amerikan olduğum da söylendi. Kissinger'e bakacak olursanız kendini kahraman gören bir tip. Gerçi onu eleştiren bir alay kitap var. Bu da tartışılabilecek bir konu. Ama Kissinger'in kendi adamlarını gizliden dinleterek Watergate'i başlattığı bir gerçektir. Kissinger bir Machiavelli miydi, katil miydi, dahi miydi, jeo-politikacı mıydı? Gerçek neydi?

— Öyküyü istediğiniz gibi verebilmek için ne gibi yöntemlerden yararlandınız?

'JFK' ile başladığım ve 'Doğuştan Katil' ile geliştirdiğim bir teknik kullandım bu filmde de. Gerçi biraz daha tutucu davrandım ama yine de görüş noktasını değiştirmek için değişik çerçevelerde çalışabildik. Bu tekniği 'JFK'de de kullanmıştık. Filmin konusu, Kennedy katliamının ardındaki gerçek nedir, çıkmazıydı. Burada da siyah beyaz ve renkli sahnelerin karışımı ile iç ve dış gerçekleri yansıtmaya çalıştık. Nixon gülerken ağlıyor olabilir, yalan söylüyor, gerçekleri gizliyor olabilir. Olay içinde olay var devamlı. Bu nedenle bazen aynı olayı dört beş kez gösterdik.

— Tarih sanıldığı gibi nesnel olmadığından geçmişteki bir çok olay tartışma konusu olabiliyor.

Her iki film de tartışmalı konular üzerine örülmüştür. Çağdaş tarih devamlı tartışılıyor ama bu yeterli değil. Liselerde okutulan tarih kitaplarına bakıyorum, Kennedy ve Nixon ile ilgili bölümlerin nasıl basite indirgendiği utanç veriyor insana. Konuşma özgürlüğünden söz edeceksek edelim ama bunu aynı zamanda uygulayalım da. Ben yıllardır savunmaya çalışıyorum kendimi. Bu filmlerde olayları isteyerek çarpıtmadık, elimizden geldiği kadar araştırma yaptık. Okuduk. Karanlık bölgelerde düşünsel içgüdüden yola çıktığımızı gizlemedik. Tasarımın başından beri gerçek olaylar ve içgüdünün buluştuğu bir dram söz konusuydu.

Tüm dünyada konuşma özgürlüğünden yanayım. Çin'de de. Ama yalnız politik özgürlükle iş bitmiyor, ekonomik özgürlük de gerek. Çünkü sorun görelidir.

Yıllar önce bir Türk yönetmen hapisten bir film yaptı, 'Yol.' En üstün bildiri budur bence. Bir yönetmen demir parmaklıkların ardından bir film yapıyor! Tüm dünyada sesini duyurmaya çalışanlarla dayanışım içindeyim.

'JFK'den aldığım güçle 'Nixon' filmini yaptım. Zor olacağını biliyordum. Nixon popüler bir kişi değildi. Gerçi hangi başkanı ele alır-

sanız alın, tehlikeli bir bölgeyc girersiniz; politik bir savaşım vermek zorunda kalırsınız.

Eğer bir daha politik bir film yapamazsam gam yemem. Başka tür filmler de yaptım ve yine yaparım. Tüm filmlerimi gönlümce yaptığım için mutluyum.

Berlin Uluslararası Film Festivali, 1996
(Cumhuriyet gazetesinde yayımlandı.)

ÇİN



Zhang Ming

Zhang Ming

BEKLERKEN

— 'Beklerken'in konusu çok ilginç geldi bana. Yangtze nehrinde üç günlük bir yolculuk yapmıştım 1987 yılında. Hani filminizdeki o ufak vapurlar var ya, onlardan biriyle. Herşey sanki bıraktığım gibi. Oysa müthiş değişikliklere gebe bu bölge. Baraj çalışmaları ile ilgili olarak yabancı basında bir alay tartışma okuduk. Ekoloji bir yanda, teknoloji öbür yanda. Nasıl bir tepki var Çin'de bu tasarıma karşı?

Başlangıçta bir çok kişi karşıydı ama zamanla susmaya başladılar. Liderimiz ise politik kariyerinin en önemli başarısı sayıyor bu tasarımı. Yörel insanların barajın ekolojik zararları üzerine hiç bilgisi yok; tek kavrayabildikleri şimdi yaşadıkları yerlerin sular altında kalacağı ve bu nedenle onlara yeni bir yer verileceği. Bunu da daha parlak bir gelecek gibi görüyorlar. Bu filmde taraf tutmak istemedim, baraja karşı ya da barajdan yana olduğumu açıkça belirtmek yerine dolaylı bir anlatım vermek istedim.

— Karakterlerin devamlı bir şeylerin olmasını beklemesi barajla ilgili değil mi?

Gözlemleriniz doğrudur. Devamlı duvara çizgi çekip suların ne kadar kabaracağını işaretliyorlar. İnsanlar bir şeyler bekliyor, ama geleceğin ne olacağı belli değil.

— Yangtze'nin öyle güzel manzaralarını yakalamışsınız ki sanki filmin bir oyuncusu gibi güçlü bir yeri var anlatımda nehrin. Bu mekânı seçme nedenlerinizi açıklar mısınız?

Yörede doğmadım ama 16 yaşıma dek orada yaşadım. Çok güzel anılarım var.

— Gençlerin çoğunun filminizde de olduğu gibi boş oturup bir şeyler olmasını beklediği doğru mu?

Doğru. Daha önceleri hemen hemen her şey hükümetin idaresi altındaydı. Ve belli bir ideolojiye inanılıyordu. Şimdi bunlar yitirildi. Hükümet için de zor her şeyi idaresi altına alabilmek. Boş bir zaman geçiriyoruz sanki. Eski gelenekler yıkıldı, yenileri bekleniyor. Özellikle, bir çok yazar, sanatçı, yaratıcı insan yeni bir ruh, yeni bir yuva arıyor. Eski Çin gelenekleri göçüp gitti, Batı kültürü de şimdilik çok uzakta, hem onların kültürü değil. Bu nedenle yeni bir şey yaratmak istiyorlar ama henüz başlangıç.

— Sizin filminizden önce Zhang Yuan'ın filmleri gibi başı boş gençliğin sorunlarını, cinsel sorunları irdeleyen filmler gördük Batı'da. Ama duyduğumuza göre örneğin Zhang Yuan'ın başı dertte ülkesinde. Bu tasarımı gerçekleştirmek zor oldu mu sizin için?

Benim filmim Zhang Yuan'ınkilerden farklı çünkü Zhang Yuan genelde büyük kentlerde, metropolitan merkezlerde yaşıyan gençlerin öykülerini irdeliyor. Ben ise kırsal kesimde yaşayan değişik yaş gruplarından insanları ele alarak en tipik Çin yaşamını görüntülemek istedim. Zhang Yimou, Chen Kaige gibi 5. kuşak yönetmenleri ya da Zhang Yuan gibi Beijing'de yaşayan yönetmenlerle aramdaki fark budur.

— 5. kuşak yönetmenlerinin ünlendikçe gerçeklerden uzaklaştıklarını söylediniz dün filminizin tanıtımında.

Doğrudur. Bu çok garip çünkü bu yönetmenlerin hepsi gerçeklerden başladılar ama ünlendikçe gerçek insanlardan gittikçe uzaklaşıyorlar.

— 5. kuşaktan söz ediyoruz ama bir 6. kuşak var mı? Yoksa bugünün genç yönetmenlerinin her biri ayrı bir yolda mı yürüyor?

'6. kuşak' denilen şey eleştirmenlere kolaylık olsun diye yaratılmış bir sözcük. Aynı gruba ait olduğumuzu söylemek daha kolay geliyor. 5. kuşaktan daha genciz ama bunun ötesinde bir benzerliğimiz yok. 6. kuşak diye damgalanmaya da karşıyız. 5. kuşak ortaya çıkma-

ya başladığında yönetmenlerin ideolojilerinde ve yaratmak istedikleri konularda bir benzerlik vardı. Bugün durum öyle değil. Üstelik ekonomik politika da farklı. 5. kuşağın filmleri hükümetin parasıyla yapılıyordu. Şimdi filmlere özel şirketler yatırım yapıyor, böylece değişik konular işlenebiliyor. Bir başka fark, '6. kuşak' filmleri -daha çok bütçe sınırlamalarından olsa gerek- güncel konuları ele alıyor geçmişin öyküleri yerine. Şunu da unutmamak gerek, 5. kuşak Kültürel Devrimi yaşadı, sonra kendilerinden önce gelen yönetmenlerin propaganda filmlerine karşı bir çıkış yapmaları gerekiyordu. Bir bakıma durum bizim için daha kolay.

— Genç yönetmenleri kimler etkiliyor bugün, Çin'li ya da yabancı yönetmenler arasından?

Bizim kuşağımızın bir çok baş yapıt izleme olanakları var. Örneğin Angelopoulos. Sinema dili açısından beni en çok etkileyen Batılı ustalar, ama kültürel içerik bakımından kendi kültürümüz.

— Ya Tayvan?

Hou Hsiao-hsien'in ilk filmleri: 'Hüzün Kenti', 'Funghai'lı Delikanlılar,' Edward Yang'ın 'Terörist'i çok beğendiğim filmlerdir. Bizden Chen Kaige'nin 'Sarı Toprak'ı, 5. kuşağın bir simgesi gibiydi ve gençleri çok etkiledi.

— Beklerken'i üç episod üzerine oturtmuşsunuz. Bu yapıya nasıl karar verdiniz?

Başlangıçta üç ayrı öykü gibi ama insanların kaderi sıkı sıkıya birbirine bağlı. Eskiden Çin'de bir ideoloji vardı. Bir olay oldu mu ülkenin her yerinde tartışılırdı. Şimdi herkes kendi işine bakıyor. Ama bu yalnızca yüzeyde. İnsanların kaderi gerçekte sımsıkı birbirine bağlı. Bu filmde izleyicinin bu gerçek üzerine düşünmesini istedik. Çin'in bugünkü gerçeği bu.

Çin'li aydınlar devamlı çok katlı yaşamdan söz ediyorlar. Bunu düşünmenizi istedik ama aydınlarla ilgili bir film yapmak da istemedik. Sıradan insanların yaşamını sergilemek istedik. Burada altını çizmek istiyorum ki Çinliler birbirine o denli bağlı değil. Toplum katmer-

li bir toplum. Büyük bir güç Çin, ama içi öyle değil. Bunun da geleceğe önemli etkileri olacaktır. Bir çokları henüz düşünmüş değil bunları. Oysa aydınlar gözlemliyor ve kaygılanıyor.

— Kırsal kesimde insanların yaşamları her zaman birbirine bağlıdır ama bunun büyük kentlerde böyle olduğunu sanmıyorum.

Büyük kentlerde insanlar aynı Batıda olduğu gibi birbirine çok uzak. Örneğin biri öldü geçenlerde, on gün kimsenin haberi olmadı.

— Neden her Çin filminde tüm cinsel ilgiyi üzerinde toplayan bir dul kadın var?

Çin yazın sanatından geliyor bu. Cinsel yaşamı anlatmak daha kolay olsun diye. Dullarla ilgili bir alay söylence var.

— Genç kızların evlenmeden önce cinsel ilişkilere girmemesinden kaynaklanmıyor mu? Dullar daha etkin. Bizde de var bu. Belki de Asya kültürünün bir parçası kızların evlenene dek bakire kalması koşulu.

Doğru. Eğer filmdeki kadın dul olmasaydı patronu ile ilişkiye girmezdi. Ama dul olduğu için insanlar anlayış gösteriyor. Çocuk da o yöreden ve annesi de dul olduğu için anlıyor durumu.

— Filmde hiç bir zaman görünmeyen iki karakter var. Kadının beklediği denizci ve polisin nişanlısı.

Bilerek yaptım. Filmin, film dili açısından tümüyle Çinli olan öğelerinden biridir bu. Gerçek olan ya da olmayan söylentiler çoktur bizde.

— Beijing Film Stüdyolarının parasal yardımı ile mi gerçekleştirdiniz bu filmi?

Özel bir şirketin yatırımı ile. Post-production Beijing Film Stüdyolarında yapıldı ama Film Akademisindeki iki gösterimin dışında sergilenmedi film. Hükümetin hoşuna gitmedi, 'Bugünün yaşamını, özellikle gelişmekte olan toplumumuzu yansıtmıyor,' dediler. Bu nedenle yalnız festivaller ve akademi için izin verdiler. Ama bu kararı değiştirmek için çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

— Halk ne tür filmlere gidiyor Çin'de?

Hong Kong filmlerine, Hollywood filmlerine. Sanat filmleri ise ancak ufak çevrelerde izlenebiliyor.

Berlin Uluslararası Film Festivali, 1996
(*) Berlin'deki gösterimin ardından
'Beklerken' önemli festivallerde
büyük ödüller aldı.

GÜNEY AFRİKA



Johan Blignaut

Johan Blignaut

BEYAZ PERDEDE SİYAH ÖYKÜLER

Tiyatro ve sinema oyuncusu, senaryo yazarı ve yapımcı Johan Blignaut çok az bilinen Güney Afrika sinemasının önde gelen kişilerinden. Aşağıdaki söyleşi Fransa'da Nantes 3 Kıta Festivali kapsamında gerçekleşti:

— Güney Afrika sineması ile ilgili o kadar az şey biliyoruz ki. Bu konuda biraz aydınlatır mısınız bizi? İlk Güney Afrika filminin Edgar Hyman tarafından 1896'da gerçekleşen bir belgesel olduğunu ve Johannesburg'dan sahneleri ve Başkan Paul Kruger'i görüntülediğini yazıyor tarihçiler.

Sinemanın belgesellerle başladığı doğrudur Güney Afrika'da. 1940'larda güldürü filmleri doruğa ulaştı. Jamie Uys'un ilk filmi 'Çok Uzaklarda, Bushveld'de' (1951) nişanlısına kavuşmak için binbir güçlük geçiren bir adamın öyküsünü anlatan bir güldürüydü. Ne yazık ki dağıtımcı bulamadı. Uys da gezegen bir projektör aldı, kendi göstermeye başladı. 1980'lerde 'Tanrılar Aklını Kaçırmış Olmalı' ile başarılı oldu gerçi. İlk 'siyah' film, 'Büyülü Bahçe'yi 1951'de yapmıştı beyaz yönetmen Donald Swanson, ama sonu gelmedi. Gerçi 1980'lerde, bu film Siyah Afrikalılara seslenen bir film olarak yeniden gündeme geldi. Çünkü ilk kez siyahlar bir filmde beyaz kahramanın öyküsünü pekiştiren bir öğe gibi gösterilmemişti. 1960'larda eylem, güldürü, eğlence filmleri ile Ross Devenish, Jans Rautenbach gibi yönetmenler çıkmaya başladı ortaya. 'Johnny, Hoşça Kal' Afrikaan toplumuna bir akıl hastanesini microcosm alarak bakıyordu.

— Jamie Uys'un 'Tanrılar Aklını Kaçırmış Olmalı' filmi yerlilerin saflığı ile alay ettiği gerekçesiyle pek iyi karşılanmamıştı. Yeni yayımlanan 'Siyah Afrika Sineması' kitabında da Nwachukwu Frank Ukadike, Uys'un trajediyi komediye çevirdiğini yazıyor.

Güney Afrika'nın bir kesimindeki yaşamı sergileyen bir güldürüdür o film. Eğlendirici bir öykü. Buşmanı küçük düşürdüğü söylenemez. Olayların %50'si doğru olsa bile belgesel değildir. Öbür %50 imgelem ürünüdür. Bunda ne kötülük var? Hayvanları anlatan 'Güzel İnsanlar' filminde de Habeş maymunlarını gösteriş biçimini beğenmemişlerdi.

— Ross Devenish ve Athol Fugard işbirliğine değinebilir misiniz? Bir autcur sineması yarattıkları söylenir. Fugard'ın kahramanları toplumun dışladığı kişilerdir genelde. Devenish ise belli tarih kavşaklarında yaşıyan kişileri kullanarak Güney Afrika gerçeklerine beyazların gözünü açmak ve daha önceleri ya vahşi ya da gülünç gösterilen siyahlara da olumlu yankılar vermek amacı güdüyor gördüğümüz kadarıyla.

'Boesman ve Lena' (1974) anti-apartheid bir filmdi ve Athol Fugard'ın bir piyesinden uygulanmıştı. 'Konuk' Güney Afrika'nın en önemli ozan ve filozoflarından biri Eugene Marais'nin öyküsüdür. Toplumla sorunları olan bir dahiydi Marais. Opyum düşkünüydü ve insanlığın acıları onu çok etkilemişti.

-Afrikaan filmlerinin kendine özgü özellikleri var mıdır? Belli bir genre söz konusu olabilir mi?

Daha önceleri, 1970'lerde Afrikaan filmleri hem konu hem de genre açısından korkunç milliyetçiydi. Bunun amacı Afrikaan kültürünü İngiliz ve Amerikan kültürlerinden korumaktı. Ama Afrikaan'ları temsil edip toplumun diğer kesimlerini görmemezlikten geliyor, Afrikaan'ları üstün rollerde gösteriyordu. Jans Rautenbach'ın, Jannie Totsiens'in, belki Jamie Uys'un dışında gerçekten iyi sinema yoktu. Onların yapıtları Avrupa sinemasına daha yakındı. 1980'lerde, bir çok Amerika'lı geldi ve ortak yapımlara girişti. Amerika'lılar

bizi çok etkiledi. Özellikle o devirde Avrupa tarafından boykot edildiğimizden ve hele Fransa kültürel boykot yarattığından, Amerika'lılara fırsat düştü. Şimdi Amerikan etkisi öyle güçlü ki Afrika'nın kafasını karıştırıyor. Güney Afrika özgür bir ülke ve yeni bir ülke. Bir çocuk gibi, gelişip serpilme sorunları olan bir genç gibi. İyi ana baba ile büyümek daha kolaydır. Güney Afrika'da kültürel bir sorun var. 13 ayrı kültürümüz var çünkü. Bir Güney Afrika kimliği bulmalıyız. Zulu kimliği var, Afrikaan kimliği var ama Güney Afrikalı kimliği yok. Bu kargaşalıkta Amerikan emperyalizminin gelip idareyi eline alması kolaylaşıyor. Bu kimliği bulabilmek bir challenge olacaktır. Müzik açısından var bu kimlik: Johnny Clegg, Savuka, diğerleri. Oysa sinemada yok. Desmond Tutu bir kez, 'Gök Kuşağı' ülke demişti. İşte böyle olmaya çalışıyor Güney Afrika bunca kargaşadan sonra.

—Beyaz yönetmen Oliver Schmitz'in 'Mapantsula' (1988) filmini çağdaş sinema tarihçileri ülkenin ilk gerçek 'siyah' filmi olarak tanımlıyor. Bir beyazın siyahlar üzerindeki baskıların şiddetini kavrayarak yeni bir görüş kazandığını sergileyen 'Kuru Beyaz Bir Yaz' ya da 'Ağla, Özgürlük' gibi filmlerin yabancının gözünden anlatma üzerine kurulan yapısını yıkarak öyküyü bir siyahın açısından veriyor bu film. Soweto'lu müzisyen ve senaryo yazarı Gibson Kente, apartheid'e karşı film yapan ilk Siyah Güney Afrikalı gerçi ama 1976'da gerçekleşen 'Ne Zamana Kadar...' kayıp bildiğim kadarıyla.

'Mapantsula' ilk değildir. Ama modern Siyah Güney Afrika'yı anlatan bağımsız bir filmdir. Sonra daha önceki filmlerin tersine kırsal kesim yerine kentsel yaşamı gösterir.

— Biraz çalışmalarınızdan söz etsen iz. Tiyatrodan sinemaya geçiş nasıl oldu sizin için?

1982 yılında 'Mamza'yı sahnelemiştim siyah oyuncularla. Sonra senaryoyu beyaz perdeye uyguladım ve böylece ilk kez tüm siyahlarla bir film yapıldı. Ufak bütçeli bir filmdi. 'Mamza'nın ardından yedi film daha yaptım. 1987 yılında gerçekleştirdiğim 'Tojan', ırkının oturduğu kasabanın koşullarından, çete savaşlarından, alkol so-

runlarından bezen siyah bir gencin beyaz bir genç kızla karşılaşıp kendi kendini tanımaya başlayışını anlatıyordu.

1989'da yapımcılığını üstlendiğim 'Tüm Dertlere Neden Olan Yerli' toprağı elinden alınan bir kara derilinin öyküsüdür. Şu sıralarda Capetown çeteleri üzerine dört bölümlük bir televizyon programı hazırlıyorum.

— Kuzey izleyicisine ulaşan filmlerin hemen hepsi beyaz ürünler. Afrika öyküleri bile olsa önemli roller büyük Hollywood yıldızlarına veriliyor. Whoopy Goldberg'in 'Sarafina'yı oynaması gibi.

Amerika'lılar Güney Afrika'ya gelip Güney Afrika öyküleri anlatmaya çalışıyorlar ama olmuyor. İngilizler için de aynı şey ki Güney Afrika bir zamanlar İngiliz sömürgesiydi ve ancak 1961'de özgürlüğüne kavuştu. Sir Richard Attenborough'un filmleri de yürümedi. BBC geldi, Vali Rhodes üzerine bir film yaptı, o da olmadı. Ortak yapım iyi bir şey ama yönetme işini ülkenin kendi yönetmenlerine bıraksınlar, yoksa olmuyor. Teknolojimiz var, yetenekli elemanlarımız da var. Fransa'dan yardım gören Batı Afrika sineması bizden çok daha ileride ve bizim için iyi bir örnek.

— Bunun iyi olmayan bir yanı da var. Örneğin oto-sansür. Konular Kuzey'i ilgilendiren konular oluyor, yerli yersiz araya Kuzey'den oyuncu sokmak gerekiyor.

Son yapılan 'Fools'(Deliler) filmi başarılı bir film. Siyahlar için siyahlar tarafından yapıldı ama Fransa ile ortak yapım. Şimdi sorun bu filmleri siyahlara ulaştırabilmek için siyahların oturduğu yerlerde sinema salonu sayısını arttırmak. Bununla da ilgilenen siyah iş adamları var. Daha önceleri durum dengesiz olduğundan korkuyorlardı ama şimdi yatırım yapmaya hazırlar.

— Film endüstrisinde siyahların sayısı çok az.

Bugün için öyle ama dört beş yıl sonra bu değişecek. Gençler video çalışmaları ile başladılar. Apartheid'e karşı savaşım sırasında halkı uyarmak için haber videoları hazırlanır bunlar bavul içinde köyden köye taşınırdı. Bağımsızlık savaşı sırasında videoyu bir araç ola-

rak kullanan gençler, o zor koşullar altında deneyim kazandılar ve şimdi yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, televizyon programcısı olarak çalışıyorlar.

— Uzun bir süre için 'U-Deliwe'nin (1975) yönetmeni Simon Sabela tek siyah yönetmendi, değil mi? Ama onun da filmlerine hükümet propaganda için para yatırmıştı.

Rahmetli Simon Sabela beyaz partnerinin hükümetle bağlantısı olduğunu ve onu propagandaya araç olarak kullandıklarını çok geç öğrendi.

— Film endüstrisi ne durumda bugün?

Güney Afrika'da istediğiniz gibi film yapabilmenin tek yolu kendi paranızla film yapmanız. Ben evimi sattım filmimi yapabilmek için. 1980'lerin sonuna doğru bir gelir vergisinden düşme yöntemi uygulanmıştı; sonuç olarak bir çok film yapıldı. Dönüm noktası sayılabilecek 1986-87 arasında Güney Afrika ortamını, apartheid'i, savaşı, ırkçılığı, sömürge tarihini irdeleyen önemli filmler yapıldı. Ne yazık ki bunu kötüye kullananlar oldu. Vergi bağışıklığı, Güney Afrika filmlerini desteklemek için konmuştu ama Vietnam gibi konuları bizim ülkede çekmeye gelen Cannon gibi büyük Amerikan firmalarının işine yaradı. Gerçi bu arada 'Öğretmen' (Jean Debelke) gibi nitelikli filmler de yapılmadı değil. 1990'dan bu yana hükümet bir takım kötüye kullanma durumlarını önlemeye çalışıyor ve sağlam bir endüstri için Fransız modelini örnek almaya kararlı. Kanada, Avustralya, İsviçre modellcri de incelendi ama sonunda kültürümüzü sinema sanatı yoluyla geliştirebilmek için Fransız modeli bize en uygun bulundu. 1994'te bağımsızlığa kavuştuğumuzdan bu yana yönetmenler ve kimi politikacılar sinemanın bir Güney Afrika kimliği oluşturabilmek için önemli bir araç olabileceğinin ayırdına vardılar. Hükümet de yardım etmeye söz verdi.

— Kaç film yapılıyor bir yılda?

Gerçek Güney Afrika filmi, son üç yılda ortalama üçer film. Avrupa ile bir alay ortak yapım var. Sonra dediğim gibi Amerika'lılar

kendi öykülerini bizim ülkemizde çekmeye de geliyorlar. Paramızın değeri düşük, yok pahasına oyuncu, kameraman satın alıyorlar. Ayrıca Güney Afrika, Avrupa reklamları için de çok uygun. Orada kış varken Cape Town yaz.

— Diğer Afrika ülkeleri ile ilişkileriniz nasıl?

Pek ortak yapım olmuyor. Batı Afrika Fransızca konuşuyor, Güney Afrika İngilizce. Ama ilerde bir şeyler olacak. Güney Afrika, Zambia'dan Cape Town'a bölgeyi gözden geçiriyor. Geçen hafta ilk kez Afrika'nın Güneyi Uluslararası Film ve TV Marketi gerçekleşti Cape Town'da. Avrupa, Amerika, Avustralya, Afrika bir araya geldi. Bundan sonra her yıl yapılacak bu toplantı.

— İzleyicinin ilgisini çekebiliyor mu Güney Afrika filmleri?

Güney Afrika filmi gösterildiği zaman Amerikan filmlerinden daha çok izleyici çekiyor ama dağıtım ve gösterim sorunlarımız var. 48 milyonun % 60-70'i kırsal kesimde yaşıyor. 200 sinema var, onlar da para yapmak istiyor kuşkusuz. Şu anda film ve gezegen video dağıtımı üzerine ilginç tasarımlar var. En büyük sorun ABD tekelini kırabilmek. Büyük Amerikan stüdyolarının milyonlarla yapılıp milyonlarla reklam edilen filmlerinin yanında Güney Afrika'lı bir yönetmen üç yılda bir film yapmış, kolay değil sergileyecek salon bulabilmek. Ama olduğu zaman izleyicinin hoşuna gidiyor.

Nantes, 1996

GÜNEY KORE



Park Kwang-su

Park Kwang-su

BİR TEK KIVILCIMIN GÜCÜ

Kore sineması Batı'da pek tanınmaz. Uzun yıllar baskıcı hükümetler ve onların kültürel manevraları altında toplumun gözünü boyamak için ucuz melodramalar üretmeye zorlanan yönetmenler, yaratıcı güçlerini istedikleri gibi geliştirme olanakları bulamamışlardı. 1980'li yıllarda politik sansür gevşemeye başlayınca genç yönetmenler sinemayı toplumsal gerçekleri ön plana çıkarıp yorumlamaya çalışmak için kullanmaya başladılar.

Park Kwang-su, 1982 yılında Seoul Film Kolektivini kurduğunda bağımsız sinema akımı kesinlikle başlamış oldu Güney Kore'de. Bu akımın en büyük özelliği güncel toplumsal sorunları ele alması ve realizm'e derinden bağlı olmasıydı. Geleneksel ideolojileri ve yöntemleri geride bırakıp yeni bir sinema dili bulabilme arayışlarında, ülkenin Kuzey-Güney diye ikiye bölünmüş olması, sanayideki çalkantılar, kentleşme ve geleneksel ailenin çözülmesi gibi yeni konular; işçiler, eylemci öğrenciler gibi yeni kahramanlar ve fabrikalar, gece kondular gibi yeni zeminler kullanıldı. Park Kwan-su'nun önderi olduğu bu yeni akıma bugün Kore sinemasında 'yeni dalga' denir.

Park Kwan-su'nun ilk filmi, emek ile kapital arasındaki çelişkiyi ele alan 'Chil-su ile Man-su'nun (1988) Kore sinemasına realizm'i geri getirdiği söylenir. Saygı değer film festivallerinde bir kaç kez ödüllenen 'Kara Cumhuriyet' (1990), hükümetin acımasızca bastırdığı Kwang-ju kırımını izleyen dönemi ele alır ve bir bağlamda politik eyleme geçen aydının ikilemini irdeler. Sansürden büyük bir darbe yi-

yen bu film, Asya sinemasını yakından izleyen eleştirmenlerin, serinkanlı görsel biçem ve kişisel ilişkilerin dengesizliğine duygulu bir yaklaşım açısından yönetmeni Wim Wenders'in ilk devresi ile karşılaştırmasına neden olacaktır. Yalnız Park'ın, Wim Wenders'ten çok öteye giderek katı politik gerçekleri de öyküye işlemeyi başardığı vurgulanmıştır. 'Yıldızlı Adaya Doğru'(1994), 1950 yılında Kuzey-Güney, Komünist-Cumhuriyetçi arasında kalmış sıradan insanların günlük savaşımlarını kullanarak ortasından bıçakla bölünmüş ülkenin yeniden birleşebilmesini olumsuz kılacak tüm güçlükleri sergiler.

Son filmi, 'Bir Tek Kıvılcım' (1995) 1960'ların sanayileşme devrimine etiyle kemiğiyle katkıda bulunan ve acımasızca sömürülen işçi sınıfının verdiği savaşımı karanlık 1970'lerden bir aydının açısından görüntüler.

Aşağıdaki söyleşi 'Bir Tek Kıvılcım'ın yarıştığı Berlin Uluslararası Film Festivali sırasında gerçekleşti.

— 'Bir Tek Kıvılcım' uzun süredir düşündüğün bir tasarım mıydı ve ancak şimdi, Kore politikasındaki rahatlamalardan sonra mı gerçekleşebildi?

Bu tasarım 'Kara Cumhuriyet'in ardından ortaya çıktı. Geleceği geçmişin acısından görmek istedim. O film 1950'leri ele alıyordu. 'Bir Tek Kıvılcım'da söz konusu olan 1960'lar ve 1970'ler. Böyle bir tasarım uzun bir süre bekleyemezdi.

— Peki 1990'lar için ne diyor bu film?

Kore kimliğini ya da Kore toplumunun 1990'lardaki kimliğini arayan bir deneme.

— 1990'larda Kore kimliği nedir sence?

Sanıyorum ki şimdi bile Jeon Tae-il ve Kim Yong-su gibi kahramanlar arıyoruz.

— Filmindeki bu iki kahraman, işçi Jeon Tae-il ve aydın Kim Yong-su çok başka birbirinden. Bana öyle geldi ki aydını edilgin bir kişi olarak canlandırdın. Uzaktan bakıyor ama hiçir zaman eyleme katılmıyor.

Ben başka türlü düşünüyorum. Polis tarafından izlendiği için saklanmak zorunda ama yine de politik eylemlere devam ediyor ve kız arkadaşının bir sendika kurma çabalarına destek veriyor.

— Ama hapse giren kız arkadaşı!

Öğrenci gösterileri sırasında da orada. Parkta geçen bir sahne var, pikniğe benziyor ama gerçekte bir yeraltı akımı saptamak için bir araya gelmişler. Aynı zamanda Jeon Tae-il üzerine bir kitap yazıyor. Bol uğraşısı olan bir kişi!

— Kim'in edilgen bir tip olduğunu düşünmem kameranın onu hep bir köşeden olayları izlerken göstermesiydi. Belki de yönetmen gibi o da bir gözlemciydi.

İstersen öyle de düşünebilirsin. (gülüyor)

— Başlığı açıklar mısın?

Dilimizdeki özgün adı, 'Jeon Tae-il, Güzel bir Genç' gibi bir şey. İngilizce adındaki 'Bir Tek Kıvılcım' Mao'nun 'Bir tek kıvılcım tüm bir tarlayı yakabilir' sözüne gönderme yapıyor.

— Filmin son sahnesinde Jeon Tae-il kendini ateşe verirken monochrome ile başlıyor ve sonra görüntüye renk katıyorsun.

Monochrome Jeon Tae-il'in öyküsü ve bu öykü burada bitiyor. Görüntü renk kazanmaya başladığı zaman bir aydın olarak Kim'in sendikacıların önderi Jeon Tae-il'i bir simge olarak gördüğünü vurgulamak istiyorum: Jeon Tae-il ölmemiştir ve bize doğru gelmektedir. Bunun daha derin bir anlamı var. Çünkü onun ölümü ile sendikacılık akımı somut olarak başlamış oldu Kore'de. Jeon Tae-il, sendikacılığın 1970'den bugüne geleceğini simgeliyor.

— 1960'ların sendikacılık eylemlerine olduğu kadar 1970'lerin öğrenci eylemleri için de önemli bir kişilik miydi Jeon Tae-il?

1975 öğrenci eylemleri bir öğrencinin ölümünü anmak için düzenlenmişti ama 'Jeon Tae-il'in savaşımı bize kalıttır.' diyen bir şiir okundu.

— Şemsiyeli iki sahne var. Birinde Jeon Tae-il'i çocukluğunda şemsiye satarken görüyoruz. İkincisinde Kim, polise vermek üzere bir şemsiye alıyor bir çocuktan. Bu sahneleri açıklayabilir misin?

Şemsiyenin kendi başına özel bir anlamı yok. İkinci episodda Kim, polise şemsiye almak istediğinde Jeon Tae-il'i düşünüyor. Doğanın üç belirtisi var filmde: Birincisi ve en önemlisi yağmur, devamlı yağmur yağıyor. İkincisi çocukların çıplak suya girdikleri episodda olduğu gibi okyanus; üçüncüsü ise Jeon Tae-il'in işçi sınıfının sorunlarını düşünmek üzere çekildiği dağ.

İzleyicinin Jeon Tae-il'i doğadan biri gibi düşünmesini istedim. Kore'lilerin geniş bir bölümü sendikacının çok sert biri olması gerektiğini sanıyor. Oysa Jeon Tae-il hiç te öyle değil. Ruhu doğaya yakın. Emek üzerine düşündükleri de çok doğal.

— Bugünkü durum nasıl sendikacılık konusunda?

Bugün sivil hükümet başa geçti ama sendika sorunu çözülmüş değil. En büyük engel Kore işçi yasasının çokçu işçi kuruluşlarına izin vermemesi. Sendika yasaları ise askeri yönetimden bu yana değişmedi. Bu çok güç bir sorun. Bu nedenle bir çok kişi konusu söylenecekçmiş bir sendika kahramanına dayanan bir filmin iş yapmayacağını sandı ve bu da büyük finansman güçlüklerine neden oldu. Bu soruna çözüm yolu olarak Jeon Tae-il'i Anma Derneği ile birlikte bir kampanya açtım. Tam 7.648 kişiden yanıt geldi. Öğrentmenlerden politikacılara, işçilerden öğrencilere toplumun her kesiminden yardım gördük...

— Batıda senin politik film yapan tek Kore'li olduğun sanılıyor.

Başkaları da var ama onlar benim gibi üst üste bu konuyu irdelemiyor.

— Evet, toplumsal ve siyasal konuları işleyen Park Chong-won, Hong Ki-seon, Bae Changho, Chang Sun-woo gibi önemli yönetmenler var ama senin kadar dolaysız değil bu konuyu işleyiş biçemleri. Kore'den Batı'da izlediğimiz ilk politik film 'Kara Cumhuriyet'ti. İlk filmin 'Chil-su ile Man-su' bile güçlü politik öğeler taşıyordu. Senin için Kore'de film yapabilmenin zorlukları neler?

Şimdi erkinci bir devirde yaşıyoruz. Park Chung-hee devrini eleştiren filmler bile artık televizyonda gösteriliyor. Ama özellikle Do-

ğu Avrupa'daki değişikliklerden sonra politik konulara pek ilgi kalmadı. Kore toplumu dört nala özdekçiliğe koşuyor. Bu delicesine koşturuda soyut değerler bir kenara itilmiş durumda. Bir çok eylemcinin demokrasi ve insan hakları için savaşım verdiğini unuttu bile insanlar. Aydının rolü ve 'vicdan' diye bir şeyin önemi çoktan unutuldu. Yalnızca özdekçi değerler kafasında herkesin. Bu film ile insanlara, insanlığı tanımlayan iki kişiyi göstermek ve bugün yaşayanlara sanayileşmenin acılarını anımsatmak istedim.

İlerleme ve gelişim adına, devamlı yıkıma uğruyor tarih. Berlin gibi bir Avrupa kentinde yüz yıllık yapılar bulabilirsiniz. Oysa Kore'de 1960 yıllarından bile yapı kalmadı. 1960'ların atmosferini verebilmek için maden bölgelerine gittim. Orada bile pek az köy kalmıştı. Atölyeleri, fabrikaları uzun araştırmalardan sonra yeniden kurduk.

— Bugün durum nasıl sansür açısından?

Bu duyarlı bir konu. Yetkeler beni rahat bırakıyorlar şimdi, çünkü yapıtlarımı sansürlemenin büyük bir sosyal sorun çıkaracağını biliyorlar. Onun için benimle görüşüp uzlaşmaya bakıyorlar. 'Kara Cumhuriyet' kırpılmıştı.

— Adını da değiştirmen gerekmişti sanırım.

Evet, izin vermediler. 'Onlar da Bizim Gibi' diye bir ad koydum.

'Yıldızlı Adaya Doğru' filmine nasıl bir tepki geldi Kore'li izleyiciden?

Bu filmin de sansürle başı derde girdi. Ulusal Festivalde 'komunist film' dediler, sıra ödüllere gelince jüri filmi es geçti. 'Bir Tek Kıvılcım' gişelerde iyi iş yaptı. Para kazandı ve Kore'nin üç önemli festivalinde Büyük Ödül aldı.

— Gelecek tasarımın ne üzerine? 1980'ler, 1990'lara mı geleceksin?

Hayır, 1901 ve Kore'nin güneyde en büyük adası Cheju'daki başkaldırılar ana konu. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında, bir çok emperyalist güç geldi Kuzey Doğu Asya'ya (Fran-

sız Deniz Güçleri, Hıristiyanlar) ve Çin, Kore ve Japonya'nın dengesini bozdu. Sivil çarpışmalarda 7.000-8.000 kişi yaşamını yitirdi. Hanedan Devriydi; Kore için çok zor bir devir. Hükümet ağır vergi aldı, Batılı güçler (ve katolikler) kötü etkilerini yaydılar. Bu filmde daha global bir görüş açısını amaçlıyorum.

Berlin, 1996
(BLIMP Film Magazine'de İngilizce olarak yayımlandı. No. 36, 1997. Graz, Avusturya.)

HİNDİSTAN



Adoor Gopalakrishnan

Adoor Gopalakrishnan

ESTETİK BİR POLİTİKA

Dünyanın en çok film yapan ülkesi Hindistan'da 700-1000 film gerçekleştirilir her yıl. Bu filmlerin hemen hepsi Hint Hollywood'u, Bollywood- Bombay- film stüdyolarında yapılır. Daha çok 'masala' (karışık baharat) olarak bilinen bu filmler yalın bir formüle dayanır: Bol vur kır, bol patırdı, bol gürültü ve her fırsatta şıkıdım şıkıdım. Örneğin iki buçuk saatlik bir filmde en az altı şarkı 16-18 kez yinelenir.

Sanat filmleri deyince usumuza Satyajit Ray ve dolayısıyla Batı Bengal gelse bile bugün güney doğuda ufacık bir eyalet olan Kerala'da sinema yeni bir devinim kazanmış durumdadır. 'Kerala'nın en tecimsel filmi bile Hindistan'ın diğer bölgeleri için sanat filmidir,' denilir ve bu bir abartma değildir.

Kerala'nın Satyajit Ray'i ve bugün Hint sineması söz konusu olunca Ray'in yerini doldurabilecek tek kişi olarak tanınan yönetmen ise Adoor Gopalakrishnan. Yirmi beş yıllık kariyerinde yalnız sekiz filme imza atan yönetmene göre filmleri arasındaki bu geniş zamanlar bir önce yaptıklarını unutmak için. Kerala geleneklerine yerleşmiş Kathakali dans-kültürü ile yetişen Gopalakrishnan'ın filmlerinde bu sanatın müthiş simgelere dayanan biçeminden öğeler bulmamak olanaksızdır. 'Duvar' filminde, düşünce suçlusu yazarın kıstırıldığı dört duvarı salt imgelemi ile cennet bahçesine çevirmesi yaratıcı güce kelepçe vurulamıyacağının bir kanıtıdır. Bu gün baş yapıtı sayılan 'Sıçan Kapanı' filminde bütün gün sinek avlayan mirasyedi, 'Uşak' filminde sömürü burgacından kendini kurtaramayan fakir,

kendi kısır döngülerinde çırpınırken yüzyıllar boyu sömürülen ülke için birer metafor işlevi de görür.

Bir çok Asya baş yapıtı gibi Adoor Gopalakrishnan'ın filmleri de ağır tempo gütmekle suçlanır sık sık. Can sıkıntısından kurtulmak için devamlı devinim bekleyenlere doğru gelebilir bu. 'Gerçekte Asya sinemasının ağır temposu, izleyiciyi perdeye yansıyan yaşamla özdeşmeye çağırır, aynı Japon'ların Noh tiyatrosu gibi,' diyor Adoor Gopalakrishnan. 'Her zaman eğlendirici değildir belki; çünkü eğlenceden öte bir şeydir bu. Amaç yaşamı gerçek yaşamın temposuna indirgemek değil, tersine yaşamın belli anlarını yavaşlatmaktır; sanki gerçeği yakalamak ister gibi.'

Aşağıdaki söyleşi İtalya'nın Pesaro kentinde Uluslararası Yeni Sinema kapsamında gerçekleşti:

— Filmlerinizin ana konularından biri ezen ve ezilenler. Bir konuşma sırasında, boyun eğildikçe güç daha baskıcı olur, demiştiniz. Bunun bir çok örneklerini 'Sıçan Kapanı', 'Uşak' ve diğer filmlerinizde görüyoruz. Bu konuyu biraz daha uzatıp sömüren ve sömürülene uygulayabilir miyiz?

Son filmim 'Öykünün Adamı'nda kahraman kurum, birey ve bireyin kurumlaşan her düzene karşı savaşım verme gereksiniminden söz ediyor. Onun durumunda en idealist düzen komünizm; tüm yaşamı boyunca eşitlik, kişi özgürlüğü, gelişme özgürlüğü garantileyecek bir düzen için savaşım vermiş bir kişi. Oysa onu ve onun gibi diğer sadık idealistleri kullanan parti başa geçtiğinde, hükümetin bir kurumu gibi yerleşiyor koltuğa. Düşünceleri yönetmek için gelen her düzen kendi savunma düzeneğini geliştirir ve sorgulama, karşı durma, kargaşalık istemez. Kişisel ayrılıkları ortadan kaldırmaya çalışır. En idealist durumlarda bile olan budur. İnsanlık yalnızca bireyler savaşımdan vaz geçmediği için gelişmeyi sürdürebilmiştir. Baskıcı olmak için kapitalist ya da monolithic (bütüncül) bir düzen gerekmez. İdeoloji ne olursa olsun, kurumun kendisi kişisel deyimleri baskı altında tutma özelliklerine sahiptir. Bu nedenle kahraman filmin sonunda romanının yasaklandığını duyduğu zaman acı acı gülüyor.

— Filmlerinizde zenginin fakire 'babaca' davranışlarına sık rastlıyoruz. Örneğin 'Öykünün Adamı'nda 'hanımefendi' hizmetçinin erkeğini içeri almasını yasaklıyor, çünkü adam her gelişinde kadını hamile bırakıp gidiyor. 'Yükseliş' filminde de kahramana devamlı 'içki içme, dalga geçme' gibi uyarılar yapmak gerekiyor. Sanki fakirler kendilerinden sorumlu olamayacak birer çocuk gibi, zenginlerin onlara yol göstermesi gerekiyor. Sömürgeci güç de buyruğu altındakilere karşı böyle paternalist bir tavır alır.

'Yükseliş' filminin kahramanı kendini toplumun gelişmiş bir üyesi olarak görmüyor. Bir insan ne zaman birey olur? Kendi kendisine saygı duymaya, 'ben de herkes gibiyim, kimse beni buradan oraya itip kakamaz' diyebilmeye başladığı zaman. Yoksa seçimlerde oy için kiralanan kalabalıktan biri olmaktan öteye gidemeyecektir. Kahraman insanları izleyerek, kendi başından geçenlere bir anlam vererek kişisel ilişkilerin nüanslarını anlamaya başlıyor. Ve o da bir eş, bir baba olmak istiyor.

— Kahramanın geçirdiği bu evrimi Hindistan'ın bağımsızlığa doğru geçirdiği evrim için bir metafor olarak kullanabilir miyiz?

Kesinlikle. Başka kültürlerle ilişki kurunca, size olanları ve kim olduğunuzu daha iyi anlamaya başlarsınız.

— Değişik kültürler ve değişik sömürü devreleri nasıl etkiledi Kerala eyaletini? Bunun bir sanatçı üzerindeki etkileri nelerdir? Hindistan'ın üç komünist eyaletinden birisiniz. Anaerkil bir geleneğiniz, zengin bir yazın tarihiniz var. En azından üç ayrı din görülüyor-Hindu, Müslüman, Hıristiyan; çok az bile olsa Yahudiler de var. Üstelik de uzun süreler Portekiz, Hollanda ve İngiltere gibi değişik güçlerin sömürüsü altında kaldınız.

Yönetmen olmayı yaşamdan, yazından, halk sanatından ve geleneksel sanatlardan ayrı bir şey gibi görmüyorum. Sinema Hindistan'a ilk geldiğinde böyle bir teknolojiye hazır değildik. Onun için bir sanat biçemi olarak gelişmesi uzun zaman aldı. Satyajit Ray ilk filmi 'Pather Panchali'yi yapana dek. Ülkede yapılmış en önemli filmdir bu.

— Bir Kathakali ailesinden geliyorsunuz. Bunun sanatınıza ne gibi bir etkisi oldu?

Daha önce dediğim gibi sinemayı yaşamdan ve kültürden farklı bir şeymiş gibi görmüyorum. Yalnız Kathakali mi? Koodiyattam da var. Dünyanın en eski tiyatrosu, Noh'tan bile daha eski. Bir Sanskrit tiyatrosu. Klasik tiyatro. Halk sanatları da çok gelişmiştir Kerala'da. Bunların hepsi sahne için değildir, çoğu yaşamın bir parçasıdır. Bu nedenle ben bir film yaptığım zaman doğal olarak bunların hepsi giriyor devreye. Örneğin 'Yükseliş' gibi yalın bir film bile yapı olarak bir köy şenliği üzerine oturmuştur. Şenliğin nitelikleri ile kişinin nitelikleri arasında bir alış veriş vardır. Sonunda bir bütün olurlar. Tüm bunlar dolaylıdır ama etkileri olmadığı söylenemez. Bu da evrimdir.

— 'Sıçan Kapanı' filminin ise çizimsel bir yapısı var.

Evden altı uzaklaşma var o filmde, bunlar aynı zamanda bir durumdan ötekine geçişler. İlk üçü sıçanların gidişi, diğerleri ise insanların. Genç kız düştüğü tuzaktan kurtulup kaçıyor, ablası rahatsızlığı nedeniyle kaçabiliyor ve son olarak değişimi kabul etmeyen ağabeyleri, bütün gün sinek avlayan mirasyedi, sömürdüğü halk tarafından bir sıçan gibi kovalanıp uzaklaştırılıyor.

— Filmlerinizde özgeçmişinize dayanan öğeler var mı?

'Monolog' filmim yaratmak üzerinedir ve kısaca şunu der: Bir sanatçı kendisinin dışında hiçbir şey yaratmaz. Özellikle gerçek sanat söz konusu olduğunda. Yaratmanın üç basamağı vardır: Deneyim basamağı, bu deneyimin anımsandığı basamak ve deneyimin yerine yerleştirildiği basamak. Deneyimin nasıl algılanıp anımsandığı ve ona nasıl bir biçem verildiği kişiye ve ne anlatmak istediğine dayanır.

— 'Duvar' filmi de yaratma yöntemi üzerine değil mi?

Yaratma yönteminden çok yaratan sanatçının kafasında, içgüdüsel manzarasında bir yolculuk o film.

— Hapisane duvarlarını yaratıcı sanatçının çevresindeki sınırlar olarak tanımlayabilir miyiz?

Engeller. Bu filmde bir yazarın bir kahraman yaratıp ona âşık olması gibi garip bir durum var. Tutuklu olarak erkek dünyasında yapayalnız, duvarın ötesinde bir kadın yaratıyor. Karşılaşmaları olanaksız. Her şeyi ayarlıyorlar ama olmuyor. 'Hindistan'ı Terk Et' eylemi sırasında tutuklanan tanınmış bir Malayalım yazarı Muhammad Basheer'in bir öyküsüne dayanıyor senaryo. Özgün öyküde gerçekten bir kadın var ama ben bunu değiştirdim. Yazar istediğini yaratabildiğine göre bir kadın da yaratabilir. Kadının var olup olmadığı konusunda karar vermeyi izleyiciye bıraktım.

— Toprak reformu sık işlenen konulardan biri filmlerinizde. Kerala politikası sizi düş kırıklığına mı uğratıyor?

Slogan 'Topraksıza topraktı.' Ama ne oldu, toprağı olup da zengin olmayan bir çok aile vardı. Toprağı işlemeleri için adam tutuyorlardı. Çalışanların kimi toprak sahibinden daha zengindi. Toprak reformu gelince toprak onu işleyenlere gitti, bazı toprak sahipleri- örneğin kadınlar, yaşlılar, yetişkin kimsenin olmadığı aileler- fakirleşti. Bu her şey boşa gitti demek değildir. İnsanlara iyi bir ders oldu.

— 1970'lerin Malayalam sinemasının altın çağı olduğu söylenir. Bunu geliştiren ortam neydi?

Sinemadan söz ederken tüm sanatları, gelenekleri, eyaletimizde okuma yazma oranının %100 olduğunu, dolayısıyla bir çok gazete ve derginin yayımlandığını ve dağıtıldığını, insanların çevrelerinde olup bitenden haberi olduğunu göz önünde tutmak gerek. Pune Film Okulunu yeni bitirdiğimde yazıyordum. Diğer yazarlarla bir araya gelip benim önderliğimde bir film festivali hazırladık 1965 yılında. Değişik ülkelerden 21 film gösterdik, ardından da film derneğini kurduk. Festival başlangıçtı, insanlar ilk şoku geçirdiler daha önceden alışageldiklerinden farklı şeylerle karşılaşarak. İstediğimiz de buydu. Daha önce hiçbir film derneği yoktu Kerala'da. İzleyen on yılda ufacık eyaletimizde yüzü aşkın dernek bulabilirdiniz. Birdenbire Kerala ön plandaydı. Bengal'de bile ancak on beş-yirmi sinema derneği vardı. Özellikle zamanımın olması ve bana destek veren bir arkadaş grubu-

nun bulunması bu başarının baş nedenleridir. Daha film okulundayken bile üniversitelere gidip değişik film konuları üzerine aydınlatmaya çalışıyorduk öğrencileri. Düzenli bir kampanyaydı. Sinema için misyoner gibi çalıştık.

Bir kooperatif de kurup kısa film ve belgeseller yapmaya başladık. Ben bir kitap yazdım, Malayalam filmciliği üzerine faydalı notları içeren. Bugün de kullanılıyor. Ama yazarak film yapılmaz. 1972 de ilk filmimi gerçekleştirdim, film okulunu bitirdiğimden yedi yıl sonra. İyi tarafı, yarı şaka dedikleri gibi, önce izleyiciyi hazırladım, sonra filmimi yaptım.

— Bildiğim kadarıyla aynı dönemde filmler stüdyoların dört duvarlarından çıkıp sokaklara döküldü.

Stüdyo dışında yapılan ilk film benim ilk filmimdir. Ve ilk kez, film okulu mezunları çıraklık devresinden geçmeden film yapıyorlardı. Daha önce bir yönetmene on-on beş yıl çırak olup sonra öğrendiklerinizi yinelemeniz gerekirdi.

— O yıllarda sizi etkileyen yönetmenler kimlerdi? Örnek aldığınız bir akım var mıydı?

Film Okulunda hem nasıl film yapacağımızı öğrendik, hem de bir tavır aldık. Ben bazı yönetmenlerin bazı filmlerini beyeniyorum. Kendi filminizi yaptığınızda kendi anlatımınız olması gerek. Öykünmeyle hiçbir yere varılmıyor. Benim gerçeğim Avrupa'nın gerçeğinden farklıdır. Batı Bengal gerçeği bile Kerala gerçeğinden farklıdır. Bu nedenle kendi anlatım yöntemimi geliştirmem gerekiyordu, çünkü kendi gerçeklerimi göstermeliydim.

— Bugün Kerala'da nüfusun yalnız %10'unun sinemaya gittiği doğru mu?

Çok daha az. İzleyicinin bir bölümü, orta direk gitmiyor.

— Suçlu kim? Özel kanallar mı?

Özel kanallar, resmi kanallar, bölgesel kanallar. Her biri bir bölümünü alıp götürüyor izleyicinin. Bu gerçek bir sorun çünkü artık sinemaya giden izleyici başka tür bir izleyici. Ne görmek istedikleri

konusunda aldıkları tavır da başka. Kafası eğitilmiş bir izleyici değil. Tecimsel sinema çok iyi iş yapıyor. Doğru dürüst eğitimi olmayan genç yönetmenler önce bir yönetmenin yanına çırak olarak giriyor, derken üç-dört ayda kendi filmini yapıyor. İçlerinde yetenekli olanlar da var ama kısa zamanda tecimsel başarı istiyorlar. Böyle bir akım var.

— En popüler filmler hangileri? Hollywood mu, Bollywood mu?

Gerçekte biz kendi kötü filmlerimizi yapıyoruz!! Bombay filmlerinin etkisi ile. Formül hep aynı. MTV de film yapma biçemimizi etkiledi. Artık hiçbirşeyi fazla tutamıyorsunuz. Her shot reklam shot'u gibi. Yeni moda bu. Durup nefes almak, düşünmek yok. Konularının da durup düşünmeyi gerektirecek bir yanı yok gerçi.

Yapıtlarımda koşan zaman yerine akan zamanla ilgiliyim ben. Filmlerimin ağır akışından söz ederler. Hız göreceli bir terimdir. Eğer film ile bir yolculuğa çıkarsanız farkında bile olmazsınız zamanın geçişinin. Koodiyattam tiyatrosunu düşünün. Yalnız bir perdenin sahnelenmesi 45 gün sürüyor. Zaman derdinde iseniz izleyemezsiniz. Oyuna bırakmalısınız kendinizi.

(*)Malayalam, Kerala eyaletinde konuşulan dildir.
Pesaro, 1997
(BLIMP Film Magazine de İngilizce olarak yayımlandı. No. 37, 1997 Graz, Avusturya.)

İNGİLTERE



Peter Greenaway

Peter Greenaway

SİNEMANIN GELECEĞİ CD-ROM, INTERNET

— 'The Pillow Book' (Yastık Kitabı) gibi yine izleyiciye tümüyle görsel bir şölen yaşatan bir filmle çıktınız karşımıza. Kendinizi öncelikle bir yönetmen olarak mı görüyorsunuz, yoksa bir ressam olarak mı?

Yönetmen unvanı pek yakışmıyor bana. İğreti oturuyor omuzlarımda. Kariyerime bir ressam olarak başladım. Bugün bile resim sanatının yeni görüşlerin gelişmesine sinemaya oranla daha yatkın olduğuna inanıyorum. Eleştirmenler filmlerimin resim değerini tartışırlar, ama onların, filmlerimin resim değeri ile gerçekten ilgilenmediğini, özgün, güzel görünüşlü bir sinema yaptığımı söylemek istediklerini sanıyorum ki bu bambaşka bir şey. Benim hem kuram ve hem de deneyim açısından bir ressam olarak yetişmem, yirminci yüzyılda resim sanatını görsel bir felsefe biçimine sokma görüşleri çerçevesindedir. Sinemada zemini uzaklığa göre nasıl ayarlıyorum demek değildir.

Resim sanatının sinemanın başaramadığı bir çok ilginç işi başardığına inanıyorum. Bir filmi bitirdiğimde üzerime çöken o yitirmişlik duygusunu, imgeleri tablolara taşıyarak atabildiğim için mutluyum.

— Bir film izlediğinizde sizi çeken, alıp götüren öğe nedir?

Sizi düş kırıklığına uğratmak istemem ama, gitmiyorum sinemaya. Çağdaş sinemayı korkunç can sıkıcı buluyorum. Formüle dayanı-

yor, habire aynı şeyleri yineliyor. Konuları, düşünceleri tartışan sinemadan yanayım ben. Bunda, yaşamımın en önemli yıllarını, Avrupa sinemasının çok yönlü olduğu 1950'ler sonu, 1960'lar ve 1970'lerde geçirmiş olmamın etkisi var. Her konuyu tartışan filmler yapılırdı o yıllarda, özellikle benim için en önemli olan estetik konusunu tartışan filmler. Estetik sözcüğünü insanın kendini yaratma istemi olarak tanımlıyorum. Burada kuşkusuz Darwin anlamında demek istemiyorum!

Sinemaya en son yenilikleri Almanlar, 1970'lerde getirdiler. Artık ilginç yönetmen kalmadı. Daha ilginç yerlere gittiler. Başka ortamlara yöneldiler. Burada kışkırtıcı bir söz edip, New York'lu video sanatçısı Bill Viola on Scorcese'ye bedeldir, diyeceğim. Scorcese'nin modası çoktan geçti. Filmleri, Griffith'in 1917'de yaptığı filmlerden pek farklı değil.

— Oysa kaç kişi tanıyor Bill Viola'yı?

İşin acıklı yanı da bu. Viola, yirminci yüzyıl sonunun Eisenstein'ıdır. Özellikle zemin kavramını düzenleyiş açısından olağanüstü bir sanatçıdır. Eleştirmenler görevlerini yapmıyorlar.

— Sokaktaki adamın Peter Greenaway'i de pek tanıdığı söylenemez. 'Yastık Kitabı'nın Türkiye'de gösterime gireceği sevindirici bir haber. Yabancı ülkelerde bile sinemateklerin, özel sinemaların dışında bir Peter Greenaway filmine rastlamak çok güç.

Filmlerim büyük sinemalarda çok ender olarak gösterime girmiştir. Gerçi 'Yastık Kitabı' tam kırk altı ülkeye satıldı.

— Bir filmin temel taşını atarken 'Kimin için yapıyorum bu filmi?' düşüncesi geçmez mi aklınızdan?

Müthiş ukalâ bir sanatçı olduğumu söylerler, bunda gerçek payı yok değildir. Başkaları için film yaptığını savunan yönetmenlere inanmıyorum. Nasıl herkes için film yapılabilir? Herkesin ayrı beğenileri, kültürel beklentileri, kültürel dili vardır. Bir yönetmenin yapabileceği en iyi şey işini ciddiye alıp düşlerinin, tutkularının peşinden gitmektir. Bu nedenle, eğer 'Yastık Kitabı' adlı bir filme yüz tane dü-

şünce getirmişsem, bunun altmışının size ulaşabilmesi beni mutlu kılacaktır. Ama bir başkasına ulaşan altmış düşünce sizinkinin aynı olmayacaktır.

Övünmek gibi olmasın ama, bugün çok geniş bir genç izleyici kitlesi var, filmlerimi en derin ayrıntılarına dek 'web site'larda inceliyorlar. Özellikle Amerika'da. Dünya İnternetlerinde müthiş tartışmalar oluyor. Gençleri ilgilendiren bir dil bu, çünkü kendi dilleri.

— Demek ki bir evrim geçiriyor bir yüz yıllık sinema.

Sinemanın müthiş bir değişimden geçeceğini kabul etmeliyiz. Dedelerimizin sinemasına yatırım yapmış olsak, çağdaş film kültürünü simgeleyen yazın sanatını görüntülere çevirme işiyle ilgili olsak, yeni teknolojiden ürksek, sakınsak, onun için özür dilesek ya da dilemesek bile, değişeceğini kabul etmeliyiz. Garip bir biçimde, sinemanın artık film olmadığını onaylamalıyız. Nintendo kuşağı işi ele aldığında bambaşka bir sinema çıkacak ortaya, gençlerin gereksinimlerini doyuracak bir sinema. 'Casablanca' kavramı artık eski bir ortamın parçasıdır. Sinema doğalı yüz yıl geçti, henüz sinema görmedik. Bu yalnızca bir başlangıçtı. Bazin'in dediği üç alana, tiyatroya, yazın ve resim sanatına öykündü ancak sinema. Filmlerin % 99'u önce bir metin ile başlıyor. Bu demek ki sinema metne tutsak. İster Scorcese, ister Spielberg, ister Wenders, ister Godard olun, görüntüden önce bir metin bulmalısınız. Sinemanın özerkliğine güvensizlik değil de nedir bu? Yeni teknoloji sinemanın emeklemeyi bırakıp yürümeye başlamasına, gerçek sinema olmasına yarayacaktır.

Dünyanın en büyük yönetmeni Eisenstein bir gün Walt Disney ile karşılaştığında 'Gerçek sinema yapan sizsiniz' demişti. Çünkü, politikası, sosyal tutumu üzerine ne düşünürsek düşünelim, Walt Disney hep sıfırdan başlar. Picasso, 'Gördüğümü değil, düşündüğümü görüntülüyorum' dediğinde aradaki bağlantı açıktır. Bu iki sözü geleceğin sinemasının yeniden yaratılmasına temel görebilirsiniz.

— Yeni teknolojinin sinemayı değiştirme gücünü açıklar mısınız biraz.

CD-ROM ile öyküye dayanan sinema ortadan kalkacaktır. İster beyenin, ister beyenmeyin. İnsanlar yeni teknolojiye yaklaştıkça sinemanın eksiklerini görecekler, karanlıklara tutsak olmak, iskemleye yapışıp tek bir perdeyi izlemekle doyum bulmayacaklar, çerçevenin işkencesine baş kaldıracaklardır. Imex ve Omni-Max ile bu başladı bile.

Sonra ben sinemanın toplumsal bir eylem olduğunu da kabul etmiyorum. Beyaz perde ile ilişkiniz kişiseldir. Aynı yeni teknolojide olduğu gibi. CD-ROM, İnternet bir tek kişi tarafından kullanılabiliyor. Geleceğin sineması bence iki yönde gelişecek: Biri post-televizyon, kontrolünüz altında, diğeri ise toplumsal bir şey yapma isteği ki bunu tatmin etmek için futbol maçına, ya da Disneyland'e gitmek daha iyidir.

— Yazın sanatına dayanan sinemaya karşısınız, oysa hemen her filminizin ardında bir metin var.

Ve gelişi güzel değil bu. İkinci kez adında 'kitap' sözcüğü geçen bir film yaptım. Son zamanların kalıntı sineması, Jane Austen'i miğde bulandırana dek yinelediğinde, yine bir Thomas Hardy ile karşımıza çıktığında, neden 'Emma'nın Kitabı' demiyorlar, 'Emma' yerine? Başkalarının sözcük olarak yaratılmış düşüncelerini aktardıklarını neden kabullenmiyorlar?

'Yastık Kitabı'nda metin ve imge arasındaki ilişkiyi irdelemek istedim. Japon dostlarım, o ülkede yazın sanatı tarihinin resim sanatı tarihiyle aynı olduğunu söylüyorlar. Birlikte başlayıp gelişmişler. Benim için 'Yastık Kitabı'ndaki ana tema, metafor, aynı anda imge ve metin olabilen oryantal hiyerogliftir. Sinema, yüz yıl sonra bile bir çözüm yolu bulamadı bu soruna. Filmlerin çoğu bir metnin dramatize edilmiş durumu. 'Yastık Kitabı'nda bunu bulamazsınız. Gerçi bir kitaba göndermeler var ama % 90 Greenaway. Örneğin bedene yazı yazma benim düşüncem. Kitabın yazarından ödünç aldığım yalnız iki duygusallık kavramı var: Beden ve metin. 'Yastık Kitabı'nda bu iki öğeyi tartışıyorum. Öykü çok yalın. Genç bir kadın var, sevgilile-

rine bedenine yazı yazdırmaktan hoşlanıyor. Bunun yeni bir tarafı yok gerçekte. Yeni Zellanda'lı Maoriler de, Kuzey Amerika'lı kızılderililer de bedenlerine yazı yazarlardı. Bugün bile örneğin Calcutta'da dinsel nedenlerle mantralar yazarlar. Almanya'da ve İsrail'de bazı gazeteciler, Nazilerin Yahudi derilerinden kitap yaptığı holocaust'a dikkatimi çekmek istediler. Oysa ben daha çok zevk prensibi ile ilgiliyim. Gördüğünüz gibi kalem hiç bir zaman saldırgan değil, mürekkep ise yıkanıp gidiyor. Burada İngiliz ozan Keats'e bir gönderme yapıyorum, suya yazılan yazılar kaybolup gider, aynı bedenin çürüyüp gittiği gibi. Filmdeki ana metafor bedenin metin gibi ve metnin de beden gibi olduğu. Daha önceki filmlerimden ödünç aldığım şeyler de var kuşkusuz. Örneğin, 'Ahçı, Hırsız, Karısı, Karısının Sevgilisi' bir yamyamlık metaforu ile başlar, her şeyi yiyip yutan açgözlü insanlar. Ve filmin sonunda bu metafor gerçekle bir bütün olur. Bu filmde de aynı şey oluyor ve beden gerçek bir kitaba dönüyor.

— 'Yastık Kitabı' ile sinemaya getirmeye çalıştığınız yeni bir dilden söz eder misiniz?

'Yastık Kitabı' ile üç yeni dil getirmeyi amaçladım: Birincisi perdenin çoğaltılması. Bunu avant-garde sinema da yapmıştı ama o zamanlar bugünün teknolojisi yoktu. İkincisi olayların bir zamandizin izlememesi. Bunun da daha önceleri, Alain Renais'in yapıtlarında örneklerini görebilirsiniz ama sonraları çok az kullanılmıştır. Yeni teknoloji bu alanda da birçok olanak sağlıyor. Üçüncüsü ise oranın devamlı değişmesi. Biraz akademik konuşuyorum belki ama örneğin bir ressam eğer bir zürafa resmi görüntüleyecekse ona göre upuzun, dikey bir çerçeve seçer. Eğer süzülüp giden bir yılanı görüntüleyecekse yatay bir çerçevede karar kılar. Geleneksel sinemada bu böyle olamıyor. Çağdaş yönetmene açık üç oran var: Sinemaskop, standart, ya da televizyon oranı. Yeni teknoloji ile içeriğe uyan biçimler bulunabilir. Yönetmen için müthiş bir şey bu. Daha önce 'Prospero'nun Kitapları'nda da bunu denemiştik.

— Ya zaman kavramı?

Jean-Luc Godard, sinemada şimdiki zaman kavramına bakışımızı baştan sona değiştiren bir sanatçıdır. Tüm yapıtlarında sinema üzerine bir bilinçlilik vardır ki zaman, geçici zemin, doğrusallık ile ilgili tutumlarımızı yeniden gözden geçirmeye zorlar bizi. Alain Renais 'Mariaband'da Son Yıl' filminde başlangıç, orta, son gibi, kimsenin gerçek yaşamına uymayan yapmacık yapılanmaları parçalamıştı. 'Yastık Kitabı'nda yeni teknolojiden yararlanarak normal yaşama yakın anlatımlar bulmaya çalıştık. Sonra 'Yastık Kitabı' Batı çerçevesini Doğunun çerçevesizliği ile çarpıştırıyor. Doğu sanatının çerçeveye gereksinimi yoktur. Eğer hattatlık sanatını incelerseniz, sınırlara gereksinimi olmadığını görürsünüz. Seramik de öyle. Öykü, çerçeveye gerek olmadan bir seramik kabın çevresinde döner. 'Yastık Kitabı' işte bu kavramları irdeliyor. Belki bir gün evimizin her yanı beyaz perde ile kaplı olacak, duvarlar, tavan, yer..

— Çağdaşınız diğer İngiliz yönetmenlerle aranızda aşılmaz dağlar var gibi.

Film geleneği İngiltere'ye İtalyan neo-realizminden geldi ve iki yola ayrıldı: Birisi belgesel denen olayı yarattı. Öbürü televizyona yönlendi. İngiliz televizyon dramaları İtalyan neo-realizminden kaynaklanır. Benim bu realizme, naturalizme pek aklım ermiyor. Bir kameraman tutuyorsunuz, bir şeyler seçiyor. Birlikte çalıştığınız herkes kendi görüş açısını getiriyor. Sonuç olarak tüm bu kavramlar nesnelliğe değil öznelliğe bağlı. On yıl belgesel alanda çalıştığım için deneyimlerime dayanarak konuşuyorum. Belgesel geleneğinin töresel ve siyasi yönü oldukça kuşkulu. Sol politikasına bağlı İngiliz deneyimleri hep böyle olmuştur. Ben de herkes kadar iyi bir sosyalist ve Marksistim ama sinemanın politika yapmak için iyi bir ortam olduğunu sanmıyorum. Avrupa'daki bir çok eylem de böyle girişimlerin ne denli kısa soluklu olduğunu göstermiştir. Bu nedenle eğer gerçeğe ulaşabileceksem bunu kurgulama yoluyla yapmayı seçiyorum. Gördüğünüzün gerçek değil kurgu olduğunu her an vurguluyorum. Shakespeare gibi kurgudan gerçeğe varılabileceğine inanıyorum.

Gerçekle uğraşmayı televizyona bırakalım. Fotoğrafın ortaya çıkışı resim sanatını nasıl rahatlattıysa, televizyon da bu gibi işleri üstlensin, sinemayı rahat bıraksın. Amerika'lılar 'Sinema düş makinesidir' diyorlar. Gerçekten çok düş üretmeye yatkın çünkü. Gerçek şimdi ve burada. Ben şimdi yaşamak istiyorum. Ken Loach'a yönelttiğim eleştiri de bu. Eğer komşu kızı tanımak istersem, gider görürüm. Onu görebilmek için sinemaya gereksinim yok. Sinema korkunç zengin, garip, inanılmaz bir ortam, kafanızın içinde kıta atlatabilir size. Ama yalnızca öykü anlatmaksa amacınız, yazar olmalısınız. Ben bir ressam olarak yetiştim. En iyi resim bir öykü anlatmayandır. Bu nedenle, Griffith, on dokuzuncu yüzyıl romanı kavramını ortaya attığında sinema yanlış yola girdi bence. Katolik dinine bakire doğum kavramını getirmek gibi. Hiç gereği yoktu ama, artık her Katolik inanmak zorunda. Katolizm gibi sinemanın da inançsızlığın askıda kalmasına dayanması çok ilginç.

— Özel yaşamınızın da filmleriniz gibi sıra dışı olup olmadığı merak edilir çoğunluk.

Sıradan bir İngiliz burjuvayım. Bu konuda İspanyol ressam Dali'den çok, Belçika'lı ressam Magritte'in yolunu yeğ görüyorum. Dali yaşamına harcadığı çabayı harcamadı sanatına. Magritte ise bir gölge gibiydi ama Avrupa'da sürrealizmin en üstün yapıtlarını gerçekleştirdi. Benim için bir burjuva yaşamı yaşayıp kişinin varlığının en karanlık köşelerini irdelemek oldukça yasal. İngiliz ressam Francis Bacon'a 'Şimdi dünyada daha mı çok kötülük var?' diye sormuşlar. 'Hayır,' demiş, 'ama daha iyi haber veriliyor.'

— Ya politika?

Çevremde olup bitenlerle yakından ilgiliyim. Politik bir yönetmen değilim ama eğer 'Ahçı, Hırsız...'a bakarsanız Mrs. Thatcher ve simgelediği evreni hedef aldığını görürsünüz. Her şeyin ederini bilip de hiçbir şeyin değerini bilmeyen bir toplumu. Beni en çok ilgilendiren estetiktir. Son kırk yıldır Fransız filozoflar estetiğin etik ile ve etiğin de politika ile sıkı bir bağlantısı olduğunu söylüyorlar bize. Po-

litik bir demeç vermeden üç sözcüğü bir araya getiremem. Bu kaçınılmazdır. Giysileriniz, saç modeliniz, bunlar hep birer politik demeçtir. Ama politik konuları sınırlı tarih ve coğrafya zamanlarına bağlamaktansa geniş anlamda düşünmek daha yararlıdır. Calcutta'daki fakirleri doyurmak istediğimiz gibi seçkin bir sinema yapmayı da istemeliyiz. Yalnızca ekmek peynirle yaşayamaz insan, ruhunu da doyurmak gerek.

Selânik Uluslararası Film Festivali, 1996
(3 Aralık 1996'da Cumhuriyet gazetesinde, 'Sinemanın Geleceği İnternette' başlığıyla kısaltılmış olarak yayımlandı. İnternet'te www. Behaviour. Com. 'Scroll' da İngilizce olarak izlenebilir.)

İRAN



Abbas Kiarostami ve Gönül Dönmez-Colin

Abbas Kiarostami

HER FİLMİM BİR TEK FİLMİN BİR PARÇASI

"Francois Truffault'un bir sözü vardır: 'Yönetmen tüm yaşamında yalnızca bir film yapar. Sonra onu bir kaç yıl arayla parçalara böler.' Bu nedenle bir yönetmeni anlayabilmek için tüm yapıtlarını izlemek gerekir. Eski fotoğraflara bakar gibi, gençlik fotoğraflarınız, olgunluk fotoğraflarınız devamlı birbirini izler," diyor Altın Palmiye ödülünün sahibi Abbas Kiarostami. Son filmi 'Kirazın Tadı'nı daha önceki, 'Arkadaşımın Evi Nerede?', 'Ve Süregelir Yaşam' ve 'Zeytinlikler Arasından' filmlerini içeren üçlüden pek farklı bulmuyor. 'Arkadaşımın Evi Nerede?'yi çıkarıp yerine 'Kirazın Tadı'nı koysanız pek bir şey değişmez, belki daha iyi bile olur. Hepsi ayni mekânda geçiyor. Birinin kökleri öbürü ile iç içe. Ana konu ölüme karşı yaşam. İnsanları izleyerek edindiğim deneyimlere dayanıyor tümü."

Abbas Kiarostami ile ikinci karşılaşmamız. Güney Kore'de gerçekleşen Pusan Uluslararası Film Festivali sırasında Tanrı, din, politika gibi soyut konulardan başlayan özel söyleşi, yönetmenin son filmi 'Kirazın Tadı'nın yanı sıra, son yıllarda çekmiş olduğu fotoğrafların da sergilendiği Selânik Uluslararası Film Festivali sırasında sanatı üzerinde odaklaşıyor:

— İntihar konulu bir film yaptınız. Kahraman bilinmeyen nedenlerden canına kıymaya kararlı ve yine bilinmeyen nedenlerden bunu biriyle paylaşmak istiyor.

Bence kahraman yaşamı şöyle tanımlıyor: Yaşamak zorunda mısınız, yoksa bir seçeneğiniz var mı? Günlük yaşamımızda bize zorla

verilmiş o kadar çok şey var ki. Dinimiz, uyruğumuz, cinsimiz, ana babamız, kültürümüz, doğum tarihimiz. Sanki bir sinema salonuna seçeneksiz atılmış gibiyiz. Film kötü, koltuk rahatsız, klima çalışmıyor, sizi orada tutan tek şey çıkış kapısı. Filmi beğenseniz bile, eğer içerde kalmaya zorlanmışsanız artık beğenmeyebilirsiniz. O çıkış kapısı bir özdeyiş sanki. Salt onu düşünmek yaşam seçeneği veriyor insana.

Japonya'ya gitmiştim filmin tanıtımı için. Kasımın 12'siydi. 'Her gün binlerce kişi canına kıymaya çalışıyor, ve bunların bazıları da başarılı oluyor,' dedim beni dinlemeye gelen izleyiciye. 'Kasımın 10'unda canına kıyanlar, iyi oldu, kurtulduk şu yaşamdan, diyorlar. Eğer 11 Kasım'a gelebilmişseniz, devam edin. Yalnız eğer yaşamaya karar verdinizse, iyi yaşamalısınız.' Her şey kendi bilgeliğinize dayanır. Sorun şu: Kimi insanlar iki arada kalmışlar.

Hayır, canına kıymanın cezası yok İran'da. En büyük ceza kendini yaşamdan yoksun etmek.

— Kahraman üç kişiyi alıyor arabasına. Bunların ilki bir asker, ikincisi imam hatipli bir öğrenci, üçüncüsü ise doğal tarih müzesinde görevli. Bunlar da bir seçenek mi sizce?

Bu karakterler kahramanın yaşamının birer bölümünü tanımlıyor, çevreden kişiler. Aynı zamanda ölümle de bağlantıları var. Ama birer metafor olarak da görebilirsiniz. Filmin sonunda askerler geçiyor yine. Sonu açık bir film bu. Eleştirmenler, askerlerin tüfek yerine çiçek sunduklarını düşünüyorlar. Gerçekte kahraman o askerlerden biri olabilir. Yaşamının o dönemini düşünüyor.

'Kirazın Tadı'nın iki versiyonu olduğu söyleniyor.

Filmin sonu beni düşündürdü. İzleyicilerle konuştum. Çok karanlık olmasını istemedim. Açık bir kapı kalsın dedim. Nasıl çocukluğumuzda bize masal anlatırken sevinelim diye iyi bir şeyler eklerlerdi ya sonuna, öyle bir şey. Bu nedenle video bölümünü koydum. New York'taki bir gösterimden sonra yanıma gelen bir kadın, 'Neden o bölümü eklediniz? Oraya gelene dek ağlıyordum, ama sonra gerçek

olmadığını anladım,' dedi. Şaka gibi başladı ama İtalya'da da birisi aynı şeyi söyledi.

Şimdi İtalya'da iki versiyon gösteriliyor. Ama her iki versiyonda da kahramanın canına kıyıp kıymadığı belli değil. Masal gibi, gökte bulutlar, yerde toprak. Yaşam süre geliyor. Yaşamın ne denli güzel olduğunun bir kanıtı. Önemli olan kendini öldürmesi değil. Yaşamın ölümle olan ilişkisi, ölümün yaşamla değil. Ömer Hayyam'ın dediği gibi ölüm tehlikesi olmadan yaşamın tadına varamazsınız. Ölüm bir gerçektir. Zaman gelince gelir. Önemli olan yaşamın tadına varabilmektir.

Filmin son sahnesinde yönetmenin belirip her şeyin bir film olduğunu vurgulaması Brecht tiyatrosunu anımsatıyor. Yoksa İran'ın 'taazieh' geleneğinden mi kaynaklanıyor bu?

Taazieh ile pek ilgisi yok. Taazieh tiyatrosu dinsel tören gibidir. İzleyicinin tüm ilgisi konu üzerindedir, ayrıntılar dikkate alınmaz. İran'ın kuş uçmaz kervan geçmez köylerinden birinde geçenlerde izlediğim bir 'taazieh' gösterisini paylaşmak istiyorum sizinle: Biri iyi öbürü kötü iki karakter arasındaki çatışmada, iyi karakterin hançeri çarpılınca kötü karakter alıp düzeltti ve oyuna devam edildi. Yine de ağlayanlar doluydu. Sonra aslan rolü oynayan oyuncu birinden sigara istedi, tüttürmeye başladı. Kimse de aslan sigara içer mi, diye sormadı. Önemli olan öyküydü çünkü.

— Tüm filimlerinizde yinelenen bir 'yineleme' yöntemi var. Özellikle sorular, devamlı yineleniyor. Yineleme bir sanat seçeneği mi sizce?

Yinelemeler vurgulama işlevi görür. Bir kitapta büyük harfle yazabilir, altını çizebilirsiniz. Sinemada ise tümceleri avazavaz bağıramazsınız. Yineleyerek önem kazandırırsınız. Filmlerimdeki sonsuz sorular cevaplar bir iletişim işlevi de görür. Eğer siz arabanızdaysanız ve insanlar yanınızdan geçiyorsa bu insanlarla bu kısa zamanda 'aşina' olabilmek için hızla, bir alay soru sormanız gerekir. Nasıl olsa geçip gideceğiniz için kaygı verici bir yanı yoktur bunun. Her şey öy-

küye bağlı gerçi. Örneğin bir çiftin yaşamını anlatan bir film yapsaydım buna gereksinme olmazdı, ama benim filmlerimin öykülerinde insanların birbirlerini böyle tanımaları gerekiyor.

— Bu öykülerin ne kadarı önceden hazırlanıyor, ne kadarı çekim sırasında gelişiyor?

Herşeyi not alırım ama sete getirmem. Oyunculara da ezberlemeleri için senaryo vermem. Böylece doğaçlama olanakları çıkar ortaya. Bir düşünce ile başlarım. Bu düşünceye uygun oyuncu bulunca, onu değiştireceğime kendim değişirim, aynı terziye giysi diktirir gibi. Hazır alırsanız uymayabilir.

Arabam büro işlevi görür. Zamanımı evimden çok arabamda geçiririm. Meditation için en iyi zaman trafik tıkandığı zamandır. Gerçekte araba ile sinema arasında benzerlikler de yok değildir. Önünüzde kocaman bir ekran, her bir yanınızda bir başka ekran. Görüntüler devamlı gelip geçer. Tekerlekli bir sinemadır sanki araba. Hemen tüm filmlerimde araba önemli bir rol oynamıştır.

'Kirazın Tadı'nda üç öğe var: Kamera, şoför ve yolcu. Bunların üçü de benim. Ekip çölde çay içiyordu, film bitince gidip yenisini alıyorduk onlardan. Kamera benim elimdeydi. Oyuncular birbirleriyle karşılaşmadılar. Kahraman, kameraman ve görünmeyen oyuncu bendim. Kamerayı elinizde tutabilmek kadar coşku verici bir şey yok bence. Fotoğraflardaki gibi. Ne bir aşk öyküsü, ne bir şey. Yalnızca sessizliğin coşkusu.

— Filmlerinizin bu denli başarılı olmasında yalın olmalarının bir rolü var mı sizce?

Amacım yalın olmaktır. Yalın çalışmalar, yalın insanlar etkiler beni. Bu karmaşık dünyada tek çıkar yol yalın olmaktır. Gerçekten ben soruyorum izleyiciye: Geçmişin başarılı filmlerine hiç benzemeyen bir filmi neden beğeniyorsunuz? Selânik'e altı yedi yıl önce gelmiştim, yalnızca Amerikan filmleri çekiyordu kalabalıkları. Dün akşam İran filmi görebilmek için kuyrukta bekleyen bir alay genç gördüm. Önce benim filmim değil de bir Amerikan filmi oynuyor san-

dım. Bence artık izleyici yalın filmlerle ilgilenmeye başladı. İyi izleyici olmayınca iyi sinema da olamaz.

— Ya resim ve fotoğraf çalışmalarınız?

Artık resim yapmıyorum ama fotoğraf çekmeye devam ediyorum. İlk fotoğraf sergisi İtalya'da, Palermo'daydı. Bir eleştirmen, 'Her bir fotoğraf tek oyunculu, kısa bir film gibi,' dedi. Onlara baktığımda tek oyuncu ile bana çok yakın bir şey yaratabildiğim için mutluluk duyuyorum. Sinema çok daha karmaşık bir şey. Ekip çalışması çünkü. Kameranın önünde ardında insanlara devamlı baskı yapıyorsunuz. Bu nedenle güç sinema. Fotoğraf çekerken yalnızım ve rahatım. İyi bir fotoğraf çekmek bir film yapmak kadar doyurucu.

— Filmlerinizde olduğu gibi fotoğraflarınızda da bir 'hiçlik' imgesi egemen.

'Hiç'i arayan yalnız ben değilim. Japon haiku'larını, minimalist akımı düşünün. 'Hiç'i aramaktan çok birtakım şeyleri yaşamdan dışarı atmak. Bunu yapabildiğinizde, 'hiç' bir çok şeyle dolu olur. Boş bir tuval gibi olanakları vardır. Sonra 'hiç'i kendi başına yargılayamazsınız. Onu izleyen bir çift göz vardır. 'Hiç' ve izleyici her şeydir. İşte haiku'nun tanımı.

— Yeni bir film var mı gündemde?

Yeni filmim garip bir tören üzerine kurulu, ama diğerlerinden pek farklı olduğunu sanmıyorum. Truffault'un dediği gibi, her filmim bir tek filmin bir parçası.

Selânik Uluslararası Film Festivali, 1997
(25 Aralık 1997'de Cumhuriyet gazetesinde yayımlandı.)



Mohsen Makhmalbaf ve kızı

Mohsen Makhmalbaf

GERİLLANIN SANATÇI OLARAK PORTRESİ

İran sinemasının en öndegelen yönetmenlerinden Mohsen Makhmalbaf ilk kez bir sinemadan içeri adımını attığında yaşı yirmiyi çoktan geçmişti. Çocukluğunda sinemaya gittiği için annesiyle günlerce dargın durduğu da bir gerçektir. Genç Makhmalbaf'ı en çok Humeyni siyasetini savunan üvey babası etkilemiş, henüz on yedi yaşındayken polis bıçaklama suçundan hapse girmişti. O günleri anarken 'Hapisane beni solculuktan bıktırdı,' der. İnsanlar Gorki'nin 'Ana'sını okuyarak Marksist oluyorlardı, aynı tek bir din kitabı okuyarak dindar oldukları gibi. Bir gün bir toz parçasına döndüğümde ne anlamı kalır sosyalist miyim, kapitalist mi? Her zaman bir gerilla kaldım ama hapisane yıllarından sonra kültüre döndüm.' 'Boykot' filmi bu devrenin izlerini taşır. 'Kutsanmışların Evliliği' ise kapitalizmi eleştirir. 'Seyyar Satıcı' için Alman yönetmen Werner Herzog, 'ölümün böyle duygulu ve ince yorumunu daha önce görmemiştim,' demiştir. Istanbul'da çektiği 'Aşk Nöbeti' sevgi bağlarına dayanmayan karı koca ilişkilerinde eşe bağlı kalabilme sorununu ele alır. 'Zayendeh Rud Geceleri' İran-Irak savaşının geride bıraktığı gazilere adanmıştır ama 1991 yılı Fadj Film Festivalindeki ilk gösterimin ardından bir zamanlar İslam devriminin en baş sanatçılarından sayılan yönetmeni neredeyse kara listeye çıkarmıştır.

Din ile olan ilişkisini üç devreye ayırır sanatçı: Çocukluk yıllarını içeren özel devir, hapis günlerini kapsayan toplumsal devir ve olgunluk çağının felsefi inanışı ki bu sonuncusu çocukluk yıllarının din anlayışına en yakın olandır.

Sinemanın düşündürdüklerini ise bir üçlü ile perdeye getirmiştir: 'Evvel Zaman İçinde Sinema' sinema ve kudreti ele alır; 'Oyuncu' sinema ile oyuncu arasındaki ilişkiyi irdeler; 'Selâm Sinema' ise sinema ve insanlar üzerinedir.

Aşağıdaki söyleşiye ilk başlayan sanatçı oldu. Fırsat vermeden soru yağmuruna tuttu beni: 'Kaç filmimi gördünüz? En iyisi hangisi sizce? Kaç İran filmi izlediniz? İran sineması üzerine ne düşünüyorsunuz?'

— Bir dakika, Mohsen Bey, soru soracak olan bendim. Filmlerinizin hangisinin en iyi olduğunu söylemek güç. Herbiri apayrı. 'Bisikletli Adam'ı sevmiştim. 'Seyyar Satıcı' bambaşka işlenmiş. İran filmlerine gelince, Kiarostami Avrupa'da çok tanınıyor. Sonra Beyzai, Naderi gibi ustalar da sık sık karşımıza çıkıyor festivallerde. Merakımı çeken şu: Bizlerin Batı'da göklere çıkardığımız filmler İran'lı dostlarımız tarafından pek beyenilmiyor. Bize özgün gelenleri onlar yapay buluyor. Sizce bu neden?

İran sineması gelişti, olgunlaştı.

— Ama bu gelişimi izleyenler arasında bile örneğin Kiarostami'nin filmlerine yakın bakmayanlar var. Örneğin 'Close-up' filmi kendini Makhmalbaf diye tanıtan bir adamın öyküsü.

Bunun iki nedeni var: Birincisi ritmi. İkincisi ise gösterdiği gerçeğin başka oluşu. Yönetmen bir öykü kuruyor ve bu öyküyü gerçekçi bir biçimde vermeye çalışıyor. Öyküyü bilmeyen yabancılar bunu gerçek kabul ediyor, oysa bilen İranlılara yalan geliyor. Gerçi İranlıların beğenileri de zamanla yabancıların beğenilerinden etkilenmeye başladı ve onlar da Kiarostami'ye yaklaştılar. Sonra bir de yönetmenlerin yabancıların beğenilerine göre film yapmaya başladıkları gerçeği var. Bu da İran sinemasını çok etkiledi.

'Selâm Sinema'nın bir kaç versionu olduğunu duydum.

Dört. Birincisi on üç saat sürüyor. Henüz hiçbir yerde gösterilmedi. İkincisi Locarno Film Festivali'nde gösterilen üç saatlik version. Onu da satın alan olmadı. Üçüncüsü 90 dakika, o da rafta kaldı.

Cannes için hazırladığım 75 dakikalık version Fransa'da gösterime girdi bile. Kısacası dış ülkelere bakan yalnız İran değil, tüm dünya da Cannes'a bakıyor.

'Selâm Sinema' iki deneyimimden kaynaklanır: İlki daha önceki filmime oyuncu seçerkenki deneyimlerim. İkincisi bir yazar olarak deneyimlerim. Yönetmenliğimin yanı sıra bir alay da roman ve kısa öykü yazdım. Kendi romanlarıma ya da başkalarınınkine dayanan 35 senaryom var. Tüm bu deneyimlerimi beyaz perdeye aktardım.

— Belki önemli bir nokta değil ve belki filminizi olduğu gibi kabul etmeliyiz ama yine de şunu öğrenmek istiyorum: 'Selâm Sinema'nın hangi bölümleri gerçek belgesel, hangi bölümleri doğaçlama, ya da kurgu? Özellikle iki genç kızla tartışmalarınızı içeren sahnelerde..

Fransız eleştirmenlerin değişik görüşlerine karşın şimdiyedek iki tür belgesel görülür sinema tarihinde: Ham belgesel, yani bir masa, bir ev nasıl yapılır, bunu anlatan filmler; ikincisi bir öykünün yeniden yaratılışı. Benim filmim ise üçüncü tür belgeseldir. Gerçek bir öykü var ve bir cinema verite söz konusu. Ben bu öyküye girip onu bir başka yöne çekmeye çalışıyorum ve ortaya bir kurgu çıkıyor. Gerçekte hiçbir şey değişmiyor ama sesim ve davranışlarımdan algılayabileceğiniz gibi belgesel, kurguya dönüşüyor.

— Oysa karakterler basbayağı rol yapıyorlar. Özellikle o iki genç kız. Gerçekte insanlar kamera karşısında hep rol yaparlar.

Ama olaylar o anda oluyor. Bazı öğeler- oyuncu, senaryo, yazar- birbirine karışmış durumda. Her oyuncu diyaloğunu kendi yazıyor. Eğer senaryo yoksa neden belgesel değil? Gerilim, kimin oyuncu seçilip kimin seçilmeyeceğinden doğuyor. Kamera ile üç şey yapıyorum: Oynuyor, yazıyor ve yönetiyorum. Filmdeki rolümün en temel öğesi karşımdaki gerçeği yenebilmem ve filmi hem yazıp hem de yönetebilmem. Çekim sırasında filmin nereye gideceğini bilmiyordum. Ancak kendi deneyimlerimden kaynaklanarak ve yeteneklerimi kul-

lanarak tüm olayı insanların sonunu merakla bekledikleri bir öyküye dönüştürmeye çalışıyordum. Örneğin her öyküde bir baş kahramana gerreksinim vardır. Bu kahraman bir şey arar. Amacı bir sorunla karşı karşıya gelmektir. Yazar, kahramanın amacına ulaşıp ulaşamıyacağını ilginç bir açıdan göstererek konuyu çekici kılmaya çalışır. Gerilim yaratan bu karşılaşmayı, önüme geldikleri zaman ben yaratıyorum. Filmimde rol alabilmek için baş vuran 5.000 kişinin hepsini göstermek isteseydim bu kurgu olmazdı. Oyunculardan birini baş oyuncu yaparak ve gidip gelmelerle umut ve umutsuzluk üzerine bir gerilim yaratmaya çalıştım. Benimle oyuncular arasındaki bu challenge siz onaylamasanız da deneyimlerimden kaynaklanır. Rol yapsalardı televizyon programına dönerdi. Aradaki sınır çok dardır. Filmimde geçen olayların hiçbiri önceden hazırlanmamıştır. Herşey o anda olur.

— Neden o kadar acımasızsınız oyunculara karşı?

Bu filmde üç simge var: İlki masa, kültürümüzde otoriteyi simgeliyor. İkincisi ayna ki bu da öbür tarafı yansıtan sinemanın simgesidir; bu ayna öbürlerinin önüne konuyor. Üçüncüsü içeri gelenlerin ortasında durduğu daire. Ben onları masadan kontrol ediyorum. İçine girdikleri daire sınırlanmanın simgesidir. Kısacası masa onları kontrol ediyor.

Amacım masanın ardına geçen herkesin otoriter olacağını göstermektir. Bunu yapabilmek için de oyuncularla yer değiştiriyorum. Bu bir otorite, insanlar ve karşılaşmalar öyküsüdür. Masanın ardına geçenlerin nasıl otoriter olup kendi düşüncelerini başkalarına onaylatmaya çalışacağını anlatır. Bu kültürel bir sorundur. İran'da uzun yıllar süren baskıcı yönetimler buna neden olmuştur ve bu bir gecede değişmez. Kültüre yerleşmiş, insanların içine işlemiştir.

Batı'da insanların kimi iyidir, kimi kötüdür, diye düşünürler. Ben buna inanmıyorum. Masanın ardına geçen davranışlarını değiştirir. Ben bunu böyle görüyorum ve iki yoldan gösteriyorum:

Birincisinde ben bu kültürün bir parçasıyım. İkincisinde ise rol oynamalı, otoriter rolünü sürdürmeli ve benim de değişebileceğimi

onlara göstermeliyim. Güç kimin elinde ise onu değiştirecektir. Bu belli bir kültüre de bağlı değildir.

Başka bir örnek de verebilirim: Bugün güç Amerikan sinemasının elindedir, çünkü dünya sinemalarının % 90'ı onlarındır. Tüm dünyaya nasıl davranacaklarını onlar öğretir. Dolayısıyla oyuncularıma gülün, ağlayın, derken göstermek istediğim şudur: Eğer Avrupa sineması aynı konumda olsaydı, o da aynısını yapardı. Aynı o iki kızın benim masama oturur oturmaz benim gibi davrandıkları gibi. Bu otorite güçle ilgilidir. Ve evrensel bir öyküdür. Yalnız ben bunu yaşadığım ülkede gösteriyorum.

— O iki kız size kızmakla birlikte istediğinizi yapmaya hazırlar. Çünkü sonunda bir çıkarları var: Filminizde rol almak istiyorlar. Demek ki insanlar istediklerini elde edebilmek için her şeye hazırlar. Bu karamsar bir görüş.

Ama kazandıkları söylenince amaçlarını bir kez daha gözden geçiriyorlar. Ben onlara ne soracaklarını söylemiyorum. 'Acımasız olmayın' bile diyorum ama masaya oturur oturmaz onlar da acımasız oluyorlar. Yani benim yaptığımı yapıyorlar. İnsanların kültürün aynı öğelerinden etkilendiğini göstermek istedim.

— Peki neden insan mı olmak istersiniz, sanatçı mı gibi bir soru soruyorsunuz? Bu ikisini birbirine vurmak niye?

Hayır, bu yalnızca bir cevap bulabilmek, bir şeyler söyleyebilmek için sorulmuş bir soru. Benim sesim değil. Gerçekte ben bu soruya cevap veriyordum ama o bölümü kestim. Çok doğrudan bir cevaptı. İnsanlar bazen ikisi arasında kalabilirler. Örneğin hükümet 'ya propaganda filmi yapacaksın, ya da hiçbir film yapmayacaksın,' diyebilir. Ben insan olmayı seçerim. Geçimimi yönetmenlikten sağlamama karşın bir taksi şoförü olmayı yeğ görürüm. Bu bir seçim yoludur, anlıyor musunuz?

'Aşk Nöbeti' filminizi neden Türkiye'de çektiniz? Bir ortak yapım mı söz konusuydu?

İran dışında gerçekleştirdiğim iki filmim var: 'Bisikletli Adam'ı

Pakistan'da çektim; 'Aşk Nöbeti'ni de Türkiye'de. Hükümet, 'Eğer bu konuları işlemek istiyorsan bu filmleri başka bir ülkede yapmalısın,' dedi 'çünkü bizim ülkemizde bunlar yoktur.' Yani aşk ve fakirlik!

Beş yıl önce 'Aşk Nöbeti' Cannes Film Festivaline çağrılıydı, ama hükümet göndermedi. Ancak bu yıl izin verdiler. İran'da gösterilmeyen bir filmim daha var, o da 'Zayandeh Rud'da Geceler.' Zayandeh, İsfahan'da bir nehir. O filmi de altı yıl önce çekmiştim. Savaş gazilerini anmaktı amacım ama birçokları filmde tam tersi bir mesaj gördüler. 'Selâm Sinema'dan sonra 'Gabbeh'yi yaptım. Gabbeh bir İran halısıdır.

— Gelecek filminizin konusu ne olacak?

Hoşçakal, Sinema!

— Neden? Daha çok gençsiniz.

Ben sinemadan değil, sinema benden uzaklaşabilir. Filmin konusu sinemanın sonu.

— Son bir soru size: Yönetmen olmasaydınız ne olurdunuz?

Yönetmen olmasaydım, politikacı olurdum. Şimdi ne olmak istediğime gelince: ŞAİR!

Selânik Uluslararası Film Festivali, 1995
(Cumhuriyet gazetesinde 11 Nisan 1996'da yayımlandı.)

MOHSEN MAKHMALBAF: TAKE TWO

Mohsen Makhmalbaf'la bir yıl sonra Locarno'da karşılaştık. Yeni filmi 'Ekmek ve Saksı', 'Selâm Sinema'nın devamı gibiydi başlangıçta. Oysa gerçekte yaşamının çok önemli bir devresinde Şah rejimine karşı kentsel gerilla eylemleriyle savaşım verdiği yıllarda bir polisi bıçakladığı olayla bir hesaplaşmaydı bu film. Öykü hem kendisinin hem de polisin açısından anlatılıyordu. Gerçek olayda her ikisinin de yaralanmalarına karşın beyaz perdede sonuç tatlıya bağlanıyor ve böylece bir bakıma bir sanat yapıtı yönetmenin silâhlı savaşımdan barışçı uzlaşmaya geçirdiği evrimi simgeliyordu.

— 'Ekmek ve Saksı'yı neden konu olaydan yirmi iki yıl sonra gerçekleştirdiniz? Yaşamınızdan böylesine önemli bir olayla bir hesaplaşma diyebilir miyiz buna?

Gerek benim içimde gerekse toplumda neler değiştiğini düşünmeye gereksinim duydum. Değişmeyen şeylerden biri şu: Polis her zaman polis. Oysa Makhmalbaf aynı Makhmalbaf olmadığı gibi toplum da aynı toplum değil. Ayrıca neden o zaman toplumun sorunlarını vahşet kullanarak çözmeyi seçtiğimi anlamak istedim. O polise saldırdığım zaman, polis benim adaletle arama giren bir engel miydi, yoksa adaletsizliğin sonuçlarından biri miydi? Kuşkusuz Şah rejimine karşı birçok militan eylemin olduğu bir devrede geçti bu olay ve benimki sıra dışı bir şey değildi. Yine de beni öyle düşünmeye neyin zorladığını ve eylemin sonucunun ne olduğunu öğrenmek istedim. Ve yanıtı bu filmde bulduğumu sanıyorum.

— Ne öğrendiniz bu filmi yaparak?

İlginç nokta, bir iki saniye içinde olup biten bir olayı düşünmek

için önümde filmin çekiminin sürdüğü iki ay gibi bir zamanın bulunmasıydı. Bu yeni bir yön verdi olaya. Şunu öğrendim: Yirmi iki yıl önce gerçeği yakaladığıma, yanıtın kafamın içinde olduğuna inanıyordum. Oysa şimdi herkesin görüşüne göre değişik nedenler, değişik gerçekler ve çözümler olduğunu anladım. Gerçek birden fazla köşesi olan bir üçgen gibi. Mutlak bir varlık değil, göreli bir şey.

— Film uzlaşma düşüncesi ile son buluyor. Bıçak yerine ekmek ve çiçek verilen bir son. Fransız yapımcınızın filme koymak istediği ad 'Bir Masumiyet Anı.' Bunun anlamı biraz karışık. Masumiyet anı derken tam yakalayacakken elinizden kaçan bir an mı demek istiyorsunuz? Yoksa yitip giden masumiyet özlemi mi bu?

Ne yazık ki pek mutlu değilim bu başlıktan. Dağıtımcı böyle seçti. Benim için filmin adı 'Ekmek ve Saksı.' Ekmek adalet, saksı ya da çiçek sevgi simgesi.

— Ekmek nasıl adalet oluyor?

Adalet ve sevgi tartışması toplumumuzu çok ilgilendiren bir tartışma. Bir çokları adalete ulaşmak için sevgiyi kurban etmemiz gerektiğini düşünüyorlar. Bence ana tartışma konusu, ikisini bir arada tutabilir miyiz olmalı. Yaşamak için gereken ekmeği elde edebilip toplum bireyleri arasında eşit olarak paylaştırabilmek için sevgiyi gözden çıkarmalı mıyız? Yoksa ekmeği sevgiyle birleştirmenin yollarını mı aramalıyız? Doğaldır ki bu yalnız İran'a özgü bir konu değil. Eski Sovyetler Birliği'nde bu biçim bir adalet uygulamak istediler ve bu sevginin, duyguların yok olmasına yol açtı. Bence adalet ve sevgi birbirini tamamlar. Ne yazık ki birçok durumda ikisini bir arada görme olanağı yok.

— Daha önceki söyleşimizde politikadan düş kırıklığına uğrayıp sanata döndüğünüzü söylemiştiniz. Sanatın aynı zamanda politika olduğunu düşünmüyor musunuz? Benim için her şey politikadır.

Her şeyin politika olabileceğine ve politikanın sanatı yaratıp etkileyebileceğine tümüyle katılıyorum. Bu terimleri birbirini etkileyen iki şey arasında bir ayırım yapmak için kullandım. Aynı nedenle, benim açım-

dan sanatsal bir demeç olan bu film İran hükümetinin gözünde bir politik sorun oldu. Ve bu nedenle şimdi filmin tüm özünü sorguluyorlar.

İran tarihinde, olaylara iki ayrı bakış açısı yaratan iki önemli kişi vardır: Bunlardan biri yüzyıl kadar önce yaşamış başbakan Amir Kabir'dir. Üniversiteler, okullar açıp İran'a öğretim ve bilim konularını getirdiği için gerçek bir devrimciydi o. Diğeri, yine aynı devirde yaşamış Mirza Reza Kermani ise Nasreddin Şahı öldürtmeye çalıştı. Çünkü bir insanı ortadan kaldırarak değişiklikler yapabileceğini sanıyordu. İnanıyorum ki bugün İran'da şimdiye dek bu ikinci yöntem var. Ben Amir Kabir'e çok daha yakın duyuyorum kendimi. Düşünce kalıplarını değiştirerek değişime inanıyorum çünkü. Bu nedenle sanatı yeğ görüyorum, dedim. Sinema insanların düşünüş yöntemlerini değiştirecektir.

— Filminizde iki kamera olsa gerek, biri Mohsen Makhmalbaf'ın kamerası, diğeri polisin. Ve kuşkusuz bir de yönetmenin kamerası var. Nasıl bir çalışma gerekti bunu yaratabilmek için?

İran'daki söz ettiğim kültürel sorunlar tümüyle sorunuzun ana noktası. Çünkü kültürümüzün en büyük sorunu extremist -aşırıcı- olması. Herkes gerçeğin yalnızca bir açısı olduğunu sanıyor. Açının kişinin durduğu yere göre değişeceği çoğunluk unutuluyor. Benim için demokrasinin baş öğesi gerçeğin birçok açısı olduğunu kabul etmektir. Bunu kabul edemedikçe bir tartışma olamaz. Bu nedenle, kamera ile ilgili sorunuz bu değişik açıları gösteren bir sorudur- demokrasinin özünün görsel bir gösterisi.

Bir film yaparken de bir şeyi tek bir kamera ile gösterdiğinizde bir bakıma en aşırı olanı- yönetmenin açısını-göstermiş olursunuz. Bu nedenle, o tür sinemada, kahramanlar, anti-kahramanlar, iyi adamlar, kötü adamlar vardır. Beni ilgilendiren sinema değişik bakış açılarını göstererek insanlara gördüklerinin gerçeğe kendi bakışları olduğunu anımsatandır. Bir bakıma bu son filmim aynı öyküyü üç ayrı bakış açısından yineleyen 'Aşk Nöbeti'ne benziyor.

— 'Ekmek ve Saksı'nın Fadj Festivali'nde gösterildikten sonra İran'da yasaklandığını duyduk. Aykırı buldukları neydi?

Resmi olarak açıklamadılar nedenleri. Duyduğuma göre filmin tüm devrimi sorguladığını ileri sürüyorlar.

— Bu sansür ilerideki tasarımlarınızı nasıl etkileyecek?

Ne olacak, bilmiyorum. 'Bisikletli Adam'dan 'Ekmek ve Saksı'ya tam beş filmimin başı dertte. 'Aşk Nöbeti' ve 'Zayendeh Rud Geceleri' şimdiyedek yasak İran'da. Emin değilim ama birkaç tanınmış yönetmen bugünlerde dışarı göç etmeyi düşünüyor. Durum değişmezse ben de aynı şeyi düşünebilirim.

— Bugün İran sineması için en önemli sorun nedir sizce? Birçok ülkede olduğu gibi para sıkıntısı mı, yoksa özgürlüğün olmaması mı?

Özgürlüğün olmaması!

Locarno Uluslararası Film Festivali, 1996
(BLIMP Film Magazine'de İngilizce olarak yayımlandı. No. 35, 1996. Graz, Avusturya.)

İTALYA



Bernardo Bertolucci ve Liv Tyler

Bernardo Bertolucci

BUGÜNÜN GENÇLİĞİNİ TANIMAK İSTEDİM

Ünlü İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci, Selânik Uluslararası Film Festivalinde 1962 yılında gerçekleştirdiği ilk filmi 'La Commare Secca' (Korkunç Katil) den son filmi 'Stolen Beauty' (Çalınmış Güzellik) e dek tüm kariyerini kapsayan 14 filmi ile anıldı. Kişisel ikilemlerden evrensel sorunlara, İtalya'nın iç politikasından Doğu mistisizmine gizemli yolculuklara ve sürekli arayışlara dayanır ustanın filmleri.

Yapıtlarından söz ederken müthiş alçak gönüllü Bertolucci. Konuşmayı seviyor ve konuştukça coşuyor:

Tam on yıl ülkemden uzak kaldığım için İtalya özlemi çekmeye başlamıştım. Ama bu gönüllü sürgünlüğün ardından İtalyan politikasını irdelemek olanaksızdı. Arada tam on yıllık bir boşluk vardı. Bu nedenle İtalya'ya sanki Butan'a ya da Fas'a bakıyormuşum gibi, bir başka anlamda, bir yabancı gözü ile bakmaya karar verdim ve ufacık ama kozmopolit bir grubu seçtim. Belki de yıllardır korkunç güzel yerlerde film çektiğim için şımarmıştım. Toscana'yı fazla tanımadığımdan bana sanki yeni bir yermiş gibi geldi. Bakış açıma bir yenilik getirdi. Ayrıca 'Son İmparator' gibi iddialı (ve büyük bütçeli) filmlerin ardından daha az iddialı bir filme soyunmak istedim. Bir genç kızın öyküsü, olgunlaşmayı, yaşamı, sevgiyi, cinselliği tanıma deneyimleri biçilmiş kaftandı. Aynı zamanda bugünün gençliğini de daha yakından tanımak istedim.

Bugünün gençleri bizim gençliğimizden çok farklı; bir kere geç-

mişle ilgili hiçbir şey bilmiyorlar. Tarih belleklerinde kapkara bir boşluk var. Politika kültürdür. 1960'larda, 1970'lerde sınırları aşmaya bir gereksinme vardı. Bugünün gençliği bunun anlamını bile bilmiyor. Anlamıyorum. Belki de hormonlarla ilgili bir şey (gülüyor). Bizim zamanımızda iki kuşak arasında devamlı çelişki vardı, şimdi bunun yerini uzlaşma isteği aldı.

Tüm bunlar filmin bir parçası. Toplumsal ya da tarihsel bir takım savları yok. Bazı öyle devreler oluyor ki insan sanki ölüp de yeniden diriliyor. Doğu filmlerinden sonra ben de böyle bir yeniden doğuşa gereksinme duydum, ama bunu ancak film bittikten sonra anlayabildim. Bir genç kız, bir bakire seçmemin nedeni de buna bağlıydı sanırım, ben de yeniden başlamak istedim sanki.

Bu nedenle filmde en çok genç kıza yakın buluyorum kendimi, bir de filmde babası olup da bunu bilmeyen ve portresini yapan sanatçıya.

Gençliğin geçmişten bu denli kopmuş olmasından ailelerini sorumlu tutuyorum, çünkü deneyimlerini, bilgilerini bir sonraki kuşağa iletememişler. İtalya Kültür Bakanlığı yeni bir kararla tarih kitaplarını güncelleştirecekmiş; şu anda kullanılan kitaplar İkinci Dünya Savaşı'ndan ötesini kapsamıyor. Gençliğin 25 yıl önce bile ne olup bittiğinden habersiz oluşu garip değil mi? Onları yargılamıyorum. Yaşamımın yeni bir devresinden geçiyorum ve bu devrede hiçbir şeyi yargılayamaz oldum. Gençler yanlış yolda demiyorum. Onları gözlemlemek çok ilginç geliyor bana. Sanırım ana babalar derin bir başarısızlık duygusu içindeler de bu nedenle çocuklarına o günlerden söz etmiyorlar. Babam bana İtalya'da ne olup bittiğini, faşizmi, antifaşizmi anlatırdı hep. Aramızda bir zincir vardı sanki.

Uzak Doğu

Çin'de film çekerken, 'Son imparator, Pun Yi taç giydiğinde kaç yaşındaydı?' diye soruyorlardı. 4.000 demek geliyordu içimden. Çünkü Çin'in geçmişi en azından o kadar geriye uzanıyor. Ama şimdi git-

meye korkuyorum. Son beş-altı yılda 4.000 yıldakinden daha çok değişti ülke. Çin'e ve Çinlilere büyük bir yakınlık duydum. Öyle bir kültür ki ne kadar çok şey öğrenirseniz o kadar az şey bildiğinizi anlıyorsunuz. 'Son İmparator'un çekiminden önce iki yıl boyu birçok kez gittim Çin'e. Hollywood'un İtalya'da çektiği filmlerdeki yanlışları yapmak istemedim. Hani Tennessee Williams'ın ünlü öyküsü 'Mrs. Stone'un Roma Baharı'nın bir Hollywood uygulaması vardır ya, Piazza Espania'daki evinin penceresinden Warren Beatty ile konuşan Vivien Leigh, 'Villa Borgesse'de kayboldum,' der. Olanaksızdır Villa Borgesse'de kaybolmak. Ama yine de ne romantikti o sözcük!

Babam

Baba oğul ilişkileri kimin daha akıllı olduğuna dayanan bir karşılaşma. Babam çok tanınmış bir ozandır. Şimdi 85 yaşında. Bana bir şeyler öğretirken hiçbir zaman baskıcı olmamıştır. Akademik de değildir. Şu kitabı okuyacaksın, şunu okumayacaksın gibi sözler ettiğini bilmem hiç. Bu nedenle hep müthiş bir başkaldırma duygusuyla sonsuz bir hayranlık arasındaki ikilemi yaşadım babama karşı. Örneğin sekiz dokuz yaşlarındayken bir gün anneme yazdığı bir şiir geçti elime: 'Beyaz Gül.' Bahçedeki beyaz gül gibisin, diyordu anneme. Yaz geçip gitmek üzere. Gül artık unutkan. Sen de bir gün her şeyi unutacaksın. Gülün baharı unuttuğu gibi. Babam her zaman yaşamla sanatın bir bütün olduğuna inanır. Bahçeye çıktım, gerçekten de bir beyaz gül vardı orada. Şiir yaşamdı.

Bana sık sık sinemadan söz etmesinin nedeni, günlük bir gazetede eleştirmen olarak çalışmasındandı. Bir alay John Ford filmi izledim o yıllarda. Sonra gidip onları kasabamızın çocuklarına anlatırdım. Oyunlarımızda ben hep John Wayne olurdum.

En Sevdiğim Filmim

Tarafsız konuşmak olanaksız. Hep en sonuncusu ya da henüz baş-

lamadığım. Ben yaşlı bir yönetmenim. 1962'den bu yana film yapıyorum. Çok uzun bir süre bu.

Dostlar

Paolo (Pasolini) üzerine bir film yapmayı çok istedim, ama henüz buna hazır değilim. 'La Luna' (Ay) da bir sahne vardı. Baş oyuncu eroin aldıktan sonra bir bara giriyor. Fon müziği, o sıralarda pek moda olan 'Saturday Night Fever.' Bir an John Travolta gibi dans etmeye başlıyor. Pasolini'nin fetiş oyuncusu Franco Citti ile sarılıp dans ediyorlar. Sonra yoruluyor. Uyuyakalıyor. Gözünü açtığında televizyonda Pasolini cinayeti haberi veriliyor. Paolo'nun 'Accattone' (Dilenci) filminden fırlamış bir alay insan şaşkınlıkla bakıyor. Daha sonra çıkarmıştım 'La Luna'dan bu sahneyi. Dayanamadım.

Marco Tullio'nun 'Pasolini'nin Öldürülmesi' filmini gördünüz mü bilmiyorum. İlginç bir şey, bu film gerçekten bana büyük bir ustayı yitirdiğimiz duygusunu verebildi. Yalnız benim için değil tüm İtalya için büyük bir kayıptı Pasolini'nin aramızdan ayrılması. Bugün aynı babamın bir şiirinde dediği gibi düşünüyorum: Yok olma var olmayı daha güçlendirir.

Hollywood

Fransızların neden sinemalarını korumak istediklerini anlıyorum. Yalnız her tür kotaya karşıyım. Çünkü bu da bir tür sansürdür. Çocukları korumak dışında her türlü sansüre karşıyım çünkü.

Amerikan 'filmlerim'den sözedenler var. Ben hiçbir zaman Amerikan filmi yapmadım. Filmlerimi Amerikan firmalarına sattım ama son söz hep benim oldu. Sorun şu: 10 milyon dolar tanıtma masrafı yapıp ortaya Amerikan tipi bir film mi çıkarmalı, yoksa bir riske mi girmeli?

'Çalınmış Güzellik' İtalya'da 100'ü aşkın sinemada gösterilip 5

milyon kazanç getirdi. Ama neden daha fazla sinemada gösterilmedi? Amerika'nın yabancı film gösterilmeyen bir kentinde oturanlar demek ki diğer ülkelerin kültürlerine karşı kapalı kalıyorlar. Ne yazık ki Amerika'ya yabancı film satmak gittikçe güçleşiyor.

Selânik Uluslararası Film Festivali, 1996
(13 Aralık 1996'da Cumhuriyet gazetesinde yayımlandı.)

JAPONYA



Kore-Eda Hirakazu

Kore-Eda Hirakazu

MABOROSİ, YA DA ÇEKİCİ SANRILAR

Temio: Bir balıkçı olan babam şöyle derdi: 'Okyanus eninde sonunda hepimizi birgün kandırmaya çalışacaktır... müthiş bir ışık (Maborosi) çekiyor beni okyanusa doğru.. Kimse bir gün Maborosinin büyüsüne kapılmaktan kurtulamaz.'

— 'Maborosi'nin ana noktası bir intihar. Bunun Japon kültürü ile ilişkisini düşünmeden edemiyor insan.

Batıya gelmeden önce intiharın Hıristiyanlıkta bir suç olduğunu düşünmemiştim. Filmimde Ikuo'yu canına kıydığı için sorumlu tutmuyorum. Daha çok benliğinin dışında onu bu eyleme iten bazı güçler olduğunu sanıyorum. Bu bir teslim olmaktan çok kişinin ötesinde daha büyük güçler olduğunu kanıtlamaktır.

— Genç kocanın neden kendini öldürdüğünü bilmememiz filmin en önemli öğesi, ekseni bence.

Çok haklısınız. Nedenini çözmek gibi bir yol izlemek istemedim. Beni gerçekten ilgilendiren geride kalanlardı. Giden gitmiş. Önemli olan geride kalanların böyle hiçbir zaman çözülemiyecek bir giz ile nasıl uzlaşabileceği. Bu filmde bu soruyu irdelemek istedim.

İlk uzun konulu filmim olan 'Maborosi'den önce televizyon için belgeseller yaptım uzun yıllar. Bir belgesel sırasında, kocasını ihtihar nedeniyle yitiren bir kadın tanıdım yakından. Çektiği acı ve içine atıl-

mış olduğu yeni durum ile nasıl yaşayabildiğini anlamaya çalıştım; kültür ya da din ne olursa olsun hepimizin bir gün karşılaşabileceği bir yıkım bu. Herkesin böyle bir acının bir insan için ne demek olduğunu düşünmesini istedim.

— Ya düş dizileri...İlk episodda kadın kahraman ufak bir çocukken büyük annesi ile görülüyor, son episodda ise gerçekzamanda yaşlı bir kadınla.

Birincisi kesinlikle bir düş. Kahraman daha önce başından geçen bir olayın düşünü görüyor. Katıldığım festivallerden birinde şöyle bir soru yöneltildi bana: 'Bu filmde her şey yineleniyor. Hep başladığınız yere dönüyorsunuz. Film bir düş ile başladığından yapısal olarak bir düş ile mi son buluyor?' Yanıtım ise son episodun bir düş olabileceği, oysa bir düş dizisi gibi yönetilmediğiydi. Surreal demeyeyim ama bir tür extra-real bir anlatım vermek istedim, ya da hyper-real..

Gerçek olan kadının ölüme doğru bir çekim duymasıdır. Oradaki cenaze töreni var mıydı, yoksa imgeleminin bir ürünü müydü, önemi yok. Bunu izleyicinin yorumuna bırakıyorum, en önemlisi o anda ilk kocasını ölüme çeken duyguyu anlayabilmesi. İşte 'maborosi' bu, genç kadın için deniz kenarındaki cenaze alayı 'maborosi.'

— Daha önce 'maborosi'nin Japonca'da sanrı demek olduğunu söylemiştiniz..

Bir serap gibi, bazıları görüyor, bazıları görmüyor. Var mı, yok mu? Orada, en uç yerlerde. Japonca'da insanı ölüme çeken ışık demek değil, ölümle ilgisi yok. Yalnızca sanrı. Bu nedenle benim için 'maborosi' her ne kadar ölüme doğru çeken bir sanrı ise de aynı zamanda yaşamın bir anlamı. Geçici olduğundan daha güzel gelen yaşamın. Ve filmin özü işte bu duygu.

— Ama aynı zamanda derin bir hüzün getiriyor. Genç kadın her zaman çok yalnız. İlk kocası ile bile birbirlerini seviyor görünmelerine karşın öylesine suskundular ki sanki her biri başka bir evrende yaşıyor gibiydi. Aynı şeyi ikinci kocası ile de gözlemledik.

(Uzun bir sessizlikten sonra) Çok haklısınız. İlk kocası ile hiçbir zaman yüz yüze görmüyorsunuz filmde. Bunu bilerek yaptım. Birbirlerine baktıkları hiçbir sahne koymadım. Kadın her zaman sırtına bakıyor adamın. Örneğin işe giderken ya da bisikletin arkasında otururken. Hüzünlü ve yalnız bir ilişki. Her zaman bir mesafe var aralarında. Bunu görebildiğinize sevindim. Çiftin hiçbir zaman temel olarak birbiri ile bağlantı kurmadığı bir ilişki yarattım.

— İkinci kocasıyla daha da belirgin bu yalnızlık.

İkinci kocası daha silik. Bir gölge gibi. Ancak son episodda karşı karşıyalar, o da çok uzaktan. Kadın her zaman ikinci kocasının ardında birinci kocasının gölgesini görüyor. Bu nedenle eğer gerçekten birbirlerini görebileceklerse bu ancak film bittikten sonra olabilecek. İkinci kocayı oynayan oyuncuya, 'Sen bir gölgesin, yalnızca bir sessin, yakın planda hiç görünmeyeceksin, uzaklığı tanımlıyorsun,' dedim.

— Genç kadın Yumiko'nun yaşamının birinci bölümü ile ikinci bölümünde farklı kullanıyorsunuz mekânı. İkinci bölümde doğaya daha yakınız. Örneğin damlarda yağmur, kumsala vuran dalgalar. Birinci bölümde ise eski Japon evlerinin göz tırmalayan neon ışıkları vardı. Mekânı öyküye göre nasıl kurduğunuzu öğrenmek isterim.

İlk bölümde, dar bir mekâna yerleştirdim çifti. Çok az gökyüzü, yalnızca karanlıklardan gelen sesler-bir bakıma ana rahmi gibi. Sınırlı bir mekânda yaşıyorlar. Biri birden ölünce öbürü dşarda kalıyor diyebiliriz. Ve o zaman birden ilk kez doğal ışık görüyor. İkinci bölümü izleyicinin kadının duyduklarını duyup, yakaladığı ışığı birlikte özümlemesini sağlamaya çalışarak kurdum. Film ilerledikçe bilinçli olarak daha çok ışık verdim kadına.

— Ya yağmur?

(Uzun ve düşünceli bir sessizlikten sonra) Hangi özel yağmur?

— İkinci bölümde, köyde yaşarken birkaç yağmurlu sahne var. Damlarda kiremitler hep ıslak değil miydi? Kullandığınız renkler ve sesler de hep bir yağmur duygusu veriyordu.

Günlük yaşamı yakalamaya çalıştım filmde. Bulutlu bir gökyüzü örneğin. İnsanların bulutlu zamanlarda nasıl davrandıklarını görmek istedim. Ama çekim sırasında fikrimi değiştirdim biraz ve özellikle çocukların yürüdüğü sahneden başlayarak nemin filmde nasıl görüneceği ilgimi çekti; su birikintileri yerleştirmeye başladım. Böylece su birikintileri var, yağmur taneleri var ve düşen yağmur tanelerinin sesi var. Tüm bunları bilerek yaptım ama suyun filmdeki görüntüsü pek doyurucu gelmedi bana.

— Ben etkili buldum oysa.

Birkaç nokta var, filmin bitmemiş olduğunu söylemiyorum ama gelecek kez daha iyi yapabilirim. Bunlardan biri yağmur, diğeri ses, özellikle yakından gelen ses ile uzaktan geleni ayırt edebilme. Diyelim ki bu konuyu irdelemeyi henüz bitirmiş değilim.

— Kahraman rolüne neden ünlü bir manken seçtiğinizi merak ediyorum.

Ünlü bir manken olduğu için seçmedim. Hüzün ve acı duygularını verebilmek için oyun deneyimlerine dayanmak istemedim. Daha çok belirli bir 'varlığı' olan biri arıyordum. Onu görür görmez hemen karar verdim. Bakışları da çok etkiliydi.

— Hou Hsiao-hsien üzerine yaptığınız belgeselden söz edebilir misiniz?

Son yıllarda Tayvan'dan çok ilginç filmler çıkıyor. Bugünün Tayvan'ı ve bunun film ile olan ilişkisini görüntülemek istedim. Hou Hsiao-hsien'in yatay bir portresini çizmektense, dikey olarak kestim: Yaşamdan bir dilim, 1994 yılında Tayvan'da film yaşamından bir dilim, kapanmak üzere olan bir sinema salonu, bir çarşaf gerip tarihsel film gösterilen bir film kulübü, Hollywood filmlerine koşan gençler ve öbür yanda Hou Hsiao-hsien ve Edward Yang'ın yaptığı tür filmler.

— Sizi çoğunluk Ozu'ya benzetiyorlar, özellikle karakterlerden kendinizi uzak tutmanız açısından. Ozu gibi yakın plan kullanmıyorsunuz, karakterleri tatami üzerinde otururken alçak kamera açılarıyla gösteriyorsunuz, iç mekânlarda ise geometrik sert açılar göze çar-

pıyor. Sonra 'Maborosi'de sessizlik ve boş mekânlar konuşuyor, ya da bisikletin anahtarı gibi cansız bir nesne önemli anlam taşıyor.

Ozu, Mizoguchi ve Naruze gibi büyük Japon yönetmenlere saygım sonsuzdur ve onlardan etkilendiğim kuşkusuzdur. Ama bu film üzerine düşündüğümde benzer kuşakların uluslararası yönetmenlerinden etkilendiğimi düşünüyorum-özellikle karakterleri doğal manzaraya nasıl yerleştirdikleri açısından. Bu bağlamda, stüdyoda bol ışıkla çalışan Japon yönetmenlerden çok Yunan'lı Theo Angelopoulos ve Tayvan'lı Hou Hsiao-hsien'den etkilendiğimi söyleyebilirim.

Bazı sahnelerin Ozu'yu anımsattığı şaşırtmıyor beni. Amacım ona öykünmek değildi. Japon evlerinin boyutları bu gibi sahneleri kaçınılmaz kılıyor. Bunu önlemek elimde değil. Oysa Ozu ve diğerlerinin filmlerini yaptıkları zamandaki koşullar -ne stüdyo ne de teknisyen açısından- bugün geçerli değil Japonya'da. Bu nedenle onlar gibi film yapmak olanaksız. Japon sineması yapabilmek için yeni bir yol düşünmeyi ve yeni koşullar getirmeyi yeğlerim.

— Çağınızın Japon yönetmenleri arasında benzerlikler var mı?

İyi geçiniyoruz (gülüyor). En benzer yanımız geçmişimiz ve hazırlık dönemimiz açısından ortak yanlarımız olmaması. Şimdi 40'larını süren bir grup Japon yönetmen 1960'ların öğrenci eylemlerinden etkilenip bu deneyimle film yapmaya başladılar. Yönetmen asistanlığından yönetmen durumuna geçtiler. Onların filmleri stüdyo için yapılıyordu ya da 'porno' diyebileceğimiz filmler yaptılar. Bu filmlerin bazıları, özellikle 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başından bazı filmler çok ilginçti. Oysa 1980'lerde Japonya ekonomik alanda bir patlama yaşadığı sırada pek iyi film yapıldığını sanmıyorum. Para çoktu; savuracak parası olan birçok şirket baş rolde bir şarkıcıyı görüntüleyen türden filmlere yatırım yaptı. Bunlar çok kötü filmlerdi. Şimdi artık o bol paralı günler geride kaldığından benim gibi daha yirmili yaşlarda çok çalışarak film yapmaya başlayan yönetmenler var. Belgesel çalışmalarımın çok etkisi oldu bana. 'Okaeri' filminin yönetmeni, arkadaşım Shinozaki projeksiyoncu ve eleştirmen olarak -

örneğin Tarantino, Kiarostami ile söyleşiler yaparak-edindiği deneyimleri film yapma sanatına uyguladı. Dediğim gibi hazırlık dönemimiz farklı. Ortak yönümüz sinema tutkumuz. Şimdi 40'ları süren bizden önceki kuşak için bir tema gibiydi sinema, yaşamları birbirine benziyordu. Biraz para kazanınca saki sofrası kurup (belki bir kadın da kiralayarak) sabaha dek içer, atışıp tutuşurlardı. Sinemayı ne denli sevdiklerinin bir göstergesiydi bu. Kavgalar kadın için değil, film yöntemi gibi konular içindi. Benim kuşağım sinema tutkusunu başka yollardan gösteriyor. Film izleyerek! Belki de bunda 1980'lerde Tokyo'da paranın su gibi aktığı yıllarda ufak sinemalarda dünyanın dört bir yanından film izleyerek yetişmemizin etkisi var.

— 'Maborosi'ye yatırım nereden geldi?

Çalıştığım bağımsız televizyondan.

— Genç yönetmenlerin hemen hepsi bağımsız mı bugün?

Yeni bir Japon filmi var, 'Deniz Kumları Gibi.' Yönetmeni Hashigushi Süper 8 filmler yaparak başladı. Sonraları, Japonya'da bağımsız filmin anası sayılan PIA'dan ve TOHO stüdyolarından yardım gördü. 'Okaeri' filmi için Makoto Shinozaki borç para aldı. Dediğim gibi şimdi 30'ları süren yönetmenlerin hemen hepsi bağımsız ama Shochiku ve TOHO gibi stüdyolar yetenekli yönetmenleri kapmaya çalışıyorlar. Ben kişisel olarak onlarla savaşmaya kararlıyım. 1980'lerden bu yana büyük stüdyoların hiçbiri genç yönetmenlere iş vermedi. Yeteneklerin gelişmesine yardımcı olmadılar. Şimdi kimimiz başarılı diye bizi para küpüymüşüz gibi kuşatmak istiyorlar. Bağışlanmayacak bir şey bu.

— Yeni bir tasarıma başladınız mı?

İki senaryom var. Gelecek filmim 'Maborosi' gibi bir roman uygulaması değil, özgün bir öykü. 'Maborosi'yi ışık, gölge ve ses ile kurmaya çalıştım elimden geldiğince, çünkü temelde bir öyküye dayanıyordu. Bu öyküyü anlatabilmek için bir noktaya kadar diyaloğa güvenmem gerekti. Bunun kötü bir şey olduğunu söylemek istemiyorum ama gelecek filmimde sınırları sessiz filme doğru iyice itme-

yi tasarlıyorum; belgesel biçeminde çekeceğim; gereksiz her şeyi kesip atarak öze varılan bir Bresson filmine yakın olacak. Ondan sonra Billie Wider türünden bir güldürü filmi yapmak istiyorum. Komedinin trajediden daha zor olduğunu sanıyorum ama bu kez güldürmek istiyorum insanları!

Istanbul Uluslararası Film Festivali, 1996 Berlin'de Shomingeki Filmzeitschrift'te 1997'de Almanca olarak ve Brüksel'de Film Televisie. Video dergisinin Temmuz 1997, No 473 sayısında Felemenk dilinde yayımlanmıştır.)



Nagisa Oshima

Nagisa Oshima

ÇELİŞMELERLE DEĞİŞEN TOPLUMDA SİNEMA

Doksanlı yıllarda gerçekleştirdiği 'Kyoto, Anamın Yurdu' ve 'Japon Sinemasının 100 Yılı' adlı iki belgeselin dışında 1986 yapımı 'Max, Sevgilim'den bu yana başka film yapmayan Oshima Nagisa, yine de Japon sinemasının en önde gelen ve en çok sözünü ettiren yönetmenlerinden bugün. Geleneksel anlatımların dışına çıkan, kendine özgü sinema dili ile yedinci sanatın alışılagelmiş kurallarını alt üst etmekle kalmayıp 'müstehcen'e getirdiği yepyeni bir yorumla da Japon ahlak kavramlarını allak bullak etmiş bu sanatçı Türkiye'de en çok 'Duyular İmparatorluğu' (1976), 'Tutku İmparatorluğu' (1978) ve 'Furyo' (1983) yapıtlarıyla tanınır. Geçtiğimiz İstanbul Uluslararası Film Festivaline juri başkanlığı yapan Oshima ile bu ortamda söyleştik:

— Sinemanin yüzüncü yılı nedeniyle İngiliz Film Enstitüsü ve televizyonu için Japon sinemasını konu alan bir film gerçekleştirdiniz. Bu konuda biraz bilgi verebilir misiniz?

Değişik ülkelerden on iki yönetmene ülke sinemalarını anlatan birer belgesel yapmaları önerilmişti. Örneğin İngiltere'den Stephen Frears, Fransa'dan Jean-Luc Godard, İtalya'dan Bernardo Bertolucci. İskandinav ülkeleri, Almanya, Rusya ve Çin de katılan ülkeler arasındaydı. Japon sinemasını anlatmak da bana düştü. 100 yılı 52 dakikaya sığdırabilmek çok güç bir işti. Oldukça zorlandım. Üstelik yapımcılar tümüyle öznel bir anlatım getirmemi istediler. Bu konuda na-

sıl öznel olabilirdim? Sonunda elimden geldiğince Japon sinemasının gerçek öyküsünü anlatmaya çalıştım. Sinemanın yanı sıra Japon toplumunu ve tarihini de ele aldım. Bunu yaparken sinemanın her devirde gençliğin verdiği savaşımla iç içe olduğu dikkatimi çekti. Bu noktayı vurguladım. Tarih açısından da feodal sistemden nasıl kurtulduğumuzu göstermek istedim. Sonra sağlık, aile gibi konuları da inceledim.

— Ya kadınlar? Kadınlar da sizin her zaman üstünde durduğunuz bir konu değil mi?

Evet, kadınlar. İlk filmlerimi yaparken kadınların üzerinde durduğumun farkında değildim. Ama şimdi ikinci filmim 'Gençliğin Acımasız Öyküleri'ni (1960) izlediğimde genc kız Makoto'yu çok güçlü bir karakter olarak görüyorum. O zaman bunun bilincinde değildim.

— İlk filminiz 'Aşk ve Umut Kenti'ni gerçekleştirdiğiniz 1959 ve bunu izleyen coşkun 1960'lar ile günümüz Japon sineması arasında nasıl bir bağlantı kurabilirsiniz?

1960'lı ve 1970'li yıllarda bir keşmekeş yaşadığımızı sanıyorum. Japon sinemasını kökünden yok etmeye çalışmıştık o yıllarda. Başlangıçta topluma karşı çıkan filmler yaptım. Oysa 'Tören'den (1971) sonra böyle filmlerden uzak durmaya karar verdim. Tüm düşlerim kırılmıştı. Toplumu değiştiremiyeceğim apaçıktı. Bugün genç yönetmenlerin başka sorunları var. Kişiler arasındaki iletişim zorluklarının sancısını çekiyorlar onlar ve bu nedenle kendi kabuklarına çekiliyorlar. Ama eğer kendi kendilerine karşı açık ve dürüst olabilirlerse iyi filmler yapılabilir.

— Fransa'da 'Positif' sinema dergisinin Ocak 1995 sayısında çıkan bir yazınızda 'Sinemanın artık modası geçmiştir, geleceğinden beklenebilecek bir şey yoktur' diyorsunuz. Bu karamsarlık neden?

Orada 'sinema' derken stüdyolarda yapılıp sonra da sinema salonlarında gösterime giren filmlerden söz ediyordum. Bu sistem televizyon tarafından yenilgiye uğramıştır. Artık filmler televizyon des-

teğiyle yapılıyor ve evlerde izleniyor. Bir kültür olarak sinema çok ilginç bir anlatım ortamıdır ve bir kültür olarak yok olmayacaktır. Stüdyo sistemi ise çoktandır kendini yitirmiştir. Ben daha 1960'larda, özellikle birlikte çalıştığım stüdyo, öğrenci gösterileri liderinin öldürülmesinden sonra 'Japonya'da Gece ve Sis' filmimi afişten indirince bir daha böyle bir sistemle işbirliği yapmamaya karar verdim ve bağımsız olarak bu işe soyundum.

— O zaman ancak yirmi sekiz yaşındaydınız. Bugün sinema çevrelerinde 'bağımsız' sözcüğü çok sık duyuluyor. Gençlere bu konuda nasıl bir öğüt verebilirsiniz?

Bugün her yönetmen istese de istemese de bağımsız olacaktır. Eskiden tüm yönetmenler bir şirket ile çalışırdı. Şimdi hemen hemen %100 bağımsız ve özgür. Kore'de filme para yatıracak birkaç yapımcı gözlenebiliyor ama Japonya'da yapımcı yok denecek kadar az.

— Nasıl gelindi peki bu duruma?

Stüdyo sistemine dayanan Japon sineması savaş sonrası izleyiciye beklediğini vererek başarılı olmuş, Japonları haksızlığa uğrayan kurban açısından gösteren 'rahatlatıcı' filmler ile bir altın çağ yaşamıştı. İyi filmler de yapıldı kuşkusuz. Ama genel olarak yeterince evrensel değildi sinema, hep 'Japon' kaldı. Nagasaki gibi konularda, sanayileşme konusunda, Japonya'nında tüm diğer ülkeler gibi yanılgılara düştüğünü sergileyen filmler yapılmadı. Japonya yeni bir sanayileşme devresine girince sinema da bu rahatlatıcı öğesini yitirdi. 1960'lar gençliği bu 'kurban' mezhebinin bir parçası olmak istemediler. Onların filmleri stüdyolarda yapılamazdı. Ancak 'kişisel' olabilirdi. Avrupa'nın 1968'de yaşadığını Japonya 1960'da yaşadı. 1960'lardan başlayarak 1970'lerin ortasına dek Japon sineması çok ilginç bir dönem geçirdi.

— Yalnız stüdyo sistemi kapsamında da olsa sinemanın televizyona yenildiğini söylediniz. Ya 'High Definition'? Japonya'da çok yaygın olduğu söyleniyor.

Hareket eden ilk imge sinemaydı, ikincisi televizyon. Üçüncü dal-

ga da HD olacaktır. Ama bu işe soyunan televizyon şirketleri umduklarını bulamadılar. İyi satış yapılamadı. Bir kere çok pahalı, sonra Japon evleri genelde çok küçük olur, böyle büyük bir ekrana yer ayırmak zor. Ayrıca her ne olursa olsun hiçbir şey bir film kadar nitelikli olamaz. Kuşkusuz çok güzel imgeler verebiliyor ama televizyon izleyicisin bu tür bir güzelliğe gereksinimi yok. Bu nedenle çok az eve girdi ve fiyatlarda da bir düşme olmadı.

— Size en çok yöneltilen sorulardan biri de sansür olmalı.

Savaş sonrası Japonya'sında sansürün öyküsü uzundur. Ucu 'Lady Chatterley'in Sevgilisi"ne uzanır. Çevirmen ve yayımcı, duruşmalarında romanın porno değil bir sanat yapıtı olduğunu savunmuşlardı. Böyle bir tutum beni çok öfkelendiriyor. Düpedüz ayırımcılık bu. Her ne için olursa olsun, sansüre kesinlikle karşıyım. Anlatım özgürlüğü çok önemlidir. İyi, kötü, 'müstehcen' kişilerin kafalarında gelişen kavramlardır. 'Müstehcen' buluyorsan gidip görmezsin, o kadar.

— Yine size sık yöneltilen bir soru Fransız 'yeni dalga' akımı ve Jean-Luc Godard'dan ne derece etkilendiğiniz değil mi?

Godard'dan ve Fransız 'yeni dalga' akımından etkilendiğim kesin olarak yanlıştır. Ne yabancı ne de Japon yonetmen ya da akım tarafından etkilenmediğimden eminim.

— Ya Marxist olduğunuz ?

Diğer yazarlar gibi Marx'ı da bol bol okudum oysa her zaman bireyci kaldım.

— Son olarak yine 'Positif'deki yazınıza dönelim. Orada Japon sinemasının geleceğini Japon kökenli olmayan yönetmenlerde, yabancılarda, dünya sinemasının geleceğini de uzak doğudan sineması az bilinen Tayvan, Hong Kong, Çin, Kore gibi ülkelerde görüyorsunuz. Bunu açıklar mısınız?

Japon kökenli olmayanlar ve yabancılar Japon kültürünü ve Japon sinemasını değiştireceklerdir. 'Positif'teki yazının ikinci başlığı 'Savaştan Sonra 50 Yıl' Toplum çelişkilerle değişiyor. Filmler bunu aynı hızla izleyemiyor. Gençler değişiklikler üzerine düşünebil-

mek için kendi sinemalarını yapmak istiyorlar. Örneğin Japonya'da Kore kökenli yönetmen Yoichi Sai bu tür filmler yapıyor. 'Tümü de Aynı Ayın Altında' (1993) filminde olduğu gibi azınlıkların, göçmenlerin sorunlarını irdeliyor. Japon kökenli olsa da genç yönetmen Mitsuo Yanagimachi de 'Tokyo ile İlgili Aşk' (1992) filminde iş aramak üzere Çin'den Japonya'ya göç eden gençlerin dramını anlatıyor.

Çin, Kore, Hong Kong, Tayvan gibi sineması az bilinen ülkelere gelince: Ne zaman bir ülke derin toplumsal çelişkilerden ve bu çelişkilerle gelişen değişimlerden geçerse ve bu değişimler özellikle genç kuşağı etkilerse bu gerçeğin sinemaya yansıması doğal oluyor; İtalya'da neo-realizm, Fransa'da 'yeni dalga', Polonya, Brazilya. Birçok örnekler verebiliriz. Önceden de belirttiğim gibi Japonya böyle bir devreyi 1960'larda geçirdi. Çin, Kore, Tayvan, Hong Kong ise şimdi yaşıyor.

İstanbul Uluslararası Film Festivali, 1995 (Pazar Postası'nda 22 Nisan 1995'te ve Berlin'de Shomingeki Filmzeitschrift'te 1996 Yaz sayısında Almanca olarak yayımlanmıştır.)

KAZAKİSTAN



Rachid Nougmanov

Rachid Nougmanov

ÖZGÜRLÜĞÜN BEDELİ

Rachid Nougmanov, Orta Asya Sinemasına yepyeni bir canlılık getiren Kazak 'yeni dalga' akımının öncülerinden sayılır. Diploma filmi 'Ya-ha' (1986) kısa zamanda bir yeraltı kült klasiği oluvermiş, uyuşturucu bağımlılığını konu alan ilk uzun konulu filmi 'İğne' (1988), Berlin de içinde olmak üzere belli başlı festivallerde ilgi görmekle kalmamış, Sovyetler Birliğinde de gişelerde 20 milyon satarak büyük başarıya ulaşmıştır. Son filmi 'Vahşi Doğu'da motosiklet çetelerinden cüce çingenelere gerçeküstü bir toplum sergileyen Nougmanov yaşamını Fransa'da sürdürmektedir.

— 'İğne'den bu yana neler değişti senin için?

1986-87'den başlayarak yaşam devamlı değişiyordu Sovyetler Birliğinde. 1989'da Yönetmenler Sendikasının başına getirilmiştim. Şimdi o kadar uzaklarda gibi geliyor bana tüm bunlar. O yıl herkes gelecek konusunda müthiş heyecanlıydı. 'İki yılda yepyeni bir yaşam yaratacağız ve herkes mutlu olacak. Dünyanın en iyi ülkesi olacak!' gibi. İşte bu coşku içinde, daha okulu bile bitirmemiş olan beni başkan seçtiler. Ciddi olmadığım için kabul ettim. Belki Guinness Dünya Rekorunu kırarım diye düşünüyordum. Ama o zamandan bu zamana her şey gittikçe kötüye gidiyor ve o coşku da sönüp gitti. 1990'a geldiğimizde hepimiz gelecekten kaygılanmaya başlamıştık bile. Seninle 1991'de karşılaşmıştık Alma Ata'da, o zaman bile bu kaygılar ortadaydı.

— Oysa bir alay iyi film o yıl yapıldı.

Belki o zaman bitirildi ama tasarımlar 1980'lerde hazırlanmıştı. Ben, Victor ile (Rusya'nın en popüler rock yıldızı Victor Tsoi genç yaşta bir araba kazasında ölünce Soviet James Dean'i olup çıkmıştı.) 'Vahşi Doğu'yu hazırlamaya başlamıştım. O ölünce, bıraktım filmi. Onsuz nasıl devam edeceğimi bilemiyordum, çünkü onun için yazılmıştı. Yönetmenler Sendikasına geri döndüm ve bir yıl oturup Kazak sinemasının geleceğini düşündüm. Her zaman özelleştirmeden yanaydım. Daha o zaman hükümetin sanatçılara para vermeyeceğini anlamıştım. Bugün verse bile yarın vermez, ya da yavaş yavaş azaltır ve birgün keser. Bir çok kimse hükümetten para almadan hiçbir şey yapamıyacağımızı sanıyordu. Oysa bir gün hükümet seni aldatırsa, o zaman ne yaparsın?

— Sovyet hükümetini mi diyorsun?

Sovyet devri 1991'de sona ermişti. Daha o zaman, eğer kendi stüdyonun sahibi olamazsan eninde sonunda her şeyi kaybedeceğin açıktı. Yılda 50-60 film yapmış olan Mosfilm'e bak, ne yapıyor şimdi? 6-7 film bile değil. Kazakistan'da ise tüm yatırımlar kesildi. Bu yaz bir film dışında diğer tüm yapımlar durduruldu. Durum çok kötü.

— Başlangıçta bankalar film endüstrisine para vermiyor muydu?

Zarar etmeye başlayınca durdurdular.

— Mafyanın sinema yoluyla kara para akladığı da söyleniyor.

Kim mafya, kim değil, ben bilmem. Kara para aklamak isteyenler var. Onlar kendilerinden sorumlu. Ben, kişisel olarak yalnız ayakta duramıyacağımıza inanıyorum. Belki video yapabiliriz ya da yarı amatör işler ama uluslararası ortak yapımlara girmedikçe eskisi gibi filmler yapabileceğimizi sanmıyorum. 'Yeni dalga' 1980'lerin sonunda doğdu. Daha ufacık bir çocuk. Ama yürümeye başlamadan yitirebilir yaşamını..

— Son yılların Kazak filmleri öylesine karamsar ki. Hep gelecekten bekleyecek bir şeyi olmayan gençlik, yitirilen töreler gibi konular işleniyor.

Yaşamı yansıtıyor bunlar. Yaşamla bağlantısı olmayan filmler yapamayız.

— Yurt dışında yaşamak yapıtlarına nasıl yansıyor?

Ülkemden uzak yaşayınca geriye bakıp olanları daha iyi değerlendirebiliyorum. Kendi ülkende yaşayınca bir çok şeyi anlayabilmek için fazla yakın oluyorsun. Orada kalsaydım kolayca bir film daha yapabilirdim ama başından başlamaya karar verdim. Batıda kimim ben? Yeni başlayan biri. Kazak 'yeni Dalga' için en yukarılardayım, ama bunun bir anlamı yok. Bir challenge'a gereksinim duyuyorum. Bir hiç olmak ve sıfırdan başlamak.

— Bundan sonraki filmlerinde nasıl öyküler anlatacaksın, Sovyet öyküleri mi, Kazak öyküleri mi, yoksa bambaşka öyküler mi?

Beni ilgilendirmiyor bu. Ne Sovyet ne Kazak üzerinde fazla düşünmüyorum. Kendimi anlatmak, insanları anlamak istiyorum. İlk filmimden bu yana hep arkadaşlarımla , aynı biçemde çalıştım. Profesyonel oyuncu hiç kullanmadım. Kameraman bile kardeşim. Yıldız yöntemi, show business sarmıyor beni. Hep sevdiğim ve inandığım insanlarla çalıştım. Güzel şeyler yapabileceğimize inandım. Film var, kamera var, dostlar var, enerji var, yapacağız. Kazakistan'dan gelmişler, Moskova'dan ya da Londra'dan gelmişler, ne fark eder? Eğer onları tanıyorsam, seviyorsam, çalışırım birlikte. Şimdi burada otururken bile kafamda tasarımlar var ve yine tanıdığım ve sevdiğim insanlarla gerçekleşecek..

— Filmlerinle ilgili olarak sub-culture'dan söz ediliyor. Örneğin 'İğne' filmi. Sovyetler Birliği'nde sub-culture ne kadar yaygındı?

Her zaman vardı. Komunist ideolojisine karşı çıkmak gibiydi. Şimdi de tecimsel sanat biçimlerine katılmak istemiyenler tarafından bağımsız bir akım olarak süregeliyor. Eskiden bir ideolojiye karşıydı, bugün ruhunu satmaya karşı. Sub-culture denilen kültür geniş dağıtım görmeyen, kimse para yatırmadığı için halka gösterilmeyen kültür. Oysa bu sanatçılar yılmıyorlar ve devamlı birbirlerine destek oluyorlar.

— Son filmin, 'Vahşi Doğu'nun ne kadarı bununla ilgili?

Tümü. Oyuncuların hepsi sub-culture'dan arkadaşlarım. Çoğu St. Petersbourg'dan. Müzisyenler, sanatçılar, ressamlar ve sokaktan adamlar, esrarkeşler bile var. Bu insanlar birlikte, kendi kültürel mekânlarında yaşıyor, birbirlerini çok iyi anlıyorlar. Kendi değerleri ve önyargıları olan bir dünya.

— Cücelerin ne anlamı var filminde?

Bunu açıklamak kolay. Özgün senaryoda göçebe bir kavim düşünmüştüm; iç savaştan kaçmaya, şimdi eski Sovyetler Birliği'nin her yanında görülen kıyımdan kurtulmaya çalışıyorlar. Dağlarda bir yerlerde barış içinde yaşamak diledikleri. Çingene olmalarına karar verdim, Rusça'da 'cihanye' deriz. Ansiklopediye baktığımda bu sözcüğün 'Güneşin Çocukları' demek olduğunu gördüm. Sonra düşündüm ki burada bir yanlışlık var. Çingeneler güçlü ve yiğit kişilerdir, kendilerini savunabilirler, özellikle çoğu ödlek olan rock and roll'cu motosikletlilere karşı. Bir çingene 'höt' dese dört nala kaçarlar. Çingeneler kendilerini koruyamamak için ufak olmalılar ve Moskova Sirkine başvurdum.

— Bir İngiliz eleştirmen cüceleri 'sınırlanmış gelişim'in simgesi olarak görüyor.

Ben simgeler koymam yapıtlarıma. Sonradan insanlar bir sürü şey görürler, ilginçtir bu, ama başlangıçta simgelerden uzak durmaya çalışırım. Bir kez Kyoto'nun ünlü Taş Bahçesi'ndeydim. Simgeler yoktu orada. Tüm anlamlardan arınmış olduğu için öyle çok anlam koyabilirdiniz ki. Ben de tümüyle anlamsız olmaya çalışıyordum. Anlamsız, felsefesiz, simgesiz, boş bir deniz kabuğu. Sonradan istediğin simgeleri koyabilirsin. Başarılı olabildim mi bilmiyorum ama çalışma yöntemim buydu. Filmi her izlediğimde (ki defalarca izledim) yeni şeyler buluyorum. Böyle yapan başkaları da her kez değiştiğini söylüyor bana. Bir kez aptalca bir parody, başka bir kez çok karışık felsefi bir öykü, sonra bir aksiyon filmi ya da zevksiz bir güldürü.

— 'Vahşi Doğu' düşüncesi nereden aklına geldi?

O zamanlar Sovyetler Birliği geçen yüzyılın Vahşi Batısı (Wild West) gibiydi. Ne yasa, ne kural. Vur kır keyfince. Vahşi kapitalizm gelmişti. 'Doğu' Asya'ya değil 'komünizm'e gönderme yapıyor, çünkü Batı genelde 'Kapitalizm' ile özdeşleşmiştir.

— Müzikle ne gibi bir ilgin var?

Filmin tüm önemli oyuncuları rock müzikçileri.

— Rock senin için yalnızca bir tutku mu, yoksa bir grupta çaldın mı?

Müziği hep sevmişimdir. Victor Tsoi'den başlayarak bir çok arkadaşım rock müzikçisidir 1980'lerden bu yana.

— Demek Amerika'daki gibi bir rock kültürü vardı?

Amerika'daki gibi değil. Sovyetler Birliğinde rock yasaklanmıştı. Gerçekten yeraltındaydı. Resmi olarak rock diye bir şey yoktu. Eğer rock müzikçisi isen kendini böyle tanımlayamazdın çünkü ideolojistler 'Rock diye bir şey yok, sen de yoksun. Belki suç işlemişsindir. Bir parazitsin,' derlerdi. Bu insanlar bana hep çekici gelmiştir. İlk filmim 'Ya-ha'dan bu yana hep onlarla çalıştım. Rock müzikçisi oldukları için değil, onları sevdiğim için ve rastlantı olarak rock müzikçisiler.

— 'Vahşi Doğu'nun Avrupa'da dağıtım şansı var mı?

Jüri ödülü aldığı Valenciennes Festivali'nde (Fransa'da) birçok kişinin hoşuna gitti ama ben bu tür insanlara kendimi nasıl satacağımı bilemiyorum. Festivallerde senin gibi kişilerle konuşuyorum ama marketlere hiç gitmiyorum. Gerçi Japonlar satın aldılar. Japonya'dan bir mektup aldım. İlk filmim 'İğne'yi bir kadın 21 kez izlemiş!

Flanders Uluslararası Film Festivali, Ghent (Belçika), 1995
'Cinemaya Asian Film Quarterly'de Kış 1996 sayısında İngilizce olarak yayımlandı.

KIRGIZİSTAN



Cengiz Aytmatov

CENGİZ AYTMATOV'LA POLİTİKADAN SİNEMAYA

Yazar, senarist, diplomat, humanist, konuklarına -gazeteci bile olsalar- elinden geleni ardına koymayan, alçak gönüllü ev sahibi. Cengiz Atymatov'u anlatmaya nereden başlanır bilemiyorum. Lüksemburg'un yemyeşil ormanlarına bakan salonunda çaylarımızı yudumlarken ilk soru ondan geliyor:

Politik konuları mı tartışacağız, yoksa kültürel mi?

— Politikadan başlayıp kültürele geçeriz. Bir aydın olarak çağımıza ve özellikle bugüne bakışınızı öğrenmek isterim.

Politikasız hayat yoktur!

— Sovyetler Birliği'nin dağılışı ve Berlin duvarının yıkılışından sonra Avrupa kıtasında -ve de dünyada- yeni bir mimari gözlemleniyor. İmparatorlukların, büyük devletlerin yerini, küçük devletler, etnik azınlıklar almaya başladı. Siz çoğunluk Rus dilinde yaratan bir yazarsınız. Avrupa'da oturuyorsunuz. Sovyetler Birliği büyükelçisiydiniz. Bir yıl kadar Rus elçisi olarak da görevinizi sürdürdünüz. Şimdi de Kırgız büyükelçisi olaral Brüksel'e atandınız. Bu yeni konumlara nasıl bir yorum getirebilirsiniz?

Her gün kendimize sorduğumuz sorular bunlar. Karşı karşıya olduğumuz global değişimleri iki yönden ele alabiliriz: Kişisel ve toplumsal. Bu ikisine yakından baktığımızda aralarında kuşkusuz benzerlikler göreceğizdir. Dağılan Sovyetler Birliği'ni oluşturan büyük kitleden kendimi ayırmam olanaksızdır. Ben onlardan biriyim ve onların geçirdiklerini geçiriyorum. Belki bende de eski alışkanlıklardan kalma bir konservatizm görebilirsiniz. Bunun nedeni, yaşamımın büyük

bir bölümünün o devirde geçmesidir. O devri yaşadım. Belki diğerleri benim çektiğim acıları çekmedi. Çünkü ben bir yazarım. Kendime küresel bir amaç seçtim. Totaliter rejim sırasında bunu yürütebilmek çok güçtü ama başarabildiğim için gurur duyuyorum. Bir yandan, tarih akışını sürdürmelidir, diyorum. Öbür yandan yoldaşlarımın çektiklerini düşünüyorum. Hiçbir şey kuramsadığımız gibi olmadı. Değişimler yalnızca Sovyetler Birliği'ni değil, tüm dünyayı etkiledi. Ve biz buna hazır değildik. Önceleri perestroika bir reform süreci gibi görülmüştü. Tarih onun yanı sıra kendiliğinden gelişiyordu. Şimdi bu gelişmenin sonuçlarını yaşıyoruz. Dünya tartısını dengede tutan birtakım güçler var. Avrupa'nın varlığı ve yetenekleri bu güçlerden biri. Bunu, Avrupa tüm sorumluluğu üstlenmelidir anlamında söylemiyorum.

— Boris Yeltsin'in istediği olur ve Rusya, Avrupa Birliği'ne katılırsa ne gibi değişiklikler yaratır bu sizce?

Arzu edilen bir yapı ama yakın gelecekte gerçekleşeceğini sanmıyorum. Avrupa Birliği'nin kendi sorunları var. Berlin duvarının yerle bir oluşu tüm Avrupa Kıtası'nı etkiledi. Ayrıca, Birliğin içinde Portekiz gibi ekonomik açıdan daha geride ülkeler var. Sonra bir alay Doğu Avrupa ülkesi sırada bekliyor. Rusya'nın kendine özgü nitelikleri olmakla birlikte ekonomik sorunlar şu anda ağır basıyor. Rusya'yı içine almadan önce, Avrupa Birliği daha stabize olmalı.

— Bu yeni yapıda sizce kaybeden kim, kazanan kim?

Kazanan olduğunu sanmıyorum. Gerek Sovyetler Birliğinin içinde, gerekse dışında bunun böyle olmasını isteyenler vardı belkide. Eğer kazanan biri varsa, o da gelecek kuşaklar. Çünkü çok önemli bir adım atıldı. Özgürlük ve demokrasiye bir adım daha yakınız. Kuşkusuz büyük zorluklar içindeyiz ve çok kötü günler geçiriyoruz. Ama bence tarihsel gelişmenin anlamı budur. Berlin duvarının yıkılması uzun zamandır beklenen bir olaydı. Bu yıkılan duvarın yerinde şimdi gözle görülmeyen bir duvar var.

Ben Doğu adamıyım. Perestroika ertesi 'Yeni Doğu' kimliğini bulmaya çalıştı. Avrupa'ya bir ayna gibi baktı. Soğuk savaşın bitimin-

de Avrupa ne yapacak? Avrupa'da neler bulabiliriz? Politik liberalizmi mi örnek almalıyız? Batı pazarlarının dinamizmi ve verimliliğini mi? Neydi gerçek? Perestroika ertesi biz çok saftık. Çok geçmeden totaliter ideolojinin totaliter 'para' ile yer değiştirdiğini gördük. Tüm bunların trajik yönü, verimin azalması sonucu artan toplumsal kriz. Komşuyu komşuya düşman eden milliyetçilik: Tacikistan, Afganistan, Pakistan. Bunun örnekleri çok.

Üstelik bir de köktendincilik. Son romanım 'Kassandra'nın Damgası'nda kahraman uzayda gezegenlerarası bir istasyondan izliyor dünyamızı ve olaylara ilim ve kalıtımbilim açısından yorum getirmeye çalışıyor. Yeni dünyanın geleceğinden kaygılanan bir Kassandra bu. Tüm dinler ilginç olabilir. Neden yan yana, dostça yaşayamıyoruz? Milliyetçilik uğruna kardeş kardeşi vuruyor. Bir Rus atasözü vardır: 'Kötü olmayınca iyi de olmaz.' Bir geçiş devresindeyiz. Daha iyi günler bekliyoruz. Yalnız bu geçiş daha ne kadar sürecek?

— Sovyetler Birliği yazarları, sanatçıları, yönetmenleri için önemli kayıplar var bugün. Düşünce özgürlüğünün bedeli, tüm sanat dallarının elini kolunu bağlıyan parasal sorunlar. Bu gibi sorunlar, daha önceki rejimde devletin 'koruyucu' kanatları altında çözülüyordu.

Pragmatik açıdan bakarsak bu böyle. Aydınlara gelince. Onlar genelde diğer insanlardan daha çok acı çekerler. Aydın, yeni toplumlarda, yeni toplumların kuruluşunda hep yeni ve çekici unsurlar bulur. Toplum için savaşım vermeyi kendine görev sayar. Zaman zaman, idealleri yanlış yollara yönelebilir. Böyle konumlara karşı çok duyguludur aydın. Perestroika yıllarında her şey istediğimiz gibi olacak sandık. Oysa aydın olarak taşıdığımız ideallere toplumun içindeki başka güçler el koydu. Şimdi artık aydın tarihin yolunda bile değil. Duruma rasyonal açıdan bakmaya çalışıyorum. Bir tarih kuralı var: Tarih için aydın bir kataliz. Tarihsel gelişmenin katalizi. Değişimler ideallerine uymasa bile aydın her zaman savaşım verecektir. Sorun, insanoğlunun sınırlı varlığı ile her şeye kişisel açıdan bakması, yalnız kendine gelecek zararları görmesi.

— 'Fuji Yama' piyesinizin kahramanı Saburda bir aydın. Ve toplum tarafından dışlanıyor. 1970'li yıllarda geçen bu olay ve bu kahramanla günümüz arasında nasıl bir bağlantı kurabiliriz?

Sorunuza teşekkür ederim. Bunu ben de düşündüm. Günümüzde ne olabilirdi Sabur'a? 'Dissident'lerin soyundan geliyor o. Totaliter rejime karşı savaşım veren bir aydın. Yüksek idealleri olan bir insan. Bu nedenle istediğine hiçbir zaman kavuşamazdı. Devrimin getirdiği değişikliklerle doyum bulsaydı, bir aydın olarak gelişemezdi.

Şunu demek istiyorum: 'Artık mutluyum. Özgürlüğümüze kavuştuk. Basın özgürlüğümüz var. Istediğimi yazabilirim, gönlümce konuşabilirim,' diyebilirim. Eğer tüm bunlarla doyum bulmaya karar verirsem artık başka hiçbir amacım kalmaz. Oysa bir aydın olarak hep yeni sorunlar, yeni işlevler, olumsuz noktalar bulmalıyım. Kişinin ruhu uzay gibidir. Sınır tanımaz. Sonsuza uzanır. Inançları uğruna savaşım vermelidir insan. Eğer savaşacak bir şey yoksa, var oluşun da sonu gelmiş demektir. Üç yıl önce Japon düşünür Daisuku Ikeda ile tartışmıştık tüm bu konuları. Daha sonra Almanca ve Rusça yayımlandı bu tartışmalar. Körfez savaşı sırasında Saddam Hüseyin'e Kuveyt'i terk etmesi için bir mektup göndermeyi bile düşündük. Düşündüğümüz gibi olmadı işler. Ama önemli olan devim. Geçen ay Moskova'da karşılaştık. Baktık ki üçyıl önceki tartışmalarımız yeni bir yön, yeni bir konu ile yine karşımızda. Demektir ki hiç durmamalıyız. Rusya'da şimdi demokrasi var. Oysa demokrasi erişilebilecek en üst basamak bile değil. Ondan daha yenisi, daha iyisi de var. Bu nedenle aydınlar, değişimleri tarihsel gelişmeler olarak görmelidir. Toplumun ruhu sonsuzdur. Uzay gibi. Uzayda her şey olanaklıdır.

— Bir yazar olarak, yaratabilmek şimdi daha mı kolay sizin için? Hem yazar, hem de büyükelçi olmak ne gibi sorunlar getiriyor? Araya mesafe konulabilir mi?

Tüm zorluklar her zaman önümüzdedir. Yazmak daha kolay değil, çünkü devamlı bir öncesinden daha güç işlevler buluyorum. Yaratıcı yönden olduğu kadar politik yönden de bu hep böyle. Elçi ol-

mak ise o denli önemli değil. Batı'da bir yazar yalnız yazar olamıyor. Var olabilmek için başka bir işlev de üstlenmesi gerekiyor. Bu da benim topluma karşı bir görevim.

— 'Kassandra'nın Damgası' şimdiyedek hangi ülkelerde basıldı?

Almanya. Japonya'da bir gazetede on iki bölümde yayımlanıyor. Yalnız Japon çevirmen romanın adını değiştirmek istedi. Çünkü 'Kassandra' Japonlar için hiçbir çağrışım yapmıyor.

— Konuyu biraz açıklayabilir misiniz?

Bu çok güç. Benim için yepyeni bir şey. Tüm diğer yapıtlarımdan bambaşka. Bir yanda milliyet sorunu, öbür yanda evrene ve insanlığa din, ırk tanımayan global bir bakış. Anlatması güç. Ancak okuyunca anlayabilirsiniz.

— Biraz da sinemadan sözetsek.. Geçtiğimiz aylarda Fransa'nın Nantes kentinde Üç Kıta Festivali ve ardından İstanbul Uluslararası Film Festivali yapıtlarınızdan esinlenen filmlere yer verdi. Berlin Film Festivali'nde ise jüri üyesiydiniz.

Nantes çok gereksinim duyulan bir festival. Cannes gibi moda festivallerden hoşlanmıyorum. Onların amaçları başka. Başka biçimde yarışıyorlar. Tümüyle gelişmiş ülkeleri temsil ediyorlar. Olanakları da bambaşka. Nantes, Berlin, İstanbul gibi festivaller diğer ülke sinemalarına kendilerini ifade edebilme olanakları veriyor. Tanınmalarına yardımcı oluyor. Yaratabilme olanakları sınırlı ülkeler için bu çok önemli.

— Sinema ile her zaman iç içesiniz...

Yapıtlarımın çoğu sinemaya aktarıldı. Ama şu anda sinema ile iç içe olduğumu söyleyemem. Eskiden çok daha yakındım sinemaya. Son yıllarda diplomatik görevim nedeniyle biraz uzak kaldım. Artık pek yakından izleyemiyorum. Ama bu konuda kesin prensiplerim var. Sinemadan ne istediğimi çok iyi biliyorum. Kırgız sinemasına gelince, milli sinema da milli tiyatro gibi yok olmak üzere. Sansür kalktı, perspektif var ama para yok.

— Şimdi bir başka sansür çıktı ortaya. Ekonomik sorunlar belli bir tür film yapmaya zorluyor yönetmenleri. Tecimsel sorunlar ağır basıyor.

Çok doğru. Özgürlüğün yanılması bizimki. Henüz gerçek özgürlüğe kavuşamadık.

— Yapıtlarınızın, sinema uyarlamalarından daha zengin ve karmaşık olduğunu, ülkenizin kültürel gelişimi için kendinizi sinemaya bir tür adak verdiğinizi söyleyenler var. Yapıtlarınızı sinemaya uygulamanın güç olduğu doğru mu sizce?

Kuşkusuz. On iki filmden ancak ikisi görmeye değer.

— Hangileri?

Bolat Çamsiyev'den 'Beyaz Gemi' ve Karen Gevokyan'dan 'Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek.' Hiç değilse bu ikisi belli bir düzeyde.

— Sinema tutkunuz nereden kaynaklanıyor?

Küçükten beri severim sinemayı. O zamanlar televizyon nerede! Dağ köylerinde elektrik bile yoktu. Gösterici aygıtın kolu elle çevrilirdi. Bu görevi üstlenen -çoğunluk aramızdaki en iri yarı çocuk- keyfine göre ilginç bulduğu sahneleri yavaşlatır, canı sıkılınca hızlandırırdı. Ne kavgalar olmuştu bu yüzden. Şimdiki çocuklar isterlerse yirmi dört saat televizyonun başından kalkmıyorlar. Yaşam başka bir yaşam! Görüntüler, duygular hep başka.

— 'Fuji Yama'daki öğretmen gibi geçmişi bir yana koyup yalnızca geleceğe mi bakmalı sizce?

Geçmiş her an bizimledir. Geçmişsiz şimdiki zaman ve gelecek olamaz. Geleceğin hep geçmişten daha iyi olacağını düşünmek de yanlıştır. Örneğin yazın ve müzik alanlarında bu böyle değildir. Modern müzik, yüzyılın başındaki müziğe oranla geride kalır. Geçmiş, bugün ve yarını değerlendirebilmemizi sağlayan bir araçtır.

Lüksemburg
Temmuz, 1994
(Pazar Postası'nda yayımlandı.)

KÜBA

Fernando Perez

HELLO, HEMINGWAY

'Hello, Hemingway'in konusu yazar olan eşimin bir romanından kaynaklanır. Özgeçmişine dayanmasa bile bir çok kişisel görüş açısı vardır bu yapıtta. Gençlik yıllarımızda yaşadığımız birçok olayı içerir. Öykü, Ernest Hemingway'in oturduğu evin yakınında yaşayan bir genç kızın öyküsüdür. Düşlerini, düşüncelerini, yazarla ilgili bildiklerini ve insanların 1950'lerde nasıl yaşadıklarını göstermek istedik. Hemingway 1960 yılına dek Küba'da oturmuştu.

— Bugün ne düşünülüyor Hemingway için?

Bir çok hayranı olan bir yazar. Özellikle yaşamımızı, karakterimizi anlatış biçemi çok beğeniliyor. Örneğin balık avlamak için sık gittiği, Havana yakınlarındaki Kohima köyüne gitseniz herkesin ondan söz ettiğine tanık olursunuz. Tanımayan yok. Kentimizin parasal yardımı ile yapılmış bir heykeli bile var köyle.

— Öykünün kahramanı genç kız burs kazanıp Amerika'ya gitmek düşüyle yaşıyor. O zaman için olağan bir şey mi bu?

Evet, hem de çok olağan. Amerika bir düştü herkes için. Amerikan yaşam biçemi diğer ülke insanlarında bir düş yaratıyor sanıyorum. Cennet gibi. Bu nedenle fakir insanlar fırsattan yararlanmak istiyorlar.

— Oysa erkek arkadaşı daha çok politikaya düşkün.

Aralarında bir çelişme var. Biz çizimsel politik bir film yapmak istemedik. Genç bir kızın portresini çizmek istedik. Duygular öyle coşkundur ki o yaşlarda, biri ters baksa ağlayabilir genç kız. Düş yaşları, şiirsel yaşlar o yaşlar benim için.

Lerita'nın da sorunları var ama politik değik bunlar, daha çok duyguları ve düşleriyle ilgili. Filmin sonunda izleyiciye Ernest Hemingway'in 'Yaşlı Adam ve Deniz' yapıtında söylediklerini anımsatmak istedik: 'Bir insan yıkılabilir ama yenilemez.' Filmin anlamı buydu.

— Hemingway'e benzeyen bir oyuncu bulmak güç olmadı mı?

Gazeteye ilan verdim. Bir çok kişi geldi ama istediğim gibi değildi. Sonra Meksika'dan bir adam telefon etti. İş için Küba'da bulunduğu sırada ilanı görmüş. Yol masrafını ödeyemeyeceğimi söyledim ama yine de geldi. Gerçekten de benziyordu Hemingway'e.

— İlk filmin 'Clandestinos'dan söz edebilir misin biraz?

'Clandestinis' 1950'ler Havanası'nda geçen bir öykü. Bir bakıma 'Hello, Hemingway'in öbür yüzü. O yıl diktatör Batista'ya karşı savaşan gençlerin her biri birer kahramandı. Film onların öyküsü. Gerçek bir öykü. Ama kahramanları çizimsel bir açıdan değil birer insan olarak göstermeye çalıştım filmde. Seven, ağlayan birer insan. Küba'da çok başarılı oldu film. Gençlerden büyük ilgi gördü.

— Ne zaman?

İki yıl önce. San Sebastian, Taşkent gibi bir alay festivale de katıldı.

— Küba dışında dağıtım şansın var mı?

Doğrusunu istersen bilmiyorum. 'Dağıtım düşüncesini bir kenara atmalıyım,' dedim kendime. 'İstediğim gibi bir film yapmalıyım, gerisini sonra düşünürüz.' Küba dışında ilk kez burada gösteriliyor. Küba da içinde olmak üzere Latin Amerika filmlerinin tecimsel açıdan pek şansı olmuyor dış pazarlarda. Bu nedenle yapılan filmlerin çoğu yalnızca festivallerde gösteriliyor.

— 'Clandestino'dan önce ne tür filmler yapıyordun?

On-onbeş yıl belgeseller yaptım. Haftalık bir sinema dergisinde çalıştım, San Antonio'daki Uluslararası Sinema Okulu ile işbirliği yaptım, seminerlere, konferanslara katıldım.

— Yaptığın belgeseller ne gibi konuları içeriyordu? Toplumsal ya da politik?

Tarih, müzik üzerine filmler, Küba maden işçilerini anlatan bir film.

— Özgeçmişinden söz edebilir misin?

Havana'da doğdum, 40 şu kadar yıl önce. Genç bir adam! 'Genç bir yönetmen! On beş yaşımdayken 'Kuwai Köprüsü' filmini gördüm ve babama 'Ben yönetmen olacağım,' dedim. Ama o yıllarda Küba'da sinema endüstrisi diye bir şey yoktu. Ardından devrim geldi ve film yapmaya başladık. Sinema enstitüsüne gittim, 'Film yapmak istiyorum,' dedim. Oysa hiçbir şey bilmiyordum. Yapım asistanı, yönetmen asistanı gibi işler yaptım. Santiago Alvarez ile birlikte çalıştım. Küba'nın tüm haberlerini biz görüntülüyorduk. Bu benim için çok iyi bir okul oldu. 1970'lerde belgeseller yapmaya başladım. Ve 1980'lerde de uzun konulu filmlere başladım.

— Sinema enstitüsü kaç yaşında şimdi?

Otuz. Aynı devrim gibi. Çünkü devrimin ilk ayında hükümet enstitüyü kuracak yasayı çıkardı ve üç ay sonra da kuruldu enstitü.

— Arşiv açısından nasıl durum?

Arşiv bölümü var, tarihsel filmler ve dünyanın her yanından filmler gösteren iki sinematekimiz var. Chaplin'den Griffith'e, Keaton'a, çok iyi filmler var.

— Ya devrim öncesi Küba filmleri?

Onlar da var. Koruyabildiğimiz tüm filmler var. Örneğin Pastor Vega'nın yaptığı 'Viva La Republica' Küba tarihini ve toplumunu sergileyen çok ilginç bir film.

— Ya Uluslararası San Antonio de Los Banos Film Okulu?

Dört yıl önce başlamış olan üç yıllık bir program. Havana'da her yıl gerçekleşen Latin Amerika Film Festivalinde yönetmenler karar verdiler bu okulu kurmaya. Kolombiya'lı yazar Garcia Marquez'in de öncülüğüyle. Kendisi başkan değil, vakıfın başkanı. Başkan Küba'da yaşayan Arjantinli yönetmen Fernando Virbi. Artık gençlerimizin film, televizyon, video yapmayı öğrenecek bir yeri var.

— Bugünün Küba sineması ne durumda?

Ekonomik durumumuz öyle kötü ki.

— On yıl önce gelmiştim kapılar ilk açıldığında. Şimdi daha mı kötü?

Bilmiyorum ama durum çok kötü. Bir şeyler bekliyoruz ama ne beklediğimizi bilmiyoruz. Yılda ancak üç-dört film yapabileceğiz artık. Bu çok zor. En az on film yapıyorduk geçmişte. Dış ülkelerle ortak yapımlara girişebilmeyi umuyoruz.

— Şimdi para nereden geliyor bir film için?

Hükümetten. Film yapalım yapmayalım her ay aylık alıyoruz. Böylece düşünüp filmlerimizi hazırlama olanağımız var.

— Konularınızı seçip istediklerinizi anlatabilme özgürlüğünüz de var mı?

Kişisel bir sorumluluk bu. Üç yönetmenin bir araya geldiği gruplarla çalışıyoruz. Benim bir önerim olduğunda bunu gruba sunuyorum. Herkes yönetmen. Devlet memuru yok arada. Tartışıyoruz konuyu. Eğer uygun bulursak, senaryoyu yazmak için önümde on ay oluyor. Sonra yapım bölümüne gidiyorum. Ne kadar para verebileceklerini söylüyorlar. Çekim sırasında yaptıklarımdan ben sorumluyum. Bitirdiğimde ilk kopyeyi sinema enstitüsünün başındakiler izliyor ve filmin ne zaman, nasıl, nerede gösterileceğine karar veriyor.

— Bu arada bir yerlerde filmin kırpıldığı oluyor mu?

Bir kere oldu. Yerel yönetimdeki yolsuzlukları gösteren bir filmdi. Tam altı yıl gösterilmedi. Ama sonunda sinemalarda gösterildiğinde halk gerçeğin filmdekinden çok daha kötü olduğunu söyledi. Küba ve Küba'lı yönetmen için sansürün iyi bir şey olmadığını kanıtlamak açısından iyi oldu. İyi bir deneyimdi. Hiç değilse bir kez daha yinelenmez artık.

— Gördüğümüz Küba filmleri gençliği, sevgiyi filan anlatıyor ama gerçek yaşamı ve sorunları göstermiyor.

Var. Onlar da var. Daniel Dias Torres'in 'Alicia Harikalar Köyünde' diye bir filmini gördüm. Benim grubumda çalışmıştı yönetmen. Bugünki Küba toplumunu eleştirel açıdan gösteren bir film. Böyle filmler çok. Don Carlos Tavio'nun 'Plaff' filmini gördün mü? Geçen

yıl Huelva'da (İspanya) gösterilmişti sanırım. Sorunlarımızı hicivleyen bir film. On-on iki film yapıyoruz her yıl. Bunların kimisi tarihsel, kimisi çağdaş, kimisi aşk filmi, kimisi eleştiri filmleri.

— Senin açından Küba'lı yönetmenler daha çok Latin Amerika'lı yönetmenlerden mi etkileniyor, yoksa Avrupa etkisi de var mı?

Bir çok yönetmen etkiliyor bizi. Kişisel olarak beni iyi Amerikan filmleri etkiliyor. Arthur Penn örneğin. Alfred Hitchcock'a hayranım. Amerikan sinemasının kurgu biçemine bayılıyorum. Ama bir arkadaşım daha çok Avrupa ve Latin Amerika filmlerini beğeniyor. Genel konuşmak güç.

— Sinemalarda en çok hangi filmler gösteriliyor?

Çok yakın oldukları için en çok Latin Amerika filmleri göstermek istiyoruz. Dağıtıma yardımcı olmak açısından da önemli bu. Sanırım ki Küba, Latin Amerika filmlerinin dünyada ilk gösterildiği yer. Amerikan filmleri de gösteriyoruz. Bize satmıyorlar ama biz alıp gösteriyoruz çünkü aramızda ticari bir anlaşma yok. İyi bulduğumuz tüm filmleri gösteriyoruz. Avrupa filmleri de gösteriyoruz ama onlarla ticari anlaşmamız olduğu için pahalı geliyor. Yıl da bir ya da iki film almaya çalışıyoruz.

— Video deliliği geldi mi Küba'ya da?

Olmaz olur mu? Başlı başına bir hastalık. Ben sevmiyorum hiç. Karanlık sinemanın, koskoca perdenin büyüsünü ancak sinema verebilir.

— İzleyici sayısında bir düşüş görülüyor mu?

Evet, Küba'da da her yerdeki gibi durum öyle ama bazı Küba filmlerinin üç ay içinde 3 milyon izleyici topladığı oluyor.

— Şu anda durum nasıl Küba'da? Ve geleceği nasıl görüyorsun?

Geleceği bilmem ama şu anda ekonomik kriz geçiriyoruz. Bugüne gelene dek kazandıklarımızı, devrimin adalet ilkesini koruyabilmek ve ilerlemek istiyoruz ama durum çok güç. Çünkü şu anda Küba yapayalnız.

Huelva Latin Amerika Film Festival, 1991

Fernando Perez: İkinci Bölüm

— Sovyetler Birliğinin yıkılışının Küba sinemasına ne gibi yankıları oldu?

Geçen yıl sözünü ettiğim zorluklar şimdi katlandı. 1992 yılında bir ya da iki film yapabilirsek şanslıyız. Daha çok ortak yapımlara giriyoruz. Başka ülkelerin yönetmenleri filmlerini çekmek üzere Küba'ya geliyorlar. Örneğin bu yıl İspanyol yönetmen Jose Luis Sanchez, 'Tirano Banderas'ı çekti Carmen Maura, Michel Piccoli ve Jean Maria Volonte gibi ünlü oyuncularla. Bazı Küba'lı oyuncular ve teknisyenler de katkıda bulundu bu filme. Küba'da çekilmesi bize filmlerimizi yapabilmemiz için para gelmesi demek olduğundan iyi bir şey. Ama çok çalışmamız gerekti.

En kötüsü belgesel filme paramızın kalmaması. Artık belgeseller video ile çekiliyor; bu da iyi bir şey değil bence. Çok iyi bir belgesek kültürümüz vardı.

Geçtiğimiz yıl iyi filmler yapıldı Küba'da. Geçen konuşmamızda sözünü ettiğim 'Alicia Harikalar Köyünde' örneğin. 'Alice Harikalar Ülkesinde'yi bir metafor gibi kullanarak güncel gerçeğimizi hicivleyen Barok bir film. Sonra Gerardo Chijona'nın ilk filmi 'Hayran Olunacak Yalanlar', Woody Allen türü bir güldürü ama Küba'lı bir Woody Allen. Yalnız bu ikisi değil, gerçeklerimizi yeni değilse de imgelem açısından zengin bir biçemde gösteren başka filmler de var.

Son yıllarda en önemli ilerleme genç yönetmenlerin çıkışı, özellikle San Antonio film okulu ve Saiz Kardeşler Derneği'nden. Aramızdaki fark yalnız yaş değil, onlar başka koşullarda yapıyorlar filmlerini. Örneğin derneğe film enstitüsünden ya da başka bir yerden ne-

gatif ve araç geliyor, filmler yapılıyor. Bizim gibi önce tasarımı, senaryoyu grupla tartışmak gibi sana daha önce anlattığım basamaklar yok. Bağımsız çalışıyorlar. Bu nedenle onların çalışmaları 'kurumlaşmış' değil, taptaze. Profesyonel açıdan iyi olmayan bir sürü film var ama konu, anlatım biçemi çok güçlü. Bu yeni etmen çok önemli Küba sineması için.

Ama sorunlarımıza gelince, sorunlar sinemanın değil ülkenin sorunları ve geçici olmalarını umut ediyorum. Üstelik yalnız ekonomik değil aynı zamanda politik ve toplumsal sorunlar. Karmaşık bir durum şu an. Küba için olduğu gibi dünya için de. Şu var ki çok yalnızız.

— Bu günlerde televizyonda, gazetelerde devamlı gündemde Küba. '0 ekonomi planı', Castro'nun popülaritesi gibi konular tartışılıyor. Dünyanın büyük değişiklikler geçirdiği şu günlerde her şey Batı açısından anlatılıyor. Sence bu değişiklikler ardından ideolojisini koruyabilecek mi Küba?

Bunu yanıtlamak çok zor. Sanıyorum ki Küba, ideolojisini, devrimin yarattığı toplumsal gelişmeleri korumaya çalışacaktır. Ama dışarıdan bir çok baskı var. Gelişme devresinde bir çok yanlış yaptık. Kişisel olarak bu yanlışları düzeltmemiz gerektiğine inanıyorum. Bazı yönlerden daha esnek olmalıyız. Ama salt yaşam için savaşım verdiğimiz, ekonomik durumun öylesine çaresiz olduğu şu karışık günlerde daha fazla bir şey diyebilmek zor. Bu yıl Küba için bir karar yılı olacaktır bence. Umarım ki bu karar olumlu bir karar olacak.

— Yeni bir tasarımın var mı?

Küba'lı yazar Jesus Diaz'ın bir romanının televizyon uygulaması üzerinde çalışıyorum. Komünist partisine katılabilmesi için tüm yaşamını çözümlemesi gereken bir adamın öyküsü. Ama yaşamı çok karmaşık adamın. Böyle bir kural var Küba'da. Eğer Komünist partisine üye olmak istiyorsan tüm yaşamını gözden geçirip sonra oturup yazman gerekiyor. Sonra bir grup yok sen zamanında şöyle imişsin, böyle imişsin, şunu yapmışsın, bunu yapmışsın gibi ince eleyip sık dokuyan.

— Demek ki kolay değil partiye üye olabilmek.

Romanın beni çeken yönü adamın yaşamının çelişkilerle dolu olması. Çok zengin bir adam.

— Ne zaman yazılmıştı?

1970'lerde yazıldı, 1980'lerde yayımlandı. Tam on yıl bekledi, hem Küba'da, hem de İspanya ve Almanya'da. Ama çok başarılı oldu. İlk kez senaryo yazıyorum. Kendi senaryomdan uygulamak daha kolay olur diye düşündüm.

Aynı zamanda San Antonio de Los Banes Film Okulunda çalışıyorum. Genç öğrencilere ilk 16 mm filmlerini yaparken yardımcı oluyorum. 'Öğretiyorum' demek istemiyorum çünkü bu benim için de zengin bir deneyim. Akademik olmaktan çok yaratıcı bir işlev.

20 Latin Amerikalı öğrenci var okulumuzda, Küba'dan 4, Afrika'dan 5 öğrenci. Asyalılar da var.

— Ortak yapımlar ne denli yararlı oluyor?

Birkaç deneyim bunun yapay olduğunu gösterdi. Yabancı yönetmenler gelip Küba konularını işlemeye çalışınca olmuyor. Son yıllarda eğer konu Küba'yı ilgilendiriyorsa yönetmen Küba'lı olmalı diye bir koşul koyduk. Bak, bu senin için önemli bir bilgi, Gönül. Geçen yıl, Alejo Carpentier'in bir yapıtından uygulanan 'Işık Yüzyılı' diye bir film yaptık, yönetmen Humberto Solas'dı. 'Lucia' filmini anımsarsın 1960'lardan. Onun yönetmeni. Fransa ve Sovyetler Birliği ile ortak yapımdı, ama yönetmen Küba'lıydı. Bu kuralın ilk uygulamasıydı bu deneyim. Sovyetler teknisyen verdiler, örneğin bizim geçen yüzyıldan kalma gemilerimiz yok, onlar verdi; bazı çekimler Sovyetler Birliği'nde oldu.

— Humberto Solas'tan söz ederken senin bir kez 1960'ların çok önemli olduğunu söylediğini anımsadım.

Yaratıcı gücün çok üstün olması açısından çok önemli bir devirdi. Bunu yeniden yaratabileceğimizi sanmıyorum. 'Lucia' (1968) gibi ya da Tomas Gutierrez Alea'nın aynı yıl gerçekleştirdiği 'Gelişmemişliğin Anıları' gibi Kuzey Amerika'da da ün yapmış klasikler

çıktı Küba'dan. Kuşkusuz zaman da uygundu böyle yapıtların yaratılmasına. Tüm dünya yenilik, değişim düşünceleri ile kaynıyordu. Beatles vardı, devrimler oluyordu, Avrupa öğrenci eylemleri ile çalkalanıyordu, Vietnam vardı, Latin Amerika'da Che Guevera vardı, Afrika bağımsızlık savaşımı veriyordu. Tüm bunlar sanata yansıdı.

— Huelva'dan bu yana neler geçti 'Hello Hemingway'in başından?

Havana'daki Latin Amerika Film Festivalinde juri ödülü verdiler. Tartışmalı bir ödüldü çünkü başka eleştirmenler başka filmleri beğenmişlerdi. Ödülü almasam mı diye düşündüm ama eğer jüri böyle karar vermişse bu benim sorunum değil. Benim ödülü geri çevirmeye hakkım yok. Ben yalnız filmi yaptım. Ama gazetecilere söyledim ödüllere değil, filmlere inandığımı. Ve bu düşünce ile katıldım başka festivallere de. Filmin aldığı ödüllerden çok bir çok izleyicinin gelip filmi beğendiğini söylemesi sevindirdi beni. Hem de öyle farklı yerlerde. Örneğin Montreal'de o kadar çok iyi film vardı ki benimkini görmeye kimse gelmez sandım ama öyle olmadı. Kapalı gişe oynadı üç kez. Şimdi de Oscar uzun listesinde. Daha önce söylediğimi yineliyorum. Ödül almayı sevmiyorum desem yalan söylemiş olurum. Ama ille de ödül gerekli değil. Oscar da herkesin büyük düşü ama tüm ödüller gibi öznel.

İsviçre Friburg Film Festivali, 1992

MEKSİKA



Jorge Fons

Jorge Fons

MUCİZELER SOKAĞI'NDA KAYBOLMAK

Istanbul Uluslararası Film Festivali'nin Edebiyattan Beyaz Perdeye bölümünde izleyiciyle buluşan, 1994 yılında Berlin Film Festivalinde özel juri ödülü almış 'Mucizeler Sokağı', Nobel ödüllü, Mısır'lı yazar Naguib Mahfouz'un 1944'te kaleme aldığı aynı adlı romandan yola çıkan bir yapıt. Yalnız bu filmde yönetmen Jorge Fons 1940'lar Kahire'sini, 1990'lara ve Meksika'nın başkentine taşımış.

Gerçi 'Mucizeler Sokağı'nda Jorge Fons, Robert Altman'ın 'Short Cuts' filmi ile öykücü Raymond Carver'e yaptığını yapmış Mahfouz'a. 'Öyküyü zaman dizinsel açıdan anlatamazdık,' diyor yönetmen, 'duyguları geliştirebilmek daha önemliydi.'

Dört ayrı bölümden oluşan film genelde erkeklerin sinek avladıkları mahalle kahvesinde geçiyor. Meksika haritada çok uzak ama bu mahalle kahvesi bize çok yakın. Birinci bölümün kahramanı Rutilio elliye merdiven dayamış sıradan bir aile reisi. Biraz huysuz, biraz da umutsuz. Kafası bozulunca hıncını çıraktan alıyor. Oysa bir gün süzgün gözlü bir oğlana abayı yakınca her şey değişiveriyor. İkinci bölüm, berber Abel'in yüreğinde kıvılcımlar yaratan dilber Alma. Güzel ve doyumsuz genç kadın kenar mahalle ötesindeki evrenlere ulaşabilmek için alımına güveniyor. Üçüncü bölüm bir gün karşısına çıkacak prensi bekleyen kız kurusu para küpü Susanita. Dördüncü bölüme geldiğimizde aradan iki yıl geçmiş, Susanita'nın düşleri gerçekleşmiş bir koca bulmuştur. Abel, para kazanmak için ABD'ye gidince Alma fahişelerin sırtından geçinen bir ipsizin tuzağına düşer. Ru-

tilio ise dede olmanın gururu içindedir. Ama temiz ve onurlu Abel'in dönüşü her şeyi değiştirecektir.

İlk üç bölüm dönüp dolaşıp hep aynı Pazar günü başlıyor filmde. Bir bölüme adını veren kahraman diğer bölümde ikinci derece rol alıyor. Ve son bölümde mozaik taşları bir bir yerine oturuyor. Kameramanın başarılı uygulayımıyla Meksika görsel sanatlarını özellikle Diego Rivera'nın muallarını anımsatan bir film kotarılmış 'Mucizeler Sokağı'nda ve kişisel öyküleri yalın bir anlatımla verirken acı gerçekleri de sergilemekten kaçınmayan bir yapıt çıkmış ortaya.

Jorge Fons, 1990'larda adı sık duyulan Arturo Ripstein ('Koyu Kızıl'), Maria Novarro ('Danzon') ya da Luis Carlos Carrera'ya ('Benjamin'in Kadını') göre daha eski kuşaktan. Ülkesinin az tanınan sinemasını tartışıyoruz bir festival ortamında:

— Son yıllarda Meksika sinemasının soluğu kesilmiş gibi. Bu duraklamayı nasıl yorumluyorsunuz?

Meksika sineması koskoca bir endüstriydi bir zamanlar. Her yıl en azından yüz film yapılırdı. Sekiz on yıl önce bu sayı düşmeye başladı. Şimdi ancak beş ya da altı film yapılıyor her yıl. Bunun bir nedeni de Amerika ve Kanada ile imzalanan serbest pazar anlaşmasının daha önceleri uygulanan % 50 Meksika filmi kota sistemine son vermesidir. Yapım ve dağıtım onların elinde artık. Yeni sinemalar Amerikan dolarıyla yapılıyor. Bu durumdan en çok zarar gören tecimsel sinema kuşkusuz. Artık böyle filmler yapılmıyor. Ama nitelikli filmler kalıcı olacaktır. Şu sıralarda yeni bir akım görülüyor sinemada. Hükümetin de parasal yardımlarıyla yeni yönetmenler, yeni konular izleyici ile buluşmaya başladı.

Ben Meksika'nın ilk sinema okulunun ilk kuşak mezunlarındanım. Tecimsel sinemayla hiç bir zaman flört etmediğim için iki film arasında bazen on-on beş yıl bile beklemek zorunda kaldım. Bu arada belgeseller yaptım, tiyatroda çalıştım.

Meksika sinemasının yüzyıllık geçmişi vardır. Devrimi, yüzyılın ilk devrimini konu alarak başlamıştır sinema bizim ülkemizde. A-

ma altın çağ İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşandı. İspanya, Arjantin, Şili, Küba hep Meksika filmi isterdi o devirde.

— Meksika sinemasının onu diğer Latin Amerika sinemalarından ayıran belirli bir özelliği var mıdır?

En baş özelliği gerçekçi oluşudur. Temeli fakir halka, devrim ertesi toplumda görülen değişikliklere dayanır. Bu konuları sinema rumba, charros gibi dans türleri yoluyla anlatmıştır. Sonra Bunuel'in çok önemli bir etkisi olmuştur. Bildiğiniz gibi bir çok filmini Meksika'da gerçekleştirmiştir Bunuel.

— Son politik gelişmeler üzerine bir film yapıldı mı Meksika'da? Örneğin Chiapas olayları üzerine?

Nesnel bir görüş açısı edinebilmek için aradan zaman geçmesi gerekir. Bu olaylar henüz çok yakın bize. Ama Chiapas deneyiminden geçtikten sonra sinema görüşümüz de değişebilir. Bu olayların başladığı 1994 yılından bu yana neler değiştiğinin üstüne basmak zor ama tüm yaşamın etkilendiği bir gerçektir. Chiapas ülkenin yalnızca bir köşesini ilgilendiren bir olay değildir. Hükümetin daha demokratik olması gerektiğini kanıtlamıştır en azından. Yetmiş yıldır aynı partinin idaresi altında yaşamaktan bıktı halk. Bir şeylerin değişmesi gerek. Sinema da gerçeğin değişimine ayak uyduracaktır.

— Çok sevdiğim bir Meksika'lı yazar, Carlos Fuentes'le yakın dost olduğunuzu duymuştum.

'Artemio Cruz'un Ölümü'nü yazdığı sıralarda çok yakındık birbirimize. Ama yirmi yıl var, hiç görüşmedik.

— Fuentes gibi daha bir sürü yetenekli yazarınız var, hatta halka daha çok inebilen, fakirleri, sirkte çalışanları, ünsüz matadorları anlatan yazarlarınız. Sizin Mahfouz'u Meksika'ya getirdiğiniz gibi bir gün Mısırlılar da Meksika'lı yazarların romanlarını işler mi dersiniz?

Neden olmasın? Mısır ile Meksika başka kültür ve dinlerin egemen olduğu ülkeler olsa bile ortak bir yanları vardır. Mısır'da şimdi-

yedek İngiliz sömürgeciliğinin izleri görülür, Meksika ise özellikle ekonomik açıdan ABD'nin denetimi altındadır.

Selânik,
1996

POLONYA



Krzystof Zanussi

Krzystof Zanussi

YEPYENİ BİR AVRUPA'YA DOĞRU

Krzystof Zanussi: Yönetmen, yapımcı, bilim adamı, aydın, filozof. İmzasını attığı yirmiye yakın film ve bir o kadar da ödül. Avrupa sinemasına belleklerden kolay silinmeyen örnekler veren Polonya'da Andrej Wajda, Agnieszka Holland gibi ünlüler arasında aydın töre kavramı üzerinde yürüyen bir sinema çizgisi ile kendine özgü bir dil yaratan, en yakın dostu Krzystof Kieslowski'nin hemen hemen tüm yapıtlarının yapımcısı olarak da sınır tanımayan bir sanat anlayışının öncüsü, alçak gönüllü, açık, insancıl Zanussi.

Aşağıdaki söyleşi Belçika'nın Flanders bölümünde Ghent kentinde bir festival ortamında gerçekleşti.

— Berlin duvarının yıkılışından bu yana Doğu Avrupa aydınlarının, ülkelerinin tarihlerinin yeni baştan yazılışında önemli bir rol oynadıklarını gördük. Bugün sizce aydının yeri ve durumu nedir?

Bu konuda fazla bir şey söylenebilir mi bilmiyorum. Çünkü şimdi biz bir bakıma normale dönmüş sayılırız. 'Normal' sözcüğüyle Batı Avrupa'nın aynı demek istiyorum. Batı Avrupa'nın durumu ise oldukça kaygılandırıcı. Gözle görülür aydın kalmadı desem yanlış olmaz. Aydının moral ve töresel varlığının yok olması çok tehlikeli bir durum bence. Baş kaldıran son kuşak olarak tanımladığım '68 kuşağı kendi kendini yitirdi. Yine de tüm güçleri elinde tutuyor. Tüm kurumlar, kamuoyu onların kontrolü altında. Öte yandan duvarın ortadan kalkmasından en çok etkilenen de onlar oldu. Bugün artık bir çok konularda yanıldıklarını kabul etmenin zamanı geldi. Gerçi ediyorlar

da. Ama yeterince değil. İçinde bulunduğumuz boşluk bundan kaynaklanıyor. Yanlış anlaşılmasın. Umutları ve yanılsamalarına saygı duyuyorum. Çoğu zaman bize yararları da oldu. Ama hepsi totaliterizm ile flört ettiler. Genellikle sol totaliterizm ile. Odak noktaları Mao'ydu. Yani bir soykırım söz konusu. Ortada işlenmiş bir suç var. Bu suça uzak bir olaymış gibi bakamayız. Çünkü bize çok yakındı. Tüm davranışlarımızdan sorumluyuz, ya da sorumlu olmalıyız. Bu nedenle, bugün Hitler'i başa getirenlerin torunu üçüncü kuşak Almanlar'ın 'kefaret' eylemi olarak ülkeme ağaç dikmeye geldiğini gördüğümde, soruyorum kendi kendime: Acaba Sartre'ın çevresinden kaçı Kamboçya'ya gitti? Kaç kişi Çin için bir şeyler yaptı? Ve niçin Saraybosna için kamuoyunu harekete geçirecek bir ses çıkmadı?

Tehlikeli bir boşluk içindeyiz. Amacım kinci görünmek değil. Yalnız şunu söylemek isterim. Törel bir kurum olabilmek için yanlışlarımızı kabul edip bedelini ödememiz gerekir. Camus, Stalin'in yolundan ayrıldığında bu ona pahalıya mal oldu. Eğer bugün, Vaclav Havel gibi biri, tüm törel yetkisiyle, Pinochet'yi övmek isteyenlere karşı çıkabiliyorsa, 'Amacı ne denli masum olursa olsun, Pinochet suçludur" diyebiliyorsa, bu çok önemlidir. Bugün Çek Cumhuriyetinde, komünizme karşı çıkmış biri olarak Pinochet'yi bağrına basmak isteyen çok insan var. Oysa, komünizmin darbesini yemiş Havel, 'Hayır,' diyor. Bence bu müthiş bir şey! Havel'e ve Polonya'da Bronislaw Geremek gibi ayni düşünceleri taşıyan kişilere törel saygınlık veren bir şey. Korkarım ki Batı Avrupa'lı meslektaşlarım arasında aynı önemi taşıyan isimler bulmak kolay olmayacaktır.

— Polonya, Avrupa topluluğunun gündeminde. Macaristan ve Çek Cumhuriyeti ile birlikte ülkenizin de topluluğa alınması tartışılıyor. Bu gibi tartışmalar yalnızca ekonomi üzerinde dönüyor. Kültür gündeme hiç gelmiyor. Eğer Polonya Avrupa birliğine katılırsa bunun kültür ve kimlik açısından nasıl bir etkisi olur?

Pek olumsuz etkileneceğimizi sanmıyorum. Tüm Avrupa'nın başı dertte. Avrupa'nın sorunları bize oranla daha büyük boyutlarda. Ör-

neğin kimliğin yitirilmesi çok dramatik. Olmayan nesnelerin listesiyle hesap çıkarmak istemiyorum ama sanat dallarının en belli başlısı olarak görsel-işitsel sanat, film ve televizyonu sayarsak, bunlar Avrupa'da yok olmak üzere. Bu demek ki ortada önemli bir sorun var. Ve bu beni çok düşündürüyor. Polonya'da durum o denli kaygı verici değil. Çünkü bu alanda biz daha canlı, daha enerji doluyuz. Daha çok genciz. Kaybedecek pek az, kazanacak pek çok şeyimiz var. Bizim için Avrupa bir 'meta' değil, bir değer.

— Avrupa kendini bir 'meta' gibi mi görüyor?

Maestricht referandumunun ardından izlediğim, vereceklerinden kaygılanan, kazanabileceklerini düşünüp kıvanç duyamayan, 'sınırsız Avrupa' kavramına uzak bir Avrupa. Dostum Kieslowski'nin (benim de yapımcısı olduğum) 'Mavi! filminde kompozitör, Maestricht üzerine bir senfoni yazmaktadır. Olmayan anlaşmaya senfoni yazmak gibi bir ironiyi ancak bir Polonya'lı düşünebilirdi! Bir yerlerde bir bozukluk var. Bunu her fırsatta söylüyorum. Belki size Kassandrik gözükebilir bu, ama evrende hiç bir zaman rahat hissetmemeliyiz kendimizi. Bir gün kötü şeylerin olabileceğini düşünmeliyiz. Uygarlıklar beklentilerimizden daha büyük bir hızla gelişip yok olabilirler. Komünizmin sonunu düşünün. Bir anda oldu bitti. Bakın şimdi Batı Avrupa nasıl ayrıcalıklı durumunun, ayrıcalıklı ekonomisinin sonsuzadek garanti altında olduğuna inanıyor. Benim öyle geniş bir düşlem gücüm var ki bunun hep böyle olamıyacağını görebiliyorum. Eski efendi Rusların Alman pazarlarında silahlarını sattıklarını görüyorum ve düşlem gücüm öyle geniş ki elli yıl sonra Fransızların, İtalyanların, Belçikalıların ve Almanların aile yadigârlarını Pekin pazarlarında satışa çıkardıklarını, zengin Çin ailelerinin yanında çocuk bakıcısı olarak iş aradıklarını görüyorum. Arzuladığım için söylemiyorum bunları. Ama hiç bir şeyin sonsuz olmadığını biliyorum. Eğer Batı Avrupa daha iyi bir gelecek için ödün vermeye hazır değilse, eğer anında tüketim ötesinde daha büyük bir değer görmüyorsa yakın zamanda ikinci ve belki üçüncü dünya konumuna düşebilir. Diğer uygarlıklar üstün çıkabilir.

— Polonya Avrupa topluluğundan neler bekliyor?

Avrupa topluluğuna katılarak daha güçlü, daha yarışabilir olup daha iyi bir uygarlık yaratabilme olanağımızı arttıracağımıza, kutsal saydığımız değerlerin paylaşılmasına daha çok katkıda bulunabileceğimize inanıyoruz. Batı Avrupa'nın da bize bir şeyler verebileceğine inanıyoruz. Ama eğer çökmüşse, dekadan ise, yorgunsa, yolsuzluğa bulanmışsa, umudunu yitirmişse o zaman verecek bir şeyi yoktur. Bir aydın olarak bu beni korkutuyor.

— Avrupa topluluğuna girerseniz bunun sinemaya nasıl bir etkisi olacak? Daha kolay yapım olanakları karşısında Polonya sinemasının özelliğini, kimliğini yitirmesi söz konusu olabilir mi?

Sanmıyorum. Yeterince özgün ve farklıyız ve bunu her zaman tüm gücüyle duymuşuzdur. Kaygılanmıyorum. Bir çok ortak yapıma giriştik, değişik dillerde filmler yaptık. Dilimize aykırı bir etkisi olmadı. Eğer şimdi diğer ülkelerle işbirliği yapmak, sorunlarımızı daha anlaşılabilir bir yoldan anlatmayı öğrenmek gerekiyorsa bunun olumlu yanı yalnızlığımızın duvarlarının yıkılması olabilir. Hiç değilse bir kaç yıl için çok olumlu bir yöntemdir. Sonsuza dek sürerse olumsuzlaşabilir.

— Avrupa sinemasının bir kriz geçirdiğinden yakınılıyor. Ülkeniz ne durumda?

Herkes krizden söz ediyor, orijinal olmak için ben kriz yok, diyeceğim. Durum ne denli kötü olursa olsun, ben iyimserim. Çünkü Polonya'da filmler yapılıyor ve bunlardan bir kaçı da başarılı oluyor. Örneğin Kieslowski'nin son üçlemesi: 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı.' Eğer böyle her gittiği yerde müthiş tutulan filmler yapabiliyorsak karamsar olmamalıyız.

— Polonya sinemasının, komünizmin ardından komşu ülkelere oranla daha kolay bir geçiş yaptığını gördük. Bunu nasıl yorumluyorsunuz?

Polonya'nın diğer ülkelerden biraz farklı oluşu belki de 70'li yıllarda geçirdiği özgür dönemden kaynaklanıyor. Yönetmenlerimizin

çoğu tüm güçleriyle değişimden yanaydılar. Çekoslovak yönetmenlerin hükümetle sıkı bağları vardı. Komünist rejimin daha açık olduğu Macaristan'da da bu böyleydi. Bizim aramızda ise parti üyesi çok azdı. Onları da bağışlamak zor olmadı. Çoğumuz rejime karşıydık. Wajda, Kieslowski, Holland, ben. Rejimin, kendini doğrudan doğruya değilse bile dolaylı olarak eleştiren yönetmenlere hoşgörü göstermesi gerçekten bir paradoks. Şimdi artık dostlarımız başa geçti. Ama düşman hep karşınızdadır.

Bir çok yanlış yaptık. Dağıtım konusunda akıllı davranmadık. Koca Amerikan firmalarının enüstrimizi kuşatmasını önleyemedik. Pazarekonomisi ile Amerika'nın egemen olduğu bir kültürpazarı geldi Polonya'ya. Bugün kim Amerikan modeline karşı durabiliyor? Hangi ülke? Amerika'lıların egemen oluşunun nedeni yalnız güçlü olmalarından kaynaklanmıyor. Çok paraları da var. Emperyalist güçler bunlar. Bir de şu var: Amerika dünyaya belli bir görüş getiriyor. İyi kötü, kara ak gibi. Belli değerleri olan bir görüş. Biz Avrupa'lılar ise kargaşalık, sonsuz umutsuzluklar ve anti-Amerikanizm seriyoruz ortaya. Tabii ki çalışmaz. İzleyici kabul etmez.

Amerika'nın en kötü pazarı, 'Hanedan' gibi televizyon dizilerini izleyenler sandığınız gibi işçiler filan değil: doktorlar, avukatlar, yani orta sınıf. Fransa da 'nouvelle vague' bir alay baş yapıt yarattı ama popüler sinemayı öldürdü. Seçkin bir grubun kibirli, ukala davranışı, paternalizmi neden oldu buna. Açılan boşluğu da Amerikan sineması doldurdu. Fırsatı kaçırmadıkları için Amerika'lıları suçlayamazsınız. Artık Truffault, Fellini, Bergman devri bitmiştir. Bu tip sinema ile ilgilenen pek az kişi kaldı. Bu sinema devam edemedi. Fransız sinemasının Rene Clair gibi, Rene Clement gibi ustalar çıkardığı, yalnız Fransa'da değil tüm dünyada güçlü olduğu devirde onu 'korumak'tan söz etmek komik olurdu. Şimdi Avrupa'lı yönetmenler, merhamet istiyorlar. 'Aman bize bir fırsat daha verin, lütfen. Gelecek kez daha iyi şeyler yapmaya çalışırız,' diyorlar. Ben bundan utanç duyuyorum. Eğer ülkemizde izleyiciyi büyüleyecek, yorulmaya başlamış

Amerikan düşünden daha ilginç bir görüş verecek gücü bulamazsak, bizi hiç bir GATT kurtaramaz.

— Yirmiye yakın filme imza attınız yönetmen olarak. Bir o kadar da ödülünüz var. Cannes, Berlin, Venedik...Beş yıl önce Film Polski'nin konuğu olarak Varşova'ya geldiğimde 'Döküm' filminizi izlemiştik. Kişisel öykülerin kısır döngüsünde yaşanan karabasanı veren bu film, bir yönden de o günlerin politik ortamını yansıtıyordu.

'Döküm gösterilen ilk post-komünist filmdi.

— Sonuç olarak Avrupa'nın geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Evrimi beklemeliyiz. Yeni kuşağın gelip eskilerden devir almasını. Çünkü şimdiki kuşak her şeyi tekeline almış durumda. Bugün Avrupa Kıtası söz konusu olunca Liberation'dan la Republica'ya, der Spiegel'den Frankfurter Allgemaine Zeitung'a yalnız bir ses duyuluyor ve bu ses bana temiz gelmiyor.

Flanders Uluslararası Film Festivali,
Ghent, 1995
(28 Şubat 1996'da Cumhuriyet
gazetesinde yayımlandı.)

RUSYA



Sergei Bodrov

Sergei Bodrov

ÖZGÜRLÜK CENNET MİDİR?

1996 Felix Avrupa Film Ödülleri dağıtıldığında 'Dağların Tutsağı' filminin yönetmeni Sergei Bodrov, çalışma arkadaşları Arif Aliev ve Boris Giller ile birlikte en iyi senaryo ödülü aldı. İyi bir film için iyi bir öyküyü temel koşul gören Rus yönetmen Sergei Bodrov daha ilk önemli filmi 'Özgürlük Cennettir' ile 1989 Montreal Uluslararası Film Festivalinde büyük ödül almıştı. Sovyetler Birliği'ndeki değişiklikleri izleyen yıllarda yeni olanaklar bulan Bodrov, İtalyan kökenli Amerikalı fotoğraf sanatçısı Carolyn Cavellero ile yaptığı ikinci evliliğin ardından Amerika'ya da açıldı ve örneğin bağımsız yönetmen Alexander Rockwell'in 'Sevecek Biri' filminin senaryo yazarlığı ve yapımcılığını üstlendi.

Son filmi, güncel Çeçen-Rusçatışmalarını ele alan 'Dağların Tutsağı" bir Tolstoy uyarlaması. Dağıstan'da kuş uçmaz kervan geçmez bir köyde bir süre tutsak kalan iki Rus askerinin öyküsünü anlatan bu film, savaş, kin, vatan duygusu ve tüm bunların ötesinde insancıl duyguları kamera oyunlarına gereksinme görmeden tüm yalınlığıyla verebiliyor. Geçtiğimiz Cannes film festivalinde Uluslararası Film Eleştirmenleri ve Halk Ödülleri alan 'Dağların Tutsağı' yabancı film dalında Oscar'a da aday olduysa da bu ödülü Çek yönetmen Jan Sverek'in 'Kolya' filmine kaptırdı.

'Özgürlük Cennettir'den bu yana çalışmalarını yakından izlediğim Sergei Bodrov ile Sclânik Film Festivali sırasında görüştük:

— En başarılı üç filmine bir göz atıp arada bir bağlantı kurma-

ya çalışıyorum. Üç filmde de kahraman genç bir erkek. 'Özgürlük Cennettir'de Sasha babasını arıyor, 'Melekler görmek istiyorum'da Bob, mafyaya çalışıyor, son filmin 'Dağların Tutsağı'nda genç, acemi bir asker nedenini bilmediği, bilse de inanmadığı bir savaş için ölüm yoluna düşmüş. Bu üç kahraman ile yaşadıkları zaman arasında bir bağlantı kurabilir miyiz?

Bunu daha önce böyle düşünmedim ama haklısın, ülke aynı ülke, zaman kısa bir zaman, 1989 ile 1996 arası, yedi yıl gibi bir zaman dilimi. Bu zaman dilimi içinde olanları yakalamaya çalıştım bu filmlerle. 'Özgürlük Cennettir' bir başlangıçtı. Özgürlük düşü gibiydi, hüzünlü bir filmdi ama bir umut ışığı vardı. Çocuk ve babası, her ikisi de tutsak bile olsalar, çocuk belki babasına yardım edebilirdi. 'Melekler Görmek İstiyorum' ise çok zor bir zamanı, 1991'i yansıtıyor. Kimsenin olup bitenleri kavrayamadığı bir dönemdi bu. Genç kuşak geriye dönmek istemiyor, özgürlük peşinde koşuyordu ama yalnızca başımızı su üstünde tutabilmek bile büyük bir sorun olmuştu. Özgürlük yalnızca özgür olmak değildir, hiç bir kural olmaması da, özellikle başlangıçta sakıncalı olabilir. Bu üç öyküyü birbirine bağlayabiliriz. Dediğim gibi ülke hep aynı ülke. Masum askerler ölüyor, ne için? 'Dağların Tutsağı'ndaki iki askerden yaşı daha büyük olanının vatan borcu konusunda sanrıları var, birkaç 'vatan millet..' türküsü kalmış belleğinde, oysa pisi pisine gideceğini çok iyi biliyor. Aptalca bir neden için kurşunlanacağını. Yine de vatanı için ölmeye hazır. İşte bu çok acıklı bence.

— 'Özgürlük Cennettir'de çocuğun babasını aramasını bir metafor olarak görebilir miyiz?

Baba oğul deyince bir metafor düşünülür ama normalde babanın oğluna yardım etmesi beklenir. Ben o öyküde oğlanın babasına yardım etmesini bekliyordum. Çok zor bir durumda da olsa istiyor yardım etmeyi.

— Tarihsel ya da siyasal bir metafor düşünecek olursak?

Siyasal bir demeç vermekten çok sistem üzerine bir şeyler söy-

lemeye çalışmıştım. Durumlar geçici oysa filmler kalıcıdır. Bu nedenle güncel siyasal konularla ilgili filmler yapmaktan kaçınıyorum. Bugün okunup yarın bir kenara atılan gazete gibi oluyor çünkü. Gerçek konular üzerine film yapmak daha iyi bence.

— 1989'dan, 'Özgürlük Cennetir'den bu yana neler değişti senin için? Kişisel gelişmelerden çok, siyasal değişmelerin yanı sıra gelişen bir sanat yaşamı açısından demek istiyorum?

Bir ayırım yapmak güç bence. Yönetmenim ve aynı zamanda özel bir kişiyim. Bu ikisi birlikte gidiyor. Çünkü yaşamımdaki en önemli şey film yapmak. Şimdi daha çok deneyimim var, daha akıllandım, istediğim yere gitmeye, istediğim ülkelerde film yapmaya özgürüm. Tüm bunların yardımı oluyor. Birçok yönetmen için glasnosttan, perestroikadan önce film yapmak daha kolaydı. Devlet destek veriyordu. Şimdi özgürüz, ama kimse özgürlüğün bu denli ederli olacağını beklemiyordu. Pazara çıktık şimdi. İzleyiciyi düşünmeli, para bulmalıyız. Birçok yönetmen buna hazır değildi. Ama ben bu güçlükleri yeğliyorum. Geriye dönmeyi hiç bir zaman istemem.

— Sence tüm bu değişiklikler sanatına nasıl yansıyor?

Bence 'Özgürlük Cennettir' en başarılı filmimdi. Şimdi artık izleyiciyi çeken filmler yapabiliyorum.

— Senin sanatına bakış açındı öğrenmek istediğim..

Dediğim gibi birkalım sorunu bu. Eğer film yapmayı sürdürmek istersem başarılı filmler yapmalıyım. Kimse bana hatır için para verecek değil. Eğer profesyonel bir yönetmensem, iyi filmler yapıyorsam ancak o zaman para yatıracaklar. Belki deneysel filmler için para bulan şanslı kişiler var ama salt bir deney için para verecek kimse tanımıyorum ben. 'Dağların Tutsağı'na yatırımı şimdi Kazakistan'da başarılı bir iş adamı olan eski bir öğrencim yaptı. Yıllar önce Moskova'da senaryo derslerime katılmıştı. Parasını akıllıca kullandığı için zengin oldu.

— Çekim zorluklarından gözü yılmayan bir yönetmensin. Biraz bu açıdan deneyimlerini anlatsan.

'Dağların Tutsağı'nı Hazar Denizi yakınlarında bir bölgede, 36 ayrı dilin konuşulduğu bir yerde çok zor koşullar altında çektik. Su yoktu, elektrik de bazen gelmiyordu. 'Özgürlük Cennettir'de zor koşullar altında gerçekleşmişti. Örneğin 'gulag'ların içine giren ilk kamera benimdi. Tutuklular, 'kimse bizim hakkımızda bir şey bilmek istemiyor, bizim öykümüzü anlatmalısın,' diye direttiler. İmgelemim ile özgür kalmayı, yalın bir öykü anlatmayı amaçladığımı anlatmaya çalıştım onlara. Sonuç fena olmadı. Çünkü öykü iyiydi. Son filmim de öyle. İyi bir öykü bulmak önemli. Ben evrensel öyküleri yeğliyorum. Saraybosna olmuş, Afganistan olmuş, Sri Lanka olmuş, fark etmez. Rusya'da film çekmek kuşkusuz daha kolay benim için. Öte yandan çok yakın olması da bazen bir sorun çıkarabiliyor.

Sirk oyuncularını konu alan bir film hazırlıyorum şimdi. Onlar da çingenler gibi gezegendir. Bu nedenle çekim için örneğin Meksika'yı, Portekiz'i, ya da Fransa'yı düşünebilirim.

— 'Dağların Tutsağı'nda baş rolde genç Sergei Bodrov var.

Yönetmenlerin çocuklarını filmlerinde kullanmasına karşıyımdır ama daha iyi bir oyuncu bulamadım. Gerçekte profesyonel oyuncu da değildi oğlum. Ama şimdi ünlendi, iyi para yapıyor. O zaman benden ancak 1000 dolar koparabildi bu rol için. Ve bir daha filmlerimde oynamaya tövbe etti.

-Biraz da Amerika deneyimlerini anlat. Örneğin Alexander Rockwell ile çalışmalarını?

Alexander Rockwell filmlerimi tanıyordu. Onun senaryoya benim de paraya ihtiyacım olduğu bir devrede karşılaştık. Sonuç olarak o filmini yaptı ben de son filmim için para kazandım. Amerika'da film yapmakla Rusya'da film yapmak arasındaki farkı soruyorlar bana hep. Hiç bir fark yok gerçekte. Yalnız Amerika'da yemekler daha iyi.

Amerikan sineması karşısında nasıl ayakta durabileceğimiz konusuna gelince, benim iyi Amerikan filmleri ile bir kavgam yok. Örneğin bir Scorcese'ye ne diyebilirim? Öte yandan kötü Amerikan filmleriyle çatışmaya da gücüm yok. Çünkü onların milyonları var. Bana kalırsa bu sorunları hükümet çözmeli.

Kendi filmlerime gelince, yaptıklarımı beğenmediğim için devamlı yeni baştan başlıyorum. Her düş kırıklığı beni yeni bir projeye itiyor ve bu böylece sürüp gidiyor.

Selânik Uluslararası Film Festivali, 1996
(10 Nisan 1997'de Cumhuriyet gazetesinde ve Cinemaya Asian Film Quarterly'nin Bahar 1997 sayısında İngilizce olarak yayımlandı.)

TÜRKİYE



Erden Kıral

Erden Kıral

SÜRGÜNDE HESAPLAŞMAK KAÇINILMAZDIR

1993 Ağustosu'nda Montreal Dünya Film Festivalinde yarışıyordu 'Mavi Sürgün'. Ben de Uluslararası Film Elçştirmcnleri Jürisi üyesiydim. Erden Kıral'la ilk karşılaşmamız basın toplantısından bir kaç dakika önce görkemli Mcridien Oteli'nin lobisinde oldu. Söyleşi isteğimi kabul etmeden önce soracağım soruları yazılı olarak istedi benden. Birkaç gün sonra yine yazılı cevap aldım. Böylece her ikimizin de düşünecek zamanı olmuş, söyleşi sırasında daha derine inebilme olanakları açılmıştı.

— Daha önceki bazı filmlerinizde, örneğin 'Hakkari'de Bir Mevsim'de de bir sürgün konusunu cle aldınız. Bu konuya yakınlığınız neden ileri geliyor? Özellikle gerçekten var olan bir sürgün olayının kişinin kendisiyle hesaplaşmasına yol açması?

1980'li yıllarda filmleri yasaklanıp artık ülkesinde film yapamaz duruma gelen bir yönetmen 'gönüllü sürgün' olarak başka ülkelere göçerse bu konuya yakınlığım anlaşılır sanırım. Sürgün olayı kişinin kendi kendisi ile hesaplaşmasına yol açtığı gibi yaşadığı ve yetiştiği toplumla da hesaplaşmasına yol açar. Bu kaçınılmazdır. Çünkü sürgün kendine ve toplumuna 'mesafeli' bakmasını öğrenir.

— 'Mavi Sürgün'ün ana konusu sürgünün nedeninden çok sürgün yaşamı...

Ve çocukluk ve ilk gençlik yıllarıyla bir hesaplaşma. Cevat Şakir yolculuk boyunca kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşıyor. Kendi içi-

ne doğru bir yolculuk yapıyor. Bir yandan Istanbul'da başlayan, Ankara ve Bodrum'a doğru süren altı aylık bir yolculuğu anlatıyoruz. Hem gerçek var, geçtiği yerler var, hem de iç hesaplaşması, iç fırtınaları var. Bodrum'a gelince biraz sakinleşiyor. İçindeki o ağır taşı atmaya çalışıyor ve sonunda kendini doğaya veriyor. Yüzünü kuşa, toprağa, ağaca dönüyor. Bir köylü kızı ile evleniyor. Doğanın içinden birini alıyor. Adını değiştiriyor. Halikarnas Balıkçısı oluyor. Geçmişini silmeye çalışıyor. Bunu yapabiliyor mu? Bence yapmak istiyor ama yapamıyor. Çok çırpınıyor. Bir çeşit arınmak istiyor. Nitekim evi yıkaması...

— Bir dönüm noktasıydı bence.

Bir çeşit katarsis. Temizlenmek istiyor. Ruhuna en yakın yer olan tenini yıkıyor. Bu adam gerçekten çok derin bir kişi. Oysa öz benliğine dokunulduğunda canavarlaşabiliyor. Dostoyevskiyen bir tip. Kişinin adını değiştirmesi, büyük kentlere dönmek istememesi çok anlamlı. Bence Türkiye'de gerçek anlamda halkla bütünleşebilen bir aydınımız Halikarnas Balıkçısı. Bu bakımdan önemli. Bodrum'u kurmasını, ekolojik yanını anlatmadım. Bunlar zaten biliniyor. Ben bilinmeyen yönlerini, gerçeğini göstermek istedim. Gerçeği de çok dramatik ve sert olduğu için hayranları tarafından yadırganabilir. Amacım Türkiye gerçeğini, Cevat Şakir gerçeğini ve Türk insanının gerçeğini göstermekti.

— Filme bir derviş tablosuyla başlıyorsunuz. Bir döngü. Ve film boyunca bu simgeyi yineliyorsunuz.

Her şey dönüyor. Yaşam gibi. Su dolabı da dönüyor. Adam hep kendi öyküsü çevresinde dönüyor. Bir spiral şeklinde gördüm filmi. Bu biraz sembolik oldu ve biçimi etkiledi. Bilinçli olarak yaptım.

— Dervişle başlamanız çok etkiliydi.

Onu sonra açıkladım. Belki izleyici unuttu ama sonradan toparlayacağını sanıyorum. Şöyle der: 'Ben bir tahtanın, bir çivinin üzerinde günlerce temrih yaptım. İçimdeki karanlığı ışıkla doldurmak istedim. Ama yapamadım.' Başlangıçta göstermiş olduğumuz görüntü

sonunda gerçekleşir. Böyle soyut bir resimle başlayıp sonunda bunu gerçekleştirmenin etkili olduğunu sanıyorum.

— Sık kullandığınız geriye dönüşlere kurgu açısından nasıl yön verdiniz?

Geriye dönüşler sinema sanatında zayıflıktır ama bu filmde kaçınılmaz bir unsurdu. Filmi zamandizinsel olarak düşünemezdim. 1925'e dek yaşamını, annesi ve babasıyla ilişkilerini anlatmak zorundaydım. Ama çocukluğundan başlayıp 1925'e gelen bir senaryo düşünemezdim. Çok sıkıcı olurdu sanıyorum. Şimdiki zamanda geçen bir yolculuk içinde geçmişe doğru bir yolculuk vermek istedim. İzleyicinin dikkati dağılmasın diye babası ile olan olayı trene yerleştirdim; hiç değilse bir mekân verilsin, dedim. Annesiyle anımsadığı bazı görüntüleri de trene koydum ve tren yolculuğu üzerinde eski evine soktum. Yolculuğun akışını geriye dönüşlerle bozmamak için bu yöntemi buldum. Zaman zaman association'lar, düşünceler, düşler var. Yolculuk sırasında adamın geçmişini anımsamasını da çirkin bulmuyorum.

— Bağlantı kuramadığım bir iki nokta oldu. Örneğin eski evine gelişine hazır değildim.

Kimse hazır değildi gerçekte. Ben burada doğdum, diyene dek.

— Ardından candarmalar görününce biraz karıştı narrative benim için..

Jandarmalarla açıklamak istedim. Bu adam trenden indi ve bu eve girdi ama jandarmalar da yanında. Neden girdiğini daha sonra açıklamaya çalıştım. İşte ben burada doğdum, büyüdüm çağrışımlarıyla çocukluğunu anımsar, babasını, karısını. Onlar çok açık değil, belirsizlikler var, kabul ediyorum ama geriye dönüşler kaçınılmazdı benim için.

— İstiklâl Mahkemelerini irdeleyen pek film yapılmadı Türkiye'de. İslamcı kesimden örneğin Mesut Uçakhan'ın 'Kelebekler Sonsuza Dek Uçar' filmi gibi bazı propaganda filmlerini saymazsak. Sizin filminiz de o devirde geçen bir olaydan yola çıkıyor. Bu konuda düşünceleriniz ve sizi 'Mavi Sürgün'ü yaratmaya iten nedenler?

Bir Kemal Tahir filmi çekildi, 'Kurt Kanunu' diye. Ersin Korkman yaptı. Ben doğrudan değinmiyorum. İstiklâl Mahkemesi bile yok ama karar var. Mahkemelerin mekanizmasını inceleyen, onu karşısına alan bir sahne yok. O ayrı bir filmin konusu galiba.

— Bir bakıma hoş bir sürprizdi izleyici için bu yöntem.

İstiklâl Mahkemelerini sorgulamak gerekiyorsa bu her tür görüş ve grup tarafından yapılmalıdır. Konuşan bir toplum yaratılması için bu özellikle yapılmalıdır. Kaldı ki 'Mavi Sürgün'de bu konuya doğrudan girmedim. Bir insan neden babasını öldürür, neden baba katli ve acı çekme sistemine girer? Bu sorularla ilgilendim. Ama şunu da göstermek istedim ki bir yazar, bir aydın, yazdığı bir yazıdan ötürü Bodrum gibi o zamanlar adı bile bilinmeyen, kuş uçmaz, kervan geçmez bir yere üç yıllığına sürülebiliyor. O yolculuk sırasında Marie'yi tanır filan ama 'Unutmayın ki ey izleyici, bu bir sürgündür, sürgüne yollanmaktadır!' vurgulamasını da sık sık yaptım. Örneğin İzmir'e geldiğinde gardiyanın davranışı, 'soyun' demesi, sürekli yanında iki jandarmanın bulunması o dönemin baskısını gösteriyor. Belki yönetimler haklıydı, o günün koşulları buydu ama tüm bunları göstermeliyiz. İstiklâl Mahkemeleri de tabu olamamalı. Konuşan bir toplum yaratılmalıdır Türkiye'de. Ama bunu başka gruplar, fraksiyonlar alıp kendi çıkarlarına kullanabilirler. O nedenle tüm tarafsız koşullarıyla göstermek gerek.

O günün koşulları buydu. O sıralarda Takrir-i Sükûn kanunu vardı. Hemen ertesinde de İstiklâl Mahkemeleri kuruldu. Kuşkusuz o dönem yönetimi için Konya'da gerici isyanları vardı, Kürtler ayaklanmıştı, Atatürk'e suikast vardı. Ankara'daki hükümet kendini korumak zorundaydı. Böylece çok sertleşti ve İstiklâl Mahkemelerini tam yetkili kıldı. Öyle olaylar okuduk ve öğrendik ki bazı yargılamalarda savunma avukatı bile yok. Sorgusuz sualsiz birçok suçsuz insan asıldı. Bu gerçekleri söylemekten çekinmemeliyiz. Cevat Şakir çok korkuyor. Daha önce babasıyla olan olaydan ötürü uzun yıllar ceza evinde yattığı için yeniden girmek onu korkutuyor. Bunu bir nebze verdim

filmde. Sizi asacaklar denince bayılır. Bu çok doğal bir tepki. Kısacası o dönemin baskıcı öğelerini de bayrak sallamadan anlatmaya çalıştım.

Sonra babası ile olan olayın da nedenlerine inmeye çalıştım. Neden bu böyle oldu? Tam da kavrayamıyoruz olayı. Bu nedenle belirsizlikler var filmde. Bize kadar gelen belirsizlikler. Kurcalamak istedim bunları. Niçin? Baba katili nedir? Neden böyle bir sistemin içine giriyor? Bu olaydan sonra büyük acılar çekiyor. Kolay değil onu yaşamak. İşte bunu anlatmak istedim.Gördüğünüz gibi çok zor bir tasarım.

Sürgün olayı Osmanlılar döneminde başlıyor. Cevat Şakir'den önce, Abdülhamid döneminde bir çok aydınımız Bodrum kalesinde kalabend olarak kalmış. Öte yandan çok bilinen Namık Kemal olayı var. Namık Kemal Magosa zindanında kalmış. Serbest fırkacılar, aydınlar, gazeteciler yargılanmışlar, Lübnan'a, Avrupa ülkelerine sürülmüşler. Sürgün olayı o sırada var. Bunun nedeni biraz tarih araştırılırsa öğrenilebilir kanısındayım.

Bizim olayımızda ise Zekeriya Sertel ile Mustafa Kemal hükümetinin arası açık. Çünkü Zekeriya Sertel Ankara'da matbuat müdürü, fakat anlaşamadığı için Ankara'dan Istanbul'a geliyor. Orada Resimli Hafta'yı çıkarıyor. Ve bir meçhul asker kampanyası başlatıyor. Bundan ötürü Ankara hükümeti Zekeriya Sertel'i kolluyor. Bu sırada Cevat Şakir, I. Dünya savaşı ile ilgili 'Asker Kaçakları Bile Bile Nasıl İdama Gider?' adlı bir öykü yazdığı ve Zekeriya Sertel de yazı işleri müdürü olarak bu öyküyü bastığı için Ankara İstiklâl Mahkemesi'ne çağrılıyorlar ve filmin öyküsü o noktada başlıyor. Diyebilirim ki o dönemin karışık ortamında Cevat Şakir bir tür kurban oluyor. Ama şunu da vurgulamak istedim ki Cevat Şakir bir cezayı ödüle dönüştürüyor. Bodrum'dan hiç ayrılmak istemiyor. Bu da çok heyecan verici.

— Türkiye'de özellikle Halikarnas Balıkçısı fan kulüplerinin filme karşı çıktığını söylemiştiniz.

Çünkü onlar ekolojik yanını tanıyorlar. Ekolojik ve çok popüler yanını. Ama adamın biraz arka tarafına, yeni yetmelik ve gençlik dönemlerine baktığımızda müthiş dramatik bir yaşamı var, bu bilinmiyor. Bodrum'u kurması, ekip biçmesi bilinen şeyler. Ben bilinmeyen yanlarını, gerçeği göstermek istedim, bu da daha önce de dediğim gibi çok sert olduğu için hayranları tarafından yadırganabilir. Ama ben salon sanatçısı değilim. Eğlendirip hoşça vakit geçirtmek için film yapmıyorum. Gerçekle ilgiliyim.

— Kahverenginin egemen olduğu tablolar var filmin başlangıcında. Nerede çektiniz bu bölümleri?

Afyonkarahisar civarında. Peyzajları da çok yabanıldır o dağların. Bir plato vardır, Afyonkarahisar'dan Manisa'ya giderken. Kahramanın çorak ve yapayalnız dünyasını yansıtan resimler koydum. Bu adam tatile gitmiyor. Çok romantik görüntüler koyamazdım. Biraz iç dünyasını ele versin istedim. Bu nedenle yalnızlık, ıssızlık duygusu veren görüntüler kullandım özellikle.

— Başlangıçta değindiğim gibi 'Hakkari'de Bir Mevsim'de de bir sürgün olayı var ve bir iç hesaplaşması..

Orada da bir iç hesaplaşması var yalnız orada daha çok yazarın yaşadığı kültür şoku anlatılır. başkalarını ararken kendini bulur yazar. Tersini söyleyeyim, kendisini ararken başkalarını bulur. Ve anlar ki kurtuluşu ancak onların kurtuluşu sayesinde olabilir ve onların kurtuluşuyla mümkündür. Bunu öğrenir. Oranın gerçeğini öğrenir. Ve kendisine daha iyi bakar. Bir çeşit aynada gibi bakar. Geride bıraktığı öğrenim yıllarını, Paris'i, İstanbul'u, uzaktaki sevgiliyi çok daha iyi yerine oturtabilir. Orada bir aydının, bir entellektüelin yaşadığı kültür şokunu anlatmak istedim. Kuşkusuz sürgün bir araç. Burada da sürgün bir araç. Anlatmak istediğim adamın iç hesaplaşması, giderek sakinleşmesi ve kendini bir dünyaya, en azından doğaya adaması.

— 'Hakkari'de Bir Mevsim'de konuşmalar bakışlarla oluyor. Entellektüelin dili zengindir. Oysa kahraman insanları izleyerek anlamayı öğreniyor. Bakışlarla konuşmayı öğreniyor.

Bakışlarla konuşma düşüncesini çok güzel buluyorum. Eğer filmden bunu çıkarabiliyorsanız benim için çok hoş bir duygu.

— Başlangıçta mesafe var aralarında ama birbirlerini izleyerek anlıyorlar. Primitiv yaşam çok iyi verilmiş.

Kendi içine kapanan bir öykü. Bana sorarsanız farklı bir film. Orada çok metaforik şeyler, simgeler vardı. 'Mavi Sürgün' biraz rahat okunsun istedim. Akıntıya, akışa, kurguya önem verdim. O yüzden yolculuk ağırlık taşıyor. Farklı iki yapı kurdum. İkisi de benim elimden çıktığı için kuşkusuz ortak özellikler var.

Sinemada şiirle uğraşıyorum. Tüm sorunum bu. Ama sinemada şiirle uğraşmak demek tecimsel olmamak demek. Sinema diliyle nasıl şiir yazılır, ben bunu merak ediyorum. Ve buna özellikle en çok 'Ayna' filmimde yaklaştığıma inanıyorum. Gerçekten çok güçlü, metafizik bir öyküdür o filmin öyküsü. Latin Amerika filmlerinde olduğu gibi ölenler geri gelir, kadın bir ölüye âşık olduğunu sanar. Feodal toplumlarda baskı o kadar büyüktür ki ancak bir ölüye âşık olunabilir düşüncesi de vardır gizlice orada. Sinematografik şiire en çok yaklaştığım film gibi geliyor bana.

'Dilan' beklemenin filmidir. Avrupa'lı Godot'yu bekler ama Dilan da hiç bir zaman gelmeyen sevgilisini. Onun tepkilerini yakalamaya çalıştım. Bekleyen insanın dünyası durağan olur kuşkusuz. Durağan bir film yaptım. Bunu çok bilinçli yaptım. Benim amacım orada o kadının şiirini, şiddetin şiirini yakalıyabilmekti. Kısacası filmsel şiirle çok ilgileniyorum ve çok zor olduğunu görüyorum.

'Mavi Sürgün'de de şiirsel bir dünya kurmaya çalıştım. Gerek doğa görüntüleriyle, gerekse çok minimalist, ekonomik mis-en-scene'ler kullanmaya çalışarak. Dikkat edildiğinde gerçekte çok mis-en-scene var ama onları göze batmadan vermeye çalıştım. Kanımca iyi bir yönetmen kamerayı izleyiciye hissettirmemelidir. Buna çok dikkat etmek gerekir. Sinemada ve sanatta ben yalınlıktan yanayım. Ama yalın olabilmek için de çok uzun yollardan geçmek gerekiyor. Karmaşık yollardan. Gerçekte yalınlaşmak belki ancak belli bir süreçten

sonra olabiliyor. Birden bire yalınlaşamıyor insan sinemada. Yaşamda da öyle. Bunları denemeye çalışıyorum filmlerimde.

— Sinema programlarına bir göz attığımızda hedef izleyici kitlesinin ortalama yaş oranının aşağı yukarı on altı-on yedi olduğunu gözlemliyoruz.

Çağımızda ne yazık ki olgun insanın sorunları ile ilgilenilmiyor sinemada. Daha çok canavarlarla, felâket filmleriyle ilgileniliyor.Olgun insanın sorununu anlattığımızda izleyici pek ilgilenmiyor. Ama ben bunun üstüne gidiyorum. Olgunlaşmış, aydın bir insan nasıl bakıyor? Sorunları, çektiği acılar nelerdir? Bunlar beni ilgilendiriyor. Çünkü bunlar yakından tanıdığım sorunlar ve bunları önemli buluyorum. Aydınlar sürekli horlanıyorlar ve toplum dışına itilmeye çalışılıyorlar. Eğer düzenle birleşemezlerse yalnızlık içinde kayboluyorlar. Böyle bir paradoks yaşanıyor. Ya da düzenle uyuşuyorlar ve sefilleşiyorlar. Aydınlar çok zor durumda. Özellikle Türk aydını. Tüm değerlerin alt üst olduğu bir toplumda yaşıyoruz bugün. Paranın orta yerde durduğunu, en önemli değerin para olduğunu, aydınların horlandığını görüyoruz. Aydınlar ya buna ayak uyduracaklar, ya da kaybolup gidecekler. Çok sert bir süreç yaşanıyor Türkiye'de. Tüm bunlardan ötürü yeniden bir aydını ve bir aydının sorunlarını ele aldım. Belki de önümüzdeki projelerden biri yine bir aydının sorunu olabilir, bilemiyorum.

— Uzun yıllar yurt dışında yaşadınız ve çalıştınız. Yönetmen koşulları açısından nasıl değerlendiriyorsunuz Türkiye ve Avrupa'yı?

1983 yılında Almanya'ya gittim ve 1984'te de 'Ayna'yı gerçekleştirdim. Bu bir Alman yapımıydı. Gerçekte her ülkenin kendine göre yapım zorlukları var. Türkiye'de alt yapı yok. Hele o yıllarda hiç yoktu. Stüdyolar yetersizdi, kurgu masaları bile yetersizdi, sermaye yoktu. Ama ben Türkiye'de genellikle Yeşilçam dışında film yaptım. Örneğin ilk filmimi kendi olanaklarımla gerçekleştirdim. Daha sonraki filmlerime sanatçı ve yazar arkadaşlar katkıda bulundular. Yeşilçam sermayesini kullanmadığım için Yeşilçam starlarını da kullan-

madım. Yeşilçam'ın belirli öyküleri, belirli oyuncuları yerine, kendi seçtiğim öyküleri, yine kendi seçtiğim oyuncularla gerçekleştirdim. Bu benim için bir tür kolaylıktı ve iyi bir şeydi.

Ama o yıllarda sansür vardı, dolayısıyla filmlerim izleyiciye ulaşamadı. Söz gelimi 'Bereketli Topraklar Üzerinde' ve 'Hakkari'de Bir Mevsim' beş yıl yasaklandı Türkiye'de. Gerçekte benim Avrupa'ya gitmeme bir çeşit bu neden oldu; Türkiye'de film yapamaz duruma geldim. Eğer bir yönetmen film yapamaz duruma gelirse o ülkede film yapma koşullarının iyi olduğunu söyleyemez.

'Hakkari'de Bir Mevsim' Avrupa'da geniş bir izleyici kitlesi bulunca Alman yapımcılar benimle iş yapmak istediler. Ben seçim yapma şansına sahiptim. Yapımcı seçebiliyordum. Ve seçtim. Ama yanlış bir şey yaptım. Çok çabuk ve küçük bütçeli filmlerle girdim. Avrupa'da küçük bütçeli filmlerle başlanılırsa bu bir gelenek haline gelebiliyor. Öte yandan da bir paradoks yaşadım. Küçük bütçeli olduğu için samimi bir film yaptım. Gerçekte sinemada zamanın, negatifin ve diğer bazı öğelerin sınırlı olması belli bir yön verebiliyor yönetmene.

'Ayna'dan sonra İsviçre'liler ve Alman televizyonu ile 'Dilân'ı yaptım.

— Ortak yapım çalışmalarının ve özellikle yurtdışında film yapmanın iyi ve kötü yanları neler sizce?

Yurtdışında film yapmak Yeşilçam koşullarında film yapmaktan daha zordur. En azından başka zorlukları vardır. Yapım öncesi para aramak ve bulmak uzun bir süreç alır. Almanya'da filmler yarı resmi kurumların verdiği paralarla yapılıyor. Amerika'da olduğu gibi yapımcı kendi cebinden para koymuyor. Bu nedenle iktidarlar ve hükümetlerin kültür politikası doğrultusunda filmler yapılıyor. Bir de Almanya'da çok bürokrasi var. Para kaynağının bulunması ve hesaba geçmesi iki-üç yıl alıyor. Tüm bunlar bıktırıcı oluyor. Yönetmenin kafasındaki ideyi öldürüyor. İyi yanı, tüm teknik olanakları sınırsız olarak kullanabilmeniz. Biz eskiden negatif hesabı yapardık, kutu hesa-

bı yapardık. Böyle şeyler yok. Yönetmen istediği sayıda negatif kullanabiliyor.

Ben, bizim öykülerimizi anlatmak için yabancı sermayeyi Türkiye'ye getiren filmler gerçekleştirdim. Türkiye'yi bir tür plato olarak kullandım. Sermaye dışarıdan geldi, post-prodüksiyon dışarıda yapıldı. Bu nedenle filmlerim teknik açıdan yükseliş gösterdi. Bence bu 'Mavi Sürgün'de çok belirgin.

Bir başkasorun şu: Avrupa'lı bir ikilem yaşıyor. Yapımcılar, kendi toplumlarının sorunlarını ve imajlarını görmek istiyorlar. Oysa izleyici Arapların, Uzak Doğu'nun egzotik erotizmi ya da yalnızca egzotizmi gibi değişik öykülere ilgi duyuyor. Ben bu çelişkiden yararlanan filmler yapmaya çalıştım.

Bertolucci'nin filmlerinin özellikle Orta Avrupa'da çok büyük bir izleyici kitlesine ulaşmasının bir nedeni yönetmenin Kuzey Afrika'nın ya da Uzak Doğu'nun egzotik erotizmini kullanmasıdır. Kuşkusuz çok sevdiğim bir yönetmen ama bütün bunları kullanıyor ve büyük bir izleyici kitlesi buluyor.

Sanırım çağımızda televizyonun etkisi, insanların evlerine kapanmaları gibi nedenlerle her yerde film yapmak zorlaştı.

— Almanya'da yaşayan ve Almanlarla film yapan bir başka yönetmenimiz, Tevfik Başer'in filmlerinde de yurt dışında film yapmanın yukarıda sözünü ettiğiniz bazı zorlukları belirgin. 'Mavi Sürgün'de ünlü Alman oyuncu Hanna Schygulla'nın varlığının ortak yapım çalışması ile ne gibi bir ilgisi var?

Ortak yapımlarda o ülkenin yapımcısı kendi izleyicisine ulaşabilecek ve ünlü bir oyuncu ister. Marie rolü, tiyatrocu, rahat, gün görmüş ve levanten bir kadını canlandırıyor. Hanna özel yaşamında da teatral ve soyut bir kadındır. Fizik ve optik açısından da o role rahatça oturabildi. Hep birlikte çalışma isteğimiz vardı. Örneğin 1987 yılında Menahem Golan'ın yapımcılığını üstlendiği 'Venedik'te Fırtına' filmine hazırlanıyorduk. Anlaşmamızı bile imzalamıştık. Ama ben, benim dışımda yazılan senaryoyu beğenmediğim için Los Angeles'e telgraf çektim ve bu projede çalışamayacağımı söyledim. O

zamandan bu zamana ilişkimiz kopmadı Hanna ile. Bu küçük rolü kabul etti ve severek çalıştı. Bize katkıda bulunduğunu sanıyorum.

Tevfik Başer daha çok Almanya'daki öyküleri anlattı ve dolayısıyla kendi çevresinden o sorunu yakından tanıyan oyuncular bulabildi. Ben Türkiye'deki öyküleri anlattığım için Türk oyuncular bulmak sorunluluğunda kaldım. 'Mavi Sürgün'de ise baş rol için böyle önemli bir rolü kavrayabilecek ve bu yükü taşıyabilecek iyi bir oyuncu aradım. Can Togay'ı, Schroder'in 'Malina' filminde izledim. Isabel Huppert'in one-man-show yapmasına karşın hiç ezilmiyor, güçlü bir oyun çıkarıyordu. Fizik bakımından Cevat Şakir'in gençliğine benzediğini söyleyemem. Optik açıdan soğuk ve slav bir tip. Ama çok iyi oynadı.

Türkiye'de gerçekten çok iyi bir oyuncu potansiyeli var. Fakat iyi oyuncular yavaş yavaş çekilmeye başladılar ve tiyatro oyuncuları girdi sinemaya. Bunun hem iyi tarafları var, hem de sakıncaları var. Çünkü tiyatro ile sinema gece ile gündüz kadar farklı yapıya sahipler. Bir tiyatrocuyu kamera karşısında yönetmek çok dikkat ve özen istiyor; çünkü bildiğiniz gibi tiyatrocu en arka sıradaki izleyiciye seslenmek zorundadır, gesturelar daha büyüktür, ses tonu daha fazladır. Kısacası tiyatro oyuncusu kamcranın olanaklarını tanımayabilir. O nedenle dikkat etmek gerekir. Ben çok iyi iki tiyatrocu ile başladım. Bunlardan biri rahmetli Erkan Yücel, diğeri Genco Erkal. Ama ikisinden de çok iyi sonuçlar aldım, çünkü titiz ve dikkatli bir çalışma yaptık. Onlar da sinemaya adapte olmak istediler ve oldular da. Bildiğiniz gibi Genco Erkal sürdürüyor sinema yaşamını.

— Son yıllarda tüm dünya aynı krizi geçiriyor: Bir festival filmleri var, bir de -halk için- Amerikan filmleri. İzleyicisiz film olamıyacağına göre nasıl bir izleyici düşünüyorsunuz filmleriniz için?

Bu çok zor bir soru. Kuşkusuz izleyicisiz film olamaz. Bir ikilem içindeyiz. Bir yanda çabuk üretilen, akılda kalmayan, insanı değiştirmeyen, özgürleştirmeyen Amerikan yapımları var, öbür yanda festival filmleri. Biz festivalleri salonlara girebilmek ve izleyiciye ulaşabilmek için kullanıyoruz. Çünkü festivallerde alınan bir ödül Avrupa'da bile dikkati çekiyor. Ama festivallerde ödül alan bir filmin

en kötü bir Amerikan yapımıyla bile boy ölçüşmesi olanaksız. Bu çelişkiyi yaşayacağız. Ben istiyorum ki yaptığım film ne denli zor olsa da, simgelerle yüklü olsa da izleyici tarafından anlaşılsın. İzleyiciye olan güvenimi yitirmeden çalışmak istiyorum. Küçük bir izleyici kitlesi olsun, filmimi anlasın. Bu bana yetiyor. Kuşkusuz yalnızca sinemateklerde kalan filmler de çekmek istemiyorum. Çok şükür, 'Hakkari'de Bir Mevsim' ile oluşturduğum ve Almanya'da gelişen 200.000 kişilik bir izleyici potansiyelim var. Onun erimemesine uğraşıyorum. Zor bir soru sordunuz. Dümdüz cevap vermek de çok zor.

— İlerisi için neler düşünüyorsunuz?

Küçük bütçeli filmler yapacağım. Çünkü sinemada, sanatta samimiyet önemli. Çok tanınmış oyuncular oynatmayacağım. Büyük starlar, büyük yapımlar taviz demek oluyor, yönetmenin kafasındaki düşünceyi gerçekleştirmesi çok zorlaşıyor. Her zaman vurguladığım gibi para veren kaynaklar, yapımcı, yapım unsurları devreye girdi mi yönetmenin başlangıçta tasarladıkları değişiyor ve film hiç düşünmediği bir biçimde bitiyor. Bunları denetleyebilmek, kısa süreli yerine yoğun filmler yapabilmek için küçük bütçeli filmler çerçevesinde çalışacağım.

'Mavi Sürgün' Türkiye'de gösterime girecek mi?

Dağıtımcısı var, gösterilecek. Almanya'da da gösterime girecek. Dublajı hazır. Bir iki yıl sonra da Alman televizyonunda birinci kanalda oynayacak. Bir Amerikan yapımı gibi gişe rekoru beklemiyorum. Düş kurmuyorum. Ama bu film televizyonda da gösterilirse ve olumlu eleştiriler alırsa amacına ulaşmış olur bence. Kuşkusuz Türkiye'ye çok önem veriyorum. Filmin Türkiye'de gösterilmesini istiyorum ve nasıl bir tepki alacağını da merakla bekliyorum.

Montreal Dünya Film Festivali, 1993
(Cumhuriyet gazetesinde kısaltılmış olarak Ekim 1993'te ve Cinemaya Asian Film Quarterly'de İngilizce olarak 1994'te yayımlanmıştır.)

KAMERANIN ÖBÜR YÜZÜ

— Bir tepe ('Hakkari'de Bir Mevsim'), bir ayna ('Ayna'), efsaneleşmiş bir kahraman ('Dilan') ve uzun bir yolculuk ('Mavi Sürgün'). Bugüne dek söylenenler ve yazılanlara bakarsak tüm Erden Kıral filmlerini özümleyen bir film yeni filminiz 'Avcı'

Öykü, Osman Şahin'in büyük babasının öyküsü, fakat zamanla kılık değiştirmiş, bugün çeşitli insanları dinlediğimizde farklı farklı öyküler yarattıklarını görüyoruz. Bu benim çok ilgimi çekti. Ve daha çok bu nedenle yaptım bu filmi. Filmin ana konusu gerçeğin göreceli oluşu ve herkese göre değiştiği. Türkiye gerçeğine de çok benziyor. Örneğin Susurluk olayında ölenler kimilerine göre bir kahraman, kimilerine göre katliam zanlısı. Böyle göndermeler var. En baş gönderme yalan. Filmde herkes yalan söylüyor; ses bandı bir şey söylerken görüntü bandı başka bir şey söylüyor. Gözler duyguları en iyi biçimde ifade ettiği için yüzüyle, gözleriyle oynayan oyuncular seçtim. Gerek Ahmet Uğurlu, gerek Fikret Kuşkan, gerekse Jale Arıkan yüz ifadeleri ile sahne yaptılar. Bu filmde beden dilinden çok bakışlar önemli. Ama bir bakışın uzun olmaması gerekir çünkü büyüsü bozulabilir, kısa olursa da izleyici anlamayabilir. Sonra sadık kalmak düşüncesi var. Bir düşünceye, bir kadına, bir ideale sadık kalmak, bu biraz kurcalanıyor. Şiddetin köklerine inmeye çalışılıyor. Şiddet neden hüküm sürüyor? Şiddet bizim içimizde değil, başkalarının içinde düşüncesi var. Şiddet bir öğrenme. Birileri işkence yaptığı için bir başkaları da işkence yapıyor. Bir öğrenme modeli olarak görüyorum şiddeti. En önemlisi bastırılmış cinselliğin -ki bence bastırılmış cinsellik erotizmdir- bir noktada, kayma noktasında nelere yol açacağı. Bunu gösterdim. Çok sert, çok acımasız olaylar var filmin içinde.

— Konu bir cinayetten yola çıkıyor, demiştiniz.

Kısaca, bir karı koca var, ormanda bir avcıyla karşılaşıyorlar ve olaylar orman yangını gibi gelişiyor, diyebilirim. Çizgi dışı seyrediyor olaylar bu filmde. İnsan duygularının uç noktalarına kadar gitmeye çalıştım. İnsan düşüncesinin, duygusunun en ucu neresidir, bunu araştırdım. Filmdeki kişilikler zaman ilerledikçe kendi duygularını, kendi bedenlerini tanıyorlar. Ve kendi gerçekleriyle yüzyüze geliyorlar, ama belki ancak yaşamlarının sonunda olabiliyor bu. Yine de bir kazanımdır diye düşünüyorum. Osman Bey kişiliği çok bencil, duygularını belli etmeyen biri, çok kendini beyenmiş olduğu için aynı zamanda megalomani ve paranoyayı da birlikte taşır. Kendisinin çok önemli olduğunu ve arkasından bir takım planlar yapıldığını sanır. Ağaçların yürüdüğü gibi sanrılar görür; karısının avcıyla bir bakışını yakaladıktan sonra, onu gözetlemeye başlar. Zala kişiliği, kadın kişiliği ise... Zala ve Osman Bey bir aşk evliliği yapmamışlar, sanıyorum çok genç yaşta satın alınmış kadın. Kocasını seviyor ama yalnızca kocası olduğu için. Avcıyla karşılaşınca avcı onun cinsel yanını uyandırıyor. Ve belki de kadın ilk kez bir yabancı ile doyuma ulaşıyor.

İkinci öyküde ise, kadın avcı tarafından önce taciz sonra da tecavüze uğrar, bunu önlemek isteyince de ölüm tehditi ile karşı karşıya kalır. Avcı ereksiyon olamıyor, olamadığı için de bunun yerine şiddeti koyuyor. Kadın canını kurtarmak için bu tecavüz olayına katılıyor ve o olayın bir parçası haline geliyor. Çok extrem bir şey ama bazı kadınların birileri tarafından kendilerine tecavüz edilmesini düşünmeleri, düşlemeleri gibi. Fantezileri gibi.

Bu olaydan sonra kadın her iki erkeği de kaderleri ile başbaşa bırakıyor. Yani ölüme terk ediyor. Avcının bir şahini var, şahini ile özdeşleşmiş. Oyuncum Fikret Kuşkan'a da bir şahin gibi davrandım. Çok ani, sinirli davranışları var. Birinci öyküde kadına tutulan ve onu arzulayan biri. Seksten öte bir şey var bu filmde, arzulamak var, bir kadını arzulamak. İkinci episodda ise bir kadını ele geçirmek düşüncesi var. Dolayısıyla aynı karakterler birinci ve ikinci episodda farklı farklı davranıyorlar.

Jacques Derida'nın bir sözü beni derinden etkiledi. Hem de filmde yapmak istediklerimi belirledi. Şöyle der Derida: "Her karar anı, verilen karar, yapılan iş, üstlenilen sorumluluk içinde mantık yoluyla çözümlenemeyecek çelişkiler taşır." Filmdeki kişiler de aynı çelişkileri taşıyorlar diyebilirim.

— Erkeğin iktidarsızlığı onu teröre yöneltiyor, dediniz, bunu filmde psikolojik açıdan mı yorumladınız, yoksa daha geniş anlamda bir metafor olarak mı kullandınız?

Daha geniş anlamda, çünkü neden ereksiyon olmadığını ben de bilmiyorum. Stresten olabilir, ilk kez bu durumda olabilir. Ama o sırada filmde gördüğümüz olayların verdiği stress yüzünden olduğunu sanıyorum. Böyle bir durumda bir erkeğin hemen yerine şiddet koyması, gerçek yaşamda da olduğu gibi veriliyor. Seks acı verir, bu ima da var sahnelerde. Dolayısıyla kadının yardımıyla oluyor. Kadın kendi yaşamını kurtarmak için adama yardım ediyor, ama eninde sonunda sevişiyor. Bir anlamda sevişiyor diyebilirim. Bu filmde sınırlar yok insan ilişkilerinde. Bir yerden bir yere geçiş yok. Olabiliyor. Biraz gerçek yaşamda da olduğu gibi.

— Olaylara kişisel ilişkilerden öte biranlam verebilir miyiz? Kişisel terörü toplumdaki terör, ya da politik terör için bir metafor olarak görebilir miyiz?

Terör kavramıyla ilgileniyorum. Bunun içinde politik terör de var kuşkusuz.

— Örneğin adamın iktidarsızlığını da bir metafor olarak kullanarak..

Ben metaforik sahneler çekmedim ama eleştirmenler bunlardan metafor çıkarırsa sevinirim. Metaforik bir dünya kurmadım, çok basit, yalın bir dünya kurdum ve insanların deneyimleriyle değil duygularıyla hareket ettiğinde nerelere varabileceğini gösterdim. Rasyonal düşünce, deneyim yerine insanlar imgelem gücü ve duygularıyla davranmalı diye düşünüyorum. Tersine inanmıyorum. Oyuncum, Jale Arıkan'a, 'Zala benim,' dedim. Çünkü Zala'nın ruh halini, dalga-

lanmalarını çok iyi hissettim ve böylece seven bir kişinin değil de sevilen bir kişinin gözünden anlattım tüm filmi. O da Zala. Zala merkez kahraman. Bütün filmlerimde olduğu gibi kadın merkez kahraman.

— Sevilen mi, yoksa arzu edilen mi?

Sevilen ve arzu edilen. Birinci öyküde arzu etmekten öte bir şey yok. Ötekinde ise bayağı bir çürümüşlük var. Ereksiyon olamayan bir adamın ormanda karşılaştığı bir kadını ele geçirmek için başvurduğu şiddet, yalnız o değil, kocasını da bayıltıp kuyuya sarkıtır ve sonunda da yatamaz. Bu kez başka bir şiddete baş vurur, kadını bıçaklamak ister. Hemen hızlı düşünür ve bir plan kurar kadın. Bir olayı yaşarsınız ve aradan bir zaman geçtiğinde onun ne denli vahim bir olay olduğunu anlayıp şoka girersiniz. Bu durum yok. Olayın içinde. Sıcak. Olayın içinden geçerken şoke olmak yerine hızlı düşünüyor ve bir plan kuruyor. Ve bu plan sonunda avcıyı elimine ediyor. Öte yandan kocası da onu aşağıladığı için -çünkü kendi arzusuyla yatmıyor -filmdeki sahnede olduğu gibi ipi her ikisinin de üstüne atıyor. Kuyunun içine atıyor. Ve dipsiz kuyuda kalıyor iki insan. İkinci öykü böyle bitiyor.

Tüm anlatılanları yolculuk sırasında dinleyen küçük kız çok etkilenir ve Zala'yı suların içinde görür. O da bir sanrıdır. Birinci anlatıma göre şimdiyedek ormanda yaşadığı söyleniyor. Öteki öyküde intihar ettiği söyleniyor. Bir söylence kahramanı oluyor. Çok masalsı bir öykü gibi gelse de bu masalsı öyküyü gerçekçi biçemle anlattım. Daha önceki filmlerimden çok daha farklı bir film. Isısı fazla.

— 'Mavi Sürgün'ün zengin simgelerini düşünerek, filmi görmeden, siz bana kuyudan, kadının suların içinde olmasından söz eder etmez kafamda simgeler gelişmeye başlıyor.

Görgülü izleyici bir takım simgeler, metaforlar görebilir, çok somut bir sanattır sinema, ayni zamanda da çok belirsizdir. Bu paradoksal görünebilir ama böyledir. Bana bir ağacın filmini çek diyemezsiniz. Ancak bir çam ağacının, bir kayın ağacının filmini çek diyebi-

lirsiniz. Ağaç bir kavram. Kavramın filmi çekilemez. Tüm imgelerden bir takım simgeler, metaforlar çıkarmak isteyenler varsa onlara da açık film.

— Kadının bir ırza geçme fantezisi olduğundan söz ettiniz. Birçok kadın, özellikle feminist kadınlar çok karşı böyle bir kavrama. Bunun erkeklerin kafasındaki tehlikeli bir fantezi olduğu ileri sürülüyor. Tersini düşünmekle kadınlardan bir reaksiyon görebilirsiniz.

Ben bilgimi söylüyorum size. Koca bir başyapıt var; 'Gece Bekçisi' filmi bunu işler.

— Orada biraz iki taraflı.

Liliana Cavani filmi araştırırken şöyle bir olayla da karşılaşır: Amerika'da yaşayan bir kadın her yıl tatilini Austwitz kampında geçirmektedir. Çünkü oradan kurtulanlardandır. Bu marjinal bir olay ama böyle şeyler de var. Feministler ya da maçoların baskısı altında film yapamam. Hayal gücümü kullanarak yaptım. Bunu olumlu birşey gibi de göstermedim. İnsan duygularının nerelere varabileceği düşüncesini en uç noktasına kadar zorladım. Kendi sınırlarımı da zorladım gerçekte. Realizasyonu bakımından en zor filmim. Çok zorlandım, çok kendimi verdim. Paraladım kendimi. O yüzden film etkileyici oldu. Her şeyden önce beni etkiledi.

— Yalan üzerine pek çok atasözümüz var: yalan dünya, yalancının mumu.. Aynalar yalan söylemez var ayrıca. Sizin 'Ayna' diye bir filminiz de var. Kamera bir ayna mı bu filmde?

Her filmde bir ayna var. Bu filmde de küçük bir ayna var, onu güneşe yansıtıp altın aramaya çalışıyorlar. Kuyunun dibine güneşi yansıtarak. Oysa altın yok orada. Dolayısıyla ayna bu filmde de var. Yalan ve yalan söylemek bir çeşit banalite belki ama bunun çok ilgi çekici olduğuna inanıyorum. İlgi çekici şeyler de düşünceye yol açar. Yalan nedir? Film bu soruyu araştırıyor. 'Hakkari' filmini çekerken çok fazla yalan söyleyen insanla karşılaştım orada, ama anladım ki bunların hepsi hayal gücüydü. Yalan söylemek için de biraz hayal gücü gerekiyor. Filmde söylenen yalanlar gerçekte beyaz yalanlar, in-

sana dokunmayan yalanlar. Söz düzeninin gözlerdeki ifadesinin çok farklı olduğunu göstermeye çalıştım. Gözler duyguları ele verir demiştim. Bakışlarla diyaloglar sürekli çatışıyor filmde. Nereye dek yalan söylenebilir, biraz da onu kurcalıyorum.

— Bakışlarla diyalogların çatışmasında kamera bir ayna işlevi mi görüyor?

Pek fazla kamera oyunlarına girmedim. Çok fazla plan var bu filmde. 500-550 plan var sanırım. Çünkü izleyicinin ilgisini ayakta tutmaya çalıştım. Ve kamera bir tür olayları bize yansıtan ayna görevi gördü.

— Yalan konusu çok ilginç. Örneğin çocuk anasına babasına yalan söylüyor, az büyüyünce öğretmenine, sonra sevgilisine yalan söylüyor. Derken iş hayatına atılıyor, iş hayatında yalan söylüyor. Yaşamın zorluklarında ayakta durabilmek, paçayı kurtarabilmek için yalana baş vuruyor. Söylediği yalanlar da yaşamının bir parçası oluyor. Onun için bir gerçek oluyor. Doğu kültürlerinde söz ağızdan çıktı mı artık yalan olmuyor. Yalan ve gerçek arasında bir oyun var orada.

Gerçekçi olmaya bir örnek, kişilikler cinayetin fiziksel sorumluluğunu üstleniyorlar, doğru söylüyorlar. Ama töresel sorumluluğu ölenin üstüne yıkıyorlar. Sıvas'ta cinayetlerin Allah adına işlenmesi gibi. Gerçekçi, ya da ne diyelim..

— Dürüst, namuslu?

İnsan sonuna dek dürüst kalamaz. Sinemada da gerçekten sonuna dek dürüst kalınamıyor. Çünkü tertemiz ve masum bir düşünce ile yola çıkıyorsunuz, bir öyküyle. Fakat o kadar çok etken giriyor ki araya, başka insanlar, dağıtımcılar filan, sonunda başlangıç noktasından çok uzakta bir yere düşüyorsunuz. İşte bu nedenle, işin 'üç kağıtçı' yönü ilgisini çekiyor insanların. Sinemanın özünde var bu.

— Yine bu kamera ile ayna arasındaki metaforu uzatırsak, imgeyi çarpık gösteren aynalar da var.

O anlamda deformasyon (çarpıtma) var. Çünkü geçmişte bir olay yaşanmış, fakat bu olay deforme edilerek, yinelenerek değişik bi-

çimlere dönüşmüş. Kimilerine göre böyle, kimilerine göre de böyle. Bunu anlattım. Bir tür sirklerdeki aynalar gibi kullandım kamerayı. Dev aynalar.

— Gerçekte aynaların yalan söylemediği de doğru değildir. Çünkü ne görüldüğü aynaya bakana göre değişir.

Değişir. Bir kere ters gösteriyor.

— Birinci yalan bu. Sonra adam kendini güzel görmek istiyorsa öyle görüyor.

Ben kendimi dev aynasında görmüyorum! İnanarak bir film yaptım ama sonuçlarına da katlanmak zorundayım.

— Biraz da çekim deneyimlerinizden söz etsek.

Zor oldu ama güzel oldu. Günde üç saat yol yaptık. 1800 m yükseklikte bir tepede çalıştık. Mengen ve Eskipazar arasında bir ormanda. Eğriova mevkiinde bir kayın ormanı. Ben daha önce Kırklarelinde bir orman bulmuştum. Oysa deniz seviyesindeki bir ormanın ışığı ile bu öyküyü kuramıyacağımı anladım ve tepelere tırmandım. Ama bu yolculuklar ekibi çok yıprattı. Yine de başardık sanırım. Küçük ilçelerde çok küçük otellerde kalmak zorunda kaldık. Ekibin bir bölümü Eskipazar'da, bir bölümü Mengen'de kaldı. İkisinin arası birbuçuk saat. Bir kopukluk oldu. Ortada bir yerde, bir köyde buluşup yukarıya tırmanıyorduk. Sürekli yağmurlar yağdı. Yollar çöktü. Yollara taşlar döktük, kumlar döktük, köprüler kurduk. Ayrıca yedi metre genişliğinde ve 2.60 cninde bir kuyu açtım, yirmi iki gün sürdü. İki hafta sonra kuyu çöktü ve yeniden yapıldı. İçinde rahat çalışabilmem için geniş bir kuyuya gereksinim vardı. Kuyu çekimleri de zor oldu çünkü yedi metrelik bir alüminyum merdivenle bağlantı kuruyorduk dışarısı ile. İnip çıkmak, oyuncuları indirmek çok zaman aldı. Kuyuyu da siz isterseniz metafor olarak ele alabilirsiniz.

— Cinsellikle ilgili Freudian bir yorum mu?

Olabilir.

— Ya oyuncular?

Oyuncuların kendi aralarında çok iyi bir elektriklenme vardı.

Ben biraz da optik olarak kişiliklere benzerlik açısından seçtim oyuncuları. Ahmet Uğurlu, sözgelimi Fikret Kuşkan'dan oyun stili açısından çok farklı bir oyuncu. Bu benim çok işime yaradı. Jale Arıkan da ötekilerden farklıydı.

— Ne açıdan?

Ahmet Uğurlu'nun oyunu önceden kuran ve dakik olmaya çalışan bir oyunculuk stili var. Fikret Kuşkan ve Jale Arıkan ise doğaçlama yapan ve daha çok karnıyla oynayan oyuncular. O sırada bulup ortaya çıkaran oyuncular. Bunu yeğlemiyorum ama çok işime yaradı. Çünkü her oyuncu kişiliğe uygun davrandı. Çok açık, yalın, basit bir sinema dili kurmaya, oyuncuların yeteneklerini ortaya çıkarabilecekleri bir alan yaratmaya çalıştım. Daha önce de size söylediğim gibi ben oyuncuya önceden hiç bir şey vermem, olabildiğince çok şey almaya çalışırım. Ama çok iyi bir ön hazırlık yaptık, Fikret'le bir-bir-buçuk yıl süren bir ön hazırlık. Arıkan ve Ahmet Uğurlu ile de çekimden önce ve hemen hemen her gece çalıştım. Artık sette kameramanıma ayıracak vakit vardı. Jurgen Jurges çekti. Şanslıyım. İyi bir kameraman ve iyi oyuncuyla çalıştım. Her şey yolunda gitti sanırım.

İnsanların iç dünyasını ve duygularını dışa aktarmak bence ancak mizansen yoluyla olabilir. Bu nedenle doğru mizansenler kurmak, aynı zamanda mizansenleri de kamerayı da izleyiciye hissettirmemek gerekiyordu. Çünkü eğer bunları izleyiciye hissettirirseniz film teatral olur. Bundan kaçındık. Başarılı da olduğumuzu sanıyorum. Filme Jurgen Jurges'in katkısı çok büyük. Kulübe çekimlerinde ışık gölge oyunları yaptı. Bunlar kasvetli değil bana göre. Kasvetli bir film yapmak değildi amacım. Her şeye rağmen yürüyen, yaşama sevinci olan bir film yapmak istedim.

— "Mavi Sürgün" de renkler çok önemliydi. Örneğin kahverengiyle başladı film, sonra yeşile, maviye döndü Bodrum'da.

Evet, çünkü başta kamera, dağ ve mizansenler de sinirliydi fakat adam denizle karşılaşınca ve Bodrum'a yerleşince sakinleşti. Dolayısıyla görüntüler ve kamera hareketleri de sakinleşti o filmde. Bu-

rada birinci episodda daha çok ateş ve su var. Ateş ve yağmur çok işlendi. Ateşin kızılımtrak ışığını aldık. Ormanda ise daha çok koyu yeşiller ve kahverengiler kullandık. Ağaç gövdelerinin renkleri örneğin. Birinci episod ile ikincisi arasında bir renk ayrımı var. Bunları birbirinden ayıran Manyas gölü kuş cennetinde çektiğim görüntüler. O görüntüler çok daha farklı. Onlar, ışıl ışıl, parlak görüntüler. Jurgen Jurges'le kararverdik ve güneşe karşı çalıştık. Bu nedenle ayrıntı çok az. Oysa atmosfer var görüntülerde. Güneşe sırtınızı dönerseniz çok fazla ayrıntı alırsınız. Güneş ışığı her noktayı aydınlattığı için. Ama güneşe karşı çalışıldığında ayrıntı azalır. Ayrıntıdan çok atmosfer istedim gölde. Ve Jürgen Jurges bunu da çok başarılı biçimde gerçekleştirdi.

— Mevsimleri de kullandınız mı yine 'Mavi Sürgün'de olduğu gibi?

Hayır, bir gecede olup biten bir öykü. Mevsimler değişmiyor. Yalnız birinci episodda sürekli yağmur yağar, o yağmurları da Mengen ve Eskipazar belediyelerinin katkılarıyla gerçekleştirdik. Her yağmur sahnesi için dört arazöz geldi. Bu yağmurların da ince olması gerekiyordu. Jurgen Jurges kalın yağmurları kabul etmiyordu! Ne kadar haklı olduğunu kurguda gördüm. Bazı yağmurlar gerçekten kalın yağıyordu, onları kullanmadı.

Bir yaşlı kadın ve bir yaşlı kör adam, yolculuk sırasında çok önceki yıllarda yaşanmış bir söylenceyi anlatıyorlar kuş cennetine giden, dürbünleri, fotoğraf makinesi ve birçok şeyi olan kentli bir kuşçuya. Onun tepkisi de çok tuhaf. Herkes söylenceye kendini kaptırmışken o çok gerçekçi. Küçük kız suların içinde Zala'yı gördüğünü iddia eder ve bağırır, kuşçu baktığında yalnızca bir kurbağa görür su üstünde. Ama burada da metafor var, biliyorsunuz prensesin öyküsü. Kurbağalardan bir koro kullanacağım.

Birinci ve ikinci episod arasındazaman farkı yok. İkisi de bir yolculuk sırasında ama farklı biçimde anlatılıyor. Gittikleri yer Zala'nın sular altında kalmış makamı. Genç bir gelinle damat bir taş götürü-

yorlar, o taşı atmak için o yolculuğu yapıyorlar ve uzun süre arıyorlar. Sular altında çok eski bir ağacın altında kalmış bir yatır, ama buluyorlar ve taşı atıyorlar. Bir çeşit dilekte bulunuyorlar, ya da saygı duruşunda Zala'ya. Çünkü güzelliğiyle, her şeyiyle dillere destan bir kadın. Anlatılanlar bunu gösteriyor. Gelen geçen birer taş bırakmış, taş yığını olmuş, sonra da sular altında kalmış, ağaçlar o gölde sular altında kaldığı için ben de yatırın sular altında kaldığını düşündüm.

— Öykünün bir yolculuk sırasında anlatılması filmin yapısını nasıl etkiliyor?

Yolculuğu yapanların da öyküleri var ayrıca. Karı kocanın kendi aralarında çekişmesi, genç salcıların bu olaya katılması, küçük bir çocuğun, torunun olaya katılması- yolculuk sırasında bir öykü var. İkincisi yaşlı adamın anlattığı, üçüncüsü yaşlı kadının anlattığı. Üç öykü üst üste katlanıyor filmde.

— Yolculuk karakterlerden biri mi oluyor? Ya da bir yol filmi diyebilir miyiz 'Avcı' için? 'Mavi Sürgün' bir çoklarınca öyle tanımlanmıştı.

Yol filmi diyemeyiz. Ama bu yolculuğun sonunda birileri bir yerlere varabiliyor. Kendi duygu ve düşüncelerini tanıyabiliyor. Bir yerden bir yere gitmek insanın düşüncesini de değiştirebilir. O yolculuk sırasında yolcuların da aralarında bir öyküleri var. Bize salt öyküyü anlatmak için var olmuyorlar. Kendi aralarındaki ilişkiyi de gördüm. Kırk yıllık evli karı koca, mutlu değiller, hiç bir konuda anlaşamıyorlar, oysa ilişkileri sürüyor. Bir kentlinin tüm hurafelere, geleneklere katılmadığı, çok dışında kaldığı meselesi de var. Öte yandan bir küçük çocuğun anlatılanlardan nasıl etkilenip duygularının nasıl çarpıldığı ve bunun hangi sanrılara yol açtığını da gösteriyorum. Yaşamın kendisini koymak istedim. Yaşamda da çok şey var. Karmaşık duyguları yalın duruma getirebilmek gerekti. Böylece büyük bir roman yazılabilir, büyük bir film yapılabilir. Örneğin Dostoyevski. Bana göre bir polisiye yazarı ama insanın en derin, en gizli kalmış yerlerine girebilen kitapları var.

— Bir tepe ('Hakkari'de Bir Mevsim'), bir ayna ('Ayna'), uzun bir yolculuk ('Mavi Sürgün'). İzleyici bu filmde bir Erden Kıral filmi öğeleri arayacak ve belki de bulacak.

Ben hiç bir filmimi izleyiciyi çok fazla dikkate alarak çekmedim. Yani izleyici acaba ne düşünür diye. İzleyicinin ortak paydası yok. Bir blok halinde düşünülemez. Kimin hangi filmi beğendiği de belirsiz. Ortalama bir beğeniye göre çekilen filmlerin çok başarısız olduğuna inanıyorum. Kendime göre bir dünya kurdum ama dediğim gibi marjinal cazcılar gibi bir film çekmek istemedim. Daha açık seçik bir film olsun istedim. Bütün filmlere aynı düşünce ile başlarım. Ama nedense eleştirmenler benim filmlerimde durmadan metaforlar bulurlar. Bazen beni de şaşırtırlar. Bu filmim en akışkan filmim. Her kesimden insanın ilgisini çekebileceğini sanıyorum. Eğer bir film, Hint'li, İngiliz ve Türk izleyiciyi aynı anda ağlatabiliyor, hoplatabiliyorsa iyi bir filmdir. T.S. Eliot'un da dediği gibi 'küçük ve kendine ait duyguları değil de büyük duyguları işleyen şairler büyük şiirler yazar.' Çok özel şeyler değil ama herkesin duygu ve düşüncelerini bulabileceği davranışlar saptamaya çalıştım. Bu nedenle izleyici zaman zaman kendini görebilir filmde. Bence bir filmi izlerken izleyici ile perde arasında değil, izleyici ile öteki izleyiciler arasındaki gerilim çok önemlidir. Bu gerilim sinemayı çok ilginç ve çekici yapar. Filmimin izleyiciyi ilgilendireceğini iddia edebilirim.

— Sinema yüzüncü yıldönümünü geride bıraktı. Bugünün dünya sineması, Avrupa ve Amerika sineması için ne düşünüyorsunuz?

Dünya sinemasında, Avrupa sinemasında, Hollywood'dan da kötü filmler yapılıyor bugün. Hollywood sinemasında çok iyi oyuncular, kameraman, müzisyenler, senaryo yazarları var. Avrupa sinemasında bu diriliği göremiyorum. Ara sıra büyük çıkışlar oluyor ama bunlar çok seyrek. Ben de kendimi Avrupa sinemasının içinde algılıyorum. Los Angeles'taki gazeteler 'Mavi Sürgün'ün Oscar adaylığı için gittiğimde 'çok Avrupalı' diye yazılar yazdılar benim için. Buradaki eleştirmenlerin bir kesimi de benim çok Avrupalı olduğumu söylüyor. Avrupalılar, ülkemi çok sevdiğimi, filmlerimden bunu çıkarttık-

larını söylüyorlar. Ben nereliyim o zaman? Kendimi ve sinemamı nereye oturtacağımı pek bilemiyorum. Amerikan sinemasının hızına ve ritmine hayranım ama Avrupa sinemasının da fikir dünyasına hayranım. Avrupa'da düşünen filmler de yapıldı ve yapılıyor.

— Bir de Peter Greenaway gibi bazı sınırları aşmayı, çerçevelerin dışına çıkmayı düşünenler var. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Yolu açık olsun diyebilirim. Peter Greenaway'i yakından izliyorum. İlginç bir yönetmen ama ben sinemayı farklı görüyorum. Sinemayı fazla hırpalamamak gerek. Abuse etmemek lazım. Bir romanı çok daha fazla veriler ve teknik olanaklarla yazabilirsiniz ama sinemanın olanakları ve öğeleri çok azdır, romandaki derinliğe varmak çok zordur sinemada. Prensipleri katıdır. Bunu zorlamak sonunda sinemayı deforme edebilir diye düşünüyorum. Örneğin Brecht'in tiyatroda yaptığını sinemada uygulamak isteyenler çok başarılı olamadılar. Seyirciden kopuk, hiç de insancıl Brecht'in ön gördüğü gibi yerlere götürmeyen, düşünceye sevketmeyen tersine çok soyut, anlamsız filmler yapıldı. Sinema sanatını da zorlamamak gerekir. Sinema tiyatrodan, yazın ve resim sanatından arındığı, uzaklaştığı, arı olduğu oranda çok güçlüdür ve gerçek bir yapıttır. Daha önceki bir söyleşide de size demiştim, sinema resmin, tiyatronun, edebiyatın toplamı değil, çok özgün bir sanattır. Böylece ne başka sanat dallarından yardım istemek gerekir, ne de oraya doğru bir atılım yapmak. Bence bu sinema sanatını yıpratır. Sinema sanatına sadık kalıp daha derine gidilmelidir. Çünkü sanat ilerlemez, teknoloji ve bilim ilerler. Zaman zaman nerede o muhteşem filmler, o muhteşem yönetmenler diyorum. Sinema ilerlemiyor. Kendi içinde devinip derinleşiyor. Teknoloji ise her gün ilerliyor. Bu ayırımı yapmak gerek.

— Dediğiniz çok ilginç. Geçtiğimiz hafta bu konuda Paris'te bir kollokyum vardı. Sanatta ilerleme olamayacağı konusunda.

Ben, bunu düşünerek, yaşam determinizm'imle buluyorum. Örneğin nerede bir Antonioni, de Sica, bir 'la notte' filmi? 'La notte' filmi eskidi mi?

— Paris'teki tartışmanın bir bölümü sanatta basamaklar olmadığı üzerineydi. Önce şunu öğrenip sonra buna geçeceksin gibi.

Bilimde bu var. Öyle olmasaydı aya 2000 yıl önce gidilirdi. Düşünce yavaş yavaş gelişiyor. Peter Greenaway sinema sanatını abuse ediyor (kötüye kullanıyor), ama kaldırdığı taş ayağını kaydırabilir ve sonra sinema yapamaz duruma gelebilir. Jean-Marie Straub gibi. Bir ara çıkardığım dergide özel sayılar yapmıştım onun için ama bugün vardığı nokta çıkmaz bir sokak. Kafasını duvara vurmuş gibi. Çok üzüldüm, Berlin'de tertiplediğimiz bir yaz akademisinde yeryüzünde yalnızca kendisinin yönetmen olduğunu ileri sürdü. İnsan sonunda o noktaya varıyor.

— Peter Greenaway için de film yaptığından daha iyi konuşma yaptığı söyleniyor.

Demagoji yapıyor. Ben ilginç buluyorum. Yadsımıyorum. Hayal gücü belki de bir yerlere varacak sonunda. Benim ilgi alanım değil ama ilginç buluyorum.

— 'Avcı'yı 'Rashamon'a benzetenler oldu başlangıçta, ilerde de olacak.

'Rashamon'daki yapı yüzlerce romanda ve birçok filmde var. Episodik bir yapı ve bir öykünün biçim değiştirilerek anlatılması. Onun için sözlerime başlarken gerçek bir 'efsane' dedim. Osman Şahin'in büyük büyük babasının başından geçen bir öykü. Oradaki Osman Bey, bu adam. Ben bu öyküyü köylülerden ve de Osman Şahin'den dinlediğimde bu filmi yapmaya karar verdim. 'Rashamon'u anıştırması ne benim filmimin değerini düşürür, ne de 'Rashamon'un başyapıt olmasını değiştirir. Böyle bir etki altında kalarak film yapmadım, 'Hakkari'de Bir Mevsim'den sonra da 'muhaliflerim' ya da 'muarızlarım' diyelim, Francesco Rosi'nin 'İsa eboli'de durdu' (cristo si e fermato a eboli, 1979) filmine benzettiler. Rosi de bir romandan yola çıktı, ben de bir romandan yola çıktım. Ferid Edgü'nün bir romanıydı bu. Başka bir büyük filmi anımsatıyor ve çağrışımlar yapıyorsa ben bundan kıvanç duyarım. Yeryüzünde çok orijinal bir öykü yok.

Birinci olmak istiyorum diye bir şey de yok. Etkilere açığım ve fikir alışverişinden yanayım. Yaşamı merak edip araştırmaya çalışıyorum.

Ağustos 1997, Istanbul
(Cumhuriyet gazetesinde 1 Mart 1998 tarihinde 'Her Şey Bir Orman Yangını Gibi' başlığı altında kısaltılmış olarak yayımlanmıştır.)



Ali Özgentürk

Ali Özgentürk

SİNEMADA SAMİMİYET VE ZEKÂDAN YANAYIM

Ali Özgentürk'ün uzun bir süredir beklenen son filmi 'Mektup' zengin bir oyuncu kadrosuyla beyazperdede. Türk sinemasının en önde gelen oyuncularından Tarık Akan'ın yanı sıra Amerika'dan gelen Tiyatro Sanatçısı Zişan Uğurlu, Mevlana'dan bu yana sinemadan uzak kalmış Cüneyt Gökçer, Şair-Mimar Nail Çakırhan'ın da önemli rolleri paylaştığı filmin görüntü yönetmeni Emir Kusturica'nın filmlerinden tanıdığımız Mirzad Herovic. Yeni bir filmi izleyiciyle buluşturma eşiğinde yönetmenle sinemadan ve deneyimlerinden söz ettik:

-Sinemaya ilk başladığın yıllardan bu yana neler değişti sence, ya da değişmedi?

Bana göre hiçbir şey değişmedi. On yedi yıl önce ilk filmimi çektiğimden bu yana yönetmen olma koşulları hep aynı. Yalnız o zamanlar koşullar daha uygundu. Bugün, dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de sinema filmi yapmak oldukça güçleşti. Belki yönetmen olarak kendini anlatmanın zorluklarından söz edilebilir. Yirmi yıl öncesine oranla artık yönetmen olmak isteyenlerin de azaldığını gözlemliyorum. Yeni kuşaklar daha çok başka şeylere eğilim gösteriyorlar. Cinefiller bile azaldı. Endüstri sinemasının dışındaki sinemayı -auteur sineması mı diyelim- cinefiller ayakta tutuyorlardı. Bunun da tüm dünyada azaldığını gözlemliyorum. Bundan yakınmamalı. Böyle bir gereksinme var mı, bilmiyorum.

— İzleyicinin sinema ile ilişkisi açısından, Türkiye'deki durum farklı mı diğer ülkelerden?

Sanmıyorum. Şaşırtıcı olan da bu. Uzmanlar globalleşiyoruz, demiyorlar mı? Yani New York'ta sandöviç yiyen çocuğun sevdiği şarkı ile Adana ya da İstanbul'daki Macdonalds'da onu yiyen arasında pek fark yok artık. Aynı filmleri seviyorlar, aynı şarkıları. Bir standartlaşma var, farklı olmadığı için kötü. Ama bazı şeyler farklı kuşkusuz. Sanatsal ve kültürel zeminlerin, platformların daha geniş olduğu büyük metropollerde, Paris, New York gibi kentlerde, sanatın ve kültürün tüketilme alanları çok farklı. Sinemanın da. Ama bazen düşünüyorum. Angelopoulos'un son filmi, 'Ulis'in Bakışı'nı 30.000 kişi görmüş Paris'te. O kentteki sinema izleyicisi göz önünde tutulursa çok düşük bir sayı. İstanbul'da da 15.000 kişi görmüştü. Oysa İstanbul'daki izleyici sayısı Paris'e oranla çok daha az. Sinema salonu sayısı da öyle. Demek ki Angelopoulos izleyicisi açısından İstanbul ile Paris arasında pek fark yok. Ama bu kötü bir şey değil. Yazın sanatında da karşılıkları var bunun. Harold Robbins'i seven büyük kalabalıklarla Kafka'yı ve hatta Paul Auster'i sevenler farklı olacaktır. Herkes Joyce'u okuyamaz. Bu tür farklılaşmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. İnsanoğlu yüzlerce yıldır çok değişmedi. İki yüzyıl önce de popüler yazarlar, popüler değerleri önde tutanlar vardı ve öbürleri vardı. Nicelik açısından Türkiye farklı değil, ama nitelik açısından şöyle bir durum var: Aşağı yukarı son yirmi yıl içinde Türkiye'de 8-9 sinema okulu açıldı. Bu okullardan mezun olanlar içinde sinemacı olmak isteyen yok. Ya televizyoncu oluyorlar, ya da reklamcı. 'Sinema yapmak istiyorum, kendimi sinema ile anlatmak istiyorum,' diyen yok. Bu ilginç geldi bana. Sinemanın büyük sabır isteyen, bir vizyon, bir ufuk isteyen yanından kaçıyor genç insan. Daha kolay, daha çabuk ulaşmak istiyor bir yerlere. Reklam alanında kısa sürede iyi paralar kazanıyorlar. Televizyon programcısı, senaryocu, kameraman oluyorlar. Bu da Türkiye'nin farklılığını gösteriyor. İstanbul Film Festivali sırasında salonlar dolu ama bunlar yılda on beş gün kültürle ilgileniyorlar. 'Sen sinemacı olmak ister misin?' diye sorsan böyle bir şey yok. Bu beni düşündürüyor. Öte yandan bir alay adam kısa film

yapıyor. Kısa film festivalleri var. Video çalışmaları var. Biliyor musun, ben '68'li olduğum için genelleme yapmaktan kaçınmaya başladım. Ülke için genel konuşmak, sanat için, sinema için komprime laflar etmek istemiyorum. Onun için kimse beni ilgilendirmiyor, diyorum.

— Şimdiki aklın olsaydı yönetmen olmaz mıydın?

Ben olurdum. Emir'le de (Kusturica) konuşuyorduk bunu Paris'te. Yalnız bu işin bir çok insanla yapılması var ya. Örneğin bin kişi çalışıyor bir sette. Bazen sabah sete geldiğimde, bu insanlar neden toplanmış buraya diyorum. Kameraman, ışıkçılar, oyuncular. Hepsinden nefret ediyorsun. İnsan tek başına bir şeyler yapabilseydi, müthiş olurdu.

— Ve sonra tek başına izlerdin!

Olabilir. Gerçekte ben sinemanın bir gün bu yöne gideceğine inanıyorum. Sık sık verdiğim bir örnek: Zengin bir Japon gelecek, Rembrandt, Picasso alır gibi, 'Bir film yap bana,' diyecek, fiyatı diyelim 5 milyon dolar. Sonra alıp o filmi duvarına asacak. Misafir geldiğinde gösterecek. Bu film yalnız onda olacak. Ya da şimdi 'sanal' var. Virtuel reality. Yönetmenin kafasına bağlanabilecek makineler yapılacak bir gün. Yönetmen 'Benim şöyle bir konum var,' diyor, öyküyü anlatıyor. Makinenin belleğinde binlerce oyuncu var. Rudolph Valentino var örneğin. Yönetmen diyor ki Rudolph Valentino ile Türkan Şoray'ı oynatmak istiyorum. Oynuyorlar. Sahne sahne anlatacak yönetmen makineye, makine de bunları yönetmene gösterecek. Herşey bir anda, bir kişi tarafından yapılacak. Bunların bir bölümü oldu bile, Forest Grump'ın Kennedy'nin elini sıkması gibi.

— Aynı sistemle şimdi Marylin Monroe'lu filmler yapacaklar.

Ben böyle çalışmak isterim. Film yaparken fazla insanla temas ediyorsun, bir de çok sabır istiyor. Üstelik finansman bulmak, dağıtım kaygıları. Olanağınca bir yazar, bir ozan işine dönüştürmeli sinemayı. İki tür sinema var gerçekte: Biri Hollywood biçimi endüstri. Bir fabrika gibi. Bundan söz etmek istemiyorum. Sinemayı bir der-

viş, bir yazar, bir ozan gibi yapmak isteyenlerin de şansı olmalı. Şimdilik böyle bir olanak var. Antonioni felçli olduğu halde bir film yapıyor. Karamsar değilim. Gelecekte iyi şeyler olabilir. Çünkü insanlar iyi ve güzel şeyleri arzu ediyorlar ama değişik biçimde. Teknolojik değişmelerin her şeyin sonu olduğunu düşünmüyorum. Örneğin müzik. Konserler hep var ama istersen evini konser salonuna çevirebilirsin. Oysa canlı konser hep farklıdır. Teknolojik gelişmelerden ötürü insanlar tek başına olabilme özgürlüğüne kavuştular. İletişim azalsa bile.

— Sinemanın önemli yanı topluca izlenebilmesi. O zaman bu kaybolacak.

İnsanların bir konseri, ya da sinemayı reddedeceklerini sanmıyorum. Örneğin bir sinema sistemi var. Bir giriyorsun, yirmi tane salon, kayboluyorsun, dinsel bir tören gibi. Brüksel'de var. Kötü olan bu salonların yüzde doksan dokuzunda saçma sapan Amerikan filmleri gösterilmesi. Standart sinema, fotokopi sineması. Yazın sanatında durum başka. Bir yazar çıkıyor, bir başka yazar daha çıkıyor, insanlar onun peşine düşebiliyor. Sinema izleyicisi, Amerikan sineması olmayan sinema ile zor diyalog kuruyor. Buna karşı hemen bir örnek gösteriyorlar: 'Il Postino' (Postacı). Küçük bütçeli bir film dünyanın her yerinde iyi iş yaptı. Ama bu bir rastlantı. Gerçekten ben de beğendim filmi ama ya Amerika filmi, ya da 'Postacı'mı olacak? Neden, örneğin Zanussi'nin filmi de insanları geniş olarak ilgilendirmiyor? 'Underground' neden hemen geri çevriliyor? Kieslowski bile öyle. Sinema izleyicisinin bir tembelliği var, bunu kabul etmeliyiz.

— Başlangıçta neydi seni sinemaya iten? Üniversitede politika okumamış mıydın?

Hayır, sosyoloji ve felsefe okudum. Adana'da çocukluk ve gençlik yıllarımda çok tutkundum sinemaya. Lisedeyken yerel bir gazeteye film eleştirileri bile yazdım. Çocuk yaşta tiyatroya başlamıştım zaten. Sonra Adana'da gençlik tiyatrosu kurdum.

— Bir takım güçlükler olmuştu, değil mi?

Evet. Köyleri dolaşıyorduk. Örneğin Samuel Beckett'in bir oyununu oynuyorduk. Derken polis bizi aldı, bu tiyatro komünizmi anlatıyor diye. Bir süre içerde kaldık. Tutuklu olarak çocuklar koğuşundaydık. Ben bundan biraz söz ettim 'Su da Yanar'da.

O yıllarda Adana'da Yılmaz Güney bir film şirketinde çalışıyordu. Bir alay yazlık sinema vardı küçücük bir kent için. Her evin önünde, her mahallede bir sinema. Her gün de film değişirdi. Biz her gün sinemaya gitmek isterdik ama para yok. Yılmaz Güney de sinemalar arasında bisikletle film taşırdı. Örneğin bir filmin bir kopyesi geliyor, bir sinemada sekizde başlıyor, öbüründe onda, birinden öbürüne koştururdu. Bizi de arka kapıdan içeri alırdı Yılmaz Abi.

Sonra İstanbul'a geldim, üniversiteye girdim, bir başıma belgesel film yapmaya başladım.

— Kısa filmlerin ödül almıştı.

İki ödül aldım. Biri 1974'te 'Ferhat' ile Krakov'da. Öbürü 'Yasak' diye bir film ile Moskova'da, 1977'de. Moskova'da Stanley Kubrick jüri üyesiydi.

Amatörden profesyonelc 1974-75'tc senaryo yazarı olarak geçtim. Yılmaz Güney'le, Atıf Yılmaz'la çalışmaya başladım. 1980'e dek asistanlık, kamera asistanlığı, senaryo yazarlığı filan. 'Sürü'de ikinci yönetmen olarak çalıştım. Ve ilk filmimi 1980'de yaptım.

— Nasıl bir deneyimdi senin için 'Sürü'de çalışmak?

O zamanlar Yılmaz hapisteydi. Paraya gereksinimi vardı. 'Senaryo yazalım, başka sinemacılara satalım,' dedi. 'Senin bir öykün vardı,' dedim. Eskiden küçük bir not defteri vardı, orada okumuştum, 'Sürü' diye bir öykü. O anımsamadı. Fatoş getirdi hapishaneye. İzmit hapishanesine. Bir buçuk sayfalık güzel bir öykü. Senaryosuna çalışmaya başladık. Önce Tunç Okan satın aldı ama sonunda rahmetli mızıkçılık yaptı, öyküsünü kıskandı, 'Biz çekelim,' dedi. 'Benim deyimim yok, ben çekemem,' dedim. Çok ağır bir senaryoydu. O, Şerif Gören'i istiyordu, ben Zeki Ökten'i. Sonunda Zeki Ökten, Melike Demirağ, Tuncel Kurtiz ve ben Kurtalan Ekspresi'ne bindik, film çekmeye gittik. Ne para var, ne film var, ne de kamera.

Yılmaz bize dedi ki 'Siz Siirt'e gidin ve orada bekleyin.' Biz gittik, kötü bir otelde para gelecek diye bekledik. Bu arada çekim yerlerini araştırdık. Gerçekten de 20 gün sonra çekim ekibi, para, negatif, kamera, hepsi geldi. Aşağı yukarı iki buçuk ay sürdü çekim, çok zor koşullarda. O sırada Kürt aşiretleri birbirini vuruyor. Doğru dürüst yatacak yer yok, karnımızı bile doyuramıyoruz.

Fransa'daki sinema sermayesinin dağıtımcıları, Yılmaz hapisten Paris'e kaçtıktan sonra bütün Avrupa'ya şu düşünceyi yaydılar: Yılmaz bu filmleri hapisten yönetti. Dünya sinema tarihi bilir ki bu olamaz, insan birazcık sinemayı tanırsa böyle bir şey olanaksızdır.

Yılmaz bu filmlerde- ister 'Sürü'de, ister 'Düşman'da ister 'Yol' filminde - yalnızca senaryo yazarıydı. Örneğin Ingmar Bergman'ın Billie August'a senaryo yazdığı gibi. Avrupa'daki sinema sermayesi sahipleri Yılmaz'ı Avrupa'ya satmak için bu fikri sevdiler. Yılmaz'ın yakınlarındaki insanlar da sevdi, Yılmaz da sevdi ve bu yalan sürdü gitti. Şimdi de gidiyor. 'Yol' filminin yönetmeni Şerif Gören'dir, 'Düşman'ın yönetmeni Zeki Ökten'dir. 'Sürü'de belli. Bu nedenle böyle bir konuşma sırasında altını çizmek istiyorum.

— 'Hazal' ve 'At' başka başka konuları ele alıyor. 'Bekçi'de öyle. 'Su da Yanar'a gelince..baştan sona sen varsın o filmde.

Biraz otobiyografik bir noktadan yola çıktım.

— Otobiyografik de değil..

Fazla kaba mı diyorsun?

— Tersine, çok duygusal bir film. Filmin birtakım ince noktalarında tümüyle sen varsın. Hani bağrını açıp, 'İşte ben buyum, isterseniz vurun,' der gibi.

Gerçekte ilginç bu söylediğin. Çok doğru bir gözlem. İnan ki 'Su da Yanar' için bugüne dek söylenmiş en doğru tanı. Arkadaşım olduğun için söylemiyorum. Ben de onun farkında değildim. Filme giriş biçemim, sonra başıma gelenler, her şey çok çıplak. Örneğin 250.000 dolar kazandım Tokyo Film Festivali'nde. Bir başka film yapacaktım. O sıralarda Nâzım'ın Moskova'daki son yılları ilgilendiriyordu beni.

Bu adam komuünist, yapamazsın, dediler. Oysa politik bir film yapmak değildi amacım. Birden Japon sansürü ile karşı karşıya kaldım. Sonra film yasaklandı Türkiye'de. Kopyaları polis aldı. Dünya haklarının sahibi olan Japon'lar da filmi dünya festivallerine göndermek istemediler. Filmi bir duvar gibi benim yaşamıma vurdular. Negatif kayboldu. Bir kopye var.

— Polisten rüşvetle geri aldığın kopye mi?

Şimdi alt yazı yaptırdım, Paris'te George Pompideau Merkezinde gösterilecek.

— 'Bekçi' nasıl karşılanmıştı?

Çok iyiydi. Örneğin 'Hazal' Türk sinema tarihi boyunca en çok iş yapan iki üç filmden biridir. 'At' orta halli bir izleyiciye ulaştı. 'Su da Yanar'da 'Hazal' gibi iyi iş yaptı. Eskiden yabancı filmler egemen değildi sinema salonlarına. 700-800 sinema salonunun ancak 100'ünde yabancı film oynardı. Ne zaman televizyon çıktı, bütün dünyada toplumsal çalkalanmalar, değişmeler oldu, Amerikan sineması kendini korumak için ülkenin bütün sinemalarına el koydu. Şimdi 320 salonun, 315'i Amerikan majorlarının. Bu çok adaletsiz bir şey.

— 'At'ı bitirmeden içeri girmiştin galiba.

'At'ı çektim, kurgusunu bitirdim. İki polis geldi, beni götürdü. Askerlerin Türkiye'yi yönettiği yıllarda oluyordu bu. Bir yıla yakın içerde kaldım. Bir yıl sonra bıraktılar. Ne mahkemeye çıktım, ne bir şey. Ben içerdeyken Zeki Ökten ve diğer arkadaşlarım filmin postproduction çalışmalarını tamamladı. Kötü şeyler yaşadım ama film dünya festivallerinde sevildi. Kalıcı bir film gibi görüyorum.

— 'Sır' üzerine bir kaç şey söyleyebilir misin?

'Sır' orta metraj bir film. Öyküler in yazarı Onat Kutlar. Hem dostum hem de çok beğendiğim bir yazar. Türkiye'nin çok gereksinim duyduğu bir kültür ve sinema adamıydı. 1994 yılının Aralık ayında ne olduğu belirsiz, karanlık güçler tarafından öldürüldü. Bomba atılmasından bir süre önce 'Mektup' filmimin senaryosu üzerine çalışıyorduk. Onat'la bir film yapma isteği devamlı beni kurcalıyordu. Va-

kıf projesi ile bu olanak elime geçti. Gerçi öyküleri sinemaya uygulaması güç öykülerdir. Ama bir anahtar buldum kendime. Onat bu öyküleri 19 yaşında iken yazmış idi. Eğer öykücü yerine sinemacı olsaydı nasıl çekerdi ilk filmini? O zaman çok kolaylaştı ve en küçük bir satırını bile değiştirmeden iki öyküyü birbirine bağladım.

— En sevdiğin filmin hangisi?

Birkaç açıdan bakmak gerek. Örneğin duygu olarak 'At' olabilir, baba oğul ilişkisi çok etkiliyor beni. Oradaki baba ile babamın karakteri büyük oranda örtüşür. Babam da yoksul bir toprak işçisiydi ama dokuz çocuğunu okutmak için yapmayacağı şey yoktu. Biraz saf ve duygusal biçimde okumuş olmanın tüm kapıları açacağına inanırdı.

Sinemacı olarak, sinemasal yapı açısından bir çok insanlardan farklı düşünüyorum ve 'Çıplak'ı seviyorum. Kendimi bir sınavdan geçirdim o filmde. Kamerayı kalem gibi kullanmak, özgür bir yapı kurmak istedim. 'Su da Yanar'ı da başka açıdan beğenirim. Sinema açısından önemli yanlışlar bulsam, aceleye gelmiş bir film gibi görsem bile, Türk sinemasında ilk kez söylenmiş şeyler var o filmde. 'Bekçi' hafif bir deneme filmiydi. Kısacası bir ayırım yapmak zor.

— Ya 'Mektup'?

'Mektup' benim bir öykümden yola çıkıyor. Kaybolma ruhu üzerine bir film denilebilir. Yeryüzü çok kalabalık. İnsan kaybolabiliyor.

Ben şimdi şöyle düşünüyorum: İlk filmim 'Hazal'ı yaptığım sıralarda dünyada herkesin izleyebileceği filmler yapacağıma inanırdım. 'Hazal' bir alay ödül aldı, para yaptı. Ama bunlar artık beni ilgilendirmiyor. Bir film yaptığın zaman birileri nefret edebilir, birileri baş tacı edebilir. Kuşkusuz büyük kalabalıklar tarafından izlenmesini isterim filmlerimin, ama şu bardağı oyuncu şöyle koyarsa izleyici için daha iyi gibi kaygılarım yok. Sinemaya başladığımdan bu yana bende gördüğün çaba kendi kendimde direnmem. Diyorum ki bu bana zevk veriyor, bunu yapıyorum. Örneğin 'Çıplak' filminden bir çok adam nefret etti ama New York'ta İlhan Mimaroğlu var, başyapıt diyc bir yazı yazdı. O da bir ölçü değil. Kaba bir çizgiyle ayırırsak,

bir endüstri sineması var, bir de samimiyet ve zekâ sineması dediğim sinema var. Bunu diğer sanat dallarına da uygulayabiliriz. Umberto Eco'yu düşün. Bazı sinemacıları düşün. Samimiyet, ya da zekâ insana ait bir şey. Fazla sanat kuramına da gerek yok. Ben samimiyet ve zekâdan yanayım. İnsandan yana.

Istanbul, 1996
(Cinemaya Asian Film Quarterly'de 1996 Yaz sayısında İngilizce olarak yayımlandı.)

YUNANİSTAN



Sotiris Goritsas

Sotiris Goritsas

KOMŞU ÜLKELER, BENZER SORUNLAR

'Kardan Gelenler' filmi ile Fransa'da Uluslararası Amiens Film Festivali'nin en büyük ödülünü alan Sotiris Goritsas, genç Yunan sinemasının en ileri gelen yönetmenlerinden. 'Kardan Gelenler', Arnavutluk'tan Yunanistan'a kaçak giren iki genç adam ile bir çocuğun öyküsünü anlatıyor. Selânik Uluslararası Film Festivali'nde de Altın İskender alan filmin ana konusu en iyi biçimde kahramanın ağzından verilmiş: 'Arnavutluk'ta bize Yunanlı, diyorlardı. Yunanistan'a geldik, burada da Arnavut olduk.'

Asker kurşunu altında Yunanistan'a sığınanları taşı toprağı altın bir ülke yerine işsizlik, açlık ve umutsuzluk bekliyor. 'Geçmişini unutan bir toplum bugün Yunanistan. İnsanlar bir hırsa kaptırmışlar kendilerini. Tarihlerini unutmuşlar. Bu nedenle diğer insanlara faydalı olmayı düşünmüyorlar. Faydalı olamıyorlar,' diyor yönetmen. 'Örneğin bugün sığınmacılara kötü davrananlar, onları kullananlar da bir zamanlar sığınmacıydı. Ama devir başka devir!'

Humanist açıdan önemli mesajlar içeren film anlatım kopuklukları nedeniyle zaman zaman akış aksaklıklarına uğrasa da sonra yine öyküyü toparlayabiliyor. Aynı kahramanların yaşamları gibi, kesintiler, kayboluşlar ve yeniden buluşlar.

Amiens Festivali'nden az önce Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali'nde Yunan sineması ve sorunlarını tartıştık Sotiris ile:

— Yunanistan'da film yapabilme koşullarından söz edebilir misin biraz?

Ne yapımcı var, ne de filme yatırım yapacak kişiler. Bir Yunan Film

Merkezimiz var, devlete ait. Herkes oraya başvuruyor. Diyelim ki on drahmileri var. Biz orada kırk kişi bekliyoruz. Ona üç öbürüne beş verecekler. Bununla film yapılabilir mi? Bu nedenle Yunanistan'da film yapabilmek büyük bir sorun. İyi filmlerin yapıldığını da sanmıyorum.

— Yılda kaç film yapılıyor aşağı yukarı?

— Tam bir sayı vermek istemem ama belki on beş-yirmi.

— Bunların kaçı gösterime giriyor?

— Belki iki, ya da üçü.

— Bazı ülkelerde sanat filmi, tecimsel film diye kesin bir ayırım yapılıyor. Yunan sinemasını böyle ikiye ayırabilir miyiz?

— Beş altı yıl öncesine dek evet. Ama şimdi tecimsel filmler artık televizyonda yerini buldu. Diktatörlük yıllarında otuz kırk yaşlarında olan kuşak-yani bizden bir önceki kuşak, Angelopoulos, Vulgaris, Panayotopoulos gibi yönetmenler- o dönemin koşulları içinde belli bir çizgide filmler yaptılar. Askeri idare altında kendilerini istedikleri gibi anlatabilme olanakları ellerinden alınmıştı. Buna karşı bir savaşım vermeleri gerekiyordu. O devrin filmleri bu koşulları yansıtıyor, ama insanlar artık bu tür filmler görmek istemiyorlar. Öbür yanda tümüyle tecimsel bir sinema var ki bunu da pek sevmiyorlar. Arada bir boşluk var. Yeni kuşağın işte bu boşluğu bir gün dolduracağına inanıyorum. Genç kuşak öyle filmler yapacak ki ne sanat filmi olacak, ne de tecimsel film. Yalnızca izleyiciye saygı duyan öyküler anlatacaklar. Ama Yunanistan'dan hiçbir zaman büyük filmler çıkacağını sanmıyorum. Amerikan filmleriyle yarışmaya kalkışmak saçma. Bir Yunan filmi 200.000 dolara çıkıyor. Amerika'da üçüncü derecede bir oyuncu bile bundan fazla para alır.

— Peki Yunanistan dışında bir pazar yok mu? Örneğin çocukluğumda Istanbul'da Aliki Vuyuklaki'nin filmleri çok popülerdi.

— Bizde de Hülya Koçyiğit'inkiler. Belki bir pazar vardır ama bunu araştıracak adam yok. Yoksa Yunanlıların yoğun olduğu Avustralya, Kanada, Almanya gibi ülkelerde olanaklar sağlanabilir sanıyorum. Oysa bağımsız çalışan kimse yok. Her şey devlete bırakılmış durumda. Eğer iş başına yetkili biri gelmişse bir süre işler iyi gidiyor,

sonra onun yerine başkası geçiyor, adam bütün gün kahve içmekten başka işle ilgilenmiyor. Her şey duruyor. Durum böyle.

— On-on beş yıl öncesine dek Atina'da yazlık sinemalarda Türk filmleri gösteriliyordu.

— Onların çoğu kapandı. Eskiden yüz elli yazlık sinema vardı. Şimdi yalnız otuz kaldı geriye. Onlar da Amerikan filmleri gösteriyor. Türk filmleri bir yana, diğer ülkelerin filmlerini de göremiyoruz.

— Ya televizyon?

— O daha beter. Reklam açısından ele alıyorlar işi. Eğer bir Rambo filmi gösterirlerse daha çok reklam olanakları var.

— Şimdi bir multiplex modası çıktı. Amerika, Fransa, Belçika küçük sinemaları bir araya getiren yapılar yapıyor. Türkiye de bu yola gidiyor.

— İngiltere'de okurken gördüm. Henüz Yunanistan'a gelmedi. Türkiye'de kaç sinema var?

— Sizden pek daha parlak değil durumumuz. Son yıllarda bir çok sinema salonunun kapandığı bir gerçek. Öte yandan onarılıp yeniden açılan tarihsel sinemalarımız da var.

— İstanbul çok sevdiğim bir kent. Hem ben diğer bazı Yunanlılar gibi 'Kostantinople'da demiyorum. Türk yönetmenleri, yapımcıları tanımak, onlarla işbirliği yapmak gerçekleşmesini umut ettiğim tasarımlar.

Montpellier, 1994
(Pazar Postası'nda 26 Kasım 1994'te yayımlandı.)

(*) Sotiris Goritsas'la söyleşimizden bu yana Yunan sinemasında olumlu gelişmeler oldu. Şimdi Yunan Film Merkezi daha geniş bir bütçe ile çalışıyor. Dolayısıyla genç yönetmenlere daha olumlu olanaklar sağlanıyor. Sotiris ise Eurimages (Avrupa) parasal desteğiyle yeni bir film gerçekleştirdi. Balkan huyunu suyunu hicivleyen 'Balkanizatör' gişelerde de çok iyi iş yaptı. (Nisan 1998)

ÖZGEÇMİŞ

Gönül Dönmez-Colin İstanbul'da doğdu. Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinde ve Istanbul Üniversitesi İngiliz Filolojisi bölümünde okudu. 1965 yılında Kanada'nın Montreal kentine yerleşti. Concordia Üniversitesini bitirdi. McGill Üniversitesi'nden Masteraldı. Master tezi 'Gazete ve Dergilerde Kullanılan Propagandaya Karşı Eleştirisel Okuma Yöntemleri' aynı üniversite tarafından yüksek lisans ders kitabı olarak basıldı. On beş yıl Montreal de ve bir yıl da Hong Kong'ta öğretim üyesi olarak görev aldı. Uzun Latin Amerika ve Asya gezilerinde bu kültürleri yakından inceleme olanakları buldu. Son yıllarda bu incelemeler Asya sineması üzerinde odaklandı. Dünya film festivallerinde sanat danışmanı ve jüri üyesi olarak görev aldı.

Sinema yazıları Türkçe de içinde olmak üzere sekiz dilde yayımlanan Gönül Dönmez-Colin şimdilerde Fransa'da yaşamaktadır.

Cumhuriyet
kitap kulübü



Gönül Dönmez Colin kişisel tutkusunu, tüm sinema tutkunlarıyla paylaşmak isteyen bir kişilik. Önce sinema dünyasındaki yüzlerce yönetmen eşliğinde, kendince bir yolculuğa çıkıyor. Sonra bu yüzlerce yönetmenden "bir avuç söyleşi" üretiyor. Dünyanın başka başka köşelerinden gelmiş yönetmenlerin kimi zaman paylaştıkları, kimi zaman ayrı düştükleri görüşler, deneyimler, duygular.. Sinema adına gerçekten "lezzetli" ve de alınması gerekli bir kitap. Sadece alınması mı? Elbette hayır. Bu kitabı alın. (ister evde, ister seyahatte) bir rahat koltuğa oturun. Göreceksiniz ki, bir süre sonra içinizdeki koskocaman sinemanın başlama zili çalacak, hem de uzuuun uzuuun. Başlayın sayfaları çevirmeye. Haydi size iyi seyirler...

Cumhuriyet
kitapları

98.34.Y.0298.058

ISBN 975-7720-54-2