

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

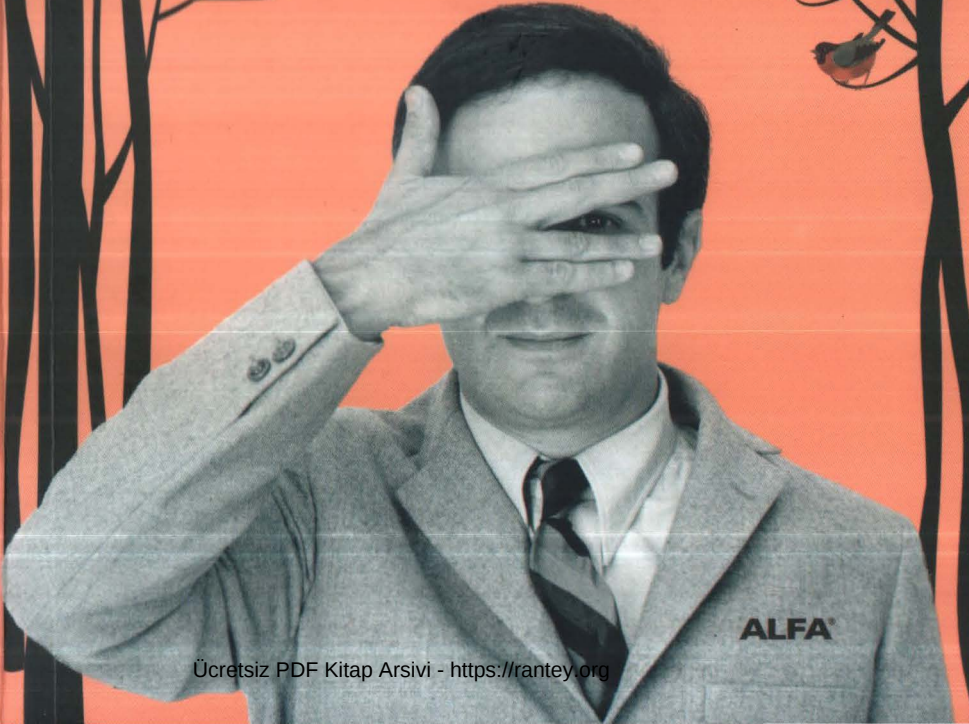
Hayatımın
Filmleri

François Truffaut

ALFA®

Hayatımın Filmleri

François
Truffaut



HAYATIMIN FİLMLERİ

FRANÇOIS TRUFFAUT (1932-1984)

6 Şubat 1932’de Paris’te doğdu. On dört yaşında okulu terk ederek bir kaynakçının yanında çalışmaya başladı ve birçok işe girip çıktı. Gençliğinden beri sinemaya büyük ilgi duydu. Gazeteci olarak başladığı kariyerine 1951’de askerlik nedeniyle ara verdi. 1953’te sivil hayata döndü, dostu ve rehberi sinema eleştirmeni Andre Bazin’in yardımıyla sivri dilli sinema eleştirilerini *Cahiers du Cinema* ve *Arts* dergilerinde yayımlamaya başladı.

1955’te ilk kısa filmi çekti. İlk uzun metrajlı filmi *400 Darbe*, bir oğlan çocuğunun hayatını anlatan yarı otobiyografik yapıtı, 1959’da Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülüne layık görüldü. New York Film Eleştirmenleri Derneğinin en iyi yabancı film ödülünü kazandı. Onu yine başarı kazanan başka filmler izledi. Neredeyse her yıl bir film çekti. Aşk başta olmak üzere güçlü duyguları alaycı, lirik, tutkulu, farklı biçimlerde işledi. Senaristlik ve yönetmenlik dışında Truffaut aynı zamanda pek çok filmde de rol aldı. Bir yandan eleştirmenliğe devam etti, *Hitchcock* kitabını yazdı.

Yeni Dalga akımının öncü isimlerinden Truffaut sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biridir. Vincent Caby *New York Times*’ta onun için şöyle yazıyordu: “Geleneksel tarzda çalışıp en alışılmadık filmleri yapan sessiz bir devrimci.” Truffaut, 21 Ekim 1984’te Paris yakınlarında hayatını kaybetti.

AYŞE MERAL

15 Ocak 1971 yılında Tokat’ta doğdu, 1973 yılında ailesiyle birlikte Fransa’ya yerleşti, 1990 yılında Türkiye’ye döndü Galatasaray Lisesinde lise eğitimini tamamladı. İstanbul Üniversitesi Fransız dili ve edebiyatında üç yıl okuduktan sonra üniversite eğitimine son verdi. 1995 yılında başladığı çevirmenlik mesleğini halen sürdürüyor.

Hayatının Filmleri

© 2014, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Les Films De Ma Vie

© Editions Flammarion, Paris, 1975

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

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak

Genel Müdür Vedat Bayrak

Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu

Kapak Tasarımı Begüm Çiçekçi

Sayfa Tasarımı Zuhul Turan

ISBN 978-605-106-963-0

1. Basım: Mart 2015

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Çiftahavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul

Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29

Sertifika no: 12088

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Fatih-İstanbul

Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00

www.alfakitap.com - info@alfakitap.com

Sertifika no: 10905

Hayatımın Filmleri


François
Truffaut

ALFA° | SİNEMA

Jaques Rivette'e.

***“Sanırım onu yaratan insanı ifade ettiği
sürece her eser iyidir.”***

Orson Welles

“Bu kitaplar canlıydı ve benimle konuştular.”

Henry Miller (*Hayatımın Kitapları*)

İÇİNDEKİLER

Önsöz (Mutlu Bir Eleştirmen) * 13

Eleştirmenler Ne Hayal Eder? * 21

I. BÜYÜK SIR * 45

JEAN VIGO

Jean Vigo 29 Yaşında Öldü * 47

ABEL GANCE

Napoléon * 55

La Tour de Nesle (Sefahat Kalesi) * 60

JEAN RENOIR

Bir Jean Renoir Festivali * 64

CARL DREYER

Carl Dreyer'In Beyazlığı * 79

LUBITSCH

Lubitsch Bir Prensi * 82

CHARLIE CHAPLIN

The Great Dictator (Büyük Diktatör) * 86

A King in New York (New York'ta Bir Kral) * 90

Charlie Chaplin Kimdir? * 94

JOHN FORD

Tanrı John Ford'u Kutsasın * 97

FRITZ LANG

Fritz Lang Amerika'da * 99

FRANK CAPRA

Şifacı Frank Capra * 104

HOWARD HAWKS

Scarface (Yaralı Yüz) * 106

Gentlemen Prefer Blondes (Erkekler Sarışın Sever) * 107

Land of Pharaohs (Firavunlar Saltanatı) * 109

JOSEPH VON STERNBERG

Jet Pilot (Ajanlar Eğleniyor) * 111

ALFRED HITCHCOCK

Rear Window (Arka Pencere) * 115

To Catch a Thief (Kelepçeli Âşk) * 118

The Wrong Man (Lekeli Adam) * 122

The Birds (Kuşlar) * 126

Frenzy (Cinnet) * 128

II. SESLİ FİLM KUŞAĞI: AMERİKALILAR * 131

ROBERT ALDRICH

Kiss Me Deadly (Öp Beni Öldüresiye) * 133

Vera Cruz (İstiklal Kahramanları) * 135

The Big Knife (Büyük Bıçak) * 139

WILLIAM BEAUJOINE

The Feathered Serpent (Kıllı Yılan) * 142

BUDO BOETTICHER

The Killer Is Loose * 143

GEORGE CUKOR

It Should Happen To You (Şöhret Delisi) * 145

SAMUEL FULLER

Verboten (Yasak) * 148

ELIA KAZAN

Baby Doll (Taş Bebek) * 151

A Face in the Crowd (Kalabalıkta Bir Yüz) * 154

STANLEY KUBRICK

Paths of Glory (Zafer Yolları) * 158

CHARLES LAUGHTON

The Night of the Hunter (Caniler Avcısı) * 161

MERVYN LeROY

The Bad Seed (Canavar Tohumu) * 163

ANATOLE LITVAK

Anastasia (Çarın Kızı) * 165

JOSHUA LDGAN

Picnic (Piknik) * 167

SIDNEY LUMET

Twelve Angry Men (12 Öfkeli Adam) * 170

JOSEPH MANKIEWICZ

The Barefoot Contessa (Çıplak Ayaklı Kontes) * 172

ANTHONY MANN

Men in War (Savaşan Kahramanlar) * 177

ROBERT MULLIGAN

Fear Strikes Out (Yenilen Korku) * 180

OTTO PREMINGER

Bonjour Tristesse (Günaydın Hüzün) * 182

NICHOLAS RAY

Johnny Guitar (Dişi Kartal) * 187

Bigger Than Life (Tehlikeli Arzular) * 190

DOUGLAS SIRS

Written on the Wind (Aşk Rüzgârları) * 195

FRANK TASHLIN

The Girl Can't Help It (Dünya Güzeli) * 198

Hollywood or Bust (Hollywood Yolcuları) * 200

EDGAR ULMER

The Naked Dawn (Haydut) * 202

CHARLES VIDOR

Love Me or Leave Me (Beni Sev Ya Da Terk Et) * 204

BILLY WILDER

The Seven Year Itch (Yaz Bekârı) * 206

Stalag 17 (Casuslar Kampı) * 208

ROBERT WISE

So Big * 213

Destination Gobi (Hedef Gobi) * 215

III. SESLİ FİLM KUŞAĞI: FRANSIZLAR * 217

CLAUDE AUTANT-LARA

La Traversée de Paris (Paris Yolculuğu) * 219

En Cas de Malheur (Felaket Anında) * 221

JACQUES BECKER

Casque d'Or (Altın Miğfer) * 226

Touchez Pas au Grisbi (Haracima Dokunmayın) * 227

Arsène Lupin (Arsen Lûpen) * 230

Le Trou (Dellk) * 234

Jacques Becker, Ölümünden Bir Yıl Sonra * 237

ROBERT BRESSON

Les Dames du Bois de Boulogne (Boulogne Ormanı'nın Hanımları) * 239

Un Condamné à Mort S'est Échappé (Bir idam Mahkûmu Kaçtı) * 242

İkinci Makale * 246

RENÉ CLÉMENT

Monsieur Ripois (Mösyö Ripois) * 250

HENRI-GEORGES CLOUZOT

Le Mystère Picasso (Picasso'nun Gizemi) * 255

JEAN COCTEAU

Le Testament d'Orphée (Orfe'nin Vasiyetnamesi) * 259

JULES DASSIN

Le Rififi Chez Les Homes (İnsanlar ve Para) * 265

Yeniden Çarpmıha Gerilen İsa * 267

SACHA GUITRY

Assassins et Voleurs (Katiller Ve Hırsızlar) * 270

Kötü Adam Sacha Guitry * 272

ALBERT LAMORISSE

Le Ballon Rouge (Kırmızı Balon) * 278

JEAN-PIERRE MELVILLE

Les Enfants Terribles (Müthiş Çocuklar) * 282

MAX OPHÜLS

Lola Montès (Lola Montès'in Günahları) * 284

Max Ophüls Öldü * 290

JACQUES TATI

Mon Oncle (Amcam) * 297

IV. YAŞASIN JAPON SİNEMASI * 301

KENJI MIZOGUCHI

The Street of Shame (Utanç Sokağı) * 303

KON ICHIKAWA

The Burmese Harp (Burma Arpı) * 305

YASUSHI NAKAHIRA

Crazed Fruit (Gençlik Ateşi) * 307

KEISUKE KINOSHITA

Ballad of Nayarama (Nayarama Türküsü) * 311

V. GRUP DIŞINDA KALANLAR * 313

INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman'ın Eserleri * 315

Viskningar Och Rop (Fısıltılar ve Çığlıklar) * 321

LUIS BUÑUEL

Yapıcı Buñuel * 324

NORMAN McLAREN

Blinkity Blank * 333

FEDERICO FELLINI

Le Notti Di Cabiria (Cabiria Geceleri) * 334

8 1/2 (Sekiz Buçuk) * 335

ROBERTO ROSSELLINI

Roberto Rossellini (Gerçek Hayatı Tercih Ediyor) * 337

ORSON WELLES

Citizen Kane, Kırılğan Dev (Yurttaş Kane) * 343

Mr. Arkadin (Ölüm Raporu) * 352

Touch of Evil (Bitmeyen Balayı) * 355

HUMPHREY BOGART

Humphrey Bogart'ın Portresi * 359

JAMES DEAN

James Dean Öldü * 364

VI. YENİ DALGADAN ARKADAŞLARIM * 369

ALAIN RESNAIS

Nuit Et Brouillard (Gece ve Sis) * 371

ALEXANDRE ASTRUC

Les Mauvaise Rencontres (Aksi Raslantılar) * 373

AGNÈS VARDÀ

La Pointe Courte (Paralel Yaşamlar) * 376

ROGER VADIM

Et Dieu...Créa la Femme (...Ve Tann Kadını Yarattı) * 379

CLAUDE CHABROL

Le Beau Serge (Yakışıklı Serge) * 382

LOUIS MALLE

Les Amants (Âşıklar) * 383

Le Feu Follet (Ateşle Oyun) * 385

JEAN-LUC GODARD

Tous les Garçons S'appellent Patrick (Charlotte ve Véronique) * 387

Vivre Sa Vie (Hayatını Yaşamak) * 388

JACQUES RIVETTE

Paris Nous Appartient (Paris Bizimdir) * 390

JACQUES ROZIER

Adieu Philippine (Elveda Philippine) * 394

PIERRE KAST

Vacances Portugaises (Portekiz Tatili) * 397

ALAIN RESNAIS

Muriel (Acı Habralar) * 398

JEAN-PIERRE MOCKY

Les Vierges (Bakireler) * 400

CLAUDE BERRI

Le Vieil Homme et l'Enfant (Yaşlı Adam ve Çocuk) * 402

Le Cinéma de Papa (Babanın Sineması) * 406

GÉRARD BLAIN

Les Amis (Arkadaşlar) * 408

LASZLO SZABO

Les Gants Blancs du Diable (Şeytanın Beyaz Eldivenleri) * 410

CLAUDE SAUTET

Vincent, François, Paul et les Autres (Sen, Ben ve Diğerleri) * 412

JACQUES DILLON

Les Doigts dans la Tête (Başı Belada) * 416

FİLM LİSTESİ * 419

DİZİN * 432

ÖNSÖZ

Mutlu bir eleştirmen

1967’de François Truffaut’nun yapacak başka işleri vardı. *Fahrenheit 451*’in başarısızlığını hazmetmesi ve Amerika’yla ortak yapım dizisinin ilki olan *La Mariée était en noir*’ı çekmesi gerekiyordu. Ardından Antoine Doinel’in serüvenlerinin üçüncü perdesi olan *Baisers volés*’nin senaryosuna koyulacaktı, aynı zamanda da diğer filmleri, *L’Enfant sauvage*’ı, *Les Deux Anglaises et le continent*’ı düşünecekti. O hep böyle çalışmayı sevmiştir, birkaç projeyi aynı anda yürütür, peş peşe uzun soluklu projelerle kısa solukluları sırasıyla yapardı. Ama Truffaut aynı zamanda hayranlığını saklamasını hiç beceremeyen birisiydi, onun için büyüklerin hayranlığı yeni gelenlere gösterdiği merakla at başı giderdi. Bu yüzden de onların ve diğerlerin filmleri hakkında yazmayı sürdürdü, buna da “çift oyun, sinemacı-eleştirmenlik”i uygulamak diyordu. Mart ayında, Claude Berri’nin ilk uzun metrajı olan *Le Vieil Homme et l’enfant*’ı savunmak için bir makale kaleme aldı; muhtemelen “yalnızca üç kez seyredilen bir film hakkında yazı yazmanın kendini beğenmişlik” ol-

duğunu itiraf ettiğinde serbest bir alıntı yaptığı aslında pek de kesin değil. Birkaç ay sonra *Cahiers du cinéma* dergisine en iyi metinlerinden birini verdi, “Lubitsch bir prensti.” Bu övgüyü fırsat bilip burada açıkça benimsediği gösterinin bir ahlakını açıklamıştır: “Seyirci yaratmanın üstünde değil, onunla *birliktedir*, filmin bir parçasıdır.” Aynı zamanda üstadından alıntılacağı güzel bir sözü yazmakta çok iştahlı olduğunu da itiraf eder: “André Bazin’in söylediği gibi, kısa kesecek vaktim olmadığını hissediyordum.”

Zaman ve kullanımı: Truffaut’da hiç bitmeyen takıntı. Aynı 1967 yılında, Berri ve Lubitsch arasında, sinemacımız Var’da düzenlenen bir Jean Renoir Festivali’ni sunacak zamanı bulmuştur. Konuşması? Programa eklenen metni? Bir sonraki on yılın ortasında, tez zamanda vazgeçilmez, ardından bulunamaz olan derlemesi *Hayatımın Filmleri*’ni oluşturmak için yazılarının altıda birini seçerken sinemacı bunu belirtmez.¹ Sadece bunun bir “sunum” olduğunu söyler, bu kelime ona yeter, çünkü o eleştiriyi her zaman iletilen bir tutku, sözlü bir ateşin yazı halindeki devamı, birinden diğerine hızlanma olarak uygulamıştır. Onu mikrofonun başında, Vidauban Kültür Konağında seyircinin karşısında, yakında *Deux Anglaises*’in *off* ama son hızda açıklamasına götürecek hoş tınısız sesini yükselttiğini hayal edelim. Konuya girer girmez burada da ritmi hızlıdır: “Bir sondajın sonucu değil, ama kişisel bir histir: Jean Renoir dünyanın en büyük sinemacısıdır. Bu kişisel hissi, pek çok başka sinemacı da paylaşıyor, zaten Jean Renoir kişisel hislerin sinemacısı değil midir?”

Bu kanı dünden kalma değil. 40’lı yıllarda oluşmuştu, baş eğmeyen ergenin haftada on altı ile yirmi film arasında film izlediği dönemde; bu filmlerden birisi de, her ne kadar film çok kesilmiş şekilde dağıtılmış olsa da, on iki kez seyrettiği *La Règle du jeu*’ydü. 50’li yıllarda *Cahiers*, *Arts*, *Radio-Cinema*, vs dergilerine aşına ve acımasız genç eleştirmen özellikle onun Amerika dönemini küçümseyen ve bile isteye onu yaşlanmış görenlere karşı Renoircı

¹ Notları temel alarak Jean Narboni ve Serge Toubiana Truffaut’nun ölümünden kısa bir süre sonra ikinci bir cilt yayımlayacaklardı: *Le Plaisir des yeux* (Cahiers du cinéma, 2005).
Ücretsiz 2005 Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

dehanın kalıcılığını sık sık hatırlatacak fırsatları bulacaktı. 1967 sunumu çok uzun zamandır edindiği bir sadakati sürdürüyordu. Oysa bu tekrardan öte bir şeydi. Hatta tam tersiydi – yeniden kuruluş diyebiliriz buna. İki cümle sürtüşmeden birbirini takip ederek bir yöntemin –bu kelimeyi yumuşatılmış anlamında anlama koşuluyla– eksiksiz kavisini çizer. Aslında pek çok polemik makalesine rağmen (bu makaleler bu kitaba alınmamıştır) Truffaut hiçbir zaman bir sistem kurmak gibi bir hırs içinde değildi. Bazin'in veya Rohmer'in tersine kuramcı değildi, salt eleştiri yapardı. Bu nedir? Belki de kemer ve kavis çizmek, eserler arasında –ve onların ötesinde– dolaşım sağlamaktı.

Kesin bir ifade görecelik sayesinde ince bir ayrıntı kazanır. “Jean Renoir dünyanın en büyük sinemacısıdır” / “Bu bir sondajın sonucu değil, kişisel bir histir.” Fark etmekte gecikmeyeceğimiz gibi bemol aslında bir kurnazlıktı. Yargının göreceliğine verilen taviz gerçekten de renk ve zevk çeşitliliğine olan saygıya değil, sadece esere dayanır – “zaten Jean Renoir kişisel hislerin sinemacısı değil midir?” Demek ki Truffaut burada üç şey yapar. Jean Renoir'ın dünyanın en büyük sinemacısı olduğunu ilan eder. Tamam. Kişisel hislerin sinemacısı olduğunu söyler – tanıtım daha sonra bunun nasıl anlaşılması gerektiğini açıklayacaktır: “Patron”un eseri kadar arzusun ve doğanın ürpermelerine elverişli, onun kadar özgür, ondan daha az sabit olan bir şey yoktur. Ama bu hâlâ yeterli değildir. Truffaut bu iki duruşu birbirinden ayıramaz hale getiren bir kelime bağını icat eder. Değerlendirme hiçlikten çıkmaz, eserin bir verisini temel alır. Ondandır ilham alır, ona benzer. Halka kapanmıştır, kale alınamazdır. Aynı anda hem öznel hem de nesnel, hem mutlak (en büyük) hem de göreceli (doğru bir his değil, sadece bir his*) olan bir olumlamayı kim çürütebilir?

Başka yerde, John Ford'la ilgili yazının sonuç kısmında bu işlem yinelenir: “Ve mademki John Ford Tanrı'ya inanırdı: God bless John Ford;” Orson Welles'in iki filmi, *Citizen Kane*'de (“Bu filmi tamamen sevdik, çünkü tamdı”) ve *Mr. Arkadin*'de de (“Fi-

* Kelime oyunu: *je ne suis pas un homme juste; j'ai un sentiment* –cn.

kirlere hayran olalım, mademki gerçekten hayran olunasıdır!”) aynı şey söz konusudur. Kuşkusuz bunlar birer şakadır, ama *Cahiers*’de ve başka yerde Truffaut’yla ve onun etrafında 50’li yıllarda icat edilen sinemayla ilgili yazının en büyük fethini özetliyorlar. Üslubun daireselliği ortak bir yeri belirlemeye yarıyordu. Eleştiri, orada telkin edilmiş haldedir, dıştan bir unsur –promosyon veya parazit– şeklinde sinemaya eklenmez. O eklenen bir söz, bir yorum değildir; aynı dünyada yer alır. Görevi bir paylaşımı söylemek ve gerçekleştirmektir.

Dolayısıyla bilgiçlikten dolayı kelime oyunlarının bol olduğunu düşünmemek gerekir – “O kadar genç ve şimdiden bir tay olmuş” sözü gelecek kuşaklara geçmiş bir sözdür ve *Günaydın Hüzün*’le ilgili yazı “korse içinde ve hâlâ uslu”* bir Jean Seberg’e takılır. Bundan ziyade filmler hakkında yazmak, dilde filmi ve dış çevresini koyabilecek bir alan kazımdır: dolayısıyla çifte anlamların, anlam özgürlüğünün aranması mantıklıdır. Truffaut’nun bütün takipçileri peş peşe böyle bir kaynağı kullanacaklardı. Onun gibi eleştirisinin *a priori* olarak kritersiz ve kelime dağarcıksız olduğunu bileceklerdir. Bunun tersine her film ona yenilerini getirir ve her biri son hızla dilinin özümsemişi gereken bir ülkedir: kişisel bir sinema için kişisel bir eleştiri, bütüncül bir sinema için bütüncül, hayran olunacak bir sinema için de hayran olunası vs.

Aynı zamanda hepsi çifte oyuna kendilerini adayacaklardı. “İyi belirlenmemiş bir yer”i üstlenerek aynı dileği –yeter ki sinema ve dünya bir arada ilerlesin– aralıksız olarak tekrar tekrar ifade ederek sezgiyle yön bularak filmleri anlatırız. İlk önce *Cahiers*’de, ardından *Libération*’da Serge Daney bu hedefi sürdürecekti ve buna ulaşmak için üslubunu ekrandan sayfaya gidip gelme yolu olarak belli bir komiğe bandıracaktı: Metinleri gagdan bulmacaya zarafetle sıçrayacaktı. Bu kitabın derslerinden birini başka bir yere taşıyacaktı: Eleştiri bir yazıdır, çünkü yargılamadan önce tasvir etmeye özen gösterir – bu gereklilik gereğince Truffaut genelleşmiş olan “sinema yazarı” ifadesini Bazin için oluşturmuştu.

* Burada ses oyunu var. En corsage et encore sage (en corsage e ankor saj) –çn.

*

“Sanırım onu yaratan kişiyi ifade ettiği sürece her eser iyidir.” Welles’ten yaptığı bu alıntıyı derlemesinin başına koyarak Truffaut, elebaşı olduğu ünlü Auteur Politikasını düşünüyordu muhtemelen. Gerçekten de hangi koşullarda tiyatro veya edebiyat yaratıcıları gibi sinemacıyı da bir yaratıcı olarak gördüklerini göstermek için Yeni Dalga’nın gelecek sinemacılarının kaleminde bu ifade türüne rastlarız. Auteur kuşkusuz mizansenı imzalayan kişidir, ama senaryoyu imzalayan kişi olmayabilir: Bu unvanı elde etmek için filmin kendisine benzemesi yeterlidir. Hatta bazen auteur bu benzerliğe itaat eder görünerek kendini imza etkisinin tasdik edilmesine kilitler. Örneğin: “Jacques Becker’in bütün filmleri Jacques Becker filmleridir; bu sadece bir nokta, ama çok önemli bir noktadır.” Ya da George Cukor’un *It Should Happen to You*’sunu övmek için: “Çünkü odur ve onun yaptığı her şey çok iyidir.”

Yineleme burada yine de bir farkı gizler: Truffaut’da sinema ile eleştirinin kardeşliğinin hangi alanda uygulandığını görmek için buraya yaklaşmak lazım. Bir auteur hakkında yazdığında, bunu, son filminin önceki filmlerini tekrarladığına şaşırmak için yazmaz. Nicholas Ray’in veya Fritz Lang’ın hiç durmadan hep aynı hikâyeyi anlattıklarını göstermek (birincisi şiddetli bir isteği olan birisinin öyle olmama çabasının hikâyesi, ikincisinde de bir kurbanın veya intikam alan kişinin hikâyesi) sadece bir önkoşuldur. Makale başka yere gider. Nereye? Truffaut 1975’te kaleme aldığı “Eleştirmenler Ne Hayal Eder?” başlıklı giriş metninde bunu belirtir. Hangi gücün onu yazmaya, ardından film çekmeye ittiğini kendisine sorar ve bunu bilmediğini de itiraf eder. Sadece erken vakitte “filmlere girmeye çok ihtiyaç duyduğunu” hissettiğini hatırlar. Bu da iki anlama gelir: Gitgide daha çok ekrana yaklaşmak ve hayran olunan esere öyle samimice dalmak ki, “yaratılışını tekrar yaşıyormuş yanılışına” kapılmak.

Eleştiri bir yanılış mıdır? Evet, filmlerden yola çıkarak nasıl üretildiklerinin tüm romanını göz önüne serme yanılışması.

Arkeolojik bir fantazm. Truffaut, Bazin'in 1943'ten itibaren dile getirdiği isteği böylece birçok kez üstlenmiş olur: Bir filmin unsurlarını bütüncül olarak göz önünde bulundurmak için sadece anekdotu incelemeyi bırakmalı, nihayet "rölyetli bir sinematografik eleştiri" doğmalı. Böyle bir araştırma, Jean Cocteau'nun *Testament d'Orphée*'sinin üç sahnesinin hazırlığını ve çekimini inceleyen makalede muhteşem bir şekilde örneklenmiştir. "Kendimle karşılaşma" denilen sahne hakkında Truffaut şöyle yazar: "Ekran-daki tamamlanmış hali, buluşun doğduğu anın neşesini veriyor ve güzelliği çekimlerin nankörlüğünü telafi ediyor."

Dolayısıyla auteur aslında gereksiz bir totolojinin tersidir, o bir kabartıdır, bir aralıktır. İmgenin yüzeyinde fark edilen bir derinlik, yaratıcı her sürecin bir ayrıntısında ivediliktir. Buradaki en değerli olanlar, en kazara olanlar olabilir, filmin "çekimine tanık" olma, onlarla birlikte "bir şeyleri keşfediyor" olma izlenimini veren auteur'ler: Yine ve her zaman Renoir, Ingmar Bergman, Louis Malles ve *Amants*'ları, Jacques Becker; çünkü Truffaut o başlarken sinemayı keşfettiği için onun eserinin "şekillenmesini" görebilmiştir. Bir adım daha ve Auteur Politikası tarih olacak bir paradoksta en uç noktasına ulaşacaktır. Abel Gance'ı başarısız birisi olarak görenlere Truffaut şöyle cevap veriyor: "Yapamamak bir yetenektir. Başarmak, yapamamaktır. Nihayetinde şu tezi savunmak istiyorum: Abel Gance yapılamamış filmlerin yapamayan auteur'ü... Sinema tarihinin bütün büyük filmleri 'yapılamamış' filmlerdir." Yapamamak, niyetle birlikte sonuca –her ne kadar felaket olmuş olsa da– götüren yolu açıkça görmeyi sağlar. Bu durumda Sacha Guitry veya Jean-Luc Godard gibi "aceleciler" çok yaşasın.

Gidişatı haber vermek için neden Welles alıntısının peşinden Henry Miller alıntısının geldiğini artık anlıyoruz: "Bu kitaplar canlıydı ve benimle konuştular." Truffaut'ya göre, eserin kendisini yaratan kişiye benzemek için kendi üzerinde dönmesini sağlayan hareket ile onu hitap biçimini seyirciye yönelten hareket arasında bir fark yoktur. "Her güzel film altın alta birisine adanmış-

tır.” Samuel Fuller’de bir çekim sevinci, Robert Aldrich’te taşkın bir canlılık, Edgar Ulmer’de bir neşelilik ve huzur fark ettiğinde; Becker’in çekmeden önce *Edouard ve Caroline*’in “ceylan gözleri” sahnesini yaşamaya ihtiyacı olduğunu söylediğinde; ya da ve özellikle Charlie Chaplin’in beş kıtanın insanlarını etkileyecek şekilde açlığı çekmesi için açlığı şahsen tanımış olması gerektiğini savunduğunda, Truffaut Miller’in kelimeleri ile Welles’in kelimelerini birleştiriyor. Ayrım gözetmeksizin yaşam gücü ve sanat kalitesi olan özellikleri övüyor. Bunlardan birilerinin kalıntı bırakmadan diğerlerine dönüştüğü bir dünyayı, sinema yapma neşesinin veya endişesinin seyircilerce dolaysızca dokunulduğu bir dünyayı çiziyor. Son uçta filmler, hayattan koparıp tekrar hayata getiren daha geniş bir hareket içinde sadece bir an burada olurlar – kuşkusuz belirleyici, ama geçici, sadece bir “tempo, bir kavis” olurlardı. Truffaut’nun filmlerinde, özellikle *Amerikan Gecesi*’nde birkaç kez tekrar ifade edecek kadar önemsedığı olaylara bakışdır bu.

Böyle bir yeniden basımın güncelliği aslında çifttir. Bu eser bize 50’li yıllara neler borçlu olduğumuzu hatırlatır: yazı ve pek iyi tanımlanmamış bir alan olarak eleştiri, tasvir etme kaygısı, kişisel duyguların eserin duygularıyla temas ettirilmesi, komiklik... Aynı zamanda Truffaut’nun geriye dönük olarak olsa da “mutlu bir eleştirmen” olduğunu nasıl yazabildiğini, yani bizim dönemimizi onun döneminden neyin uzaklaştırdığını anlamamızı da sağlıyor. Onun mutluluğu insan dünyasının birliğinin karşılık geldiği estetik bir dünyanın birliğini temel alıyordu: onları mümkün hale getiren uygulamayla diyalog kurabilen filmler; geçici olarak sanat vasıtasıyla birleşen ve büyüyen bir dünya; sinema hakkında yazı yazan ve yakında büyük sinemacı olacak genç adamlar. Bu ahenk kuşkusuz bizim ahengimiz değil artık: 80’li yılların başlarından itibaren Serge Daney televizyon ve aynı zamanda kendi mitolojisi yüzünden kendisinden ayrılmış bir sinemadan, çevresinde yapılan bütün gürültü patırtılardan şikâyetçi olmaya başlamıştı. Hatta kendi hayatıyla, eleştiri ile sinemanın trajik olacak kadar ortak bir kaderle bağlı olduğunu sergileyecektir. (Truffaut gibi) babasız bir

çocuğun (Truffaut gibi) genç ölmeye mahkûm biyografik güzergâhındaki son noktasında Özgürlük'te doğmuş ve belki de elli yıl sonra ölmüş modern sinemanın kaderini kabul etmişti.

Bununla birlikte *Hayatımın Filmleri* nostalji uyandırmak için fazla yakıcı bir kitaptır. Bu masalsı makaleleri bir kez bu hayatla, filmler hakkındaki yazıların sade ve bilgili olduğu, nesnelerle iç içe olduğu bir dönemin yaşantısıyla büyülenmek için okumak gerek; ikinci kez de bir köken veya bir kayıp cennet dışında başka bir şey –Tarih'te belli bir an, bir gün bir ihtimal mutlu olduğunu söylemek isterse eleştirinin günümüzde artık kapanmış olarak düşünmesi gereken bir aşama– bulmak için okumak gerek.

Emmanuel Burdeau
Cahiers du cinema dergisi yazı işleri müdürü

ELEŖTİRMENLER NE HAYAL EDER?

1942 yılında bir gün Marcel Carné'nin görmek için can attığım filmi *Akşam Ziyaretçileri* nihayet mahallemdeki Pigalle Sinemasına gelmişti, ben de filmi görmek için okula gitmemeye karar verdim. Film çok hoşuma gitti. Aynı akşam, konservatuvarda keman öğrenen halam beni sinemaya götürmek için bize uğradı, ne seyredeceğimize önceden karar vermişti: *Akşam Ziyaretçileri*. Film izlediğimi itiraf etmem söz konusu olmadığı için ilk kez seyreliyormuş gibi yapıp tekrar seyretmek zorunda kaldım. İşte tam olarak o gün, hayran olunan bir eserin yaratılışını yeniden yaşıyormuş yanılsamasına kapılacak kadar eserin içine girmenin ne kadar büyüleyici olduğunu fark ettim.

Bir yıl sonra Clouzot'nun *Karga'sı* geldi, filmin çıktığı tarihle (Mayıs 1943) yasaklandığı Kurtuluş dönemine kadar onu beş altı kez izlemiş olmalıyım. Daha sonra filmin yayınlanmasına tekrar izin verildiğinde filmi, diyalogları –diğer filmlerin diyaloglarına kıyasla yetişkinlere hitap eden ve anlamlarını zamanla öğrendiğim yüz kadar güçlü kelime içeren diyaloglar– ezberleyecek kadar çok izledim. *Karga'nın* bütün kurgusu kürtaıları, zinaları ve çeşitli ahlaki bozulmaları ihbar eden bir dizi isimsiz mektup etrafında dönüyordu; film Almanlarla işbirlikçiliğın, hafiyeliğın, karaborsanın, açıkgozlülüğün ve sinizmin hâkim olduğı savaş döneminde

ve savaş sonrası dönemde çevremde gördüklerime benzer örnekler veriyordu.

Seyrettiğim ilk iki yüz filmi, okuldan kaçarak, biletin parasını vermeden –acil çıkış veya lavaboların penceresinden– ya da akşam ailemin evde olmamasını fırsat bilip onlar akşam eve döndüklerinde yatakta uyuyor gibi yaparak kaçak halde izledim. Böylece bu büyük zevkin bedeli karnımdaki sancılar, düğümlemiş midem, korku ve filmlerin yarattığı duyguları büyüten suçluluk duygusu oldu.

Filmlerin içine girmeye çok ihtiyacım vardı ve bunu da sinema salonunu yok sayabilmek için beyaz perdeye gitgide daha yakın oturarak yapabiliyordum; dönem filmlerine, savaş filmlerine ve western filmlerine gitmiyordum, çünkü benzerlik kurmayı zorlaştırıyorlardı. Bunları bir kenara koyduğumda elimde polisiye filmler ve aşk filmleri kalıyordu; yaşıtım olan küçük seyircilerin aksine kendimi kahraman karakterleriyle değil, sakat olanlarla ve daha ziyade hata yapan karakterlerle eşleştiriyordum. Alfred Hitchcock'un tamamen korkuya adanmış eserinin beni başından beri büyülediğini anlamak kolaydı, ardından da anlamaya yönelik olan Jean Renoir'ın eserleri geldi: "*Yeryüzünde korkunç olan, herkesin kendi nedenleri olması*" (Oyunun Kuralı). Kapı açıktı ve Jean Vigo'nun, Jean Cocteau'nun, Sacha Guitry'nin, Orson Welles'in, Marcel Pagnol'un, Lubitsch'in, elbette Charlie Chaplin'in ve ahlaksız olmadan "*diğerlerinin ahlakından kuşku duyan*"ların (Hiroşima Sevgilim) fikirlerini ve imgelerini almaya hazırdım.

* * *

Sinemaseverliğimin hangi döneminde yönetmen [*metteur en scène*] veya sinema eleştirmeni olmayı istediğim sık sık soruluyor, gerçekten bilmiyorum; tek bildiğim şey derdimin sinemaya olabildiğince yaklaşmak olduğuydu.

Dolayısıyla ilk aşama çok film izlemek, ikinci aşama sinema salonundan çıkarken yönetmenlerin isimlerini not etmek, üçüncü aşama aynı filmleri sık sık tekrar izlemek ve seçimlerimi yönet-

menlere göre belirlemektir. Fakat hayatımın o döneminde sinema bağımlılık gibiydi, öyle ki 1947'de kurduğum sinema kulübünün adı iddialı olduğu kadar ufuk açıcı da olan *Cercle Cinemane*'di (Sinemanyak Derneği). Bir filmi aynı ay içinde beş veya altı kez izlememe rağmen şu veya bu anda yükselen bir müzik, geceleyin gelişen bir kovalamaca, beni sarhoş eden bir kadın oyuncunun ağlaması beni uçurup filmin ötesinde bir yere götürdüğü için bazen senaryoyu doğru dürüst anlayamadığım oluyordu.

Ağustos 1951'de bir askeri hastanenin tutuklular bölümünde hasta ve tutsak –duşa veya tuvalete gitmek için bile ellerimize kelepçeler takılırdı– olarak bulunurken, bir gazetede, Orson Welles'in, filmini finanse edenlerin önünde, Laurence Olivier'nin bir İngiliz süper-produksiyonu olan *Hamlet*'ine karşı kaybetme riskini göze alamadığı için Venedik'teki yarışmadan *Othello*'sunu geri çekmek zorunda kaldığını okuduğumda yatağımda çıldırıyordum. Kendi kaderimizden ziyade hayranı olduğumuz kişilerin kaderini dert ettiğimiz mutlu bir dönem, mutlu bir hayattı o zamanlar! Yirmi üç yıl sonra hâlâ sinemayı seviyorum, ama artık başka hiçbir film zihnimi, o an yazmakta, hazırlamakta, çekmekte veya montajını yapmakta olduğum filminden daha fazla meşgul edemiyor... Sinemaseverin kişiyi bazen mahçup ve huzursuz edebilecek cömertliği benim için artık bitmiştir.

Quartier Latin'deki sinema kulübünün bülteninde 1950 yılında yayımlanan ilk makalemin izini bulamadım, ama o güne kadar hiç seyredilmemiş on dört sahne veya planın yer aldığı, tam versiyonu bulunmuş ve gösterime çıkmış olan *Oyunun Kuralı* filmiyle ilgili olduğunu hatırlıyorum. Bu makalemden büyük bir titizlikle iki versiyon arasındaki farklılıkları sıralamıştım. André Bazin'i Renoir'la ilgili yazmayı planladığı kitap için belge toplamasında yardımımı istemeye iten de muhtemelen bu makalemdi.

Bazin 1953'ten itibaren yazmak konusunda beni cesaretlendirerek bana büyük bir iyilik yaptı, çünkü zevkimizi incelemeye ve tasvir etmeye mecbur kalmak sihirli bir değnek gibi, bizi amatörlerden profesyonelliğe geçirmede bizi somut olan

şeylere çeker ve eleştirmenin yer aldığı, pek net olarak tanımlanmayan yerlerde yer almamızı sağlar. Elbette bu noktadaki risk de coşkumuzu kaybetmek olur, ama ne âlâ ki öyle bir şey olmadı. *Yurttaş Kane*'le ilgili metnimde sinemasever, gazeteci veya yönetmen olmamıza göre filmin nasıl farklı açılardan seyredildiğini açıkladım. Bu durum Renoir'ın tüm eserleri için geçerli olduğu gibi, büyük Amerikan sineması için de geçerliydi.

İyi bir eleştirmen oldum mu? Bilmiyorum, ama ıslık çalanlardan ziyade ıslık çalınanların yanında yer aldığım ve benim zevkimin meslektaşlarımla zevklerinin bittiği noktada başladığı kesin: Renoir'ın ton değişikliklerinde, Orson Welles'in aşırılıklarında, Pagnol'un veya Guitry'nin ihmallerinde, Cocteau'nun anakronizmlerinde, Bresson'un çıplaklığında. Sanırım zevklerime züppelik eklenmiyordu ve Audiberti'nin şu cümlesini onaylıyordum: "*En karanlık şiir bütün dünyaya seslenir.*" Ticari olsun veya olmasın bütün filmlerin ticarileştirilebileceğini, yani alınıp satılabileceğini biliyordum. Aralarında nitelik değil de bir derece farklılığı görüyordum ve Kelly-Donen'in *Yağmur Altında*'sı ile Carl Dreyer'in *Söz*'üne aynı hayranlığı duyuyordum.

Film türleri arasında kurulan hiyerarşiyi hâlâ saçma ve tiksiniç buluyorum. Hitchcock *Sapık*'ı –tesadüfen hırsızlık yapıp kaçan, ardından ölmüş olan annesinin cesedini samanla doldurmuş bir motel sahibi tarafından bıçak darbeleriyle öldürülen bir kadının hikâyesi– çekerken (o dönemde) bütün eleştirmenler konuyu bayağı bulmuşlardı. Aynı yıl Kurosawa'nın etkisinde Ingmar Bergman tam olarak aynı konuyu işleyen, fakat XIV. yüzyılda geçen filmi çektiğinde (*Genç Kız Pınarı*) ona en iyi yabancı film Oscar'ı verildi; bu ödülü küçümsemekten uzak, burada sadece filmde işlenen konunun aynı olduğunu (Charles Perrault'nun *Kırmızı Şapkalı Kız*'ın ünlü masalının az ya da çok, bilinçli bir şekilde başka bir bağlama oturtulması) vurgulamak istiyorum. Gerçek şu ki, bu iki film sayesinde Bergman ve Hitchcock içlerinde bulunan şiddetin bir kısmını mükemmel bir şekilde ifade edip serbest bırakıyorlar.

Burada Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* adlı filmini de örnek gösterebilirim: Filmden savaş sonrası İtalya'daki işsizlik dramı işleniyor gibi bahsedilir, oysa dünyanın kadını *Madame de...*'nün küpelerini bulması gerektiği gibi, bisikletini *mutlaka* bulması gereken bir adamı gösteren—bir Arap masalında gibi diye gözlemlemişti Cocteau— bu güzel filmde işsizlik sorunu gerçek anlamda işlenmemiştir. Bu nedenden ötürü *Genç Kız Pınarı* ve *Bisiklet Hırsızları* filmleri asil, ciddi filmler olarak kabul edilirken, *Sapık*'ı ve *Madame de...*'yü “eğlence” filmleri olarak kabul etmeyi reddediyorum. Dördü de asil, ciddi filmlerdir, dördü de eğlence yaratan filmlerdir.

Eleştirmen olduğum dönem bir filmin başarılı olması için aynı anda hem *dünyayla ilgili bir düşünceyi* hem de *sinemayla ilgili bir düşünceyi* ifade etmesi gerektiğini düşünüyordum; *Oyunun Kuralı* ve *Yurttaş Kane* bu tanıma uyuyordu. Bugünse seyrettiğim bir filmde ya sinema yapma sevincini ya da sinema yapma kaygısını ifade etmesini bekliyorum ve ikisi arasında olan her şeye, yani titremeyen her türlü filme karşı kayıtsız kalıyorum.

* * *

Günümüzde sinema eleştirmeni olmanın benim dönemime göre çok daha zorlaşmış gibi görüldüğünü kabul etmenin zamanı geldi. Yazmayı muhtemelen yazarken öğrenen, gerçek bir kültürü değil de, içgüdülerini temel alan çocukluğumdaki ben bugün ilk makalelerini yayımlatmayı başaramazdı.

André Bazin günümüzde artık şunu yazamaz: “*Bütün filmler özgür ve eşit doğar,*” çünkü tıpkı edebi yayımcılık gibi, film prodüksiyonu da tamamen çeşitlendi, hatta uzmanlaştı. Savaş döneminde Clouzot, Carné, Delannoy, Christian-Jaque, Henri Decoin, Cocteau ve Bresson aynı seyirci kitlesine hitap ediyorlardı. Bu artık geçerli değil ve günümüzde pek az sayıda film “geniş” seyirci kitlesine, girişte asılı olan filmin resimlerine baktıktan sonra öylesine bir sinema salonuna, rastgele giren seyirciye yönelik üretiliyor.

Amerika'da çok sayıda siyahi, İrlandalı, azınlıklara yönelik filmler, aynı zamanda karate filmleri, sörf filmleri, çocuklar için,

ardından gençler için filmler çekiliyor. Eski prodüksiyona göre en büyük fark Jack Warner'in, Darryl F. Zanuck'un, Louis B. Mayer'in, Carl Laemmle'nin, Harry Cahn'un çektikleri filmleri seviyor olmaları ve onlardan gurur duymalarıydı, oysa günümüzde büyük şirket patronlarının, rakiplerinden geride kalmamak için piyasaya sürdükleri cinsel ve şiddet içerikli filmlerden mideleri bulanmış durumda.

Eleştirmen olduğum dönemde filmler günümüze göre genellikle daha canlıyken “zekilik” ve “kişiselik” bakımından daha verimsizdiler. Bu iki kelimeyi tırnak içine aldım, çünkü aslında zeki yönetmenler az değildi, ama çektikleri filmin evrenselliğini korumak için kişiliklerini gizlemek durumunda kalıyorlardı. Zekâ kameranın arkasında kalırdı, beyaz perdede apaçık görünmeye çalışmazdı. Aynı zamanda şunu kabul etmek gerekir ki, hayatta yemek masasının etrafında filmlerin diyaloglarının yansıttıklarından daha önemli ve derin şeyler söylenirdi ve yatak odalarında –veya başka yerlerde– sinemanın aşk sahnelerinden daha cesur şeyler yaşanırdı. O zamanlar sinemadan yola çıkarak hayatı keşfeden birisi, ciddi ciddi çocukların öpüşmelerden, üstelik dudaklar kapalı öpüşmelerden doğduklarına inanabilirdi.

Günümüzde bunlar fazlasıyla değişti. Bir yandan sinema on beş yıl içinde hayat karşısındaki gecikmesini telafi etti, bir yandan da bazen hayatın önüne geçmiş hissini uyandırıyor. Filmler artık onları seyredenlerden daha zeki –daha entelektüel– oldu, öyle ki artık beyaz perdeye yansıyan görüntülerin gerçek mi hayali mi, geçmiş mi gelecek mi, eylem mi zihinsel imge mi olduklarını bilmek için çoğu zaman bir kullanım kılavuzuna ihtiyaç duyuyoruz.

Erotik veya pornografik filmlere gelince, bunların tutkulu bir izleyicisi olmasam da, sanırım aşk konularında altmış yıllık sinematografik yalanın kefareti veya en azından borcunu ödüyor gibiyiz. Henry Miller'ın cezbediği ve yaşamaya yardım ettiği eserin dünyadaki binlerce okurundan biriyim ve o dönemde sinemanın Henry Miller'ın kitaplarına ve dolayısıyla olduğu haliyle hayata göre bu kadar genide kalmasına üzülüyordum. Maalesef

Henry Miller'a karşılık gelecek erotik bir film adı veremeyeceğim (Bergman'dan Bertollucci'ye kadar en iyi filmler hep kötümser filmler olmuştur) ama ne olursa olsun özgürlüğün bu fethi sine- ma için çok yeni ve imgelerin çiğliğinin kelimelerin oluşturdukları- rından daha çetrefilli sorunlar ortaya koyduğunu görmeliyiz.

Yine de dünyada film prodüksiyonunun sürekli çeşitlenme- sinden dolayı eleştirmenlik de uzmanlaşmaya yüz tuttu: Kimi eleştirmen siyasi filmleri doğru anlayıp inceleyebiliyor, kimisi yalnızca edebi filmleri, kimileri senaryosuz filmleri, kimileri de marjinal filmleri. Filmlerin kalitesi de arttı, ama bazen hırslarının derecesine göre daha yavaş ilerledi, bu da filmin niyetiyle uygu- laması arasındaki büyük farka neden oldu; eleştirmen yalnızca niyete bakarsa, bu filmi göklere çıkarır, uygulamadaki biçim ve gereklilikler konusunda bilinçliyse kendini beğenmişlik olarak adlandıracağı hırslıya orantılı olarak filmi çok sert eleştirecektir.

Dolayısıyla eskiden bir film etrafından seyircinin ve eleşti- rilerin oybirliğini sağlamak çok daha kolaydı. On film arasında yalnızca bir filmin sanatsal hırsları olurdu ve herkes tarafından selamlanırdı (ama seyirci her zaman bunlardan olmayabilirdi). Diğer dokuzuysa sadece eğlence filmleriydi ve eleştirmenler bun- ların arasında iki veya üç tanesini överdi, çünkü (hem zevk hem kalite için) talep, arzdan daha çoktu. Günümüzde neredeyse bü- tün filmler hırslılar ve çoğu zaman da çıkar gütmüyorlar, çünkü eskiden yalnızca gelir konusunda kaygılanan yapımcılar (Avru- pa'daki durumdan bahsediyorum) farklı faaliyetlere yöneldiler (örneğin emlak).

Kısacası eleştirmenlik görevi günümüzde oldukça zor. Enge- lin diğer tarafına, yargılananların tarafına geçtiğime açıkçası hiç üzülmiyorum, ama bir eleştirmen nedir?

* * *

Hollywood'da şu ifade sık duyulur: "*Herkesin iki mesleği var- dır, kendi mesleği ve sinema eleştirmenliği.*" Bu doğrudur ve buna istediğimiz kadar sevinebilir veya bundan yakınabiliriz. Uzun za-

man önce buna sevinmeyi seçtim, müzisyenlerin ve özellikle de ressanların içinde yaşadıkları ve çalıştıkları yalnızlık ve kayıtsızlığa karşı bu hali tercih ettim.

Herhangi birisi sinema eleştirmeni olabilir; bunun için başvurulardan edebiyat, müzik veya resim eleştirmenlerinden beklenen bilgilerin onda biri istenmez. Günümüzde bir yönetmen, işinin belki de hayatı boyunca hiç Murnau filmi izlememiş birisi tarafından değerlendirilebileceğini kabul etmek zorundadır.

Bu hoşgörünün karşılığıysa bir gazetenin yazı işlerinde çalışan herkesin, sinema bölümünden sorumlu kişinin görüşlerini eleştirmeye hakkı varmış gibi davranması olacaktır. Yazı işleri müdürü müzik eleştirmenine karşı temkinli bir saygı gösterirken sinema eleştirmenini koridorda gördüğünde ona hiç tereddüt etmeden şöyle seslenebilir: “Dostum, son Louis Malle’i topa tutmuşsunuz, ama karım sizinle aynı fikirde değil, filme bayılmış.”

Fransız eleştirmen, Amerikalı eleştirmenden farklı olarak kendisini adaleti uygulayan kişi gibi görür; bir Tanrı gibi ya da laikse Zorro misali, güçlüyü alçaltıp zayıfı göklere çıkarır. Ama bunun öncesinde, Avrupa’ya özgü bir durum olan, başarıdan kuşku duymak söz konusudur. Bir de görevini, herkesten önce kendi nazârında meşrulaştırma kaygısı taşıyan Fransız eleştirmenin, faydalı olma arzusu vardır ki bu arzuyu şiddetli bir şekilde hisseder ve bazen faydalı olmayı başarır da.

Günümüzde yeni dalgadan beri iyi filmler yalnızca beş veya altı ülkeden değil, dünyanın her yerinden geliyor, ancak yine de eleştirmenler önemli bütün filmlerin daha iyi dağıtılması için çabalamalı. Kimi film Paris’te yirmi popüler sinema salonunda, kimisi 90 koltuklu bir stüdyoda gösterime giriyor, kimisi beş yüz bin franklık reklam bütçesine sahipken, kimisinin elli bin franklık bütçesi oluyor. Bu durum ciddi bir adaletsizlik yaratıyor ve eleştirmenler de bu endüstrideki insanları kızdırma pahasına bu durumu dert ediniyorlar.

Fransız film yapım ve dağıtım şirketi olan Gaumont’a ait salonlara karşı Don Kışor’un bir savaş vespası satmakla uğraştığı bir

ezeli huysuz, bu oyunbozan Fransız eleştirmenini iyi tanıyorum: 1954 ile 1958 yılları arasında Dovjenko dulunu ve Bresson yetimini korumaya her daim hazır olan bendim veya onlardan biriydim. Örneğin Cannes Festivalinde şenlik havası yaratmak için beyaz perdenin önüne dizilmiş çiçek sepetlerinin, salonun balkon kısmında oturan resmi seyirciler için çok hoş bir etki yaratırken, salonda orkestranın bulunduğu ilk on sırayı dolduran gerçek sinema amatörleri için, yabancı filmlerdeki altyazıları okumalarını engellediğini fark etmiştim. Festivalin yöneticilerini ırkçılıkla suçlamak için daha fazlasına ihtiyacım yoktu ve onlar da bitmek bilmeyen saldırılarımdan yılıp yazı işleri müdürümden bir sonraki yıl başka bir gazeteci göndermelerini istemişlerdi. Oysa ertesi yıl, 1959'da, festival için yine Cannes'daydım, ama bu kez 400 *Darbe* gösterilirken balkonda oturuyordum ve çiçek sepetlerinin beyaz perdenin önünde yarattığı hoş görüntünün keyfini çıkarabildim.

Yönetmen [*metteur en scène*] olduğumda sinema yazıları yazmaya uzun süre ara vermemeye çalıştım ve bu çifte oyunun –eleştirmen-yönetmen*– pratiği bugün bana Waterloo'nun üzerinden helikopterle geçme şansını yakalamış bir Fabrice* gibi, durumu biraz daha geniş açıyla inceleme cesaretini verdi.

* * *

Amerikalı eleştirmen Avrupalıdan daha iyi gibime geliyor. Bu varsayımı dile getirirken kendimi kötü niyete kaymama engel ol-

-
- * Kitabın Türkçesinde yönetmen olarak karşıladığımız kavram Fransızca *cinéaste* kelimesidir. *Cinéaste* Türkçede yönetmenden başka karşılık öne-remediğimiz, bununla birlikte Fransızcada yine yönetmen anlamına gelen *réalisateur* ve *metteur en scène* kelimelerinden farklı bir kavramdır. Louis Delluc tarafından 1920'li yıllarda yaratılan *cinéaste* kavramı yönetmeni sinematografik yaratım çalışması üzerinden tanımlar ve bugün Fransız sinemasında hâkim olan *auteur* sineması anlayışının ürünü olan eser sahipleri için kullanılır. *Cinéaste*'in *réalisateur* ya da *metteur en scène*'den farkı, Amerikan sinemasındaki yönetmen anlayışından farklı olarak, yaratıcı süreçte yalnızca yönetmenin etkin olduğu, yapımcının eser üzerinde yönlendirme yapmadığı ve yönetmen üzerinde baskı oluşturmadığı, dolayısıyla artistik olarak tamamen yönetmenin kontrolünde olan eserlerin üreticileri için kullanılır. –ed.n.
 - * Stendhal'in *Pierre Montparnasse* eserindeki Fabrice del Dongo karakteri. –ed.n.

maya davet ediyorum. Gerçekten de hayatın bir yasası bize uygun gelen fikirleri daha kolay kabullenmemizi sağlıyor, ama bununla beraber Amerikan eleştirisinin genelde memleketaşlarımıza nazaran benim filmlerime daha olumlu yaklaştığı da bir gerçektir. Dolayısıyla temkinli olmalıyız! Yine de devam ediyorum. Amerikalı eleştirmen genelde bir gazetecilik okulundan gelir, Fransız eleştirmene göre açıkça daha profesyoneldir ve bunun kanıtını da mülakatlarını yöntemli bir şekilde yürütmesidir. Amerikalı eleştirmen, ülkesinde gazetelerin devasa ölçekte yayını sayesinde, iyi para alır, bu nokta çok önemlidir. Geçinmek için her türlü yola başvurması gerekmez ve kitap yayımlamasa da, başka bir faaliyette bulunmasa da kendisini iyi hisseder ve kendini toplumsal açıdan film sanayisinden ayrılmış gibi görmez. Bu nedenle kendisini, örneğin *Baba* gibi büyük bir prodüksiyonla sistematik olarak ilişkisini kesmek zorunda kalmadığı gibi, Hollywood'un büyük şirketlerinin küçümsemesine karşı savaş veren marjinal bir yazarla da eşleştirmeyecektir. Epey büyük bir huzurla, gördüğü her şeyi yazabilecektir. Fransa'da yönetmenin filminin basın gösterimine katılması ve "son" kelimesinden sonra sarsılmaz bir biçimde çıkış kapısının önünde durması alışıldık bir hal almışken, böyle bir davranış New York'ta düşünülemez ve yapılması durumunda büyük bir skandala neden olur.

Hollywood'daki insanların New Yorklu eleştirmenlere kızdıkları nokta, ulusal filmler yerine Avrupa'dan gelen ve genelde alt yazılı orijinal versiyonlarıyla yalnızca büyük şehirlerin kültürlü seyirci kitlesinin ve kampüslerdeki öğrencilerin ulaşabileceği küçük filmleri tercih etmeleridir.

Bu eleştirinin doğruluk payı var, ama bu durum anlaşılır bir durumdur ve Amerikalı pek çok yönetmen başka yönde bunun faydasını görmüştür. Yani bu kitabın bir yerinde eskiden sergilediğimiz fanatizmi, Fransız sinemaseverlerin tepkisini hatırlatırken göstermeye çalıştığım gibi, Kurtuluş'tan sonra Amerikan filmlerinin Avrupa'ya geldikleri dönem örneğin. Günümüzde hâlâ geçerlidir bu ve sanırım gösterilen tepki de normaldir. U-

zaktan gelen daha çok hoş gidiyor, bunun nedeni de yalnızca egzotizme olan merak değil, aynı zamanda kişisel referansın var olmamasının bir eserin saygınlığını güçlendiriyor olmasıdır. Claude Chabrol'un yeni bir filmi Paris'te ve New York'ta aynı şekilde seyredilmeyecektir. Paris'te filmle ilgili değerlendirmeye filmin dışındaki izlenimler dâhil edilip daha sonra, örneğin yönetmenin televizyonda iki ya da üç pasajı çıkartılır; ayrıca bir önceki filminin eleştirel veya ticari başarısı veya başarısızlığı, özel hayatı hakkında birkaç bilgi ve belki siyasi bir tutumunun bir yankısı da hesaba katılacaktır. Ama altı ay sonra Chabrol'un filmi çırılçıplak, tasvir ettiğim bağlamdan yoksun, New York'a varacak ve Amerikalı eleştirmenler filmi ve yalnızca filmi değerlendireceklerdir. Kendi ülkemizin dışında neden daha iyi anlaşıldığımızın nedenlerini daha fazla aramaya gerek yok.

"Yüksek sosyete insanları kendi aptallıklarıyla o denli haşır neşirdirler ki kendi aralarından birinin yeteneği olabileceğine asla inanamazlar. Yalnızca sosyeteden olmayan kültürlü insanları beğenirler," diye yazmıştı Marcel Proust Bayan Strauss'a.

Bu da şu anlama gelir ki, bir sanatçının olduğu hal –ya da daha doğrusu olduğu şey– değil de yaptığı şey ve onun hakkında bilinenler –ki eserle onu değerlendirecek olan kişi arasına girecektir– daha fazla sempatiyle değerlendirilir. Ayrıca bir ülkenin prodüksiyonunda bir film nadiren tek başına gelir, bütün bir çevreyi içinde taşır ve bazen bir moda veya bir diziye bağlıdır. Aynı ay içinde Paris'e aynı dönemi, örneğin işgal dönemini ele alan veya aynı yerde, örneğin Saint-Tropez'de geçen üç film gelirse daha iyi olsa bile ilk ikisinden sonra üçüncü filmin şansı daha azdır!

Bunun tersine Alfred Hitchcock'un Amerika'da neden uzun zaman gerçek değerinde görülmediğini anlamak için bir süre orada yaşamam gerekti. Sabahtan akşama, Amerikan televizyon kanallarının sekiz veya on kanalında yalnızca cinayetler, şiddet, gerilim, ispiyonculuk, tabancalar, kan görülüyor. Elbette kabaca ele alınmış bu materyal *Sapık*'ın yönetmenin bir filminin güzelliğinin onda birine ulaşmıyor, ama yine de aynı materyal ve bun-

dan dolayı da bu şiddet dolu Amerika'ya bir İtalyan komedisinin, bir Fransız aşk filminin, Çekoslovak içtenci bir filmin getirdiği temiz soluğu anlayabiliyorum.

* * *

Derinde hiçbir sanatçı eleştirmenlik işlevini kabul etmeyi başaramıyor; birinci aşamada bunu düşünmemeye çalışıyor, çünkü muhtemelen eleştirmenler hem yeni başlayanlara daha faydalı, hem de onlara karşı daha hoşgörülü. Sonra zamanla sanatçı ve eleştirmen kendilerine düşen rolde pekişirler, belki de fiziksel olarak tanışmak durumunda kalırlar ve az bir süre sonra rakip olmasalar da basit bir imgeyle kedi köpek gibi olurlar.

Sanatçı, sanatçı olarak kabul gördükten sonra, eleştirinin oynaması gereken bir rol olduğunu gizliden gizliye reddeder. Bu rolü kabul ettiğinde, onu kendisine daha yakın görmek ister, onu faydacı görmek ister, ama haksızdır. Sanatçı eleştirmenin kötü niyetli olmasına sitem eder, ama o da çoğu zaman onun gibi kötü niyetli değil midir? General de Gaule'ün ve onun ardından Georges Pompidou'nun alınan dersleri sanat eleştirisine uygulamadıkları için mütemadiyen basını eleştirmelerini içler acısı bulurum. Kamu insanının en acınası tutumu şu iki noktada oynamasıdır: 1) Basını küçümsüyorum, 2) Basını okumuyorum bile.

Böyle bir yerme noktasında, alingan insan kendisine olumlu yaklaşan, ancak hoşgörüsü kendisinin dışındaki kişilere kadar uzanan bir eleştiriden memnuniyetsizliğini ilan etmeye iten bir bencillikle hareket eder! Eleştiriye karşı savaş açmaya öyle ya da böyle karar vermemiş tek bir büyük sanatçı yoktur, ama sanırım bunu bir zayıflık olarak görmek lazım, Flaubert bile söz konusu olsa bu bir zayıflıktır: "*Eleştiri yapıldığından beri tek bir iyi eleştiri yoktur*" veya Stockholmlü bir eleştirmeni tokatlayan Ingmar Bergman bile olsa!

Elbette ki Sacha Guitry'nin bizlere hatırlattığı gibi Sainte-Beuve'ün "*Balzac Bey başladığı gibi bitirmekle meşgul görünüyor: kimse-
nenin okumaya-
cağı yüz cilt!*" yazması için cesaret gerekmiştir,

fakat zamanın Sainte-Beuve'le Balzac arasında yaptığı hakemliği görüyoruz!

Bir sanatçının, eleştiriye sövmeden, tamamen kendi lehine olan bir eleştiriye bir anda itiraz etmesini cesurca bulurdum: Bu da apaçık bir durum yaratacak net bir ilkesel karşıtlık olurdu; ardından gık demeden veya cevap vermeye devam ederek saldırıları bekleyebilirdi. Bunun yerine, polemigi başlatmak için yalnızca itiraz gördükleri günü beklemek gerektiğini sanan üzücü sanatçı manzaralarına şahit oluyoruz, demek ki kötü niyet, tabii kötü niyet varsa, yalnızca bir tarafta değil. Kaldı ki çok yetenekli olsa da bir Fransız yönetmen her yeni filmini "*ilk gerçek filmi*" olarak nitelendirip daha önceki filmlerinin kendisini utandıran heceleme egzersizleri olduğunu söylediğinde başından beri çalışmalarını destekleyen eleştirmen ne hissedebilir?

Aleyhte olan eleştirmenlere karşı başkaldıranların tümüne sorulması gereken tek bir soru var: Eleştirinin sizden asla bahsetmemesi ve çalışmanızın tek bir basılmış satırda yer almaması riskini almayı tercih eder miydiniz, evet mi hayır mı?

Eleştiriden çok beklentili olmamalıyız ve onun kesin bir bilim olarak işlemlerini beklememeliyiz. Madem sanat bilimsel değil, eleştiri neden bilimsel olsun ki?

Bazı eleştirmenlere –kadın veya erkek– yönetebileceğimiz temel itiraz sinemadan nadiren bahsetmeleri olur. Şunu unutmamak gerekir ki, bir filmin senaryosu filmin kendisi değildir ve bütün filmler de *psikolojik* filmler değildir. Eleştirmenlerin Jean Renoir'ın şu sözünü düşünmeleri gerekir: "*Her büyük sanat soyuttur,*" böylece eleştirmen *biçimin* bilincine varmalı ve örneğin Dreyer veya von Sternberg gibi bazı sanatçıların *benzer* şeyler yapmaya çalışmadıklarını anlamalıdır.

* * *

Vefatından kısa bir süre önce Julien Duvivier'yle görüştüğümde güzel, çeşitlilikle dolu ve eksiksiz bir kariyere sahip olduğunu, nihayetinde hayatta başarılı olduğunu ve bundan da mutluluk duyması gerektiğini kabul ettirmeye çalıştım, çünkü her za-

man homurdanıp duran birisi olmuştu. Bana şöyle cevap vermişti: “*Elbette mutlu hissederdim... eğer eleştirmenler olmasaydı.*” Samimiyeti tartışılmaz olan bu gözlem ilk filmini çeken benim için şaşkınlık vericiydi. Eleştirmen olduğumda Julien Duvivier’ye şunu söylemiştim: Yves Allégret’ye, Jean Delannoy’a, André Cayatte’a veya Julien Duvivier’nin kendisine sövdüğümde Verdun üzerine bomba yağarken Opera Meydanında trafiği düzenleyen bir polis durumundaydım!

Bir başkasının değil de bu imgenin aklıma gelmesinin nedeni, *ateşle sınav* deyiminin yeraltında gerçekleşen çalışmalarının, seyirci değerlendirmesine sunulduğu gün bütün sanatçılara uygulanmasıydı.

Sanatçı için söz konusu olan şey kendisini ortaya koyması, ilgi çekici hale getirmesi ve sergilemesidir. Bu, incelenme, çözümlenme, notlandırma, yargılanma, eleştirilme, itiraz görme şeklindeki karşılığını kabul etme koşuluyla masalsı bir imtiyazdır.

Yargılayanlar, buna kendim şahitlik edebilirim, yaratma imtiyazının devasallığının, onunla karşı karşıya kalanın maruz kalabileceği risklerin bilincindeler ve bu yüzden eleştirmen, gizliden gizliye, sanatçıya, sanatçının öfkesini en azından kısmen de olsa yatıştırabilecek bir hayranlık, derin bir saygı duyar: “*Başka birisinin yarattığı şey üzerine olağanüstü bir makale yazılamaz, bu eleştirinin işidir,*” demişti Boris Vian.

Sanatçıyla eleştirmen arasındaki ilişkilerde her şey güç ilişkisine göre gelişir ve tuhaf bir şekilde hiçbir zaman eleştirmen bu güç ilişkisinin kendisinin aleyhinde olduğunu –ses tonunun gücüyle bunu gizlemeye çalışsa bile– gözden kaçırmaz, oysa sanatçı kendi ontolojik üstünlüğünü gözden geçirir. Sanatçının bu basiret kaybını duygusallığına, duyarlılığına (ya da sahte duyarlılığına) ve elbette kaderi gibi görünen az ya da çok güçlü bu paranoya dozu- na atfedebiliriz.

Sanatçı her zaman eleştirmenin kendisine karşı olduğuna –özellikle de kendisine karşı *olageldiğine*– inanır, çünkü seçici hafızası kurban olma duygusunu bilerek tatbik eder.

Filmlerimden birini tanıtmak için Japonya'ya gittiğimde birçok gazeteci bana Julien Duvivier'den bahsetti, *Horozibiği* yıllardır onların favori filmlerinden biriydi ve geçen yıl Los Angeles'a gittiğimde Hollywood'un ünlü kadın oyuncularından biri bana *Hayatın Dansı*'nın müziğini bir kasede çekmek için her şeyini verebileceğini söylemişti, bunları Julier Duvivier'ye heyecanla söylemeyi isterdim...

Demek ki sanatçının göz önünde tutması gereken bir nokta daha var: Ün. Gerçekten de bir filmin çıktığı anda aldığı eleştirilerle yıllar içinde bu filmin elde edeceği ünü birbirine karıştırmamak lazım. *Yurttaş Kane* hariç Orson Welles'in bütün filmleri fazla sade, fazla barok veya fazla çılgın, fazla Shakespearci olmakla ya da yeterince Shakespearci olmamakla sertçe eleştirilmiş ve değerlendirilmişti, ama sonuçta Orson Welles'in ünü tüm dünyada çok büyüktür. Haksız yere çoğu zaman eleştirilen Buñuel'in veya Bergman'ın filmleri de ülkelerinde ve ülkelerinin dışında böyledir.

Günlük veya haftalık eleştiri eşitlikçidir ve böyle olması beklenir. Anatole Litvak Charlie Chaplin kadar önemlidir, çünkü mademki Tanrı karşısında eşitler, o zaman Eleştirmen'in karşısında da eşit olmaları gerekir. Bütün bunları düzene sokacak olan zamandır ve New York'ta Modern Sanatlar Müzesinin, Paris'te Sinematek'in, dünyada yayılan Sanat ve Deneme salonlarının binlerce seyircisinin de buna katkısı olacaktır. Dolayısıyla her şey yolunda. Eleştirinin savunmasını şunu söyleyerek tamamlayacağım, her yönden gelen ve bir kariyere eşlik eden abartılı iltifatlar bir sanatçıyı hayatın imgesi olan İskoçya sağnağından daha kesin bir şekilde verimsizleştirebilir. Muhtemelen Jean Paulhan, "*Sert eleştiri, yönetmeni alkolün meyveyi korumasından daha çok korur,*" dediğinde bunu düşünmüş olmalı.

* * *

Çağdaşları ona övgüler yağdırsa bile bir sanatçı ölüm anına kadar kendinden derin bir kuşku duyar. Sanatçı saldırılara veya kayıtsızlığa karşı kendisini korumaya çalışırken, tehdit altında bir

çocukmuş gibi korumaya çalıştığı kendisi midir, yoksa çalışması mı? Marcel Proust bu soruya da cevap verdi: “Bir eserin, kendimizden çıkmış olsa da bizden daha değerli bir şey olduğuna ikna olmuş durumdayım. Bir babanın çocuğu için çabalayıp didinmesi gibi, benim de onun için didinmemi çok doğal buluyorum. Fakat bu düşünce maalesef yalnızca beni ilgilendiren bir şeyden başkalarına bahsetmeye götürmemeli.”

Şurası bir gerçek, bir yıllık bir çalışmadan sonra öyle kırılğan oluyoruz ki, iki veya üç yıl sonra durumumuzla ilgili biraz mesafe kat etmiş oduğumuzda mayonezi tutturamamış olduğumuzu kavrayacak ve eleştirilerin hükmüne daha yakın bir değerlendirmeye varacak olsak bile kötü eleştiri fırtınasını tepki vermeden karşılamak için çelikten sinirlere sahip olmak gerekir. Mayonez kelimesini kullanmak amacıyla ortaya attım. Yirmi yaşındayken André Bazin'in, filmleri tutan veya tutmayan mayonezler olarak görmesini eleştirmiştım. Kendisine şöyle demiştım: “*Hawks'un bütün filmlerinin iyi, Huston'ınkilerin ise kötü olduğunu görmüyorsunuzunuz?*” Bu kaba ifadeyi, ben de eleştirmen olduktan sonra, ona biraz nezaket kazandırarak şu şekilde getirdim: “*Hawks'un en az başarılı sayılan filmi, Huston'ın en başarılı sayılan filminden daha ilgi çekicidir.*” Burada *Cahiers du Cinema*'nın* başlattığı, günümüzde Fransa'da unutulmuş, ama Amerika'daki süreli yayınlarda sık sık tartışılan *la politique des auteurs*'ün (auteur teorisi/siyaseti) özetini görürüz.

Günümüzde pek çok Hawksçu ve Hustoncu yönetmen oldu. Bunların *auteur* teorisi hakkında ne düşündüklerini bilmiyorum, ama hepimizin Bazin'in mayonez teorisini kabul etmek durumunda kaldığından eminim, çünkü sinema uygulaması bize belli şeyleri öğretti:

* Türkçesi Sinema Defterleri. İlk sayısı 1951 yılı Nisan ayında Paris'te yayımlanan aylık sinema dergisi. Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve André Bazin tarafından kurulan dergi, André Bazin'in 1947 yılında kurduğu ve *Objectif ve Ciné-Club du Quartier Latin* adlı sinema kulüplerinin yayın organı sayılan *La Revue du Cinéma* dergisinin devamı niteliğindedir ve klasik Fransız sinemasına karşı çıkarak Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadı. <https://rantey.org>

İyi film yapmak kadar kötü film yapmak için de aynı zorlukları çekiyoruz.

En samimi filmimiz üçkağıtçılık gibi görünebilir.

En ilgisizce çektiğimiz filmimiz bütün dünyayı turlayabilir.

Sıradan ama enerjisi yüksek bir film, zeki niyetleri olan ama gevşek bir filminden daha iyi bir sinema olabilir.

Sonuç gösterilen çabalarla nadiren orantılıdır.

Beyaz perdedeki başarı zorunlu olarak beynimizin iyi işlemeden değil, bilincinde bile olmadığı mevcut olayların uyumundan kaynaklanır: seçilen konuyla derin doğamızın bütünleşmesi, hayatımızın ve seyircinin belirli bir andaki kaygılarının örtüşmesi.

Bunları uzun uzadıya sıralayabiliriz.

Eleştirmenin sanatçıyla seyirci arasında bir *aracı* rolü oynaması gerektiği düşünülüyor ve bazen de böyle oluyor, eleştirmenin *tamamlayıcı* bir rol oynaması gerektiği de düşünülüyor ve bazen de öyle oluyor. Ama çoğu zaman eleştirmenin rolü diğer unsurlardan yalnızca biri gibi duruyor: reklam, genel ortam, rekabet, zamanlama...

Belli bir başarı derecesinde bir film sosyolojik bir olay haline geliyor ve filmin kalitesi meselesi gerçekten ikincil duruma düşüyor, öyle ki Amerikalı bir eleştirmen mantıklı olarak ve biraz da mizahla şöyle yazabilmiş: *"Aşk Hikâyesi'ni eleştirmek vanilyalı dondurmayı eleştirmek olur."* Mademki sinemaya ilişkin en iyi sözler Hollywood'dan geliyor, Amerikalı bir yönetmen çok eleştirilen bir filmle büyük bir başarı elde ettiğinde, –Şeytan buna iyi bir örnektir– eleştirmenlere seslenir gibi şunu ilan etme alışkanlığını gösterir: *"Beyler, bu sabah makalelerinizi okudum ve kendi payımı almak üzere bankaya giderken yol boyunca ağladım!"*

İnsanların bir filmi izleme istekleri veya isteksizlikleri, buna filmin çekicilik değeri diyelim, eleştirinin kışkırtma gücünden daha kuvvetlidir. Ağız birliği etmişçesine övgü dolu olan eleştiriler, Alain Resnais'nin (Yahudi sürgünüyle ilgili) *Gece ve Sis*'inin, Nel-

son Pereira'nın (Brezilya'da açlık ve kuraklıkla ilgili) *Çorak Yaşamlar*'ının, Dalton Trumbo'nun (bacaklarını, kollarını, gözlerini ve dilini kaybetmiş bir askerle ilgili) *Johnny Silahını Kaptı*'nın gösterime girdiği sinema salonlarını doldurmaya yetmedi. Bu tartışılmaz reddediliş örnekleri iki şekilde yorumlanabilir: Yönetmen, düşmanın yapımcı, salon müdürü veya eleştirmen –ki hepsi bu filmlerin başarısını içtenlikle istiyor– olduğunu düşündüğünde yanılıyor, bu durumda filmin gerçek düşmanı ilgisizliği zor alt edilen seyircidir. Bu teorinin iyi tarafı demagogik olmamasıdır, çünkü kimsenin görmediği bu gizemli seyirciye hoş görünmek ve yukarıda bahsettiğim filmler de dahil olmak üzere ilgilendikleri bütün filmleri üretmeyi, dağıtmayı ve işletmeyi seven paralı insanları suçlamak her zaman kolaydır.

İkinci yorumsa şöyledir: Sinematografik seyir fikrinde bir haz vaadi, yaşam hareketinin –yani kötüleşme, yaşlanma ve ölüm şeklindeki inişin– tersini gösteren bir yüceltme fikri vardır. Özetleyip basitleştireceğim: Gösteri yukarı doğru çıkan bir şeydir, hayatsa aşağı doğru inen bir şeydir ve olayların bu halini kabul edersek gösterinin, gazeteciliğin tersine, bir yalan görevini üstlendiğini söyleyebiliriz, ancak gösteri dünyasının büyük şahsiyetleri yalana düşmemeyi başaran ve gösterinin yükseliş kuralına çarpmadan kendi gerçekliklerini seyirciye kabul ettirebilen kişilerdir. İşte bu insanlar kendi gerçekliklerini ve aynı zamanda kendi deliliklerini kabul ettirirler, çünkü şunu kabul etmek gerekir ki sanatçı kendisinden daha az deli olan veya deliliği çeşitlendirilmiş olan seyirciye kendi özel deliliğini şart koşmalı.

Ingmar Bergman'ın lanetli filmin tüm özelliklerini taşısa da dünya çapında büyük başarı elde eden *Çılgınlık ve Fısıltılar* filmini örnek vererek ne demek istediğimi daha iyi açıklayacağım: Kansere yakalanmış bir kadının yavaş yavaş ölmesi, yani seyircinin görmeyi reddettiği her şey. İşte *Çılgınlık ve Fısıltılar*'da sanırım filmin biçimsel mükemmelliği, özellikle de evin dekorunda kırmızı rengin kullanılması, seyirciye derhal bir şaheser izlediğini hissettiren ve onu sanatsal bir işbirlikçilikle, Harriet Anders-

son'un ölüm döşeğindeki inlemelerini ve can çekişme hırıltılarını bir hayranlıkla izlemeye karar verdikten filmin coşku verici unsuru –hatta cesaret edip haz veren unsurunu diyebilirim– oluşturdu. Bergman'ın bu film kadar güzel diğer filmleri genel seyirci kitlesi tarafından kabul edilmedi –belki de filmlerin yalnızca kırmızı duvarları eksikti– ama dünyanın her büyük şehrinde Bergman gibi büyük bir sanatçının sadık bir seyirci çekirdeği, dolayısıyla çalışmasını sürdürmesini teşvik edici bir nokta vardı.

* * *

Şimdi bu kitabın içeriğine değinmem lazım. Farklı gazete ve dergiler için 1954'ten beri kaleme aldığım belli sayıda makaleden oluşuyor. 1954'ten 1958'e kadar gazete makaleleri ve bu tarihten sonra da yönetmen makaleleri yer alıyor. İkisi arasındaki fark önemli, çünkü yönetmen olduktan sonra meslektaşlarımı eleştirmem söz konusu olamazdı, bunun yerine onların hakkında canım istediğinde ve fırsat bulduğumda yazacaktım.

Bu kitapta yüz bin kelime yer alıyor ve bu da yazdıklarımın yalnızca altıda birini temsil ediyor. Bu seçimim eleştirilebilir, ama benim seçimimdir. Her ne kadar o dönemde “Fransız sinemasının yıkıcısı” olarak ünlendiysem de sert eleştirilerim aslında o kadar da çok değildi. Bugün artık unutulmuş filmler hakkında neden yergi yayımlanır? Jean Renoir'ın şu sözlerini aktarmama izin verin: “Dünyanın, hatta sinemanın sahte tanrılarla dolup taşıdığını sanıyordum. Görevim onları devirmektir. Kılıç elimde hayatımı buna adamaya hazırdım. Sahte tanrılar hâlâ buradalar. Yarım asırlık bir sinema süresinde gayretim birkaçının tepetakla edilmesine yardımcı oldu. Bu da, bu tanrıların bazılarının gerçek olduğunu ve alaşağı edilmeyi hak etmediklerini keşfetmemi sağladı.”

Bu nedenle günümüzde daha iyi metinler olmasalar da hâlâ gösterilen filmler ya da büyük yönetmenlerle ilgili olumlu ve coşkulu makaleleri tercih ettim.

Kendi zevkimi ve fikirlerimi berraklaştırmak amacıyla yazma alışkanlığımı koruduğum için makalelerden bazıları hiç yayımlanmamış makalelerdir, bazıları da aynı filmi incelediğim farklı metin-

lerin sentezidir, çünkü belli bir dönem birkaç gazetede –haftalık yayımlanan *Arts*, *Radio-Cinéma*, *Le Bulletin de Paris*, aylık yayımlanan *Les Cahiers du Cinéma*, *La Parisienne*, günlük yayımlanan kısa ömürlü *Le Temps de Paris*– kendi imzamlı ya da takma isimle düzenli olarak makale yazmıştım. Hayatımın ilk mutlu dönemi-di bu, çünkü nihayet sevdiğim bir şeyi yapıyordum: Film seyretmek, onlardan bahsetmek. Üstelik bunun için bana para ödeniyordu! Sonunda sabahtan akşama, hoşuma giden bir şey yapacak kadar para kazanıyordum ve her günümü yiyecek ve kira parası bulmakla geçirdiğim yedi veya sekiz yıla göre bu yeni halim çok hoşuma gidiyordu.

Mutlu bir eleştirmendim.

Birinci kısmın adı “BÜYÜK SIR” çünkü sinemaya sessiz filmlerle başlayıp işe sesli filmlerle devam eden yönetmenlerle ilgili bir bölüm. Bu yönetmenlerin fazladan bir şeyleri var, hatta Jean Renoir *Ma vie et mes films*’de (*Hayatım ve Filmlerim*) bunların kendilerinden sonra gelenler üzerinde bıraktığı hayranlığı tasvir etmiştir. “Sesli sinemadan önce gelen her şeyi, tarih öncesi dönemde büyük buz kütlelerin seyrinin uzak ve gizemli görüntüsü gibi gören, genç meslektaşlarımla sorularıya yüz yüze kalıyorum. Bizler, yani atalar, *Lascaux* mağaralarındaki çizimlerin modern sanatçılarda uyandırdığına benzer bir saygıya sahibiz. Bu benzetme olduça gururlandırıcı ve peliküllerimizi boşuna harcamadığımızı fark etmenin memnuniyetini doğuruyor.”

Bu kısmın bazı metinleri ölüm haberleriyle ilgili ve Fransızca olarak yayımlanmamış metinlerdir: Carl Dreyer, John Ford. John Ford’a gelince onunla ilgili düşüncelerim tamamen değişti, çünkü eleştirmenken onu pek sevmezdim ve muhtemelen onunla ilgili kötü dilli iki veya üç makale yazmıştım. Körlüğümü fark etmek için yönetmen olmam ve televizyonu açıp *Sessiz Adam*’ı görmem gerekti; o andan sonra onun filmlerinin büyük bir kısmını tekrar izledim ve bugün John Ford’a Jean Giono’ya duyduğum ilgiye benzer bir ilgi duyuyorum.

İlk başta yalnızca sesli tanıtımlar olduğu için Jean Renoir'la ve Buñuel'le ilgili metinler de hiç yayımlanmamış metinlerdir. Jean Vigo'yla ilgili uzun metin, henüz yayımlanmamış olan onun tüm eserlerinin derlendiği bir edisyonun önsözü olacaktı. Frank Capra üzerine olan yazı ise kolektif bir Amerikan kitabı için kaleme alınmıştı.

Sesli Filmlerin Yönetmenleri (I Ve II)

Burada da belli seçimler yaptım. Eleştiri amatörlerini hayal kırıklığına uğratmamak için bana yeterince açıklanmış görünen bazı olumsuz eleştiri örneklerinden bazılarını muhafaza ettim: *Mösyö Ripois*, *Kırmızı Balon*, *Arsen Lüpen*, oysa bugün olsa övgü dolu olanları seçerdim. Bir film beni coşkulandırdığında farklı gazetelerde –ve çeşitli takma adlarla– birkaç makale yazdığım olmuştur, bunların sentezini yapmak bana ilginç geldi, bu da *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, *Lola Montès* gibi filmlere veya Jean Cocteau'ya ayrılan metinleri açıklıyor.

Billy Wilder, Cukor, Nick Ray gibi hayran olunan Amerikan yönetmenlere ayırdığım bu kısmın ikinci bölümünde pek bilinmeyen veya unutulmuş, Charles Vidor'un *Beni Sev ya da Terk Et*'i ya da hayatımda bir dönüm noktası olan, Edgar G. Ulmer'in *Haydut*'u gibi filmleri de eklemeyi tercih ettim: Bu makalede *Jules et Jim* isimli bir romanın varlığından bahsettiğimde yazarı Henri-Pierre Roché bana kısa bir mektup gönderdi ve onunla tanışmaya gittim. Sonrasını herkes biliyor.

Grup Dışında Kalanlar

Bu bölümde Ingmar Bergman'ı (çünkü İsveçli); Luis Buñuel'i (Meksika'da veya Fransa'da çalışan bir İspanyol); filmleri her ne kadar üç ila yedi dakika sürse de dünyanın en büyük yönetmen-

lerinden biri olan, Kanada'ya yerleşmiş İskoçyalı Norman MacLaren'ı; iki büyük İtalyan (başkaları da var) Fellini'yi ve Rossellini'yi gruplaştırdım. Ayrıca yine bu bölüme, Amerika bölümünde yer alabilecek, fakat dünya vatandaşı bir yönetmen olarak kabul ettiğim Orson Welles'i (Yurttaş Kane'le ilgili metin hiç yayımlanmamış bir metindir) ve ölümleri beni hayli etkileyen iki oyuncu portresini ekledim: Hayattayken kült olarak kabul edilen James Dean ve onun tam tersi olan ve ölümünden sonra ünü durmadan büyüyen Humprey Bogart.

Yeni Dalgadan Arkadaşlarım

Bu bölümün başlığı şaşırtabilir. İlk önce yeni dalga yönetmeni durumumu kabullenmek istedim, çünkü Fransız kronikçilerinin kaleminde bu ifade on yıldan beri aşağılayıcı bir ifade olarak keyfi kullanılır hale geldi. Kişi veya film adı vermeden yeni dalgayı genel olarak aşağılamak kolaydır, çelişki riskini taşımaz tabii.

Hiçbir zaman bir okul ya da sıkı bir kulüp olmayan yeni dalga tez zamanda bizim milli sınırlarımızı aşan, kendiliğinden gelişen önemli bir hareketti. Hatta yeni dalganın gelişini 1957 Mayıs ayında saf ama sadık şu kanımızı açıkça yazacak kadar istemiştım: *"Yarının filmi, kişisel ve otobiyografik bir romandan, bir itiraftan veya bir günlükten daha özel olacak gibime geliyor. Genç yönetmenler birinci şahıs zamirinde kendilerini ifade edecekler ve başlarına gelenleri anlatacaklar: bu onların ilk veya son aşklarının hikâyesi, siyaset karşısında bilinçlenmeleri, bir yolculuk hikâyesi, hastalık, askerlikleri, evlilikleri, son tatilleri olacak ve ister istemez hoşagidecektir, çünkü gerçek ve yeni bir şey olacaktır... Yarının filmi bir aşk eylemi olacaktır."*

Kabul edilen bakış açısına göre yeni dalgayı Vadim'in (uluslararası başarı elde etmiş genç Fransız sinemasının ilk filmi olarak) *"...Ve Tanrı Kadını Yarattı"*sı ya da ondan önce gelen Alexandre Astruc'un *İlcratın Filmi* ve *Yeni Dalganın İlk Rastlantı-*

lar'ıyla başlatabiliriz. Bu derlemede ben *auteur*'ün –Alain Resnais– ve filmin öneminden dolayı *Gece ve Sis*'le başlatmayı tercih ettim. Fakat yeni dalganın oluşumu hakkında en çok bilgiyi Jacques Rivette'in filmiyle, *Paris Bizimdir*'le ilgili metinde bulacağız.

Dolayısıyla bu bölümde tam olarak eleştiri olmamakla birlikte zor anlaşılır filmlere dikkat çekmek ve onların yola çıkmasına yardımcı olmak için durumsal olduğu kadar samimi metinleri topladım. Bunlar dostlarını kayırma babında yazılar değil, çünkü bu yönetmenlerin birçoğuyla onlarla ilgili yazılar yazdıktan sonra tanışıp dost oldum, fakat bu makaleler işbirliği yıldızı altında yer aldıklarından dolayı bölüm başlığı olarak “*Yeni Dalga’dan Dostlarım*” demek bana daha dürüstçe geldi.

Bu yönetmenlerin ve yazma fırsatım olmayan çok sayıda başka yönetmenin Fransa’da film üretimine eleştirmenlik yaptığım döneme göre bir yıl içinde daha fazla zenginlik ve çeşitlilik getirdiklerini düşünüyorum. O dönemde bütün iyi filmleri gidip seyreliyorduk ve ardından çok sayıda da kötü film izliyorduk, çünkü sinemaya duyduğumuz aşk, keşşafı kokmuş suyu bile içmeye iten susuzluk gibiydi, oysa günümüzde, 1975’te, bir sinema amatörü çok az kötü filmin yanı sıra iyi filmlerin bir kısmını seyreden birisi gibidir. Otuz yıldan beri yılda üç yüz elli filmi tutkuyla seyreten ve her karşılaştığımızda bana “*Sevgili dostum, dış kovuğunu dolduracak pek bir şey yok, değil mi?*” diyen dostum Profesör Jean Domarchi’yi düşünerek bu ayrıntıları verdim.

Son olarak da bu eseri dostum Jacques Rivette’e adamak istedim, çünkü bu kitapta adı geçen filmlerin çoğunu onunla birlikte seyrettim.

(Ocak 1975)

I BÜYÜK SIR

JEAN VIGO

Jean Vigo 29 Yaşında Öldü

1946 yılında, bir cumartesi öğleden sonra, Sèvres-Pathé'de, André Bazin'in *La Revue du Cinéma*'ya (Sinema Dergisi) katkıda bulunan diğer meslektaşlarıyla birlikte düzenlediği *La chambre noire*'ın (Karanlık Oda) sinema kulübü sayesinde, tek bir seansta, Jean Vigo'nun filmlerini keşfetme mutluluğuna eriştim. Salona girerken Jean Vigo'nun adını bile duymamıştım, ama hepsinin gösterimi iki yüz dakikayı bile doldurmayan bu esere çok büyük bir hayranlık besler oldum.

İlk başta daha çok *Hal ve Gidiş Sıfır*'a sempati duydum; Vigo'nun kolej öğrencileri benden en fazla üç dört yaş büyük oldukları için onlarla kendim arasında benzerlik kurmuştum muhtemelen. Ardından iki filmi tekrar tekrar izlemekten, kesinlikle *Geçip Giden Çatana*'yı daha çok beğenmeye başladım, hatta "Sizce dünyadaki en iyi on film hangileridir" gibi sorularla karşılaştığımda *Geçip Giden Çatana*'yı liste dışında bırakmam artık mümkün değildi.

Bir anlamda *Hal ve Gidiş Sıfır*, *Geçip Giden Çatana*'dan daha nadir bir şeyi temsil ediyor gibi görünür, çünkü edebiyatta veya sinemada çocuklukla ilgili şaheserler bir elin parmaklarını geçmiyor. Bu filmler bizi iki yönde etkiler, çünkü estetik duygu biyografik, kişisel ve özel bir duyguya eklenir. Bütün çocuk filmleri dönemsel filmlerdir, çünkü bizi kısa pantolonlarımıza, okula, kara tahtaya, tatillere, hayatımızın başına götürür.

Neredeyse bütün "ilk filmler"de olduğu gibi *Hal ve Gidiş Sıfır*'da da deneysel bir yön vardır, senaryoya az buçuk iyi yedirilmiş olan ve o anki ruh haliyle çekilmiş her çeşit fikir vardır: "Al, şunu bir deneyelim, bakalım neticesi ne olacak?" Örneğin aynı zamanda panayır standı olan bir kürsüde mankenlerin gerçek insanların arasına karıştığı ortaokul kutlamasını kastediyorum. Bu, aynı döneme ait olan René Clair eseri olabilirdi, her halükârda önemli bir fikirdir. Fakat bu tarz teorik bir fikir için muhteşem, acayip, şiirsel veya acı verici, hepsi de sağlam bir görselliği olan ve eşi görülmemiş çığlıkta dokuz icat sayabiliyoruz.

Kısa bir süre sonra *Geçip Giden Çatana*'yı çektiğinde Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır*'dan dersler çıkardığı apaçıktır ve bu kez mükemmelliğe, şaheserlik noktasına ulaşır. Şiirsel etkiler yaratmak için yavaşlatma yöntemini yine kullanır, ama bu kez komiklik elde etmek için hızlandırma yönteminden vazgeçer, artık mankenlere de başvurmaz, objektifinin önüne masala dönüştürdüğü gerçek şeyleri koyar yalnızca, düzyazı çekerken hiç zorlanmadan şiir elde eder.

* * *

Vigo'nun yıldırım kariyerini Radiguet'ninkine benzetebiliriz. İki durumda da aramızdan vakitsiz ayrılan, yalnızca iki eser bırakabilmiş yeni yaratıcılar söz konusudur. Her iki durumda da ardında yalnızca iki eser bırakıp vakitsizce ortadan kaybolan genç *auteur*'ler söz konusudur. İkisinde de ilk çalışma açıkça otobiyografiktir, ikinci çalışma ise yaratıcısından daha uzaktadır, çünkü dışarıdan gelen materyallerle beslenmiştir. Sipariş olduğu

için *Geçip Giden Çatana*'yı değerinin altında görmek, ikinci eserlerin her zaman sipariş üzerine yapıldıklarını unutmak anlamına gelir. *Orgel Kontu'nun Balosu* Cocteau'nun Radiguet'ye veya Radiguet'nin kendi kendine verdiği bir sipariştir. İkinci eserler, ilke olarak önemlidir, çünkü sanatçının yalnızca tek eserlik bir adam, yani yetenekli bir amatör mü yoksa gerçek bir yaratıcı mı, bir anlık şans adamı mı yoksa gelişecek birisi mi olduğunu belirlemeyi sağlar. Vigo'da da, Radiguet'de de aynı güzergâhın takip edildiğini gözlemleyebiliriz, gerçekçilikten ve isyandan yapmacılığa ve estetizme –bu iki kelime burada en olumlu anlamlarında anlaşılmalıdır– geçiş. Jean Vigo'nun çekeceği masalsı bir *İçimizdeki Şeytan*'ın hayalini kursak da, yazarla yönetmen arasındaki bu karşılaştırmayı daha fazla uzatmak istemiyorum. Şunu da belirtelim ki, Jean Vigo'yla ilgili incelemelerde Alain-Fournier, Rimbaud ve Céline isimleri sık sık geçiyor ve her defasında da sağlam sayılacak argümanlarla.

* * *

Geçip Giden Çatana, *Hal* ve *Gidiş Sıfır*'ın bütün özelliklerinin yanı sıra olgunluk, ustalık gibi başka niteliklere de sahiptir. Bu filmde sinemanın iki büyük eğilimini, yani gerçekçiliği ve estetizmi bulmaktayız. Sinema tarihinde, Rossellini gibi büyük gerçekçiler, Ayzenştayn gibi büyük estet olan yönetmenler vardır, fakat sanki birbirine zıt şeylermiş gibi, bu iki eğilimi birleştiren çok az yönetmen oldu. Bana göre *Geçip Giden Çatana*, Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ından ve Visconti'nin *Beyaz Geceler*'inden, yani birbirinin zıt kutbunda yer alan, karşılaştırılmaz, ancak her biri kendi alanında en iyi olan bu iki filmde de bir şeyler içeriyor. Birincisinde birbirine bağlandıklarında bir tür modern peri masalına varacak gerçeklik parçalarını biriktirmek, ikincisinde yolculuğun sonunda toptan bir gerçeklik bulmak için modern bir peri masalından yola çıkmak söz konusudur.

Son olarak *Geçip Giden Çatana*'nın konusunun önemsiz olduğu düşünülerek, *Hal* ve *Gidiş Sıfır*'ın işlediği büyük “genel” ko-

nunun tersine “özel” bir konu olarak görülüp filmin haksız yere küçümsendiğini düşünüyorum.

Geçip Giden Çatana aslında sinemada nadiren işlenen, büyük bir temayı ele alıyor: Genç bir çiftin hayata başlaması, birleşmenin esenliğiyle (Maupassant buna “Hızla sönen fiziksel kaba iştah” der) birbirine alışmadaki zorluklar, ardından ilk sürtüşmeler, isyan, kaçış, barışma ve son olarak birbirini kabullenme. Bu açıdan bakıldığında *Geçip Giden Çatana*’nın *Hal ve Gidiş Sıfır*’dan daha önemsiz bir konuyu işlemediğini görürüz.

Sesli sinemanın başlarında yer alan bu Fransız sinemasını biraz incelersek, sinema tarihçileri her ne kadar Marcel Pagnol’un ve Sacha Guitry’nin önemini azımsalar da 1930 ve 1940 yılları arasında Jean Vigo’nun, hümanist Jean Renoir’ın ve vizyoner Abel Gance’ın yanında neredeyse tek başına yer aldığını fark ederiz.

Vigo’nun en çok Renoir’a yakın olduğu açıktır, ama çığlık konusunda ve imge sevdasında ondan çok daha ileri gitmiştir. Her ikisi işyerinde büyüdüler, yani hem zengin hem fakir, hem aristokrat hem halka ait bir ortamda, ama Renoir’ın kalbi asla kanamadı. Dâhi bir ressamın oğlu olan Jean Renoir’ın sıkıntısı, taşıdığı adın ününü zedeleyecek hiçbir şey yapamamasıdır. Üstelik sinemaya, resme fazla yakın bulduğu seramikten vazgeçip geldiğini de biliyoruz. Jean Vigo da ünlü ama yadsınan bir adamın, hapiste gizemli ve korkunç bir şekilde ölen anarşist militan Miguel Almereyda’nın oğluydu. Sahte bir isim altında ortaokuldan ortaokula savrulan yetim Jean Vigo o kadar çok acı çekti ki, ister istemez eseri çığlık atan bir eser oldu. Paulo Emilio Salès Gomès’in Jean Vigo hakkında yazdığı olağanüstü kitabı okurken öğrendiğimiz her biyografik ayrıntı, filmlerini izledikten sonra Vigo hakkında hayal edebileceğimiz her şeyi teyit etti. Büyük dedesi, Bonaventure de Vigo, 1882’de Andorra’da yargıçtı. Oğlu Eugène, Miguel’in doğumundan sonra tüberkülozdan 20 yaşında vefat etti. Miguel’in annesi, Aimée Salles, Sète’te fotoğrafçı olan Gabriel Aubès’le ikinci evliliğini yapar, ardından delirdiği için 1901’de akıl hastanesine kaldırılır. Çocuk Miguel d’Almereyda ismini alır, bu adı

seçmesinin nedenlerinden biri isimde büyük bir İspanyol derebeyi havası olmasıdır, ikincisi *merde** kelimesinin bütün harflerini içermesidir. Miguel d'Almeryda, genç anarşist Emily Clero'yla evlenir, resmi nikahsız birlikteliklerinden beş çocuk doğar, biri pencereden düşmek suretiyle, hepsi küçük yaşta ölür. 1905'te bizi ilgilendiren Jean doğar; zor şartlarda yaşamak için doğmuş olan Jean, tek mirası baba tarafından dedesinin istencesiyle tek başına kalmış yetim Jean, filmleri, büyük dedesinin "En zayıfı koruyorum" mottosunun sadık, eğlenceli ve hüznü, kardeşçe ve tutkulu, canlı bir somutlaması olan Jean Vigo.

Bu istence Vigo ile Renoir arasındaki temel ortak noktaya götürür: Chaplin'e duydukları tutku. "Sinema Tarihleri" (*Histoires du Cinéma*) filmlerin kronolojisini ve farklı yönetmenlerin birbirleri üzerinde etkilerini pek önemsemedikleri için öne sürdüğüm bu düşüncüyü kanıtlamam imkânsız, ama her zaman içimde *Hal ve Gidiş Sıfır*'ın (1932), yatakhanedeki yaşamı, yemekhanedeki yaşamı vb, komik bir şekilde yorumlayan bölüm başlıklarıyla ayıran yapısının, Renoir'ın *Yorgun ve Bezgin* (1928) adlı filminden fazlasıyla etkilendiğine inanmışımdır ki, Renoir'ın kendisi de doğrudan Chaplin'den ve özellikle de *Tüfek Omza/Şarlo Asker* (1918) filminden ilham almıştı. Aynı şekilde *Geçip Giden Çatana* (1933) için Michel Simon'a başvururken, Vigo'nun aklında bir yıl önce Renoir'ın *Boğulmaktan Kurtarılan Boudu* için yaptığı kompozisyonun olmadığını nasıl düşünebiliriz?

* * *

Sessiz film neslinden yönetmenlerin hatıralarını okuduğumuzda neredeyse her seferinde büyük bir tesadüf eseri sinemaya vardıklarını fark ederiz: Bir arkadaşları figüranlık yapmak üzere beraberlerinde götürmüş, yaşlı bir amcaları bir stüdyoyu gezdirmişti. *Kendi isteğiyle* yönetmen olanların ilklerinden biri olan Jean Vigo için böyle bir şey söz konusu değildir. Sinemasevere (sinefil) dönüşen bir seyircidir, filmler seyrederek, her defasından

* Fransızca *merde* kelimesi Türkçeye genelde "kahretsin" diye tercüme edilir. Asıl anlamı "bok, pislik"tir. -çn.

daha fazla film izler, Nice şehrine daha iyi filmler getirmek için bir sinema kulübü (*Ciné-Club*) kurar, kısa bir süre sonra sinema yapmak ister, sağda solda yazar, asistanlık yapmak için yalvarır, “Yıldız sanatçılarınızın pisliklerini toplamaya hazırım,” bir kamera satın alır ve ilk kısa filmini kendisi çeker: *Nice Hakkında*.

Hal ve Gidiş Sıfır’da gerçekten zorba olan çalışma planına atfedilen boşluklar var. Yine de bu büyük eksikliklerin Jean Vigo’nun ateşinin yükselmesiyle, esas olan şeyleri ifade etme aceleciliğiyle ve aynı zamanda ilk şansını yakalamış olduğuna inanan bir yönetmenin bulunduğu ruh haliyle açıklanabileceğine inanıyorum. O ise bunun mümkün olmayacak kadar güzel olduğunu düşündüğü için buna tamamıyla inanmıyordu. Bir film çekiyor, ama filmin gün yüzü görüp görmeyeceğinden emin değil. Seyirci olarak iyi olanı ve kötü olanı bildiğini düşünürken, yönetmen olduğunda bir anda kuşkularla boğuşmaya başlar, yaptığı şeyin fazla özel olduğunu, normların dışında kaldığını düşünür, hatta filminin gösterilip gösterilmeyeceğinden bile emin değildir. Bu nedenle Vigo *Hal ve Gidiş Sıfır*’ın sansürle¹ tamamen yasaklandığını öğrendiğinde, üzüntü dönemi geçtikten sonra, kuşkularının doğrulandığını gördü ve belki de şöyle düşündü: Diğerleri gibi gerçek bir film yapmadığımı biliyordum...

Daha sonra *Hal ve Gidiş Sıfır*’ı Brüksel’de tanıttığında “hikâyedeki” ünlü “boşluklar”la ilgili olası eleştirilerin önüne geçmek için olsa gerek, Vigo seyircinin filmin sadece yasaklanmadığını, aynı zamanda sansürlendiğini de düşünmesine neden olan yanlış anlamaların oluşmasına izin verecekti, ama elbette böyle bir şey olmamıştı. Demek ki Jean Vigo’nun kendine dair kuşkuları vardı, ama daha yeni elli metrelik pelikülü doldurmuştu ki hiç farkında olmadan Renoir’ın ve Gance’ın, kendisiyle aynı dönemde sinemaya başlayan Buñuel’in dengi büyük bir yönetmen olmuştu. Nasıl ki insanların yedi ile on iki yaş arasında kalıplaştığı söylenirse, bir yönetmenin kariyerinin ne olacağını, doldurduğu ilk elli metre pelikülün ele vereceği de söylenebilir. İlk çalışması kendisidir ve

¹ On dört yıl yasaklanmış olarak kalacaktır.

daha sonra yapacağı şeyler de yine aynısı, kendisi olacaktır, ama bazen daha iyi (şaheser) bazen daha az iyi (başarısızlıklar). Bütün Orson Welles *Yurttaş Kane*'in bobinlerinde, bütün Buñuel *Endülüs Köpeği*'nde, bütün Godard *Dağınık Saçlı Genç Bir Kız*'da (16 mm) ve dolayısıyla da bütün Jean Vigo *Nice Hakkında*'dadır.

* * *

Bütün yönetmenler, tıpkı bütün sanatçılar gibi, gerçekçiliği arıyor veya kendi gerçekliklerine ulaşmaya çalışıyorlar ve genelde istedikleri şey ile elde ettikleri şey arasındaki, hissettikleri şekliyle hayat ve ona dair ortaya koydukları şey arasındaki birebir örtüşmeme durumu içlerini kemiriyor.

Jean Vigo'nun, meslektaşlarına kıyasla kendinden daha memnun olması için epey bir nedeni olduğuna inanıyorum, çünkü farklı gerçekliklerin –eşyaların, ortamların, karakterlerin, duyguların gerçekliği– sunulmasında diğerlerinden çok daha ileri gitmiştir, özellikle de fiziksel gerçeklik konusunda. Hatta Vigo hakkında kokusal bir sinemadan bahsetmenin abartılı olup olmadığından emin değilim. Bir gün bir gazeteci çok sevdiğim bir filmi –*Yaşlı Adam ve Çocuk*– yıkmak için kesin bir argümanmış gibi bana şöyle dediğinde bu fikir aklıma geldi: “Üstelik ayak kokan bir film bu.” O an cevap vermemiştim, ama daha sonra bunu tekrar düşündüm ve şu kaniya vardım: Aşırı sağ “kokan” ve *Hal ve Gidiş Sıfır*'ı yasaklayan sansürcülerin kullanmış olabilecekleri bir argüman bu; zaten Salès Gomès de, Vigo'nun filmlerine düşman olan makalelerin şuna benzer cümleler içerdiklerini belirtmişti: “taharet suyu kokan su bu” ya da “pisliği konu alan şeylere yakın,” vs. André Bazin, Vigo'yla ilgili bir makalesinde “*ete karşı neredeyse müstehcen bir eğilimi*” vardı derken yerinde bir kelime kullanmıştı, çünkü insan derisini, insan etini hiç kimse Vigo kadar hoyratça filme çekmemişti. Otuz yıldan beri gösterilenlerin hiçbirisi bu belirli alanda *Hal ve Gidiş Sıfır*'daki çocuğun beyaz elinin üzerinde öğretmenın şişman elini ya da Dita Parlo ve Jean Dasté'nin sevişirken birbirlerini sıkmalarını ya da daha da iyisi, Maurice Jaubert'in

olağanüstü müziğinin hayati bir rol oynadığı, uzaktan birleşmeyi canlandıran şehvetli ve lirik bölümde, adam mavnasında, kadın otel odasında yataklarında aşk acısı içinde dönüp durduklarını gösteren o imgeyi geçemedi.

Estet ve realist yönetmen Vigo estetizmin ve gerçekçiliğin bütün tuzaklarından kaçabildi. Sisler arasındaki mavnanın üzerinde, gelinlik giymiş Dita Parlo ya da ters yönde Jean Dasté'nin dolabında birikmiş kirli çamaşırların çıkartılması gibi patlamaya hazır materyallerle oynadı ve her defasında inceliği, titizliği, mizahı, zarafeti, zekâsı, sezgisi ve duyarlılığı sayesinde işin içinden çıkmayı başardı.

Jean Vigo'nun sırrı neydi? Muhtemelen, ortalama insanlardan çok daha derinlemesine yaşıyor olmasıydı. Sinema işi parçalardan oluştuğu için nankördür. On-on beş saniyelik film çekilir ve bir saat ara verilir. Henry Miller gibi bir yazarın çalışma masasının önünde bulacağı ısınma olanağı sinema platosunda bulunmuyor. Yirminci sayfada, bir tür ateş onu alıp götürüyor ve olağanüstü, belki de yüce bir hal alıyor. Öyle görünüyor ki Vigo bu trans halinde aralıksız olarak çalışıyordu ve bunu da uyanıklık halinden hiçbir şey kaybetmeden yapıyordu. İki filmini çekerken de hasta olduğunu ve hatta *Hal ve Gidiş Sıfır*'ın bazı sahnelerini bir kamp yatağında uzanmış olarak yönettiğini biliyoruz. Bu da doğal olarak filmlerini çekerken ateşinin yüksek olduğunu akla getiriyor. Bu çok mümkün ve makuldür. "Ateşimiz yükseldiğinde" çok daha parlak, çok daha güçlü, çok daha yoğun olabileceğimiz doğrudur. Vigo, sağlığına dikkat etmesini, fazla yorulmamasını tavsiye eden bir dostuna, zamanın yetmeyeceğini ve her şeyi derhal tamamlaması gerektiğini söylemişti. Bu yüzden kurtuluşu olmadığını bilen Vigo'yu bu kısıtlı, bu sayılı zaman teşvik etmiş olmalı. Kameranın arkasında, Ingmar Bergman'ın "*Her filmi, sonuncusu olacaktır gibi çekmeli*" şeklinde tarif ettiği ruh halinde olmalıydı.

(1970 -yayınlanmamış makale)

ABEL GANCE

Napoléon

Bu kez, “haftanın filmi” yirmi sekiz yıllık bir film. *Napoléon* gibi bir filmin eleştirisini yapma olanağına her hafta sahip olamıyoruz. Hatta ayda bir bile. Maalesef yılda bir bile. Bu nedenle günümüz prodüksiyonları için yapıldığı gibi, filmde iyi noktaları, daha az iyi olanlardan ayırmak, Abel Gance’ın ana girişinde bilmem hangi samanı aramak gülünç olur. *Napoléon*’dan bir bütün, saldırılamaz bir abide olarak bahsetmek lazım. Aynı zamanda –bu çok önemlidir– ondan tevazuuyla bahsetmek lazım. Yabancı veya Fransız, bütün basın ve seyirciler tarafından oybirliğiyle övülmüş hangi film günümüzde yirmi sekiz yıl sonra tekrar gösterilip de –dün akşam *Napoléon*’da olduğu gibi– yönetmenler ve eleştirmenlerden oluşan koca bir salonda alkışlanabilir?

Gance *Napoléon*’u çekmeyi ilk kez 1921’de düşündü. *Aşk Zinciri*’ni yeni tamamlamıştı ve Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Griffith gibi kişilerin yer aldığı *United Artists* (Birleşmiş Sanatçılar) sayesinde Griffith’in bütün Amerika’ya dağıtımını yapacağı *İtham Ediyorum*’un ilk versiyonunu tanıtmak için New York’taydı. 1923’te hazırlıklar başladı. 1924’te *Société Napoléon* kesin olarak kuruldu. İlk dünya gösterimi 7 Nisan 1927’de, *Opéra*’da üçlü bir beyaz perdede yapıldı.

Napoléon üç yılı çekimlerle geçen dört yıllık bir çalışma gerektirmişti. Abel Gance filmin senaryosunu yazmadan önce, Bonaparte hakkında üç yüzden fazla kitap okumuştı: *Napoléon*’un

hatıraları*, yazışmaları ve bildirilerinin yanı sıra Thiers'in, Michelet'nin, Lamartine'in, Frédéric Masson'un, Lacour-Gayet'nin, Stendhal'in, Elie Faure'un, Schuermans'in, Aulard'in, Louis Madelin'in, Sorel'in, Arthur Lévy'nin, Arthur Chuquet'nin eserlerini de.

Film için on sekiz milyon harcanmıştı, o dönem için bu miktar astronomik bir rakamdı. Her türden iki yüz teknisyen kullanıldı: operatörler, fotoğraflar, mimarlar, dekoratörler, ressamalar, asistanlar, rejisörler, elektrikçiler, fişekçiler, silahçılar, makyajcılar, tarih danışmanları vs. Filmde kırk sinema yıldızı rol aldı. Bazı sahneler için altı bin kişilik figüran ekibi kullanıldı. Stüdyo içinde veya dışarıda yüz elli dekor hazırlandı ve gerçek dış mekânlarda, Brienne'de, Toulon'da, Malmaison'da, Korsika'da, İtalya'da, Saint-Cloud'da ve Paris'te çekimler yapıldı. Film üç bölümden oluşacaktı: 1. Napoléon'un gençliği, 2. Napoléon ve Terör, 3. İtalya seferi. Yalnızca ilk ikisi çekilebildi. Filmin hazırlık döneminde Billancourt'da silah stokları, sekiz bin kostüm, dört bin tüfek, çadırlar ve bayraklar toplandı. Aynı zamanda Paris'te, kesişen sokaklarıyla bütün bir mahalle yeniden düzenlendi.

Napoléon'un rolü için Abel Gance dramatik bir yazar olan René Fauchois, yazar olan Pierre Bonardi, taşlamalı şarkılar yazan Jean Bastia, komedyenler Van Daële (Robespierre'in rolünü aldı) ve İvan Moscukin'le deneme yaptı. İvan Moscukin, Rus olduğu gerekçesiyle ve Napoléon'u yalnızca bir Fransızın oynayabileceğine inandığını belirterek rol teklifini geri çevirdi. Sonunda Albert Dieudonné seçildi. Abel Gance yazar, aktör ve yönetmen olan Dieudonné'yle uzun yıllardır dosttu. Antonin Artaud, Marat rolü için seçildi ve Eugénie Buffet'yi canlandıran güzel Charlotte Corday'in bıçağıyla öldü.

Napoléon'un ilk manivela hareketi 15 Ocak 1925'te Brienne'de verildi. Kişilerin gözünden görüntüyü (*vision subjective*) ilk kez

* Memorial de Sainte-Hélène, Emanuel de Las Cases'in, Waterloo yenilgisinden sonra İngilizlerin eline tutsak düşüp Sainte-Hélène Adasına sürgün edilen Napoléon'la neredeyse her gün yaptığı sohbetleri derlediği bir eserdir. —çn.

Abel Gance özgün bir şekilde kullandı. Kameraları atların üzerinde tutmak için destekler yaptırmıştı. Bazen de çok hızlı giden kızak üzerinde kaydırmalar kullanıldı. Ne yazık ki Korsika'da çekilen at üzerinde kovalamacalarda iki kişi attan düşerek ölmüştü. Gance, Küçük Bonaparte'ın (ufak Roudenko) taktikçi yönünü erken yaşta kanıtladığı Brienne'deki ünlü kartopu savaşını çekerken, ortaya bir file koydurmuş ve kartoplarının güzergâhlarını izleyen kameraları havaya fırlatmıştı.

Korsika'da kovalama esnasında Dieudonné'nin, atından sandala atlaması gerekiyordu. Atlarken sandalın yanına, suya düşmüştü, Bonaparte gibi o da yüzme bilmiyordu ve Gance, "Bonaparte'ı kurtarın! Bonaparte'ı kurtarın!" diye bağırmıştı. Korsika'da yapılan çekimlerin son kısmı seçim dönemine denk gelmişti ve insanların coşkusu o kadar yüksekti ki cumhuriyetçi partiye karşı Bonapartçı parti kazanmıştı.

Bonaparte'ın sandalda, elinde yelken benzeri yegâne şey olan Fransız bayrağıyla, dalgalara karşı mücadele verdiği fırtına sahneleri için stüdyoda Akdeniz oluşturulması gerekmişti. Motor, klasik emirlere cevap verecek yerde, duruma göre yalnızca silah seslerine, siren seslerine veya ışıklı sinyallere uyuyordu.

Sessiz film çektiği halde, Gance, Meclisin ortasında *La Marseillaise*'i* söyleyecek Danton rolü için bir şarkıcı seçmişti. Figüranlar on iki kez milli marşı söylemek zorunda kalmışlardı. *Le Temps*'da Emile Vuillermoz, bu unutulmaz çekim gününü şöyle tasvir etmişti:

"Gelişigüzel seçilen bu sanatçılar rollerini fazlasıyla ciddiye almışlardı. Kostümleri onlara ruh ve belli bir zihniyet kazandırmıştı. Olağanüstü insan çobanı olan Abel Gance'in önsezi bu kitleyi coşturuyordu... Halktan gelen bu erkek ve kadınlar içgüdüsel olarak atalarının hislerine kavuşmuşlardı... Orkestra şefinin müzisyenleriyle oynadığı gibi, yönetmen de bu insanların sinirleriyle oynuyordu... Yumuşak ve boğuk sesiyle sadece birkaç teknik açıklama yapmak için kürsüye çıktığında, bu ehlileştirilmiş insanlar reislerine kendilerini

* Fransız milli marşı. -çn.

tamamen adadıklarını gösteren, hayranlık ifade eden bir u-ğultuyla onu kendiliklerinden selamladılar.

Bu küçük devrimin sahneye konuluşuna bakarak büyük devrimi anlıyoruz. Abel Gance, o gün, emrinde on bin figüranı olsaydı, tarihle kendinden geçmiş, itaat etme sarhoşluğuyla gözleri dönmüş, onun isteğiyle herhangi bir engele karşı saldırıya geçebilecek bu kalabalık sayesinde, Bourbon Sarayını veya Elysée'yi işgal ettirebilir ve kendini diktatör ilan edebilirdi."

Bir gün stüdyonun bir köşesinde bulunan ufak bir fişek kutusunun patlamasıyla Gance yaralanmıştı. Hiçbir şey söylemeden bir taksiye atlayıp bir kliniğe gitmiş ve sekiz gün sonra diğer yaralılar hâlâ nekahetteyken o işinin başına dönmüştü.

Toulon'un fethi çekilirken koy kapatılmış ve birkaç saatliğine İngiliz bayrağı Fransız bayrağının yerini almıştı. Bir akşam bir hemşire Gance'a şöyle dedi: "Bugün kırk iki yaralımız var!" – "Bu iyiye işaret, bu çocuklar tüm kalpleriyle kendilerini rollerine vermişler, filmin hareketi mükemmel olacak!"

Bonaparte, ordusunu gözden geçirirken, figüranlar "Yaşasın Abel Gance!" yerine "Yaşasın Bonaparte" diye bağırıp alkış tutmalydılar.

Bazı sahnelerin çekimi için yeterli sayıda figüran bulmak imkânsızdı. Bu durumda prodüksiyonun sekreterleri Paris'in sokaklarına çıkıp fabrika kapılarından işsizleri, Quartier Latin'den öğrencileri, geceleri pazarlardan başıboşları toplayıp getiriyorlardı.

1934'te Abel Gance'ın, *Napoléon* filminin seslendirmesini yaptığını biliyoruz. Fazladan çok sayıda sahne çekmiş, bu da sessiz sahnelerini hikâyeye dönüştürmesini sağlamıştı. Aynı zamanda çok sayıda "belagatli" rolün "ara görüntü"lerini çekmişti: Robespierre, Saint-Just ve en büyük Fransız aktörü olabilecek Antonin Artaud'nun canlandığı Marat. Dönemin eleştirmenleri *Napoléon*'un sesli versiyonunu yermekten hoşnut olmuşlardı; onlar gibi düşünmüyorum, çünkü ses olmasaydı Théroigne de Méricourt'un (Sylvie Gance) uzun monologundan, Antonin Artaud'la,

Vladimir Sokoloffla ve diğerleriyle yapılan tüm çekimler gibi olağanüstü sahnelerden mahrum kalırdık. Sanırım Gance'ın oyuncularını yönetmekteki mucizevi yeteneği tam gücünü kullanmak için sesli filmi gerektiriyordu.

Abel Gance *Napoléon*'un senaryosunu yazarken konunun büyüklüğüne göre beyaz perdenin çok küçük kaldığını ilk kez fark etti. İşte o zaman, Amerika'dan otuz yıl sonra bize gelecek olan sinemaskop ve sinerama* yöntemlerinin kombinasyonundan başka bir şey olmayan “üçlü beyaz perdeyi” icat etti. Böylece Toulon kuşatması, İtalya ordusunun gidişi seyircinin yüz derecelik bir açıyı görmesini sağlayan üç kamera sayesinde çekildi. Yandaki görüntüler yorum kattıkları, destek sağladıkları ortadaki görüntüden bazen tamamen farklıydı. İtalya ordusunun gidişini gösteren sahnelerde, Paris'te bir buçuk yıl içinde gösterime giren on iki veya on beş sinemaskopun bize sağlayamadığı belirginlik ve yakınlık hissi veren on kadar plan görebiliriz.

Abel Gance, “*Napoléon*'u çektim, çünkü kendi döneminde bir doruk noktasıydı ve hatta kendi dönemi de zamanın bir doruk noktasıydı,” demişti.

Gerçekten de film uzun, lirik bir şiir; doruk nokta demeti, hareketlendirilmiş bir alçak kabartmalar dizisi gibi görünüyor. Terör dönemini beyaz perdeye en iyi yansıtan örnekler olarak *Fırtına Çocukları* ile Griffith'i ve *Marsilyalı Kız* ile Jean Renoir'ı görüyoruz.

Napoléon'da filmin en can alıcı yeri olduğunu düşündüren tek bir sahne, duygu yüklü olmayan tek bir plan, elinden gelenin en iyisini sergilemeyen tek bir oyuncu yoktur.

Abel Gance, yıllara rağmen, yönetmenlerimizin en gencidir.

(1955)

* Sinerama, filmin eşzamanlı çalışan ve her biri görüntünün üçte birini yansıtan üç göstericiyle geniş bir içbükey perdede gösterildiği sistemdir. Burada söz konusu olan ise daha çok, *polivizyon* adı verilen ve üç ayrı göstericinin filmin önemli sahnelerini birbirine bağlı üç perde üzerine yansıtması tekniğidir ve bu teknik 1950'lerde yaygınlaşan sinerama sisteminin habercisi niteliğindedir. –ed.n.

La Tour de Nesle

Sefahat Kalesi

Sefahat Kalesi'yle ilgili söylenecek özgün pek bir şey yok. Herkes en iyi kısmı dağıtımcının çekmecesinde kalan, absürt bir bütçeyle sipariş üzerine yapıldığını biliyor. *Sefahat Kalesi*, bir anlamda, Abel Gance'ın en az iyi olan filmidir. Abel Gance bir dâhi olduğu için *Sefahat Kalesi* de dâhiyane bir filmidir. Dâhi Abel Gance deha sahibi değildir, deha ona sahiptir, bu da şu demek; eline taşınabilir bir kamera verin ve Bourbon Sarayının çıkışına veya Parc des Prince'in girişine yirmi haber kameracısı arasına yerleştirin, bir tek o bir şaheserle; her planı, her görüntüsü, her 1/16 veya 1/24 saniyesi, mevcut olan ama görünmeyen, görünen ve her yerde kendini gösteren dehanın izini taşıyan birkaç metre pelikülle dönecektir. Bunu nasıl yapardı? Bunu ancak kendisi bilir. Daha doğrusu sanırım kendisi de bilmiyor.

Sefahat Kalesi'ni çekerken Abel Gance'ı biraz izledim. Filme günde sekiz saat, yani çalışırken inanıyordu. Kuşkusuz günde yirmi dört saat inandığı filmler en iyi filmleriydi. Pampanini'nin aynada kendisine bakarken, içinden, yani sessizce monolog yaptığı yakın çekimini hatırlıyorum. Yüzüyle ayna arasında, yüzüyle objektif arasında yirmi santimetre vardı. Aynaya, yüze ve objektife yirmi santimetre mesafede çekim alanının dışında Abel Gance duruyordu. Hayranlık uyandıran İtalyan kadın oyuncuya eğilmiş, beyaz perdede bir dublörün söyleyeceği monologu okuyordu: "Kendine bir bak, Bourgognelu Marguerite, aynada kendine bak, ne oldun? Bir sürtüksün!" (Aklımda kalanı aktardım). Bu anlamsız monologu bir sırrını açar gibi, ama lirik bir biçimde ve kısık sesle söylüyordu. Bu artık oyuncu yönetmek değil, hipnotizmaydı! Beyaz perdede, (gök gürültüsü efekti), bu planı bekliyordum. Sonuç mu? Muhteşemdi. Gergin, sürtük, loto topu gibi yuvarlak yüzü ve kocaman bir sırtıyla aralanmış ağzı, kraliyet suratının

neredeyse her köşesinde yer etmiş rutin gece fuhuşunun izleri, o an, inanın, dünyanın en iyi kadın oyuncusuydu, tıpkı eskiden Sylvie Gance'ın *Napoléon*'da, Micheline Presle'in *Kayıp Cennet*'te, Ivy Close'un *Aşk Zinciri*'nde, Line Noro'nun *Kederin Annesi*'nde, Jany Holt'un *Beethoven*'da, Viviane Romance'ın *Kör Venüs*'te ve Assia Noris'in *Kaptan Fracasse*'inde olduğu gibi. Pampanini'yi bir *Sefahat Kalesi*'nde, bir de diğer filmlerinde izleyin. Gance'ın hangi noktada dâhi olduğunu göremezseniz, bu sizinle sinema hakkında aynı görüşe sahip değiliz demektir ve elbette doğrusu benimkisi. Bana şöyle dendi: "Pampanini mi? Yalnızca yüz şaklabanlılığı gördüm!" Size Jean Renoir'ın cevap vermesini tercih ederim: "İyi yapıldıklarında yüz şaklabanlıkları muhteşemdir."

Büyük bir yönetmen olup, on iki yılınız işsiz geçtikten sonra böyle bir senaryoyu filme çekmek zorunda kaldığınızda iki seçeneğiniz vardır: Konuyu parodi olarak ele almak ya da melodram olarak uçlara gitmek. Abel Gance, daha zor olsa da, daha fazla cesaret isteyen, nihayetinde daha zekice ve daha faydalı olan ikinci seçeneği tercih etti. "*Sefahat Kalesi*"yle vurdulu kırdılı bir western çekmek istedim," der yönetmenin kendisi.

Bunun dışında film olağanüstü genç ve sağlıklıdır. Abel Gance *Sefahat Kalesi*'ni inanılmaz bir hızla ilerletir. Montaj ve olanaklarıyla ilgili keskin bir kavrayış sayesinde ilk önce planlarda, ardından da planlar arasında ritim çok yüksek tutulur. Piktograf* yardımıyla gerçekleştirilen çekimler çok güzeldir ve Laurence Olivier'nin V. Henry minyatürlerini hatırlatır.

Filme ahlaki değeri biçmeyi kendine görev bilen Katolik Sinema Merkezi büyük bir heyecan içindedir. Erotizm açısından, *Sefahat Kalesi* görmeye alışık olduğumuz her şeyi geride bırakmaktadır. Yeni bir değer kotası icat etmek ve yolunu şaşırabilecek ebeveynleri uyarmak gerek, ne hikâyeydi ama, Tanrım! Sinemada

* 1938'de yönetmen Abel Gance ile optikçi Pierre Angénieux'nün geliştirdikleri ve asıl merceğin önüne takıldığında, ışık düzensizliği ne olursa olsun, merceğe en yakın noktadan sonsuza kadar sıralanmış konuları aynı seçiklikle aktaran, ayrıca çeşitli optik hileleri gerçekleştirebilen ek mercek dizgesi. -ed. n.

erotizmle ilgili, yakın zamanda yapılan bir ankette Abel Gance şöyle cevap verir: "Erotizm konusunda karışanımız olmasaydı, dünyanın en güzel filmlerini çekerdik." Sansürün bu kez de pek hoşgörülü davranmadığına üzüldük, çünkü film şu anki haliyle sinema salonlarının girişinde asılan fotoğrafların verdiği sözleri tutmuyor. Beklentimiz boşa çıktı, umutlarımız hayal kırıklığına uğradı, çünkü sinema aynı zamanda erotizmdir de.

Gance "rate"¹, hatta yakın zamanda "rate dâhi" olarak aşağılandı. Fakat *raté* kelimesinin "sıçanlar tarafından kemirilmiş ve bozulmuş" anlamına geldiğini de biliyoruz; Gance'ın etrafındaki sıçanlar çoğaldı, fakat dehasını kavrayacak kadar güçlü olmadıkları gibi onu bozmayı da başaramadılar. Şimdi asıl soru, aynı anda hem deha hem de *raté* olunup olunamayacağı. Bence başarısızlık aslında yetenektir. Başarma, başaramamaktır. Sonuçta şu tezi savunmak istiyorum: Abel Gance, *raté* filmlerin *rate* auteur'ü. Bir şeyleri feda etmemiş olan büyük yönetmenler olduğuna inanmıyorum: Renoir, oyuncunun daha iyi bir performansı için her şeyi (senaryoyu-diyalogları-tekniki) feda ederken, Hitchcock önceden seçilmiş uç bir durum için polisiye gerçekliğe benzerliği feda eder, Rossellini icracılarının daha ateşli coşkusu uğruna hareket ve ışık uyuşumlarını* feda eder, Murnau, Hawks, Lang çerçeveleme ve ortam gerçekliğini feda ederken Nicholas Ray ve Griffith ölçülülüğü feda eder. Bununla beraber atalardan kalma ekibe göre başarılı film bütün öğelerin, bütüne eşit şekilde katıldığı filmidir, işte bu noktada mükemmel sıfatını hak eder. Oysa ben mükemmelliğin, başarının iğrenç, uygunsuz, gayri ahlaki ve edepsizce olduğunu düşünüyorum. Bu açıdan, tamamlanmamışlığıyla, hafifletilmiş gözü pekliliğiyle, sağduyululuğuyla, ölçülülüğüyle, aralanmış kapılarıyla, yalnızca belli belirsiz çizilip kesinleştirilmemiş yollarıyla, hoş ve mükemmel görünen her şeyiyle en nefret edilesi film *Kahramanlar Panayırı*'dir. Sinema tarihinin bütün büyük filmleri "*raté*" filmlerdir. Bir dönem *raté* olduğu söylenenler oldu, bazıları

¹ Fransızca *raté* kelimesinin Türkçedeki diğer karşılığı "başarısız"dır.

* İki çekim arasında hareket, anlam, ışık yoğunluğu, dekor, donatım, oyun bakımından aykırılık olmama durumu. -ed. n.

için hâlâ aynı şey söyleniyor: *Hal ve Gidiş Sıfır, Geçip Giden Çatana, Faust, Gösterişsiz Bir Kızın Hikâyesi, Hoşgörüsüzlük, Dişi Köpek, Métropolis, Liliom, Şafak, Kraliçe Kelly, Beethoven, Abraham Lincoln, Kör Venüs, Oyunun Kuralı, Altın Araba, İtiraf Ediyorum, Stromboli* (karışık bir şekilde sayıyorum ve bunlar kadar iyi olanları atlıyorum). Bu listeyi, başarılı filmlerle karşılaştırın, resmi sanatla ilgili eski tartışmaların hepsi gözünüzün önünde belirecektir. Studio 28'in üst katına gidip Abel Gance'ın Napoléon'unu tekrar izlemek iyi olacak. Her plan bir şimşek gibi ve etrafındaki her şeyi aydınlatıyor. Sesli sahneler muhteşem ve –bugün, 1955'te söylendiği gibi– sessiz sahnelere yaraşmaz değiller. Becker'in söylediği gibi “Sir Abel Gance” Dünya sinemasında dünyayı altüst etmeye, insanları kil gibi kullanmaya, göğü, denizi, bulutları, yeri şahit tutmaya, bütün bunları avucunun içine almaya hazır böyle bir zekâya sahip başka birini görmek için daha çok beklemek gerekecek. Abel Gance'ın çalışmasına olanak vermek için, XVI. Louis tarzında bir yatırımcı aranıyor. Başvuru yeri: başvuruyu iletecek olan Cahier du Cinéma. Acil.

(1955)

JEAN RENOIR

Bir Jean Renoir Festivali

Bu bir kamuoyu yoklamasının sonucu değil, kişisel bir histir: Jean Renoir dünyanın en büyük yönetmenidir. Bu kişisel hissi, başka pek çok yönetmen de paylaşıyor, ama zaten Jean Renoir kişisel hislerin yönetmeni değil midir?

Filmleri dram ve komedi olarak ayıran uzlaşım sal farkın, tümü dramatik komedi olan Jean Renoir filmleri göz önünde bulundurulduğunda hiçbir anlamı kalmaz.

Bazı yönetmenler, çalışırken kendilerini yapımcının “yerine,” bazıları da seyircinin “yerine” koymaları gerektiğini düşünür. Jean Renoir kendini her zaman oyuncularının “yerine” koymuş hissi uyandırır ve Jean Gabin’e, Marcel Dalio’ya, Julien Carette’e, Louis de Jouvett’ye, Pierre Renoir’a, Jules Berry’ye, Michel Simon’a en güzel rollerini verebilmesi bu yüzdendir. Bu tanıtımda, en iyi kısmın tatlıya bırakılması gibi, daha ileride bahsedeceğimiz sayısız kadın oyuncuyu da unutmuş değiliz.

Jean Renoir’ın otuz beş filmi arasında en azından on beşi, halihazırda var olan eserlerden elde edildi: Andersen, La Fourcharrière, Simenon, René Fauchois, Flaubert, Gorki, Octave Mirbeau, Rumer Godden, Jacques Perret. Ayrıca hepsinde Renoir’ı, onun kendine has tonunu, müziğini, tarzını, asıl yazara ihanet etmeden bulmaktayız, çünkü Renoir her şeyi özümseyip anlıyor, her şeye ve herkese ilgi duyuyor.

Jean Renoir'ın eserlerine duyduğumuz sevgi –*Cahier du Cinéma*'daki dostlarım adına konuşuyorum– sık sık *yanılmazlık* kavramını kullanmaya itti, bu da “şaheser” amatörlerinin, bir filmde niyet ve uygulama homojenliği bekleyenlerin hoşuna gitmedi, ki Renoir'ın böyle bir arayışı olmadığı gibi, tam tersini yaptığı da söylenebilir. Öyle görünüyor ki Renoir, zamanının büyük kısmını “şaheserlerin” kesin ve cansız olarak sunduğu şeylerden kaçınmak için kullanmış, bunu da yarı doğaçlama, bitirilmemiş, seyircinin istediği şekilde yorumlayıp istediği yöne çekebileceği ya da tamamlayabileceği şekilde “açık” bırakılmış bir çalışma ortaya koymak adına yapmıştır.

Ingmar Bergman ve Jean-Luc Godard'da olduğu gibi, Renoir'ın da her filmi, ayrı ayrı ele alındıklarında, düşüncesinin bir anını belirler, eseri oluştursa filmlerin hepsidir. Bu da filmleri daha iyi değerlendirebilmek adına, hepsini böyle bir Festival'de bir araya getirmek gerekliliğini doğurdu, tıpkı bir ressamın her sergisinde eski ve yeni birkaç tablosuna yer verip, birden fazla dönemi sergilemesi gibi.

Söylem üreten birisi, formda olup olmadığına bağlı olarak şu veya bu gece büyük bir başarı ya da başarısızlık gösterir. Renoir ise söylemleri değil, sohbetleri çekti. İster Stroheim ya da Chaplin gibi yönetmenler, ister yapımcıları, ister dostları, ister uyarladığı yazarlar, isterse yorumcuları olsun, başkalarından kolayca etkilenbilir olduğunu itiraf etmişti ve işte bu aralıksız alışverişler sayesinde doğal ve canlı, mütevazı ve samimi, alelde ve sade otuz beş film doğabilmişti. Hiçbir öykünmeye yer vermeyen bu esere –ister el yordamıyla ilerleyen *Rastlantılar Gecesi* olsun, ister tamamen tamamlanmış olan *Altın Araba* olsun– *yanılmazlık* sıfatını atfetmek bana abartılı görünmüyor.

* * *

Bu bakış açısıyla, ilk üç filmin ortak noktası, Jean Renoir'ın muhtemelen en çok sevdiği aktör olan Michel Simon tarafından yorumlanmış olmasıdır. Renoir, Simon için “Yüzü, *antik traged-*

yanın maskı kadar tutkulu" der. *Dişi Köpek*'i (1931) izlerken bu değerlendirmenin doğruluğunu göreceksiniz, ama *Boğulmaktan Kurtarılan Boudu*'de (1932) aynı Michel Simon, komikliği masalsı hale getirecek kadar nasıl yükseltebileceğini gösterecektir. Gülmeyi çağrıştıran bütün sıfatlar *Boudu*'ye eklenebilir: gülünç, soy-tarı, maskara, şaşırtıcı. *Boudu*'nün konusu serserilik, bir sınıftan başka bir sınıfa geçme arzusu ve doğallığın önemidir. *Boudu* karakteri o dönem kelime henüz icat edilmemiş olsa da bir hippidir; film René Fauchois'nın sıradan bir vodvilinden uyarlandığı için başarısı daha da şaşırtıcıdır.

Michel Simon'u oynarken izleyen seyirciler herhangi bir oyuncuyu değil, belli bir oyuncuyu seyrettiklerini hep hissetmişlerdir. Simon'un en iyi rolleri çift roller olmuştur: *Boudu* hem bir ayyaş hem de hayatı keşfeden bir çocuk gibidir; Vigo'nun *Geçip Giden Çatana*'daki Baba Jules karakteri hem kaba saba bir mavnacıdır hem de rafine/ince bir koleksiyoncudur, *Tuhaf Bir Dram*'ın büyük burjuvası Irwin Molyneux gizlice acımasız romanlar yazar, Jean Renoir'a dönecek olursak *Dişi Köpek*'teki Maurice Legrand'ı itaatkâr, küçük bir veznedar ve farkında olmadan büyük bir ressamdır. Film zayıf olmasına rağmen Michel Simon, rollerini muhteşem bir şekilde yorumlardı. Yönetmenler de bu duygulandırıcı, çift rolleri Simon'a verdiklerine göre, onlar da bu olağanüstü oyuncunun hayatı ve hayatın sırrını; görünüşte olduğumuz insanla gerçekte olduğumuz insanı aynı anda canlandırdığının farkına varmışlar demektir. Jean Renoir işte bu gerçekliği gözler önüne seren ilk kişi olmuştur: Michel Simon oynadığında, insan kalbinin özünü kavrarız.

* * *

1934'te Toni'nin yönetimine girdiğinde Jean Renoir natüralist sinemayı (*Keyifsiz Bir Yaşam*), romantik sinemayı (*Nana*), savruklama sinemasını (*Charleston*, *Yorgun ve Bezgin*) ve tarihi sinemayı (*Şehirde Turnuva*) denemişti. Fransız sineması da aynı zamanda titiz bir şekilde, psikolojik tür üzerinde çalışıyordu, Renoir'ın hayatı boyunca sırtını çevireceği psikoloji.

Toni Renoir'ın kariyerinde bir eksen, başka bir yöne doğru hareket ettiği bir filmidir. İtalyan sinemacılarından on yıl önce yeni gerçekçiliği, yani sesi hiç yükseltmeden, objektif bir ses tonlamasında bir eylemi değil de, gerçek bir olayı en ince ayrıntısına dikkat ederek öykülemeyi icat etmişti. Georges Sadoul, *Histoire du Cinéma* (Sinema Tarihi) adlı kitabında, *Toni* hakkında, suç "bir amaç değil, bir kazadır" diye yazmakta haklıdır. Karakterler bir bardak şarap içiyor ya da birbirleriyle aynı şekilde ölüyorlar, yani Renoir belagati, lirizmi ve tragedyayı devreye sokmadan onları bize aynı şekilde gösteriyordu. *Toni*, aktığı şekliyle hayattır ve bir sahnenin ortasında oyuncular kendilerini gülmekten alıkoyamıyorlarsa, bunun nedeni oyuncuların Renoir'ın kamerasının önünde çok eğleniyor olmalarıydı ve hayata başvuraya başvuraya sonunda hayat geliyordu, ciddi bir modda başlanan bir sekansın neşe içinde bitme pahasına olsa da.

Toni'de oyuncuların oyunu bir şölendir; arı onu soktukten sonra Blavette sırtını emdiği sırada Celia Montalvan'ın attığı küçük çılgınlık, Delmont'un vecizeleri ve Dalban'ın neşeli alçaklıkları, bütün bunlar Jean Renoir'ın her yoldan aradığı bu gerçekliğin birer parçasıdır: diğerlerinden daha sık ulaştığı hareketlerin ve duyguların gerçekliği.

Bir Kır Eğlencesi (1936) saf duyumların filmidir, her çim tanesi yüzümüzü gıdıklar; Guy de Maupassant'ın bir hikâyesinden uyarlanan film, öykü sanatının beyaz perdedeki tek gerçek karşılığıdır; Renoir bize, tek satırın yorumdan faydalanmadan, bazı anlarda gerçekliği bizi ürperten veya tüylerimizi diken diken eden kırk beş dakikalık şiirsel bir düzyazı sunar. Yaratıcısının en fiziksel filmi olan bu film, sizi fiziksel olarak etkileyecektir.

* * *

Büyük Yanılsama (1937), Renoir'ın en az tartışılan filmidir, dünyanın sınırlara göre dikey olarak değil de, yakınlığa göre yatay olarak bölündüğünü temel alan düşüncenin üzerine kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı, özellikle de toplama kampları olgusu

Renoir'a coşku veren konuları çürütmüş gibi görünüyorsa da; günümüz "Avrupa" girişimleri bu düşüncenin gücünün Münih zihniyetinden önde olduğunu gösteriyor. Fakat *Büyük Yanılsama*, tıpkı *Marsilyalı Kız* gibi bir dönem filmidir, çünkü orada adil bir oyun [*fairplay*] izi taşıyan bir savaş, atom bombasının ve işkence-nin olmadığı bir savaş vardır.

Dolayısıyla *Büyük Yanılsama*, güzel sanat olarak görülmesi de bir spor olarak savaşın birbirini yok etmek üzerinden ölçülen bir macera olarak ele alındığı, tam anlamıyla bir şövalyelik filmidir. Stroheim* tarzında Alman subaylar, tez zamanda III. Reich'in ordularından çıkartıldılar ve Pierre Fresnay tarzı Fransız subaylar da yaşlılıktan öldüler. Aslında büyük aldanış bu savaşın son savaş olacağına inanmaktı; Renoir savaşı yağmur, ateş gibi kendine has bazı güzellikleri içeren doğal bir felaket olarak görüyor gibidir; Pierre Fresnay'in de söylediği gibi, söz konusu olan *hibarca savaştırmaktır*. Renoir'a göre Babil zihniyetini yok etmek için sınır fikrini yürürlükten kaldırmak ve bununla birlikte soylarının birbirinden ayıracağı insanları barıştırmak lazım. İnsanların ortak bir paydası gerçekten var, o da kadındır ve filmin en güçlü fikri, Douaumont'un Fransızlar tarafından tekrar ele geçirildiği haber verildiğinde, kadın gibi giyinmiş bir İngiliz askere peruğunu çıkarttırarak *La Marseillaise*'i söylettirmektir.

Jean Renoir'ın onca filminin tersine *Büyük Yanılsama*'nın herkes tarafından hemen ve her yerde beğenilmesi, belki de Renoir'ın bu filmi kırk üç yaşında, yani seyircisiyle aynı yaşta çekmiş olmasıdır. *Büyük Yanılsama*'dan önce filmleri saldırgan ve toy görünüyordu, ardından büyüğü bozulmuş ve vurucu gibi göründüler. Nihayet *Büyük Yanılsama* geldi, fakat bir yıl sonra Chaplin'in *Büyük Diktatör*'de nazizmin ve oyunun kurallarına uymayan savaşların bir tablosunu çizeceğini düşündüğümüzde, Renoir'ın filminin 1937'de kendi dönemine göre biraz geç kaldığını kabul etmek gerekir.

* Erich von Stroheim, filmlerindeki ödün vermez gerçekçilik ve ayrıntı kursuzluğuyla tanınmış, sinemanın büyük ustalarından sayılan yönetmen. Aynı zamanda senaryo yazarı ve özellikle çizdiği sert Prusya subayı tipleriyle anımsanan iyi bir oyuncudur. -ed. n.

Marsilyalı Kız'ın (1938) son hali çok uzaktan, tam versiyonun bulunduğu yegâne yer olan Moskova'dan geldi. Aranızdaki en genç kişiler Renoir'ın bir yıl önce çektiği, *Büyük Yanılsama*'ya eşit bir eseri keşfedecek. *Marsilyalı Kız*, bir sanatçının peş peşe iki şaheser üretemeyeceği şeklindeki "almaşıklık yasası" gereği eleştirmenlerce hoş karşılanmadı.

Renoir'ın çalışmasına sanki her zaman bir sır, hatta mesleki sırra benzeyen bir şey yol gösterdi: teklifsizlik [*familiarité*]. *Marsilyalı Kız*'da, teklifsizlik tarihsel yeniden yapılanmaların kurduğu tuzaklara düşmemesini ve hayatın verdiği bu olağanüstü yetenek sayesinde bizlere nefes alan ve gerçek duygular hisseden insanların olduğu, yaşayan filmler sunmasını sağlıyor.

Marsilyalı Kız bir western gibi inşa edilmiştir, çünkü Jean Renoir'ın gezen tek filmidir. 2 Temmuz 1792'de evlerinden ayrılıp, Brunswick Manifestosunun yayınlanmasından bir gün önce, yani 30'unda varacakları Paris'e yürüten Marsilyalı beş yüz gönüllü taburunun yürüyüşü takip edilir. Film 10 Ağustos'tan kısa bir süre sonra, Valmy Muharebesinden önce biter. Başkahraman yok, nankör rollere karşı saygın roller yok, ama Sarayı, Marsilyalıları, Aristokratları, Orduyu, Halkı temsil eden hepsi ilgi çekici, makul, asil ve insan olan altı yedi kahraman var.

Marsilyalıları, yani devrimci idealle asilleştirdiğini ve şiirselleştirdiğini gördüğümüz halkı dengelemek için Renoir, kardeşi Pierre Renoir'ın muhteşem bir şekilde oynadığı XVI. Louis'nin bayağı ve günlük yönüne vurgu yapar. Davranışları "Dizginler elinden çıkmış" ifadesine somut bir anlam veren Kral diş sağlığına ilgi duymaktadır: "Bu fırçalamayı denemeyi çok isterim." Tuilerie'den kaçmadan iki saat önce Marsilyalıların Paris'e getirdikleri domateslerden ilk kez yerken buluruz: "Mükemmel bir yiyecekmiş..."

Tarihsel bir westernden bahsettik. Bütün iyi western filmlerinde olduğu gibi burada da gezici filmlerin yapısını bulmaktayız, açık ordugâh sohbetlerine, ideolojik veya duygusal konuşmalara uygun olan daha statik olan gece sahneleri, aktif olan gündüz sahnelerini takip eder. Fakat bu sohbetler ister yiyecek, ister devrim,

ister yürümekten şişen ayaklar, ister aşk, isterse silah kullanımı etrafında dönsün *Marsilyalı Kız*'ın bütün sahneleri burada ikna edici görünen Fransız birliği fikrine örnek teşkil eder ve Griffith'in en ünlü filmi *Bir Milletin Doğuşu* ise, bu filmin adı da *Milletin Doğuşu* olabilirdi.

* * *

1938'de çekilen *Hayvanlaşan İnsan*, üstüyle tartışmış olan ve kovulmaktan korkan gardan sorumlu yardımcı şef Roubaud'nun (Fernand Ledoux) hikâyesini anlatıyor. Genç karısı Séverine'den (Simone Simon), genç kızken tanıdığı ve annesinin daha da yakından tanıdığı, "büyük bir patron" olan vaftiz babasıyla arasında aracılık yapmasını ister. Séverine döndüğünde, her şey yoluna girmiştir, ama Roubaud bunun neye mal olduğunu anlayınca kıskançlıktan deliye döner; bir kumpasla Paris-Le Havre treninde Séverine'in gözleri önünde vaftiz babasını öldürür.

Demiryollarında çalışan Jacques Lantier (Jean Gabin) trendeki katil çifti fark eder. Adli soruşturma sürerken Roubaud, Lantier'nin susmasını sağlaması için Séverine'i onun yanına gönderir ve doğal olarak bu ikisi sevgili olurlar, Lantier gerçeği parça parça öğrenmiştir. Séverine, Lantier'nin cinayet gerçekleştiğinden beri evlilik hayatı imkânsız hale gelen Roubaud'yu öldürmesini ister. Lantier Roubaud'yu öldürmeyi başaramaz, ama Séverine'i geçirdiği bir cinnet sırasında boğar ve ertesi gün, şef mekanikçi olduğu lokomotiften kendini boşluğa atar.

Emile Zola'nın romanında Jacques Lantier kırdaki trenin geçişini izlemektedir ve Roubaud'nun, karısının tanıklığında cinayeti işlediği anı görür. Lantier'yi trenin koridoruna yerleştirmek ve işbirlikçiyi göstermek Jean Renoir'ın fikridir. Fritz Lang Hollywood'da 1954'te *Hayvanlaşan İnsan*'ın *Şeytan Ruhlu Kadın* adı altında yeniden çevrimini [remake] yapması gerektiğinde Renoir'ın bu fikrini kullanmıştır. Birkaç yıl önce Fritz Lang, *Dişi Köpek*'in yeniden çevrimi olan *Kırmızı Fener*'i çekerek Renoir'ın çizimlerini çoktan giymişti.

İyice düşündüğümüzde Jean Renoir ve Fritz Lang'ın aynı temayı sevdiklerini söyleyebiliriz: Yaşlı koca, genç eş ve sevgili (Renoir için *Dişi Köpek*, *Hayvanlaşan İnsan*, *Kumsaldaki Kadın*, Lang için de *Kırmızı Fener*, *Penceredeki Kadın*, *Şeytan Ruhlu Kadın* vs). Jean Renoir'ın ve Fritz Lang'ın ortak noktaları kedi-aktisrlere, yani kedimsi/kıvrak tipte kadın kahramanlardan yana olan tercihleridir. Gloria Grahame, Simone Simon'un Amerikan replikasıdır, Joan Bennet ise hem Renoir hem de Lang'ın kadın kahramanıydı. Karşılaştırmalar burada son bulur, çünkü *Hayvanlaşan İnsan*'ın *auteur*'üyle *Şeytan Ruhlu Kadın*'ın *auteur*'ü aynı şeyi aramamaktadır. Zola'nın romanı açısından Jean Renoir çilecilik olarak adlandırılan şeyi gerçekleştirmişti; yakın bir zamanda bu konuya açıklık getirdi: "*Hayvanlaşan İnsan*'ı çekmemi sağlayan şey, kahramanın soyaçekim hakkında yaptığı açıklamalardır; kendi kendime şöyle dedim: Bu çok hoş değil, ama Jean Gabin gibi yakışıklı bir adam bunu dışarıdan söylese, arkasında da geniş bir ufuk ve belki biraz da rüzgâr olsa, biraz değer kazanabilir. Bu filmi çekmemi sağlayan anahtar buydu."

Jean Renoir, kalıcı bir denge arayışıyla işte böyle çalışır: gülünç bir ayrıntı, trajik bir işareti kapatır; "hastalığını" anlatan Gabin'in arkasında bulutlar uçuşur, Fernand Ledoux'nun karısından şüphelenmeye başladığı küçük odanın penceresinden lokomotifler geçer.

Hayvanlaşan İnsan muhtemelen, Jean Gabin'in en iyi filmidir. Claude de Givray'in "üçgen filmler (*Altın Araba*), daire filmler (*Rüya Gibi Geçti*) vardır, *Hayvanlaşan İnsan* düz çizgi filmidir, yani bir trajedidir," şeklinde mükemmelen tasvir ettiği bu dram hakkında Renoir "*Jacques Lantier*, *Kral Oedipus* kadar ilgimi çekiyor," der.

* * *

Oyunun Kuralı (1939) sinemaseverlerin amentüsüdür, filmlerin filmi, çıktığında en çok nefret edilen, üçüncü kez yeniden çekilmesinin [*reprise*] ardından tam versiyon olarak ve normal

işletimle gerçek bir ticari başarıya dönüşünce en çok sevilen film olmuştur. Bu “neşeli dram”da Renoir bir yığın genel düşünce ve özel düşünceyi hiç çaktırmadan karıştırır ve kadınlara karşı büyük sevgisini anlatır. *Oyunun Kuralı*, kuşkusuz *Yurttaş Kane* ile birlikte çok sayıda yönetmenin bu mesleğe yönelmesini sağlayan filmidir. Bu filmi güçlü bir işbirliği duygusuyla izliyoruz, demek istediğim merakımızı giderecek, bitmiş bir ürün yerine, çekilmekte olan bir filme tanık oluyoruz, film gösterilirken sanki bütün bunları düzenleyen Renoir’ı görür gibi oluyoruz, neredeyse “Yarın gelip bir bakayım her şey iyi gidiyor mu,” diyecek oluyoruz, bu şekilde sık sık *Oyunun Kuralı*’nı seyretmekle yılın en güzel akşamlarını geçiriyoruz.

Oyunun Kuralı’nın başarısızlığından sonra, işletmecilerin isteği üzerine filmin on beş dakikası kesilmişti, ardından Fransızların moralini bozabilir diye –savaş ilanının arifesindeydik– film otoriteler tarafından tümüyle yasaklanınca, muhtemelen bulanıma giren Jean Renoir Hollywood’a gitti, burada sekiz yıl içinde beş film çekti. *Kumsaldaki Kadın* (1946) Hollywood’da çektiği filmlerin sonuncusudur. Çok tuhaf ve ilgi çekici bir filmidir, burada Renoir’ın Fransızca filmlerinde çoğu zaman övülen teklifsizlik [*familiarité*], fantezi ve hümanizm gibi nitelikleri bulamamaktayız, çünkü Renoir Hollywood’a adapte olmak ve burada tamamıyla Amerikan filmi olan bir film çekmek istemiş gibi görünüyor.

Avrupa filmleriyle Hollywood filmleri arasındaki en büyük fark –bu Renoir’ın çift filmleri için de geçerlidir– her şeyden önce, bizim filmler karakter filmidir, oysa Amerikan yapımları durum filmleridir. Fransa’da gerçeğe benzerlikten, psikolojiden hoşlanılırken, Amerikalılar durumu başlangıç noktasını kaybetmeden, güçlü bir şekilde incelemeyi tercih ettikleri için her şeyi altüst ediyorlar. Film dediğimiz şey neticede gözlerimizin önünde akıp giden iki bin metrelik selüloid şeridinden ibaret olduğu için bunu bir yola benzetebiliriz. Dolayısıyla Fransız filmi kıvrımlı bir yolda ilerleyen bir at arabasına benzerken, Amerikan filmleri raylar üzerinde giden bir tren gibi ilerler. *Kumsaldaki*

Kadın bir tren-filmdir. Jean Renoir'ın isteği üzerine film cinsellik, fiziksel aşkı konu edinir ve bütün bunlar tek bir açık sahne olmadan anlatılmıştır. Joan Bennett'in şehvetli olduğunu söylemek yetersiz kalır, resmen cinselliği çağırıştırır. *Kumsaldaki Kadın*'da sevdiğim şey aynı anda iki film izlememizdir. Diyaloglar aşktan hiç bahsetmez, karakterler nazik, terbiyeli sözler söylerler. Dolaşısıyla asıl olan birbirlerine söyledikleri diyalogda değil, birbirlerine yönelttikleri bulanık, gizli ama yine de çok kesin şeyler ifade eden bakışlarındadır.

Sinema hiç bu kadar saf olmamıştır, diyalogu bir kontrpuan müziği olarak kullanarak karakterlerin düşüncelerine nüfuz etmemizi sağladığı andaki kadar kendisi olmamıştır. Sizleri *Kumsaldaki Kadın*'daki olağanüstü üç oyuncuyu, Joan Bennett, Robert Ryan ve Charles Bickford'u bu açıdan seyretmeye davet ediyorum; onlara hayvanmış gibi, bastırılmış cinselliğin alacakaranlığındaki vahşi ormanda dolaşan yabani hayvanlarmış gibi bakın.

* * *

Altın Araba (1952) Renoir'ın temel filmlerinden biridir, çünkü aşkı samimiyet ve sanatsal eğilim konuları üzerine olan diğer film temalarının toplandığı filmidir; iç içe giren kutular gibi inşa edilmiş, tiyatro içinde tiyatro üzerine bir filmidir.

Belki de Jean Renoir'ın şaheseri sayılabilecek *Altın Araba*'ya eleştirmenlerin ve seyircinin yaklaşımında birçok adaletsizlik oldu. Her ne olursa olsun bu film çekilmiş en asil ve en incelikli filmidir. Burada Amerikan Renoir'ın kesinliğinin eklendiği savaş öncesi Renoir'ın içtenliğinin ve mucitliğinin her yönünü bulmaktayız. Burada her şey soy ve kibarlık, zarafet ve tazeliştir. Davranış ve tutumlarla dolu bir filmidir. *Commedia dell'arte*'nin* geleneğe saygı ve doğaçlama arasında gidip geldiği gibi, filmde de her şey bir sarayın giriş katıyla birinci katı arasında askıda kalmış bir eylemde tiyatro ve hayat iç içe geçiyor. Anna Magnani, renklerin,

* 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan İtalyan tuluat tiyatrosu. Oyuncuların, yalnızca anahatları belirli bir konuyu, yazılı bir metin olmaksızın sahnelmelerine dayanır. -ed.n.

ritmin, montajın ve oyuncuların Vivaldi'nin, aslan payını kendine sakladığı sesli bir filme yakışır nitelikte olduğu bu filmin hayranlık uyandırıcı yıldızıdır. *Altın Araba* mutlak bir güzelliكتedir ve güzellik de onun derin konusudur.

Renoir'ın diğer şaheseri olan *Oyunun Kuralı*'nı açık bir sohbet olarak, katılmaya davet edildiğimiz bir film olarak tasvir etmiştim; kapalı, dokunmadan seyredilmesi gereken tamamlanmış bir film, son şeklini almış bir film, mükemmel bir nesne olan *Altın Araba* ise bambaşkadır.

Paris Eğleniyor (1955) Renoir'ın Fransız stüdyolarına dönüşünü haber verir. Senaryoyu anlatmayacağım, ama *Moulin Rouge*'u kuran ve Fransız kankanını icat eden Danglard isimli birinin hayatının bir kesidiyle ilgili olduğunu bilin. Danglard bütün hayatını *music-hall*'e* adar, dansçı veya şarkıcı genç yetenekler keşfeder ve onları birer yıldız "yapar." Bu kadınlar Danglard'ın bir süreliğine sevgilisi olduğunda birden eşsiz, sahiplenici, kıskanç, kaprisli, tahammül edilemez oldukları ortaya çıkar. Danglard ise onlara bağlanmaz, yalnızca *music-hall*'le evlidir ve onun için önemli olan tek şey gösterilerinin başarısıdır.

Mesleğe olan bu eşsiz aşkı, keşfedip ortaya çıkardığı genç sanatçılara aşılama, onun yaşama nedenidir.

Buradaki temanın *Altın Araba*'daki temayla benzeştiğini fark ederiz: duygusal gelgitlerin üstesinden gelen gösteri yeteneği. Nasıl ki *Altın Araba commedia dell'arte*'ye bir saygı göstergesiye *Paris Eğleniyor* da *music-hall*'e bir saygı göstergesidir, ama burada *Altın Araba*'yı tercih ettiğimi itiraf etmeliyim; Jean Renoir'ın dışında olsa da, *Paris Eğleniyor*'un zayıf noktaları yine de zarar vericidir, çünkü ilk başta dağıtımı etkiler. Giani Esposito, Philippe Clay, Pierre Olaf, Jacques Jouanneau, Max Dalban, Valentine Tessier ve Anik Morice mükemmelken Jean Gabin ve Maria Félix kendi "maksimum"larını vermiş gibi görünmüyorlar.

* İngilizlerin Amerikan vodviline benzeyen teatral bir eğlencesi. Hareketli, eğlenceli bir konuya dayanan, şarkılara, hokkabazlıklara da yer verilen hafif güldürü. -ed.n.

Yine de girişimin daha olumlu noktalarını da görmek lazım: *Paris Eğleniyor*, renkli sinema tarihinde bir milat teşkil eder. Jean Renoir resimsel bir film yapmak istemedi ve bu açıdan *Paris Eğleniyor* John Huston'ın jelatin filtreler kullanarak renk karışımları elde ettiği bir anti-*Moulin Rouge* gibi ortaya çıkmaktadır; burada yalnızca saf renkler vardır. *Paris Eğleniyor*'da her bir kare hareket halindeki popüler bir gravür, "Epinal bir imge"dir.* Ah şu güzel siyahlar, şu hoş kahverengileri, şu güzel bej renkleri!

Paris Eğleniyor'un finali gerçek bir güç numarasıdır, salonun filmi düzenli bir şekilde benimsemesini sağlayan uzun bir cesaret parçasıdır. Renoir'ın eserleri arasında *Paris Eğleniyor*, *Oyunun Kuralı*'nın veya *Altın Araba*'nın önemine sahip olmasa da, Jean Renoir'ın gücünü, güzel sağlığını ve gençliğini bulduğumuz parlak ve sanat bakımından değerli bir filmidir.

* * *

Elena ve Erkekler (1956) filminde Renoir en görkemli dönemindedir. Jacques Jouanneau orada, Ingrid Bergman, Jean Marais ve Mel Ferrer'in yanında muhteşemdir. *Elena*'da Jean Renoir'ın idealinin gerçekleştiğini görebiliriz. Sinemanın büyük öncülerinin dehasını, ilklerin ruhunu bulmaktayız: Mack Sennet, Larry Semon, Picratt ve –onu da zikrederim– Charlot. *Elena*'yla, sinema kökenine, Renoir da gençliğine döner.

Son filmlerinde Jean Renoir'ın, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliklerinden uzaklaşmasını eleştirebileceğini sananlar için *Elena ve Erkekler*'i özetliyorum: Büyük Savaşın arifesinde, General Rollan'ı sevinç çılgınlıklarıyla karşılayan coşkun bir kalabalık 14 Temmuz Bastille Gününü kutlamakta; saçma bir diplomatik kaza bir savaş psikozu yarattığı için, generalin çevresi yönetimi devirmek için bunu fırsat bilir; sokaklarda şu şarkı söylenir: "*Kader işte böyle, onu bizim yolumuza çıkarmış...*"

* *Image d'Epinal*: 19. yüzyılda ortaya çıkan bu tür, farklı konularla ilgili canlı renklerde yapılan oymabaskı resmi tanımlar. İsmi, yaratıcısı olan Jean-Charles Pellerin'in doğum yeri olan Épinal'den alır. –ed.n.

Elena'nın çıkışından iki yıl sonra taraftarlarının beslediği Cezayir karışıklığı lehinde de Gaulle "Sizi anladım" söylevini vermişti, her zaman bir yerlerde bir general olduğu doğruymuş... Jean Renoir'ın generalinin ise (General Rollan'ı Jean Marais oynuyor) en azından iki avantajı vardır, güçten ziyade kadınları tercih etmesi ve bizi güldürmesi.

Elena, bizi yöneten, bizi yönetmeye karar veren ve bizi bize rağmen mutlu etmek isteyen prensler hakkında gerçekleri söyler; gerçekçi bir filmin aynı zamanda peri masalı olması size şaşırtıcı geliyorsa Jean Renoir'ın cevabını dinleyin: "Gerçeklik her zaman masalsıdır. Gerçekliği masalsı olmaktan çıkarmak için bazı yazarların epey bir zorlanması ve onu gerçekten tuhaf bir yönüyle sunması gerekir. Oysa kendi haline bıraktığınızda gerçeklik masalsıdır."

* * *

Acımasızlık açısından benzeri olan *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (1946) gibi, *Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi* (1959) de Jean Renoir'ın lanetli filmlerinden biridir. Genellikle yanlış anlamda kullanılan "oyuncu yöneticisi" ifadesi, burada neredeyse sadece dans ettiği rolde tanınmaz olan Jean-Louis Barrault, sokaktan geçenlere çıldırmışçasına saldırdığında gerçek anlamına kavuşur.

Tamamıyla uydurma bir insan karakterini canlandırmak, yürümek yerine kayarak ilerlemesini, hayal edilen hareketler yapmasını istemek, onu delice ve soyut bir gaddarlıkla doldurmak, bir sanatçının, bir yönetmenin hayalidir. *Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi* bu hayalin gerçekleşmiş halidir; tıpkı *Kırda Öğle Yemeği*'nin (aynı yıl çekilmiştir) şu basit ama güçlü görsel fikirden doğmuş olması gibi: Kırılarda kadınların eteğini kaldıran bir fırtına göstermek eğlenceli olurdu!

Sonuç olarak Renoir'ın bütün eserlerinin merkezinde kadınların olduğunu söylemek gerekir. Düzensiz sadeleştirmelerle Renoir'ın hem iyiliksever hem de acımasız olan vahşi ormanında kendimize bir patika açalım. Zayıf ve şehvetli, dürüst bir adam; güzel, hemen parlayan, zor kişilikli ve az çok sevimli ve geçimsiz bir

kadının (meşru veya değil) etkisi altındadır: *Nana'yı, Marquitta'yı, Yorgun ve Bezgin'i, Dişi Köpek'i, Rastlantılar Gecesi'ni, Boğulmaktan Kurtarılan Boudu'yü, Toni'yi, Madam Bovary'yi, Ayaktakımı Arasında'yı, Marsilyalı Kız'ı, Oyunun Kuralı'nı, Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü'nü, Kumsaldaki Kadın'ı, Altın Araba'yı, Paris Eğleniyor'u, Elena ve Erkekler'i* hatırladınız.

“Üçlü ilişki,” “dörtlü ilişki”yi icat etmiş olan Jean Renoir’ın dikkatini nadiren çeker. Onun dünyasında bir kadın üç adam sever, üç adam tarafından sevilir, bir adam üç kadını sever, üç kadın tarafından sevilir. Birinci ilke üzerine kurulan filmler şunlardır: *Keyifsiz Bir Yaşam, Sudaki Kız, Nana, Rastlantılar Gecesi, Boudu, Toni, Madam Bovary, Mösyö Lange’in Suçu, Hayvanlaşan İnsan, Oyunun Kuralı, Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü, Paris Eğleniyor* ve *Altın Araba* sistemi açıklayan kusursuz örneklerken, buradaki üç erkek karakter bir kadının hayatında karşılaşılabileceği üç tip erkeği temsil eder. İkinci ilkeyi temel alan filmler de şunlardır: *Marquitta, Mösyö Lange’in Suçu, Hayvanlaşan İnsan* (buradaki üçüncü kadın Louison, yani lokomotifir), *Oyunun Kuralı, Paris Eğleniyor* ve *Rüya Gibi Geçti –Altın Araba’ya benzer şekilde–* sistemi kusursuz biçimde anlatan örneklerdir.

Renoir’ın filmleri, canlılıklarını hayatın kendisinden alırlar; önemli karakterlerin kiminle seviştiğini biliyoruz, bu ayrıntının eksikliği 1960 öncesi sinemasında fazlasıyla hissediliyordu. Renoir, yapmacık olduğu için filmlerde ölümü sevmez: kızgın bir karakteri canlandırması için oyuncuyu rahatsız edebilirsiniz, ama onu öldürdüğünüzde Oyuncular Sendikası tepenize biner. Fakat yine de *Nana'yı, Mado'yu, Emma'yı* güzel *Madam Roubaud'yu* ve nicelerini öldürmek gerekmişti, ancak ölümlerine karşı Renoir her defasında olabilecek en canlı şeyi, şarkıları koymuştur. Renoir’ın istemeye istemeye öldürdüğü kadınlar varoşlarda söylenen popüler şarkıların nakaratlarıyla can çekişirler: Ninon’un küçük kalbi öyle küçüktür ki...

Birisi Rossellini’nin *Aşk'ını* aptalca eleştirerek “yorumcu, esere boyun eğmeli, eser yorumcuya değil,” diyebilmişti. Catherine

Hessling'e hediye edilmiş bir nişan yüzüğü niteliğinde bir film olan *Keyifsiz Bir Yaşam*'dan beri Renoir'ın bütün eserleri bu ifadenin yanlış olduğunu gösterir. Jean Renoir için eserini yorumcuya boyun eğdirerek Jannie Mareze, Valentine Tessier, Nadia Sibirskaïa, Sylvia Bataille, Simone Simon, Nora Gregor, Aïn Baxter, Joan Bennett, Paulette Goddard, Anna Magnani ve Ingrid Bergman için ısmarlama filmler yaptı ve bu filmler sinema tarihinin en güzel filmleri arasında yerlerini aldı.

Jean Renoir durumları değil, daha çok –burada sizden panayrlardaki “Ayna Sarayı” adı verilen eğlenceyi hatırlamanızı istiyorum– bu sarayın çıkışını arayan ve gerçekliğin camlarına çarpan karakterleri çekiyor. Jean Renoir fikirleri değil, fikirleri olan adam ve kadınları çekiyor. Bu fikirler ister barok olsun isterse aldatıcı, Renoir bizden bu fikirleri ne kabul etmemizi ne de sınıflandırma-mızı istiyor, sadece onlara saygı duymamızı bekliyor.

Bir adam varlığının törensel belli bir imgesini şart koşmakta inat etmesiyle bize gülünç gözüktüğünde, bu kişi ister siyasetçi olsun isterse megaloman bir sanatçı, beşiğindeki zırlak bebek halini ve ölüm döşegine geldiğinde zırlayan yaşlı bir döküntü olacağını unuttuğunu söyleriz. Jean Renoir'ın sinematografik çalışması toplumsal hayatın Büyük Aldanış'ının desteklediği bu savunmasız insanı, yani olduğu haliyle insanı asla gözden kaçırmıyor.

(Bir Renoir Festival'inin Maison de la Culture de Vaudan'daki sunumu – 1967)

CARL DREYER

Carl Dreyer'in Beyazlığı

Carl Dreyer'i düşündüğümde, aklıma hemen beyaz resimler, *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'nin göz kamaştırıcı, sessiz yakın çekimleri gelir ki, bunların beyaz perdedeki ardışıklığı Jeanne ile Rouen'daki yargıcları arasında geçen, yakın diyaloglara tekabül eder.

Ardından hatırıma iki büküm gölgesi, kimsenin gelip onu kurtaramayacağı değirmenin un haznesinde kaybolan Doktor'un (Jean Hieromniko) korkunç iniltilerinin yanı sıra seslerin ve çığlıkların da eşlik ettiği *Vampir*'in beyazlığı gelir. Dreyer'in kamerası *Jeanne d'Arc*'ı çekerken ne kadar usluysa, *Vampir*'in gri duvarlar boyunca hareketlerini takip etmek, incelemek veya sezmek için o kadar özgürleşir ve genç adamın hokka kalemine dönüşür.

Bu iki şaheserin üzücü ticari başarısızlığından sonra Carl Dreyer, tekrar "Motor!" diyebilmek için on bir yıl, hayatından on bir yılın geçmesini bekleyecekti. Büyücülük ve dini konu alan *Gazap Günü* diğer iki filmin sentezi niteliğinde bir film olacak, sinema tarihinin en güzel nü kadınının, tensel ama erotiklikten uzak bir nü'nün görüldüğü *Gazap Günü*, cadı olarak yakılan yaşlı kadının, Marthe Herloff'un beyaz bedeninden bahsediyorum.

Gazap Günü'nden on yıl sonra, 1956 yazının sonlarında, Lido'dadaki Bienalde seyircileri altüst eden Söz gelir. Bir inanç dramı ya da daha doğrusu dogmatik düşmanlıkların sebep olacağı yoldan çıkmayı konu edinen, metafizik bir masal olan Söz'ü

taçlandıran Altın Aslan, Venedik Festivali tarihinde hiç bu kadar haklı olarak verilmemiştir.

Filmin kahramanı Johannès, kendini İsa sanan bir meczuptur ve hatasını fark ettiğinde manevi güç kendisine “verilmiş” gibi görünür.

Söz’ün her görüntüsü şekilsel olarak öyle kusursuzdur ki yüceliğe vakıf olmuştur, zaten Dreyer’in bir “plastik sanatçı”-dan daha fazlası olduğunu biliyoruz. Ritim çok ağırdır, oyuncuların oyunu donmuş gibidir, ama bu ritim ve bu oyun olağanüstü bir şekilde kontrol altındadır. Ayzenştayn’ın ölümünden sonra kuşkusuz en titiz yönetmen, filmleri tamamlandığında tasarlandıkları hallerine en yakın sonucu elde eden yönetmen olan Dreyer’in, dikkatinden kurtulan tek bir pelikül santimetre karesi yoktur.

Tek oyunları başlarını şöyle veya böyle eğmekten ve sahnenin başından itibaren hiç değiştirmeyecekleri duruşu sergilemekten ibaret olan Söz’ün oyuncularında tek bir mimik yoktur. Olayların büyük kısmı zengin bir çiftçinin salonunda geçer ve çok hareketli olan plan-sekansıyla sahneye konulması Alfred Hitchcock’un *Ölüm Kararı*’nda denediği yöntemden esinlendiğini gösterir. (Dreyer birkaç söyleşide, *Arka Pencere*’nin yaratıcısına duyduğu hayranlığı dile getirmişti). Söz’le beyaz, o zamana kadar ve ondan sonra görülmemiş bir süt beyazı, güneş vurmuş perdelerin beyazı tekrar muzaffer oluyor. Söz’de ses muhteşemdir. Filmin sonlarına doğru beyaz perdenin ortasında, kendisini Mesih sanan deli Johannès’in *dirilteceğine* söz verdiği kadın kahramanın, Inger’in tabutu vardır. Yas içinde bulunan evin sessizliğini yalnızca, ev sahibinin tahta zemin üzerinde çıkan ayak sesleri böler, bu sesler çok karakteristiktir, yeni ayakkabıların, pazar gününe saklanan ayakkabıların sesidir...

Carl Dreyer’in kariyeri zorluydu ve sanatıyla geçinebildiyse bu, Kopenhag’da yönettiği sinema salonu “Dagmar”ın gelirleri sayesinde. Oldukça dindar ve sinema tutkunu olan bu sanatçı hayatı boyunca gerçekleştiremediği iki hayalin peşinden gitmiştir:

İsa Mesih'in hayatı üzerine bir film çekmek ve hocası D.W. Griffith gibi Hollywood'da çalışmak.

Carl Dreyer'le yalnızca üç kez görüştüm ve eskiden ona ait olup da ölümünden sonra bana hediye edilen deri ve ahşaptan yapılmış koltuğunda bu satırları yazmaktan kıvanç duyuyorum. Carl Dreyer kısa boylu, konuşurken oldukça yumuşak, olağanüstü bir şekilde inatçı, görünürde sert ama aslında hassas ve sıcakkanlı birisiydi. Son halk bildirisi şöyle oldu: Ölümünden üç hafta önce Danimarka sinemasından sekiz önemli şahsiyeti bir araya getirdi ve onlarla birlikte Henri Langlois'nın *Cinémathèque Française*'den (Fransız Sinema Kütüphanesi/Sinematek) atılmasını kınayan bir mektup yazdı.

Carl Dreyer öldü ve önce sessiz sinemada ardından da sesli sinemada ustalaşan ilk kuşak sinemanın kralları olan Griffith'e, Stroheim'e, Murnau'ya, Ayzenştayn'a, Lubitsch'e kavuştu. Onlardan ve Carl Dreyer'in beyazlığından öğrenecek çok şeyimiz var.

(1969)

LUBITSCH

Lubitsch Bir Prensti

Savaş öncesi filmlerin son derece aydınlık, çok sevdiğim bir imgesi var. Oyuncular beyaz perdeye düşen ufacık gölgeler gibidir. Kendileri gibi olan üç kapıyı iterek sete girerler. O dönemde Paris'te ev sorunu yoktu ve binaların dış cephelerindeki "Kiralık daire" ilanları yüzünden bütün yıl sanki 14 Temmuz Bastille Günüydü.

O dönemdeki filmlerin büyük dekorları, yıldızlar arasında paylaşılamıyor, çekişme yaşıyordu. Yapımcılar dekorlara çok para veriyordu, bu yüzden de iyice gösterilmeleri gerekiyordu, çünkü purlolu adam dekorların, verdiği paraya değmesini istiyordu ve sanırım yakın planlarla filmini çekmeye cüret edecek yönetmeni kapı dışarı ederdi.

O dönemde kameranın nereye yerleştirilmesi gerektiğini bilmiyorsanız, mümkün olduğunca uzağa yerleştirirdiniz; günümüzde ise tereddüt edilmesi halinde, oyuncuların burun deliklerinin hemen altına yerleştiriliyor. Mütevazı yetersizlikten küstah yetersizliğe geçtik.

Bu nostaljik giriş bir sokak köşesinde dükkân arkasında ağlamaktansa, bir lüks bir otelde gülmenin daha iyi olduğuna keskin inanan Lubitsch'i tanıtmak için yersiz bir giriş değildir. André Bazin'in dediği gibi kısa kesecek kadar vaktim olmayacağını hissediyorum.

Bütün biçemleme (stilizasyon) sanatçıları gibi Lubitsch de, bilinçli veya bilinçsiz olarak, çocuk masalları yazan büyük yazarların anlatımına çekilmişti. *Melek*'te zor ve can sıkıcı bir akşam

yemeği Marlène Dietrich'i, kocası Herbert Marshall'ı ve tek gecelik sevgilisi, bir daha görmeyeceğini düşündüğü, ama kocasının tesadüfen eve getirdiği Melwyn Douglas'ı bir araya getirecektir. Lubitsch'te sık sık olduğu gibi kamera, durum alevlendiğinde "sahne"den kaçıp olup bitenden daha fazla zevk alacağımız "avlu" tarafına sürükler bizi. Mutfaktayız. Sofracıbaşı gidip gelir, önce hanımefendinin tabağını getirir: "İlginç, hanımefendi pirzolasına hiç dokunmamış." Ardından misafirin tabağını getirir: "O da dokunmamış." (Aslında pirzola yüz küçük parçaya ayrılmış, ama dokunulmamıştır). Üçüncü tabak gelir, boştur: "Beyefendi ise pirzoladan hoşlanmışa benziyor." Üç ayının evinde "Altın Saçlı Kız"ı hatırladık: Baba Ayının çorbası çok sıcaktı; Anne Ayıninkisi çok soğuk, Bebek Ayıninkiyse tam olması gerektiği gibiydi. Bundan daha gerekli bir edebiyat biliyor musunuz?

İşte Lubitsch tarzı ile Hitchcock tarzı arasındaki ilk ortak nokta budur, ikincisi ise senaryo sorununu ele alma şekilleridir. Görünen o ki, söz konusu olan, hikâyeyi imgeler içinde anlatmaktır ve söyleşilerinde bunu hep vurgularlar. Fakat bu, doğru değildir. Zevkine veya bizimle alay etmek için yalan söylemiyorlar, olayı basitleştirmek için yalan söylüyorlar, çünkü gerçeklik çok karmaşıktır ve kişinin, zamanını çalışmaya ve yetkinleşmeye ayırması gerekir, çünkü mükemmeliyetçilerle karşı karşıyayız.

İşlerindeki gerçek, hikâyeyi anlatmamaktır ve hatta hikâyeyi anlatmamanın yolunu aramaktır. Elbette birkaç satır halinde özetlenebilen bir senaryo var, bu da genel olarak bir adamın, onu istemeyen bir kadın tarafından ayartılması ya da bunun tersi veyahut bir gecelik günaha, hazzı davetiyedir, yani Sacha Guitry'nin işlediği temaların aynıları... Önemli olan tek şey konuyu doğrudan işlememektir. Bu nedenle her şey içeride olup biterken odanın kapalı kapısının ardında kalıyorsak, her şey salonda gelişirken biz girişte kalıyorsak, her şey salonda olup biterken merdivende kalıyorsak ve her şey bodrum katında olup biterken biz telefon kabininde kalıyorsak, bunun nedeni Lubitsch'in, seyircilerin filmi izlerken kendisiyle birlikte senaryoyu çözümlemesine imkân vermek için altı hafta boyunca kafa patlatmış olmasıdır.

İki tür yönetmen vardır, ressamlar ve yazarlar için de aynı şey geçerlidir, ıssız bir adada seyircileri olmayacağını bilerek çalışabilenler ve “Neye yarayacak?” diye düşünüp vazgeçenler. Dolayısıyla izleyici yoksa Lubitsch de yoktur, ama –dikkat!– seyirci, yaratma eylemine eklenen bir şey değildir, onunla birliktedir, filmin bir parçasıdır. Lubitsch’in bir filminin ses bandında diyaloglar, sesler, müzik ve bizim kahkahalarımız vardır ve bunlar oldukça temeldir, onlarsız film olmaz. Senaryonun olağanüstü eksiltileri bir sahneden diğerine köprü oluşturan kahkahalarımız sayesinde işler. Lubitsch’in kaşar peynirinde her delik muhteşemdir.

Doğru ya da yanlış olarak kullanılan “sahneleme” [*mise en scène*] ifadesi nihayet anlam kazanıyor. Bu durumda burada üç taraflı oynanabilen ve gösterim boyunca süren bir oyun söz konusudur. Bu üç taraf kimdir? Lubitsch, film ve seyirci.

Dolayısıyla *Doktor Jivago* gibi bir filmle ortak hiçbir şey kalmamıştır. Bana “Gereksiz bir sahnesi olan bir Lubitsch seyrettim” derseniz, size yalancı muamelesi yaparım. Bu sinema, belli belirsizliğin, ayrıntısızlığın, ifade edilmemişliğin, iletilemezliğin tam tersidir, dekoratif hiçbir sahne içermez, orada “iyi görünsün” diye hiçbir şey yoktur: Filmin başından sonuna kadar yalnızca temel olan şeylerle iç içeyizdir.

Kâğıt üzerinde Lubitsch senaryosu diye bir şey yoktur, filmi izledikten sonra da bir anlam kazanmaz, her şey biz filmi seyrederken olup biter. Onu seyrettikten bir saat sonra veya altıncı kez seyrettiğimizde *Olmak veya Olmamak*’ın senaryosunu anlatmaya çalışmayı deneyin, bu gerçekten imkânsızdır.

Biz, seyirciler, oradaydık, karanlıkta. Beyaz perdede olup bitkiler ise pırlırpırlı. Bir noktada bir kırılma yaratmaya meyilli gibi olsa da, kendimizi teskin etmek için seyirci olarak hatıralarımıza başvurarak bir sonraki sahneyi tahmin ederiz, ama Lubitsch, karışıklık ruhuyla lanetlenmiş bütün dehalar gibi, daha önce hiç kullanılmamış olan –akla gelmeyecek, tuhaf, ince bir güzelliğe sahip ve afallatıcı– çözümü sunmak için daha önceki bütün çözümleri gözden geçirmiştir. “Lubitsch çözümü”nün ne olduğunu keşfettiğimizdeyse, resmen taşkın bir kahkaha patlatırız.

Bu çalışma disiplinini tasvir ederken, “Lubitsch’in seyirciye saygısı”ndan bahsedebiliriz, ama bu kavram en berbat belgeselleri veya tamamen anlaşılmaz olan kurguları açıklamak için oyalama olarak kullanıldığı için onu bir kenara bırakalım ve bunun yerine, başka bir örnek verelim.

Cennette Bela’da Edward Everett Horton bir kokteylde Herbert Marshall’a kuşkulu bakışlar yöneltir. İçindeki ses bu yüzü bir yerlerde gördüğünü söyler. Biz, filmin başında Herbert Marshall’ın Venedik’te bir otel odasında, zavallı Horton’a bir darbe indirerek onu bayıltan yankesici olduğu biliriz. Dolayısıyla bir yerde Horton’ın bunu hatırlaması gerekir ve bu durumda –tembel yığını– on yönetmenden dokuzu olarak ne yaparız? Neredeyse hiçbir şey. Yatağında uyuyan adamı gösteririz ve geceleyin, uykusunun ortasında birden uyanıp da eliyle alnına vurdurarak “*Buldum! Venedik! Şerefsize bak!*” dedirtiriz. Şerefsiz olan kim? Bu kadar keyfi bir çözüm ancak bununla yetinen birinin yapacağı iş olabilir. Kendini parçalayan, varını yoğunu seferber eden ve yirmi yıl erken ölen Lubitsch’in izleyeceği yol ise bu değildir. Lubitsch ise şöyle yapar: Horton’u sigara içip Herbert Marshall’ı nereden hatırladığını düşünürken gösterir, sigarasından yine bir fırt çeker, düşünür, sonunda gondol şeklinde, gümüş bir küllüğün içine sigarasını söndürür... Gondol-küllük üzerine yakın plan, Horton’ın yüzü... küllüğe bakış... gondol... Venedik! Aman Tanrım, Horton sonunda anlar. –Bravo!– Ve seyirci gülmekten kırılır, *Bir Gönülde İki Sevda*’da Fredric March gibi, seyircilerin kahkahalarındaki en ufak bir gecikmeden dahi çekinerek onları gözetleyen veya sahneye doğru ilerleyen Hamlet’i görüp de ne olur ne olmaz diye “*olmak ya da olmamak*”ı fısıldamaya hazırlanan suflöre göz atan Lubitsch belki de salonun arka kısmında karanlıktadır.

Öğrenilebilecek olandan bahsettim, yetenekten bahsettim, satılık olandan ve muhtemel fiyatından bahsettim. Öğrenilemeyecek ve satın alınamayacak olan ise cazibe ve muzipliktir. Lubitsch’i bir prens yapan da onun bu muzip cazibesidir.

CHARLIE CHAPLIN

The Great Dictator Büyük Diktatör

Chaplin'in 1939-1940 yıllarında çektiği ve Avrupa seyircisinin ilk kez 1945'te seyrettiği *Büyük Diktatör* eskidi mi eskimedi mi? Soru neredeyse saçma bir soru ve tabii ki eskidi diye cevap vereceğiz. *Büyük Diktatör* eskidi ve bu da iyi bir şey. Siyasi bir başyazı gibi, Zola'nın " ltham ediyorum!" metni gibi, bir basın açıklaması gibi eskidi; bu film hayranlık uyandırıcı bir belgedir, nadir bir parçadır, sanat nesnesi haline gelen faydalı bir nesnedir ve Chaplin'in, bir sonraki filmi olan *Charlot sur la Lune*'  finanse etmesini sağlayacak milyonları toplamasını sağlayacaksa onu yeniden yayınlamakta haklıdır.

Günümüzde, 1957'de, *Büyük Diktatör*'  tekrar seyrettiğimizde göze çarpan şey, insanların bir şeyleri daha açık seçik g rmelelerine yardım etme çabasıdır.  nl  bir eğlendiriciden geldiği için her iddialı esere yersiz bir şekilde itiraz eden zihniyetten nefret ediyorum. İlk tepki, genelde z ppelikle tetiklense bile doğru olan tepkidir; çoğu zaman züppeler taparcasına sevdikleri şeyi yaktıklarında bu taparcasına sevme nihayet haklı çıkmış olur.

"Chaplin artık kendini ciddiye alıyor, eseri bitti," cümlesini her duyduğumda eserinin asıl yeni başladığını dönmekten kendimi alıkoyamıyorum. Bir sanatçı kendisi için, "kendine iyilik yapmak" veya başkasına "iyilik yapmak" için harekete geçebilir,

en büyük sanatçılar da muhtemelen hem kendi sorunlarını hem de seyircinin sorunlarını aynı anda çözmeyi başaranlardır. İster istemez doğmakla başlarız, ardından kendimizi tanıtır ve sonunda kabullendiririz. Komik sanatçı kendisine gelinmesini beklemez, bize gelen odur, palyaço, mim oyuncusu, soytarı veya taşlamalı şarkılar söyleyen sanatçı.

Seyircinin kalbini kendi kalbinin ritminde attırmayı başarmış olan komik sanatçı artık her şeyini seyirciye borçludur, buna insan düşünceleri de dahildir; Chaplin hakkında, “Şöyle veya böyle olduğu çok söylendi, eninde sonunda o da bunlara inandı,” denmesini sevmiyorum, çünkü şair veya filozof olduğu hep tekrarlandıysa, bu doğru olduğu için söylendi ve kendisi de hakkında söylenenlere inanmakta haklıydı. Chaplin, istemeden ve bilmeden, insanların yaşamasına yardım etti; daha sonra bunun farkına vardığında, onlara yardım etmeye bir son vermeyi istemek daha da mücrim olmaz mıydı?

Chaplin’in dehası sayesinde elde ettiği olağanüstü ilgi ona devasa bir sorumluluk da yükledi; kendisine verilmiş bir görevi olduğunu düşünmedi, bir görevi gerçekten üstlendi ve bence pek az sayıda kamusal şahsiyet, siyasetçi, sanatçı veya âlim onun dürüstlüğüyle ve etkililiğiyle kendi görevlerini yerine getirmiştir.

Büyük Diktatör, 1940’ta gösterildiği pek çok ülkede çok sayıda seyirciyinin ilgisini çekmişti. Kesinlikle o dönemin filmiydi, *Gece ve Sis*’in bir şekilde tasvir edeceği, çıldırmış bir dünyanın habercisi niteliğinde abartısız bir kâbustu. Modası *Büyük Diktatör* kadar soylu bir şekilde geçen bir film daha olmamıştır, çünkü Hitler, Mussolini, Goering ve Goebbels hakkında hiçbir şey bilmeyen on iki yaşındaki izleyicilerin ancak kibarlıktan alkışlayacağını veya pek hoşlanmayacağını hayal edebiliriz.

En ünlü makalelerinden birinde André Bazin *Büyük Diktatör* için Chaplin’in Hitler’le hesaplaşması olduğunu söyledi. Chaplin, Hitler’i Şarlo’nun bıyığını çalıp kendisini Tanrı mertebesine yükselttiği için çifte suç işlemiş ilan ediyordu. Hitler’in bıyığını Şarlo mitiyle yeniden bütünleşmeye mecbur bırakarak Chaplin, dikta-

tör mitini yok etmişti. Gerçekten de 1939'da Hitler ve Chaplin dünyanın en ünlü iki insanı olmuş, biri kötülük güçlerini, diğeri de iyilik güçlerini canlandırdıyordu. Bu ikisini, birbirlerinin karşısına tam olarak çıkartmak için, Davut ve Golyat'ın muhteşem pantomimi Şarlo Hacı'nın yeniden yaratımı olan bir filmde, on yedi yıl sonra bir araya getirmek gerekiyordu.

Pierre Leprohon ve Jean Mitry, Chaplin'le ilgileniyorsanız mutlaka başvurmanız gereken iki müthiş eser yayımladılar. Bir kronoloji denemesi olan Leprohon'un kitabı bir süreliğine Venedik'te olan Chaplin'in, Mussolini'nin Mart 1931'de kendi onuruna resepsiyon düzenlediği Roma'ya gitmeyi reddettiğini söyler. Bir ay önce Londra'da Lady Astor'un evinde düzenlenen bir gecede Chaplin ekonomik krizle ilgili düşüncelerini açıklar: *"Dünya hükümetin özel sektöre müdahale etmesinden ve devletin abartılı masraflarından muzdarip. Ben bankaların kamusallaştırılmasını ve Stock Exchange yasası gibi pek çok yasanın revize edilmesini önerirdim. Fiyatları, faizleri ve kârları denetleyecek bir Devlet Ekonomi İşleri Odası kurardım. ... İzleyeceğim politika uluslararası ve dünya ekonomik işbirliğini desteklerdi, altın standardını ve genel enflasyonu ortadan kaldırırdı..."* 1934'te Chaplin, genç bir İtalyan gazetecinin sunduğu Napoléon'la ilgili bir senaryoyu eline almış, 1935'te modern bir Cyrano'dan bahseder, ama sonuç olarak *Asri Zamanlar*'ı çeker. Napoléon'dan tamamen vazgeçtiğini haber verir ve *"Kesin olan bir şey varsa, artık asla Şarlo, küçük başıboş gezgin olmayacağımdır,"* diye ilan eder.

Chaplin sözünde durdu, çünkü o andan itibaren *Büyük Diktatör*'ü yazmaya ve hazırlamaya koyuldu. 1938 yılı süresince, Chaplin'in bu filmi çekmesine engel olmaya yönelik girişimler çoğalmış; Alman diplomatik görevliler ve birkaç Amerikan örgütü Chaplin üzerinde baskı kurmuştu. 1940 yılının ilkbaharında film tamamlanmıştı, ancak altı ay sonra gösterime çıkabilecekti. O sırada Chaplin Amerikan-Karşıtı Faaliyetler Komisyonu tarafından sorgulanır. Evet, ta 1940'ta! Chaplin'e karşı Amerikan savaşının başlangıcı bu dönemdedir ve 1952 yılına kadar da aralıksız devam edecektir.

Büyük Diktatör yalnızca savunma amaçlı bir şaka değildir, aynı zamanda Yahudi dramı ve Hitlerciliğin ırkçı hırsları hakkında son derece kesin bir denemedir; Jean Renoir'ın *Marsilyalı Kız*'ındakine benzer şekilde iki dizi kroki, bir Hitler sarayını bir de ghetto'yu gösterir. Chaplin, canını korumaya çalışırken mümkün olduğu kadar nesnel kalmaya çalışarak iki evreni karşılaştırır, ister istemez birincisiyle alay eder, ikincisini hoş gösterir ve etnik gerçekliğe büyük bir titizlikle saygı gösterir; ghetto'yla ilgili ayrımlar kaygan, muzip, kurnaz, nerdeyse dans şeklindedir; Hitler sarayıyla ilgili olanlar kesik kesik, otomatik, acı alaya varacak kadar öfkeden kudurmuş şekildedir. Ezilenler tarafında şiddetli bir hayatta kalma isteği, korkaklığı andırabilecek bir işin içinden çıkmacılık (kurban için çekiliş sahnesi), baskıcılar tarafında ise aptal bir fanatizm vardır.

Filmin sonunda gösteri geleneğinin en saf halinde ufak Yahudi berber, birebir kopyası olduğu –ki film boyunca bu konuya hiçbir gönderme yapılmamıştır ve bu dâhiyane bir eksiltidir– *Büyük Diktatör*'ün yerine geçmiştir, ünlü konuşma esnasında yağmur yağmaktadır, şikâyetçi olamayacağım ve ikinci gerçeklere yeğleyeceğim birincil gerçekler; filmin çıkışından kısa bir süre sonra kıtamızı parçalayan olaylar, Chaplin'in açık kapıları yıkarken herkesin aynı şeyleri yapmadığını gösteriyor.

Yorumcular ve özellikle de Bazin *Büyük Diktatör*'ün son konuşmasının bütün eserin hayati anını belirlediğini fark ettiler, çünkü orada yavaş yavaş Şarlo'nun maskesinin silinip saçları beyazlaşmaya başlamış olan Charlie Chaplin'in makyajsız insan yüzü görünür. Dünyaya bir umut mesajı gönderir, İncil'den alıntılar yapar ve sözleri açıkça Mesih hayalinin gerçekleşmesinde mutluluğunu bekleyen, zulüm altındaki ırkla ilgilidir.

Chaplin filmin, kendi yüzüyle değil de, Paulette Goddard'ın görüntüsüyle bitmesini istedi, ki ona kendi annesinin adını, Hannah (iki taraftan da okunabilen isim) adını verdi ve bu isim bütün filmi muhteşem bir şekilde özetliyordu, çünkü Hitler, tersten Yahudi berberdir. Bu nedenle konuşmasının sonunda yere yatmış

haliyle çok güzel gözüken Paulette Goddard, Chaplin'in "Hannah, yukarı bak. Göğe bak Hannah, duydun mu? Dinle!" şeklindeki çağrısını işitmek için kalktığı anda annesine gönderme yapmaktadır.

(1957)

A King in New York New York'ta Bir Kral

Anlaşıldı: Charlie Chaplin artık bizi güldürmüyor. Ama eleştirmenler beni sürekli eğlendiriyorlar! *New York'ta Bir Kral*'ın aleyhine olan eleştirilerde olduğu gibi bunların özetlerinde en gülünç olan şey senaryonun zayıflığıyla ilgili olan kısımlardır. Bu da Yeni Ahit'te yeterince belirsizlik olmamasını eleştirmek gibi bir şeydir. Yeni Ahit'i tesadüfen örnek vermiyorum: Kral Shahdov, tahtından indirilmiş hükümdar, kellesini ve kraliyet hazinesini kurtarmış olarak New York'a varır. Ertesi gün başbakanının parayı alıp tüydüğünü öğrenir. Kral tamamen iflas etmiş durumdadır. Bu sahnenin yazarı Charlie Chaplin midir, yoksa emanet para benzetmesini aktaran Aziz Matta mıdır? Yolculuk yapmak üzere olan bir adam, parasını kölelerine emanet eder, kölelerden biri ona aynı oyunu oynar ve adam ona şöyle kızar: "Seni hain, seni tembel köle! Bu durumda paramı faizcilere vermeliydin."

Ardından bir ünlünün evinde verilen akşam yemeği gelir, orada kral duvardaki bir "Yahuda" tarafından ihanete uğrar, duvarın arkasında bir televizyon kamerası akşam yemeğini ve kralın soytarınlıklarını gizlice kaydeder; işte böylece Shahdov istemeyerek bir televizyon yıldızı olur. İlerici bir okul gezerken orada cevaplarıyla yetişkinleri, izin verirsiniz onlara "Bilginler" diyeceğiz, şaşırtıp hayrete düşüren on iki yaşında bir çocukla tanışır. Bir kış gecesi evine dönerken Shahdov ıslak elbiseleri içinde soğuktan

buz tutmuş çocuğa rastlar. Ruppert isimli çocuk, Shahdov'a ailesinin komünist suçlamasıyla tutuklandığını ve arkadaşlarını ele vermedikleri için suçlu bulunduklarını söyler. Ruppert, kralın evinde yıkanmak için üstünü çıkarır ve Shahdov ona yeni kıyafetler almak üzere dışarı çıkmıştır. Burada Yeni Ahit'in başka bir figürüne –tedavi edilen cinli adam figürü– değinebiliriz: “O adam, saf olduğumuz dönemde, bizi kuşatan, ışıktan bir elbise gibi olan ilk imanımızı ve adaletimizi kaybettiğimizi göstermek için elbisesizdi.” Ama McCarthy'nin adamları çocuğu yakalayıp Herod'a götürmek için kısa sürede gelirler: *“Bu ikiyüzlü hükümdar bir Tanrı olarak kabul etmek zorunda olduğu bu çocuğu öldürmeyi tasavvur ettiğini gizlemek için Münecimlere ondan haber getirmeleri için o çocuğu arayıp bulmalarını söyledi.”*

Kısa bir süre sonra Shahdov Amerika-Karşıtı Faaliyetler Komisyonunun önüne çıkartılır; bu tapınağın tüccarları yerlerinden atılamaz durumdadırlar, İsa'nın masaları ve sandalyeleri devirmesini taklit ederek Shahdov kötü yargıçların önüne çıkar ve her yanı dolanmış bir yangın hortumuyla onları ıslatır. Arındırıcı su sayesinde Shahdov beraat eder ve rüyasında bu yeni müneccim krala derhal elinden pasaportunu almak isteyecek olan Herod'dan kaçmak ve “ülkesine dönmek için başka bir yol kullanmasını” telkin eden Tanrı'dır muhtemelen. Fakat işin en hüzünlü kısmı ve her şeyden daha önemlisi anne-babasının serbest bırakılması için çocuğun soruşturmacılara “istenilen bilgileri” vermeyi kabul etmiş olmasıdır. Bütün bu olup bitenden çıkartılacak ders Jules Dassin'in filmi *Yeniden Çarmıha Gerilen İsa*'nıninki gibi safça değildir: Mesih-İsa, ispiyoncuların ülkesine gelecek olursa McCarthy ile işbirliği yapmak zorunda kalacaktır.

Senaryoyla ilgili yorumumun hiç değişmeyeceğini iddia etmiyorum, ama bazen bir şeyin güzel olduğunu ispat edemiyorsan bir açıklama sunman gerekir.

Yanlış anlama her zaman aynıdır: Bir esere keyfi bir etiket yapıştırdıktan sonra etiketi değiştirmek istemezsiniz. O yaşında Chaplin ünlü terekesi altında soytarılık yapmaya devam etseydi,

bu bir felaket olurdu, bunu anlamak zor değil. Zaten çektiği yetmiş beş filminden birkaçı sinema tarihindeki en ünlü ve en sevilen filmler arasına girmiş bir adamın bir senaryo kurgusu konusunda tavsiyeye ihtiyacı olmadığı ortadadır.

Ben *New York'ta Bir Kral*'ın birinci kısmıyla ikinci kısmı arasında bir fark göremedim, çünkü gülmeye hazırlanmak gibi bir hata yapmadım. Herkes gibi gazeteleri okuyorum ve Chaplin'in Amerika'da başına gelen tatsız olaylardan haberdarım; yeni filminin konusunu ve daha önceki filmlerinin derin hüznünü biliyordum. *New York'ta Bir Kral*'ın en hüznü ve en kişisel filmi olacağı besbelliydi. Şunu da iyi anlamak gerekir ki *Altına Hücum*'u yapan adamın, seyircisini ister ağlatabilecek isterse güldürebilecek tüm numaraları bildiğini biliyoruz. *New York'ta Bir Kral*'ı seyrettiğimizde gülmediğimiz gibi ağlamıyorsak, bunun nedeni Chaplin'in kalbimizi değil, kafamızı hedef almış olmasıdır. Bu filmin korkunç hoşluğu yerginin ve intikamın kolaycılığını reddeden *Gece ve Sis*'i hatırlattı.

İki örnek inceleyelim: Chaplin seyirciyi ağlatmak istemiş olsaydı, bu çok kolaydı, küçük Ruppert Shahdov'a, anne babasının arkadaşlarını ele verdiğini itiraf ettiği sahneyi dramatik bir şekle sokup eklememesi yeterdi; *Yumurcak*'ın bir bobinini yeniden yapması kâfiydi. Chaplin bizi güldürmek isteseydi, Araştırma Komisyonunun hazırlıklarını gösterdiğinde, soruşturmacının televizyon kamerası için yüzünü pudralayıp makyaj yaptığı anı geliştirirdi. Püskülcüğüyle üç şaka herkesi güldürmeye yeterdi. Ama bu, daha yüksekleri hedefleyen filmini yok etmek olurdu; bir reseptörde görülen bu makyajın çok kısa tek bir görüntü olarak gösterilmesi işi katıksız halde dosya dokümanına çevirdi.

Yayılan, yerleşen, eğlendirici, alaylı veya acı sahnelerle ayrılan bir film değil, aksine hızlı, kuru, tek bir çizgiyle bir ispat, neredeyse bir belgeseldir. New York planları, Chaplin'in oraya buraya soktuğu iki uçak imgesi bir tür doküman montajını hatırlatıyor. *New York'ta Bir Kral* bir roman veya bir şiir değildir, bir gazete makalesi, "*Charlie Chaplin'in gündemdeki siyaseti serbestçe yorumladı*" bir bloknottan birkaç sayfadır.

Bir kralı canlandırmayı seçtiyse, bunun nedeni hayatının bir kral hayatı olmasıdır. Her yerde öyle karşılandı ve suiistimal edilen fotoğrafları, patavatsız gazetecileri, saçma resepsiyonları göstermek için bunları icat etmesine gerek yoktu. Gerçek hayatta Chaplin, kendisini ağırlayan Parisli, Londralı, New Yorklu “ev sahiplerinin” kendisine dair edindikleri düşünceleri hayal kırıklığına uğratmamak için sürekli “numaralar” yapmak zorundaydı. Bu numaraların kendisi hariç herkes için komik olduğunu gösteriyor, bizi güldürmekten ziyade bizi gıcırdatmak için... Burada yer alan Hamlet’in korkunç tiradının nedeni budur. Diyalogda birisi şöyle söyler: “*Sıradan birisi ama biraz onu ısıttığınızda komik olabiliyor.*” Film boyunca bulduğumuz bu ironik ayık hali seviyorum.

En başında kaybolan parayla ilgili sahnede Chaplin kendisiyle, ünlü sertliğiyle, dolandırma korkusuyla alay ediyor. Şarlo ne kadar duygusalsa, Chaplin o kadar öyle değildir ve ilk kez bizlere kral ile kadınlar arasındaki gerçek ve ayrıntılı ilişkilerini gösteriyor; artık romans yok, göğsünde tuttuğu çiçekler yok, ama Dawn Addams var, öyle bir fingirdek ve tahrik edici bir Amerikan bebeği ki Kral resmen üzerine atlıyor. Chaplin’in Amerika’daki hayatına dair bildiğimiz her şey, suiistimalci annelerin mahkemeye gönderip hayat boyunca rant elde etmek için onun kollarına attıkları kızlar, bütün bunlar üç dakikada özetlendi.

New York’ta Bir Kral komik bir film değilse, bunun nedeni McCarthy Amerikası’nın can sıkıntısının hakim olduğu bir dünya olmasıdır. Bu film otobiyografik ve hoşnutluğun olmadığı bir filmidir, başkalarinkinden daha acılı bir hayat kesitidir, çünkü Chaplin bu dönemin en kaygı verici sorununun sefalet veya gelişmenin kötü etkileri olmadığını anlamıştı. En kötüsü bütün dünyada özgürlüğün sistematik bir şekilde yok edilmesi ve insanların ihbarcılığa zorlanmasıydı.

“Sanat eseri, dramı sergilememeli, çözmeli,” diye açıklar bir yerde Jean Genet. Charlie Chaplin, adı ayıklık olan sırrı sayesinde dramı çözüyor.

Charlie Chaplin Kimdir?¹

Charlie Chaplin dünyanın en ünlü yönetmenidir, fakat işleri sinema tarihinde kaybolma noktasına gelmiş olabilir. Filmlerinin kullanma hakları sona erdikçe Chaplin, kariyerinin başından beri eserlerinin sayısız korsanına öfkелendiği için filmlerinin yayınlanmasını yasaklıyordu. Böylece *Yumurcak'ı*, *Sirk'i*, *Şehir Işıkları'nı*, *Diktatör'ü*, *Mösyö Verdoux'yu*, *Sahne Işıkları'nı* yalnızca ismen bilen yeni bir seyirci nesli ortaya çıkmaya başladı.

Chaplin 1970'ten itibaren eserlerinin neredeyse tümünü tekrar kullanıma açmaya karar verdi ve bu gruplandırma, düşüncesinin ilerleyişini trenyolu üzerinde yürür gibi takip etmemizi sağlayacak.

Sesli sinemanın icadından önceki yıllarda bütün dünyada insanlar, özellikle de yazarlar, entelektüeller, yalnızca bir panayır eğlencesi ya da önemsiz bir sanat olarak gördükleri sinemaya sırt dönüp onu küçümsemişlerdi. Tek bir istisnaya tahammül edebiliyorlardı, o da Charlie Chaplin'di ve Griffith'in, Stroheim'in, Keaton'ın filmlerini iyice seyretmiş olanlar için bu tutumun dayanılmaz oluşunu anlıyorum. Bu da "Sinema bir sanat mıdır?" teması etrafında bir tartışma haline geldi. Fakat entelektüel iki grup arasındaki bu tartışma seyirciyi ilgilendirmiyordu, zaten onlar bu soruyu sormuyorlardı bile. Günümüzde büyüklüğü hayal edilmesi zor olan coşkusıyla –Arjantin'de Eva Peron'un konusu olduğu kültü bütün dünyaya taşımak ve yaymak gerekir– Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde seyirci, Chaplin'i dünyanın en popüler adamı haline getirmişti.

Bu duruma Şarlo'nun beyaz perdelere ilk kez çıkışından altmış yıl sonra dahi hayran kalmamın nedeni bunda büyük bir mantık ve bu mantıkta da büyük bir güzellik görmemdir. Başlangıcından beri sinema 1920 yılına kadar yalnızca bir sanat icra etmek olsa da,

¹ Bu metin André Bazin'in *Charlie Chaplin* (Cerf Yayınları) isimli derlemesine yazılan önsözün bir benzeridir.

imtiyazlı insanlar tarafından yapılmıştır. Mayıs 1968'den beri söylenen "burjuva sanatı sinema" lafını tekrarlamadan, filmleri yapan insanlarla filmleri izleyenler arasında her zaman hem kültürel hem biyografik açıdan büyük bir farklılık olduğunu belirtmek isterim.

Alkolik babası tarafından terk edilen Charlie Chaplin ilk yıllarını annesinin akıl hastanesine götürülmesinden endişe ederek, ardından annesi hastaneye yatırıldıktan sonra polis tarafından tutuklanmaktan korkarak yaşadı; *Hatıralar*'ında yazdığı gibi "...toplumun alt katmanlarında" yaşayan, Kennington Road'un duvarlarını arşınlayan dokuz yaşında minik bir dilenciydi. Çiğliği gözden kaçırmış olacak kadar sık sık tasvir edilip yorumlanan bu noktaya dönmemin nedeni sefaletin, büsbütün olduğunda patlayıcı hale gelmesidir. Chaplin kovalamaca filmlerini çekmek için Keystone'a girdiğinde *music-hall*'deki iş arkadaşlarından daha hızlı ve daha uzağa koşacaktı, çünkü açlığı tasvir eden tek yönetmen o değildi, ama açlığı bilen tek yönetmendi ve 1914 yılından itibaren bobinler yayılmaya başladığında dünyadaki tüm seyirciler bunu hissedecekti.

Annesi delirerek ölen Chaplin'in kendisinin de yabancılaştırmanın eşiğinden döndüğüne ve mim yeteneği (annesinden aldığı bir yetenektir) sayesinde işin içinden çıktığına inanabilirim. Birkaç yıldan beri yalnızlık, ruhsal sıkıntı, fiziksel veya maddi zorluklar içinde büyümüş çocuklar daha ciddi bir şekilde inceleniyor ve uzmanlar otizmi bir savunma mekanizması olarak tasvir ediyorlar. Şarlo'nun hal ve hareketlerinde her şey savunma mekanizmasıdır. Bazin, Şarlo'nun toplum-karşıtı değil de, asosyal olduğunu ve toplumun içine girmek istediğini açıkladığında, Kanner'la neredeyse aynı kelimeleri kullanarak şizofren ile otistik çocuğun arasındaki farkı tanımlıyor: "Şizofren ait olduğu bir dünyadan ayrılarak sorununu çözmeye çalışırken, bizim çocuklarımız başından beri yabancı oldukları bir dünyaya temkinlilikle dokunma konusunda yavaş yavaş uzlaşmaya varıyorlar."

Tek bir kayma [*décalage*] örneğiyle yetinerek (kayma kelimesi Bazin'in kaleminde olduğu gibi *Boş Kale*'de otistik çocuklardan

bahsettiğinde Bruno Bettelheim'in kaleminde de sürekli tekrarlanır) nesnenin rolüyle ilgili iki alıntıyı karşılaştıracakım:

"Otistik çocuk nesnelerden daha az korkar ve belki de onlar üzerinde etkide bulunur, çünkü onun varlığını nesneler değil, kişiler tehdit ediyor gibi görünür. Bununla birlikte nesneleri kullanımları o nesnelerin yapılma amaçlarıyla aynı değildir." (Bettelheim).

"Öyle görünüyor ki nesneler toplumun onlara tayin ettikleri anlamın dışında Şarlo'ya yardım etmeyi kabul ediyor. Bu kaymaların en güzel örneği bedava bir koreografide nesnenin işbirliğinin apaçık ortaya çıktığı küçük ekmeklerin ünlü dansıdır." (Bazin).

Günümüz kelimeleriyle, Şarlo'nun marjinal olduğunu söyleriz ve kendi türündeki marjinaler arasında en marjinalidir. Dünyanın en ünlü ve en zengin sanatçısı olan Chaplin yaşımdan veya edebinden dolayı, en azından mantıksal olarak, başıboş gezgin karakterlerini bırakmaya karar verir, fakat "yerleşmiş" adam rollerinin kendisine yasaklandığını biliyordu; mitini değiştirmeli, ama mitik kalmalıydı: Bu nedenle bir Napoléon, bir Mesih hayatını hazırlıyordu, fakat iki projeden vazgeçip *Büyük Diktatör*'ü, ardından *Mösyö Verdoux*'yu ve *Sahne Işıkları*'nın Calvero'su aracılığıyla *New York'ta Bir Kral*'ı çekti. (Calvero, öyle gözden düşmüş bir palyaçodur ki bir ara emprezaryosuna "Sahte bir isimle kariyerimi devam ettirsem mi?" diye teklif eder.)

Charlie Chaplin sinemanın elli yılına hükmetmiş ve onu öylesine etkilemiştir ki, *Archibaldo de la Cruz*'un arkasında Henri Verdoux'yu ve *Diktatör*'de evinin yakılmasını izleyen Yahudi berberi ya da yirmi altı yıl sonra Milos Forman'ın *Koşun İtfaiyeciler*'indeki yaşlı Polonyalıyı gördüğümüz gibi onu da *Oyunun Kuralı*'nın Julien Carette'inin arkasında bindirme bir görüntü olarak görüyoruz.

Eseri açıkça iki kısma ayrılıyor: a) başıboş gezgin, b) dünyanın en ünlü adamı. Birincisi soruyu soruyor: Var mıyım? İkincisi ona cevap vermeye çalışıyor: Kimim? Bütününde Charlie Chaplin'in eseri sanatsal yaratımın asıl teması olan *kimlik* etrafında dönüp duruyor.

JOHN FORD

Tanrı John Ford'u Kutsasın

John Ford dünyanın en ünlü yönetmenlerinden [*metteur en scène*] biriydi, fakat davranışları da konuşmaları da bu ünün peşinde olmadığı ve onu kabul etmediğine dair belirtilerle doludur. Bize hep asık suratlı, ama gizliden gizliye yumuşak **kalpli** olarak tasvir edilen bu adam, John Wayne'in oynadığı birinci rollerden ziyade, Victor MacLaglen'e oynattığı ikinci karakterlerine kuşkusuz daha yakındı.

John Ford, sanat kelimesini asla telaffuz etmeyen sanatçılardan ve şiir kelimesini asla kullanmayan şairlerden biriydi.

John Ford'un çalışmasında sevdiğim şey, önceliği her zaman karakterlere tanımış olmasıdır. Gazetecilik yaparken, kadınlara ilişkin bakış açısını –fazlasıyla on dokuzuncu yüzyıldan kalma buluyordum– uzun süre eleştirdim, ardından yönetmen olduğumda John Ford sayesinde Maureen O'Hara gibi muhteşem bir kadın oyuncunun 1941 ile 1957 yılları arasında Amerikan sinemasının en iyi kadın rollerini oynayabildiğini fark ettim.

John Ford –Howard Hawks'la eşit derecede– “görünmez sahnelerlendirme” ödülünü alabilir. Büyük hikâye anlatıcılarında kamera işinin seyircinin gözüyle fark edilemez olduğunu söylemek istiyorum. Bu tarz kamera çekiminde makineler çok az hareket eder –yalnızca bir karaktere eşlik ederken hareket eder– her zaman tam olarak gereken mesafeden çekilmiş, çoğunluğu oluşturan sabit planlar ise ancak Guy de Maupassant'ın veya Turgen-

yev'inkiyle karşılaştırabileceğimiz hafif ve akıcı bir yazı sağlayacak türdedir.

John Ford şahane bir kolaylıkla seyirciyi güldürmeyi ve ağlatmayı biliyordu; yapmayı bilmediği tek şey seyirciyi sıkmaktı!

Madem John Ford Tanrı'ya inanıyordu, o zaman Tanrı John Ford'u kutsasın.

(1974)

FRITZ LANG

Fritz Lang Amerika'da

Genç sinemaseverlerin Amerikan sinemasına duyduğu hayranlığa kızanlara en iyi Hollywood filmlerinin İngiliz Hitchcock'un, Yunan Kazan'ın, Danimarkalı Sirk'in, Macar Benedek'in, İtalyan Capra'nın, Rus Milestone'un, Viyanalı Preminger'in, Ulmer'in, Zinneman'ın, Wilder'in, Sternberg'in ve Fritz Lang'ın imzasını taşıdığını hatırlatmak gerekir!

Sisler Rıhtımı filmimiz ve savaştan önce çekilen filmlerin birçoğu gibi, 1936'da çekilen *Günahsız Katiller* kader ve kadercilik fikrini temel alıyor. Olay başladığında Henry Fonda'yı araba hırsızlığı gibi iki veya üç bağışlanabilir hatadan sonra, doğru yoldan çıkmamaya karar vermiş halde hapisneden çıkarken buluyoruz. Avukatının sekreteriyle evlenir, avukatı da ona kamyon şoförlüğü gibi bir iş bile ayarlar.

Günahsız Katiller bir çarkın hikâyesidir; her şey yolunda gidiyor gibi görünür, ama aslında her şey kötüye gidiyordur. Fonda'nın, isteği dışında, "yine bir şey araklamasının" ve tekrar hapse "düşmesinin" nedeni "yumurta çalan manda da çalar" atasözünden ziyade, toplumun yumurta çalanın zorunlu olarak bir manda da çalacağını ilan etmesindendir. Başka bir deyişle dürüst insanlar, Fonda'da eski bir hükümlü görmekte inat ettikleri için onu ilk önce bir otelden, ardından da işinden kovarak tekrar hapishaneye gönderirler. İşlemediği bir soygunla suçlanır, elektrikli sandalyeye mahkûm edilir, tam suçsuzluğu kabul edilecektir ki Fonda

fırar eder; yolunu kesen pederi öldürüp karısıyla birlikte ormana kaçar ve orada polisler ikisini birden öldürür.

Bu filmin hem tartışmacı hem de açık fikirli olduğunu, kanuna itaat eden insanlar haindir ilkesini temel alan bir film olduğunu görüyoruz. Gerçekten de sanatçının ilk görevi çirkin sandığımız şeyin güzelliğini, güzel görünenin ise çirkinliğini ispatlamaktır. Fritz Lang, *Günahsız Katiller* filmi boyunca “sosyal” karakterlerin alçaklığının ve “asosyal” çiftin asaletinin altını çizer. Paraları kalmadığı için Eddie ve Joan silah zoruyla benzin deposunu para ödemededen doldurturlar. Onlar gider gitmez benzinci polisi arar ve kasayı da soyduklarına inandırır. Araba ilk polis engelini zorlar ve Joan’ı vuran mermi bir süt kutusunu deler: Süt saflıktır ve saflıkları bir süreliğine kahramanlarımızı korur.

Joan ormanda isim vermeyi düşünmedikleri bir çocuk doğurur: “Ona bebek deriz.” Gerçekten de medeni durum toplumun bir icadıdır.

Elbette bütün bunlar belli bir romantizmle ilerler, ama *Günahsız Katiller*’in taslağı eskise de filmin kendisi olağanüstü incelemesi, titiz çalışması ve günümüzde hâlâ şaşırtmayı başaran şiddetinin samimiliği sayesinde hiçbir yaşlanma belirtisi göstermez.

Fritz Lang ezelden beri toplumla hesaplaşır. Temel karakterleri her zaman dışlanmış, marjinal kişilerdir. M’nin (*Bir Şehir Katilini Arıyor*) kahramanı kurban olarak gösterilmiş ve çekilmişti. 1933’te Lang nazizmin yükselişi karşısında Almanya’dan apar topar ayrılır. Bundan sonraki tüm eserleri, western ve gerilim (*thriller*) filmleri de buna dahil olmak üzere, bu kırılmayı yansıtacak ve zulüm temasına intikam teması eklenecekti. Fritz Lang’ın birkaç Hollywood filmi bu taslak üzerinde ilerlemiştir: bir adam, polis, bilim adamı, asker veya direnişçi olarak genel düzeyde bir mücadeleye girer; bir yakınının, sevgili karısının, bir çocuğun ölümü çatışmayı bireysel ve duygusal hale getirir; mücadele nedeni kişisel intikamın önplana çıkmasıyla arka plana itilir; *İnsan Avı*, *Zafer Yaratan Casus*, *Yaylaların Fahişesi*, *Ölüm Korkusu* vs.

Fritz Lang’da linç edilme, üstün körü yerine getirilen adalet, vicdani rahatlık takıntı haline gelmiştir ve kötümserliği her film-

de gitgide büyüyerek eseri şu son yıllarda sinema tarihinin en acı filmine dönüştürmüştür. Son filmlerinin rağbet görmemesinin nedeni de budur. Filmlerinde eskiden kurban-kahraman vardı, ardından intikamcı-kahraman oldu, artık yalnızca günahın izini taşıyan insan var. Fritz Lang'ın *Şehir Uyurken*, *Makul Bir Şüphenin Ötesinde* gibi son filmlerinde hiç sempatik karakter kalmadı, hepsi düzenbaz, fırsatçı, ahlaksız kişilerdir. Onların gözünde hayat, bir lunapark treni gibidir.

Makul Bir Şüphenin Ötesinde'de Fritz Lang ölüm cezasının kaldırılmamasından yana gibi görünmektedir. Gazeteci Dana Andrews ölüm cezasına karşı bir kampanya yürütebilmek için bir suçlamayı kabul eder. Kendisine karşı olan bütün ipuçlarını toplar, ölüm cezasına çarptırılmasına izin verir. Ölüm cezasının uygulanacağı günün arifesinde suçsuz olduğu anlaşılır; serbest bırakılır, ama nişanlısıyla konuşurken kendisini ele verir ve kız onun gerçekten bir koro-kızını öldürdüğünü anlar. Gazete içinde yürütülecek bir soruşturma fikri cezadan kaçıp izleri ortadan kaldırmak için aklına gelmiştir, ama nişanlısı onu ihbar etmekte tereddüt etmez.

Eleştirmenlerin genelinin pek sıradan olmayan bu senaryoya kızmasını anlıyoruz, ama dünya çapında yaşanan olayların, nazizmin, savaşın, toplama kamplarının ve McCarthyciliğin olduğu bir dünyada bir adamın başkaldırması pek de şaşırtıcı değildir. Bu başkaldırı da sonuçta iğrenmeye dönüşür.

Fritz Lang, daha iyi işlenmiş bir psikoloji yaratmak veya daha inandırıcı olmak adına değil de, kendi takıntılarının dahil edilmesine daha elverişli hale getirmek için düzeltmeler yaptığı ipe sapa gelmez hikâyelerle kendini özgürce ifade eder. Çok başarılı ve kaliteli bir film olmasına rağmen dekoratörün, oynayan yıldızın ve diyalogları yazanların yönetmen kadar öne çıktığı *Sen Bir Melektin* filmi, René Clément hakkında hiçbir şey öğretmezken *Şehir Uyurken*'i izledikten sonra Lang'ın kim olduğu, ne düşündüğü hakkında daha çok şey biliyordum.

Şehir Uyurken büyük bir gazete etrafında dönen, yaklaşık on karakterin hal ve hareketlerini gösterir. Müdürün aniden ölmesi

üzerine yoz ve beceriksiz bir züppe olan oğlu, Fritz Lang'ın polisiye bulmacayı baştan ortadan kaldırıp jenerik girmeden önce iş üzerinde gösterdiği, genç kadınları boğan adamı bulanı müdür yapacağını söyler. Filmdeki en heyecan verici kısım Lang'ın karakterlerine bakışıdır: Hepsi lanetliymişçesine aşırı sert bir bakış! Hiçbir sahne Fritz Lang'ın yönettiği bir aşk sahnesinden daha az yapmacık ve duygusuz ya da ondan daha acımasız olamaz. Dana Andrews burada ahlaklı bir gazetecedir, pek parlak olmayan bu yarışa katılmayı reddeden tek kişidir; peki bu onu diğer karakterlerden daha iyi birisi yapar mı? Hayır. Bunu anlamak için nişanlısı Sally Forrest'la ilişkisine bakmanız yeter. Sally bakiredir ve hali vakti yerinde bir koca arıyordur; Dana Andrews iş görür gibidir, ama o da Sally'nin, karısı değil de, metresi olmasını tercih eder; bu nedenle de üstü kapalı cinsel şantaj yapar ve okşamalarında her defasında biraz daha ileri gider. Sally de bacaklarına dokunmasına izin verir, çünkü cesaretini tamamıyla kırmak olmaz, diye düşünür, ama gerisine evlendikten sonra bakacaktır. Sonuçta Dana Andrews, gazetenin dedikoducusu, mevkiini yükseltmekten başka bir gayesi olmayan "özgür" kadın Ida Lupino'yla yeterince ateşli bir flört dönemi yaşadıktan sonra direnci kırılacaktır. Patronun karısı ise annesini görmeye gittiğini söyleyerek her seferinde sevgilisine gider. Bir masaj sahnesinde kocasına yalan söylemesi gerektiğindeyse, onunla konuşmak için siyah gözlük takar.

Fritz Lang taşlama ya da alay etmek amacıyla değil de, kötümserliğinden dolayı her karakterine acımasız imgeler yükler. 1932'de nazizmden kaçan bütün Alman yönetmenler arasında bir tek o bu olayı asla atlatamayacak, ona kucak açan Amerika'dan bile tiksinecek hale gelecektir.

Fritz Lang'a göre insan kötü olarak doğar ve filmlerinden yayılan korkunç hüznün Alain Resnais'nin *Gece ve Sis*'ini hatırlatır: "Çağrılarla, bit denetimleriyle bölünen bu geceyi, dış gıcırdatan geceyi hayal etmek için elimizde kalan budur. Çabuk uyumak lazım. Sopayla uyanışlar, itiş kakışlar, çalınan eşyaların aranması..." Bu olağanüstü filmde Resnais bize şunları da söyler: "Siyasi olarak örgütlenmeyi, *kamp yaşamının iç denetimini kamu hukukunun elinden*

almayı başarıyoruz.” Radyoda yayınlanması yasaklanan bir konferansta “kamu hukuku”nun dürüst insana karşı rövanşını en iyi açıklayan en büyük yazarımız, en azından yegâne ahlakçımız Jean Genet’nin kendisidir: SUÇLU ÇOCUK: “Gazeteler halen tel örgülerin dikenlerinde, krematoryum fırınlarında çekilmiş, ambarlardan taşan ya da ovaları dolduran ceset resimleri gösteriyor; çekilmiş tırnaklar, işaretlenmiş ve dövülmekten sertleşmiş deriler; bunlar Hitlerci suçlardır. Ama kimse çocuk cezaevlerinde, Fransa’nın cezaevlerinde işkencecilerin çocuklara ve erkeklere ezelden beri işkence ettiğini aklına getirmedir. Daha insani ya da sadece insani olacak bir adaletin gözünde birilerinin suçsuz diğerlerinin suçlu olduğunu bilmek önemli değildir. Almanların gözünde Fransızlar suçluydu... Bileğimizde kelepçeler varken ve bir aynasız böğrümüzü döverken isimleri bugün mermere yıldızlarla işlenmiş bu dürüst insanlar alkış tutuyorlardı.”

İşte Fritz Lang’ın, eserleri tam olarak kimsenin kimseyi yargılayamayacağı, herkesin suçlu olduğu, herkesin kurban olduğu bu düşünceyi inatçı bir dehayla örneklendirir. *Günahsız Katiller* de bu bağlamda çektiği en önemli filmidir.

Fritz Lang’ın tarzını anlatmak için tek bir kelime yeterli: Amansız. Her planda, her makine hareketinde, her kadrajda, oyuncunun her yer değiştirmesinde, her hareketinde belirgin ve taklit edilemez bir şey var. Bir örnek mi? Hapiste bulunan Fonda’nın dikiz deliğinin arkasından, karısından bir tabanca getirmesini istediği *Günahsız Katiller*’in planı. Sesini boğuklaştırarak, ağız hareketini abartarak ve çenesini kasarak, “Get me a gun” [Bana bir silah bul] cümlesindeki yalnızca sessiz harfleri işitmemize izin verir; iki g’nin ve t’nin gıtlakta çıkarttığı sesi işitiriz ve bu da Fonda’nın olağanüstü derinlikteki bakışıyla olur.

Dolayısıyla *Günahsız Katiller*’i tekrar seyretmek ve Lang’ın sonraki filmlerini de bu film ışığında değerlendirmek gerekir, çünkü bu adam yalnızca dâhiyane bir sanatçı değil, aynı zamanda çağdaş yönetmenler arasındaki en yalıtılmış ve en anlaşılmamış yönetmendir.

FRANK CAPRA

Şifacı Frank Capra

Harry Langdon'un hayran kalınası sessiz filmlerinin yönetmeni olan Frank Capra, çıkışından sonra yüz kez taklit edilen *Bir Gecede Oldu*'yla üne kavuştu. Filmin kopyaları iyi dağıtılmadığı için ne yazık ki Fransa'da Capra'nın eserlerinin hepsi bilinmiyor, ama yine de *Bay Deeds Şehre Gidiyor*, *Para Beraber Gitmez*, *Bay Smith Washington'a Gidiyor* (otuz beş yıl önceden Watergate!), *Sokaktaki Adam* ve *Şahane Hayat* hakkında bu yönetmenin bütün dünyada hatırı sayılır bir etki bıraktığını fark edecek kadar belirgin hatıram var. Bu etkinin izlerini İngiliz genç yönetmen Alfred Hitchcock'un (1940 öncesi), genç İsveçli Ingmar Bergman'ın (1955'ten önce evlilik komedileri döneminde) yönetmenlik çalışmalarında bulabiliriz.

Frank Capra Amerikan komedisinin dört köşesini teşkil edenlerden –Leo Mac Carey, Lubitsch ve Preston Sturges– geriye kalan tek kişiydi. Palern'de doğan bu İtalyan, Hollywood stüdyolarına *commedia dell'arte*'nin sırlarını getirmeyi başarmış, karakterlerini umutsuz insan hallerinin en derinlerine götürüp (Capra'nın komedilerinin trajik anlarını seyrederken pek çok kez ağlamışım-dır) sonrasında sinema salonundan hayata güvenimizi yeniden tesis etmiş olarak ayrılmamızı sağlayan mucizeyle durumu dengelemeyi bilen bir pilottu.

Savaş bittikten sonra toplumsal yaşamın zorlaşması, bencilliğin genelleşmesi, milyarderlerin her şeyi “beraberinde götürecekt-

lerine” inatla inanmaları, bu mucizeleri gittikçe daha önemli hale getirdi, ama kaygıya, kuşkuya, endişeye, günlük hayat mücadelesine karşı Capra bir tür şifacı, yani “resmi” tıbbın rakibiydi. Bu iyi doktor aynı zamanda yönetmendi de.

(1974)

HOWARD HAWKS

Scarface Yaralı Yüz

Yaralı Yüz sinema tarihinde iyi bir yere sahip olsa da, Howard Hawks Hollywood yönetmenleri arasında değeri bilinmeyenlerden biriydi. *Yaralı Yüz* “şans eseri” tutmuş değildir ve apaçık olan güzellikleri *Birleşen Kalpler* veya *Kızıl Nehir* veya *Yeşil Gözlü Esire*’nin gizli güzelliklerini unutturmamalıdır. 1930’da girilen *Yaralı Yüz* ses buluşlarıyla doludur. Al Capone’nun ve işbirlikçilerinin romanlaştırılmış biyografisidir.

Howard Hawks’un bir ahlakçı olduğunu unutmamak lazım; karakterlerine sempati göstermekten uzak olmakla birlikte onları fazlasıyla küçümser; onun için Tony Camonte aptalın, yoldan çıkmışın tekidir ve bu yüzden Paul Muni’den –maymuna benzeyecek şekilde– kollarını yarım daire şeklinde tutmasını, yüzünü buruşturmasını istemiştir. *Yaralı Yüz*’ün mizanseninde haç temasını fark ederiz (duvarların, kapıların, aydınlatmaların vs. üzerinde). Haç teması Hawks için Tony’nin bıçak yarasını ölümü çağrıştıracak müzikal bir motif olarak “düzenleyen” görsel bir takındır. Sinema tarihinin en güzel planı, kuşkusuz Boris Karloff’un filmdeki ölüm sahnesidir; Karloff bowling topunu atmak için dizlerini bükerek, ama tekrar kalkamaz, çünkü bir taramalı tüfek güçsüzlüğüne son vermiştir. O anda kamera, biri hariç bütün pinleri deviren bowling topunu yakalar, devrilmeyen pin Paul Muni tara-

ından ortadan kaldırılan rakip çetenin hayatta kalan son kişisi Boris Karloff gibi, devrilmeden önce uzun süre sendeleyecektir. Bu edebiyat değildir, belki dans, belki şiirdir, ama sinema olduğu kesindir.

(1954)

Gentlemen Prefer Blondes Erkekler Sarışın Sever

Mesleklerinden veya tutkularından dolayı film seyredip onlardan bahseden kişileri ikiye bölen bir konu iki haftadır tartışma konusu olmuş durumda: *Erkekler Sarışın Sever*, Howard Hawks'un bu teknikolor Amerikan filmi, entelektüel bir eser midir, yoksa gelişi güzel hızlıca yapılmış bir yapıt mıdır?

Hatırlatmak maksadıyla saygın bir geçmişe ve tartışmalı bir gündeme sahip bu yönetmenin kariyerini oluşturan birkaç filmi burada sıralayacağım: *Yaralı Yüz*, *Melekler Kanatlı Olur*, *Aslan Yürekli Çavuş*, *Bebek Yetiştirmek*, *Harp Gelini*, *Kızıl Nehir*, *Yeşil Gözlü Esire*, *Tehlikeli Oyun*. Howard Hawks, William Faulkner'ın birlikte çalışmayı kabul ettiği tek yönetmendir. Eserleri macera filmleri ve komedi filmleri olmak üzere iki türdedir. Macera filmleri insana övgü yağdırır, zekâsını, fiziksel ve ahlaki büyüklüğünü kutlar. Komedi filmleri ise modern toplumun içinde bu aynı insanların yozlaşmışlığına ve alçaklığına tanıklık eder. Dolayısıyla Howard Hawks kendi tarzında bir ahlakçıdır ve kinik ve sevimli bir eğlenceci olmaktan uzak *Erkekler Sarışın Sever* can yakıcı ve katı, zeki ve acımasız bir eserdir.

Anekdotu, görünürdeki basitliğini biliyoruz: Sarışın Lorelei (Marilyn Monroe) ve esmer Dorothy (Jane Russel) derin hayranlık besleyen bir dizi milyarder gerilerinde bırakarak hayatta

ilerliyorlar. Lorelei pırlantaları her şeyden çok seviyor ve Dorothy ise erkeklerin kaslarını. Pek çok olaydan sonra onları Amerika'ya geri getiren gemide biri sersem bir milyarderle, diğeri de kash ama parasız bir avukatla evlenecektir. Bu filmde pek gülmüyoruz. Mizansenin veya senaryonun zayıf olmasından dolayı değil, tam aksine oldukça güçlü bir mizansen ve senaryo söz konusu, ama kahkahalar boğazımızda sıkışıp kalıyor, eğlence rahatsız edici oluyor ve muhtemelen bu noktada "entelektüel film" tezi zafer kazanmış oluyor. Howard Hawks ilkesel olarak, işleri her zaman "sonuna kadar götürür" ve başta zorlama görünen pek çok sahne korkunç bir hal aldığı anda, onları mantıksal olarak ulaşabilecekleri bir sona bağlar.

İşte o anda Lorelei ve Dorothy karakter olmayı bırakıp sembollerin de ötesinde birer varlık haline gelirler: Onlar artık "o sarışın" ve "o esmer," açgözlülük ve kösnüllük, frijitlik ve seks deliliğidir. Yazarların (Hawks'la çalışan senarist Charles Lederer ve Hawks'un kendisi) gerçek niyetleri iki temel sahnede görünür hale gelir, bu iki sahne öyle bir sayıklamaya, öyle bir soyutlamaya varır ki, iki bale ve iki şarkı bu iki sahnenin gerçeksizliğini açıklamaya yetmez. İlk önce Dorothy'ye kol kaslarını sergileyen, kol hareketleriyle fiziksel görünümelerini gösteren vs şortlu yirmi atlet arasında Jane Russell'in şarkı söylediği geminin havuzundaki uzun sekans var. İkinci sahne smokin giymiş, sağ ellerinde mücevherler, sol ellerinde tabancalar olan ve Marilyn Monroe'nun pırlantalı yelpazesine üflediğinde kafalarına kurşun sıkacak yakışıklı beş delikanlının çevrelediği "*Kadının en iyi dostu pırlantadır*" şarkısını söyleyen Marilyn Monroe'nun sahnesi var. Aynı sahnede kırmızı aydınlatma aniden azalıp yerini tek bir projektörün kilise ışığına bırakır ve yirmi bey vecd halinde ayaklarına kapanır. Son olarak anlamlı olması bakımında pırlantadan bir tacı hediye alan Lorelei'in uğraşının "nesnesini" veya daha doğrusu çalışma aletini taçlandırmak için arkasında dikey olarak tacı tuttuğu planı hatırlatmak isterim.

Pek çok modern sanatçının uygulamayı denedikleri cinslerin bu patlamasını sinema alanında Hawks'tan daha başarılı yapan ol-

mamıştır ve bunun kanıtı da O'Henry'den uyarlanmış ve kimseyi güldürmediği için "Century-Fox"un geri çektiği gülünç skedir. Canavar-çocuk ve çocuksu yetişkinler gibi çok sevdiği temalarla Hawks'a özgü ve zengin bir anekdottu: Kötü adamlar bir çocuğu kaçıır, fakat çocuk o kadar çekilmezdir ki, adamlar çocuğu geri almaları için ailesine para teklif ederler.

Ona hangi etiket yapıştırılırsa yapıştırılsın, Hawks'un komiği yeni ve özgün, ticari zorunluluklardan ziyade absürtlüğün sağlam bir mekaniğini açığa çıkaran kurallarla yönetilmiş görünüyor. Bu filme ister gülünsün ister diş gıcırdatılsın kesin olan bir şey varsa, o da filmi izlerken hiç sıkılmayacağımızdır.

(1954)

Land of Pharaohs Firavunlar Saltanatı

Olay millattan 2800 yıl önce, VI. Hanedan döneminde geçiyor. Büyük Firavun Keops, mezarı olacak büyük piramidi inşa ettirmeye başlar. Film yirmi yıl sürecek olan bu çalışmanın hikâyesini anlatır. İşçilerin birkaç nesli, ömürlerini bu işe adayacak, sayısız "iş kazası" gerçekleştirecektir.

Firavunlar Saltanatı Howard Hawks'un en iyi filmi değildir, ama Hollywood'a özgü Mısır takıntısının maskaralığına düşmeden böyle bir konuyu, böyle bir çerçeveyi, böyle bir dönemi işleyen ilk filmidir.

Jenerikte ünlü bir isim yer alır: Senaryonun oluşmasına ve diyalogların yazımına katkıda bulunan William Faulkner. Bu senaryonun en güçlü yönü bütün temaların, birbirini izleyen bütün olayların baştan savma pitoresk bir gösterişe ya da konudan uzaklaşma tuzağına düşmeden eninde sonunda piramidin inşasına

varmasıdır. Burada zehirli kadeh yok, zevk ve eğlence sahneleri yok, yapmacıklık yok. Mimar Valsthar taş bloklarına öyle bir düzenek düşünmüştür ki, Keops öldüğünde adamlarıyla birlikte (ki onlar canlı kalacaklar) piramidin tam merkezinin kumla dolması ve diğer düzenekleri harekete geçirmesi için iki çömleğin kırılması yeterli olacaktır. Bir ihtimal Faulknerci olan ve yirmi yıllık bir çalışmayı bir anda kum dalgasıyla sonlandıran bu fikir, *Firavunlar Saltanatı*'nın, *Firavunun Gözdesi*'nin veya *On Emir*'in bir varyantı olmadığını açıkça gösteriyor.

Warnercolor yöntemi burada çok tatmin edici olmasa da, sinemaskop bizi bir kez daha memnun ediyor; kalabalık sahnelerde ufak darbelerle taşları kesen "işçileri," bedenleri karşıdan kol ve yüzlerini ise yandan göstererek ünlü freskleri andırıyor.

Firavunlar Saltanatı çoğu zaman haklı olarak eleştirilen bir türe yenilik ve zekâ getirmiştir.

(1955)

JOSEPH VON STERNBERG

Jet Pilot Ajanlar Eğleniyor

Ajanlar Eğleniyor aynı zamanda *Mavi Melek*, *Yeraltı Dünyası*, *Şanghay Harekâtı*, *Anatahan Destanı* filmlerinin de yönetmeni olan Joseph von Sternberg tarafından 1950 yılında çekilmiş Sovyet karşıtı bir propaganda filmidir.

Gülmeyen Kadın üzerine, klasik bir Amerikan komedisidir: Amerikalı bir pilotla Rus bir kadın pilot arasındaki sevgi, kadının kapitalist dünyanın mutluluklarına ilişkin sohbeti herhangi bir ideolojiden ilham almadığı için antipatik bir filmidir. Filmin tek amacı Amerikan havacılığının en iyi havacılık olduğunu ve Rusya'da hayatın kâbus gibi olduğunu göstermektir. İşte gece kulübü müdavimlerinin cüzdanlarını şişiren en kötü Sovyet karşıtlığı. Sert ve titiz birisi olan von Sternberg için bu film bir "sipariş"ti. Zaten filmi de artık reddediyor, çünkü havacılık tutkunu yapımcı Howard Hughes Hollywood'un en kaprisli ve zorba finansçılarından biri olarak, filmin "montajını" çekimlerden birkaç yıl sonra, von Sternberg olmadan ve ona karşı çıkarak yaptırmıştır. Yine de başarılı ve güzel bir filmidir.

Yapımcı Howard Hughes o anki üç tutkusunu tatmin etmek istemiştir: Havacılık, Janet Leigh ve komünizm karşıtlığı. Bu üç dileğinin –beklentilerinin de ötesinde– gerçekleştiğini söyleyebiliriz, çünkü *Jet Pilot* bugüne kadar gerçekleştirilmiş havacılık

filmleri arasında en iyilerinden biridir, Janet Leigh göz alıcıdır ve komünist karşıtlığı da az bulunacak bir hainliktedir.

Büyük bir Sovyet pilotu olan Janet Leigh, Amerika topraklarına iner ve özgürlüğü seçmiş gibi yapar. Büyük bir Amerikan pilotu olan John Wayne ona kur yapıp ağzından her türlü askeri bilgiyi almakla görevlendirilir. İkinci perde: Jane Leigh aslında bir casustur; Amerika'dan sınırdışı edilecekken, ona gerçekten âşık olan John Wayne'le evlenir ve birlikte Rusya'ya kaçarlar. Üçüncü perde: Rusya cehennem gibidir ya da cehennemi aratmıyordur. Amerikan havacılığıyla ilgili bilgi sızdırmayı kabul etmeyen John Wayne *L'Express*'te Lajos Ruff'un tasvir ettiği türden bir beyin yıkamasına tabi tutulur. Çok geç olmadan John ve Janet bütün Sovyet uçakları peşlerindeyken Amerika'ya kaçma yolundadırlar; filmin ikisini hâlâ âşık ve hamburgerlerini yemek üzere gösteren son planı bizi teskin eder.

Jet Pilot, her şeye rağmen neden iyi bir filmidir? Çünkü Janet Leigh ile John Wayne arasındaki sahnelerde görüntü sanatla, mucitlikle ve zekâyla ayarlanmıştır; çünkü bu filmdeki erotizm olabileceğinin en kurnazı, en inceliklisi, en etkilisi ve en kibarıdır. John Wayne'in, göğüs kısmında ve göbeğinin alt kısmında dik ceplerin yer aldığı elyafli bir tulum giymiş Janet Leigh'yi araması gerektiği sahneyi unutamam; kadın pilotun, küçük külodunu incelenmesi için, kapı aralığından ayağıyla attığı anı unutamam; geceliği içindeki, uçaktaki, Rusya'daki Janet'ı unutamam, her yerde en iyi formunda olan bir Janet. Ama kadınların Sternberg'in işi olduğunu zaten biliyorduk. Uçakları da çekmek zorunda kalan –ki filmin yarısı uçak görüntülerinden oluşur– Sternberg zaman zaman insanı allak bullak eden bir beceriyle uçakları “insanlaştırmayı” başarmıştır; Janet Leigh'nin kullandığı uçak gökyüzünde görünüp John Wayne'in kullandığı uçağın yanında uçtuğu an ve göğün ortasında radyoyla paylaştıkları aşk sohbetini anlaşılır halde işittiğimizde şiirsel yöntemlerle yaratılmış tamamen saf bir heyecanla dolarız; böyle bir mucitlik ve güzellik boğazımızda düğümlenir. Filmin konusu, tekrarlıyorum, aptalca ve propagandadan ibaret-

tir, ama Sternberg konudan sürekli kaçır ve örneğin erkek uçak ve dişi uçak birbirini aradığında, birbirine kavuştuğunda, üst üste geldiğinde, hareketlendiğinde, sakinleşip yan yana uçtuğunda gözlerimiz dolar; evet bu filmde uçaklar gerçekten sevişir.

(1958)

(NOT): Bir yıl sonra (1951) yapımcı-havacı Howard Hughes *Kanunsuzlar*'da keşfedip tanıttığı kadın oyuncu Jane Russell'i yönetmek üzere *Makao* filmi için von Sternberg'e başvurmuştu. İlk çekimlerden memnun kalmayıp –von Sternberg'in yerine Nick Ray çağrılır– fark etmeden Guillaume Apollinaire'in, "Göğüslerin sevdiğim yegâne füzelerdir," sözünü tekrarlayan Hughes, aşağıdaki inceleme mektubunda (söz konusu mektubu Noah Dietrich *Howard, The Amazing Mr. Hughes* isimli kitabında ortaya çıkarmıştır) bir kadın oyuncunun sutyeninin bir uçak motoru kadar dikkat gerektirdiğini vurgular:

"Deneme çekiminde göründükleri kadarıyla (Jane) Russell'in kıyafetlerinin berbat olduklarını düşünüyorum. Üzerine oturmuyor, her şeyini saklıyor ve genel olarak tek bir kelime bunu tanımıyor: İğrenç.

Yine de bir istisna yapılabilir: gerçekten olağanüstü olan metalik kumaştan yapılmış kıyafet. Onu mutlaka kullanmalıyız.

Ama göğüs kısmı hiç olmamış ve –Tanrı beni bağışlasın– sanki göğüsler bir şeyle doldurulmuş ya da sahteymiş izlenimi veriyor. Çamaşırlarının doğal durmadığı ortada. Göğüslerin şeklini almayan, sert kumaştan bir sutyen takmış gibi görünüyor. Özellikle meme uçlarının etrafında bir sorun var, elbisenin altına sert bir kumaş parçası konulmuş gibi gösteriyor ve etrafı da doğal değil, yapay görünüyor.

Sutyenin çıkartılmasını önermiyorum elbette, çünkü bu iç çamaşırın Russell için son derece gerekli olduğunu biliyorum. Ama sanırım elbisenin altında göğsün doğal şeklini gösterecek bir yarım sutyen veya ince kumaştan hafif bir sutyen daha etkili olacaktır...

Diğer yandan sutyene veya elbiseye meme uçlarının bulunduğu yere dik bir şey koymak faydalı olacaktır, çünkü biliyorum ki Russell'da göğüs uçları doğal görünmüyor. Orada göğsü yuvarlak veya düz görünüyor, öyle ki o noktada ufak bir hile yerinde olacaktır, elbette göğsün doğal çizgisini bozmadan bunu ilave edebilirsek. Olayın bu noktasında sıkıntı göğüs uçlarının teorik olarak bulunması gerektiği yerde birkaç tane uç belirmesi olur, bu da hiç doğal olmaz. Aynı şekilde göğsün silueti, uç noktadan bedene bağlantı kısmına kadar fazlasıyla konik duruyor, mekanik bir şekilde yapılmış bir nesneyi çağrıştırıyor.

Açıklaması zor, ama filmi seyrederken ne demek istediğimi anlarsınız.

Yukarıda yaptığım bütün gözlemlerin metalik kumaştan yapılmış elbiseyle ilgili olduğunu muhtemelen anlamışsınızdır. Aynı zamanda söylediklerim filmde giyeceği diğer kıyafetler için de geçerlidir ve bu talimatlarımın bütün elbiselere tatbik edilmesini istiyorum... Bununla birlikte Russell'ın bu bölgesini seyretmek için para veren müşterilerin her tarafı metalik veya sıradan kumaşa sarılmış şekilde değil de, istedikleri şekilde seyredebilmeleri için diğer elbiselerinin mümkün olduğunca (yasanın izin verdiği kadar) dekolte olmasını istiyorum."

ALFRED HITCHCOCK

Rear Window

Arka Pencere

İki tür yönetmen vardır: Filmlerini tasarlarken ve çekerken seyirciyi göz önünde bulunduranlar ve bulundurmayanlar. Birinci sınıf için sinema bir gösteri sanatıdır, ikinci sınıf için ise kişisel bir maceradır. Birini ya da diğerini tercih etmeye gerek yok, bu sadece bir durum tespiti. Tıpkı Renoir gibi Hitchcock için, hatta hemen hemen bütün Amerikan yönetmenler için de geçerli olan şudur: Bir film tutmadığında, yani konu seçiminden çekim sürecine kadar sürekli düşünülen seyirciyi etkilemediğinde başarılı sayılmazlar. Bresson, Tati, Rossellini, Nicholas Ray kendi tarzlarında film çekip ardından seyircinin, “oyunlarına” katılmalarını isterken; Renoir, Clouzot, Hitchcock, Hawks gelecekteki seyircilerin ilgisini çekeceğinden emin olmak için kendilerine sürekli sorular sorar ve filmlerini seyirci için yaparlar.

Sıradışı bir zekâya sahip olan Alfred Hitchcock erken dönemde, İngiltere'deki kariyerinin başından itibaren film yapımının bütün yönlerini göz önünde bulundurmaya kendini alıştırmıştı. İngiltere döneminde mizah, Amerika döneminde “gerilim” filmlerine yoğunlaşarak hayatı boyunca kendi zevklerini seyircinin zevkiyle örtüştürmeye çabaladı. Bu gerilim ve mizah dozu Hitchcock'a dünyanın en ticari yönetmenlerinden biri olmayı sağlarken (filmleri düzenli olarak maliyetlerinin dört katı kazandırıyor),

büyük bir yönetmen olmasını sağlayan şeyse kendisine ve sanatına şart koştuğu büyük özendir.

Arka Pencere'deki entrikayı özetleyerek, getirdiği yeniliğin – anlatılması zor karmaşıklığı içinde– tamamını ortaya çıkartamayız. Bacağı kırıldığı için sandalyesine mahkûm olan muhabir-fotoğrafçı Jeffrie (James Stewart) pencereden komşularının davranışlarını gözler. Bir gün aralarından birinin çabuk öfkelenen, mızımız ve hasta karısını öldürdüğü kanısına varır. Alçıdan dolayı her ne kadar hareketsiz kalmış olsa da, yürüttüğü araştırma filmin konusunun bir bölümünü teşkil eder. Aynı zamanda Jeffrie'yle evlenmek isteyen başarılı, genç bir kadından (Grace Kelly) ve karşı komşularından teker teker bahsetmek gerekir. Küçük bir köpeğin “zehirlenmesin” yüzünden allak bullak olmuş çocuksuz bir çift; biraz teşhirci bir genç kız; yalnız kalmış genç bir kadın ve sonunda intihar isteklerini birleştirip belki bir aile kuracağı lanetli bir kompozitör; gün boyu sevişen genç bir çift ve nihayet katil ve kurbanı.

Bu şekilde özetlendiğinde senaryo derinden ziyade kurnazca görünüyor, yine de bu filmin, Hitchcock'un Hollywood'da çektiği on yedi film arasında en önemlilerinden biri olduğuna, en azından hiçbir açığın, hiçbir zayıf noktanın, hiçbir ödünün yer almadığı nadir filmlerinden biri olduğuna inanıyorum. Örneğin filmde her şeyin evlilik konusu etrafında döndüğü apaçıktır. Grace Kelly şüphelinin dairesine girdiğinde orada aradığı şey öldürülen kadının alyansıdır; Grace Kelly alyansı parmağına takar, James Stewart ise dürbünüyle avlunun diğer ucundan onun hareketlerini takip etmektedir. Fakat filmin sonunda bu ikisinin evleneceğini belirten hiçbir şey yoktur ve *Arka Pencere*, kötümserliğin ötesinde acımasız bir filmidir. Stewart komşularını yalnızca güçsüzlük anlarında, saçma bir pozisyonda, gülünç, hatta tiksinc göründükleri zamanlarda gözetler.

Filmin yapısı incelikli bir erotizmin kuşattığı (öpücüklerin seslendirilmesi olağanüstü bir belirginliğe ve gerçekliğe sahiptir) evlilik, intihar, güçsüzlük ve ölüm gibi birkaç temanın iç içe ge-

çip birbirini tamamladığı, müzikal bir yapıdır. Hitchcock'un kaygısızlığı, "nesnelliği" yalnızca görünüştedir; gerçekçiliği, şiiri, iç karartıcı mizahı ve saf masalı çok tuhaf bir tınıda dahil eden, insanlardan kaçmaya meyilli dünya görüşü senaryonun işlenmesinde, mizansende, oyuncuların yönlendirilmesinde ve ayrıntılarda açığa çıkar.

Arka Pencere patavatsızlığın, istismar edilen ve en yüz karası yönleriyle apansız yakalanan mahremiyetin filmidir, imkânsız mutluluğun, avluda yıkanan kirli çamaşırların, ahlaki yalnızlığın filmi, günlük hayatın ve yok edilmiş hayallerin olağanüstü senfonisidir.

Hitchcock'un sadizminden sık sık bahsedilir. Sanırım gerçek, bundan daha karmaşık ve *Arka Pencere* de Hitchcock'un kendini bu denli ele verdiği ilk filmidir. *Şüphenin Gölgesi*'nin kahramanı için dünya bir domuz ahırıydı. Bugün bana öyle geliyor ki Hitchcock, *Arka Pencere*'de karakterinin arkasında kendini ifade ediyor. Genel sonuçlara varmakla suçlanmak istemem, ama *Arka Pencere*'nin samimiyeti her planda apaçık ortaya çıkarken, Hitchcock'un filmlerinin tarzı gitgide daha ciddileşerek göz alıcılığın, dolayısıyla ticari kazancın tersine gidiyor. Evet, söz konusu olan hassas bir püritenin, dünyaya abartılı bir haşinlikle bakan bir *auteur*'ün ahlaki tutumudur.

Alfred Hitchcock sinematografik öykülemeye öyle bir uzmanlığa ulaşmıştır ki, otuz yıl içinde, iyi bir hikâye anlatıcısından çok daha fazlası olmuştur. Mesleğine tutkuyla bağlı olduğu, mizansen sorunlarını çok önceden çözdüğü ve sürekli film çektiği için can sıkıntısına düşmemek ve kendini tekrarlamamak adına kendine yeni zorluklar icat edip yeni disiplinler yaratması gerekmiştir. Bu yüzden de yakın zamana ait filmlerinde, her zaman ustalıkla üstesinden geldiği tutkulu zorluklar çoğalmıştır.

Buradaki meydan okuma, filmi tek bir yerde ve yalnızca kendi bakış açısına göre çekmiş olmasıdır. Stewart ne görüyorsa onu görüyor, onun gördüğü açıyla ve onunla aynı anda görüyoruz. Kuru ve teorik bir kumar olarak kalabilecek, soğuk bir virtüöz-

lük çalışması olabilecek bu girişim James Stewart'ın aralıksız icatları sayesinde büyüleyici bir gösteriye dönüşür ve Stewart'ın alçılı bacağı onu yerine nasıl mıhladıysa, bizi de koltuğumuza öyle mıhlar.

Yine de böylesine yeni ve tuhaf bir film karşısında bu baş döndürücü virtüözlüğü unutuyoruz; her plan kendi başına kazanılmış bir bahistir; tazelik ve yenilik yaratma gayreti, hem araç gereçlerin hareketini hem film hilelerini hem dekorları hem de renkleri etkiler. (Ah, Karanlıkta bir sigaranın yanışıyla parlayan, katilin altın renkli çerçevesi olan gözlükleri).

Arka Pencere'yi mükemmel bir şekilde ve tamamen anlayan kişi –ki bu, tek bir izlemeyle mümkün değildir– karakterlerin kötülüğünün kural olduğu bir oyuna dahil olmaktan tiksiniş bunu reddedebilir, fakat bir filmde bu denli kesin bir dünya görüşü olması o kadar nadirdir ki, tartışılmaz başarısı karşısında saygıyla eğilmeliyiz.

Arka Pencere'yi açıklamak için şu parabolü teklif ediyorum: Avlu dünyadır, foto muhabir yönetmendir, dürbünler kamerayı ve objektiflerini simgeler. Peki bütün bunlar arasında Hitchcock? Bizden nefret ettiğini bilmeyi sevdiğimiz adamdır.

To Catch a Thief Kelepçeli Âşık

Savaştan önce Fransa'ya yerleşmiş Amerikalı bir hırsız olan John Robie (Cary Grant) öylesine kişisel bir hırsızlık tekniği geliştirmiştir ki, gerçekleştirdiği her hırsızlık ona özgün bir imza taşır ve kim olduğu bir türlü ortaya çıkarılamadığı için de ona “Kedi” lakabı takılır. Sonunda hapse düşen Robie hapishanenin bir gün bombalara hedef olmasını fırsat bilerek kaçır, çeteye dahil olur ve Direniş'in [Résistance] kahramanlarından biri haline gelir.

Film birkaç yıl sonrasında başlar, John Robie eski hırsızlıklarının meyvelerinden faydalanarak Saint-Paul-de-Vence'taki bir villada –refah içinde– yaşamak için işlerden tamamen el etek çekmiştir.

Fransız Rivierası Côte d'Azur'ün malikâne ve otellerinden mücevherlerin, kendisi kadar uzman birisi tarafından ve onun tarzında gerçekleştirilen soygunlarla huzuru bozulur.

Günlük rutinde ve emekliliğinde rahatsız edilen ve kendisinden kuşkulanan eski-Kedi huzura kavuşabilmek için polisin yakalamayı başaramadığı taklitçi hırsızın maskesini bizzat kendisi düşürmeye girişir; taklitçi avınının izini sürebilmek için Arsen Lüpen'in rahatlıkla benimseyeceği bir diyalektiğe başvurur: “Yeni Kedi'nin maskesini düşürmek için onu hırsızlık yapacağı bir sonraki yerde suçüstü yakalamam lazım. ‘Benim yerimde’ olduğunu hayal ederek akıl yürüttüğüne göre, bir sonraki kurbanının kim olacağını tespit etmek için, eskiden olsa ne yapacağımı, şimdi onun yerinde olsam, yani sonuç olarak ‘benim’ şimdi ne yapacağımı düşünmem yeterlidir.”

John Robie bu işte elbette başarılı olacaktır.

Kelepçeli Aşık'ın polisiye entrikasını detaylıca anlatmamın nedeni, görünenin tersine Alfred Hitchcock'un bir kez daha değiştirilebilirlik, değiş tokuş edilen suç, iki kişi arasındaki ahlaki ve neredeyse fiziksel benzerlik gibi çok sevdiği temalara tamamen sadık kaldığını göstermekti.

Kelepçeli Aşık'ın polisiye çözümünü ele vermeden Brigitte Auber'in bu filmde Cary Grant'a benzemesinin ve onunki gibi çizgili bir mayo (Cary Grant'inki mavi-beyaz, Brigitte Auber'inki kırmızı-beyaz) giymiş olmasının bir tesadüf olmadığına eminim; Cary Grant saçlarını sağdan ayırırken Brigitte Auber saçlarını soldan ayırmıştır. Birbirinin tersi olsalar da birbirlerine benzerler, bu da eserin iyi bir simetriye sahip olduğu anlamına gelir ve bu simetri entrikanın detaylarına kadar uzanır.

Kelepçeli Aşık karamsar bir film değildir, “gerilime” pek az yer verilmiştir. Bu filmin çerçevesi *İtiraf Ediyorum* ya da *Trendeki*

Yabancılar'dakinden farklı olsa da temel ve karakterleri birbirine bağlayan ilişki aynıdır.

Yukarıda Arsen Lüpén'den tesadüfen bahsetmiş değilim, çünkü Hitchcock'un yeni filmi zarif, nükteli, Maurice Leblanc'ın 813 veya *Oyuk İğne* kitaplarındaki derin kedere varacak kadar duygusaldır. Replikleri bizi güldürecek, polisiye bir hikâye olarak yazılmıştır, ama Hitchcock'un temel fikrinin onu, Jacques Becker'in *Haracıma Dokunmayın*'da kullandığı formülü kullanmaya götürdüğü bir gerçektir: Hırsızlar yorulmuşlardır. Cary Grant'in hayranlık uyandıracak bir şekilde canlandığı karakter kötü yoldan dönmüş ve bitmiştir. Hırsızlık tekniğini neredeyse bir polis memurunun amaçları doğrultusunda kullanmaya zorlayan son işi, onu aksiyon nostaljisiyle doldurur. *Kelepçeli Aşık*'ı kötümser bir film olarak görmem şaşırtabilir; bunu fark etmek için Georgie Auld ve Lyn Murray'in hüznü bir melodisi olan müziğini dinlemek ve Cary Grant'in alışılmadık performansını izlemek yeterli olacaktır.

Alfred Hitchcock *Cinayet Var*'da ve *Arka Pencere*'de olduğu gibi, Grace Kelly'yi eleştirel anlamda kullanır; burada Yanki olarak muhteşem bir Marie-Chantal karakterini canlandırır ve sonunda Cary Grant'i kendisiyle evlenmeye zorlayarak onu yakalar.

Kelepçeli Aşık'ın gerçeklik noktasında eksikleri olduğunu ileri süren eleştiriler okudum, oysa Alfred Hitchcock'un gerçeklikle olan ilişkisine dair André Bazin şu kayda değer satırları yazmıştır:

"Hitchcock seyirciyi kandırmaz; ya basit dramatik bir ilgi ya da derin bir ıstırap söz konusudur, merakımız tehditlerin belirsizliğinden kaynaklanmaz. Burada söz konusu olan, fırtına gibi, her tür tehlikenin ansızın ortaya çıkabileceği gizemli bir "hava" değil, aksine kaygan bir yokuşta kaymaya başlayan ve gelecekteki hızı kolaylıkla hesaplanabilecek çelik bir küllenin dengesizliğine benzer bir dengesizliktir. Bu durumda mizansen, gerçeği yalnızca dramatik çekim merkezinden geçen dikey çizginin dengeleme çokgeninden çıktığı anları gösterme sanatı olacaktır. Bu durumda ilk sarsıntı gibi, düşüşün çıkarttığı gürültü de göz ardı edilecektir. Bana kalırsa Hitchcock tarzının anahtarı –tarzı öylesine ona özgüdür

ki filmlerinin en sıradan görüntülerinde bile sadece bir göz atarak tanırız– bu dengesizliğin hayran olunacak derecede belirleyici niteliğindedir.”

Sinirsel bir gerilim doğuran bu dengesizliği film boyunca korumak için Hitchcock, doğal olarak psikolojik bir filmin vazgeçilmez bütün sahnelerinden (bağıntı, serim ve çözüm sahneleri) vazgeçmek zorundadır, zaten bu sahneleri çekseydi ölesiye sıkılırdı. Böylece Hitchcock entrikaların gerçeğe benzerliğini ihmal etmek zorunda kalmıştır ve hatta yalnızca “tarihsel,” “sosyolojik” ve “psikolojik” olarak tutarlı senaryoları kabul eden yalandan evrimleşmiş seyirci nesli var olduğundan beri bu gerçekliğe benzerlikten nefret etmeye başlamıştır.

Alfred Hitchcock’un Renoir’la, Rossellini’yle, Orson Welles’le ve birkaç büyük yönetmenle ortak noktası psikolojiyi hiç umursamamasıdır. Gerilimin ustası tuhaf sahnelerdeki etkilerin gerçekliğinde, kesinliğinde ve doğruluğunda gerçekliğe ulaşır. *Kelepçeli Aşık*’ta, görmek isteyenler için üç veya dört tuhaflık göze çarpar, ama her görüntüde böylesi bir belirginliğin olduğu başka yer yoktur.

Dosyaya güzel bir parça ekleyelim: Hitchcock *Kelepçeli Aşık*’ın stüdyo sahnelerini yönetmek için Hollywood’a dönmüştü, Fransa’da kalan asistanları Côte d’Azur’de “geriden gösterimleri”* çekiyorlardı. Hollywood’dan Nice’te bulunan asistanına beyaz perdede iki veya en fazla üç saniye süren bir planın çekimini tekrar çekmesi için gönderdiği bir telgraf metninde şöyle yazıyor:

“Sevgili Herby. Gelmekte olan otobüsten kaçan araba planını izledim. Şu nedenlerden dolayı etkili olmamasından endişe duyuyorum: Biz-kamera virajı alırken otobüs öyle ani bir şekilde ortaya çıkıyor ki tehlike algılanmadan geçmiş oluyor. İki düzeltme yapılacak: –Birincisi: Sağdaki yoldan uzun gitmeli ki viraj gelmeden viraj olduğu anlaşılsın. Viraja girdiğimizde dar olduğu için otobüsün görünmesine ve üzerimize gelmesine şaşırmamız gerekiyor. Otobüs sola doğru kayma-

▪ Fransızca *transparence*, İngilizce *back projection* bir planın çekimi sırasında oyuncuların arkasında yer alan saydam bir perdeye, perdenin gerisindeki bir göstericiden yansıtılan görüntülerin oyuncularla birlikte filme alınması. –ed.n.

lı, ama biz-kameranın virajı içten alması gerekiyor. –İkinci: Plan beyaz perdeye verilince otobüsün yalnızca yarısı görünüyor. Bunun nedeninin virajda, arabayla aniden yana kaymanız. Çekim arabası virajı alırken, kamerayı soldan sağa panoramik bir çekim yapacak şekilde sola doğru tutarak bunu düzeltebilirsiniz. Çekimlerin geri kalanının hepsi nefes kesecek kadar güzel. Bütün ekibe sevgilerimle. HITCH.”

Ne elde etmek istediğini ve nasıl elde edeceğini en iyi bilen adamın kariyerinde ufak tefek filmlerinden biri olan *Keleпçeli Aşık*, Hitchcock’un çektiğı en kinik filmlerden biri olmakla birlikte bütün seyirci kitlelerini –en züppesinden en sıradanına kadar– tümüyle tatmin ediyor. Cary Grant ile Grace Kelly arasında geçen, filmin son sahnesi bir klasiktir. Bu film tuhaf bir filmidir, Hitchcock’u yenilerken değişmeden kalmasına da katkıda bulunur; eğlendirici, sürükleyici, ama aynı zamanda Fransız polisleri ve Amerikalı turistleri pek hoş karşılamayan bir filmidir.

(1955)

The Wrong Man Lekeli Adam

İki buçuk yıl önce dostum Claude Chabrol ve ben, Saint-Maurice Stüdyosunun donmuş havuzuna düşünce korkunun efendisinin önce alaycı, ardından merhametli bakışları karşısında Alfred Hitchcock’la tanıştık.

Birkaç saat sonra üstümüz kurumuş halde yeni bir teyple –eskisi kelimenin tam anlamıyla suda boğulduğundan kullanılamaz hale gelmişti– onun yanına gittik.

Kısa ve öz bir görüşme oldu; yapmaya çalıştığımız şey Hitchcock’a günümüzde çektiğı Amerikan filmlerinin eskiden çektiğı

İngiliz filmlerinden çok daha iyi olduklarını kabul ettirmektir. Aslında çok da zor olmadı: "Londra'da bazı gazeteciler Amerika'dan gelen her şeyin kötü olduğunu söylememi istiyor; Amerikan karşıtlığı çok fazla, nedenini bilmiyorum, ama durum böyle." Hitchcock bize ideal film den –sadece kendimiz için çekeceğimiz ve bir tabloyu sergiler gibi, salonumuzun duvarına yansıtılacak bir film den– bahsettikten sonra bunun üzerine "çalıştık."

"Fakat bu ideal film daha çok İtiraf Ediyorum'a mı yoksa Kaybolan Kadın'a mı yakın olurdu?

-Elbette, İtiraf Ediyorum'a!

- İtiraf Ediyorum mu?

-Evet, tabii ki; örneğin beni çok fena cezbeden bir film fikrini düşünüyorum. İki yıl önce New York'ta Kulüp Stork'un müzisyenlerinden biri evine döndü ve gece iki sularında kapısının beliren iki adam onu alıp çeşitli yerlere götürerek, örneğin bir saloon'a, onu gösterip 'Bu adam mı? Bu adam mı?' diye sordular. Kısacası adam hırsızlıktan tutuklandı. Tamamen masumdu; mahkemeye falan çıkması gerekti ve sonunda karısı aklını kaçırdı; akıl hastanesine yatırıldı ve muhtemelen hâlâ oradadır. Mahkemede zanlının suçlu olduğundan emin olan bir jüri üyesi vardı; avukat tanıklardan birini sorgularken bu jüri üyesi ayağa kalktı ve şöyle dedi: 'Sayın yargıç bütün bunların dinlenmesi gerekli mi?' Ritüelde ufak bir aksaklık sayılır, ama mahkeme uzatıldı, yeni mahkeme vakti beklenirken, gerçek suçlu yakalandı ve suçunu itiraf etti. Sanırım başka bir adam yüzünden kellesinin tehlikede olması açısından bu masum adamın bakış açısıyla bütün bu olayları göstersek ilgi çekici bir film olur. Üstelik herkes ona karşı çok dostane, iyi niyetli davranıyor; adam 'masumum' diyor; diğer insanlar da ona 'Evet, tabii, elbette öylesin,' diye cevap veriyor. Baştan aşağı çirkin bir durum. Bu olayla ilgili bir film çekmeyi çok isterim. Çok ilginç olur. Bakın, bu tür filmlerde, her zaman onu oradan çıkarmaya çalışan bir gazeteci veya bir detektif vardır; hiçbir zaman suçlanan kişinin gözüyle film yapılmıyor. Bunu yapmayı çok isterim."

Bir yıl önce Amerikan gazetelerinden, Hitchcock'un *Lekeli Adam* adında bir film çektiğini öğrendik ve bu filmin bahsettiği olayla ilgili olduğunu anlamak zor olmadı.

Filmde o kadar az gerilim ve mizah var ki, gerilim ve İngiliz mizahı sevenleri hayal kırıklığına uğratabilecek olan bu filmle, Hitchcock kendisine hiç bu kadar yakın olmamıştı. *Lekeli Adam*, *Yaşamak İstiyoruz*'undan beri Hitchcock'un en saf filmidir, sossuz biftectir, işlenmemiş halde ve Bresson'un söyleyeceği gibi "süslenmemiş" bir vakadır. Hitchcock deli değil; *Lekeli Adam*, *İtiraf Ediyorum*'dan sonra çektiği siyah beyaz ilk filmiyse ve pahalıya mal olmasın diye sokaklarda, metroda, hareketin bizzat gerçekleştiği yerlerde çekildiyse diğer filmlerine göre pek getirisi olmayacak zor bir film çektiğini hissediyor demektir. Film bitince Hitchcock biraz endişelenmişti, çünkü alışageldiği gibi jenerikten önce silüetini göstermekten vazgeçmiş ve bu kez bize farklı ve vuku bulan olayların gerçek olduğu bir film sunduğunu haber vermiştir.

Lekeli Adam'ı Robert Bresson'un *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* adlı filmiyle karşılaştırmaktan kaçınamayız ve Bresson'un filminin, asalet kartını oynamama asaletine sahip olan Hitchcock'un filminin aleyhine olması da saçma olur. Yine de iki film arasında olabildiği kadarıyla ve aykırılıkların birbirini aydınlatacağı noktaya kadar ileri götürme koşuluyla yapılacak bir karşılaştırma son derece heyecan vericidir.

İki filmin de çıkış noktası aynıdır: Bir vakanın titiz bir şekilde canlandırılması, çünkü iki filmde de olaya harfi harfine sadık kalınmıştır, Hitchcock'un hikâyesi *Life* dergisinde aktarılan vaka-ya ne kadar yakınsa Bresson'un filmi de Komutan Devigny'nin hikâyesine o kadar yakındır. Bresson için olduğu gibi Hitchcock için de gerçeğin bir bahane, onları ilgilendiren yegâne bir ikinci gerçeğe sıçrama tahtası olduğunu söylemek istiyorum.

Madem ortak noktalardan bahsediyoruz, her ikisi de benzer bir sorunla karşı karşıya olduklarına göre ve ne kadar farklı çözümleri hedeflemiş olsalar da Bresson ve Hitchcock birçok noktada buluşmuşlardır, örneğin oyuncuların performansı noktasında. Robert Bresson'un filminde Leterrier'nin performansı gibi, burada da Henry Fonda tepkisiz, ciddi anlamda ifadesiz, neredeyse hareketsizdir. Fonda bir bakıştan ibarettir ve davranışı ölüm cezası

yyiene göre daha dertli ve mütevacıysa, bunun nedeni Fonda'nın, onun gibi düşünene dünyanın yarısının kendi davasını savunan siyasi bir tutsak olmamasıdır; aksine o her şeyin kendi aleyhinde görüldüğü, ceza mahkemesindeki sıradan bir suçludur ve suçsuzluğunun kanıtlanma ihtimali film ilerledikçe daha da azalan birisidir. Fonda hiçbir zaman bu filmde olduğı kadar yakışıklı, yüce ve asil görünmemiştir, oysa tek yaptığı şeffaflığa varacak kadar açık ve hüznü dolu bir bakışın aydınlattığı namuslu adam yüzünü ödünç vermek olmuştur.

Daha şaşırtıcı olan bir başka ortak noktaysa Hitchcock'un bi-zi tanık rolüyle sınırlı tutarak seyircinin dramdaki kahramanla özdeşleşmesini imkânsız hale getirmiş olmasıdır; film boyunca Fonda'nın yanındayız, hücresinde, evinde, arabasında ve sokaklarda, ama hiçbir zaman onun yerinde değiliz ve bu Hitchcock'un eserinde bir yeniliktir, çünkü daha önceki filmlerinin gerilimi tam olarak benzerlik kurmamızda yatıyordu.

Dolayısıyla Hitchcock, yenilenmeyi en çok dert eden yönetmen olarak bu sefer, seyirciye alışıldık titremenin dışında farklı ve nadir karşılaşılan duygusal bir şok yaşatmak istedi. Son ortak nokta ise şudur: Hitchcock ve Bresson filmlerini akıllı başında senaristlere saç baş yolduran tesadüflerden birini temel alarak inşa ettiler. Yüzbaşı Fontaine mucizevi bir şekilde kaçır, acımasız bir jüri üyesinin aptalca müdahalesi Henry Fonda'yı kurtarır; Hitchcock bu gerçek mucizeye kendi kafasından ve meslektaşlarını büyük bir ihtimalle şok edecek başka bir mucize eklemiştir: Henry Fonda (filmde İtalyan kökenlidir ve adı Balestrero'dur) umutsuzdur; ikinci mahkemeyi beklese de masum olduğuna ilişkin hiç kanıt bulamamıştır; karısı akıl hastanesindedir ve annesi ona "Dua etmen gerekiyor," der.

Bunun üzerine Fonda dinsel bir imge önünde, İsa Mesih önünde dua eder: "Tanrım beni ancak bir mucize kurtarabilir." İsa üzerine yakın çekimin hemen ardından belli belirsiz bir şekilde Fonda'yı andıran bir adamın yakın çekim noktasına kadar yaklaştığını ve yüzünün Fonda'ninkıyla birleştiğı bir sokak planı

görürüz. Bu plan muhtemelen Hitchcock'un tüm filmleri arasındaki en güzel plandır ve eserini özetler: İlk İngiliz eserlerinden sonunculara kadar açıkça gözlemlenebilen, filminden filme yetkinleştirilmiş, zenginleştirilmiş ve derinleştirilmiş olan suçluluk duygusunun aktarımı, çift [double] temasıdır. Kadere inancının teyidiyle –Hitchcock'un eserlerinde de rüzgâr istediği yerde eser– benzeşimler doruk noktasına ulaşır ve biter.

Bresson ruh ve nesneler arasında bir diyalogdu, birbiriyle olan ilişkileriydi. Hitchcock ise daha insandır, masumiyet ve suçluluk onda her zaman saplantı halindedir, onun için bu hukuki hata gerçek bir kaygıdır. *Lekeli Adam*'a altbaşlık olarak Pascal'ın şu *Düşünceler*'ini kullanabilirdi: “Adalet ve hakikat öyle latif iki uçtur ki aletlerimiz oraya dokunmak için fazlasıyla körelmiştir. Bunu başarsalar bile ucu gizler ve etrafına basarlar, doğru olandan ziyade yanlış olana.”

Hitchcock zanlı işlevi, zanlı rolü, suçlanan insanın yanı sıra insanların tanıklıklarının ve adaletin kırılganlığı konusunda bir film sunuyor. Bu filmin belgesele benzeyen tek yanı görüntüsüdür; kötümserlik ve kuşkuculuk konusunda ise André Cayatte'in filmlerinden ziyade *Gece ve Sis*'e daha yakın olduğuna inanıyorum. Her ne olursa olsun muhtemelen en iyi filmi, Hitchcock'un çok uzun zaman önce ilerlemeyi seçtiği yönde en uzağa giden filmidir.

(1957)

The Birds

Kuşlar

Sekiz Buçuk'ta birisi nükleer silah karşıtı bir senaryo teklifinde bulunmak için, Guido'nun yolunu kesmeye çalışır. Fellini gibi “cömert” sinemanın tuzaklar tuzağı olduğuna, sanayimizin en kurnaz sahtekârlığı olduğuna inanıyorum. Gerçek bir yönetmen

için *Kwai Köprüsü*'nü çekmek kadar sıkıcı bir şey yoktur. Yaşlı morukların sohbet ettikleri büro sahneleriyle, genelde başka bir ekip tarafından çekilen hareketli sahnelerin birbirini izlemesi. Boş laflar, enayiler için bol bol tuzak, Oscar makineleri.

Filmleri, çıkışından yirmi yıl sonra, tekrar gösterime girdiğinde bile yeni filmler kadar kazanç sağlayan yegâne yönetmen olmasına rağmen, Hitchcock hiç Oscar almamıştır. Son filmi *Kuşlar*'ın mükemmel olmadığı aşikâr. Rod Taylor ve Tippi Hedren mükemmel bir çift oluşturmamışlar ve duygusal hikâye de –nereyse hep aynı: koca avı– bundan payını alır, ama genel olarak yapılan sert eleştiriler ne kadar da adaletsizce! Beni üzen şudur: Hiçbir eleştirmen filmin bizzat ilkesi olan şeye, yani “kuşların insanlara saldırmasına” hayran kalmıyor. Sinema, ki bundan eminim, böyle bir filmin çekilmesi için icat edildi. Sıradan kuşlar, serçeler, martılar ve kargalar sıradan insanlara, bir sahil köyünün sakinlerine saldırıyor. İşte bu, bir sanatçının hayalidir ve onu gerçekleştirmek için çokça sanatın yanı sıra bir de dünyanın en iyi teknisyeni olmak gerekir.

Alfred Hitchcock ve birlikte çalıştığı Evan Hunter (*Elmas Hırsızları*) Daphné du Maurier'nin kısa öyküsünden yola çıktıkları filmin senaryosunda öykünün yalnızca anafikrini korumuştur: Kuşlar, deniz kenarında insanlara saldırmaya girişirler, ilk önce kırlarda, ardından şehirde ve okul çıkışında ve hatta evlerin içinde bile.

Hitchcock'un hiçbir filmi, örnek teşkil edecek böylesi bir gelişme sergilememiştir, çünkü kuşlar olaylar geliştikçe a) gitgide daha siyah, b) daha kalabalık ve c) daha tehditkâr olmaya başlar.

İnsanlara saldırdıklarında özellikle gözlere saldırırlar. Aslında insanlar tarafından yakalanıp kafese konmaktan –yenilmediklerinde– öfkelenmişlerdir ve her şey sanki bir gün rolleri değiştirmeye karar vermişler gibi gelişir.

Hitchcock *Kuşlar*'ın en önemli filmi olduğunu düşünür, bir anlamda ben de kesinlikle öyle olduğunu düşünüyorum. Bu kadar güçlü bir kalıptan yola çıkarak Hitchcock çok sayıdaki cesaret

veya gerilim sahnesini birbirine bağlayacak bir bahaneden çok daha fazlası olacak senaryoya özen göstermesi gerektiğini anlamıştı: Çok başarılı bir karakter yarattı, sofistike ve kendini beğenmiş, bütün bu kanlı sınavlardan geçip de sonunda sadeliği ve doğallığı keşfeden San Francisco'lu bir kadın karakteri.

Kuşlar'ın özel efektlerden oluşan bir film olduğunu düşünebiliriz, ama gerçekçi özel efektlerin kullanıldığı bir filmidir. Aslında yetkinliği filminden filme artan Hitchcock'un sürekli yeni zorluklarla karşılaşması gerekir, çünkü sinemanın en üst düzey atleti olma yolundadır.

Aslında Hitchcock'un bizi korkutması ve amacının bu olması bağışlanmış değildir. Oysa korkunun "asil bir duygu" olduğuna ve korkuya sebep olmanın da "asil" olabileceğine inanıyorum. Korktuğumuzu ve bundan hoşlandığımızı itiraf etmek "asilce"dir. Ne yazık ki bir gün yalnızca çocuklar bu asalete sahip olacak.

(1963)

Frenzy Cinnet

Günümüz Londra'sında sapık bir katil kadınları kravatla boğuyordur. On beşinci dakikada Hitchcock öykünün ikinci sahnesinde bizi tanıştırdığı katilin kimliğini ortaya çıkarır. Hikâyenin odaktaki karakteri olan başka bir adam bu cinayetleri işlemekle suçlanacak, yeri tespit edilecek, takip edilecek, tutuklanacak ve mahkûm edilecektir; bir buçuk saat boyunca bu adamın örümcek ağına yakalanmış bir sinek gibi, hayatta kalabilmek için çırpınışlarını izliyoruz.

Cinnet iki tür filmin birleşimidir: Hitchcock'un bizi bir katilin ilerlediği yolu takip etmeye davet ettiği filmler –*Şüphenin Gölgesi*,

Sahne Korkusu, Cinayet Var, Sapık– ve masum birinin başına gelen sıkıntıları tasvir ettiği filmler –*Otuz Dokuz Basamak, İtiraf Ediyorum, Lekeli Adam, Gizli Teşkilat, Cinnet*– herkesin –katil, masum olan kişi, kurbanlar, tanıklar– kendini tanıdığı kâbus gibi bir ortam buluruz. Butiklerdeki veya bistrodaki sohbetlerin cinayetlerle ilgili olduğu bu dünya, öyle sıkı bir düzene sahiptir ki, tesadüfler birbirleriyle yatay ve dikey olarak kesişir: *Cinnet* tamı tamına cinayet teması üzerine hazırlanmış bir bulmaca sunar.

Luis Buñuel'den altı ay büyük olan Hitchcock (ikisi de yetmiş iki yaşındalar) doğduğu yer olan Londra'da kariyerine başladı ve filmlerinin yarısını burada çekti; ardından kırklı yıllarda hem Amerikan vatandaşı hem Hollywood yönetmeni oldu. Hitchcock söz konusu olduğunda eleştirmenler Amerika'da çekilen filmlerinin –*Rebecca, Aşktan da Üstün, Ölüm Kararı, Trendeki Yabancılar, Arka Pencere, Kuşlar*– hayranları ile İngiltere dönemine ait eserlerini –*Otuz Dokuz Basamak, Kaybolan Kadın, Jamaica Hanı*– tercih edenler arasında uzun süre ikiye bölünmüş durumdaydı. Hitchcock'un elli ikinci filmi olan *Cinnet*, Cannes Festivalinde büyük bir başarı elde ederek, belki de yirmi yıl sonra İngiltere'de çektiği ilk film olduğu için, ilk kez hemfikir olan eleştirmenleri birleştirecekti. Hitchcock sık sık şöyle der: “Bazı yönetmenler hayat dilimleri çeker, bense pasta dilimleri çekiyorum.” Ve gerçekten de *Cinnet* bir pasta gibi görünür, Londralı başlangıçlarının “genç yönetmen”i olarak kalan yetmişlik bir gastronomun hazırladığı “ev yapımı” bir pasta.

Herkes masum kişiyi oynayan John Finch'in ve katili oynayan Barry Foster'in performansını övdü, ama ben kadın yorumcunun niteliğine vurgu yapmak istiyorum; Hitchcock ilk defa *Cinnet*'te, Grace Kelly'nin en iyi örneği olduğu “cazibeli” ve sofistike kadın kahramanların yerine günlük hayattan kadınlara başvurdu, bu seçimi de mükemmel bir seçim oldu: Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey, Vivien Merchant ve Billie Whitelaw Hitchcock'un eserine yeni bir gerçeklik kattılar. Cannes Festivalindeki coşkun alkış yağmuru aynı koşullarda sunulan filmlere; 1946'da *Aşktan*

da Üstün'e, 1957'de *Tehlikeli Adam'a* ve 1963'te *Kuşlar'a* gösterilen küçümsemeyi telafi etti. Hitchcock'un zaferi baş döndürücü ve dokunaklı olan ve dinginlik tanımayan bir anlatımda son halini bulan öykü tarzının zaferidir; imgeleri çılgın bir müziğin sarsılmaz bir partisyondaki notalar gibi zorlayıcı ve birbirini ahenkle takip eden, soluk soluğa bir öykü.

Hitchcock uzun süre boyunca vazoya koyduğu çiçeklerle değerlendirildi. Bugün en azından çiçeklerin hep aynı çiçekler olduğu anlaşıldı, oysa onun asıl çabası vazonun şekline, güzelliğine yönelikti. *Cinnet'ten* “Keşke Hitchcock'un elli üçüncü filmi hemen gösterime girse,” diyerek çıkıyoruz.

(1973)

II

SESLİ FİLM KUŞAĞI: AMERİKALILAR

ROBERT ALDRICH

Kiss Me Deadly Öp Beni Öldüresiye

Geceleyin bir otoyoldayız. Üzerine geçirdiği yağmurluğun altında çıplak olan bir kız araba durdurmaya çalışıyor. Çaresizlikten, ona çarpmamak için direksiyonu kıran bir Jaguar'ın önüne atlıyor: "Binin!" Hemen sonrasında, arabanın önündeki yolda jenerik *tersten* akmaya başlıyor, yılın en özgün açılış sahnesi olan bu sahne kızın nefesinin ritminde ilerliyor.

Filmin oldukça sağlam bir şekilde inşa edildiğini ve sonuçta mantıklı sayılacak bir hikâyeye anlattığını kavramak için filmi birkaç kez seyretmek gerektiğinden *Öp Beni Öldüresiye*'nin senaryosunu anlatmaya çalışmak faydasız olur.

Güzel otostopçu öldürülür. Özel detektif ve Jaguar'ın sahibi olan Mike Hammer soruşturmayı yürütür; Hammer filmin son çeyreğinde bir tabanca kurşunuyla öldürülür ve üç dakika sonra

dirilir. *Öp Beni Öldüresiye*, Orson Welles'in *Şanghaylı Kadın*'ından beri çekilmiş en özgün Amerikan filmi olsa da onun çeşitli yanıklarına sahip olmadığı gibi entrika düzeyinde incelenmeye değer pek bir özelliği de yoktur.

Filmin kurgusunun dayandığı Mickey Spillane romanı pek başarılı bir roman sayılmaz. Kitapta, on kadar karakter dökme demirden yapılma bir kutuda kilitli olan birkaç milyon dolar için birbirini öldürür. Filmin *auteur*'lerinin (yaratıcılarının) kurnazlığı kitabın tamamıyla soyut ve neredeyse masalsi öğelerini önplana çıkarmak adına verilen gereksiz ayrıntıların hepsini silmiş olmalarıdır. Böylece filmde demir kutunun içinde para değil de, ona bakan herkesi yakıp kül eden, ateşten bir top yer alır. Filmin kahramanı kutuyu araladığında el bileklerini tıpkı Hiroşima'dan sonra hayatta kalanların derisindeki gibi yanmış bulur ve yanıklarını inceleyen polisin ona birkaç şey söylemesiyle film birden ciddileşir: "Dinle, Mike, beni iyi dinle! Zararsız ama çok önemli birkaç şey söyleyeceğim. Anlamını bulmaya çalış: Plan Manhattan... Los Alamos... Trinity." Bir felaketle son bulan filmde "atomik" kelimesinin tek bir kere dahi söylenmemesi için Aldrich'in yaptığı hiledir bu: Açgözlü ve fazla meraklı bir kız çocuğu Pandora'nın kutusunu açtığında "güneş" etraftaki her şeyi yakmaya başlar ve kahramanla kız arkadaşı kurtulmak için denize atladıklarında "SON" kelimesi görünür.

Öp Beni Öldüresiye'yi beğenmek için sinemayı tutkuyla seviyor olmak ve *Yaralı Yüz*, *Kapri Yıldızı*, *Bir Şairin Kanı*, *Boulogne Ormanı'nın Hanımları* veya *Şanghaylı Kadın* gibi filmlerin bizlere gösterildiği akşamlara dair heyecanlı bir hatırayı unutmamış olmak lazım. Bir, yedi veya yirmi fikri temel alan filmleri sevdik. Robert Aldrich'in filmlerinde her planda yeni bir fikir yakalamak nadir bir durum değildir. Burada icat zenginliği öyle çoktur ki, her yanı dolu ve verimli olan görüntüde nereye bakacağımızı şaşırırız. Bu tür bir filmi seyrettiğimizde o kadar yoğun bir deneyim yaşıyoruz ki filmin birkaç saat sürmesini isteriz. *Auteur*'ünün (yaratıcısının) kim olduğunu kolaylıkla buluruz; enerji dolu bir adam-

dır, Henry Miller beyaz bir sayfanın önünde ne kadar rahatsa, o da bir kameranın arkasında öyle rahattır. Kendini baskılarla gereksiz yere sıkmayan, çalışırkenki neşesi ve özgürlüyle, Aldrich'le aynı yaştayken Fontainebleau ormanında *Yorgun ve Bezgin*'i çeken Jean Renoir'ı hatırlatır.

1955'in önemli sinema olayının bizim için, Robert Aldrich'in keşfedilmesi olacağı kesindir. O yıla girdiğimiz gün henüz adını bile bilmiyorduk. İlk önce amatör sinema koşullarında çekilmiş tufal, minik bir film olan *Singapur'da Alarm*, şiirsel ve narin Asi Cengâver, şiddetli bir güldürü olan *İstiklal Kahramanları*, Venedik'te büyük ödülü kazanan *Büyük Bıçak* ve nihayet şart koşulan senaryoya rağmen önceki filmlerin bütün niteliklerini bir araya getiren *Öp Beni Öldüresiye* filmi gelir.

Öp Beni Öldüresiye'yi mutlaka görmeniz gerek. Günümüzde filmlerin hangi koşullarda yapıldığını biliyorsanız, bu filmin istifade ettiği olağanüstü özgürlük ortamına öyle hayran kalabilirsiniz ki, sinema kulüplerinin favori klasiklerinden olan, Jean Cocteau'nun *Bir Şairin Kanı*'yla karşılaştırabilirsiniz.

(1955)

Vera Cruz İstiklal Kahramanları

İstiklal Kahramanları bir hikâyenin nasıl kurulacağını gösteren göz kamaştıran bir derstir. Burada senaryoyu olabildiğince açık bir şekilde özetlemeye çalışmam gerekecek.

1. Gary Cooper, Meksika'da, 1866'da, çölde atsız kalır.
2. Ona bir at satan Burt Lancaster'la karşılaşır.
3. İmparator Maximilian'ın askerleri geldikleri için Lancaster kaçır. Saklayacak bir şeyi olmayan Cooper orada kalır.

4. Askerlerden biri ona ateş eder.

5. Cooper da kaçmaya başlar ve "Onun atının üzerindesin!" diye itiraf eden Lancaster'ın yanına gider.

6. İmparatorluk askerlerinin kurşunuyla yaralanmış olan Cooper yerededir. Lancaster onu öldü sanarak cüzdanını çalar. Ama Cooper kendine gelip onu yener, çalınan atı Lancaster'a bırakarak "Bizim orada, Louisiana'da at hırsızlarını asıyoruz!" diyerek onun atına binip gider.

7. Cooper şehre varır; Lancaster adına çalışan haydutlarca bir barda saldırıya uğrar: "Onun atının üzerindeysen, demek ki onu öldürdün ve onu öldürebildiyse demek ki sırtı dönüktü." Kırık bir şişe Cooper'ı maceracılar cennetine gönderecekken...

8. ... Lancaster oraya varmıştır ve şişeyi bir mermiyle havada parçalar. Ernest Borgnine: "Dostun olduğunu bilmiyordum." "Aptal, benim dostum yok ki, sen hariç!"

9. Şehir meydanında Labordère Markisi (Cesar Romero) Lancaster ve adamlarına İmparatorun yanında Juárez'e karşı savaşmayı teklif eder. Gizli pazarlıklar ve müzakereler yapılır. Juárez'in kuvvetlerinden bir general gelir ve tam tersi bir teklif sunar: "İmparator gibi zengin değiliz, ama davamız daha doğru." Tereddütte kalırlar. "Zaten seçme şansınız yok, çünkü marki ve adamları da dahil hepiniz tutsaklarımsınız," diye devam eder general. Kamera surların panoramik görüntüsüne yönelir: Meydan ateş etmeye hazır bekleyen Juarezcilerce kuşatılmıştır. Halk evlere sığınır.

10. Meydanda bir grup çocuk kalır. Cooper çocukların güvenli bir yere alınmasını teklif eder. Lancaster bu fikirden hoşlanır ve iki adamına çocuklarla ilgilenmesini işaret eder, adamlar çocukları ahır kapısından geçirerek içeride saklar...

11. ... Çocuklar İmparatorun Askerleri tarafından rehin alınır. General, Juarezcilere vur emri verirse çocuklar öldürülecektir. General vazgeçer: "Yine karşılaşacağız!"

12. Cooper, Lancaster ve adamları imparatorluk sarayına varır. İmparator ile Marki arasındaki bir konuşma Maximilian'ın alçağın teki olduğunu ortaya çıkarır; haydutların maddi bütün istek-

lerini kabul eder, ama ödeme günü onları öldürmeyi planlar, tabii “isyancılar” onları daha önce öldürmezse.

13. “Paralı askerlerin” görevi Kontes Marie Duvarre’a (Denise Darcel) Vera Cruz’a kadar eşlik etmektir.

14. Cooper ve Lancaster, kontesin arabasının yolda bıraktığı izlerden, kontesi koruma görevinin yalnızca bir bahane olduğunu ve arabanın altın taşıdığını anlar.

15. Gece arabaya göz atmaları bunu teyit etmeye yeterlidir. Altını aralarında paylaşmaya karar verirler. Kontes gelir ve onlara Vera Cruz’a varır varmaz altını üçü arasında paylaşmayı teklif eder.

16. Vera Cruz’a varırlar. Labordère Markisi kontesin ona orada ihanet edeceğini biliyordur.

17. Kontes ise iki “ortağından” kurtulmak için plan yapmaya girişir.

18. Kontesin bu düşüncesini sezen Lancaster ona bir tokat atar ve onu altınları ikisi arasında paylaşıp Cooper’dan kurtulmaya “ikna” eder.

19. O sırada marki, kontesin arabasındaki altınları başka bir arabaya taşıttırmıştır ve şaşırtmaca olarak da kontesin arabasını yola çıkartır. Cooper, Lancaster ve adamları arabanın peşine düşer ve onu bir çukura yuvarlanmış olarak bulurlar.

20. Haydutlar Lancaster’a ve Cooper’a silahlarını doğrultup “Bu arabaya çok önem veriyor görünüyorsunuz, arabanın içinde altın bulursak bu bize ihanet ettiğiniz anlamına gelir,” derler. Araba taranır, elbette boş çıkar.

21. Lancaster’ın, Cooper’ın ve haydutların etrafı arabadaki altını ele geçirmek isteyen Juarezçiler tarafından sarılır. Markiden öç almak ve altını ele geçirmek için hepsi birleşir.

22. Son bir meydan savaşı olur ve Juarezçiler kazanır. Lancaster kontese, Cooper’a ve Juarezçilere ihanet eder, altınları alıp tek başına kaçır. Cooper onu öldürür ve altınları Juarezçilere teslim edip onların safında mücadele etmeye karar verir.

Uсталığını ortaya çıkarmak için bu senaryoyu bilinçli olarak ana-hatlarına indirdim. Hatta bazı önemli ayrıntılardan bile vazgeçtim. Her sahnenin tek başına bir film yapmak için yeterli olacağını gö-rebiliriz, çünkü her biri kendine özel dramatik bir yapıya sahip ve Sartre'ın söyleyebileceği gibi bir eldiven gibi tersine çevrilebiliyor.

İstiklal Kahramanları temaların tekrarı üzerine inşa edilmiştir. Juarezçilerin, rakiplerinin etrafını iki kez sarması, aynı cüzdanın iki kez çalınması. Yukarıda verdiğim öyküde mükemmel olan Nina'nın rolünü çıkarttım; a) bir haydut tarafından iple yakala-nır; b) Cooper, aptal herifi iple yakalayarak onu kurtarır; c) Nina, Cooper'ı dudaklarından öperek ona teşekkür eder; d) ama bunu yaparken cüzdanını çalar; e) Cooper giderken ona bir elma hediye eder; f) elmanın parasını ödemek için cüzdanını arar; g) "Arama-yın, beyefendi, karşılıksız verdim;" h) daha sonra tekrar bir araya gelirler, Cooper cüzdanını çaldığı için ona kızar: "Cüzdanınızı ara-dınız mı?" Cüzdan üzerindedir! Cooper Nina sayesinde Juarezçile-rin davasına katılır. Filmin sondan bir önceki planı onları birbirine doğru yürürken gösterir. Son planda ise artık onları görmeyiz.

Rolan Kibbee'nin ve James R. Webb'in uyarladıkları, Robert Aldrich tarafından sahnelenen, Borden Chase'in bu hikâyesi titiz bir saat mekanizmasından fazlasıdır. Böylece birinci bölümün so-nunda Lancaster Cooper'a hayat hikâyesini anlatır. Ace Hannah babasını kâğıt oyunu sırasında öldürmüş, sonra da onu evlat e-dinmiştir. Hayatındaki bu tek zayıflık ânı, onun sonu olur, çünkü yeterince büyüdüğünde Lancaster onu öldürür. Ace Hannah bir ahlakçıdır: "Sana bir şey kazandırmayacaksa kılını bile kıpırdatma." Burt Lancaster'ın davranışı bu öğüde göre şekillenmiştir ve Gary Cooper'a yalnızca bu öğüdü bilmeden de olsa uyguladığı zaman-larda hayranlık duymuştur. Konuşmaları "Ace Hannah bundan hoş-lanırdı" veya "Ace Hannah burada olsaydı bizimle gurur duyardı" gi-bi sözlerle doludur. Kızdıklarında "Ace Hannah seninle dost olmaz-dı," Cooper: "Onunla dost olmak istediğimi kim söyledi?" Lancaster kendisini Ace Hannah'nın manevi mirasçısı olarak görürken, Co-oper öyle değildir. Aslında Ace Hannah, Lancaster'ın kurnazlığıyla Cooper'ın zekâsının birleşmiş halidir. *İstiklal Kahramanları*'nın

bütün karakterleri, kontesten imparatora kadar hepsi aslında bu dünyaya gelmiş olduğundan habersiz oldukları Ace Hannah'ya göre tanımlanır. Herkes herkese ihanet eder, hepsi yalan söyler ve hepsi yüz ifadelerinde gizli olan anlamı çözme sanatına sahiptir. Kontes, Lancaster'ı gemi kaptanıyla tanıştırır. Kaptan onları yalnız bırakır. İşte o an, Lancaster kontesi tokatlar: “Bu adam bana ölecek bir adama bakar gibi baktı; benden kurtulmak istiyorsunuz.”

İstiklal Kahramanları entelektüel bir western midir? Matrak bir film olan *Kahraman Şerif* veya sahte bir derinlik sergileyen *Vadiler Aslanı* veya *Altın Hazine*leri gibi diğer westernlerden çok daha uzaklara götürür. *İstiklal Kahramanları*, John Huston'ın filmlerini ilkeleri konusunda suçlayamayacağımızı, filmlerin üslup eksikliğinden, mizansen yetersizliğinden dolayı başarısız olduklarını anlamamı sağlar, çünkü *İstiklal Kahramanları* tam olarak, başarılı bir Huston'dır.

Robert Aldrich'in mizansenini biraz göz alıcıdır, hepsi özel efektlidir. Her biri oldukça etkili, bazıları mükemmel, diğerleri gereksizdir, ama hepsi her zaman senaryonun hizmetindedir.

Birçok meslektaşımın *İstiklal Kahramanları*'nı “görmezden” gelmesi, bazılarının ise hiçbir şey anlamadıkları için filmde “gösterişli” ve çocukça şeyler görmeleri oldukça üzücü. Victor Hugo'nun söylediği gibi “Biri bile gülmeyen bütün bu çocuklar kimdir?”

(1955)

The Big Knife Büyük Bıçak

Clifford Odets'in bir tiyatro oyunundan uyarlanan *Büyük Bıçak*, Broadway'de belli bir başarı sergilemiştir ve Jean Renoir bu oyunu Paris'e getirme niyetindedir.

Olay günümüzde, Hollywood'da bir yıldızın –karısının (Ida Lupino) ondan ayrılmak üzere olduğu Charlie Castle (Jack Palance)– evinde geçiyor. Birkaç ay önce Charlie'nin anlaşmayla bağlı olduğu stüdyo bir skandalı örtbas etmiştir: Charlie, genç bir kadın oyuncuyla birlikteyken bir çocuğu ezip kaçmıştır. Şirketin reklam müdürü Charlie'nin yerine birkaç ay hapis yatar ve genç yıldızın maaşı yükseltilir.

Şüpheli bir dedikodu yazarı, olayı ifşa etmek ister ve bu kadının koparacağı gürültü göz ardı edilebilir cinsten değildir.

Diğer yandan Charlie stüdyodan “ayrılırsa” karısını yeniden kazanıp onunla birlikte gidebilecektir. Fakat “yapımcı”nın buna izin vermeye niyeti yoktur: Oyuncu yedi yıllık anlaşmasını yenilemezse skandalı örtbas edenleri karşısına almış olacaktır.

Her şey yoluna girmiş gibi görünürken ve barışan çift Hollywood'dan ayrılmaya hazırlanırken, Charlie artık yasalarına tahammül edemediği bir dünyadan, özellikle de düştüğü utanç verici durumdan kurtulmak için intihar eder.

Burada olduğu gibi, serbest uyarlamanın rahatlığından faydalanmayı reddederek piyesleri filme çevirmenin ilginç bir yanı olup olmadığını sorgulayabiliriz. Bununla birlikte sanatının tekniğine tutku duyan ve tiyatro deneyimine sahip bir yönetmenin, sinematografik kurgunun sınırsız olanakları sayesinde şekilleneceği, belli bir edebi içeriğe sahip bir tiyatro metnini konu etmek –ve değerlendirmeyi– istemiş olmasının doğal bir şey olduğunu düşünüyorum.

Robert Aldrich bir piyesi çekmemiş olsa da bir tiyatro mizansenini sinematografik olarak sahnelemiştir, başka bir deyişle bir tiyatro eserinin mizansenini “kurgulamış” ve çekmiştir. Masaya vurulan yumruklar, göğsü kaldırılan kollar, bütün beden birdenbire dönmesi elbette ki sahneye ait hareketlerdir, ama Aldrich kendine özgü olan ve bütün filmlerini büyüleyici kılan bir ritmi, bir soluğu onlara şart koşar.

Lirizmiyle, modernliğiyle, sıradanlığa olan ilgisiyle, ele aldığı konuları evrenselleştirme ve onlara bir üslup kazandırma arzu-

suyla, Aldrich'in yarattığı etki bize sürekli, filmlerinden habersiz olmasının imkânsız olduğu Jean Cocteau'yu ve Orson Welles'i hatırlatır.

Büyük Bıçak'ta aksiyon, duyguların veya aksiyonun oyunuyla değil de, karakterlerin ahlaki yapısının ortaya çıkarılmasıyla –bu daha nadir ve daha güzeldir– ilerler. Film ilerledikçe yapımcı gitgide daha çok yapımcı, kadın yıldız daha çok yıldız olur, ta ki sondaki yarılma ve patlamaya kadar.

Bu tür filmler olağanüstü bir oyunculuk gerektirir. Burada da Jack Palance, Ida Lupino, Shelley Winters ve özellikle de vatansever ve demokrat, acımasız ve duygusal, tamamıyla çıldırmış olan “yapımcı” rolünü muhteşem bir şekilde yerine getiren Rod Steiger beklentileri fazlasıyla karşılar.

Hollywood'un gerçekçi bir betimlemesini sunmasının dışında *Büyük Bıçak* birkaç aydır gördüğümüz filmler arasında en incelikli ve zeki Amerikan filmidir.

(1955)

WILLIAM BEAUDINE

The Feathered Serpent
Killı Yılan

Çinli detektif Chan Bey'e açık mektup, Beverly Hills, California:

"Chan Bey, Charlie Chan serisinin neden sürekli daha kötüye gittiğini öğrenmek için bir numaralı saygın oğul ile iki numaralı saygın oğul yardımıyla bir araştırma başlatınız lütfen. Warner Oland çok yetenekli, Sidney Toler az yetenekli, Roland Winters tamamıyla yeteneksiz. Norman Foster saygın yönetmen, William Beaudine saygın değil; işi hep aceleye getirmek. Yeşimtaşı tablet üzerinde şu yazar: "Delilik dehanın kızkardeşidir." Charlie Chan film serisi her geçen gün daha az deli olmak. Acilen açıklama gönderiniz. Ücreti Çin Doları olarak kabul ediniz. Konfüçyüs sizinle olsun."

(1953)

BUDD BOETTICHER

The Killer Is Loose

Leon Pool bir hafta sonu gangsteridir, bir amatör. Veznedar olarak çalıştığı bankadaki soyguna karışır. Polis etrafını sardığında kocasının yaptıklarından habersiz güzel karısıyla birlikte kendini eve kapatır. Polis Joseph Cotten silahını dikkatsizce ateşlediğinde hedefi tutturamaz ve korkak gangsterin karısını öldürür. Dul adam on yıl ağır işe mahkûm edilir, ama o kadar uyumlu ve terbiyelidir ki sıkı güvenlik altında tutulmaz. Çalıştığı hapishane çiftliğindeki gardiyanı vurarak kaçır. Soygunun gerçekleştiği kente döner, artık tek bir amacı vardır: Karısını öldüren polisin karısını öldürmek. Ne var ki amacına ulaşmadan yakalanır. Polisi atlatmak için kadın kılığına girer, ama tam ateş edecekken dikkatsizce sıyırıldığı pantolonu eteğinin altına düşerek onu ele verir.

Gülünç bir konu. Fritz Lang en sevdiği temaya uygun şekilde sonunu tersine çevirip haklı adamın intikamını gösteremediği sürece bunu yönetmezdi. Ama bu girişim en başından aksıyor, tek suçlusu da tuhaf senaryo. Kof bir filmde her cüretkâr ayrıntı hoş bir sürpriz olurdu, ama cüretkâr bir filmde en ufak bir taviz bile insanın sabrını zorluyor.

John ve Kard Hawkins'in hikâyesindeki ve Harold Medford'un senaryosundaki katil en başından sempatiktir. Korkak ve yumuşak başlı bu adam aşağılık kompleksi çeker. Karısı ona hayrandır ve onunla dalga geçmeyen tek kişidir, onun sayesinde yavaş yavaş komplekslerinden kurtulmaktadır. Pasifik savaşında Leon

Pool fazla yumuşak, çekingen ve sakar bir asker olduğu için neredeyse bir tane bile Japon öldürememiştir. Arkadaşları ona “sis” diye seslenir. Veznedar maaşı yeterli değildir, yaşam standardını yükseltmek için soyguna karışır. Joseph Cotten karısını öldürdüğünde Pool’un aklına onu öldürmek de gelir. Mantiğin ve geleneksel ahlakın kısıtlamalarıyla kösteklenmeyen basit düşünen birinin aklına gelebilecek bir fikir. Ne yazık ki senaryo yazarları bu noktada ödün vermeye başlıyor. Seyircinin ona düşman olması ve intikam arzusunun haksız görünmesi için Pool gardiyanı öldürüyor. Karakterin mantığı nereden tutsanız elinizde kalıyor, iyi adam katile dönüşüyor, cesetler amaçsızca birikiyor, bir parça saçma, ama güzel fikirlerin kendini belli ettiği birkaç çılgınlık anı (Pool’un sokakta kadın kılığında ürkmüş bir ördeğin masumiyetiyle gezindiği anlar) dışında film seyircinin ilgisini elinde tutmayı başaramıyor.

Ama Boetticher sempatik bir yönetmen. Sözleşmesi yüzünden 1948’den 1955’e kadar Universal için çekmek zorunda kaldığı boş (bazen çok şık olsalar da) Westernleri artık unutmamız gerek.

(1956)

GEORGE CUKOR

It Should Happen To You Şöhret Delisi

Sinema sınırları belirlenmiş şu türlerle başladı: Westernler, gerilimler, sofistike komediler; sinema Amerikalı olarak doğmuştur ve hâlâ öyledir. Her türün ayrı bir kahramanlık olduğu şüphe götürmez. Sözde Amerikan komedisi, bizi eğlendirmek için azizliği favori konularından biri olarak seçer: Frank Capra'nın *Deeds*'i ve 1951 *Avrupası*'nın Irène Girard'ı buna benzer bir cehennem azabından geçerler. Dünyanın bütün büyük yönetmenleri bütün türlerde çalışmışlardır ve çalışmaya devam etmektedirler, üstelik aynı sahne içinde hem duygulandırmayı hem de eğlendirme sanatını (*Gösterişsiz Bir Kızın Hikâyesi*, *Aslan Yürekli Çavuş*) bilirler, en büyük oyuncular –bir yönlendirme eksikliğinden başarılı çıkmayı başaranlar– bunu kendi kendilerine başarır: Grant, Cooper, Stewart, Fonda, Bogart.

Dehası tartışmalı da olsa, yine de bir deha olan Capra temel şeyleri *doğaçlama* olarak ortaya koyardı: tuba, yankılar (*Deeds*), Jericho duvarları, otostop (*Bir Gecede Oldu*). *Şahane Hayat*'ta Stewart'ın telefonda dudaklarını ısırarak, mendilini yırtarak, telefonun kablосunu boynunun etrafına dolayarak ağladığını görünce gözyaşlarınızı tutamamış olmanız gerek. Azizliği konu alan bir başka komedi de büyük Leo McCarey'nin *Şehrin En İyi Adamı*'ydı.

Hawks'un *Harp Gelini* veya *Bir Şarkı Doğuyor* gibi muhteşem filmleri komediyi gelişmeye mecbur bıraktıysa da Cukor bizlere eskilerine benzer komediler sunar, bunun için onu eleştirmeyeceğiz, çünkü bunu yapan odur ve onun yaptığı her şey iyidir. Burada söylediklerimin bağlantısız görüldüğünün farkındayım, ama ne yapabilirim? "*Cukor'u seviyorsanız, Şöhret Delisi'ni seviyorsunuzdur, öyleyse eleştirisini yapın.*" "Tamam" dedim. Ama Cukor hakkında yazılmaz, ondan arkadaşlarla kaldırım kenarında veya bir bistro önünde konuşulurken bahsedilir.

Satacak kadar yeteneği olan –ama deli olmadığı için bu yeteneği kısa saklıyor– Garson Kanin, hiçbir şekilde ikbal avcısı olmayan, ama öylesine, bir sebebi olmaksızın tanınmak isteyen Gladys Glover adında genç bir kadının, kalan son parasıyla adının büyük harflerle yazılı olduğu devasa bir reklam panosunu kirala-
dığını hayal eder. Bu panonun nasıl çoğaldığını açıklamanın zamanı değil, çünkü önemli olan Gladys'in absürt bir şekilde, yani durduk yere, aynı André Gide'i büyüleyen suç kadar nedensiz bir şekilde ünlü olmasıdır. Fakat nedensiz suçun bir bedeli olmasa da haksız ünlülük için durum aynı değildir. Gladys annesinin – Amerika'nın– gözünde, Amerikalı ortalama bir kızın, 1953 Miss Hiçkimse'sinin sembolü haline gelecektir.

Şöhret Delisi'nin teması mükemmeldir. Zevkli bir eğlence olmasının dışında, görmek isteyenler için absürtlük aracılığıyla açığa çıkarılmış ünlülük mekanizmasıdır, çünkü hikâyeden çıkarılacak ders şudur: Zafere ulaşmak, onu meşru kılmaktan daha kolaydır, ama absürtlüğünün farkında olmayan bir toplumda elde edildiğinde pek az anlam ifade eder.

Yönetmen [*metteur en scène*] George Cukor ve senarist Garson Kanin bu oyuncu için tuhaf, acayip, hatta saçma bir karakter yarattılar. Sayısız hatasına gülsek de, uyandırdığı sempati, Kanin'in şakalarının oluşturulması için gerekli olan "ölü zamanlar"da seyircinin filmi bırakıp gitmesine engel oluyor.

Komedi asil bir türdür ve bütün Hollywood türleri kahramanca olduğu için komedi de kahramancadır. Herkes bilir ki güldür-

mek ağlatmaktan daha zordur. Bunu herkes bilir, ama kimse buna inanmaz; birisine *Şöhret Delisi*'ni yapmanın şu veya bu savaş filmini çekmekten daha zor (ve daha iyi) olduğunu açıkladığınızda hemen öfkelenilir ve hiyerarşileri altüst etmekle suçlanırsınız. Bunu iyice anlamak için iki daktilo hayal etmek yeterlidir. Birinde bir adam Pearl Harbour hakkında büyük bir destan yazar, diğerindeyse bir başkası *Şöhret Delisi*'ni yazar. Birinci durumda bir iki saatlik iş vardır, diğerindeyse deha lazım. Birinci durumda "savaş acımasız ama coşku vericidir," türünden birkaç cümleyle işin içinden çıkarsınız; ikincisinde a) başlangıç fikri; b) varış fikri; c) şakalar; d) sıçramalar gerekir. İki kişilik komediler var; bir komedi yazarken karı kocaya bir veya iki çocuk eklerseniz, çocukları *yaratmak*, onlara ilişkin fikir elde etmek, diyaloglarını oluşturmak on beş gün veya bir aylık iş demektir. Bu yüzden *Şöhret Delisi*'nin ciddi anlamda bir şaheser olduğunu söyleyebiliriz, çünkü 90 dakika boyunca hiç zayıflık sergilemeden aynı ritmi tutturmak, kahkahalar arasına gülümsemeleri yerleştirebilmek ve insanları burada olduğu gibi yönlendirmek için bir usta olmak lazım.

(1954)

SAMUEL FULLER

Verboten Yasak

Pat pat pat pat! Pat pat pat pat! Beethoven'in Beşinci Senfonisinin nağmeleriyle dört veya beş Amerikalı asker, ellerinde silahlar, bir Alman köyünü kurtarır. Tembellik yapmayan Ludwig van (Beethoven) Fuller bütün Amerikan ordusunu izliyormuşuz hissi yaratır. Yaralanmış bir Amerikan askerini Helga adında Alman bir genç kız tedavi eder; bir yıldırım aşkı, temiz bir sevgi doğar; Wagner, Beethoven'in yerini alır ve kameranın neler yapabileceğini bilen Richard (Wagner) Fuller bu iki yasak âşığı balayı için Guillaume Appolinaire'in Ren Nehrine götürür.

Fakat Helga'nın, kendini cesedi hâlâ tüten Hitler'in cazibesine kaptırmış küçük bir erkek kardeşi vardır. Böylece ona nazizmin korkunç gerçeğini göstermek için Helga küçük kardeşini Nürnberg mahkemesine götürür.

Mahkeme salonunda bir şeylere bakan Helga ve küçük kardeşinin yakın planlarını görürüz. Kim neye bakıyor? Karşı açı olarak monte edilmiş, gündemle ilgili görüntüler: mahkeme karşısında kendilerini haklı çıkarmaya çalışan nazi cellatlar. Sam Fuller'in ustalığı ise şuradadır: Filmin bu anından itibaren iki plandan biri, kendisi tarafından çekilen plandır (açı), diğeri de arşivdendir (karşı açı). Ama hiçbir şeyi gözden kaçırmayan ve kafasında kırk tilki dolaşan Fuller kurnazlıkta daha da ileri gider ve mahkeme-

nin ortasına koymak üzere 16 mm'lik bir projektör getirtir, böylece mahkemeyi takip edenlere (ve aynı zamanda *Yasak*'ı izleyen seyircilere) toplama kampları açıldığında çekilen, Resnais'nin *Gece ve Sis*'le son şeklini verdiği bu karanlık materyalin gösterilmesini sağlayacaktır.

Paris basınında *Yasak*'la dalga geçilip film küçümsendi, ben de benzer bir alaycı tavırla filmi tasvir ettim. Şimdi bu filmi neden sevdiğimi ve Samuel Fuller'e neden hayran olduğumu söylemek istiyorum.

Bir filmi her yönden başarılı bir film yapmak için çeşitli ve tezat niteliklere sahip olmak gerekir. Bir film hakkında daha fazla ayrıntı vermeden bu "sinemadır" veya "sinema değildir" denir. Bana göre, bir yönetmen bir şeyi başkalarından daha iyi yapabilmeli veya daha iyi gösterebilmeli. Örneğin şu kişi hikâyeleri anlatmayı başaramıyor, ama karakterleri bir başkasına göre daha iyi yönetebiliyor; şu kişi sahneleri batırıyor ama her planı başarılı oluyor; şu kişi sıradan üç yüz planı zıt yönde peş peşe getirse de sonunda güçlü bir film meydana getirebiliyor; şu kişi kameraları muhteşem kullanıyor, bir başkasıysa beceremiyor ama çok gerçekçi karakterler yaratmasını biliyor vs. Kısacası hiçbir film eksiksiz bir başarı değildir ve başarılı olmayan her şeyi kolayca eleştirebiliriz, ama başarılı olan kısmı aramak da bizim görevimiz.

Yasak'ı izlerken, bir filme tam anlamıyla hâkim olmak, ona bir ritim verip üslup kazandırmak, konu dışı etkilere başvurmada güzelliğin her sahnede ortaya çıkmasını sağlamak ve zorlamadan saf şiire varmak için hâlâ öğrenmem gereken şeylerin bilincine varıyorum.

Samuel Fuller acemi birisi değil, ilksel birisi; ruhu iptidai değil, sert; filmleri basit değil, sadedir ve benim de her şeyden önce hayran kaldığım şey bu sadeliktir. İsimleri Ayzenştayn veya Orson Welles'se dahi yönetmenlerden öğrenecek hiçbir şeyimiz yok, çünkü onları taklit edilemez kılan tam da o dehalarıdır ve onların ardından kamerayı yere veya tavana yerleştirerek kendimizi gülünç duruma düşürürüz. Buna karşın Samuel Fuller gibi Ameri-

kan yönetmenlerden, kameralarını “insan gözünün yüksekliğine” yerleştirenlerden (Howard Hawks), “aramayan ama bulanlardan” (Picasso) öğrenecek çok şeyimiz var. Samuel Fuller’in bir filmi- nin karşısında “başka türlü yapılmalıydı, daha hızlı ilerlemeliydi, şunu veya bunu yapmalıydı” demek imkânsızdır; her şey olduğu gibidir, olması gerektiği gibi çekilmiştir, doğrudan, eleştirilemez, kusursuz sinemadır, “özümsenmiş,” hazmedilmiş veya düşünülmüş değil, “sunulmuş” sinemadır. Samuel Fuller’in düşünmeye zaman ayırmadığı, film çektiği sırada sevinç duyduğu açıktır.

Taraf tutan, nazizmin korkunçluklarıyla, toplama kamplarıyla ve Nüremberg duruşmasıyla ilgili arşiv belgelerinin gücünden etkilenmiş bir yönetmen, belgeri acımasız nesnelliklerinden koparıp ahlaki bir tutum ortaya koymak için belgeler etrafında bir kurguyla onları hayatın içine katmayı hayal etmiştir, sinema için gerçekten güçlü ve güzel bir fikirdir bu, özellikle Amerikalı dağıtımcıların *Gece ve Sis*’in haklarını satın almak istemediklerini düşündüğümüzde. Yönetmenin çalışmasının Balzac’ın “medeni durumla rekabet ettiği”^{*} belgelerdeki dayanıklılığa, çigliğe, gerçekliğe denk hale gelmesi, işte *Yasak*’ı seyrederken beni en çok büyüleyen budur.

Bu filmi tekrar izleyeceğim, çünkü Samuel Fuller’in filmlerini seyrettikten sonra salondan hayranlık ve kıskançlıkla dolu olarak çıkıyorum, çünkü sinema dersleri almayı seviyorum.

(1960)

* Burada söz konusu olan metin, Balzac’ın doksan üç adet eserini topladığı *Comédie Humaine* [*İnsanlık Komedyası*] koleksiyonudur. Bu koleksiyonda *Restorasyon Dönemi* ve *Temmuz Monarşisi* döneminin Fransız toplumuna ait 2400’den fazla karakter vardır ve “medeni durumla rekabet”le kastedilen de bu çeşitliliktir. –ed.n.

ELIA KAZAN

Baby Doll Taş Bebek

Taş Bebek'i birkaç şekilde anlatmak mümkün, ama bence Tennessee Williams'ın hayal ettiği ve Elia Kazan'ın çektiği senaryo, Williams için bir kadın portresi çizmek, Kazan için ise bir kadın oyuncuyu yönetmek için bir bahaneden ibaretti.

Yine de bu filmde, beyaz perdede yeni sayılabilecek ve bu yıl ilgimizi çeken yönetmenlerin benimsediği araştırma tarzıyla uyumlu görünen bir şeyler var. *Taş Bebek*'in kadın kahramanı Carroll Baker, *Otobüs Durağı*'nın Marilyn Monroe'sunun, ...*Ve Tanrı Kadını Yarattı*'nın Brigitte Bardot'sunun ve *Elena*'nın Ingrid Bergman'ının yanında güneşteki yerini almış görünüyor.

Burada yeni ve cüretkâr olan şey yalnızca cinsiyete odaklanılmasıdır, ortaya konulan duygular, hepsinden önce de Karl Malden'in kıskançlığı planlı ve oldukça acımasız bir alaya neden olur.

Aşk bebeği, yirmili yaşlarının arifesinde, Mississippi kıyılarından başka bir yerde mümkün olmayan bir durumdadır, yani evli ama hâlâ bakiredir. Başparmağını emen, kinik olacak kadar gözü açılmış ve bilinçli aşk bebeği, tek fantezisiymiş gibi ekmek yoğuran bir fırıncının beyaz kadınıdır. Bu sahneden sonra bir başka fırıncı gelir; Sicilyalı, piç dölleyicisi, felakete uğramış bir pamukçu –ambarı kasıtlı bir yangında kül olmuştur– gelir; suçluyu bulup intikamını almak için eve dönmeye hazırlanıyordu.

Yazarlar, –ne yazık ki– Sicilyalının yaşlı kocadan –muhtemel kundakçı ve boynuzlu koca– yalnızca intikam mı almak istediğini, yoksa filmin ortasında ilgisinin, kadının bekâretini bozma isteğine doğru mu kaydığını seyircilerin öğrenmesini istememiştir. Aşk düetinin tam ortasında, ayartma sahnesiyle fidanlıktaki uyku sahnesi arasında kamera Malden'in orada olup olmadığına, beş dakikalığına başka bir yere gider. Malden oradadır.

Birçok Fransız ve Amerikalı yönetmenin, çektikleri filmlerin metnini süslemeyi başaramadıklarını göz önünde bulundurduğumuzda, *Taş Bebek* boyunca diyalogla hiç alakası olmayan bir olayı kasten çekmeyi başaran Kazan'ı kutlamak gerekir. Karakterler bir şey düşünür, başka bir şey söyler ve oyunları ile üçüncü bir şey ifade ederler.

Kazan hikâye anlatıcısı değildir, onun yeteneği anlatımdan ziyade tasvirdir; bütünüyle başarılı bir film yapmayı hiçbir zaman başaramaz, ama belli sahneleri başarılıdır. Onun için sinematografik bütünlük plan veya film değil, sahnedir. *Taş Bebek*, bir anlamda *Cennet Yolu*'ndan (daha başarılı olmasa da daha cüretkâr) daha güçlüyse, bunun nedeni tavlama sahnesinin titiz ve güçlü, iki muhteşem sahneden oluşmasıdır. Bunlardan ilki *Kraliçe Kelly*'nin üç bölümünden ikincisi gibi uzun, ayrıntılı ve güçlüdür. (Bu iki film arasında yapılan karşılaştırma yalnızca ilk bakışta saçma gözüktür.)

Taş Bebek yaklaşık iki saat sürüyor. İlk otuz dakika sunumdur. Tam olarak otuzuncu dakikada Karl Malden genç karısını Sicilyalı Eli Wallach'la tanıştırır ve gider. Birbirine gerçekte uyan bu iki partner arasındaki ilk sahne tam olarak yarım saat sürer; diyalog peronda başlar, evin arkasında, eski arabada, evin önünde ve salıncağın üstünde devam eder.

Wallach'ın kurnaz sorularından, kısa bir sorgudan ve Malden'in ambarı ateşe veren kişi olduğu kesinlik kazandıktan sonra kamera gitgide yüzlere yaklaşır, yüzler kaçınılmaz teması imâ edercesine biraz daha birbirine yaklaşır.

Altmışıncı dakikada Carroll Baker hararetle geri çekilir, bıyık altından gülen Wallach'ın önünde pamukluğa, Malden'in yanına

gider, Malden hiç olmadığı kadar kabalaşmış kadını tokatlar. (Boynuzlananların kaçtığı böyle haksız bir tokattan dolayı bu talihsiz duruma düşmüştür acaba?)

Filmin ikinci saati de iki uzun sahneden oluşuyor; ilk sahne Wallach ve Carroll Baker arasında önce dışarıda, ardından evin içinde geçer; ikinci sahne ise karşı karşıya gelen üçlüyü gösterir. Dolayısıyla üçüncü yarım saat: eve dönüş, Carroll Baker'ın evliliğini anlatması, ikili limonata sözü, Wallach'ın kötü niyetli cinlerle ilgili büyük numarası, Taş Bebek'in korkması, şeytanlık, kızın Malden'dan boşanma ihbarnamesi, gülüşmeler, fidanlıkta yakınlaşma ve kesik...

... Karl Malden bir aptal gibi, şehirden döner. Son yarım saat: Malden'in kıskançlığı, korkunç şüpheler, Taş Bebek'in dönüşümü – artık bir kadındır, gergin akşam yemeği, trajikomik kahve molası ve gecenin kaprislerle ilerlemesi, Wallach'ın beklenmeyen kaçışıyla gelen son: Wallach filmin en ilgi çekici karakterlerinden biri olan olay yerine ertesi gün tekrar gelecek midir?

Yakışıklı Sicilyalı çok eski bir ırktandır; başında uçarı bir hava katacak kadar eğik duran küçük şapkası; üzerinde göğsüne kadar açık, ince beyaz çizgili siyah bir gömlek, bileklerinde alaylarına ritim katmak için oynadığı bir bilekliği var. Şişkin göğsü ve opera şarkıcısı duruşuyla kendini beğenmiş bir yürüyüşü ve özellikle de açık ama hayvansı bakışlı, doymak bilmez âşık gözleri var, unutmadan komşunun tavuğunu, dolayısıyla burada –film boyunca kadının arzulanırlığı eşliğinde verilen Taş Bebek'i– ısırarak için çarşafının arasına fark edilmeden giren tilki vücudunu unutmamak lazım.

Bütün büyük yönetmenler dramatik zorunluluklardan kurtulmayı arzu eder; gelişmenin ya da psikolojinin olmadığı, seyircinin ilgisini yer ve mekân değişimlerinin, diyalog kurnazlıklarının, karakterlerin giriş çıkışlarının dışında başka yollarla uyandırıldığı bir film çekmeyi hayal eder. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, *Lola Montès'in Günahları*, *Kumsaldaki Kadın*, *Arka Pencere* hepsi kendi tarzında ucunda hediye bulunan bu kaygan direğin yeterince yüksek bir yerine kadar çıkmayı başardılar.

Taş Bebek'te Kazan dünyada eşi benzeri olmayan bir oyuncu yönetiminin gücü sayesinde gösterilen ve alışıldık filmlerde incelenen duyguları hiçe sayarak bu tarz bir filmi şart koşmayı başarmıştır.

Kazan'ı sıkıntıya sokan ve yapmayı beceremediği şey birkaç karakterin yer aldığı geçiş sahneleridir; bu filmde bunları gizlemeyi başardı (sadece filmin başında sorun var) ve Sicilyalı, bebek-kadına kur yapmaya başlar başlamaz, tüm ayrıntısıyla her hareketin ve her bakışın önemli olduğu bir film izlemeye başlarız, tek bir adamın egemen olduğu bir filmi seyrederek.

Kazan'ın esas olarak dekorasyon alanındaki yeteneği, zahmetli ve ikiye bölümlü toplumsal tezlerden ziyade, bu tür konulara –basitçe *Broadway'den gelen* konular diyebiliriz– daha iyi hizmet eder.

Artık Elia Kazan'ın filmlerinin senaristlerinin bize söylediklerinden başka söyleyeceği bir şeyi olmadığını ve oyuncularının, kendilerini en iyi şekilde açığa çıkarmalarını sağlayan adam olduğunu biliyoruz.

Taş Bebek'i tekrar izlerken daha da zengin başka bir film keşfediyoruz. Çünkü *Taş Bebek* dâhiyane veya sadece yetenekli, yozlaşmış veya cömert, derin veya parlak bir filmden önce sürükleyici bir filmidir.

(1957)

A Face in the Crowd Kalabalıkta Bir Yüz

Önemi sinema eleştirisinin boyutlarını aşan, müthiş ve güzel bir eser olarak gördüğüm *Kalabalıkta Bir Yüz, Rıhtımlar Üzerinde*'nin tam tersi olduğu ve dün övülen şeylere bugün başka birilerinin saldırması âdetten olduğu için Amerikan ve Fransız seyircisi tarafından beğenilmedi.

Bu durum Budd Schulberg ve Elia Kazan'ın renk değiştirdikleri anlamına mı gelir? Hayır, ama *Rıhtımlar Üzerinde* –senaryosu beş yıl boyunca elden ele gezmiştir– son aşamada öyle yumuşatılmıştır ki faşizm karşıtı olması düşünülen eser, istemeden de olsa gerçekten demagojik bir hal almıştır.

Ama bu kez Schulberg ve Kazan kendi yapımcıları oldukları için ilk amaçlarına tamamen uygun bir film sunabilmişlerdir: Sonuç heyecan vericidir.

Demagoji belli bir öfori, çocuksu bir yan ve alışıldık bir tarz gerektirdiği için her şeyden önce Amerikandır. Fransa'da demagoji, medya Amerikan yöntemlerinden gitgide daha fazla ilham aldığı için yavaş ama kesin adımlarla gazetecilikte, radyoda ve televizyonda yerleşmeye başlamıştır.

Filmde her şey, küçük bir radyo istasyonu sahibinin yeğeni olan güzel bir kızın aklına *Kalabalıkta Bir Yüz* ismini vereceği bir radyo programı yapma fikrinin gelmesiyle başlar. Programda amaç, sokaktan bir adamı mikrofona konuşturup ona şarkı söyletme-
dendir. Program gelişince kız, bir hapishanede yabani bir adam bulur ve bu sahne filmin en önemli anı olacaktır, çünkü ismi Rhodes olan bu adamı kötü taraftan kurtaracaktır. Küçük spiker ona adını sorar; adam “Rhodes” diye cevap verir, “Rhodes ne? Anladım, yalnızca Rhodes.” Kız mikrofonu alır ve şöyle der: “Adı Rhodes, ama soyadı Lonesome (Yalnız Adam).” Filmin bütün ruhu bu dört cümlededir. Bu küçük gazeteci üçkâğıtçılığı bütün mekanizmayı harekete geçirir. Bu kız dürüst ve cesurdur, ama gazetecilik dünyasının alçaklığı onun bu küçük buluşunda kendini gösterir: “Soyadı Lonesome.” Rhodes buna ne tepki verecektir? Kızıp yoluna devam edebilir. Ama adam kıza (Patricia Neal) bakar, kısa bir süreliğine susar, muhtemelen tereddüt ediyordur, ama sonunda kahkahayı patlatır. O andan itibaren her ne olursa olsun –adamın karanlık yönü ne olursa olsun ya da kız ne kadar saf olursa olsun– bu dürüst kıza kimse acımayacaktır, çünkü kız artık bozulmuşluğu, adam ise bozulmuş olanı temsil edecektir. Filmin sonuna kadar, acınacak durumda olan adamdır.

Rhodes mikronun karşısında nasıl davranacaktır? Silkelendir ve şaşırmaz. Doğaçlama söylenen ve konformist olmayan küçük şarkılar, kadın dinleyicilerin hoşuna giden, sıradan ve alışılmamış bir zevzeklik. Annesinden bahseder, parmakları hırpalayan çamaşırlardan, sürekli tekrarlanan bulaşıklardan; seyircileri cezbeder, şaşırtır, herkesi oyuna getirir, yavaş yavaş bütün Amerika'yı resmen cebinden çıkartır.

Radyodan televizyona geçer ve kaderi veya belki de doğallığı onu her gün zirveye taşır; dürüst, gaf yapar, zenci bir kadını kameranın karşısına çıkartır, programının sponsoru olan yatak markasını çekiştirir. Amerika'da politika her zaman gösteri dünyasına varır, tıpkı gösterinin reklama vardığı gibi ve Lonesome kısa bir süre sonra adaylar tarafından başkanlığa davet edilir. Yaşlı bir general olan politikacıyı aşağılıyarak, insanların hoşuna gitmek için ne yapması gerektiğini öğrettiği sahne muhteşemdir: Dudaklarını kapalı tutmamalı, kendinle alay etmeyi bilmeli, kameranın karşısına kollarında kedi veya köpek gibi küçük bir hayvanla çıkmalı.

Zafere giden bütün bu basamaklar arasında bir karnaval hayatı vardır: uşaklar, bozulan çarşafklar, saçma ve histerik bir hareketlilik. Lonesome seyirci tarafından ne kadar seviliyorsa onun güçlü kişiliği üzerinden geçimini sağlayanlar tarafından kuliste kendisinden bir o kadar nefret ediliyordur. Elbette metresi haline gelmiş olup da günde birkaç kez aldatılan Patricia Neal var gücüyle Lonesome'a tutunuyor ve onu beş dakika yanında tuttuğu zaman Lonesome onun kırılğan küçük bebeği haline dönüyordur.

İster istemez kurgulanmış olan son -Rhodes'ın maskesi herkesin önünde düşer- filmin geri kalanı kadar gerçekçi hissedilir, çünkü yazarlarımızın sürekli düşündükleri senatör McCarthy'nin değişken kaderinin ispatladığı gibi, bu kendini beğenmiş insanların havasının çok çabuk söndüğü doğrudur.

Kalabalıkta Bir Yüz'ü Elia Kazan'ın yönetmiş olması, bu filmin mükemmelden de iyi oynandığını göstermeye yeter. Andy Griffith'in yorumu gerçekten iyi bir performanstır, ama Kazan'ın per-

formansıdır, çünkü hiçbir oyuncu burada olduğu gibi, tüm film boyunca bir yönetmen tarafından kollarda taşınmadı.

Filmin tutarlı olmadığı kuşku götürmez, ama tutarlılığın canı cehenneme! Burada önemli olan eserin yapısı değil, saldırılması imkânsız ruhudur, gücüdür ve –söylemeye cüret ediyorum– gerekliliğidir. “Dürüst” filmlerin alışıldık hataları; yumuşaklıkları, çekingenlikleri, pek de estetik olmayan tarafsızlıklarıdır. Bu film sürükleyici, coşkun, güçlü, Roland Barthes’ın bir “Mitoloji”si gibi amansızdır ve onun gibi, akıl için bir zevktir.

(1957)

STANLEY KUBRICK

Paths of Glory Zafer Yolları

Fransız otoriteleri filmlerini sansür komisyonuna sunma niyetinde olmayan yönetmenlerin Fransa'da çekim yapma iznini reddettiği için Belçika'da çekilen, bağımsız Amerikan filmi *Zafer Yolları*'nı seyretmiş bulunuyorum.

Zafer Yolları aynı isimdeki bir romandan uyarlanmış. Roman gerçek bir olayı anlatıyor ve bu olay şimdiye dek hasıraltı edildiği için Birinci Dünya Savaşının küçük hikâyesini lekeliyor.

Filmin başında, bıçak yarası izi taşıyan yüzüyle George Macready'nin ve Fransız kökenli Hollywood oyuncusu Adolphe Menjou'nun –döneği oynağı ilk rolü değildir, çünkü kamuoyuna (*L'opinion public*)¹ rağmen, eski dostu Charles Chaplin'i Amerika'ya Karşı Faaliyetleri İzleme Komitesine ihbar etmiştir– canlandırdıkları Fransız generallerin konuşmasına tanık oluyoruz. Menjou, genelkurmay adına Macready'den fethedilemez olarak ünlenmiş bir siper ağını ne pahasına olursa olsun ele geçirmesini ister. Aslında söz konusu olan, basın eleştirilerine bir son vermektir. Macready ilk başta adamlarını boş yere kurban etmeyi reddeder, ama Menjou'nun ona bilmem hangi avantajı vaat etmesinin ardın-

¹ *L'Opinion public* Charlie Chaplin'in tek dramatik filmidir ve Adolphe Menjou'yu Hollywood filmlerinde Avrupalı çapkın olarak benimsetmiş olan *Parisli Kadın*'ın Fransızca ismidir.

dan pes eder. Böylece General Yüzbaşı Kirk Douglas'ın muazzam bir şekilde yönettiği, cesur bir taburu bilerek ölüme gönderir.

Bu siperler gerçekten de fethedilemez durumdadır ve korkunç, kanlı ve canı bir kıyım gerçekleşir. Bu umutsuz saldırı filmin en iyi kısmını oluşturuyor. Öfkesinin doruk noktasında olan general topların, düşman tarafından dağıtılmış olan ordusuna ateş açmasını emreder, topçular bunu reddeder. Kurtulanlar geri döndüklerinde rastgele seçtiği üç askeri örnek teşkil etmesi için kurşuna dizdirir. Film bu infazla son bulur; bu üç adamdan biri, hapishanede kurum papazına saldırdığı bir kavgada ağır şekilde yaralanmıştır, sedyeye bağlanır. Öfkeden deliye dönmüş olan Kirk Douglas, bu şeytan generalin “canını almaya” kararlı bir şekilde yüksek sesle Samuel Johnson'un şu cümlesini söyler: “Vatanseverlik alçakların son sığınağıdır.”

Bu film, (Belçikalı emekli subaylardan birkaçının isteği üzerine Brüksel'deki bir sinema salonundan kaldırıldı) en azından başımızda askerler olduğu sürece, Fransa'da hiçbir zaman gösterime girmeyecektir. Gerçekten yazık, çünkü bu film birçok açıdan çok güzel bir filmidir. Yönetimi çok iyidir, hatta Paris'te *Ultime Razzia* adıyla gösterime giren *Son Darbe*'ninkinden daha iyidir, uzun planları vardır ve çok hareketlidir. Kameranın ortaya çıkardığı görkemli iş, dönemin görsel tarzını yakalamıştır ve savaşı *L'Illustration* dergisinin fotoğraflarda gösterdiği şekliyle aklımıza getirir.

Filmin zayıf yanı, çürütülemez bir suçlama olmasına engel olan şey, “kötü”lerin davranışları konusunda psikolojik açıdan gerçekçi olmamasıdır. 1914-1918'de kuşkusuz buna benzer “savaş suçları” işlenmiş, ordumuza yönetilmiş suçlamalar olmuştur, ama bunlar kişisel bir hırstan ziyade yanlışlıkla, bilmeden ve karışıklıktan dolayı meydana gelmiştir. Korkaklık bir şeydir, ama kinizm başka bir şeydir; aynı anda hem korkak hem kinik olan bu general pek gerçekçi gelmiyor. Korkak bir subay, panikleyip kendi adamlarının üzerine ateş açmış olsaydı ve başka bir subay örnek olması için kurtulan üç askeri kurşuna dizmiş olsaydı, senaryo daha mantıklı gelirdi.

Aynı şekilde, Robert Aldrich'in *Hücum*'unda korkuya kapılan binbaşının, ihanet ettiği yüzbaşının onu öldürmek için kullanacağı, yere düşen tabancıyı ayağıyla itmesi de psikolojik sahtelik açısından rahatsız ediciydi. Stanley Kubrick'in yaptığı teknik hatayı –Binbaşı Kirk Douglas'ın, üstlerini şapkasız olarak birkaç kez selamlaması– daha kolay bağışlarız.

Daha baştan, filmini Fransa'da dağıtmaktan vazgeçen Stanley Kubrick'in daha yakın dönem savaşlarında askeri suiistimallere dair daha iyi örnekler bulacağını düşünebiliriz: Fransız subayların yağma yaptığı 1940'taki savaş, bildiğimiz bütün skandallarıyla Çinhindi Savaşı, Henri Alleg'den sonra Kubrick'in daha faydalı ve daha güçlü bir şekilde "soruyu" sorabileceği çok taze olan Cezayir Savaşı.

Her ne olursa olsun psikolojik ve teatral basitliklerine rağmen *Zafer Yolları* yeni bir Amerikan yönetmenin, Stanley Kubrick'in, yeteneğini ve enerjisini kabul ettiren önemli bir filmidir.

(1958)

CHARLES LAUGHTON

The Night of the Hunter Caniler Avcısı

Caniler Avcısı'nı önemli kılan iki özellik vardır: Bu film *Denizde İsyan* (1935), *VIII. Henry'nin Özel Hayatı* ve *Celse Açılıyor* filmlerinde gözükmüş bir performans sergileyen ve haklı bir ün sahibi olan Amerikalı oyuncu Charles Laughton'ın yönettiği ilk filmidir ve sessiz sinemanın en büyük kadın oyuncularından biri olan Lillian Gish'in beyaz perdelere dönüşünü müjdelir.

Filmin konusu şaşırtabilir: Bir aile babası, on bin dolar için adam öldürüp parayı bir bez bebeğin içine saklar, iki çocuğuna bu sırrı saklayacaklarına ve büyüdüklerinde ve büyük ihtimal yetim kaldıklarında bu parayı faydalı bir şekilde kullanacaklarına dair söz verdirir. Adam yakalanır ve idam edilir.

Kısa bir süre sonra adamın hücre arkadaşı, hırsızlıktan hüküm giymiş bir rahip serbest bırakılır (Robert Mitchum). Hayatının amacı küçük bir kilise kurmaktır ve bu hayalini gerçekleştirmek için yerini bilmesede, var olduğunu bildiği on bin doları almayı planlar. Böylece bahtsız hücre arkadaşının dul karısıyla (Shelley Winters) evlenir, kocalık görevini yerine getirmeyi reddeder ve paranın yerini öğrenmek için çocuklardan "laf almaya" çalışırken onu yakalayınca kadını öldürür. Küçük çocuklar, peşlerinde korkunç üvey babaları olduğu halde kıymetli bebeğe sıkı sıkı sarılarak kaçarlar; yaşlı bir kadın (Lillian Gish) onları yanına alır ve

suçluyu tutuklatır. Küçük erkek çocuk o an babasının tutuklamasını tekrar yaşar ve polislerin gözü önünde bebeği yırtıp parayı zavallı katil rahibe vermeye hazırlanır, ama artık çok geçtir!

Kana susamış rahibin her parmağının üzerinde bir harfin yer aldığı sağ elinde “Aşk” ve sol elinde “Nefret” dövmesi olduğunu eklersem, bu filmin diğer filmler gibi olmadığı anlaşılır. *Caniler Avcısı* bize gerçekten de beklenmedik bir macera anlatır: Filmi ya acımasız ve mizahi bir masal ya da daha iyisi, iyi ve kötünün göreceliği şeklinde yorumlanması gereken bir alegori olarak düşünmek gerekir. Filmdeki bütün karakterler –suçlu papaz bile– iyidir.

Bu senaryo Hollywood’da sinema kariyeri başlatmaya yaran senaryolara benzemez ve ne yazık ki temel ticari normların küçümsenmesiyle çekilen bu filmin Charles Laughton’ın büyük ihtimalle yegâne tecrübesi olacağına bahse gidebiliriz. Yazık, evet, çünkü tarzların bağdaşmazlığına rağmen *Caniler Avcısı* küçük çocuklar tarafında anlatılan korkunç bir olaya benzeyen, mucitlik konusunda çok zengin bir filmidir. *Muhteşem Ambersonlar*’ı olağanüstü bir şekilde aydınlatan Stanley Cortez’in göz kamaştırıcı fotoğrafına rağmen prodüksiyon, İskandinav ve Alman tarzı arasında gidip gelirken dışavurumculuğa dokunuyor, fakat Griffith’in yolunu takip etmeyi unutuyor. Charles Laughton gerçekten *araştırdığında* araştırma sinemasını ve aradığını *bulduğunda* buluş sinemasını sevdiren bu biricik filmde kırmızı ışıktan geçmekten ve birkaç trafik polisine çarpmaktan korkmuyor.

(1956)

MERVYN LeROY

The Bad Seed Canavar Tohumu

Filmin orijinal kaynağı William March'ın bir romanı. Ancak John Lee Mahin'in senaryosu romana değil de, sanıyorum Maxwell Anderson'ın romanı temel olarak yazdığı oyuna dayanıyor. Peki aynı şey neden bu kadar çok el değiştirmiş? Muhtemelen epeyi parlak bir fikri işlediği için. *Au clair de la lune*'un melodisi eşliğinde mutlu mesut yaşayıp giden sekiz yaşındaki kız aslında büyümüş de küçülmüş bir katildir, yaşlı bir kadını, küçük bir oğlan çocuğunu, bir başka yaşlı kadını ve en sonunda filmin yönetmeniyle adaş LeRoy adında bir adamı öldürür.

Sansür için haklı bir sebep gösterebilseydik, bu, teşhircilik ve bayalığın birbiriyle yarıştığı bu tür filmlerin önüne geçmek olurdu herhalde. Abartılı ve içi boş bir film. Sanki yedinci sanat kendi mutlu keşifleri ya da zekice fikirleriymiş gibi "iyi bir hikâye" bulmak için her yıl kafa patlatan finansörlere bol para kazandıracağı kesin. Oysa yılın en güzel ve büyüleyici filmi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* belki de en az gürültü patırtı içereni.

Canavar Tohumu kimseye bir faydası olmayan bir film. Pek çocuklarından farksız bu açıdan, çünkü amaçsızlığını aşırı bir ciddiyetin arkasına saklıyor ve bedeli burada çocukluk ödüyor. Bayalığına rağmen tamamen snoblara memnun etmek üzere çekilmiş: "Canavar Tohumu'nu görmeye gitsene şekerim, müthiş."

Film gösterime girdiğinde Mervyn LeRoy'un Paris'e gelmesi nedeniyle basına bir öğle yemeği verildi. Çok güzel yemekler yediğimi hatırlıyorum, ama konu bu değil. Mervyn LeRoy'yla hiç karşılaşmamış olmayı tercih ederim, zira bundan sonra çektiği herhangi bir şeyi izlemeye niyetim yok.

LeRoy bir öncü, yönetmenliğin amelelik, fiziksel bir performans olduğu bir zamanda sinemaya başlayan bir zanaatkâr. Her zaman el altında olan film yapımcılarından biri. Tercihi yok, teması yok. Saplantısı yok, tarzı yok ve ölçüsü yok. Bu tür yönetmenler hiçbir zaman ne yapacaklarını bilmezler. Komediler, savaş filmleri, Westernler, melodramlar, müzikal komediler yaparlar, arada sırada da daha derin bir kavrayış gerektiriyormuş gibi görünen senaryoları olan, eleştirmenlerin dikkatini çeken *Canavar Tohumu* gibi filmler yönetirler.

Canavar Tohumu beceriksizce çekilmiş bir film, ama oyuncular yeterince iyi. Uzun bir tiyatro sezonunda oyunda aynı karakterleri canlandıran oyuncular rollerine iyice alışmış. Küçük kız da çok iyi. Ama bu filmde kaçınmalı, en çok da uyarılma baştan savma olduğu için. Hem roman hem de oyununkinden farklı olan sonu tek kelimeyle gülünç.

(1957)

ANATOLE LITVAK

Anastasia Çarın Kızı

Fransızlar özgürlük, eşitlik ve kardeşliğe olduğu kadar törenselliğe de bağlıdır. İngiltere kraliçesinin taç giyme töreni dolayısıyla televizyon satışları ona katlandı. 1948'de bir gün, Gaumont-Palace sinemasında Otto Preminger'in yönettiği bir Amerikan filminde II. Charles'ın Linda Darnell'e, "Amber, beni sevmiyorsun ve hiçbir zaman da sevmeyeceksin" dediği anda beş bin izleyicinin zevkle iç çekişini asla unutamam.

Paris Match'in bir yılda çıkan elli kapağının kaçında prenses, kraliçe imparatoriçe ya da bir benzerini görmüyoruz acaba? Ama yıl 1957, hükümetlerimizin "Devlet biziz" diye ilan ettiği bir dönem-deyiz. Bu da beni *Çarın Kızı*'na getiriyor. Tarihsel bir muammayı, sinema salonlarını hiç istisnasız dolduran bir kategorinin en aptalca ve boş konularından birini tema edinmiş son derece vasat bir film.

Uysal bir köle olması bir yana, Anatole Litvak *Çarın Kızı*'nda tembel, hayal gücünden yoksun bir yönetmenlik sergilemiş. Yaşını başını almış olması bile mazur gösteremiyor bu durumu. Hollywood'a yeni dönüş yapan Ingrid Bergman'ı yönetmek üzere seçilmiş. Nedeni de *Derin Mavi Deniz*'de kötü bir biçimde yönettiği Vivien Leigh'in Venedik Festivalinde bir ödül kazanmış olması (jüri üyelerine yetkinliklerini aşan bir sorumluluk verildiğinin bir başka kanıtı).

Hitchcock, Rossellini ve Renoir'ın yönettiği en iyi Ingrid Bergman filmlerini izledim. Bu yönetmenler her biri farklı bir tarzda, aktristin sınırlarını zorlamasını sağlıyor. Bergman, Hitchcock'ta zariftir ve acı çeker, Rossellini'de gergin ve makyajsızdır. Renoir'de yeryüzüne inmiş dolgun göğüslü bir Venüs'tür. Bu filmdeyse kötü görüntüleniyor ve komik kostümler giyiyor. Oynadığı en kötü rol.

Çarın Kızı bizi “orada olsaydınız” dünyasına çekiyormuş numarası yapıyor. Bu vasat ve alaycı filmi görmeye gitmeyin. Anatole Litvak sizi sevmiyor, siz de onu sevmeyin.

(1957)

JOSHUA LOGAN

Picnic

Piknik

Kansas'ın küçük bir kasabasına güneşten yanmış William Holden üstü başı pis bir halde bir sabah çıkagelir. İyi bir yemek karşılığında yaşlı bir kadının çöplerini yakar, bunun üzerine kadın da adamın gömleğini yıkar. Adam üstü çıplak bir haldeyken güzel bir kızla, Kim Novak ve onun küçük kızkardeşi Susan Strasberg'le tanışır.

Gömleği yıkanan Holden, okul arkadaşı, zengin ve Kim Novak'la nişanlı olan Cliff Robertson'ı nihayet ziyaret edebilecektir.

Ertesi gün, pazar günü, tüm gün sürecektir büyük bir piknik vardır, biz Fransa'da buna kermes deriz. Holden resmen parlıyordur, bir tanrı gibi dans eder, herkese neşe saçan adamdır ve viskiyi fazla kaçırmış bir öğretmen –Rosalind Russell– teklifini reddetmek zorunda kalır. Holden pes ettiğinde ise bu sefer kadın tepki gösterir ve Holden bu durumdan iğrenip kaçır, geceyi kollarında geçireceği Kim Novak tarafından kurtarılır. Holden, Cliff Robertson'la kavga edip polisle çatıştıktan sonra Tulsa'da buluşmak için Kim Novak'a yalvarır ve mal taşıyan bir trenin üzerinde kaçır. Annesinin gözyaşlarına rağmen Kim Novak şehirlerarası yolculuk yapan bir otobüsle onunla buluşmaya gider ve helikopterden çekilmiş son bir görüntü trenle otobüsün buluştuğunu gösterir.

Dön Bana'nın ve *Otobüs Durağı'nın* da yazarı olan William Inge'in Pulitzer ödülünü alan *Piknik* piyesinin dâhiyane olup olmadığını bilmiyorum, ama Josh Logan'ın Daniel Taradash senaryosuyla yönettiği –bu piyesin Broadway'deki yönetmenliğini de yapmıştır–bu eser dâhiyaneye yakındır.

Bu hayat kesitiyle Josh Logan, dünyaya bakışını Jean Renoir'inkine yaklaştıran acımasız bir katılıkla, gereksiz bir kötü niyet sergilemeksizin ve duygusallığa düşmeden Amerika'nın bir portresini çizmiştir. Fakat bütün güzelliklerinin farkına varmak için *Elena ve Erkekler*'i birkaç kez izlemek gerekirken *Piknik*'te ilk izlediğimizde fark edilmeyecek hiçbir şey yoktur. Yalnızca bu nedenden dolayı *Piknik* Renoir'ın filminden daha çok hoşla gidebilir.

Karşılaştırmayı devam ettirmek gerekirse iki filmin ortak noktası görsel olarak anlatılan hikâyeden öte olması ve aşkla ilgili genel olarak beyaz perdede gösterilende daha gerçekçi, tensel ve nihayetinde inancını yitirmiş bir görüş sunmasıdır.

Piknik'te Josh Logan duygularımızı seçmemize izin verir, her fikir içerdiği acınacak ve gülünç yönle ifade edildiği için karakterlerinin tuhaflıklarına gülebilir veya ağlayabiliriz. Josh Logan daha genç olsaydı, *Piknik* daha acımasız, daha cömert ve daha saf bir film olurdu, ama Logan'ın kırk sekiz yaşında olması, fiziksel yapısı, konuşkanlığı ve eşsiz sağlığı konuya hâkim olmasını ve bence belli bir mesafeden ele almasını sağladı.

Josh Logan'ı çok büyük bir yönetmen olarak selamlıyoruz; Jacques Rivette onun hakkında “Elia Kazan çarpı Robert Aldrich” demiştir ki doğrudur, çünkü *Piknik* detayların narinliğiyle *Cennet Yolu*'nu ve baş döndürücülüğüyle *İstiklal Kahramanları*'nı hatırlatıyor. *Piknik*'ten –ilk filmidir– ve *Otobüs Durağı*'ndan sonra Josh Logan, bana göre sinema konusunda (oyuncu yönetimi, kamera, senaryo iyileştirmesi, her fikrin öne çıkarılması) öyle yetenekli görünüyor ki o istemediği sürece bir filminin dahi başarılı olması imkânsızdır. İşte saf yönetmen, hakkını yedirtmeyen bir adam; 1935 yılında *Tarih Gece Yazılır*'ın çekimleri esnasında Hol-

lywood'dan ayrılmıştır, bu filmi tamamlasaydı yönetmen olarak ilk filmi bu olacaktı.

Piknik, ki bu filmi *Otobüs Durağı*'ndan daha çok beğeniyorum, aralıksız icatlarla ve her görüntüsü esinlerle dolu bir filmidir. Josh Logan hüznünlü bir sahnenin ortasında bizi kendi arzusuna göre güldürmekte veya tersini yapmakta tereddüt etmediği gibi, bizi parmağında oynatıyor ve tatmin olmuş salon ise mutluluktan kendinden geçiyor.

(1955)

SIDNEY LUMET

Twelve Angry Men 12 Öfkeli Adam

Bir senaryo var. Hadi ondan bahsedelim! Kelimenin en olumlu anlamında ustaca; *Cahier*'de iyi bir fikri, bir inceliği, ustalığı temel alan eserleri sevmeyiz, ama *12 Öfkeli Adam*'ın çekim senaryosu eleştirmenleri pes ettiriyor: 1) Kesintisiz şekilde yer, zaman ve eylem olarak tanık olduğumuz bu konuşma sayesinde olmuş bitmiş bir şeyin değil de, olmakta olan bir şeyin hissini çok canlı hissediyoruz ve bu da televizyon tarzının başarısıdır; 2) Jüri üyelerinin etiketlenmesi öyle inceliklidir ki, genelde olduğu gibi on iki toplumsal tür sunacak yerde ikişer kez temsil edilmiş altı tane görüyoruz. (Çok basit: iki entelektüel, iki el işçisi, iki tahammülsüz, iki üçkağıtçı, iki kuruntulu, iki de "olması gerektiği gibi" insan var). Böylece beyaz perdelerde genelde çatışma halinde gösterilen bir insan sürüsünü budama bıçağıyla şekillendirmek yerine burada her karakter neredeyse tam zıttı bir karakterin özellikleriyle ayrıntılandırılıyor.

Pek çok film (ve en iyiler arasında olanlar bile) sıkıcıdır ve insanın bir şey içmek bahanesiyle ya da sokakta bir kız arkadaş bulma umuduyla film bitmeden kalkıp gidesi gelir. Ama burada film ilerledikçe filmi bırakıp gitmek gitgide zorlaşır, çünkü bir insanın hayatı söz konusudur (yalnızca bir oybirliği onu ölümden kurtarabilir). Jüri üyeleri Fonda'nın cömert savunmasına birer birer

yenik düşer ve bu insanlık görevinin son ana kadar sürdürülmesi gerekir. Kendimizi karanlıkta “Vay canına!” derken yakalarız. Son üç jüri üyesi “güç bela ikna olur,” ama en çok karşı çıkan kişinin fikir değiştirip diğer iki kişi üzerinde bir kaldıraç rolü oynaması dâhiyane bir fikirdir. Böylece o rolle son iki kişi de ikna edilir ve o kaldıraç tek başına son kararı mümkün kılar: *Suçlu değildir!*

Film belki bir senarist filmidir, ama ne senaryo! Adalet yerini bulur ve hepimizin katil olduğu ispatlanmış olur. Sıradan yeteneklerden daha fazlasına sahip olduğunu ve harika oyunculardan anladığını ispatlayan yönetmen Sidney Lumet için –ki bu ilk filmidir– bu film bir tür yazı cezası veya en azından bir alıştırma olmalı. Fakat bu alıştırmanın cesur, güçlü, zeki ve idealist bir filme dönüşmesi bu yönetmen hakkında ne düşünmemiz gerektiğini açıkça gösteriyor. Sidney Lumet’yi ciddiye almalıyız.

(1957)

JOSEPH MANKIEWICZ

The Barefoot Contessa Çıplak Ayaklı Kontes

Yakın bir zamanda *Üç Kadına Bir Mektup* filmini tekrar izledim ve sanırım Joseph Mankiewicz'i görmezden gelmem bundan sonra mümkün değil. Zekice ve başarılı bir hikâyeyi süsleyen; ayrıntı, bilgi ve ustalık açısından tüyler ürpertici bir zariflik, zevklilik ve incelikte bir üslupla sergilenen bir görsellik; abartılı derecede teatral bir oyuncu yönetimi; Cukor'dan başka yerde görmeye alışkın olmadığımız özel efektler ve plan sürelerinin doğru saptanması konusunda bir içgüdü. İşte Joseph Mankiewicz'in sanatı budur, nitelikleri çoğu zaman bilinmediği için sınırlarını çizmenin yerinde olmayacağı bir türe –dramatik komedi türü– mükemmel hâkimiyet.

Çıplak Ayaklı Kontes insanı şaşırtıyor. Her şeyi anladığımızdan, anlaşılması gereken başka bir şey olup olmadığından emin olmadan, yazarın neyin peşinde olduğunu çözmeden salondan çıkıyoruz. Kuşku götürmeyen şey ise, girişimin samimiyeti, yeniliği, cesareti ve büyüleme gücüdür. Mankiewicz'in züppelerin favori yönetmeni olması zaman zaman eleştirilmiştir, ama şu var ki her akşam hoş bir sebatla *Perde Açılıyor*'u başarılı kılan Champs-Elysée'deki erkek izleyiciler sevgili Kontesimize gönül rahatlığıyla ıslık çalarken, Blanche Meydanındaki kadın seyirciler olup biteni kocalarına açıklamak zorunda kalırlar: "Bu adam var ya,

İtalyan kont, işte o iktidarsız!" "Aa, öyle mi," diye cevap verir koca.

Stendhal iktidarsızlığı ele aldığı *Armance* romanının başarısızlığından sonra şu gözlemlerde bulunmuştu: "Üslup eksikliği sıradan insanların romanına ilgi duymasına engel oluyor. Sıradan insan için yapılacak bir şey yoktur." Sainte-Beuve'e belki şöyle cevap verirdi: "Her ayrıntısında gerçeklikten uzak olan bu gizemli roman ne bir icadı ne de bir dehayı müjdeliyordu."

Mankiewicz'in filmiyle ilgili en açık açık nokta şudur ki film Hollywood'un, aylıklığın ve Riviera'nın hem kendilerine hem de hiziplerine karşı bir aforozdur, ama burada eski filmlerindeki hoşgörölü hicivle değil de, sıradanlığa duyulan bir nefretle karşılık verilmiştir. Buraya kadar her şey tamam, ama peki ya Kontes? Şimdi ona değineceğim.

Amerikalı üç sinema adamı bir yolculukları esnasında olağanüstü ve saygın bir İspanyol rakkasını keşfeder: Maria Vargas (Ava Gardner). Onu Hollywood'a götürür ve yıldız olarak "öne çıkarırlar." Yapımcı, laf ebesi, cinsel saplantılı ve yobaz Kirk (Warren Stevens) onu küçümseyen Maria'ya kur yapar, ama başarısız olur. Maria at arabacıları, Çingeneler ve gitaristler arasından yakışıklı ve sağlam gençleri sevgili edinir.

Bir gün Maria, Kirk'ü küçük düşürmek için Güney Amerikalı bir multimilyoner olan Bravano'ya Riviera yolculuğunda eşlik etmeyi kabul eder. Bravano (Marius Goering) Maria'yla ilişkisinde Kirk'ten daha şanslı olmayacaktır, yine de insanların gözünde sevgili olarak görülmeyi teselli bilir.

Bravano'nun gülünç, aptal ve baskı altında olduğu tez vaktite ortaya çıkar. Maria, gerçekten âşık olduğu Kont Vincenzo Torlato-Favrini (Rossano Brazzi) için ondan ayrılır ve bu aşk karşılığını bulur: Evlenirler. Kont genç eşine onu "yalnızca kalbiyle sevebileceğini" açıklar, savaşta aldığı bir yara onu sakat bırakmıştır. Maria, cesur bir karar alır: Kocasına (ki kızkardeşi de kısırdır) verebileceği en güzel hediye bir çocuktur. Bu isteğini yerine getirmek için girişimde bulunmak üzeredir ki koca-

sı Vincenzo onu suçüstü yakalar, onu ve günah keçisi yaptığı şoförü öldürür.

En önemli sahnesi büyük yıldızın yağmur altında gömüldüğü mezarlık olan hikâye birkaç karakter tarafından anlatılır, bunların arasında Maria'nın tek dostu ve sırdaşı olan yönetmen Harry Dawes (Humphrey Bogart) da vardır. Trajik sonunu hissettiği yanlış anlaşılmayı gidermek için suç mahaline gelse de geç kalmıştır.

Joseph Mankiewicz'in birkaç temayı birden –hiçbirini işlemeksizin– ele almasını eleştirmek yersiz olur, çünkü yaptığı şey Hollywood'a yönelik bir yergi (bugüne kadar çekilenlerin en şiddetlisi), iktidarsızlık (burada özellikle semboliktir) üzerine bir film; Riviera ve konukları hakkında bir yergiden ziyade sinemanın bugüne kadar bize sunduğu en güzel kadın portrelerinden birini burada sunmaktır, bu kadın da Hollywood'un en güzel kadın oyuncusu olan Ava Gardner'dır.

Joseph Mankiewicz'in yapmak istediği şey vahşi, doğal ve gizemli kadın kahramanını dört farklı durumda, dört hayat çerçevesinde, tezat teşkil eden karakterlere karşı ele alıp tepkilerini incelemek ve ünlü yıldızın kendi kendine ürettiği ahlakı tasvir etmektir.

Maria Vargas, yazılanların tersine bir nemfoman değildi: onu düşük sınıftan erkeklerin kollarına iten şey sapkınlık değil, tersine bu dünyanın prenslerine yönelik derin bir iğrenme, fiziksel bir tiksindir; yapımcılar, milyarder, günahkâr veya kösnül kralların hepsi onun gözünde birer "hasta"dır. Hepsinin potansiyel sakatlıkları itibarlı bir soyun son Kontu olan Vincenzo'nun iktidarsızlığıyla somutlaşır. (Vincenzo'nun kızkardeşinin kısır olması bir tesadüf değildir). Madem kaderi, aşkı bu iktidarsızda bulmaktır, bu durumda Maria Vargas'ın Vincenzo'ya eksiksiz bir mutluluk sunmak amacıyla, alışılmadık kişiliğine layık bir alışılmamışlığa başvurması mantıklıdır.

Bu film eleştirilecek bir film değil, ya tamamıyla kabul edilir ya da reddedilir. Ben filmi kabul ediyor ve yenilik, zekâ ve gü-

zellik olarak getirdiği her şeyden dolayı da filmi beğeniyorum. *Çıplak Ayaklı Kontes*'in jeneriği, "L'Indifférent"ın bir reproduksiyonu üzerine işlenmiş olan ve "Figaro'nun Düşünü"nın bazı ölçülerini barındıran "Figaro Incorporated" prodüksiyonunu ilan ediyor. Böylece "on sekizinci yüzyıl"a olan ilgisi Mankiewicz'i senaristi, diyalog yazarı, yönetmeni ve yapımcısı olduğu bu filmi Beaumarchais, Watteau ve Mozart'tan oluşan üçlü himayenin altına yerleştirmeye itmiştir. (*Çıplak Ayaklı Kontes*'in olaylar dizisinin özgünlüğü ve Hollywood'a yönelttiği şiddetli saldırı sebebiyle Zanuck veya H. Hughes tarafından çekilmeyeceği aşîkârdır). Dolayısıyla söz konusu olan *apriori* olarak cesur, alışılmamış ve riskli bir girişimdir ve bunun sayesinde Mankiewicz duvarları patlatmayı hayal ederken, onu mobilyaları parlatmaya mahkûm eden Hollywood'la hesaplaşmıştır.

Psikolojik komedileri sayesinde Joseph Mankiewicz kendisine Hollywood'da imtiyazlı bir konum sağlamıştı: Daha özgün ve daha tehlikeli bir maceraya atılma riskini göze alması ise takdire şayandır. Beklendiği gibi *Çıplak Ayaklı Kontes*, *Perde Açılıyor*, *Üç Kadına Bir Mektup*, *Ankara Casusu* gibi hoş ve manevi olmasının yanı sıra daha basit olan eski filmlerini alkışlayanlar tarafından hoş karşılanmadı. Champs-Élysées'deki seyircilerinin beyaz perdede bir erkeğin bedensel kusurunu bir kadına itiraf ettiğindeki alaylı gülüşü, seyircinin alışıldık senaryoların sıradanlığındaki ve kabalığındaki payına ilişkin yeterli bilgiyi veriyor. Aynı zamanda Stendhal'in *Arnance*'inin uyarlaması için doğru zamanın henüz gelmediğini de gösteriyor. *Kızıl ile Kara* filminde Claude Autant-Lara'yı, Mathilde Julien Sorel'in kesilmiş kafasını kucağında tutarken çekmeye cesaret edemedi. Mankiewicz daha Stendhalci görünüyor, çünkü Kontesin son girişimi –şoförle bebek yapıp kocasına hediye etmek– Mathilde de la Môle'ün kişiliğinde olabilecek bir şeydi.

Çıplak Ayaklı Kontes'in "gerçek kişi ve olayların kurgu gibi gösterildiği" bir film olduğunun ilan edilmesi yanlıştı. Filmdeki laf cambazı, yobaz ve kösnül yapımcının gerçek iki yapımcıyı tas-

vir ettiğini anlıyoruz, ama nasıl ki Bravano Ali Han değilse, Maria Vargas da Rita Hayworth değildir. Mankiewicz'in Humphrey Bogart'ın müthiş bir şekilde oynadığı senarist-yönetmen karakteriyle kendini tasvir etmiş olması ise daha yüksek bir ihtimaldir.

Çok iyi sahnelenmiş, teatral bir yönü olmaksızın kusursuz bir oyunculukla çekilmiş bu ustalıklı film şu an seyredebileceğimiz en iyi filmidir.

(1955)

ANTHONY MANN

Men in War Savaşan Kahramanlar

Savaş filmleri bir Hollywood uzmanlığıdır. Diğer tüm alanlara göre bu türün geliri daha kesin olduğundan verilecek ödünler daha azdır ve senaryo fazla bozguncu değilse, ordunun yardımından da faydalanılabilir: insan, materyal, cephane, at, uçak, vs. *Büyük Bıçak*'ın ticari başarısızlığından sonra Robert Aldrich yapım şirketini *Hücum*'la başarılı duruma getirmiştir. İyi tasarlandığında bir savaş filmi hiçbir şey gerektirmeden çekilebilir: çimlerin ortasında güneşin altında birkaç adam, ufak bir askeri birlik, birkaç bıçak, on iki kadar asker başlığı, çocukların kullandığı tüfeklerden ve böylece –ordunun yardımı olmadan– antimilitarist ya da en azından savaş karşıtı bir film çekilebilir.

Bütün bunlar Anthony Mann'ın son filmi ve en sevdiği film olduğunu yakın bir zamanda belirttiği, aynı zamanda Nicholas'ın oğlu olan genç oyuncu Anthony Ray'in ilk kez oynadığı *Savaşan Kahramanlar* için geçerlidir; Nicholas yakında bize *Acı Zafer*'le savaş hakkındaki görüşünü de bildirecektir.

Fransa'da muhtemelen daha az para kazandırması için çok kötü bir isimle verilen *Savaşan Kahramanlar*'a çok yüksek bir not veriyorum, hatta onu *Hücum*'dan daha üste yerleştiriyorum, çünkü sürekli filmleri tekrar seyretmek ve yargılarımızı gözden geçirmek gerekir. Anthony Mann Aldrich'le aynı imkânlarla çalış-

masına rağmen daha saf ve daha az teatral yöntemler kullanarak ondan daha ileri gider; *Savaşan Kahramanlar*'da hiç sadizm, hiç bedavacılık yoktur, aksine kesin, sağlam, titiz, amansız bir öyküleme vardır.

Kore'de, insancıl, zeki, cesur, kısacası iyi bir teğmenin, Robert Ryan, yönettiği küçük bir asker birliği vardır. Alaycı ve kaba bir çavuşla birlikte bir jeep çıkar gelir. Çavuşun yanında sessiz, kaçık bir albay vardır ve çavuş ona tapıyordur; sigarasını yakar, onu el üstünde tutar, şımartır, ona yeni doğan bir bebekmiş veya yaşlı bir teyzemiş gibi davranır.

Albay bu halde kalır, bütün film bu karakterler, bu iki savaşçı tipin etrafında gelişir: Zeki, olgun, mantıklı olan teğmen (Robert Ryan) ve içgüdüsel davranırsa da muhtemelen bölgeyi daha iyi tanıdığı için daha güçlü konumda bulunan çavuş (Ray). Çavuş ufak bir yaprak bile kıpırdasa, düşünmeden şarjörünü boşaltacak birisidir. Tutsak almak onun için söz konusu değildir. Aldo Ray'in muhteşem bir şekilde canlandığı, aynı anda hem büyüleyici hem itici bir karakterdir.

Filmin sonu *Bandera*'nın sonuna benzer, ama daha yalındır: İki kişi hayatta kalır –bizi ilgilendiren iki kişi– ve etraflarında cesetler.

Yanlış olmasın, Anthony Mann siyah beyaz film çekmeyeli çok olmuştu ve Ernest Haller'ın muhteşem fotoğrafı bizi pişman etmiyor. Anthony Mann şu an doğaya en duyarlı Amerikan yönetmenidir ve *Savaşan Kahramanlar*'da her çim, her çalı, her dal ve her güneş ışını, hareket halinde bir tankla aynı duygusal değere sahiptir. Kaldı ki *Savaşan Kahramanlar*'da tank yok, yalnızca patikalarda yürüyen bir avuç adam var.

Ahlaken buradaki anekdot çok asil, değerli ve eleştirilemezdir. Burada yalnızca insan, korkusu, teri, ayakkabıları, sigaraları önp-landadır ve bu güzel eserin bu aşikâr erdemlerine pek de küçük sayılamayacak olumsuz bir niteliği eklemek gerekir. O da bu tür filmlerin ayrılmaz bir parçası olduğunu düşündüğüm bazı basma-kalıp örneklerin yokluğudur: fazla tiplleştirilmiş karakterler, yani

saçmalıklar söyleyerek arkadaşlarını güldüren asker, durmadan karısının mektuplarını okuyan asker, korkak asker vb.

Senaryonun, *Dişi Kartal*'ın yazarı olan, Hollywood'un en yetenekli yazarlarından Philip Yordan'ın imzasını taşıdığını da belirtmek lazım.

(1957)

ROBERT MULLIGAN

Fear Strikes Out Yenilen Korku

Bayramlardan önce “gedik kapayan” olarak yayınlanan yılın en iyi Amerikan filmlerinden biri fark edilmeden gelip geçti. Bu film, ilk filmini çeken genç yönetmen Robert Mulligan’ın *Yenilen Korku*’sudur. O da Sidney Lumet gibi televizyondan geliyor, ama bunu bilmek lazım, çünkü *12 Öfkeli Adam*’ın tersine *Yenilen Korku* tamamen sinematografiktir. Gerçekçiliğiyle, çerçevenin, olayların gerçeğiyle, aynı zamanda oyun üsluplaştırmasıyla bu film, yeni filmlerinde açıkça Hollywood karşıtı olan Elia Kazan’ın şart koştuğu tarza gönderme yaparak “New York ekolü” olarak adlandırılan akıma aittir.

Yenilen Korku babasının kendi beysbol hayallerini onda gerçekleştirmeye çalıştığı bir gencin hikâyesini anlatır. “Profesyonel” olana kadar oğluna “idman” yaptırır, aşırı yüklenir, onu vaktinden evvel büyümeye zorlar. Onu asla tebrik etmez, her zaman eleştirecek bir şeyler bulur, ölesiye mükemmeliyetçidir, bu mükemmeliyetçiliği dinmek bilmez. Öngörüleceği gibi bir gün genç şampiyonun sınırları bozulur ve akıl hastanesine düşer. Film beyaz perdede ayrıntılı, kesin ve gerçekçi bir şekilde anlatılan, inanılmaz şekilde “doğru” ve çok iyi yönlendirilmiş olan ilk psikanaliz seansıyla son bulur.

Bu kadar hatasız, boş sözlere yer vermeyen bir ilk film görmek oldukça nadir bir durumdur. Huzurlu, sakın, samimi ve altında çok sağlam bir tecrübenin yattığını düşündürecek kadar mükemmel olan bu filmde diğerinden daha az iyi olan tek bir sahne yoktur, her şey yerli yerindedir.

Bütün nüfuz Karl Malden'ın (baba) geniş omuzlarında olduğu gibi, eski kuşak –Jimmy Stewart, Gary Cooper– oyuncuların sadeliğiyle, Brando'ların veya James Dean'lerin fiziksel modernliğini teşhirciliğe ve taklitçiğe düşmeksizin birleştirmeyi başarabilen genç oyuncu Anthony Perkins'in zayıf omuzlarındadır da.

Yenilen Korku, Amerika'da yaşamaya can atırmayan, yanılsamadan uzak ve acı bir filmidir. Eğer Fransa'da da Mulligan kadar yetenekli ve anlaşılır, hikâyenin ötesine geçmeyi başaran yönetmenler olsaydı, ülkemizin beyaz perdelerdeki imajı da bu kadar fazla basite indirgenmiş olmazdı.

(1958)

OTTO PREMINGER

Bonjour Tristesse Günaydın Hüzün

Okurları, Françoise Sagan'ın diğer iki kitabını okumadığım gibi, *Günaydın Hüzün*'ü [*Merhaba Hüzün*] de okumadığım için uyarılmanın sadık olup olmadığına dair konuşmalardan kurtaracağım. Yazarın yayımlanan söyleşilerinin her biri harikadır, bu söyleşiler fikir açısından zengindir, bir romancıdan çok denemeciye ait olan basireti, düşünce inceliğini ve harika bir zekâyı ortaya koyar.

Başka bir deyişle Françoise Sagan'ın ne icat ettiğinden ziyade ne düşündüğü, ne yaptığından ziyade ne olduğu beni daha çok ilgilendiriyor. Onda bir Teste hanım* uyuklamaktadır ve Sagan'ın kuklayı öldürmek için sergilediği gayretler, başarılı hikâyelerine kaniyormuş gibi yapan romancı meslektaşlarının çoğundan çok daha sempatik görünmesini sağlıyor.

Tam tersine bir Otto Preminger bana, olduğu kişiden dolayı değil de, yaptığı şeylerden dolayı çok daha değerli görünüyor. Sinemaseverlerin sorularına cevap olarak Katolik sansür, filmlerin getirisi, yıldızların gişe getirileri hakkındaki beylik sözlerden fazla sunacağı bir şey yoktur. Kıskanılan ve korkulan işadama, eski oyuncu, elli yaşındaki bu Viyanalı yine de bir sanatçıdır, günümüz-

* Paul Valéry'nin *La Soirée avec Monsieur Teste* (*Teste Bey'le Bir Akşam*) adlı eserine gönderme. -ed.n.

de küçümseyici bir nüansla formalist denir ona. “Yönetmen”den [*metteur en scène*] başka bir niteliği olmayan bu adam –herhangi bir açmazı çözebilir– kan verdiği kişi hakkında bilgi edinme niyetinde olmayan, kan vermekten başka bir şeyi dert etmeyen kişi gibidir.

Dolayısıyla Françoise Sagan nasıl ki kendi asrına, yirminci yüzyıla, düşünürlerin asrına aitse, Otto Preminger de yüz yıl öncesine ait, içgüdüsel birisidir. Sanatı ise bilimsel yorumlamaları aşar.

Günaydın Hüzün romanının ateşli hayranları nasıl ki *Günaydın Hüzün* filminin ihaneti karşısında kızmakta haklılarsa, isim vermek istemesem de* Pierre Boullé’e mi, David Lean’e mi, Alec Guinness’e mi, yoksa Sam Spiegel’e mi ait olduğu bilinmeyen ve sonunda anonim denilen ortak girişimlerden ziyade, yalnızca Preminger’e ait olan bir eseri tercih etmek de benim hakkımdır.

Eleştirmenlerin işlevlerinin verimsizliğinin onları nasıl da karakteri canlandıran oyuncuyla değil de, karakterle ilgilenmeye ittiğini görüyor musunuz? Muhtemelen filminden ziyade senaryoyu, hareketten ziyade fikri, kısacası somuttan ziyade soyutu tercih etmelerinin altındaki neden bu kibirli kurulumlarıdır. Oysa yönetmen askeriye’nin “insan materyali” dediği şeyin üzerinde çalışır. Karakterlerinden bahseden bir romancı bana çoğu zaman gülünç gelmiştir, bir yönetmen yorumcularından/oyuncularından asla bahsetmez. Edebiyattan ziyade sinemayı sevişim muhtemelen bu yüzdendir.

Sinema bir kadın, yani kadın oyuncu sanatıdır. Yönetmenin işi güzel hanımlara güzel şeyler yaptırtabilmektir. Bence sinemanın önemli anları bir yönetmenin kendi yeteneğiyle, yönettiği aktrisin yeteneğinin birbirine denk geldiği andır: Griffith ve Lillian Gish, Sternberg ve Marlène, Fritz Lang ve Joan Bennet, Renoir ve Simone Simon, Hitchcock ve Joan Fontaine, Rossellini ve Magnani, Ophüls ve Danielle Darrieux, Fellini ve Masina, Vadim ve B. B. Böylece artık Preminger ve Jean Seberg’i bunlara ekleyebiliriz.

* *Kwai Köprüsü* –ed.n.

“*Günaydın Hüzün Yarışması*”nı düzenlediğinde Otto Preminger Cécile’i değil, Jean Seberg’i arıyordu ve onu bulduğunda kendi kendine sorduğu soru “Cécile’e layık mı?” sorusu değil, “Cécile Jean Seberg’te somutlaşmaya layık mı?” sorusuydu. Bu nedenle sadık olsun ya da olmasın, Artur Laurente’in uyarlaması Jean Seberg’in, kelimenin en olumlu anlamında, teşhirini veya başka bir deyişle onun öne çıkarılmasını, sergilenmesini, mizansene en uygun hale getirilmesini amaçlar.

Kuşkusuz Le Mans’ın araba yarışçıları, seyircileri için ölümü göze almıyorlar, ama yine de kendilerini sergilemiyorlar mı? Otto Preminger onlar gibidir: sırrını sakladığı, yalnızca kendisini ilgilendiren bir gösteri sunar.

Otto Preminger pek ticari bir yönetmen değildir, muhtemelen bunun nedeni pek ince ve neredeyse algılanmayan bir gerçekliğin araştırmasına kendini adanmış olmasıdır: Bakışların, hareketlerin ve davranışların gerçekliği. Skandallar dünyasında çalışmaktan memnunsanız –*Amber*, *Ay Mavidir*, *Siyah Karmen*, *Altın Kollu Adam* filmlerini hatırlayın– bu, sağlığını bu şekilde daha iyi koruyabilmek adınadır. Fark edilmeyen ufak ayrıntı tutkunu bu ressamda çerçevenin muhteşemliği tasarımın kasıtlı anlamsızlığını ön plana çıkartır ve Preminger’in iyi düşünülmüş jenerikleri bilinçli birer şakadır. Burada Sagan, Juliette Greco (*Günaydın Hüzün*’ü söyleyen!!!) ve Georges Auric isimlerinden oluşan kombinasyon kinik bir şakadır ve sanırım Preminger *Günaydın Hüzün*’ü çekmeye bugün girişseydi, kostümler için Yves Saint-Laurent’ı, dekor için de Bernard Buffet’yi kullanmaktan vazgeçemezdi!

Başka bir şaka: Filmde David Niven, plajda, bir *ELLE* dergisini açıyor. Bu, Jean Seberg’den sonra filmin yıldızı olan muhteşem villanın sahibi Pierre Lazareff’e hoş bir selamdır. Hepsi bu kadar da değil: *ELLE*’in kapağında, Françoise Sagan’ın başka bir romanından uyarlanan ve bu kez Jean Negulesco adındaki şaşkın köle tarafından mahvedilecek olan *Acı Tebessüm*’ün Hollywood yıldızı olmak üzere Fox tarafından seçilen Christine Carrère’in bir resmi yer alır. Burada Otto, Fox’a göz kırpar:

"Kusura bakmayın beyler, ama sanırım benim filmim sizinkinden önce çıkacak."

O dönemde Françoise Sagan'ın ilk kitabının tanıtımını okurken, bir yıl önce *Muhteris Ruhlar* adıyla çıkan Amerikan filmiyle arasındaki benzerliklere ve analogilere şaşırmıştım. Bu filmde de, tıpkı yapımcılığını ve yönetmenliğini yine Otto Preminger'in yapmış olduğu *Günaydın Hüzün*'deki gibi, eşsiz Jean Simmons sıkıcı yaşamını taptığı babası ve hayatı zehreden üvey annesiyle birlikte lüks bir villada geçiriyodu. Jean şoför ve sevgili olarak tuttuğu Robert Mitchum'u üvey annesinin katili haline getirmeyi planlıyordu. Sonunda kendisi Mitchum'dan habersiz bir şekilde, son anda arabayı kullanmaya karar veren ve yalnızca nefret ettiği üvey anneyi değil, taptığı babasının da ölümüne neden olacak bir kazaya sebep olacaktı. Her ikisi de suçlanınca avukatlarının tavsiyesi üzerine, aklanmalarının tek yolu olarak hapiste evleneceklerdi.

Françoise Sagan'ın, ilk romanını yazmak için *Muhteris Ruhlar*'dan ilham aldığını ileri sürecek kadar ileri gitmeyeyim, ama *Günaydın Hüzün*'ün Preminger'in ilgisini çektiği açıktı; üç ay sonra Preminger, sezgisinin bedeli olarak elli milyonu cebe atacak ilhamlı lise öğrencisi Ray Ventura'dan kitabın sinematografik haklarını satın aldı. Bu yüzden Preminger'in *Günaydın Hüzün*'ü çekecek adam olmadığını söylemek aptalcadır, çünkü bu film onun için sadece bir *yeniden çevrim*, favori temasını işlemek için bir bahanedir: çocuksu kadın ve yaşlanmaktaki hüznü. *Jeanne d'Arc*'la *Günaydın Hüzün*'ün birbirini mükemmel şekilde tamamladığını iddia edebilirim: Birinci filmde İngilizler karaya iner ve Jeanne haşlanır; ikinci filmde aynı karakter, bir yıl sonra ilk gelen Piskopos Cauchon'a [domuz] teslim olmayıp kendini korumak için ilkinde saldırır ve İngiliz Deborah Kerr'i Fransa dışına atar.

Filmi tam anlamıyla incelemedim! Karanlık bir şekilde gizleniyorsa bu benim hatam mı? Öyle görünüyor ki daha önce müthiş bir masal anlatıcısı olduğunu on kere ispatlamış olan Preminger bu sefer bize hiçbir şey anlatmak istemiyor ve onu ilgilendiren şeyleri oldukları gibi –karmakarışık halde– göstermek istiyor. Bu

cılız, sade ve inanması güç hikâyeye inanmamız için hiçbir şey yapmadığı gibi, hikâyeyi kesip biçiyor, bizi renkli bir geçmişten koparıp siyah-beyaz bir şimdiki zamana daldırıyor. Yöresel dansçılarıyla gördüğümüz Côte d'Azur size saçma mı geliyor? İki yıl önce, Otto Preminger'in, Cannes Festivali jüri üyesi seçildiğinde on kat daha gülünç olan bir "Çiçek Savaşı"nı* seyretmek zorunda kaldığını unutmamak lazım. Dolayısıyla Saint-Tropez'ye bakışı o kadar da sert değildir, *Günaydın Hüzün* bir Amerikalının saf bir şekilde gördüğü Fransa değil, net ve küçümseyici bir Avrupalının Amerikalıların görmeyi sevdiği şekliyle gösterdiği bir Fransa'dır.

Aynı düzeyde olmayan oyunculuk, filmin temel noktasını oluşturuyor, ama ne olursa olsun, en ufak hareketi bile o kadar zarif, her bakışı o kadar kesin ki, Jean Seberg beyaz perdeye çıktığında, yani film boyunca sadece ona bakıyoruz. Kafasının şekli, silueti, yürüyüşü, her şeyi mükemmel ve bu tür bir seksapeli beyaz perdede hiç görülmemiştir. Nişanlısı olduğu söylenen –ki bu da hiç şaşırtıcı değildir, çünkü böylesi doğru ifadeler elde etmek için büyük bir aşk lazım– yönetmeni tarafından milimetrelilik olarak yönlendirilmiş, denetlenmiş ve yönetilmiştir. Mavi renkli kesik şortuyla, korsan pantolonuyla, eteğiyle, gece elbisesiyle, mayosuyla, yanları uçuşan gömleğiyle, göbeğinden bağladığı erkek gömleğiyle, korsesiyle ve yine de kendi gibi davranışıyla –ama uzun sürmeyecektir– Jean Seberg firavun biçimindeki kafasının üstündeki kısa sarı saçlarıyla, faltaşı gibi açık gözlerinde parıldayan erkeksi muziplikleriyle o minik omuzlarında bütün filmi taşır. Bu film Otto Preminger'in ona yazdığı bir aşk şiiridir.

(1958)

* *Bataille de Fleurs* isimli bu etkinlik çiçek buketlerinin değiş-tokuşu olarak 1876'da deniz kenarında başlamış ve günümüzde Nice Karnavalının önemli bir parçası haline gelmiştir. Devasa boyutta çiçek kostüm ve maketlerinin sergilendiği bu görsel etkinlik bir çiçek geçidi olarak sunulur ve Rivieranın çiçek çeşitlerinin tanıtılmasını amaçlar –ed.n.

NICHOLAS RAY

Johnny Guitar Dişi Kartal

Nicholas Ray'i yedi ya da sekiz yıl önce *Cinayet Mahkemesi*'yle keşfettik. Ardından "Rendez-vous de Biarritz" [Biarritz Randevusu] festivalinde başarısı kabul edilen ve hâlâ en iyi filmi olan *Gece Yaşarlar* geldi. Daha sonra Paris'te pek fark edilmeden gelip geçen *Issız Bir Yerde*, *Tehlikeli Av*, *Dehşet Meydanı* ve son olarak da *Dişi Kartal*.

Robert Wise, Jules Dassin, Joseph Losey'in kuşaaından genç Amerikan yönetmen Nicholas Raymond Kienzle bir *auteur*'dür. Bütün filmleri aynı hikâyeyi anlatır; artık hiddetli, sert olmak istemeyen bir adam ve ahlaken ondan daha güçlü bir kadınla ilişkisi. Ray'in kahramanı olan bu kabadayı aslında zayıf, çocuksu bir erkektir – tabii tamamen çocuk olmadığı zamanlarda. Ahlaki olarak hep yalnız olmuş, peşinde her zaman birileri olmuş, bazen de linç edenler olmuştur. Biraz önce sıraladığım filmleri izleyenler benzerlikleri çoğaltıp zenginleştirebilirler, izlemeyenlerse bana güvensinler.

Dişi Kartal *auteur*'ün iyi filmi olmaktan uzak değil. Genelde Ray'in filmleri yavaş, ciddi ve hatta gerçekçi –buradaki gerçekçilik "Cocteau tarzı" şiirsel buluş ve sözcük anlamındadır– olmasından dolayı seyirciyi sinir edip sıkran filmlerdendir. Gerçekten daha gerçek özenticilik dizisi. *Dişi Kartal*'ın "kovboy"ları Fran-

sızca dublajlı versiyonda birbirlerine “mösyö” diyerek sövüyorlar. Dublajlı versiyon ilk defa altyazılı versiyondan daha iyi olmuşt u, çünkü filmin teatral şeklini daha iyi ortaya koymuştu. Bu westernin, abartısıyla şaşkınlığına uğrattığını biliyoruz. *Dişi Kartal* sahte bir westerndir, ama bir “entelektüel western” değildir. Hayal edilmiş, masalsı, kuruntulu bir westerndir. Rüyadan Freud’a sadece bir adım uzaktır, o adımı da “psikanalitik western”den söz eden Anglosakson meslektaşlarımız atmıştır. Fakat Ray’in filmlerinin farklı niteliği bir kameranın vizörüne bakma riskine girmemiş kişiler için pek de fark edilebilir değildir. Başka bir tür eleştiriye karşı çıktığımızdan, bu sinematografik yapının kaynaklarının izini sürmek için elimizden geleni yapacağız. André Bazin’in aksine, ben bir yönetmenin kendisi ve filmleri hakkında çizilen portrede kendini görebilmesinin önemli olduğuna inanıyorum.

Yönetmenleri iki sınıfa ayırabiliriz, entelektüeller ve içgüdü-seller, Nick Ray’i tereddüt etmeden ikinci sınıfa dahil ederim, samimiyetin ve duyarlılığın sınıfına. Bununla birlikte bir entelektüel olduğunu da anlarız, ama kalpten gelmeyen her şeyi soyutlamasını bilen bir entelektüeldir. Büyük teknisyen sayılmaz, ama Ray’in geleneksel ve toptan duygu başarısını hedeflemediği aşikârdır. *Dişi Kartal* on parçaya bölünmüş uzun planlardan alelacele “yapılmıştır,” montaj bölük pörçüktür, ama asıl ilginç olan kısım başka yerededir: Örneğin insanların kadraja muhteşem bir güzellikte yerleştirilmesinde. (Vienna’nın barındaki devriye üyeleri göçmen kuşlar gibi V şeklinde ilerler.)

Dişi Kartal’da iki film var: Ray’in ki (iki adam ve iki kadın arasındaki ilişki, şiddet ve üzüntü) ve Ray’in eserine tamamen yabancı olan, “Joseph von Sternberg” tarzı abartılı bir hepsi-bir-arada vardır, ama ikincisi ilkinin göre daha az ilgi çekici değildir. Böylece yanında şamdanlar ve bir tabancayla Joan Crawford’ı mağaraya benzer bir mekânda beyaz elbiseler içinde piyano çalarken görebiliriz. *Dişi Kartal* westernlerin *Güzel ve Çirkin*’i, bir western rüyasıdır. Kovboylar orada rakkas edasıyla bayılıp ölürler. Silik ve

koyu renkler (Trucolor) tuhaflığa katkıda bulunur, tonlar canlı, bazen çok güzel ve her zaman beklenmediktir.

Champs-Élysées seyircisi *Dişi Kartal*'ı alaylı kahkahalarla karşılamakta haksız değil. Beş yıl içinde bu filmi alkışlamak için Cinema d'Essai'de sıraya girecektir. (bkz. *Boulogne Ormanı'nın Hanımları*). Montmartre seyircisi için *Dişi Kartal*'ın dublajlı hali iyiydi, ama Champs-Élysées seyircisi için Hustoncı göz eksikti.

Nasıl ki Fritz Lang'ın *Yaylaların Fahişesi* Marlène Dietrich'le birebir örtüştüyse *Dişi Kartal* da Joan Crawford'la birebir örtüyor. Joan Crawford Hollywood'un en güzel kadınlarından biri-yken, günümüzde güzellik sınırlarının dışındadır. Neredeyse gerçekdışı bir hal alarak, eski halinin hortlağı gibidir. Beyazlık gözlerini, kaslar yüzünü istila etmiş gibi görünür. Çelik bir yüzün ardındaki demir iradeyle tam bir fenomendir. Yaşlandıkça erkeksileşiyor gibidir. Nicholas Ray'in en uç noktasına ulaştırdığı, gergin, kaskatı oyunculuğu tek başına tuhaf ve büyüleyici bir gösteri sunar.

Nicholas Ray, Hollywood'un Rossellini'si gibidir. Onun gibi, asla açıklama yapmaz, asla vurgulamaz. O, filminden ziyade film şemaları çeker (Rivette'in R.R. hakkındaki makalesine bakınız). Bir diğer ortak nokta: Çocukların ölümü Ray'e çok dokunur. Nicholas Ray bir sanatçı olarak, çobanpüskülü [*holly wood*] bitkisinden şirin, minik nesneler imal eder. Amatöre yuh! Gün batımı olmayan tek bir Ray filmi yoktur. Gelen gecenin şairidir ve Hollywood'da şiir dışında her şeye izin verilir. Hollywood'da bir Howard Hawks yerleşip rahata kavuşurken, geleneği daha kolayca mas-karaya çevirmek için gelenekle flört edip her defasında zafer elde ederken, Ray şeytanla uyuşamadığı için ve çıkar amaçlı anlaşma yapacak olduğunda bile henüz savaşı başlamadan kaybeder.

Hawks ve Ray, Castellani ve Rossellini gibi karşıttırlar. Hawks ile zihnin zaferine tanık oluruz, Nick Ray'le kalbin zaferine. Hawks'u Ray adına (veya bunun tersi) çürütebiliriz, yine *Yeşil Gözlü Esire*'yi *Dişi Kartal* lehine çürütebilir ya da her ikisini birden kabul edebiliriz. Fakat her ikisini de reddeden kişiye bir daha

sinemaya gitmemesini, film izlememesini tavsiye ediyorum. Çünkü böyle insanlar ilhamın, şiirsel ilhamın, bir çerçevenin, bir planın, bir fikrin, iyi bir filmin, sinemanın ne olduğunu asla bilemez.

(1955)

Bigger Than Life Tehlikeli Arzular

Nicholas Ray'ın en çok sevdiği film, tamamıyla kendisine ait olan *Asi Gençlik* olsa da jenerikte yazdığına göre senaryosu Cyril Hume ve Richard Maibaum imzasını taşıyan, Clifford Odets, Gavin Lambert ve kendisi tarafından neredeyse tamamen yeniden yazılan *Tehlikeli Arzular*'dan da memnun gözüküyor.

Nicholas Ray'ın *Tehlikeli Arzular*'ı çekerken sahip olduğu özgürlüğün, aynı zamanda filmin yıldızı olan James Mason'ın yapımcı da olmasından kaynaklandığını düşünebiliriz. James Mason *New Yorker*'da yayımlanmış olan gerçek bir olayın anlatım haklarını satın almıştı: Arteriyel inflamasyondan muzdarip bir öğretmen, deneysel aşamada olsa da “mucizevi ilaç” olarak övülen yeni ilaç kortizonla tedavi olmuştur. Doktorun yazdığı dozlara titizlikle uysa da, megalomaniye yenik düşmüş; hırçın, kızgın, paranoyak, gözü dönmüş biri haline gelmiş; eğitim sistemini yenilemek için kendini ütöpik çalışmalara vermiş; evde çevresine dehşet saçan bir zorbaya dönüşünce yeni bir tedavi göreceği bir kliniğe kaldırılmıştır.

İlk senaryoda Hume ve Maibaum kahramanı ufak bir Jeckyll'a ve Hyde'a çevirmişti: Adam gündüz son derece dengeli olup gecenin gelişiyle her şeyi yıkan bir zorbaya dönüşür. Nicholas Ray, hikâyenin aslına dönüp onu mümkün olduğunca uç noktaya götürmeyi tercih etti.

Düşük ücret alan Ed Avery (James Mason), karısından ve oğlundan habersiz, haftada birkaç akşam bir taksi durağında operatörlük yapmaktadır. Aşırı çalışmaktan hastalanır: Arteriyel inflamasyon gözlemlenir, kortizonla tedavi edilir. Amerika Birleşik Devletleri'nde çok güçlü olan ve filme fazlasıyla karşı çıkan ilaç şirketlerinin baskısı altında Nicholas Ray senaryodaki bir detayı değiştirmek zorunda kaldı; filmde Ed Avery kortizonun meydana getirdiği keyiflilik haline daha sık kavuşmak için yazılan dozu aşar ve kısa bir süre sonra ilacı uyuşturucu niyetine kullanır.

Artık davranışları aynı değildir; özgüven kazanır, kendisinde o güne kadar görülmemiş bir kişisel tatmin hâkimdir; bir gün ünlü bir terzide almaya gücünün yetmeyeceği iki elbiseyi karısına hediye olarak kabul ettirir; ardından herkesi eleştirmeye başlar, küçümseyici tavırlar sergiler ve en ufak bir şeyde öfkelenmeye hazırdır.

Çok geçmeden, tıpkı gerçek olayda olduğu gibi, görevini keşfettiğini iddia eder: eğitimde reform yapmak. Ses getiren bir dizi makale yazacaktır vs. Yeni eğitim ilkelerini genç oğlunun üzerinde deneyecektir; o andan itibaren anne ve oğul için cehennem azabı başlar. Aile içi kavgaların şiddeti artar; Ed Avery bir gün oğlunu kortizon haplarını alıp saklarken yakalar. Kısa bir süre sonra kilisede İbrahim'le ilgili bir vaaz dinledikten sonra, kendini büyük bir ilahiyatçı olarak görür ve İncanın Babasının hareketini kendi oğlu üzerinde yinelemeye karar verir. Eşi onu bu düşünceden vazgeçirmeye çalışır: "Tanrı İbrahim'in oğlunu kurban etmesini istemedi," der ve Avery muhteşem cevabını verir: "Tanrı yanlış yaptı!" Ama elinde makasla oğlunu kurban etmek için ilerlerken fenalaşır. Tanrı müdahale etmiştir ve Avery Tekvin'de bahsedildiği gibi daire çizen, ateşten bir top görür: "Güneş batıp karanlık çökünce, parçalanmış hayvanların arasında bir ateş geçti." Sonunda kendine gelen Ed Avery, komşularından biri tarafından yere serilir ve daha sonra karısı ve oğlunu, iyileşip taburcu olacağı klinikte onu ziyaret ederken görürüz.

Venedik'te *Tehlikeli Arzular*'ın sunumundan sonra birkaç meslektaşımın akıl almaz olarak değerlendirdikleri senaryo bu şekildedir. Savları, bir adamın doktor tarafından yazılan kortizon dozunu aşması gibi sıradan bir olay üzerine bir trajedinin kurulamayacak olmasıdır. Aslında Nicholas Ray bir trajedi yapmaya kalkışmadığı gibi, gerçeğe uygun ve psikolojik bir hikâye anlatmaya da kalkışmadı, filmini bir *masal* gibi tasarladı; bir fikri, bir akıl yürütmeyi, bir varsayımı film olarak çekti. Örneğin kortizon yerine alkol de olabilirdi, önemli olan burada seçilen bahane değil bu bahanenin gidişatıdır.

Ray seyircinin tıbbın mucizelerine, “mucizevi ilaçlara” inanmakta haksız olduğunu göstermek istedi, çünkü onlardan biri, atom gibi, kurtarabildiği gibi yok edebilir de. Bilimin sınırları vardır ve bu nedenle körü körüne ona inanmak uygun değildir. Ray'in filminde açıkça gösteremediği tek şey doktorlara olan antipatisidir, yine de onları üçerli gruplar halinde, karanlık filmlerdeki gangsterler gibi kadraja alarak çekti. Onlardan kibirle, bilgiçlik taslayarak ve umursamaz şekilde konuşmalarını istedi. Ray, konusunun aşırılığını kabul ettirmek için bütün filmi bir rüyanın içine yerleştirebilirdi. Öğretmen filmin sonunda bütün olayları ve oğlunu öldürmek isteğini rüya olarak gördükten sonra uyansaydı, seyirci filmi daha kolay kabul edebilirdi, ama bu olabilecek en kötü anlaşma olurdu, özellikle eleştirmenler böyle bir durumda onunla alay etme fırsatını kaçırmazlardı.

Tehlikeli Arzular'ın senaryosu zekice, incelikli ve mantıklıdır. Kortizon Avery'yi megalomana dönüştürmüyor, içindeki megalomanlığı ortaya çıkarıyor; bu nedenle filmin başından itibaren yazarlar bize önemli bilgiler aktarırlar: Avery'nin evini kaplayan turistik afişler, ilk fenalaşmasından önce karısına söylediği, “Sıkıcıyız, biliyorsun değil mi?” cümlesi gibi.

Zihnini daha berrak hissettiğinde gerçekten de öyledir ve tıpkı ayyaşlar gibi gerçekten de gerçekleri söyler. Burada müthiş olan nokta hiçbir zaman tamamen haklı ya da tamamen haksız olmasıdır. Bu açıdan en iyi sahne veli toplantısıdır: Avery söz alıp

velilere çok gurur duydukları çocuklarının henüz maymun evresinde olduklarını söyler; gülünç tipli bir kadın alınıp sınıftan çıkar; Avery sigarasından bir fırt çeker, memnun olmuş gibi gülümser, gitgide faşistleşen söylemine devam eder: “Bir reis lazım, işte gerçek bu.” O anda gözleri çakmak çakmak onu seyreden uzun boylu, bıyıklı bir adam yanına gelir ve “İşte beklediğim konuşma buydu, bravo!” der. Gerçekler, karşı-gerçekler, bütün film bundan ibarettir, üstelik oldukça incelikli bir kara mizahla süslenmiştir.

Nicholas Ray, ilk filmlerinde belli bir hoşnutlukla şiddeti ve şiddet uygulayanların ahlaki yalnızlıklarını ele almaktaydı, zamanla şiddetin kibrini ve zihinsel berraklığın önemini ispatlamaya koyuldu. Günümüzde bizlere bir kez daha tavizsizliğe ve ahlaki yalnızlığa götüren bir adamın portresini sunuyor, ama onu haksız olarak gösteriyor, aynı zamanda şiddetin küstahlığını ispatladığı gibi berrak bilincin bir son olmadığını da ispatlıyor, çünkü kahramanı, nihayetinde mantığın cehenneminden kurtulmuş bir adam olacaktır.

Film her ne kadar psikolojik bir eserden ziyade bir masal gibi görünse de, en ufak ayrıntısına kadar olağanüstü bir gerçekliktedir. Yazarlar, birbirini izleyen olaylar kurgulamak yerine, Avery'nin günlük hayattaki olaylar karşısındaki tepkilerini göstererek hastalığının gelişimini tasvir etmeyi tercih ettiler. Örneğin bir sabah kendisini kışkandığını düşündüğü sütçüyü onu rahatsız edip çalışmasına engel olmak maksadıyla, metal kutudaki şişeleri kasıtlı olarak çarptırmakla suçlamak üzere kenara çeker.

Avery karakteri, Buñuel'in *Bu Tuhaf Tutku* filmindeki Francesco karakterine çok yakındır ve bu iki filmin kesinlikle bir ilişkisi vardır. Karısı banyo için su taşıırken, aynada boynunda havluyla, gülümseyerek ve rahat tavırlarla kendinden memnun halini seyrettiği sahne Buñuel'in filminde de yer alabilirdi.

Mason'ın oyunculuğu olağanüstü bir netliktedir ve inanılmaz ayrıntılıdır. Nicholas Ray'in ustaca yönetimindeki James Mason'ın sinemaskobun icadından beri görme fırsatım olan en güzel üç veya dört tane yakın plan yüz çekimi vardır. Etkili mizansen filme

büyük hız kazandırmıştır; beyaz perdede her biri Ed Avery'nin kötüye gitmesine ilişkin kısa sahneler esip geçer. *Tehlikeli Arzular* dekoratif filmin tersidir, ama en küçük ayrıntı bile –dekor, kıyafetler, aksesuarlar, davranışlar– şaşırtıcı bir güzelliكتedir.

Herhangi biri yazarı senaryosunun uç noktalarına kadar takip etmeyi reddetse bile (gerçi niye reddetsin?) Nicholas Ray'in filmi- nin derin anlamda gerçek olduğu bir başka yönü de şöyledir: Bir entelektüelin kendisinden daha basit olan eşiyle ilişkisi neredeyse tüyler ürpertici bir ayıklıkla ve samimiyetle beyaz perdede ilk kez ortaya konmuştur. Evet, ilk kez bizlere, kendi mekânında, kendi evinde, mahremiyetinde olup bitenleri hisseden, ama aynı dili konuşmadıkları için söylemekten vazgeçen karısının karşısında kelime dağarcığının üstünlüğünden güç alan, diyalektiği kullanan bir entelektüel gösteriliyor. Pek çok kadın gibi, karısı da sezgicidir ve her şeyden önce sevgisinin ve duyarlılığının buyruğu altındadır. Bu temanın her varyasyonu, olağanüstü hikâyesinden bağımsız olarak, *Tehlikeli Arzular*'ı evliliğin mükemmel bir tablosu haline getirir.

Yeri dolduramaz bir mantığın ve akli başındalığın filmi olarak *Tehlikeli Arzular* bu nitelikleri hedef alır ve her imgede hedeflerini on ikiden vurur.

Tehlikeli Arzular bazılarını şaşırtıyorsa, bunun nedeni Ray'in filmlerinin birbirine fazlasıyla benzeyip Ray'le yeni tanışan biri için anlamayı zorlaştırmasındandır. Fakat bir filmin yazarlarıyla filmin hedef aldığı seyirci arasında aracılık yapmak da eleştirmenlerin görevi değil midir?

(1957)

DOUGLAS SIRK

Written on the Wind Aşk Rüzgârları

“Gerçek aşk hikâyesi”nin yayıncıları kalpleri yay gibi gerer. “Yürek”... “Hayaller”... “Sırlar”... “Biz”... “Mahremiyet.” Yalnızca otuz franka gözyaşlarınızla sulanmış altı saatlik okuma seansı hanımefendiler! Manş Denzinin dalgalarının öfkeyle yaladığı kayalarda yaşayan, Bröton bir balıkçı olan vaftiz babasının yanına aldığı yetim kız, o yörede Mösyö Norbert olarak bilinen malikâne sahibinin oğlu Norbert de la Globule tarafından fark edilir. Hoş bir aşk başlar.

Bu meşhur aşk hikâyelerinde daha sıradan sinema eserlerinde pek sık göremediğim için üzüldüğüm belli bir tarz, belli bir ton var. Duygusal değişimlerden korkmayan bir yönetmenin çektiği bir melodram, örneğin Charles Spaak’ın *Suç ve Ceza*’sı Dostoyevski’den çok Balzac’a yakındır.

Bütün bunlar beni hem görsel hem de entelektüel olarak yapılan en iyi çalışmalardan birini temsil eden *Aşk Rüzgârları*’na götürüyor, çünkü bu, çok iyi bir “fotoroman”ın renkli haline tam karşılık gelen bir filmidir.

Aşırı zengin bir petrol babasının alkolik oğlu Robert Stack ve babasının da güvendiği çocukluk arkadaşı Rock Hudson, sekreter Lauren Bacall’la tanışrlar. Stack, onu aşağılık komplekslerinden kurtaran ve alkol içmekten alıkoyan Lauren Bacall’la evlenir.

Stack'ın kızkardeşi, Dorothy Malone bir nemfomandır ve dürüst Rock Hudson'a umutsuzca âşıktır. Hudson ise tabii ki, en iyi arkadaşının eşi olan Lauren Bacall'a âşıktır.

Vücudu alkolden zehirlenmiş olan Robert Stack, doktorundan kısmen iktidarsız veya daha doğrusu aralıklı olarak kısır olduğunu öğrenir. Bu nedenle Lauren Bacall'ın ona hamile olduğu müjdesini verdiği akşam, en yakın arkadaşının ihanetine uğradığını düşünür. Kuşkuları, film ilerledikçe iyiden iyiye zıvanadan çıkan, art niyetli kızkardeşi tarafından da körüklenir. Yumruklaşırlar, kurşunlar sıkılır, gece boyunca nefes kesen kovalamacalar olur, şişeler boşaltılır, sonra da kırılır. Sonunda Stack ölür, bunun için de silahı almaya çalışırken yanlışlıkla vurulma hilesine başvurulur. Güzel Dorothy on yıllık ahlaksızlığın bedelini mahkemede gerçeği söyleyerek öder, böylece Rock Hudson ve güzel dul Lauren Bacall mükemmel aşka kavuşurlar.

Olabildiğince kurnaz bir adam olan Douglas Sirk, nemfoman Dorothy Malone'u filmin sonunda, olabildiğince dar bir tayyörün içinde, babasının yerine oturmuş, yeni kaygılarının sembolü olan minyatür bir petrol kulesini minik parmaklarıyla okşarken gösterir: Kuleden sperm yerine siyah altın fışkıracaktır, ama Oedipus hep orada olacaktır!

Douglas Sirk bu konuda ilk değildir. Skagen yüzyılında doğmuş olan bu Danimarkalı, Berlin'de teatral mizansene kendini vermişti. Almanya'da, İspanya'da ve Avusturya'da filmler çekti ve ardından Parisli sinemaseverlerin çok iyi bildikleri, *Yaz Fırtınası*, *Kadın Tuzağı*, *Katil Ruhlar*, *Sarsılmaz Aşk*, *Tepedeki Gök Gürültüsü*, *Hayalet Denizaltı* ve *Esrarengiz Kaptan* gibi mükemmel küçük filmlerle eski becerisine kavuştuğu Hollywood'a geçti. Virtüözlük açısından son filmin seviyesine ulaşamamaları da bütün filmleri aynı kesinliğe ve aynı kurguya sahiptir. İşte sinema olmaktan utanmayan, kompleksiz, kusursuz sinema ve güzel eser budur.

Ama görsel açıdan *Aşk Rüzgârları* üstünde durulması gereken bir eserdir; eski eleştirmenler sık sık "ressamlar işe karışıkları vakit güzel renkli filmler olacak" demişlerdir. Tamamen saçmalık!

Sinemadaki rengin kalitesi ne ressamın zevkiyle ne de zevkle alakalıdır. Burada Robert Stack'in, *mavi* bir odanın alacakaranlığından çıkıp *kırmızı* bir koridordan geçerek kendisini çelik bir uçağın önüne bırakacak olan *sarı* bir taksiye girdiğini görürüz. Bütün bu renkler bir ressamı bağtıracak derecede canlı, katıksız, cilalanmış, verniklenmiştir, ama bu renkler yirminci. yüzyılın renkleri, Amerika'nın ve lüks medeniyetinin renkleri, plastik maddeler çağında yaşadığımızı hatırlatan sanayi renkleridir.

Her yıl yalnızca şaheser olduğundan emin olduğu on beş yirmi filmi izleyen sinema severlere *Aşk Rüzgârları*'nı tavsiye etmem, çünkü sahte veya değil, saflığı ve aptallığı amatörleri şaşırtabilir. Buna karşılık kararlı sinema tutkunları, filmler daha canlı olduğu için Hollywood'u hoşgörenler, bir sonraki iyi aile komedisini beklerken, bu filmde memnun ve tatmin olmuş bir şekilde çıkabilirler.

(1957)

FRANK TASHLIN

The Girl Can't Help It Dünya Güzeli

Övgülerimi kısa tutacağım. *Dünya Güzeli* komik ve iyi bir film, mükemmel bir parodi olmanın ötesinde, türünde bir tür başyapıt.

The Lieutenant Wore Skirts ve *Artists and Models*'dan sonra şöyle yazmıştım (kendimden alıntı yaptığım için özür dilerim, bunu kendimle çelişmemek için yapıyorum): "Frank Tashlin bizi aldatamayacağı ya da büyüleyemeyeceği için bizi meraklandırıyor." Bu defa Tashlin'in bizi büyülediğine hiç kuşku yok.

Pygmalion temasının bir çeşitlemesi ya da çeşitlemeleri var karşımızda. Bu kez heykeltıraş yontmayı reddettiği modeline aşık oluyor. Daha çok *Yaz Bekarı*'nın mutlu çapkınına benzeyen, karşılıksız aşkı yüzünden içkili hayallere dalıp gitmiş bir emprezaryodur, eski bir gangsterin tuttuğu sarışın taşbebeği bir yıldız yapma hayalleri kurar. Ama söz konusu taşbebek *Baby Doll*'dakiyle taban tabana zıttır. Onun hayali bir yığın çocuk doğurucağı sevecen kocasına yemekler yapmaktır. Şarkı söylemek istemez ya da şarkı söyleyemez. "Re" notasına çıktığında bile ampulleri patlatır. Neyse ki her şey en iyi şekilde sonuçlanır, çünkü Taslin'in yönetmenliği o kadar güçlüdür ki, filmlerinden birinin mutsuz sonla bitmesi intiharlara yol açabilir.

Hikâye tam 347 komiklikten oluşur –Tashlin bizzat saymıştır– şaşılacak derecede iyi yönetilmiş yedi ya da sekiz müzikli bölüm, rock'n'roll'u hicvederken bile yüceltir.

Bu can alıcı önemde bir noktadır. Parodi filmleri küçük bir janrdır. İyi bir kabare parçası gibi, kısa bir süre haince bir zevk duymamızı sağlar. Parodi şakaya katılmamız için sürprizler ve davetlerle doludur, ama bir daha baktığınızda neredeyse her zaman hayal kırıklığına uğratar, çünkü karikatür ve nahoş bir abartıya dayanır. Frank Tashlin'in büyüklüğü, onun satirik komedi, hatta eleştiriyi çözmüş olmasından ileri gelir. Konusunu karikatürleştirip alay etmektense onu parodileştirdiği şeyin aşırılığıyla abartır, halihazırdaki filmde rock'n'roll ile.

Seçtiği parçalar budalalığın simgesidir adeta, uluyan bir iste-ri, sapkınca zevkler. Onları daha da cıfcaflı renklere büründürür ritimleri sıkılaştırır, aniden değiştirir. Onları resmen yeniden biçimlendirir; bir güç, hatta öncesinde sahip olmadıkları bir saflık verir. *Dünya Güzeli*'te rock'n'roll arıtılmıştır ve kendi çapında görkemli bir şey haline gelir.

Bu Howard Hawks'ın *Erkekler Sarışınları Sever*'de verdiği dersin daha radikal bir veriyonudur. "Ders" sözcüğünü kasten kullandım. Aynı araçları kullanıp üstün gelerek orijinali alaya almak söz konusu değildir. Demek rock'n roll istiyorsunuz alın size rock'n roll! Hem de çok güzel.

Senaryo ve karakterleri de aynı şekilde işler. Tashlin, Jayne Mansfield'in heykelimsi bedenini sahte göğüslerle abartıyor, ama onunla dalga geçmek yerine bize kendini sevdiren ve duygulandıran bir kişilik veriyor, tıpkı *Otobüs Durağı*'ndaki Marilyn Monroe gibi.

Dünya Güzeli baştan sona eğlenceli ve baştan sona güzel aynı zamanda. Kumsaldaki piknik sırasında mayolu Jayne Mansfield'in denizin kenarında oturup konuştuğu sahne buna harika bir örnek.

Dünya Güzeli'i bu satırları bitirmeden önce üç kez görme fırsatı buldum. En iyi filmler gibi her izleyişimde onu daha çok beğendim ve daha başarılı buldum. Belki her seferinde daha az gülüyorsunuz, ama onu daha çok seviyor ve daha çok duyuluyorsunuz.

Hollywood or Bust

Hollywood Yolcuları

Şansı kötü giden bir kumarbaz olan Dean Martin, piyangoda lüks bir üstü açılır araba kazanacağına güvenmektedir. İş şans bırakmamak için bir bavul dolusu sahte bileti de vardır. Jerry Lewis ise sırf Hollywood'a gözalıcı bir üstü açılır arabanın direksiyonunda gidip, hayalini kurduğu Anita Ekberg'le tanışmak ve onu baştan çıkarmak için çok sayıda yasal bilet satın almıştır.

Sonuçta ikisi kazanan ilan edilir ve birlikte arabayla Los Angeles'a giderler. Şarkılar arasında Dean Martin, araba kullanıp tıpkı ağabeyleri olan insanlar gibi alkış tutabilen iri danua Bay Bascum tarafından korunan Lewis'ten kurtulmaya çalışır.

Frank Tashlin'in filmi (*Dünya Güzeli*'nden önce çekilmiştir) bu yolculuğun filmidir, birbirinden gülünç olaylar peşpeşe gelir.

Hollywood'a vardığımızda Paramount stüdyolarında *Savaş ve Barış*'ı tiye alan, film yapımına yönelik harika bir yergiyle karşılaşırız. Anita Ekberg geceliğiyle yatağa yatmış yönetmenin talimatlarını beklemektedir: "Napolyon, Elba'dan dönmek üzere. Onu sabırsızlıkla bekliyorsun. O senin kocan ve orada oturmuş titriyorsun, içini çekiyorsun..."

Korkarım bu film "ince zevk" düşkünlerini pek memnun etmeyecek. Ama merceğin basit gerçekliği kaydetmediğini, sinemada beğenin resimsel beğeniyle bir ilgisi olmadığını anlatalıyız. Beyazperdede canlı renklerin sıçraması, bir taksinin çatısı, bir asma köprü, bir yonca tarlası, yüzme havuzu, bikini yönetmen tarafından seçilir ve bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilir. Bu örnekte bu yönetmen, bugün elindeki malzemeye incelik katmasını en iyi bilen komedi yapımcısı Frank Tashlin'dir.

Sadece komik olmak yetmez. Esprilere bir anlam katabilmek için bayağılıktan kaçmak, güzellik doğurmak, biçim ve renklerin uyumunu sağlamak gerekir. Yergi ancak olumluysa

dalgasını geçtiği şeyin sıradanlığını yıkabilir. Burada da Hollywood'un sıradanlığına bir şamar indiren iyi sinema nasıl yapılır dersi vardır.

Filmin adı, *Hollywood Yolcuları* çifte anlam taşır: Ya Hollywood'a gidersin ya da Hollywood Yolunda Ölürsün... ve Hollywood ya da (Anita Ekberg'in) Göğüsleri (*Bust* kelimesi "parçalanmak" patlamak anlamına geldiği gibi "göğüs" anlamına da gelir. –ed.n.) *Un Vrai Cingle de Cinema* tipik Fransız budalalığı gibi görünür, ama Paramount'un VistaVision çağında hâlâ programı doldurmak için siyah beyaz çizgi film gösterdiği ve *Savaş ve Barış*'tan bu yana iyi bir film ortaya koyamadığı da gerçektir.

İkilinin kara koyunu Dean Martin karakterini Tashlin ustaca ele alır. Normalde dinlemesi sıkıntı verici olan şarkılarını duygusal ve şiirsel sekanslara dönüştürmeyi başarır. Jerry Lewis ise her filminde daha fazla zevk veriyor. Bir gece kulübü komedyeni olarak (iyi film yapımcılarımız müzikal komediyle ilgilenebilse Fransa'da Robert Hirsh, Jacques Jouanneau, Poiret, Serrault gibilerinin sinemaya sokulabileceği gibi) akıllıca sinemaya yediriliyor.

Hollywood or Bust ve *Dünya Güzeli*'i mutlaka görün ve Frank Tashlin'i alkışlayın. Eminim bize daha pek çok sürpriz yapacaktır.

(1957)

EDGAR ULMER

The Naked Dawn Haydut

Haydut, tanıtım filmleri çok kötü olduğu için kaçırmış olma ihtimalinizin olduğu o küçük Amerikan filmlerinden biridir. Universal şirketi filmi dağıtmaktan ziyade sabote etmiş gibi görünüyor, sanki filmi eleştirmenlerden uzak tutmaya çalışıyorlar. Fakat tüccarların baskılarına teslim olmayacağız: *Haydut* şiirsel ve şiddetli, hoş ve gülünç, duygulandırıcı ve incelikli, neşe dolu ve sıhhatli, düşük bütçeli bir filmidir.

Jenerik, Meksika sınırındaki bir trende gerçekleşen silahlı soygunla akmaya başlar. İki hayduttan biri işbirlikçisi Santiago'nun (Arthur Kennedy) kollarında ölür; Santiago bütün gece başıboş gezdikten sonra genç çiftçi Manuel (Eugène Iglesias) ve güzel eşi Maria'yla (Betta Saint-John) karşılaşır. Film Santiago'yla Manuel'in çalınan saatleri satmak için şehre yaptıkları yolculuğu, eve dönüş yolunda bir kabareye uğramalarını, olaylı ve beklenmedik bir sonu anlatır.

Burada asıl önemli olan, üç karakterin arasında var olan, romanlara özgü incelikteki anlaşılması güç ilişkidir. Bildiğim en güzel modern romanlardan biri, Henri-Pierre Roché'ye ait, iki arkadaş ve ortak eşlerinin hayatları boyunca sürekli yeniden oluşturulan estetik bir ahlak sayesinde birbirlerini tatlı bir aşkla sevdikleri ve neredeyse kavgasız ilişkilerini anlatan *Unutulmayan*

Sevgili'dir. *Unutulmayan Sevgili*'nin bir film olarak çekilebileceğini düşünmeme sebep olan ilk film de *Haydut*'tur.

Muhtemelen Edgar Ulmer Amerikan yönetmenler arasında en az bilinenidir ve meslektaşlarımdan pek azı Fransa'da gösterilen ve her biri şaşırtıcı derecede taze, samimi ve yenilikçi birkaç filmi ni seyretmiş olmakla övünebilir: *Tuhaf Kadın* (Mauriac ile Julien Green karışımı), *Bağdat Kızları* (Voltaireci süslü püslü konuşma), *Acımasız* (Balzacçı). Bu yüzyılın başında doğmuş, Max Reinhardt'ın ilk asistanı, ardından büyük Murnau'nun asistanı olan bu Viyanalı, muhtemelen sistemle "işbirliği" yapmayı bilmediği için Hollywood'da pek şanslı olamadı. Sakınımsız mizahı, saflığı, tasvir ettiği karakterlere karşı duyduğu şefkat bize ister istemez Jean Renoir'ı ve Max Ophuls'ü hatırlatıyor. Yine de Champs-Élysées seyircisi tıpkı birkaç ay önce Robert Aldrich'in *Öp Beni Öldüresiye*'sine yaptığı gibi, bu filminden de hoşlanmaya başladı.

Haydut'tan bahsetmek, her görüntünün arkasında varlığını sezdiğimiz ve ışıklar yandığında daha yakından tanıdığımızı hissettiğimiz yaratıcısının portresini çizmekle eştir. Bilge ve hoşgörülü, neşeli ve dingin, canlı ve bilinçli, kısacası onu benzettiğim herkes gibi iyi niyetli birisidir.

Haydut, neşe içinde çekildiğini hissettiğimiz filmlerden biri, her planda *sinema aşkını* ve *sinema yapma zevkini* hissediyoruz. Severek tekrar seyredilen ve arkadaşlarımıza bahsetmeyi sevdiğimiz filmlerden biridir. Hollywood'dan bize küçük bir hediye...

(1956)

CHARLES VIDOR

Love Me or Leave Me Beni Sev ya da Terk Et

Psikolojik bir Amerikan müzikali veya şarkılı, dramatik bir komedi diyebileceğimiz *Beni Sev ya da Terk Et*'ten çıktığımda Jean Renoir'ın bilmem nerede söylediği şu cümle aklıma geldi: “Amerikan sinemasında gerçekçilik yok. Gerçekçilik yok, ama ondan daha iyi olan bir şey var: Büyük bir gerçek.”

Gerçekten de çoğu zaman Hollywood'un konvansiyonel bantlarında yakıcı gerçeklik kavramları, kuşku götürmez samimiyetle ilgili vurgular veya her türden yaratıcı ve muhteşem mimik araya girmeyi başarır. Hatta bazen öyle oluyor ki çerçeve, ortam veya tür ne kadar yapay ve sahte olursa gerçeklik unsuru o kadar güçleniyor.

Ünlü bir romandan uyarlanmış psikolojik bir filmde bir çift ayrıldığında bu elbette üzücü bir durumdur, ama hayat da böyle. *Paris'te Bir Amerikalı*'da, *Yağmur Altında*'da ya da *Beni Sev ya da Terk Et*'te aynı sahne korkunç ve acımasız bir hal alıyor ve daha trajik, daha yürek burkucu bir tınısı oluyor. Sonuç olarak bu tını kulağa daha doğru geliyor ve kalbe daha kolay ulaşıyor.

Beni Sev ya da Terk Et filme çekilmiş bir biyografidir ve belki de bu filmin başka birçok filme göre daha başarılı olmasının nedeni, bu edebi temelin gerçekliğindedir.

Burada kısaca, Eugène O'Neil'in muhteşem piyeslerinde olduğu gibi, bir şarkıcı ile –erotik varlığı oldukça etkili olan Doris Day– önce arkadaşı, ardından nişanlısı, kocası ve nihayet onun

bağımlısı olan koruyucusu –canlılığıyla, neşesiyle, saf ve kurnaz inancıyla muhteşem bir oyunculuk sergileyen– James Cagney arasında sürekli tekrarlanan kişisel bir drama söz konusudur.

Ruth Etting (Doris Day) aşkı alevlendirmeye meyilli yoksul bir dansçıdır (*taxi-girl*). Topallayan ve aksi bir gangster olan Snyder (James Cagney) onu “ele alır,” empozaryosu olur ve yumrukları sayesinde kızı birkaç kabareye zorla aldırır. Yanlış olan tek şey Ruth’un gerçekten yetenekli bir şarkıcı olmasıdır, öyle ki Snyder’in bir şey yapmasına gerek kalmadan kısa bir sürede teklifler yağmaya başlar. Artık Snyder’a ihtiyacı yoktur.

O andan itibaren ilişkilerinde sorunlar baş gösterir; Snyder Ruth’u bir şekilde kendisiyle evlenmeye zorlar, çift Hollywood’a gider. Kibar bir müzisyen usul usul güzel şarkıcıyı taparcasına sever. Bir tabancanın da dahil olduğu üçlü bir sahne yaşanır. Sonuçta Snyder kendini feda eder ve karısının hayatın daha az dikenli olan güllerini toplamasına izin verir.

Demek ki Amerikan müzikal filmini övmeye gerek yok; gerçeklik filmin hafif görüntüsü altına daha iyi oturur. Sinemanın en yürek burkan sahnelerini sıralamamız gerekseydi, Hollywood’un pek çok “şarkılı komedi”sini sayardık, birkaç nakarat ve birkaç dans adımıdan sonra duygusal bir ayrılık ve iki üç gözyaşı olaya inanılmaz bir ciddiyet kazandırıyor. .

Charles Vidor’un çok güzel bir sinemaskop müzikali olan *Beni Sev ya da Terk Et* de bir istisna değildir. Film şarkıcı kadınla empozaryosunun evlilik hayatının tablosunu olağanüstü gerçekçi ve son derece zekice, nadir bir incelik ve samimiyetle çizer.

Olayların 1930’larda geçmesi, bu da şarkıların, kıyafetlerin ve arabaların cazibesini daha da artırmış. Doris Day gerçekten çok çekici bir oyuncu ve James Cagney neşeli topallamalarıyla son derece eğlenceli ve somurkan bir silüet oluşturmuş.

Savaşın sonra bizlere Charles Vidor’un ismini duyuran ünlü *Şeytanın Kızı Gilda* kadar tuhaf ve itibarlı olmasa da *Beni Sev ya da Terk Et* tümüyle sempatik bir girişimdir. Bu filmi görmelisiniz.

BILLY WILDER

The Seven Year Itch Yaz Bekârı

Bu filmde metafor abartılmıştır. *Yaz Bekârı*'nın bizi ahlaksızlığın ve açık saçıklığın ötesine götürdüğü, kepaşeliğin sınırlarını aştıktan sonra fayda etmez pişmanlığın, iyi mizacın ve iyi niyetin olduğu bir yere sürüklediğini anlamak için yedi dakika düşünmeye bile gerek yok.

“Ortalama” bir Amerikalı, Tom Ewell, karısına ve oğluna onları tatile götürecek olan trene kadar eşlik eder; ardından izdivaç ahlakıyla dolu, doktorunun ve belki de papazın bilge “tavsiye”lerine (alkol yasağı) uyma niyetiyle, kendini evde tek başına bulur.

Kutsal kitaplarda bahsedildiği haliyle yalnızca rüyalarda görülebilecek türden bir “kız,” üst kata taşınır ve zaten düzeni bozulmuş geçici (maalesef!) bekârın aklını iyice karıştırır.

Bütün bakışların üzerinde olduğu, piyesin en önemli karakterinin, erkek seyircilerin kendileriyle eşleştirebilmesi ve kadın seyircilerin sadist, “üstün” ve de kıskanç zevklerini tatmin etmesi için bilinçli olarak sıradan, (fiziksel ve entelektüel olarak) ortalamanın altında bir adam tercih edildiği su götürmez bir gerçektir.

Fakat filmde ilgi kadın kahramana kayar, çünkü kadın kahraman beyaz perdeye geldiği anda tepeden tırnağa, yer yer duraklamalarla, bedeninden başka bir şey bakmak mümkün olmaz.

Mıknatısın demiri çektiği gibi, bizi koltuktan beyaz perdeye doğru çeker.

Artık beyaz perdede şunların dışında düşünülecek başka bir şey kalmamıştır: kalçalar, boyun, dizler, kulaklar, dirsekler, dudaklar, avuç içi ve profil; kaydırmayı, kadrajı, geçişli panoramaları, zincirleme açılma-kararmaları ve eksenle uyuşumu silip geçer. Bütün bunlar elbette bilinçli, düşünülmüş, hesaplanmış ve nihayetinde son derece etkili bir bayağılıkla gerçekleşir.

Şehvet düşkünü yaşlı tilki Billy Wilder öyle aralıksız bir şekilde göndermelerle hareket eder ki filmi on dakika seyrettikten sonra musluk, buzdolabı, üst, alt, sabun, parfüm, külot, rüzgâr ve Rahmaninof gibi kelimelerin ilk ve temel anlamlarının ne olduğundan emin olamaz hale geliriz.

Filmden tiksirmek yerine hayran kalıyorsak bu, filmin canlılığı ve mucitliği, patavatsız sağlığı ve azgınlığı aslında bunu isteyen işbirlikçi bir benimsemeyi beraberinde getirmesindendir.

Film samimi ve iyi ki de öyle, söylemek istediğim şey için en edepsiz tarafı, ben değilim, siz de değilsiniz, tamamen pornografik birkaç planı –kendi tarzlarında soyut, çünkü 100 seyirciden 98'i bunu anlamaz– büyük bir ayrıntıyla sahneye konmuş olmasıdır. Örneğin aklıma aralık kalmış kapının önünde yere çömelmiş Tom Ewell'ın bacakları arasındaki süt şişesi geliyor.

Filmin ilgi çekici bir başka yönüyse, bizlere ilk kez filme çekilmiş bir film eleştirisi sunmasıdır. Jacques Rivette'e göre, ki bu noktada onu takip etmeye yakınım, öfkeyle konfetileri, serpantinleri ve unutulmuş bir sutyeni atan bir gece kulübü çalışanını gösteren *Yaralı Yüz*'ün birinci planı, Hawks'un zihninde, seyredilecek filmin bir yıl önce Joseph von Sternberg tarafından çekilen ve aynı konuyu işleyen *Yeraltı Dünyası*'nın tuhaflıklarıyla hiçbir ilgisi olmayacağını *gösterir*, iki filmin de asıl senaristi Ben Hecht'tir ve iki filmde de en iyisinden polemik sineması vardır.

Casuslar Kampı'nda neşeli bir tutsağın, Cary Grant'i de kapsayan, bir dizi Hollywood yıldızının taklidini yaptığını belki hatırlarsınız. Fakat belki de ilk kez *Yaz Bekârı*'nda aynı kadraj, açı ve karakter

yerleşimiyle diğer yönetmenlerden –Elia Kazan, Fred Zinnemann, Frank Borzage ve başkaları– kasti alıntılar yapılmıştır ve Billy Wilder’in gönderme yaptığı film, öyle ki her planı intikam tokadı haline gelir, David Lean’ın *Kısa Tesadüfler*’idir. Gözyaşı trenleriyle, kömür tüten telefonlarıyla, “vefasızca” âşık ve sivilceli çiftiyle, bugüne kadar en az tensel olup da en çok ağlanan film –o derece ki İngiliz timsah gözyaşlarını hâlâ silenler var– *Kısa Tesadüfler*. “Rahmaninof! Piyano ve orkestra için ikinci konçertosu etkisini hiçbir zaman kaybetmez,” diye ilan eder Tom Ewell, çünkü tam olarak *Kısa Tesadüfler*’i seyretmiş ve kalp ve beden işlerinde Rahmaninof’un yüzde yüz etkili olduğu sonucuna varmıştır.

Yaz Bekârı İngiliz sinemasına karşı yapılmış bir savaş makinesi olsaydı, sırf bu güzel aydınlığa çıkarma çabası bile saygıya değerdi.

Bu filmin kadın oyuncusundan bahsetmedim; onu *Niagara*’dan ve hatta daha öncesinden beri seviyorum, Chaplin ile James Dean arasında, lütuf sahibi birisi. Ayrıca günümüzde Marilyn Monroe’nun filmini seyretmekten kendini alıkoyabilmek mümkün mü?

(1956)

Stalag 17

Casuslar Kampı

Billy Wilder yönetmen olmadan önce Amerikan komedi filmlerinde kendini kanıtlamış bir senaristti. Senaryolarını yazdığı *Bluebeard’s Eighth Wife*, *Ball of Fire* gibi filmleri ona borçluyuz. Yönetmen olarak yalnızca üç komedi çekti. Olağanüstü *The Major and the Minor*, değeri yadsınamayacak *A Foreign Affair* ve *The Emperor Waltz*. Alman ekspresyonizmi ve saf Amerikancı olmak ara-

sında gidip gelen bir üslupla Fransız “psikolojik gerçekçiliği”n-den esinlenen dört beş filmi de var.

Hayran olduğum *Casuslar Kampı* hem psikolojik hem de komik bir film. Ama komedi az önce yerdiğim “psikoloji”den çok daha zayıf. Psikoloji kısmı öyle alışılmadık ve incelikli ki, bunun *Casuslar Kampı*’nı Billy Wilder’in en iyi filmi yaptığı kanısındayım.

Casuslar Kampı’nın Wilder’in olağanüstü filmleri arasında kurallı bozmayan istisna olduğunu belirttikten sonra gerekli olduğu için hızlıca bir özet geçelim.

Avusturya’da bir yerde, Amerikalıların tutulduğu bir esir kampında 4 numaralı koğuştaki kötü bir büyüünün etkisi altındadır adeta. (4 numaralı koğuştaki diğerlerinden ayrılır, zira diğer koğuştaki figüranlar kalırken buranın sakinleri Paramount’un meşhur aktörleridir.) Söz konusu koğuştaki kalanlar ne zaman kuralları çiğneme – kaçmaya çalışmak, suikast girişimleri, sabotaj, gizlice radyo dinleme – anında pek de zeki olduklarını söyleyemeyeceğimiz gardiyanlar tarafından yakalanırlar. Esirlerin arasında Sefton tuhaf davranışlı bir adamdır. Kendi halinde yaşar, kıt akıllı arkadaşlarının pek de gülünesi olmayan şakalarına, çocukça oyunlara katılmaz. Sefton ayak takımından değildir, bu bile başlı başına kuşku uyandırıcıdır. Zeki bir adam olduğu için diğerlerinden farklıdır; yalnızlığı sever, bu da diğerlerini tedirgin eder.

İki esir (*Büyük Aldanış*’ı görmemiş olacaklar) kamptan kaçmak için tünel kazar. Bir tek Sefton onları teşvik etmez ve adamlar gözden kaybolur kaybolmaz da başaramayacakları üzerine bahse girer. Sefton’ın utandırdığı adamlar Kızılhaç’ın verdiği sigaralarıyla başaracaklarına dair bahse girer. Birkaç dakika sonra silah sesleri işitilir, adamlar şaşkınlıkla birbirine bakar. Sefton tek kelime etmeden sigaraları cebine koyup yatmaya gider.

Bir gün yakınlarına Sovyet ordusundan kadın askerler esir olarak getirilir. Sefton elindeki malzemelerden derme çatma bir teleskop yapıp, duş alan kadınları gözetlemeleri için küçük bir ücret karşılığında adamlara kiralar.

Tek başına yakalanan bir Amerikan teğmeni kampa getirilir. Adamlara bir Alman trenini havaya uçurduğunu anlatır. Bu hikâye Almanlar tarafından anında öğrenilir. Teğmen kamp komutanının bürosuna çağırılır. İşkence görmez, ama konuşmaya karar verir vermez oturabileceği, hatta uyuyabileceği söylenir ona.

4 numaralı koğuşta bir köstebek olduğu çok açıktır. Budalalar soruşturmayı başlattığında zeki olmak tehlikelidir. Sefton hemen başşüpheli haline gelir. Sefton düzenbazdır, her pazar fare yarıştırarak arkadaşlarından para kazanır. Sefton her zaman o ya da bu malı takas eder, kâr için satar. Düşmanla işbirliği yapan kibirli şüpheli Sefton'dur o.

Bir gün Sefton aniden ortadan kaybolur. O yokken arkasından konuşurlar: "Muhbir o olmalı" derler. Döndüğünde ve arkadaşları onun gardiyanın izniyle Rus kadınlarla iki saat geçirdiğini öğrendiklerinde suçlu olduğundan hepten emin olurlar. Yirmi kişi tek bir adama saldırıp iyice döverler.

Bu sırada bitkin düşen teğmen sabotajını itiraf eder, eğer kamptan kaçamazsa idam edilecektir. Koğuşun güvenilir lideri kaçıışı yönetmeye gönüllü olur, ama suçlunun o olduğunu keşfetmiş olan Sefton onu herkesin önünde köstebek olmakla suçlar, teğmenin kaçmasına kendisi yardım edecektir. Herkes Sefton'ın masum olduğunu öğrenir ve ondan özür diler.

Sefton ve teğmen kamptan kaçmayı başarır. Ama gitmeden önce Sefton kendisine iyi şanslar dileyen arkadaşlarına döner. "Buradan kaçarsam ve savaş bittikten sonra bir gün sokakta karşılaşırsak sakın elimi sıkmaya kalkışmayın, karşı kaldırıma geçmeniz daha iyi olur." *Casuslar Kampı* sert ve uzlaşmaz bir filmidir.

Peki kimdir Sefton? Egoist ve dolandırıcı izlenimini verir ilk bakışta. Arkadaşlarına yönelik küçümsemesi "kendini beğenmişlik" gibi görünür, kendini onlardan "üstün" gördüğü için adamlar da ona karşı bilenir. Bu kıt akıllı adamlar için, esir düşmek azıcık zekâlarını da alıp götürmüştür, muhbir bu adamdır. Ama hep birden, yirmiye karşı bir, ona saldırıp yüzünü yaralamalarının, özellikle bu tür bir adaletе yönelmelerinin sebebi onun suç-

lu olduğundan emin olmaları değil kıskançlıktır (Rus kadınların yanından yeni dönmüştür). Vicdanımızı temiz bırakan yargısız infaz dediğimiz şeyin sembolü değil midir bu?

Sefton zekidir, öyle davranması da zekâsı yüzündendir. Sinemada ilk kez tek adamın felsefesi ayrıntılandırılır. Bu film bireyselliğin bir savunmasıdır. (Tek adam temasının sinemada hiç işlenmediğini söyleyemeyiz elbette, Charlie Chaplin ve başka komedyenler tarafından ele alınmıştır. Ama onlarınki genellikle tek arzusu topluma karışmak olan beceriksiz biridir.) *Sefton yalnızdır, çünkü yalnız olmak ister.* Liderlik özelliklerine, onu koğuşların güvenilir lideri yapacak her türlü niteliğe sahiptir. Aldatmaca Sefton tarafından ortaya çıkarıldığında ve adamların güvendiği liderin maskesi düşüp suçlu bulunduğu anda, Sefton acaba onun yerine aday gösterilmekten mi kaçtı diye merak ederiz. Çünkü diğer esirlerin hem kendilerini aklamak için hem de en sonunda onun olası tek liderleri olduğunu fark ettikleri için böyle yapacaklarını biliriz.

Kesin olan Sefton'ın uzlaştığı bir rejim ve istediğini yaptırabildiği muhafızlardan çok, küçümsediği arkadaşlarından uzaklaşmak için kaçtığıdır.

Sefton nefret ettiği bu insanların ondan nefret etmesine ihtiyacı duyar. Kaldığı takdirde kahraman olacaktır, neye mal olursa olsun reddettiği bir roldür bu. Manevi yalnızlığını kaybeden Sefton, içerdiği tüm tehlikeye rağmen bir kaçak olarak onu bir an önce yeniden elde etmeye çalışır.

Kalabalığın soysuzluğu filmlerde sık sık işlenir. Linç hikâyelerinde ki on hikâyeden dokuzunda kurban suçludur ve alçak liderlerinin elinde saygın insanlar cellada dönüşür. Adaleti kendi ellerine alan iyi insanlardan daha korkunç ne olabilir? Temiz bir vicdandan ve lekesiz bir masumiyete olan kesin inançtan doğan ahlaki üstünlükten daha kötü ne olabilir? Siviller, askerler ya da savaşçılar yerine isabetli bir kararla esirleri seçen yazarlar grupların, çoğunluğun ya da sadece on iyi adamın her zaman, haklı olduklarında bile hatta özellikle haklı olduklarında haksız

olduklarını gösteriyor bize. Esirler her zaman sempati uyandırır, çünkü onları esir alanların gözünde suçludurlar. Esaret durumu yüzünden merhamet uyandıran adamlardır bunlar. En iyi tarafımızı ortaya çıkaran ve yakınlık yaratan bu ortak talihsizlik tek bir darbeyle darmadağın olur.

Grubun ahlaksızlığı karşısında duran bireyin ahlaki yalnızlığı, bu büyük bir tema değil midir? Dilenciye kınadığı düzenin işbirlikçisi yapan yaşamın zorunluluklarıyla aykırı düşmeye cesaret eden ve bize cevabı kendimizden başka bir yerde bulamayacağımızı gösteren bir filme alkış tutmakta haklı değil miyiz? Sinematografik olmayan günün zevkine teslim olduğum için kendimi affettikten sonra *Casuslar Kampı*'nı, 1951 *Avrupası* ve *İtiraf Ediyorum*'la aynı yere koyuyorum.

(1954)

ROBERT WISE

So Big

Babası intihar eden Selena (Jane Wyman) genç bir yetimdir, 1898'de okulu bırakır ve Yeni Zelanda'daki küçük bir köyde öğretmen olur. Bütün hayatını güzellik sevgisi üzerine kurar. Köye geldiğinde geniş tarlalara bakıp bağırır, "Lahanalar ne güzel!" ve köy halkını sempatiyle güldürür. Selena babasından garip bir tere miras almıştır, ahlaki bir teoridir bu aslında. Selena'ya göre dünyada iki çeşit insan vardır: Buğdaylar ve elmaslar. Buğdaylar toprağa eğilerek maddi gereksinimlerini ondan karşılar, kardeşlerini besler. Onlar buğdaydır, daha doğrusu buğday yaprakları. Elmaslar sanatçılardır, onlar uyum ve güzellik yaratır.

Selena bir çiftçi ailesinin oğluna (Walter Coy-Roef) piyano dersi vermeye başlar, oğlan piyanoya çalmaya büyük yatkınlık gösterir, öyle ki Selena onu saf bir elmasa dönüştürebileceğinden emindir. Bu arada bir buğday yaprağı olan genç bir çiftçiyle (Sterling Hayden) evlenir ve ondan Dirck (Steve Forrest) adını verdikleri bir oğlu olur. Kocasını öldüğünde ve Roef "hayatını yaşamak" üzere uzaklara gittiğinde Selena kendini oğlunun eğitimine adanır, onu da bir elmasa dönüştürmeye kararlıdır.

Yıllar geçer. Dirck dereceyle mimarlık eğitimini bitirir. Binalar yapıp hem bir elmas hem de buğday yaprağı olacaktır. Ne yazık ki dünya zevklerine düşkün genç bir kadının ağına düşer ve onunla nişanlanır. Paula (Martha Hyer) bencil, sıg, maymun iştahlı ve son derece hırslı bir kadındır. Dirck'in mümkün olduğu kadar çok

para kazanmasından başka bir şey düşünmez, bu yüzden onu bir işadamına dönüştürür. Roef ünlü bir müzisyen olmuştur ve Dallas (Nancy Olson) adında bir ressama aşiktir, aşkı da karşılıksız değildir. Dirck de Dallas'ı sevmektedir, ama onu hak etmediğini anlar. Selena oğlunu teselli edecek doğru sözleri bulur, o da Paula'yı terk eder, maddi hırsları bırakır ve en sonunda annesinin onu hep yapmak istediği saf elmas olmak için çalışmaya koyulur.

Filmin tipik bir Amerikan filmi janrı olan "portre" filmi denebileceği bir kategoriye dahil olduğunu söyleyebiliriz. "Portre" filmleri bir kişinin hayatını doğumundan ölümüne kadar izler. *So Big* bu türün diğer filmleriyle; Tay Garnett'in yönettiği *Mrs. Parkinson*, John Stahl'ın *The Keys of the Kingdom*'ı ve Henry Levin'in *The President's Lady*'siyle karşılaştırılabilir. Bunlar bu türün en başarılı filmleridir, hepsi de kalın beş yüz sayfalık destansı romanlardan uyarlanmıştır.

Robert Wise kurguculuktan gelme (*Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar*'da Orson Welles'in başkurgucusuydu) önemli bir yönetmen. İlk filmi *The Set-Up*'la oldukça ilgi çekti ve geriye dönüp baktığımızda sonraki filmleri *Born to Kill* ve *Blood on the Moon* belki de hak ettikleri ilgiyi göremedi. Kendine özgü gücünü kullanan Wise bu uzun melodramdan bir çeşit başyapıt çıkarmış. Yönetmen olarak gücü, karakterlerinin basit psikolojisini hoşgörmemizi sağlıyor. Selena örnek bir figürdür, dört dörtlük onurlu bir anne bize Jouhandeau'nun annesini hatırlatır. Duygular baştan sona ölçülüdür, ama bu ihtiyat bile *auteur*'un kadın seyircileri göz yaşlarını dökmeye teşvik etmek üzere hesaplanmış bir başka zekice dokunuşudur. Film hakkında söylenecek çok fazla şey yok, elli yıllık sinematografik ustalık, senaryonun yapısı, oyuncuların yönetimi ve üstün bir kamera çalışması açısından bir çeşit eksiksiz teknik yaratmış. *So Big* klasik, geleneksel Hollywood tarzını en etkili düzeyine yükseltiyor.

Destination Gobi

Hedef Gobi

Haziran 1945: Amerikan Deniz Kuvvetlerine mensup bir komutan ve yedi denizci bir görev için Gobi çölünün ortasındalar. Moğol kervanının lideri altmış eyer karşılığında Amerikalılara yardım etme sözü verir. Washington'a danışılır, mesele tartışılır ve eyerleri gönderme kararı verilir. Eyerlerin sekiz deveyle değiş tokuş edilmesi, satılmaları, çalınmaları, tekrar bulunmaları, el konulmaları ve en sonunda yedi adamın hayatını kurtarmaları bu güzel ve hayat dolu filmin konusunu oluşturuyor.

Bir macera filmi, psikolojik bir film ve bir burlesk mi desek acaba ona? *Hedef Gobi* bunların hepsi ve çok daha fazlası. On dakikada bir tamam şimdi çözdüm deyip sonunda yanıldığınızı anlıyorsunuz. Bir de bakıyorsunuz gözlerinizi açacak beklenmedik yeni bir gelişmeyle hikâye devam ediyor ve kafanız bir kere daha karışıyor.

Everett Freeman'ın senaryosu Hollywood'dan son on yılda çıkan en iyi senaryolardan biri. Senaryo yazımında en önemli girişimlerinden biri olan türlerin karışımına önemli bir katkı.

Hedef Gobi'nin tüm karakterleri, hem Amerikalılar hem de Moğollar kanlı canlı gerçek karakterler. Charles G. Clarke'ın Technicolor sinematografisi, Hathaway'in *Niagara*'sının ucundan gösterdiği tekniği kusursuzluğa ulaştırıyor. İkinci kaptan Sam MacHale rolünde Richard Widmark kariyerinin en iyi rollerinden birini oynuyor. *Hedef Gobi* drama girmekten kaçınan bir macera filmi. Aklımıza Huston gelmiyor değil, ama burada bütün maskaralık ve tesadüfler kamera arkasında değil beyazperdede olup bitiyor. Wise'ın filmleri genellikle lafı dolandırmayan ciddi, zeki, zevkli ve duyarlı filmler.

Normalde kadınların olmadığı bir film beni çok rahatsız ederdi. Bu filmde hiç kadın olmadığını bana birinin sonradan söylemesi, ne kadar hoşuma gittiğinin bir göstergesi.

III

SESLİ FİLM KUŞAĞI:
FRANSIZLAR

CLAUDE AUTANT-LARA

La Traversée de Paris Paris Yolculuğu

Yönetmenin en yüksek görevi oyuncuların kendilerini açığa çıkarmalarını sağlamaktır; bunun için de ilk önce kendini iyi tanıması gerekir. Genelde sinematografik başarısızlık, bir yönetmenin mizacıyla hırslarının doğası arasındaki farklılıkta yatar.

Kırmızı Han'dan, Yeşeren Çayırklar'dan ve Kızıl ile Kara'dan geçerek İçimizdeki Şeytan'dan Gece Çiçeği'ne Claude Autant-Lara'ya, her şeyi yavanlaştırma ve basitleştirme eğilimine, uyarlanan eserin ruhunu kaydırarak, küçülterek Stendhal'i, Radiguet'yi veya Colette'i "özetlemeye" götüren öfkeli kabalığına üzülerek düzenli bir şekilde saldırdım. Claude Autant-Lara bana, inatla dantel işlemeye çalışan bir kasap gibi göründü.

Ancak bugün *Paris Yolculuğu*'na hiç tereddüt etmeden hayran kalıyorsam, başarısı bana bu kez apaçık gibi geliyorsa, bunun ne-

deni Claude Autant-Lara'nın hayatının konusunu, kendine benzeyen bir senaryoyu bulmuş olmasıdır. Burada yabancılık, abartı, öfke, bayağılık, aşırılık filme zarar vermekten çok, onu destansılaştırmıştır.

İşgal döneminde bir gece vakti karartma sırasında, iki Fransız stüdyo yapımı bir Paris'te karaborsadan aldıkları bir domuzu el altında taşıyarak yol alırlar. Film yolculuklarını ve diyaloglarını aktarır, bu diyalog hem gündelik hem teatral bir diyalogdur ve Fransız sinemasında uzun yıllardır duyulanın en iyisidir. Fransız sineması on yıldır *Paris Yolculuğu*'nun etrafında dönmektedir, ama onu henüz yakalamış değildir.

Yürüyüşle ilgili akıllıca buluşuyla –hareketli bir arkaplan veya sinema için saydamlık yöntemi– iyice havalandırılan, filme çekilmiş bir piyes söz konusu olabilir. Ashında *Paris Yolculuğu* Marcel Aymé'nin bir öyküsüdür. Bununla beraber sinemada böyle cesur bir dil *Godot'u Beklerken*'in ulaştığı sahnede artık olamazdı. Pek az film, filmi izlemek için para ödeyen de yine o olduğu için basitçe övülen “ortalama Fransız” hakkında düşünmeye sevk eder.

Hayatın ezdiği ufak adam, masum ve suçlu şamar oğlanı Bourvil karakteri mutlak bir gerçekliktir. Ressam Gen Paul (Marcel Aymé'nin çizgisinde) ve Jacques Prévert'in sentezi olan, aynı zamanda Jean Aurenche'un ve Claude Autant-Lara'nın anarşiye kaçan ilhamlarının eklendiği ve Jean Gabin'in oynadığı bu karakter biraz edebi ve hileli kalıyor, ama yine de güçlü bir karakter.

Yazarlar kötülük konusunda daha da ileri gidebilirlerdi ve kuşkusuz bunu çok istiyorlardı, ama bu ancak şaşkınlık kaybolduktan sonra akla gelir. Célineci bir coşku, gıcırdamalı bir acımasızlık tümünü kuşatır, özellikle son sahnelerde birkaç altüst edici işaretle bayağılıktan kurtulmuştur. Filmin geneli bir Claude Autant-Lara filminden, bir Marcel Aymé piyesinden ve bir Aurenche ve Bost diyalogundan daha incelikliymiş ve daha vurucuymuş gibi bir izlenim veriyorsa, bunun nedeni bu dört kişinin bir ortak paydaya hizmet etmelerinin başarıyla sonuçlanmasıdır. Çünkü Autant-Lara'nın solcu anarşizmi Marcel Aymé'nin sağcılığıyla yu-

muşatılmış, tümü Jean Aurenche ve Bost tarafından şekillendirilmiş ve bu da *Paris Yolculuğu*'nun herhangi bir siyasi, sosyal veya ideolojik etiketle küçülmesine engel olmuştur.

Paris Yolculuğu'nu seyrederken fazla yüksek sesle gülmemeye gayret edin, öncelikle yanınızda oturanların diyalogları takip etmelerine engel olmamak için, ayrıca belki de daha önemlisi Martin ve Grandgil'in bir bakıma, siz ya da ben olabileceğimiz için.

(1956)

En Cas de Malheur Felaket Anında

Simenon'un en iyi romanlarından biri olan *Felaket Anında*, Claude Autant-Lara'nın en iyi filmlerinden biri oldu. Konusu yeni değil, *Nana*'ninkiyle, *Dişi Köpek*'inkiyle aynıdır, ununu eleyip eleğini asmış olgun bir erkeğin, ebedi dişiyi temsil eden fazla genç ve fazlasıyla hafifmeşrep bir kıza olan aşkı. *Dişi Köpek*'ten burada bahsetmemin nedeni, birbirini döven kuklaların yardımıyla filmi sunan Renoir'ın müthiş açılış kısmını düşünmemdir: “*Ebedi hikâyesidir bu: Kadın, erkek ve diğeri. Kadın Lulu'dur, dürüst bir kız; her zaman samimidir; her zaman yalan söyler.*” Bu tanım, *Felaket Anında*'da Brigitte Bardot'nun canlandığı Yvette karakterine tamı tamına uygundur.

Yvette bir kız arkadaşının yardımıyla bir soygun yapmıştır; yakalanmadan önce aklına onu savunması için Paris'in ünlü bir avukatına gitmek gelir. Daha ilk görüşmelerinde eteğini kaldırarak, ki altında hiçbir şey yoktur, kendini avukata teklif eder. Avukat bu teklifi reddeder, ama onu savunmayı kabul eder ve pek de saygın olmayan bir beraat elde eder. Kız avukatın metresi olur, adam sosyal başarısının kaynağı olan eşinin üstü kapalı onayıyla

onu evine yerleştirir, ama yapacak bir şeyi olmayan Yvette orada burada yatıp kalkmaya başlar. Sonunda tuhaf ve tutkulu, gündüz işçi olarak çalışıp gece öğrenci olan bir gence âşık olur. Genç adam Yvette'i öldürmeden önce ona bazı mutlak ahlak ilkelerini kazandırmaya çalışır. Belki de otuz yıl önce olsa avukat Gobillot da aynı durumda aynı şeyi yapardı. Senaryonun epey cesur olduğunu belirtmem lazım, çünkü Yvette avukattan hamile olduğunu kısa bir süreden beri biliyordu, bu durumdan son derece memnun olmasına rağmen Gobillot'nun işbirliğiyle ve onun huzurunda kendisine bakması için tutulan küçük bir hizmetçiyle lezbiyen ilişkisini sürdürmekteydi.

Aurenche ve Bost genellikle, romanları uyarlarken onları senaryoya dönüştürmekten ziyade standart dramatik yöntemleri –kesme ve özetleme, üç perde üzerine kurma, eksilteler, zekice geriye dönüşler, faillerin notu vs– kullanarak tiyatro piyesine çevirirler.

Özgün eserin niteliğine kıyasla, yönetmenin ihtirasları ve yapımcının arzularına göre şekillenen eser en kötü matine tiyatrosundan (*Felaket Anında*) geçerek en berbat bulvar tiyatrosuna (*Yeşeren Çayırılar*, *İçimizdeki Şeytan*, *Kızıl ile Kara*) ve sol yakanın avangard tiyatro tarzına (*Paris Yolculuğu*) kadar gidebilir.

Felaket Anında tam Jean Anouilh'in yazacağı tarzda bir piyes olmuş, yani salondan hem heyecanlı hem tamamlanmamış bir tatminle, iğrenme ve hayranlık karışımıyla çıkıyoruz. Film, erdemleri ve günahlarıyla yüzde yüz bir Fransız eseridir. İncelikli ama sınırlı bir çözümleme, art niyetle harmanlanmış bir ustalık, alçaklık sınırında yönetilen gözü kara bir gözlemleme şevki ve eserin sonunda cömert bir mesaj vermeyi başaran hünerli bir kurnazlık.

Birkaç yıl önce yirmili yaşlarımda saflığı böyle bir filmi öfkeyle topyekûn reddederdi, ama bugün kendimi biraz üzüntüyle de olsa, güzel olmaktan çok zeki, asil olmaktan çok becerikli, duyarlı olmaktan çok kurnaz bir filme kısmen de olsa hayranlık duyarken yakalıyorum.

Fakat ben bu katı tutumumu yumuşattıysam, şu da bir gerçek ki Aurenche ve Bost –ve Autant-Lara– da esneklik kazanarak çok

daha etkileyici olmuşlardır: İsimleri sinema tarihinde kalıcı olacaksa sinemayı ilerletmelerinden ziyade seyirciyi ilerlettikleri için olacaktır. Demek istediğim on beş yıldır Ingmar Bergman gibi bir yönetmen *Felaket Anında* kadar cesur ve içten filmler çekiyor –ve bunu hiçbir adilik yapmadan ve ödün vermeden başarıyor– ama belki de *Felaket Anında* gibi filmler sayesinde geniş kitle seyircisi Ingmar Bergman'ı anlayıp sevebilecektir.

Aurenche ve Bost, tıpkı Anouilh gibi, usta işi eksilteli kurguları kullanmakta öyle becerikliler ki böylece yönetmen gerilimsiz anlar, yorucu geçişler veya sıkıcı bağlar olmaksızın, eşit önem ve ilginçlikle on beş sahne çekebiliyor. Anouilh'inki gibi, onların diyalogları da her zaman kolay ve çekici, ama aynı zamanda bilindik ve çok etkileyicidir. Basit izleyici seviyesinde belli bir mükemmeliğe ulaştıklarını söyleyebiliriz.

Claude Autant-Lara'da ideal partneri buldular, çünkü metinlerdeki tek bir virgüle bile dokunmadan ve asla homurdanmadan, Pierre Bost gibi özenli, çalışkan ve dürüst; Jean Aurenche gibi kurnaz, dikkatli ve kindar yanıyla her bir buluşu değerlendiriyordu.

Karakterlerine hiçbir şey vermez, bütün zayıflıklarının ve bitkinliklerinin altını çizerdi. Simenon'un eserinde bulduğumu sandığım iyiliği, en olmadık durumları yumuşatan bir tür esenliği, intikamcı olan bu filmde bulamazsınız. Yine de bu filmi seviyorsa ve onu savunmaya hazırsam, bunun nedeni filmin gerçekten acınası bir ruh haline karşı haklı bir savaşa girişmiş olmasıdır.

Bu fikri geliştirmek için onu Brigitte Bardot'nun yorumladığı bir filmle somutlaştıracam: *Parisli Kız*. Aurenche, Bost ve Autant-Lara *Parisli Kız*'ın kaynaklandığı ruh haline ve bu filmi sevenlere karşı, burada birazdan anlatacağım şekilde kavga veriyorlar. Film İngiltere Kraliçesi'nin ziyaretini haber veren bir televizyon konuşmasıyla başlar; Paris'in güvenlik güçlerinin bu kraliyet ziyareti için kullanılmasını fırsat bilen Brigitte Bardot bir mücevher dükkanını soyar. Soygun boyunca kraliçeyle ilgili şişirme televizyon yorumları –bu büyük hanım kimdir, nedir, necidir...– işitilir. Akşam Gobillot ve eşi Edwige Feuillère Elysée

Sarayı'nda kraliçeyle birlikte akşam yemeğindedirler. Madeleine Barbulée'nin canlandığı, Ornifle gibi giydirilmiş, Gobillot'nun sekreteri, kocaman bir sandviçe yumulmuş vaziyette, kraliçenin gezinti gemisiyle geçişini izler.

Buradaki fikir basit ama güçlüdür: Zarafeti, güzelliği, kadını, şansı, mutluluğu simgeleyen taçlı bir kafa ışıklar altında Paris'te gezinirken, parasız güzel bir kız birkaç kol saati çalmak için yaşlı bir adamın kafasına sopayı indirir.

İçinde bulunduğu çağa ait olmayan bir kraliçe yerine asıl ilginç olan ve bizi ilgilendirmesi gereken bu kızdır. İşte Brigitte Bardot, kendi döneminin kızlarını tam anlamıyla temsil ettiği için ünlü kraliçe ve prenseslerin hepsinden daha gerçektir. İşte bu yüzden ona *Parisli Kız'ı* veya *Mehtap Kuyumcuları'nı* oynatmak üzücüdür; bu yüzden *Sabrina*, *Roma Tatili*, *Çarın Kızı* gibi filmlerin tam karşısı, tam anlamıyla cumhuriyetçi bir film olan *Felaket Anında*, ... *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'dan sonra onun en iyi filmidir.

Ufak tavizlerle her defasında dengelenmiş birçok aşırılık sayabiliriz, ama asıl önemli olan, bu filmde düşükten, otel kapılarındaki ufak deliklerden, "kare" olmasa da en azından "üçgen" "kısmılar"dan, sevimli eşten, röntgencilikten ve ilk günah (sanırım Aurenche buna inanıyor, ama Lara inanmıyor) kokan her şeyden bahsediliyor olmasıdır.

Belirleyici olan şey on filmden dokuzunu tahammül edilemez hale getiren, duyguların ve fiziksel arzuların karmaşasına düşmeden bunlardan açıkça bahsediliyor olmasıdır. Ya verilen tavizler? Tavizler film romanla karşılaştırılınca ortaya çıkıyor: Filmde fazla duygusal olan eş karakteri romanda daha gerçekçiydi. Fakat özveriler sözel olmaktan çok görseldir, yani senaristlerden çok Autant-Lara'dan kaynaklanır. Örneğin durum ve diyalog bunu gerektirdiği halde, Bardot ve Gabin'ni dudaktan öpüşürken çekmeye cesaret edememeleri rezalettir. Tereddüt ettiler mi, denediler mi, bu çok mu şok edici, korkunç mu geldi? Cevap evetse filmi kınamak için bu cevap yeter. Cevap hayırsa, çekimserlik neden, filmin ruhuna ters düşen bu ailevi kucaklaşmalar neden?

Autant-Lara teknik olarak gelişme gösteriyor; kamerası fırıl fırıl dönüyor, hep hareket halinde olan karakterleri takip ediyor; tekniği “teatrallığın”den olduğu kadar, tıkanıklığından da kurtuluyor. Bardot ve Gabin üzerinde hızlandırma çalışması, Edwige Feuillère üzerinde frenleme çalışması mükemmeldir. Autant-Lara, *Paris Yolculuğu* ve bu film sayesinde Henri-Georges Clouzot’yu ve René Clément’u fazlasıyla aşmış gibi dursa da, onlar gibi, şiire ve dolayısıyla büyük sinemaya kapılarını kapatmış görünüyor.

(1958)

JACQUES BECKER

Casque d'Or Altın Miğfer¹

Ernst Lubitsch'in *Olmak veya Olmamak* adlı filminde Alman subaylar aralarındaki sahtekârı bulmak için birkaç dakika boyunca birbirlerinin bıyıklarını çekiştiriyorlardı.

Altın Miğfer'in karakterlerini bu sınava tabi tutmaya gerek yok, çünkü Serge Reggiani'nin bıyığının her bir kılının, bu gerçeklik festivalinde hakiki sayılacağı garantidir.

Bununla birlikte *Altın Miğfer*, genelde kılı kırk yaran, titiz, takıntılı, endişeli ve bazen mızırmız olan Jacques Becker'in hızlıca, bir anda, tek bir hareketle ve dolambaçsız çektiği tek filmidir. Çok konuşulan, tamamen doğal ve öyle ekonomik ki söylenene göre Reggiani'nin altmıştan fazla kelime söylemediği bu diyalogu kendisi yazmıştır.

Altın Miğfer'i sevenlerin Simone Signoret'nin ve Serge Reggiani'nin en iyi rollerini bu filmde buldukları apaçıktır, her ne kadar Fransız seyircisi (anlaşılan İngiliz seyircisi çok daha kurnazdır) bu paradoksu eşleştirmekten pek hoşnut kalmamış görünse de bu karşıtlıktan dolayı güzeldir: kısa boylu bir adam ve uzun boylu bir kadın, sinir küpü bir sokak kedisi ve bir lokmaya bakmaya dahi tenezzül etmeyen devasa boyutta, etçil bir bitki.

¹ 1965'te kaleme alınmış olan bu yazı *Altın Miğfer* filminin eleştirisi değil, "L'Avant Scène" dizisinde yayımlanan senaryosunun giriş yazısıdır.

Hikâyelerin kuruluşuyla ilgileniyorsak, senaryonun ustalığına hayran kalmamak mümkün değil; özellikle de hoş olduğu kadar gizemli bir sahnenin aracılığıyla, *Altın Miğfer*'in gecenin bir yarısı, adı kötüye çıkmış bir otele gelmesiyle güçlü, beklenmedik ve dolaylı bir şekilde Manda'nın infazına aniden varılması muhteşem değil mi? Senarist dostlarımla birlikte, işin içinden çıkamadığımızda, aramızda şöyle dediğimiz oluyor: “Acaba ‘Altın Miğfer çözümünü’ kullansak mı?”

Her şeyden önce bir karakter filmi olan *Altın Miğfer* aynı zamanda görsel olarak da büyük bir başarıdır: dans, arka avludaki dövüş, kırlarda uyanış, bir rahibin yardımıyla ayakta duran Manda'nın giyotinin önüne varışı, bütün bu imgeler *Petit Journal*'in veya *L'Illustré*'nin kapağıdır. Bu görsel büyülenme bende sinemanın popüler bir yanı olduğu ve ustaların tablolarını canlandırmayı iddia ettiğinde hayal kırıklığı yarattığı düşüncesini teyit ediyor.

Son olarak, bazen komik, bazen trajik olan *Altın Miğfer* ton değişiminin zarif kullanımıyla parodinin aşılabileceğini, pitoresk ve kanlı bir geçmişe bakabileceğimizi, hoşluk ve şiddetle onu yeniden canlandırabileceğimizi ispatlıyor.

(1965)

Touchez Pas au Grisbi Haracıma Dokunmayın

Jacques Becker hakkında hiçbir teori, hiçbir bilimsel çözümleme, hiçbir tez yazılmamış. Kendisi kadar eserleri de yorumcunun cesaretini kınıyor ve iyi ki de öyle.

Gerçekten de Becker kimseyi esrarengiz göstermeye ya da onu gizeminden arındırmaya çalışmıyor; filmleri de bir saptama

ya da sorgulama değil. Yazarınız her tarzda çalışıyor, hatta onun Fransız sinemasının bütün akımlarından çok uzakta olduğunu söyleyebiliriz.

Jacques Becker'in bütün filmleri Jacques Becker filmleridir, bu onunla ilgili bir noktadır, ama çok önemli bir noktadır. Herkes hemfikir olarak sahneye koyduğumuz filmlerin yazarı olmanın daha iyi olduğunu kabul etse de, bununla ilgili gösterilen nedenler sıradandır ve ekiplerle partnerlere –bence– fazla bir hayranlık duyulmaya yine de devam ediliyor. Renoir'ın, Bresson'un, Cocteau'nun, Becker'in çekim senaryolarının oluşumuna katılmaları ve diyalogları imzalamaları, platoda onlara sadece daha büyük bir rahatlık sağladığı gibi, bir senaristin öngöremeyeceği sahnelerin ve repliklerin lehine, tipik senarist sahne ve repliklerini kökten temizlemelerine de imkân veriyor. Örnek mi istiyorsunuz? *Edouard* ve *Caroline*'de Elina Labourdette'in “maral bakışları” canlandırdığı sahneyi çekilebilir nitelikte kabul etmek için önce bunu hayatta tecrübe etmiş olmak, ardından “yönetmen” [*metteur en scène*] olarak bunu düşünmüş olmak gerekiyordu. Bu sahnenin Annette Wademant'a mı, yoksa Jacques Becker'e mi borçlu olduğumuzu bilmiyorum, ama emin olduğum bir şey varsa, o da başka herhangi bir yönetmenin bunu kesip atmış olacağıdır, bu sahne eylemde tek bir adım ileri atılmasını sağlamıyor, burada olmasının asıl nedeni bir gerçekçilik değil de bir gerçeklik dokunuşu eklemek içinmiş gibi görünüyor, zorluğa duyulan aşktan dolayı burada bulunuyor.

Her zaman daha yüksek bir tonun yerindeliğine yönelik olan bu araştırma özellikle diyaloglarda fark ediliyor. *Altın Miğfer*'de Raymon (Bussi eres) “*Demek çalış çalış, yont yont ha?*”¹ diyerek Manda'nın (Reggiani) marangoz atölyesine girer. Bu replik senarist repliği olamayacağına göre platoda icat edilmiş olmalı. Yine de bu “çalış çalış, yont yont” ifadesinde bu sahneyi her gördüğümde beni şaşırtan bir zekâ (dostla işbirliği yapmak anlamında) olduğu gerçeğini değiştirmiyor.

¹ “*Alors, boulot boulot, menuise menuise?*”

Becker'in özelliği konuların seçimi kadar bu konuları ele alış biçimi, konuyu örneklendirecek sahne seçimleridir. Oysa diyalogdan yalnızca esas olan kısmı veya gereksiz kısmın esas kısmını (hatta bazen taklit sesleri) koruyacaktır, hatta başkasının titizlikle ele alacağı her şeyi bilerek atıp kahvaltısını yapan, ekmeğine yağ süren, dişlerini fırçalayan vb karakterler üzerinde daha uzun duracaktır. Bir uzlaşmadan dolayı beyaz perdedeki âşıkların ancak bir sahne geçişinde birbirlerine sarılması isteniyor. Bir Fransız filminde bir çift soyunurken, rahat kıyafetler içerisinde yatak odasına doğru giderken gösteriliyorsa, bu sadece alay etmek içindir. Bu örtük kuralların bir zarafet kaygısıyla konduğu düşünülebilir. Böyle bir durumda Becker ne yapıyor? Daha önce bahsettiğim zorlu durumlara olan ilgisi sahneyi kuralların ters yönünde işlemeye itiyor. *Altın Miğfer*'de bize Reggiani'yi ve Simone Signoret'yi sabahlıkla, *Haracıma Dokunmayın*'da da Gabin'i pijamayla gösteriyor.

Bu tür bir çalışma, bayağılığa karşı sonu olmayan bir meydan okumadır, Becker'in her zaman muzaffer çıktığı bir meydan okuma, çünkü filmleri zarif olduğu kadar onurludur da.

Becker'in karakterlerinin başlarına gelenler, başlarına gelme biçiminden daha az önemlidir. Sadece bir bahane olan çekim senaryosu filminden filme gitgide incelik: *Edouard ve Caroline*, aksesuar olarak bir telefon ve bir smokin yeleğinin kullanıldığı yüksek sosyete âleminin hikâyesidir, *Haracıma Dokunmayın*'sa doksan altı altının zorunlu transferini anlatır. "Benim ilgimi çeken ilk başta karakterlerdir," diyor Becker; bu yüzden *Haracıma Dokunmayın*'ın asıl konusu yaşlanma ve dostluktur. Bu tema Simonin'in kitabının satır aralarında da vardı, ama pek az senarist onu fark edip şiddetli ve pitoresk eylemi ikinci plana atıp bu diğer konuyu önplana getirebilirdi. Simonin kırk dokuz yaşında, Becker ise kırk sekiz, *Haracıma Dokunmayın* ise elli yaş civarında bir filmidir. Filmin sonunda Max –tıpkı Becker gibi– "okumak" için gözlüklerini takar.

Altın Miğfer'deki karakterlerinkinden ziyade *Haracıma Dokunmayın*'daki karakterlerin güzellikleri sakinliklerinden, hareketlerinin azlığından ileri geliyor, yalnızca önemli olan şeyleri söylemek veya yapmak için konuşup hareket ediyorlar. Teste Bey gibi, Becker de onların içindeki kuklaları öldürür. Bu katiller karşı karşıya gelmiş, sadece iki erkek kedi kalmıştır. Benim nazarımda *Haracıma Dokunmayın* yorgun ve bir bakıma yıpranmış kediler –ama lüks kediler– arasında bir tür hesaplaşmadır.

Yirmi yaşlarında veya az daha büyük olan bizler için Becker örneği hem öğreticidir hem de cesaretlendirici. Renoir'ı sadece dâhi olarak tanıdık, Becker henüz yeni başlarken sinemayı keşfettik, onun denemelerine, el yordamıyla ilerleyişine tanık olduk; bir eseri oluşum halindeyken gördük. Jacques Becker'in başarısı yalnızca kendisinin seçtiği yoldan başka yol bilmeyen bir gencin başarısıdır ve sinemaya olan aşkı da ona karşılığını vermiştir.

(1954)

Arsène Lupin Arsen Lüpen

Arsen Lüpen 1954'te çekilmiş ve gösterime sunulmuş olsaydı, o zaman "önemli" Fransız filmlerinden biri olurdu, hatalarını görmezden gelmek gerekse bile sistematik olarak övülmesi gereken bir film olurdu. Fakat Fransız sinemasının dönüm noktasındayız ve *Gece ve Sis*, *Lola Montès*, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, *Paris Yolculuğu*, *Burun Farkıyla* gibi filmler konuların seçimi ve bunları ele alma şekli konusunda bizi daha beklentili hale getirdi.

Arsen Lüpen, size hoşça bir akşam geçirmenizi sağlayacak hoş bir filmidir, ama burada sorulması gereken soru bu *hoşluğun* ötesinde ne olduğu sorusudur.

Filmin zayıf noktasının senaryo olduğu açıktır. Becker'in içten ve gerçekçi, gerçeğe benzerlik ve gündelik gerçek konusunda tutkulu bir yönetmen olduğunu biliyoruz. Bir loto bileti veya bir smokin yeleği gibi küçük bahanelerle bizlere *Antoine ve Antoinette*, *Edouard* ve *Caroline*, haklı başarısı Yalancı Max'in etrafında döndüğü, yorgunluğuyla, "okumak için" ilk gözlüğüyle, ufak alışkanlıklarıyla, iyi lokantalarla, yorulmuş bir hırsızın sempatik burjuvalaşmasıyla ve emekli olmayı düşünmesiyle ilgili olan *Haracıma Dokunmayın* gibi filmler sundu.

Fakat Jacques Becker'in en iyi filmi, sınırlarını aştığı film, maa-lesel Fransa'da gösterime girdiğinde anlaşılmamış olan, hızlı, trajik, güçlü, her anı derin ve zekice olan *Altın Miğfer*'dir.

Arsen Lüpen herkeste dokunulmaz bir karakteri çağırıştırır. Becker'in onu demode bulmaya ve kendi tarzında yorumlamaya hakkı vardır kuşkusuz, ama onu farklı yorumladı mı?

Arsen Lüpen, yani Maurice Leblanc'ninki, güçlü ve kaba bir karakterdir; âşık olduğunda her şey mümkün olabilir; bayağılık ve alçaklık yapması mümkün olmayan Lüpen kendisini Santiago Ustasının kendisinden çok daha kibirli, küçümseyici ve teatral gösterebilir. Onu seviyoruz ve ona hayranız, ondan korkuyoruz ve ona saygı duyuyoruz.

Çocukluğumuzun Arsen Lüpen'inin yerine Jacques Becker, Yalancı Max'in bir benzerini koymuş, ama *Haracıma Dokunmayın*'ı yükselten üslup burada Maurice Leblanc'ın kahramanını küçültüyor, öyle ki bahsettiğimiz güçlü karakter belirsiz, flu, zayıf bir karaktere dönüşmüş, hatta yazmaya cesaret edecek olursam o karakter yok olmuş.

Arsen Lüpen evine döner, gramofonuna bir plak yerleştirir, üstünü çıkarır, aynada kendine bakar, belki bir şarkı mırıldanır, hizmetçisine samimiyetle ve iyi davranır, bütün bunlar zaten *Haracıma Dokunmayın*'da vardı, ama burada bizi sıkıyor. Yalancı Max karakterine kendisinden çok şey ekleyen Becker'in yine karakteriyle benzerlik kurduğunu görüyorum, ama bu kez bu beni hayal kırıklığına uğrattıyor. Sürekli küçük bir adam, elli yaşında

“küçük bir Fransız,” saf alışkanlıkları olan tatlı babayı betimleme inadıyla hatır sayarlığının kurbanı olan Becker yakında yalnızca elli yaşındaki seyircilere ve sadece Champs-Élysées seyircisine hitap edecek.

Mükemmel bir Arsen Lüpen olan Robert Lamoureux'den bahsedeceğim, ama burada yalnızca karakterin tasavvurunu eleştiriyorum. Bana öyle geliyor ki *Altın Miğfer*'deki Manda ve hatta *Falbalas*'taki terzi bile arzuladığımız Lüpen'e çok daha yakın.

Becker'in icat ettiği karakter tamamlanmamış ve yetersiz olduğu için yönetmen ilgiyi bilerek veya bilmeden, çok azı “başarılı” olan anlık karakterlere aktarmış. Sinsi bir hırsıza, kurnaz bir dalavereciye, Yalancı Arsen tarzı ufak bir kötü adama dönüşen bu centilmen soyguncuyla iyiliği, muzipliği, kaba alayı, suikastçı göz kırpması, hey dostumculuğu temel alan bir tarzın sınırlarını, aynı zamanda balyoz gibi inen zahmetli bir mizahın, bir anlamda İngiliz mizahının nasıl sınırlandığını görüyoruz.

Senaryo üç maceradan, özgünlüğü tartışılır üç “olay”dan oluşuyor. Birinci kısım, çalınan tabloların kısmı ağırlık açısından sinir bozucudur; hiçbir şeyden kurtulamayız: 1. Lüpen'in şatoya varır. 2. Şato sahibi “Çok gurur duyduğum tablolarıma bakın” der. 3. Işıklar söner, Lüpen tabloları çalar. 4. Şato sahibi “Tablolarım çalındı” der. 5. Arsen Lüpen suç ortaklarına paylarını verir. Hiçbir gizem yok, merak edilecek hiçbir şey yok; bu skeç çok fazla detay verildiği için komik olamayan “komik” hikâyeleri andırıyor. İkinci kısım, duvardaki bir delikten mücevherlerin çalınması, önce Ernst Lubitsch *Arzu*'da, ardından da Sacha Guitry *Aldatmanın Romanı*'nda çekmiş olmasaydı orijinal olabilirdi.

Üçüncü kısım –Lüpen ve Kaiser– en uzun ve en iyi kısımdır. Bulunması gereken bir saklanma yeridir ve burada film iyileşmeye başlar; dekorlar, kostümler ve renkler kusursuzdur, oyunculuk daha iyidir, ama yine burada da senaryodaki boşluklar hikâyenin anlaşılmasını zorlaştırır.

Film Maxim's Restaurant'ta çok başarılı bir kısa güldürüyle bitiyor ve işte o zaman filmi başından itibaren finaldeki gibi,

yani davul sesleriyle tasavvur etmek ve yönetmek gerektiği anlaşıyor.

Korkunç bir şekilde sıradan olan bu senaryo altı veya sekiz iyi fikir içeriyor, fakat bunlar öyle beceriksizce sunulup geliştirilmiş ki, onları ayakta tutmak için Jacques Becker ve Albert Simonin serbestlik ve söz hafifliği eksikliğiyle zaten elverişsiz hale gelmiş olan filmi daha da karman çorman yapan ve ağırlaştıran ek sahneler icat etmek zorunda kalmışlar.

Arsen Lüpen her biri birbirinden titiz, güzel ve iyi olan dört veya beş yüz plandan oluşuyor, ama ortaya çıkan yine de çizgisi, ritmi, soluğu olmayan bir film. Bütün vaktimizi biblolar, koltuklara, gramofona, kıyafetlere bakarak geçiriyoruz. Filmin geneli yumuşak, cansız ve güçsüz; önemli olan şeyler fazla hafif, hafif olması gerekenler ise fazla ağır.

Arsen Lüpen bir maden suyu şişesidir: İnsanı ferahlatır ve baloncuklar çıkarır, ama onun yerine şampanyayı tercih ederdik.

Bu girişimin olumlu yönüne geçme vakti geldi. Liselotte Pulver büyüleyici, Otto Hasse çok iyi. Film kurtaran ve meşru kılan şey muhteşem olan ve ilk kez renkli çekilen Robert Lamoureux'dür. Sinirli yüzüne, bilinçli ve derin ifadesine iyice bakın. Robert Lamoureux gerçek Arsen Lüpen'i mükemmel bir şekilde oynayabilirdi, öfkelerin ve umutsuzluğun Arsen Lüpen'ini, sıçrayan, çevik ve dinamik, acımasız ve gözleri ıslanacak kadar duygusal, intikamcı ve vicdansız Arsen Lüpen'i, yapılmayı bekleyen eşsiz Lüpen'i. Lamoureux sadece eğlendirici birisi değil, onun bizi büyüleyip duygulandırabilecek, hem şiddet hem de lirizm sergileyebilecek dramatik bir oyuncu olduğundan eminim. *Bonnot Çetesinde* veya bir anarşistin trajik yaşamında müthiş olacaktır. *Altın Miğfer*'de oynayabilirdi, çok iyi rolleri hak ediyor.

Zaten Jacques Becker'in esas başarısı Robert Lamoureux'yü seçmesi ve onu önplana bu kadar iyi çıkarabilmesidir.

Le Trou

Delik

Jacques Becker'in filmleri aklıma sürekli Valéry'nin "Zevk bin tiksintiden oluşur" cümlesini getiriyor. Zaten Becker bir sonraki filminden bahsettiğinde en sık telaffuz edilen kelime "dikkat" kelimesiydi. Kısa bir zaman önce telefonda şöyle demişti: "Üç Silahşörler'i çekeceğim, ama *dikkat*, film elmas küpeler geri gelince bitecek, bu bile iki saat demek..." Bu cümle Becker'i özetler: *dikkat* ve süre endişesi.

Delik müthiş bir şekilde tasarlanmış, yazılmış, çekilmiş, montajı yapılmış ve seslendirilmiş muazzam bir filmidir. Ne mutlu ki Jacques Becker'in en iyi filmidir; ne mutlu ki dememin nedeni eleştirmenler bu durumda avukatlık yapıp iyi cömert bir vasiyet okuyabileceklerdir.

Burada gerçekten bir vasiyet söz konusudur ve tüm süreç boyunca sanatçının *düşüncelerini* sezinleyebileceğimiz böylesi pek az film vardır.

Becker, neslinin en çok düşünen, en titiz, en çok soru soran yönetmenidir. Eleştirmenlerin ona öğretebileceği pek bir şey olmasa da, o zaten bütün soruları kafasında sormuştur. Ona siluetleri teslim etmeyi seven Jean Renoir'ın uzun bir süre boyunca yönetmen asistanı olmuştu. *Boudou'de*, bir banka oturmuş, bembeyaz, zayıf genç Becker başı ellerinin arasında, düşünür, gökyüzüne doğru kollarını uzatır ve şöyle seslenir: "Şair, lavtanı al ve bana bir öpücük ver." *Büyük Yanılsama'da* Almanların el koymaması için saatini ayaklarının altında öfkeyle çiğneyen İngiliz subaydır. Büyük keşifçi Renoir, Becker'i şöyle tasvir eder: endişeli, kaygılı, zarif, lirik, İngiliz, sinirli, acılı.

* * *

Delik'i düşünürken, ardından onu çekerken ve gösterirken Becker epey *dikkat* ediyor olmalıydı, bunu her görüntüde hissedebiliriz. Film yapmayı bir çeşit vahşi ormanın ortasında, engellerin

yükseldiği ve her adımı tuzaklarla dolu, mayınlı savaş alanı olarak gören bu adam neye dikkat etmeli, neyden kuşkulanmalıydı? İlk önce filmin meslektaşlarının çoğu için ölümcül olan “kapalı küçük erkek grubu” yanı onu endişelendiriyordu. İkinci tuzak: ıslak bakışların sonrasında bir yığın duygusallıkla yer değiştirmesini getiren “katıların dayanışması.” Üçüncü tuzak, kaçınılması en zor olanı: “Hapishane kelime dağarcığı” ya da “şiirsel argo.”

Becker bütün bu tuzakları atlattı ve bence *Delik* tüm ayrıntılarında olduğu gibi, tasavvurunda da tüm eleştirileri geride bıraktı. Bazıları girişimin sınırlı olmasından üzüntü duyuyor, ama Becker’in sınırlı bir yönetmen olması, sınırlı olmayı istemiş olması, sınırlarını bilmesi, kendine sınırlar koymuş olması, bazen bu sınırları aşmaya çalışması, bazen bunlara saygı duyması, özellikle bunları sinemaya çalışması ve böylece eserinin en iyi anlarını bize sunması (bir ağacın üzerindeki Goupı Tonkin, *Falbalas*’ta Raymond Rouleau’nun intiharı, *Edouard ve Caroline*’de maral gözler, *Altın Miğfer*’de giyotin vs) bu eleştiriyi gereksiz kılıyor.

* * *

Naif bir yönetmenin çözmesi gereken senaryo sorunu yoktur, çünkü anlattığı hikâyeye kanması kolaydır, ilk kanan kişi, ilk seyirci odur. Genel fikirler ifade etmeye çalışan filozof bir yönetmen düşüncesinin aracı haline getirmek için sadece hikâyeyi oluşturmalı. Burada da pek sorun olmaz. Fakat Jacques Becker ne naif bir yönetmen ne de filozof bir yönetmendi, sadece sanatının sorunlarıyla ilgilenen saf ve yalın bir yönetmendi.

O, temelde, gitgide daha zarif, açık ve böylece doğru bir tona ulaşmaya çalışıyordu. Çok soru soran bütün yönetmenler gibi elde etmek istediği şeyden ziyade kaçınmak istediği şeyi daha iyi biliyordu. “Suiistimal edilen sinema” denilebilecek bir sinema şeklinden, tumturaktan, erotik sömürüden, şiddetten, sistematik olarak tonun yükseltilmesinden nefret ederdi.

Sıradışı olan karşısında *kuşku duyduğu* için, filminden filme kendi portresini çizmeye götüren karakterlerinin yerinde hep kendini hayal ederdi. Ama burada da *dikkatli* olmak lazım: Yalnızca iyi

bildiğimiz bir şeyi filme çekmek için kendimizi tanımak gerekse de, yine de yanılmaz olamayız. Becker, Yalancı Max'in kendisi olduğunu muhtemelen tam olarak bilmiyordu, *Haracıma Dokunmayın*'ın gücü de buradan geliyordu. Fakat "Grisbi çözümü"yle "Lüpen meselesini" çözmeye giriştiğinde *güçlü bir karakteri zayıf bir karaktere çevirdi*.

Demek ki Lüpen yolun sonuydu, kariyeri Raymond Rouleau görünümünde *Son Çare*'yle başlayıp kurnaz, aşırı serbest bir karakter, iyi niyetli, sempatik ve biraz fazla iyiliksever olan Beckerci kahraman Goupi Monsieur ile devam eden bir karakterin ölümüydü. Becker'in tekrar sıfırdan yola koyulması, başka alanlar incelemesi gerekmişti ve böylece *Montparnasse 19*'da güçlü, hatta aşırı güçlü bir kişiliğin portresinde serbestçe kabul ettiği sınırlama ortaya çıktı. Alkolik dâhi Modigliani dâhi olduğu için mi içerdii, yoksa içtiği için mi dâhiydi?

Böyle bir filmin o kadar çok imal sorunu vardı ki, Becker bu sorunları çözmekten çok onları atlatmıştır. *Montparnasse 19* bir slalomdur, öyle olumsuz bir eserdir ki Jean-Luc Godard onun hakkında şöyle yazmıştı: "Bu bir film değil, bir film yapma korkusunun tasviridir."

Yine de *Delik*'in mükemmel olması *Montparnasse 19*'a çok şey borçludur, Becker'in bu filmi bir öncekinin olumlu yönü gibidir. Artık titiz bir yetenekten değil de, dehadan bahsedebiliriz, yani diğer yönetmenlerin henüz ulaşamadıkları biricik ve mutlak şeyin zaferi söz konusudur: gücünü kaybetmeyen bir ton doğruluğuna eklenen tam bir sadelik. Kesin bakışlar, canlı hareketler, tarafsız duvarlara karşı gerçek yüzler, tamamen doğal bir diksiyon, işte *Delik*'te sadece bunlar var. "Yönetmek için bölmek" Becker'in kamerasının temel ilkesidir. Muazzam bir şekilde denetlenmiş olan bu film boyunca Becker temkinli olduğu kadar beceriklidir de, zorlukları bölerken onlarla birer birer yüzleşir.

Denetim kavramı bence önemlidir. Yönetmen filme egemen olmak zorunda değildir, zaman zaman egemen olabilir, hatta film yönetmene hâkim bile olabilir, ama yapılan çalışma, özellikle de süresi denetlenmelidir. Hangi anları çekmeliyiz? Hangi eksiltilere izin

verebiliriz? Bütün filmlerinde senaryo, çekim ve montaj aşamasında Becker bu kesme, kestirme, küçültme sorunlarıyla karşılaşmalıydı.

Delik onun için ideal konuydu, çünkü yapılacak eksilti yoktu, her şey aynı derecede gerekliydi, her şey önemliydi, aynı güce sahipti; filminden çıkarken iki buçuk saat boyunca beyaz perdenin karşısında oturduğumuzu fark etmiyorsak, bu film aralıksız olarak, konu dışı hiçbir şeye yer vermeden devam etmiş demektir. Her hareket, her replik eylemi ilerletmiştir. *Delik*'in beş karakteri için ulaşılması gereken yalnızca bir hedef ve ona ulaşmanın da tek bir yolu vardır. Becker şiire, yani saf belgesel *görünümüne* ilerlerken, onlar da özgürlüğe doğru ilerlerler.

Belgeselin sözüm ona boyun eğmesi alışıldık dozları altüst ederken –yine süre söz konusudur– polemikçi ve işi kısmen eleştiri olan modern yönetmenin temel işaretidir de. Dolayısıyla *Delik*'te, tıpkı yakın zamanlardaki en iyi filmlerde olduğu gibi, deneysel bir yön vardır; deneyimin inandırıcı olmasına ve mükemmel bir gösteri oluşturduğuna sevinmeliyiz.

Jacques Becker bir sinemaseverdi. Yirmi yıllık meslek hayatına rağmen bu hissediliyordu, gençlik hayalini gerçekleştirmiş olmanın, bir film yapmış olmanın şaşkınlığını yaşayan birisiydi. *Delik*'in sonunda Edourd Dhermite-Cocteau'nun *Orfe'nin Vasiyetnamesi*'nde dalgalardan su yüzüne çıkması gibi, oğlu Jean Becker'in derinlerden çıktığını görmek de duygulandırıcıdır.

(1960)

Jacques Becker, Ölümünden Bir Yıl Sonra

Kendi temposunu icat etmişti. Arabada hızı, uzun süren yemekleri severdi, on beş dakikalık konular üzerine iki saatlik filmler çeker, saatlerce telefonda konuşurdu.

Titiz ve bilinçliydi, sonsuz bir zariflikteydi. Sıradan şeyleri, bir loto biletini veya kaybolmuş bir yeleği büyük bir titizlikle filme çekmeyi seviyordu, ama *Altın Miğfer*'de, *Montparnasse 19*'da ve *Delik*'te bilerek ve cesaretle sınırlarını aştı.

Bütün yeni filmlere, yeni yönetmenlere dikkat gösteren, çok kolayca hayran kalabilen ve her zaman sevgi dolu olan bu adam mesleki kıskançlıktan bihaberdi. Onunla aynı mesleğin icra edilebileceğini kabul ediyordu ve hayatının sonlarında ne büyük kaygılar onu zayıflattı!

Biraz yavaş çalıştığı ve yüksek sesle düşündüğü için öngörülen bütçeyi çoğu zaman aşardı. Son üç filminde ciddi hastalıklar yüzünden işine ara vermek zorunda kalınca işler daha da zorlaştı ve bu da yapımcılarla ilişkilerini etkiledi.

Son zamanlarda güzel yüzü çelik gri rengini, daha doğrusu arabalarda *metalik* adı verilen rengi aldı.

Onunla ilk filmim çıktığında, kendisi *Delik*'i bitirirken karşılaştım ve bana şöyle dedi: "*Beni iyi dinleyin, kenara biraz para koyun.*"

Ölümünden iki hafta önce telefon görüşmemizi anlatmaya hiç cesaret edemedim. Aradığımda Françoise Fabian telefonu açtı. Nasıl olduğunu sordum ve alışveriş yapmayı veya her neye ihtiyaç varsa karşılamayı teklif ettim. Bana şöyle dedi: "*Sizinle konuşamayacak kadar hasta.*" "*Kim arıyor,*" diye sorduğunu işittim, ardından telefonu aldı. Çok zor konuşuyordu ve bana şöyle dedi: "*İşte. Çok iyi değilim, ama onlara söylememek lazım. Yoksa bana bir daha iş vermezler.*"

Bunu anlatmadan önce çok tereddüt ettim, ama mesleğimizin ve daha genel olarak gösteri dünyasının bütün mesleklerinin acımasızlığını göstermek için anlatmaya karar verdim.

ROBERT BRESSON

Les Dames du Bois de Boulogne Boulogne Ormanı'nın Hanımları

Tamı tamına olmasa da neredeyse on yıl önce, bir öğleden sonra sinemayı kırıp lisede sürterken edebiyat öğretmenimiz geldi ve bize şöyle dedi: “*Dün akşam görebileceğim en saçma filmi izledim: Boulogne Ormanı'nın Hanımları; filmde duygusal sorunlarını arabayla elli kilometre giderek halleden bir adam var. Bundan daha saçma bir şey görmedim.*” Eleştiri ondan daha yumuşak olmadı. Seyirci gelmedi veya geldiğinde Cocteau'nun bütün repliklerini ardı ardına alaylı alaylı gülererek selamladı. Yapımcı Raoul Ploquin iflas etti ve tekrar toparlanması için yedi yıl geçmesi gerekti.

Sanat Sineması, bir anma gösterimi çerçevesinde Bresson'un filmini programa aldı ve seyircinin dönemin diğer programlarına kıyasla buna daha kalabalık geldiğini, seansların sakin geçtiğini ve hatta filmin bazen alkış aldığını öğrendim. Cocteau'nun ifadesiyle bu film “temyiz mahkemesini kazandı;” ticari dağıtımın başarısızlığından sonra *Boulogne Ormanı'nın Hanımları* sinema kulüplerinde gösterime sunuldu, neredeyse bütün eleştirmenler filmi tekrar izledikten sonra yanıldıklarını açıkladılar. *Bir Taşra Papazının Günlüğü* son tereddütleri de yendikten sonra, Robert Bresson bugün artık en büyük üç veya dört Fransız yönetmenden biri olarak kabul ediliyor.

Bresson'un ilk filmi, Peder Bruckberger'in senaryosunu yazdığı, Giraudoux'nun diyaloglarını düzenlediği *Günah Melekleri* 1943'te çıkar çıkmaz herkes tarafından takdir edilmişti. Hanımlar için Bresson, Diderot'nun "Kaderci Jacques ve Efendisi"nin bir bölümünden, De la Pommeraye Hanım'la Arces Markisinin bir macerasından yola çıkmıştı. Uyarlama esere hem çok sadık hem de az sadıktı. Diderot'nun cümleleri bütün olarak korunmuş olması açısından sadıktı. Bu durum için dâhi bir *rewriter* [yeniden yazan] olmayı başarmış olan Cocteau'nun payı genelde azımsanıyor. Örneğin: DIDEROT: "Kalbinizin hikâyesi kelime kelimesine benimkinin hikâyesidir." –COCTEAU: "Kalbinizin hikâyesi kelime kelimesine benimkinin hüznü hikâyesidir."* der. Bu iki cümleyi yüksek sesle okuduğumuzda Cocteau'nun müzikal açıdan Diderot'nun metnini iyileştirdiğini kabul etmek gerekir. Diderot'nun hikâyesinde bütün karakterler alçaklık konusunda rekabet içindeler. De la Pommeraye Hanım, saf Racineci (Phèdre saf olduğu ölçüde) bir karakterdir, ama Duquenois Hanım ve kızı, sofuları oynayarak, Marki'nin günah çıkardıkları kişiyi yoldan çıkarıp kendileri hakkında her şeyi öğrenmeye çalışacağını bilerek günah çıkarmaya gitmeleri, ikiyüzlülüklerini ulaşılabileceği son noktaya taşıyor mu? Diderot'nun ev sahibesi hikâyesini tamamladığında Jacques'ın efendisi ona şöyle der: "Ev sahibemiz, anlatma şekliniz iyi sayılır, ama dramatik sanatta henüz yeterince derin değilsiniz. Genç kızınızın ilgi çekmesini istiyorsanız, ona açık yüreklilik kazandırmanız gerekirdi ve bize onu annesinin ve de la Pommeraye'in masum ve mecbur kalmış kurbanı olarak göstermeliydiniz, en acımasız davranışlar onu istemese de... Sahneye bir karakteri soktuğunuzda rolü tek olmalı. Aristides'in, Horatius'un, Vida'nın ve Le Bossu'nün kurallarına karşı çıktınız." Cocteau ve Bresson'un uyarlamasındaki en şaşırtıcı olan ve onu hem sadık hem sadakatsiz gösteren şey, Jacques'ın efendisinin gözlemlerinin dikkate alınmış olmasıdır. Filmdeki Agnès açık yüreklidir, Hélène'in ma-

* Diderot: "L'histoire de votre coeur est mot à mot l'histoire du mien." Cocteau: "L'histoire de votre coeur est mot pour mot la triste histoire du mien." –çn.

sum kurbanıdır. Cocteau'ya gelince, onun payı aslan payıdır: İlk replikten itibaren imzası apaçık oradadır: “Sizi eğlendirmeyi başaramadım, acı çekiyor musunuz?” ardından “Aşk yoktur, sadece aşk kanıtları vardır.” Daha ileride: “Altını seviyorum, size benziyor, sıcak, soğuk, açık, koyu, bozulmaz.” Fakat Diderot'nun metni bilinmiyorsa, yanılgıya düşebiliriz. Giraudoux'nun *Günah Melekleri*'ne dinamizm sağladığı gibi, Cocteau da *Hanımlar*'a filmin canlı kısmını sunmuştur. 1945'ten beri Cocteau'nun çektiği bütün filmleri düşündüğümüzde benzerlikler karşısında ancak şaşırabiliriz; *Hanımlar*'da Paul Bernar ile Elina Labourdette arasındaki ilişki, tıpatıp *Güzel ve Çirkin*'de Josette Day ile Jean Marais'nin ilişkisidir: boyun eğmeye, tapmaya kadar giden bir aşk. Maria Casares, Cocteau tiyatrosunun nakaratlarından biri olan “*Sakin bana teşekkür etmeyin*” ya da “*Yapı iskelemi yıkmayınız*” cümlesini telaffuz ettiğinde karşı konulamaz bir şekilde *Müthiş Çocuklar*'daki Nicole Stéphane'ı andırıyor.

Sihirbaz, akrobat gibi tür sıfatlarının monotonluğunu kırmak için Cocteau'nun gerçekçiliği incelenmeli. Bu, diyaloglarının “çok sözlü” yanıyla başlar ve bazen gülümsetir: “Sizi kabul edemem, içeri girin.” Sınırlarına kadar itilen bu gerçekçiliğin sivri anlamı bunu alışılmamışa götürür. İşte bu yüzden *Müthiş Çocuklar*'ı yazdıktan yirmi yıl sonra Cocteau diyalogdan tek bir kelime değiştirmeden filmini çekebildi ve bu yüzden oyuncular diyalogu olağanüstü bir gerçeklikle “çıkartabiliyorlar.” Mükemmel ve gülünçlüğe düşmeden baroka çok yakın olan buluşlardan biri de Maria Carares'in asansörle kaçan Paul Bernard'la konuşarak merdivenleri indiği sahnedir: “*Neden gidiyorsunuz?*” “*Piyanoyu sevmiyorum...*”

Yine de Bresson'un payı küçümsenecek gibi değildir. Fransız Kurtuluşu'ndan (*Libération*) önce başlanan film iptal edildi, ardından birkaç ay sonra tekrar ele alınıp tamamlandı (kısmen tekrar başlanıldı). Mizansen çalışması yıllara rağmen son derece teorik kaldı. Cocteau'nun kendisi şöyle demiyor muydu: “*Bu bir film değil, bir film iskeletidir.*” Bu nedenle Bresson'un uygulamasından çok niyeti bizi cezbediyor. *Boulogne Ormanı'nın Hanımları*,

kitap olan *Madame de...* gibi bir üslup alıştırmasıdır. Fakat Louise de Vilmorin'de hayranlığımızı uyandıran şey rahatlık ve kolaylıkken, Bresson'da tam tersine, saygıyı mecbur kılan şey zahmetli çalışma ve inattır.

Sanırım her bir planı bir avuç toprak –Bressoncu toprak– kadar gerçekçi olan *Bir Taşra Papazının Günlüğü* Bresson'un en iyi filmidir. Robert Bresson'un gerçek kişiliğini tanımak, yeteneğinin tümünü takdir etmek için Giraudoux, Cocteau ve Bernanos zincirlerinin bulunmayacağı ve seneye çekeceği *Clèves Prensesi*'ni¹ beklememiz gerekecek.

(1954)

Un Condamné à Mort S'est Échappé Bir İdam Mahkûmu Kaçtı

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı'nin önemi, filminden birkaç kez bahsetmiş olmamızı önümüzdeki haftalarda haklı çıkaracaktır. Bir ilk seyrin çıkışında alelacele yazılmış bu birkaç notun, bu çok önemli eserin genel hatlarını çizmesini beklemiyorum.

Bana göre *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* Robert Bresson'un en güzel filmi olduğu gibi, bu son on yılın en belirleyici Fransız filmidir de. (Bu cümleyi yazmadan önce 1946'dan beri Renoir'ın, Ophüls'ün, Cocteau'nun, Tati'nin, Gance'ın, Astruc'un, Becker'in, Clouzot'nun, Clément'nun ve Clair'in gerçekleştirdikleri bütün filmlerin isimlerini bir kâğıda yazma inceliğini gösterdim).

Yine burada birkaç ay önce şunları yazmış olduğuma çok pişmanım: "Bresson'un teorileri oldukça etkileyici, ama bu teoriler öylesine kişisel ki yalnızca kendisine uygun geliyor. Gelecekte

¹ *Clèves Prensesi*'ni Bresson çekememiştir, film 1961'de Jean Cocteau'nun uyarlaması ve diyaloglarıyla Jean Delannoy tarafından çekilmiştir.

var olacak bir 'Bresson ekolü'nün varlığı en iyimser gözlemcileri bile titretiyor. Sinemanın bu denli teorik, matematik, müzikal ve özellikle de çileci tasavvurunun bir akım oluşturmaya mümkün değildir." Bugün bu iki cümleyi inkâr etmek durumundayım, çünkü *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, senaryonun yazım aşamasından mizansen ve oyuncu yönetim aşamasına kadar filmin yapımını yöneten belli sayıda fikri yok etmişe benziyor.

Günümüzde pek çok filmde "bir parça cesaret" bulabiliyoruz. Bu ifade yönetmenin cesur olduğu, bir veya iki sahnesinin çekiminde kendini aşmaya çalıştığı anlamına geliyor. Bu açıdan inanın filmi, inat üzerine bir film olan, bir Auvergnelinin çektiği *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, bütünlüklü ilk cesaret filmidir. Bu filmin yıl boyunca izlediğimiz diğer filmlerden farkının ne olduğunu inceleyelim.

Robert Bresson'un şu sözü sık sık alıntılanır: "Sinema içsel harekettir." Belki fazla aceleci davranarak bir inanç kaidesi olarak yorumlanan bu cümle belki de teorisyenlerin yanlış bir iz sürmesini seyretme zevkini tatmak için söylenmiştir? Yorumcular, Bresson'u ilgilendiren şeyin karakterlerinin içsel hayatları, ruhları olduğuna karar verdiler, oysa daha ince bir anlamda filmin içsel hareketi ve ritmi söz konusu olamaz mı? Jean Renoir sık sık sinemanın resimden daha gizli bir sanat olduğunu ve bir filmin de üç karakter için yapıldığını söyler; Bresson'un ise eserinin gizemsiz kaldığı dünya çapında muhtemelen üç seyircisi bile yoktur. *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde oyuncuların zayıflıklarından bahsetmek için dergi eleştirmenlerinin bilinçsizlikleri gerekiyordu. Robert Bresson'da oyuncuların oyunu "doğru" ve "yanlış"ın çok ötesinde yer alıyor. Onlar temel olarak zamandışı bir davranış, bir duruş, bir "var olma zorluğu," bir acı niteliği sunuyorlar. Belki de Robert Bresson tersten giden bir simyacıdır: hareketsizliğe ulaşmak için hareketten yola çıkıyor, eleğin kumu tutması için altını süzüyor.

Bresson için eski filmler ve günümüz filmleri tiyatronun yalnızca şekli değişmiş bir görüntüsünü sunuyor, oyuncuların oyunu

teşhirciliği açığa çıkarıyor ve ona göre yirmi yıl sonra “o zamanlar eski oyuncuların nasıl oynadığına” bakmak için bugünün filmlerini izlemeye gideceğiz. Robert Bresson’un, filmlerinde “dramatik bir şekilde” oynamamaya, vurgulamamaya, “mesleklerini” göz önünde tutmaya zorlayarak oyuncularını yönettiğini herkes bilir. Aynı zamanda sayılması imkânsız tekrarlar ve çekimle, hipnozu çağrıştıran bir çalışmayla onları yorarak onlarda her türlü iradeyi yok ederek bunu başardığı da biliniyor.

Üçüncü filmi *Bir Taşra Papazının Günlüğü*’yle Robert Bresson profesyonel oyuncularından ve hatta oyunculuk mesleğine yeni başlayanlardan bile vazgeçmesinin kendi lehine olacağını ve onların yerine görünüşleri için –ve aynı zamanda “havaları” yüzünden– seçilen amatörlerle ya da henüz oyunculuğa yeni başlayanlarla, beraberlerinde hiçbir alışkanlığı, hiçbir sahte doğaçlamayı, açıkçası hiçbir “tarzı” beraberinde getirmeyen yeni insanlarla çalışmanın daha faydalı olacağını keşfetti. Bresson için her insanda mevcut bulunan oyuncuyla birlikte hayatı öldürmek ve bilinçli olarak tarafsız ve giritisiz çıkıntısız bir metni ezbere okuyan bireyleri kamera karşısında oynatmak söz konusu olsaydı, kuşkusuz çalışması deneysel açıdan ilginç olurdu, fakat o daha ileri gitmiş ve tiyatrodan gelen her şeyden yoksun bir yorumcudan yola çıkarak her hareketi, her bakışı, her davranışı, her tepkisi, aynı zamanda her kelimesi –bir tanesi bile diğerinden daha yüksek değildir– esas olan, gerçeğe en yakın karakterleri yaratmıştır, bunların hepsi de filmi *oluşturur*.

Bu çalışmada psikolojinin, şiirin hiçbir payı yoktur; aralarındaki çarpışmadan dolayı sonsuz sayıda ilişki –oyun ve ses, bakışlar ve gürültüler, dekorlar ve aydınlatmalar, yorum ve müzik– oluşturan birkaç öğeyi bir araya getirip karıştırarak belli bir uyum elde etmek söz konusudur. Bunların hepsi bir arada bir Bresson filmi oluşturacak, yani çözümlemeye meydan okuyan ve kusursuz olursa seyircide daha yeni ve daha saf bir duygu doğurması gereken, mucizevi bir çeşit başarıyı meydana getirecekti.

Daha az asil, daha basit ve gerçekten teatral yöntemlerle duygu uyandıran bütün filmlerin, meslektaşlarının takip ettiği yönün

tam ters yönünde çalışan Robert Bresson'un seyirciyle iletişimine engel olduğunu görürüz. Tıpkı Renoir, Rossellini, Hitchcock ve Orson Welles gibi Bresson için de sinema bir gösteridir kuşkusuz, ama *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nün yaratıcısı bu seyircinin özel olmasını, yasalarının zaten var olan türlerden alıntılanmış değil de icat edilmiş olmasını ister.

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı bir adamın kaçışının ayrıntılı hikâyesidir. Aslında takıntılı bir yeniden yapılandırmadır ve on üç yıl önce bu macerayı yaşamış olan komutan Devigny platodan hiç ayrılmamıştır. Bresson ondan sürekli olarak, bilinmeyen oyuncuya hücrede kaşığın nasıl tutulduğunu, duvarlara nasıl yazıldığını veya nasıl uyunduğunu göstermesini istemiştir.

Burada ne bir hikâye ne bir anlatı ne de bir drama söz konusudur. Kaçışa imkân veren birkaç hareketin ayrıntılı yeniden oluş biçimini tasarlayarak, bir kaçışın tasvir edilmesi söz konusudur sadece. Filmin bütünü eşyaların ve bu eşyaları kullanan adamın yüzünün yakın çekimlerinden oluşur.

Robert Bresson'un *Rüzgâr İsteddiği Yerden Eser* adını vermek istediği *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, ilk başta çok tehlikeli bir deneydi, var olan bütün sinema şekillerinin tersine giderek yeni bir gerçekçilik sayesinde görülmemiş, yepyeni bir gerçeğe ulaşmayı başaran Robert Bresson'un inatçı dehası sayesinde duygulandırıcı ve yeni bir eser oldu.

Gerilim, çünkü *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da belli bir gerilim de vardır, sürenin genleşmesi yerine buharlaşmasıyla doğal olarak yaratılmıştır. Planların kısalığı ve sahnelerin hızı sayesinde özel bir anın seçimi duygusuna asla kapılmayız; 90 dakika değil de, iki ay boyunca gerçekten Fontaine'le birlikte hapiste yaşıyor gibi hissederiz ve bu müthiş bir şeydir!

Son derece kısa ve özlü olan metin, kahramanın yalnız olduğunda yaptığı monologu yararcı diyalogla nöbetleşe değiştiriyor, bir dekordan diğerine geçiş Mozart'ın yardımıyla gerçekleşiyor. Gürültüler olağanüstü bir gerçekliktedir: Demiryolu, kapıların kilitlenmesi, ayak sesleri vs.

Bununla birlikte *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* tek bir planı bile başarısız olmayan, sanırım yaratıcısının niyetine tamamıyla uygun olan, Bresson'un ilk kez mükemmel bir homojenliği yakaladığı filmidir. "Bresson tarzı oyunculuk," gerçekten daha gerçek görünen, yapma bir doğruculuk, en küçük karakterler için bile geçerlidir.

İşte bu film sayesinde Robert Bresson on bir yıl önce *Boulogne Ormanı'nın Hanımları'nı* yuhalayanlar tarafından alkışlanıyor.

(1956)

* * *

(İkinci Makale)¹

Öyle sanıyorum ki *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* bütün mizansen tarzlarına kökten karşıt olduğu için, duyarlılıkları Amerikan filmlerinin ritmiyle bozulmuş, sinemasever olmasa da düzenli olarak film izleyen seyircilerden ziyade, arada sırada, örneğin ayda bir kez sinemaya giden seyirci tarafından daha çok beğenilecek.

Robert Bresson'un filmini ilk kez seyrettiğimizde bizi şaşırtan şey bu eserin olduğu hali ve başka bir yönetmen tarafından çekilmiş olsa alacağı hal arasındaki uyumsuzluktur. İlk başta eksikleri fark eder ve neredeyse filmin "olması gereken hal"e benzemesi için çekilmesi gereken planları belirterek yeniden kurgulamak isteyebiliriz.

Gerçekten de herkes genel planların huzursuzluk verdiğini ve Fontaine'in penceresinden ya da hapishanenin çatısından ne gördüğünü asla bilemeyeceğimizi fark etmiştir. Yine de ilk kez seyrettiğimizde şaşkınlığın hayranlığı bastırma riski vardır ve André Bazin filmin ne olmadığını söylemenin filmin ne olduğunu anlatmaktan daha kolay olduğunu açıklamıştır.

¹ Bu ikinci makale üç hafta sonra yazılmıştır. (F. T.)

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı'nın bütün güzelliğini takdir etmek için filmi tekrar seyretmek gerekir. İkinci izleyişimizde, artık filmin inanılmaz bir hızda seyreden hareketlerine an be an yetişmemizin önüne hiçbir engel çıkmaz, biz de Letterrier'in ya da Bresson'un, artık hangisi bıraktıysa, onun tazeliğini koruyan ayak izlerini takip edebiliriz.

Bresson'un filmi saf müziktir, asıl zenginliği de ritmindedir. Bir film bir noktada başlar ve sonunda bir başka noktaya ulaşır. Bazı dolambaçlı yolları tercih ederken, diğerleri güzel bir sahneyi kibarca uzatırlar, kiminin göze çarpan eksiklikleri vardır, ama kendine özgü bu film, kusursuz varış çizgisine bir kere oturduktan sonra, her sahnenin sonunda imge yağmurunu beyaz perdeden düzenli olarak süpürerek peş peşe gelen açılma-kararmalarıyla araba sileceklerinin ritmiyle son sürat geceye dahi geliyor. Yerini değiştirebileceğimiz veya kısaltabileceğimiz tek bir gereksiz planı olmadığını söyleyebileceğimiz filmlerden biridir bu, kısacası "montajda yapılmış" bir filmin tam tersi bir filmidir.

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı titiz olduğu kadar serbesttir ve sistematiklikten uzaktır. Bresson yalnızca mekân ve eylem birliğini gözetmiştir. Seyircinin Letterrier'yle özdeşlik kurması için uğraşmadığı gibi, bu benzerliği imkânsız da kılmıştır. Letterrier'yle *birlikteyiz*, onun *yanındayız*, gördüğü her şeyi göremesek de (konuyla, yani kaçışla ilgili olanları yalnızca), asla onun gördüklerinden daha fazlasını görmeyiz.

Bu da şu anlama gelir, Bresson bir bakış planının ancak bakılan şeyi gösteren bir sonraki planla anlamlı olduğu klasik dekupajı paramparça etmiştir. Bu dekupaj şekli sinemayı dramatik sanat yapıyordu, bir çeşit resmedilmiş tiyatro. Bresson bütün bunları patlatmıştır ve *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da ellerin ve eşyaların yakın çekimi yine yüzün yakın çekimlerine gönderme yapıyorsa, bu planların ardışıklığı sahnenin bir oyun yazarlığına göre değil de, el ve bakış çekiminin kendi özerkliğini koruyarak görsel ve işitsel unsurlar arasında ince bir ilişkiden oluşan mevcut bir uyuma göre düzenlenmiştir.

Bu durumda geleneksel mizansen ile Bresson mizansenini arasındaki mesafe, bir diyalog ile içten yapılan bir monolog arasındaki mesafeye aynıdır.

Robert Bresson'un filmine olan hayranlığımız girişimin olduğu bahisten –yirmi dört dakika boyunca bir hücrede bulunan tek bir karakter– ileri gelmemeli, çünkü bu ustalık değildir ve bu veriden yola çıkarak emin olun birden çok yönetmen Clouzot, Dassin, Becker, Bresson'un filminden on kat daha heyecanlı ve "insani" bir film yapmayı başarabilirdi. Burada önemli olan, duygunun, yirmi seyirciden yalnızca biri onu hissedecek olsa bile çok daha nadir ve dolayısıyla çok daha saf bir öze sahip olmasıdır ve konunun asaletini bozmaktan uzak, baştan esere gerekli kılmadığı bir büyüklüğü ona kazandırmasıdır.

Film doruk noktasındayken birkaç saniyeliğine Mozart'la yarışır. Yazıldığı gibi, özgürlüğü simgelemekten oldukça uzak olan *Do Minör Büyük Ayın* parçasının ilk akorları günlük tuvalet kovalarının boşaltılmasına ayinsel bir yön kazandırır.

Bresson'un zihninde Fontaine'in çok sempatik bir karakter olduğunu düşünmüyorum; onu kaçmaya teşvik eden şey cesaret değil, can sıkıntısı ve aylıklıktır. Hapishane kaçmak içindir ve her ne olursa olsun kahramanımız şans eseri kaçmayı başarır. Hakında başka hiçbir şey bilmeyeceğimiz Teğmen Fontaine, yaşamının özellikle ilgi çekici ve şanslı olduğu bir döneminde gösteriliyor. Fontaine, Pleyel'e yanında getirdiği sessiz filmi yorumlayarak –"Ayın 4'ünde, akşam vakti kamp yerinden ayrıldık..."– anlatan bir konuşmacıyı andırır şekilde, eylemini biraz mesafeli anlatır.

Robert Bresson'un en büyük katkısı elbette ki oyuncuların oyun teorisidir. Bugün bizi duygulandıran James Dean'in performansı ya da Anna Magnani'ninki, hatta günümüz Pierre Richard Wilm'inki gibi birkaç yıl sonra bizi güldürebilir, oysa *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde Laydu'nun performansı ve *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Letierrier'ninki daha da güçlü bir şekilde ege-men olacaktır, çünkü şunu unutmayalım, zaman hep Bresson'a çalışıyor.

Bressoncu oyuncu yönetimi, en iyi sonuçlarını *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da vermiştir; artık Ambricourt'un küçük papazının kadifemsi sesi, "Sainte Agonie'nin tutsağının" yumuşak bakışları yoktur, Teğmen Fontaine'in net ve kuru diksiyonu, dopdolu, yırtıcı kuşları gibi doğrudan bakışları vardır. Zaten gözden çıkarılan nöbetçinin üzerine bir akbaba gibi atılır. Leterrier'nin buradaki oyunu Laydu'nunkine hiçbir şey bırakmaz: insan yüzünü veya daha doğrusu insan yüzünün ciddiyetini çekmeye gayret eden Bresson ondan şunu ister: "Sürekli kendi kendinize konuşuyormuş gibi konuşun."

"Sanatçının insan yüzüne büyük bir borcu vardır ve eğer onun haysiyetini açığa çıkaramıyorsa, en azından yüzeyselliğini ve aptallığını gizlemeye çalışmalı. Yeryüzünde hiçbir insan yüzeysel veya aptal olmayabilir, ama öyleymiş gibi görünür, çünkü kendini iyi hissedeceği evrenin bir köşesini bulamadığı için rahat değildir."

Joseph von Sternberg'in bu muhteşem görüşü bence, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* için yapılabilecek en iyi yorumdur.

Bresson'un günümüz Fransız –ya da yabancı– yönetmenleri üzerinde bir etkisi olacağını düşünmek bence pek makul değil. Bununla birlikte diğer sinemanın bu film gibi bir filmin lehine olan "sınırlarını" daha keskin bir şekilde görmekteyiz. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, Clouzot'nun gaddarlığına, René Clair'in zihniyetine, René Clément'un titizliğine karşı bizi daha beklentili ve hatta daha katı hale getirebilir... Film sanatında, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'nın etrafında dönen keşfedilecek yeni bir şeyler olduğu kesindir.

RENÉ CLÉMENT

Monsieur Ripois Mösyö Ripois

Geniş seyirci kitlesinin ünlü romanlardan uyarlanan filmlere karşı olumsuz önyargılardan kurtulmasının üzerinden epey bir zaman geçti. Günümüzde eserin ruhuna olduğu kadar metnine de sadık kalınmaması kabul edilir oldu (bkz. *İçimizdeki Şeytan*, *Pastoral Senfoni* vb). Demek ki uyarlama sorunu olmadığı kabul edilmiş bir şeydir. Bununla beraber bir yönetmen “bambaşka bir şey” yapmak için bir kitaptan esinlendiğini itiraf ederse, bu bambaşka olacak şeyin de eşit bir *ihtirasta* yer alması gerekir gibime geliyor (bkz. *Bir Taşra Papazının Günlüğü*). Başka bir deyişle kabul edilemez olan şey uyarlanan eserin *küçültülmesidir*: Benim teklif ettiğim yegâne kıtas da budur.

Monsieur Ripois et la Némésis’ten (*Ripois Bey ve Nemesis*) film yapmayı ilk düşünen Raymond Queneau oldu. René Clément kitabı okudu, hiç beğenmedi, birçok tereddütten sonra filmi çekmeyi kabul etti ve uyarlama işini Jean Aurenche’a verdi. Aurenche’in uyarlamasını bilmiyorum ve maalesef hiçbir zaman bilemeyeceğim. Sonuç Clément’un hoşuna gitmedi, uyarlamayı İngiliz senarist Hugh Mills’le birlikte yazmaya karar verdi, Queneau’ya da diyalogların yazım işini bıraktı. Bu girişimde romanın isminin yarısı gitti, intikam tanrıçası bu Nemesissiz Mösyö Ripois’nın girişinde kaldı. Filmin senaryosu da şu şekli aldı:

Mösyö Ripois (Gérard Philipe) Londra'ya göç etmiş bir Fransızdır, boşanmak üzeredir ve karısının yokluğunu fırsat bilip Catherine Ripois'nın (Valérie Hobson) arkadaşı olan Patricia (Natcha Parry) adında genç bir hanımı dairesine getirir. Patricia flört etmeye karşı çıkınca Ripois aşk hayatını anlatarak ona açılmaya başlar; işyerinde huzur bulmak için baştan çıkardığı büro "şefi" Anne'ı (Margaret Johnson) hayatına sokmuş, fakat bu arayış bürodaki ortamı özel hayatına taşımaktan başka bir işe yaramış. Ardından Mabel (Joan Greenwood) gelmiş, evlenmekle kandırıp onu kullanmış; nişandan üç gün sonra yanından taşınmış; ondan sonra fahişelik yapan, Fransız Marcelle ile beraber olarak bir süre kadının sırtından geçinmiş, ardından kadının biriktirdiği paraları alıp kaçmış. Daha sonra komşusu Diana (Diana Decker) ile birlikte olmuş, nihayet parası için evlendiği Catherine hayatına girmiş; en son da ona hâlâ direnen Patricia olmuştur. Kadının direnci kırılmak üzereyken Ripois yalandan intihar edecek gibi yapar ve gerçekten düşüp, yaralanır. Catherine kendisi için ölmek istediğini sanır, bu nedenle artık sakat kalmış olan Ripois'nın yalnızca, kadınların yanından geçip gittiğini izleyebildiği tekerleli sandalyesini hayatı boyunca itecektir.

Louis Hémon'un kitabı bir tür şaheserdir. Onu okurken ister istemez aklımıza Queneau gelir, ama büyük günlerin, *Odile*'in Queneau'su. Amédée Ripois kimdir? Don Juan'ın tersi; kadınlar peşinden koşmaz, hiçbir yanı kadınları cezbetmez, oysa çok sayıda macera yaşar. Ripois, Drieu la Rochelle'in Gilles'inin olumsuzudur, takıntılıdır, saplantılıdır, tam bir "serseri" tipidir. Kadınlara ilişkin davranışı bir tavlanma mekanizmasından ileri gelir; Landru-Verdoux'da nasıl cinayet işliyorsa onun cinsel hayatı da öyle işler. Kalp yerine bir saat hareketi vardır, büyük ciddiyetle tutulan çetele, aşklarının dökümünü yapar. Fakat Louis Hémon'un, bunun tam tersine "bir kalbi" ve iki kişilik bir ruhu vardır. Kitapta kötü, acımasız ve cani olan her şeyin arkasında cömertliğin ötesinde bir şey kalır; çok iyi yazar olan bir adamın iyi kalbi. Bu iyilik, Louis Hémon'un gerçek duyguları, bu hikâyeye bakışı,

intiharı Ripois'ı hayatının olağanüstü bir başarısızlık olduğunu kavramaya götüren masalsı bir genç kız karakteriyle, Ella'yla kendini ilâde ediyordu. Muhtemelen melodram olması korkusuyla, züppeliğinden dolayı, Clément, Alec Guinness tarzı bir acı alaylı komedi türünü kullanmanın daha zarif olacağını düşünerek bu karakteri filminden kaldırmış.

Modeli saflığını kaybettiğçe portresine çirkinlik eklenen Dorian Gray gibi, Ripois'nın düş kırıklıkları da küçük düşürdüğü kadın listesi uzadıkça büyüyor ve daha ciddi bir hal alıyor. *Monsieur Ripois et la Némésis* apaçık adaletin kitabıdır; Ripois aç olan zavallı Winifred'e acımadığı için kendisi de açlığın işkencesini tadacaktır.

Londra'da sergilenen lüksün karşısında kendi kendine şöyle sorar: “Nasıl oluyor da kendi payıma düşeni alamıyorum?” (s. 131) ve sayfa 331’de ona şu söylenir: “Aşkta payına düşenden fazlasını aldın. Peki onu ne yaptın?” *Monsieur Ripois et la Némésis*’in, tıpkı Kızıl ile Kara gibi iki kısımdan oluştuğunu gösteren örnekleri çoğaltabiliriz; birinci kısmın temaları ikinci kısımda tekrar ele alınır. *Monsieur Ripois*’nın dikkatli bir okuması, ikinci kısmın kaldırılması durumunda kitabın bütün anlamını yitireceğine ikna olmak için yeterlidir.

Bu nedenle René Clément yalnızca birinci kısma sadık kalarak ölümcül bir hata işlemiştir, yaptığı şey bir şiirin her iki dizesinden birini kaldırmaya benzer: Clément bir sineğin kanatlarını koparır ve uçamadığına şaşırır. İlk ödün isimleri değiştirmek olmuştur. Amédée Ripois, André Ripois olunca gücünün ve gerçekliğinin özünü kaybetmiştir. Hémon’un Ripois’sı bir canavardı, Clément’unki hayasız bir kaçıktır. (Burada Clément’nun biraz fazla esinlendiği *Hassas Kalpler ve Taçlar* filminin aklımıza gelmemesi nasıl mümkün?) René Clément acımasızlıkla hayasızlığı, içerikle içereni birbirine karıştırmış. Ruhsuz bir insanın portresini çizmeye çalışırken kendi ruhunu eklemeyi unutmuş, Mösyö Ripois, Ripois filmidir, dolayısıyla filmin ana karakteri gibi ruhsuz bir filmidir.

Fonun yavanlaşması karşılığını filmin metninde bulur; romanın üslubu esnek, keskin ve hızlıyken filminki çalışılmış, dikkatli ve yer yer ağırdır (kitapta olağanüstü olan Londra'da sefaletin tasviri ve Fransız sokak kadını Marcelle'le olan bölüm aklıma geliyor).

René Clément'nun yeteneği bir öykünümcünün yeteneğidir; *Demiryolu Çarpışması* kanaatkârlığın taklidiyken (Malraux'nun *Umut*'ünün on katı) *Camdan Şato* titizliğin ve zarafetin taklidiydi (bir alt-Boulogne Ormanı'nın Hanımları), *Yasak Oyunlar* ise çocukluk çağının acımasızlığını taklit ediyordu. Genel olarak Clément'un üslubu her seferinde yeteneği taklit etmekle sınırlı kalıyor.

Uyarlamasında Hémon'un kitabında duygulandırıcı olan ne varsa kaldırarak Clément, Fransız sinemasını kalabalıklaştıran şu sahte entelektüeller gibi, dehanın doruk noktasının kalpten gelen her şeyi sanattan çıkartmak olduğunu sanan bu yarı-bilgiçler gibi davrandı. İşte kapkara, zahmetli, ucuz çorba modası buradan kaynaklanıyor: *İhtiras Kadını*, *Yasak Oyunlar*, *Thérèse Raquin*, *Yeşeren Çayırılar* gibi, anafikir eksikliğinin eleştirmenlerimizce "büyük olay, aydınlatıcı, sorgulayıcı, acımasız toplumsal gözlem vs" olarak nitelendirilebildiği şekilsiz filmler.

Öküzden daha büyük olmak isteyen kurbağanın politikasına sadık kalan René Clément, Louis Hémon'u folklorik ve ünlü *Maria Chapdelaine* sayesinde üne kavuşmuş ikinci sınıf yazar olarak gören gazetecileri yanıltmaktan bilerek kaçınmıştır. Aslını söylemek gerekirse *Journal*'i Fransa'da henüz yayınlanmamış, fakat İngiltere'de çıkan Louis Hémon *Battling Malone* ve *Colin-Maillard* gibi başarılı birkaç kitabın yazarıdır, fakat *Monsieur Ripois et la Ménésis*'in Kanada'da kırların ortasında bir trene doğru yürüyerek tuhaf bir şekilde intihar eden bu melankolik ve başıboş gezen Fransızın şaheseri olduğu kanaatindeyim.

Louis Hémon'a ihanet ettikten sonra Clément, Raymond Queneau'ya da ihanet etti. Filmde, yazdığı diyaloglardan yalnızca birkaç replik kalmıştı, özellikle de Ripois'nın İngiliz öğrencisinin

Mallarmé'den alıntı yaptığını fark etmeden Fransızca dersi verdiği sahne.

Elbette henüz Louis Hémon'un romanını okumamış olan seyirciler (Nemesissiz) Mösyö Ripois'yı hoş ve parlak bir film olarak görecekler, fakat romanla uyarlaması arasındaki incelik, zekâ ve özellikle de duyarlılık mesafesini ölçemeyecekleri için kurcalayıcı-yönetmenin nasıl bir şaheserin yanından geçtiğini asla bilemeyeceklerdir.

(1954)

HENRI-GEORGES CLOUZOT

Le Mystère Picasso Picasso'nun Gizemi

Cannes Festivalinde sunulan iki veya üç Fransız filmi arasında Henri-Georges Clouzot'un *Picasso'nun Gizemi* filmi doğal olarak en iyisiydi.

Uğraşı resim olan Clouzot uzun zamandır dostu Pablo Picasso'yla birlikte bir film çekmek istiyordu. Bu kadar uzun zaman onları bundan alıkoyan şey "sanat filmi"nin uzlaşmalarını gözetmek zorunda kalma endişesiydi; didaktiklik, tuvalin açıklaması, kısa öyküye terk edilmişlik, önce resim yapan, sanatçıyı ardından da bitmiş resmini göstermenin sıkıcılığı.

Dostlarının Picasso'ya gönderdikleri özel bir Amerikan mürekkebi, kamerayı Picasso'nun arkasına veya yanına değil de, tuvalin arkasına yerleştirmesini sağlayarak bu sorunu çözdü. Böylece Picasso'yu resim yaparken, atölyesini görmeye gelen bir ziyaretçinin onu göreceği şekilde arkadan görmek yerine pitoresk veya dışsal herhangi bir müdahale olmaksızın, saf yaratma eylemine tanık oluruz. Bu saflık, sanatçıya ve tarzına olan bu saygı öyle ileri götürülmüştür ki, bizi "bilgilendirecek" veya dikkatimizi dağıtacak hiçbir yorum yoktur. Yalnızca Georges Auric'in müziği tuvallerin gelişimine eşlik eder. On dakika sürmesi öngörülen film sonuçta bir buçuk saat sürer. *Picasso'nun Gizemi* normal perdede siyah başlayıp, ardından renklenir ve

nihayet daha geniş tuvalleri sinemaskop olarak göstermek için perde genişler.

Tasarımı kadar gerçekleştirilme şekliyle de eşi benzeri olmayan bu film unutulmaz amcasının *Altın Araba*'sından sonra en iyi çalışması olan Claude Renoir tarafından fotoğraflandırılmıştır.

Henri-Georges Clouzot, bu filmde isteyerek kendini göstermeyecek ve ustalığı seyirci tarafından fark edilmeyecekti. Böylece diğer yapımlarına bütün etkisini sağlayan bu sinematografik bilimi, bu kendinden emin ve dövülerek işlenen bu tekniği günümüzün en büyük ressamlarından birinin hizmetine vermiştir.

Picasso'nun *Gizemi* genel olarak resim sanatına, özellikle de modern resim sanatına yarayan bir filmidir, öyle ki Picasso'ya karşı çıkanlar bu filmde artık "*Ben de aynısını yapabilirim...*" veya "*Büyük bir çizer, ama kötü bir ressam*" diyemezler.

* * *

Pablo Picasso'nun resimlerini çizip boyayacağı kâğıt önünde oturmuş bulduğumuz tuvalin dikkörtgeniyle birdir. Gerçekten de her şey beyaz perdenin arkasında, sanki ressam sinema salonunda, filmi izlediğimiz sırada çalışıyor gibidir.

Önceden var olan bir filme değil de, "olmakta olan" yaratıcı eyleme tanık olma hissi Clouzot'nun Picasso'nun ne çizeceğini, fırçasını tuvalin neresine yerleştireceğini bilmeden çekimlerini yönetmesiyle daha da yoğunlaşmıştır.

Eserin dışında olan her şeyi bir kenara atmaya ve Picasso'yu – elini veya kolunu bile– hiç göstermemeye karar verdiğinde, muhtemelen Clouzot filminin belgesel değerini yükselttiğini düşündü, oysa bunun tersine Norman MacLaren'ın pelikül üzerindeki çizimleri kadar soyut bir bant çekmek için belli bir türe, "sanat filmi"ne sırtını dönmüş oldu.

Picasso'nun Gizemi'nin ilk imgesinde şaşırtan şey budur; her zamankinden çok daha güzel, beklenmedik ve şiirsel, aynı zamanda gerçek dışı, beklentimizle, bize haber verilenle ve büyük ressam hakkında bildiklerimizle hiçbir alakası olmayan, tam

anlamıyla bir çizgi filmle karşı karşıyayız: *Picasso'nun Gizemi* gizemini korumakta. Bu yüzden sırasıyla hayrete düşer veya hayal kırıklığına uğrarız. Picasso'nun bir eserinin gözlerimizin önünde oluşması, sinemanın büyüklüğünü kanıtlayacak –elbette böyle bir şeye gerek varsa– bir mucizedir. Çizgideki kesinliği, aralıksız icadı, canlılığı, neşesi bir harika; Picasso'nun resmi silip yeniden başlamasını, dönüştürmesini, zenginleştirmesini seyretmek büyük bir keyif! Jean Cocteau'nun şiirleri üzerindeki çalışmasının buna benzer olduğunu hayal edebiliriz: kelimeleri çizmesi, yerine başka kelimeler yazması, kelime dağarcığının fışkırması, imgelerin tuvalde renklerin gelmesi gibi “gelişi”! Demek ki burada gerçekten şiir söz konusu ve neredeyse de tatmin olmuş sayılırız.

Fakat Clouzot bu şiirsel özelliğin bilincine varıp filmini bir belge gibi işlemiş olsaydı daha çok tatmin olmaz mıydık? Georges Arec'ten başımızı şişiren bu yamalı bohça misali komik-opera yerine, *Bir Şairin Kanı*'na yakışır bir partiyon yazmasını neden istemedi?

Clouzot resmin “kelimelerle açıklanamaz” olduğunu öne sürerek filmi yorumlamaktan vazgeçtiğini ifade etmişti. Kabul, ama doksan dakikalık bir filmde ressamın kamera karşısında *music-hall* karikatüristinin çalışma koşullarında alelacele çizmek zorunda kaldığı resimlerle ve tuvallele tezat oluşturacak Picasso'nun rahat çalışabildiği, eski veya yakın döneme ait daha başarılı tuvallerini göstermek için on dakika ayrılması daha akıllıca olmaz mıydı?

Bu açıdan Clouzot'nun “zamana karşı” rekor kırdırtmak için –yani kameranın sayacının pelikülün bittiğini göstermesinden önce tuvalin tamamlanması– Picasso'yu denetlediği sahne pek hoş durmadığı gibi konser ortasında bir sirk numarasını andırıyor.

Film esnasında değil de düşünürken akla gelen bu birkaç eleştirinin dışında, *Picasso'nun Gizemi* karakterin sakın dehasından kaynaklandığı gibi, filmin güzelliği, konusunun yanı sıra yönetmenin ustalığı sayesinde de büyük bir eserdir.

Picasso'nun Gizemi festivalde saat 19:30'da ve 22:30'da gösterildi. İlk seansta birkaç karşıt gösteri yapıldı ve bilerek zamansız alkışlar oldu. Büyük gecede filmin yuhanmasından korkan reklam müdürü saat 21'de Picasso'nun destek vermek üzere gelmesi için Saint-Paul-de-Vence'ı aradı. Yatmak üzere olan Picasso sabahlığıyla, Cannes'a gelmeyi kabul etti ve başına melon bir şapka taktı.

İkinci seansta karşılama daha nazikti, ancak olsa da, yine de biraz ihtiyatlıydı, çıkışta Picasso'ya ve Clouzot'ya uzun süre alkış tutan bazı davetliler bile oldu.

(1956)

JEAN COCTEAU

Le Testament d'Orphée Orfe'nin Vasiyetnamesi

Jean Cocteau'nun bir yönetmen olarak önemi hâlâ ispatlanmayı bekliyor mu? İlk önce onun başkalarının çalışmaları ve seyirci karşısındaki tavrından bahsetmek istiyorum.

Hangi toplu dilekçe olursa olsun, hangi manifesto olursa olsun imzalamaya, hangi eser veya gösteri olursa olsun önsözler, girişler ve hatta reklam sloganları yazmaya hazır olması şaşırtıcıydı ve çoğu zaman da insanları şoke etmişti. Bu eylemleri tevazu işareti olarak görmüştüm. Kibirli biri kendini beğenir ve nadir olmaya çalışır; dışarı pek az çıkar, kendini pek az gösterir, kendini pek az sergiler ve tek amacı talep görmektir.

Oysa Cocteau her yerdedi, her şey ilgisini çekiyordu, her şeye ve herkese yardım ediyordu. Bu durumun yaptığı değerlendirmelerin değerini düşürdüğü söylenebilir mi? Sanmıyorum, çünkü yazılı veya sözlü, sloganları öyle şiirsel bir kesinliğe sahiptir ki, bir tasvirden daha fazlasını oluşturur, desteklemeye karar verdiği eserin veya sanatçının antropometrik kaydı gibidir.

Cocteau desteğini dilenmeye gelen kişiler arasında çoğunun sahte yetenekler olduğunu biliyordu, ama gizliden gizliye şöyle düşündüğünden eminim: "*En herbat sanatçı bile en iyi seyirciye eşittir.*" Sürekli kendini gösteren Cocteau kendini gösterenlerin tarafını bilerek seçmişti.

Jean Cocteau'da temelinde cömertliğin olduğu çok özel bir sinizm vardı. Saçlarının ucuna kadar, katlanmış ceketinin kollarının ucuna kadar sanatçı olan Cocteau diğer sanatçılara koşulsuz bir destek vermeye kararlı görünüyordu. Sinizm bunun neresindedir? Cocteau'nun seyirciler ve eleştirmenler, yani sinema salonundaki herkes, tüm izleyiciler, her şeyi riske atıp önlerinde bocalayanları hiç risk almadan yargılayan ve beyaz perde veya sahne karşısına oturan herkese yönelik olağanüstü ama asla dile getirilmeyen, küçümsemesinde midir?

Herkese karşı nazıktı ve kendisine de öyle davranılmasını beklerdi. En ufak eleştiri bile onu delirtmeye yeterliydi: “*Onlardan samimi olmalarını istemiyorum, terbiyeli olmalarını istiyorum.*”

Jean Cocteau'nun, son filmi *Orfe'nin Vasiyetnamesi* için eleştirel notları –Cocteau ve arkadaşları tarafından ciddi bir şekilde çalışılmıştı– bazen sıradan nezaketin ötesine geçerek oybirliğiyle olumlu oldu. Samimiyetsizliği de aynı oybirliğinden çıkmıştır.

Ticari sonuç, seyirci sanki satır aralarını okumayı başarmış da bitap düşmüş gibi bir sonuç oldu. Bu durumda seyircilerin *Orfe'nin Vasiyetnamesi*'ni açmayı reddetmeleri seyircinin gösteri dünyasına karşı her zaman haksız olduğunu düşünen bir adama karşı girişilen kolektif ve bilinçsiz bir intikam gibi görünüyor. Dolayısıyla burada seyirci haksızdı, çünkü *Orfe'nin Vasiyetnamesi* hayranlığa değer, başka bir deyişle hayran olunacak bir filmidir.

Orfe'nin Vasiyetnamesi, *Bir Şairin Kanı*'nın otuz yıl sonra yapılmış bir yeniden çevrimine benziyor, şiirsel yaratım üzerine bir denemenin gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş hali. *Vasiyetname*'nin en güzel, en “mutlu” sahnesi tartışmasız şairin Oedipus'la (Jean Marais) karşılaştığı sahnedir.

Fakat ben daha ziyade filmin son on beş dakikasında birbirini izleyen, bütün büyük yönetmenler gibi Jean Cocteau'nun mizansenini eksiksiz uyguladığını gösteren ve kendisini tatmin eden –bu tatmin duygusu olmadan iyi film olmaz– üç kısa sahnenin tasvirini ele almayı tercih edeceğim; bu durumda mizansen senaryonun eleştirisi, montaj da mizansenin eleştirisi olacak.

BİRİNCİ ÖRNEK: “KENDİMLE KARŞILAŞMA”

ŞAIR: Benden imal edilen karakterle karşılaşıyorum ve bu karakter yalnızca sırtımı döndüğümde bana bakıyor. Bunu evlatlık aldığım oğluma şikâyet ediyorum, o da benimle biraz alay ediyor.

CÉGESTE: Onunla karşılaştıysanız elini bile sıkamayacağınızı her yerde söylediniz.

ŞAIR: Benden nefret ediyor.

CÉGESTE: Sizi sevmesi için hiçbir nedeni yok. Sizin yerinize yerince küfür ve dayak yedi...

ŞAIR: Onu öldüreceğim.

Şairin kendi diğeriyle karşılaşması olan bu güzel sahne Cocteau'ya göre filmin kavşağını, “omur iliğini” oluşturuyor. İlk başta Villefranche'in parapetinde çekilmesi öngörülen bu sahne meteorolojik nedenlerden ötürü aynı şehirde bulunan Obscure Sokağının tonozları altına taşındı.

Burada icadı sarhoş edici olan bir sahne örneğine sahibiz. Fikir güçlü ve hoştur. Yönetmenin manivelayı ilk çevirmeye başlamasından bir yıl, altı ay veya bir hafta önce aklına gelmiş olması çekimden önce büyük bir tatmin duygusu getirir.

Ardından çekimin somut ve günlük gerçekliğinde bu tür bir fikri çekmenin pek hoş olmadığı ortaya çıkar. Yalnızca ortaya çıkacak sonuç önemli olacaktır. Niyetin anlaşılabilirliğini korumak için sahneyi yeterince bölmek, karakterlerin yürüyüşündeki ve kaydırmalardaki duraklamalarla ya da aktörlerin bakışlarıyla içine girmemek gerekir. Jean Cocteau'nun kıyafetlerini dublörüyle, yani diğer kendisiyle (dolayısıyla hava durumu mühendisi, Belloeil Bey) değiş tokuş etmesi gerekir. Çekmesi de tatmini de zor bir iş gerçekten.

Böyle bir sahnenin çekiminde doğaçlamaya yer yoktur, hiçbir şey şansa bırakılmamalıdır. Mümkün olduğunca açık ve net bir şekilde öngörülen sekiz veya on planın çekilmesi söz konusudur.

Burada etkililik sinemasında (Hitchcockçu sinemada), öngörülen ve neredeyse çizilmiş görüntülerin birbirini izlemesi üzerine inşa edilmiş, görsel bir fikrin hatasız uygulaması olacak bir sinemadayız. Kolaylıkla Hitchcock'u, örneğin birbirine tıpatıp benzeyen kişilerin hikâyesini temel alan bir casusluk senaryosu lehine "kendi benzeriyle karşılaşma" sahnesini çekerken hayal edebiliriz.

Cocteau için mutlu an burada çekim anı değildir, fikrin doğduğu andır: Hadi şairin kendisiyle karşılaştığı bir sahne çekeyim.

Edebi açıdan bu fikrin hiçbir önemi olmazdı. Plastik sanatlar açısından var, hatta Dali'nin tuvallerini hatırlatıyor, ama her şeyden önce bu büyük bir sinema fikridir. Beyaz perdedeki tamamlanmış hali icadının doğduğu andaki neşeyi yansıtıyor ve güzelliği de çekim nankörlüğünün tesellisi oluyor.

İKİNCİ ÖRNEK: "ENTELEKTÜEL ÂŞIKLAR"

Şairin ve Cégeste'in yakın çekimi. *Onlar ne görüyorsa biz de onu görürüz: birbirine sevgiyle sarılmış genç bir çift. Her biri diğerinin sırtında bir deftere izlenimlerini yazar.*

Kelimelere döktüğümüzde önemi pek belli olmayan bir fikir daha. Bir önceki sahnenin tersine bu sahne çekilmesi haz veren bir sahnedir, çünkü çekim esnasında bin kat iyi hale getirilebilir.

Fikri daha lezzetli hale getirecek çiftin seçimi, ardından iki oyuncunun yerleştirilmesi ve son olarak da fikrin mizahını çoğaltacak minik hareketler, mimikler var. Burada yine anlaşılabilirlik çok önemlidir, ama bu kez planların kendi aralarındaki ilişkiden ziyade, ferdi olarak yerleştirilmeleriyle meydana gelecektir. Bu fikrin açıklığı ve net olması, bir hafta sonra montaj masasında değil de, derhal teyit edilebilecek türdendir.

Yine plastik sanatlardan bir fikirdir bu, ama bu kez resim sanatına hiçbir şey borçlu değildir. Çizginin canlılığından ve satirik görünümünden dolayı mizahi bir resmi andırıyor. Başarılı günl-

rinde Frank Tashlin bu sinema türünde –ki Jean Renoir’ın sinema türüdür, sevinç sinemasıdır– hedefi on ikiden vurmuştu. Bu sinema türünde ilk prova her zaman bulanıktır, beşinci provadan itibaren durum belirginleşir, saflaşır ve aynı zamanda yoğunluk kazanır; bütün ekip yönetmenin etrafında, onun çalışmasını takip eder, ona katılır ve onu anlar, artık doğaçlama direksiyonun başına geçmiştir. İş en canlı, en can alıcı noktaya doğru yol alır.

ÜÇÜNCÜ ÖRNEK: “ŞAIRİN ÖLÜMÜ”

Minerva, şairin ona hediye ettiği diriltilmiş amber çiçeğini reddeder: “Özür dilerim... Ben... Ben özür dilerim.” Şair yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar Minerva bir mızrak alıp fırlatır. Yürümekte olan şairin çekimi. Mızrak sırtına, iki omzu arasına saplanır.

Yüzün çekimi. Mızrak şairin bedenini delip göğsünden çıkmıştır. Elleriyle mızrağı tutar ve dizlerinin üzerine düşer, ardında birkaç kez “Bu korkunç... korkunç... korkunç” diye mırıldanarak yana doğru yıkılır.

Filmin bütünüyle birlikte kendini dayatan bu sahnenin fikrini tartışmaya gerek yoktur. Orfe’nin Vasiyetnamesi’nin sonunda şairin kanı akmalıdır.

Çekmesi sevimsiz, hatta filmin en sevimsiz sahnesi. İlk başta Minerva’nın, kurbağa adamların kauçuklanmış kumaştan kıyafetlerinden esinlenilmiş tuhaf kıyafetini yapmak kolay iş olmamıştır. Ardından zıpkının hilesi. Sarılmış kâğıttan yapılaş, altmış gram ağırlığındaki mızrak. Hedefe ulaştığında, yani Jean Cocteau’nun sırtına çarptığında –ceketinin altında onu koruması için bir kontrplak vardı– birbiri içine geçebilen iki tüpten oluştuğu için kırk santimetre kısalabilecekti. Mızrak, mucidi Mösyö Durin tarafından fırlatılacaktı.

Çekim ek saatler, ekibin gerginliği, duygularla uzayıp gitti. İşin sonunda beklenen çekimlerin başarısı olsa da, gerçek bir tatmin duygusu yok, çünkü bu türden bir sahnenin sonucunda

çekimde şahit olanların unutulması mümkün olmayan hile, yönetmeni huzursuz eder, en azından bir kuşku vardır: İnsanlar bunu “yutacak” mı, yoksa saçma mı bulacak?

Sahnenin en parlak fikri sesin eklenmesi oldu. Mızrağın fırlatılmasına bir “jet”in havalanırken çıkarttığı ses eşlik edecek ve böylece şair herkesin havaalanında işittiği korkunç gürültüyle birlikte hayattan uçup gidecek.

Bu seslendirme fikrinin sonradan geldiğini sanmıyorum. Cocteau büyük yönetmenler gibi, fikirlerin tek başına yeterli olmadığını, bunları dayatmak gerektiğini, bazen bu fikre “vardırmak” gerektiğini ve seyirciyi her zaman göz önünde bulundurmak gerektiğini biliyordu. Bu yüzden şair, Minerva’nın odasına girmeden önce, “*Lütfen kemerlerinizi bağlayın ve sigaralarınızı söndürün,*” diyen bir hostesin sesi işitilir. Bu sayede uçak fikri bizde oluşmuş ve tabiri caizse havadadır.

Bu durumda madem burada film çektiğimizde hissedilmesi hoş tatminlerden bahsediyoruz, şairin ölüm sahnesinde yönetmenin yaşadığı en büyük sevinç anı, bana göre, Jean Cocteau’nun montaj odasında mızrağın jet gürültüsüyle fırlatıldığını gördüğü andır. Sesle görüntünün birleşme kalitesi sahnenin duygusal gücü hakkındaki kuşkularını ortadan kaldırmış olmalı. Jean Cocteau mutlu olmuş olmalıydı; mutlu olmalıydı ve sanırım öyleydi de.

(1964)

JULES DASSIN

Le Rififi Chez Les Homes İnsanlar ve Para

İnsanlar ve Para (Birleşik Devletler'de *Rififi*) Amerikalı sinemacı Jules Dassin'ın ilk Fransızca filmi. Tiyatro yönetmenliğinden gelme Dassin'ın filmi klasik bir trajedinin yapısını taşıyor. 1. Perde: Silahlı soygunun planlanması, 2. Perde: Soygunun gerçekleşmesi, 3. Perde: Ceza, intikam, ölüm.

Filmi beğendiğimi ve övme niyetinde olduğumu söylemeden önce *İnsanlar ve Para*'nın mütevazı bir bütçeye sahip olduğunu belirteyim; bunu ille de belirtmek gerekmiyor, ama bir filmin başarısının dev yapım bütçesine ya da dünya çapında aktörlere değil yönetmenine bağlı olduğunu göstermeye yarayabilir.

Jules Dassin, okuduğum en kötü suç romanlarından birinden gördüğüm en iyi suç filmini yapmış. Aslında suç sineması epeyi geniş bir tür. Dassin filmi sokakta, şiddetli rüzgâr ve yağmur altında çekmiş. Biz Fransızlara Paris'i, İngilizlere Londra'yı (*Night in the City*), Amerikalılara New York'u (*New York Esrarı*) gösterdiği gibi gösteriyor. Başkameraman Agostini'nin hakkını yememek gerek, olağanüstü koşullar altında gerçekten mucizeler yaratmış. Gerçekte karanlık olan barlardaki iç çekimler, geceleyin ışıksız dış çekimler, Port-royal metro istasyonunun platformu, küçük dekor ayrıntıları vesaire.

İnsanlar ve Para'da her şey zekâ ürünü: senaryo, diyaloglar, setler, oyuncu seçimi. Jean Servais, Robert Manuel ve Jules Dassin kusursuz. İki kusuru kadın oyuncuların seçimi ve film için yazılan berbat şarkı.

Dassin'in yönetmenliği bir beceri ve yaratıcılık harikası. *İnsanlar ve Para* titizlikle ilerleyen bir marifet gösterisi olan üç parçadan oluşuyor. Her çekim seyircinin, Dassin'in belgeselci yaklaşımı lirizmle birleştirdiği tarzına nasıl sadık kaldığı sorusunu yanıtlıyor. Geçen hafta Paris'te konuşulan tek konu, müthiş müziği, nesnelerin, hareketlerin, bakışların güvenlik sistemleriyle dolu bir kuyumcu dükkanının tavanına delinmiş deliğe yerleştirilmiş şemsiye çevresinde olağanüstü bir bale yarattığı sessiz soygundu.

Bunun dışında filmin gerçek değeri üslubunda yatıyor. *İnsanlar ve Para*'nın karakterleri alçak değil. Fransız sansür-cülerin nispeten hoşgörülü olması Dassin'in tavizsiz bir film yapmasına olanak vermiş. Belki ahlaksız, ama derin bir asalet taşıyan, trajik, sıcak ve insani bir hikâye. Üç aktörün, Jean Servais'nin acı, Robert Manuel'in neşeli, Jules Dassin'in zaman zaman neşeli, ama hüznünlü gülümsemelerinin altında sinemacıyı seziyoruz. Merhametli, hoşgörülü, nazik ve güvenmeye hazır biridir. Bugünlerde bize kaderlerinin böylesine ihanet etmediği karakterlerin yüceltici hikâyesini anlatma yeteneğine sahip bir sinemacı. Unutmamamız gereken şey budur. Aynı zamanda bunun için Jules Dassin'e teşekkür de etmeliyiz. Bu nedenle, *İnsanlar ve Para*'nın Cannes Festivalinde yer almayı haydi haydi hak ediyor.

(1954)

Yeniden Çarmıha Gerilen İsa

Jules Dassin *Yeniden Çarmıha Gerilen İsa*'yı "hayatımın filmi" diye niteliyor. Bu yapmayı seçtiği, büyük bir özgürlükle çektiği ve kendini tamamen ifade etmeyi başardığı bir film. Bu nedenle başarısızlığı daha da ürktürücü bir hale geliyor. Dassin Hollywood'da, Londra'da ve Paris'te çoğu zaman sipariş üzerine yapılan "filmleri" kurtararak, küçük detektif hikâyelerine alışılmadık bir asalet katarak hayranlığımızı kazandı.

Ancak bu defa asaletten başka bir şey bulamıyoruz, sinema tarihinde az rastlanır bir entelektüel kafa karışıklığını sergileyen bir film için haddinden fazla asalet bu.

Sırayla başlayalım: Yunan köyü Lycovrissi Türklerin işgali altındadır. Köylüler her yıl sergiledikleri Hz. İsa'nın Çilesi oyununu sergilemeye hazırlanmaktadır. Papaz (Fernand Ledoux) rolleri dağıtır: Köyün fahişesi Mary Magdalena, kekeme çoban İsa, demirci Yehuda, toprak sahibinin oğlu Petrus, eyerci büyük Yakup ve kahvehanenin sahibi de Yahya olacaktır.

Türklerin yaktığı bir köyün halkı papazları öncülüğünde bizim köye gelir. Bu insanlar yorgun ve açtır. Fernand Ledoux onları koleralı oldukları gerekçesiyle kovar. Sarakhina yakınlarına yerleşip, kendilerine bir köy inşa etmeye çalışırlar. Onlara, çile oyununda canlandıracakları karakterlerin kişiliklerinde davranan Lycovrissi'den birkaç kişi yardım eder. Her şey ilk kareden itibaren tahmin ettiğimiz gibi sonuçlanır. İsa, Yehuda tarafından bıçaklanır. Halk insan vicdanının evrenselliğine dair bir uyanış yaşar ve bu onları adil ve barışçıl daha iyi bir geleceğe sevk eder.

Bu tür konuların, sıradan insanların canlandıracakları karakterle özdeşleşip kendilerini aşmalarının, beni sinirlendirdiğini itiraf etmeliyim. Çünkü teatral ve her şey başından belli. Önceden Yehuda'nın İsa'ya ihanet edeceğini bildiğimiz için yalnızca demircinin çobana nasıl ihanet edeceğini önemsiyoruz. Belirli bir karakterin İsa figürü olduğunu kendi kendime çözdüğüm bir hikâye ilgimi çok daha

fazla çeker. Bu filmde göndermeler çok önceden telgrafla geliyor da film neyi kanıtlıyor, iyi inancın kötü inançtan daha üstün olduğunu mu? Düzenli hayırseverliğin başkalarıyla başladığını mı?

Gerçek şu ki Dassin bir çocuk. Çocuklar yetişkinlerden daha cesurdur, fantazileri daha canlıdır ve yetişkinlerden daha sezgilerdir. Bu yüzden Hollywood sineması bizimkinden yüz kat daha canlı. Ama çocuklar yetişkinleri taklit etmeye kalktığında sonuç Mozart da olabilir Minou Drouet de!*

Jules Dassin ve Ben Barzman'ın, Kazancakis'in *Yeniden Çarmıha Gerilen İsa* romanından uyarladığı film, naifliğin, basitleştirmenin ve duygusallığın sınırlarını aşıyor. Ne büyük bir enerji, cesaret ve cömertlik savurganlığı! Pudovkin'den esinlenen film öyle alelade ki, tek bir karesi bile Malraux'nun *Umut*'undan rastgele seçilen bir çekimin yanına yaklaşmıyor.

Bu hüznü ve zavallı filmin her yerinden akan duygusallık, yakışsız boyutlara ulaşıyor. Sanki biri çok önemli bir şey söylemeye çalışırken kelimeleri karıştırıyor. Jules Dassin, "Bence herkes istediği kadar yemeli" diyor, ama böyle söylendiğinde bunun ayıp olduğunu fark etmiyor. Dassin'in karşılığında eminim: "Günümüzde insanlar her gün açlıktan ölüyor." Ben de insanların açlıktan öldüğünü gösteren fimler yapmanın önemli olduğuna inanıyorum, ama bana göre "sefalet" süssüz çekilmelidir. Mümkün olduğu kadar zalim ve sert, Kutsal Kitap kulbuna sokulmadan, yorumsuz ve kanıtsız, olduğu gibi filmi yapılmalıdır. Dassin suratımıza öyle okkalı bir vaaz tokadı indiriyor ki, bazı anlarda aptallıkları yüzünden film tiksiniç bir hal alıyor. Örneğin zengin toprak sahibinin oğlunu oynayan Maurice Ronet, birbirlerine girmek üzere olan yoldaşlarına tahta bir tepside satranç taşları takdim ediyor. Komünist partiye kaydolan Marie Chantal da aynısını yapardı.

İki kez gördüğüm filmde diyalogda bir cümle dikkatimi çekti: "İnsan beyni dediğin nazik bir makinedir. Çok kurcalarsan bozulur." Jules Dassin bu filmde çok kurcalamış, her şeyi –vaaz ve yüzeysellik,

* Jean Cocteau'nun, "Bütün çocuklar dahidir, Minou Drouet hariç" dediği, 1947 doğumlu şair, yazar, müzisyen –çn.

aynadaki yarılsamalar, ekmeksizlik, reddedilen aşıklar ve soğuktan ölen çocuklar– birbirine karıştırıp arapsaçına dönüştürmüş.

Paris'te, evet Paris'te koca kışı kaldırımların ortasındaki kanalizasyon mazgallarında uyuyarak geçiren kadınlar ve erkekler var. Her yıl anlayamadıkları vergi beyannameleriyle karşı karşıya kaldığında kendini öldüren yaşlılar, tek gözlü bir evde yaşayan altı kişilik aileler, bakımsızlıktan ölen hasta çocuklar var. Ve Paris'e göç eden Amerikalı sinemacı Jules Dassin, nezaket timsali, sıcak bir tokalaşma karşısında gözyaşları dökebilecek Dassin hayatının filmini yapmak için cebinde 350 milyon frankla yanına Cours Simon'dan bir grup eski öğrenciyi de alıp Yunanistan'a gidiyor ve oradaki sefaleti film yapıyor. Sembol ve folklorle dolu bir film üstelik. Maniheizmin ötesine geçen, iyi insanların zayıf ve kekeme ya da tüberküloz olduğu, şişman ve sağlıklı kötülerin fazla gürültülü kahkaha attığı bir film.

Başından sonuna kadar ağır ilerliyor, sızlanıyor, ciddi ve ağır. Andre Obey'in diyalogu teatral ve çoğunlukla basit: "Konuşman ruhani düzeydeydi" ya da "Kolera ... bir sembol."

Rollerine biraz hayat katmayı başaran Teddy Bilis, Rene Lefevre ve Lucien Raimbourg dışında bütün oyuncular kötü; ya aşırı abartılı oynuyorlar ya da yanlış yolu izliyorlar. Jules Dassin, Pierre Vaneck üzerinde epeyi çalışmış, ama korkarım bu genç aktör Gerard Philipe'nin berbat rollerini miras alacak: alçak sesli, ıslak gözlü melankolik verem hastaları. Max Douy'nin setleri oldukça başarılı, Jacques Natteau'nun görüntü yönetmenliği hantal. Şehvetten, duyarlıktan, hayattan yoksun, aşırı entellektüellik ve kuramsallıktan muzdarip bu filmde doğa, taşlar, ağaçlar, bulutlar rol almak istememiş belli ki.

Duruluktan yoksun pek çok sanatçı sınırlarını sağlam içgüdüleri ve ölçülü olmaları sayesinde aşarlar. Ama eğer filmleri tam da sahip olmadıkları bu duruluk üzerine kurulursa yapıtları dağılır ve topyekün bir başarısızlıkla sonuçlanır.

SACHA GUITRY

Assassins et Voleurs Katiller Ve Hırsızlar

Katiller ve Hırsızlar ölümsüzlük yıldızı altındadır. Her şeyden önce zinayı, hırsızlığı, adaletsizliği ve cinayeti yücelten bir senaryonun ve sinik bir metnin ölümsüzlüğü. Özellikle de sağduyunun ve tecrübenin dikte ettiği bütün kurallara karşı gelen sanatsal ve maddi başarının, paradoksal ve göreceğimiz gibi neredeyse skandal niteliğindeki bir başarının ölümsüzlüğü.

Katiller ve Hırsızlar, *Cahiers du Cinéma*'da savunduğumuz bütün filmlerin tersine her türlü estetik hırstan uzaktır. Filmde en ufak bir mesleki bilinç işareti dahi bulamıyoruz. Denizin ortasında geçmesi gereken sandal sahnesi kumlar üzerinde çekilmiş, sandal nasıl ilerlemiyorsa, otelin asansörü de yükselmiyor, birkaç yer için aynı dekor kullanılmış, Poiret ile Serrault arasında geçen ve on-on iki parçaya bölünmüş uzun diyalog sahnesinin iki kamerayla bir öğleden sonra çekildiği açıktır, biraz kulak kabarttığımızda stüdyo-hangarın önünden geçen otobüsleri ve neşeyle bir şeyler atıştırırken sohbet eden, yan platodaki makinistleri işitecek kadar gelişigüzel çekilmiştir.

Tahturevana çivilenmiş bir ihtiyar tarafından aceleyle yazılmış, sırasıyla yazar, asistanı ve filmin yapımcısı tarafından mizansen yapılmış –yani hiç mizansen yok– *Katiller ve Hırsızlar*, birkaç haftada alelacele bitirilmiş ve Parisli dağıtımcılar tarafından gös-

terime sokulamaz olarak değerlendirilmiş: “Bunu çıkartamayız, izlenecek halde değil, Vichy’de bir önizleme düzenleyelim!” Vichyli işletmeci ilk başta bundan gurur duyup filmi seyrederek ve öfkeleşip Fransa’nın en hoşgörülü seyircisi olan “seyirci kitlesi”ne “bunu” göstermeyi o da reddeder. Paris’teki beyler seslerini yükseltir, önizleme gerçekleştirilir ve gece zaferle biter. Film taşranın her yerinde satış rekorları kırar ve bu değersiz yapıtı yuhalamaktan geri kalmayacak olan eleştirmenlerin bu olağanüstü kazancı kaçırmaması için Paris’te, dağıtım tamamlandıktan sonra gösterilmesine karar verilir!

Gerisini biliyoruz: sağlam bir özel gösterimde (altı büyük sinema salonu) iki hafta çıkması programlanan ve övgü dolu bir eleştiriden faydalanan *Katiller ve Hırsızlar* dört hafta (Champs-Élysées’de daha da uzun süre kalmıştır) gösterimde tutuldu ve elde edilen 80 milyon kazançla Carol Reed’in *Trapez*’ini, Jean Negulesco’nun *Rançipur Yağmurları*’nı, Henri Decoin’in *Folies-Bergères*’ini, Yves Ciampi’nin *Nagazaki Tayfunu*’nu ve uluslararası büyük yapımları geçerek yılın en iyi on özel gösterimi arasında yer aldı.

Paradokslar burada son bulur, çünkü Sacha Guitry’nin filmi gerçekten de alelacele yapılmış olsa da, daha ihtirash ve pahalı yapımlarda görmeyi isteyeceğimiz bir canlılığa, fanteziye, hıza ve bir icat zenginliğine sahiptir.

Bazı filmler, belli bir ana rastladıkları ve bazı özellikleri bir arada bulundurdıkları için –yaratıcısının haberi olmadan– eleştirisi simgeleri, bayrak-filmler haline geliyor. Titiz (fazla titiz), pahalı (fazla pahalı), hırslı ve başarısız on kadar filmden sonra gelen *Katiller ve Hırsızlar*, bütün kusurlarına rağmen sağduyuya üretilmiş, tasarlanmış ve yönetilmiş bir filmi simgeliyor. Cazibesi çaresizliklerini telafi ediyor. Zamanın kötü filmleri gibi sırtını abartıya dayamıyor.

Mizansen oldukça düzenli, çünkü kuralı koyan ihtiyaç olunca, belirgin şeyleri hızlıca çekmenin kırk farklı yolu olmuyor. İnatçı titizlik, tereddüt, takıntı, fazla prova ve fazla güven önlemleri mizahı öldürür ve kahkahayı felç eder. Rahat ve tasasız bir

film rahat ve tasasız bir şekilde çekilmelidir. Bu yüzden *Katiler ve Hırsızlar* bu sezonda Marcel Carné'nin *Geldiğim Ülke*'sinin, Gérard Philipe'in *Till l'Espiègle*'in *Maceraları*'nın, Jacques Becker'in *Arsen Lüpen*'inin başarısız oldukları noktada zaferle çıkar.

Bu tuhaf film başarının illa karmaşıklıkla ilgili olmadığını ispatlamıştır. Film gerçekten komik olan ve bayağılığa yer vermeden, yıldız olmayan ama değerli ve kendi kendilerini yönlendiren oyuncular tarafından yorumlanmış, neredeyse yönetmensiz çekilmiş, yoksulluk derecesinde ekonomik, özensizliği kıskırtmaya varan bir eserin çekingenlikten, ödleklilikten, büyüklük çılgınlığından, züppelikten ve sistematik güvensizlikten dolayı batağa saplanan yapımlar arasında seyirci tarafından hoş karşılandığını gösteriyor.

(1957)

Kötü Adam Sacha Guitry

Parisliler, karışimleri, rol değiş tokuşunu, Ingres kemancılarını sevmiyor: Jean Renoir piyes mi yazıyor? Onun sinematografik, anti-teatral olduğu ilan edilir; aynı şekilde Jean Cocteau yalnızca bir akrobat olacak, her telden çalan birisi olarak kalacak ve efsaneye inanacak olursam, romancı Jean Giraudoux'nun tiyatro metni yazmasının yasaklanması istenmiştir. Bu tabular, bu yasaklar, bu zorunlu etiketler, vasat insanların, ahmakların, ufak tefek uzmanlıklarını kıskananların işidir. Sinemaya gelince başka bir disiplinden gelen sanatçıların cesaretini kırmak için çoğu zaman karmaşık bir tesisattan bahsedilir.

On iki iyi filmini ona borçlu olan Fransız sineması için ne mutludur ki Sacha Guitry'nin kompleksleri yoktu. Filmleri arasında (en azından görme şansım olanlar) muhtemelen en iyi olanları şunlardır: *Bizim Topraklarımızdan*, *Aldatmanın Romanı*,

Bir Hayal Kuralım, *Arzulanan*, *Champs-Élysées'ye Çıkalım*, *Dokuz Behâr*, *Debrurau*, *Katiller* ve *Hırsızlar* ve son filmi *Üçü Bir Çift Eder*. Sacha Guitry baştan savmacıydı, bir film üzerinde uzun uzun durmayı ve rötuş yapmayı sevmiyordu; senaryosundan memnundu, oyuncularından emindi, süratle ve mümkün olan en kolay yoldan bazen aynı anda tıkırdayan iki kamerayla kaydetmeyi seviyordu. Filme alındığına göre ortaya çıkacak gösteri her halükârda sinematografik olacaktı. "Filme çekilmiş tiyatro" ifadesi, aralara sokak sahneleri, çatılar üzerinde kovalamacalar, iki otomobil ve dörtlü koşturan bir at koymadan bir film çekmeye cesaret eden yönetmeni lekelemek için icat edilmiştir. Jules Dassin'in bir romandan uyarlanmış ve kırlarda çekilmiş *Yeniden Çarmıha Gerilen İsa* adlı filminin, tam anlamıyla mükemmel ve beyaz perdeye aktarımı için bile daha fazla iyileştirilemez olan *Bir Hayal Kuralım*'ından daha çok "filme çekilmiş bir tiyatro" olduğu kesindir.

"Bu sinema mı yoksa sinema değil mi?" diye tekrarlanıp durulur. Ne ahmaklık! Hiç kimse İtalyan yeni-gerçekçiliğin, Napoli sokaklarında herkesin önünde yıkanan kirli çamaşırın "gerçekçi" yönetmenler Carné'nin veya Feyder'in filmlerinden değil de, Marcel Pagnol'un kilerden, yaratıcıları tarafından oldukları gibi filme çekilen tiyatro piyeslerinden doğrudan doğduğunu fark etmedi.

1936'da Sacha Guitry dört film çekti. Bir düşünün bir yılda dört film! Ne mutlu bana ki dördünü de biliyorum: Başarısız bir randevu ve jigololuk üzerine örf adetler komedisi olan *Yeni Anlaşma*. Filmde Paris'te üç tane Jeanne d'Arc heykeli bulunduğunu öğreniyoruz, buradan da müthiş bir yanlış anlaşılmalarda silsilesi doğuyor. Sacha Guitry'nin hakkıyla olarak şaheseri olarak kabul edilen *Aldatmanın Romanı*, üçte ikisi yorumlanmış, itilmişlerin serüvenlerini anlatan, eşi benzeri görülmemiş buluşların yer aldığı ve tekrar yayınlanmamış bir filmidir. Daha önce bahsettiğim, Sacha Guitry'nin, Jacqueline Delubac'ın ve Raimu'nün tek bir dekor içinde olağanüstü bir şekilde yorumladıkları *Bir Hayal Kuralım*; icat ve komiklik bakımından unutulmaz orta metraj *Cambronne Kelimesi*.

Bu filmleri bugün tekrar seyretmek ve dönemin sahte şahe-serleriyle karşılaştırmak öğretici bir derstir. Sacha Guitry, Duvi-
vier'den, Grémillon'dan ve Feyder'den daha yetenekli, René C-
lair'den daha komik ve kuşkusuz onun gibi tumturaklı olmayan
gerçek bir yönetmendi.

Sacha Guitry sinema tarihinden modayla ve tarzlarla alay e-
derek geçti, şiirsel gerçekçiliği, psikolojik gerçekçiliği, Amerikan
tarzı komediyi asla uygulamadı. Her zaman Sacha Guitry'lik yap-
tı, yani kendine has temaları genelde tuhaf ve gülünç bir buluşla
işledi: aşk ihanetinin iyilikleri; asosyallerin sosyal faydası; hırsız-
lar, katiller, jigololar ve kaknem karılar, hayatın paradoksu. Haya-
tın kendisi paradoksal olduğu için de Sacha Guitry gerçekçi bir
yönetmen oldu.

Sinema, her zaman baştan yorulmuş olan senaristlerin göre-
vini zorlaştıran belli sayıda klişeyle yaşar, hayatta kalır ve intihar
eder. Şimdilerde bir hırsız, Mandrin, Cartouche veya Arsen Lü-
pen gibi kahramanlık veya cömertlik amacıyla çalışmadığı sürece
sempatik bir karakter olamaz. Aynı şekilde zina yapan kadın da
kocas alçağın teki veya bir budala, sevgilisi de itibarlı bir genç
yıldız olmadığı sürece antipatik bir karakter olmak zorundadır.
Bu kadar çok filmin daha baştan kötü ve sinir bozucu olmasının
nedeni güya seyircinin dikte ettiği kurallara itaat edilmiş olması-
dır. Neredeyse bütün filmler karşısında bir seyirci, bozguncu ol-
masına gerek yok, medeni birisi olması yeterli, ters tepki verecek
ve sempatik olması istenen karakterler son derece yapmacık ve
üzerinde fazla çalışılmış görüneceğinden, yazarların utanç verici
olmasını istediği karakterlere sempati duyacaktır.

Sacha Guitry'yle, tıpkı Renoir'la (ikisinin bazı ortak noktaları
vardır: her yıl büyüyen müşfik bir kadın düşmanlığı, önemli olan
tek şeyin sevilen kadının yumuşak teni olduğu düşüncesi...) ol-
duğu gibi, bu sempatik veya antipatik karakter kavramı ortadan
kalkar ve yerini daha hoşgörülü ve aynı zamanda olduğu şekliyle
hayata daha berrak bir bakışa bırakır: yüz farklı eylemin yer aldığı
ve en doğru çizimini beyaz perdenin sunabildiği bir komedi.

Renoir'ın sırrının adı içtenlik (familliarité), Sacha Guitry'nin sırrının adıysa muzipliktir (malice). Dünyanın ilk sıradaki temasını, kadın erkek ilişkilerini ve aynı zamanda ikinci büyük tema olan efendiler ve hizmetçiler konularını ele alırken sergiledikleri özgünlük ve açık yüreklilik sayesinde filmleri birbirine cevap verir. Guitry ve Renoir bütün fantezilerini meşru kılan bir sadelikle, bütün serbest tutumlarını şiirselleştiren bir gerçekçilik duygusuyla, hiçbir zaman bir kenara bırakamadıkları kötümserlikleri ve bunu dahil etmedikleri eserlerinde ister istemez kuşkulu görünüş, hayata olan aşklarıyla birbirlerine kavuşurlar.

Filmlerin çoğunda film diyalogları, aşk sahneleri, duygusal ilişkiler inanılmaz bir sahteliktedir. Sacha Guitry'nin filmlerinde gerçeklik, nereyse bizi yerimizden zıplatan bir güçle her sahnenin sonunda aniden ortaya çıkar. *Yeni Anlaşma*'da akşam yemeğine davet edilen jigolo biraz erken gelir; koca her an gelebilir ve jigolo yaşını başını almış kadına şunu teklif eder: "*Hadi sevişelim! Kapının arkasında, hızlıca, yemin ederim vaktimiz var.*" Aynı karakter *Aldatmanın Romanı*'nda asansör hizmetlisidir; asansörde Marguerite Moréno onu fark eder. Asansör yukarı doğru giderken kadrajdan çıkar. Aşağıda herkes asansörü bekler, ama asansör bir türlü inmez; nihayet geldiğinde asansör hizmetlisi biraz önce kendisine verilen yeni güzel saate bakıyordur: Sacha Guitry Lubritsch'in Fransız kardeşidir.

Açıkçası berbat olan birkaç filminden (*Toa, İki Güvercine*) sonra *Zehir* güzel bir sürpriz oldu. Fikir tuhaf bir olaydan alınmış: Karısını öldürmeye karar veren bir adam (Michel Simon) cinayetin çoktan işlendiğine inandırdığı bir avukata başvurur; "salyası akan" avukatın her biri birer nasihat yerine geçen tavsiyelerini aldıktan sonra adam olabilecek bütün hafifletici nedenleri kendi lehine kullanarak karısını bıçaklar ve bizim büyük sevincimiz adına temize çıkar.

Burada Sacha'nın alışıldık temasını bulmaktayız: sarhoşken veya öfkeyle yapılan bir şeyin soğukkanlılıkla işlenmesi, yasayı tersine çevirmesi ve toplumun oyununu oynayarak toplumun ku-

rallarına olan borcunu ödemesi. Fakat bu kez önemli olan şey, Jean Vigo'nun *Geçip Giden Çatana*'yı, Stroheim'in *Budala Eşler*i gibi, sinemada gerçekçilik türünde en iyi örneklerin sunulduğu anları akla getiren, acımasızlık ve ürkünçlük timsali yaşlı bir çift arasındaki kavga sahneleriydi. Kadın, Michel Simon'a söven, ona aptal, baş belası diyen, öfkesinin kat sayısı adamın cinayetten önceki sakinliğinden dolayı artan *Zehir*'deki,* kelimenin tam anlamıyla kanımızı donduran çığlık işte budur.

Ölüm döşeğindeki Sacha Guitry'nin yönetemediği *Üçü Bir Çift Eder*'de tartışma götürmez olan şey Sophie Desmarets'nin, Darry Cowl'un, Philippe Nicaud'un, Clément Duhour'un, Jean Rigaux'nun en iyi oyunlarını sergilemeleridir. Neden? Çünkü diyalog öyle doğru, öyle gerçektir ki, yanlış yorumlamaları mümkün değildir ve oyuncular kendi hallerine bırakıldıkları için metnin yazıldığı tonu, uygun tonu doğal olarak bulmuşlardı. En sevdiği kostümün içinde, subay kıyafetiyle ölüm döşeğine uzanmış Jean Rigaux'nun komik sahnesini hatırlamaya gerek bile yok. Kendini beğenmiş ve budala olarak nitelendirilen Sacha Guitry kendisiyle ve zaman zaman ölümle alay etmesini biliyordu.

Sacha Guitry'nin inceliğinin, insanlığının yakın döneme ait *Paris Bize Anlatılmış Olsaydı*'daki şu sahnede kanıtını görmekteyiz: Şehirde kralını korumak için "onun yerine geçerek," hayatını her gün tehlikeye atan IV. Henri'nin benzeri, Ravillac cinayetinden sonra evine döndüğünde, onu gözyaşlarıyla karşılayan karısı "Nihayet bu kâbustan kurtulduk," der.

Bütün eserlerinde aşka ilişkin bu uçsuz bucaksız alayın telafisi olarak neredeyse insanı altüst eden, dostluk ve hayranlığa karşı büyük bir saygı var. Sacha Guitry'nin ilk filmi *Bizim Topraklarımızdan*, genç Sacha'nın hayran olduğu sanatçıları "sessiz" olarak gösterir: Mirbeau, Auguste Renoir, Claude Monet, Rodin, Degas, Saint-Saëns, Anatole France. Son filmi *Üçü Bir Çift Eder*'de Sime-

* Filme adını veren *poison* kelimesinin anlamı zehirdir ve eril artikelle kullanılır, fakat burada kadına gönderme yapmak için eril artikel olan *le* yerine dişil artikel *la* kullanılmıştır. -çn.

non'a, Alfred Jarry'ye ve Michel Simon'a saygılarını sunmuştur. Ona ait olan son sinematografik görüntü bu filmin girişidir: Eski dostu Albert Willemetz'i arayıp zayıflığının bizi fazla üzmemesi için yüzünü biraz eğerek onunla vedalaştığı görüntü.

İki yıl önce, *Katiller ve Hırsızlar* çekilirken, Sacha Guitry'le bir mülakat yapmak istedim, sekreteri sorularımı hazırlayıp söyleşiden önce Usta'ya okutursam mülakatı yapabileceğimi söyledi. Aptallık edip bunu reddettim. Ne aptalmışım!

(1957)

ALBERT LAMORISSE

Le Ballon Rouge Kırmızı Balon

Altı aylık bir sürede *Kırmızı Balon*'u üç kez izledim ve bu filmin kaçınılmaz olarak meydana getirdiği coşkunluğu iyi biliyorum. Filmi sert bir şekilde eleştirmeye yeltendiğimde en sadık okurlarıma kadar herkesin gözünde tahammül edilemez bir hal alacağımı ve kendimi gülünç duruma düşürme pahasına dikkat çekeceğimi biliyorum. Bir eser bütün seyirci kitlelerinin hayranlığını kazandığında genel görüşe karşı çıkmakta tereddüt edilir, hatta yalnız kalmamak için onu sevmiş gibi yapmaya girişebiliriz bile.

Küçük bir oğlan ile onu küçük bir köpek gibi takip eden balonu arasındaki sevgi hikâyesini anlatan *Kırmızı Balon* özenle yapılmış bir filmidir, çok güzel bir şekilde fotoğraflandırılmış, en azından mizansenini iyi yapılmıştır. Çocuğu oynayan küçük oğlan da yüzünü mümkün olduğunca az buruşturan bir çocuktur. Bunları söylemiş olmakla birlikte, bence filmde ne şiir ne fantezi ne duyarlılık ne de gerçeklik var; *gerçek* şiir, fantezi, duyarlılık ve gerçeklikten bahsediyorum.

Walt Disney hayvanlara söz verip insanca tepkiler yükleyerek hayvanlara da, insanlara da kazık attı. La Fontaine'i karikatürleştirerek ona ihanet etti ve kimse de Disney'i şair yerine koymadı.

Türetme eyleminden şiirsel hiçbir şeyin doğamayacağı kanısındayım; başka eşyaların görünümünü alan bu modern eşyalar-

dan nefret etmeliyiz: aslında çakmak olan şu kalem, aslında sigara kutusu olan şu ciltli kitap vs.

Walt Disney'in hayvanları gibi *Beyaz Yele* de sahte bir attır, çünkü insanca tepki verir. *Kırmızı Balon* en son hilelerine kadar varan aktarım veya türetme yönteminin sadece bir uzantısıdır. Bu kırmızı balon, insan gibi davranan küçük bir köpek gibi, küçük oğlanı kendi isteğiyle takip eder. Bu da Walt Disney'i kat be kat aşar. Bu hilenin sakıncası yapay olması ve film ilerledikçe bu fikre daha da batmasıdır.

Lamorisse'in filmlerinde duyguların bu gerçekliğinden eser yok. Oysa bu gerçeklik sayesinde *Perrault Masalları* ile *Güzel ve Çirkin* oldukları gibidir, yani aynı anda hem şiirsel hem ahlaki, hem gerçekçi hem insani eserlerdir.

Mesele eğlenmek olduğu sürece *Kırmızı Balon*'da her şeyin yapmacık olması, anlaşılmış ve hileli olması önemli değildir; nihayetinde bizi güldürmek için en basitinden en bayağısına her yol mübahtır.

Durumun zorlaştığı nokta yazarın bizi duygulandırmaya çalıştığı noktadır. Lamorisse peri masallarının en basit kurallarına riayet etmediği gibi, filmlerine çıkış noktalarının hiçbir şekilde hedeflemediği bir yoğunluk katmak için bu kuralları hiçe sayıyor.

Masallarda her şey insanca çözülür, yaşanan dramatik yasalar gereği olaylar dünyevi düzene döner. Oysa Lamorisse'le her şey bambaşkadır: *Beyaz Yele*'nin sonunda at küçük oğlanla birlikte denize girip kaybolur, *Kırmızı Balon*'da balonlar çocuğu alıp göklere çıkarır. Bu iki son, fikri son noktasına "götürmüş" izlenimi yaratarak artık sıkıntı yaratmaya başlayan bir önermeden kurtulmanın yalnızca bir yoludur.

Albert Lamorisse bize balonu çocuğun bir *arkadaşı* gibi gösterdiğini sanıyor, oysa gerçekte balon bir *hizmetçi* gibi gösterilmiştir, çünkü küçük oğlanı sokaklarda iki metre mesafeyle takip ediyor.

Beyaz Yele'de olduğu gibi *Kırmızı Balon*'da da "kötülerin" müdahalesi zevksizce son buluyor. Lamorisse yalnızca bir "büyücü" gibi görülme korkusundan filmlerinin dörtte üçünde ilgi odağını

değiştirir ve fanteziyi trajediye yükselttiğini iddia eder. Buradaki türlerin karışımını kabul edilemez buluyorum, çünkü Lamorisse şiirsel kahramanını bizlere daha çok sevdirmek için psikolojik serserilerin zulmüne uğrattırır. Bu fazlasıyla kolaydır.

Bu güç suiistimali, aşırı patetikleştirme günümüzde bütün alanlarda yıkıma sebep oluyor: Edith Piaf korolarla kendisine istediği kadar “destek” çıkartsın ve “yankılanmak”ta ısrarcı olsun, bizi bir bistroda intihar eden bir oğlanla bir kızı konu edinen şarkının bir Yunan trajedisi olduğuna inandıramaz. Şarkısında şöyle söylüyor: “*Ben bardakları kuruluyordum, kafenin arka tarafında,*” ama bu Jean Racine’in sözleri üzerine Bach söyleyen Sarah Bernhardt değil. Bu durumda *Büyük Bıçak*’ın yapımcısı Jack Palance’ın şu sözünü kendi hesabıma almak istiyorum: “Söyleminizin tumturaklığının söylediklerinizle orantısız olduğunu kimse size söylemedi mi?”

Evet, Lamorisse, ciddi olayları hafif tertip anlatmanın hafif şeyleri ciddiyetle anlatmaktan daha iyi olduğunu herkes bilir.

Gösteri sanatlarında uzaktan gelen ve geldiği hissedilen şeye “telgraf etkisi” denir; *Kırmızı Balon*’da şiir *Beyaz Yele*’de Folco’nun pantolonunda oluşan yırtıklar gibi sürekli telgraflaştırılmıştır. “İşlenmemiş olmayan her şey dekoratiftir,” demişti Jean Cocteau.

İlke kısmı anlaşıldıktan sonra, “Lamorisse tarzı şeyler yapmak” kolaydır; iyi kalpli küçük bir çocuğun karşısına birkaç kötü koyup çatışma nesnesi olarak tatlı küçük bir hayvan veya güzel “bir şey” vermeyi unutmamak yeterlidir.

Çocukta illa hayvansı ve hayvanda da çocuksu bir şeyler olacaktır. Şunu teklif ediyorum: Beyaz ren geyiğini kaybeden ve kötü kutup kâşiflerine rağmen onu bulan Laponyalı çocuk, hayvanın boynuna sarılmış halde karda kaybolur. Ya da kötü kalpli büyük askerler tarafından kahve torbası kesilen küçük Brezilyalı, kahvesi denizde dağılınca küçük hazinesini toplamak üzere denize dalar ve kaybolur. Paganizmini yitiren küçük Çinli çocuğa ne dersiniz? Peki golf pantolonunu kaybeden sokak çocuğu?.. Ama bunlarda bile Lamorisse için fazla fantezi vardır.

Cocteau'nun şu acımasız ama doğru sözünü biliriz: “*Bütün çocuklar şairdir, Minou Drouet hariç.*” Dolayısıyla *Kırmızı Balon* Marie-Chantal için yapılmış bir Minou Drouet filmi gibidir.

Kırmızı Balon'un, Edmond Sechan'ın olağanüstü çalışması sayesinde en iyi renkli filmlerden biri olduğunu belirtmezsem haksızlık etmiş olurum.

(1956)

JEAN-PIERRE MELVILLE

Les Enfants Terribles Müthiş Çocuklar

1950'de çekilen bu Cocteau-Melville filmi Fransız sinemasında o sırada yapılan bütün filmlerden farklıydı. Ama *Müthiş Çocuklar* aslına sadık yorumuyla, 1930'larda gençliğini yaşayan herkesin kendini gördüğü romanın büyüleyici, derin çekiciliğini geri getiriyordu.

Genç seyircilerin bu "çocukların" "çocuklarının" –Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Carmelo Bene ve diğerlerinin– şiirsel sinemasına uyum sağladığı bir dönemde yeniden gösterime girmiş olması akıllıca.

Elizabeth rolündeki Nicole Stephane'ye olan hayranlığım yıllardır devam ediyor. Elizabeth rolü inanılmaz derecede ifadeli dudaklarından konuşmuyor akıyor sanki. Erkek kardeşi rolündeki Edouard Dhermit'in solgun ciddiyeti de hoşuma gidiyor. Nora Gregor'un *La Regle du Jeu*'daki kadar aykırı oyunculuğu beni hâlâ etkiliyor.

"Sevmek ya da sevilmek ideal olan bu...ikisinin de aynı kişiyle ilişkili olması koşuluyla. Ama hep tam tersi olur." *Le Grand Ecart*'da Cocteau, altı yıl öncesinden *Müthiş Çocuklar*'ın derin konusunu ilan ediyordu.

Bu dört-elli konçertoda Melville ve Cocteau'ya ait bölümleri dikkatle ayırmanın gereği yoktur. Melville'in dingin gücüyle Co-

cteau'nun cesur yazısı birebir örtüşür. Bu iki sanatçı Bach ve Vivaldi gibi çalışmıştır. Jean Cocteau'nun en iyi romanı Melville'in en iyi filmine dönüşmüştür. *Müthiş Çocuklar*'da da sinema tarihinin gerçek anlamda kokusunu hissedebileceğiniz ilk filmde (çocukların hasta yattığı odaların kokusu) dram ilerler ilerler ve patlar, tıpkı bir ateş çizelgesindeki kırık bir çizgi gibi. Bu hastane şiiri, genci yaşlısı aşk hastalığına yakalanma becerisini yitirmedikçe eskimeyecek.

(1974)

MAX OPHÜLS

Lola Montès

Lola Montès'in Günahları

Bitmekte olan sinematografik yıl 1946 yılından beri gördüğümüz en zengin ve en canlı yıl oldu. Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*'ıyla başlamıştı ve Max Ophüls'ün *Lola Montès'in Günahları*'yla bitiyor.

Filmin adını aldığı kadın kahraman gibi, bu film bir skandala neden olabilir ve tutkuları şiddetlendirebilir. Mücadele etmek gerekirse, mücadele edeceğiz, kalem kavgası yapmak gerekirse, kalem kavgası da yaparız!

Bugün 1955'te savunulması gereken sinema işte budur, *auteur* sineması olduğu kadar gözler için bir ziyafettir, her görüntüde icatların fışkırdığı fikir sineması, savaş öncesinden hiçbir şey ödünç almayan bir sinema, çok uzun süredir kilitli tutulan kapıları kıran bir sinema.

Coşkumuza biraz gem vuralım, sırayla ilerleyelim ve canımız ne kadar istemese de nesnel kalmaya çalışalım!

Kronolojiyi altüst eden hikâyenin yapısı akla *Yurttaş Kane*'i getiriyor, ama burada ilk kez olanaklarının en uç noktasına kadar kullanıldığı izlenimi veren sinemaskopun katkısından faydalıyor. Max Ophüls oyuncularını geniş beyaz perdenin insandışı çerçevesine safça boyun eğdirmek yerine, görüntüyü zapt eder, böler, çoğaltır, büyük yankı uyandıran mizansenin ihtiyaçlarına göre yoğunlaştırır ya da esnetir.

Eserin yapısı yeni olduğu kadar cesurdur da; dikkati dağınık seyircinin ya da filmin ortasında gelen seyircinin kafasını karıştırabilir: Onlar da şanslarına küssünler. Bazı filmleri seyretmek kusursuz bir dikkat ister: *Lola Montès* bunlardan biridir.

Gelgitli bir hayatın sonunda Lola Montès bir Amerikan sirkinde “tutkusu”nu, yani sıradışı duygusal cehenneminden bazı anları pandomim olarak oynamaktadır. Sirkin ortamı kâbus gibi ve çılgıncadır. Üç bölüm bizleri sirkten uzaklaştırır: Franz Liszt’le bir ilişkinin sonu, Lola’nın gençliği, sirke gelmeden hemen önce Bavyera’da bir kralla olan aşkı. Dördüncü bölüm Montès’i sirkte gösterir, burada Peter Ustinov seyis, cellat ve son âşık rolündedir.

İspanyol takma adına rağmen İrlandalı bir maceraperest ve sosyete fahişesi olan gerçek Lola Montez, hayatının sonunda gerçekten de kendi yaşamöyküsünden yola çıkan bir gösteride yıldız olmak için bir Amerikan sirkinde işe alınmıştır. Max Ophüls on altı bölümlük bir diziye yetecek uzunlukta bir konuyu iki saatlik bir filme sıkıştırmak yerine Lola’nın geçmişine göndermelerle kesilen sirk gösterisini oluşturmayı tercih etmiş. Yaşamöykücü seyis Peter Ustinov sirk yöneticisi bilinçsiz acımasızlıkla, bayağılıkla ve zevksizce gösterisini düzenlemektedir. Büyük oyuncuların televizyon yıldızlarından daha itibarlı olmasının nedeni sanatın, hayatı biraz güzelleştirerek taklit etmesidir!

Max Ophüls her türlü başarının anlamsız yönü, gürültülü patırtılı kariyerler ve skandalın işletilmesi üzerine bir film çekmiş. Lola Montès, filmde sık sık tekrarlandığı gibi ne şarkı söylemesini ne dans etmesini bilir, sadece hoşça gider, kışkırtıcı ve skandal yaratan birisidir. Seyis bir *femme fatale* olduğunu söyler ve bu kadar yolculuk etmesinin nedeni de “*femme fatale*’lerin yerlerinde duramamasıdır.” Lola’nın geçmişine üç gönderme vardır; çocukluğu; sarhoş, kaba bir adamla (Ivan Desny) evliliği; fiyakalı bir budalayla (Franz Liszt) macerası; sanatsal düş kırıklıkları seyisin muzaffer sözlerini yalanlar. Lola diğer kadınlar gibi bir kadındır, kırılğan ve tatmin olamamış, “sokaktaki kadınların yapmayı hayal ettikleri şeyi yapmaya cesaret eden” bir kadındır. Hayatını hızlan-

dırılmış olarak yaşadığı için anakronik bir kralın (Anton Walbrook) yanında Bavyera'da büyüleyici bir duraklamadan sonra bir Amerikan sirkinde tutkularının pandomimini yaparak her akşam ölmeye mahkûmdur.

Max Ophüls yüzyıl önce bir ülkeyi kat etmek için haftalar geçmesi gerektiğini gözden kaçırmadığı için filmin çoğu Avrupa yollarında atlı arabalar içinde geçiyor. Bu soluksuz hayatın sonunda Lola erken yıpranmış, tükenmiştir: "Onu inceledim" der doktor, "kalbi düzgün çalışmıyor, boğaz ağrısı ise belki daha ciddi bir şeydir." Başka birçok fiziksel, tensel, bedensel belirti vardır: "Hayat benim için harekettir." Bir akşam Bavyera kralı ona şöyle der: "Biraz durmak, dinlenmek, kısa bir süre için bir yere demirlemek istemiyor musunuz?"

Film son derece titizlikle yapılandırılmıştır. Bazı seyircilerin kafasının karışmasının nedeni, çoğu filmin elli yıldır aynı çocuksulukla anlatılmış olmasındandır. *Lola Montès*, bu açıdan bir yandan *Yurttaş Kane*'e, diğer yandan *Çıplak Ayaklı Kontes*, *Aksi Rastlantılar* ve kronolojiyi şiirsel etki adına alt üst eden bütün filmlere benziyor.

Dolayısıyla burada bir hikâyeyi takip etmekten çok bir kadın portresini seyretmek söz konusudur; görüntü o kadar dolu, o kadar zengin ki hepsini bir anda görmek mümkün değil, hatta kulaklarımıza eşzamanlı konuşmalar geldiği bile olur, ama yaratıcısı bunu böyle istemiş. Ophüls'ü ilgilendiren şey, öyle görünüyor ki çekim senaryosunun güçlü anlarından çok *arada* olan şeylerdir. Parça parça kavradığımız metin (tıpkı hayatta olduğu gibi işittiklerimiz geri kalanı kavramamıza yardımcı oluyor) zekice, kısa ve özlüdür. Karakterler durumları zarif ifadelerle özetlemiyor ve acı çektiklerinde bu bize söylenmiyor, biz görüyoruz. İşte Jean Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır*'ından (tamamen faydaya yönelik ve şu tarz bir diyalog kullanılmıştır: *-Tuzu ver. -Al. -Teşekkürler.*) beri en zeki ve en doğru diyalogdur bu! Cümle kuran ve kendini belagatli göstermek isteyen tek karakter Peter Ustinov'un canlandırdığı karakterdir, ama o da kelimelerini arar, kem küm eder

ve kelimelerini düzeltir, tıpkı hayatta olduğu gibi! Max Ophüls İtalyan bir yönetmen olsaydı şöyle söyleyebilirdi: “Yeni-gerçekçi bir film çektim.” Burada, her şeyden çok dikkatimizi çeken şey şiir olmasına rağmen gerçekten de yeni bir gerçekçilik söz konusudur.

Üç versiyon olarak çekilen *Lola Montès*, farklı uyruktan oyuncular tarafından yorumlanmıştır: Rus-İngiliz olan Peter Ustinov, Avusturyalı-İngiliz Anton Walbrook ve Avusturyalı Oskar Werner. Fransız versiyonu için, ki yalnızca bu versiyon bizi ilgilendiriyor, bütün oyuncular az çok belirgin bir aksanla Fransızca konuşuyorlar. Buna bir de eşzamanlı diyalogun bazen iki veya üç konuşmayı aynı anda vermesini, fısıldaşmalar ve hayatta olduğu gibi sonu belli olmayan cümleler sunmasını eklediğimizde ilk versiyonda beşte birinin anlaşılmadığı bir ses bandı elde edersiniz.

Filmin diyaloguna hayran kaldığım ve merak ettiğim için son ses bandını karşılaştırmak için bir çekim senaryosu edindim. Yazılı diyalog iyiydi, ama oyuncular metne sadık kalıp olduğu gibi söyleyemediklerinden ve platoda yapılan değişikliklerden dolayı filmin diyalogu olağanüstüydü. Yazılı metindeki, “Şu an sirkimizde alkışladığınız vahşi hayvanlardan yüz kat daha öldürücü bir hayvan” cümlesi, şaşkın müthiş Peter Ustinov’un ağzında şuna dönüşmüştür: “Sirkimizdekilerden yüz kat daha vahşi bir hayvan.” Sirkte dans ustasının bütün cümleleri çekimde çok daha iyi etki yaratan çılgınlarla ve homurdanmalarla değiştirilmiştir. Aynı zamanda Max Ophüls kendi isteğiyle son montajda başarılı çekimler yerine ufak tefek yanlışların olduğu çekimleri tercih etmiş. Böylece Peter Ustinov’ın kamçısı bir ara dekorun saçaklarına dolanır. Aynı şekilde Bavyera kralı tiyatrodaki şöyle der: “Sizi görmeye geliyordum, Hanımefendi... yok, olmadı,” (bir dekoru atlatır ve sözünü düzeltir): “Sizi görmeye geliyordum, Hanımefendi... yorulmayasınız diye.” Muhteşem “yok, olmadı”nın çekim esnasında Anton Walbrook’un yanlış yerden geçmesinden kaynaklandığı kesin. İyileştirici yönleriyle bu sabit doğaçlama sayesinde, hepsi

daha doğru bir gerçeklik yönünde Max Ophüls, *Mösyö Lange*'ın Suçu'nun Jean Renoir'ıyla bağdaşır.

Lola'da oyuncuların kişilikleriyle konuşma biçimleri, konuşma biçimleriyle metinleri arasındaki ikili veya üçlü kayma, *Geçip Giden Çatana*'da Margaritis'in tereddütleri gibi coşku yaratıyor. *Lola Montès* ilk kem küm eden filmidir, kelimenin güzelliğinin (Walbrook'un "audience" kelimesini süslediği, şehvetli kadifemsilik) cümlelerin anlamından daha öne çıktığı bir filmidir. Ophüls gibi koşuklu metinlere olan düşkünlüğüyle yine Jean Vigo aklıma geliyor:

Kalbim *Geçip Giden Çatana*'nın şu küçük şiiriyle,

Ces couteaux de table
Aux reflets changeants
Sont inoxydables
Eternellement.

Bu masa bıçakları
Değişken yansımalarıyla
Paslanmazlar
Sonsuzca.

Ustinov'un yüksek sesle okuduğu şu şiir arasında gidip gelir.

A Raguse
Robe exquise
Qu'on refuse
A l'église.

Ragusa'da
Mükemmel bir elbise
Vermeyi reddettiğimiz
Kiliseye.

Lola Montès rekorların filmidir: Yılın en iyi Fransız filmidir, bugüne kadar görülmuş en iyi sinemaskoptur ve Max Ophüls günümüzün en iyi Fransız teknisyeni ve en iyi oyuncu yönetmeni

olarak burada kendini gösterir. Martine Carol bizi ilk kez tamamıyla tatmin eder; Peter Ustinov olağanüstüdür, tıpkı Oskar Werner gibi; Anton Warbrook ve Ivan Desny de mükemmeldir.

Max Ophüls kuşkusuz on dokuzuncu yüzyılın yönetmenidir. Kesinlikle tarihi bir film izlediğimiz hissine kapılmayız, aksine 1850'deki bir seyirciymiş gibi hissederiz, tıpkı Balzac okuduğumuzdaki gibi. Eserindeki bu yeni kadın portresi bütün diğerlerinin bir sentezi gibidir ve *Lola Montès*, *Yarın*'ın, *Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu*'nun ve *Madame de...*'nin kadın kahramanının duygusal talihsizliklerini bir araya toplamıştır.

Sevdiğimiz bir filmi savunmak için sevmediğimiz filmlere saldırmak pek tavsiye edilmez, ama sonuçta seyirci *Lola Montès*'e ilgi göstermiyorsa, seyirciyi gerçekten özgün ve şiirsel filmler seyretmeye alıştırmadığımızdan böyle olduğunu düşünmekten kendimi alıkoyamıyorum. "En iyi" Fransız filmleri (aklıma Claude Autant-Lara'nın *Kızıl ile Kara*'sı, Clouzot'nun *Şeytan Ruhlu İnsanlar*'ı ve René Clair'in *Hileli Aşk*'ı geliyor) seyircinin hoşuna gitmesi, onu pohpohlamak, ona övgüler yağdırmak için yapılmıştır.

Yedi günde beş kez başımızı döndüren bir filmin övgü dolu eleştirisinin bitmesi için bir neden yoktur. Son planın güzelliğini vurgulayarak sözlerime son vereceğim: Sirkte Lola vahşi hayvanların konduğu bir kafesin demirleri arasından öpülmesi için elini uzatır: Kamera geri kaydırma yöntemiyle geriye doğru gider, beyaz perdenin altında sirk seyircileri ilerler, öyle ki sinema seyircisi olan bizler onlara karışırız; beyaz perde de ilk kez bir sinemanın çıkışı yapılmıştır. Bütün film, Max Ophüls'ün bütün eserleri gibi Pirandello himayesi altındadır.

Lola Montès bir Noel hediyesi olarak verilen çikolata kutusu gibidir. Kapağını aralığımızda içinden muazzam bir değerde bir şiir çıkar.

Max Ophüls Öldü

Hamburg'un Schauspiel Tiyatrosunda kendisinin yazdığı ve uyarladığı *Figaro'nun Düğünü*'nü yönetirken, yılın başında kendini gösteren, romatizmal kalp hastalığını atlattığını sanıyorduk. Alman bir eleştirmen, Ophüls'ün Beaumarchais'yi kullanarak alışıldık taşkınlığının baş döndürücü bir ritim kazandırdığı bu gösteride Mozart'ın ve *commedia dell'arte*'nin ruhunu yeniden canlandırıdığını söylemişti. *Figaro'nun Düğünü* gerçekten de otuz kadar baş döndürücü tablo içeriyordu. "Genel" gösterim 6 Ocakta gerçekleşti ve Max Ophüls şehrin öbür ucundaki hasta yatağından kalkamadığı için zaferine şahit olamadı: Çıldırılmış kalabalık, alkışlarıyla oyuncularını kırk üç kez sahneye çıkartmıştı!

Max Ophüls 26 Mart 1957'nin sabahında vefat etti.

* * *

6 Mayıs 1902 tarihinde Saarbrücken'de doğan Max Ophüls, 1. Dünya Savaşından sonra, Saar halk oylamasında Fransız uyruğuna geçmeyi tercih etmişti. Bu ayrımı genelde bilinmez ve ondan "bizde çalışan bir Viyanalı" olarak bahsedilir. Aslında Ophüls Viyana'da 1926 yılında, yalnızca on ay kadar yaşamıştır.

Tiyatro oyuncusu, ardından yönetmen olan Ophüls sinemaya, Berlin'e birlikte gittiği bir kadın oyuncusuya olan aşkı yüzünden girmiştir. Sinema sesli olmaya başlayınca, tiyatrodan gelenler arasından yönetmenler aranılır olmuştu ve böylece Ophüls 1930 ile 1932 arasında hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz, Almanca dört film yönetmiştir. 1932'de Smetana'nın operasından uyarlanan *Satılmış Nişanlı*'yla, özellikle de Arthur Schnitzler'in piyesinden uyarlanan *Bir Aşk Hikâyesi*'yle (en ünlü olan ve kendisinin de en çok sevdiği filmidir) tanınmaya başladı. Dört yıl önce gerçekleştirdiği *Madame de...* Paris'te gösterime sunulduğunda hiç kimse Max Ophüls'ün Louise de Vilmorin'in kısa romanını uyarlarken, *Bir Aşk Hikâyesi*'nin yapısını tamamen kullandığını

fark etmedi. Filmin son yarım saati, düello ve final sadece yeniden çevrimdi. Nazizm gelir gelmez Ophüls Almanya'yı terk ettiği için *Bir Aşk Hikâyesi*'nin jeneriğinden ismi silindi, bir buçuk yıl önce Almanya'ya geri döndüğünde filmini Almanya'nın bilmem hangi şehrinde, yirmi beş yıl sonra tekrar seyretme olanağı buldu. Film gösterilmeden önce orali bir ünlü, yönetmenin adının jenerikten çıkarılmasının gurur duyulacak hiçbir yanı olmadığını söylemiş. Bir anlık sessizlikten sonra film gösterilmiş ardından da müthiş bir alkış kopmuş.

Cinématheque Française *Bir Aşk Hikâyesi*'nden sonra gelen, bir tefrika romanından uyarlanıp 1934'te İtalya'da çekilen ve tuhaf bir şekilde *Lola Montès*'i haber veren *Herkesin Kadını*'nı bazen gösteriyor. Bu film, aşırı yorgun düşmüş, intihara teşebbüs ettikten sonra hastane yatağında ona anestezi yapılırken duygusal hayatının en acı dolu anlarını hatırlayan bir yıldızın dramıdır. Isa Miranda, Martine Carol'dan yirmi yıl önce, muhteşem bir şekilde yönetilmiş olan bu dramın patetik kadın kahramanı olmuştur.

Ophüls'ün savaş öncesi Fransa'da gerçekleştirdiği altı kadar filmin arasında muhtemelen *Kadın İlah* en iyi filmiydi: Colette'i –dürüst bir taşra kızı Paris'e gelir ve *music-hall* onu yakalayır– başlangıç noktası olarak alan Ophüls, fırıl fırıl dönen kulis dünyasının ilk tablosunu sunar. Daha o zamandan *Lola Montès*'i düşünmek zorunda olmamızın nedeni, Ophüls'ün yıldız olarak Simone Berriau'yu kullanmak zorunda kalarak gülünç ve gerçekçi detay yığınıyla ikinci rollerin lehine onu geride bırakmış olmasıdır. *Zevk*'le birlikte *Kadın İlah* Ophüls'ün Jean Renoir'a en yakın olduğu filmlerdir.

Yine Simone Berriau'yla, hayalet hikâyesi anlatan, daha az başarılı olan *Tatlı Düşman*, René Clair'in özel efektli hızlı yapıtlarının keyifliğini sergilese de, bu masalda hatırı sayılır ölçüde şefkat vardır.

Ardından Ophüls hiç sevmediği Yoshiwara'yı, az çok sevdiği Werther'in *Romani*'nı, biraz sevdiği *Yarınsız*'ı ve 1939'da üniforma-

siyla, Cezayirli askerler arasında seferberliğe katılarak tamamladığı Mayerling'den Saraybosna'ya'yı çekti.

Terhis edildikten sonra Cenevre'de Louis Jovet ve Madeleine Ozeray'la birlikte *Kadınlar Mektebi*'nin çekimlerine başladı; üç gün geçtikten sonra yapımcı saçını başına yolmaya başladı. Birinci plan, perdeleri açılmamış bir tiyatro sahnesini gösteriyordu; Jovet tavandan kameraya doğru iniyordu, sahnenin üzerine vardığında gösteri başlıyordu, Ophüls'ün kameraları, oyuncularını takip ederek onlarla birlikte sahnenin arkasına, kulislere, askılık-ların arkasına vs gidiyordu. Bu Pirandelloculuğu *Aşk Zinciri*'nde, *Zevk*'te, özellikle de *Lola Montès*'te görürüz.

Nazilerle karşılaşmaktan 1932'de olduğu gibi, 1940'ta da az da olsa endişe duyan Max Ophüls, eşi ve oğluyla birlikte New York'a ayak basar, trene para vermemek için bir araba satın alır ve Hollywood'a beş kuruşsuz gelir. Dört yıl boyunca ertesi gün işe başlama umuduyla yaşamıştır; 1948'de nihayet Douglas Fairbanks Junior'ın yapımcısı ve yorumcusu olduğu bir filmi, mükemmel olan *Sürgün*'ü çeker. Ardından Stefan Zweig'in eserinin güzel bir uyarlaması olan *Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu* ve (Fransa'da yayınlanmayan) *Yakalanmış* gelir.

1950'de Ophüls *Aşk Zinciri*'ni çekmek için Fransa'ya döner; film ilk kez gösterildiğinde yuhalandıysa da savaş sonrası dönemin dünya çapında başarılı eserlerinden biri haline geldi. Ardından Maupassant'ın üç hikâyesinden uyarlanan, filmleri arasında en az bilinen *Zevk*, *Madame de...* ve son olarak her şeyin söylendiği ve yazıldığı *Lola Montès* gelir. Bu dört film Max Ophüls'ün bütün türler arasında en zorlu film türü olan, dünya pazarını hedefleyen Avrupa'nın büyük yapımları içinde özgür ifadesini koruma başarısını gösterir.

Max Ophüls'ün lükse olan düşkünlüğü aslında ondaki büyük tevazuyu gizler; onun aradığı şey –gelişme hızı ve eğrisi– öyle narin ve belliydi ki, onu birbiri içine giren, biri diğerinden büyük on beş mücevher kutusu içine konmuş değerli bir mücevher gibi orantısız bir ambalajda koruması gerekiyordu.

Max Ophüls, ceketinin iç cebinde, çekmeyi hayal ettiği filmle-
rin isimlerinin yer aldığı küçük bir kâğıdı özenle saklardı. Bir gün
o kâğıdı bana gösterdi ve üzerinde şunları okudum: Goethe'nin
Egmont'u, Benjamin Constant'ın *Adolphe*'u, Offenbach'ın *Güzeli
Hélène*'i, Peter Ustinov'un *Dört Albay*'ı, (Ingrid Bergman için) *Cat-
herine de Russie*'nin yaşamöyküsü, Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarı-
nı Arıyor*'u ve aklımda kalmayan birkaç tane daha.

Anlaşmalarında istediği gibi çalışmasına izin verilmezse çekim
arifesinde vazgeçme hakkını saklı tutuyordu, örneğin *Mam'zelle
Nitouche* ilk manivela çevrilmesine bir hafta kala Yves Allégret'ye
bırakılmıştır.

Karşılaştığı temel sorun senaryoların işletilmesiyle ilgiliydi.
Ophüls nesnelerden daha çok yansımalarıyla ilgileniyordu, do-
laylı olarak, yani hayatı sektirmeye filme almayı seviyordu. Örne-
ğin *Madame de...*'nün, yapımcıların itiraz ettiği ilk tretmanı bizim
bildiğimiz hikâyenin tamamının aynalarda, duvarlarda ve tavan-
larda görülmesini öngörüyordu.

Bu nedenle, *Lola Montès*'te yalnızca yazdıkları çeklerin karşılı-
ğını vermekle ilgilenen kayıtsız yapımcılarla çalışması sayesinde,
Ophüls çok uzun zaman sonra ilk kez eski hayallerini (gösteri i-
çinde gösteri, Lola'nın hikâyesini üç gösteri alanlı sirk sahnesinde
kronolojik olarak değil de geriye dönüşlerle şeklinde ya da parça
parça anlatma olanağı vb) gerçekleştirmek için bütün yetkiler o-
nun elindeydi.

Ophüls bu fikirlerle öyle uzun zamandır iç içe yaşıyordu ki,
onu mimleyecek ve bunun karşılığında ona hiç beklenmedik yeni
hayranlar –Jean Genet, Audiberti, Rossellini– getirecek olan *Lola
Montès*'in bomba gibi patlayacağını hiç düşünmedi.

Ophüls'un neşeli ve bulaşıcı kahkahaları ünlüydü; sohbeti ola-
ğanüstü, cömert, coşkulu, müzikal karşılaştırmalarla doluydu. En
belirgin derdi ritimdi; bir filmin, bir romanın ritmi, bir yürüyü-
şün ritmi, bir oyuncunun oyun ritmi, bir hayatın ritmi; Lola'nın ki
soluk soluğaydı. Ara vermeyi, duraklamayı, dinlenmeyi hayal e-
diyordu. *Lola Montès* çıktıktan sonra sürekli onu övmek veya ona

sövmek için aramaların yapıldığı telefonundan kurtulmak üzere, “düşünmek” için Baden-Baden’e gitti.

Gitmeden önce filminin kurgusunu değiştirmeyi kesin bir dille reddetmişti. Yokluğunu fırsat bilerek Paris’teki bir laboratuvar da Lola’ya kesintiler yapıldığını söylemek için Baden’i aradım. Bana şöyle cevap verdi: “Fransız teknisyenlerin yönetmenin haberi olmadan böyle işler yapabileceklerini hayal bile edemiyorum. Bir yanlışlık olmalı. Almanya’da da Fransa’dakine benzer panik, umutsuzluk, coşku, umut gibi fırtınalardan geçen bu Lola’dan başarısızca kurtulmaya çalışıyorum...” Gerisini biliyoruz...

İki tür yönetmen vardır. “Sinema zor iştir” diyenler ve “çok kolay, aklınızdan geçeni yapıp eğlenmeniz yeterlidir,” diye iddia edenler. Max Ophüls ikinci türe aitti. Kendisinden ziyade Mozart’tan veya Goethe’den bahsetmeyi sevdiği için niyeti hep gizemli kalmış ve tarzı doğru anlaşılamamıştı.

Söylendiği gibi güzel sanatlara düşkün, dekoratif bir virtüöz değildi. “İyi görünsün” diye bütün dekoru başından sona kat eden kameranın tek bir hareketiyle on-on bir planı çekmiyor ve kamerası başkalarını hayran bırakmak için merdivenlerden, duvar diplerinden, bir gar peronundan, çalıların içinden geçmiyordu. Dostu Jean Renoir gibi o da her zaman tekniği oyuncunun oyununa feda ediyordu; Ophüls bir oyuncunun ancak fiziksel bir çaba göstermesi gerektiğinde –merdivenleri çıkmak, kırlarda koşmak, tek bir çekim boyunca dans etmek– oyuncunun daha iyi ve anti-teatral olduğunu fark etmişti. Ophüls’ün filminde bir oyuncu, ayakta veya oturmuş olsun, hareketsizce duruyorsa ki bu çok nadirdir, bir eşyanın, bir soba borusunun, saydam bir perdenin, bir sandalyenin oyuncunun yüzüyle objektifin arasına girmiş olduğuna emin olabilirsiniz. Bunun nedeni Ophüls’ün insan yüzünün asaletini bilmemesi değil, yüzünün objektiften kısmen gizlendiğini bilen oyuncunun içgüdüsel olarak bu eksikliği kapatmaya ve tonlamasıyla kendini göstermeye çalışacağını bilmesidir. Böylesi daha gerçek, daha doğru olacaktı, çünkü Max Ophüls ger-

çeklişe, doğruluğa tutkuyla bağlıydı. Ophüls gerçekçi, hatta *Lola Montès*'te yeni-gerçekçi bir yönetmendi.

Aynı şekilde hayatta bütün sesleri, bütün cümleleri işitemeyiz; bu yüzden Ophüls'ün filmleri ses mühendislerini deli ediyordu: ses bandının yalnızca üçte biri net işitiliyordu, hayatta olduğu gibi geri kalanı belli belirsizce duyuluyordu. Diyaloglar gürültüydü.

Ophüls'ün eserlerinde temel karakter kadındır, aşırı kadınsı kadın, her türlü erkeğin –esneklikten uzak askerler, büyüleyici diplomatlar, zorba sanatçılar, coşkulu genç oğlanlar vs– kurbanı olan kadın. Ophüls yalnızca bu ebedi konuyu işlediği için onun güncellikten uzak, anakronik olduğu söylendi. Filmlerinde haz-zın acımasızlığını, aşkın dramlarını, arzunun tuzaklarını gösteriyordu, “şen şakrak balonu takip eden hüzünlü yarın”ın (Victor Hugo) yönetmeniydi.

Lola Montès'ten sonra genç sinemaseverlerden onca mektup aldıysa, sinema kulüpleri onu o zaman keşfettiyse, bunun nedeni alışılmış olan genç yaşta çökmüş kadın temasına tamamen güncel kaygıları ilk kez bindirmiş olmasıdır: gösteri dünyasının modern şekillerinin acımasızlığı, romanlaştırılan yaşamöykülerinin abartılı kullanımı, patavatsız oyunlar, soru oyunları, sevgililerin sergilenmesi, magazin gazeteciliği, aşırı çalışma, depresyon. Bir keresinde bana, *Lola Montès*'in senaryosunu üç ay boyunca gazetelerde onu endişelendiren, sarsan, Hollywood'daki boşanmalar, Judy Garland'ın intihar teşebbüsü, Rita Hayworth'un macerası, üç sahneli Amerikan sirkleri, sinemaskopun ve sineramanın gelişi, reklamlardaki vaat yarışması, modern hayatın abartıları gibi şeyleri, neredeyse sistematik olarak ekleyerek yazdığını itiraf etmişti.

Lola Montès bugüne kadar çekilmiş en alaycı filmidir, ama kendini Ionesco'nun *Les Chaises*'i [*Sandalyeler*] gibi bir laboratuvar eseri değil, herkesin ulaşabileceği bir üstün-yapımdır. Peter Ustinov bu orantısızlık olgusunu bir makalesinde çok güzel açıklamıştı: “Yönetmenler arasında en içebakışçı olan yönetmendi, dünyanın en küçük saatini yapma ihtirasından başka ihtirası olmayan

ve onu yaptıktan sonra bir anlık bir *sapkınlıkla saati bir katedralin tepesine asmaya giden bir saatçi gibiydi.*”

Lola Montès’in ticari başarısızlığından rahatsız olan ve Modigliani üzerine bir film hazırlayan yapımcı, Max Ophüls’e eskiden itibarlı, şimdiyse bezgin bir senarist olan Henri Jeanson’la birlikte çalışmayı şart koştu; Ophüls’ün coşkusunu frenleyip onu denetleyecekti. Bu macerada olağanüstü ve duygulandırıcı olan nokta, Ophüls’ün coşkusuyla Henri Jeanson’un eski canlılığına yeniden kavuşmuş olmasıdır: *Modigliani*’nin güzel çekim senaryosu beklenmedik, ama etkili bir işbirliğinin neticesi, beklenildiği gibi zıtlaşmayan, aksine çoğalan iki coşkunun eseridir.

Max Ophüls, *Modigliani*’nin başarısının bağımsız bir yapım şirketi (Danielle Darrieux’yle ortaklaşa) kurmasını sağlayacak seviyede bir ticari getirisi olmasını umuyordu. İlk filmleri, Louise de Vilmorin’in romanından uyarlanacak *Histoire d’aimer* (*Sevmenin Öyküsü*) olacaktı.

Max Ophüls bazılarımız için Jean Renoir’la birlikte Fransız sinemasının en iyi yönetmeniydi, kadın kahramanların avukatı olmayı seçen, kadınların ortağı, başucu yönetmenimiz olan Balzacçı sanatçının ölümü hepimiz için büyük bir kayıptır.

(1957)

JACQUES TATI

Mon Oncle Amcam

O kadar çok film paranın kölesi olmakla suçlanıyor ki, ister istemez bir doğruluk payı taşıdığına inanıyorum. Paranın satın almayacağı tek şey ise zamandır. Yıldızların “saati pahalı,” teknisyenlerin de öyle, üstelik sürekli çoğalıyorlar ve ünlü stüdyo kiralama işi de öyle. Bu nedenle sinematografik yaratımda tesadüf önemli bir rol oynuyor, yetenekli insanların lehine, diğerlerin aleyhinde.

Her ne olursa olsun bazı yönetmenler tesadüfün, işlerine müdahale etmesini kabul etmiyorlar, eserlerinin a’dan z’ye denetimlerinin altında olmasını, tamamen kuşatılmış olmasını, başarısız bir planı ya da iyi yönetilmemiş bütün bir sahneyi tekrar çekmeyi, eserlerini yirmi kez kurgu masasından geçirmeyi istiyorlar... Bunlar için tek bir çözüm var: Hiç acele etmemek, gereken bütün zamanı almak. Nasıl peki? Sinema zamanına devalüasyon uygulayarak, yani yıldızların ve stüdyoların giderlerini ortadan kaldırıp çekimleri yirmi veya otuz kat daha ucuza getirerek.

Bu mutlak denetim politikasını yalnızca iki yönetmen uyguluyor: Robert Bresson ve Jacques Tati. İşte varmak istediğim nokta da buydu: Şu anki koşullarda, filmlerin tesadüfi, şansa bağlı, mucizevi, aşağı yukarı, belli belirsiz ve gülünç şekilde meydana getirildiklerini göz önünde bulundurursak, Bresson’un veya Tati’nin bir eseri ister istemez *apriori* olarak müthiştir ve sanatsal iddiası

olan herhangi bir eseri düzenlemesi gereken tek ve mutlak iradenin ilk görüntüden son yazıya kadar kendini dayattığı çok nadir bulunan otoriteden dolayı şahanedir.

Bu nedenden ötürü *Amcam*'ı sadece Tati'nin diğer filmleriyle karşılaştırarak değerlendirebiliriz. *Amcam*'ın Cannes'da bütün beklentileri tatmin etmediğini itiraf edelim; gösterimden önce Büyük Ödülü alır deniyordu, sonra Büyük Ödülü belki alır denildi.

Tati'nin mizahı son derece kısıtlayıcıdır, çünkü saf gülünçlükten gelmeyecek bütün buluşları dışlayıp yalnızca gözlemleme komiğiyle kendini sınırlamıştır. Hatta bu gözlemleme komikliğinin içinde bile Tati ikinci bir sansür getirir, gerçekte örtüşmeyen her şeyi dışlar. Klasik kesim tarzını, sahnelerin dramatik yapısını ve karakterlerin psikolojisini reddettiği için karakterlerin kişiliklerini temel alan gözlemi, yani insani gözlemi bile kendisine yasaklar. Ondaki komiklik yalnızca günlük hayatın olaylarıyla ilgilidir, hafif sapmış olsa bile her zaman inandırıcı durumlara yerleştirilmiş olayları temel alır.

Kariyerinin başlarında bu bilinçsizce, sezgisel olmalıydı. Üç şaka arasında Tati gerçeğe en yakın olanı, en az uydurulmuş olanı tercih ediyordu, ama üçünü de çekiyordu. Artık saf fanteziye olan tiksintisi, gerçeğe en yakın –gerçekten– gerçeğe olan arzusu bir sistem haline gelmişti ve her sistem gibi de incelenebilir ve aynı zamanda eleştirilebilirdi. *Bay Hulot'un Tatili* ya çok seviliyordu ya da hiç beğenilmiyordu, fakat dopdolu, mantıklı, yoğun, saldırılamaz bu güzel bütün karşısında ihtiyat dile getirilemezdi. Oysa *Amcam* ile uyum yaratılmamış, cazibe tam değil. Şu sekans çok beğenilirken, başka bir sekansta canımız sıkılır, tekrarlar sinir eder, Saint-Maur'a dönmek için Arpel fabrikasından ayrılmakta sabırsızlanırsınız, gölgede kendimizi kılı kırk yararken buluruz.

Tıpkı *Asri Zamanlar*'da Chaplin gibi, *Özgürlük İstiyoruz*'da René Clair gibi, Tati de bizim dönemimizi ilgilendiren bir filmle genel fikirlerin bir karışımını meydana getirmeye girişmiş, ama bizim dönemimizi gösterememiştir, çünkü karşı karşıya getirilen iki dünya yirmi yıl önceki dünyayla yirmi yıl sonraki dünyadır. Bütün Saint-Maur kısmı, sokaktaki sıradan insanların hayatı, pa-

zar, çocuklar hepsi büyüleyici, güzel, seyredilmesi hoş ve gerçekten başarılıdır. Modern kısım, Arpel ailesinin evi, muhtemelen sonuna kadar gitme kaygısından dolayı bazen ısrarcı ve rahatsız edicidir. Taslak bir bahane oluştursa bile yine de birkaç kez can sıkıcıdır; aşırı modern mutfak ilk gördüğümüzde komiktir, ikinci kez gördüğümüzde daha az komikken, üçüncüsünde hiç komik değildir. Tati'nin eksiltiye tahammülü yoktur ve bu da onu filmin eğrisine zarar veren aşırı bir yüklemeye götürür. Böylece önünden birisi –Arpel Bey hariç– geçtiğinde her defasında su fışkırtan metal balık olayı çözüp bütün yönlerini anladıktan sonra filmin üçte ikisi boyunca çok gereksiz hale gelir. Fakat Tati bu balığı dekordan kaldıramaz, onu kullanmaktan vazgeçemez, öyle yaparsa *artık mantıklı olmaz*; belki onu biraz gizlemek gerekir, ama uyguladığı mizansende bu imkânsızdır: Seyircinin görüş açısına denk gelen geniş sabit planlar vardır, hatta yakın plan yoktur, çünkü “*hayatta insanların burunlarının dibine kadar yaklaşmayız.*”

Aynı şekilde Arpel Hanımın ayakkabı tıktırtısı başta eğlendirici olsa da, sonlara doğru neredeyse sinir bozucu hale gelir. Bunun nedeni Tati'nin başka şaka bulamaması ya da aynı iplerle oynamak istemesi değildir, estetik tarafgirliğinin, ipe sapa gelmeyen mantığının, tamamen şekli bozulmuş, hatta neredeyse takıntılı bir dünya görüşüne götürür olmuştur. Hayata ne kadar yaklaştıysa çalışırsa, ondan o kadar uzaklaşır, çünkü hayat mantıklı değildir (hayatın içinde alıştığımız sesleri işitmemeye başlarız) ve sonuçta kahkahayı tetikleyecek yerde onu felce uğratan delirmiş, kâbusumsu, özekleyen bir evren yaratır.

Sözlerimin çapsızlık olarak değerlendirilmesi beni üzer; beklentim Tati'ye ve *Amcam*'a duyduğum hayranlıkla orantılıdır. Onun sanatı çok büyük olduğu için ona katılmamızın eksiksiz olmasını bekliyoruz ve neticede onun filmi fazlasıyla başarılı olduğu için yarın hakkındaki bu belgeseli karşısında donup kalıyoruz.

Tıpkı Bresson gibi, Tati de film çekerken sinemayı icat ediyor, diğer bütün yapıları reddediyor.

IV

YAŞASIN JAPON
SİNEMASI

KENJI MIZOGUCHI

The Street of Shame Akasen Chitai Utanç Sokağı

Ani ölüm haberini Venedik Festivali'nin ortasında aldığım Mizoguchi son yıllardaki en iyi Japon filmlerinin auteuruydu: *Oharu'nun Hayatı* (*Saikaku Ichidai Onna*), *Puslu Ay Öyküleri* (*Ugetsu*) ve diğerleri. Halihazırda festivalde gösterilmekte olan *Utanç Sokağı*, çağdaş konusu ve epizodik doğasından dolayı ilk bakışta diğer filmlerine oranla daha Batılı gözükmemektedir. Bu film çalıştıkları genelevden ayrılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan altı fahişeyle ilgilidir. Benim en az Mizoguchi'nin diğer filmleri kadar sevdiğim bu film, anladığım kadarıyla halk tarafından pek tutulmamış. Mizoguchi, Ingmar Bergman gibi, lüks ve onu izleyen ahlaksal çürümeyle büyülenmiştir. Sağlamından otuz çekim bize elden ele

geçen parayı, günahın ücretini göstermekte. Japon fahişelerin bir 4 CV'de (Citroen Quatre Chevaux) dolaştıklarına ve akşamdan sabaha Marilyn Monroe hakkında konuştuklarına dikkat edin. Kadın kahramanın (Mizoguchi'nin açıkça tercih ettiği, bir tür evcil hayvan misali, üzerine titrediği kızın) kendisini babasına sunduğu sahne bu güzel filmin en iyi sahnesidir.

(1956)

KON ICHIKAWA

The Burmese Harp Biruma no tategoto Burma Arpı

Bu Japon askeri masalı, 1945 yılında Burma'nın Japonya tarafından işgali sırasında elit bir alayda görev yapan bir onbaşının hikâyesini anlatır. Onbaşı bir tür Burma arpı çalar ve etkileyici, barışçıl, inanılmaz sonuçlara yol açar. İlk önce fareleri sonra çocukları büyüleyen Fareli Köyün Kavalcısı gibi, Mizushima enstrümanının tellerini tıngırdatar ve önce şarkıyı dinlemek için kavgayı bırakan düşmanını büyüler. Defalarca hayatlarını kurtardığı yoldaşlarının gözünde oldukça saygın birisidir. Savaş sona erdiğinde, hâlâ dağlarda savaşılan askerlere haber taşımak için bölüğünü bırakır. Yol boyunca yanından geçtiği çürüyen cesetleri gömer ya da yakar. İğrenmesinin üstesinden gelmek için durmaksızın uğraşmak zorundadır, bir zamanlar gamsız olan bu asker dehşet üzerine düşünür durur. Bir Burma rahibinin cesedinden giysilerini aldığı anda keşiş gibi yaşama fikrine kapılır ve dünyadan el ayak çeker. Bir gün yoldaşlarıyla karşılaştığında başını çevirip yürümeye devam eder. Askerler şaşkınla bağırsırlar: O muydu, değil miydi? Ona, ezberlediği sözleri durmadan tekrarlayan bir muhabbet kuşu gönderirler: "Haydi Mizushima, bizimle Japonya'ya dön." Birkaç gün sonra, bir çitin bir tarafındaki Mizushima, diğer tara-

fındaki arkadaşlarına bir muhabbet kuşu sunar: “Hayır, geri dönemem, hayır, geri dönemem.” Mahkûmlar, “Evim, güzel evim” şarkısını söylerler, Mizushima enstrümanıya kısa bir süre onlara eşlik eder, sonra başını öne eğip gözden kaybolur.

Bu Venedik Festivali jürisinin bazı üyelerini, geçen yıl neredeyse Altın Aslan’ı verdirecek kadar memnun eden ilginç bir filmidir. Girişimin içtenliği biraz da olsa şaibelidir. Her koşulda insanın Japon filmlerine karşı nasıl bir tutum benimseyeceğini bilmesi zor. *Cehennem Kapıları*, *Tüm Kuşlar Biliyordu*, *Gün Ortasında Gölgeler*’in ününün çok da hak edilmediğini hissetsem de, görme fırsatı bulduğum bütün Japon filmleri çarpıcı güzellikte ve zekâ taşıyan filmlerdi.

Kasıtlı bir biçimde fethedeni sevimlileştirmeye çalışan, yaltaklanan ve onun merakını uyandırmaya uygun savaş sonrası eserleri anımsatmak gibi kusurları olsa da *Burma Arpı*’nın beni baştan çıkardığı kesin.

Gerçekten de bu harika Japon filmlerini seviyorum, her şeyden çok da plastik güzelliklerini. Auteur’ların şeytani biçimde batırdığı duyguları, günbegün bizi daha çok etkiliyor. Bir parça edebiyat ve duygusal bir dokunuştan korkmadığımız sürece, şahsiyetlerin ağırbaşlılığı ve konunun büyük soyluluğu bizi hemen ele geçiriyor. Bütün hikâyeye sinmiş olan o yoğun dinginlik ve gizemli bir cazibe filmi alıp götürüyor – kendisine saygısı olan her Japonun sevişmek için en az yedi saate ihtiyacı olduğu efsanesinin muhtemelen açıkladığı dekoratif rahatlığı da gözardı etmiyor.

(1956)

YASUSHI NAKAHIRA

Crazed Fruit Kurutta Kajitsu Gençlik Ateşi

Görünüşe göre *Gençlik Ateşi* –nasıl Ishihara adlı senarist hakkında tek bildiğimiz, filmin erkek yıldızlarından Yujiro Ishihara’nın kardeşi olması gerektiğiye– hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmediğimiz Yasushi Nakahira tarafından yönetildi. Buna filmin iki erkek yıldızının iki kardeşi oynadığını eklerseniz, hangisinin senaristin kardeşi olduğunu söylemek imkânsızlaşır; şunu kabul edelim ki, bu filmde bu anlaşılmaz yazıyı yayımlayacak kadar müthiş keyif almışım.

1933’te doğan yazar Shintaro Ishihara’nın yaşam öyküsü artık benim için hiçbir sır barındırmıyor, bu genç yaşında René Julliard ahırında safsan bir at. Yayınevi bu serseri efsanenin yazarını, eğer sizin için de uygunsa, Françoise Sagan’ın Japon eşdeğeri olarak sunuyor.

Yine onun *Güneş Mevsimi*’ni Collection Capricorne’un yayımladığı, Kuni Matsuo’nun Fransızca çevirisinden okumuştum. Bu da fazlasıyla filme çekmeye uygun kısa hikâyeler derlemesiydi; kitapta dört novellada, *Gençlik Ateşi*’nin ruhu o zamandan belirgindi.

Ishihara 1956 yılında Akutagawa edebiyat ödülünü –Japon Goncourt’u– kazandı ve bir skandala neden oldu. Belki biraz il-

gisiz olabilir, ama Ishihara'nın ayaklarıyla yazdığı doğru; ancak Japonlar ayaklarını bizden daha sık yıkıyorlar. Eski deyişi hepimiz biliriz – Batıda hep söylenir durur. Kamu ahlakının birtakım solgun bekçilerine göre, Ishihara gerçekçilik ve yenilik bahanesiyle gençleri yoldan çıkartarak, ahlaki değerlere saldırarak ve seks ile şiddeti yücelterek skandal ve şöhretle flört ediyor. “Güneş Nesli,” bu yoldan çıkmış gençleri teşhir direğine bağlayan bazı yorumcular tarafından bulunmuş bir deyiş. “Gün Işığı Mevsimi” adlı hikâye suçlamaları yanıt veriyor ve gerçekten de acı bir yanıt veriyor. Ishihara kendisini Hemingway'e yakın hissediyor ve onun gibi hızla, üç noktalarla, anıştırmalarla ilgileniyor. Birkaç ay içinde onun hikâyelerinden yola çıkan beş başarılı film yapıldı ve bir altmış boyunda genç bir erkek olan Ishihara bunların birkaçında da oynadı.

Kısacası, sizin de tahmin edeceğiniz gibi Ishihara'ya Polonya'da Japonya'nın Marek Hlasko'su ve Fransa'da Japonya'nın Sagan/Vadim/Bufet'i deniyor. İkincisi kesinlikle haklı, zira *Juvenile Passion*, Japonya'da Fransa'yla aynı anda gösterime giren ... *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filminden etkilendiği çok açık.

Vadim'in ilk filminde olduğu gibi bize, bir Amerikalıyla mutsuz bir evlilik sürdüren genç bir kadınla sırayla sevgilisi olan iki kardeş gösterilir. Ben Japon filmini kendisine model aldığı Fransız filminden her açıdan çok üstün buldum: senaryo, yönetim, oyunculuk, ruh.

Genç kadın karakteri olağanüstüdür. Başlangıçta, iki çocuk onunla bir tren istasyonunda karşılaştığında genç kadın beyaz korsaj bluz, geniş bir etek giymiş, siyah gözlükler takmıştır ve biz de çocuklar gibi onun meşhur bir baştan çıkarıcı olduğuna, ulaşılamadığına inanırız. Daha sonra onun çekingen kardeş Haruji'ye aşık olduğunu düşünürüz, Haruji'nin bekaretini kaybetmediği üzerine başımız üzerine iddiaya girebiliriz (zaten sözüme güven olsa Ishihara'nın kitabını kendime örnek alır ve bu yazıyı ayakla rımla yazardım). Ama genç kadın sonradan evlenir; bu sahne öyle iyi oynanmıştır ki, gerçeği tahmin edemediğimiz için kendimizi

ayıplarız. Atılğan büyük kardeşin sessiz kalması için genç kadın kendisini ona verir, sonra da en başından beri kendisini seven çekingen olana. Elri'nin hafifmeşrepliğine dair şüphe yoktur. Mut-suz bir evliliği olduğunu kabul etmeye dünden razıyızdır; kalbi-nin saflığından dolayı çekingen Haruji'ye âşıktır; fiziksel olarak kendisini heyecanlandırdığından dolayı da atılğan Natshuhisa'ya. Durum ne agresif ne de paradoksaldır. Vadim kendi sahasında mağlup olurken, yönetmen Nakahira zahmetsizce her koşulda karakterlerinin her birine yakınlık duymamızı sağlar.

Yönetim, yaratıcılığı ve konformizmden uzak oluşuyla hay-ranlık uyandırmaktadır. Neredeyse bütün geçişler uyumsuz, çekimler hiç de peş peşe gelen çekimler değilmişçesine münase-betsizdir. Bolca doğaçlama olduğu açıkça görünüyor; çekimler öngörülmemiş fikirlerle dolu; oynarken ortaya çıkan fikirlerin senaryoda belirtilmiş olmasının imkânı yok.

Çoğu filmde güzel bir çekimin başında ve sonrasında iki yavan çekim yer alır, bütünün uyumlu bir biçimde birbirine geçeceği ve filmin kalıbına bir yemeğin sosu gibi akacağı fikri vardır temelde. Nakahira'nın filmi bundan tamamen farklıdır. Kumsalda yatan bir çifti çekeceği zaman önce kızı, onun tam arkasında yatarken göre-ceğimiz şekilde gösterir bize. Bedenin eğik bir perspektifi, bikini-sinin aralığından anlık bir göğüs manzarası, göze hoş görünür ve filminden kesilip atılmamıştır. Bu manzarayı çektikten sonra yüz-lerini dik olarak kareye alır, iki bakış: Oğlan, çılgıncasına mutlu, uyuduğunu sandığı kıza bakar. Sonra kız, gözlerini kapamış olan oğlana bakar. Sonra kamera çiftin arkasındaki yerde yatan konu-muna döner. Kızın eli kalçasından belli belirsiz uzaklaşıp oğlanın eline hafifçe dokunur, oğlanın hafifçe yan dönmüş bedeninin çekimi ve mayosunun altındaki kabarıklığın anlık görüntüsü.

İyi kötü ayrıntısıyla anlatığımız bu çekimler beyazperdede mutlak bir sadelik ve kesinlik içerirler. Hepsi de doygun, zengin çekimlerdir, çünkü hepsi eş değerdedir. Hiçbiri bir diğerine giriş yapmak için var olmaz. Bu tür çekimler iç içe geçmez ve geçemez, çünkü ilk sahnenin çekimi yönetmenin aklına belli bir biçimde

bir sonrakini, sonra başka bir yolla bir başkasını getirir. Çekimlerini kurgularken birini diğerinden daha güzel bulur, onları sahneye ve filme mümkün olan en iyi şekilde hizmet edecek şekilde peşpeşe koyar.

Film çekmenin iki yolu olduğunu bilmeliyiz ve bu yolun diğer yoldan değersiz olduğunu söyleyemeyiz. Bu Vigo'nun, bazen de Bergman ve Fellini'nin yöntemidir. Her zaman filmi filme feda etmek meselesidir. Ve her şey film derken ne kastettiğimize bağlıdır. Bu ister asgari unsurla azami fikri ifade etmek isterse yeteri kadar fikirle en fazla unsuru göstermek olsun.

En büyük yönetmenlerin elli yaşının üzerinde olduğunu söylememiz gerekir. Ama kendi yaşının sinemasını yapmak, yirmi beş yaşındayken Dreyer'a hayranlık besleniyorsa Söz'dense *Vampir*'i taklit etmeye çalışmak önemlidir. Gençlik acele eder, sabırsızdır, binbir türlü kesin fikirle dolup taşar. Genç sinemacılar filmlerini çılgın bir koşuşturma içinde çekmelidir, karakterlerin acele ettiği, "Son" yazısı belirmeden önce çekimlerin birbirini itip kaktığı, fikirlerini içeren filmlerdir bunlar. Sonradan bu fikirler silsilesi yerini tek bir baskın büyük fikre bıraktığında, eleştirmenler "umut vaat eden" bir sinemacının yaşlandığını söyleyip sızlanırlar. Yaşlanmışsa ne olmuş yani?

Institut des Hautes Etudes Cinématographiques'in genel direktörü Bay Tessonneau, *Gençlik Ateşi*'nin bir kopyasını satın alıp her ayın ilk pazartesi günü sürüsüne göstermeli ki asistan mentalitesini kapmasınlar. Asistan mentalitesi ne mi? Şöyle özetleyeyim? "En sonunda ilk filmimi yapacağım. Yüzüstü düşmekten ölesiye korkuyorum. Senaryoyla aktörleri bana zorla dayatmalarına izin verdim ama tek bir şeyden vazgeçmem, o da zaman. Çekim için on dört hafta isterim. On üç haftası stüdyoda çünkü eğer zamanı kullanıp istediğim kadar çekim yapabilirsem, iyi bir film yapmasam bile hiç olmazsa film yapabileceğimi kanıtlayabileceğim.

Gençlik Ateşi on yedi günde çekildi.

KEISUKE KINOSHITA

Ballad of Nayarama Nayarama Bushiko Nayarama Türküsü

Japon yapımlarının büyük bir bölümünün ithal edilmek üzere yapıldığını artık biliyoruz. *Cehennem Kapıları* da istisna değildi. Japon eleştirmenleri de haklı olarak onu önemsemedi. Fransa'da gösterime giren ilk Japon filmleriyle ilgili kafa karışıklığı, iki üç başyapıtın arasına rastgele karışmış en kötü örneklerle birlikte hepsinin başyapıt olarak sunulması, Fransa'da sanat ve deneysel filmleri gösteren sinemalarda Japon filmlerinin gösterimini tehlikeye attı. Şimdiye kadar görebildiğimiz en güzel Japon filmi, gerçekten de dünyanın en güzel filmlerinden biri olan Mizoguchi'nin Fransızca altyazılı *Puslu Ay Öyküleri* hâlâ Paris'te ticari olarak gösterime girebilmek için zeki bir dağıtımçıyı bekliyor.

Keisuke Kinoshita'nın *Nayarama Türküsü* Avrupa'da dağıtılması zor bir film. Aynı geleneği takip etmesine rağmen plastik açıdan Cinematheque'te ya da festivallerde gördüğümüz Mizoguchi filmleri kadar güzel değil. Sinemaskop ve renkli projektörlerin cüretkâr kullanımı ve hareketli kamera kullanımındaki müsriflikle bize Ophuls'u anımsatıyor.

Bir kase pirinci birkaç ay yettiren bir köyde yaşlı çiftler yetmiş yaşına geldiklerinde ailelerine daha fazla yük olmamaları için

Narayama dağının zirvesine terk edilirler. Bu an gelip çatığında saygılı oğul ondan bunu isteyen yaşlı annesini sırtında buraya taşımalıdır. Bu filmin kahramanı da bir dağcının sırt çantası gibi babasını yüklenip dağın tepesine çıkarmalıdır. Yaşlı adamı kayalık bir gediğe bırakıp bedeni hafiflemiş, kalbi ağırlaşmış olarak köye döner. Dağın tepesinde akbabalar uçmaya başlar. Kar yağmaya başladığında pişmanlıkla dolan kahraman babasını bulmak için dağa geri döner ve onun taş dönmüş donmuş ölüsünü bulur. Bu her gün göreceğiniz türden bir manzara değildir.

En inanılmazı da bu zalim ve insanlıkdışı efsanenin en insani boyutuyla işlenmiş olmasıdır. Kaçışlar, istisnalar ve geciktirmeler yok değildir. Yaşlı adam dağa çıkmak istemez ve tekrar tekrar yolculuğu geciktirir. Yaşlı kadınsa gitmek ister ama gitmeden önce katı bir şey yiyememek için dişlerini taşla kırar. İnsan yıkımının bu muazzam ve korkunç portresi karşısında Beckett'in *Oyun Sonu*'nu ve son lapa yemeklerini hatırlamaktan kendimizi alamayız. Gerçekten de bunlar beşten yediye bakmak istediğimiz görüntüler değildir ama sonra geceleyin uyumadan önce... belki de sonsuza kadar bakabiliriz. Harikulade bir film!

(1958)

V

GRUP DIŞINDA
KALANLAR

INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman'ın Eserleri

Bu yıl kırkınıcı yaşını kutlayan Ingmar Bergman'ın Protestan bir papazın oğlu olduğu bilinen bir gerçektir. 1945'te sinematografik mizansene başlamadan önce piyes ve roman yazmanın yanı sıra bir tiyatro grubunu da yönetti ve yönetmeye de devam ediyor. Stockholm'de Anouilh'den, Camus'den, Fransız ve İskandinav klasiklerinden birkaç şaheseri sahneledi.

Bu yoğun faaliyet on üç yıl içinde on dokuz film çekmesine engel olmadı. İşin en şaşırtıcı yanıysa, filmlerinin her şeyini kendisinin yapmış olmasıdır: Senaryo ve diyalogları kendi yazar ve yönetmen koltuğuna da bizzat kendi oturur. On dokuz filmin-den yalnızca altısı Fransa'da piyasaya sürülmüştür: *Hindistan'a Giden Gemi*, *Monika'yla Geçen Yaz*, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*, *Gezgincilerin Gecesi*, *Yedinci Mühür* ve *Yaz Oyunları*. Bergman'ın üç yıldır festivallerde topladığı ödülleri ve sanat sinemasının (Paris'te, kayıtlara göre on sekiz sanat ve deneme sineması var) git-

gide çoğalan seyirci kitlesinin Bergman filmlerine gösterdiği ilgi sayesinde, önümüzdeki sezon eski eserlerinden bazıları ilk kez gösterime girecek. Bence *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* kadar büyük ilgi çekecek olan filmleri *Bir Aşk Dersi* (Lubitsch tarzında baş döndürücü bir komedi), *Bekleyen Kadınlar* ve kederli bir komedi olan *Kadın Düşleri*'dir. *Gezgincilerin Gecesi*'nin başarısına ulaşmayı iddia edebilecek, daha ihtiraslı ama istikrarsız iki film de *Zindan* –eski matematik hocasının cehennem üzerine bir film çekmesini önerdiği bir sinema yönetmeninin hikâyesi– ve özellikle de savaş sonrası Almanya'sında yolculuk eden İsveçli bir çiftin bu yolculuk sayesinde kendi ahlaki parçalanmalarının bilincine varışlarını anlatan *Susuzluk*'tur.

İsveç'te Ingmar Bergman büyük ulusal yönetmen olarak kabul edilir, ama durum hep böyle olmamıştır. Sinemayla ilk teması 1944'te, *Matmazel Julie*'nin yönetmeni olan Sjöberg'in çekeceği *Cinnet*'in (Eziyet diye de bilinir) senaryosunu yazdığına gerçekleşti. Filmde Caligula adında bir Latince öğretmeninin öğrencilerine yaptığı eziyetler anlatılır. (Kısa bir süre önce Bergman Camus'nün bu isme sahip bir piyesini tiyatrodaki sahnelemiştir.) Bir sonraki yıl Bergman ilk filmini, genç bir kızın, gerçek annesiyle onu evlat edinen annesi arasında süregelen kavgadaki sıkıntılarını anlatan *Kriz*'i çekti. Ardından *Aşkımıza Yağmur Yağıyordu* ve *Liman Kenti* geldi.

Bergman'ın ilk filmleri kötümserliğiyle ve başkaldıran tarzıyla şaşırtmıştı. Bu filmlerinin neredeyse hepsinde burjuva topluma karşı mücadele veren, mutluluğu bulmak için kaçan ergen bir çift söz konusuydu. Bu ilk eserleri genel olarak hoş karşılanmamış, Bergman'a sinir bozan sapkın bir kolejli, bir kâfir gibi davranılmıştır.

Gerçek bir başarı getiren ilk filmi, 1948'de çektiği *Karanlıktaki Müzik* oldu. Askerliğini yaparken kör olan ve sivil hayata döndüğünde âşık bir rakibi ona öfkeyle vurana kadar (kendisine normal bir insan gibi davranıldığı için o an mutluluktan çılgına döner!) kendisine sakatlığı nedeniyle iyi davranılmasından hoş görülüyor

olmaktan dolayı acı çeken bir piyanistin öyküsü. 1951'de, İsveç film endüstrisinde kriz yaşanan bir dönemde, Bergman zaten yeterince ünlüydü. O yıl hiç film üretilmedi ve Bergman yaşamını sürdürmek amacıyla, bir sabun markasını öven dokuz reklam filmi çekti.

Bir sonraki yıl daha büyük bir şevkle gerçek işine döndü ve en iyi filmlerinden biri olan ve muhtemelen Joseph Mankiewicz'in *Üç Kadına Bir Mektup*'undan etkilenecek *Bekleyen Kadınlar*'ı çekti. Zaten Bergman'ın eserleri bir sinemaseverin eserleridir. On yaşındayken boş vakitlerini hep aynı bantları seyrettiği, küçük bir projektör ile oynayarak geçiriyordu. *Zindan*'da çatı katında, hızlandırılmış olarak birbirinin peşinde koşan pijamalı bir adam, bir polis ve şeytanın ta kendisinin görüldüğü eski bir komedi filmi izleyen bir sinema severi göstererek çocukluğundan kalma bu anıyla öyalanır. Şu an Ingmar Bergman'ın yorumcularına ve birlikte çalıştığı kişilere zaman zaman gösterim yaptığı ve 16 mm'ye düşürülmüş, yüz elli filmden oluşan özel bir sinema kütüphanesi (sinematek) var.

Ingmar Bergman çok sayıda Amerikan filmi seyretmiş ve Hitchcock'un etkisinde kalmış gibidir; *Susuzluk*'u seyrettiğimizde, bir adamla bir kadın arasındaki diyalogu, neredeyse fark edilmez ama bir o kadar yerinde olan mimikler, özellikle de kesin ve üslup sahibi bakışlarla uzun tuttuğunu görünce, *Şüphe*'yi ve *Zengin ve Garip*'i düşünmemek mümkün değildir. Zaten 1948'den –Ölüm Kararı'nın yılı– itibaren kamera görüntülerini doğramayı bırakıp kameraya ve oyunculara daha fazla hareket kazandırarak önemli sahneleri duraksamadan çekmeye çalışmıştı.

Fakat her filmi farklı bir yönetmenin etkisinde kalmış, eserlerinde kendi kişiliğinden ve duyarlılığından iz bırakmayı başaramamış Juan Bardem'in aksine Ingmar Bergman, Cocteau'da, Anouilh'de, Hitchcock'ta ve klasik tiyatrodaki hayranlık duyduğu unsurları kendi eserlerine yedirmeyi başarmıştır.

Ophüls'ün ve Renoir'ın eserleri gibi, Bergman'ın eserleri de kadına adanmıştır, ama Bergman'ın filmleri Renoir'dan çok Op-

hüls'ü çağrıştırıyorsa, bunun nedeni *Gezgincilerin Gecesi*'nin *auteur*'ünün, tıpkı *Lola Montès*'in *Günahları*'ninki gibi, erkek karakterlerden ziyade kadın karakterlerin bakış açılarını tercih etmesidir. Başka bir deyişle ve bu nüansı daha somut gösterebilmek için şöyle söyleyelim: Renoir bizi, kadın kahramanlara erkek partnerlerinin gözleriyle bakmaya davet ederken; Ophüls ve Bergman, erkekleri kadınların gözbebeklerine yansıdıkları şekliyle gösterme eğilimindedir. Bu, erkeklerin sıradan tipler olarak, kadınların ise nüanslarıyla verildiği, *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* gibi bir filmde özellikle daha da fazla hissediliyor.

İsveçli bir gazeteci şöyle yazmış: “Bergman kadınlar için fazlaca bilgili.” Bergman buna şöyle cevap verdi: “Bütün kadınlar beni etkiliyor: yaşlı olanlar, genç olanlar, uzun boylu olanlar, kısa olanlar, şişmanlar, zayıflar, kalın olanlar, ağır olanlar, çirkinler, güzel-ler, büyüleyici olanlar, tıpsızlar, canlı olanlar veya ölü olanlar: Aynı zamanda inekleri, dişi maymunları, dişi domuzları, dişi köpekleri, kısırakları, tavukları, kazları, hindileri, dişi suaygırlarını ve fareleri de seviyorum. Fakat en çok beğendiğim dişi kategorisi vahşi hayvanlarındaki ve tehlikeli sürüngenlerinkidir. Nefret ettiğim kadınlar da var. Birkaçını öldürmek isterim ya da onlar tarafından öldürülmek. Kadınların dünyası benim içinde yettiğim evrendir. Belki yanlış ilerliyorum, ama hiçbir erkek ondan tam anlamıyla kurtulmayı bilmekle övünemez.”

Bergman hakkında gitgide daha çok makale yazılıyor ki bu iyi bir şey... Bergmancı eserlerin derin kötümserliği hakkında bir cümleyle bitmeyenler iyimserliği hakkında bir cümleyle son buluyor. Kaldı ki Bergman'ın gerçeklik aşkıyla ilgili genel olarak söylenen her şey doğrudur. Bergman bu gerçeklik aşkını her yöne çevirir. *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nden alıntılanan şu cümle, çoğu zaman Audiberti'nin ab-hümanizmasıyla* örtüşen iyilik felsefesinin iyi bir özeti sayılır: “Sizi umutsuzluğun eylemsizliğine bu kadar iten şey, tek bir varlığı acının tek bir anından koruyamayışımızdır.”

* Ab-hümanizma Jacques Audiberti ve Camille Bryen tarafından geliştirilen ve evrende üstünlüğü insana tanımayı reddeden akımdır. —çn.

Bergman'ın ilk filmleri toplumsal sorunları ortaya koyar, ikinci bir dönemde çözümleme bireysel hale gelir, karakterlerin kalbine yöneltilen saf bir içebakış söz konusudur. Son birkaç yıldır ise *Gezgincilerin Gecesi*'nde ve *Yedinci Mühür*'de öne çıkan ahlaki ve metafizik kaygılar hâkimdir. İsveçli yapımcıların ona verdiği özgürlük sayesinde, neredeyse bütün filmlerinin sırf İskandinav ülkelerindeki gösterimlerinde bile yapımcılara kâr getiren Ingmar Bergman aşamaları atlamış, Alfred Hitchcock ve Jean Renoir'ın otuz yılda tamamladığı yaratıcı devri on iki yıl içinde halletmiştir.

Bergman'ın eserinde çok şiir vardır, ama bir anda kendini göstermez, esas olan unsurlar her zaman daha verimli olan bir gerçekliğin arayışında gizlidir. Bergman'ın güçlü noktası, her şeyden önce oyuncu yönetimidir. Filmlerinin önemli rollerini en çok sevdiği ve bir filmde diğerine çoğu zaman tamamen zıt görevlerde tanınmaz hale getirmeyi başardığı beş veya altı oyuncuya verir. Margit Carlquist'i bir gömlek dükkânında, Harriet Andersson'ı ise siyah külotlu çoraplarla şarkı söylediği bir taşra gösterisinde keşfeder. Yorumcularına çok az tekrar yaptırır, tek bir solukta ve önceden saptanmış bir plan olmaksızın yazdığı diyalogların tek bir satırına dokunmaz.

Bergman'ın filmlerini seyrederken, onun filmin çekimlerine kendisinin bile ilk sahneleri çekmeye başladığında hikâyesinin nasıl biteceğini bilmediği hissine kapılırız ve bu da bazen doğru olabilir. Böylece Renoir'ın neredeyse bütün filmlerinde olduğu gibi çekime tanık oluyormuşuz, yapılırken filmi izliyormuşuz ve hatta filmi yönetmenle birlikte çekiyormuşuz hissine kapılırız.

Hayran olunası ve "samimi" bir diyalogu müthiş bir doğallıkla söylettiği hayali karakterlerinin bizde iz bırakması, sanırım Bergman'ın başarısının en iyi kanıtıdır. Bergman sık sık O'Neill'a gönderme yapar ve onun gibi, "dramatik sanatın, insan ile Tanrı ilişkisine eğilmediği sürece tamamen faydasız" olduğunu düşünür. Ben her ne kadar *Yaşamın Eşiğinde*'yi tercih etsem de, bu cümle *Yedinci Mühür*'ün niyetini az çok ortaya koyar. *Yedinci Mühür* ölüm üzerine sorgulayıcı bir tefekkürdür. *Yaşamın Eşiğinde* doğum

üzerine sorgulayıcı bir tefekkürdür. İkisi aynı şeydir, çünkü her iki durumda da söz konusu olan hayattır.

Yaşamın Eşiğinde'de olaylar yirmi dört saatte ve bir doğum kliniğinde geçer. Senaryoyu ve filmin ruhunu, Bergman'la birlikte şunları yazan Ulla Isaksson'dan daha iyi özetleyemem:

"Hayat, doğum, ölüm sırdır; bazıları ölmeye mahkûm edilirken başkalarının yaşamaya davet edildiği sırlardır.

Göğü ve bilimleri sorulara boğabiliriz; bütün cevaplar tektir.

Hayat devam ederken, canlıları endişe ve mutlulukla taçlandırır.

Kısırlığını kabullenmesi gereken, özlemlerinde hayal kırıklığına uğramış ve sevgiye susamış kadındır. Tutkuyla beklediği çocuğu yanında tutması reddedilen, hayat dolu kadındır. Aniden hayatla şaşırان ve doğuran kadın kalabalığına birden yerleşen deneyimsiz genç kadındır.

Hayat hepsini taçlandırır, soru sormadan, cevap vermeden.

Yeni doğumlara, yeni hayatlara doğru aralıksız yürüyüşüne devam eder.

Yalnızca insanlar soru sorar."

Ortaçağ vitraylarından esinlenen ve çok sayıda plastik etki içeren *Yedinci Mühür*'ün tersine *Yaşamın Eşiğinde* büyük bir sadelikle çekilmiş, Ingmar Bergman'ın Ulla Isaksson'un senaryosunun tamamen arkasında silinip gitmesi gibi, mizansen de tamamen üç kadın kahramanın hizmetindedir. Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin ve özellikle de Bibi Andersson yerindelik ve duygu açısından muhteşemler. Bütün öğelerin saflık yönünde olduğu bu filmde hiç müzik yoktur. Bergman'ın yakın dönem filmlerindeki en şaşırtan şey, "esas" olan yönleridir. Dünyaya gelmiş ve hayatta olan herkes onları anlayabilir ve sevebilir. Ingmar Bergman, bana göre, dünyanın dört bir yanından, muazzam bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır, çünkü derdini şaşırtıcı bir sadelikle anlatır.

(1958)

Viskningar Och Rop

Fısıltılar ve Çığlıklar

Bu film Çehov'un *Üç Kızkardeşi* gibi başlıyor, *Vişne Bahçesi* gibi bitiyor, ikisi arasında da Strindberg'e benziyor. Birkaç aydır Londra ve New York'ta büyük ilgi gören, geçen hafta Cannes Festivalinde sansasyon yaratan, Ingmar Bergman'ın son filmi *Fısıltılar ve Çığlıklar*'dan söz ediyoruz. Paris'teki gösterim içinse eylül ayını beklemek gerekecek. Oybirliğiyle bir şaheser olarak kabul edilen *Fısıltılar ve Çığlıklar*, son başarısı *Sessizlik*'ten (1963) sonra Ingmar Bergman'ın görmezden gelen geniş seyirci kitleleriyle onu barıştıracaktır.

Bununla beraber savaş sonrası sinema tarihinde Bergman'ın eserleri kadar nitelikli ve dürüst çok az eser vardır. Bergman, 1945 ile 1972 yılları arasında otuz üç film çekti. 1956'da Cannes'da on altıncı filmi *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nin başarısıyla tanınmaya başladı.

On yıl önce Fransa'da yayınlanan ilk Bergman yalnızca bir eleştirmen tarafından fark edilmişti: "Göz alıcı bir sinematografik saflık dünyasını meydana getirdiği" için genç İsveçli yönetmeni tebrik eden André Bazin (*Ecran Français*'de yayımlanan *Hindistan'a Giden Gemi* değerlendirme yazısı, Eylül 1947).

1957'den itibaren neredeyse bütün Bergmanlar dağınık bir şekilde gösterime girdi: *Gezgincilerin Gecesi*, *Yedinci Mühür*, *Yaban Çilekleri*, *Genç Kız Pınarı*, *Sessizlik*, *Persona*; ama büyük olasılıkla insanın yüreğine en fazla dokunan filmleri şunlardır: *Yaz Oyunları*, *Monika'yla Geçen Yaz*, *Komünyon Ziyaretçileri*, *Ayin*. Konusu geçmişken biraz *Ayin*'den bahsedelim.

Bu son haftalarda Bergman'ın beş yıl önce İsveç televizyonu için siyah beyaz olarak çektiği bu olağanüstü filmi Paris'te gösterime girdi. Studio Galante sinema salonu küçüktü ve gelen doksan seyirci filmin işletim giderlerini karşılamaya yetmiyordu. *Ayin* filminin afişi, on beş yıldır gelmesi beklenen Bergman'ın tam da Cannes'a gittiği gün kaldırılmıştı. Geçen hafta *Ayin*'in panolardan

kaldırılması, bir yazarın Goncourt ödülünü alacağı gün, kitabının kitabevi vitrininden kaldırılmış olması gibi bir şeydi. Bu bir israf-
tı, Parisli eleştirmenlerin de sorumluluk payı olan bir israf. İçsel
şiddeti uç noktalara varan *Ayin*'de üç sanatçı tarafından bir hâki-
min, yani eleştirmenin öldürülmesine şahit olmaktadır ve tuhaf
bir şekilde basın bu filmin fark edilmesinden kaçındı.

Bergman inatçı ve biraz yabani bir insandır, hayatını tiyatroyla
sinema arasında geçirir, sadece kadın oyuncularla çevrili çalışır-
ken mutlu olduğu gibi bir hisse kapılırız ve yakın zamanda kim-
senin onun kadınsız bir filmini görebileceğini de sanmayız. Bence
feminizmden ziyade feminenlikle ilgilenmektedir. Onun filmle-
rinde, kadınlar erkek bakış açısıyla görülmezler, eksiksiz bir suç
ortaklığı ruhuyla incelenirler. Bergman'ın kadın kahramanları son
derece incelikliken, erkek karakterler gelenekseldir.

Günümüzdeki neredeyse tüm yönetmenler gibi dört saatlik bir
konuyu bir buçuk saate sığdırmak yerine, Bergman kısa hikâyeler-
le çalışır: az karakter, az aksiyon, az dekor, sınırlı zaman. Böylece
her filmi –bütün filmlerini bir haftalık bir toplu gösterimde veya
bir festivalde grup halinde izlemek daha büyüleyici olacaktır– bir
sergide yer alan bir tablo haline gelir, çünkü Bergman'ın “dönem-
leri” vardır. Şu anki dönemi metafizik olmaktan çok fiziksel gibi
görünüyor, filminden gerçekten de bağırılmış ve fısıldanmış olarak
çıktığımızda *Fısıltılar ve Çığlıklar*'ın tuhaf adı içimize işliyor.

Bana göre, Bergman'ın bizlere verdiği ders üç noktadan olu-
şur: diyalogun özgürleştirilmesi, görüntünün toptan temizlenme-
si, insan yüzüne verilen mutlak öncelik.

Diyalogun özgürleşmesi: Bir filmin metni edebi bir parça de-
ğildir, sadece samimi sözler, söylenmiş şeyler ve susulmuş şeyler,
itiraf ve sır olmalıdır. Bu dersi Jean Renoir'dan alabilirdik, ama
ilginç biçimde yabancı ve sinematografik olarak bakir bir dilde
kendini daha büyük bir ağırlıkla ortaya koydu ve bu da yaz tati-
limizin, yirmili yaşlarımızın, başlayan aşklarımızın filmi *Yaz O-
yunları*'ndan itibaren gün gibi ortadadır. Bergman'ın bir filmi gös-
terildiğinde duyularımız güçlü bir şekilde harekete geçer, çünkü

kulaklarımız İsveççe işitir –İsveççe müzik gibi veya daha doğrusu renkli bir ses gibidir– ve aynı zamanda Fransızca altyazılı –altyazılı derken basitleştirilmiş ve güçlendirilmiş– bir İsveççe okuması gerekir. Meraktan Buñuel'in Meksikalı veya İspanyol filmlerini Fransa'da çektikleriyle karşılaştırmış olanlar kaydırılmış iletişim olgusu üzerine düşünecek olanağa sahip olmuşlardır.

Görüntünün temizlenmesi: Görüntüye güneş, yayalar ve bir bisiklet gibi şeylerin rastlantı sonucu girmesine izin veren yönetmenler vardır (Rossellini, Lelouch, Huston), bir de beyaz perdenin her santimetre karesini denetlemek isteyenler (Ayzenştayn, Lang, Hitchcock). Bergman birinci grup gibi başladı, ardından tarafını değiştirdi, son filmlerinde ne bir yayayla ne dekorda gereksiz bir eşyayla ne de bahçede bir kuşla karşılaşsınız. Bergman'ın tuvalinde (bütün gerçek yönetmenler gibi o da resim karşıtıdır [*antipictural*]) yönetmenin göstermek istediğinden başka hiçbir şey yoktur.

İnsan yüzü: Hiç kimse insanın suratına Bergman kadar yaklaşamaz. Son filmlerinde neredeyse sadece konuşan ağızlar, dinleyen kulaklar, merakı, iştahı veya paniği ifade eden gözler var.

Max von Sydow'un Liv Ullmann'a *Kurtların Saati*'nde (1967) söylediği kelimeleri dinleyin. Aynı çiftin üç yol sonra *Anna'nın Tutkusu*'nda birbirlerine saydırdıkları nefret dolu kelimeleri dinleyin, günümüzün en acımasızca otobiyografik yönetmenini karşınızda bulursunuz.

En lanetli filmi *Bütün O Kadınlardan Söz Etmeksizin*'dir ve çalışmasının en iyisinin oyunculuk mesleğini seçen her kadında çoğu zaman kullanılmamış dehayı açığa çıkarmak olduğunu düşündüğümüzde bu bir hayli matraktır. Bu kadınların adları Maj-Britt Nilsson'dır, Harriet Andersson'dır, Eva Dahlbeck'tir, Gunnel Lindblom'dur, Ingrid Thulin'dir, Bibi Andersson'dır, Liv Ullmann'dır; bunlar ne yavru kedi misali kızlar ne de aptal sarışındır, hepsi gerçek kadınlardır. Bergman bu kadınların acıda veya kasvette git tikçe yoğunlaşan bakışlarını çeker ve merhaba demek kadar basit filmler meydana gelir, ama merhaba o kadar da basit midir?

LUIS BUÑUEL

Yapıcı Buñuel

Bazen kendi kendime Ingmar Bergman'ın hayatı gerçekten de bize gösterdiği kadar umutsuz bulup bulmadığını soruyorum. Bergman'ın bize yaşamak konusunda yardımcı olmadığı kesin, ama Renoir olur. Doğru ya da yanlış, iyimser bir sanatçı (en azından kendini beğenmişlik değil de, kötümserliğin ötesine geçmekten kaynaklanıyorsa), çağdaşlarına nihilistlerden ya da umutsuzluğa yenik düşmüş sanatçılardan daha faydalı gibi görünür.

Luis Buñuel'in yeri, belki de Renoir ile Bergman arasındadır. Buñuel'in insanların aptal, ama hayatın eğlenceli olduğuna inandığını düşünüyorum. Bunu da bize çok yumuşak ve dolaylı bir şekilde söyler, ama söyler ve bu, filmlerinin büyük bir kısmında da görülür. Mesajlardan pek haz etmese de Buñuel gerçekten ırkçılık karşıtı olan nadir filmlerden birini çekmeyi başarmıştır: *Genç Kız* (İngilizce çektiği yegâne film), büyük bir beceriyle sempatik ve antipatik karakter kavramına girmemeyi ve son derece açık ve mantıklı bir söylem izleyerek psikolojik oyunun kartlarını karıştırmayı başardı.

Psikoloji-karşıtı Buñuelci senaryo sıcak-soğuk duşa benzer şekilde işler; lehte ve aleyhte, olumlu ve olumsuz, mantıklı ve saçma belirtilerin ardışıklığı ayrıca bu durum karakterlere uygulandığı gibi, durumlara da uygulanır.

Anti-burjuva, anti-konformist olan Buñuel de Stroheim gibi alaycıdır, ama alaycılığı ondan daha hafif düzeydedir, dünya görüşü ise yıkıcı, bilinçli olarak anarşileştiricidir.

1968 yılından önce –bu yılın mayıs ayından itibaren durumlar karmaşıklaştığı için– Buñuel’in filmlerinin içeriği güdümlü bir sinema isteyenlere uygundu, bununla birlikte André Bazin *Yitikler*’den sonra “Buñuel devrimden ahlakçılığa geçti” yazmakta haklıydı. Demek ki kötümser, neşeli Buñuel umutsuz birisi değil, büyük bir kuşkucudur. Fark ettiyseniz asla *taraf* değil, her zaman *karşıt* filmler çekiyor ve karakterlerinin hiçbiri olumlu gösterilmiyor. Buñuel’in şüpheciligi fazla belirgin bir toplumsal oyun oynayan kişilere, herhangi bir kaniyla hareket eden herkese karşıdır. XVIII. yüzyıl yazarları gibi, Buñuel bizlere bir kuşku dersi veriyor ve sanırım Jacques Rivette onu Diderot’ya benzetmekte haklı. Kameranin arkasında bulunduğu Buñuel’in ruh hali hakkında Catherine Deneuve’ün “Buñuel’le Çalışırken” [*En Travaillant avec Buñuel*] başlıklı makalesinde anlattıkları değerlidir: “Zor bir hikâyeyi çekerken bile Buñuel’in bakış açısı kara mizahtır. Buñuel bilinçli olarak alaycı, muzip ve bolca gülen biridir. Onun sayesinde platoda çok eğlenirdik. Fernando Rey’in muhteşem bir şekilde canlandığı Don Lope karakteriyle Archibaldo de la Cruz’un Suçlu Yaşamı’ndan Viridiana’ya kadar acımasız, komik ve çoğu zaman mahrem detayların biriktirilmesiyle daha önceki filmlerinde portresini çizdiği bütün karakterlerin sentezini oluşturmuştu.” Yakışıklı genç aşık rollerini değil de, olgun erkek karakterini oluştururken Buñuel’in o karaktere en aptal düşünceleri vererek, sonrasında da kendi düşüncelerine onunkini denk gelen gerçek, derin ve mantıklı düşüncelerle karşılaştırıp eğlendiğini düşünüyorum. Paradoksu meydana getiren, psikolojiden uzaklaştırıp hayata yaklaştıran da budur, eleştirel ve otobiyografik öğelerin karışımı....

Seni Sevmeyeceğim’de, Don Lope’nin iki dostu ondan bir düellonun şahidi olmasını isterler; ilk yarada, akan ilk kan damlasında dövüşün sonlanacağını öğrendiğinde tekliflerini reddeder: “Beyler, onurun bu kadar az değeri olduğu, göstermelik düellolarınız için bir daha benden medet ummayın.”

Bu örnek Buñuel’in psikolojiyi kırmak için nasıl hareket ettiğini gösterir. Don Lope tamamen aptal olsaydı (düelloda dövüşme

fikrinin de aptalca olduğu bir bağlamda bile) böyle davranmazdı. Diğer yandan kanın akması gerektiği yönündeki düşünce de muhtemelen başka bir aptallıktır, ama fikrin bayağılığına karşılık barındırdığı çılgınlıktan dolayı daha sempattir. Buñuel'in anlamı kırmak, ondan kaçmak, yönünü değiştirmek için gösterdiği çaba bu büyük inşacıyı doğaçlamacı gibi davranmaya götürür.

Bir filmin ilk gösterimi için İspanya'ya gitmeden önce, Buñuel'in *Seni Sevmeyeceğim*'i çektiği Toledo'ya kadar gitmeye karar vermiştim. Yanına İspanyol tütününe kıyasla daha çok sevdiği filtreli Gitanes'lardan bir kutu almadığına pişman olduğunu biliyordum, bu yüzden çok ilginç bir sahnenin çekildiği çekim yerinde iki kat iyi karşılandım.

Seni Sevmeyeceğim'in senaryosunda dilsiz ve sağır gencin, yani Saturno'nun, Tristana'nın etrafında ışık etrafında dönen pervaneler gibi döneceği ve bacağı kesildikten sonra Don Lope'nin evinde yaşamaya mecbur kaldığında da onu arzulamaya devam edeceği belirtilmişti. Çekim senaryosunda Tristana'yla Saturno'nun koridorda karşılaşmaları, bakışmaları ve sonunda Tristana'nın genci odasına alması yazılıydı. Buñuel biraz huzursuzdu, sahneyi fazla kaba, fazla belli buluyordu, yani kısacası fazla doğrudandı ve sahneyi değiştirmeye karar verdi. Tamamlanmış filmde şunu görüyoruz:

Saturno bahçede, Tristana'nın penceresinin altında dolaşır, pencereye küçük taşlar atar. Tristana odasında elbiselerini çıkarmaktadır, genç kadının sahte bacağının bulunduğu yatağının üstüne iç çamaşırlarının düştüğünü görürüz sadece. Sabahlığını bağlayıp taşların pencerede çıkardığı sese bakmak için koltuk değneklerinin yardımıyla cama doğru ilerlerken Tristana'ya döneriz. Saturno'nun el hareketleriyle Tristana'dan sabahlığının önünü açmasını istediğini görürüz. Tristana söyleneni yapar, bunu bahçede pencereye sabit bakarak geri adam atan Saturno'nun tepkisinden anlarız.

Bu sahnenin çekimini izlerken Buñuel'le 1953'te yaptığımız bir söyleşi aklıma geldi; ilk kez bir yönetmenle söyleşi yapıyor-

dum. “Çekilmesi imkânsız türden bir film projeniz var mı?” gibi bir soruya şöyle cevap vermişti: “Size cevabım hayır, ama hep hayalini kurduğum, ama asla çekmeyeceğim bir filmden bahsedebilirim; Fabre’in eserlerinden ilham alarak, alışıldık filmlerimdeki karakterler kadar gerçekçi karakterler uyduracağım, ama bazı böceklerin özelliklerini taşıyacaklar; kadın kahraman arı gibi, aşık rolünü oynayacak genç, bokböceği gibi davranacak. Bu projenin neden umutsuz olduğunu anlıyorsunuzdur.”

Buñuel’in etrafında sürekli dolaşsa da hiçbir zaman çekmediği bu “içgüdü filmi,” karakterlerini yaşatmakta ve hareket ettirmekte sergilediği çok özel tarzı anlamak açısından iyi bir bilgidir. Buñuel’in birçok hayranının sandığının tersine, senaryo yazma ve çekim hazırlığı son derece ayrıntılı, düşünülmüş ve sürekli sorguladığı bir süreçtir. Bütün büyükler gibi Buñuel her şeyden önce “ilgi çekici olmak” gerektiğini ve bir şeyi yapmanın her zaman birkaç yolu olduğunu ve bunlardan birinin en iyisi olacağını bilir.

Çok fazla yorumcu Buñuel’den fantastik bir imgelemin kaprislerini takip eden düşsel bir şair olarak bahseder, oysa Buñuel çok büyük bir yönetmendir ve Catherine Deneuve’ün bahsi geçen makalesinde gösterdiği gibi, dramatik yapıların ustasıdır: “Buñuel her şeyden önce olağanüstü bir hikâye anlatıcısıdır, hikâyeyi daha entrikalı, daha cazip hale getirmek adına çekim senaryosunu sürekli düzelten şeytansı bir senaristtir. Luis Buñuel bazen seyirciyi düşünmediğini ve filmlerini sadece birkaç dostu için çektiğini söyler. Bence dostlarını zor beğenen ve çetin seyirciler olarak görüyor ve onların dikkatini çekmek amacıyla çok çabaladığından tüm dünyanın sinemaseverleri onu anlıyor, seviyor ve ona hayran oluyorlar.”

Önce Gündüz Güzeli’nin sonrasında ise *Seni Sevmeyeceğim*’in kadın kahramanı olan bir kadına ait tanıklığın doğruluğunu örneklendirmek üzere Buñuel’in bunlardan çok daha önce, 1955’te Meksika’da, dehasının dünya tarafından henüz bilinmediği bir dönemde, sansürün sempatik ve ceza almayan bir katilin beyaz perdede gösterilmesine karşı çıktığı bir ülkede çektiği *Archibaldo de la Cruz*’un *Suçlu Yaşamı*’nın yapısını birlikte incelemeyi teklif ediyorum.

Archibaldo de la Cruz'un başında küçük bir oğlan çocuğu olan filmin kahramanı, bir müzik kutusunun manivelasını çevirirken dadısının öldüğünü görür. Aslında dadı sokakta ateş açan devrimcilerin serseri bir kurşununa kurban gitmiştir. Archibaldo'yu otuz yıl sonra, rahibelerin işlettiği bir hastanede, hastayken ona refakat eden rahibeye, çocukluğunu anlatırken görürüz. Elindeki usturaya bakarken aklından bir cinayet fikri veya belli belirsiz bir istek geçer, gördükleri karşısında dehşete düşen rahibe koridora kaçar, asansörün katta olmadığını fark etmeyince boşluğa düşer ve altı kat aşağıda, yere çakılır. Polisin yaptığı soruşturma esnasında Archibaldo ya suçunu itiraf eder ya da yönetilen suçlamayı kabullenir. Hikâyesi bizi yakın bir geçmişe, muhtemelen birkaç hafta öncesine götürür.

Archibaldo bir antikacıda tuhaf bir çiftin satın almaya kalkıştıkları an çocukluğunun müzik kutusunu fark eder: adam sakallı bir yaşlı, kadın da daha sonra turist rehberi olduğunu öğrendiğimiz genç bir esmerdir. Çocukluk hatırası olduğunu açıklayarak müzik kutusunu satın almayı ve beraberinde götürmeyi başarır. Daha sonra nişanlısının evine gider ve yolda şehvetli ve histerik güzel bir kadınla karşılaşır. Bu geçici karakterlerden bahsediyorum, çünkü daha sonra onları tekrar görme fırsatımız olacak. Bunların hepsi Buñuel'in hikâyesi boyunca teker teker attığı ol-talardır. Yanlış hatırlamıyorsam, senaryosu maalesef yayımlanmamış olan *Archibaldo de la Cruz* üzerine hiçbir dokümanım yok. Kahramandan öğrenmeden önce nişanlısının düzenbaz olduğunu veya daha doğrusu evli bir adamın, bir mimarın metresi olduğunu –kadının annesi bu duruma çok üzülmemektedir– öğreniriz. O gün Archibaldo ve nişanlısı yaklaşan nikahlarından konuşurlar.

Archibaldo'yu kumarhanede buluruz; oyun masasının önünde abartılı kahkahalar atan histerik bir kadın vardır, Archibaldo'nun sokakta karşılaşp umut verici bir bakış attığı kadındır bu. Kumarhanede bir adamla birlikte, adamın sevgilisi olduğu bellidir; kadın kötü davranır, sevgilisi jetonları sürekli yenilemeyi reddettiği için tartışıp bağırır ve sonunda ayrılırlar. Archibaldo

kumarhaneden ayrılır, ama arabasıyla kaza yapan histerik güzel onu evine bırakmasını ister.

Kendimizi kadının evinde buluruz, popüler romanın en saf geleneğine uyarak kadın üstünü değiştirmeye gidip saydam bir gecelikle geri gelir. Banyoda onu beklerken Archibaldo kendisini bir anlığına çeken, ama aynı zamanda iğrendiren bu kadını öldürmeyi *düşünür*; Archibaldo'yu cinayeti hayal ederken görürüz ve elbette müzik kutusunun sesini işitiriz. Ardından Archibaldo kendini toparlar, gerçeğe döner ve o an histerik kadının sevgilisi gelir. Archibaldo oradan sıvışır ve ertesi gün polis ikisinin bedenini kanlar içinde bulur. Archibaldo'nun bu tutku trajedisiyle bir alakası yoktur: Mutsuz sevgililer ne birlikte ne de ayrı yaşayabildiklerinden birlikte ölmeyi seçmiştir!

Archibaldo nişanlısını akşam yemeğine davet eder, ama kadın, yapacak muhtemelen daha iyi işleri olduğu için –ufak tefek vedalaşmalar gibi– gelemeyeceğini söyler. Archibaldo zaman öldürmek üzere bir kabareye gider, orada antika dükkânında gördüğü ve neredeyse müzik kutusunu kendisine hediye ettirecek olan güzel esmerle karşılaşır. Belki bu güzel esmerin mesleğini hatırlıyorsunuzdur, Amerikalı turistlere rehberlik yapıyordu. Başta yanında bulunan sakallı yaşlı adam etrafta dolanmaktadır, sanırım onu bir ara birine amcası olarak, bir başkasına da nişanlısı olarak tanıtır, hikâyedeki birçok başka öğe gibi bu da roman geleneğinde var olan özelliklerdendir. Archibaldo genç kadını gözden yitirir, ancak kadın ona her gün gelip onu ziyaret edebileceği bir adres ulaştırmıştır.

Ertesi gün o adrese giden Archibaldo bir elbise mağazasının önündedir. Kafasını meşgul eden esmer kadına tamı tamına benzeyen, balmumundan yapılmış mankeni karşısında görünce kalakalır. Hızlıca bir soruşturma yürütür, asıl modele, yani genç kadına kolayca ulaşır ve bir sonraki cumartesi günü evindeki çömlek atölyesini ziyaret etmeye davet eder. Maddi durumu çok iyi olan Archibaldo'nun kendi evinde amatör olarak çömlekçilik yaptığını söylemeyi unuttuğum için özür dilerim.

Cumartesi günündeyiz. Archibaldo hoş bir mizansen düzenler; bahsi geçen mankeni almış ve bir koltuğa oturtturmuştur.

Kanlı canlı genç kadının gelmesini bekler; kadın gelir, şaşırır, güler ve birbirine benzeyen bu iki kadının orada bulunması Archibaldo'nun elbiseler ve iç çamaşırlar hakkında laflamasını sağlar. Nihayet Archibaldo ve genç kadın arasında tam bir şeyler (bunun cinsel mi yoksa cinayetle ilgili mi olduğunu hatırlayamıyor oluşum aslında bu iki şeyin aynı şeyler olduğunu gösterir) olacakken kapı çalar. Gelenler genç rehberin bir ara başıboş bıraktığı aptal bir turist grubudur. Kadın ona oyun oynamıştır ve Archibaldo'yu memnuniyetsiz bırakıp gider; Archibaldo yalnız kalmıştır, ama boş durmaz. Mankeni saçlarından tutup sürükler, alevlerin yükseldiği çömlek fırını açar ve filmin ayrıntılı olan tek cinayetine şahit oluruz, çünkü Charles Trenet'nin şarkısı "La Polka du Roi"da olduğu gibi Landru'nün daha sanatsal fırınlarını çağrıştırdığı gibi, Nazi toplama kamplarındaki fırınları da andıran korkunç bir görselle alevlerin yaladığı değil de, onlar tarafından eziyet gören, balmumundan yapılma kadının resmen eridiğini görürüz.

Yine Archibaldo'nun evindeyiz. Nişanlısı ve müstakbel kayınvalidesi onu ziyarete gelir. Mankeni taşıırken düşmüş bir kadın ayakkabısını aceleyle bir koltuğun altına saklar. Ardından Archibaldo nişanlısıyla bir mimarın ilişkisini açıklayan isimsiz bir mektup alır. Aynı akşam rakibinin bahçesine gizlenir ve nişanlısını mimarla birlikte görür. Aslında iki sevgili arasında bir vedalaşmadır bu, ama pencerenin diğer tarafında bulunduğu için bunu anlayamaz. Ben o imzasız mektubun, ilişkisine son veren bu evliliğe engel olma umudu taşıyan mimar tarafından yazıldığına dair bir ipucu olduğunu hatırlıyorum.

Beklenildiği gibi, Archibaldo'nun cinayet projesine şahit oluruz: Nişanlısına önünde diz çöktürmeyi hayal eder, –detaylı şekilde hayal etmemize gerek yok– müzik girer ve ardından gerçeğe döneriz.

Evlilik günü gelir, Archibaldo ve taze eşi beyazlar içinde fotoğraf çektirirler; Hitchcock'un *Yabancı Muhabir*'inde olduğu gibi, Buñuel bilerek fotoğraf makinesi, flaşın patlaması ve ateş sesi arasında bir karmaşa yaratır ve terk edilen mimar, Archibaldo'nun gözleri önünde gelini öldürür.

Şimdiki zamana dönüyoruz, çünkü yirmi dört dakika boyunca geriye dönüşle geçmişe gitmiş, başlangıcı neredeyse unutmuştuk. Böylece Archibaldo'nun hikâyesinden epey keyif almış olan ve elbette Archibaldo'nun suç işlemediği yargısına varan polis komiserinin karşısındayız.

Archibaldo karakoldan ayrılınca lanetli müzik kutusunu göle atar. Parkta bir yürüyüşe çıkar, bir an için bastonuyla bir böceği ezmek ister, ardından bu fikirden vazgeçer ve yine gülen manken-rehber genç esmerle karşılaşır; birlikte uzaklaşırlar.

Archibaldo de la Cruz'un edebi kaynaklarını bilmiyorum, ama sinematografik kaynakları bellidir: Alfred Hitchcock'un dul kadınları öldüren bir katilin (Joseph Cotten) hikâyesini anlatan ve *Şen Dul*'un leitmotif müziği etrafından şekillenen *Şüphenin Gölgesi* (1943); bir orkestra şefinin, Rex Harisson'un, bir senfoni yönetirken karısını öldürmek için üç farklı yol hayal ettiği Preston Sturges'ün *Çıldırta Şüphesi* (1948); özellikle de Charlie Chaplin'in *Mösyö Verdoux*'su (1947). Archibaldo'nun yolda karşılaştığı histerik kadın Verdoux-Bonheur'ün öldürmeyi bir türlü başaramadığı olağanüstü Martha Raye'in (Kaptan Bonheur'ün eşi) kuzeni olduğu açıktır.

Fakat Archibaldo'nun asıl ilgi çekici tarafı başka bir yerde, yapısının hünerlerindedir; zamanın manipülasyonundaki cesaret, sinematografik anlatıdaki ustalık gibi hünerleri. Tam adı muzipçe *Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı* olan filmin çıkışında seyircilere sorduğunuzda, hepsi veya hemen hemen hepsi size kadınları öldüren sempatik bir adamın hikâyesini izlediklerini söyleyecektir; oysa bu yanıltır, Archibaldo kimseyi öldürmemiştir; sadece a) küçük çocukken dadısının; b) rahibe hemşiresinin; c) histerik güzel kadının; d) esmer rehberin; e) düzenbaz nişanlısının ölümünü dilemekle yetinmiştir. Bu beş kadının dördü Archibaldo'nun bunu dilemesinden kısa bir süre sonra öyle ya da böyle ölmüştür. Hayal şeklindeki bu ölümlere önceden tanık olduk (ileriye atlayış), ardından bazılarının gerçekleştiğini gördük, ama yalnızca Archibaldo'nun anlatımıyla (geriye dönüş şeklinde).

Senaristlerin birçoğunun elinde *Archibaldo* bir skeç filmine dönüşürdü, ama Buñuel ve Eduardo Ugarte öyküdeki bütün kadınları yeterince erkenden hikâyeye dahil ederek bütün bölümlerin iç içe geçmesini sağladılar ve böylece her on dakikalık bobine bir kadın düşecek şekilde bu kadınları özenle, birer birer topladılar.

Archibaldo'nun ender bulunan, ince ince işlenmiş bir yapısı olan filmlerden biri olduğunu fark etmek lazım, çünkü filmin beyaz perdede seyrini göz önüne alarak, sonucun ne olacağına dair pek az bilgi veren, hatta tamamen negatif bir fikir telkin eden senaryonun ilerleyişi belirlenmiştir. Sinema salonundan çıktığımızda *Archibaldo*'yu anlatmak nasıl mümkün değilse, senaryonun anlaşılması da öyle zor olmuştur. Lubitsch'in neredeyse bütün filmlerinin ve özellikle de birbirini takip eden sahnelerin edebi olarak anlatılmasının bize kabul edilemez görüneceği *Olmak veya Olmamak*'ı için aynı şey söz konusudur. Lubitsch ve Buñuel görünmez geriye dönüşün krallarıdır; filmin devamlılığını kesmeyen, aksine zayıflayacağı an bayrağı alacak olan geriye dönüş; böylece aynı zamanda koltuğumuzda şaşkınlıktan zıplamamamız için bir tür çengelle –öne ve geriye doğru takılmış bir çengel– getirilen şimdiki zamana dönme konusunda da kraldırlar; bu çengel Lubitsch'te komik, Buñuel'de dramatik bir şakadır.

Dünya sinemasında çok fazla senaryo, yapım bürolarında meydana getirecekleri edebi etkiye göre tasarlanır, bir tür resimli roman gibidirler; okuması hoş, vaatkâr, yönetmen ve oyuncular da yazar kadar hünerli olduğunda bu vaatlerini yerine getirirler de. Burada söz konusu olan *Bisiklet Hırsızları*'nın en güzel örneklerinden olduğu düz öyküleri eleştirmek değil, sadece *Birleşen Kalpler*'i, *Gizli Teşkilat*'ı, *Cennet Beklesin* veya *Archibaldo de la Cruz*'u yazan senaristlerin hünerinin daha büyük olduğunu hatırlatmaktır, çünkü sinema mantığının henüz tam anlamıyla keşfedilmemiş ve açıklanmamış kendine özgü kuralları vardır, Buñuel'in eserleri veya başka büyük yönetmen-senaristlerin eserleri sayesinde bir gün bunları gün ışığına çıkarabileceğiz.

NORMAN McLAREN

Blinkity Blank

Blinkity Blank dört dakikalık, renkli, kamerasız çekilmiş bir filmidir. McLaren doğrudan pelikül üzerine eril ve dişil öğelerin karşılaşmasıyla erotik bir bale oluşturmak üzere belli sayıda resim ve soyut şekil çizmiştir. Ses de doğrudan pelikülün üzerine işlenmiştir. Burada olağanüstü olan şey, resimlerin güzelliğinden, baş döndürücülüğünden bağımsız olarak, McLaren'ın saniyenin yirmi dörtte birinde görülen basit bir eğriyle ve birkaç sentetik sesle bütün bir salonu güldürmeyi başarmasıdır.

Blinkity Blank altmış yıllık sinema tarihinde yapılan hiçbir şeye benzemeyen mutlak anlamda biricik bir eserdir. Dört dakikalık bu "büyük mini-filmde" Giraudoux'nun bütün fantezisi, Hitchcock'un hünerleri ve Cocteau'nun hayal gücü vardır.

Karanlık denilen salonların gecesinde *Blinkity Blank* renkli, sıcak yıldırımlarıyla, sentetik ıvır zıvırıyla, yeni bir mit yaratır gibidir: altın gözlü tavuk mitini.

(1957)

FEDERICO FELLINI

Le Notti Di Cabiria Cabiria Geceleri

Bu seneki Cannes Festivalinin en çok beklenen filmi, Federico Fellini'nin *Cabiria Geceleri* aynı zamanda çıkışta en çok yoruma neden olan film oldu. Sabahın üçüne kadar Saray'a yakın barlarda Giulietta Masina'nın yarattığı rol sert bir dille tartışıldı. Bu konuda festivalciler, yapımcılar, dağıtımclar, teknisyenler, oyuncu ve eleştirmenler tarafından paylaşılan ortak istek –“onlar olsa görüntüleri nasıl makaslayıp düzenlerlerdi”yi belirtmek suretiyle filmin “yaratıcılığına” çılgınca katkıda bulunma isteği– karşısında üzülmüyoruz. Gösterilen her filmden sonra şöyle ifadeler işitmişimdir: “Fena değil, ama bir yarım saat kesilebilirdi.” Hatta bazen şöyle cümleler bile olmuştur: “Bir makasla, filmini kurtarmayı üstleniyorum!”

Elinde bir makas herkes kendinde bir film yaratıcılığı yeteneği buluyor, bu benim için nefret edilesi bir şeydir. Kuşkusuz Fellini'nin filminde zayıflıklar var, ama sinemaya yönelik az da olsa sevgimiz adına *Cabiria*'dan çıkartılacak “fazladan yarım saat” yerine burada gösterilen iki İngiliz filminin tamamını çıkartmak daha faydalı olacaktır.

Ben filmleri tamamıyla savunma veya onlara tamamıyla saldırma taraftarıyım; bir filmin ruhu, tonu, üslubu ve canlılığı o filmdeki iyi ve daha az iyi sahnelerin çetelesinden daha önemlidir. *Cabiria Geceleri*'nin Fellini'nin filmleri arasında en düzensiz filmi olması olasıdır, fakat güçlü anlar öyle yoğundur ki benim için Fellini'nin en iyi filmi sayılır.

Fellini *Cabiria Geceleri*'ni farklı yönlerle doğru iterek, birbirinden çok farklı birkaç alanı deneyimlemek adına ton bütünlüğünden vazgeçerek büyük risk almıştır. Ne de sağlıklı bir adamdır o sahnelerin iyi niyetli denetimi, ustalıktaki rahatlığı ve eğlenceli icatlarıyla inanılmazdır!

Giulietta Masina Cabiria'dır, saf ve özgüvenli, hayatın savurduğu, erkeklerin zedelediği, ama her zaman iyi niyetini koruyan Romalı küçük cesur bir fahişedir. Cabiria, *Sonsuz Sokaklar*'ının Gelso-mina'sını mantıklı olarak tamamlayan Fellini'nin yaratusıdır, fakat karakterin ve oyunun tekniği bu kez tam anlamıyla Chaplincidir.

Cabiria karakteri, bir filminden güçlü ve ham duygulardan farklı şeyler bekleyenleri usandıracaktır. Yine de Giulietta Masina, bir gün sinir edici hale gelecektir bile tek başına tıpkı James Dean veya Robert Le Vigan gibi sinemanın bir "anını" belirlemiş olacak. Fellini'yi seviyorum ve madem Giulietta Masina Fellini'ye ilham veriyor, öyleyse Giulietta Masina'yı da seviyorum. Burada sürekli barok icatlara varan bir komedi söz konusudur. Böylesi komik bir gözlemleme fazla itibar etmeyen beni en çok etkileyen, olaylar hızlandığında ve tuhaflik trajik yöne kaydığında her bölümün son hareketidir. Bu açıdan filmin sonu –Cabiria tuhaf ve yumuşak huylu François Périer'yle evlenmiştir– güç ve nüfuz açısından olduğu kadar kelimenin en asil anlamında gerilim olarak da olağanüstüdür.

(1957)

8 1/2 Sekiz Buçuk

Tıp üzerine filmler doktorların canını sıkarak, havacılık üzerine filmler pilotları usandırır, ama Federico Fellini bir yönetmenin çekim öncesi zorlu gebeliğini konu alan *Sekiz Buçuk*'la sinemacıları tatmin etmeyi başarmıştır.

Fellini ilk önce, yönetmenin gün boyunca herkes tarafından sorulan sorularla boğuşan ve onlara ne cevap vereceğini bilmeyen, cevap vermek istemeyen veya cevap veremeyen birisi olduğunu gösteriyor. Kafası birbirinden farklı fikirlerle, izlenimlerle, duyumlarla, doğmakta olan arzularla doluyken ondan kesin bilgiler, belli isimler, doğru rakamlar, yer ve zaman bilgileri verilmesi bekleniyor.

Baldızının “Alo! Nasılsın soytarı?” şeklindeki kuşkuculuğunun onu neden sinir ettiğini herkes anlayabilir. Ondan intikam almasının tek yolu baldızını erotik düşlerine dâhil etmektir, örneğin otelin girişinde telefonda konuşurken biz seyircilerin bir an gözüne çarpan, fakat Mastroianni-Guido’nun fark etmediğine yemin edebileceğimiz, kim olduğu bilinmeyen güzel kadının yanına gittiği harem düşü! Bir hırsızın hazırlığı *İnsanlar ve Para* neyse, bir filmin hazırlığı sırasında bir yönetmenin enerjisini tüketebilecek bütün dertler de bu filmde titizlikle sıralanmıştır.

“Karakterleriyle yaşamak için” hemen daha fazla bilgi isteyen kadın oyuncular, “Şömineyi nereye koymak istiyorsun” diye soran dekoratör, hikmetler yumurtlayan, edebi ve kanmaz yardımcı senarist, babacan yapımcının Guido’nun kaygılarını artırmaya yarayan sabrı ve güveni!

Az çok oyunculuk yapmış olan yönetmenler [*metteur en scène*], sirklerle gidip gelmiş oyuncular, daha önce senaristlik yapan ya da nasıl bir set kurmak gerektiğini bilen yönetmenlerin [*cinéaste*] genelde diğerlerinden “daha fazla” sunabilecekleri şey vardır. Fellini oyunculuk, senaristlik, sirk adamlığı ve dekoratörlük yapmıştır. Fellini’nin filmi bir bütün olarak tıpkı Guido’nun *Sekiz Buçuk*’ta çekmek istediği gibi sade, güzel, açık sözlü bir filmidir.

(1963)

ROBERTO ROSSELLINI

Roberto Rossellini Gerçek Hayatı Tercih Ediyor

1955'te Paris'te Rossellini'yle tanıştığımda cesareti tamamen kırılmış durumdaydı; Almanya'da Stefan Zweig'tan uyarlanan *Korku*'su henüz yeni tamamlamıştı ve ciddi ciddi sinemayı bırakmayı düşünüyordu. *Aşk*'tan beri bütün filmleri ticari başarısızlığa uğramış, İtalyan eleştirmenler tarafından da başarısız bulunmuştu. Genç Fransız eleştirmenlerin Rossellini'nin son filmlerine, özellikle de *Tanrı'nın Soyтарыsı*, *Stromboli*, *İtalya'da Yolculuk* gibi en lanetlilerine duydukları hayranlık onun için bir teselli oldu. Genç bir gazeteci grubunun yönetmenliğe ilgi duyması ve onu öğretmenleri olarak seçmesi yalnızlığını kırıp içindeki uçsuz bucaksız coşkuyu uyandırmıştı.

İşte o dönemde Rossellini onun yanında çalışmamı teklif etti, bu teklifini kabul ettim ve gazetecilik işime devam ederek, tek bir metre pelikül çekmediği üç yıl boyunca onun asistanı oldum! Fakat iş hiç eksik olmuyordu ve onun yanında çok şey öğrendim.

Biriyle bir konuşmadan sonra aklına bir film konusu geliyordu. Beni arayıp "Önümüzdeki ay başlıyoruz," diyordu. Ardından konuya ilişkin bütün kitapları satın almak, bir dokümantasyon oluşturmak, bir sürü kişiyle iletişim kurmak, "harekete geçmek" gerekiyordu.

Bir sabah bana telefon açtı. Bir önceki gece bir gece kulübünde birisi ona Georges ve Ludmilla Pitoëff'in hoş olmayan teatral maceralarını anlatmıştı. Heyecan içinde, "film"e birkaç hafta içinde başlamak istedi. Karakterle hemen özdeşlik kurdu; Pitoëff'i Ludmilla bebek beklediği için hamile kadın rolleri ararken, "genel prova" esnasında perdeleri takarken, son dakikada vestiyerdeki kıza önemli bir rol verirken, komedyenlerini aksanları yüzünden eleştirmene aşağılatırken ve para, borç, turne dertleri gibi sorunlarla uğraşırken gösterecekti.

Bir ay sonra Pitoëffleri unutmuştu, bir yapımcı tarafından *Ölümler Kraliçesi*'nin filmi hakkında konuşmak üzere Lizbon'a davet edilmişti. Vevey'de Charlie Chaplin'le bir gün geçirdi ve benimle Lyon'da buluşacağını söyledi; Ferrari'yle Lizbon'a kadar gittik, gece gündüz araba sürdü, uyumaması için ona hikâyeler anlatmam gerekti ve uyuklayacak gibi olduğum zamanlarda da bana koklamam için gizemli bir şişe verdi.

Estoril'deki balıkçılar pek gerçekçi görünmüyordu, sanki turistleri hayran bırakmak için pitoresk bir oyun oynuyor gibiydiler, hatta sandallarından birinin adı *Linda Darnell*'di. Roberto Portekiz'den pek hoşlanmıyordu. İspanya'nın güneyinden, Castilla'dan geçerek geri döndük. Tam gaz giderken Ferrari'nin kontrolü bozuldu. Bir gecede, küçük bir köyde işçiler tekrar yola koyulmamızı sağlayan bir parça imal ettiler; tamirhanedeki mekanikçilerin yeteneklerinden, cesaretlerinden ve bilinçlerinden etkilenen Roberto, Castilla'ya dönüp *Carmen* filmini çekmeye karar verdi. Paris'e döndük ve dağıtımclarla görüşmeleri başlattı. İspanyol balesinde on beş yaşında, siyahi küçük bir dansçı kız fark etti, o kız ideal Carmen'di. Dağıtımclar, Fransa'da bile Roberto'ya ve doğaçlamalarına karşı temkinli davrandığı için bir çekim senaryosu istediler. Prosper Mérimée'nin *Carmen*'inin popüler bir edisyonunun üç kopyasıyla, makas ve sağlam bir rulo bantla, üç günde keşe biç, metne ister istemez sadık bir *Carmen* kesiti "uydurdum"!

Dağıtımclar bir yıldız istediler, buğday kadar sarı olan Marina Vlady önerildi, ama o sırada Roberto'nun ilgisini başka şeyler çek-

meye başladı. Birkaç zamandır gizemli birisiyle gizlice buluşup duruyordu, o adam otele hiç gelmedi ve Roberto da onun mekânına hiç gitmedi; buluşmaları sokakta, her defasında farklı bir yerde gerçekleşiyordu. Adam bir Sovyet diplomatıydı. Rossellini bir Sovyet *Païsa* projesi oluşturmuş, Rusya'daki modern hayattan altı veya yedi tipik hikâye derlemişti. Roberto her gün *Pravda* gazetesini tercüme ettiriyor ve tonlarca kitap okuyordu, hikâyelerini hayal etmeye başlamıştı. Diplomatla arasında bir hikâyenin fazla mizahi bulunmasından dolayı bir tartışma oldu. Hikâye şöyleydi: Sovyet bir vatandaş küçük bir şehrin sokağında karısını bir aşk buluşmasına giderken uzak bir mesafeden görür gibi olur. Acıdan ve kıskançlıktan deliye dönen adam onu takip eder, birkaç kez gözden kaybeder. Onu bir adamın koluna girmiş olarak bulduğunu sanır. Hikâyenin sonunda, şehrin en büyük mağazasına yüz tane olmak üzere yeni bir elbise modeli gelmiştir ve o gün bütün kadınlar aynı elbiseyi giymiştir!

Sonunda vazgeçmek zorunda kaldığı bu projeden sonra Rossellini kendini bu kez ticari değil de, siyasi zorunlulukların kurbanı olarak işsiz buldu.

* * *

Roberto Rossellini bir senaryo yazdığında herhangi bir öyküleme sorunuyla karşılaşmazdı, başlangıç noktası onun için her zaman yeterli olurdu. Belli bir karakterin dinini, yiyeceğini, uyurğunu, faaliyetini belirledikten sonra, bu karakterin ancak şöyle bir ihtiyacı, şöyle bir arzusu ve bunları tatmin etmek için şöyle olanakları olabilirdi. İhtiyaçları, arzuları ve olanakları arasında ufak bir boşluk, ait olduğu toprakların tarihsel, etnik, toplumsal, coğrafik gerçekliklerini göz önünde bulundurduğumuzda kendiliğinden gelişecek olan çatışmayı meydana getirmeye yeterli oluyordu. Filmi tamamlamak konusunda da hiçbir sorun çıkmazdı: Çatışmadaki bütün öğelerin iyimser veya kötümser toplamı sonu şart koşardı. Özet olarak Rossellini için söz konusu olan, çelişen bunca kurgu sebebiyle gözden kaçırdığımız adamı ilk önce tama-

men belgeselci bir yaklaşımla bulmak, ardından mümkün olduğunca sadeleştirilmiş bir şekilde anlatarak onu olabildiğince basit bir entrika içine salıvermekti.

1958'de Rossellini, filmlerinin diğer insanların filmleri gibi olmadığını biliyordu, ama makul olanın diğer insanların filmlerini değiştirmesi olduğunu düşünüyordu. Örneğin şöyle diyordu: *"Amerika'daki sinema sanayii projeksiyon aletlerinin satışlarını ve yaygın kullanımını temel alıyor; Hollywood filmleri kârlı olamayacak kadar yüksek maliyetli oluyor ve bağımsız yapımcıların cesaretini kırmak için bilinçli olarak pahalıya mal ediliyor. Dolayısıyla Amerikan filmlerini Avrupa'da taklit etmek deliliktir ve eğer filmler gerçekten serbestçe tasavvur edilip gerçekleştirilemeyecek kadar pahalıya mal oluyorsa, o zaman film yapmayalım, sadece film şemaları, eskizleri yapalım."*

Jacques Flaud'un ifadesiyle Rossellini böylece "Fransız yeni dalgasının babası" olmuştu. Paris'e her geldiğinde bizlerle bir araya geldiği, amatör filmlerimizi seyrettiği, ilk senaryolarımızı okuduğu doğrudur. 1959'da hazırlık aşamasındaki filmlerin listesini keşfettiklerinde yapımcıları şaşırtan bütün bu yeni isimler Rossellini tarafından uzun zamandır biliniyordu: Rouch, Reichenbach, Godard, Rohmer, Rivette, Aurel. Gerçekten de *Yakışıklı Serge*'in ve *400 Darbe*'nin senaryolarını ilk okuyan Rossellini olmuştur. Çılgın *Ustalar*'ı seyrettikten sonra *Ben*, *Bir Siyah*'ı Jean Rouch'a ilham eden odur.

Rossellini beni etkiledi mi? Evet. Titizliği, ciddiyeti, mantığı Amerikan sinemasına karşı duyduğum saf coşkuyu biraz törpüledi. Rossellini kurnaz jeneriklerden, jenerikten önce gelen sahnelerden, geriye dönüşlerden ve genel olarak dekoratif olan her şeyden, filmin fikrine veya karakterlerin özelliklerine yaramayan her şeyden nefret ederdi.

Bazı filmlerimde sadece ve dürüstçe tek bir karakteri takip etmeye çalıştıysam ve bunu da neredeyse tamamen belgeselci bir tavırla yaptıysam bunu ona borçluyum. Rossellini duygu-sallığa düşmeden buluş çağını filme çeken –Vigo hariç– tek

yönetmendir ve *400 Darbe*, onun *Almanya, Sıfır Yılı*'na çok şey borçludur.

Rossellini'nin kariyerini zorlaştıran şey, sanırım seyirciyi kendine "eşit" olarak görmesi oldu, oysa o olağanüstü bir adamdı, olağanüstü bir zekâya ve canlılığa sahipti. Bu yüzden fikirlerini birbiri ardına hızlıca ortaya atar; onları açıklamakla, geliştirmekle, işlemekle zaman kaybetmezdi. Jacques Rivette onun hakkında şöyle demişti: "*İspatlamaz, gösterir,*" ama zihninin hızlılığı, mantığı, olağanüstü özümseme yeteneği önceden davranmasına neden olup seyircinin onu takip etmesine engel olurdu. Bu özümseme yeteneği, bu çağdaş genel bilgi susuzluğu filmografisinde bile açıkça okunabilir: *Roma, Açık Şehir* bir şehirle ilgilidir; *Païsa* güneyden kuzeye bütün İtalya'yla ilgilidir; *Almanya, Sıfır Yılı* yenilmiş ve yok edilmiş büyük ülkeyle; *1951 Avrupası* ahlaken değil de, maddi olarak yeniden inşa edilmiş kıtamızla ilgilidir.

Rossellini'nin sinematografik son büyük macerası Hindistan'ın keşfi olmuştur. Altı ay içinde Hindistan'da her şeyi görmüş, bunu filminde ortaya koymuştur. Sadelik ve zekâ açısından olağanüstü olan bu film manzara veya olay seçimine dayalıymış gibi görünmez, aksine dünyanın global bir görüşünü sunan; hayat, doğa ve hayvanlar üzerine bir tefekkürdür. Bu filmi, *Hindistan*, diğerleri gibi belli bir tarih ya da mekânı konu edinmemiştir. *Hindistan* ancak zamanın ve mekânın dışında olan *Tanrı'nın Soyтарыsı*'ndaki eksiksiz sevinç tefekkürüyle karşılaştırılabileceğimiz serbest bir şiirdir.

Tehlikeli bir şey söyleyeceğimi biliyorum, ama söyleyeceğim şey doğrudur: Rossellini sinemayı sevmediği gibi, genel sanatları da sevmiyordu. O, hayatı, insanı tercih ediyordu. Eline hiç roman almamıştır, ama hayatını bilgi edinmekle geçirmiştir; geceler boyunca tarihle, sosyolojiyle ve bilimle ilgili kitaplar okurdu. Her zaman daha fazlasını bilmek istemiştir ve kendini gitgide kültürel filmlere adamayı arzular gibidir.

Aslında Rossellini bir "aktivist" olmadığı gibi, hırslı birisi de değildir; o meraklı birisidir, bilgilenen, kendisinden çok başkalarına ilgi duyan bir insandır.

Neden yönetmen olduğu, sinemaya nasıl geldiği sorulabilir; tesadüfen veya aşktan dolayı sinema işlerine karışmıştır. Yapımcıların fark ettiği ve bir film çekimi için işe alınmış bir kıza âşık olmuştu. Roberto kıskançlıktan, stüdyoya kadar ona eşlik ediyordu. Yapım zengin olmadığı ve Roberto sürekli ortalarda boş boş dururken görüldüğü için –madem arabası da vardı– filmin erkek yıldızı Jean-Pierre Aumont'u her gün evinden alıp stüdyoya getirmesi istendi.

Rosselli'nin ilk filmleri balıklar üzerine bir belgeseldi ve Anna Magnani'ye olan aşkından dolayı kurgu sineması yapmaya rıza gösterdiğini düşünüyorum. Aynı zamanda savaş halinde bulunan İtalya'nın şartları da bu konuda teşvik edici olmuştur.

Aslında Rossellini'nin yakın zamandaki tek başarısı *General della Rovere* bunu teyit etmiştir, Rossellini'nin üslubu, “filme çekilmiş haberler” bizi bu kaba ve şiddetli gerçeğe alıştırdığı için yalnızca savaşın hizmetinde olduğu zamanlarda geniş seyirci kitlesi ve eleştirmenler tarafından kabul görmüştür.

Rossellini'nin aile savaşlarını, Fransisken soytarılıklarını ve Bengal maymunlarını güncel haberler gibi, yani sokak çatışmalarını çeker gibi çekmekte haklı olduğunu düşündüğümüzde, biz Rossellini'yi seven ve ona hayranlık duyanlar hata mı yapıyoruz?

Rossellini'yi son gördüğümde “Demir” (*L'età del ferro*) üzerine yüz sayfalık bir senaryo okutturdu bana. Öğrenciler için beş saatlik, televizyon için üç saatlik ve sinema salonları için bir buçuk saatlik bir film elde etmeyi planlıyordu. Okuması sürükleyiciydi ve şüphesiz güzel bir film olacaktır, ama aklıma şu soru geliyor: Her şeye rağmen Brezilya üzerine filmini, *Platon Diyalogları* ve *Sokrates'in Ölümü* gibi büyük projelerini gerçekleştirmesine bir gün izin verilecek mi?

(1963)

ORSON WELLES

Citizen Kane, Kırılğan Dev Yurttaş Kane

1940 yılının Ağustos-Eylül aylarında Hollywood'da çekilen, bir sonraki yıl Amerika'da gösterime giren *Yurttaş Kane* savaştan dolayı Fransa'ya altı yıl sonra gelebildi. Paris'te 1946 Temmuz'unun başlarında çıkan *Yurttaş Kane* bizim neslimizin amatörleri için olağanüstü bir olaydı. Kurtuluştan beri Amerikan sinemasını keşfediyor ve savaş döneminde hayran kaldığımız Fransız yönetmenlerini birer birer yakıyorduk. Fransız aktör ve aktislere duyduğumuz hoşnutsuzluk Amerikan oyunculara gösterdiğimiz rağbetten daha büyüktü; *kahrolsun* Pierre Fresnay, Jean Marais, Edwige Feuillère, Raimu, Arletty ve yaşasın Cary Grant, Humphrey Bogart, James Stewart, Gary Cooper, Spencer Tracy, Laureen Bacall, Gene Tierney, Ingrid Bergman, Joan Bennett vs.

Bu kadar kökten bir tavır değişikliği sergilemekteki mazere-timiz sinema dergilerinin, özellikle de *L'Ecran Français*'nin bizi öfkeliendiren ortak bir Amerikancılık-karşıtlığı sergilemesiydi. İşgal döneminde Alman sineması berbattı ve Anglosakson sinema da yasaklanmıştı, Fransız sineması çok verimliydi, filmler sadece topraklarımızda bile maliyetini çıkartıyor, sinema salonları çoğu zaman dolup taşıyordu. Kurtuluştan sonra Blum-Byrnes siyasi anlaşmaları Fransız beyaz perdelerinde gösterilecek Amerikan filmleri için yüksek bir kotaya izin vermişti. Böylece Fransız film-

lerinin kazançları düştü ve Amerika'dan ithal edilen film sayısının azaltılması için sokaklarda yürüyüş yapan Fransız yıldızları ve yönetmenleri görmek nadir bir olay olmaktan çıktı.

Böylece değişiklik adına, yeniliğe olan susamışlığımızla, romantizmden dolayı ve doğal olarak zıtlasma ruhuyla ama en çok da canlılığa duyduğumuz sevdadan dolayı Hollywood'dan gelen her şeyi sevmeye karar vermiştik. 1946'nın yazında bu bağlamda Orson Welles'in adını öğrenmiştik, sanırım adının ender rastlanır olmasının duyduğumuz hayranlığa etkisi büyüktü –Fransızlar için Orson *ourson*'u (ayıcık) andırıyordu– ve aynı zamanda otuz yaşına yeni basmış olan bu *ourson*'un *Yurttaş Kane*'i 26 yaşında –Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'nı çektiği yaş– çektiğini öğrendik.

Fransız eleştirmenleri övgüler yağdırmıştı; Amerika'da filmi daha önceden seyretmiş olan Jean-Paul Sartre'in bir makalesi ortamı hazırlamıştı, fakat birçoğunun senaryoyu anlatırken kafası karıştı, öyle ki bir gazeteden diğerine *rosebud* kelimesinin anlamı konusunda birbiriyle çelişen yazılar yayımlandı. Bazıları bunun Kane ölmeden önce elinden kaçan ve kar taneleriyle dolu olan cam küreye verilen isim olduğunu yazdılar. Gazetecilik araştırmasını yürüten ve filmin dağıtımını üstlenmiş olan R.K.O.'yu bir alt-yazı yerleştirmeye götüren Denis Marion ve André Bazin olmuştur: Çocuk kızığının alev aldığı an *Rosebud* alt-yazı olarak geçti.

Kızak ile camdan küre arasındaki karışıklık Welles'in istediği bir şeydi, çünkü cam kürenin içinde küçük bir evin üzerine yağan kar tanecikleri bulunur ve Kane küreyle alakalı olarak *Rosebud* kelimesini iki kez söyler: önce ikinci karısı Susan Alexander onu terk ettiğinde küreyi elinde tutarken, ikinci kez de ölmek üzereyken küre elinden düşerken...

Fransa'da Coleridge'in Kubla Khan [Kubilay Han] hakkındaki şiirden bihaber olduğumuz için *Xanadu* [Ksanadu] kelimesi bize *Rosebud* kelimesi kadar sihirli geliyordu, kelime filmde açıkça zikredilse de Fransız kulağı olan bizlerde "News on the March" isimli haber bülteninin etkisini uyandırılıyordu:

*"Legendary was the Xanadu where Kubla
Khan decreed his stately pleasure dome;
Where twice fives miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round."*

*"Kubilay Han, buyurdu yapıla,
Görkemli bir zevk kubbesi Ksanadu'da,*

...

*İki kere beş millik verimli toprak
Etrafı duvarlar ve kubbelerle sarıldı."*

Dolayısıyla tıpkı Arkadin adının, Çehov'un *Martı*'sındaki ka-
dın kahraman-oyuncu muhtemelen İrina Arkadina'dan gelmesi
gibi, Kane adının Khan'dan [han] geldiğini düşünmek mantıklıdır.

Dublajsız, hep altyazılı gösterilecek olan *Yurttaş Kane* bizi fa-
natik Hollywoodculuktan kurtardı ve beklentileri yüksek sinema-
severler haline getirdi. Bu film muhtemelen bütün dünyada pek
çok kişinin yönetmenliğe yönelmesine neden olmuştur. Bu biraz
tuhaf gelebilir, çünkü Orson Welles'in çalışması haklı olarak taklit
edilemez olarak tasvir edilir. Aynı zamanda etkisi –bazen fark edi-
lebilir olduğunda: Mankiewicz'in *Çıplak Ayaklı Kontes'i* Astruc'un
Aksi Rastlantılar'ı, Max Ophüls'ün *Lola Montès'i*, Fellini'nin *Sekiz
Buçuk'u*– çoğu zaman dolaylı ve gizlidir. Yukarıda bahsettiğim ve
bizim de çok sevdiğimiz Hollywood yapımları bizi cezbetse de
bize ulaşamaz gibi görünüyordu: *Birleşen Kalpler'i*, *Aşıktan da
Üstün'ü*, *Kadının Fendi'ni*, *Kırmızı Fener'ini* istediğimiz kadar sey-
redebilirdik, ama bu filmler bir gün bizim de sinemanın uygu-
lamasına varacağımızı telkin etmiyordu, bizlere yalnızca sinema
bir ülkeyse onun başkentinin Hollywood olduğunu gösteriyordu.
Yurttaş Kane muhtemelen hem Hollywoodcu hem de Hollywo-
od-karşıtı yönüyle olduğu kadar küstah, gençliği ve son olarak
önemli bir nokta olan, Orson Welles'in Avrupalı bir ruha sahip
olmasıyla bizleri bu derece altüst etti. Amerika dışına yaptığı yol-
culukların ötesinde sanırım Shakespeare'e erken dönemde yoğun
bir ilgi duyması Orson Welles'e Manici-karşıtı bir dünya görüşü
sağladı ve iyi kahraman, kötü kahraman kavramlarını karıştırma-

sına imkân tanıdı. Burada bir itirafta bulunacağım: 1946 yılında on dört yaşındaydım ve okulu bırakmışım, Shakespeare'i Orson Welles aracılığıyla keşfettim, aynı şekilde Bernard Herrmann'ın müziğine duyduğum ilgi de beni, Hermann'ın çoğu zaman ilham aldığı Stravinski'nin müziklerini dinlemeye götürdü.

Gençliğinden ve romantizminden dolayı Orson Welles geleneksel Amerikan yönetmenlerin [*metteur en scène*] yeteneklerinden daha yakın geldi bize. *Yurttaş Kane*'de Brenstein karakterini canlandıran Everett Sloane 1896 yılında bir gün teknesiyle Hudson Körfezindeyken, elinde bir güneş şemsiyesi tutan, beyaz elbise bir kızın bulunduğu başka bir tekneyle karşılaştığını, bu kıızı yalnızca bir saniyeliğine gördüğünü, ama hayatı boyunca ayda bir kez onu düşündüğünü anlattığında, bu Çehovcu sahnenin arkasında hayran kaldığımız büyük bir Hollywood yönetmeni değil, yeni keşfettiğimiz bir dost; sevdiğimiz, kalben ve ruhen yakınlık duyduğumuz bir sırdaşı.

Bu filmi tamamıyla sevdik, çünkü eksiksiz bir filmdi: psikolojik, toplumsal, şiirsel, dramatik, komik, barok. *Yurttaş Kane* aynı anda hem güç arzusunun ispatı hem de güç arzusunun alaya alınmasıydı, hem gençliğe bir ezgi hem yaşlılık üzerine bir tefekkürdü, hem insan ihtirasının hiçliği üzerine bir deneme hem de tükenmişlik üzerine bir şiirdi ve bütün bunların arkasında dahi veya canavar, canavarımsı dahiler, olağanüstü insanların yalnızlığı üzerine bir tefekkürdü.

Yurttaş Kane karman çorman deneysel yönüyle bir ilk film olmasının yanı sıra çizdiği evrensel dünya tablosuyla da bir olgunluk filmidir.

Temmuz 1946'daki bu büyük şoku çok sonra anladım, *Yurttaş Kane*'in neden böyle bir film olduğunu, neden biricik olduğunu anladım; bunun nedeni halihazırda ünlü olan bir adam tarafından çekilen ilk film olmasıydı. Chaplin kamera önüne geçtiğinde göçmen bir mim sanatçısıydı; Renoir *Nana*'yı çekerken meslektaşlarının gözünde ailesinin parasını yiyerek sinemayla amatör olarak ilgilenen birisiydi; Hitchcock *Şantaj*'ı çektiğinde sadece bir jenerik tasarımcı-

şıydı; Orson Welles ise *Yurttaş Kane*'e başlamadan bile bütün Amerika'da tanınan biriydi ve bu ün yalnızca Marslılar üzerine yaptığı radyo programından kaynaklanmıyordu. Zaten ünlü ve dönemeçte beklenen birisiydi: "Sessizlik lütfen, bir dahi çalışıyor," diye alay ediyordu Hollywood'un şirketleşmiş gazeteleri. Genel olarak iyi filmler çektikten sonra ünlü olunur. Yirmi beş gibi genç bir yaşta ünlü olmak ve bu yaşta, bir filmin yapımının size verilmesi nadir bir durumdur. Bu nedenden ötürü *Yurttaş Kane* ünü konu alan ilk filmidir. Son olarak Orson Welles'in erken yaşta olgunlaşması ve efsaneliği bütün bir hayatın gelişimini makul ve gerçekçi bir şekilde göstermesine imkân vermiştir –Charlie Foster Kane'i çocukluğundan ölümüne kadar takip etmekteyiz–. Sanayiye girmesini sağlayacak iyi bir film çekmeye çalışan endişeli çırağın aksine Orson Welles, sahip olduğu büyük ünden dolayı sıradan bir filmi değil, bütün filmleri özetleyecek ve gelecek filmlerin simgesi olacak filmi çekmek zorundaydı. Bugün Welles'in bu bahsi kazandığını görüyoruz.

Orson Welles'in teknik yöntemleri çokça tartışıldı. Filmi çekmeden önce birkaç haftada her şeyi birden mi öğrendi, çok film seyretmiş miydi? Asıl önemli olan bu değildir. Hollywood kırk film çekip de hâlâ iki planı uyum içinde bitştirmeyi bilmeyen yönetmenlerle doludur, örneğin Daniel Mann veya Delbert Mann... İyi bir film yapmak için sadece zekâyâ, duyarlılığa, sezgiye ve birkaç fikre sahip olmak yeterlidir. Orson Welles'te bunlardan fazlasıyla vardı. "*Bir gazetenin yönetimini gerçekten böyle mi tasavvur ediyorsunuz,*" diye soran Thatcher'e genç Kane şöyle cevap verir: "*Gazete yönetimi hakkında hiçbir tecrübem yok, Thatcher Bey. Sadece aklımdan geçen bütün fikirleri deniyorum.*"

Bugün *Yurttaş Kane*'i tekrar seyrettiğimde filmi ezbere bildiğimi fark ettim, ama film olarak değil de, bir ses kaydı gibi biliyorum; gelecek görüntüden emin değilim, ama patlayacak sesi, söz alacak karakterin ses tonunu, bir sonraki sekansı getirecek müzik parçasını biliyorum. (*Yurttaş Kane*'den önce Hollywood'da kimse film müziğini doğru düzgün yerleştirmesini bilmiyordu.) Bu açıdan *Yurttaş Kane* ilk ve –tek– büyük radyofonik filmidir. Her sahnenin

arkasında rengini veren bir sesli fikir vardır, soruşturma yapan adam Atlantic City'ye çekilmiş, gözden düşmüş kadın şarkıcıyı ziyarette gittiğinde "El Rancho" kabaresinin camlarına vuran yağmur, Thatcher'ın kütüphanesinin mermeri üzerindeki yankı, birkaç karakterin yer aldığı bütün sahnelerde sistematik olarak birbirine bindirilmiş olarak işitilen sesler vs. Birçok yönetmen Auguste Renoir'ın tavsiyesini yerine getirmek gerektiğini bilir: Ne olursa olsun görüntüyü doldurmak, ama Orson Welles ne olursa olsun ses bandını doldurmak gerektiğini anlamış tek tük insandan biriydi.

Yurttaş Kane'i çekmeye karar vermeden önce Orson Welles Joseph Conrad öyküsünden uyarladığı ve öznel kameranın yerini alacak anlatıcıyı göstermeden çekmeyi planladığı *Karanlığın Yüreği*'ni hazırlamıştı. *Yurttaş Kane*'de bundan kalan bir fikir var, soruşturmacı Thomson, açı-karşı açı şeklindeki, klasik dekupaj kuralına uyulmayarak, film boyunca arkadan gösterilir. Hikâye sahte bir gazete röportajı gibi ilerler ve filmin görsel yönünü tasvir ederken *mizansenden* bahsedebildiğimiz gibi *mizanpajdan* da bahsedebiliriz. Pelikül üzerinde sürekli oynandığından, neredeyse çizgi filmi halini alan bu eserin planlarının dörtte biri hilelidir. Pek çok plan –Susan'ın odasında zehir bardağıyla başlayabiliriz– alan derinliği temel alan ve magazin gazetelerinde kullanılan fotomontajın sinematografik dengi olan "örtü-devinimsiz örtü"* hilesinden yola çıkarak elde edilmiştir. Dolayısıyla *Yurttaş Kane*'i bir sonraki filme göre, *Yurttaş Kane*'e tamamıyla zıt yöntemlerle –uzun sahneler, oyuncunun kameraya önceliği, gerçek zamanın uzatılması vs– çekilen romanesk film *Muhteşem Ambersonlar*'a göre manipülasyon filmi olarak görebiliriz.

Ambersonlar'da yirmi beş yılı kuşatan bir hikâyeyi anlatmak için iki yüzden az sayıda plan görüyoruz (*Yurttaş Kane*'de 562 plan vardır), ikinci film sanki ilk filminden nefret eden ve ona bir

* *cache-contre cache*: Devinimsiz örtüyle iki kez kullanılmış film. Bu film hilesi, en çok, iki ayrı rolü birden canlandıran oyuncu için kullanılır. İlk çevrimde çerçevenin bir yanı, merceğin önüne yerleştirilen saydam olmayan bir nesneyle kapatılır; çerçevenin yalnızca bir yanına görüntü alınır. Daha sonra film ters geçişle başlangıç noktasına getirilir; bu kez örtünün dışı kullanılarak filmin diğer yanına görüntü alınır. –çn.

tevazu dersi vermek isteyen başka bir yönetmen tarafından çekilmiştir. Hem çok sanatçı hem de çok eleştirmen olan Orson Welles kolayca uçan ve ardından bu uçuşları sert bir şekilde eleştiren bir yönetmendir, sonraki filmlerinde montaj masasındaki işlerin öneminin gitgide büyümesi bu yüzdendir. Orson Welles'in yakın dönemdeki filmleri bir teşhirci tarafından çekilmiş ve bir sansür-cü tarafından gösterilmiş izlenimini veriyor.

Her şey sanki Orson Welles sinemanın kurallarını, illüzyonun gücünün sınırlarını olağanüstü kibiriyle reddetmiş ve hızlı derbeler ve hilelerle –bazıları diğerlerine göre çok daha zekice ve başarılıdır– filmini, çizerin fantezisinin bir karakteri yakın çekime alıp muhatabını onun arkasında ayakta gösterip, resmin en arka kısmına da kravatlarının deseni yakın çekimdeki karakterin burnundaki sivilce kadar net görünen on karakter yerleştirebilen Amerikan mizah dergilerine benzer hale getirmiş gibi görünen *Yurttaş Kane*'e dönelim. İşte bu biricik –çünkü tekrarı yapılmamıştır– mucize gözlerimiz önünde elli kez gerçekleşir ve filme Murnau'nun filmleri *Son Adam* ve *Şafak'tan* beri hiç girişilmemiş bir tarz, bir görsel idealleştirme kazandırıyor. Murnau, Lang, Ayzenştayn, Dreyer, Hitchcock gibi biçimin bilincinde olan büyük yönetmenlerin hepsi de film çekmeye sesli film icat edilmeden önce başlamışlardı ve Orson Welles'te sesli sinemanın gelişinden sonra ortaya çıkan tek büyük görsel kişiliği görmek abartılı olmayacaktır.

Çok güzel bir western sahnesi seyrederseniz, bu sahne John Ford'a veya Raoul Walsh'a ya da William Wellman'a veyahut Michael Curtiz'e ait olabilir, oysa Orson Welles'in tarzı, tıpkı Hitchcock'unki gibi tek bir sahneyle tanınabilir. Orson Welles'in görsel tarzı yalnızca kendine aittir ve taklit edilemez. Bunun nedenlerden biri tıpkı Chaplin'de olduğu gibi, beyaz perdenin ortasında *acteur*-oyuncunun fiziksel varlığı etrafında düzenlenmiş bir teknik oluşturmastır. Görüntüde yengeç gibi yürüyen Orson Welles'tir, aniden alçak sesle söz alarak son verdiği bir gürültüyü düzenleyen Orson Welles'tir, yalnızca bulutlarla konuşmayı kabul eder gibi partnerlerinin başlarının üstüne bakarak repliklerini fırlatan

Orson Welles'tir (Shakespeareci etki). Geleneklere toptan karşı çıkarak, sanki bütün sahne rastgele düz ufuk çizgisinden dönüyormuş ve objektife doğru büyük adımlarla yürüyen kahramanın önünde yer gidip geliyormuş hissini versin diye kamerayı yatay blokajdan kurtaran da yine Orson Welles'tir.

Orson Welles, bütün filmleri yumuşak, düz ve statik olarak değerlendirme hakkına sahiptir, çünkü onun filmleri tamamen dinamiktir ve müzik gibi, önümüzde akar gider.

Yurttaş Kane'i bugün tekrar seyrederken başka bir şey daha keşfediyoruz: Zenginlik ve lüks açısından çılgın görünen bu film, ipuçlarıyla yapılmış ve kelimenin tam anlamıyla ufak tefek şeylerden meydana getirilmiştir. Çok az figüran var, ama çok sayıda arşiv çekimi, çok sayıda büyük mobilya, çok sayıda göz kandırmaca olarak çizilmiş duvar ve zilin, simbalin yakın çekimleri, ara plan var: sayısız gazete, aksesuar, fotoğraf, minyatür, çok sayıda zincirleme açılma-kararma. Gerçek şu ki *Yurttaş Kane* fakir olmasa da mütevazı bir film, ama bütün öğeleri öne çıkartan bir çalışmayla, bilhassa da görsel bandının sinema tarihinin en yenilikçi ses bandıyla olağanüstü güçlendirilmesi sayesinde hem montaj masasında hem de oditoryumda zengin ve şaşalı bir film görünümü kazandı.

* * *

Buluğ çağında bir sinemasever olarak *Yurttaş Kane*'i izlediğimde filmin ana karakterine hayranlık duyuyorum, onu saygın ve muhteşem buluyordum. Bu taparcasına duyduğum hayranlıkta Orson Welles ile Charlie Foster Kane'i birbirine karıştırıyor ve filmin, hırs ve güç methiyesi yaptığını sanıyordum. Ardından filmi birkaç kez izledikten sonra, aynı zamanda sinema eleştirmeni de olmuştum, yani hazlarımı çözümlemeye alışmış birisi olarak *Yurttaş Kane*'in eleştirel yönünü keşfettim, yergici yönünü; bizim sempati duymamız gereken karakterin (Joseph Cotten'in yorumladığı) Jedediah Leland karakteri olduğunu anladım. Filmin, her türlü toplumsal başarının anlamsız olduğunu açıkça gösteren yönünü gördüm. Bugün yönetmen olarak *Yurttaş Kane*'i belki otuzuncu

kez izliyorum ve şu an beni en çok şaşırtan şey onun peri masalı ve ahlaki fabl şeklindeki çifte yönüdür.

Welles'in eserinin püriten olup olmadığını söyleyecek durumda değilim, çünkü bu kelimenin Amerika'daki anlamını çok iyi bilmiyorum, ama filmin beni asıl etkileyen yönü namuslu tarafıydı. Kane'in gözden düşmesinin nedeni cinsel bir skandaldı: "*Aday Kane, 'Singer'la aşk yuvasında bulundu,*" oysa biz Kane-Susan ilişkisinin baba-kız türünden olduğunu, korumacı bir ilişki olduğunu gördük. Bu ilişki, buna ilişki diyebilirsek tabii, Kane'in çocukluğuna ve aile fikrine bağlıdır, çünkü aile ziyaretinden –ailesinin eşyalarını görmeye gitmişti, muhtemelen *Rosebud* kızak da bir depoda duruyordu– döndüğünde Susan'la bir kaldırımda karşılaşır. Susan bir eczaneden çıkmış çenesini tutmaktadır, çünkü dişleri ağrıtmaktadır. Tam o sırada geçen bir araba Kane'i ıslatır. Şunu da fark etmek lazım; Kane iki kez *Rosebud* kelimesini telaffuz edecektir – bir kez ölürken, bir kez de Susan ondan ayrıldığında. Odasındaki bütün eşyaları kırar – bu sahne bilinen bir sahnedir, ama cam küreyi eline aldığı anda Kane'in öfkesinin dindiğini fark ettiniz mi? *Rosebud*'ın annesinden ayrılışına bağlı olduğu açıktır, artık Susan'dan ayrılışına da bağlanacaktır. Bazı gidişler vardır ki ölüm gibidir.

Yurttaş Kane'de bulduğumuz ve Orson Welles'in diğer eserlerinde daha iyi ifade edilmiş olan, aynı anda hem kişisel hem cömert hem de asil olan bir dünya görüşüdür. Aslında satirik olan burjuva-karşıtı, hayal ürünü ve yeni bir ahlak ve nasıl davranılması gerektiğiyle ilgili bir ders söz konusudur, yapılması ve yapılmaması gereken şeylere işaret edilen bu filmde hiçbir bayağılık, hiçbir alçaklık yoktur.

Orson Welles'in bütün filmlerindeki ortak nokta liberalizmdir, tutuculuğun bir hata olduğunun teyididir. Bu acımasız fablların merkezinde bulunan kırılğan devler hiçbir şeyi muhafaza edemediklerini keşfederler: ne gençlik ne güç ne aşk kalıcıdır; Charlie Foster Kane, George Minafer Amberson, Micheal O'Hara, Gregory Arkadin hayatın büyük acılardan oluştuğunu anlayacak duruma gelirler.

Mr. Arkadin Ölüm Raporu

İşte Orson Welles'in uyuğu belirsiz bir filmle dönüşü... Yönetmen Amerikalı olsa da, şef-kameraman Fransız, oyuncular İngiliz, Amerikalı, Türk, Rus, Alman, İtalyan, Fransız, İspanyoldur. Çekim yerleri de çok çeşitlidir: Barselona, Münih, Paris, Mexico. Yapım sermayesi de İsviçre'den gelmekte!

Muhteşem film *Ölüm Raporu* kötü, hatta çok berbat bir şekilde başlar; bir miktar ucuz gerilim filmlerini andırır. Her şey bayağı ve pis görünür: dekorlar, kostümler, gri tonlarındaki görüntü ve hiçbir zaman buradaki kadar antipatik gözükmeyen, filmin genç yıldızı (Robert Arden) bile. Çok beklenen Orson Welles bile öyledir ve o da bizi hayal kırıklığına uğratar. Oysa genelde bir karakter yaratmakta oldukça usta olan Welles, burada makyajını bile yüzüne gözüne buluşturmuş gibidir. Peruğu tutmayan ve Noel Baba'ya benzeyen ya da daha doğrusu Neptün'e benzeyen (Welles bu deniz tanrısıyla olan benzerliğin öyle farkındaydı ki –baştan istenmiş veya istenmemiş olsun– senaryodaki karakterlerden biri onu filmde Neptün'le karşılaştırır) bu Gregory Arkadin'i nasıl saygın bulabiliriz?

Ardından işin içine cazibe girer, filmin kötülüğünü kabullenir ve oyuna nihayet dahil oluruz. Charles Foster Kane gibi ki-birli, "Üçüncü Adam" gibi müstehzi, George Minafer Amberson gibi gururlu olan Gregory Arkadin yerden göğe kadar Wellesçi bir karakterdir. Sahip olduğu zenginliğe götüren yol hâlâ sıcak cesetlerle doludur. Fakat Arkadin'in çok sevdiği ve kuşkulu kişilerin ona kur yaptığını görmekten endişe duyduğu bir kızı vardır, Raina. Bunların son numunesi Van Stratten (Robert Arden), zaman zaman şantaj yapan genç bir kaçakçıdır. Gerekli bilgileri edinmiş olan Arkadin, Van Stratten'ın, kendisi hakkında bir şeyler öğrenmek ve şantaj yapabilmek için kızına yaklaştığını fark eder. Arkadin hafıza kaybına uğramış gibi görünerek, Van Stratten'ı bir

araştırma yürüsün ve büyüleyici geçmişini ortaya çıkartsın diye işe alır. Yaşlı milyarder bu araştırmayı fırsat bilerek geçmişteki ortaklarını ve şahitlerini buldukça onları öldürtür. Geriye sadece Van Stratten'ı öldürmek kalır, ama genç adam Arkadin'i Raina'ya babasının geçmişi hakkında her şeyi anlattığına inandırarak, Arkadin'in intihar etmesine neden olur. Van Stratten'ın elinde yalnızca canını kurtarmış olması kalır, çünkü onu küçümseyen ve artık istemeyen Raina sıranın kendisine gelmesini bekleyen genç bir İngiliz aristokratla kaçıp gitmiştir.

Film boyunca Van Stratten'a tüm dünyayı dolaştıran araştırmasında eşlik ederiz: Mexico, Münih, Viyana, Paris, Madrid. Karakterler gerçek apartman dairelerinin duvarlarına dayanmıştır ve Orson Welles'in eskiden çok hareketli olan kamerası hararetini dindirip kaçınılmaz tavanların dayattığı alttan çekim yöntemiyle çekim yapmak zorunda kalmıştır. Misafirlerin Goya tarzı maskelerinin arkasında yüzlerini gizledikleri İspanyol kutlaması, geri gelmeyen bir zamanın nostaljisini yaratır: güçlü RKO'nun ilk filmi, *Yurttaş Kane*'i çekmesi için yirmi beş yaşındaki bir gence tam yetki verdiği bir dönemin özlemi. Özgürlük aniden kaybedildi, ardından sabırla ve irade göstererek yeniden kazanıldı, fakat günümüz "olanakları" ufak bir Hollywood westerninin olanakları gibi değildir. Orson Welles de böylece en kötü sahne hilelerinin kullanıldığı sinemaya, lanetli yönetmenlerin sinemasına giriş yapmıştır. Fakat eğer fikirler mükemmelen ifade edilebiliyorsa bunun maliyetinin ne önemi olur ki? Orson Welles, hayatı boyunca, henüz çocukken yüksek sesle okuduğu Shakespeare'in etkisinde kalmıştır. Onun bir olaya veya bir duruma kuşbakışı bakma yeteneği, yalnızlık üzerine her bir kelimesi bütün dünyayı sorgulayan, zaman ve mekân kavramlarının silinip gittiği kozmopolit, felsefi ve ahlaki diyaloglar yazma yeteneği kimsede yoktur.

Orson Welles, yolculukları haber yapılmayan tek kişidir, sürekli şunları duyarız: "Welles dün New York'taydı," "Dün akşam onunla Venedik'te yemek yedik," "Bir gün sonra onunla Lizbon'da görüşeceğim."

Bir ara bir Meksika otelinin terasında, kahraman Van Stratten Avrupa'da olduğunu sandığı Arkadin'le telefonda konuşur; konuşma milyarderin kahkahasıyla son bulur, Van Stratten telefonu kapatır, ama kahkaha duyulmaya devam eder: Arkadin oradadır, Van Stratten'la aynı otelde. Orson Welles belirsizliğin yönetmeniydi, artık her yerdeliğin yönetmenidir!

Özel bir araştırmayla yerleşik yönetmenlerle seyyah yönetmenleri karşılaştırmak gerekir. Yerleşik olanlar hikâyeleri filme çekerler ve kariyerlerinin sonunda özel fikirlerden genel fikirlere çok zorlanarak geçerler, oysa seyyah olanlar, aldırılmaz bir şekilde dünyayı filme çekmeyi başarırlar. Onları yerleşik halde tutan toplumsal koşullardan dolayı eleştirmenlik mesleğini icra eden insanlar Renoir'ın, Rossellini'nin, Hitchcock'un, Welles'in filmlerinin en güçlü güzelliklerine karşı duyarsızlardır, çünkü bunlar gezici insanların, göçmenlerin, uluslararası gözlemcilerin fikirleridir. Bizim dönemimizin en iyi filmlerinde her zaman bir hava-alanı sahnesi vardır; artık bunların en güzeli *Ölüm Raporu*'ndaki sahnedir, uçak dolmuştur, Arkadin'in, yerini kendisine verecek yolcuya 10.000 dolar vereceğini avazı çıktığı kadar bağırdığı sahne, III. Richard'ın ünlü "*Krallığımı bir ata vereceğim!*" ilanının atomik dönemdeki muhteşem varyantıdır.

André Bazin'in "yirminci yüzyılda bir Rönesans adamı" lakabını taktığı bu şaşırtıcı adamın filme çektiği her sekans Shakespeareci bir ilham taşır. Welles'in en iyi arkadaşları ona az çok yardım ettiler ve bu konuda haksız çıkmadılar, çünkü Michael Redgrave, Akim Tamiroff, Suzanne Flon, Katina Paxinou, O'Brady, Misha Auer, Peter van Eyck ve Patricia Medina dahi yönetmenin onlar için çizdiği kısa ama çarpıcı silüetlerde (bir saat sonra ölümle randevusu olan, korkmuş veya maceracılarca kovalanan silüetler) daha önce hiç olmadıkları kadar iyi olmuşlardı.

Bu güzel filmde her görüntünün arkasında Orson Welles esintisini hissedebiliyoruz, onun bir tutam çılgınlığını ve bir tutam dehasını, gücünü, göz alıcı sağlığını ve iri yarı şiirini bulmaktayız.

Yeni veya nadir bir fikri temel almayan tek bir sahne görmüyoruz. Film kafa karıştırıcı olarak değerlendirilebilir, ama bir o kadar da heyecan verici, tetikleyici, zenginleştiricidir; bir filmde bulmayı sevdiğimiz lirizm ve icat açısından o kadar dopdoludur ki, film-den saatlerce bahsetmek gelir içimizden.

(1956)

Touch of Evil Bitmeyen Balayı

Jenerikten Orson Welles'in adını kaldırsak bile bunun hiçbir önemi olmayacaktır, çünkü ilk plandan itibaren, tam olarak jeneriğin planından itibaren, Yurttaş Kane'in kameranın arkasında olduğu apaçıktır.

Bitmeyen Balayı bir adamın bir arabanın arka bagajına yerleşti-receği bir bombanın saat mekanizmasıyla başlar; baştaki aynı plan içinde bir çift arabaya binip çalıştırılır ve biz arabayı şehirde takip ederiz; motorlu bir vince asılmış kamera evlerin arkasından geçen beyaz arabayı gözden geçirir, tekrar bulur, arkasından veya önünden çıkar, sonunda beklenen patlama gerçekleşir.

Arka planları daha net çekebilmek için ve gerçeği şiirselleştirmeyi sağlayan sistematik olarak geniş açılı bir objektifin kullanılmasıyla görüntünün şekli hissedilir ölçüde deforme olmuştur; öyle ki kameraya doğru yürüyen bir adam beş adımda on metre ilerliyordur. Zaten film boyunca peri masasında gibiyiz, karakterler yedi fersah yol alan çizmeler giymiş gibi yürüyorlar ya da taşıma bandı üzerinde kayarak ilerliyor gibiler.

Beceriksiz müstehzilerin çektiği filmler vardır (*Kwai Köprüsü*, *Genç Aslanlar*), bunlar seyircinin sinema salonundan kendini daha iyi veya daha zeki hissederek çıktığı ve seyirciyi pohpohlama-

ya yarayan blöf filmleridir. Rahatlatmak yerine endişelendirmeyi, uyutmak yerine uyandırmayı tercih eden samimi ve zeki birkaç sanatçının uzlaşma tanımadan çektiği filmler vardır. Alain Resnais'nin *Gece ve Sis*'inden çıkarken kendimizi "daha iyi" hissetmeyiz, kendimizi daha beter hissederiz. *Beyaz Geceler*'den veya *Bitmeyen Balayı*'ndan çıkarken girdiğimizden daha az zeki hissederiz, ama o kadar şiir ve sanat vardır ki, tatmin olmuş hissederiz. Bunlar sinemayı hizaya getiren, az yetenek ve çok sayıda klişe üzerine inşa edilmiş girişimlere hoşgörü gösterdiğimiz için utanç duymamıza neden olan filmlerdir.

Welles'in senaryosunu ve diyaloglarını sekiz günde yazdığı, hatta son montajını denetleme hakkının bile olmadığı –çekmeyi reddettiği ondan fazla açıklayıcı plan aralara konmuştur– bu basit polisiye film için, kendisinin tamamlandığını göremediği ve şiddetle inkâr ettiği bu film için ne de çok yaygara yapılıyor diyeceksiniz.

Zincirini kıran bir kölenin zincirlenmiş olduğunu bilmeyen köleden daha iyi olduğunu bildiğim gibi bütün bunları da biliyorum, tıpkı *Bitmeyen Balayı*'nın görebileceğiniz en özgür film olduğunu bildiğim gibi. *Okyanusa Karşı*'da René Clément her şeyi egemendi; filmin montajını kendisi yaptı, müziği seçti, birleştirdi, yüzlerce kez gelişigüzel kesti. Yine de Clément köleyken Orson Welles gezici ozandır. Ben de size gezici ozan filmlerini içtenlikle tavsiye ediyorum.

Orson Welles acınacak kadar kötü bir polisiye romanı, en çok sevdiği çerçeveye; ahlakların en basitinin, yani mutlakliyetin ve mutlakliyetçilerin saflığının çizildiği ve kendisinin yorumladığı paradoksal bir canavarın portresine, yerleştirmek için cinayetle olan kısmı olabildiğince basitleştirerek beyaz perdeye uyarladı.

Kaprisli deha Welles kendi ruhbanları için vaaz verir ve bize açıkça şunu söylüyor gibidir: Mendeburun biri olduğum için üzgünüm, deha olmak benim suçum değil, ölüyorum, beni sevin.

Yurttaş Kane'de, *Yabancı*'da, *Ambersonlar*'da ve *Ölüm Raporu*'nda iki karakter karşı karşıya gelir: canavar ve sempatik yıldız kahraman. Burada canavarı gitgide daha canavarlaştırarak ve

başkahramanı gitgide daha sempatik göstererek, sonunda bizleri muhteşem canavarın cesedine gözyaşı dökmeye götürmeleri söz konusudur. Dünya istisnayı hoş görmez, ama saflığın yegâne korunacağı istisnadır, zararlı olsa bile. Ne var ki Orson Welles'in fiziki Hitler'i canlandırmaya elverişli değildir, ama kim bir gün Hermann Goering'in kaderine ağlamayacağımızı söyleyebilir?

Orson Welles burada acımasız ve açgözlü, birinci sınıf bir soruşturmacı olan ve çok ünlü bir polis rolünü üstlenmiştir. Yalnızca sezgileriyle hareket ettiği için kanıt bulmaya gerek duymadan katilleri bulabilen bir polistir. Ama sıradan insanlardan oluşan adalet aygıtı bir insanı kanıt olmaksızın mahkûm edemez. Böylece müfettiş Quinlan –yani Welles– kendi görüşünü kabul ettirmek, kendi adaletini üstün kılmak uğruna kanıtlar uydurmaya, sahte tanıklıklar oluşturmaya alışmıştır.

Arabada bombanın patlamasından sonra, balayındaki bir Amerikan polisinin (Charlton Heston) soruşturmaya burnunu sokmasıyla her şey sarpa sarar. İki polis arasında acımasız bir mücadele başlar. Charlton Heston Orson Welles'e karşı kanıtlar bulur, bu arada Welles de ona karşı kanıtlar uydurur. Orson Welles'in, Sade'in romanlarını hiç kimsenin yapamayacağı şekilde uyarlayabileceğini kanıtladığı çığınca bir sekanstan sonra Charlton Heston'ın karısı bir otelde, çıplak ve uyuşturucu kullanmış halde, aslında Quinlan tarafından öldürülmüş olan Akim Tamiroff'un –Quinlan'ın bu şeytansı mizansenini hazırlamasına safça yardımcı olmuştur– cinayetinden sorumlu olarak ele geçirilir.

Ölüm Raporu'nda olduğu gibi sempatik karakter, canavarın sonunu getirmek için alçakça bir şey yapmak zorunda kalır: Charlton Heston önemli birkaç cümleyi, Welles'i yenmek için *gerekli kanıtları* sesli olarak kaydeder. Filmin anafikrini bu epilog bir hayli iyi özetler: Muhbirlik ve bayağılık sezgiye ve mutlak adaletle karşı zafer kazanmıştır. Dünya korkunç derecede izafi, tahminidir ve ahlakının uygulamasında dürüst değildir, hakkaniyetinde saf değildir.

Bu filmin ve bütün Welles filmlerinin peri masalımsı yönünü daha iyi vurgulamak için canavar kelimesini birkaç kez kullan-

dım. “Şair” olmayan bütün yönetmenler karşılık vermek için psikolojiye başvuruyorlar, psikolojik filmlerin ticari başarısı onlara hak veriyormuş gibi görünebilir. “*Her büyük sanat soyuttur,*” der Jean Renoir ve psikolojiden geçerek soyutlamaya varılamaz, tam aksi söz konusudur. Buna karşın soyutlama er ya da geç ahlaka, sanatçıların sürekli yeniden icat ettikleri ve bizi ilgilendiren yegâne ahlaka varır.

Bütün bunlar Orson Welles’in söyledikleriyle örtüşür. Sıradan insanların kanıtlara, diğerlerinin ise sezgiye ihtiyacı vardır. İşte yanlış anlaşmanın kaynağı da budur ve Cannes Festivalinin yönetici komitesi, Martin Ritt’in *Uzun, Sıcak Yaz*’ını (bu filmde Welles sadece oyuncudur) değil de, *Bitmeyen Balayı*’nı davet etme sağduyusuna sahip olsaydı, jüri burada dünyanın bütün bilgeliğini görme sağduyusuna sahip olur muydu?

Bitmeyen Balayı bizi uyandırır ve sinemanın öncüleri arasında Méliès’in ve Feuillade’in yer aldığını hatırlatır. Aklımıza peri masallarını getiren sihirli bir filmidir: *Güzel ve Çirkin*, *Parmak Çocuk* ve *La Fontaine*’in fablları. Aynı zamanda bizi biraz aşağılayan bir filmidir, çünkü bizden çok daha hızlı ve daha iyi düşünen bir adamın filmidir ve gözlerimiz bir önceki görüntüyle kamaşırken o bize masalsı, yeni bir görüntüyü daha fırlatır. Bu sürat nereden geliyor; bu çılgınlık, bu çabukluk, bu sarhoşluk?

Bunun büyük ve güzel olduğunu kabul edecek kadar zevkimiz, duyarlılığımız ve sezgimiz her zaman olsun diyelim. Eğer eleştirmen meslektaşlarımdan bazıları, apaçık sanat olan ve sanattan başka bir şey olmayan bu filme karşı kanıtlar aramaya kalkıştırlarsa, Gulliver’i eleştiren Lilliputların gülünç gösterisine tanık oluruz.

(1958)

HUMPHREY BOGART

Humphrey Bogart'ın Portresi

Şöhretin Sonu'nun son sahnesi Bogart'ı itiraflarını yazmaya girdiği sırada daktilosunun önünde gösterir. Biz Bogart'ın Mark Robson tarafından gevşek bir şekilde yönetildiği bu son rolünden ziyade, *Çıplak Ayaklı Kontes*'teki film yönetmeni rolünün üzerinde duracağız. Ava Gardner'ın cenazesinde, yağmur altında, üzerinde yağmurluğuyla mezarlıktan ayrılmadan önce şöyle der: “Yarın güneşli olacak, nihayet çalışabileceğiz.” *Kontes*'te Bogart tam olarak Joseph Mankiewicz rolündeydi.

Humphrey Bogart her günün Noel günü olduğu bir yılın, 1900'ün Noel gününde doğduğunu söyleyerek eğlenirdi. Humphrey oyuncu olan annesinin soyadıydı, onu isim olarak kullandı. Kötü bir öğrenci, kötü bir denizci, kötü bir kocaydı ve sinemanın onu her alanda “en iyi” yapmasını bekliyordu.

Bir gazetede onun hakkında yayımlanmış ilk yazı küçük bir rol oynadığı bir piyesle ilgiliydi: “Kırmadan konuşmak gerekirse, oyuncunun yaptığı işe uygun olmadığını söylemekle yetineceğiz.” Humphrey'in içini endişe kaplamıştı. Neyse ki Leslie Howard tam zamanında yetişmiş ve önce tiyatro, ardından da Taşlanmış Orman filminde onunla oynaması için Bogart'ı seçmişti. Daha sonra Victor McLaglen, Spencer Tracy, Edward G. Robinson, James Cagney, George Raft ya da Paul Muni gibi film yıldızlarının yanında kötü adamları canlandığı otuz kadar gerilim filminde yardımcı oyunculuk yaptı.

Hollywoodcu gelenek, gangsterleri oynayarak ünlü olan oyuncuların iyilerin tarafına geçmesini şart koşar; katil, polis olur ve maaşının katlandığını görür.

1936'dan 1940'a kadar, Humphrey Bogart kendisini heyecanlandıran hikâyeleri çekerek ayakta uyur ve seyirciyi de uyutur. 1 Ocak 1941'de kollarını açarak ve dudaklarını kullanarak şansı yakalar: Ida Lupino'nun bedeni ve dudakları. Senaryosunu John Huston'un yazdığı, Raoul Walsh'ın en iyi filmlerinden biri olan *Yüksek Zirve* filminde, James Cagney'nin kabul etmediği rolü Bogart kaptı.

Kısa bir süre sonra John Huston ilk filmini çekmek üzeredir: *Malta Şahini*. Dashiell Hammett'in güzel karakteri Sam Spade'i yorumlamak için ilk anda aklına George Raft gelir, ama Raft rolü reddedince sahte şahini aramayı kabul eden Bogart olur. Eğer gerçeği varsa, hâlâ daha bir yerlerde uçuyor olsa gerek. Bir zamanların kanun kaçağı, cebinde polis kartıyla –ki kartı olmasaydı kafamız karışabilirdi– “özel dedektif” olmuştur. Şalteri kaldırmış ve artık bilançosunu çıkarmaktadır: Oynadığı kırk film boyunca on iki kez elektrikli sandalyede çarpılarak ölmüş ve toplam sekiz yüz yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Eskiden yalnızca luger¹ tabancası konuşurdu, ama artık o konuşuyor, peki ne diyor? Hanımlar, boyum bir yetmiş yedi ve kilom yetmiş yedidir. Saçlarım ve gözlerim kahverengi. İlk evliliğim sadece on sekiz ay sürdü (fazlaydı bile) ve ikincisi sekiz yıl (ki o da fazlaydı) ve bu hataya tekrar düşmeyeceğim (bir sonraki sefere kadar).

Yürümek ve konuşmak, konuşmak ve yürümek artık yeni mesleği budur. Yolları geçerken elinin altında olan her şeye dokunur, böylece bir yangın musluğu, merdiven korkuluğu, bir çocuğun başı, hepsi yolu üzerinde birer ana nokta olacaktır; Bogart hayata muhteşem bir şekilde uyum sağlar ve ona tutunur. Ardından karakterini oluşturur, şaşkınlığı ifade etmek için kulağını çimdiklemeyi öğrenir. Siz tırnaklarını ceketinin tersiyle parlattığını mı sanıyorsunuz? lyice bakın, kolun uzandığını ve suratınızın or-

¹ Yarı otomatik ilk tabanca.

tasına yumruğu nasıl yediğinizi görün. “Bu mesajı patronuna götür.” Onunla mesafenizi korumanızı söylemiştim!

En iyi senaristler, en iyi diyalog yazarları en iyi senaryolarını ve diyaloglarını ona özel yazmışlardır. Bu yüzden Humphrey Bogart’ın “yazılı eseri”nden bahsedebiliriz. “*Alo hayatım? İdeal olan, on santimetreye kadar küçülebilecek bir kadındır, böylece onu cebimize atabiliriz.*” Ya da “*İlk kez bu kadar az beyin için bu kadar çok tabanca görüyorum.*”

Stuart Heisler’in *Çete Reisi*’nde Bogart’ın ölümüne şahit oldunuz mu? Adaletle teslim olmak ister ve motorlu polislerden kurtulup hapishaneye onlardan önce varması gerekir. Mantığa aykırı bu yarışı kazanır ve ölmek üzereyken hapishane müdürüne suç işlememiş genci kurtaracak sözleri söyler: “*Evlenin, bütün hikâyelerde olduğu gibi çocuk yapın!*” Hapishane müdürü ona bir sigara verir: “*Hâlâ bu berbat sigarayı mı içiyorsunuz?*”

Ama Bogart daha ciddi, ama yine de dramatik olan rollerde de oynadı. Bunlardan biri de Richard Brooks’un yeni-gerçekçi İtalyan tarzında, New York’taki “Daily News”in bürolarında, lino-tipçileri figüran olarak kullanarak çektiği *Gazeteciler Savaşı*’nda doğruluktan ayrılmaz gazeteci rolü de vardır. Bu filmde karışıklık ve müzik yoktur, sadece baskı makinelerinin, telefonların ve daktiloların sesi vardır. Richard Brooks’un hiç bilinmeyen filmlelerinden *Er Meydanı*, ona en güzel rollerinden birini sunmuştur: onunla evlenmek zorunda kalmadan June Allyson’ı sevmek isteyen askeri bir hekim rolü.

Bir gün en zeki Amerikalı yönetmenin karısı Bayan Howard Hawks bir derginin kapağında, hülyalı bakışları olan güzel bir kızın resmini görür: Geleceğin “bakışı” budur. Böylece Lauren Bacall, önce Howards Hawks’la, ardından da Bogart’la tanışacaktır. *Birleşen Kalpler*’i çekerken aşkları doğar ve ömür boyu birlikte olmaya karar verirler. Bu karşılaşmayla Don Juan, bir bakışla hezimeteye uğrar. *Birleşen Kalpler* yıldırım aşkının filmidir. *Malik Olmak ya da Olmamak*’la evliliğin ve Bogart’ın tam teçhizatıyla dopdolu

bir film olur: Betty¹ ile zenginleştirilmiş şapka, yarı otomatik tabanca, sigara ve telefon. Louis Bromfield'in evinde evlenirler ve Benedict Canyon'da, orada yaşamış olan Hedy Lamarr'ın kokusunun sindiği, Thomas Ince'in çiftlik evini satın alırlar. Yatlarının adı *Santana*'dır ve Bogart Santana adını verdiği kendi yapım şirketini kurmakta gecikmez: Nicholas Ray usta işi filmleri *Cinayet Mahkemesi* ile *Issız Bir Yerde*'yi bu şirkette çeker. Bogart'ı bir oyuncudan fazlası, tasvirini yapmaya çalışacağım bir karakter, belagatli bir kahraman haline getiren Nicholas Ray olmuştur.

Sabahtan tıraş olmuş olsa da sakalları çıkmış, kaşları şakaklarına inen, gözkapakları yarı kapalı, temize çıkarmaya ya da susturmaya hazır şekilde öne uzanan eliyle, Humphrey Bogart filmde filme hayat mahkemesini enine boyuna arşınlar, adımları Max Steiner anlaşmalarıyla ritimlenir. Durur, bacaklarını aralar, ceketinin düğmelerini çözer, başparmağını pantolonunun kemerine geçirir ve konuşmaya başlar. Her cümleinin başı gezgin dişlerini açığa çıkarır. Kesik kesik konuşması A ve K harfini öne çıkarır. Onun tarafından telaffuz edilen *racket* kelimesinin nasıl saygınlık kazandığını biliyoruz. Çenesinin kasılması neşeli bir cesedin gülüşünü ister istemez akla getirir; gülümseyerek ölmek üzere olan bir adamın son yüz ifadesini andırır.

Evet, ölümün gülümsemesiydi bu ve ölmeden önce on yedi kilo kaybeden Bogart, gülerken kendisiyle şöyle alay ediyordu: "*Uçağım korkusuyla dışarı çıkamıyorum, ama biraz kilo aldıktan sonra John'la birlikte bir film çekeceğiz.*" Huston'dan bahsetmektedir.

Bogart ne yapıyorsa herkesten daha iyi yapıyordu. Konuşmadan bir başkasından çok daha uzun oynayabiliyordu. Hiç kimsenin yapamadığı gibi tehdit ediyor ve herkesten iyi vuruyordu. Terlerken öyle bir terliyordu ki gömleklerini sıksak su çıkardı.

Bogart iyi bir işçiydi; Huston'la sıkı çalışmayı, Nicholas Ray'in tartışmacı şiddetini, Howard Hawks'un soğuk ve berrak zekasını seviyordu. Bu büyüleyici yüzü, son filmlerinden biri olan *Denizde İsyan* (1954) doruğa taşıdı; yontulması zor bir general rolün-

¹ Betty Joan Perske, Lauren Bacall'ın gerçek adıdır.

de *Bogie* gerçekte olduğu gibi sergilendi, çünkü eski teknikolor* filmlerde oyunculara makyaj yapılmıyordu. Uzun zaman önce donanmadayken kaptan köşkünde bir şişeyi kırdığında fırlayan bir odun parçasının üst dudağında bıraktığı izi ilk kez görüyorduk.

Humphrey Bogart modern bir kahramandı. Dönem filmleri, tarihsel filmler veya korsan filmleri ona uygun değildi. O, yarışın başlatıcısı, tek bir mermisi kalmış tabancanın adamıydı, öfkeyi veya sevinci ifade etmek gerektiğinde parmakla şekli değiştirilen keçeli şapkanın adamıydı, mikrofonun adamıydı: “*Alo! Alo! Bu çağın bütün arabalara...*”

Bogart'ın görünümü modern olsa da, ahlaki klasikti, komiser Maigret'den ziyade, *Clèves Prensesi*'ndeki Nemours düküne daha yakındı; davaların onlara hizmet eden hareketlerden daha az güzel olduğunu ve her eylemin, mantıksal sonucundan kaçılmadığı takdirde, saf olduğunu biliyordu.

(1958)

* 1915'te ABD'de kurulan Technicolor Motion Pictures Corporation'ın geliştirdiği renkli film türü. Yöntemin özelliği film basımının emme yöntemiyle yapılmasıdır. –ed.n.

JAMES DEAN

James Dean Öldü

30 Eylül 1955'te, akşamüstü, Warner Bros stüdyo şeflerinin tavsiyelerini göz ardı eden James Dean yarış arabasının direksiyonuna geçti ve California'nın kuzey yollarından birinde kaza geçi-rerek vefat etti.

Haber, 31'inde Paris'e ulaştığında pek etki yaratmamıştı: Yirmi dört yaşlarında genç bir oyuncu vefat etti, işte bu kadar. Bunun üzerinden altı ay geçti, iki filmi gösterime girdi ve bu kaybın ne kadar büyük olduğunu anladık.

James Dean, iki yıl önce Broadway'de André Gide'in *Ayrı Yol*'unun tiyatro uyarlamasında genç bir Arap rolünde oynarken keşfedilmişti. Bunun ardından Elia Kazan, *Cennet Yolu*'nda yıldız oyunculuğunu ona vererek sinemaya başlamasını sağladı. Ardından Nicholas Ray *Asi Gençlik*'in kahramanı olarak onu seçti, George Stevens ise *Devlerin Aşkı*'nda yirmi yaşından altmış yaşına kadar hayatını seyrettiğimiz bir adamın rolünü, yani başrolü teklif etti. Bir sonraki rolü *Yukarıda Biri*'nde boksör Rocky Graziano'yu oynamak olacaktı.

Devlerin Aşkı'nın çekimi boyunca James Dean son derece titiz davrandı, gözünü George Stevens'tan ve kameradan hiç ayırmadı. Film bittiğinde menajeri Dick Clayton'a şu arzusunu itiraf etmişti: "*Sanırım oyuncudan daha iyi bir yönetmen olabilirim.*" Sadece istediği konularda film çevirmek için bağımsız bir şirket kurmak istiyordu. Clayton, Warner Bros'un yöneticileriyle görüşeceğine

söz verdi, bunun üzerine sözleşmesindeki şartlardan dolayı filmin çekimi boyunca hiç araba sürmemiş olan James Dean bir yarışa katılmak için Salinas'a gitti...

Kaza: "Spyder'la biraz gezeceğim," dedi James Dean, George Stevens'a. Spyder Porsche'sinin adıydı. Paso Robles yakınlarında akşam çökmüştü, "Spyder" yan yoldan çıkan bir arabaya çarptı. James Dean onu hastaneye götüren ambulansa sayısız kırık ve iç kanamadan öldü.

James Dean de, pek çok film yıldızı gibi vaktinden önce aramızdan ayrılmıştır.

* * *

James Dean'in oyunu elli yıllık sinema tarihine meydan okuyor; her hareketi, her davranışı, her mimiği psikolojik geleneğe bir tokat gibi iniyordu. James Dean, Edwige Feuillère gibi metnini imalarla "öne çıkarmıyor," Gérard Philipe gibi şiirselleştirmiyor, Pierre Fresnay gibi metinden daha zekiymiş gibi yapmıyor; bahsettiğim oyuncuların aksine, söylediklerini çok iyi ve sizden daha iyi anladığını göstermeye gerek duymuyor, söylediklerinden *farklı bir şeyi* oynuyor, sahnenin yanında oynuyor, bakışları sohbetini takip etmiyor, ifadeyi ve ifade edilen şeyi yerinden oynatıyor. Bu, büyük bir zekânın, yüce edebi gereği, dehaya sahip olduğu için özür dilemek ve başkasını rahatsız etmemek için alçakgönüllülükle insanın içine işleyen sözler söylemesi gibidir.

Büyük anlarında Chaplin taklitçiliğin uç noktalarına varmıştı; ağaç olmuştu, sokak lambası olmuştu ya da etobur bir yatak öntü halısı olmuştu. James Dean'in oyunu insaniden ziyade hayvanidir ve öngörülemeyen de budur: Bir sonraki hareketi ne olacak? James Dean konuşurken sırtını kameraya dönebilir ve bu şekilde sahneyi tamamlayabilir, başını aniden arkaya atabilir veya öne doğru yuvarlayabilir, kollarını havaya kaldırabilir ya da objektife doğru sallayabilir, ikna etmek için avuçlarını göğse doğru kaldırıp vazgeçmek için yere doğru indirebilir. Aynı sahnede Frankenstein'in oğlu, ufak bir sincap, yere çömelmiş bir çocuk ya da iki

büklüm bir yaşlı gibi görünebilir. Miyop bakışları oyun ile metin arasındaki mesafe hissini belli belirsiz bir sabitliği ve hipnotik yarı uyku halini artırabilir.

Bu özellikteki bir oyuncu, yani her şeyi beyniyle filtrelemek yerine fiziksel, tensel olarak oynayan bir oyuncu için rol yazma şansına sahip olduğumuzda, iyi bir iş çıkarmanın en iyi yolu soyut düşündürmektir: James Dean bir kedidir, hatta bir kedigildir, sincabı da unutmamak lazım. Bir kedi, bir aslan, bir sincap insanın bedensel hareketlerine en uzak olan hangi hareketi yapabilir? Kedi çok yüksekte dört ayak üzerine düşebilir, zarar görmeden bir arabanın tekerleğinin altından geçebilir; sırtını yuvarlaklaştırabilir ve kolayca her yana eğilip bükülebilir. Aslan sürünerek ilerler ve kükrer, sincap da daldan dala atlar. Böylece geriye James Dean için (fasulye tarlasında) sürünerek ilerleyeceği, (karakolda) kükreyebileceği, daldan dala atlayabileceği, boş bir havuza çok yüksek bir mesafeden ve zarar görmeden düşeceği sahneler yazmak kalır. Elia Kazan'ın, ardından Nick Ray'in ve umarım George Stevens'in da yaptığı buydu diye düşünmeyi seviyorum.

James Dean'in öyle bir cazibesi vardı ki her akşam beyaz perdede en züppesinden en halktan olanına kadar bütün seyircilerin kutsamasıyla ana-baba öldürebilirdi. *Cennet Yolu*'nda babası Cal'in fasulyelerle kazandığı parayı –aşkın maaşı– kabul etmediğinde seyircinin duyduğu kızgınlığı görmek lazım.

James Dean bir oyuncudan çok, üç filmde tek bir karakter olmuştu, tıpkı Şarlo gibi: *Jimmy ve Fasulyeler*, *Jimmy ve Panayır Yeri*, *Jimmy Falezin Üzerinde*, *Jimmy Terk Edilmiş Evde*. Elia Kazan ve Nicholas Ray'in duyarlılığı, oyuncularını anlama kabiliyetleri sayesinde James Dean gerçekte olduğuna yakın bir karakteri oynadı: Baudelaireci bir kahraman.

Başarısının ardındaki nedenler nelerdi? Kadın seyirci kitlesinin başarısındaki rolü açıktır ve yorum gerektirmez. Erkekler arasındaki başarısı, bütün dünya ülkelerinde filmlerin kârlılığının temeli olan özdeşlik kurma olgusunda yatıyor sanırım. James Dean'le özdeşlik kurmak Bogart'la, Cary Grant'la ya da Marlon Brando'yla

özdeşlik kurmaktan daha kolaydır, çünkü James Dean'ın karakteri daha gerçekçidir. Bogart'ın filminden çıktığında bir seyirci şapkasının kenarlarını indirebilir, canını sıkmanın zamanı değildir. Cary Grant'ten çıkansa kaldırımlarda serserilik yapar; Marlon Brando'yu seyreden alttan bakışlar atar ve mahallesindeki kızları terslemeye meyilli olur. James Dean'le özdeşlik hem daha derin hem daha bütüncüldür, çünkü kendisinde, karakterinde kendi belirsizliğimizi, kendi ikiliğimizi ve insanın bütün zaaflarını taşıyordu.

Burada yine Chaplin'e veya daha doğrusu Şarlo'ya dönmek lazım. Şarlo en aşağıdan yola çıkar ve en yükseğe ulaşır. Dışlanmış, zayıf, alaya alınmış, küçümsenmiştir. Ne kadar çabalasa da sınıfta kalır; biraz dinlinmek üzere oturacak olur ve anında kendisini yerde bulur; kur yaptığı kadınların ya da terbiye etmeye çalıştığı kaba adamların gözünde gülünç duruma düşer. Bu noktada olan biten, doğuştan gelen katkısız bir yetenektir: Chaplin intikamını alacak ve kazanacaktır. Aniden hiç kimsenin yapamadığı gibi dans etmeye, patinaj yapmaya, fırl fırl dönmeye başlar, herkesi gölgede bırakır, başarır, keyifsizliğin yönünü değiştirir ve gülenleri kendi tarafına çeker.

Uyum sağlayamama birden aşırı uyum sağlama haline gelir; bütün dünya, insanlar ve eşyalar ona karşıyken artık tamamen onun hizmetindedir. Bütün bunlar, şu temel farklılık göz önünde tutulduğunda, James Dean için de geçerlidir: Bakışlarında korkuya asla rastlanmaz. James Dean her şeyin yanındadır, ortaya koyduğu performansın özü öyledir ki, oyununda kahramanlığın veya korkunun yeri olmadığı gibi, cesaretin veya korkaklığın da yeri yoktur. Söz konusu olan başka bir şeydir, bütün özgürlüklere izin veren ve hatta onları teşvik eden şiirsel bir oyun söz konusudur. Doğru ya da yanlış oynamak, bu iki kelime Dean'le anlamını kaybeder, çünkü ondan her an bir şaşırtmaca beklenir; başka bir oyuncunun ağlayacağı yerde o gülebilir, tersi de olabilir, çünkü sahneye çıktığı anda psikolojiyi öldürür.

James Dean'de her şey kelimenin tam anlamıyla bir lütuftur, zarafetin ta kendisidir. İşte onun sırrı budur. Dean başkalarından

daha iyisini yapmıyor, aksine, o andan itibaren filmin sonuna kadar muhafaza ettiği bir saygınlıkla onu kuşatan *başka bir şey* yapıyor. Kimse James Dean'i yürürken görmedi: Ya salına salına dolaşır ya da postacının köpeği gibi koşar (*Cennet Yolu*'nun başını hatırlayın). Günümüz gençliği bütün yönleriyle James Dean'de tasvir edilir; şiddet, sadizm, taşkınlık, kötülük, kötümserlik ve acımasızlık gibi gösterilenlerden ziyade, daha basit ve günlük nedenlerle öyledir: tevazu, mütemadiyen hayal aleminde olma, mevcut ahlakla alakası olmayan, ama daha sert bir ahlak saflığı, gençlerin maceraya duydukları hiç bitmeyen merak, sarhoşluk, kibir ve kendilerini topluma "yabancı" hissetmelerinin verdiği keder, topluma dahil olma arzusu ile reddi arasında gidip gelmek, sonunda da dünyayı olduğu haliyle kabul etmek veya reddetmek.

James Dean'in oyunculuğu, çağdaşlığı sayesinde yeni bir Hollywood tarzı başlamıştır, ne var ki sinema tarihinin belki de en özgün yeteneğe sahip olan bu genç oyuncunun yerini doldurmak mümkün değildir. Dargelos'un güzel kuzeni olarak James Dean, serin bir eylül akşamı yolda ölümü ile karşılaştı, tıpkı Cocteau'nun *Müthiş Çocuklar*'da tarif ettiği genç Amerikalı gibi: "...araba dönerek yoldan çıktı, bir ağaca çarptı, ezildi ve sessiz bir harabeye dönüştü, sadece bir tekerleği havada piyango çarkı gibi gitgide yavaşlayarak dönüyordu."

(1956)

VI
YENİ DALGADAN
ARKADAŞLARIM

ALAIN RESNAIS

Nuit Et Brouillard Gece ve Sis

Alain Resnais gerçek belgeden yola çıkarak –haber kesitleri, resimler, arşiv belgeleri bunlara da geçen sene kendisinin filme çektiği görüntüleri ekleyerek belki acımasız, ama hak edilmiş bir tarih dersi veriyor.

Sinematografik eleştiri kelimeleriyle bu filmde bahsetmek neredeyse imkânsızdır. Burada ne bir belgesel ne bir suçlama ne de bir şiir vardır, söz konusu olan yirminci yüzyılın en önemli olgusu üzerine bir tefekkürdür.

Filmin muhteşem bir eser olmasını sağlayan ve onu tartişılmaz değil de “eleştirilemez” kılan sakin ciddiyeti ve eksiksiz inceliğiyle *Gece ve Sis*, toplama kamplarını ele alıyor.

Gözetleme kulelerinin diplerinde tekrar yeşeren im görüntüleriyle başlayan bu renkli filmin bütün gücü, Alain Resnais’nin ve

Jean Cayrol'un (yorumu yazan kişi) bulup koruyabildikleri *muh-teşem yumuşaklıktaki* bir tondadır. *Gece ve Sis* hepimizin yakasına yapışan bir sorudur: İnsanları "toplama kamplarına gönderenler" biz değil miyiz? Ya da biz de olamaz mıydık, en azından suç ortakları olarak?

Resnais, renkli çekimleri o dönemin siyah beyaz belgesel görüntüleriyle karıştırıyor. Biz seyirciler, sınırlarımızla değil de, beynimizle tepki verelim diye bu belgesel görüntülerindeki bütün ölüme ait teatrallığı, sahnelenmiş dehşeti çıkarıyor. *Gece ve Sis*'te otuz kiloluk bu toplama kampı esirlerini gördüğümüzde, filmi izledikten sonra kendimizi daha iyi hissetmeyeceğimizi anlarız.

Alain Resnais'nin kamerası yeniden yeşermiş çimlere dokunarak geçer ve artık boş olan kampları "ziyaret" ederken, Jean Cayrol toplama kamplarının ritüelleri hakkında bizleri bilgilendirir ve kendini alttan alta şöyle sorgular: "*Bizler ki bütün bunların yalnızca bir döneme ve yalnızca bir ülkeye ait olduğuna inanıyormuş gibi yapıyor, fakat etrafımıza bakmıyor ve insanların bitmek tükenmek bilmeyen çığlıklarını işitmiyoruz.*"

Dünyanın bütün stüdyolarında kilometrelerce uzunlukta film gösteriliyor. Bir geceliğine eleştirmen veya seyirci olduğumuz unutmamız gerekiyor. Söz konusu olan içimizdeki insandır; gözlerini kocaman açmalı ve kendisini sorgulamalıdır. *Gece ve Sis*'i mutlaka seyredin; film hafızanızdaki tüm filmleri birkaç saatliğine silecektir.

Işıklar yeniden açıldığında alkışlamaya cesaret edemiyoruz, böyle bir eser karşısında sesimiz kesik, bu bin metrelik pelikülün önemi ve gerekliliği karşısında allak bullak oluyoruz.

(1955)

ALEXANDRE ASTRUC

Les Mauvaise Rencontres Aksi Rastlantılar

Alfred Hitchcock'un filmlerinde olduğu gibi, *Aksi Rastlantılar*'da da iki konu vardır. Kaçmakta olan "saygın" bir hekimin evinde arama yapan polis, Catherine Racan'ın (Anouk Aimée) bir mektubunu bulur. Kürtaj yapmak için Doktor Danieli'nin (Claude Dauphin) hizmetlerine başvurmuş olmasından şüphelenilen genç kadın, Quai des Orfèvres'de müfettiş Forbin (Yves Robert) tarafından sorgulanır. Doktorun intiharı sorgulamayı sonlandırır.

Bu, filmin ilk konusudur veya daha doğrusu asıl konunun dayanağıdır, asıl konu Catherine Racan'ın hikâyesidir.

Üç yıl önce, Rastignac'ın bu küçük kuzeni, sevdiği adam Pierre Jeager'le (Giani Esposito) birlikte Paris'te "başarılı olmak" üzere kasabasından ayrılmıştır. Fakat bitkin düşen Pierre mücadeleyi bırakmış ve eve dönmüştür. Ardından Catherine büyük bir gazetenin sahibi Blaise Walter'la (Jean-Claude Pascal) tanışarak onun metresi olur, sonra da onun sayesinde bir moda gazetesine girerek ondan ayrılır. Çok geçmeden bir fotoğrafçı olan Alain Bergère ile (Philippe Lemaire), kısa bir ilişkisi olur. Bir gece davetinde Blaise ve Catherine karşılaşırlar. Bunun sonunda çaresiz kalan Catherine, Besançon'a döner, Pierre'le barışmaya çalışır, fakat bunu başaramaz ve hamile olarak Paris'e döner. Doktor Danieli'ye de o zaman başvurur.

Filmin sonunda onu hayal kırıklığına uğramış, fotoğraf flaşlarının altında Quai des Orfèvres'den ayrılırken görürüz: "Bir gün ismini gazetelerde görmeyi" bu şekilde hayal etmemiştir.

Bu filmin senaryosunda anlaşılmayacak pek bir şey yok, her ne kadar ilk seyirde anlaşılması biraz zor olan –elbette dikkatli bir seyirci değilseniz– yapısı biraz fazla ustalıkla kurgulanmış olsa da. Üç saat içinde Catherine Racan, Quai des Orfèvre'de, hayatının üç senesini "tekrar yaşar." Bu geriye dönüşler, sarsıntısız, doğal olarak gerçekleşir ve ustalığıyla şaşırtabilir. Bir kez daha tekrarlıyorum, ipin ucunu kaçırmamak için filmin başında gelmiş olmak ve yanındakiyle konuşmamak yeterlidir.

Kimsenin gizemli olarak değerlendirmedeği filmin asıl niyeti, yazarın Haziran ayında *Arts* dergisinde çıkan söyleşisinde açıkça ifade edilmişti: "*Balzac çerçevesinde kalmak için, bunun biraz Les Illusions Perdues [Sönmüş Hayaller] olduğunu söyleyebiliriz. Bu kız, farklı dekorlarda ilerliyor ve etrafına bakıyor. Mizansen olarak, yakın planlar genel planları öne çıkarıyor... Romantik değil de romansı bir film yapmaya çalıştım... Benim ilgimi çeken şey karakterlerin anlamadıkları bir şey karşısındaki durumlarıdır.*"

Aksi Rastlantılar'a bir polisiye film veya üçüncü sayfa haberi gibi yaklaşmamak lazım. Burada ne katil ne kurban var, sadece günümüz entelektüelleri, gençleri var. *Aksi Rastlantılar*'ın zamanının önünde bir film olduğunu düşünmemin sebepleri şunlardır:

a) Entelektüel gençliğin şaşkınlığını tema olarak ele alan ilk film olması;

b) Paris'ten turistik olarak veya gece hayatı açısından değil de, Balzacçı olarak bahsedecek olursak, *Aksi Rastlantılar* yeni "Paris'ten hayat sahneleri" sunan ilk filmidir;

c) Sinizm, alay, uzlaşım ve ikiyüzlülük olmadan "başarıdan" bahseden ilk filmidir.

Aksi Rastlantılar'da beni en çok etkileyen şey diyalogların doğruluğudur. Kuşkusuz edebidirler, ama konuşanlar da entelektüellerdir. Astruc karakterlerini yargılamıyor; onlara büyük bir bilinçlilikle, sevgiyle ve özellikle mutlak bir açık yüreklilikle bakıyor, çünkü hepsinde kendisinden biraz var. Bu Blaise Walterler, bu

Pierre Jaegerler, bu Alain Bergèrelers saf kalamadıkları için acı çeken insanlardır. Boş vakitlerinin çoğunu kendilerini açıklayarak, birbirlerini yargılayarak ve özellikle kendilerinden nefret ederek geçiriyorlar. Aynı zamanda zayıf, kırılgan insanlar, ama dertleri esas olarak ahlakidir. Bütün bunlar bizim neslimize özgü şeylerdir ve kendi kendilerine hiç soru sormayanların Astruc'un üstlendiği işin anlamını açıkça görmemeleri şaşırtıcı değildir.

Bu zor ve tamamen "1955"e ait olan konu, karakterleriyle "alay eden" ve onları karikatürleştirerek karakterlerine tepeden bakan sinemacılarda alışık olmayan bir cömertlikle işlenmiştir.

Elbette bütün bunlar Joinville değil de, daha çok Hollywood tarzındadır, ama teknik olarak bizim sevdiğimiz, Astruc'un sevdiği Amerikan filminden hiç ya da neredeyse hiçbir eksiği olmayan *Aksi Rastlantılar*'ın bu yönü hoşuma gitmemiş değildir: "*Sinemaya gidelim mi, seyredilecek bir Amerikan filmi var mı?*" diye soruyor filmin kahramanı. Bu film aynı zamanda, vinçle çekilmiş ilk filmidir, bu da kameranın hareketlerine yalnızca Preminger'in veya Fritz Lang'ın bantlarında bulduğumuz bir esneklik kazandırmış. Robert Lebevre'in fotoğrafları olağanüstüdür ve Max Douy'un dekorları da öyle. Jean-Claude Pascal veya Yves Robert burada kast seçimi olarak şaşırtıcı bir doğruluktadır; Philippe Lemaire, Giani Esposito ve Claude Dauphin mükemeller ve elbette ikinci ve daha uzun bir kariyerde yeniden yol alan Anouk Aimée de öyle.

Venedik Festivalinde *Aksi Rastlantılar*'ın herkesin zevkine hitap etmediğini fark ettim. Birkaç meslektaşım ve seyirci filmi fazla entelektüel, edebi ve fazla abartılı bulduysa da, senaryoya kayıtsız kalan bazıları bu girişimi başarılı bir tarz denemesinden ibaret olarak görse de, şunu gözlemledim: Otuz yaşın altında olup da duygulanmayan ve filmin kahramanlarından biriyle özdeşlik kurmayan hiç kimseye rastlamadım.

Aksi Rastlantılar öyküleme tarzlarını, alışkanlıkları biraz zorluyor ve günümüzde sinemada yapılanlara pek benzemiyor.

Venedik'te Astruc'e "*Seyirciyi fazla üstün gördünüz,*" diyen yabancı bir gazeteciye *Aksi Rastlantılar*'ın yaratıcısı "*Seyirci asla yeterince üstün görülemez!*" cevabını vermişti.

AGNÈS VARDA

La Pointe Courte Paralel Yaşamlar

Vavin metrosuna ve Dôme kafeye iki adım uzaklıkta, ilk denemede bulması neredeyse imkânsız olan, ama bütün sinemaseverlerin müdavimi olduğu Studio Parnasse on sekiz yıldır Paris sinema salonlarının en iyi “program”a sahip olanıdır, bir yılda en çok şaheser seyredebileceğimiz sinemadır.

Studio Parnasse “klasikleri” istisnai olarak bir kenara bırakarak, iki haftalığına, afişi Champs-Elysées ya da diğer anacaddelerdeki sinemalarda üç günden fazla kalamayacak bir filmin lehine sadece özel çalışmaların gösterime sunulacağı bir sinemaya dönüşüyor.

Théâtre Nationale Populaire’in bir fotoğrafçısı olan Agnès Varda’nın ilk filmi *Paralel Yaşamlar* sinematografik bir deneme, hırslı deneysel bir eser olarak Studio Parnasse’in beyaz perdesinde tam yerini bulmuştur.

Reklama göre (ilk kez reklamı yapılan şey hakkında doğruyu söylüyordu) söz konusu olan, iki kronikten oluşan -dört yıldır evli olan bir çiftin ve bir balıkçı köyünün (Sète yakınlarında *Paralel Yaşamlar*) hikâyeleri- “okunacak bir film denemesi”dir. Bu film ne bir şey hissettirme ne de bir şey kanıtlama peşindedir. Yavaşça ilerleyen, yıpratıcı ve dönüştüren zamanın ritminde, karşı konmaz zamanın ritminde ve aynı şekilde güzel bir havanın beraberinde aydınlığında anlatır hikâyeyi.

Sözlerin kuşkulu sadeliğinin arkasında, ifade edilemez olduğu için itiraf edilemez, mizansenle ve oyuncuların yönetilmesiyle uzaktan ilişkili olduğundan endişe duyabileceğimiz pek çok gizli niyet saklıdır. Bazıları bu niyetlerin mizansenle ve aktörlerin yönetimiyle mesafeli bir ilişkili kuracağından endişeye kapılabilir.

Filmin kadın kahramanı sadece demirle, partneri de yalnızca odunla temas kurduğundan, belli bir anda testere bir parça odunu kesmeye başladığında yoğun bir “kriz” anı meydana gelir. İşte biraz fazla dikkatle “çerçevlendirilmiş” görüntüyü seyrederken ve Maurice Clavel tiyatrosuna ait olan replikler birbirini takip ederken *Paralel Yaşamlar*’ı süsleyen böylesi bir fikir (bunu tek başına bulmam mümkün değildi) tekrarlanır.

Bizlerin pekiyi bilmediği yasalara göre doğru ve yanlışın, sahte doğru ve hakiki yanlışın birbirine karıştığı bu film hakkında bir değerlendirmede bulunmak biraz zordur!

Silvia Montfort ve Philippe Noiret yan yana uzanmış, odalarını aydınlatan lambayı inceliyorlar:

Kadın: *Tavanda olan kanalın suyu mu?*

Erkek: *Evet, çünkü ay kanalın suyunda!*

Bu iki repliği anlaşılması güç ya da saçma, şiirsel ya da iddialı bulmanıza göre *Paralel Yaşamlar*’ı seyretmeli ya da seyretmemelisiniz. Bense aynı zamanda hem iyi hem kötü olduğunu, gerçekçi ve biraz fazla “hakiki” olduğunu düşünüyorum. “Burada bir sürü kas iş başında,” diye düşünebiliriz.

İhtiraslarının doğası itibarıyla *Paralel Yaşamlar* sinemanın dışında bulunan filmler ailesine –*Minna de Venghel*, *Yaşayan Ekmek*, *Gizli Oturum*–aitse de onlardan üstündür, çünkü birincisi burada sonuç yaratıcısının niyetine uygundur, ikincisi Agnès Varda’nın mizansenin temel sorunlarını bir gün sorgulaması –ve yüzleşmesi– muhtemeldir.

Öven veya tersini yapan meslektaşlarımdan daha fazla bir şey anlamadığım bu filmin temel sakıncası gevşekçe yönetilmiş olmasıdır. Bir ilk film için ustalığı şaşırtıcı olan teknikten değil de,

sertlikten tamamen yoksun olan oyuncu yönetiminden bahsediyorum. Silvia Montfort'un ve Philippe Noiret'nin (Agnès Varda'yla benzerliği tesadüfi olamaz) oyunları belirsizdir. Hareketler, tutumlar, bakışlar ve ses tonlamaları yeterince belirli olmadığı için kasıtlı ve teorik kalmıştır.

Alışılmamış olan bu filmin bu alışılmamış özetinden sonra içerikten ziyade aracı ele aldığımı fark ediyorum. Bu, çok ussal yönetmenin güvenle beklediği hantal yorumlara düşmekten kaçınmanın en sağlam yoluydu.

Şimdiyse bu filmi gidip seyretme isteği uyandırmamış olma endişesine kapıldım ve bu da üzücü olur. Her akşam gösterimden sonra Parnasse'ın müdürü J.L. Chéray, *Paralel Yaşamlar*'ın filminden memnun kalan ve kalmayan seyirciler tarafından övüldüğü ya da lanetlendiği bir tartışmayı yönetiyor.

Ayrıca programı açan Jean Vigo'nun ilk filmi *Nice Hakkında*'yı bir kez olsun seyretmek gerekiyor.

(1956)

ROGER VADIM

Et Dieu...Cr  a la Femme ...Ve Tanrı Kadını Yarattı

Bütün Paris onu izledi, bütün Paris ondan bahsediyor, aralarında “Müstehcen bile değil!” diye yakınanlar ve “Açık saçık bir film!” diyerek rahatsız olanlar var. Sansürün yürüttüğü ücretsiz reklam kampanyasından sonra endişe duymakta haklı olduğum ...Ve Tanrı Kadını Yarattı tek bir bayağılığa rastlamadığım duyarlı ve zeki bir filmidir. Bizim neslimizin tipik filmlerinden biridir,        amoraldir (var olan ahlakı reddedip yerine başka bir ahlak teklif etmemektedir) ve p  ritendir (bu amoralitenin bilincindedir ve bundan endişe duyar). Bu film açık saçık bir film değildir, bilinçli ve açık sözlüdür.

Pek çok film cinselliğ   temel alır ve girişe tutturulmuş “tahrik edici” afişler ve resimler sayesinde olmayacak vaatlerde bulunmanın, yani taze etler, gen  c bedenler –genelde kadınlarınki– vaat etmenin dı  şında sinema salonlarını seyirciyle doldurmanın başka bir yolunu hâlâ bulmu  ş değiliz. Şunu da not edelim ki kadın müşteriler de erkeklerin tensel cazibesi kar  sısında duyarsız değiller: Georges Marchal’ın, James Dean’in, Curd Jurgens’in çıplak bedenlerinin g  r  nmediğ   filmleri bir sayın. (Pierre Fresnay’s   her zaman boğazlı bir kazak giydiğ   bir sahneyi kendine ayırır).

Bununla beraber bu taze et beyaz perdede görünür görünmez gizlice hislenmeye gelen, ancak boğazı düğümlenmiş olarak yaka-

lanmaktansa, *auteur*'ler karşısında kurnazı oynamayı tercih eden sinsi seyirciden yalnızca kikirdemeler, fıkırdamalar ve boş laflar işitilir.

Yönetmenler alaya alınmaktan kaçınmak için senaryoların çoğu zaman gerektirdiği erotik sahnelerden vazgeçmek zorunda kalırlar. Güçlü ve ciddi olması istenilen cesur bir sahne karşısında seyircinin kikirdemesini işitmek çok can sıkıcıdır. Fransız yönetmenler diyalog erotizmiyle arayı kapatıyorlar ve inanılmaz bayağılıkta ve rahatlıkta olan ulusal açık saçıklığımız satirik manevi komediler olarak görünüyor.

Nesillerin en belirgin şekilde karşı çıktıkları şey bu erotizm ve örf âdet meselesidir. Bu yüzden ...*Ve Tanrı Kadını Yarattı*'nın muhtemelen göreceği yoğun ilgiye rağmen, yalnızca genç seyirciler Vadim'in yanında yer alacaktır, çünkü o olayları onların bakış açısıyla görüyor.

Yalın bir şekilde anlatılan, yalın bir hikâye anlatma bahanesiyle Vadim, iyi bildiği bir kadını –kendi eşi– bizlere takdim ediyor. Biraz bilinçsizce teşhirci, fazlasıyla nüdist mizaçlı Juliette, çocuk-kadın ya da daha doğrusu bebek-kadın, karışık arzular, saf veya kirli arzular uyandırarak Akdeniz güneşinin altında geziniyor. Juliette ya çok sevilen, ya yetersiz sevilen ya da kötü sevilen; sonuçta gerçekten seilmekten başka bir şey istemeyen ve buna da ulaşan dürüst bir kızdır.

Küçük bir skandal mevcut ve senaryonun alışılmadık açık sözlülüğünden kaynaklanıyor; seyirciyi tahrik etmek ve vicdan rahatlığıyla gitmesine izin vermek için Léonide Moguy “tıbbi durumlar,” Cayatte “adli vakalar” ve Ralph Habib “toplumsal durumlar” sunuyor. Görüntüyü kurtarmak ve birbirinden daha aptal olan sansürcüleri kendi tarafına çekebilmek için bir hastanenin girişine beyaz bluzlu bir figüran yerleştirmek yeterlidir. Vadim bu ikiyeşlü yöntemlere başvurmak istemeden, hiçbir sinizm, hiçbir tahrik kullanmadan gerçekçilik kartını, hayat kartını oynamış ve fikir darbeleriyle, ardı arkası kesilmeyen icatlarla bunu da elde etmiş.

Elbette film mükemmel değil. Senaryo düzeltilebilir, yönetmenin beş ya da altı yorumu sözü atlanabilirmiş. Filmde bir ritim yok ve oyuncu yönetimi eşit değil. Ama iyi olanın gerçekten iyi olması esastır: Brigitte Bardot muhteşem, ilk kez tamamen kendisi gibi; Trintignant'un ona attığı dört tokattan sonra titreyen dudaklarını görmek lazım; eskiden Jean Renoir'ın Catherine Hessling'i *Nana*'da yönlendirdiği gibi, küçük bir hayvan gibi aşkla yönetiliyor.

Hiçbir bayağılık, zevk hatası yok. Thirard'ın fotoğrafları mükemmel, tıpkı Jean André'nin dekoru gibi. Curd Jurgens dünyanın en kötü dört oyuncusundan biri olduğunu teyit ediyor, Christian Marquand gözle görülür bir gelişme sergiliyor.

Mahrem ve not defteri şeklinde bir film olan ...*Ve Tanrı Kadını Yarattı*, Boissol'dan, Boissol'dan, Carbonnaux'dan ve Joffré'den daha kişisel, ama onlar gibi yetenekli, yeni bir Fransız yönetmeni gün ışığına çıkardı.

(1957)

CLAUDE CHABROL

Le Beau Serge Yakışıklı Serge

Festival dışı gösterime çıkan en iyi filmin Claude Chabrol'un *Yakışıklı Serge*'i olduğunu herkes kabul etti, film Brüksel'deki yarışmaya katılacak, çünkü burada *Canlı Su*'yun resmi "korumaları" tarafından son anda saf dışı edildi. Chabrol *Yakışıklı Serge*'in hem yapımcısı hem senaristi hem diyalogcusu hem de yönetmenidir. Filmi psikolojiyle başlayıp metafizikle sona erer. İki genç adamın oynadığı bir satranç oyunudur, siyah taşları oynayan Gérard Blain ve beyaz taşları oynayan Jean-Claude Brialy. Bu ikisi karşılaştıkları anda renklerini değiştirirler ve oyun eşit olarak biter. Yorumum filmin tamamen entelektüel bir eser olduğunu düşünebiliriz, ama durum böyle değildir. *Yakışıklı Serge* köylü ortamı –olay Creuse'de, Sardent'ta geçiyor– ve karakterlerin gerçekliğiyle son derece etkileyici. Serge rolünde Gérard Blain bize en iyi performansını sunarken, zorlu rolünde Jean-Claude Brialy de drama yeteneklerini açığa çıkarıyor. Filme teknik açıdan baktığımızda, Chabrol'un on yıldır kendini yönetmenliğe adanmış, deneyimli bir yönetmen olduğunu düşünebiliriz, oysa bu film onun kamerayla ilk teması. İşte 1958 yılının Fransız sinemasının seviyesini yükseltecek alışılmadık ve cesur bir film!

(1958)

LOUIS MALLE

Les Amants Âşıklar

Sürükleyici bir film olan *Âşıklar*, tam anlamıyla denetim altında olmadığından bir şaheser sayılmaz, ama film özgür, zeki, mutlak bir incelik ve mükemmel bir zevk sergiliyor. Renoir'ın eski filmleri gibi *Âşıklar* da kendiliğinden ilerliyor, yani yönetmeni takip etmekle ya da onun bizi denetlemesiyle değil de, yönetmenle aynı anda olayları keşfediyoruz hissini veriyor.

Aşk, konuların konusudur, özellikle tensel yönünün duygulardan ayrılamaz olduğu sinemada. Louis Malle herkesin kalbinde taşıdığı ve çekmeyi hayal ettiği filmi gerçekleştirmiş: yıldırım aşkının ayrıntılı hikâyesi, "iki fantezinin değiş tokuşu" gibi çok sonradan ortaya çıkacak olan alevli "iki tenin teması."

Ölüm Asansörü'nden çok daha üstün olan *Âşıklar*, aynı zamanda ... *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'yı, *Yakışıklı Serge*'i, *Duvara Yaslı*'yı fazlasıyla geride bırakıyor ve "otuz yaş altı"nda olan birisi tarafından sunulmuş en iyi film gibi görünüyor.

Cinsel eylem sinemada gösterilemez, çünkü somutla soyut arasında çok büyük bir kayma olur, yani yönetmenin niyetiyle fikrinin görsel temsili arasında bir iletişimsizlik olur; hem çirkin hem de suiistimal olur, ama kaldırımın üzerinde patlamış kırmızı balonunun karşısında bir çocuğun gözyaşı dökmesinden daha fazla –ne de daha az– çirkin ve abartılı da değildir. Sansür ilkinde

nöbet tutarken, ikincisiyle ilgilenmiyor, çünkü sansür aslında önemli olması gereken tek şeyden, estetik ahlaktan habersiz insanlardan oluşuyor ve yanlış yapıyor.

Dolayısıyla yönetmeni ilgilendiren şey, mümkün olduğunca gerçekçi olarak aşktan önce ve aşktan sonra ne olup bittiğini, yani iki partnerin biz beşerlere, bedenlerin ve ruhların mükemmel bir uyum içinde kendilerini sergiledikleri anı göstermektir. Yıllar boyunca Fransız sineması bize bu gerçeği vermeyi reddetti, onun yerine bizim bulvar tiyatromuzun başarısını sağlayan aynı alçaklığı ve imalı açık saçıklığı koydu. Sinemada aşkın dürüst bir temsili yönünde yapılmış ilk gerçek çabayı temsil ettiği için ...*Ve Tanrı Kadını Yarattı*'yı savunmak gerekiyordu. Vadim'in ilk filmi- nin (Malle bunu atlattığı için artık söyleyebileceğimiz) kusuru aldatıcı, dolayısıyla daha az saf olan bir erotizm adına cinsel olandan uzaklaşmasıdır: küçük külotlar, kamera için düzenlenmiş tavırlar, denizde ıslanmış elbise, kadın kahramanın anti-sosyal saldırganlığı gibi... Louise de Vilmorin'in desteklediği Louis Malle tamamıyla samimi, hatta neredeyse banal, mutlak bir edepte ve ahlaken saldırılamaz bir film çekmeyi başardı.

Filmin ikinci yarısı (*İnsanlar ve Para*'da bir soygun eylemi neyse, bu sahne de aşk eylemi için o niteliktedir) boyunca Jeanne Moreau, bütün Martine Carol filmlerinde bize dayatılan ışıkla kesilmiş silüetler gibi dolaylı etkilerin hiçbirisi olmadan geceliğiyle ya da tamamen çıplak görünür.

Âşıklar tam anlamıyla utangaç birinin cesaretini sentezler: taze ve doğaldır, ustalık ve hileye başvurmaz. Vadim'in filmlerinin tersine bu film istemli olarak kendini şimdiye ait göstermez, tanıklık değeri yoktur, çünkü aşk ebedidir ve burada söz konusu olan günümüzdeki bir kadın değil genel olarak kadındır, Flaubert'inki, aynı zamanda Giraudoux'nunki. Evet, *Âşıklar* belki de Giraudouxcu ilk filmidir.

Le Feu Follet

Ateşle Oyun

Seyirciler Louis Malle'in *Ateşle Oyun*'uyla verdiği randevuya geldiler. Eskiden *Arts* sütunlarında, gelmesini beklediğim filmlere epey bir benziyor: sade, kişisel ve samimi.

Bununla birlikte, filmi hakir görenlerden, ona hayran kalanlardan duyduklarıma kıyasla çok daha zekice yorumlar duydum. Ne var ki *Ateşle Oyun*, hakkında söylenen her şeyin doğru olduğu filmlerden biri: evet samimi, evet açıkğöz, evet fazlasıyla süssüz, gerçekten pek de diri değil vs. Şimdi ilgisizlikle karşılansa Louis Malle'in rakipleri hödüklükten ya da beceriksizlikten bahsederd, ama ikiyezlükten asla bahsedemezlerdi.

Bu durumda niyetlerimizi dikkatle incelersek bir filmi eleştirmenin her defasında bir insanı eleştirmeye çıktığını görürüz ve ben artık bunu yapmak istemiyorum.

Bir yönetmenin bütün eserinin ilk filminde mevcut olduğuna –öngörülebilir olarak değil de, olduktan sonra doğrulanabilir olarak– sıkı sıkıya inanıyorum. Bütün Louis Malle, nitelikleri ve kusurlarıyla, *Ölüm Asansörü*'nde mevcuttu. Bunu belirttikten sonra *Özel Hayat*'ın *Asansör*'den “daha az iyi” olduğunu ve *Ateşle Oyun*'un *Asansör*'den “daha iyi” olduğunu söyleyebiliriz.

Ateşle Oyun'a yöneltebileceğim tek önemli eleştiri ana karakterin filmin gelişimi içinde değil de baştan beri duygulandırıcı olmasıdır. *Serseri Aşıklar*'da ve genel olarak Jean-Luc Godard'ın bütün filmlerinde duygulanma hem daha güçlü hem daha saftır, çünkü bir şeye rağmen elde edilmiştir. Robert, zaman zaman biraz daha agresif veya çekilmez olsaydı, onu daha bütünlüklü olarak benimseyebilirdik. Böylece film de sadece duygulandırıcı olmak yerine gerçekten yürek parçalayıcı olurdu.

Yine de filmin ilkesi bana tutarlı ve mantıklı geliyor. Film boyunca çaresiz bir karakteri takip ediyoruz, dakikalar dakika-

lara ekleniyor ve neredeyse yalnızca yüz hizasından çekilen yakın planların birikmesiyle bir duygulanma yaratılıyor. Bütün komedyenler tekrarlama sayesinde ortaya çıkan kahkahayı bilir, aynı zamanda tekrarlarla oluşan patetiklik de vardır, bu da daha ilgi çekicidir. Louis Malle şimdiye kadarki en iyi filmini bu sayede yapmıştır.

(1964)

JEAN-LUC GODARD

Tous les Garçons S'appellent Patrick Charlotte ve Véronique

1930'da avangart *Nice Hakkında*'ydı, 1958'de Eric Rohmer'in senaryosuyla çekilmiş Jean-Luc Godard'ın *Charlotte ve Véronique*'idir.

Jean Vigo'nun sunduğu Vieux-Colombier'de filmini nasıl tanıttığını biliyoruz: “*Sinemada zihnimizi Çinlilerin genelde ayaklarına gösterdikleri bir zarafetle ele alıyoruz.*” Kamera pedikürleri günümüzde sübvansiyonların, sayısı azaltılmış ekibin ve oyuncu yokluğunun yapımcıların kötü niyetli takıntılarını yüreklendiren kısa filmlerde işlemektedir.

Alain Resnais'nin kaymalarını seviyorum, ama başka yerlerdeki “Resnais tarzı” kaymalardan nefret ediyorum. George Franju'nun çılgınlık anlarını seviyorum, “Franju'ya layık” buluşlardan nefret ediyorum. Peki 1958'de yapılmış olan kısa film nedir? İki sanatçının, Resnais ve Franju, Resnais'nin titizliğini, Franju'nun takıntılarını karikatürleştiren, her biri itaatkâr ve kişiliksiz on iki kadar kopyacının yanında bulunmasıdır.

Yine de birkaç özel isim ortaya çıktı: Tümü eşsiz Louis Lumière'den etkilenmiş Agnès Varda, Jacques Rivette, Henri Gruel, Jacques Demy, Jean-Luc Godard.

1000 metrelik bir negatifle dördüncü viteste çekilmiş *Charlotte ve Véronique* “Haftalık güncel haberler” şeklinde, baştan savmada maksimum bir titizlik ve titizlikte minimum bir baştan savmalık sergileyen süslü püslü bir konuşmadır.

Patrick her yönde saldırıya geçer, ama her yerdeliğin belirsizliği geri kalanın icabına bakar. Veronique’e kur yapan ve Charlotte’la alay eden Patrick (Jean-Claude Brialy) –nihayet mat edilmiş amatör matematikçi– özgürlüğün, rahatlığın, kayıtsızlığın ve bir yerlerde zarafetin doruk noktasına ulaşmış bir maceranın kahramanıdır.

(1958)

Vivre Sa Vie Hayatını Yaşamak

Herkes hayatını yaşasın, yeter ki geliştirerek yaşasın. Peki Yeni Dalga’dan ne haber? Pierre, Claude’un övgü dolu bir eleştiri verdiği Marcel’in ortak yapımcısı olan Popaul’un denetlediği Julien’in, eseri için çıldırdığı George hakkında iyi şeyler söyler!

Her neyse! Bugün Jean-Luc’e övgüler düzeceğim, Godard ki benim gibi film çekiyor, ama benim yaptığımdan iki kat daha sık.

Film eleştirmeni olduğum zaman, muhtemelen yönetmenlerin karşılaştıkları gerçek sorunlardan habersiz olduğum için var gücümle *ikna etmeye* çalışıyordum, ilk önce şunun iyi ve bunun kötü olduğuna kendimi içgüdüsel olarak ikna etmeye çalışıyordum.

Serseri Aşıklar’ın ve *Hayatını Yaşamak*’ın bazı anlarının tetiklediği fiziksel sevinç ve acıyı, bunları hissetmeyenlere yazıyla iletmeye çalışmayacağım.

Bazı sinema tarzlarının istenmiş veya istenmemiş bütüncül gerçekdışılığı cezbedici olsa da, belli bir huzursuzluk yaratır. En güçlü gerçeklik bizi bir an cezbeder, ama yine de bizi tatmin etmeyebilir. *Hayatını Yaşamak* gibi bir film bizi sürekli soyutun sınırlarına doğru sürükler, ardından somutun sınırlarına ve duyguyu meydana getiren de muhtemelen bu salınımdır.

Duygulandırıcı sinema, ilginç ve sürükleyici olan şey işte budur, bu duygu ister Hitchcock ve Bresson'daki gibi bilimsel olarak yaratılmış olsun, ister Rossellini ve Godard'da olduğu gibi sanatçının duygusal iletişim kurabilme yeteneğinden kaynaklanıyor olsun.

Hayran kalınsa da takip edilip devamı getirilmeyen, cesaret kırıcı filmler var: Ondan sonra devam etsem ne olacak vs. Bunlar en iyi filmler değildir, çünkü en iyi filmler kapılar açtığı hissini verir ve sinema sanki onlarla başlar veya yeniden başlar gibidir. *Hayatını Yaşamak* bunlardan biridir.

(1962)

JACQUES RIVETTE

Paris Nous Appartient Paris Bizimdir

Her ay “yeni dalga”nın öleceği haberi veriliyor. Fakat 1960’ta yirmi dört tane “ilk film” çıktıysa, 1961’de bu rakam otuz iki filme yükselecek ve 1962’de katlanacaktır. Jacques Rozier, Jean-Louis Richard, Eric Rohmer, Marcel Bluwal, Alain Cavalier, André Versini, Bernard Zimmer, Lola Keigel, Jabely, Jacques Erthaud, ilk filmlerini tamamlamak üzere olan bütün bu genç yönetmenleri gelecek yılın ilk yarısında siz de tanıyacaksınız ve 1962 sonuna doğru bunlara başka isimler de eklenecek: Alain Robert-Grillet, Marcel Ophüls, Francis Blanche, François Billedoux, Paul Gegauff, Jean-François Hauduroy, Jean Herman, Serge Bourguignon ve daha niceleri.

Fakat bunların arasında Jacques Rivette’ten bahsetmeden geçmeyelim. İlk filmi *Paris Bizimdir*’in gösterime çıkışı, ekibin her üyesi –ya da bizim mafyamız– için bir olaydır.

Paris Bizimdir’in çekimi 1958 yılının yaz başında başladı ve üç buçuk yıl sürdü. Senaryo biteli birkaç ay olmuştu ve hiçbir yapımcı onunla ilgilenmiyordu; o zaman Jacques Rivette suya atlamaya karar verdi: *Cahier du Cinéma*’nın kasasından seksen bin frank ödünç aldı, yani birkaç pelikül kutusu almaya anca yetecek kadar. Kamera ve laboratuvar verisiyle halledildi “tam katılımlı” teknisyen ve oyuncular da işe ortak olarak alındı.

Girişim baştan batacak gibi görünüyordu, ama tam anlamıyla mantıksız değildi. İki yıl önce Rivette, Claude Chabrol'un daire-sinde, pelikül fiyatına yirmi dakikalık bir film çekmişti, *Çobanın Arkadaşı*. Çekim biter bitmez yapımcı Pierre Braunberger filmi görmüş, üstlenmiş ve bitiş masraflarını karşılamıştı. Bu küçük film, o zamandan beri bütün dünyada satıldı.

Her birimiz şöyle düşünmüştük: *Çobanın Arkadaşı* bir saat daha sürmüş olsaydı, ortalama bir Fransız filminden on kat daha ucuza çekilmiş saygın bir "büyük film" olurdu.

Çobanın Arkadaşı örneğini gördükten sonra *Veletler*'i çekmeye karar vermiştim, ardından Claude Chabrol *Yakışıklı Serge*'le maceraya atıldı ve aynı zamanda en saygın kısa filmler, Alain Resnais'ninki ve George Franju'nunki, ilk büyük film tekliflerini alıyordu. Yol açılmıştı.

Evet, yol açılmıştı, ama bunu Jacques Rivette'e borçluyduk, çünkü hepimiz arasında eyleme geçmeye en azimli olan oydu. Valizi ve 16 mm'lik küçük bir film olan *Dört Köşede*'yle taşradan çıkagelmmişti – Balzac'la bir ortak nokta daha!

Paris'te iki film daha yaptı: Jean-Luc Godard'la $2 \times 2 = 4$ ve *Eglence*. Onun etkisinde kalarak ben de Doniol-Valcroze'un daire-sinde *Bir Ziyaret* adlı, o dönemde bile pek önemli görünmeyen ve Rivette'in hem dostluğumuzdan dolayı hem de kendini geliştirmek için görüntü yönetmeni olmayı kabul ettiği bir taslak çektim. 16 mm yapımını ticarileştirebilmiş olan Edouard Molinaro'ya ve kendi kısa filmini göstermeyi reddeden Alexandre Astruc'e hayrandık, ama 16 mm'nin tartışılmaz efendisi Eric Rohmer'di. Rohmer'in iki filmi, Edgar Poe'dan uyarlanmış *Bérénice* ve özellikle 16 mm olarak çekilmiş ve teyple seslendirilmiş *Kreutzer Sonat*, hayran kalınası filmlerdi. Onları sık sık seyrettim ve emin olmak için yakınlarda tekrar seyrettim: Beş yıldır çekilmiş olan en iyi profesyonel filmlerle (35 mm'likler) karşılaştırılacak nitelikte.

On beş dakikalık 16 mm bir filmin maliyeti otuz bin ile kırk bin frank arasındadır ve yapımcıların yeni bir yönetmeni işe almakta kararsız kaldıklarında, neden 16 mm filmin bir sekansı-

nı çekmelerini teklif etmeyi akıl etmediklerini anlayamıyorum... “Bir köşede, rahatsız etmeden seyretmek” isteyen fazla çılgın stajyerleri 16 mm uygulaması yapmalarını söyleyerek gönderiyorum, çünkü stajyer veya asistan olarak değil de, montajını kendimiz yaptığımız 16 mm’lik bir filmi çekerek daha önemli şeyler öğrenme olanağımız oluyor.

Fanatik grubumuz arasında Rivette, tamamen fanatik olandı. *Altın Araba*’nın özel gösteriminin ilk günü saat 14’ten gece yarısına kadar koltuğunda oturdu, bu bir örnektir, ama bu başka bir gün laboratuvar ve kaydırma kira bedellerini araştırmasına engel olmuyordu.

Bir gün aklına müthiş bir fikir geldi: “Cinéastes Associés”yi (Birleşmiş Yönetmenler) kurmak. Ortalama bir Fransız filmi yüz milyona mal oluyordu; beş katı daha ucuza film çekeceğimize inanıyorduk ve beş filmi finanse edecek yapımcıları da bulmaya çalışabilirdik. İlk olarak, bu fikri cazip bulan Alain Resnais filmi çekecek (Vailland’ın *Les Mauvais Coup*’sunun uyarlaması) ve Rivette de onun asistanı olacaktı. İkinci filmi Alexandre Astruc çekecekti ve onun asistanı da ben olacaktım. Jacques Rivette üçüncü sırada çekim yapacak, ben de dördüncü sırada vs.

Ama tekrarlıyorum bütün bu inisiyatifleri alan, oraya buraya koşuşturan, çalışan ve bizi çalıştıran Rivette’di. Onun yönetiminde kalın orijinal bir senaryo oluştu: *Les Quatres Jéudis*. Jean-Claude Brialy filmin yıldızı olacaktı, dostumuzdu, umudumuzdu; hiç film çekmemiş veya filmde oynamamıştı, ama akşam saat 9’da başka komedyenlerin üzerinden kalkan tiyatro perdelerine gönderme yaparak dehanın belirtisi olan traji-komik, inanılmaz bir deliliğe kapılmıştı.

Jacques Rivette, Claude Chabrol, Charles Bitsch ve benim büyük çabalarla sonuca ulaştırdığımız bu senaryo, *Les Quatres Jéudis* hâlâ yapımcıların çekmecelerinde uyuyor.

Hatamız yapımcıların düşük maliyetli filmler çekmekte kârlı olduklarını düşünmemizdi, oysa aslında pek çok durumda bankalar ve dağıtımclar arasında basit araçlar olarak onların kâr marjları filmin gider listesiyle orantılıydı. Dolayısıyla burada da

yine sempatik ve eğlenceli bir karşılama, sonrası aldığımız yanıt, “Siz bizi aramayın, biz sizi aranız,” oldu.

1958 Temmuz ayından itibaren *Paris Bizimdir*’i çeken Jacques Rivette’in sorunu pazartesi tekrar işe koyulabilmek için her pazar para aramaktı. Ne iş ama! Otuz karakter, otuz çekim yeri, gece, sabah sahneleri içeren bir film ve bütün bunlar sekreterlik, reji, araba, “genel gider” ve tatil zamanı olmadan yapıldı!

Onun atılımıyla devam ederek Claude Chabrol *Kuzenler*’in çekimine başladığında birkaç pelikül kutusu Rivette’e geçti. Üç ay sonra *Paris Bizimdir* henüz bitmemişti, ben de *400 Darbe*’ye başlamıştım. Rivette benimle aynı zamanda çekimlerini tamamladı, ama *Paris Bizimdir*’in çekimlerinden dolayı o kadar çok borçlanmıştı ki elinde sadece görüntü vardı. Filmin dublajına ve montajına krediyle bile olsa girişemeyecekti.

1959’da Cannes Festivalinde Claude Chabrol ve ben *Paris Bizimdir*’in ortak yapımcısı olmaya karar verdik. Montajlar, dublajlar, seslendirme hepsi birkaç ayda tamamen bitti ve Art et Essai (Sanat ve Deneme) denilen sinema salonlarında Fransa kariyerine başlayacak. Yakında Almanya’da, Belçika’da ve Kanada’da gösterime girecek.

Jacques Rivette aramızda en sinemaseverimizdi, filmi de en sinema ehli olduğunu ispatlıyor. Çekim koşullarını göz önünde bulundurmadan *Paris Bizimdir Cahiers du Cinéma* ekibinden çıkan bütün filmler arasında, en “mizansenli,” teknik sorunların örtbas edilmeyip inatçı bir gururla birer birer yüzleşilerek, her an mevcut bir sadakatle ve eski kurt hünerleriyle atlatıldığı bir filmidir.

Çok az yazı yazmış olsa da Jacques Rivette, değerlendirmelerinin doğruluğuyla bütün genç eleştirmen neslini etkilemiştir; çok az film çekmiş olsa da, 1958’de başlayan bu filmi bugün bizlere girişimlerimizin standardını sunuyor.

Péguy’ye göre Paris kimseye ait değildir, diye hatırlatıyor filmin başında Jacques Rivette, ama sinema herkese aittir.

JACQUES ROZIER

Adieu Philippine Elveda Philippine

Hangi yönetmen şöyle bir demeç verebilmiştir: Beni ilgilendiren şey sahteliktir, bu filmde mümkün olan en hileli duyguları hiç samimi olmayan şekilde ifade etmeye çalıştım vs.

Hayır, herkes kendisini doğruculardan sayar, herkes kendi gerçeğini ifade etmek ister ve on durumdan dokuzunda filmin hayranlarıyla eleştirenlerini karşı karşıya getiren polemikler şu cümleler etrafında döner: “Gerçek” ya da “İşte olan budur” ya da “Siz ne bilirsiniz, hiç görmediniz” ya da “Siz konuşamazsınız, oraya hiç gitmediniz.”

Herkes gençliğe ilgi duyar, onunla herkes ilgilenir, herkesin bu konuda bir fikri vardır. Bütün senaristler yazılması en zor diyalogların çocuklara veya ergenlere yönelik olanlar olduğunu söyler, çünkü bu alan da küfre biraz yakındır. Ne kadar yaşlanırsak, gençler hakkında onlara benzer bir portre çizmek o kadar zorlaşır. *Tutsak Onbaşı*’nda Renoir gibi ya da *Romeo ve Juliet*’te Castellani gibi üsluplaştıracak işin içinden çıkabiliriz, ama bu durumda *Tufandan Önce*’de André Cayatte’ın, *Düzenbazlar*’da Marcel Carné’nin ve *Hakikat*’te Clouzot’nun iddia ettiği gibi bütüncül gerçeklikten vazgeçmek gerekir. Bu üç film ebeveynler arasında büyük bir başarı elde ederken, gençler filmlerde kendilerini görmediler, haksız da sayılmazlar.

Sırf bunun için, Raymond Queneau'nun bazı romanlarında olduğu gibi kendisi bir amaç olan *üslup doğruluğunu* yolda kaybetmeden gerekli mesafeyle, on yıllık bir kaymayla on beş ve yirmi yaş karakterleri filme çekmek için yeni dalga var olmalı.

Jacques Rozier'nin ilk filmi *Elveda Philippine* çok uzun ve titiz bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıktığında, filmin kendiliğindenliği, daha da güçlü olan bu yeni sinemanın en açık başarısı olmuştu. Çekilen olayların anlamsızlığı ile bizi sürüklemesi için yeterli bir önem kazandıran gerçekliğin yoğunluğu arasındaki dengede dâhiyane bir şey vardır.

Burada eğlence temasını tavlama, kahkaha atmak, boş boş dolaşmakla geçen zamanı, mükemmel şekilde yönetilmiş bir doğaçlamayla beslenen aşırı basit bir çerçeve üzerine işlemek söz konusudur ve sonunda şaşırtıcı bir üslup doğruluğuna, bir Akdeniz sevincine ulaşırız. Neden Akdeniz? Biz genç Fransız yönetmenler, Marco Ferreri'nin *Kraliçe Arı'sı* veya Dino Risi'nin *Il Sorpasso*'sunu gördüğümüzde kendimizi hüznünlü bir şekilde kuzeyli hissediyoruz, bu filmler öyle canlılar ki kötümser sonlarına rağmen içimizden karşı konulmaz bir şekilde yağmur altında şarkı söylemek geliyor. Jacques Rozier'yle Fransız sineması nihayet İtalyan mizacını buldu. Gerçekten de *Elveda Philippine* Fransa'da çekilen hiçbir şeye benzemiyor ve Renato Castellani'nin en iyi filmleriyle, özellikle günlük küçük şeylerle bizi sürükleyen unutulmaz *İki Kuruşluk Umut*'uyla karşılaştırılacak niteliktedir.

"Düstur"a sadık kalan sinema ile aşırıya kaçan sinemayı birbirinden ayıran da budur. Louis Lumière'in ilk gruba dahil olan sineması, duyguları tetiklemek için asgari sayıda öğeye ihtiyaç duyar. Duyguları suiistimal eden abartılı sinemasıysa yetenek eksikliğini doldurmak uğruna hileli ve şiddetli dövüşlere, erotik sahneler ve teatral diyaloglara başvurmak zorundadır.

Elveda Philippine'de tek bir zorlama kadraja, tek bir kamera hilesine, tek bir beceriksizliğe veya bayağılığa rastlayamazsınız. Hiçbir "şiirsel an"a rastlayamazsınız, çünkü filmin tamamı kesintisiz bir şiirdir. Bu filmde şiir, günlük çekimlere bakarken ortaya

çıkamaz, çünkü görüntüler ve kelimeler, gürültü ve müzik arasındaki mükemmel uyumun toplamından doğar.

Her şeyden önce duygu ve karakter filmi olan *Elveda Philippine*'de sesin işlenişi örnek teşkil ediyor. Bizi etkileyen şey karakterlerin "halktan" ya da temel duyguları işlemesi değildir, bütün bunların akılla, aşkla, büyük bir dürüstlikle ve incelikle çekilmiş olmalarıdır.

Tamamıyla başarılı bir filmde bile mükemmelliğinden dolayı bütüne baskın gelen bazı dakikalar vardır, bu durumda plajda arı sahnesini çekmiş olan yönetmenin çok başarılı olacağını söylemeliyiz.

(1963)

PIERRE KAST

Vacances Portugaises Portekiz Tatili

Pierre Kast'ın *Portekiz Tatili*'nin karakterleri entelektüellerdir, bunlardan sinemada çok az görürüz ve çoğu zaman gerçeğe pek benzemezler. Herkes gibi entelektüellerin de aşk konusunda kafaları karışır, ama onlar herkesten daha fazla ve daha berrak bir şekilde bundan bahsederler. Samimi ve duygulu, ince ve keskin, olağanüstü bir ton ve duygu doğruluğunda bir film olarak ilk seyirci kitlesi entelektüeller olması gereken bir filmidir. Ama durum öyle değil, anlaşılan westernleri tercih ediyorlar, kötü westernleri bile!

(1964)

ALAIN RESNAIS

Muriel Acı Hatıralar

Hitchcock *Geçen Yıl Marienbad*'da filminde bir siluet olduğunu öğrendiğinde çok sevinmişti (gerçek ölçülerinde çekilmiş bir fotoğrafın kontrplak üzerine basılmış haliyle, bir otel asansörünün önünde duruyordu). Resnais'nin yeni filminin adı *Acı Hatıralar* (Muriel) olduğunu öğrenince Hitchcock Muriel'in gerçek hikâyesini Resnais'ye anlatmamı istedi:

"İki tip yolda yürürken oluşun içinde bir kol fark ediyorlar. 'Bu Muriel!' diye haykırıyor birinci adam, oysa ikincisi omuz silkip 'Nereden biliyorsun?' diyor. Biraz ileride bir bacak görüyorlar, birinci adam yine Muriel olduğu tespitini yapıyor, ikincisi hâlâ bundan kuşkuludur. Birkaç metre ilerideki ikinci bir bacak onu yine ikna etmiyor. Köşeyi dönüyorlar ve oluşun yanında bir kafa var. 'Bak, ne demiştim ben sana,' diye haykırıyor birinci adam: 'Görüyorsun Muriel'miş!' İkincisi durumu kabul ederek koşup kafayı yerden alıyor, kollarıyla sarıyor: 'Muriel ne oldu? Yolunda gitmeyen bir şey mi var?' diye haykırıyor."

Adaletli bir değiş tokuş: Hitchcock'un *Acı Hatıralar*'daki önemi aynı tür bir şakaya konu olan görsel siluetiyle sınırlı değildir. *Acı Hatıralar*'ı "gerilimin efendisine" sunulan en etkili hürmetlerden biri yapan sayısız gönderme ve imanın yanı sıra Hitchcock'un "derin" etkisinin de pek çok seviyede hissedilmesidir.

Eleştirmenler, *Acı Hatıralar*'a karşı çok sert davrandı, aynı anda hem silahsızlanarak, hem de adaletsizce. Alain Resnais en profesyo-

nel Fransız yönetmenidir ve aynı zamanda kesin olarak sanatçı olan nadir yönetmenlerden biridir. Bir senaryoyu farklı şekillerde oluşturabilirsiniz, farklı şekillerde de filme çekebilirsiniz. Resnais'nin hepsini gözden geçirip, seçimini yapıp girişimini sonuna kadar denetlediği apaçık. Oysa başkaları tesadüflerin peşine düşer, senaryoyu rastgele yapılandırır ve belirsiz şeyleri belirsizce filme çeker.

Acı Hatıralar'ı her yönünü sevmeden, belki de her seferinde aynı şeyleri sevmeden üç kez seyrettim. Birkaç kez daha seyredeceğimi de biliyorum. Elbette dünya çapında kabul ve saygı gören Resnais gibi önemli birisine karşı eleştirmenlerin beklenti içinde olmasının normal olduğunu düşünebiliriz, fakat *Acı Hatıralar*'a sıkılan mermler konunun kalbine doğru değil, bacaklarına doğru sıkılmıştı.

Yakın döneme ait iki Fransız filminin senaryosunu tavizsiz incelemeyi ve yapılarının özensizliğini ortaya çıkarmayı planlamıştım. Ama sekiz gün önce yeni bir film çekmeye başladım ve şu an tevazuuyla doluyum. Her gün kafamızda on fikirle geliyoruz, üçünü filme çekebiliyoruz, diğerlerinden vazgeçiyoruz ve kendimizi "kirasını kurtarmış" sayıyoruz. Bir film çekmek istiyoruz ve yaptığımız tüm işin onarmak, düzeltmek, oyalanmak olduğunu fark ediyoruz. Filmin tam hız giden bir tren olmasını ummuştuk, ama hayır dümeni sürekli düzeltmemiz gereken akıntıya kapılmış bir gemi gibi olduğunu görüyoruz.

Sinema eleştirisi, tıpkı sinemanın kendisi gibi, bir krizden geçiyor. Bu nedenle eleştirmenlerin yapımların değerlendirilmesinde uzlaşamaması normal, ama artık onu tasvir edemez hale gelmiş olması normal değildir.

Nasıl olur da Georges Charensol, *Les Nouvelles Littéraires*'lerin altıncı sayfasında Mallarmé hakkında bir kitap eleştirisi yazabilirken on ikinci sayfada *Acı Hatıralar*'ı hiç anlamadığını söyleyebilir?

Acı Hatıralar aşırı basittir. Her biri cümlelerine "Ben..." diye başlayan birkaç karakterin hikâyesidir. *Acı Hatıralar*'la Resnais, Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nda ve Chabrol'un *İyi Kadınlar*'da işlediği konuyu tamı tamına işliyor: Ölümü beklerken soytarıları oynuyoruz.

JEAN-PIERRE MOCKY

Les Vierges Bakireler

Sinemayı sevdiğimizde belirli bir filmin yalnızca kimin tarafından çekildiğini bilmek istiyor ve cascaflı “yazıp yöneten” kısmını romanlara bırakıyoruz. Özellikle de *Bakireler*’de olduğu gibi dört senaryo yazarıyla dolu bir jenerik söz konusuysa ve edebi çalışmanın esas kısmı –sağır sultanın bile bildiği bir şeydir– ismi verilmemiş beşinci bir yazar –Jean Anouilh– tarafından yapılmışsa, bu daha da haklı bir istek oluyor.

Ayrı skeçlerden oluşturulan iki tür film vardır: öyle olduklarını itiraf edenler ve birkaç hamlede tek bir çekim senaryosu etrafında döntüyormuş gibi yapanlar.

Bakireler’deki bağlantı noktaları oldukça zayıf, skeçlerin biri bitip diğeri başlıyor, başlangıç ve bitişleri de çok bariz. Skeçler mizah, ilham ve başarı açısından pek eşit de sayılmazlar. Birinci kısım en iyisi, belki biraz ağır, ama Mocky’nin yapmak istediği gibi meramını anlatması açısından güçlü bir deneme. Bu film aslında bir erkek filmi, cinselliğe takıntılı bağnaz –bağdaşması zor iki durum– bir adamın kızlara bakışı üzerine bir film.

Dört skecin ilkinde, en iyi olanda, Mocky bir bakireyi değil de, bir bakiri, felaket bir koca olacağı aşikâr olan erdemli, genç bir damadı ele alıyor. Gerisi o kadar başarılı değil, ama hayrette bırakan duygusal ödönlere rağmen yine de ilgi çekici. Neden hayrette

birakan? Çünkü bu ödünler girişimin ruhuna, *Bir Çift ve Züppe*ler'den sonra iyi bildiğimiz Mocky'nin ruhuna tamamen ters.

Mocky, bu hoyrat gerçeğin yakın zamanda bilincine varan ilk Fransız yönetmen değil: Filmlerim bana ne kadar benzerse, seyirci filmleri o kadar az sevecektir. (Bu gözlem utanç verici bir yadsımayla zorlama bir değişim arasında gidip gelen bir tepkiye neden olur. Fikrinizi değiştirirseniz zarara uğrayabilir ya da tam tersine Çavuş York gibi, aslan yürekli biri haline gelebilirsiniz.)

Aslında kimsenin bana sormadığı şu soruya da henüz cevap vermedim: *Bakireler* Mocky'nin en iyi filmi mi? Bunun bir önemi yok, esas olan kayıtsız kalan bir film olmamasıdır. Bu girişimin özelliği sahtelikle gerçekliği, samimilikle yapmacıklığı karıştırmadaki tuhaf orandadır.

Ya nitelikleri? Mocky'de sık sık olduğu gibi burada da çok iyi seçilip kullanılmış, tanınmayan oyuncular görüyoruz. Ayrıca takdir edilecek bir uygulama netliğine sahip: Görüntülerde, sadece Mocky'nin orada olmasını ve bizim görmemizi istediği şeyler var. Her şey net, süssüz, kesin, doğrudan.

Mocky sağlam yapılı bir senaryo ile daha disiplinli bir film çekebilirdi, ne de olsa o da sinemada eklemektense çıkarmanın her zaman daha iyi olduğunu anlamış olmalı. Böylece filmin özgünlüğü gerisini halleder, hele de işin içine özeleştirme mekanizmasını dahil edebilirse, Mocky ilerleme kaydedebilir ve karşımıza güçlü bir sinema şahsiyeti olarak çıkabilir.

(1965)

CLAUDE BERRI

Le Vieil Homme et l'Enfant Yaşlı Adam ve Çocuk

*“Sevgili Mareşalim,
Bu güzel Jeanne d’Arc Bayramında kalemi alıp sana şunları söylemek istiyorum vs.*

*Sevgili Mareşalim,
Bugün Saint-Philippe Günü ve sana...*

*Sevgili Mareşalim,
Doğum günün için sana...*

*Sevgili Mareşalim,
Sana iyi yıllar ve afiyet diliyorum...”*

Neslimin bütün Fransızları gibi, dört senelik Alman işgali sırasındaki okul yıllarımdan büyük bir kısmını Mareşal Petain’e mektup yazmakla geçirdim. Bunu yapmak zorunluydu, eğlenceliydi, üstelik bunun için ödül alıyorduk... Genelde fazladan bir vitaminli bisküvi.

Sınıfın sadece en iyi mektubunun Mareşale gönderildiğini, diğerlerinin edebiyat ödevi olarak sayıldığını hatırlıyorum.

Ekimden temmuza şarkımız popüler şarkı listemizin ilk sırasına yer alan “Mareşal işte buradayız” dı:

“Mareşal işte buradayız!

Fransa’nın Kurtarıcısının önünde,

Biz adamların, yemin ediyoruz,

Sana itaat edeceğimize ve adımlarını takip edeceğimize.

Mareşal işte buradayız!

Bize yeniden umut verdin,

Vatan yeniden doğacak,

Mareşal, Mareşal, işte buradayız!”

Yirmi yıldan beri gerçek İşgal dönemindeki gerçek Fransa üzerine gerçek filmi, çoğunlukta olan Fransızların, yani ne işbirlikçilere ne Direnişçilere katılan, hiçbir şey –ne iyilik ne kötülük– yapmamış olan, Beckett’in karakterleri gibi hayatta kalanların filmi bekledim. Altıgene benzeyen haritamızı bir satranç oyununa benzetecek olursak sinema bize her zaman ya Kalenin ya da Filin bakış açısını verdi, hiçbir zaman piyonlarinkini sunmadı. Yakın bir zamanda *Paris Yanıyor Mu?* bir taklidini yaptı, ama film yalnızca birkaç generalin yaşlı dullarını eğlendirdi. Bugün Claude Berri’nin ilk filmi, *Yaşlı Adam ve Çocuk* geldi ve bu kadar beklediğimize değdi.

Artık film eleştirmeni değilim ve sadece üç kez izlediğim bir film üzerine yazmanın kendini beğenmişlik olacağını biliyorum, ama burada söz konusu olan bir kostümlü prova, bir izlenim, paylaşılacak bir hazdır.

“Serbest Bölge”nin işgalinden önce ismi değiştirilmiş, Yahudi küçük bir çocuk Grenoble civarında yaşayan emekli bir işçinin (Michel Simon) yanına verilir, adam şiddetle, inatla ve soğukkanlılıkla Yahudi düşmanıdır.

Film, adı artık Longuet olan bu genç Langmann’ın köyde, okulda ve onu sırdaş olarak gören bu yaşlı adamın (“Fransa’nın düşmanları, beni iyi dinle, tam dört tanedir: İngilizler, Yahudiler, farmasonlar ve Bolşevikler,”) yanında geçirdiği süreçteki hikâyesini anlatır.

Berri bu filmi birkaç şekilde yapılandırabilirdi; De Sica gibi yakınmacı, Cayatte tarzı ispatlayıcı, Bourguignon tarzı sahte şiirsel-

likte... Bu üç durumda da çok utanç verici olurdu. Bunun yerine canlı ve komik olmuş, ön kabullerden kurtulmuş bir ruh haliyle çekilmiş, bütün hümanizmlere karşı şüpheli bir film ortaya çıkmış. Her gün daha da çok özlediğimiz Jacques Audiberti'nin ilan edeceği gibi abhümanist (hümanizmden uzak) bir film.

Claude Berri'nin farklı uzlaşımların oluşturduğu tuzakları bilinçli olarak atlattığını sanmıyorum, sanırım çok güçlü olan içgüdü, takip etmesi gereken yolu, hayata benzeyen yegâne yürüyüş şekli olan zikzak çizerek ilerlemeyi ona doğal olarak gösterdi. Michel Simon hayvanları çok seviyor, küçük oğlana da sevgi duymaya başlıyor, en azından belki de nihayet onu dinleyecek birisini bulduğu için. Yahudilerden nefret ediyor, ama şahsen kendisine bir şey yapmadıklarını kabul ediyor ("*Bir bu eksikti!*")

Küçük oğlan bu durumla çok eğleniyor, sızlanmıyor, yatağında ağlamıyor ve zaman geçtikçe yaşlı adamı daha çok seviyor.

Film, hepsi işgal dönemine bağlı küçük olayları; bitler yüzünden sifıra vurulan kafalar, kısıtlamalar, zorunlu olarak söylenen "Mareşal İşte buradayız!" marşı, Kurtuluşa genç bir annenin saçlarının sifıra vurulmasını içeriyor. Anne babasının almaya geldiği çocuğun gidişle bütün rüzgârlar duruluyor. Claude Berri'nin yanlış anlaşılmayı açıklığa kavuşturmaması çok incelikli, zekice, duyarlı ve sezgisel olmuş: Michel Simon üzüntüyle çocuğun gidişini seyrederek ve "onlardan biri" olduğunu asla bilmeyecektir.

Bu filmi izlerken çok zevk alıyorsak bu, bizi sürekli şaşırtmasındandır. Gelecek sahneyi asla önceden tahmin edemiyoruz, sahne geldiğinde içerdiği delilik karşısında hayran kalarak sahneyi onaylıyor ve gerçek olarak kabul ediyoruz. Bu noktada sadece yalan biriktiren, yani olağanüstü durumlarda olağanüstü karakterlerin olduğu filmler, sonuçta akli başında ve sıkıcıdır, oysa gerçeğin fethine çıkanlar, yani gerçek durumlarda gerçek karakterlere sahip filmler, bize bir delilik hissi verir ve bu da Jean Renoir'dan ve Sacha Guitry'den geçerek Jean Vigo'dan Claude Berri'ye kadar teyit ediliyor. Elbette bu özel isimler burada tesadüfen anılmadı: *Boğulmaktan Kurtarılan Boudou*'den otuz beş yıl sonra,

Geçip Giden Çatana'dan otuz iki yıl sonra, *Tuhaf Bir Dram*'dan ve *Sisler Rıhtımı*'ndan otuz yıl sonra, *Zehir*'den on beş yıl sonra, Michel Simon'u dünyanın en büyük oyuncularından biri olarak gören herkes *Geçip Giden Çatana*'nın mavnacı Jules Baba'sının dönüşünü alkışlayacak.

Demek ki Michel Simon dedeyi, yaşlı adamı oynuyor; "Ya çocuk" diye soracaksınız. O da iyi teşekkürler. Komedi oynayan çocuklar bazen canavar, şüphe duyulması gereken suiistimalci oyuncular olarak görünürler ve Claude Berri, Michel Simon'un çocuksu yönüyle çocuğun büyümüş de küçülmüş halini ve sakini ciddiyetini karşı karşıya getirerek patlamaya hazır ikiliyi aralarında bir uyum sağlayarak dengeleyebileceğini hissetmiş. Bu sayede aynı cinsiyetteki iki karakter arasındaki bir durumu yaratmayı başardığımız her defasında olduğu gibi, sistematik düşmanlık veya bulutsuz arkadaşlık tuzaklarına düşmeden, herhangi bir aşk filminden çok daha gerçek ve güçlü bir sevgi hikâyesi izliyoruz.

Zafer Claude Berri'yi bekliyor, ama bazı belalar da olacak gibi görünüyor, çünkü böyle patlamaya hazır bir filmi ambalajı yumuşak olsa dahi zikzak çizerek yürümeye engel olanların dikkatini çekmeden cezasız kalarak sergileyemeyiz. Lezzetli bir Yahudi düşmanlığı, çift taraflı oynayan sevimli kadın öğretmen, gerçek bir T.S.F., uygun F.F.I. ler, diğerlerine benzeyen küçük bir köy, küçük bistrosunda Edouard Drummont'unu çok seven küçük bir Yahudi, işte bütün bunlar Claude Berri'yi, yirmi yıl önce yirmi kez toplama kampı ifadesini ("Öyle mi, bana toplama kampı mı diyor? Ha Ha Ha... –Evet size toplama kampı diyor.. Ha Ha Ha...") tekrarlattığı *Olmak veya Olmamak*'ın bütün bobini boyunca seyirciyi kahkahaya boğmaktan suçlu bulunan Ernst Lubitsch'le aynı darağacına göndermeye yetecek şeylerdir.

Claude Berri, Lubitsch'i suçlu bulan yargıçlarla yüzleşecek olursa ve bana da onun avukatlığını yapma olanağı verilirse, dalgacı ve cüretkâr filminin insanların sımsıkı sarıldıkları fikirlerden çok daha iyi olduğunu göstererek başından sonuna kadar beni duygulandırdığını, sinemanın *Yahudi Meselesi Üzerine* bu yeni *Düşünce-*

leri beklediğini ve son olarak da Jean Renoir'ın Fransa'ya dönüp *Yaşlı Adam ve Çocuk*'u seyretsin ve bu filmi gördüğünde yeni bir *Toni*'nin doğduğunu gördüğü her seferinde mutlu olduğu kadar mutlu oluşunu görebileyim diye sabırsızlandığımı söylerim.

(1967)

Le Cinéma de Papa Babanın Sineması

Çok sevdiğim *Yaşlı Adam ve Çocuk*'tan beri, *Babanın Sineması* muhtemelen Claude Berri'nin en iyi filmidir. Filmin adı sinema üzerine bir filmmiş izlenimini verse de, aslında *Babanın Sineması*, şimdiki filmlerin genelde görmezden geldiği, en temel yönleriyle hayatın kendisini konu alır: Hayat için mücadele, maddi sorunlar, günlük ekmek, meslek arayışı, bir yeteneğin doğuşu, şansın ve kötü şansın birbirini izlemesi.

Charlie Chaplin'in filmlerindeki insanlık hep aynıdır: Günde iki kez yemek yemek, iş bulmak, aşta mutlu olma zorunluluğu. Bunlar en iyi temalardır, çünkü en basit ve evrensel olanlardır. Tuhaf bir şekilde sinema gitgide daha entelektüel olurken bunlar da en görmezden gelinen temalar haline geliyor.

Claude Berri'nin filmleri hiçbir zaman sızlanan filmler olmamıştır; karakterler asla başkalarını kendi bahtsızlıklarıyla suçlamazlar, şansa, tesadüfe ve hepsinden çok enerjiye inanırlar. Bu enerjiyi Claude Berri'de görüyorum, çalışmasında, kişiliğinde, hayatında. Sinemanın şiire, duyarlılığa, zekâya, başka istediğiniz her şeye, ama bunların arasında en çok da *canlılığa* ihtiyacı vardır.

Claude Berri, sinemasever bir yönetmen değildir, var olan diğer filmlere gönderme yapmaz, hayatın kendisine gönderme yapar, kaynaktan beslenir. Kendi dönemlerinde ciddi ciddi küçüm-

senmiş olan Marcel Pagnol veya Sacha Guitry gibi Claude Berri'nin de her şeyden önce anlatacak hikâyeleri vardır ve bunları o kadar yoğun hisseder ki bu hikâyeleri aktarmak için en iyi şekli doğal olarak icat eder ya da bulur.

Babanın Sineması'nı çekme projesini bana açtığında ona şöyle demiştim: “*Aldatmanın Romanı* ve *Kalp Atışı*’nı seyretmen gerek.” Sağlam yemekleri ve dostlarla sohbeti tercih ettiği için bu filmleri seyredecek vakti olmadı ve haklıydı da, çünkü hikâyeci içgüdüğü onu aynı sorunlar karşısında benzer çözümleri kullanmaya götürdü.

Babanın Sineması’nın çok özgün bir yönüne dikkatleri çekmek istiyorum. Tanım itibariyle sanatçıların anti-sosyal olmasalar da genelde asosyal olduklarını biliyoruz. Toplumu eleştirmeden önce kendilerini anlamış ya da kendilerine baskı yapan ailelerine çoğu zaman karşı çıkmışlardır. Dolayısıyla onların yetenekleri çoğu zaman aldıkları bir yaradan doğmuştur. *Babanın Sineması*’nda, tıpkı Claude Berri’nin bütün filmlerinde olduğu gibi bunun tersi söz konusudur ve onun amentüsü de şöyle olabilir: “Ailem, sizi seviyorum.” *Babanın Sineması*’ndan çıkarken Claude Berri’nin yolunun ailesinden kopmuş sanatçı dramından geçmediğine emin oluyoruz. İşte size anne babasını seven bir yönetmen. Bu da filmi ni çok daha sıradışı hale getiriyor.

(1971)

şey içermiyor ve birinci görüntüden son kelimesine kadar beyaz perdede doğallığın egemen olduğunu görebiliyorsunuz. Gérard Blain kendini hitabetle ilgili her türlü iddiadan muaf tutma cesaretini göstermiş, karakterlerine hiçbir “mazeret” sunmamış, örneğin sarışın genç kızları beğenen ve idealleştiren genç kahramanın eşcinsel bir ilişki yaşamasının nedeni Hindiçin Savaşı değildir, sadece kendisinden büyük olan bu adamın ihtiyaç duyduğu güveni, rahatı ve duygusal özeni göstermesidir.

“Vaftiz babası” ona neden sinema oyuncusu olmak istediğini sorduğunda, genç adam acı çekenlere neşe ve hayaller sunabilmek için diyebilirdi, ama hayır, çok yavaşça “ünlü olmak ve para kazanmak” için istediğini söyler.

Bütün film sadelik ve mantık çerçevesinde ilerler: Süslemeler yok, dekoratif hiçbir şey yok, gereksiz plan yok. Bu konuda araba kazasına dikkatinizi çekmek isterim, bence filme çekilmiş en iyi kaza sahnesidir.

Üslup doğruluğu, sevecen ironisi ve niyetindeki belirlilik sayesinde *Arkadaşlar*, aynı zamanda vahiy olan “ilk” filmler listesine eklenecek: Jacques Rozier’nin *Elveda Philippine*’i, Eric Rohmer’in *Aslan Burcu*’nu, Claude Berri’nin *Yaşlı Adam ve Çocuk*’u, Barbet Schroeder’in *Hep Daha Fazla*’sı, Maurice Pialat’nın *Çıplak Çocukluk*’u.

(1972)

LASZLO SZABO

Les Gants Blancs du Diable Şeytanın Beyaz Eldivenleri

Filmler, bebekler gibi kırılgandır, onları doğurmak yetmez. Örneğin Philippe Garrel'in filmlerini (*Marie pour Mémoire*, *La Concentration*, *Le Lit de la Vierge*, *La Cicatrice Intérieure* veya *L'At-hanor*) biliyor musunuz, seyrettiniz mi, bir gün onları izleyecek misiniz? Bu filmler çok güzel ve ilham verici, isimleri hayal kurdurtuyor, ama bu şaheserler daha doğdukları an onları finanse eden paralı yapımcılar tarafından terk edildi ve stüdyodan sonra doğrudan Sinematek Cennetine gittiler.

Umarım László Szabó'nun daha fazla şansı olur ve ilk uzun metrajı olan *Şeytanın Beyaz Eldivenleri* normal kamusal hayatını yaşayabilir. Bunu umut ediyor ve buna inanıyorum, çünkü Szabó'nun filmi, dünyanın en ticari filmlerinin, 1940 ve 1955 yılları arasındaki Amerikan şirketlerinin seri yapımlarının şiddetli cazibesini yakalamayı başarmış, zaten asıl amacı da buydu.

Bu bahis kolay bahislerden biri değil ve László Szabó, Stuart Heisler ya da *Öp Beni Öldüresiye*'yi göz kırpan ilk Avrupalı yönetmen değil; "Serie Noire"ın* Fransız yönetmenlerin ona duydukları sevginin karşılığını asla vermediğini gördük ve biliyoruz. Gerçek şu ki polisiye türündeki romanlarda, olaylar hayali bir ülkede

* *Serie Noire* 1945'te Marcel Duhamel tarafından kurulan bir polisiye roman dizisidir. Bu türün temel özellikleri argo, mizah ve şiddet içermesidir. -çn.

geçer ve bu düşüncayı kabul edersek, Jean Cocteau'nun *Güzel ve Çirkin*'inin, William Irish'in veya David Goodis'in evreninin en iyi Fransız karşılığı olduğunu da kabul ederiz.

Cocteau ile Goodis arasında ya da Godard (*Amerikan Malı*) ile Hawks (*Birleşen Kalpler*) arasında bir köprü kuran *Şeytanın Beyaz Eldivenleri*'ni izlemelisiniz. *Hırsızlar*'ın (Goodis'nin *The Burglar* (*Soyguncu*) isimli romanından uyarlama) ya da *Devlerin Yarışı*'nın (Goodis'nin *Friday the 13* adlı romanından uyarlama) bir günlük maliyetinden çok daha az bir bütçeyle, renkli 16 mm olarak çekilen bu film polisiyenin hayali ülkesine, ne pahasına olursa olsun kapalı kalması gereken –örneğin günümüz renkli filmlerinin çoğunu mahveden gökyüzünün veya güneşin görüntüye girmesine engel olarak– bu kapalı dünyaya bizleri götürmeyi başardı. Şunu da söylemek gerekir ki László Szabó, Godard tarafından *Küçük Asker*'den beri genel olarak kullanılan tuhaf ve şiirsel bir oyuncu olarak baştan işin içindeydi. Jean-Christophe Averty, hile makinelerinin yardımıyla László Szabó'nun silüetini *Malta Şahini*'nin görüntülerine elektronik olarak şıngılasaydı kimse oradaki ekleniyi fark etmezdi.

Çoğu oyuncu-yönetmen gibi, László Szabó da Bernadette Lafont'dan Georgette Anys'e kadar çeşitlenen ideal bir kasta sahipti ve böylece Jean-Pierre Kalfon'a, Yves Alfonso'ya, Serge Marquand'a, Jean-Pierre Moulin'e en iyi rollerini vermiş oldu. Karl-Heinz Schaefer'in müziği yakın zamanlarda sinemada işittiğim en güzel müziktir, sarıyla, yeşille veya kırmızıyla gerçekten korkutmasını bilen bu filmin *Dişi Kartal*'ı andıran rengiyle el ele yürümektedir.

László Szabó'nun geleceği artık seyirciye, sinema salonunun önünde raptiyeyle tutturulmuş resimlere bakıp "*Fena bir filme benzemiyor, izleyelim mi?*" diyen seyirciye bağlıdır.

(1973)

CLAUDE SAUTET

Vincent, François, Paul et les Autres Sen, Ben ve Diğerleri

“Senaryo yamayıcı” olmak için yönetmenlikten vazgeçtiği dönemde Claude Sautet’yle bir kez çalışmak durumunda kalmıştım. Başarılı birkaç *yamadan* sonra –Tanrım bu nasıl bir jargondur– Sautet *yamamanın* fiyatını yükseltti ve böylece bir danışmana dönüştü. Bu andan itibaren bir senaryo tıkanığında Doktor Sautet’ye başvurulur oldu. Claude’un önerdiği çözümler arasında bir tanesi sık sık gündeme gelirdi: tokat. Tıkanan yönetmen Sautet’ye şöyle derdi: *“İşte kadın ona bir daha onu görmeyeceğini söyler, adam da, umurunda olmadığı cevabını verir ve sonra... işte bilemiyorum...”* O an Sautet müdahale ederdi: *“O zaman adam odanın arka kısmından gelir, kadına doğru ilerler ve pat! Ona bir tokat atar.”*

O dönemde tıkanmış bir senaryo üzerinde üç dört gün Claude Sautet’yle çalışmam gerekti (burada yönetmenin adı önemli değil). Daha önce sadece karşılaşmıştık ve bu birkaç günlük ortak çalışma birbirimizi daha iyi tanımamıza vesile oldu ve çoğu zaman getirilecek çözüm konusunda hemfikir olduğumuzdan aynı fikirlere sahip olduğumuzu fark ettik. Birbirimizi çok zeki ve sempatik bulduktan sonra atılacak bir adım kalmıştı, bu adımı da ara sıra kendi zevkimiz için restoranda fikir alışverişine devam ederek atmış olduk.

Daha sonra, *Hayat Bağları*'nı herhangi bir yönetmen seçilmeden uyarlayan Jean-Loup Dabadie'nin sevgi dolu ısrarları üzerine Claude Sautet yönetmenliğe dönmesi gerektiğini kabul etti ve bu da onun için güzel bir ilham oldu: *Hayat Bağları*, *Şeref Yolu*, *Sen ve Ben*, şimdi de *Sen, Ben ve Diğerleri*; bu dört filmin ortak noktası tam olarak Jean-Loup Dabadie'ydi. Dabadie mükemmel bir sinema yazarı, aslında çok iyi yazar, tam da kendileri gibi tınlayan kelimelerin müzisyeni, mütevazı ve muzip, pimpirikli ve ilhamlı, Sautet okulunda şekillenmiş, uçuşan klavyenin gözüpek genç adamı.

Claude Sautet'ye geri dönelim, tanıdığım en az uçarı olan adamdır, yabani ciddiyeti bana Charles Vanel'i hatırlatır, her ikisi de zihnimde uyuşuk bir oduncunun elinden baltasını kapıp bir saatte nasıl beş ağaç kesileceğini gösterebilecek türden bir tür oduncu şefi olarak görünüyorlar. Claude Sautet inatçıdır, Claude Sautet vahşidir, Claude Sautet samimidir, Claude Sautet güçlüdür, Claude Sautet Fransızdır, Fransız, Fransız, Fransız. *L'Avant-Scène* benden *Sen, Ben ve Diğerleri*'ni tanıtmamı, ama aynı zamanda Claude Sautet'in portresini de çizmemi istedi. Sözümü tuttum, çünkü filmlerin tasvirini yapmak onları çekenlerden bahsetmek demekse, bunun tersi de mümkün demektir.

Her ne kadar Claude Sautet Amerikan yönetmenleri, özellikle Raoul Walsh ve Howard Hawks'u izleyerek mesleklerini öğrenen yönetmenlerden biri olsa da *Sen, Ben ve Diğerleri* Fransız, Fransız, Fransızdır. Birlikte ilk kez yemek yediğimizde Claude Sautet, Raoul Walsh'ın şu tanımına duyduğu hayranlığı dile getirmişti: "Sinema, eylem, eylem, eylemdir, ama dikkat, her zaman aynı yönde olmalı!" Tam bunu düşünürken, aklıma *Onun Erkeği*'nin yaşlı yönetmeni Tay Garnett'ın geçen ay bana söyledikleri geldi: "Genç Fransız yönetmenler bizim elli yıl önce öğrendiğimiz şeyi anlamışlar gibi geliyor bana, bir film koş, koş, koştur."

Amerikan sinemasını sevmek iyi bir şeydir, ama Amerikan filmleri gibi Fransız filmleri yapmak başka bir şeydir. Elbette bu tartışmaya açık bir konu, fakat ben de iki veya üç kez aynı tuzağa

düştüğüm için niyetim burada faka bastırarak kimseye saldırmak değildir. Tıpkı Jean Renoir'ın *Nana* ve *Yorgun ve Bezgin*'i çekerek dersini Stroheim'den ve Chaplin'den aldığı, yani Hollywood ustalarını özümseyerek filmlerinin Fransız tarafını güçlendirdiği gibi, Claude Sautet de kaçınılmaz polisiye dolambacından geçtikten sonra Jean Cocteau'nun deyimiyle "*kendi soyağacında öten bir kuş olması*" gerektiğini anladı.

Sen, Ben ve Diğerleri bana Claude Sautet'nin en iyi filmi gibi geliyor. Aynı zamanda Dabadie-Sautet ortaklığının en iyi filmidir, çünkü *Pariscop*'ta veya başka bir yerde filmin konusunu tek kelimeyle özetleyebiliriz: *Hayat*. Gerçekten de genel olarak hayat ve kim olduğumuz hakkında bir filmidir. "İnsanı ilgilendiren şey, insandır" diyen Pascal muhtemelen bu filmi severdi. Altüst olmuş bazı seyirciler bana şöyle dediler: "Çok güzel ama çok korkunç, insan kafasına darbe yemiş gibi oluyor." Ben filmi o şekilde görmedim, onu iyimser, coşkun buldum ve sanki Claude Sautet'nin kulağıma "*Hayat ayrıntılarda zordur, ama genelinde iyidir,*" dediğini duyar gibi oldum, belki yanılıyordumdur. İşte benim gördüğümü sandığım mesaj budur ve bundan da hoşnutum, çünkü gerçeğe denk geliyor. Günlük, ailevi, maddi, duygusal sorunlara karşı öfkelenip duruyoruz, ama bir doktor bize "*Vücut dayanacak gibi, ama belli ki yıpranmış, biraz dikkatli olmak lazım,*" dediğinde zavallı hayatımız aniden altın değerinde olur, her şey yerli yerlerine oturur, hayat diğer her şey gibi izafiget yıldızı altında devam eder.

Genelde filmlerde, en azından çoğunda, oyuncular var olmuş kişilerle herhangi bir benzerliğin tamamen rastlantısal olabileceği roller oynamaları için işe alınıyor. *Sen, Ben ve Diğerleri*'nde beni şaşırtan şey beyaz perdede gördüğümüz insanlarla telaffuz ettikleri sözler arasındaki birebir örtüşmedir, sanki filmin gerçek konusu onların yüzüymüş gibi.

Montant, Piccoli, Reggiani, Depardieu: Bu film sizin alnınızın, burnunuzun, gözlerinizin, saçlarınızın hikâyesidir ve şimdi sizin hakkınızda her şeyi biliyorum, çünkü kurgularınıza, yani oyunculuk mesleğinize –ki mesleğinize saygı duyuyorum ve kesinlik-

le küçümsemiyorum– dönmeden önce büyük bir belgesel filmi çekmiş oldunuz. Stéphane, Ludmilla, Antonella, Marie, Catherine ve diğer hanımefendiler sizler hakkında da aynı kanaatteyim, tek farkla ki sizin hakkınızda daha çok şey öğrenmek için filmin bir elli dakika daha uzun sürmesini isterdim, ama durum bu şekilde olduğundan, eminim bu filmden gurur duyuyorsunuzdur ve buna hakkınız da var. Her birinizin bu adamlardan herhangi birinin hayatının kadını olmaya hakkınız var, ama günümüzde aşk –ve hatta tutku bile– kesitlere bölünmüş durumda ve her şey sizde –ve bizde– *temelli* olanı gerektirirken *geçici* olanla yüz yüzesiniz.

Her güzel film gizlice birine atfedilir ve bence *Sen, Ben ve Diğerleri* Jacques Becker'e atfedilmiş olabilirdi, çünkü kişileri durumlardan üstün tutan herkesi, insanların yaptıkları şeylerden daha önemli olduklarını düşünen herkesi etkilediği gibi onu da etkilerdi.

Sen, Ben ve Diğerleri hayattır, Claude Sautet canlılıktır.

(1974)

JACQUES DOILLON

Les Doigts dans la Tête Başı Belada

“On Beş Yıldan Sonra Yeni Dalga” hakkında *Figaro*’nun bir anketine verdiğim acele cevap ilkesel olarak siyasi sinemaya karşı olduğum izlenimini uyandırabilir. Oysa gerçek farklı, ama bazı filmleri izlerken, arabanın camının üzerine yapıştırılan etiketler kadar zorunlu bir hal almış olan suni bir siyasi serpiştirme beni şaşırtıyor. Propaganda soldan bile gelse propagandadır ve bir senaryoya siyaset şırınga edilmesi yersiz, gereksiz, zorlama ve “üstünü örtmek için” açıkça uygulandığında, filmin otantikliği ciddi anlamda bundan zarar görür: Oyuncular haftalık gazeteler gibi konuşmaya başlar, yönetmen farkına varmadan bir Cayatte taklidine doğru kayar. Uzaktan kumandalı karakterler, gün gibi ortada olduğu için öngörülebilir durumlar, onu adeta André Bazin’in sibernetik sinema olarak adlandırdığı bir çeşit bilgisayar filmine dönüştürür.

Başı Belada, bunun tersi bir örnek vermiş; duygu ve toplumsal olan, seyrederken sık sık aklıma gelen *Toni*’de olduğu gibi uyumlu bir şekilde üst üste binmiştir. Jean Renoir’ın güneşin altında çektiği trajik olayı Jacques Doillon’un hizmetçi odasının dört duvarı arasında çektiği komediyle karşılaştırmam biraz tuhaf görünebilir, ama iki film de aynı ruhu taşıyor. İki film de canlı, sıcak ve toplumsal eleştiri yine ikisinde de mevcut, tamamen özünsenmiş, mantıklı ve doğrudur.

Bugünün dünyasında dolaşan küçük bir İsveçli kızla karşılaştığı ve günümüzde düşünceler suda balık misali dolaştığı için genç bir fırıncı çırağı işini ve kız arkadaşını kaybedecek. *Başı Belada*'yı anlamak için başımızı ellerimizin arasına almaya gerek yok, komik ve gerçek bir film, doğru tonda ve merhaba kadar sade bir film.

Filmi izlerken, yanımdaki kişiler gibi ilgiliydim, şaşkındım ve eğleniyordum, ama bu komedinin kanlı bir olaya döneceğini düşünmekten kendimi alıkoyamıyordum, filmin sonu gelmeden bir ceset görmeyi bekliyordum. Göreceğiniz gibi yanılmış olsam da, aslında beklentim o kadar da yanlış değildi, ama *Başı Belada* asla keyfi bir fanteziye düşmeden seyri boyunca bizi şaşırtan ve sonuçta mantığını selamladığımız türdeki filmlerden. Bütün güzel filmler mantıklıdır.

Aynı zamanda açıkça gerçek hayat parçalarını filme çekmek için tasavvur edilen *Başı Belada*'nın gerçekten sahneye konmasından ve röportaj tekniklerine sırtını dönmesinden çok memnun oldum. Yeni-gerçekçilikten otuz yıl sonra, yeni dalgadan on beş yıl sonra, eskimiş filmlerle yola devam edebilmiş filmleri birbirinden ayıracak duruma geldik. Bir üsluba sahip her şeyin yıllara direnebildiğini görebiliyoruz. 1938'de *Marsilyalı Kız*'ın ve *Büyük Yanılsama*'nın *Renoir*'ını, *Napoléon*'un ve *İtham Ediyorum*'un *Gance*'una karşı (ya da tam tersi) oynayabiliyorduk, ama günümüzde bunların büyük filmler ve onların da büyük yönetmenler olduklarını, bununla beraber eskiyenlerin bu ikisi arasında yer aldığını açıkça görebiliyoruz. Yakın bir tarihte yapılan bir söyleşide André S. Labarthe ve Janine Bazin, "Cinéaste de notre temps" adlı programlarında inceledikleri bütün sinema türleri arasında en bayat ve modası geçmiş sinemanın "gerçeklik-sineması" olduğunu söylediler. Sanırım gerçeklikten hiçbir şey gizlememek bahanesiyle, omza yüklenmiş zar zor tutulan bir kamerayla sokaklarda, orantıları ve ritimleri mahveden zumla ve konuşmacının sesini örten trafiğin gürültüsü ortasında çekilen günümüz filmlerinin kadri de öyle olacak. Bu olumsuzluklara bir de denetlenmediğinde

belgesel film türüne kayan renkleri eklediğimizde, beyaz perdeye televizyonun sahte-bilgisel yavanlığını getiren ve sonuçta sadece bizde stüdyoların, star sistemlerin ve *Şafak'ı*, *Birleşen Kalpler'i*, *Arka Pencere'yi*, *Yağmur Altında'yı* vs modası geçmez hale getiren bütün hilelerin nostaljisini uyandırmaktan başka bir şey yapmayan “saf kayıt” adını verebileceğimiz bir sinema elde etmekteyiz.

Başı Belada zumsuz, siyah beyaz ve üstelik *Anne* ve *Fahişe* kadar ciddiyetle çerçevelendirilmiş, efektsiz yönetilmiş, ama kesinlikle yönetilmiş bir filmidir.

Filmin güçlü noktası oyunculardır, sakin ve kadifemsi, öyle doğru oynuyorlar ki, filmi izledikten sonra diyaloglar yazılı mıydı yoksa doğaçlama mıydı, sorusunu sormaktan kendimizi alıkoyamıyoruz. Bildiğim kadarıyla diyalogun yüzde doksanı yazılıydı ve oyuncuların, Christophe Soto, Olivier Bousquet, Gabriel Bernard, Roselyne Villaume ve Ann Zacharias (olağanüstü İsveçli kız), a-kıllarından geçenleri söylemiş izlenimini vermeleri daha da büyük bir başarıdır.

Başı Belada, Bressoncu etkinin faydalı olabileceğini ve öyle olmaya başladığını gösteriyor. Hikmetler yumurtlayan bir yöne götürmemek şartıyla amatör veya değil, oyuncuların *Lancelot*'nun yazarının yegâne doğru yol olarak gösterdiği anti-teatral yolda ilerlemeyi kabul ediyorlar. Söz açılmışken her üç yılda bir, oyunculuğun en yüksek seviyede otantikliğe vardığı izlenimini veren bir filmin –*Elveda Philippine*, *Jeanne d'Arc*, *Bande à Part*, *Maude'la Bir Gece*, *Başı Belada*– ortaya çıkması ilginçtir. Ne mutlu ki bu sadece bir izlenimdir, çünkü böylece sanatta gerçeklik arayışı sonu olmayan bir merdiveni çıkmak gibidir.

(Aralık 1974)

FİLM LİSTESİ

...Ve Tanrı Kadını Yarattı 🎬 Et
Dieu...Créa la Femme
12 Öfkeli Adam 🎬 Twelve Angry Men
400 Darbe 🎬 Les 400 Coups
1951 Avrupası 🎬 Europe 51
2 x 2 = 4 🎬 Le Quadrille
8 ½ (Otto e Mezzo) 🎬 Sekiz Buçuk
À Bout de Souffle 🎬 Serseri Aşıklar
A Certain Smile 🎬 Acı Tebessüm
A Face in the Crowd 🎬 Kalabalıkta
Bir Yüz
A Letter to Three Wives 🎬 Üç Kadın
na Bir Mektup
A nous la liberté 🎬 Özgürlük İstiyoruz
A Propos de Nice 🎬 Nice Hakkında
A Song Is Born 🎬 Bir Şarkı Doğuyor
A Woman of Paris 🎬 Parisli Kadın
Acı Hatıralar 🎬 Muriel
Acı Tebessüm 🎬 A Certain Smile
Acı Zafer 🎬 Bitter Victory
Acımasız 🎬 Ruthless
Adieu Philippine 🎬 Elveda Philippine
Aksi Rastlantılar 🎬 Les Mauvaise
Rencontres
Akşam Ziyaretçileri 🎬 Les Visiteurs
du Soir
Aldatmanın Romanı 🎬 Le Roman
d'un Tricheur
All About Eve 🎬 Perde Açılıyor
Almanya, Sıfır Yılı 🎬 Germania,
anno zero
Altın Araba 🎬 Le Carrosse d'Or
Altın Hazinesi 🎬 The Treasure of
the Sierra Madre
Altın Kollu Adam 🎬 The Man with
the Golden Arm

Altın Miğfer 🎬 Casque d'Or
Altına Hücum 🎬 The Gold Rush
Amber 🎬 Forever Amber
Amcam 🎬 Mon Oncle
Amerikan Gecesi 🎬 La Nuit américaine
Amerikan Malı 🎬 Made in U.S.A.
Amore 🎬 Aşk
An American in Paris 🎬 Paris'te Bir
Amerikalı
Anastasia 🎬 Çarın Kızı
Anatahan Destanı 🎬 The Saga of
Anatahan
Angel 🎬 Melek
Angel Face 🎬 Muhteris Ruhlar
Ankara Casusu 🎬 Five Fingers
Anna'nın Tutkusu 🎬 En passion
Anne ve Fahişe 🎬 La Maman et la
Putain
Antoine et Antoinette 🎬 Antoine ve
Antoinette
Antoine ve Antoinette 🎬 Antoine et
Antoinette
Apache 🎬 Asi Cengâver
Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı
🎬 La Vida Criminal de Archibal-
do de la Cruz
Arka Pencere 🎬 Rear Window
Arkadaşlar 🎬 Les Amis
Arsen Lüpen 🎬 Arsène Lupin
Arsène Lupin 🎬 Arsen Lüpen
Arzu 🎬 Desire
Arzulanan 🎬 Désiré
Ascenseur pour l'Echafaud 🎬 Ölüm
Asansörü
Asi Cengâver 🎬 Apache
Asi Gençlik 🎬 Rebel Without a
Cause

Aslan Burcu 🎬 Le Signe du Lion
 Aslan Yürekli Çavuş 🎬 Sergeant York
 Asri Zamanlar 🎬 Modern Times
 Assassins et Voleurs 🎬 Katiller ve
 Hırsızlar
 Aşıklar 🎬 Les Amants
 Aşk 🎬 Amore
 Aşk Hikâyesi 🎬 Love Story
 Aşk Rüzgârları 🎬 Written On The
 Wind
 Aşk Zinciri 🎬 La Ronde
 Aşkıma Yağmur Yağıyordu 🎬 Det
 regnar på vår kärlek
 Aştan da Üstün 🎬 Notorious
 Ateşle Oyun 🎬 Le Feu Follet
 Attack 🎬 Hücum
 Aux Deux Colombes 🎬 İki Güvercine
 Aux Quatres Coins 🎬 Dört Köşede
 Avant le déluge 🎬 Tufandan Önce
 Ay Mavidir 🎬 The Moon Is Blue
 Ayaktakımı Arasında 🎬 Les Bas-fonds
 Ayin 🎬 Riten
 Ayrı Yol 🎬 L'Immoraliste
 Baba 🎬 The Godfather
 Babanın Sineması 🎬 Le Cinéma de Papa
 Babes in Bagdad 🎬 Bağdat Kızları
 Baby Doll 🎬 Taş Bebek
 Bağdat Kızları 🎬 Babes in Bagdad
 Bakireler 🎬 Les Vierges
 Ballad of Nayarama 🎬 Nayarama
 Türküsü
 Barrage contre le Pacifique 🎬 Okya-
 nusa Karşı
 Baş Belada 🎬 Les Doigts dans la Tête
 Battle Circus 🎬 Er Meydanı
 Bay Deeds Şehre Gidiyor 🎬 Mr. Deeds
 Goes to Town
 Bay Hulot'nun Tatili 🎬 Les Vacances
 de Monsieur Hulot
 Bay Smith Washington'a Gidiyor 🎬 Mr.
 Smith Goes to Washington
 Bebek Yetiştirmek 🎬 Bringing Up Baby
 Bekleyen Kadınlar 🎬 Kvinnors vantan
 Belle du Jour 🎬 Gündüz Güzeli

Ben, Bir Siyah 🎬 Moi, un Noir
 Bérénice 🎬 Bérénice
 Beyaz Geceler 🎬 Le notti bianche
 Beyaz Yele 🎬 Crin Blanc
 Bigger Than Life 🎬 Tehlikeli Arzular
 Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu 🎬
 Letter from an Unknown Woman
 Bir Aşk Dersi 🎬 En Lektion i Kärlek
 Bir Aşk Hikâyesi 🎬 Liebelei
 Bir Çift 🎬 Un Couple
 Bir Gecede Oldu 🎬 It Happened One
 Night
 Bir Gönülde İki Sevda 🎬 Design for
 Living
 Bir Hayal Kuralım 🎬 Faisons un rêve
 Bir İdam Mahkûmu Kaçtı 🎬 Un Con-
 damné à Mort S'est Échappé
 Bir Kır Eğlencesi 🎬 Partie de Cam-
 pagne
 Bir Milletın Doğuşu 🎬 Birth of a
 Nation
 Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü 🎬 The
 Diary of a Chambermaid
 Bir Şairin Kanı 🎬 Le Sang d'un Poète
 Bir Şarkı Doğuyor 🎬 A Song is Born
 Bir Taşra Papazının Günlüğü 🎬 Le
 Journal d'un Curé de Campagne
 Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri 🎬 Som-
 marnattens leende
 Bir Ziyaret 🎬 Une Visite
 Birleşen Kalpler 🎬 The Big Sleep
 Birth of a Nation 🎬 Bir Milletın Doğuşu
 Bisiklet Hırsızları 🎬 Ladri di biciclette
 Bitmeyen Balayı 🎬 Touch of Evil
 Bitter Victory 🎬 Acı Zafer
 Bizim Topraklarımızdan 🎬 Ceux de
 chez nous
 Blackmail 🎬 Şantaj
 Boğulmaktan Kurtarılan Boudu 🎬
 Boudu Sauvé des Eaux
 Bonjour Tristesse 🎬 Günaydın Hüzün/
 Merhaba Hüzün
 Bonnot Çetesi 🎬 La Bande à Bonnot
 Boş Kale 🎬 La Forteresse Vide

Boudu Sauvé des Eaux 📺 *Boğulmak-tan Kurtarılan Boudu*
 Boulogne Ormanı'nın Hanımları 📺 *Les Dames du Bois de Boulogne*
 Brief Encounter 📺 *Kısa Tesadüfler*
 Bringing Up Baby 📺 *Bebek Yetiştirmek*
 Bronyenosyets Potyomkin 📺 *Potem-kin Zırhlısı*
 Bu Tuhaf Tutku 📺 *El*
 Budala Eşler 📺 *Foolish Wives*
 Burma Arpı 📺 *The Burmese Harp*
 Burun Farkıyla 📺 *Courte Tête*
 Bus Stop 📺 *Otobüs Durağı*
 Bütün O Kadınlardan Söz Etmeksizin 📺 *För att inte tala om alla dessa kvinnor*
 Büyük Bıçak 📺 *The Big Knife*
 Büyük Diktatör/Şarlo Diktatör 📺 *The Great Dictator*
 Büyük Yanılsama 📺 *La Grande Illusion*
 Cabiria Geceleri 📺 *Le notti di Cabiria*
 Caine Mutiny 📺 *Denizde İsyan*
 Cambronne Kelimesi 📺 *Le Mot de Cambronne*
 Camdan Şato 📺 *Le Château de Verre*
 Caniler Avcısı 📺 *The Night of the Hunter*
 Canlı Su 📺 *L'Eau Vive*
 Captain Lightfoot 📺 *Esrarengiz Kaptan*
 Carmen Jones 📺 *Siyah Karmen*
 Casque d'Or 📺 *Altın Miğfer*
 Casuslar Kampı 📺 *Stalag 17*
 Caught 📺 *Yakalanmış*
 Celse Açılıyor 📺 *The Paradine Case*
 Cennet Beklesin 📺 *Heaven Can Wait*
 Cennet Yolu 📺 *East of Eden*
 Cennette Bela 📺 *Trouble in Paradise*
 César et Rosalie 📺 *Sen ve Ben*
 Ceux de chez nous 📺 *Bizim Toprak-larımızdan*
 Champs-Élysées'ye Çıkalım 📺 *Remon-tons les Champ-Élysées*
 Charleston 📺 *Charleston*

Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick 📺 *Charlotte ve Véronique*
 Charlotte ve Véronique 📺 *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick*
 Cinayet Mahkemesi 📺 *Knock On Any Door*
 Cinayet Var 📺 *Dial M for Murder*
 Cinnet 📺 *Frenzy*
 Cinnet (Eziyet) 📺 *Hets*
 Citizen Kane 📺 *Yurttaş Kane*
 City Lights 📺 *Şehir Işıkları*
 Clèves Prensesi 📺 *La Princesse de Clèves*
 Cloak and Dagger 📺 *Zafer Yaratan Casus*
 Come Back, Little Sheba 📺 *Dön Bana*
 Courte Tête 📺 *Burun Farkıyla*
 Crazy Fruit 📺 *Gençlik Ateşi*
 Crin Blanc 📺 *Beyaz Yele*
 Çarın Kızı 📺 *Anastasia*
 Çete Reisi 📺 *The Big Shot*
 Çıldırtan Şüphe 📺 *Unfaithfully Yours*
 Çılgın Ustalar 📺 *Les Maitre Fous*
 Çıplak Ayaklı Kontes 📺 *The Barefoot Contessa*
 Çıplak Çocukluk 📺 *L'Enfance Nue*
 Çobanın Arkadaşı 📺 *Le Coup du Berger*
 Çorak Yaşamlar 📺 *Vidas Secas*
 Dağınık Saçlı Genç Bir Kız 📺 *Une Femme Coquette*
 De Mayerling à Sarajevo 📺 *Mayer-ling'den Saraybosna'ya*
 Deadline 📺 *Gazeteciler Savaşı*
 Debrurau 📺 *Debrurau*
 Dehşet Meydanı 📺 *The Lusty Men*
 Delik 📺 *Le Trou*
 Demiryolu Çarpışması 📺 *La bataille du rail*
 Denizde İsyan (1954) 📺 *Caine Mutiny*
 Denizde İsyan (1935) 📺 *Mutiny on the Bounty*

Der Blaue Engel 🎬 *Mavi Melek*
 Der Letzte Mann 🎬 *Son Adam*
 Dernier Atout 🎬 *Son Çare*
 Design for Living 🎬 *Bir Gönülde İki Seveda*
 Desire 🎬 *Arzu*
 Désiré 🎬 *Arzulanan*
 Det regnar på vår kärlek 🎬 *Aşkıma*
 Yağmur Yağıyordu
 Det sjunde inseglet 🎬 *Yedinci Mühür*
 Devlerin Aşkı 🎬 *Giant*
 Devlerin Yarışı 🎬 *La Course du Lièvre à travers les Champs*
 Diaboliques 🎬 *Şeytan Ruhlu İnsanlar*
 Dial M for Murder 🎬 *Cinayet Var*
 Die verkaufte Braut 🎬 *Satılmış Nişanlı*
 Dişi Kartal 🎬 *Johnny Guitar*
 Dişi Köpek 🎬 *La Chienne*
 Divine 🎬 *Kadın İlah*
 Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi 🎬 *Le Testament du Docteur Cordelier*
 Dokuz Bekâr 🎬 *Ils étaient neuf célibataires*
 Dön Bana 🎬 *Come Back, Little Sheba*
 Dört Köşede 🎬 *Aux Quatres Coins*
 Drôle de Drame 🎬 *Tuhaf Bir Dram*
 Due soldi di speranza 🎬 *İki Kuruşluk Umut*
 Duvara Yashı 🎬 *Le Dos au Mur*
 Dünya Güzeli 🎬 *The Girl Can't Help It*
 Düzenbazlar 🎬 *Les Tricheurs*
 East of Eden 🎬 *Cennet Yolu*
 Edouard et Caroline 🎬 *Edouard ve Caroline*
 Edouard ve Caroline 🎬 *Edouard et Caroline*
 Églence 🎬 *Le Divertissement*
 El 🎬 *Bu Tuhaf Tutku*
 Elena et les hommes 🎬 *Elenave Erkekler*
 Elena ve Erkekler 🎬 *Elena et les hommes*
 Elmas Hırsızları 🎬 *The Asphalt Jungle*
 Elveda Philippine 🎬 *Adieu Philippine*
 En Cas de Malheur 🎬 *Felaket Anında*

En Lektion i Kärlek 🎬 *Bir Aşk Dersi*
 En passion 🎬 *Anna'nın Tutkusu*
 Endülüs Köpeği 🎬 *Le Chien Andalou*
 Er Meydanı 🎬 *Battle Circus*
 Erkekler Sarışın Sever 🎬 *Gentlemen Prefer Blondes*
 Esrareniz Kaptan 🎬 *Captain Lightfoot*
 Et Dieu... Créa la Femme 🎬 *...Ve Tanrı Kadını Yarattı*
 Europe 51 🎬 *1951 Avrupası*
 Exorcist 🎬 *Şeytan*
 Faisons un rêve 🎬 *Bir Hayal Kuralım*
 Falbalas 🎬 *Falbalas*
 Fängelse 🎬 *Zindan*
 Fear 🎬 *Korku*
 Fear Strikes Out 🎬 *Yenilen Korku*
 Felaket Anında 🎬 *En Cas de Malheur*
 Fırtına Çocukları 🎬 *Orphans of the Storm*
 Firavunlar Saltanatı 🎬 *Lands of Pharaohs*
 Firavunun Gözdesi 🎬 *The Egyptian*
 Five Fingers 🎬 *Ankara Casusu*
 Folies-Bergères 🎬 *Folies-Bergères*
 Foolish Wives 🎬 *Budala Eşler*
 Foreign Correspondant 🎬 *Yabancı Muhabir*
 Forever Amber 🎬 *Amber*
 För att inte tala om alla dessa kvinnor 🎬 *Bütün O Kadınlardan Söz Etmeksizin*
 Fracasse 🎬 *Kaptan Fracasse*
 Francesco, giullare di Dio 🎬 *Tanrı'nın Soytarısı*
 French Cancan 🎬 *Paris Eğleniyor*
 Frenzy 🎬 *Cinnet*
 Gazap Günü 🎬 *Vredens Dag*
 Gazeteciler Savaşı 🎬 *Deadline*
 Gece Çiçeği 🎬 *Marguerite de la Nuit*
 Gece ve Sis 🎬 *Nuit et Brouillard*
 Gece Yaşarlar 🎬 *They Live by Night*
 Geçen Yıl Marienbad'da 🎬 *L'Année Dernière à Marienbad*
 Geçip Giden Çatana 🎬 *L'Atalante*
 Geldiğim Ülke 🎬 *Le Pays d'où je viens*

Genç Aslanlar 🎬 The Young Lions
 Genç Kız 🎬 The Young One
 Genç Kız Pınarı 🎬 Jungfrukällan
 Gençlik Ateşi 🎬 Crazy Fruit
 General della Rovere 🎬 Il generale della Rovere
 Gentlemen Prefer Blondes 🎬 Erkekler Sarışın Sever
 Germania, anno zero 🎬 Almanya, Sıfır Yılı
 Gervaise 🎬 Sen Bir Melektin
 Gezginlerin Gecesi 🎬 Gycklarnas afton
 Giant 🎬 Devlerin Aşkı
 Gilda 🎬 Şeytanın Kızı Gilda
 Gizli Oturum 🎬 Huis Clos
 Gizli Teşkilat 🎬 North by Northwest
 Good Sam 🎬 Şehrin En İyi Adamı
 Gösterişsiz Bir Kızın Hikâyesi 🎬 True Heart Susie
 Gülmeyen Kadın 🎬 Ninotchka
 Günah Melekleri 🎬 Les Anges du Péché
 Günahsız Katiller 🎬 You Only Live Once
 Günaydın Hüzün/Merhaba Hüzün 🎬 Bonjour Tristesse
 Gündüz Güzeli 🎬 Belle du Jour
 Güzeli ve Çirkin 🎬 La Belle et la Bête
 Gycklarnas afton 🎬 Gezginlerin Gecesi
 Hakikat 🎬 La Vérité
 Hal ve Gidiş Sıfır 🎬 Zéro de Conduite
 Hamnstad 🎬 Liman Kenti
 Haracına Dokunmayın 🎬 Touchez Pas au Grisbi
 Harp Gelini 🎬 I Was a Male War Bride
 Hassas Kalpler ve Taçlar 🎬 Kind Hearts and Coronets
 Hayalet Denizaltı 🎬 Mystery Submarine
 Hayat Bağları 🎬 Les Choses de la Vie
 Hayatın Dansı 🎬 Un Carnet de Bal
 Hayatını Yaşamak 🎬 Vivre Sa Vie
 Haydut 🎬 The Naked Dawn
 Hayvanlaşan İnsan 🎬 La Bête Humaine

Heart of Darkness 🎬 Karanlığın Yüreği
 Heaven Can Wait 🎬 Cennet Beklesin
 Hep Daha Fazla 🎬 More
 Her Man 🎬 Onun Erkeği
 Herkesin Kadını 🎬 La signora di tutti
 Hets 🎬 Cinnet (Eziyet)
 Hırsızlar 🎬 Le Casse
 High Noon 🎬 Kahraman Şerif
 High Sierra 🎬 Yüksek Zirve
 Hileli Aşk 🎬 Les Grandes Manoeuvres
 Hindistan 🎬 India: Matri Bhumi
 Hindistan'a Giden Gemi 🎬 Skepp till India land
 Hiroshima mon amour 🎬 Hiroşima Sevgilim
 Hiroşima Sevgilim 🎬 Hiroshima mon amour
 History is Made At Night 🎬 Tarih Gece Yazılır
 Horí, má panenka 🎬 Koşun İtfaiyeciler
 Horozibigi 🎬 Poil de Carotte
 Hoşgörüsüzlük 🎬 Intolerance
 Hollywood or Bust 🎬 Hollywood Yolcuları
 Hollywood Yolcuları 🎬 Hollywood or Bust
 Huis Clos 🎬 Gizli Oturum
 Human Desire 🎬 Şeytan Ruhlu Kadın
 Hücum 🎬 Attack
 I Confess 🎬 İtiraf Ediyorum
 I Was a Male War Bride 🎬 Harp Gelini
 Il generale della Rovere 🎬 General della Rovere
 Il Sorpasso 🎬 Il Sorpasso
 Ils étaient neuf célibataires 🎬 Dokuz Bekâr
 In a Lonely Place 🎬 İssiz Bir Yerde
 India: Matri Bhumi 🎬 Hindistan
 Intolerance 🎬 Hoşgörüsüzlük
 İssiz Bir Yerde 🎬 In a Lonely Place
 It Happened One Night 🎬 Bir Gecede Oldu
 It's a Wonderful Life 🎬 Şahane Hayat
 İçimizdeki Şeytan 🎬 Le Diable au Corps

Ihtiras Kadını 🎬 *Les Orgueilleux*
İki Güvercine 🎬 *Aux Deux Colombes*
İki Kuruşluk Umut 🎬 *Due soldi di speranza*
İnsan Avı 🎬 *Man Hunt*
İnsanlar ve Para 🎬 *Rififi*
İstiklal Kahramanları 🎬 *Vera Cruz*
İtalya'da Yolculuk 🎬 *Viaggio in Italia*
İtham Ediyorum 🎬 *J'Accuse*
İtiraf Ediyorum 🎬 *I Confess*
İyi Kadınlar 🎬 *Les Bonnes Femmes*
J'Accuse 🎬 *İtham Ediyorum*
Jamaica Hanı 🎬 *Jamaica Inn*
Jamaica Inn 🎬 *Jamaica Hanı*
Jeanne d'Arc 🎬 *Saint Joan*
Jeanne d'Arc'in Çilesi 🎬 *La Passion de Jeanne d'Arc*
Jeux Interdits 🎬 *Yasak Oyunlar*
Johnny Got His Gun 🎬 *Johnny Silahını Kaptı*
Johnny Guita 🎬 *Dişi Kartal*
Johnny Silahını Kaptı 🎬 *Johnny got his gun*
Jules et Jim 🎬 *Unutulmayan Sevgili*
Jungfrukällan 🎬 *Genç Kız Pınarı*
Kadın Düşleri 🎬 *Kvinnodröm*
Kadın İlah 🎬 *Divine*
Kadın Tuzağı 🎬 *Lured*
Kadının Fendi 🎬 *Lady Eve*
Kadınlar Mektebi 🎬 *L'Ecole des femmes*
Kahraman Şerif 🎬 *High Noon*
Kahramanlar Panayırı 🎬 *La Kermesse héroïque*
Kalabalıkta Bir Yüz 🎬 *A Face in the Crowd*
Kalp Atışı 🎬 *Le Schpountz*
Kanunsuzlar 🎬 *The Outlaw*
Kapri Yıldızı 🎬 *Under Capricorn*
Kaptan Fracasse 🎬 *Fracasse*
Karanlığın Yüreği 🎬 *Heart of Darkness*
Karanlıktaki Müzik 🎬 *Musik i mörker*
Karga 🎬 *Le Corbeau*
Katil Ruhlar 🎬 *Sleep My Love*

Katiller ve Hırsızlar 🎬 *Assassins et Voleurs*
Kaybolan Kadın 🎬 *The Lady Vanishes*
Kayıp Cennet 🎬 *Paradis perdu*
Kederin Annesi 🎬 *Mater Dolorosa*
Kelepçeli Aşık 🎬 *To Catch a Thief*
Keyifsiz Bir Yaşam 🎬 *Une Vie Sans Joie*
Kıllı Yılan 🎬 *The Feathered Serpent*
Kırda Öğle Yemeği 🎬 *Le Déjeuner sur l'Herbe*
Kırmızı Fener 🎬 *Scarlett Street*
Kırmızı Han 🎬 *L'Auberge Rouge*
Kısa Tesadüfler 🎬 *Brief Encounter*
Kızıl ile Kara 🎬 *Le Rouge et le Noir*
Kızıl Nehir 🎬 *Red River*
Kind Hearts and Coronets 🎬 *Hassas Kalpler ve Taçlar*
Kiss Me Deadly 🎬 *Öp Beni Öldüresiye*
Knock On Any Door 🎬 *Cinayet Mahkemesi*
Komünyon Ziyaretçileri 🎬 *Nattvardsgästerna*
Korku 🎬 *Fear*
Koşun İtfaiyeciler 🎬 *Horí, má panenka*
Kör Venüs 🎬 *Vénus aveugle*
Kraliçe Arı 🎬 *L'ape regina*
Kraliçe Kelly 🎬 *Queen Kelly*
Kreutzer Sonat 🎬 *La Sonate à Kreutzer*
Kris 🎬 *Kriz*
Kriz 🎬 *Kris*
Kumsaldaki Kadın 🎬 *The Woman on the Beach*
Kurtların Saati 🎬 *Vargtimmen*
Kuzenler 🎬 *Les Cousins*
Küçük Asker 🎬 *Le Petit Soldat*
Kvinnodröm 🎬 *Kadın Düşleri*
Kvinnors vantan 🎬 *Bekleyen Kadınlar*
Kwai Köprüsü 🎬 *The Bridge On the River Kwai*
L'Année Dernière à Marienbad 🎬 *Geçen Yıl Marienbad'da*
L'ape regina 🎬 *Kraliçe Arı*
L'arroseur arrosé 🎬 *Sulanan Bahçıvan*

L'Atalante 🎬 Geçip Giden Çatana
 L'Auberge Rouge 🎬 Kırmızı Han
 L'Eau Vive 🎬 Canlı Su
 L'Ecole des femmes 🎬 Kadınlar
 Mektebi
 L'Enfance Nue 🎬 Çıplak Çocukluk
 L'Espoir 🎬 Umut
 L'Immoraliste 🎬 Ayrı Yol
 La bataille du rail 🎬 Demiryolu Çar-
 pışması
 La Belle et la Bête 🎬 Güzel ve Çirkin
 La Bande à Bonnot 🎬 Bonnot Çetesi
 La Bête Humaine 🎬 Hayvanlaşan İnsan
 La Chienne 🎬 Dişi Köpek
 La Course du Lièvre à travers les C-
 hamps 🎬 Devlerin Yarışı
 La Fille de l'Eau 🎬 Sudaki Kız
 La Forteresse Vide 🎬 Boş Kale
 La Grande Illusion 🎬 Büyük Yanılsama
 La Kermesse héroïque 🎬 Kahraman-
 lar Panayırı
 La Maman et la Putain 🎬 Anneve Fahişe
 La Marseillaise 🎬 Marsilyalı Kız
 La Nuit américaine 🎬 Amerikan Gecesi
 La Nuit du Carrefour 🎬 Rastlantılar
 Gecesi
 La Passion de Jeanne d'Arc 🎬 Jeanne
 d'Arc'in Çilesi
 La Pointe Courte 🎬 Paralel Yaşamlar
 La Poison 🎬 Zehir
 La Princesse de Clèves 🎬 Clèves
 Prensesi
 La Règle du Jeu 🎬 Oyunun Kuralı
 La Reine Morte 🎬 Ölüler Kraliçesi
 La Ronde 🎬 Aşk Zinciri
 La signora di tutti 🎬 Herkesin Kadını
 La Sonate à Kreutzer 🎬 Kreutzer
 Sonat
 La Sortie des Usines Lumières 🎬 Lu-
 mière Fabrikasından Çıkış
 La Strada 🎬 Sonsuz Sokaklar
 La Symphonie Pastorale 🎬 Pastoral
 Senfoni
 La tendre ennemie 🎬 Tatlı Düşman

La Traversée de Paris 🎬 Paris Yolculuğu
 La Vérité 🎬 Hakikat
 La Vida Criminal de Archibaldo de la
 Cruz 🎬 Archibaldo de la Cruz'un
 Suçlu Yaşamı
 Ladri di biciclette 🎬 Bisiklet Hırsızları
 Lady Eve 🎬 Kadının Fendi
 Lands of Pharaohs 🎬 Firavunlar
 Saltanatı
 Le Bal du Comte d'Orgel 🎬 Orgel
 Kontu'nun Balosu
 Le Beau Serge 🎬 Yakışıklı Serge
 Le Blé en Herbe 🎬 Yeşeren Çayırlar
 Le Caporal épinglé 🎬 Tutsak Onbaşı
 Le Carosse d'Or 🎬 Altın Araba
 Le Casse 🎬 Hırsızlar
 Le Château de Verre 🎬 Camdan Şato
 Le Chien Andalou 🎬 Endülüs Köpeği
 Le Christ Recrucifié 🎬 Yeniden Çar-
 miha Gerilen İsa
 Le Cinéma de Papa 🎬 Babanın Sineması
 Le Corbeau 🎬 Karga
 Le Coup du Berger 🎬 Çobanın Arkadaşı
 Le Crime de Monsieur Lange 🎬 Mös-
 yö Lange'in Suçu
 Le Déjeuner sur l'Herbe 🎬 Kırdı Öğle
 Yemeği
 Le Diable au Corps 🎬 İçimizdeki Şeytan
 Le Divertissement 🎬 Eğlence
 Le Dos au Mur 🎬 Duvara Yastı
 Le Feu Follet 🎬 Ateşle Oyun
 Le Journal d'un Curé de Campagne 🎬
 Bir Taşra Papazının Günlüğü
 Le Mot de Cambronne 🎬 Cambronne
 Kelimesi
 Le Mystere Picasso 🎬 Picasso'nun
 Gizemi
 Le notti bianche 🎬 Beyaz Geceler
 Le notti di Cabiria 🎬 Cabiria Geceleri
 Le Nouveau Testament 🎬 Yeni Anlaşma
 Le pain vivant 🎬 Yaşayan Ekmek
 Le Pays d'où je viens 🎬 Geldiğim Ülke
 Le Petit Soldat 🎬 Küçük Asker
 Le Plaisir 🎬 Zevk

Le Quadrille 2 x 2 = 4
 Le Roman d'un Tricheur Aldatma-
 nın Romanı
 Le Roman de Werther Werther'in
 Romanı
 Le Rouge et le Noir Kızıl ile Kara
 Le Sang d'un Poète Bir Şairin Kanı
 Le Schpountz Kalp Atışı
 Le Signe du Lion Aslan Burcu
 Le Testament du Docteur Cordelier
 Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi
 Le Testament d'Orphée Orfe'nin
 Vasiyetnamesi
 Le Tournoi Dans la Cité Şehirde
 Turnuva
 Le Trou Delik
 Le vent souffle où il veut Rüzgâr
 İsteddiği Yerden Eser
 Le vieil homme et l'enfant Yaşlı
 Adam ve Çocuk
 Lekeli Adam The Wrong Man
 Les 400 Coups 400 Darbe
 Les Amants Aşıklar
 Les Amis Arkadaşlar
 Les Anges du Péché Günah Melekleri
 Les Bas-fonds Ayaktakımı Arasında
 Les Bijoutiers Mehtap Kuyumcuları
 Les Bonnes Femmes İyi Kadınlar
 Les Choses de la Vie Hayat Bağları
 Les Cousins Kuzenler
 Les Dames du Bois de Boulogne
 Boulogne Ormanı'nın Hanımları
 Les Doigts dans la Tête Baş Belada
 Les Enfants Terribles Müthiş Ço-
 cuklar
 Les Gants blancs du diable Şeyta-
 nın Beyaz Eldivenleri
 Les Grandes Manoeuvres Hileli Aşk
 Les Maître Fous Çılgın Ustalar
 Les Mauvaises Rencontres Aksi
 Rastlantılar
 Les Mistons Veletler
 Les Orgueilleux İhtiras Kadını
 Les Quatres Jeudis Les Quatres Jeudis

Les Snobs Züppeler
 Les Tricheurs Düzenbazlar
 Les 3 font la paire Üçü Bir Çift Eder
 Les Vacances de Monsieur Hulot
 Bay Hulot'nun Tatili
 Les Vierges Bakireler
 Les Visiteurs du Soir Akşam Ziya-
 retçileri
 Letter from an Unknown Woman
 Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu
 Liebelei Bir Aşk Hikâyesi
 Lifeboat Yaşamak İstiyoruz
 Liliom Liliom
 Liman Kenti Hamstad
 Limelight Sahne Işıkları
 Lola Montès Lola Montès'in Gü-
 nahları
 Lola Montès'in Günahları Lola Montès
 Los Olvidados Yitikler
 Love Story Aşk Hikâyesi
 Lumière Fabrikasından Çıkış La
 Sortie des Usines Lumières
 Lured Kadın Tuzağı
 M (le Maudit) M-Bir Şehir Katilini
 Arıyor
 M-Bir Şehir Katilini Arıyor M (le
 Maudit)
 Ma Nuit chez Maude Maude'la Bir
 Gece
 Macao Makao
 Madame de Madame de ...
 Madame de ... Madame de
 Made in U.S.A. Amerikan Mali
 Makao Macao
 Malik Olmak ya da Olmamak To
 Have and Have Not
 Malta Şahini The Maltese Falcon
 Man Hunt İnsan Avı
 Marguerite de la Nuit Gece Çiçeği
 Marquitta Marquitta
 Marsilyalı Kız La Marseillaise
 Mater Dolorosa Kederin Annesi
 Maude'la Bir Gece Ma Nuit chez
 Maude
 Mavi Melek Der Blaue Engel

Max et les Ferrailleurs 🎬 Şeref Yolu
 Mayerling'den Saraybosna'ya 🎬 De
 Mayerling à Sarajevo
 Meet John Doe 🎬 Sokaktaki Adam
 Mehtap Kuyumcuları 🎬 Les Bijoutiers
 Melek 🎬 Angel
 Melekler Kanatlı Olur 🎬 Only Angels
 Have Wings
 Men in War 🎬 Savaşan Kahramanlar
 Minna de Venghel 🎬 Minna de Venghel
 Modern Times 🎬 Asri Zamanlar
 Moi, un Noir 🎬 Ben, Bir Siyah
 Mon Oncle 🎬 Amcam
 Monika'yla Geçen Yaz 🎬 Sommaren
 med Monika
 Monkey Business 🎬 Tehlikeli Oyun
 Monsieur Ripois 🎬 Mösyö Ripois
 Monsieur Verdoux 🎬 Mösyö Verdoux
 Montparnasse 19 🎬 Montparnasse 19
 More 🎬 Hep Daha Fazla
 Mösyö Lange'in Suçu 🎬 Le Crime de
 Monsieur Lange
 Mösyö Ripois 🎬 Monsieur Ripois
 Mösyö Verdoux 🎬 Monsieur Verdoux
 Mr. Arkadin 🎬 Ölüm Raporu
 Mr. Deeds Goes to Town 🎬 Bay Deeds
 Şehre Gidiyor
 Mr. Smith Goes to Washington 🎬 Bay
 Smith Washington'a Gidiyor
 Muhteris Ruhlar 🎬 Angel Face
 Muhteşem Ambersonlar 🎬 The Magni-
 ficent Ambersons
 Muriel 🎬 Acı Hatıralar
 Musik i mørker 🎬 Karanlıktaki Müzik
 Mutiny on the Bounty 🎬 Denizde İsyan
 Müthiş Çocuklar 🎬 Les Enfants Ter-
 ribles
 Mystery Submarine 🎬 Hayalet Denizaltı
 Nagazaki Tayfunu 🎬 Typhon sur
 Nagasaki
 Nana 🎬 Nana
 Nära livet 🎬 Yaşamın Eşiğinde
 Nattvardsgästerna 🎬 Komünyon Zi-
 yaretçileri

Nayarama Türküsü 🎬 Ballad of Na-
 yarama
 Nice Hakkında 🎬 A Propos de Nice
 Ninotchka 🎬 Gülmeyen Kadın
 North by Northwest 🎬 Gizli Teşkilat
 Notorious 🎬 Aştan da Üstün
 Nuit et Brouillard 🎬 Gece ve Sis
 Oharu'nun Hayatı 🎬 The Life of Oharu
 Okyanusa Karşı 🎬 Barrage contre le
 Pacifique
 Olmak veya Olmamak 🎬 To Be or Not
 To Be
 On Dangerous Ground 🎬 Tehlikeli Av
 On Emir 🎬 The Ten Commandments
 On The Waterfront 🎬 Rıhtımlar Üzerinde
 Only Angels Have Wings 🎬 Melekler
 Kanatlı Olur
 Onun Erkeği 🎬 Her Man
 Ordet 🎬 Söz
 Orfe'nin Vasiyetnamesi 🎬 Le Testa-
 ment d'Orphée
 Orgel Kontu'nun Balosu 🎬 Le Bal du
 Comte d'Orgel
 Orphans of the Storm 🎬 Fırtına Ço-
 cukları
 Otobüs Durağı 🎬 Bus Stop
 Otuz Dokuz Basamak 🎬 The 39 Steps
 Oyunun Kuralı 🎬 La Règle du Jeu
 Öldüren Hatıralar 🎬 Spellbound
 Ölüler Kraliçesi 🎬 La Reine Morte
 Ölüm Asansörü 🎬 Ascenseur pour
 l'Echafaud
 Ölüm Kararı 🎬 The Rope
 Ölüm Korkusu 🎬 The Big Heat
 Ölüm Raporu 🎬 Mr. Arkadin
 Öp Beni Öldüresiye 🎬 Kiss Me Deadly
 Özel Hayat 🎬 Vie privée
 Özgürlük İstiyoruz 🎬 A nous la liberté
 Para Beraber Gitmez 🎬 You Can't Ta-
 ke It With You
 Paradis perdu 🎬 Kayıp Cennet
 Paralel Yaşamlar 🎬 La Pointe Courte
 Paris Bize Anlatılmış Olsaydı 🎬 Si Pa-
 ris nous était conté

Paris Bizimdir 🎬 Paris nous appartient
 Paris brüle-t-il? 🎬 Paris Yanıyor mu?
 Paris Eğleniyor 🎬 French Cancan
 Paris nous appartient 🎬 Paris Bizimdir
 Paris Yanıyor mu? 🎬 Paris brüle-t-il?
 Paris Yolculuğu 🎬 La Traversée de Paris
 Paris'te Bir Amerikalı 🎬 An American
 in Paris
 Parisli Kadın 🎬 A Woman of Paris
 Parisli Kız 🎬 Une Parisienne
 Partie de Campagne 🎬 Bir Kır Eğlencesi
 Pastoral Senfoni 🎬 La Symphonie
 Pastorale
 Paths of Glory 🎬 Zafer Yolları
 Penceredeki Kadın 🎬 The Woman in
 the Window
 Perde Açılıyor 🎬 All About Eve
 Picasso'nun Gizemi 🎬 Le Mystere
 Picasso
 Picnic 🎬 Piknik
 Piknik 🎬 Picnic
 Poil de Carotte 🎬 Horozibiği
 Portekiz Tatili 🎬 Vacances Portugaises
 Potemkin Zırhlısı 🎬 Bronyenosyets
 Potyomkin
 Psycho 🎬 Sapık
 Puslu Ay Öyküleri 🎬 Ugetsu
 Quai des Brumes 🎬 Sisler Rıhtımı
 Queen Kelly 🎬 Kraliçe Kelly
 Rancho Notorious 🎬 Yaylaların Fa-
 hişesi
 Rañçipur Yağmurları 🎬 The Rains of
 Ranchipur
 Rastlantılar Gecesi 🎬 La Nuit du
 Carrefour
 Rear Window 🎬 Arka Pencere
 Rebecca 🎬 Rebecca
 Rebel Without a Cause 🎬 Asi Gençlik
 Red River 🎬 Kızıl Nehir
 Remontons les Champs-Élysées 🎬
 Champs-Élysées'ye Çıkalım
 Rıhtımlar Üzerinde 🎬 On The Wa-
 terfront
 Rich and Strange 🎬 Zengin ve Garip

Rififi 🎬 İnsanlar ve Para
 Riten 🎬 Ayın
 Roma Tatili 🎬 Roman Holiday
 Roma, Açık Şehir 🎬 Roma, città aperta
 Roma, città aperta 🎬 Roma, Açık Şehir
 Roman Holiday 🎬 Roma Tatili
 Romeo and Juliet 🎬 Romeo ve Juliet
 Romeo ve Juliet 🎬 Romeo and Juliet
 Ruthless 🎬 Acımasız
 Rüya Gibi Geçti 🎬 The River
 Rüzgâr İsteddiği Yerden Eser 🎬 Le vent
 souffle où il veut
 Sabrina 🎬 Sabrine
 Sabrine 🎬 Sabrina
 Sahne Işıkları 🎬 Limelight
 Sahne Korkusu 🎬 Stage Fright
 Saint Joan 🎬 Jeanne d'Arc
 Sans Lendemain 🎬 Yarınsız
 Sapık 🎬 Psycho
 Sarsılmaz Aşk 🎬 Shockproof
 Satılmış Nişanlı 🎬 Die verkaufte Braut
 Savaşan Kahramanlar 🎬 Men in War
 Scarface 🎬 Yaralı Yüz
 Scarlett Street 🎬 Kırmızı Fener
 Sekiz Buçuk 🎬 8 ½ (Otto e Mezzo)
 Sen Bir Melektin 🎬 Gervaise
 Sen ve Ben 🎬 César et Rosalie
 Seni Sevmeyeceğim 🎬 Tristana
 Sergeant York 🎬 Aslan Yürekli Çavuş
 Serseri Aşıklar 🎬 À Bout de Souffle
 Sessiz Adam 🎬 The Quiet Man
 Sessizlik 🎬 Tystnaden
 Shadow of a Doubt 🎬 Şüphenin Gölgesi
 Shane 🎬 Vadiler Aslanı
 Shockproof 🎬 Sarsılmaz Aşk
 Shoulder Arms 🎬 Tüfek Omza/Şarlo
 Asker
 Si Paris nous était conté 🎬 Paris Bize
 Anlatılmış Olsaydı
 Sinagapur'da Alarm 🎬 World for
 Ransom
 Singin' in the Rain 🎬 Yağmur Altında
 Sirk 🎬 The Circus
 Sisler Rıhtımı 🎬 Quai des Brumes

Siyah Karmen 🎬 Carmen Jones
 Skepp till India land 🎬 Hindistan'a
 Giden Gemi
 Sleep My Love 🎬 Katil Ruhlar
 Smultronstället 🎬 Yaban Çilekleri
 Sokaktaki Adam 🎬 Meet John Doe
 Somebody Up There Likes Me 🎬 Yu-
 karıda Biri
 Sommaren med Monika 🎬 Monika'yla
 Geçen Yaz
 Sommarlek 🎬 Yaz Oyunları
 Sommarnattens leende 🎬 Bir Yaz Ge-
 cesi Gülümsemeleri
 Son Adam 🎬 Der Letzte Mann
 Son Çare 🎬 Dernier Atout
 Son Darbe 🎬 The Killing
 Sonsuz Sokaklar 🎬 La Strada
 Söz 🎬 Ordet
 Spellbound 🎬 Öldüren Hatıralar
 Stage Fright 🎬 Sahne Korkusu
 Stalag 17 🎬 Casuslar Kampı
 Strangers on a Train 🎬 Trendeki Ya-
 bancılar
 Sudaki Kız 🎬 La Fille de l'Eau
 Sulanan Bahçıvan 🎬 L'arroseur arrosé
 Summer Storm 🎬 Yaz Fırtınası
 Sunrise 🎬 Şafak
 Susuzluk 🎬 Törst
 Sürgün 🎬 The Exile
 Şafak 🎬 Sunrise
 Şahane Hayat 🎬 It's a Wonderful Life
 Şanghai Harekâtı 🎬 The Shanghai
 Gesture
 Şanghai Kadını 🎬 The Lady From
 Shanghai
 Şantaj 🎬 Blackmail
 Şarlo Hacı 🎬 The Pilgrim
 Şehir Işıkları 🎬 City Lights
 Şehirde Turnuva 🎬 Le Tournoi Dans
 la Cité
 Şehrin En İyi Adamı 🎬 Good Sam
 Şen Dul 🎬 The Merry Widow
 Şeref Yolu 🎬 Max et les Ferrailleurs
 Şeytan 🎬 Exorcist
 Şeytan Ruhlu İnsanlar 🎬 Diaboliques

Şeytan Ruhlu Kadın 🎬 Human Desire
 Şeytanın Beyaz Eldivenleri 🎬 Les
 Gants blancs du diable
 Şeytanın Kızı Gilda 🎬 Gilda
 Şöhretin Sonu 🎬 The Harder They Fall
 Şüphenin Gölgesi 🎬 Shadow of a Doubt
 Tanrı'nın Soygarısı 🎬 Francesco, giul-
 lare di Dio
 Tarih Gece Yazılır 🎬 History is Made
 Tonight
 Taş Bebek 🎬 Baby Doll
 Taşlaşmış Orman 🎬 The Petrified Forest
 Tatlı Düşman 🎬 La tendre ennemie
 Tehlikeli Adam 🎬 The Man Who
 Knew Too Much
 Tehlikeli Arzular 🎬 Bigger Than Life
 Tehlikeli Av 🎬 On Dangerous Ground
 Tehlikeli Oyun 🎬 Monkey Business
 Tepedeki Gök Gürültüsü 🎬 Thunder
 on the Hill
 The Asphalt Jungle 🎬 Elmas Hırsızları
 The Barefoot Contessa 🎬 Çıplak A-
 yaklı Kontes
 The Big Heat 🎬 Ölüm Korkusu
 The Big Knife 🎬 Büyük Bıçak
 The Big Shot 🎬 Çete Reisi
 The Big Sky 🎬 Yeşil Gözlü Esire
 The Big Sleep 🎬 Birleşen Kalpler
 The Bridge on the River Kwai 🎬 Kwai
 Köprüsü
 The Burmese Harp 🎬 Burma Arpı
 The Circus 🎬 Sirk
 The Diary of a Chambermaid 🎬 Bir
 Oda Hizmetçisinin Günlüğü
 The Egyptian 🎬 Firavunun Gözdesi
 The Exile 🎬 Sürgün
 The Feathered Serpent 🎬 Kılı Yılan
 The Girl Can't Help It 🎬 Dünya
 Güzeli
 The Godfather 🎬 Baba
 The Gold Rush 🎬 Altına Hücum
 The Great Dictator 🎬 Büyük Diktatör/
 Şarlo Diktatör
 The Harder They Fall 🎬 Şöhretin Sonu
 The Kid 🎬 Yumurcak

The Killing 🎬 *Son Darbe*
 The Lady From Shanghai 🎬 *Şanghaylı Kadın*
 The Lady Vanishes 🎬 *Kaybolan Kadın*
 The Life of Oharu 🎬 *Oharu'nun Hayatı*
 The Long Hot Summer 🎬 *Uzun, Sıcak Yaz*
 The Lusty Men 🎬 *Dehşet Meydanı*
 The Magnificent Ambersons 🎬 *Muhteşem Ambersonlar*
 The Maltese Falcon 🎬 *Malta Şahini*
 The Man Who Knew Too Much 🎬 *Tehlikeli Adam*
 The Man with the Golden Arm 🎬 *Altın Kollu Adam*
 The Merry Widow 🎬 *Şen Dul*
 The Moon Is Blue 🎬 *Ay Mavidir*
 The Naked Dawn 🎬 *Haydut*
 The Night of the Hunter 🎬 *Caniler Avcısı*
 The Outlaw 🎬 *Kanunsuzlar*
 The Paradine Case 🎬 *Celse Açılıyor*
 The Petrified Forest 🎬 *Taşlaşmış Orman*
 The Pilgrim 🎬 *Şarlo Hacı*
 The Private Life of Henry VIII 🎬 *VIII. Henry'nin Özel Hayatı*
 The Quiet Man 🎬 *Sessiz Adam*
 The Rains of Ranchipur 🎬 *Rançipur Yağmurları*
 The River 🎬 *Rüya Gibi Geçti*
 The Rope 🎬 *Ölüm Kararı*
 The Saga of Anatahan 🎬 *Anatahan Destanı*
 The Shanghai Gesture 🎬 *Şanghay Harekâtı*
 The Strange Woman 🎬 *Tuhaf Kadın*
 The Stranger 🎬 *Yabancı*
 The Street of Shame 🎬 *Utanç Sokağı*
 The Ten Commandments 🎬 *On Emir*
 The 39 Steps 🎬 *Otuz Dokuz Basamak*
 The Woman in the Window 🎬 *Pence-redeki Kadın*
 The Woman on the Beach 🎬 *Kumsal-daki Kadın*
 The Wrong Man 🎬 *Lekeli Adam*

The Young Lions 🎬 *Genç Aslanlar*
 The Young One 🎬 *Genç Kız*
 Thérèse Raquin 🎬 *Thérèse Raquin*
 They Live by Night 🎬 *Gece Yaşarlar*
 Thunder on the Hill 🎬 *Tepedeki Gök Gürültüsü*
 Till l'espiègle 🎬 *Till l'Espiègle'in Maceraları*
 Till l'Espiègle'in Maceraları 🎬 *Till l'espiègle*
 Tire au Flanc 🎬 *Yorgun ve Bezgin*
 To Be or Not To Be 🎬 *Olmak veya Olmamak*
 To Catch a Thief 🎬 *Kelepçeli Aşık*
 To Have and Have Not 🎬 *Malik Olmak ya da Olmamak*
 Toa 🎬 *Toa*
 Toni 🎬 *Toni*
 Touch of Evil 🎬 *Bitmeyen Balayı*
 Touchez Pas au Grisbi 🎬 *Haracıma Dokunmayın*
 Törst 🎬 *Susuzluk*
 Trapez 🎬 *Trapeze*
 Trapeze 🎬 *Trapez*
 The Treasure of the Sierra Madre 🎬 *Altın Hazinesi*
 Trendeki Yabancılar 🎬 *Strangers on a Train*
 Tristana 🎬 *Seni Sevmeyeceğim*
 Trouble in Paradise 🎬 *Cennette Bela*
 True Heart Susie 🎬 *Gösterişsiz Bir Kızın Hikâyesi*
 Tufandan Önce 🎬 *Avant le déluge*
 Tuhaf Bir Dram 🎬 *Drôle de Drame*
 Tuhaf Kadın 🎬 *The Strange Woman*
 Tutsak Onbaşı 🎬 *Le Caporal épinglé*
 Tüfek Omza/Şarlo Asker 🎬 *Shoulder Arms*
 Twelve Angry Men 🎬 *12 Öfkeli Adam*
 Typhon sur Nagasaki 🎬 *Nagazaki Tayfunu*
 Tystnaden 🎬 *Sessizlik*
 Ugetsu 🎬 *Puslu Ay Öyküleri*
 Umut 🎬 *L'Espoir*
 Un Carnet de Bal 🎬 *Hayatın Dansı*

Un Condamné à Mort S'est Échappé 📖 Bir İdam Mahkûmu Kaçtı
 Un Couple 📖 Bir Çift
 Under Capricorn 📖 Kapri Yıldızı
 Underworld 📖 Yeraltı Dünyası
 Une Femme Coquette 📖 Dağınık Saç-
 lı Genç Bir Kız
 Une Parisienne 📖 Parisli Kız
 Une Vie Sans Joie 📖 Keyifsiz Bir Yaşam
 Une Visite 📖 Bir Ziyaret
 Unfaithfully Yours 📖 Çıldirtan Şüphe
 Unutulmayan Sevgili 📖 Jules et Jim
 Utanç Sokağı 📖 The Street of Shame
 Uzun, Sıcak Yaz 📖 The Long Hot
 Summer
 Üç Kadına Bir Mektup 📖 A Letter to
 Three Wives
 Üçü Bir Çift Eder 📖 Les 3 font la paire
 Vacances Portugaises 📖 Portekiz Tatili
 Vadiler Aslanı 📖 Shane
 Vampir 📖 Vampyr
 Vampyr 📖 Vampir
 Vargtimmen 📖 Kurtların Saati
 Veletler 📖 Les Mistons
 Vénus aveugle 📖 Kör Venüs
 Vera Cruz 📖 İstiklal Kahramanları
 Verboten 📖 Yasak
 Viaggio in Italia 📖 İtalya'da Yolculuk
 Vidas Secas 📖 Çorak Yaşamlar
 Vie privée 📖 Özel Hayat
 VIII. Henry'nin Özel Hayatı 📖 The
 Private Life of Henry VIII
 Viridiana 📖 Viridiana
 Vivre Sa Vie 📖 Hayatını Yaşamak
 Vredens Dag 📖 Gazap Günü
 Werther'in Romanı 📖 Le Roman de
 Werther
 World for Ransom 📖 Sinagapur'da
 Alarm
 Written On The Wind 📖 Aşk Rüzgârları
 Yaban Çilekleri 📖 Smultronstället
 Yabancı 📖 The Stranger
 Yabancı Muhabir 📖 Foreign Cor-
 respondent

Yağmur Altında 📖 Singin in the Rain
 Yakalanmış 📖 Caught
 Yakışıklı Serge 📖 Le Beau Serge
 Yaralı Yüz 📖 Scarface
 Yarınsız 📖 Sans Lendemain
 Yasak 📖 Verboten
 Yasak Oyunlar 📖 Jeux Interdits
 Yaşamak İstiyoruz 📖 Lifeboat
 Yaşamın Eşiğinde 📖 Nâra livet
 Yaşayan Ekmek 📖 Le pain vivant
 Yaşlı Adam ve Çocuk 📖 Le vieil hom-
 me et l'enfant
 Yayıların Fahişesi 📖 Rancho Notorious
 Yaz Fırtınası 📖 Summer Storm
 Yaz Oyunları 📖 Sommarlek
 Yedinci Mühür 📖 Det sjunde ineglet
 Yeni Anlaşma 📖 Le Nouveau Testament
 Yeniden Çarmıha Gerilen İsa 📖 Le Ch-
 rist Recrucifié
 Yenilen Korku 📖 Fear Strikes Out
 Yeraltı Dünyası 📖 Underworld
 Yeşeren Çayırlar 📖 Le Blé en Herbe
 Yeşil Gözlü Esire 📖 The Big Sky
 Yitikler 📖 Los Olvidados
 Yorgun ve Bezgin 📖 Tire au Flanc
 Yoshiwara 📖 Yoshiwara
 You Can't Take It With You 📖 Para
 Beraber Gitmez
 You Only Live Once 📖 Günahsız
 Katiller
 Yukarıda Biri 📖 Somebody Up There
 Likes Me
 Yumurcak 📖 The Kid
 Yurttaş Kane 📖 Citizen Kane
 Yüksek Zirve 📖 High Sierra
 Zafer Yaratın Casus 📖 Cloak and
 Dagger
 Zafer Yolları 📖 Paths of Glory
 Zehir 📖 La Poison
 Zengin ve Garip 📖 Rich and Strange
 Zéro de Conduite 📖 Hal ve Gidiş Sıfır
 Zevk 📖 Le Plaisir
 Zindan 📖 Fängelse
 Züppeler 📖 Les Snobs

DİZİN

2 x 2 = 4 391, 419, 426
8 ½ 11, 126, 335, 336, 345, 419, 428
12 Öfkeli Adam 8, 170, 180, 419, 430
400 Darbe 29, 340, 341, 393, 422, 426
813 120
1951 Avrupası 145, 212, 341, 419, 422
...Ve Tanrı Kadını Yarattı 11, 42, 151, 224, 308, 379, 380, 381, 383, 384, 419, 422
VIII. Henry'nin Özel Hayatı 161, 430, 431

Abraham Lincoln 63
Acı Hatıralar 12, 398, 399, 419, 427
Acımasız 203, 428
Acı Tebessüm 184, 419
Acı Zafer 177, 419, 420
A Foreign Affair 208
Ajanlar Eğleniyor 7, 111
Aksi Rastlantılar 11, 42, 286, 345, 373, 374, 375, 419, 426
Akşam Ziyaretçileri 21, 419, 426
Aldatmanın Romanı 232, 272, 273, 275, 407, 419, 426
Almanya, Sıfır Yılı 341, 419, 423
Altına Hücum 92, 419, 429
Altın Araba 63, 65, 71, 73, 74, 75, 77, 256, 392, 419, 425
Altın Hazineleeri 139, 419, 430
Altın Kollu Adam 184, 419, 430
Altın Miğfer 9, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 238, 419, 421
Amber 184, 419, 422
Amcam 10, 297, 298, 299, 419, 427

Amerikan Mali 411, 419, 426
Anatahan Destanı 111, 419, 430
Anderson, Maxwell 163
Ankara Casusu 175, 419, 422
Anna'nın Tutkusu 323, 419, 422
Anne ve Fahişe 418, 419, 425
Antoine ve Antoinette 231, 419
Archibaldo 328, 329, 330, 331, 332
Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı 96, 325, 327, 328, 331, 332
Arkadaşlar 408, 409
Arka Pencere 8, 80, 115, 116, 117, 118, 120, 129, 153, 418, 419, 428
Arsen Lüpen 9, 41, 119, 120, 230, 231, 232, 233, 272, 274, 419
Arzu 232, 419, 422
Arzulanan 273, 419, 422
Asi Cengâver 135, 419
Asi Gençlik 190, 364, 419, 428
Aslan Burcu 409, 420, 426
Aslan Yürekli Çavuş 107, 145, 420, 428
Asri Zamanlar 88, 298, 420, 427
Astruc, Alexandre 42, 242, 345, 373, 374, 375, 391, 392
Aşıklar 383, 384
Aşk 77, 337
Aşk Hikâyesi 37
Aştımıza Yağmur Yağıyordu 316, 420, 422
Aşk Rüzgârları 9, 195, 196, 197, 420, 431
Aştan da Üstün 129, 345, 420, 427
Aşk Zinciri 55, 61, 292, 420, 425
Ateşle Oyun 11, 385, 420, 425
Autant-Lara, Claude 175, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 289

Ayaktakımı Arasında 77, 420, 426

Ayin 321, 322, 420, 428

Ay Mavidir 184, 420, 430

Baba 30, 420, 429

Babanın Sineması 12, 406, 407, 420, 425

Bağdat Kızları 203, 420

Bakireler 12, 400, 401, 420, 426

Ball of Fire 208

Bande à Part 418

Bandera 178

Başı Belada 12, 416, 417, 418, 420, 426

Bay Deeds Şehre Gidiyor 104, 145, 420, 427

Bay Hulot'nun Tatili 298, 420, 426

Bay Smith Washington'a Gidiyor 104, 420, 427

Bebek Yetiştirmek 107, 420, 421

Becker, Jacques 9, 17, 18, 63, 120, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 248, 272, 415

Beethoven 61, 63

Bekleyen Kadınlar 316, 317, 420, 424

Ben, Bir Siyah 340, 420, 427

Beni Sev ya da Terk Et 41, 204, 205

Bérénice 391, 420

Bergman, Ingmar 24, 27, 32, 35, 38, 39, 41, 54, 65, 104, 223, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324

Beyaz Geceler 49, 356, 420, 425

Beyaz Yele 279, 280, 420, 421

Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu 289, 292, 420, 426

Bir Aşk Dersi 316, 420, 422

Bir Aşk Hikâyesi 290, 291, 420, 426

Bir Çift ve Züppeler 401

Bir Gecede Oldu 104, 145, 420, 423

Bir Gönülde İki Sevda 85, 420, 422

Bir Hayal Kuralım 273, 420, 422

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı 10, 41, 124, 153, 163, 230, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 420, 431

Bir Kır Eğlencesi 67, 420, 428

Birleşen Kalpler 106, 332, 345, 361, 411, 418, 420, 429

Bir Milletin Doğuşu 70, 420

Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü 76, 77, 420, 429

Bir Şairin Kanı 134, 135, 257, 260, 420, 426

Bir Şarkı Doğuyor 146, 419, 420

Bir Taşra Papazının Günlüğü 239, 242, 243, 244, 245, 248, 250, 420, 425

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri 315, 316, 318, 321, 420, 429

Bir Ziyaret 391, 420, 431

Bisiklet Hırsızları 25, 332, 420, 425

Bitmeyen Balayı 11, 355, 356, 358, 420, 430

Bizim Topraklarımızdan 272, 276, 420, 421

Blinkity Blank 11, 333

Bluebeard's Eighth Wife 208

Boğulmaktan Kurtarılan Boudu 51, 66, 77, 234, 404, 420, 421

Bonnot Çetesi 233, 420, 425

Boulogne Ormanı'nın Hanımları 10, 134, 189, 239, 241, 246, 253, 421, 426

Budala Eşler 276, 421, 422

Buñuel, Luis 35, 41, 52, 53, 129, 193, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 332

Burma Arpı 10, 305, 306, 421, 429

Burun Farkıyla 230, 421

Bu Tuhaf Tutku 193, 421, 422

Bütün O Kadınlardan Söz Etmeksizin 323, 421, 422

Büyük Bıçak 8, 135, 139, 141, 177, 280, 421, 429

Büyük Diktatör 7, 68, 86, 87, 88, 89, 94, 96, 421, 429

Büyük Yanılsama 67, 68, 69, 234, 417, 421, 425

Cabiria Geceleri 11, 334, 335, 421, 425

Cambronne Kelimesi 273, 421, 425
Camdan Şato 253, 421, 425
Canavar Tohumu 8, 163, 164
Caniler Avcısı 8, 161, 162, 421, 430
Canlı Su 382, 421, 425
Carné, Marcel 21, 25, 272, 273, 394
Casuslar Kampı 207, 208, 209, 210, 212, 421, 429
Cehennem Kapıları 306, 311
Celse Açılıyor 161, 421, 430
Cennet Beklesin 332, 421, 423
Cennette Bela 85, 421, 430
Cennet Yolu 152, 168, 364, 366, 368, 421, 422
Champs-Elysées'ye Çıkalım 273, 421, 428
Chaplin, Charlie 7, 19, 22, 35, 51, 55, 65, 68, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 158, 208, 211, 298, 331, 335, 338, 346, 349, 365, 367, 406, 414
Charleston 66, 421
Charlot sur la Lune 86
Charlotte ve Véronique 12, 387, 388, 421
Cinayet Mahkemesi 187, 362, 421, 424
Cinayet Var 120, 129, 421, 422
Cinnet 128, 129, 130, 421, 422
Cinnet (Eziyet) 316, 421, 423
Clément, René 101, 225, 242, 249, 250, 252, 253, 276, 356
Clèves Prensesi 242, 363, 421, 425
Clouzot, Henri-Georges 21, 25, 115, 225, 242, 249, 255, 256, 257, 258, 289, 394
Cocteau, Jean 18, 22, 24, 25, 41, 49, 135, 141, 187, 228, 237, 239, 240, 241, 242, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 268, 272, 280, 281, 282, 283, 317, 333, 368, 411, 414

Çarın Kızı 8, 165, 166, 224, 419, 421
Çete Reisi 361, 421, 429
Çılgınlıklar ve Fısıltılar 38

Çıldırıtan Şüphe 331, 421, 431
Çılgın Ustalar 340, 421, 426
Çıplak Ayaklı Kontes 8, 172, 175, 286, 345, 359, 421, 429
Çıplak Çocukluk 409, 421, 425
Çobanın Arkadaşı 391, 421, 425
Çorak Yaşamlar 38, 421, 431
Dağınık Saçlı Genç Bir Kız 53, 421, 431
Dassin, Jules 91, 187, 265, 266, 267, 268, 269, 273
Debrurau 273, 421
Dehşet Meydanı 187, 421, 430
Delik 9, 234, 235, 236, 237, 238, 421, 426
Demiryolu Çarpışması 253, 421, 425
Denizde İsyan (1935) 161, 421
Denizde İsyan (1954) 362, 421
Derin Mavi Deniz 165
De Sica, Vittorio 25, 403
Devlerin Aşkı 364, 422, 423
Devlerin Yarışı 411, 422, 425
Dişi Kartal 9, 179, 187, 188, 189, 411, 422, 424
Dişi Köpek 63, 66, 70, 71, 77, 221, 422, 425
Doktor Cordelier'nin Vasiyetnamesi 76, 422, 426
Doktor Jivago 84
Dokuz Bekâr 273, 422, 423
Dön Bana 168, 421, 422
Dört Köşede 391, 420, 422
Dreyer, Carl 24, 33, 40, 79, 80, 81, 349
Duvara Yaslı 383, 422, 425
Duvivier, Julien 33, 34, 35, 274
Dünya Güzeli 9, 198, 199, 200, 201, 422, 429
Düzenbazlar 394, 422, 426

Edouard ve Caroline 19, 228, 229, 231, 235, 422
Eğlence 391, 422, 425

- Elena ve Erkekler* 75, 76, 77, 151, 168, 422
Elmas Hırsızları 127, 422, 429
Elveda Philippine 12, 394, 395, 396, 409, 418, 419, 422
Emperor Waltz, The 208
Endülüs Köpeği 53, 422, 425
Erkekler Sarışın Sever 7, 107, 422, 423
Er Meydanı 361, 420, 422
Esrarengiz Kaptan 196, 421, 422

Falbalas 232, 235, 422
Faust 63
Felaket Anında 9, 221, 222, 223, 224, 422
Fırtına Çocukları 59, 422, 427
Fısıltılar ve Çılgınlıklar 321, 322
Figaro'nun Düğünü 175, 290
Firavunlar Saltanatı 7, 109, 110, 422, 425
Firavunun Gözdesi 110, 422, 429
Folies-Bergères 271, 422
Ford, John 40, 97, 98, 349
Friday the 13 411

Gance, Abel 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 242, 417
Gazap Günü 79, 422, 431
Gazeteciler Savaşı 361, 421, 422
Gece Çiçeği 219, 422, 426
Gece ve Sis 11, 37, 43, 87, 92, 102, 126, 149, 150, 230, 356, 371, 372, 422, 427
Gece Yaşarlar 187, 422, 430
Geçen Yıl Marienbad'da 398, 422, 424
Geçip Giden Çatana 47, 48, 49, 50, 51, 63, 66, 276, 288, 405, 422, 425
Geldiğim Ülke 272, 423, 425
Genç Aslanlar 355, 423, 430
Genç Kız 324, 423, 430
Genç Kız Pınarı 24, 25, 321, 423, 424
Gençlik Ateşi 10, 307, 310, 421, 423
General della Rovere 342, 423
Gezgincilerin Gecesi 315, 316, 318, 319, 321, 423

Gizli Oturum 377, 423
Gizli Teşkilat 129, 332, 423, 427
Godard, Jean-Luc 49, 53, 65, 236, 340, 385, 387, 388, 389, 391, 411
Gösterişsiz Bir Kızın Hikayesi 63, 145, 423, 430
Griffith, Andy 156
Griffith, D.W. 55, 59, 62, 70, 81, 94, 162, 183
Gülmeyen Kadın 111, 423, 427
Günah Melekleri 240, 241, 423, 426
Günahsız Katiller 99, 100, 103, 423, 431
Günaydın Hüzün 9, 16, 182, 183, 184, 185, 186, 420, 423
Gündüz Güzeli 327, 420, 423
Gün Ortasında Gölge 306
Güzel ve Çirkin 188, 241, 279, 411

Hakikat 394, 423, 425
Hal ve Gidiş Sıfır 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 63, 286, 423, 431
Hanımlar 240, 241
Haracıma Dokunmayın 9, 120, 227, 229, 230, 231, 236, 423, 430
Harp Geline 107, 146, 423
Hassas Kalpler ve Taçlar 252, 423, 424
Hayalet Denizaltı 196, 423, 427
Hayat Bağları 413, 423, 426
Hayatın Dansı 35, 423, 430
Hayatını Yaşamak 12, 388, 389, 423, 431
Haydut 41, 202, 203, 423, 430
Hayvanlaşan İnsan 70, 71, 77, 423, 425
Hedef Gobi 9, 215
Hep Daha Fazla 409, 423, 427
Herkesin Kadını 291, 423, 425
Hırsızlar 411, 423, 425
Hileli Aşk 289, 423, 426
Hindistan 341, 423
Hindistan'a Giden Gemi 315, 321, 423, 429
Hiroşima Sevgilim 22, 423

- Hitchcock, Alfred 22, 24, 31, 62, 80, 83, 99, 104, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 183, 245, 262, 317, 319, 323, 330, 331, 333, 346, 349, 354, 373, 389, 398
- Hollywood Yolcuları 9, 200, 201, 423
- Horozibiği 35, 423, 428
- Hoşgörüsüzlük 63, 423
- Howard, The Amazing Mr. Hugues 113
- Hücum 160, 177, 420, 423
- Il Sorpasso* 395, 423
- Issız Bir Yerde 187, 362, 423
- İçimizdeki Şeytan 49, 219, 222, 250, 424, 425
- İhtiras Kadını 253, 424, 426
- İki Güvercine 275, 420, 424
- İki Kuruşluk Umut 395, 422, 424
- İnsan Avı 100, 424, 426
- İnsanlar ve Para 10, 265, 266, 336, 384, 424, 428
- İnsanlaşan Hayvan 70, 71, 77
- İstiklal Kahramanları 8, 135, 138, 139, 168, 424, 431
- İtalya'da Yolculuk 337, 424, 431
- İtham Ediyorum 55, 86, 417, 424
- İtiraf Ediyorum 63, 119, 123, 124, 129, 212, 423, 424
- İyi Kadınlar 399, 424, 426
- Jamaica Hanı 129, 424
- Jeanne d'Arc'ın Çilesi 79, 185, 273, 402, 418, 424, 425
- Jet Pilot 7, 111, 112
- Johnny Silahını Kaptı 38, 424
- Kadın Düşleri 316, 424
- Kadının Fendi 345, 424, 425
- Kadın İlah 291, 422, 424
- Kadınlar Mektebi 292, 424, 425
- Kadın Tuzağı 196, 424, 426
- Kahramanlar Panayırı 62, 424, 425
- Kahraman Şerif 139, 423, 424
- Kalabalıkta Bir Yüz 8, 154, 155, 156, 419, 424
- Kalp Atışı 407, 424, 426
- Kanunsuzlar 113, 424, 430
- Kapri Yıldızı 134, 424, 431
- Kaptan Fracasse 61, 422, 424
- Karanlıktaki Müzik 316, 424, 427
- Karga 21, 424, 425
- Katiller ve Hırsızlar 270, 271, 273, 277, 420, 424
- Katil Ruhlar 196, 424, 429
- Kaybolan Kadın 123, 129, 424, 430
- Kayıp Cennet 61, 424, 427
- Kederin Annesi 61, 424, 426
- Kelepçeli Aşık 8, 118, 119, 120, 121, 122, 424, 430
- Kelly-Donen 24
- Keyifsiz Bir Yaşam 66, 77, 78, 424, 431
- Kıllı Yılan 8, 142, 424, 429
- Kırda Öğle Yemeği 76, 424, 425
- Kırmızı Balon 10, 41, 278, 279, 280, 281, 383
- Kırmızı Fener 70, 71, 345, 424, 428
- Kırmızı Han 219, 424, 425
- Kısa Tesadüfler 208, 421, 424
- Kızıl ile Kara 175, 219, 222, 252, 289, 424, 426
- Kızıl Nehir 106, 107, 424, 428
- Killer Is Loose, The 8, 143
- Komünyon Ziyaretçileri 321, 424, 427
- Korku 337, 422, 424
- Koşun İtfaiyeciler 96, 423, 424
- Kör Venüs 61, 63, 424, 431
- Kraliçe Arı 395, 424
- Kraliçe Kelly 63, 152, 424, 428
- Kreutzer Sonat 391, 424, 425
- Kriz 316, 424
- Kumsaldaki Kadın 71, 72, 73, 77, 153, 424, 430
- Kurtların Saati 323, 424, 431
- Kuşlar 8, 126, 127, 128, 129, 130
- Kuzenler 393, 424, 426
- Küçük Asker 411, 424, 425
- Kwai Köprüsü 127, 183, 355, 424, 429

- La Cicatrice Intérieure* 410
La Concentration 410
Lang, Fritz 7, 17, 70, 71, 99, 100, 101, 102, 103, 143, 183, 189, 375
L'Athanor 410
Lekeli Adam 8, 122, 123, 124, 126, 129, 426, 430
Le Lit de la Vierge 410
LeRoy, Mervyn 163, 164
Les Quatres Joudis 392, 426
Life 124
Liliom 63, 426
Liman Kenti 316, 423, 426
Litvak, Anatole 35, 165, 166
Lola Montès'in Günahları 153, 284, 318
Lola Montès 10, 41, 153, 230, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 318, 345, 426
Madam Bovary 77
Madame de... 25, 242, 289, 290, 292, 293
Makao 113, 426
Makul Bir Şüphenin Ötesinde 101
Malik Olmak ya da Olmamak 361, 426, 430
Malta Şahini 360, 411, 426, 430
Mam'zelle Nitouche 293
March, William 163
Marie pour Mémoire 410
Marquitta 77, 426
Marsilyalı Kız 59, 68, 69, 70, 77, 89, 417, 425, 426
Matmazel Julie 316
Maude'la Bir Gece 418, 426
Mavi Melek 111, 422, 427
Mayerling'den Saraybosna'ya 292, 421, 427
M (Bir Şehir Katilini Arıyor) 100, 426
Mehtap Kuyumcuları 224, 426, 427
Melek 82, 419, 427
Melekler Kanatlı Olur 107, 427
Métropolis 63
Minna de Venghel 377, 427
Modigliani 236, 296
Monika'yla Geçen Yaz 315, 321, 427, 429
Montparnasse 19 236, 238, 427
Moulin Rouge 74, 75
Mösyö Lange'in Suçu 77, 288, 425, 427
Mösyö Ripois 10, 41, 250, 251, 252, 254, 427
Mösyö Verdoux 94, 96, 331, 427
Muhteris Ruhlar 185, 419, 427
Muhteşem Ambersonlar 162, 214, 348, 356, 427, 430
Müthiş Çocuklar 10, 241, 282, 283, 368, 426, 427
Nagazaki Tayfunu 271, 427, 430
Nana 66, 77, 221, 346, 381, 414, 427
Napoléon 7, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 88, 96, 417
Nayarama Türküsü 10, 311, 420, 427
New York'ta Bir Kral 7, 90, 92, 93, 96
Niagara 208, 215
Nice Hakkında 52, 53, 378, 387, 419, 427
Oharu'nun Hayatı 303, 427, 430
Okyanusa Karşı 356, 420, 427
Olmak veya Olmamak 84, 226, 332, 405, 427, 430
On Emir 110, 427, 430
Onun Erkeği 413, 423, 427
Orfe'nin Vasiyetnamesi 10, 237, 259, 260, 263, 426, 427
Orgel Kontu'nun Balosu 49, 425, 427
Otobüs Durağı 151, 168, 169, 199, 421, 427
Otuz Dokuz Basamak 129, 427, 430
Oyuk İğne 120
Oyun Sonu 312
Oyunun Kuralı 22, 23, 25, 63, 71, 72, 74, 75, 77, 96, 399, 425, 427
Ölüm Asansörü 383, 385, 419, 427
Ölüm Kararı 80, 129, 317, 427, 430
Ölüm Korkusu 100, 427, 429

- Ölüm Raporu 11, 352, 354, 356, 357, 427
- Öp Beni Öldüresiye 8, 133, 134, 135, 203, 410, 424, 427
- Özel Hayat 385, 427, 431
- Özgürlük İstiyoruz 298, 419, 427
- Païsa 339, 341
- Para Beraber Gitmez 104, 427, 431
- Paralel Yaşamlar 11, 376, 377, 378, 425, 427
- Paris Bize Anlatılmış Olsaydı 276, 427, 428
- Paris Bizimdir 12, 43, 390, 393, 428
- Paris Eğleniyor 74, 75, 77, 422, 428
- Parisli Kadın 158, 419, 428
- Parisli Kız 223, 224, 428, 431
- Paris Match 165
- Paris'te Bir Amerikalı 204, 419, 428
- Paris Yanıyor Mu? 403
- Paris Yolculuğu 9, 219, 220, 221, 222, 225, 230, 425, 428
- Pastoral Senfoni 250, 425, 428
- Penceredeki Kadın 71, 428, 430
- Perde Açılıyor 172, 175, 419, 428
- Pereira, Nelson 37
- Perrault Masalları 279
- Picasso'nun Gizemi 10, 255, 256, 257, 258, 425, 428
- Piknik 8, 167, 168, 169, 428
- Portekiz Tatili 12, 397, 428, 431
- Potemkin Zırhlısı 344, 421, 428
- Puslu Ay Öyküleri 303, 311, 428, 430
- Rançipur Yağmurları 271, 428, 430
- Rastlantılar Gecesi 65, 77, 425, 428
- Rebecca 129, 428
- Renoir, Jean 22, 23, 24, 33, 39, 40, 41, 50, 51, 52, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 115, 121, 135, 139, 168, 183, 203, 204, 221, 228, 230, 234, 242, 243, 245, 256, 263, 272, 274, 275, 276, 288, 291, 294, 296, 317, 318, 319, 322, 324, 346, 348, 354, 358, 381, 383, 394, 399, 404, 406, 414, 416, 417
- Resnais, Alain 37, 43, 102, 149, 356, 371, 372, 387, 391, 392, 398, 399
- Rıhtımlar Üzerinde 154, 155, 427, 428
- Ripois Bey ve Nemesis 250
- Rivette, Jacques 43, 168, 189, 207, 325, 340, 341, 387, 390, 391, 392, 393
- Roma, Açık Şehir 341, 428
- Roma Tatili 224, 428
- Romeo ve Juliet 394, 428
- Rüya Gibi Geçti 71, 77, 428, 430
- Rüzgâr İsteddiği Yerden Eser 245, 426, 428
- Sabrina 224, 428
- Sahne Işıkları 94, 96, 426, 428
- Sahne Korkusu 129, 428, 429
- Sapık 24, 25, 31, 129, 428
- Sarsılmaz Aşk 196, 428
- Satılmış Nişanlı 290, 422, 428
- Savaşan Kahramanlar 9, 177, 178, 427, 428
- Sefahat Kalesi 7, 60, 61
- Sen, Ben ve Diğerleri 12, 412, 413, 414, 415
- Sen Bir Melektin 101, 423, 428
- Seni Sevmeyeceğim 325, 326, 327, 428, 430
- Sen ve Ben 413, 421, 428
- Serseri Aşıklar 49, 385, 388, 419, 428
- Sessiz Adam 40, 428, 430
- Sessizlik 321, 428, 430
- Singapur'da Alarm 135
- Sirk 94, 428, 429
- Sisler Rıhtımı 99, 405, 428
- Siyah Karmen 184, 421, 429
- So Big 9, 213, 214
- Sokahtaki Adam 104, 427, 429
- Son Çare 236, 422, 429
- Son Darbe 159, 429, 430
- Sonsuz Sokaklar 284, 335, 425, 429
- Soyguncu 411

- Söz 24, 79, 80, 310, 427, 429
 Stromboli 63, 337
 Suç ve Ceza 195
 Sudaki Kız 77, 425, 429
 Susuzluk 316, 317, 429, 430
 Sürgün 292, 429
- Şafak 63, 349, 418, 429
 Şahane Hayat 104, 145, 423, 429
 Şanghay Harekâtı 111, 429, 430
 Şanghaylı Kadın 134, 429, 430
 Şantaj 346, 420, 429
 Şehirde Turnuva 66, 426, 429
 Şehir Işıkları 94, 421, 429
 Şehir Uyurken 101
 Şehrin En İyi Adamı 145, 423, 429
 Şeref Yolu 413, 427, 429
 Şeytanın Beyaz Eldivenleri 12, 410, 411, 426, 429
 Şeytanın Kızı Gilda 205, 423, 429
 Şeytan Ruhlu İnsanlar 289, 422, 429
 Şeytan Ruhlu Kadın 70, 71, 423, 429
 Şöhret Delisi 8, 145, 146, 147
 Şöhretin Sonu 359, 429
 Şüphe 317
 Şüphenin Gölgesi 117, 128, 331, 428, 429
- Tanrı'nın Soytarısı 337, 341, 422, 429
 Tarih Gece Yazılır 168, 423, 429
 Tashlin, Frank 198, 199, 200, 201, 263
 Taş Bebek 8, 151, 152, 153, 154, 420, 429
 Taşlanmış Orman 359
 Tatlı Düşman 291, 425, 429
 Tehlikeli Adam 130, 429, 430
 Tehlikeli Arzular 9, 190, 192, 194, 420, 429
 Tehlikeli Av 187, 427, 429
 Tehlikeli Oyun 107, 427, 429
 Tepedeki Gök Gürültüsü 196, 429, 430
 Thérèse Raquin 253, 430
 Till l'Espiègle'in Maceraları 272, 430
- Toa 275, 430
 Toni 66, 67, 77, 406, 416, 430
 Trapez 271, 430
 Trendeki Yabancılar 119, 129, 429, 430
 Trumbo, Dalton 38
 Tufandan Önce 394, 420, 430
 Tuhaf Bir Dram 66, 405, 422, 430
 Tuhaf Kadın 203, 430
 Tutsak Onbaşı 394, 425, 430
 Tüfek Omza/Şarlo Asker 51, 428, 430
 Tüm Kuşlar Biliyordu 306
- Ulmer, Edgar G. 41, 99, 202, 203
 Unutulmayan Sevgili 202, 203, 424, 431
 Utanç Sokağı 10, 303, 430, 431
 Uzun, Sıcak Yaz 358, 430, 431
- Üç Kadına Bir Mektup 172, 175, 317, 419, 431
 Üç Kızkardeş 321
 Üç Silahşörler 234
 Üçü Bir Çift Eder 273, 276, 426, 431
- Vadiler Aslanı 139, 428, 431
 Vadim, Roger 42, 183, 379, 380, 384
 Vampir 79, 310, 431
 Veletler 391, 426, 431
 Vidor, Charles 41, 204, 205
 Vigo, Jean 22, 41, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 66, 276, 286, 288, 340, 378, 387, 404
 Viridiana 325, 431
 Visconti, Luchino 49
- Welles, Orson 6, 15, 22, 23, 24, 35, 42, 53, 121, 134, 141, 149, 214, 245, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358
 Werther'in Romanı 291, 426, 431
- Yabancı 356, 430, 431
 Yabancı Muhabir 330, 422, 431

Yağmur Altında 24, 204, 418, 428, 431
Yakalanmış 292, 421, 431
Yakışıklı Serge 11, 340, 382, 383, 391, 425, 431
Yaralı Yüz 7, 106, 107, 134, 207, 428, 431
Yarınsız 289, 291, 428, 431
Yasak 8, 148, 149, 150, 431
Yasak Oyunlar 253, 424, 431
Yaşamak İstiyoruz 124, 426, 431
Yaşamın Eşiğinde 319, 320, 427, 431
Yaşayan Ekmek 377, 425, 431
Yaşlı Adam ve Çocuk 12, 53, 402, 403, 406, 409, 426, 431
Yaylaların Fahişesi 100, 189, 428, 431
Yaz Bekarı 9, 206, 207, 208
Yaz Fırtınası 196, 429, 431
Yaz Oyunları 315, 321, 322, 429, 431
Yedinci Mühür 315, 319, 320, 321, 422, 431
Yeni Anlaşma 273, 275, 425, 431
Yeniden Çarmıha Gerilen İsa 10, 91, 267, 268, 273, 425, 431
Yenilen Korku 9, 180, 181, 422, 431

Yeraltı Dünyası 111, 207, 431
Yeşeren Çayırlar 219, 222, 253, 425, 431
Yeşil Gözlü Esire 106, 107, 189, 429, 431
Yitikler 325, 426, 431
Yorgun ve Bezgin 51, 66, 77, 135, 414, 430, 431
Yoshiwara 291, 431
Yukarıda Biri 364, 429, 431
Yumurcak 92, 94, 429, 431
Yurttaş Kane 11, 24, 25, 35, 42, 53, 72, 214, 284, 286, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 421, 431
Yüksek Zirve 360, 423, 431
Zafer Yaratın Casus 100, 421, 431
Zafer Yolları 8, 158, 160, 428, 431
Zehir 275, 276, 405, 425, 431
Zengin ve Garip 317, 428, 431
Zevk 291, 292, 426, 431
Zindan 316, 317, 422, 431



François Truffaut

Hayatımın Filmleri

Fransız Yeni Dalga akımının kurucularından, belki de en tanınmış yönetmenlerinden biri olan Truffaut 1984'te öldüğünde geride 400 *Darbe*, *Jules ve Jim*, *Çalınmış Buseler*, *Güneşte Gece*, *Adele H.'nin Öyküsü* gibi pek çok etkileyici ve sevilen filmden oluşan bir miras bıraktı. *Cahiers du Cinema* ile birlikte önde gelen sinema dergileri için yazdığı eleştiri yazıları da en az filmleri kadar büyüleyici bir mirastır. Kişisel ve samimi eleştirileri sinemaya duyulan katıksız bir sevginin izlerini taşır. Hitchcock, Welles, Chaplin, Cocteau ve Bergman gibi isimlere duyduğu saygıyı dile getirir. *Hayatımın Filmleri* Truffaut'nun sinema tarihinin geniş bir dönemini kapsayan, kendi seçkisi olan yüzden fazla eleştiri yazısından oluşuyor. Truffaut beyazperdeye yansıttığı zekâ ve zarafeti kağıda da yansıtıyor, *Hayatımın Filmleri* sinema ve film yönetmenliğine, işi sinema olan birinin en der bulunur bakış açısından bakıyor. Sinemaya Truffaut'nun benzersiz gözünden bakmak isteyenlere.

Sinema tarihinin büyüleyici döneminin kişisel tarihçesi.

— Stanley Kauffman, *New Republic*

Truffaut'nun otobiyografik bölümlerle dolu eleştirileri her satırında sinemaya ve yönetmenlik sanatına duyulan duyarlılığı yansıtıyor.

— Kirkus

Hayatımın Filmleri en okunabilir ve en eğitici sinema eleştirisi kitaplarından biri.

— *American Film*

Hayatında hiç film çekmeseydi de Truffaut'nun kitabının yararlı ve eğitici olduğu söylenebilir.

— Charles Champlin, *Los Angeles Times*



ALFA

www.alfakitap.com

f /alfakitap

t /alfakitap

ALFA SINEMA

ISBN 978-605-106-963-0



9 786051 069630