

# 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>

MARTIN SCORSESE

Derleyen: Peter Brunette

6

# MARTIN SCORSESE

Derleyen: Peter Brunette

Türkçesi: Serap Işık



6

agorakitaplığı

## PETER BRUNETTE

George Mason Üniversitesi'nde İngilizce sinema araştırmaları profesörü olan Peter Brunette, aynı zamanda *Roberto Rossellini* ve *Michelangelo Antonioni*'nin Filmleri kitaplarının yazarı olup, David Willis'le birlikte *Screen/Play: Derrida and Film Theory* kitabına imza atmıştır.

## SERAP IşIK

Marmara Üniversitesi, Hukuk Fakóltesi mezunu. Aynı üniversiteye bağlı Avrupa Birliği Enstitüsü'nde AB Hukuku yüksek lisans derslerine girdi. Avukat olarak çalıştı. TESEV'in Dava İzleme ve Adalet Savunuculuęu projesinde araştırma yapmaya ve İngilizceden kitap ve makaleler çevirmeye devam etmektedir.

Derleyen: Peter Brunette

# MARTIN SCORSESE

Türkçesi: Serap Işık

**a**  
**agorakitaplığı**

**Sinema 44**

**Martin Scorsese**

**Derleyen: Peter Brunette**

**Kitabın özgün adı:**

***Martin Scorsese – Interviews***

**University Press of Mississippi, 1999, Jackson**

**İngilizce'den çeviren: Serap Işık**

**Görsel kavram: Mithat Çınar**

**Mizanpaj: Sibel Yurt**

© 1999; University Press of Mississippi  
© 2008; bu kitabın Türkçe yayın hakları  
Agora Kitaplığı'na aittir.

**Birinci Basım: Şubat 2011**

**ISBN: 978-605-103-102-6**

**Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık**

**Davutpaşa Cad. No: 123, Kat: 1 (Vakıfbank üstü)**

**Topkapı/İstanbul**

**Tel: (0212) 482 36 01**

**AGORA KİTAPLIĞI**

**Kuloglu Mah. Turnacıbaşı Cad.**

**No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL**

**Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28**

**[www.agorakitapligi.com](http://www.agorakitapligi.com)**

**e- posta : [agora@agorakitapligi.com](mailto:agora@agorakitapligi.com)**

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Sunuş                                                                          | ..vii      |
| Çok Yürürdü Arka Sokaklar'da (Guy Flatley)                                     | .....1     |
| Sinema Üzerine Diyalog: Martin Scorsese (Amerikan Sinema Enstitüsü)            | .8         |
| Martin Scorsese'nin Kumarı (Guy Flatley)                                       | ...58      |
| "Kan ve Vahşet Beni Heyecanlandırıyor!" (R. Goldstein-M. Jacobson)             | ..73       |
| Taksi Dansçısı (Jonathan Kaplan)                                               | ...88      |
| Scorsese'den Muhteşem Bir Müzik Grubuna Ağıt (Terry Curtis Fox)                | ..99       |
| Kızgın Boğa (Michael Henry)                                                    | ...106     |
| Yeni Filminin Rengini, Scorsese'nin Geçmişi Veriyor (Michiko Kakutani)         | ...127     |
| Çizerek Anlatmak (P. Biskind-S. Linfield)                                      | ....135    |
| ...Ve Kan (Richard Corliss)                                                    | .....145   |
| Scorsese: İki Kıyılı Bir Hikâye (Amy Taubin)                                   | ...;...158 |
| Bir Şeyi Onu Öldürecek Kadar Sevmelisiniz: Uzlaşmama Sanatı (Chris Hodenfield) | .....163   |
| Scorsese'nin Saplantılar Sineması (Amy Taubin)                                 | .....177   |
| "Truffaut ve Godard'ın Tekniklerini Severdim" (Gavin Smith)                    | .187       |
| Sokaklar Neyi Anlatır? (Anthony Decurtis)                                      | .....202   |
| Hollywood'a Yollanırken (Peter Biskind)                                        | .236       |

|                                                                        |             |
|------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>“Yıllar İçinde Anlatı Sinemasına Saplanıp Kaldım” (Gavin Smith)</b> | <b>.254</b> |
| <b>Martin Scorsese’nin Vasiyeti (Ian Christie)</b>                     | <b>.279</b> |
| <b>Görme Sanatı: Martin Scorsese’nin Kundun’u (Gavin Smith)</b>        | <b>.300</b> |
| <b>Her Şey Biçimdir (Amy Taubin)</b>                                   | <b>.326</b> |
| <b>Kronoloji</b>                                                       | <b>.339</b> |
| <b>Filmografi</b>                                                      | <b>.341</b> |

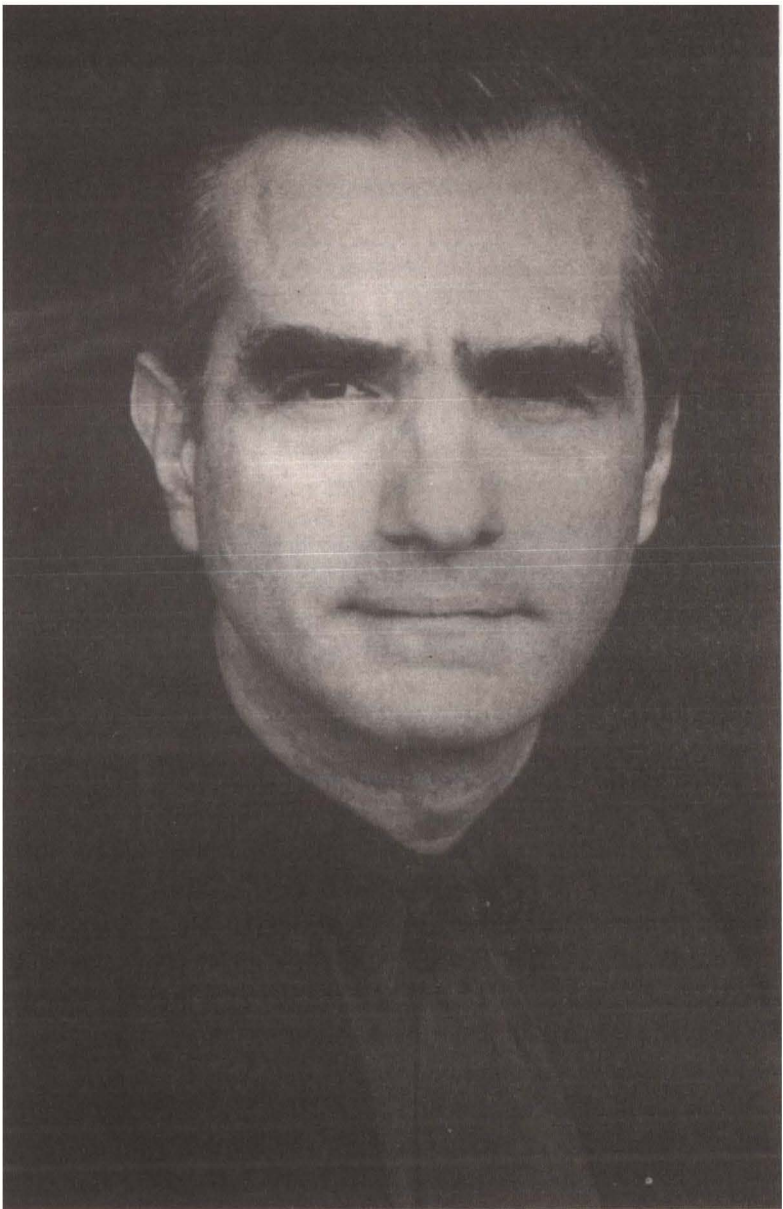


Şimdi ellisini\* geçen, Amerikan sinemasının bir zamanlarki yaramaz çocuğu Martin Scorsese, pek çok eleştirmen ve sinema tarihçisi tarafından yaşayan en iyi yönetmen olarak kabul ediliyor. Kendisinin ilk kez ciddi anlamda fark edilmesini sağlayan ve derinlemesine otobiyografik öğeler içeren *Mean Streets*'den (Arka Sokaklar, 1973) en son gösterime giren filmi *Kundun*'a (1998) kadar Scorsese, Hollywood stüdyo sisteminde belki de başka hiçbir Amerikan yönetmenin yapamadığı şekilde sanatsal ve kişisel filmler yapmayı başardı. Bu kitapta yer alan, Scorsese'nin kişisel yoğunluğu, varlığı ve ustalığa olan takıntısının her yönüyle hissedildiği röportajlarda, Scorsese'nin hayatı ve filmlerinin klasik temaları hemen göze çarpmaktadır. Fakat asıl

---

\*) Kitabın orjinalinin yayın tarihi 1999'dur. (ç.n.)





Martin Scorsese.

önemli olan, bu derlemenin kapsadığı yirmi beş yıllık dönemde bu temaların ne kadar az değiştiğidir.

Yönetmenin 1970'lerin başında verdiği ilk röportajlarından, açıkça bahsettiği batıl inançlarını (yirmi yıldan fazla bir süre önce, "Fiziksel olarak çok az zamanım kaldığına ikna oldum," demişti), psikoterapisini, çocukluğundan beri peşini bırakmayan astımını ve pek çok nevrozunu -mesela, uçuş korkusunu- öğreniyoruz. Nitekim kendisi defalarca ve saplantılı bir şekilde yalıtılmış çocukluğundan, bütün spor dallarından uzak durduğundan ve filmlere nasıl da bir savunma mekanizması olarak yöneldiğinden bahsediyor. Bu konuşmalarının hepsinde inanılmaz hızlı, sinirli ve kesik kesik diye tanımlanan konuşmalarını tekrar tekrar duyarız. Her geçen yıl her röportaj serisi farklı bir boşanmayı ve kişisel dağılmayı kayda geçirir ve yönetmenin başarısız evliliğiyle ilk çocuğundan depresif bir şekilde ayrılışını, sık sık tekrarlanacak travmalarını öğreniriz. Bu röportajların en etkileyici olanları neredeyse birer mini-psikanaliz oturumuna dönüşür ve röportajcılar alçakgönüllü yönetmene sürekli "Marty" diye hitap ederler. 1980'lerin başında Scorsese'nin *Positive* muhabiri Michael Henry'ye yaptığı, intiharla flört ettiğine dair itirafıyla, belki de kişisel bir çöküşe tanıklık ederiz.

1990'lara gelindiğindeyse, Scorsese (hâlâ nevrotik olsa da) İncil, sanat ve klasik edebiyat üzerine bilgiyle kuşatılmış çok daha mülayim bir adama dönüşmüştür. Hatta kendince, bilge bir adam, Reagan dönemi sinemasına dair sert ve derin analizleri olan bir adam haline gelir. 1990'da Anthony DeCurtis'e edebiyatla olan ilişkisinden bahsederken, "Sanırım büyük S ile yazılan 'sanat'ın tahakkümü hâlâ biraz gözümü korkutuyor. Ve her zaman sözün görüntü üzerinde tahakkümü var: Yazılan her şey daha iyi olmak zorunda. Çoğu insan kendini sözcüklerle ifade etmenin filmlerle ifade etmekten daha gerçek olduğunu hissediyor. Ve bence bu bizim toplumumuzda bir sorun," der. 1993'te sevgiyle ve büyülenmiş bir halde, New York'un küçük İtalyasının arka sokaklarından çok uzak olan, Edith Wharton'un *The Age of Innocence*'de (Masumiyet Çağı) yarattığı dünyanın duygusallığını (giysiler ve çiçeklerle) nasıl yansıtmı-

ya çabaladığını anlatır. Ve belki de artık orta yaşlarının sonuna gelmiş bir adama yakışacak biçimde ahlâki sorunlar, onun gözünde hiç olmadığı kadar önem kazanmış gibi gözükür.

Ayrıca, Scorsese'nin her filmde tekrar tekrar başvurduğu, arkadaşlardan ve ahpap olunan çalışanlardan oluşan küçük bir kadroya olan güçlü bağlılığı, aslında başlı başına Avrupa usulü bir adet ve tabii ki Avrupa sinemasına tapan birinin mizacıyla tamamen bağdaşır. Neden bu kadar sık boşandığını biraz olsun açıklayan bir unsur olmasından ziyade, kuşkusuz sevdiklerini en derin tutkularının bir parçası haline getirme çabasının bir işareti olarak, o dönem kiminle evliyse eşine nasıl içtenlikle çalışmalarında yer verdiğini görürüz. Kendi vizyonunu gerçekleştirme-yeye yönelik o hiç eksilmeyen dürtüsünü de bütün bunlardan ayırmak mümkün değildir ve bu derleme kitapta yer alan erken tarihli röportajlarda (her ikisi de Scorsese'ye derin hayal kırıklığı yaratan hatalar olarak görünen) *New York, New York* ve *The Last Temptation of Christ* (Günaha Son Çağrı) gibi gözde projeler için sıkça ve vaktinden evvel yapılan göndermelere rastlamak şaşırtıcıdır. Kırkına geldiğinde *Raging Bull*'ın (Kızgın Boğa) muazzam başarısının desteğiyle, hassas bir şekilde (ikna edici olmasa da) 'basitleştirmek' istediğini söyler ve bütün ilişkiler üzerindeki etkisini rahatlıkla kabul ettikten sonra, çalışmanın aslında yaşamaktan daha önemli olup olmadığını sorgulamaya başlar. Röportajlar da açıkça göstermektedir ki, bu, hiçbir zaman gerçekten çözümlenmeyen ve nihai olarak bağdaşmayacak karşıtlar arasında bir dengeleme eylemidir.

Bu arada, ergenlik döneminde ona cidden rahip olmayı düşündüren çocukluk yıllarının Katolik inançlarına bir vurgu da vardır. Yıllar geçtikçe, dini inançlara yaptığı göndermeler daha belirginleşir. Ve İtalya'da olduğu gibi Amerika'da da, Katolizm pek çok işçi sınıfından İtalyan için olduğu şekilde, Mafya'yla ayrılmaz bir biçimde kaynaşmış durumdadır. Hayatının sahiliği (bir şekilde, Küçük İtalya'da ve gangsterler arasında geçen bir hayatın, banliyöde geçen hayal edilmesi zor -en azından Scorsese için- bir hayattan daha 'sahici' olacağı peşinen varsayılmaktadır) başlangıç-



Martin, *Italianamerican*'da (1974) babası Charles ve annesi Catherine Scorsese'yle.

tan beri önemli bir motiftir ve filmlerine de kesinlikle bir sahiçilik hissi vermektedir.

Scorsese büyüdüğü sokaklara hakim olan dehşet verici etnik düşmanlıklardan güçlü bir vurguyla bahseder ve kendisiyle görüşen orta sınıf gazetecileri ve dolayısıyla bu röportajları okuyanları da afallatmaktan hoşlanıyor gözükür. 1975'te *New York Times*'ın kadrolu yazarlarından Guy Flatley'e dediği gibi: "Bu insanların etrafta dolaşmasına, çalıntı mallar alıp satmalarına pek çok insan şaşıyor. Oysa ben şaşırmıyorum. 50 sent yerine 19 sente onlardan diş macunu satın alıyorum. Neden olmasın? Bu onların eroin işiyle uğraşmalarıyla aynı şey değil. Ve unutmayın, tombacılar bile çalıskan adamlardır."

Scorsese'nin filmlerinin dokusunun büyük kısmını bu otobiyografik özellikler oluşturur ve bu, *GoodFellas* (Sıkı Dostlar, 1990) kadar *Arka Sokaklar* (1973) için de geçerlidir. Bu iki film arasındaki bir diğer bağlantıysa, Scorsese'nin her ikisinin de dram oldukları kadar, belli bir insan tipinin ne konuştuğunu, ne

düşündüğünü, giyiniş ve hareketlerini anlatan ilkel birer eser, bir çeşit *belgesel* olarak da nitelendirilebilecekleri üzerine ısrarı oluşturur. Benzer bir şekilde, 1993'te Edith Wharton'un romanının bir uyarlaması olan *Masumiyet Çağı*'nın bir nevi 'antropoloji' çalışması olduğuna işaret eder. Bu filmde ortaya konan, Scorsese'nin sözleriyle "ayrıntıların *Günaha Son Çağı*'dakinden de spesifik olduğu bir dünyanın yeniden yaratılması"dır. Yine 1996'da *Sight and Sound*'daki bir röportajında, 1970'lerde Las Vegas'ta geçen filmi *Casino*'nun (Kumarhane), başka şeylerin yanı sıra, o zaman ve mekânda geçen bir belgesel olarak tasarlandığını belirtir.

Yine bu röportajlarda yönetmenin, sinemaya ve özellikle de karmaşık ve mümkün olduğunca kendine özgü filmlere olan başlangıçtaki saplantısını ve sadece bir meslek veya iş olmaktan öteye geçen tutkusunu da görebiliriz. Bu tutku ve saplantı tabii ki bütün kariyeri boyunca devam edecekti ve umulmadık yerlere anlaşılmaz sinemasal göndermeler yerleştirmesini sağlayacaktı. Örneğin, *Taxi Driver*'de (Taksi Şoförü) bir Godard göndermesi olduğunu ve daha da şaşırtıcısı, Travis Bickle'in yemek seçiminde Bresson'ın çileci *Diary of a Country Priest*'indeki (Bir Kasaba Papazının Güncesi, 1950) kanserli rahibe bir gönderme yapıldığını öğreniriz. Daha sonraları, *New York, New York*'u yapmanın, sinemayla olan gönül ilişkisinin sona erdiğinin sinyallerini veren bir çeşit 'kâbus' deneyim olduğunu söyler, fakat sonraki makalelerde bu ilişkinin kolayca yeniden alevlenebilen türden olduğunu anlayabiliriz. 1997'deki bir röportajda ilk kez, sinemanın korunmasına dair günümüze kadar devam eden görüşlerinden tutun, bilgisayarlı renklendirmeye karşı çabalarından bahseder.

Film tekniğine duyduğu derinlemesine, eksiksiz bağlılığı da bununla alakalı bir şeydir. Scorsese gerçekten teknik açıdan gelmiş geçmiş en bilinçli yönetmenlerden biridir ve bu pek çok röportajda, özellikle de kendini tekniğe aynı derecede kaptırmış Gavin Smith'le *Film Comment* için yapılanlar söyleşilerde ortaya çıkmaktadır. Scorsese en başından beri bütün filmlerinde storyboard kullanmaya kendini adanmış durumdadır ve bu da filmlerinde görselliğin üstünlüğüne işaret eder; bunun yanında film-

lerinde kullandığı müziklerin nüanslarının kusursuz olması gibi başka konularda da takıntılı bir tutum sergiler. Smith'le yaptığı 1990 tarihli röportajında, *Sıkı Dostlar*'ın film müziğinde yer alan neredeyse her şarkının kullanım amacı hakkında yaptığı açıklamalarla baş döndürür (tıpkı 1996'da Ian Christie'ye *Kumarhane*'nin müzikleri hakkında anlattığı şeylerle baş döndürdüğü gibi). Smith'le 1993'te *Masumiyet Çağı*'na dair yaptığı söyleşide, her biri açıkça seçilmiş olan her çekim ve her kamera hareketinde hayrete düşürecek kadar tekniğe vakıf olduğunu gösterir. Biçimsel öğelere olan ilgisine rağmen, ilk röportajdan itibaren filmlerinin, karaktere güçlü bir şekilde odaklanarak başladığını vurgular. Örneğin 1976'da *Taksi Şoförü*'nün ölümsüz karakteri Travis Bickle'dan söz ederken şöyle der: "Toplumsal değişimi gerçekleştirmek için, öncelikle bireysel karakterleri anlamakla başlamak zorundasınız... En iyi yöntem bir karakterle başlamak ve onu temalarınızı gösteren sahneler ve çatışmalar aracılığıyla ortaya koymaktır... Ben her zaman bir kişiyle başlarım, bir önermeyle değil."

1976'da söylediği gibi, filmlerine 'hakim olan tematik fikrin' aslında "bir yabancıнын kabul edilme mücadelesi" olduğu defalarca açıklık kazanır. Dahası, bu yabancıнын öncelikle ve herkesten çok kendisi olduğunu ve başlıca karakterlerinin kendi sorunları, takıntıları ve garipliklerini bir şekilde anlamaya çalışmanın ürünü olduğunu rahatlıkla kabul eder. Rüyalarından etkilendiğini ve eğer *Taksi Şoförü*'nde Travis'in sinirlendiği kadar sinirlenmemiş olsaydı filmi yapmak zorunda kalmayacağını söyler. *New York, New York*'un, her ne kadar savaş sonrası dönemde çekilmiş ve stilize bir yapıya sahip olsa da, açıkça Scorsese'nin "kendine, ilişkilerine, evlilikleri"ne dayandığını öğreniriz. *The King of Comedy*'yle (Komedi Kralı) otobiyografik öğeler iki istikamette ilerler. Scorsese, Rupert Pupkin'in sürekli reddedilişinin kendisinin katlanmak zorunda kaldığı önceki reddedilişlere dayandığını ve Pupkin'in kişiliğinin Scorsese'nin 'her ne pahasına olursa olsun başarma' arzusundan kaynaklandığını belirtir, ama artık kendisi ve De Niro daha tanınmış hale geldiği için, kendisinden bir şey-



Paul Schrader, Martin Scorsese ve Robert De Niro *Taksi Şoförü*'nün (1976) çekimleri sırasında.

ler isteyen Pupkin gibi insanlar tarafından askıntı olunan Jerry Lewis gibi bir karakterle de kendini özdeşleştirebildiği düşünce-sindedir. Scorsese, iyi bildiği New York ortamında çekilen sıradışı *After Hours*'da (Geç Saatler) yine bir başka yabancıyı anlattığına değinir ve bu filmi, Paramount'un, gözde projesi *Günaha Son Çağrı*'nın uyarlamasını iptal ettiğinde hissettiği hayal kırıklığından dolayı yaptığını itiraf eder.

Keza bu satırlarda, kariyerinin başından beri pek de değişmeyen bir yaklaşımı, yani aktörlerle doğaçlama bir yöntemle kurduğu ilişkiyi öğreniriz. Bunun doruk noktası kuşkusuz *Taksi Şoförü*'nde De Niro'nun ayna karşısında öfke alıştırması yaptığı o ünlü sahne ile *Sıkı Dostlar*'da Joe Pesci'nin barda çığrından çıktığı sahnedir. Bu röportajlarda ortaya çıkan şey, Scorsese'nin aktörleriyle, özellikle de De Niro'yla arasında bir çeşit sezgisel iletişim kurulduğu ve aktörlerin metodlarını değerlendirirken kendisinin çok ihtiyatlı davrandığıdır. *New York, New York*'un aşırı sitilize edilmiş seti karşısında büyük bir uyuşmazlık yaratan ve de filmin fena halde başarısız olmasına yol açan şeyin işte bu doğaçlama

eğilimi olduğu görülür. Doğaçlamaya duyduğu bu ilgi, işe yarasın ya da yaramasın, Scorsese'nin tercih ettiği, genelde sezgisel olan ve birçok harika filmde ona çok faydası dokunan film yapma tarzıyla bağdaşan bir ögedir. 1988'de Richard Collins'e şöyle der: "Film çekmekten hoşlanmıyorum. Etrafta çok fazla insan, yanlış giden çok fazla şey, çok fazla kişilik var ve fazlasıyla... rasyonel olmak zorundasınız. Rasyonel olmayı sevmiyorum. Zaptedilmeyi sevmiyorum."

Burada işbirliğine de ciddi bir vurgu yapılır ve Scorsese başarılarından elde ettiği itibarı paylaşmakta daima fevkalade cömert davranır (ve hataları için kendini suçlar). Hatta bir röportajında şaşılacak derecede mütevazı şekilde *Taksi Şoförü*'nün başarısının büyük kısmının senaryo yazarı Paul Schrader'e atfedilebileceğinin ve *Kızgın Boğa*'nın mükemmelliğini öncelikle Robert De Niro'ya borçlu olduğunun altını çizer.

Hollywood'un ticari dünyasında 'auteurist' bir yönetmen olarak çalışmanın devam eden zorlukları meselesi de dile getirilir. Daha 1970'lerin ortalarında Scorsese, gişe rekorları kıran, çoğunluğu memnun eden *Jaws* ve *Rocky* gibi filmlerin başarısının, onun insanların muhtemelen görmek istemeyecekleri şeyleri, gerçek şeyleri gösteren yaldızsız, aşırı gerçekçi filmlerini yapmaya devam etmesini engelleyebileceğini açıkça fark eder. Ironiktir ki 1976'da yayınlanan "Martin Scorsese'nin Kumarı"nda, en feci ticari başarısızlığı olacak olan *New York, New York*'un bu duruma bir çözüm getirebileceğini umar. İşte bu noktada sorunu olabildiğince doğrudan bir dille gözler önüne serecektir: "Ticarileşme meselesi bir endişe kaynağı. İnsan bir seçim yapmak zorunda mı, ya bir Akademi Ödülü alıp milyoner olmaya göz dikmek ya da sadece istediğiniz filmleri yapıp açlıktan ölmek zorunda mısınız?" Aynı yıl *Taksi Şoförü*'nin çekimleri esnasında Scorsese'nin filmin hızlı ve ucuz olmasını isteyen Columbia'dan bazı yöneticilerle, Cybill Shepherd ve Robert De Niro'nun olduğu, Scorsese'nin dışarıdan geçen kalabalığın önünde çekmek istediği ama böyle çekilirse çok daha pahalıya mal olacak bir sahne üzerine şiddetli bir şekilde tartıştığını öğreniriz. "O gece çok buhran geçirdim ve çok



telefon görüşmesi yaptım. Bir arkadaşşıma ‘Bu kadar. Benim filmi yapma yöntemimi beğenmiyorlarsa o zaman filmi yapmayacağım’ dedim. Bu, bir şeyi, onu öldürmek zorunda kalacak kadar çok sevdiğinizi fark ettiğiniz anlardan biriydi.” 1978’de The Band’in son turnesi üzerine yaptığı sade fakat başarılı bir belgesel olan *The Last Waltz*’dan (Son Vals) sonra, haklı olarak büyük bütçeli bütün projelerden uzak durmak istediğini tekrarlar. Tabii bu eğilimi daha sonra değışecektir ve bu ifade büyük ölçüde o anki hayal kırıklığını yansıtıyordur. 1980’de *Kızgın Boğa*’nın gösterime girmesinden sonra, bunun Amerika’da yaptığı son film olduğuna kaniydi. Bu düşünce doğal olarak çok büyük kaygılara yol açıyordu, çünkü bir Amerikan filminden başka bir şey yapamayacağı duygusu içindeydi.

Yine de kariyerinin en büyük düş kırıklığı kesinlikle *Günaha Son Çağrı*’yı yapma çabasıydı. Proje ilk kez iptal edildikten sonra *American Film*’e verdiği 1986 tarihli röportajda burukluğunu dile getirmiştir. Bu röportajda şöyle diyecektir: “Umuyorum bir gün *Günaha Son Çağrı*’yı yapabileceğim, fakat bu ülkede ve bu ülke tarafından finanse edilerek olmayacak. Asla. Unutun bunu. Bu filmin Amerikan endüstrisiyle hiç ilgisi yok. Yani, Spielberg filmlerini seviyorum. Bu harika küçük çocuklara sahipsiniz. Fakat herkesin böyle şeyler yapması gerekmiyor” (Sonuçta *Günaha Son Çağrı* 1988’de bir Amerikan stüdyosu olan Universal tarafından yapıldı, fakat çok küçük bir bütçeyle). Bu sırada Paul Newman ve Tom Cruise’un başrollerinde yer aldığı, ticari açıdan başarılı ve 1987 yılında bir röportajda söylediği gibi ‘salt teknik’ bir alıştırma olan *The Color of Money*’i (Paranın Rengi) çekti. Aynı röportajda, o günkü seyircinin ‘yozlaşması’na dair buruk bir değerlendirmede de bulunmuştur: “*Top Gun* ve *Rocky* gibi filmlerle nasıldayozlaştıklarına bakın. Yozlaştırdılar; yazık... Mahrum bırakılıyor seyirciler. Basit duygular peşindeler, çok yazık. Gerçekten bu duyguları hissediyorum.” 1988’de nihayet *Günaha Son Çağrı*’yı yaptığıında bu film, dindar sağıın protesto feryadıyla karşılandı. 1989’da kendisini asıl korkutanın, mutlu sonlarıyla *Rocky* gibi filmlerin, kendi yapmak istediği çok daha gerçekçi filmleri zo-

ra sokması olduğunu söylüyordu. “En kötüsü de duygusallar. Al-datmaca. Problem burada. Ben bunun neresinde yer alabilirim, bilmiyorum... Pek çok filmin o neşelendirici, aşkın duygusallığını yaratmak benim açımdan çok zor, çünkü bu gerçek değil. Ben büyük bir hakikat kâhini olduğum için değil, sadece bunu sette yapmak çok utanç verici. Sahneyi nasıl düzenlersiniz? Aktörlere ne dersiniz?” Fakat 1992’de, daha olgun bir Scorsese, devam eden maddi problemlerine rağmen Hollywood’la psikolojik düzlemde barışmış gibi görünür ve ağzından şu sözler dökülür: “Amerika’da ortaya çıkan sinema oyuncularını Hollywood’dan geliyorlar. Hollywood sinemasından. Ve ben bu yüzden Hollywood’la özdeşleştirilmekten gurur duyuyorum... Ben hâlâ bir Hollywood yönetmeniyim ve her zaman da dünyanın geri kalanınca böyle bilinmekten gurur duyacağım.”

İlk röportajlarından beri kendisine en çok soru yöneltilen meselelerden biri de şiddettir ve Scorsese buna verdiği cevaplarda kayda değer ölçüde dürüst ve açıksözlüdür. 1976’da şunları belirtir: “Şiddet her zaman benim açımdan biraz korkutucu oldu, fakat beni büyülüyor, özellikle de sebepsizse. Daima beklemediğiniz bir anda patlak veriyor.” Aynı yıl başka bir röportajda, şiddetin “tıpkı gerçek hayatta meydana geldiği gibi sade, dosdoğru, hızlı ve kaba, sert ve aptalca görünüyorsa olması gerektiği”ne değinir. Neden filmlerinde hep insanların boyunlarından kanadıkları sorulduğundaysa, skandal yaratacak şekilde şu cevabı vermiştir: “Bana kalırsa, ben kan fışkırtma fikrini seviyorum, bu... gerçekten bir arınma gibi, yani kan çeşmeleri gibi... fakat bu gerçekçi, tamamen gerçekçi bir şey. Yani, söz konusu olan benim kendi başım... Vurulma fikrini seviyorum.” Bu filmlerin midesi kolayca bulanana göre olmadığı çok açık.

Fakat 1992’ye gelindiğinde *South Atlantic Quarterly*’de yayınlanan röportajında bu konu hakkında çok daha temkinlidir. *Taksi Şoförü*’nün iyi bilinen sonunu Sam Peckinpah’ın aşırı şiddet içeren *Vahşi Belde*’siyle kıyaslarken, “İnsanların şiddetten keyif almasını engelleyemezsiniz, çünkü burada söz konusu olan insanoglu,” demiştir. Yine de seyircinin aldığı keyfi üreten şeyin sadece şiddet ol-

madığı konusunda ısrarcıdır: “Düzenleme sırasında sahnenin yaratılışında, kamera hareketlerinde, ses efektlerinin ve müziğin kullanılışında ve karakterlerin hareket alanlarının belirlenmesinde de [şiddet] var. Bu yüzden sanki... sanat gibi... iyi sanat, kötü sanat, kayıtsız sanat, artık her ne halt demek istiyorsanız, bu yine de sanat. Keyfi de buradan geliyor.” *Taksi Şoförü’nün* sonunun nasıl çekildiğinden bahsederken kaçınılmaz bir huzursuzluğun varlığını kabul etmiş ve analogiyi şöyle sürdürmüştür: “*The Wild Bunch*’ın (Vahşi Belge) sonundaki katliamı ne kadar sevsem de bunu sırf eğlence olsun diye filme koymazdım. Sırf eğlence için koyarsanız bu başka, bir şey olur. Tamamen başka, marazi bir alan bu.”

*Taksi Şoförü*, *Kumarhane*, *Komedi Kralı* gibi filmlerin ve bunlar gibi pek çoğunun, esasen bu tartışmalı alanın ötesinde Amerikan hayat tarzını ve kurumlarını sosyo-politik açıdan zekice eleştiren bir boyuta uzanmaları, şiddetin bu sağlıklı cazibesini dengeleyebilir bir unsur haline gelir. Örneğin, bir röportajda içimiz rahatlayarak öğreniriz ki, Scorsese’nin zihninde *Arka Sokaklar*, Mafya’nın yöntemleriyle Vietnam dehşetinden yeni kurtulan her şeye kadir devletin yöntemlerinin doğrudan bir birleşimini yansıtan düpedüz siyasal bir belge olarak tasarlanmıştı.

Bu röportajlar derlemesini kesintisiz biçimde okumanın en keyifli taraflarından biri de, kesinlikle, derinlemesine duyarlı ve sezgili bir genç adamın, yıllar boyunca tutkusundan hiçbir şey yitirmemeyi başaran anlayışlı ve bilge bir adama evrilmesine tanıklık etmenin verdiği o büyük keyif olsa gerektir.

University Press of Mississippi’nin röportaj serilerinde uyguladığı politikaya uygun olarak, bu kitapta yer alan röportajların hiçbirinde önemli ölçüde bir düzeltme yapılmamıştır. Bu durum Scorsese’nin açıklamalarında tekrarlara yol açabilecekse de akademik okurlara daha çok bütünlük sağlayacaktır. Daha da önemlisi, yönetmenin gizli korkuları ve saplantılarının işareti olan bu tekrarların da son derece bilgilendirici olabileceğini akılda tutmak gerekir.

# ÇOK YÜRÜRDÜ ARKA SOKAKLAR'DA

Guy Flatley, 1973\*



Martin Scorsese uzun zaman önce tanrıya elveda dedi. Fakat bu hikâyeyi, onu kısa süre önce Hollywood'daki evinden buraya taşıyan uçağın hosteslerine yutturmakta fazlasıyla zorlanabilirsiniz.

Scorsese itiraf ediyor: "Uçağa her binişimde, fark ediyorum ki ben gerçekten bir ateist değilim. Çünkü uçağım kalkar kalkmaz içimden 'Tanrım, sevgili Tanrım,' diyorum. 'Bütün günahlarım için üzgünüm, lütfen bu uçağın düşmesine izin verme.' Ve dua etmeye devam ediyorum -yüksek sesle-, ta ki uçak piste inene kadar."

Artık uçak indiğine ve tanrı bir kez daha öldüğüne göre, kısa boylu, etkileyici İtalyan-Amerikalı, Pierre süütünün güvenli sessizli-

---

\*) *New York Times*, 16 Aralık 1973.

ğinde oturup, kendi gözünde buram buram ilahiyat kokan mevzu-  
nun ardına düşebilir. Bu mevzu, filmler – Griffith'in *Kırık Çiçek-  
ler*'inden tutun da Rosellini'nin *Stromboli*'sine, Fuller'ın *Jesse James'i  
Vurdum*'undan kendisinin *Alice Artık Burada Yaşamıyor*'una kadar.

Kim bu Scorsese? Ellen Burstyn'in dulluğa savruk ve yumuşak  
bir geçiş yapan bir gece kulübü şarkıcısı rolüyle karşımıza çıka-  
cağı *Alice Artık Burada Yaşamıyor*, otuz bir yaşındaki bu genç yö-  
netmenin yeni filmi. Nitekim Scorsese bu henüz özgürlüğüne ka-  
vuşmuş kadına uygun bir talip bulmak için New York'a koştur-  
du. Fakat Alice'in en ateşli aşıklarından birini (evli bir manyak  
olduğu ortaya çıkan kibar görünümlü bir avukat) kimin oynaya-  
cağına çoktan karar verilmiş. Bu hastalıklı adamı, Scorsese'nin  
1969 yapımı filmi *Kapımı Çalan Kim?*'de ve *Arka Sokaklar*'da ba-  
şarı kazanmış Harvey Keitel canlandırarak.

New York Film Festivalinde gösterildiğinde eleştirmenleri sar-  
san ve Cinema 1'in müşteri kitlesine, New York'un küçük İtal-  
ya'sının işe yaramaz haydutları ve uyumsuzlarının hayatından  
sindirimi zor fakat operavari bir kesit sunan *Arka Sokaklar* şüp-  
hesiz Scorsese'nin beklenmedik çıkışıydı.

Bu, midesi kolay bulananlara göre bir film değil. Arabalar zın-  
gırıyor, silahlar patlıyor, kadınlar çığlıklar atıyor, adamlar kusu-  
yor, hızla ve öfkeyle yumruklar indiriliyor. Ve bizler boşunallığı  
hissediyoruz; yine biliyoruz ki, ekranda küstahça geçit töreni ya-  
pan bütün bu budala ve acınası figürler içlerindeki ve etrafların-  
daki şiddete mahkûmlar. Genç, tehlikeli ve merhametli bir kaba-  
dayı olan Charlie'nin pelte beyinli kankası Johnny Boy'u gözü  
dönmüş katillerden kurtarmak için harcadığı çılgınca çabanın ne  
boyutlara ulaştığını kesinlikle anlıyoruz.

Yine de sonunda Charlie ve epileptik kız arkadaşı Terasa Bro-  
oklyn köprüsünde kaçmaya çalışırken kanlı bir pusuya düşü-  
rildüklerinde altüst oluyoruz. (Tetiği çeken ufak tefek kara göz-  
lü Sicilyalı, Scorsese tarafından canlandırılıyor – belki Scorse-  
se'nin, terapi konusundaki yeteneği filmin kapanış yazılarında  
minnetle takdir edilen Kaliforniya'daki psikanalisti Dr. Robert  
Kahn'a anlamlı gelmiş olabilecek küçük bir rol.)

*Arka Sokaklar* sevimli olmayabilir, ama (yönetmenine göre) getto hayatını aynen yansıtıyor. Charlie karakteri günahkârlık üzerine bir rahibe yakışan hisleriyle kısmen Scorsese'nin kendisini ve kısmen de hâlâ Küçük İtalya'da yaşayan yakın bir arkadaşını dayanak alıyor. Yabancı ve savunmasız Johnny Boy da gerçek – fakat tıpkı Scorsese gibi asıl mahallesinden firar etmiş. Eğer Scorsese'nin filmlere karşı doyumsuz iştahı olmasaydı, bugün hâlâ anne babasının doğdukları ve yaşamaya devam ettikleri, kendisinin de Küçük İtalya'nın taşkın gangsterlerine ayak uydurmak için elinden geleni yapan cılız astımlı bir oğlan olarak büyüdüğü Elizabeth Caddesi'nde yaşıyor olması muhtemeldi.

*Arka Sokaklar*'daki Charlie'den farklı olarak Scorsese yasal olan tarafta kalmayı başardı. “Biz o tür gangsterler değildik. Etrafta bir dolu saçmalık vardı, fakat biz gerçek kavgalara nadiren girişirdik. Daha çok sosyal bir şeyin içindeydik, barlarda takılıyor, kız tavlıyorduk. Ben ve arkadaşlarım on iki veya on üç yaşımıza geldiğimizde berbat derecede çok sert içkiler içiyorduk.”

Peki sert uyuşturucular? “Asla. Esrar bile içmedik. Uyuşturucu kullanmanın satmak kadar kötü olduğunu düşünüyorduk. Arada bir ot deniyor olsam da hâlâ aynı şeyi hissediyorum. Zaten astımım yüzünden aslında pek sigara içmiyorum. Fakat ağır uyuşturucuları, asla. Bu, *Baba*'daki en önemli hassasiyet noktası. Mafya, pezevenkleri ve uyuşturucuları küçümsüyor.”

Bir iki eleştirmen Francis Ford Coppola'nın mafyaya muazam bakışının düşük bütçeli bir kopyası olduğunu söyleyerek *Arka Sokaklar*'ı küçümsedi. “Mardik Martin ve ben *Arka Sokaklar*'ın senaryosunu yedi yıl önce yazdık, dolayısıyla *Baba*'dan etkilenmiş olmamız zor. Hiç de aynı türde bir şey yapmayı denemiyorduk. Francis Coppola epik bir Hollywood filmi yaptı, iyi anlamda eski moda bir film yaptı, tıpkı *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi, fakat daha iyisi.”

O Carleone çocuklarının hiçbirini fark edilir şekilde Katolik çocukluk yıllarının anılarıyla çalkalanmıyorlardı. Öte yandan Scorsese (tıpkı *Arka Sokaklar*'ın vicdanlı başkahramanı gibi) kilisenin inanç sistemini ve ayinleri hafife almamıştı. “Arkadaşlarım ‘Tan-

rım, Marty, gerçekten rahiplerin sana söylediği bu şeylere inanıyor musun?’ derdi. Gayet de inanıyordum, hem de her kelimesine. Cuma günleri ete dokunamıyordum ve eğer Aşai Rabbani ayinine katılmazsam cehenneme gideceğimi düşünüyordum. Zaten ilköğrenimim bitince ilahiyat fakültesine gittim, fakat ilk senenin sonunda dua sırasında gürültü çıkardığım için beni okuldan attılar. Serseri mizaçlı olduğumu düşünüyorlardı.”

Scorsese yıkılmıştı, fakat New York Üniversitesi’nde bile yaşatacağı (ta ki sinema bölümüne gidene kadar), günün birinde rahip olma hayalini koruyarak, serserilik ederek ve patırtı çıkartarak Bronx’taki Cardinal Hayes Lisesi’ni bitirmeyi başardı. “Yıkılmıştım ve bütün iş güc meselesi yön değiştirmişti.”

O kadar çok yön değiştirmişti ki, Scorsese çok geçmeden çarpıcı öğrenci filmleri yapmaya ve sonunda da NYU’da yönetmenlik dersi vermeye başladı. Ayrıca 1960’lar boyunca CBS’de haber editörü olarak çalıştı, reklam çekimleri yaptı ve Woodstock’ta editör süpervizörü olarak görev aldı. En sonunda 1968’de kendisinin yazıp yönettiği ilk film olan *Kapımı Çalan Kim?*’i çekti. Aynen *Arka Sokaklar* gibi Scorsese’nin bakir filmi de duyguları sakatlanmış, ilişkileri önyargıyla zehirlenmiş, hassas ve genç bir İtalyan-Amerikalı serserinin ruhsal derinliklerine inmeyi amaçlıyordu.

Scorsese, “Önyargıyı getto yaratıyor,” diyor. “Hatırlıyorum, ben beş, abim on iki yaşındayken bir gün caddede yürüyorduk ve ansızın büyük bir kalabalık gördük. İnsanlar yere düşmüş bir adamın etrafında dikiliyorlardı, adamın kafası kanıyordu. Abim adama şöyle bir baktı ve bana dönüp dedi ki, ‘Aman, yahudinin teki işte’. İşte bu benim ilk hatıralarımdan biri.”

“Beşinci Bölge yüzünden İrlandalılardan da nefret ederdik. Herhangi birimizin polisi aradığı duyulmuş şey değildi, tabii rüşvet vermeyeceksek. Polislerin hepsi İrlandalıydı, hep içiyorlardı ve hep elleri açık bekliyorlardı. Onlara rüşvet veriyorduk ve bu sayede sokakta beyzbol oynayabiliyorduk. Bu hâlâ böyle, inan bana, Serpico sadece dış yüzeyi aldı.”

*Arka Sokaklar*’ın Küçük İtalya’daki hayatın kötü tarafını fazla vurgulamış olması mümkün mü? Burada yaşayan dürüst ve çalış-

kan bazı insanların da olması gerek. “Kesinlikle – Küçük İtalya’daki insanların çoğunluğu dürüst ve çalışkan. Benim ebeveynlerim altmış beşin üzerindeler ve *hala* dürüst ve çalışkan insanlar. Annem otuz yılı aşkın süredir bir giysi dükkânında çalıştı ve yönetimdeki bazı değişiklikler yüzünden artık emeklilik haklarından yararlanamıyor. Şu an iş görüşmelerine gidiyor.”

“Fakat bir de şu genç Türklerin muhiti var. Bu adamların etrafta dolaşmasına, çalıntı mallar alıp satmalarına pek çok insan şaşıyor. Oysa *ben* şaşırmıyorum. 50 sent yerine 19 sente onlardan diş macunu satın alırım. Neden olmasın? Bu onların eroin işiyle uğraşmalarıyla aynı şey değil. Ve unutmayın, tombalacılar bile çalışkan adamlar.”

Scorsese hiçbir zaman kaçak diş macunu satmadı ve hiçbir zaman tombalacılık yapmadı. NYU’ya gitti, kendine yarı İrlandalı yarı Yahudi tatlı bir kız buldu ve aile saadetiyle dolu bir hayat kurdu. Fakat bu saadet kısa sürdü; eski karısı şu an ikinci kocası ve Scorsese’nin sekiz yaşındaki kızıyla birlikte New Jersey’de yaşıyor.

“Sanırım evliliğim bir çeşit başkaldırıydı. O zamana değin Sicilyalı olan bir kızla çıkıyordum ve bu kızın bugün bile ailemle arası çok iyi. 1965’te Saint Patrick Katedrali’nde evlendim ve bundan kısa süre sonra kiliseyle bağımı kopardım. Ölümcül günah ve cinsel konularla ilgili bazı sorunlar vardı kafamda. Ama bana bunu *asıl* yaptıran, Los Angeles’ta oturup dinlediğim rahibin Vietnam’daki savaşın kutsal bir savaş olduğunu söylemesi oldu.”

Scorsese’nin Vietnam savaşına olan öfkesini en anlamlı şekilde yansıtan eseri, savaş karşıtı protestocular hakkında çektiği, *Street Scenes 1970* (Sokak Manzaraları 1970) isimli belgeseldir. Yine de ona göre en siyasal filmi, *Arka Sokaklar*. “*Arka Sokaklar* organize suçun yüce hükümetle aynı şey olduğunu gösteriyor. Hepsi birer makine. Sicilya kültüründe biz 2.000 yıldır bir şu hükümet bir bu hükümet tarafından ezile ezile, hükümetten çok şey ummamamız gerektiğini öğrendik. Aile bu yüzden bizim daima gücümüzü aldığımız bir birim.”





*Sokak Manzaraları*'nda (1970) Harvey Keitel ve Martin Scorsese.

“Tabii bu benim protesto etmeden arkama yaslanıp oturmam gerektiği anlamına gelmiyor. Washington’da yapılanlar, bizim ortaya çıkarabileceğimizden çok daha gizli kapaklı. İşlerin nasıl gittiğini anlamak Nixon’ın neredeyse iki dönemine mal oldu. Peter Boyle *Arka Sokaklar*’ı çok tutmuş. Geçenlerde Hollywood’da bir partideydik ve hepimiz çok içmiştik, yanıma geldi ve kolumu yakaladı, ‘Hey sen hiç çaktırmadan mesajı verdin, değil mi? Vaaz yok, hiçbir şey yok. Sadece onlara bu ülkedeki bütün hayat tarzlarının sadece ve sadece bir tek yere doğru gittiğini gösterdin – Watergate’e, dedi.”

Fakat hayatta politikadan ve filmlerden başka şeyler de var, güzel Sandra Weintraub gibi. “Sandy Alice Artık Burada Yaşamıyor’da benimle çok yakın çalışacaktı. Aslında yardımcı yapımcı gibiydi (filmin en başında çalışmaya başlıyor, benimle diyalogları tartışıyor ve oyuncu seçiminde önerilerde bulunuyordu). Geçen yıl *Boxcar Bertha*’da yer alan David Carradine’yi, *Arka Sokaklar*’da küçük bir rol olan barda öldürülen adam rolü için öneren Sandy’ydi. İnsanlar Sandy’ye sevgilim olduğu için iş verdiğimi

verdiğimi söylüyorlar, oysa gerçek şu ki o sinemayı *anlıyor* (*Arka Sokaklar*'da kurgunun bir kısmını bile o yapmıştı) ve böyle birini bulduğunuzda sıkıca elinizde tutmanız lazım.”

Kulağa sinema cennetinde yaşanmış bir birleşme gibi geliyor. Dünyaya inip evlenme gibi bir ihtimaliniz var mı acaba? “Emin değilim. Ne fark var ki zaten? İki veya üç yıldır bir kadınla birlikteyseniz evlisinizdir. Tabii ki eğer çocuk istersek durum değişir. Bazen insanın çocukları olmasının güzel bir şey olduğunu düşünüyorum, ama bizim işimizde değil. Bizimki ego merkezli bir meslek ve öncelikle kendinizle ilgilenmeniz gerekiyor.”

Doğrusunu isterseniz, Scorsese'nin egosu kızına hissettiği sevgiyi gölgelemedi; ayrılışları onu belli ki tasalandırmış. “Üvey babası ve annesiyle yaşıyor, iyi bir özel okula gidiyor ve mutlu. Yapabileceğim en iyi şey eğitim masraflarını karşılamak ve şimdi *Arka Sokaklar*'dan sonra artık bunu yapmam daha kolay. Geçtiğimiz yıl onu önceden olduğundan daha sık gördüm... fakat bana alışmak onun açısından başlı başına yeni bir şey. Karımla, Catherine üç veya dört yaşındayken ayrıldık. Birbirimizi tanımamız gerekiyor. Bir ay ya da daha fazla benle kalsa güzel olurdu.

“Catherine beş yaşından beri, onu kurgu odasına götürdüğüm ve kurgu ekranını kullanmasına izin verdiğimden beri, sinemayla iç içe,” diyor Scorsese, babacan bir gururla. “Donuk kareler hakkında her şeyi biliyor ve bütün filmleri de yönetmenleriyle birlikte tanıyor. ‘Bir Dick Fleischer filmi izlemek istiyorum,’ diyor mesela. Şu an en sevdiği film *Poseidon Macerası*. Bana bunu söylediğinde, ‘Ne? Sen benim kızım olamazsın!’ dedim.

“Film festivalinde *Arka Sokaklar*'ı izlemeye geldi. Onu üvey babası getirdi ve ben üzerine oturması için bir telefon rehberi bulmak zorunda kaldım. Çok komikti, festivali ve Lincoln Center'ın atmosferini çok sevdi, fakat film onu biraz allak bullak etti. Her şey çok çabuk olup bittiğinden hikâyenin tamamını takip edebildiğini sanmıyorum. Sonrasındaysa dili tutulmuştu, biraz utanmıştı.”

Scorsese'nin de bir anlığına dili tutulmuş gibi gözüküyor. “Biliyor musun,” diyor sonunda, “söylediği son şey ‘Bütün o *kanı* nereden buldun?’ oldu.”

# SİNEMA ÜZERİNE DİYALOG: MARTIN SCORSESE

Amerikan Sinema Enstitüsü, 1975\*



**James Powers:** Evet. Baylar bayanlar, yangın güvenliği kurallarını çiğneme pahasına da olsa bu kalabalık seminere hoşgeldiniz. Biraz önce Bay Scorsese'nin son çalışmasını izlediniz ve ben daha fazla kendisiyle aranızı girmeyeceğim. Sorusu olan?

**Soru:** Alice Artık Burada Yaşamıyor'da neden kameranın bu kadar hareketli olmasını tercih ettiniz?

**Martin Scorsese:** Bunun pek çok sebebi var. Öncelikle -ve size şu an gerçekten entelektüel bir sebep olarak bunu söyleyece-

---

\*) The American Film Institute'ün izniyle bu derlemeye alınmıştır.

ğim-, bunun sizin açınızdan bir anlamı yok, filmi izlemenizle bir ilgisi yok, bu sadece benimle ilgili bir şey, hepsi bu kadar. Entelektüel açıdan sebep, oldukça düzensiz bir halde ve asla gerçekten oturmamış karakterleri yakalamaya çalışıyor oluşum. Bu yüzden kamera sürekli değişiyor, hareket ediyor ve hafifçe kayıyor gibi. Ne zaman durmuş gibi gözükse diğer taraftan yeniden başlıyor. Durduğu zamanlar genellikle durağan sahneler, tıpkı Ellen Burstyn ve Diane Ladd arasında geçen banyo sahnesi gibi. Ellen Burstyn'in Kris Kristofferson'la sevişmesinden hemen sonra çekilen sahnedeysen (ikisi de konuşuyorlar) temel olarak Kris'in arka planda olduğu Ellen'in bir boy çekimi, Kris'in ön planda olduğu Ellen'in bir boy çekimi veya Ellen'in ön planda olduğu Kris'in bir boy çekimi var, yani her ikisi de kadrajdalar. Bu sahnede kamera sadece iki kez hareket ediyor, Ellen çocukken ne yaptığını göstermek için yataktan kalktığında kamera o tarafa yöneliyor (hareket ediyor) ve geri gelip Kris'in kucığına oturana kadar ona doğru ilerlediği yönde bir kez daha yer değiştiriyor.

*Soru: Yani, aslında temelde kamerayı karakter hareket ettiği için mi hareket ettiriyorsunuz?*

Yo, hayır hayır. İlgisi yok, bazen kamera hareket eder, çünkü kişi hareket eder, dolayısıyla hareket ettirirsin. Kaldı ki bu durumda kamera Ellen hareket etmek için kalktığında hareket ediyor. Burada sadece bir pan hamlesi yapabilirdim, fakat bu fiili bir takipti. Benim açımdan farklı bir anlamı var. Hem hareket halinde bir kamera benim hoşuma gidiyor.

*Soru: Büyük Tıraş'da kamerayı bu kadar çok hareket ettirmemiştiniz. Bunun sebebi nedir?*

Büyük Tıraş –o odada pek fazla hareket edemezsiniz. Hepsi televizyon reklamı gibi birer klipti. Arka Sokaklar'da da durum aynıydı, çocuklar masada konuşuyorlardı, aynı kaygan, sinsî his. Boxter Bertha'da Barry Primus kartlarla katakulli yapmaya çalışıyor ve bu yüzden gevşekçe gülümsüyor, kamera gevşekçe masanın karşı kenarından kayıyor. Bu teknik burada, Boxcar'da başladı aslında. Bu anlarda bu karakterlerle seyircide değişken bir psi-

kolojik duygu uyandırmaya çalışıyorum. Bu sahneleri izleyince pek sakın kalamıyorsunuz. Alice'teki Ben'in odaya daldığı o sekans – işte fark ettiyseniz, bu sekans Alice'in oğlu Tommy'yle konuşmasıyla başlıyor ve oğlu ona, "Bu gece eve yine geç mi geleceksin?" diyor. Bu sahne iki basit yakın çekimle çekilebilirdi, fakat ben elle çektim ve bu şekilde dolaşıp durdum; bir bakıma bu, şiddete dair bir önseziydi, çünkü görünürde hiç sebep yokken kamera âdeta öfkeli gibiydi. Fakat geri dönüp tekrar bakarsanız -ve bütün film bunun gibi izlenimlerle doludur... yani biz bu şekilde yaptık. Bazen bunu yapmaktan kaçınamayacağım odalarda bulundum; el kamerası kullanmak zorunda kaldım. Odanın büyüklüğü bu kanepelere kadardı ve ben kamerayı elimde taşımak zorundaydım, üstelik pek çok kez doli kullanmayı planlamış olmama rağmen. Alice'te çocukları karakoldan almaya gittikleri sahne gibi, tümünü birden çekmek amacıyla her şey şaryoya göre hazırlanmıştı. Sonra da bir kerede çekildi, sadece el kamerasıyla.

İnsanlar benim elle çekim yaparak filme belgesel bir boyut katmaya, 'aynen akırtıyorum' hissini vermeye çalıştığımı düşünüyorlar; oysa böyle bir şey eski sahte siyah-beyaz gerçekçiliğe uyar, 1940'ların sonunda hep bu pürüzlü siyah-beyazlık vardı ve insanda gerçek bir şeylerin olup bittiği izlenimini uyandırıyor. Fakat bu örnekte sebep kesinlikle böyle bir şey değildi. Sebep şuydu ki, bir sosyal yardım uzmanım vardı ve çocukla işimizi mümkün olduğu kadar çabuk bitirmemiz gerekiyordu. Ölçümünü yaptığımız yere hemen doli getiremezdik; çalışanlar buna odaklanmak, buradan çekilirken ölçüleri buraya ayarlamak, her hedefi tutturmak zorundaydılar. Bu yüzden biz de 16 mm.'lik objektifi olan bir Arri BL ile elde çekim yaptık; her şey doğru yere odaklanmıştı ve ben sahneyi hızlıca çektikten sonra sıvışıp gidebiliyordum. Bu çok can sıkıcı bir durumdu. Bunu bir doli ile yapmayı isterdim. Bu sahnenin her şeyi güzel hazırlanmıştı.

Soru: Alice'te prova yaptınız mı? Yaptıysanız, nasıl yaptınız?

Alice'te prova yapıldı. Alice'te Arka Sokaklar'da olduğundan daha fazla prova ve doğaçlama var. Sebep şu ki – Ellen benden filmi



*Alice Artık Burada Oturmuyor*'da (1974) Mia Bendixsen.

onun için yapmamı istemişti. Senaryoya David Susskind vasıtasıyla ulaşmış ve Francis Coppola ona, bilirsiniz genç yönetmenler arıyordu, “*Arka Sokaklar*’e bir göz at,” demiş. *Arka Sokaklar* daha gösterilmemişti ve Warner Brothers filmi daha yeni satın almıştı. Ellen filmi gördü ve beğendi. Sandy Weitraub benim için senaryoyu okudu ve “İlginç karakterlerin olduğu az sayıda senaryodan biri, göz atarsan iyi olur,” dedi. Çünkü *Arka Sokaklar*’dakine benzer dünyaları ele alan pek çok başka senaryo bizi çarpıyordu.

En başa dönmemin sebebi, bunun çok karışık olması – bu filmde ne kadar çok prova yaptığımıza inanamazsınız, çünkü bu gerçekten de çılgınca bir girişimdi. Her neyse, Alice’le ilgili asıl konu şu ki, çalışmaya ben Ellen’la tanıştıktan sonra başladık. Ellen’in senaryo hakkında benimle aynı fikirlere sahip olup olmadığını bilmek istiyordum. Öyleydi ve benim de onunkilere benzer fikirlerim vardı. John Calley de zaten bizden bunu istiyordu – Ellen *The Exorcist* ile Akademi Ödülü’ne adaydı ve *Arka Sokaklar* daha yeni gösterilecekti. Finansal açıdan ne derece iyi veya kötü olacağı hakkında bir fikirleri yoktu, fakat o dönem harika eleştiri-

riler alıyorduk. O yüzden, “hadi ikisini biraraya getirelim ve eğer belli konularda anlaşılırsa ne âlâ” dediler. Olan bu. O çeşit bir film yapmayı kabul ettik. Nasıl adlandırırsınız bilmiyorum. Duygular, hisler, ilişkiler ve karmaşa içerisindeki insanlar hakkında bir film. Ki o zamanlar ben ve Ellen açısından çok kişisel bir tarafı da vardı bu işin. Bütün bunların haritasını çıkarıyor, farklılıkları gösteriyor ve bütün hayatlarını mahvedip korkunç hatalar yapan, bunu fark eden insanları ve her şey parçalandığında defetmeyi denemeyi gösteriyor duygusuna kapılıyorduk; pembe dizi tuzakına da düşmeden. Kendimizi pek çok deneyime açmıştık.

Senaryo yazarı Robert Gatchell’la konuştuk ve o bize, “Evet, fark ettim ki kocanın olduğu sahneyle başlamak pek de iyi değilmiş, çiftçiyle tanıştığı son sekans da tam manasıyla iyi değil,” dedi. “Tamam o zaman, yeniden yazmayı bir deneyelim,” dedim ben de. Böylece yeniden yazmaya koyulduk, fakat sonuçtan hâlâ hoşnut olmamıştık. Ben New York’ta Ellen’la ve belli sahnelerde başka aktörlerle de doğaçlama arayışlara girmeye başladım. Doğaçlamalardan sonra ben, Sandy Weintraub ve Larry Cohen (Larry Cohen yapım yönetmeni ve aslında uzun vadede yapımcılıktan tasfiye edildi) biraraya geldik ve Ellen’la benim yaptığımız doğaçlamalara dayalı sahneler ve fikirler yazmaya başladık. Bu sahneler sonra Robert Gatchell’e yönlendirildi (biraz dinlenmesine fırsat tanıdık, çünkü Susskind için bir yıldır yazdıklarında değişiklik yapıyordu), o da yazdıklarımızı gözden geçirdi ve yapmak istediğimiz pek çok şeyi kabul etti. Bir şeyler ekledi, tamamen yeni sahneler yazdı, yeni fikirlerle geri geldi. Gerçi hâlâ hoşlanmadığım bazı sahneler vardı, “Bu sahneler üzerine çalışmayı deneyeceğiz. Şu sahneler güzel, kalsın. Fakat şu sahne konusunda emin değilim,” dedim. Böylece sonuç olarak çekimlere iki hafta kala, her ne zaman doğaçlama yaptıysak çoğunlukla tekrar süreci boyunca da aynısını yaptık. Diğer doğaçlamalar New York’ta rol dağıtımı sırasında ortaya çıktı, çünkü senaryoyu bir şekle sokmamız gerekiyordu. Ve sonra Tuscon’da çekimlere başlamadan iki hafta önce birazcık daha doğaçlama çekim aldık, sonra bunları Bob’a geri yolladık ve Bob bize ekstra

birkaç replik verdi. Anlayacağınız, bazen Bob'un diyalogları, gündelik konuşma dili ve benim güneybatı hakkında bilmediğim şeyler yüzünden önemliydi. O bize bu çeşit bir yardımda bulundu ve biz de onun bize verebileceğinin en iyisini aldık, elimizden gelenin en iyisini sunduk. Mesela, orijinal senaryoda Ellen'in, "Ağaçların altında oturup Alice Faye hakkında düşündüğümü hatırlıyorum," dediği bir sahne olarak başlayan, Ellen'la Kris Kristofferson'un mutfakta oldukları türünden bir sahneyle karşılaşacaksınız; oysa biz bunu daha önce yapmıştık. Öyleyse yeni olan ne olabilirdi? Bu herkesin iç yüzünün diğerlerine açık edildiği bir sahneydi. Ellen kalktı ve "Bunu kardeşimle çalışırken yapardım, eğlence dünyasındaki ilk işimdi," dedi. Bunu gerçekten söyledi ve filmde geçen de bu oldu. "Bu harika bir şey," dedim. Ardından Kris repliklerini bize bahşetti. Sahnede yazılmış olan tek şey, en sonda, "Ne yapmak istediğinden emin misin? Eve mi gitmek istiyorsun? Şarkı mı söylemek istiyorsun? Her şeye sahip olamazsın," dediği yerd.

*Soru: Yani bunlar çekimden önce doğaçlama olarak gelen, kâğıda dökülen ve yeniden yazılan şeylerdi?*

Evet. Kâğıda geçirilip yeniden yazıldılar. Fakat böyle bir sahne için doğaçlama yapmış, sonra da doğaçlama yoluyla devam etmiştik ve gerçek şu ki sahneyi çekim gününün sabahında kâğıda dökmüştük. Benim pek hoşlanmadığım bir şey olsa da artık yapmıştık; o yüzden 15 dakikalık bir sahne çektim. Bu 15 dakikalık sahne fiilen 3 dakikaya kadar kısaltıldı. Fakat yine bu da sahneyi kolayca çekmek için başka bir sebep oldu –boy çekimi, boy çekimi, ikili çekim. Aynı durum banyo sahnesi için de geçerli.

*Soru: İlginç olan şu ki, siz gerçekten her zaman pembe dizi tarafına geçen sınırın ortasında dursanız da hâlâ o sınırı geçmediniz ve bu işe yarıyor. Oyuncuları bu noktaya getirmek için herhangi bir prova tekniği geliştirdiniz mi?*

Biz gerçekten sadece kendi hislerimiz ve kendi duygularımızla ilgileniyoruz. Pek çok insanın hayatı pembe dizi, benimki nasıl



olursa olsun. Esasen düşünüyorum da eğer kendi duygularınızla temasınızı sürdürürseniz – bu âdeta hepimiz için bir analizdi. Çılgınca bir şeydi. Bir deliler eviydi ama eğlenceliydi. Bu işin iyi tarafıydı, çünkü ne zaman biri iyi bir fikirle çıkagelse gerçekten iyi sonuç elde ediyorduk. Bunu hemen kâğıda dökebilir, doğaçlamayla deneyebilirdik, müthiş bir deneyim olurdu. Olay o an ne hissettiğinizi algılamaya çalışmakla ilgiliydi. Biz bir şekilde -ve bunun yanlışlardan biri olduğunu hissediyorum- daha çok bizim başımıza gelen şeyden büyülenmiştik. Belki de yanlış değildi, bilmiyorum. Fakat daha çok o an bizim başımıza gelen şeyden büyülenmiştik, kendi duygularımızdan, setten ve Tucson'dan. Ben bir New Yorklu'yum ve çöldeyim. Kaktüs. Sadece kaktüs bile beni çıldırtıyordu. O yüzden içimde bütün bu arınmış hisler vardı; zaten ortaya çıkan da bu. Çünkü o an öyle hissediyordum. *Arka Sokaklar* gibi değildi çünkü, *Arka Sokaklar* olaya çivileme dalan bir filmi.

*Soru: Ben doğaçlama yoluna Arka Sokaklar'da da başvurduğunuz kanısındayım.*

Evet, orada da bazı doğaçlamalar var. Tabii ki, Robert De Niro ve Harvey Keitel'in arka odada para konusunda tartıştıkları sahne tamamen doğaçlama.

*Soru: Oyuncularınızı nasıl seçiyorsunuz peki? Özellikle Arka Sokaklar'da, çünkü hepsi hem karakteri koruyabilen hem de doğaçlama yapabilen olağandışı oyuncular. Gerçekten iyi olan bazı karakterleriniz var. Oyunculardan önce karakterleri mi oluşturuyorsunuz veya bunu nasıl başarıyorsunuz?*

Mardik Martin ve ben *Arka Sokaklar*'ı 1966'da kaleme aldık. Tabii senaryonun ana hatlarını. Önce ben iskeleti ortaya koydum ve sonra NYU'da bütün kısa pasajları benimle birlikte yazan Mardik'e götürdüm. Mardik'le oturduk ve Mardik benim için gövdeyi oluşturdu; sonra ben de karakterleri ve olayları hallettim. Sonra senaryoyu yıllarca elden ele dolaştırdık, ama asla bitiremedik. Bu, hikâyenin sonu oldu, öylece bıraktık. Aslında, bitirdiğimizde karakterleri oluşturmuştum. Film esasen Harvey Keitel'in Charlie

başrolünü oynaması için yazılmıştı, çünkü ilk halini yazdığımızda ben *Kapımı Çalan Kim?* isimli bir filmi daha yeni tamamlamıştım. Gerçi bunun filmin ilk versiyonu olduğunu belirtmeliyim, çünkü filmi bitirmem üç yılını aldı. Bu yüzden *Kapımı Çalan Kim?*'in bir felaket olan ilk versiyonundan sonra oturdum ve kendi kendime dedim ki, "Şimdi öyle bir şey yazmalıyım ki *Kapımı Çalan Kim?*'de yapamadıklarımı bunda yapabileyim". *Arka Sokaklar* böyle ortaya çıktı. Otobiyografik olmasının yanı sıra bir bakıma *Alice*'i yapmaktan daha kolaydı. Çünkü tarzlarına vakıf olduğum insanlardı, onları tanıyordum. De Niro onları tanıyordu. Bu çocukları şehir merkezinden tanıyordu, 14. Cadde'de yaşamıştı. Keitel onları tanıyordu, *Kapımı Çalan Kim?*'den onları biliyordu ve Brooklyn'den gelmişti. Michael'i oynayan Richard Romanus'u biz burada, Los Angeles'da Jon Voight atölyesinde bulduk, fakat aslında o bir New Yorklu. David Proval da Brooklyn'den bir New Yorklu, fakat onu da Jon Voight atölyesinde bulduk. Amy Robinson bir New Yorklu. Bütün bu çocukları bulduk, film zaten doğaçlamaya çok elverişliydi. Fakat gerçekten doğaçlama yapılan belki üç ya da dört sahne vardır, daha fazla değil. Tabii prova sırasında da doğaçlama yaptık. Bunlar kaydedildi ve sonra kayıttan kâğıda döküldü.

*Soru: Arka Sokaklar'da alışıldık anlamda dış sesin bulunmadığı, fakat ne düşündüğü anlamında sizin neredeyse karakterin zihnine girdiğiniz pek çok an var. Bu aslında senaryoda var mıydı yoksa sonradan mı eklendi?*

Bundan fazlası vardı. Senaryoda daha fazlası vardı, ama ben kesip attım.

*Soru: O kadar başarılı olmuşsunuz ki fark edilmiyor bile.*

Evet, benim yapmaya çalıştığım da bu. Çünkü aslında, senaryonun ilk hali din çatışmasına çok fazla batırılmıştı. Yani, bütün düşünce modern bir aziz hikâyesi yaratmaktı; adam kendi toplumu içerisinde bir aziz, ama gelin görün ki bu toplum gangsterlerden oluşuyor. Bir adamın doğru şeyi yaptığını görmek ilginç ol-



*Kapımı Çalan Kim?’deki (1969) çıplak sahnenin çekimi.*

malı, kullandıkları eski deyişle, o dünyadaki “doğru şeyi” Bazıları bazı şeyleri yanlış yapar, onların kafalarını kırmalı veya onları vurmalısınız. Mesele bu kadar basit. İşte, adamımız bunu kabul etmek istemeyen bir karakter halini aldı ve gerçekte yapabileceği en kötü şeyi yaptı, her şeyi boşverdi, bütün karşılaşmaları boşverdi, ta ki her şey infilak edene kadar. Bu yapabileceğiniz en kötü şey. Sinema sektöründe de aynı şey geçerli. İlk olarak yapımcıyla odaya girmeniz ve “Hey, bence bu berbat bir şey. Bunu yapmayacağım,” demeniz gerekir. Yapmanız gereken budur. Aksi takdirde boşverirsiniz, ta ki sonunda onlar filminizi kesene kadar veya her neyse işte – sizi kovarlar veya çekip gidersiniz ve bu bir felaket olur. Bu nerede tepki vereceğinizi bilme meselesi. Fakat bu karakter ne pahasına olursa olsun tatsızlıktan kaçınmak istiyor. Fark ettiyseniz, kavga eden insanları sürekli ayırıyor. “Hadi ama yapmayın, hepimiz dostuz” diyor. Dışses tamamen onun Tanrı’yla ilişkisiyle ilgili, olaylara bakış açısıyla. Elbette günahlarıyla da. Önemli bir şey değil -filmde de yok-, fakat eğer daha yakından bakarsanız ve gerçekten Katolikseniz filmde bunu görürsünüz. Bu karakter pekâlâ günah çıkarmaya gidebilirdi, fakat derdiyle kendi yöntemiyle baş etmek istedi, bu yüzden de aslında gidemezdi – hiçbir şeyi hak etmediklerini hissedenden eski sapkın bir mezhep vardı. Günah çıkartmaya gidebilirlerdi fakat komünyona katılamazlardı, çünkü buna layık olmadıkları duygusu içindeydi-

ler. Söyledikleri buydu: “Sizin kanınızı içecek veya etinizi yiyecek kadar değerli değilim.” Bu tamamen günahkârlık duygusuyla ilgili. Nereye gittiği fark etmez, o kaybolmuş biri.

*Soru: Çıplak bir sahne çekmek için kısıtlamaları yıkan bir aktrisle nasıl çalıştınız? Özellikle mesela, Arka Sokaklar’da?*

Bu onun ilk çıplak sahnesiydi. Benimse değildi. *Kapımı Çalan Kim?*’ in düzenlemesini yapmak üzere çıplak bir sahne çekmek zorundaydım. O zamanlar Amsterdam’daydım. Bu, filmin 1968’deki üçüncü versiyonuydu. Amsterdam’daydık ve ben Amerika’ya gelemiyordum, bu yüzden Harvey Keitel Amsterdam’a uçtu ve bir grup kızla inanılmaz şekilde bu çılgın çıplak sahneyi çektik. Bu sahneyi ve *Kapımı Çalan Kim?* gibi bir filmi çekerken çok eğlendik – bu filmi görmemiş olmanız çok yazık, çünkü çok uzun zamanda yapılmış ve sahneleri arasında hiçbir bağlantı bulunmayan bir film. İnsanların nerde olduğuna dair hiçbir fikriniz yok. Tek bağlantı, karakterleştirmedeydi. Yeni Dalga filmlerin etkisinde çok kalmıştı – bütün o atlama tekniklerinden ve bu çeşit şeylerden. Genelde atlama tekniğinden, çünkü kurulmuş sahneler çekmeye hiç zamanımız yoktu. *Arka Sokaklar*’da hemen hemen hiç kurulu sahne yok, her şeyi pratikte hallettik. Hiçbir zaman şehir dışındaki amcasının restoranına giden bir adamın kurulmuş sahnesini çekmedik. Restoranın şehir dışında olduğunun anlaşılması çok önemli; kırmızı duvarlı olan binalardan, doğuda ve 1960’larda. Ama şehir merkezinde değil. Yine de çekmeye zamanımız olmadı, çünkü biz filmi 27 günde tamamladık. Fakat çıplak sahne – Amsterdam’da ilk defa çıplak sahne çekerken çok gergindik...

*Yani, artık bu konuda deneyimlisiniz?*

*Soru: Öyle diyelim, diğeri 1968’deydi, bu seferki 1971’de. Los Angeles’da Hilton Oteli’nde küçük bir odada çekim yapıyorduk -hayır, L.A.’de Biltmore Hotel’de- ve ben sadece orada bulunması gerekmeyen herkesi dışarı çıkardım; kameraman, kameraman yardımcısı ve ses sorumlusu dışında herkesi; hepsi bu kadar. Ve*

senaryocu hanfendiyi. Emin olun, çok rahat çektik. Başta çok gergindik. Çekim için yeterli vaktimiz yoktu. Sahnenin büyük kısmı boşa gitti. Bu yüzden sahnenin çoğunu bitirmek zorundaydık. Adamın kadına saldırdığı ve beraber yatakta yuvarlandıkları sahnenin bir bölümü vardı –bu, kışkırtmanın bir parçasıydı fakat yine de kullandım. Bu sadece bir gizli tutma meselesi. Bir sirk gösterisi olamaz. Çünkü ben utanırım. İnsanların içeri girip çıkmasından hoşlanmam.

*Banyoda iki aktris arasında geçen sahnenin doğaçlama olduğunu mu söylemiştiniz? Ben gerçekten kadınlar arasındaki, özellikle de o ikisi arasındaki ilişkiden etkilendim. Bence arkadaşlıklarının gelişimi hakikaten gerçek ve güzeldi. Fakat anlamadığım şey, sahnede olup olmadığını bu yüzden merak ediyorum, öteki garson kızdı. Bir süre sonra bir varyete karakterine dönüştü ve ben ne yaptığınızı pek anlamadım.*

Soru: Üslûpçuluk yüzünden mi? Alice'te pek çok öge var. Ben orada stilize bir şey denedim. Yani, sonunda kucaklaştıklarında alkış var, alkış nereden geliyor? İnsanlardan geldiğini mi düşünüyorsunuz? Belki. Belki de kameranın öbür tarafından geliyordur. Düşünce buydu. Düşünce filmde üslûbu değiştirmeyi denemektir, onun için aslında son olmayan son sahne -aslında son sahne kadın ve oğlanın olduğu sahneydi, olması gerektiği şekilde- gerçekten üslûpta bir değişiklik içeriyor. Üslûp değişikliklerini Mel ve Ruby'nin sekansında başlattık, kız şeyi yapamadığında – tabakları değiştirmesiyle çok eğlendik ve ben çekmeye devam ettim, bundan hoşlandım. Bir şeyler denedim işte, bilirsiniz. Belki biraz disiplinsizceydi ama ne olmuş yani, denemek lazım. Alice'in ilk hali 3 saat 16 dakikaydı. Karakterlerle ilgili pek çok şey çıkarılıp atıldı, çok yazık. Yazık, çünkü bunu senaryoda göremedik ve senaryodan da kesip attık. Asıl mesele şu: Eğer senaryodan kesebiliyorsan, kesip atacaksın. Orayı çekme. Çünkü eğer çekersen ve çektiğin yer karakterle ilgiliyse karakteri yitirmeye başlarsın. Koca rolündeki Billy Green Bush harika bir aktör, sadece birkaç dakikalığına ortaya çıkması çok yazık, bir mıymıntı, bir çeşit hay-

van gibi gözüküyor. Aslında filmde onunla ilgili bir on dakika daha vardı. Evet, edepsizdi, sinirliydi, fakat bunun için geçerli sebepleri bulunuyordu. Yorgundu, işini sevmiyordu, üzgündü. Yatak odası sahnesinde, kadın ağlamaya başladığı zaman biraz daha diyalogu vardı fakat kullanmadık. Bütün bunlar vardı. Ama kullanamadık. Film onların arabaya binmesiyle gerçekten başlıyor. Fark ettik ki ondan öncesi aslında uzun bir giriş. Her şey onları arabaya daha çabuk getirebilmek için.

*Soru: Başlangıçtaki, her şeyin tamamen kırmızı olduğu küçük kız sahnesi yerine bu girişin daha fazla kısmını kullanamaz mıydınız?*

Ben o kırmızı girişi seviyorum. Bir Hollywood seti kullanma şansım olmuştu. Yani, daha nasıl bir flaşbek [geçmişe dönüş] yaratabilirsiniz ki? Bir flaşbeki nasıl yapmak istersiniz? Bütün mesele bu. Kahrolası senaryo söyle açılıyordu. “Flaşbek, 1948. Monterey, California.” Diyalog tamamıyla senaryodakinin aynısıydı. İşte, küçük bir kız, bir çiftçi ve diğer her şey. Ve ben, “Bunu nasıl yapacağım?” diyorum. Warner’da prodüksiyondaki çocuklar, “Siyah-beyaz çekebilirsin,” dediler. “Evet, işe yarar. Herkes bunun bir flaşbek olduğunu anlar,” dedim. “Bir sis filtresiyle çekebilirsin,” dediler. “Bu da işe yarar. Bu da bir flaşbek,” dedim. “Bir başlık koyabilir ve sahneyi normal çekebilirsin,” dediler. “Bu da işe yarar, fakat başka bir yolu olmalı,” dedim. Eğer karakter filmlere kafayı fena taktıysa, yarı anma yarı fantezi bir şekilde hatırlayabileceğini hissediyorum. Eğer tarih 1948 ise flaşbek de 1948’de çekilmiş bir film gibi gözükmeli. Bu da demektir ki bütün dış çekimler aslında içeride. Bu, yapmaya çalıştığım şeydi. Mekân, kızılık ve bütün bunlarla biraz çıldırdım. Sisle eğlendim. Anlarsınız, sizin sis makineleriniz var, bir sis makinesi kullanmak. Ne olduğunu görün. Bir vinç bulun, bir vinç kullanın. Eğlenceli. Ayrıca ben bunun bir film için iyi bir başlangıç olacağını düşündüm, yani ne önemi var. Ve fark ettiyseniz bu kare ekran - 1.33. İlk sahne *Tobacco Road*. Aynen kopyalandı.

*Soru: Aklınızda The Wizard of Oz mu vardı?*

Evet, *The Wizard of Oz. Duel in the Sun*, gökyüzünün kızılığı için. Hepsinden de önemlisi, William Cameron Menzies. Biraz da *East of Eden*, çünkü ev bana *East of Eden*'i hatırlatmıştı.

Soru: *Biraz da Rüzgâr Gibi Geçti.*

Çok fazla *Rüzgâr Gibi Geçti*. Yine, William Cameron Menzies. Kesinlikle. Çünkü benim gözümde William Cameron Menzies daima filmlerin büyücüsü olmuştur. Bir çocuk olarak bu filmleri görmek... Ben *Duel in the Sun*'i ilk gösterildiğinde gördüm -sanırım altı yaşındaydım- ve asla unutmadım. Benim açımdan çok önemli bir film. Yani, bunun gibi bir şey yapma fırsatınız olduğunda yaparsınız. Bir günlük çekim -kurmak- 85 bin dolara mal oldu, ekibi hesaba katmıyorum. Oysa benim ilk önemli filmim *Kapımı Çalan Kim?* sadece 35 bin dolara mal olmuştu. Üstelik, "Martin, bu sahneyi istemediğinden emin misin? Ücret konusunda endişelenme, çünkü eğer işe yaramazsa sahneyi kesebiliriz, sorun yok," deyip duruyorlardı. Her neyse.

Soru: *Müzikte de ilave yapıldı mı? Alice'in müziğinde?*

İlave derken?

Soru: *Belli şarkılarda?*

İlave edilen şarkılar sadece birkaç parça iç içe geçmiş olanlardı, çünkü belli kelimeler üzerinden şarkılarda değişiklik yapılmak zorundaydı -"Where or When?", "When Your Lover Has Gone", "Gone With the Wind" O yüzden bunlar ilaveydiler. "Where or When?"i başlangıçta kullandık, çünkü ben "Nerede ve ne zaman?" fikrini sevdim, filmin aslında etrafında döndüğü bir çeşit *déjà vu* ile ilgisi var, daha önce aynı yerde bulunmuş olmak, aynı hataları yapmak, sadece yeni insanlarla...

Soru: *Peki, rock müzik?*

Rock müzik mi, onu ben ilave ettim. Senaryoda caddede yürürken rock müzik olacağı belirtiliyordu. Dedim ki, "Kaç tane film caddede ilerleyen bir kamerayla başlıyordur? Ve bir pencere-

den içeri giriyordur? Bu sadece birazcık daha farklı olmalı.” İlk başta Harry Nilsson’ın “Spaceman”ini kullanacaktım. Bu çocukların dinleyebileceği türden şarkılar seçmem gerektiğini biliyordum – Harry Nilsson, Mott the Hoople, eğer David Bowie olsaydı onun da olmasını isterdim ve sanırım U-Tote-Em’e doğru kamerayı doliyle hareket ettirdiğimiz açılış sahnesi hariç aslında hiç kullanmadığımız Leon Russell, “Roll Away the Stone”. Bunların hepsi bir şekilde eğlenceli yeniyetme işi müziklerdi, fakat *Arka Sokaklar* böyle değildi, “Live Cream” böyle değildi. *Arka Sokaklar*’ın sonunda “Live Cream, Volume Two” kullandık. Arabanın çarptığı bütün bir sekans boyunca müziğin titreşimleri gerçekten inanılmazdı. Ayrıca *Arka Sokaklar*’da eski rock’n roll ve tabii ki İtalyan müziğiyle Jesus gibi pek çok başka şey de var.

**Soru:** Müziği filmle bütünleştirme şeklinizi seviyorum, özellikle de *Arka Sokaklar*’da. Merak ettiğim şu, müziği hangi aşamada dikkate aldınız?

Müzik asıl senaryoda hep yer alıyordu.

**Soru:** Benimse filmin ritmiyle ilgili olarak kapıldığım izlenim...

Şarkı “Be My Baby” idi. Buna engel olamazsın. Yani, New York’ta yıl 1963 ya da 1962. Çalan Ronettes. Gece geç saatlerde bunu duyardık. Her zaman bir binanın arka tarafına sıkıştırılmış bir sosyal kulüp olurdu ve sürekli bu şarkı çalınırdı, sokaklarda yankılanırdı. Bu melodiler -the Crystals, the Ronettes, Martha and the Vandellas, o zamanın bütün bu kadın şarkıcı grupları-, varsa yoksa bunlardı. Beatles’dan hemen önce.

**Soru:** Bu durum çekim şeklinizi etkiledi mi yoksa zaten aklınızda var olan bir şey miydi?

Aklımdaydı. Bunların hepsi.

**Soru:** Ben size Alice Artık Burada Yaşamıyor’un kurgusu hakkında soru sormak istiyorum. Bu filmin özellikle güzel olduğunu düşünüyorum. Siz kendiniz her aşamasında kurguya katıldınız mı?



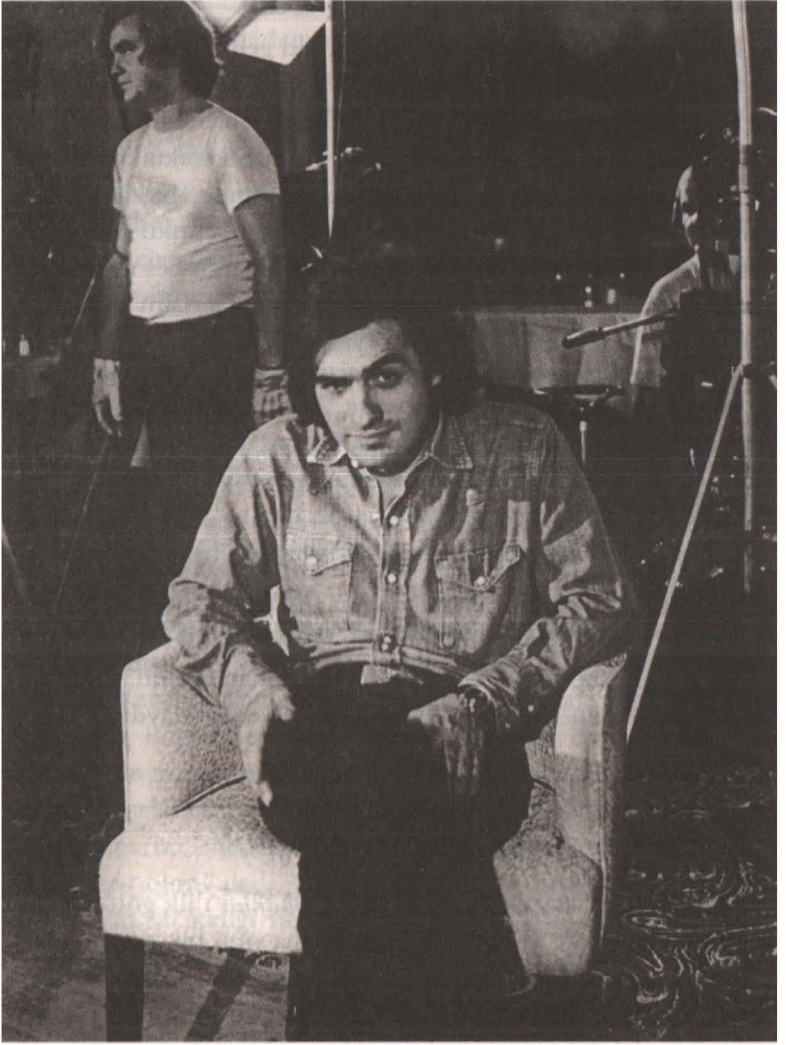
Evet.

Soru: *Işin ne kadar içindeydiniz?*

Alice'e kadar bütün filmlerimin kurgusunu baştan sona kendim yaptım. Alice'teyse bir kurgucuyla çalıştım, Marcia Lucas, bir arkadaşım, George'un karısı. Bir kurgucuyla çalışmak istediğimi hissettim. İlk defa, filmi çekmeyecek ama birlikte çalışabileceğim bir kurgucunun olmasını istiyordum, çünkü bazı sahnelerin montajını zaten ben kendim yapıyorum. Yine de bir şekilde kendinizi, prodüksiyonun farklı aşamalarında kendi filmlerinizin kurgusunu yapmaya vaktiniz kalmamış bir halde buluyorsunuz, çünkü sürekli başka bir şeyle uğraşmanız gerekiyor. Alice'in kurgusunu yaparken bir taraftan da *ItalianAmerican*'ı hazırlıyor olmam gibi. Onun başına Bert Lovett diye birini koymuştum. Ben de yapılmasının anlamsız olduğunu biraz geç fark ettiğim başka bir filmin ön prodüksiyonuyla uğraşıyordum. Bu yüzden Marcia'ya ve onun yargılarına güvendim. Mesela, arabada çocuğun anlattığı büyük gri gorilin hikâyesi bir doğaçlamaydı ve çocuğun daha önce bana anlattığı bir hikâyeydi – çocuğu boğuyordum, bu onu yönlendirme şeklimdi. Fakat bu sahne tamamen Marcia tarafından kurgulandı. İkili çekim, yakın plan, yakın plan. Oynanan roldeki duygu içine işliyordu. Duygu gerçekten oyunculuktan geliyordu – benim enerjim onlara, onların enerjisi bana geçti ve tamamen kurguya etki etti. Mutfakta Kris ile Ellen'in arasında geçen sahnenin ilk montajını ben yaptım. Harvey Keitel'in kapıdan geldiği şiddetli sahnelerini de. Fakat sonra Marcia bütün filmi benim gözetimimde yeniden kurguladı.

Soru: *Tamamı harika kurgulanmış. Özellikle iki kadının birlikte güneşte uzandığı ve sonrasında rüzgâr eserken çölde onların yalnızlıklarını uzak çekime aldığınız sahneyi çok sevdim.*

Bu eğlenceli bir durum, çünkü bu sahnenin ilk montajı yardımcı editörümüz tarafından yapıldı. Ben bunu bilmiyordum. Marcia bu çocuğa bir şans vermek istemiş, o da bunu yapmış. Ben Marcia'nın yaptığını düşünüyordum ve ona, "Bu gayet iyi. Gerek-



Martin Scorsese *Arka Sokaklar*'ın (1973) setinde.

li olan tek şey sondaki bu geniş çekime doğru biraz daraltma ve geçiş yapmak,” dedim. Ki başlangıçta planlanan da buydu.

*Soru: Arka Sokaklar’da Sid Levin’le çalışmak nasıldı?*

Kurguyu Sid yapmadı, ben yaptım. Sid geldi, bana gösterdi ve sonunda bütün İtalyan festivallerinin sonunda sokakta söylenen şarkı olan “O Mariellenno”yu söyledikleri son bölümde bir başlangıç kurgusu yaptı. Eli camda olan adamla sokaktakileri ve televizyon izleyen amcayı gördüğünüz bölümde, baştaki birkaç parça müziğin kurgusunu benim için yapmıştı, çünkü sıkışıp kalmıştım. O sırada kurguyu yapamıyordum. Kurgu beş aydır sürüyordu ve ben gerçekten çıldırmak üzereydim. Gerisini kendim tamamladım. Brian De Palma gelip yardım etti, Sandy Weintraub da yardım etti. Ama görüyorsunuz işte, filmin jeneriğinde adım geçmiyor, çünkü Amerikan Yönetmenler Birliği’ndeyim ve bir kurgucu olarak adımlı kullanamam.

*Soru: Neden kullanamayasınız?*

Kural bu. *Boxcar Bertha*’da da aynı durum söz konusuydu. Jenerikte Buzz Feitshans denen adamın adı geçti. Kurguyu hiç görmedi bile. Bizimle aynı konumdaydı fakat kurguyu hiç görmedi. Kurguyu ben yaptım ve kurgucu olarak anılan o oldu. Bu filmde riske giremezdim. Bir başkasını kullanmak zorundaydım.

*Soru: Arka Sokaklar’ı nasıl finanse ettiğinizden ve nasıl ortaya çıktığından biraz bahseder misiniz? Bağımsız bir şekilde yapıldı, değil mi? Sonra da Warner Brothers’a sattınız?*

Evet, tamam, size anlatayım. *Arka Sokaklar*’ı ilk götürdüğüm yer New York’taki AFI’ydi. O sıralar daha yeni bir uzun metrajlı film programı başlatmışlardı. Ben de gittim, onlara 50 sayfa civarında bir önsöz verdim. Gülünçtü. Kız bir hiçti ve bir karakteri yoktu, fakat bütün temel unsurlara sahipti. Bana yapamayacaklarını söylediler. “Böyle şeyler yapmamız lazım ama yapamayız,” dediler. Ben de filmi bir seks filmi dağıtıcısı olup, *Kapımı Kim Çalıyor?*’un içindeki seks sahnesiyle birlikte dağıtımını

yapmış olan Joe Brenner'a götürdüm. Her yolu deniyordum. "16'lıkta falan da çekerim, fark etmez," dedim. "Hayır," dedi. Böylece bıraktık. NYU'daki eski hocalarımdan bir profesör bana, "Hey, kimse artık İtalyan-Amerikalılarla ilgili filmler izlemek istemiyor, o yüzden unut gitsin," demişti.

*Baba* kitap olarak yazılmadan bir yıl kadar önceydi. Mardik'le ben bu şeyi *Baba* imgesiyle yazmıştık ve bütün bunlar 1966, 1967'deydi. Olan şu ki, uzun süre bunu bir kenara bıraktık. 1968'de sanırım elime biraz para geçti, ben çekmecedan çıkarıp tekrar yazdım. Bir ret daha. Bunun üzerine tamamen bıraktım. Sonra *Medicine Ball Caravan*'ın kurgusu için Hollywood'a geldim, çünkü *Woodstock*'ın kurgusunu Mike Wadleigh yönetiminde ve T. Schoonmaker'la birlikte ben yapmıştım. Freddie Weintraub'un *Medicine Ball Caravan*'ı kurtarmak için birine ihtiyacı vardı, üç ayrı ebatta dokuz saatlik bir montaj gerekiyordu – 35 mm. Techniscope, 16 mm. ve 8 mm. Dokuz saat uzunluğundaydı, kimse ne olup bittiğini bilmiyordu. Senaryo yoktu, hiçbir şey yoktu. Beni buraya getirip, "Dene ve ne yapabildiğini gör," dedi. Burada iki hafta kalacağımı düşünmüştüm ama o zamandan beri buradayım.

Aslında ilk hafta buradan çıkmıştım, *Kapımı Çalan Kim?* filmim J.R. ismiyle Los Angeles'da gösterime girmişti. İsmi değişmeye devam etti, çünkü dağıtıcı *Kapımı Çalan Kim?* ismini beğenmemişti. Vagabond'da gösterildi, yine J.R. olarak. Orada iyi eleştiriler aldı, Roger Corman onu izlemeye gitti. Buradan çıktığım ilk hafta Roger'la tanıştım; Roger bana, "*Bloody Mama*'nın devamını çekmek ister misin? Silahlar var, kostümler var," dedi. "Olur, yaparım," dedim. "Altı ay içinde görüşürüz öyleyse, senaryo da hazır olur," dedi. "Yaa," dedim. New York'ta dokuz yıl boyunca aynı saçmalığı yaşamıştım, herkes, "Altı ay sonra. Dokuz ay sonra... Hemen döneriz. Haftaya geri döneriz..." diyordu. Asla geri aramıyorlardı, bu yüzden boşverdim.

Sonrasında hatırladığım, beni fiziksel bakımdan neredeyse öldüren *Medicine Ball Caravan* işine gittim; anormal bir işti ve pek çok teknik efekt yaptık. Bu kadarını ancak bir içerik yoksa yaparsınız. Bir ay geçip de *Medicine Ball Caravan*'ı bitirdikten sonra

Cassevetes'e bazı *Minnie and Moskowitz* ses efektleri yapmakta yardım ediyordum, çünkü John Kapımı Çalan Kim'i yıllar önce New York'ta görmüş ve sevmiştir. Dokuz ay sonraydı, beklendiği üzere Roger Corman asla aramayacak gibi gözüküyordu. Gerçi aradı ama ıvır zıvır bir sebepten dolayı.

Elinde bir senaryo vardı. Senaryoyu okudum, beğendim, daha da ileri gittim, *Boxcar Bertha*'yı çektim. Yedi ay sonra *Boxcar Bertha* bitti ve ben Roger Corman için bir film daha yapmayı kararlaştırdım: *I Escaped From Devil's Island*. Çekimleri Kosta Rika'da yapacaktık. Sonra hatırladığım ilk şey, *Boxcar Bertha*'nın iki buçuk saatlik zor bir montajını bir grup arkadaşla gösterdiğim oldu; Carra-dine ve filmdeki herkese, Corman ve Cassavetes'e. Cassavetes beni ertesi gün kenara çekip, üç saat boyunca konuştu. "Daha fazla sömürü filmleri yapma. Gerçekten bir şeyler – daha iyi bir şeyler yap," dedi. O hiçbir zaman sömürü filmleri hayranı olmadı. Bense sömürü filmlerini severim. Ama o hiçbir zaman böyle şeylere hayran olmadı. Hiçbir zaman bu tip şeyleri sevmeydi. "Elimdeki tek şey *Season of the Witch*," dedim. *Arka Sokaklar*'ın adı o zamanlar *Season of the Witch*'ti. Bunun üzerine, "Tekrar yaz," dedi.

Sandy'le biraraya geldik ve Sandy senaryoyu okudu. "Ne düşünüyorsun?" dedim. "Bana mahalleden bahsederken daha fazla tanımlama yapmıştın," dedi. Başka bir deyişle, *Arka Sokaklar*'da *mook* sahnesi ve kestane fişekleri gibi en başta senaryoda yer almayan şeyler hakkında ona anlattığım hikâyeler vardı. "Neden bu sahneleri filme koymuyorsun?" dedi. "İyi fikir," dedim. Dedimini yaptım ve dinle ilgili yerleri biraz kırpıttım, çünkü çok fazla dinle ilgili şey vardı, biraz azalttım ve senaryoyu dolaştırmaya başladık. Francis'e götürdüm, okuyacağını söyledi ama asla okumadı. Okuyamadı. *Baba*'nın ortasında idi ve keçileri kaçırmak üzereydi. Pek çok insana götürdük. Roger Corman ilk götürdüğüm kişiydi. Eleştirmenler sevdi. "Bunu yapabilir miyiz?" dedim. "Marty, elimizde senin bir senaryon var, anlıyorum ve buradaki herkes bize gelen en iyi senaryo olduğunu söylüyor, fakat sana bir şey sorabilir miyim?" dedi. "Ben senaryonu okumadım. İçinde gangsterler var mı?" diye sordu. "Evet, gangsterler var,"

dedim. "Silahlar var mı?" dedi. "Evet, silahlar var," dedim. "Şiddet var mı? Seks var mı?" dedi. "Evet," dedim. "Kardeşim daha yeni *Cool Breeze* denen bir film yaptı, kardeşim Gene'e ilk defa para kazandıran bir film. Çok para kazandırıyor," dedi ve devam etti: "Şimdi eğer biraz hareketlenmek istersen sana 15 bin dolar verebilirim, bu filmi bir grup sendikası öğrenciyle New York'ta çekebilirsin. Tek istediğim filmin siyah olması." Dedim ki, "Roger... sana bu filmi ne kadar çok çekmek istediğimi göstereceğim." Sonra da, "Bunu düşüneceğim," dedim ve bunu yapamayacağımı bilerek yürüyüp gittim.

Aynı hafta iyi bir arkadaşım, karısı Verna Bloom burada bir Harold Pinter oyunu olan *Old Times*'ı Faye Dunaway'le sahneye koyan Jay Cocks, tek başınaydı ve benimle akşam yemeği yemek istedi. "Bir genç adam şehre yeni geldi, ismi Jonathan Taplin; Bob Dylan ve The Band'ın yol menejeriydi ve film işine girmek istiyor. Yirmi altı yaşında," dedi. "Tamam, yemeğe gideriz," dedim. Yemekte genç adam, "Nasıl senaryolarınız var?" diye sordu. Bu adamı korkutup kaçıracağımı düşündüm ve bu yüzden, "*Season of the Witch* adında bir senaryom var. Görmek ister misin?" dedim. "Evet. Bakarın," dedi ve ekledi: "Hafta boyunca diğer filmlerinizi de görmek isterim." Öyle ki, "Eğer senaryo kaçırmazsa filmler onu kaçırrı," diye düşündüm. Çünkü o sırada sadece *Kapımı Çalan Kim?* ve üç kısa filminden başka malzemem yoktu. Olan şu ki, senaryoyu okudu ve beni aradı, inanamasam da beğendiğini söyledi. "Gerçekten mi? Peki, filmleri görene kadar bekle," dedim. *Kapımı Çalan Kim?*, *Yalnız Değilsin Murray* ve bir başka film ile *Büyük Tıraş*'ı gördü. Gene arayıp, "Filmlerinizi beğendim," dedi. Bütün bunlar bir hafta içinde oldu. "Tamam. Pazar akşamı *Pantages*'te *Boxcar Bertha*'nın özel gösterimi var. Sam Arkoff bu film-den nefret ediyor. Roger Corman seviyor, fakat AIP'deki (American International Pictures) herkes nefret ediyor. Bizimle gel," dedim. Orada da felakete uğrayacağımızı düşündüm. Çünkü eğer seyirci filmi beğenmezse mahvolduk demektir.

Böylece *Pantages*'teki özel gösterime gittik; *Vahşi Melekler*'den beri gördüklerinin en iyisiydi. Arkoff dışarıdaydı ve bana, "Bu se-

ferki idare eder,” deyip gülümsedi. Açıkça söylememiştii ama be-  
ğenmişti. Sonrasında Jon, Sandy ve ben ve başka insanlarla birlik-  
te her şeyin başladığı restoran olan Chianti’ye gidip bir şeyler iç-  
tik; genç adam bana, “Eğer Roger filmin distribütörlüğünü yapa-  
cağına dair bir mektup gönderirse, sana filmi Cleveland’de çek-  
men için para bulabilirim,” dedi. İkinci ismi Trumball olan Jonat-  
han Taplin’in şimdi George Washington’ın Delaware’i geçerkenki  
halinin resmini yapan bir adamla alakası vardı – bu garip bir şey-  
di, böyle birinin *Arka Sokaklar* gibi bir film yapması. “Tamam,  
peki,” dedim. Roger’a gittik. Roger, “Mektubu aldınız sayın,” de-  
di. Dışarı çıktık, ben serseme dönmüştüm. “Mektubu aldık, bu da  
muhtemelen parayı da alacağımız anlamına geliyor herhalde,” de-  
dim. “Evet,” dedi. Cleveland’e gitti ve birkaç gün sonra beni geri  
aradı: “Haberler müthiş. Mektubu aldılar ve devam etmek istiyor-  
lar,” dedi. “Ne kadar alacaksınız?” dedim. “300 bin dolar,” dedi.  
“Gerçekten müthişmiş,” dedim.

Bundan sonra olanlarsa biraz şüpheli -anlaşmalar anlamında  
şüpheli değil-, benim zihnimde biraz şüpheli, çünkü tam olarak ne  
olduğundan emin değilim. Parayı filmde başyapımcı olarak gözü-  
ken E. Lee Perry denen bir adamdan aldı – o zamanlar yirmi dört  
yaşlarında olup daha büyük bir mirasa konmuş olan bir gençti; pa-  
rayı ondan aldık ve üç hafta kadar zenginliğin keyfini sürdük. Pa-  
ra kazanmak üzere Roger için Vernon Zimmerman’ın yönettiği  
*The Unholy Rollers* isimli bir filmin kurgusunu yapıyordum; aynı  
zamanda da *Elvis On Tour*’un kurgusuyla uğraşıyordum.

İki filmi birden idare ediyordum ve bir yandan senaryodaki dü-  
zeltmeleri yazıyorduk, kızın karakterini oluşturmaya çalışıyor-  
duk, buna benzer şeyler. Perry sonra bir gün arayıp, “Para işi su-  
ya düştü,” dedi. İyi, bu kadarmış dedim. Bu arada *Boxcar Bertha*  
gösterime girmişti ve pek çok kişi beni tanımaya başlamıştı, fakat  
hala bu filmin ikinci sınıf bir film olduğunu, bir sömürü filmi ol-  
duğunu düşünüyorlardı; benimle işleri olmazdı. Bana siyah sömü-  
rü filmleri çekmemi öneriyorlar, beni bu tip işlerin içine çekmeye  
çalışıyorlardı. “Yarabbim, bilmiyorum,” dedim. Bunu yapmaya  
hazırdım, fakat bütün olan bitene rağmen bunlardan bazılarını hiç

anlamadım. Bu işleri bana veremezlerdi. Önce önerdiler, sonra *Boxcar*'ı gördüler ve "Yo, doğrusu bu mu bilmiyorum," dediler.

Her neyse, nasıl oldu bilmiyorum, ama Perry denen adam şehre geri geldi ve onunla bir yemek yedik. O ve karısı, Taplin, onun kız arkadaşı ve Sandy vardı. Çok rahat bir yemekti, çünkü bu adamın bize para vermeyeceğini biliyordum, endişlenmeme gerek yoktu. Bir sürü komik hikâyeden bahsettik, iyi vakit geçirdik, sonrasında tek bildiğim parayı geri aldığımız. Meğer bu çocuğun ailesi Jon'un ailesini arayıp, "Oğlunuz oğlumuzu dolandırmaya çalışıyor," demiş. Bunun gibi bir şey, anlarsınız işte. Ama parayı aldık. Geçen hafta New York'ta sadece ne kadar paramız olduğunu öğrenmek istemiştım; 175 bin dolardı. Hepsi buydu. Paranın geri kalan kısmı gecikmeli olarak CFI laboratuvarlarından geldi. CFI elindeki senaryolara puan değerlendirmesi yapıyordu, bizimkine 90 ya da benzeri bir şey vermişti ve bize filmin bitiminden bir yıl sonra geri ödenmek üzere her türlü kolaylığı sunuyordu – sahneleme, yapım, geliştirme, optikler, birinci kopya, her şey. Ben de dedim ki, "bu filmi yapabilecek tanıdığım yegane adamlar" –çünkü Jon daha önce hiç film yapmamıştı-, "bu filmi yapabileceğini, bu filmi hızlı ve görüldüğünden daha pahalı gözükecek şekilde yapabileceğini bildiğim adamlar *Boxcar Bertha*'yı yapanlardır – birkaç yıl Roger Corman'la çalışmış olan Paul Rapp, Peter Fain ve birkaç kişi daha."

Jon, Paul Rapp'i görmeye gitti, Paul filmin bütçesini çıkardı ve bir gün beni arayıp, "Bu filmi 300 bin dolara çekmek istiyorsan Los Angeles'ta çekmek zorundasın," dedi. "Bu filmi Los Angeles'ta çekemem," dedim. "O zaman filmi yapma," dedi. "Peki, filmi Los Angeles'ta çekelim derken neyi kastediyorsun? Ne yapacağız?" dedim. "New York'a git, dört gün içinde arka plan için bir şeyler çek ve geri gel, sonra da bütün iç mekân çekimlerini burada yaparız. New York'ta arabaları çarpıştıramazsın. Kamyon şoförlerine ödeme yapamayız, bu yüzden burada gece çekim yapacak bir mekân bulmalıyız," dedi. "Tamam, senaryoya Brooklyn'e gittiklerini yazabilirim," dedim. Sonunda gittikleri yer Brooklyn oldu. Arabaların çarpışmasını Los Angeles'ta gece şehir merke-



zinde çektim. Diğer dış çekimlerin hepsi New York'ta çekildi. Kumsal bile New York'ta çekildi, çünkü Staten Island'da sular burada görüldüğünden daha farklı görünüyor. Bu doğru. Bunu New York'ta çektik ve koridorlar dışında bütün iç mekân çekimleri Los Angeles'ta yapıldı. Koridor meselesi önemliydi, çünkü benzer bir koridor bulamadık. Onları gerçekten filmin geçtiği yerde çektik. Aslına bakılırsa, çekimleri Robert De Niro'nun canlandırdığı çocuğun annesinin evinde yapıyorduk. Onun annesinin evinde ve benim annemin evinde çalışıyorduk. Fakat New York'ta sadece altı gün çekim yaptık. Sadece New York hissini daha fazla koruyabilmek için uzatmaya çalıştık. Bu çekimleri de kısıtladı, çünkü yapabildiğim en iyi şey insanları binaların önüne koymak ve her şeyi binaların anlatmasını beklemektir. Malum, atmosfer elverişliydi. De Niro silahını çatıya fırlattığında çatı New York'tu, çünkü Empire State binasını görüyorsunuz, ama pencere Los Angeles'tı. David Carradine barda vurulduğunda caddede düşen adam aslında New York'taydı -o bir düblördü-, önce o sahneyi çektik. Yüzünü biraz sağa çevirerek sakladık ki düşsün ve arabaya çarpsın, bunun gibi şeyler. Sahnenin geri kalan kısmı Los Angeles'ta çekildi. Düblörlük yapan çocukların hepsi bizim eski arkadaşlarımızdı. Birinin ismi Kasa Larr'dı; kasa hırsızıydı.

*Soru: New York'ta çektiklerinizden, burada onlara uyacak şeyler çekmeden önce eleme yaptınız mı?*

Hayır, hiçbir şeye bakmaya vaktimiz olmadı. Bir önceki gün çekilenlere bakacak vaktimi yoktu. Ben sanırım bir Cumartesi günü evvelki çekimlere baktım, hepsi bu. Herşey bir yapboz gibiydi. Bobby'nin çatıda olduğu sahne mesela, o bu işi (hareketi) halletti, o kadar. Çekimi ayarladım, sonra başka bir sahneyi ayarlamak üzere gitmem gerekiyordu, bu yüzden, "Bobby, tam olarak nerede olduğundan emin ol ki çekebilelim," dedim. Çekimi yapan çocuklardan biri kameraman Jerry Hirschfeld'in oğlu Aléc Hirschfeld'di ve pek çoğu da öğrenciydi; Mitch Block ve birkaç kişi daha vardı. Woodstock'ta ortak yapımcılardan biri olan Dale Bell bunu bizim için ayarlamıştı. New York'ta sadece

altı gün çekim yaptık. Şu festival olayı Ekim'de çekildi, daha biz ön prodüksiyon çalışmalarına yeni başlamıştık. Bir aşamaya kadar Jon Voight filmde yer alacaktı. New York'ta yer almayacağını fark ettiğimiz gece hemen Harvey Keitel'e gittim, Harvey o gün bu işi tamamladı. Harvey'in festivalin ortasında yürüdüğü sahne başrolde olacağını söylediğim an, hazırlıksız bir şekilde o an çekildi. Onu Barneys'den kaldırdım ve gittik. O kadar. Fakat filmde bunun gibi pek çok çılgınca şey var. Posta kutusunun havaya uçması San Pedro'da ikinci ekip tarafından çekildi. Yine onlar için resimleri ben çizip, "Bana bunu getirin," dedim. Önceki gece bölgeye gittim ve baktım. "Tam burayı hizalayın," dedim. Geri geldim, Bobby'ye ne istediğimi söyledim, ikinci ekip kameramanına da ne istediğimi söyledim. *Boxcar Bertha*'da McIver kardeşlerden birini oynayan David Osterhout da benim ikinci ekip kameramanlarımdandı. Ben başka bir sahneyi çekerken o bu şekilde çekti o sahneyi, çünkü San Pedro'ya ben gidemezdim. Çok uzaktı. Çok uzun süre uzakta kalmama sebep olurdu.

Soru: *Neticede zaman ve para yeterliydi, öyle mi?*

Film 27 günde yapıldı. Bitirebildiğimiz kadar çabuk bitirmeliydik, o kadar. Ama para konusunda biraz sınırı aştık. Ben sahneler ekleyip durdum. Arka oda sahnesini ekledim, uzun bir doğaçlamaydı. New York'ta silah dükkânının önünde geçen bir sahne ekledim. Çocuğun amcasının dükkânının önünde ekmek çaldıkları bir sahne ekledim. Bunun gibi daha bir sürü şey ekledim. Bütçeyi zorlayıp durdum ve herkesi çileden çıkardım. Fakat yapabileceğimiz tek şey buydu, çünkü işin içine girdikçe daha çok eğlendik ve istediğimiz atmosfere çok daha fazla ulaştık. Pek çok eski arkadaşım filmde yer aldı, şimdi ortalıkta dolaşmaktan başka bir şey yapmayan pek çok arkadaşım filmde figüranlık yaptı. Gerçekten bütçeyi aşmamıza sebep olan şeyse müzikti. Müzik bizi bitirdi.

Soru: *Telif hakları yüzünden mi?*

Evet. The Rolling Stones 15 bin dolara patladı. Parça başına. Başta her parça için 7.500 dolardı, sonradan iki katına çıkardılar.

Soru: Arka Sokaklar'da *prova yapma fırsatınız oldu mu?*

Evet. On günlük bir prova yaptım.

Soru: *Peki, ya doğaçlama?*

Doğaçlama prova sırasında yapıldı. Kaydettik ve yazıya döktük. Gramcy Park Hotel'de çalıştık.

Soru: *Sizce bu kısıtlamalar Arka Sokaklar'ın nihai halini nasıl etkiledi?*

Bana sorarsanız film eğreti oldu.

Soru: *Storyboard kullandınız mı?*

Her karenin bir storyboardu var, o yüzden kamerayla ne yapacağımızı biliyoruz. Nereye gideceğimizi tam olarak biliyoruz. Çekimlerimizi tamamen sıralayabiliyoruz. Eğer bütünüyle tek yönlü aydınlatma hazırlıyorsak, bütün çekimleri o açıdan yapıyoruz. Sonra değiştiriyoruz ve öbür taraftan çekiyoruz. Aynen bir yapboz gibi, tamamen. Paul Rapp ve o çocuklar bunu çok iyi başardılar. Sabah bütün storyboard çizimlerini ortaya koyuyordum, onlar da yerlerini değiştirip geri veriyorlardı (bu her sahenin sırayla çekildiği anlamına gelmiyor tabii, sahnelerin sıralama olmaksızın çekildiği anlamına geliyor). Sadece bir sahne değil, ama ortadaki üç seriyi başta çekersiniz. Böylesi oyuncular için oldukça zordur ama işe yarar. Film zamanında bitirebilmemizin tek yolu buydu. İkili çekimi korumak istediğim yerler vardı, fakat hep kesmek zorundaydım: kes, kes, kes, kes. Yani, çok can sıkıcıydı.

Soru: *Arka Sokaklar'ın eleştirel olarak neredeyse oybirliğiyle alkışlanmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Ve bildiğim kadarıyla gişede pek başarılı olamadı. Bize biraz bundan bahsedebilir misiniz?*

Film ilk olarak New York Film Festivalinde gösterildi, New York'ta çok başarılıydı, şu an New York'ta gösteriliyor ve hâlâ öyle, acemiliğin ve şartların bir birleşimiydi. Aslına bakarsanız acemilik, yapımcım Jon Taplin'in filmi 25 şehirde gösterime sokmak istemesinden kaynaklandı, çünkü ilk birkaç haftada New York'ta film çok iyi sonuçlar ve harika eleştiriler almıştı. Tıpkı *The Last Picture Show* ve *Five Easy Pieces* gibi. Gidip Bert Shneider'la konuştu, o da, "Bence yapın, çünkü Ekim'de *The Way We Were*'den başka gösterime girecek film yok, o da bir sent bile yapmaz," dedi. Meşhur son sözler. Ben Jon'u filmi sadece San Francisco, L.A., Washington, Chicago ve sanırım Boston'da gösterime sokmaya ikna ettim. "Tamam, önce bu yolu deneyelim," dedi. Çünkü ben de iyi bir fikir olduğunu düşünüyordum, fakat herkes dikkatli olmamız gerektiğini söyleyip duruyordu, *Five Easy Pieces* ve *The Last Picture Show* Amerikan tarzı filmlerdi (sadece *Arka Sokaklar* tamamen kentli olduğu için değil), diğer iki film bütün ülke açısından daha genel bir üstünlüğe sahipti. Bu kadar başarılı olmalarının sebebi muhtemelen bu. Warner Brothers'ın baş dağıtımcısı Leo Greenfield bizim yanlış yaptığımızı fark etti. Jon Calley'e sorduk, o, "Evet, yapın," dedi. Doğal olarak kendi hatalarını kabul etmeyeceklerdir. Film Los Angeles'ta Weswood'taki Plaza Theater'da göstermeye başladılar ve Leo dedi ki: "Burası berbat bir sinema salonu. Film burada göstermek istemezsiniz ama burada göstermek zorundayız. Burada göstermek istiyor musunuz?" Biz de, "Evet," dedik.

Görüyorsunuz, New York Film Festivali'nin burada da bir anlamı olduğunu düşündük. Oysa hiçbir anlamı yok. Kimse filmin adını bile bilmiyordu. Tam sayfa hoş ve büyük reklam afişlerimiz vardı. Diğer taraftan afişler hiç güzel değildi. Filmin nasıl satılacağı hakkında hiçbir fikrimiz yoktu. Bu tarz bir filmin nasıl satılacağı hakkında şahsen kendimin de hiçbir fikrim yoktu. Siz olmanız nasıl satardınız? *Düzgün Ateş Edemeyen Gangster* diye mi? İlk konseptimiz buydu –kısa pantolonları, şapkaları ve silahlarıyla ortalıkta koşuşturan adamlar, çünkü Johnny Boy bir yerde pantolonunu çıkarmıştı. Komikti ama komik olmasını istemiyorduk.

Filmi nasıl satacağımızı bilmiyor oluşumuzun ve filmi New York'ta gösterime sokmamızın birleşimiydi (Leo Greenfield, "Bırakın New York'ta gösterilsin," dedi ve muhtemelen haklıydı), filmin 1974'e kadar New York'ta gösterilmesine ve 1974'te burada gösterilmeye başlanmasına izin vermiyedik.

Sonrasında bildiğim tek şey, filmi Los Angeles'ta gösterime soktuğumuz; hakikaten iyi eleştiriler aldık, film iki hafta iş yaptı ve hepsi bu. Her yerde durum aynıydı. Aynı zamanda *Şeytan* da gösterime giriyordu. 14 milyon dolar ediyordu ve o zamanlar bütün varlığı *Şeytan*'a bağlı bir şirket söz konusuydu, çünkü *Mame* hakkında biraz şüpheliydiler. Doğal olarak 750 bin dolar ödedikleri bir film için kaygılanmazlar ve zaten kaygılanmadılar. Bunu karşılamayacaklardı ve neden yapsınlardı ki? Dedikleri gibi: "Neden parayı sokağa atalım ki?" Aslına bakarsanız, bizden uluslararası yayım haklarımızı geri almamızı istediler ve şu an işlemler devam ediyor. Onları filmin tekrar Los Angeles'ta gösterime girmesi için ikna etmeyi denedim ama beklemek istediler. Gerçi filmi en azından Los Angeles'ta göstermek zorundalar, biliyorsunuz. Çünkü filmi izleyen yegâne insanlar Bel-Air ve Beverley Hills bölgesindekiler ve evlerinde izlediler. Filmi yayınladıkları tek yer burası.

Bir bakıma, bu tamamen onların suçu değil; muhtemelen bizim suçumuz. Tecrübesizlikten ve bu satılması çok zor bir film olduğu için. Böyle bir filmi nasıl satarsınız? Hatırlıyorum, iki reklam afişimiz vardı; birinde bir silah, diğerinde de ceset. Don Rugoff New York'ta bana, "Filmin satılmamasına sebep olan afişler, silah ve ceset olanlar," dedi. Bunlar bizim iki seçenekli afişimizdi. Ne yapabildim ki? "Don, sadece iki afiş yaptık ve bunlar onlar," dedim. Bunun üzerine hemen New York'a gittiler ve *Blackboard Jungle* ve *The Amboy Dukes* gibi görünen bir şeyler yaptılar, benim için sorun değildi. Bu noktada, "Tamam, acemi bir mafya filmi gibi basın. Umurumda değil. İsmi değiştirin. İstedığınızı yapın fakat önemli olan şu ki ben insanların filmi görmesini istiyorum," dedim. Yani New York'ta az çok bir hayran kitlesi var filmin. Artık mahallede, batıda ve doğuda, bir

sorun çıktığında, “Pekâlâ *Arka Sokaklar* zamanı, beyler,” diyorlar. Oraya gerçekten damgasını vurdu.

Fakat asıl söylemek istediğim, eğer bir film 14 milyon dolarlık o zaman o filmin arkasından gitmek zorundasınız. Ne yapacaksınız ki? Eğer filmi göstermek için yeterince acele etmezseniz çok geç olabilir: çocuklar. Çocuklar filmi sevdiler, Calley ve Ted Ashley. Ted Ashley bir dönem o bölgede yaşamıştı. Calley de sevdi. Aslına bakarsanız filmi izlediklerinde, “Tam şu köşedeki binada oturuyordum,” diyebiliyorlardı. Bunun gibi şeyler. O yüzden ne yazık. Bunu da tecrübe hanesine yazın.

*Soru: Bu duruma başka bir alternatif görebiliyor musunuz?*

Alternatif, öğrenmek. Siz ne yaptınız? Ben distribütör değilim. Sinema sahibi değilim. Reklamcı da değilim.

*Soru: Demek istediğim, dağıtımcılıkta bir alternatif olamaz mı?*

Ben göremiyorum. Film yapıpken yeterince sorun yaşadım. En iyi dağıtım, Alice’in şu an sürmekte olan dağıtımı. Öyle, çünkü hazırlamak için aylarca vakitleri vardı. Lanet filmi hazırlamak için ayları vardı.

*Soru: Alice’in dağıtımını nasıl yapıyorlar?*

Alice’in dağıtımını, New York’ta Sutton sinemasında gayet iyi yürütüyorlar. Burada bugün Westwood’daki Regent’ta gösterilmeye başlandı. Sonra da, sanırım bugün, yarın ve Cuma günü Kanada dahil olmak üzere 60 şehirde gösterime girecek. Chicago’da olduğu gibi, Chicago haritasındaki dört şehirde birden göstermeye başlıyorlar, iki burada ve iki burada (*eliyle bir kare yapıyor*) ve hepsi de banliyölerde. Bu yüzden bu bir banliyö filmi olacak, bu da iyi bir şey. Önce ev hanımlarının gitmesini sağlayın ve bunun gibi şeyler işte.

*Soru: Alice’in bütçesi neydi?*

Alice 1,6 milyon dolarla başladı. Ne kadarla bittiğini bilmiyorum. Ben birkaç ay hastaydım ve film tekrar gözden geçirilmeli-

di. Beş günlük bir çekimi tekrarladım. Yedi haftalık bir programım vardı, sekiz haftaya çıkardım. Eklediğim bazı ekstra sahneler oldu. Ellen'ın Akademi Ödülleri törenine gitmesi gerekiyordu. Onun suçu değildi ama doğal olarak gergindi. Gitmeden bir gün önce basit sahneleri çekmemiz gerekti, ikinci gün de çok basit sahneler çekmek zorundaydık; üçüncü gün banyo sahnesini çektik ama pek istediğimiz gibi olmadı. Diane, Ellen ve bizzat ben sahnenin tekrar çekilmesi gerektiğini hissediyorduk ve tekrar çektik, bu da bütün bir çekim günü demektir. Hâlâ biraz gergindi ama zor tabii. L.A. dışına uçması, Akademi Ödülleri törenine gitmesi, geri gelmesi ve bir film çekmesi gerekiyordu. Gerçekten öldürücü bir şeydi ve hemen her sahnede o vardı. Tamam, diğer sahneleri çekebiliriz diyemiyorduk, çok zordu. Ben de filme üç ya da dört sahne daha ekledim, o kadar. Fazladan beş gün daha çekim eklemiş olduk. Fakat bence bu süre bir filmde ne olup bittiğine bağlı olarak bir hayli ortalama bir süre. Bana öyle geliyor ki, benim hastalığımın dolaylı kurgu bitmesi gereken zamandan biraz daha uzadı. Filmin şu anki bütçesini bilmiyorum.

*Soru: Tanıtımcınız yok muydu?*

Kesinlikle yoktu. Beni tamamen yalnız bıraktılar.

*Soru: Los Angeles'ta hiç çekim yaptınız mı?*

Gower Street Columbia'da kurulan son set olan açılış sekansı dışında Los Angeles'ta hiçbir şey çekilmedi. Şimdi orada tenis kortları var.

*Soru: Los Angeles'ta çekim yapmamış olmak bir avantaj mı?*

Bilmem. Tucson bir sinema şehri. Orada istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz ve bu iyi bir şey. Eğer Tucson'a tahammül edebilirsiniz çekim yapmak için iyi bir şehir. Tucson'u küçümsemiyorum, ama ben bir New Yorker'ım ve -bilirsiniz işte- çöl ve her şey, yılanlar, kaktüsler..

*Soru: Her şey orada mı çekildi?*

Her şey orada çekildi. Tam da bir benzin krizinin ortasındaydık. Bütün araçları Phoenix'e getirmeye yetecek kadar benzin yoktu. Tucson'u Phoenix'in dublörü olarak kullanmak zorundaydık. Phoenix'te çekim yapamadık ve Tucson'a dublörlük yaptır-  
dık, anlıyorsunuz ya? Herkesi şaşırtıp, Ellen'ı Tucson'a getirmek zorundaydık. Bir sürü çılgınca etken söz konusuydu. Mantıklı olarak insanlar pek çok şey soruyorlar, "Neden Monterey yolun-  
dayken Tucson'a varıyor?" diyorlar ve ben de, "Şey, benzin eksik-  
liğinden," diyorum. Filmle ilgili bir şey değildi; bizimle ve yapım-  
la ilgiliydi.

*Soru: Tamamen devamlılıktan uzak çekildi diyorsunuz yani?*

Hayır, kesintisiz çekim yaptık.

*Banyo sahnesi üçüncü gün çekildi dediniz sanıyorum...*

Pekâlâ, sona doğru çekimlerin son iki haftasında devamlılığı bozan bir şeyler oldu. Kris Kristofferson ayrılmak zorundaydı, buna benzer şeyler.

*Soru: Çocuk için oyuncu seçimini nasıl yaptınız?*

Marion Dougherty Associates New York'ta 300 kadar çocuğu elemekten geçirdi; bense raporlardan çok azı hakkında bir şeyler okuyabildim ve pek çoğu ilgimi çekmedi. Sonra Sandy Weintraub görmem gereken bir çocuk olduğunu söyledi. Ona büyüyünce ne olmak istediğini sormuştu, çocuk da, "Bir stand-up komedyeni," demişti. Ben çocukla otel odamda tanıştım; biraz sessiz ve sıkılgan gibiydi. Sandy'e bakıp, "Benimle dalga mı geçiyorsun?" dedim. "İnan bana. Belki burada biraz gerildi. Onu Ellen'la biraraya getir; çok acayip bir şey olabilir," dedi. Sahiden de çocuk odaya geldi ve ben Ellen'a çocuğu başımızdan atmak için arada bir küçük doğaçlamalar yapmasını söyleyebildim. Genelde çocuklarla doğaçlama yaparken ya donup kalır ve aşağı bakarlar ya da hemen senaryoya geri dönerler. Ama bu çocuğu susturmanız mümkün değildi. Bu çocukla Ellen beklemek zorunda kaldı. Ba-



na bakıp duruyordu. Birbirimize bakıyor ve bir şeyler not ediyorduk. "Çok iyi, Alfred, sonra görüşürüz. Çok iyi teşekkürler," dedim. "İşte buydu, tanrıya şükür." Sosyal yardım yasaları yüzünden New York'tan bir çocuk seçmek zorundaydık. Asla çekim yapamayabilirdik. Audrey için Jodie Foster'ı kullandım. Tanrım, iki günlük çekimle filmde yer aldı. Eğer birkaç günümüz daha olsaydı onunla gerçekten çok güzel doğaçlamalar yapabilirdik. Ama çocuk tam bir profesyonel, sanki onun için (Jodie Foster) bu, bir televizyon reklamı yapmak gibiydi, içeri geldi, ansızın (bam, bam, bam). Harikaydı.

*Soru: Jodie Foster'ın görüldüğü her sahne iki günde mi çekildi?*

İki günde, hepsi iki günde. Üstelik biliyor musunuz, daha iyisini de yapabilirdik -gerçi bu hali de iyi-, ama daha fazlası olabilirdi. Sosyal yardımlaşma görevlileriyle bir sorun vardı. O kadın üzerime geldi, "Durdurun," dedi. Ben de "Ne demek 'durdurun!'" dedim. "Durdurun, çocuğun okula gitmesi gerek," dedi. "Tamam," dedim. Böylece durduk. Çekimler öğrenci saatine göre ayarlanır hale geldi. İki çekim teşekkürler, güm. Yakaladığınızı çekmeliydiniz ve size daha önce bahsettiğim pek çok elle çekimi bu yüzden yaptım. Sosyal yardım görevlileri yüzünden bütün sekan-sı elle çekmek zorunda kaldım. İnsanlar sizin, gerçekçilik için çabaladığınızı düşünüyorlar. Böyle bir durumdayken gerçekçilik berbat kaçır. İşe yaramaz. Sosyal yardım görevlileriyle yaşadığım en kötü durum filmin başındaki küçük kızla ilgiliydi. O seti kurmak 85 bin dolara mal olmuştu ve sahnenin kilit noktası, kızın, "Kaldır kıçını burdan," dediği yerdi. Bu replik. Ve kadın, "Aman Allahım," dedi. Çocuk yoldan aşağı yürüyordu, sekiz yaşındaydı ve repliğini söylüyordu.

Sosyal yardım görevlisi gelip, "Bu replikleri söyleyemez," dedi. "Hanımefendi, biz bütün bu seti kurduk. 'Bu replikleri söyleyemez' de ne demek?" dedim. "Bunda bozulacak bir şey yok," dedi. "Bozulacak bir şey yok mu! Biz bu seti bir gecede kurmadık, bu seti kurmaları aylar sürdü. Bu gün çekimin son günü. Çocuğa bu lanet olası repliği söyletemeyeceğimizi mi söylüyorsun yani?"

dedim. “Ne yaptığınız umurumda değil. Çocuğa bu repliği söylemezsiniz,” dedi. Çok öfkelenmişti ve çekip gitti. Ama, şanslıyız ki çocuğun o repliği söylediği bir çekim yapmıştık; filmde kullandığımız oydu.

O gün *Arka Sokaklar*’dan Şişman George, George Memmali sette gelmişti; ona, “George bu çılgınlık,” dedim. “Ben bu hanımefendiyle ilgilenirim,” dedi. Yanına gitti, onunla konuştu ve her yolu denedi. Fakat yine işe yaramadı. Her neyse, bir şekilde hal yoluna koyduk.

*Soru: O repliği söylediği yer için daha sonra başınız belaya girmedi mi?*

Hayır, filmde o sahne var. Bu işlerin nasıl olduğunu bilmiyorum. Bu benim ilk stüdyo filmim. Ne olur, bilmiyorum. Bütün yanlış telefon görüşmelerini ben yaptım. Başım derde girdi, bir kalem bulmak için bile birtakım adamların amirini aramak zorunda kaldım. “Sen kalemler için Harry’i arayabileceğini mi sanıyorsun!” diye karşıma çıktılar.

*Soru: Çocukla çalışmak hoşunuza gitti mi?*

Zordu, gerçekten zordu. Çocuğu gerçekten seviyorum, o harika. O zamandan beri pek çok filmde rol aldı. Son filminin adı *Aşk ve Ölüm*, genç Woody Allen’ı canlandırıyor.

*Soru: Daha önce oyunculuk yapmamış mıydı?*

Hayır, hiç yapmamıştı, birkaç reklam filmi dışında.

*Soru: Hâlâ AIP ve Roger Corman’ı bir sıçrama tahtası olarak kullanmanın, en iyilerle çalışmak amacıyla başvurulabilir bir yol olduğunu düşünüyor musunuz? Önceleri buradan çıkan pek çok kişi vardı, Coppola ve Bogdanovich gibi; sonra da bana göre uzun bir duraklama yaşandı. Şimdi insanlar eğer burada bir film yaparlarsa, benzer filmler çekmeye devam etmelerinin çok daha kolay olacağını sanıyorlar.*

Şüphesiz, ben de antik Roma’daki gladyatörler hakkında, ya *Şeytan’ın Adasından Kaçtım*’ı ya da *Arena*’yı yapacaktım. Antik Ro-

ma hakkında bir film yapmak için ölüyordum. “Hadi ama, bir komedi yapabilir, biraz eğlenebilirim,” dedim. Fakat şansım varmış ki bunu yapmadık. Size sadece tecrübelerimden bahsedebilirim. Benim tecrübem üniversiteydi, çünkü 8 mm.’lik bir kamera alacak param bile yoktu. Bütün filmlerimi çiziyordum. Küçük bir çocukken bütün filmlerim çizimlerden ibaretti, storyboard gibi. Steve Spielberg’in kendi 8 mm.’lik kamerası vardı, 8 mm.’yle yaptığı bir sürü kendi işi vardı. Ben bunu yapamadım. Sonunda *Arka Sokaklar*’daki karakterlerden biri olan arkadaşım Joey’in kamerasını ödünç aldım ve birkaç 8 mm.’lik şey çektim.

Üniversite bana film yapmak için para ve şans getiren yer oldu. Ondan sonra bu rol fiilen Corman’a kaldı. New York’ta kendimi öldürüyordum. New York’ta katıksız ölüm. Bu Mike Wadleigh’in New York’ta olduğu sürede olmasaydı, rezalet olabilirdi. O zamanlar Mike da benim gibi öğrenciydi. Müzikalleri montajlayıp eğlendiğimiz zamanlardı. Fakat ölebilirdik. Demek istediğim, o zamanlar tanıdığım adamlar artık ölüler. Gerçekten.

Soru: Siz daha çok kendi yazdıklarınızı mı yönetmeyi tercih ediyorsunuz? Bunun avantajları ve zorluklarından biraz bahsedebilir misiniz?

Bence bu daima sınırlarınızı bilmekle alakalı bir şey. Biliyorum ki ben asla bir filmi kamerayla kendim çekemem. Öğrenciyken bazı fotoğraf işleri yapmıştım, eğlenceliydi, ama gerçekten bununla ilgilenmiyorum. Er geç belgesel yapmam gerektiğini biliyorum, tıpkı bu yıl annem ve babam üzerine yaptığım belgesel gibi. Bu bambaşka bir şey olsa bile. İlk filmim *Senin Gibi Tatlı Bir Kızın Böyle Bir Yerde Ne İş Var?* tamamen benim tarafımdan yazıldı. Murray, ben ve Mardik Martin tarafından yazıldı. Büyük Tıraş’ı ben yazdım. *Kapımı Çalan Kim?* de tamamen benim kaleminden çıkmadır. Bu, sınırlarımın farkına vardığım zamandı. Mardik’le ben *Arka Sokaklar*’da birlikteydik. Biriyle çalışmayı çok daha fazla tercih ediyorum, ama oyunun bu aşamasında ‘yazar’ veya ortak-yazar itibarını almanın kimse açısından bir değeri olmadığını kanıslıyorum.

Benim gerçekten buna ihtiyacım yok. Benim *Sister Carrie*'yi yazmak gibi bir işim asla olmayacak. Bir yazar olarak bilinmiyorum, ama eninde sonunda her halükarda bir yazar olup çıkıyorsunuz. *Alice* hakkında açıklamaya çalıştığım şey şu; bir bakıma metnin çoğu Ellen tarafından yazıldı, ama bütün işi Getchell yaptı. Gene de Ellen çok şey yaptı, ben bir sürü katkıda bulundum, Larry Cohen, Sandy ve oyuncular hep birlikte çok şey kattık. Bir şekilde yapmak istediğim bir şey olarak gözüküyor, öyle ya da böyle. Bu çok önemli. Gerçekten benim şu an en büyük problemim birlikte çalışacak yazarlar bulmak. Özellikle beni rahatsız etmeyecek birileri, çalışma şeklini anlayacak birileri, bu gerçekten bir şeyleri değiştirir. Öyle durumlarda kaldım ki yazarlar sette oturup sizi izliyorlar. Bu benim yapamayacağım bir şey, eğer o kişiye belli bir konuşma dili, üslubu ya da başka bir şeyler için orada ihtiyaç yoksa. Getchell, Tucson'a hiç gelmedi. Larry Cohen arayıp, "Bu replikle bir problemimiz var. Bize yenisini gönderebilir misin?" derdi. Ya da belki biz ona bir şeyler gönderirdik ve yeniden yazıp bize geri gönderirdi. Fakat bunun sebebi *Alice*'in aslında senaryo formuna uygun biçimde hazırlanmamış olmasıydı.

Başlamak zorundaydık, çünkü Warner Brothers, "Şimdi başlamalısınız, yoksa bir daha hiç başlayamazsınız," yollu bir uyarıda bulundu. Bu konuda despot olmasalar da, Susskind, "Bakın, bütün yapmanız gereken filmi yapımla birlikte başlatmak, o yüzden senaryonun tamamlandığından emin olun," dedi. Bir bakıma senaryoyu ortaya koymuştuk, ama aslında ilerledikçe yeniden yazmamız gerekeceğini biliyorduk. Bunu gerçekten bir daha yapmak istemem. Demek istediğim, benim filmlerim bir şekilde çekilirken tekrar yazılabilir. Fakat şu an başından sonuna kadar eksiksiz bir senaryoya uymak istiyorum. Başka yazarlarla çalışmayı seviyorum. Bazen tembellik edebiliyorum, kendi başıma yazamıyorum. Başka zamanlarda öyle olup olmayacağını bilmiyorum, bilemem, her şey karaktere ve hislere bağlı. Kaynak orası.

**Soru:** *Filen her şeyi storyboarda mı çiziyorsunuz?*

Evet, hemen hemen her şeyi.

**Soru: Hiç kamerayla doğaçlama yaptığınız ya da oyuncularda değişikliğe gittiğiniz oldu mu?**

Evet tabii, bunu mecburen yapıyorsunuz. Ama en azından tablo önünüzde duruyor. Nereden geldiğinizi biliyorsunuz. Bu çekim buradan gelecek, buraya yönelecek ve kamera böyle hareket edecek, burada kamera eğilecek diyorsunuz. Sonra size, “Kamerayı eğemezsiniz, ışıktaki kalacaksınız,” diyorlar. “En iyi çözüm ne?” diye soruyorum. “Aşağıyı izleyebiliriz ama yengeç doliye geçmemiz gerek ve şu an bir Elemack’in üstündeyiz,” diyorlar. “Yengeç doliye geçmek ne kadar sürer?” diye soruyorum. “On dakika.” “On dakikamız var mı?” diye soruyorum prodüksiyon amirine. “Bunu önermem,” diyor. “Tamam. Boşverin,” diyorum.

Bunun gibi pek çok farklı şey oluyor. Bu imkânsız. Hızlı hareket edebilmeniz gerekiyor. Ama, hayır, Alice’te çok fazla çizim yaptığımı fark ettim, fakat benim gördüğüm, film yapmaya devam ettikçe daha az storyboard kullandığım. Belli sahneleri storyboarda aktarıyorum; filmin geri kalanı genel taslaklar ve senaryodaki ufak çizimlerden oluşuyor. Kamera hareket ediyor, işaret ediyor ve bunun gibi şeyler.

**Soru: Şu an ne üzerinde çalışıyorsunuz?**

Büyük bir ihtimalle bundan sonra, Paul Schrader tarafından yazılmış *Taxi Driver* isimli bir film yapacağım.

**Soru: Robert De Niro’yla mı?**

De Niro’nun filmde yer alması bekleniyor; yapımcılığı Michael ve Julia Philips üstlenecek, filmi de Columbia’nın yapması bekleniyor. Sonra bir müzikal yapacağım, tamamı burada, Los Angeles’ta sütüdyoda çekilecek olan 1940’li yıllara ait *New York, New York* isimli bir müzikal. Büyük grupların düşüşe geçmesi ve bir çiftle ilgili, yer aldıkları müzik grubundan kurtulmaya çalışan bir saksafoncu ve bir şarkıcı kız, fakat hiç paraları yok, ayrılıyorlar ve sonra geri dönüp yeniden birleşiyorlar.

**Soru: Arka Sokaklar'da siz hangi karakterdiniz?**

Ben Charlie'ydim, baş karakter, fakat benim bir arkadaşım ile ilgili başka öğeler de vardı, çünkü benim hiçbir zaman o kadar param olmadı. O borçların altına imza atamazdım. Bütün bunlar diğeriyle ilgiliydi. Charlie'nin içindeki çatışmalar benim içimdekiydi, benim kendi hislerim.

**Soru: Arka Sokaklar'ı gören bazı insanların filmin sonunda ne olduğuna dair kafalarının karıştığını biliyorum. Tam olarak ne oluyor? Onları gerçekten satın satmadığına dair bir karara vardınız mı?**

Kimi sattığına dair? Charlie mi onları satıyor? Hayır, bunu asla yapmıyor. Charlie sadece çok fazla bekliyor ve her şey mahvoluyor. Onları şehir dışına çıkarmakla çok mantıksız davranıyor. Bu yapabileceği en kötü şey. Yapabileceği en kötü şeyi yapıp, arkadaşının arabasını ve kızı alıyor. Onu tamamen bunun dışında tutmalıydı. Fakat herkesin ona baskı yapmasına izin veriyor. "Peki, peki, peki." Felaket. O tamamen felakete yönelmiş bir karakter. Bakın, bu başarı fikri... Aslına bakarsanız, onu ilk yazdığım da, film yapmaya çalışırken benim başıma gelenler üzerine bir alegori gibiydi. Mardik'le birlikte çalışıyorduk ve o zamanlar kendimiz hakkında senaryolar yazıyor, bir başlangıç yapmaya çalışıyorduk. O dönem seks filmleri ortaya çıktı. Bu Film Evliliğinizi Kurtarabilir isimli bir film yapacaktık, çünkü bu filmlerin hepsinde bir slogan vardı. Her şeyi yapabilirdik, ama hiçbir şeye el atamadık ve asla hiçbir yere ulaşamadık. Sadece kısa filmler ve belgeseller yaptık. Bu sinir bozucu bir durumdu. Bu kelimeyi kullanmaktan nefret ediyorum ama, alegori, işte film benim için bu demek. Bunu yapmaya çalışan bir adamın kişisel deneyimlerinden faydalandım.

**Soru: Ve yapmamaya çalışan bir adamın?**

Evet. Yine de başka bir şey öğreniyor. Bu bir çeşit aydınlanma. Kendisi hakkında Johnny Boy'un en başından beri bildiği bir şey

öğreniyor. Özellikle onu kuzeniyle sokakta gördüğünde, o kavgayı ettiklerinde ve diyor ki: "Hey, sen benim için hiçbir şey yapmadın." Çünkü başkalarına yardım ederken bile olsa Charlie'nin her şeyi kendisi için yaptığını biliyor.

Etrafa davul zurnayla para saçan ve herkesin nasıl da fakir insanlara para dağıttıklarını görmesini sağlayan Pharisee'ler gibi; Christ onların çoktan ödüllendirildiğini söylüyor, çünkü ödülleri bu dünyada aldılar. Bunun gibi bir şey. İşte, buna benzer şeylerden sürü sepet var.

*Soru: Fakat şehir dışına çıkarak yolunu değiştirdiğindeki gibi bir an veya ona benzer bir şeyler yok muydu?*

Onun sebebi Los Angeles'a geçmek zorunda olmamızdı.

*Soru: Doğru. Bu yüzden, her neyse.*

Evet, "Nereye gidiyorsun?" dediğinde.

*İzleyici: Evet ve yolunu değiştiriyor, adamlar onu buluyorlar.*

Her şeyi 27 günde çekerseniz olacağı budur. Elden ne gelir?

*Soru: Anne babanızla ilgili filmi çekerken sorun yaşadınız mı? Anne babanız hakkında bir film yapmanız harika ve çok dokunaklı bir tutum bence. Onların tepkileri ne oldu?*

O film Ulusal İnsani Bilimler Vakfı tarafından düzenlenen *The Storm of Strangers* adlı bir seri vasıtasıyla ortaya çıktı. Bir görevli beni aradı ve İtalyan bölgesiyle ilgili bir film çekmek isteyip istemeyeceğimi sordu. Yunanlılar, Yahudiler, Ermeniler, vs. hakkında da birer tane yapıyorlardı. 1976'daki 200. yıldönümü kutlamaları dahilindeki televizyon yayını için hazırlanıyordu.\* Hepsinin yarımşar saatlik olması gerekiyordu. Bu yüzden, "Hayır," dedim, çünkü Alice'in çekimlerinin ortasındaydık. Bir gün sonra o görevliyi geri arayıp, "Bir dakika, sanırım bunu yapabilirim, eğer kendi tarzımda yapmamı isterseniz," dedim. Annemlerin evine, aşağı-

---

\*) 1976'da Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşunun 200. yıldönümü büyük kutlamalara sahne oldu. (ç.n.)

ğı doğu yakasındaki apartmanlarına gidip onlarla yemek yerken çekim yapacak ve büyükannemle büyükbabam hakkında sorular soracaktım. “Tamam,” dedi. Eminim, onun aklında bottan inen bir grup insana kameranın zum yaptığı ve bir sesin, “Evet İtalyanlar bottan indi,” dediğı bir şey veya buna benzer şeyler vardı. Ben bunu biraz daha farklı yapmak istedim.

Annemle babam önce biraz gergindiler. Ben Cannes'dayken başladık. Dale Bell ile başladım, *Arka Sokaklar*'ın New York işlerini halleden ekiple. Onları Londra'dan aradım ve ben Cumartesi günü buraya geldiğimde her şeyi benim için hazırlamışlardı. Martik Martin bu sırada bütün soruları kâğıda döktü, çünkü annem babam onu çok iyi tanıyorlar. Bizim eve yemeğe giderdi. Bu filmde ilk gördüğünüz şey, samimiyet. Ben onların samimi davranmaları için uğraştım fakat açıkçası buna ihtiyaçları yoktu. Ama asıl önemli olan gerçekten uyum sağlamalarıydı; göçmenlikten çok daha fazlasını anlatan bir film yaptık.

Film 48 dakika kadar sürüyor ve şu an sanırım televizyon için beni pek de memnun etmeyen 30 dakikalık bir kesilmiş versiyonunu yapacaklar. İnsanlar bu filmi ticari dağıtım amaçlı olarak istiyorlar; hükümet bürokratik bir şekilde geri duruyor, o yüzden çok dikkatli olmalıyız. Umuyoruz ki yayınlanacak. Ama annem babam bana hiçbir sorun yaşatmadılar, hiç. Babam New York Film Festivali'nde Lincoln Center'da filmi görmeye gitmedi, çünkü *Arka Sokaklar*'ı izlerken zor anlar ve çarpıntılar yaşamıştı; anlarsınız, filminiz ilk kez gösteriliyor ve 2.000 kişi onu izliyor. O da aynı duyguya kapıldı. Bir de *İtalyanAmerikalı*'da her şeyden önce kendisi ekranda ve kendisi hiç izlememiş; ilk kez 2.000 kişinin karşısında izleyeceğini hayal edince bunun kendisine korkunç geleceğini düşündü ve filmi tek başına izledi. O zaman sorun olmadı. Fakat onun aksine annem filme gitti. Ben orada olamadım, neyse annem bu görevi devraldı. Herkese öpücükler ve imza dağıttı. Sanki Charlie'nin evlenip durulduğu ve birkaç çocuğıyla birlikte Staten Island'ta yaşamaya başladığı *Arka Sokaklar*'ın üçüncü bölümünün bir taslağı gibiydi.



Bu yıllar sonra yapılacak bir film, ama Mardik'le birlikte şu an bunun üzerine çalışıyoruz.

*Soru: Alice'in sonu hakkında merak ettiğim bir şey var. Neden anne ve oğlu yalnız kalıyor, özellikle de evleneceği adam ortaya çıkmasına rağmen?*

Filmdeki en önemli ilişki, onun oğluyla arasındaki ilişkiydi. Kris Kristofferson sadece öteki adamlardan bir tanesi. Peki, seyircilerin veya her kiminse beğenisine biraz çılgınca bir şey sunduk, ama yaptığımız sadece her şeyi oturttuktan sonra filmin asıl sonu olan kadın ve çocukla devam etmektir. Öncelikle insan olarak kendileriyle ilgili daha fazla şey anlamaya başladıktan sonra, gerçekten adamla daha iyi bir ilişki kurma şansları olabilirdi. Tabii Kris'in de. Filmdeki düşünce tamamiyle eski eşleriyle yaşadıkları hataları birbirleriyle tekrarlamaları üzerine kurulu, bunu yaptıklarını fark etmeden. Kavga ettiklerinde bile olaylar hakkında değil, duyguları hakkında kavga ediyorlar. Birbirlerine ne söylediklerinin farkında değiller. Kimse tekrar ortaya çıkıp diğerini aramıyor. Kimse çıkıp, "Bunu yaptın, çünkü geçmişte de bunun gibi duygusal sorunların vardı," demiyor. Bunu asla söylemiyorlar. Bilmiyorlar. Sadece bilmiyorlar. Fakat bildikleri bir şey var, ki o da birlikte olmak istedikleri. Filmdeki en etkili replik, son sekansta adamın, "Sanırım seni anlıyorum," dediği yer. "Sanırım başka bir yolu olması gerek," diyor. Kadın, "Evet," bile diyemiyor. Sadece başını sallıyor. Film bundan ibaret.

*Soru: Kris'i nasıl seçtiniz? Onun Pat Garrett ve Billy the Kid'ten beri başka bir şey yaptığını sanmıyorum?*

Bu doğru. Orada onu sevmiştim. Filmi sevdim. Filmin çok uzun olan kaba kurgusunu gördüm, çok güzeldi. Bazı pürüzleri olsa da filmin son halini de seviyorum. Kristofferson'ı sevmiştim, fakat aslında bir arkadaşımın, Jay Cocks'un tavsiyesiydi. Fikri sevmemiştim. Onu seçmemizden aylar önceydi ve sonunda gerçekten David rolü için acilen birini bulmamız gerekti, Ellen Burstyn beni aradı ve "Neden Kristofferson olmasın?" dedi. Ben



Alice Artık Burada Oturmuyor'da (1974) Ellen Burstyn ve Kris Kristofferson.

de, "Tamam, şimdi ihtiyacımız olan bu," dedim. Bunu yapabileceğini düşünmüyordum, ama o yapmak istiyordu, çünkü sadece iki haftalık bir işti. Bakın, konserleri sürekli araya giriyordu, o yüzden. Sonunda çok iyi bir fikir olduğunu düşündüm. Ayrıca bunu farklı bir şekilde, yani bir çocuğa vurmak zorunda kalarak ve biraz gergin olması gerekerek oynamanın onun için de bir anlamı olacağını düşündüm. Kris üzerine de filmde çok fazla şey var. Kahretsin ki bunların kesilen kısmı da çok. Karakterle ilgili daha fazlası vardı, bu kaçınılmaz. Her karakterin tam ve çok yönlü olması gerekiyor ve bir filmi yapmaya çalışırken bu çok zor. Alice tamamen çok yönlüydü, tabii çocuk da. Fakat sonra Bea'yi oynayan aktristi de çok yönlü bir hale getirmeniz gerekiyor. Sadece birkaç sahnede gözüküyor ama onu olabildiğince gerçek göstermek zorundasınız. Sonra Harvey Keitel'in canlandığı Ben Eberhardt var, onu da mümkün olduğunca gerçek göstermek zorundasınız. Kris Kristofferson, Billy Green Bush tarafından canlandırılan koca, Flo, Mel, Vera, bütün bu insanlar. *Scenes from a Marriage*'deki (Bir Evlilikten Sahneler) gibi bu insanların hep-

sinin farklı özelliklerini gösterebildiğiniz altı saatiniz varsa iyi. Fakat hepsi de üç boyutlu olan sekiz kadar karakterin hepsi de çok yönlü olan dört ya da beş farklı ilişkisini ortaya koymaya çalışmak biraz iddialı bir şeydi. Filmin 3 saat 16 dakikalık versiyonunda bu belki oldu ama sıkıcıydı. Yorucuydu.

*Soru: İzin verirseniz, Kristofferson karakteriyle ilgili bir soru daha sormak istiyorum, çünkü onu gerçekten seviyorum, ama onu ilk gördüğünüz andan itibaren çok sağlam gözüküyordu. Her zaman diğer karakterlerin hepsinden çok daha farklıymış ve farklı kalacakmış izlenimi uyandırıyor. Daha renkli bir karakter gibiydi.*

Bir süredir tek başına yaşıyordu. Yani, karınız sizi terk edeceğini söylediğinde ne kadar sağlam olabilirsiniz ki, “Senin için kاپıyı açayım mı?” diyebilirsiniz.

*Soru: Hayır, ben Alice’in bakış açısından demek istemiştim.*

O oltaya takılmıştı. Mesele bu. Alice onu görüyor ve bir çeşit bocalama yaşıyor, aktarmak istediğimiz düşünce buydu. “Onu seviyorum. Onu seviyorum.” Kris ona bakıyor, “Fena değil,” diyor. Bunun gibi şeyler. Hemen varmak istediğim yer burasıydı. “Sakallımı kesmeliyim,” dediğindeki gibi. Alice, “Hayır. Biraz daha kahve alır mısın?” diyor. Ona onunla dışarı çıkacağını söylemiyor ama gitmesine de izin vermiyor. Film boyunca böyle ufak tefek şeyler işte. Dramatik etkiyi kaybetmek ile oldukça gerçekçi bir durum yaratmak arasında ince bir çizgi var. Bazen bir filmdeki en gerçekçi şeyler en az dramatik olanlar haline geliyor. Burada bizim problemimiz de buydu.

*Soru: Belli bir öngörüyle bir aktörden ne beklediğinizi bildiğiniz fakat bulamayacağınızı anladığınız ve denemeye devam ettiğiniz bir durum oldu mu? Bu duruma çözüm bulma yönteminizi merak ediyorum.*

Hep farklı yollar deniyoruz. Metod bunlardan hangisi veya bunlardan birisi mi, bilmiyorum. Sadece bir kere Bobby De Ni-

ro'yla birlikte Actors Studio'da bulunmuştum, onu izlemek için ve bu sadece bir buçuk yıl önceydi. NYU'da bir sömestr hiçbir şey ifade etmeyen bir oyunculuk dersi almıştım. Gerçekten hiçbir zaman bir yöntemim olmadı. Fark ettiğim şu ki, o kişiyi tanıyor olmam lazım, yani oyuncuyu ve bir insan olarak gerçekten seviyor olmam lazım. Birlikte çalıştığım insanları seviyorum. Onlar da beni seviyorlarsa ortaya açıkça karşılıklı güven denebilecek bir bağ çıkıyor. İstemediğimi bildiğim belli şeyler ve istediğimi bilip genellikle bulduğum belli şeyler var.

Soru: *Prova döneminde mi?*

Prova mı, evet. Fakat çekimler yapılırken bile bazen kendinize, "Hey bu biraz fazla. Biraz sakinleş, çünkü aşırı duygusallıktan darmadağın oluyorsun. Hadi biraz daha yumuşak ol," diyorsunuz. Benim yönetmenliğim gerçekten genel olarak eksiltmeye yönelik. "Daha az, lütfen daha az." Yoksa bir adamdan Harvey Keitel gibi delirmesini, camları kırmasını istersem ona bir şey söylemem gerekmiyor. Bununla ilgili söylemek istediğim tek bir şey olur – şey, ne söyledim gerçekten unuttum, fakat gerçekten sihir falan yok. Bu sadece diğer kişiyi tanımakla ilgili. Alice'te çok fazla olan bir şey bu. Bea, Lelia Goldoni, gerçekte Ellen Burstyn'in en iyi arkadaşı; bu yüzden vedalaştıkları sahne tamamen gerçekçi. Bu önemli. Bu yüzden o sahneyi seviyorum. Diane Ladd'in de Ellen'la filminden de anlaşıldığı gibi, on yılı aşkın süredir benzer bir ilişkisi var. Yani onların bildiklerine oynadım. Ne demek istediğimi anladınız (mı?) Onların bildiklerine oynadım.

Soru: *Ellen Burstyn'in önerilerine göre mi seçildiler?*

Evet, onun tarafından önerildiler. Ama Lelia Goldoni odaya geldi; odada David Susskind ve ben, Sandy, Audrey Maas ve o sırada Warner Brothers için oyuncu seçim yönetmeni olarak çalışan Nessa Hyams vardı. Öneri hassas bir konu çünkü kimse size bir liste veremez. Hiç olmazsa onları görmemiz ve sizin açınızdan iyi olduklarını hissetmeniz gerek. Lelia içeri geldi; diğer aktrist-

ler de geliyor, performanslarını sergiliyorlar, ellerinden geleni yapıyorlardı ve hepsi de çok düzgün ve çok iyiydiler. Biz sadece konuşuyorduk, bir görüşmeydi, fakat bir aktris ya da aktör olarak altı kişinin bulunduğu bir odaya girerseniz, yani bu bayan Lelia içeri geldi oturdu. “Merhaba, merhaba,” dedik. Etrafına bakınıp, “Şey eğer benden konuşmaya başlamamı bekliyorsanız unutun gitsin,” dedi. “Bu kız harika,” dedim. Güzel gözleri vardı. Cassavetes’in *Shadows*’unda bulunmuş olması hoşuma gitti. Eğlenceli olacağını düşündüm çünkü rolünün geçtiği yer küçük bir bölümdü ve güzel olabilirdi. Diane Ladd aslında Verna Bloom ve tabii yine Jay Cocks tarafından önerildi. Aynı zamanda Ellen da onu önermişti. Hem pek çok başka kişiyi de değerlendirdim ve seçim yaptım; en çok Diane Ladd’i sevdim.

*Soru: Senaryoyu ilk prova etmek istediğinizde nasıl bir düzenleme yaptınız? Bunu yaparken izlediğiniz bir yol var mı?*

Var sayılmaz. Benim prova sürecim esasında Ellen ile çocuk arasındaydı. Onunla çocuk arasındaki ilk sahneden başladık ve öylece devam ettik. Önce senaryoyu okursun, replikler için yeni fikirler üzerine konuşursun, tavırlar üzerine konuşursun, yeni tavırlar, bunun gibi, yeni şeyler deneyerek. Tucson’a başka bir oyuncu çağırabilirdim. İki günlüğüne Lelia oradaydı ve onun sahnelerini prova edebilirdik. Bu sahnelerden bazıları, elbiseli sahne gibi, doğaçlamaydı. Bu ikisi üzerine kafa yorduk. Karakter hakkında konuştuk. Lelia’yla karakteri yeni baştan düşündük, nasıl bir kızdı, bir de erkeklerle gezip tozuyor muydu. Ellen’in yapmadığı şeyi gördük ki Lelia yapıyordu. Bilirsiniz, farklı tarz kadınlar.

*Soru: Peki, ya provadan önce öykünün ortaya çıkmasını sağlamaları için oyuncuların önüne koymanız gerken bilgiler hakkında ne diyorsunuz?*

Diyorum ki, eğer bir oyuncu seçildiyse ne yaptığını biliyordur. Eğer bir oyuncu odaya gelip, “Bilmiyorum. Bu karakterin ne olduğunu hiç bilmiyorum,” derse, onun filmde ne işi olabilir ki?

Nasıl bir karakter olduğuna dair kendine ait bir fikri olmalı. Eğer bu fikir benimkiyle örtüşüyorsa, tamam, filmde birlikte çalışabiliriz. Eğer fikri benimkinin tamamen zıttıysa bu durumda filmi nasıl birlikte yapabilirsiniz ki?

*Soru: Filmin ne hakkında olacağı fikrinin oluştuğu süreci merak ediyorum ben.*

Sadece fikir gelip beni buluyor. Alice'le ve onun problemleriyle özdeşleştirilebilirim. Ben Eberhardt ve problemleriyle de özdeşleştirilebilirim. Çocukla özdeşleştirilebilirim. Kris'le özdeşleştirilebilirim. Kocayla da kesinlikle özdeşleştirilebilirim, ama eski versiyondaki haliyle, yenisiyle değil. Yani, biliyorum. Belirli duygular var. Eğer senaryo size bir şey hissettirmiyorsa bu durumda hiçbir şey yapamazsınız. Sanırım eski profesyoneller bunu yapıyorlardı, fakat ben yapabilir miydim, bilmiyorum. Karakterlerin nereye gittiğini bilmek zorundayım. Onlar için birtakım hislerim olmalı. Bu gerçekten sadece sezgi.

*Soru: Fark ettim ki hem Arka Sokaklar'da hem de Alice'teki karakterlerinizin pek çoğu Actors Studio'dan. Oranın yöntemiyle eğitilmiş kişileri mi tercih ediyorsunuz?*

Harvey hiç Aktors Studio'da bulunmadı. Onun ne zaman Aktors Studio'ya alındığını biliyor musunuz? *Arka Sokaklar* üzerine aldığı eleştirilerden sonra. Yıllarca çalıştı, yıllarca gözlemciydi, önlerinde oynadı, bir şeyler yaptı; bilmiyorum, bence Studio harika, asıl mesele şu ki ben Harvey'i 1965'ten beri tanıyorum ve yıllarca sürekli sözümona Actors Studio için sahneler hazırladı. Her zaman başarısız oldu. Onu asla kabul etmediler. Onu ancak filmde gördükten sonra kabul ettiler. Anlıyorsunuz, bu tam bir saçmalık. Bobby De Niro ise bir yere kadar. Bilmiyorum, hiç kabul edilmiş miydi? Sanırım o da bir gözlemciydi. Yanılmıyorsa, şu an yeni kabul edildi. Alice'te Actors Studio'dan pek çok kişiyi biraraya getirdim: Goldoni, Diane Ladd, Ellen, Vic Tayback ve artık Harvey. Billy Green Bush da Studio'dandı, sonra başka bir yere gitti. Daha önce söylediğim gibi, *Arka Sokaklar*'da Richard Ro-

manus ve David Poval, Jon Voight'in atölyesindendi. Yanlışım varsa düzeltin, Studio'yla bir işleri olacağını sanmıyorum.

**David Poval:** Bazen Salı akşamları oraya giderdik.

Üye miydiniz peki?

**David Poval:** Gözlemci.

Gözlemci? Görüyorsunuz, demek istediğim bu. Üye olmakla ilgili bir şey. Olmalısınız...

**Soru:** *Fakat aynı teşviği alıyorsunuz...*

Yine de oynayabiliyor musunuz?

**Soru:** *Evet, yapabilirsiniz.*

O zaman neden kabul edilmediler? Harvey'in neden kabul edilmediğini anlamıyorum.

**Bir izleyici:** *Bu sahneye bağlı. Belki heyecanlanmış ve berbat etmiştir.*

**Soru:** *Alice'teki son çekim, filmdeki son sahne, yazılmış olan son muydu? Senaryodaki son sahne o muydu?*

Kafe sahnesinden önce bir sahne daha vardı, Toby Rafaelson'un fikriydi, dedi ki: "Belki bu iki sahneyi değiştirmelisin. Önce kafe sahnesi, sonra Alice ve çocuk." "Kesinlikle haklısın çünkü filmin başından beri asıl önemli olan ilişkisi çocukla olan ilişkisi," dedim.

**Soru:** *Peki şu sembol, "Monterey" senaryoda var mıydı?*

O işaret, "Monterey" oradaydı. Sanki onu oraya Tanrı koymuş gibiydi. "Bu durumda onu değiştiremeyiz, değil mi?" dedim. İşte, olan biten bu. İnsanların kafasını karıştırıp karıştırmaması umurunda değil. Onu kolaylıkla kaldırabilirdik, fakat ben, "Peki, bu sadece şu çılgınca şeylerden bir tanesi," dedim. Monterey Village

diye bir yer vardı. Biri, “Komik, di mi?” dedi, ben de, “Evet,” dedim. Hepsi bu. Bazen böyle şeyler olur.

Soru: *Mook nedir?*

*Mook.* Aslına bakarsanız o sahne şöyle oluştu. New York’tan kimse var mı, Fillmore East’i hatırlayan? Fillmore East’in karşısında bir bar vardı –Fillmore East’e The Lover East Commodor (Aşağı Doğunun Amirali) dedikleri zamanlardı, ben çocukken pek çok filmi orada izledim. Yolun tam karşısında da Foxy Corner dedikleri bir yer, İkinci Bulvar’da Altıncı Cadde’de. Bir gece mahalleden bazı çocuklar Johnny Boy karakteri ve onun ağabeyiyle birlikte oraya gittiler ve bir kavgaya karıştılar. Bir tartışmayı yatıştırmaya çalışıyorlardı. Filmde ne olduysa aynen kelimesi kelimesine orada yaşandı. Aslında Foxy Corner gibi bir bar için yazılmıştı, ama sonra Hollywood Boulevard’daki bu bilardo salonunu bulduk ve o sahneyi burada çekmek istedik; ben etrafta birilerinin koşuşturup durmasının ve birbirlerine bilardo ıstakası fırlatmalarının komik olacağını düşündüm.

Adamın biri Johnny Boy’un ağabeyine -her şey durulmuştu ve yolundaydı-, “Barmen sana *mook* dedi,” dedi. O da, “Bana *mook* mu dedi?” diye karşılık verdi ve çılgına döndü. Bir masayı havaya fırlatmak üzeyken, “*Mook* ne demek?” diye sordu. Adam da, “Bilmiyorum,” dedi. Sonuçta masayı fırlattı ve birbirleriyle öldüresiye kavgaya başlamaya başladılar. Sonra tekrar arkadaş oldular. Dışarı çıkarlarken Johnny Boy karakteri, “Hey arkadaşlar ha?” dedi ve devam etti: “Çekin ellerinizi üzerimden, sizi orospu çocukları.” Bom! Tekrar kavgaya başladılar. Bu yüzden çok komik bir hikâyeydi.

Ama ‘*mook*’un anlamını daha sonra San Francisco’da öğrendim, Napolililer arasında ‘*mocha*’ (moka) veya ‘*bigmouth*’ (koca ağız) anlamında kullanılıyor. Görüyorsunuz, biz Sicilyalıyız ve her zaman bir çeşit rekabet vardı. Napolililer, Sicilyalılar ve Calabrialılar arasında. Bu üçünün de doğuda ya da batıda yaşamış herkesle arasında rekabet vardı. Doğuda ya da batıda yaşayan bir Sicilyalı olmanız fark etmez, hepsi birbirlerinden nefret ederlerdi.



Binalar için bile durum aynıydı. Binalar arasında bile rekabet vardı. Çok çılğınca bir şeydi.

Soru: *Sadece ben mi filmde bunu çıkarabildim, yoksa siz mi bilinçli ve farkında olarak kullanabileceğiniz her öğeyi kullanıp o çılgın dünyada büyüyen bu çocuklarla bize, seyircilere aynı hissi yaşattınız? Yani ben bu filmde gerçekten çılğınca şeyler hissettim ve hayatımda ilk defa New Yorkluları gerçekten anladığım duygusuna kapıldım. Daha önce, “Nasıl olduğunu bilemezsin, bataкта büyümenin, sokak kavgasının, nasıl olduğunu...” dediklerinde pek de bir şey anlamıyordum.*

Artık kaçabileceğiniz hiçbir yer yok, hiç sebep yokken vurulabilirsiniz. Soyulabilirsiniz. Bir araba yoldan çıkabilir ve size çarpabilir. Burada da aynı şeyler var, fakat New York'ta ekstra şiddet söz konusu. Sadece şehir merkezinde değil, her yerinde. Bu bölgede yaşarken her sabah elimizde çantalarla okula giderdik, köşe başındaki Saint Patrick okuluna ve Bowery'den bir blok ötede yaşıyorduk ve her zaman sarhoşlar olurdu, Bowery'de adamlar birbirlerine şişelerle saldırırlardı. Sokak kanlar içinde kalırdı ve sadece üzerinden atlardınız. Bu manzaralar normaldi.

Soru: *Bizde bu etkiyi yaratmak için müzik, şiddet veya kamera gibi unsurları kullanıyor muydunuz?*

Tabii ki, evet. Fakat bunun yanında kendi enerjim de vardı. “Şimdi onları gerçekten çılğına çevireceğiz,” demedim. Kamerayı belli bir noktaya hareket ettiriyordum, çünkü öyle olması gerektiğini hissediyordum. Müzik çok önemliydi, çünkü geçerken “Aida”dan bir marş duyabilirdiniz ve başka bir odaya doğru yürüdüğünüzde “Handyman” duyabilirdiniz, sonra başka bir yerde Eric Clapton ve bir başkasında da eski bir İtalyan halk şarkısı duyabilirdiniz, yürümeye devam ederseniz Çin müziğiyle karşılaşabilirsiniz. Özellikle yazın inanılmazdı. Bilmiyorum, buradaki hiç kimse yazın bir gecekonduya yaşadı mı, ama binanın tamamı tek bir ev gibiydi, bütün kapılar açıktı, herkes birbirinin evine girebiliyordu, herkes bir başkasında ne varsa yiyebiliyordu ve sokak-

larda sürekli kavga vardı. Siyahlar ve Porto Rikolular sürekli birbirlerine giriyorlardı. Böyleydi. Yapacak bir şey yoktu.

**Soru: Peki, Batı yakası nasıldı?**

Batı yakası her zaman biraz daha kaliteliydi. Daha kalitelilerdi. Oraya taşınan sanatçılar vardı. Batı yakasında her zaman Greenwich Village vardı.

**Bir izleyici: 36'ncı cadde civarında değil.**

Hayır, hayır, haklısınız. 36'ncı cadde civarında değil. Ben merkezden bahsediyorum. Ben Batı yakasını her zaman Village'den ibaret düşündüm. Village bölgesinin her zaman diğer gruplara daha fazla hoşgörüsü vardır. *Arka Sokaklar*'ın, Doğu Yakasında İtalyan-Amerikalıların yaşadığı bir gettoda çekilmesinin sebebi de buydu. Bu bölge çok falza kapalı, gizemli ve bir bakıma uğursuzdu. Bu demek değil ki eğer şu an orada yaşıyorsanız genç bir oğlan veya hoş bir kadın veya bir öğrenci sizinle ilgilenmeyecek. Çünkü eğer sizin kokain veya başka bir şey çekmediğinizi bilirlerse sizinle ilgileneceklerdir. Eğer kokain çekiyorsanız biraz da onlar ister. Eh, işler böyle yürüyor. Tam da böyle yürüyor.

**Soru: Çoğu kadının Ellen Burstyn'in canlandığı karakterle özdeşleşeceği kanısında mısınız?**

Bunu ben bilmem. Ben sadece olabildiğince gerçek izlenimi uyandırmasıyla ilgiliydim. Ellen da öyle. Biliyorum ki kendi hislerinin çok büyük etkisi vardı ve bana da pek çok şey hissettiriyordu. Getchell de öyle. Bana öyle geliyor ki pek çok kadınla alakalıydı. Küçük bir kızken Alice Faye gibi olmak istediğini söylediği replikte... Aslolan şu ki bu çocukta bir pırıltı vardı ve yirmi yedi yıl sonra şartlar bu pırıltıyı söndürdü. İlle de kocası yüzünden olması gerekmiyor -hatanın burda olduğunu hissediyorum-, çünkü koca tek yönlü olarak ortaya çıkıyor, peki ya hayat, varoluş, "Lanet olası Soccoro"\* demesi.

---

\* ) New Mexico'da, Alice karakterinin Tucson'a gitmeden önce yaşadığı küçük bir şehir. (ç.n.)

Bu pırlıltı bir yandan da ona zarar veriyordu. Eğer kocası ölme-  
seydi hiçbir zaman onu terk edemeyecekti. Bakın, karakter böyle.  
Bu çok önemli bir nokta. İlk başta adamı öldürmenin çok melodra-  
mik olacağını düşündüm ama hayatta böyle şeyler olur. Bir adam  
bir araba kazasında ölebilir veya yolun ortasında kalp krizi geçirebi-  
lir. New York'ta böyle şeyler her zaman olur. Tanrı ona yol gösterip,  
“Bom. İşte bu. Kararını ver. Şimdi ne yapacaksın?” demeseydi taşın-  
mayacaktı. Filmin başında onu terk eden o küçük pırlıltı tekrar bü-  
yümeye başlıyor ve uzaklaşmak istediğine karar veriyor. Giderken  
fark ediyor ki bu adamla on üç yıl süren evliliğinin ardından yine  
yolda. Aman tanrım, bir adamla tanışıyor, çekici bir adamla, onun-  
la bir ilişki yaşamak istiyor. Her yönüyle. Ve sonra bu istek, insan  
olarak kendine karşı bir sorumluluk meselesi halini alıyor.

*Soru: Filmin başında, kazaya kadar olan kısmı ne kadar uzun  
tatarsanız o denli Tanrı'nın takdiriymiş gibi gözükeceğine ilk mon-  
tajda mı karar verdiniz?*

Hayır, aslında benim film hakkındaki asıl planım, onu filmde-  
ki aileyle çok uzun süre vakit geçireceğinizi düşünürken, birden-  
bire adamın öldüğü bir Ozzie ve Harriet filmi gibi yapmaktır. Ve  
işe yaradı. Fakat gereksiz tekrarlarla doluydu ve gerçekten onun  
karakter gelişimini beklemeye ihtiyacımız yoktu. Benim film çek-  
me yöntemimde, yapılması gereken, kesilecek kısmı montaj oda-  
sında kesmek değil, senaryodan çıkarmaktır.

*Soru: Alice'te iki kadının güneşlendiği sahne daha önceden ta-  
savvur ettiğiniz bir durum muydu?*

Evet. Olan şu ki senaryoda o ikisinin, Mel ve Ruby'nin yerinin  
arka tarafında sigara molasına çıktıkları ve konuştukları bir sahne  
vardı. Ama dışarıda değil içeride. Dedim ki, “Yüce tanrım, eğer bu  
yerde bir gün daha kalmak zorunda kalırsam...” Orası beni deli edi-  
yordu. O yüzden dedim ki, “Hadi, bu sahneyi dışarıda çöp kutula-  
rının orada prova edelim ve orada onlara birer sigara içirelim.” Pro-  
vada iki sandalye getirdik ve Diane'le ikimiz, “Neden güneşlenme-  
sinler ki?” dedik. İnanılmaz. Oraya oturdular, bende de bir göz

merceği vardı. Çok seyrek göz merceği kullanırım, fakat aşağı baktım ve birdenbire bunun gibi bir şey gördüm, iki surat ve işte fikir bu olmalıydı. Bu sahne için gerçekten büyük yakın çekimler kaydettik. Filmin geri kalanı daha ziyade eski Amerikan geleneğine göre tamamlandı. Ben eski Amerikan tarzı olmasını bayağı istedim, yani boy çekimi, boy çekimi, ikili çekim, uzak plan çekim.

**Soru: Bu anlattığınız filmdeki en ayırt edici çekim.**

Eğer bütün yakın çekimleri göz önüne alırsanız o çekim filmin tamamındaki en yakın çekim.

**Soru: Yönetmen olarak kendi kişisel gelişiminiz hakkında ne düşünüyorsunuz? Zayıf olduğunuzu düşündüğünüz alanlar veya denemek istediğiniz yeni şeyler var mı?**

Şey, her şey ortada. Alice'te; zayıflığım orada. Ve Arka Sokaklar'da. Yapı, kamera. Kamerayla ne yapacağınıza bağlı. Bazı filmler daha az kamera hareketine ihtiyaç duyar. Alice'te daha fazlasının gerektiğini hissettim. Senaryoyu yapılandırmak çok önemli, bu yüzden ara sıra ve ona pek zarar vermeden dolambaçlı yollara girebilirim. Dolambaçlı yollara girmeyi seviyorum -bu sıkça beni eleştirilmek için ileri sürülüyor-, fakat benim açımdan karakter anlamına geliyor. Benim açımdan atmosfer anlamına geliyor. Benim yapmayı sevdiğim şey bu. Söyledikleri gibi dolanabiliyor olmayı seviyorum, bir yapı içerisinde. Kestane fişeklerinin olduğu sahne ve mook sahnesi çıkartılıp Arka Sokaklar daha kısa hale getirilebilirdi, fakat bence filmde çok şey eksilirdi. Çok daha hızlı olabilirdi ve muhtemelen çok daha geniş bir seyirci kitlesine hitap edebilirdi, ama bu benim filmim ve ben onun böyle olmasını istedim. Diğer taraftan Boxcar Bertha hepsinden tamamen farklı bir film. Boxcar'ı yapmadan asla Arka Sokaklar'ı yapamazsınız, çünkü Boxcar'ı Arka Sokaklar'ı yapan ekip çekti. Boxcar'ı Arkansas'ta 24 günde çektik. Bir filmin nasıl yapılacağını öğrendik. Olay buydu.

# MARTIN SCORSESE'NİN KUMARI

Guy Flatley, 1976\*



Martin Scorsese'nin 33'ncü doğumgünü ve ona kendisini en az Hollywood'daki evi kadar rahat hissettiren kasvetli bir zarıflığe sahip, St. Regis'teki gösterişli ve klostrofobik Cecil Beaton Suit'inde şerefine bir parti düzenleniyor. Bu sürpriz bir parti olmamasına rağmen, nihayet megafona cevap verdiğinde absürd bir şekilde neşesiz.

“Mutlu Yıllar, Marty. Erken mi geldim?”

Siyah sakalı, kireç gibi olmuş suratı ve bornozuyla kapıda şaşkın şaşkın dikilen ufak tefek kazazede, “Hayır,” diye mırıldanıyor. “Öbürleri gecikti.”

---

\*) *New York Times*, 8 Şubat 1976.

Ya da muhtemelen öbürlerini partisine davet etmeyi unutmuştu, çünkü son zamanlarda Martin Scorsese açıkça sersemlemiş, narin, astımlı bedeni tabii enerjisini tüketmişti ve İtalyanvari duyguları (ya yeni nesil Amerikan yönetmenler arasında en cüretkâr, en yaratıcı uyumsuz olarak göklere çıkarılmasına ya da belki ebediyen zavallı bir ticari risk olarak sınıflandırılmasına, ya da her ikisine birden sebep olacak) tuhaf ve acımasızca karamsar filmi *Taksi Şoförü*'nü yönetirken harcanmıştı.

Son aylarda yapımcılar kurnazca, halkın gerçekdışı ve destansı, bütçe açısından jumbo, fikir açısından mini, suya sabuna dokunmayan ve "Dikkat Köpekbalığı var!" dışında bir ifade içermeyen filmlere olan doymak bilmeyen açlığına duyarlı hale geldiler. Neticede gişe tarihine geçen *Jaws* oldu (Nashville, *Smile* veya *The Day of the Locust* değil). Ayan beyan ortada ki, sinema seyircisi cilalanmış zırvaları çetrefil gerçeklere tercih eder durumda; talepleri nostalji, tercihen şiddet ve seksle karıştırılmış; onları kuyrukta bekleten şey ünlü oyuncu soykırımı, acımasız gerçekler değil.

Hollywood'un menüsünde, geliştirilmiş haliyle *Superman*, *King Kong*'un iki yeni versiyonu, aralarında *The Day The World Ended* ve *The Night the Japanese Attacked Los Angeles*'in da yer aldığı on civarında yıkıcı-dram, *Black Sunday* ve *Two-Minute Warning*'le anılan stadyumda katliam filmleri ve *Mandingo*, *The Sting*, *Airport 1975*, *The Exorcist* ve *Jaws*'la devam eden övünülecek büyük lokmaların yer alması rastlantı değil. Raquel Welch'in rol aldığı *Sheena, Queen of the Jungle*'dan bahsetmiyorum bile.

Yani, akli başında hangi sinema patronu, New York'u politikacıları, pezevenkleri ve sapıklarıyla tek bir orgazmik kıyıma indirgemeye yeltenen, güvenilmez bakışlarıyla çelimsiz, psikopatik bir eski Vietnam askerinin asabi portresi için; günah şehrinin lağımına toslayan ve gece yarısından sonra Times Square'in haşereleriyle kaplanan, eğlence ve köpekbalıklarını içermeyen bir hikâye için; devlet açgözlülüğünün ve şehir hayatının ahlaki çöküntüsünün kokuşmuş bir yakın plan çekimi için milyonlarca doları sokaya atardı ki? Bugün *Taksi Şoförü*'nün New York galasında, Co-

lumbia Pictures'ın yönetim kurulu başkanı David Begelman'ın kendisine sorduğu da aynı soru olabilir.

Cevaplanması gereken en zor soru şu: Scorsese'ye bu filmi yaptıran neydi? Nasıl bir adam gelişmekte olan kariyerini bile- rek, tek ışıltısı silahlı, hapçı bir taksi şoförü ile on iki yaşında uçmuş, manyak bir hippie fahişe arasındaki platonik aşk hikâyesi olan bir hikâyeyi, bir East Village gecekonduşunda mide bulandırıcı bir silahlı saldırıyla doruğa ulaşan dökük bir rüyayı filmleştirerek tehlikeye atar? Topluma karşı hangi ümitsiz bakış, hangi anlaşılmaz mazoşist özellik, Scorsese'yi profesyonel intihar olarak adlandırılabilir bir mevzuyla oynamaya yöneltmiştir? Saplantılı sinemasal algısının onu Hollywood pazarının gerçeklerine karşı körleştirdiği ve Paul Schrader'in amansız senaryosunun bir gişe rekoru vaadini içerdiğine gerçekten inandığı düşünülebilir mi?

Yoksa görünüşteki deliliğinin bir sistematığı mı var? Scorsese'nin sinemasal faaliyetini listelediğinizde, karşınıza şaşırtıcı bir yapı; Hollywood'u on parmağında on marifet olduğuna, abartılı veya ağırbaşlı her işindeki ustalığına inandırmayı amaçlayan, sanatsal vitesin filmde filme yükseldiği, acımasız olan ile çekici olanın, korkunç olan ile güzel olanın birbiri ardına kullanıldığı şaşırtıcı bir şema çıkıyor. Pek çok darbeden sonra ayakta kalmış ve nihai mutluluğu pis ağızlı tatlı oğluyla seksi ve son derece destekleyici yeni kocasıyla bulan pervasız bir dolu anlatan, oldukça ticari, arızalı fakat romantik bir komedi olan *Alice Artık Burada Yaşamıyor*'un, daha önceki utanılacak derecede ticarilikten uzak *Arka Sokaklar*'ın kefareti olduğu bile ima edildi.

*Alice* beklenmedik bir çıkış yaptı ve Scorsese bir sabah uyan- dığında kendini kâr getiren bir yetenek olarak buldu, ki zaten Hollywood'un bağrına bastığı tek yönetmen tipi de buydu. *Alice* olmasaydı yine de, en az *Badlands* filmi gişelere bir bomba gibi yayılmadan önce 1973 New York Film Festivali'nde hayranlık ka- zanan -*Arka Sokaklar* gibi- yetenekli Terrence Malick kadar başı- na buyruk olmayı sürdürebilirdi. Hollywood'un seri üretim at- mosferinde ticari olma baskısı hiç olmadığı kadar yoğun ve bu



*New York, New York*'ta (1977) Liza Minnelli.

baskı kuşkusuz Scorsese'ye de birtakım bedeller yüklüyor; zaten kucak dolusu bütçe ayrılan, başrollerdeki Liza Minnelli ve Robert De Niro'nun -kaçık taksi şoförü- 1940'lı yıllarda bir müzik grubunun solistini ve onun saksofon çalan sevgilisini canlandırdıkları, tamamı Hollywood stüdyolarında çekilecek *New York, New York* isimli bir müzikal için United Artists'le masaya oturmasında da bu baskı belirleyici rol oynamış olabilir.

Gelgelelim, gişe zaferi hayalleri her nasılsa Scorsese'nin *New York, New York*'tan sonra girişmek istediği başka bir projeye (Scorsese tarafından kutsallıktan uzak bir şekilde aziz olarak öngörülmüş, "sokaklarda fahişelik yapan ve toplumdaki yerini tırnaklarıyla alan" bir kadın olan Cabrini Ana hakkında bir film di bu) ilham vermeye yaradı.

"Bazı filmlerin beni diğerlerinden daha çok yansıtacağı doğru," diyor Scorsese, sanatsal taviz, sanatsal ve ticari utkuları den-



geleyerek bir kariyeri devam ettirme konusunda bir soruyu değerlendirirken. “Doğru olan bir diğer şey de, eğer Alice’in başarısı olmasaydı *Taksi Şoförü*’nü asla yapamayacağım. Ticarileşme meselesi bir endişe kaynağı. İnsan bir seçim yapmak zorunda mı, ya bir Akademi Ödülü alıp milyoner olmaya göz dikmek ya da sadece istediğiniz filmleri yapıp açlıktan ölmek zorunda mısınız?”

Scorsese’nin açlıktan ölüp ölmeyeceğini zaman gösterecek; tıpkı sıyrık, doğaçlamaya meyilli tarzını *New York, New York* müzikalinin hafif ve kibar şartlarına uyarlayıp uyarlayamayacağını göstereceği gibi. “Büyük ticari bir Hollywood filmi yapmak fakat yine de içeriğinde kendi tamamı korumak istiyorum. 1940’lardaki bütün filmlerde yaptıkları gibi New York’un havadan çekimleriyle yola çıkacağız, fakat geri kalan bütün çekimler stüdyoda tamamlanacak. Arabalar bile gerçek olmayacak. Fakat insanlar, sevgililer gerçek olacak. Temelde film birbirine âşık olan fakat birlikte bu ilişkiyi idare edemeyen iki insan hakkında olacak ve ilişkilerindeki yanlışlık gerçekçi bir şekilde ele alınacak.”

“Benim tarzımdan bahsetmek için henüz çok erken, fakat umarım filmlerimin bana, bir insan olarak bana benzer olduğunu söyleyebilirsiniz; ritmim ve ilerleme hızım, benim nasıl düşündüğümü, konuştuğumu ve hareket ettiğimi yansıtıyor.”

Scorsese’nin tarzından bahsetmek için erken olabilir; yine de film den film e taşınan belirleyici öğeler var. Sayesinde karanlık temalarını aydınlattığı kızgın bir gerilim, eşzamanlı bir doğallık ve ateşli olmaları için oyuncularını ikna etme kabiliyeti, beklenmedik şekilde dünyevi komediyle cafcıflı olanı neredeyse operavari bir melodram gibi karıştırma ustalığı, sanatını şekillendirirken kendi sıkıntılı ruhunun derinine inme isteğı ve -en önemlisi- karakteri keşfetme tutkusu –bunların tamamı Scorsese’ye önemli bir yönetmen payesi kazandırıyor.

Zira görsel üslubu süslü kareler ve egzotik resimsel planlarla gözünüzü boyamıyor. Süslemeler, *Barry Lydon* gibi kompozisyonlar, yüzyıllarca baki kalacak sinemasal tablolar yok. Kimse bir Scorsese filminden bir sahneye bakıp, nefesi kesilerek, “Bu bir müzede sergilenmeli” demez. Onun sahneleri hayatın hamlığıyla

titreşir, kamerası sinirli, hatta isterik gözükür, oraya atlar buraya zıplar, sanki o anın güzelliğini ya da çirkinliğini yakalamak için hiçbir şey yeterli olmayacakmış gibi mütereddittir.

Bir Scorsese filminden olaylar değil, daha ziyade yüzler aklınızda kalır. Alice güçlü ve yorgundur; umutlarına tutunup boş masalarla dolu bara “Where or When” (Nerde veya Ne Zaman) şarkısını söyler; *Arka Sokaklar*’da sarhoş bir serseri ansızın pisuarda arkasını döner ve bir katilin silahıyla karşılaşır; Flo, Alice’teki arsız fakat savunmasız garson kız, bir müşterinin tacizine omuz silker ama gözlerine ömür boyu kalacak bir acıyı kaydeder; Teresa, *Arka Sokaklar*’daki epilepsili kız, gecekonduunun koridorunda kıvranırken hem erkek arkadaşı hem de kuzeni tarafından terk edildiğinin farkındadır; Travis Bickle, *Taksi Şoförü*’ndeki potansiyel katil, aynanın karşısında dikilir ve yeni satın alınmış bir silahla tehditler savurmanın hayalini kurar.

Bazen itici bir şekilde gerçek olan sonuçlarını elde etmek için Scorsese, oyuncularında kontrollü serbestlik tekniğini kullanır. Provalar sırasında rastgele de olsa doğaçlamayı teşvik eder ve diyaloglarda, hatta sahnenin tamamında yapılacak değişiklik önerilerine de sıcak bakar. Eğer bu dönemin verimli geçtiği anlaşılırsa, değişiklikler senaryo yazarıyla birlikte gözden geçirilir, senaryoya dahil edilir ve sonra yeniden yazıldığı haliyle kesin olarak çekilir.

“Marty’nin bir yönetmen olarak en iyi özelliği, oyuncularıyla temas kurma yöntemi,” diyor 1969 yılında *Arka Sokaklar*’ın embriyo hali olan *Kapımı Çalan Kim?*’de ve sonra da *Arka Sokaklar*’da Scorsese benzeri İtalyan kahramanı canlandırıp, daha sonra da Alice’te çapkın, kadın avcısı tuhaf bir adamı ve *Taksi Şoförü*’nde pis bir pezevengi canlandıran Yahudi oyuncu Harvey Keitel. “Marty, oyuncuların kendi doğaları, acayıplıkları, espri anlayışları ve şefkatlerini rollerine yansıtmalarını sağlıyor. Marty ile çalışırken kendinizi özgür hissedersiniz ve bilirsiniz ki her an bir şeyler açığa çıkabilir. Marty insanları sever.”

İnsanlar. Bütün Scorsese filmlerinin en belirgin karakteristiği; onu bu fiyaka ve istismar döneminde eş düzeydeki diğer yönet-

menlerin çoğundan onurlu bir şekilde ayıran özellik, insanlar hakkında, fark edebileceğimiz ve gizemini koruyan şeyler hakkında kaygılanması. Kendine yakın hissettiği insanlar da uyumsuzlar, kaybedenler ve yalnızlar. Baskıcı bir toplum karşısında yabancılaşmış bireyin mücadelesini gösterme azmi, kuşkusuz kendi gençliğinden, ayinden mafyaya, meyhaneden tekrar mafyaya sürüklenen amaçsız bir İtalyan-Amerikalıya, dinsel suç ve elden düşme bir sofulukla potansiyel olarak lime lime edilmiş bir adama yarı otobiyografik bir gönderme yapan *Arka Sokaklar*'da da yansıtıldığı gibi, manevi boğulmanın sert şekilde hissedildiği New York'un Küçük İtalya'sından kaynaklanıyor.

Geçmiş -çetin, fantezi dolu çocukluğu- Marty'yi neyin bugünkü Hollywood'la zıtlastırdığına dair bir ipucu veriyor aslında. Tabii nereye gittiğine dair de. "Marty bana hiçbir zaman sıkıntı vermedi," diyor, bir defasında kısa süreliğine iki oğlu ve karısıyla Queens'e yerleşmeyi denemiş, fakat maddi sıkıntılar sebebiyle Küçük İtalya'daki Elizabet Street'te şu an hâlâ yaşadığı kalabalık bir kiralık apartmana, görebileceğiniz en mütevazı ve en davekâr apartmana geri dönen, hazır giyim bölgesinde göçmen bir ütücü olan Charles Scorsese. "Evet, Marty ve arkadaşları benim içkilerimi içteler ve boş şişeleri su ve Karo şurubuyla doldururlardı, ama iyi çocuklardı. Marty sağlıklı değildi, bununla birlikte diğer çocuklara ayak uyduramadı ve bu da onun sinemaya yönelmesini sağladı. Benim oğlum zeki, kitaplar söz konusu olduğunda oldukça zeki, fakat bazı başka açılardan benim olduğum kadar değil."

Babanın bazı başka açılar derken kastettiği inanç ve evlilik olabilir. Marty çocukken Cuma günleri asla ete dokunmazdı ve Pazar günü ayine katılmazsa doğrudan cehenneme gideceğine ciddi ciddi inanırdı. Orta öğrenimi bittikten sonra hemen bir dini okula yazıldı, fakat anlattığı kadarıyla bir yıl sonra atıldı, çünkü rahipler onun bir serseri olduğunu düşünüyorlardı. Artık bugün bir serseri değil, fakat şu anda New Jersey'de yeni kocası ve Marty'nin on bir yaşındaki kızı Catherine'le birlikte yaşayan sevimli bir Yahudi-İrlandalı kızla St. Patrick katedralinde gerçekleştiren evliliğinden kısa süre sonra kiliseden kaçan bir agnostik.

Yine de, zeki ya da değil, Charles Scorsese'nin dik başlı oğlu kesinlikle babası için bir övünç kaynağı ve Marty'nin 1974 New York Film Festivali'nde gösterilen neşeli, derinlikli belgesel filmi *İtalyan-Amerikalı'yı* izleyen herkes onun anne babasına karşı hissettiği inanılmaz sevgiyi fark edebilir. Buna rağmen, kendisi son zamanlarda şehre geldiğinde Elizabeth Street'de değil, Beşinci Cadde'de ikamet ediyor.

17 Kasım'daki doğum gününden kısa bir süre Cecil Beaton Suit'te peluş bir sandalyeye çöken Marty, rahatlatma ve tükenmişlikle dolu derin bir nefes alıyor. Yaz sıcaklığının ortasında film çekmenin gerilimleri, kir pas ve pahalıya mal olan gökgürültülü sağanaklar ile merkez ofisin baskıları sona erdi; *Taksi Şoförü* montaj odası için hazır. Yorgunluktan çökmüş, astımla, akciğer zarı iltihabıyla ve aylardır ilk kez analistini aramasına sebep olan birtakım seğirmelerle sarmalanmış bir halde, öksürdü, burnunu çekti, ilaç yuttu, bitki çayı içti, boğaz spreyi sıkı ve yumuşak, aralıksız bir şekilde filmlerin geçmişinden, bugününden ve geleceğinden konuştu – zarif bir makineli tüfek gibi.

"Bir sinema salonunda gördüğümü ilk hatırladığım şey bir fragman. 'Gelecek hafta gösterimde' diyordu ve at üzerinde Roy Rogers vardı. 'Bu Trigger dedi babam. 'Trigger'ın ne demek olduğunu biliyor musun?' 'Evet,' dedim, 'silahın üzerindeki bir parça'. 'Hayır,' dedi, 'o bir at. Gelecek hafta gelip izlemek ister misin?' 'Evet,' dedim. Çok heyecanlanmıştım."

Küçük İtalya'da büyümek, heyecandan daha fazla şey demekti ve bunların hepsi de iyi şeyler değildi. "Önyargıyı getto yaratır. Hatırlıyorum da, ben beş, abim on iki yaşındayken bir gün caddede yürüyorduk; derken büyük bir kalabalık gördük. Yere düşmüş bir adamın etrafında dikiliyorlardı ve adamın kafası kanıyordu. Abim adama şöyle bir baktı, bana dönüp, 'Aman yahudinin teki işte,' dedi. İşte, benim ilk hatıralarımdan biri."

Marty, Yahudi bir kızla evlenmesinin bir çeşit başkaldırı olduğunu kabul ediyor; hayatının büyük bir kısmını (Hollywood rüyasını, şöhreti ve serveti) paylaştığı diğer kadın da bir Yahudiydi. Sandy Weintraub, Marty ile (Marty'ye çok önemli bir görev olan

Woodstock'ın kurgucusu görevini veren ünlü bir yapımcı olan babası Fred Weintraub vasıtasıyla tanıştı ve çok yakın zamana kadar onun geçici kurgucusu, gayri-resmi asistanı ve resmi oda arkadaşısı oldu.

Sandy'nin becerikli olduğu tek yer montaj odası değildi; aynı zamanda ciddi şekilde hastalandığında, bir yıldan biraz fazla bir süre önce yaptığı gibi, alt üst olmuş sinirlerini sakinleştirerek, diyetler icat ederek ve hatta özel bitki çayları hazırlayarak Marty'yi sağlığına kavuşturmak üzere bakıcılık yapma becerisi de vardı. (Bugün sahnede yeni bir Nightingale var –Julia Cameron, Marty'yle röportaj yapmaya gelip akşam yemeğine ve kahvaltıya kalan baştan çıkarıcı bir gazeteci. Marty'nin 33üncü doğum günü partisinden sadece birkaç hafta sonra -nişanlı çift tarafından yazılan ve gelinin memleketi Libertyville, III.'de icra edilen bir seremoniye- Julia, Bayan Martin Scorsese oldu.)

Marty'nin sağlığı onun için her zaman fiziksel ve zihinsel bakımdan aşırı strese yol açan bir soruna dönüştü. “Çocukken oyun oynayamadığım için birtakım savunmalar geliştirmiştım. Kendime ‘bütün sporlardan nefret ediyorum, filmlere gideceğim veya evde kalıp storyboard şemamı hazırlıyacağım’ derdim. Kendi öykülerimi çizdim, çizgi romanlar gibi ve şu an bunu filmlerimde de yapıyorum. Bütün sahneleri, kamera açılarını ve her şeyi öncelikle çiziyorum. Bir oğlan çocuğuyken bütün sporlara karşı büyük bir nefret geliştirdim, şimdi bile korumam gereken bir öfke bu. Tenis mi? İnsanların etrafta koşturup toplara vurmalarını ve bileklerini kırmalarını izleyemem. Yüzmek mi? Kafanızı suyun altına sokmak için çıldırmış olmanız gerek.”

Marty'nin filmlere olan tutkusu spora olan nefretinden çok daha fazla belirgin olduğu için, hiç kimse Bronx'taki Cardinal Hayes Lisesi'nden Washington Square'deki New York Üniversitesi Sinema Bölümü'ne geçişine şaşırmadı. Village'de geçirdiği zaman da sadece bir açıdan değil, pek çok açıdan eğitim süreciydi. “Üniversiteye gittiğimde sarışın kızlarla tanıştım. Çocukken ben genel olarak sadece koyu renkli saçlı kızlar tanıyordum. Fakat N.Y.U.'daki kızlar sarışındı, hoş görünüyorlardı, zekiydiler, pile-

li etekler giyiyorlardı ve düzgün bir İngilizce'yle konuşuyorlardı. Ayrıca çok zengindiler. *Taksi Şoförü*'nde Travis'in idealize ettiği kızı Latin olmayan biri koyu renk saçlı olarak seçerdi, ama ben Cybill Shepherd'ı istedim."

Marty N.Y.U.'da sarışınları tercih etmeyi öğrendi, ama daha çok da film çekmenin temel prensiplerini; zaten öğrendiklerini de daha sonra başkalarına öğretti. 1968'de N.Y.U. sinema bölümünde öğretim üyesi oldu, televizyon reklamları çekmeden, CBS-TV'nin haberlerini yönetmeden, 1972'de Hubert Humphrey'nin can sıkıcı başkanlık seçimi kampanyasını yürütmeden ve en sonunda bir rock'n'roll belgeseli olan *Medicine Ball Caravan*'ı yönettiği Hollywood'a doğru yola çıkmadan önce iki yıllığına yaptığı bir işti bu.

Bir sonraki büyük adımını attığı yer, sinema aleminin en eliaçık işadamı ve tartışmasız bir şekilde B'lerin kralı\* olan, *Kapımı Kim Çalıyor?*'a yeşil ışık yakan ve kendi filmi *Bloody Mama*'nın kâr amacıyla yazılmış devamı niteliğindeki *Boxcar Bertha*'yı yönetme şansını Marty'ye veren Roger Corman'ın sağlam şirketi oldu. Marty sonra da tırmanışını sürdürmek için zaman kaybetmedi. Üretim çarkını döndürmekte de zaman kaybetmedi. "Roger'ın filmleri ekonomik ve hızlı çekildikleri için para kazandırıyor," diyor Marty. "Bir sahne için neyin asıl önemli olduğunu ve onu nasıl daha hızlı çekebileceğinizi öğreniyorsunuz. Roger Arkansas'a geldi, setin nasıl ilerlediğine baktı, kızgın bir ifade takındı, ekibi teşvik etti ve biraz daha sıkı çalışmalarını sağladı. *Boxcar Bertha*'yı 24 günde ve 650 bin dolara çektik; kâr da etti. Ben 5 bin dolar aldım."

*Boxcar Bertha*'da birkaç güzel ayrıntı vardı, fakat genel olarak şiddeti aşan biçimde kan ve vahşet istismarıyla dikkat çeken bir film idi. "Şiddet her zaman benim için biraz korkutucu oldu, fakat beni büyülüyor, özellikle de sebepsizse. Daima beklemediğiniz bir anda patlak veriyor, özellikle de New York gibi bir şehirde. Bir restoranda oturmuş yemek yiyorsunuz ve ansızın camdan içeriye bir araba giriyor, ölüyorsunuz. Bu New York'ta defalarca oldu.

---

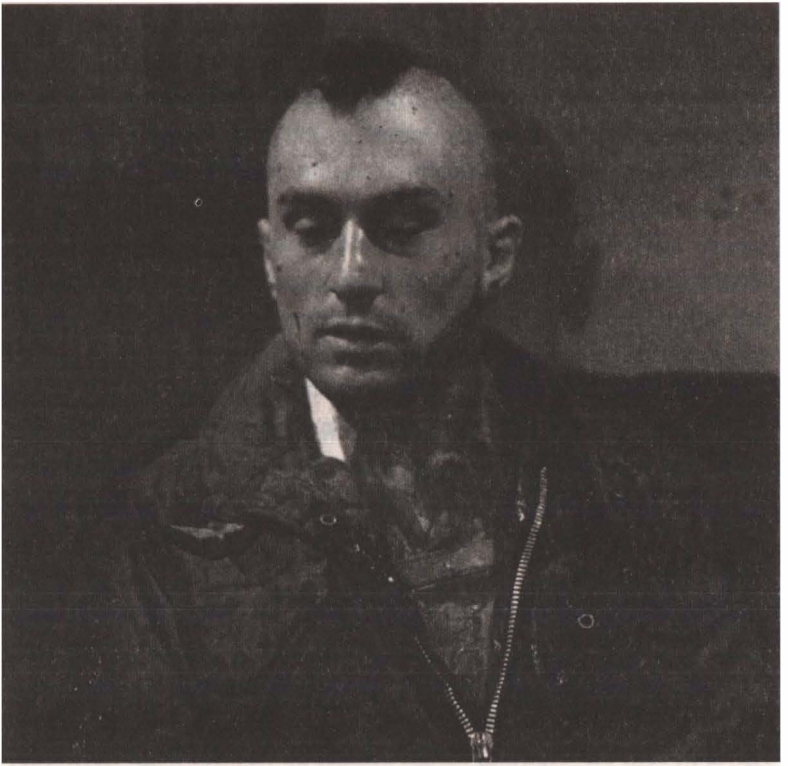
\* ) Robert Corman uzun yıllar boyunca 'B movies' olarak adlandırılan düşük bütçeli filmler yaptığı için, (kendisi bu ismi yanlış bulsa da) sinema dünyasında "King of the B's" (B sınıfı filmlerin kralı) lakabıyla anılmaktadır. (ç.n.)

*Taksi Şoförü* için mekân ararken bir gün Lincoln Center'a kadar geldik, bale dağılmıştı ve bir sürü kadın otobüse binmek için yolun karşısına geçiyordu. Ansızın iri yarı bir adam çok yaşlı bir kadının üzerine yürüyüp ağzına yumruk attı; bunun üzerine genç kadın çığlık atıp ağlamaya başladı. Adam arkasını döndü ve yürüyüp gitti. Anlamsız şiddet. Ancak o adamın zihnine -karakterine- girerseniz, kim bilir?"

Marty, psikopat Travis'in zihnine girdi, fakat özellikle filmin en can alıcı noktası olan silahlı saldırıyı (Marty fişkıran kanın koyu, parlak kırmızı 'rengini soluklaştırma'yı kabul edene kadar M.P.A.A. [Amerikan Sinema Derneği] tarafından X sınıflandırmasıyla tehdit edilen, korkunç ama yine de kaçınılmaz sahne) saymazsak *Taksi Şoförü*'nde şaşılacak kadar az şiddet veya seks var. *Taksi Şoförü* büyük ölçüde, ahlaksız fahişelerle dolu bir senaryonun müstehcenliğe açılan imkânlarına gözlerini kapayarak ve psikopat taksicinin koket zengin pilici safça Sekizinci Caddede'deki bir porno sinemaya götürdüğü sahne gibi potansiyel olarak çarpıcı bir sahnenin bile şok edici içeriğini asgariye indirerek, sansasyonel olmaktan sistemli şekilde kaçınıyor.

"Travis bir kadına âşık olduğunda onunla sevişmek istediğini kabul edemiyor. Bunu düşünmesi yasaklanmış. Âşık olduğu kadın için hissettikleri Kutsanmış Bakire'nin kendini tatmin etme fantezileri gibi. Film cinsel duyguların bastırılmasına değiniyor, o yüzden üzerine çok fazla konuşma var, ama seks yok, sevişmek yok, çıplaklık yok. Eğer seyirci çıplaklık görseydi bu bir boşaltma valfı işlevi görecekti ve yaratılan gerilim yok olacaktı. *Taksi Şoförü*'ndeki valf, Travis sonunda patlayıp ateş etmeye başlayınca kadar boşalmıyor."

*Taksi Şoförü*'ndeki dağıtmış tek ruh hastası Travis değil. İrkilmiş Travis'e kaldırıma yanaşmasını emreden, taksimetre yükselmeye devam ederken Travis'le birlikte bir apartmanın önünde siyah bir adamla sevişen beyaz karısını dikizleyen tuhaf tipe ancak deli denebilir. Bu rol Marty'nin kendisi tarafından canlandırılıyor ve o, *Arka Sokaklar*'ın sonunda çok küçük bir sahnede yer alan ahlakdışı katil rolünden bile daha itici olmayı başarıyor.



*Taksi Şoförü*'nde (1976) unutulmaz bir performans sergileyen Robert De Niro.

Marty gelecek yılın Robert De Niro'su olmayı ummuyor. Kendi işiyle ilgilenmek zorunda. "Çok fazla zamanım yok. Umutsuzum. Kendim ve başka insanlar hakkında edinebildiğim kadar çok bilgi ediniyorum, fakat bir şeyleri beynimde biraraya getirmek için zamana ihtiyacım var. Temel insani seviyede iletişim kurmak istiyorum –üzücü, komik, öfkeli, barışçıl. Beni sadece bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda bir insan olarak da ilerletmedikleri sürece, söylemek istediklerimi onlar sayesinde söyleyemediğim sürece film yapmak istemiyorum. Bazen çektiğim sahnelerden birine bakıyorum ve 'Tanrım, şuna bak! Bin tane yanlış var' diyorum. Fakat sonra içimde bir his belirliyor ve mutlu oluyorum. İşte, olduğum yer burası. Öbür taraftan, paraya ihtiyacım



var – ben de yemek yemek zorundayım; ayrıca çalışmaya devam etme konusunda zorlayıcı bir dürtüye sahibim.”

Marty’nin daha belirgin biçimde *Taksi Şoförü* üzerine çalışmak konusunda zorlayıcı bir dürtüsü vardı. “Bu filmi yapmak zorundaydım. Pek de sunduğu sosyal önerme için değil, ama kendim hakkımda kabul etmekten hoşlanmadığım şeyleri de içeren birtakım şeylere dair hisler yüzünden. Terapideki gibi, doktor seansın bir video kaydını alır ve sonra size gösterir. ‘Bu soruya nasıl tepki verdiğini fark ettin mi?’ der. ‘Nasıl da savunmaya geçtiğini gördün mü?’ Şey, hayatımı video kaydına almıyorum, fakat bir şekilde kendim hakkında belli bazı şeyleri tuvale aktarmaya çalışıyorum.”

“Travis denen şu adamı tanıyorum. Hissettiklerini biliyorum ve bu hisler keşfedilmek, dışarı çıkarılmak ve gözden geçirilmek zorunda. Travis’in yaşadığı reddetme hissini, kalıcı ilişkiler kuramama hissini biliyorum. Öldürme hissini, gerçekten öfkeli olma hissini biliyorum.”

Yine de *Taksi Şoförü* esaslı bir sosyal önerme sunmuyor mu? Bizim ülkemiz -bütün sefaleti ve iğrençliğiyle, Watergate’i ve Vietnam’ıyla- Travis gibi sürüklenen mahlûklar, sadece şiddet eylemleriyle kabul gören insanlar yetiştirmiyor mu? Kuşkusuz, aslında Travis’in eski bir Vietnam askeri olması da tesadüf değil herhalde? “Bunların hepsi filmde var ve Amerika’nın toplumsal yapısında bir değişiklik yapılması gerektiğini kabul ediyorum. Fakat toplumsal değişimi gerçekleştirmek için öncelikle bireysel karakterleri anlamakla başlamak zorundasınız. Bir mikrokozmosa girmekle işe koyulursunuz. En iyi yöntem, bir karakterle başlamak ve onu temalarının gösteren sahneler ve çatışmalar aracılığıyla ortaya koymak. Sonra karakter gelişir, olumlu veya olumsuz yönde. Ben her zaman bir kişiyle başlarım, bir önermeyle değil.

“Bazıları Alice’in kadınların özgürleşmesiyle ilgili bir film olduğunu söylüyorlar, oysa bence bu yanlış bir vurgulama. Bu film insanın özgürleşmesiyle ilgili. Alice bir adama, ‘Benim ihtiyacım olan bu ve sen bana bunu veriyorsun, yoksa birlikte yaşayamayız,’ diyen bir kadın olup çıkıyor. *Arka Sokaklar*’ın Aşağı Doğu Yakası’nda yaşamının ne kadar zor olduğunu, *Taksi Şoförü*’nün

de eski bir Vietnam askeri olmanın ne kadar zor olduğunu anlat-  
tığını söyleyebilirsiniz. Fakat asıl temalar bunlar değil.

“Filmlerime hakim olan tematik bir düşünce arıyorum ve gö-  
rüyorum ki bu bir yabancıнын kabul görme mücadelesi. *Arka So-  
kaklar*’daki Charlie bir yabancı, tabii Teresa ve Johnny Boy da.  
Johnny Boy bütün sistemi tahrip edecekti. Alice ise bir yabancı ve  
hepsinin ötesinde Travis Bickle, taksi şoförü, bir yabancı. Sonuç-  
ta fark ediyorum ki, hayatım boyunca ben bir yabancı oldum;  
hepsinden önemlisi yalnız olmak, fakat bunu asla fark etmemek.  
Bir sürü arkadaşım var, etrafımda pek çok insan var, fakat ben hâ-  
lâ hepsinin dışındayım.”

“Ancak kafama dank etmeye başlıyor... İki gece kadar önce ha-  
tırlayınca sarsıldım, çocukken ne kadar yalnız olduğumu. Annem  
babam çalışıyordu ve saat 3’te okuldan gelirdim, mutfak masasın-  
da oturur, çizim tahtama hikâyeler çizer veya televizyon izlerdim.  
Ya da sinemaya kaçardım. Fiziksel olarak diğer çocuklarla aynı  
seviyede olamamak, top oynayamamak veya kavgaya karışma-  
mak. Bu yüzden ben de başka bir istikamete yöneldim; grubun ta-  
rihçesi olarak, deneyimli, iyi bir adam olmaya çalışarak.”

Martin Scorsese’nin 33’üncü doğum günüydü. Bornozunu şık  
mavi bir takım elbiseyle değiştirmişti ve annesi keki dilimlerden  
solgun iyi bir adamın gülümsemesiyle gülümsüyordu. Cecil Beaton  
Suit şarkı söyleyen eski ve yani arkadaşlarının akortsuz sesleriyle  
dolup taşmaktaydı: “İyi ki Doğdun, Sevgili Marty!” Gerçi kendisi  
çok geçmeden bir yatak odasında bir sandalyeye çöküp yan odada-  
ki eğlence meraklılarından kendini izole etti. Yabancı. Bir oğlan ço-  
cuğunu andıran bedeni hareketsiz, gözleri yalvarıyor –tıpkı çok es-  
ki kutsal bir resimdeki çocuk bir kurbanın kiler gibi. Günün ilk sa-  
atlerinde *Taksi Şoförü*’nün kaba kurgusu yüzünden sinirle ve ter  
dökerek, gururla ve dehşet içinde oturdu; şimdi ne düşündüğünü  
sadece tahmin etmeyi deneyebilirsiniz, karmakarışık düşüncelerini.

Yakında bir sinema dahisi olarak, omurgasız sinema endüstri-  
sini ruhsal çöküş kısıracından kurtaran cüretkâr bir genç adam  
olarak mı değerlendirilecek? Tövbekâr patronlardan biri parayla

ileri atılıp, Marty'nin Cabrini Ana hakkında "pek hürmetkâr olmayan fakat pek insancıl" bir film yapma hayalini gerçekleştirmesine yardım mı edecek? United Artists *Taksi Şoförü*'nün gişe hasılatına bakıp *New York, New York*'a yo, yo mu diyecek?

Marty'nin babasının diyeceği gibi: "Gelecek hafta gelip izlemek ister misiniz?"

# “KAN VE VAHŞET BENİ HEYECANLANDIRIYOR!”

Richard Goldstein-Mark Jacobson, 1976\*



Arka Sokaklar'dan sonra Marty Scorsese, New York'un en çok akılda kalan sinemacı sesi oldu. O Küçük İtalya'da sertliğiyle değil ama hassaslığıyla saygınlık kazanmaya çalışan sıksa bir oğlan çocuğu, bir Etnik Velet'ti. Shirley Clarke'ın sokağı algılayışıyla kamera kullanmayı, John Cassavetes gibi oyuncularını idare etmeyi öğrendiği NYU'ya gitti. Arka Sokaklar'ın büyük kısmı California'da çekildi, fakat bu, Robert De Niro ve Harvey Keitel'den sızan dilin ve takıntılarının tamamıyla yerel menşeli olmasını etkilemedi. Marty Arka Sokaklar'ı içinden dökene kadar yıllarca bekledi; filmde kendisiyle birlikte büyüyen bir yönetmenin varlığı görülüyordu.

---

\*) Village Voice, 5 Nisan 1976.

Sonra bazıları, Marty Alice Artık Burada Yaşamıyor'u çekmek için Arizona'ya gittiğinde ilham perisini terk ettiğini söyledi. Oysa bazen uzaklaşmak iyidir. Film tam bir ticari başarı örneği idi ve tabii ki Hollywood'un deyimiyle, Marty 'kâr getirir' duruma geldi.

Marty'nin Taksi Şoförü'nü eski mahallede çekeceğini duymak iç rahatlatıcıydı. Fakat geri dönüşü aynı yeniyetme aleviyle olmadı. Sefaletin operası temkinli bir müstehcenliğe dönüştü; 'olmak'tan bahseden manik kamera da gitti, yerini sanatsal kompozisyonlar aldı. De Niro ve Keitel bile artık İtalyan değildi. Sinemanın serserisi modaya uydu. Elbette pek çok takıntı (korkutucu ve gözde büyütülmüş siyah tasviri, acemice şiddet, ritüellere önem veren erkekler) varlığını korudu, fakat Arka Sokaklar'da eski mahallesi onu kısıktırak yakaladıysa da, Taksi Şoförü'nde Scorsese eski şeytanları kovuyordu.

Marty'ye geçmiş, bugün ve aklınıza gelebilecek her şey hakkında sorular sorduk. —M.J.

*Açılış nasıl gitti?*

İyi. Çok iyi, aslında. Hollywood Boulevard sineması çok iyi iş yapacak anlaşılan, yani gerçekten harika.

*Eleştiriler nasıl?*

Eleştiriler mi? Eleştiriler çok ... —çok saygılılar, fakat şey değil-ler... Filmin sonunu anlamıyorlar ve bilmiyorlar ki bu tarz bir şiddet gerçekten... Aslında neden bu karakterin nasıl bir şey olduğunu açıklamadığınızı merak ediyorlar. Yaptığı her şeye bir sebep bulmaya çalışıyorlar. Sonunda da hayal kırıklığına uğruyorlar, çünkü başka bir şey ifade ediyor. Görüyorsunuz, herkes filmin Hamlet gibi bitmesini istiyor, etraftaki herkes ölmüş, yukarı bakıyor ve silahı başına dayıyor, kendini üç kez vuruyor. Burası herkesin biteceğini düşündüğü yer, çünkü sonrası sadece bir .... anlarsınız işte. Ben Western filmlerinin kötü olduğunu düşünmüyorum; Westernleri severim, birileri öldürülür ve sonra da herkes evine gider. Salondan çıkan herkes filmi unuttur.

*Belki siz Taksi Şoförü'nün neden bu şekilde bittiğini söyleyebilirsiniz.*

Peki... (gülüyor) Bütün olay, karakterin kendini kurban etmek istediği noktaya varana değin geçirdiği süreçle alakalı... Ve bu kanlı bir kurban etme olacak, değil mi? Siz de bunu doğru şekilde yapmalı ve her detayı aynı şekilde göstermelisiniz. Yani, karakterden bahsediyorum. Travis her detayı yansıtıyor, ama tek sorun şu ki, olayı eline yüzüne bulaştırıyor, çünkü öldürülüyor.

*Başına silah dayamasının sebebi bu mu, öldürülmediği için mi üzülüyor?*

Evet. Aynı zamanda bir bakıma dalga geçiyor, kendiyle dalga geçiyor... Nihai ironi. Sonra da kameranın tekrar başka şeylere yönelmesi, gerçekten kurban etme öğelerinin bir çeşit tekrar inceleme.

*Bu bir ayin mi yani?*

Ayinsel bir şey, dini bir deneyim. Aşai Rabbani ayini gibi. İsa gökten indi ve artık daha fazla koyun öldürmenize gerek yok dedi, değil mi?

*Dedi mi?*

Evet. Dedi ki, ben yukarı geri gideceğim ve bu bir insanın kurban edilmesi olacak; ben –ben Tanrı'nın oğluyum ve uh (gülüyor)

Ana fikri anlıyor musunuz? Yapmak için gelen İsa, fikri bozmak için değil, fakat yapmak için, yani işte, kehanet ve fikir, artık koyunların ayinsel ve kanlı kurban edilişleri olmaması.

*Travis eğer o katliamı gerçekleştirirse, New York City'nin temizleneceğini mi düşünüyor?*

Evet.

*Bu Travis'in içinden gelen bir fikir mi, yoksa sizin içinizden gelen mi?*

Bu biraz benim, biraz da Paul'ün [Paul Schrader, senaryo yazarı]. Ne de olsa Paul'ün dindar bir geçmişi var, depresif bir geçmiş, bütünüyle. Özel Kuvvetler'deydi, deniz kuvvetleri. Bunu ancak Travis'in filmin sonunda kullandığı bıçaktan anlayabilirsiniz. İsmi K-bar'dı. Bu bıçağı sadece Özel Kuvvetler kullanır. Onun yöntemi, onun çalışma yöntemi... Saç modeli, filmin sonunda bu çok önemli –çünkü Özel Kuvvetler askerleri Kuzey Vietnam'da devriyeye çıkmadan önce saçlarını öyle kestirirlerdi.

*Travis'i ortalama bir insan, dengeli bir adam olarak mı algılamalıyız?*

Hayır. Onu çöküntüye hazır olduğu bir zamanda görüyorsunuz. Yani, Travis sınırda. İlk görüntüden itibaren sınırda ve biz sadece sınırı aşması için 1 saat 51 dakika bekliyoruz. Fakat... ben-  
ce yüzeye çıkan pek çok duygusu var, pek çok sorunu, herkesin içinde var olduğu gibi. Bende de var, Paul'de de.

*Genelde karakterlerinizi onaylar mısınız?*

Kesinlikle.

*Peki, siyah insanlara karşı tavırlarını?*

Şey, *Taksi Şoförü*'ndeki Bobby De Niro ırkçı bir karakter.

*Peki, ya filmin bakış açısı? Demek istediğim, ne zaman bir siyaha baksak, bu kişi, görkemli bir şekilde şeytani görünüşe sahip biri oluyor.*

...Gözlerinin içine bakmak. Adam lanet olası Mau Mau diyor derken, Bobby'nin etrafına bakındığı ve adamı gördüğü sahneyi hatırlıyor musunuz? O adam ne sevimli bir adam. O bir figüran. Çok sevimli bir adam. Bütün gece tek bir çekim için orada oturdu. Gerçi sahne yavaş çekimdi. Şeytani gözükmesinin sebebi bu. (gülümsüyor)

*Arka Sokaklar'daki siyah kadın?*

Adam kadının güzel olduğunu söylüyor, güzel, fakat siyah. Bu adamların nereden geldiğini aklınızdan çıkarmamanız gerek.

*İnsanların bu bakış açısının sizin bakış açınız olduğunu düşünmesinden endişe etmiyor musunuz, ya da bu sahiden sizin düşünce yapınız mı?*

Biz bu şekilde yetiştirildik. Belli şeyler yok olmuyor. Belli şeylere değinmeniz gerek, değil mi? Demek istediğim, 'Yani anlayacağın İtalyan-Amerikan mahallesinde asla 'Zenci' lafını duymadım'. Nasıl dersin ki. (gülüyor) Hiçbir şekilde. Yani, bunu nasıl söylersin? Demek istediğim, bu doğru değil. Bu hiç doğru değil. Yani, eğer ortaya kendinle ilgili bir şeyler koyacaksan bunu mümkün olduğunca dürüst bir şekilde yapmalısın.

*Siz büyürken bu değerleri mi edindiniz?*

Hangi değerleri edindim mi?

*Diyelim ki, siyahlar hakkında ve şiddet hakkındaki değerleri? Bir çocuk olarak bütün bu şeylerle nasıl bir bağınız olduğunu merak ediyorum?*

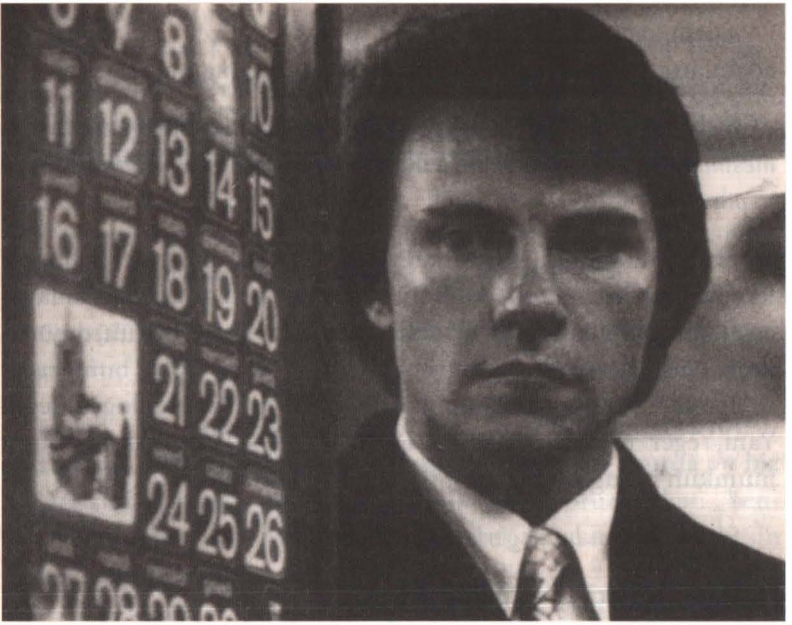
Pek çok farklı yoldan bağ kuruyorsunuz. Yani, bir şekilde bunlarla ilişkilidim, ama aynı zamanda Kilise'yle de ilişkilidim, anlıyor musunuz?

*Birbirlerini dengeliyorlar mıydı?*

Evet, tabii ki dengeliyorlardı. Tabii ki, ama aynı zamanda sokaklardasın, bütün olan biteni izliyorsun ve bunlarla ilişki kuruyorsun. Davranış kurallarıyla ilişki kuruyorsun, yani işte ve nasıl davranırsın, böyle bir durumda nasıl davranmalısın? Kendini özel bir insan haline getirebilir misin, ama oraların en sert adamı sen değilsin... Yani bunu nasıl yaparsın? Çünkü yolları vardır, hayatta kalabilirsin ve 'saygı' anahtar bir kelimedir.

*Size her zaman sormak istediğim bir şey vardı – mook nedir? Arka Sokaklar'da mook'un ne olduğundan hiç bahsetmiyorsunuz.*





Scorsese'nin gözdeleleri Harvey Keitel ve Robert De Niro (karşı sayfada) *Arka Sokaklar*'da (1973).

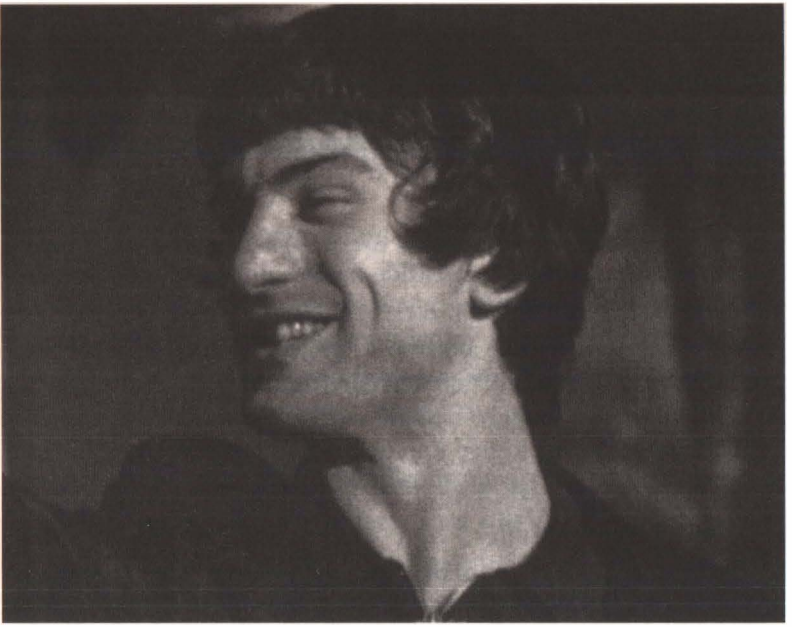
Evet, bahsedilmiyor, ne dediğini bilmeniz gerekmiyor, mesele bu. Bir tartışmada öğrendim; bir adam bana bunun bir... argoda 'boşboğaz' demek olduğunu söylemişti, ağzından vurulmak gibi, sıkça kullandıkları *dun*\* gibi, hatırlarsanız, *Arka Sokaklar*'ın sonunda Michael'e silah doğrultuyor ve ...DD diyor, *Disappointed* (Küskün) *Dunsky*..."

"O da ne?"

D-Dunsky de *dun* için söylenen bir sözcük. *Dun* da bir *Don* gibi. Don Corleone gibi.

---

\*) *Dun*, New York, Queens'te 's' yerine 'd' getirilerek kullanılan İtalyan-Amerikalı argosundan türeyen, 'son' (oğul) sözcüğünün 'don' olarak söylenmesiyle oluşan ve zamanla 'dun' olarak kullanımı yerleşen bir sözcük. Aynı zamanda *Dunsky*, yine İtalyan-Amerikalı argosunda 'idiot' anlamında kullanılıyor. *Don*, 'Mafya Babası-Mafya Patronu', 'büyük mafya ailesinin lideri' demek ve Baba'daki Don Corleone'un ön adından geliyor. İspanyolca'da da 'Bey-efendi' demek.



*Başka bir deyişle, küskün bir Mafya lideri?*

Evet, küskün – bir *dun* saygı duyulan bir adam olabilir, itibarlı bir adam.

*Arka Sokaklar'daki olaylarla çocukluğunuz arasında ne gibi benzerlikler var? Başınızdan öyle şeyler geçti mi?*

Böyle şeyler başınızdan geçiyor... bazılarının dışında kalıyorsunuz; bazılarını görüyorsunuz ve bazıları hakkında konuşamıyorsunuz, ne demek istediğimi anlıyor musunuz?

*Gözlediğiniz olaylar hakkında kendinizi ne denli öfkeli hissediyorsunuz?*

Bu öfke duygusuna sahip olmasaydım kendimi *Taksi Şoförü*'nü çekmeye mecbur da hissetmezdim.

*Filmdeki De Niro'nun taşıdığı türden bir öfke duygusu mu bu?*

Evet.

*Benim gözümde bu film bir kâbus gibi.*

Evet, bu bir kâbus. Doğru.

*Hitchcock'un doğrudan rüyalarından yola çıkarak çalıştığını biliyorum. Siz bunu hiç yaptınız mı?*

Tabii ki, *Arka Sokaklar*'da aslında rüyaları çektiğim sahneler vardı. Yataktan fırlıyor, ne şekilde başladığını şimdi görüyor musunuz? Yani, bundan önce bir rüya vardı. Onu yerde yatarken çektim -kalbinden taşan bir alevle, göğsünde hissettiği bir alev, sanki ölürken çekilmesi gereken bir röntgen gibi-, ruhunun tutuştuğunu görebileceğiniz şekilde.

*Taksi Şoförü'nde rüyalarınızdan kaynaklanan detaylar var mı?*

Bütün ağır çekimler. Ağır çekimde sokaktaki insanlar. Bobby'nin pek çok yakın plan çekimi ağır çekim. Anı uzatmak istedim. Kafasının içine giriyorsunuz, gerçekten ve ayrıca ağır çekim, hareketlerine vurgu yapıyor, tabii bakışlarına da.

*Hiç buna benzer kâbuslarınız oldu mu?*

Hayır, fakat bu, öfkelendiğimde çok sık hissettiğim bir şey.

*Siz bu öfkeyi nasıl anlatabilirsiniz?*

Hadi ya, sana seans başına 45 dolar ödemeliyim. (*kahkaha atıyor*)

*Psikiyatriniz var mı?*

Evet, son birkaç yıldır... Öfkeden bahsediyorsun, kıskançlık gibi, mesela bir kadını ideal olarak öne sürüyorsun ve sonra Travis kendi kendini tahrip eden mekanzimalarını öne sürüyor, mesela kızla olan hareketlerinde, bu yüzden onu elde edemeyeceğini biliyor. Onu bir porno filme götürüyor, içten içe her şeyi berbat edeceğini biliyor, gerçi bilinci sorun etmiyor, fakat bilinçaltı yine 'içine edeceksin ve onu hak etmiyorsun' diyor, anlatabildim mi?

Evet.

İlişkide öne sürdüğü, kendi kendini tahrip eden bir mekanizma var, anlıyor musunuz? Burada öfkeden ve kıskançlıktan bahsediyoruz, filmin gerçekten püf noktası olan aynanın önünde yaptığı o harekete ulaşıyoruz...

*Bu kısım senaryoda var mıydı veya nasıl oldu?*

Hayır, senaryoda yoktu. Bobby'ye buna benzer bir şeyler yapmasını söyledik. Aynada kendi kendine konuş dedik. Ben provaları çekerken tekrarlar deyip duruyordum. Tekrarlar. Çünkü onu duyamıyordum. Ve kulağıma muhteşem geldi. Duyulduğundan emin olmak istedim. Tekrar yapmak benim sevdiğim şeydi. Yaptığımız buydu işte. "Bana mı dedin? Bana mı dedin?" tekrarı. Ben bunu çok sevdim. Fakat çok fazla... siz süreçlerle ilgili bir şey soruyordunuz, bütün bunları ekrana taşıdığını zannetmek gibi. Bir şekilde kötü ruhları kovar gibi bu duyguları çıkaracağını düşünürsün. Sonra film bittiğinde ekranda onu izlersin ve belki de her filmden sonra olan alışıldık doğum sonrası bunalımı dışında, Tanrım, sadece bir şeyleri sadece ekrana taşımanın yeterli olmadığını fark ettiğinde başka bir ruh haline girersin. Hâlâ duyguları değiştirmek için çalışman gerekiyordur, öfke duygusunu veya her neyse, başka duyguları.

*Bir film çekerken kendi hisleriniz ve duygularınıza yakın şeyler hissettirmeyi nasıl başarıyorsunuz? Bu çok karmaşık bir dönem gibi gözüküyor...*

Çok gülüyorum. Özellikle de sevdiğim aktörlerle. Onlarla çok eğleniyorum; şiddet de oluyor bunun yanında ve şiddet çok... adım adım... A-B-C gibi. Bunda eğlenceli bir taraf yok. Boğazında bir acı duymak gibi, bu yüzden, işlerin arasında iki saat bekliyorsun, çünkü makyaj yapılması lazım."

*Filmlerinizdeki şiddetin ayinsel olduğunu söylüyorsunuz, fakat sizin bunu çekme tarzınız gerçekçi.*

Doğru, şiddetin tıpkı gerçek hayatta meydana geldiği gibi sade, dosdoğru, hızlı ve kaba, sert ve aptalca görünüyor olması gerekiyor. Sanki Daily News muhabiri oraya gelmiş ve bütün olan biteni çekmiş gibi görünmesi gerekiyor. Sadece bir tabloid gibi olması gerekiyor.

*Bu şiddet sahnelerini çekmek pek de eğlenceli olmasa gerek?*

Doğru diyorsunuz, pek eğlenceli değil. Ayrıca kulaklarını kapaman gerekiyor, çünkü silah patlamaları çok yüksek sesli oluyor. Herkesin baş ağrıları oluyordu. Murray Marston her sabah gelip elini koparttırmak zorundaydı (gülümsemeler)... Şu da var ki bütün bunlar olup biterken ben Bobby'yi iki kez akşam yemeğine çıkarıyordum –kan ve Mohawk saç kesimine rağmen. Ve kimsenin ama hiç kimsenin dikkatini çekmiyordu. 99'uncu kez, Broadway'de ve şu Kübalı-Çinli restoranlardan birinde olmak gibiydi. Müdavim gibi gözüküyordum, Cumartesi akşamı guruhundan biri gibi.

*Şimdi New York hakkında nasıl duygular içindesiniz ki artık burada yaşamıyorsunuz?*

Aslında çoğu zaman buradayım, Los Angeles büyük bir ofis. Palmiye ağaçları var ve camdan dışarı bakıyorsun, bundan dolayı, şimdi camdan dışarı bakıyorum ve dışarıda ağaçlar var. Hepsi bu. Bu bir ofis.

*New York sokaklarında başka film yapacak mısınız?*

New York, New York için geri geleceğiz. Fakat sadece bir kısmı için. Bu filmin 1940'larda çekilmiş bir film gibi görünmesini istiyorum. Stüdyo çekimleri ve biraz eğlence.

*Bir müzikal.*

Evet.

*Kimse öldürülüyor mu?*

Hayır. Hayır.

*Martin Scorsese tarafından yapılan bir müzikal nasıl olur diye zihnimde tasavvur etmeye çalışıyorum.*

Öncelikle bu bir müzikal değil, bir film, içinde müzik olan bir film, gerçek kaynaktan gelen bir müzik, başka bir deyişle, herkes uyanıyor ve şarkı söylüyor – şarkı söylemek! – tamam mı? – müzik!

*Olaylar 1940'ta meydana geliyormuş gibi.*

Her şey V-J Günü'yle\* başlıyor. Savaştan dönen bir adam var ve caz seviyor. Saksafon çalıyor, saksafonu oldukça şiddetli çalıyor, ayrıca... acayip bir müzik yapma şekli var. Harlem'de yapılan yeni bir müzik duyuyor, Charlie Parker'ın başladığı zamanlar ve bunun gibi şeyler, bu yeni müzikten çok etkileniyor ve bunun bir parçası olmaya çalışıyor, Big Band Sound'la birlikte.\*\* Bu aslında onunla ilgili bir hikâye ve aynı grupta şarkı söyleyen bir kızla ilgili; çok gençler, hiç düşünmeden evleniyorlar. Her iki karakter de her daim duygusal bir sınırdalar; sanki kalkacak, bir solo çalacak gibi, beklenmedik bir solo... Sonra da grubun geri kalanından kurtuluyor. Öyle bir adam.

*Başka bir deyişle, biraz Taksi Şoförü gibi, hâlâ kendini ayakta tutmaya çalışan aynı karakter.*

Evet, evet, fakat bu defa yetenekli ve önemli olan yetenek; onun yeteneği ve kızın yeteneği ilişkinin önünü kesiyor, ayrılmak zorunda kalıyorlar.

*Her zaman bir Hollywood yönetmeni mi olmak istediniz? Bütün bu filmler, yapmak istediğiniz bu muydu?*

Ben bir yönetmenin ne demek olduğunu bilmiyordum, sadece istedim ki -sanırım- film yapayım. Detaylardan bahsetmiyorum ama her zaman bu filmi nasıl yapabildim düşüncesi aklıma geldi.

---

\*) Victory over Japan Day; 1945'te Amerika tarafından Japonya'ya karşı zafer kazanılan gün. (ç.n.)

\*\*) Big Band; 1930'lardan 1950'lere kadarki dönemde New York'ta ortaya çıkan, 12 ila 25 müzisyenden oluşan büyük caz orkestralarına verilen ad. (ç.n.)

Taksi Şoförü'nü izlediğimde birkaç dokundurma fark ettim. Demek istediğim, Travis Alka-Seltzer'i bardağa attığında, bu sanki *Goddard*'dan bir alıntı gibiydi?

Evet, aynen öyle. Senaryo sadece Alka-Sltzer'i içine attığını söylüyordu ve Tanrım, neyi ima ettiğini bir düşün. *Two or Three Things I Know About Her*'deki kahve bardağı sahnesi, kadın tamamiyle sade kahvenin içindeydi ve kahve sanki bir galaksi gibi gözüküyordu; evrenin hali hakkında konuşuyorlardı.

Sanırım Travis daha ziyade *Diary of a Country Priest*'taki karaktere benziyor.

Evet, o benim en sevdiğim Bresson filmi.

Doğrusu, Travis o şeftalili brendiyi ekmeğin üzerine döktüğünde ve midesi hakkında konuşmaya başladığında...

Çünkü işte o, yine kendi kendini tahrip eden bir şey. *Diary of a Country Priest*'ta rahibin ne yaptığını unutmayın. Kanserliydi, o ucuz ve sert şarabı içmesinin sebebi buydu, yani, öleceğinden emin olmak istiyordu. Fakat demek istediğim – sadece anlamanız gerek – sevdiğim çalışma şekli böyle, pek çok şey tarafından yönlendiriliyorum, başka kitaplar, özel hayatımda başıma gelen şeyler veya hayatta yaptığım şeyler, bazı insanlar bunu fark edecekler, bazıları etmeyecek, sorun değil.

Arka Sokaklar'daki ne gibi?

Arka Sokaklar çok çok ... gerçekten, açıkça kişisel, çünkü yarın, yarın otobiyografik, daha önce bunların gerçekten başınızdan geçmesinden bahsederken dediğimiz gibi, yani bunlar gerçekten başınızdan geçmediyse de ruhen yaşıyorsunuz veya bunlardan bahsedildiğini duyuyorsunuz veya belli şeyler belli bir zaman zarfında başınızdan geçiyor, eğer bunları daha kısa bir zamana sıkıştırırsanız yalan söylersiniz, yaptığınız şey bu olur.

Arka Sokaklar'daki katil neden son sahnede saçlarını açıyor?

Bunun pek çok sebebi var. Öncelikle – bir ayın, elini camın üzerine koyuyor, yani, çünkü benim, benim – bir de fiziksel bir problem vardı ve ben bunu senaryoya koymak zorundaydım.

*Hangi fiziksel problemi?*

Fiziksel problem şuydu, o sahneyi oynayan çocuk başka bir filmde de oynuyordu ve saçını kesemedi. Artık bunu senaryoya yazmamız, bütün film açısından işe yarayacak bir yol bulmamız gerektiğini biliyordum – bu yüzden yapılması gerekti ve neredeyse bir ayın gibi oldu.

*Cinsel bir belirsizlik ortaya çıkacağı hiç aklınıza geldi mi? Demek istediğim, adam saçlarını erkekler tuvaletinde açıyor.*

Tabii ki. Çünkü kimse ne olacağını tam olarak kestiremeyecek. Herkes cinsellikle ilgili bir şeylerin olacağını sanacak ve ... bum!

*Neden filmlerinizde hep insanların boyunlarından kan çıkıyor?*

Hiç kimse için bu... Bence bu – siz gerçekten bilmek istiyor musunuz?”

*Elbette...*

Kendimce ben kan fışkırtma fikrini seviyorum, bu şeyi hatırlatıyor... bu şey gibi... Tanrım, bu... gerçekten bir arınma gibi, kan çeşmeleri... fakat bu gerçekçi, tamamen gerçekçi bir şey. Yani, söz konusu olan benim kendi başım... adam kanı yerleştiriyor... ben biraz daha diyorum. “Çok fazla olacak,” diyor. “İyi olacak,” diyorum. (gülüyor) İşte hepsi bu, açıklama yok, kimse soru sormuyor. Vurulma fikrini seviyorum... Bunu, ben bunu cevaplayamam, yani neden sadece boynundan vuruluyor, ama... bu kişisel bir şey ama sanki... benim sahip olduğum bir şeye dayanıyor... her neyse.

*Peki, bunu kabul ediyorum.*

Hadi ya.



Sizin boynunuzla ilgili kısmı basmamamızı mı istiyorsunuz biz-den?

Boyunla ilgili olan kısmı mı? Yo, bunu anlatabilirsiniz. Ne var ki bunda? Ne hissettiğimi anlatıyorum ben size, ne düşündüğümü değil, bu bir kaynak gibi, kaynak, Van Morrison'ın şarkısında olduğu gibi yani. "Wash Me" (Yıka Beni), tamamiyle bir çağlayanın altında olma fikri.

Bir film yaptıktan sonra gerçekten kendinizi arınmış hissediyor musunuz?

Bir süreliğine – artık uzaklaşamadığım başka duygular keşfediyorum. Çok ümitsizim. (gülüyor) Kiliseye karşı olan hislerimin tamamı böyleydi, layık olmamak, bir rahip olmaya yetecek ölçüde değerli sayılmamak, çünkü yeterince iyi değilsinizdir, ne demek istediğimi anlıyor musunuz?

Çocukken bir rahip mi olmak istediniz?

Evet.

Bunu yapmamanızın, bunu yapmayı istemediğinize karar vermenizden başka bir sebebi olduğunu hissettiniz mi?"

Doğrusu, hissedemedim... Bir kuruma uygun olamadığımı fark ettim, şöyle açıklayayım, Kilise kurumuna uygun olamadım... Ben... yaftalandım, sonra da atıldım.

Atılmak için özel olarak bir şeyler yaptınız mı, ya da...

Benim notlarım gerçekten harikaydı; sonra da zarar verdim. Büyük zarar verdim, yani sınıfa her şeyi getirebilir ve her türlü belaya yol açabilirdim ve biraz ileri gittim, bir bakıma gereğinden fazla maskaralık yaptım. Sınıf şaklabanlığı, sanırım hepsi bu ve atıldım.

Rahip olamadığınız için hâlâ içinizde karışık duygular hissediyor musunuz?

Yo, yo, bence buna uygun değildim. Kurum, yani ben oraya uyum sağlayamam.

*Peki, Hollywood'daki kurumlara nasıl uyum sağlıyorsunuz?*

Tablo burada da pek parlak değil. Gerçi bu ortamda hiçbir yönetmen uyum sağlayamıyor. Hollywood eskisi gibi değil, bu yeni bir Hollywood.

*Romantizmi kaçırdığınızı düşünüyor musunuz?*

Hâlâ bayağı romantik.

*Yönetmenler birlikte takılıyorlar mı? Spielberg'i tanıyor musunuz?*

Tabii ki.

*Siz olsanız Jaws'ı nasıl yönetirdiniz?*

Ben asla suyla ilgili bir film yapmazdım.

*Peki, ya bu midyelerle ilgili bir film olsaydı?*

Nasıl pişirildiklerine bağlı olurdu.

**TAKSİ DANCİSİ\***  
Jonathan Kaplan, 1977\*\*



*Bu röportaj 25 Mayıs 1977'de Martin Scorsese yeni filmi New York, New York'un dublaj çalışmalarını yaparken Goldwyn Stüdyoları'nda verdikleri bir mola sırasında gerçekleştirildi.*

**Martin Scorsese:** Merhaba, iki saatlik uykulayım. Dağılmış bir haldeyim.

**Jonathan Kaplan:** Peki, hemen başlayalım. Bu filmle ilgili olarak nasıl duygular içindesiniz?

---

\*) *Taxi Dancer*: Dans partneri olarak gece kulüplerinden kiralanan dansçı genç kadınlar için kullanılır. İsim, dayanağını bu dansçılara taksi sürücülerini gibi, dans ettikleri süre kadar para verilmesinden alır. Seksüel bir çağrışımı yoktur. (ç.n.)

\*\*) *Film Comment*, Temmuz-Ağustos 1977.



Jodie Foster ve Robert De Nero *Taksi Şoförü*'nde (1976).

Hangi film, *New York, New York* mu? Beyazperdede ne görmek istediysem aşağı yukarı elde ettim. Daha fazlasını aslında. Film geliştikçe ummadığım şeyler de elde ettim. Filmin meylettği yönü, başka bir deyişle, nereye doğru gittiğini anladığımda, daha dramatik bir hikâye haline geldi; bunun üzerine ben de müziklerin pek çoğunu çıkardım. Hem bu kurgu aşamasında gerçekleşmedi, çekimlerden bahsediyorum.

*Bu filmi yapmayı sizin için cazip kılan neydi?*

Fikrin kendisini sevdim – 1940'ların 'big band' ortamında bir aşk hikâyesi. Başka sebepler ne olursa olsun fikri sevdim. Öylesine bir şeydi. Bu filmi *Taksi Şoförü*'nden önce yapmayı planlamıştım, fakat bazı yükümlülükler yüzünden, her neyse işte, önce *Taksi Şoförü*'nü çekmek zorunda kaldım. Aslında *New York, New York* üzerine çalışmaya ondan daha önce başlamıştım. *New York, New York*'a yeniden başladığımızda benim şu, filmi eski tarzda yapma anlayışım yüzünden, iş düşündüğümüzden biraz daha bü-

yük bir hal aldı –işte ses yalıtımlı, hangar büyüklüğünde stüdyolar ve açık hava setleri falan. İsmi *New York, New York* olan, bütününüyle Los Angeles'ta çekilen bir film. Çocukken izlediğim, New York'un bir kısmını yansıtan o eski filmler gibi Hollywood yapımı, ABD yapımı – ben gerçekten New York'ta yaşıyordum fakat beyazperdedeki hayali bir New York'tu. Bu yüzden filmimde bir fanteziyi -izleyerek büyüdüğüm filmleri- kendi deneyimlediğim gerçekle birleştirmeye çalıştım.

*Bu filmdeki çalışma yönteminizi anlatabilir misiniz?*

Çalışma yöntemi biraz tuhaftı, çünkü Earl Mac Rauch çok uzun süre senaryo üzerine kafa patlattı, fakat Earl... o biraz enteresan bir yazar. Daha çok, bir roman yazarı. Ne zaman birkaç sayfanın değişmesini istesek hemen on iki sayfa daha ekliyordu, inanılmazdı. Tamamen yeni bir istikamet, yeni karakter özellikleri. O iyi bir yazar, ancak filme çekilecek bir senaryo söz konusu olunca işler kontrolden çıktı. İşte bu yüzden sonunda bir noktada karım Julia Cameron onunla birlikte çalışmaya başladı ve çekimler başlamadan bir ay kadar önce Mac kendisine yapabileceğinden fazlasının verildiğini düşündü. Daha fazla ilerleyemedi. İki yıldır bunun üzerine çalışıyordu. Film için Bobby De Niro ve benim doğaçlama üzerine bazı fikirlerimiz vardı, Liza Minnelli'yi de bir buçuk yıldır tanıyordum; o yüzden doğaçlama konusunda kendimizi rahat hissediyorduk, gelgelelim bütün bir filmi de doğaçlama üzerine kuramazsınız. Bir plana ihtiyacımız vardı. O yüzden *Arka Sokaklar*'ın Mardik Martin'i işi ele aldı. Mardik planlamayı Julia'yla birlikte yaptı. Bazı sahneleri ve kilit diyalogları yazdı.

*Ve bu bütün film boyunca devam mı etti?*

Evet, on dört hafta yirmi iki hafta oldu. Esasında bunun sebebi filmin bir müzikal olmasıydı. Irwin Winkler, Bob Chartoff ve ben daha önce hiç müzikal yapmamıştık ve bu yüzden de yanılarak süreyi gereğinden kısa programlamışız.

*Müzik ve dansın olduğu sahneler açısından mı?*

Aslında büyük bir müzikal sahne olan “Happy Endings” (Mutlu Sonlar) mükemmel programlanmıştı. Tam on günde çekildi. Tabii sonunda filmde çıkarıldı.

*Tamamen değil ama...*

Geride iki çekim kaldı – merdiven ve patlamış mısır. Gerçi daha iyi oldu. Yine de, “Happy Endings”ın tamamı sevdiğimiz diğer sahnelerle birlikte üç-üç buçuk saatlik televizyon versiyonunda görülebiliyor. Tom Rolf bu kısmı kesip attı. Oysa biz filmi yapmaya başladığımızda ben var gücümle bu müzikli ve danslı sahneler üzerine çalışmıştım. Elimden geldiğince de iyi kotardım, çünkü senaryonun ne yöne gideceğini bilmiyordum. Hatta o zaman tahmin ettiğimden çok daha kişisel bir çizgide kalacağını düşünüyordum ve kendimi dayanak alacaktım –ilişkilerimizi, evliliklerimizi. Gerçekten de, filmdeki karakterin (Jimmy Doyle/Robert De Niro) karısı (Francine Evans/Liza Minnelli) hamileydi, benim karım hamileydi, Bobby’nin karısı da hamileydi, çok acayip bir dönemdi.

*Sanat hayatı taklit eder, hayat sanatı, sanat...*

Sanat da yine hayatı taklit ediyor. Delilikti bu. Sürekli böyle devam etti. Eğlenceliydi, acayıptı, üzücüydü, korkunçtu; aslında asıl zaman alan şey doğaçlama dönemi. Mardik planlamayı birtirmeden bir şey yapamıyorduk ve Julia da ona, bize, hepimize yardım ediyordu. Irwin de fazlasıyla yardımcı oluyordu. Tabii Mac’in senaryosu olmadan -demek istediğim, iki yıl bunun üzerinde çalıştı- hiçbir şey yapamazdık.

*Mac film hakkında ne düşünüyor?*

Bilmem. İzlediğini sanmıyorum.

*Kurgu aşamasında gösterimi bu kadar yaygın olan başka bir film görmedim. Bütün o eleştiriler ve izlenimlerle nasıl baş ettiniz? Yani, sürekli farklı görüşlere gark olmak, vs.*

Belli bir yerde bırakmanız lazım. Ben yaklaşık üç haftalığına bıraktım. Bırakmış olmayacağım bir şekilde bıraktım. Yani, kimse bıraktığımı bilmiyordu. Pek ortalıkta gözükmediğimi hissediyorlardı. “Scorsese ne yapıyor? Nerelerde dolanıp duruyor? Bu nasıl bir durum? Yoksa bu film konusunda ciddi değil mi?” Yani işler bu noktaya geldiğinde ben sadece, “Beni rahat bırakın, sadece üç gün. Bu lanet film hakkında bir durup düşünmeme izin verin. Herkes fikir veriyor; fikirler, fikirler, fikirler... Hepsini takdir ediyorum, ama bu noktada hepsi kuru gü-rültü geliyor bana. Filmi izleyemiyorum ve kim neden bahsediyor, bilmiyorum,” dedim.

*İlk montaj hali nasıldı? Dört buçuk saat mi?*

4 saat 29 dakika. Başarılıydı da.

*Fevkalade başarılıydı.*

Fakat salondaki izleyiciler için aynısı geçerli olmayabilir. Bir kez montaja başladığımızda ve nihayet 2 saat, 35 dakikaya indirdiğimizde neredeyse olmuş gibiydi. Bazı kilit yerleri tekrar çektim, bitişteki bazı yerleri, çünkü o ana kadar ana fikre çok yakındım; göremediğim, karakterlerin karakter olarak finali nasıl noktalamaları gerektiği idi.

*Çok organik bir süreç.*

Evet, kesinlikle. Gerçekten bir şekilde bir bitiş kısmı çekmedim ve bunu biliyorduk. Bu gerçekten böyle bir film idi.

*Gerçekten doğaçlamaya çok fazla yer veriyorsunuz. Kendinizi doğaçlama yapamayan bir aktörle karşı karşıya bulsanız ne yapardınız?*

Oyuncu seçerken dikkate alınacak bir sürü etken söz konusu. Sadece değişmeyen belli insanlar var. Onlardan uzak kalmayı deniyorsunuz ama bazen işin içinden çıkamıyorsunuz. Bulduğum oyuncuların büyük bir kısmı... onlara senaryoyu verin, “Diyalog

bu,” veya, “Bir dakika içinde senin için diyalogu yazacağım,” deyin, bu onlarda otomatikman büyük bir güvensizlik hissi uyandırır ve/veya büyük bir serbestlik hissi kazandırır ve bir ölçüye kadar rahatlatılabilirler. Siz de, “fikir bu, bölümler de bunlar – buradan başlayıp buraya ve buraya devam edeceksin. Belki bunu nasıl söylemek istediğini düşünebilirsin. Neden bunu kendi yönteminle söylemiyorsun ki,” dersiniz. Sonra da işi tesadüflere bırakıp yeni şeyler bulur ve onları not edersiniz.

*Yani, bir doğaçlama elde ediyor ve onu hemen sabitliyorsunuz.*

Evet, nihayetinde sabitliyorsun. Dört-beş kez yapıyorsun ama nihayetinde sabitliyorsun.

*Provada mı yoksa çekimlerde mi bunu dört-beş kez yapıyor-sunuz?*

Provada yapıyorsunuz. Fakat New York, New York'ta prova bizim hızımıza yetişti. Yani, prova yaparak setin etrafında duruyorsun. Bu bir dereceye kadar çok fazla vakit harcanan bir kısım oldu.

*Son gösterim montajına kadar hiçbir şekilde senaryoda yer almadı bir sahne, bir an veya küçük bir ayrıntı ya da buna benzer bir şeylerden bahsedebilir misiniz?*

Jimmy kapıyı çalarken camın kırılması...

*Evlenme teklifi sahnesinde mi, şu sulh hakiminin önünde olan?*

Evet, bu fikir günün sonunda aklıma geldi. Bütün gün provayla uğraşıyorduk. Cama vururken kazara elinin camdan içeri girebileceğini düşünüp duruyordum. Kendi kendime, “Saçmalama, bu korkunç olur. Bobby elini kesebilir. Dikkatli olmamız lazım. Ona cama çok sert vurmamasını söylemeliyim,” dedim. Sonra da gerçekten elini camdan içeri sokarsa nasıl olur diye düşündüm. Derken, pencere hakkında sorular sordum. A.D.'ye ve diğer insanlara. “Bu zaman alır. Yani, pencereleri bilirsin,



uzun iş,” dediler. On beş dakika sonra elimizde iki tane vardı (kopmuş pencereler) ve tabii bu iki taneden sonra beş tane daha bulduk. İşte böyle oldu, bunu yaptık ve işe yaradı. Böyle şeyler işe yarıyor. Akşamüstü 5:30 civarıydı ve deniyorduk, fakat henüz bir tek çekim yapamamıştık. Yani, ertesi gün tam anlamıyla dizlerinin üzerine çöküp Francis’e, “Başka biriyle olmanı istemiyorum,” dediği sahneyi biraz geliştirdik. Görüyorsunuz, bu öge tamamen senaryo dışında eklendi. Bu bizim aradığımız şeydi. Sahnenin senaryodaki hali o ana kadar kaba güldürüydü ve biz başka bir şey arıyorduk.

*Gerçek bir şey.*

Evet. ‘Kenetlenebileceğimiz’ bir alan yaratacak bir şey; burada kenetlenmek derken, karakterler arasında tam bir dürüstlük yakalayabilmekten bahsediyorum. Sonra kendimize sorduk: “Mizah ve diğer her şey yerli yerinde olacak mı?” Ben, “Evet, bence olacak,” dedim ve Bobby kafasını arabanın altına sokma fikriyle geldi. Fakat hemen ardından bunun çok aşırı olabileceğini söyledi. Ama ben, “Her neyse, hadi şunu çekelim,” dedim. İşte, hepsi böyle gelişti.

*Genellikle, eğer zamanınız varsa, belirli sahneler için birden fazla alternatif çekiyorsunuz, değil mi?*

Evet, kendimi garantiye alıyorum ve oldukça işe yarıyor.

*Müzikal yapmanın başka ne gibi zorlukları var?*

Pleybek sistemi.

*Senkronize etmeyi mi kastediyorsunuz?*

Şarkıyla dansı senkronize etmek. Ve benim müziği çekme yöntemim – her sekizlik ölçüde veya dördlük ölçüde veya on iki-lik ölçüde bir çekim.

*En başta hepsinin koreografisi yapılıyor, değil mi?*

Evet, resimler çiziliyor falan filan. Tabii başkaları bunu farklı şekilde çekiyorlar.

*Hepsi tek bir ana kopyada mı yapılıyor?*

Evet.

*Başka?*

Mesela, Bobby senkronizasyon için saksafon çalmayı öğrendi. Senkronize olmak zorundaydı. Çekim güzel olabilirdi fakat teknik danışman, “Üzgünüm parmak hareketleri uymuyor,” diyebilirdi ve o kısmı tekrar çekmek zorunda kalabilirdik.

*Arabadaki kavganın çekimi ne kadar zaman aldı?*

İki gün. Bir gün ana kopyalar için, sonra durmak zorunda kaldık.

*Herkes yaralanmış olduğu için mi?*

Evet. Herkes çok yorgundu. Ertesi gün birkaç yakın çekim yaptık ve bu gerçekten hastaneye gittiğimiz zamandı. Liza neredeyse kolunu kırmıştı, Bobby eklemelerini incitmişti, ben eklemelerimi incitmiştim. Gerçi ben arabada değildim, başka bir şey yüzündendi, şimdi hatırlamıyorum. Fakat hepimizin röntgeni çekildi.

*Bu sahnede yazılı bir diyalog var mıydı veya senaryoda olan neydi?*

Evet, yazılmış diyalog vardı. Senaryodaki bazı diyaloglar var orada. Fakat duygusal kısmı tamamen doğaçlamadan kaynaklanıyor. Bir yerde Bobby’le birlikteydik, ona, “Biliyor musun, burada sana vurması gerekiyor,” dedim. O da, “Evet, evet, bu çok iyi olur,” dedi. Ertesi gün üçümüz biraraya geldiğimizde Bobby’nin sahneyi yeniden düzenlemek için bir fikri vardı. Ben olmaz dedim, sahneyi tekrar düzenlemek istemiyordum, fakat daha güçlü bir şeylerin olacağını hissediyorduk. Bobby, “Bir de bu açıdan

bak,” dedi. Ben, “Evet, evet işe yarayabilir,” dedim ve kendi kendime, bunu söylemem gerektiğini düşündüğümü hatırlıyorum, kendi kendime gülmeye başladım. Liza, “Ne var?” diye sorunca, “Ama eğer bu şekilde yapacaksak onun da kıza vurması gerek, hamileliğinin sonunda da olsa altı ya da yedi aylık hamile de olsa önemli değil,” karşılığını verdim. Ve bu şekilde oldu. Ne oluyorsa ilk başta oluyor ve sonra onu biraz öne çıkarıyor ya da biraz arkaya atıyorsunuz.

*Biraz da setten bahsedelim. Özellikle Meadows Club'daki ağaçlardan. İnsanların tepkilerini öngörebiliyor muydunuz, ne diyeceklerini: “Bu da ne böyle? Gerçek mi? Sahte mi? Neler oluyor?”*

Evet, ne olacağını biliyordum. Filmi bir grup öğrenciye gösterdik ve bir tanesi, “Bu setin gerçekçi olmasını mı istediniz, yoksa bu şekilde mi görünmesini istediniz?” diye sordu. Ben de, “Evet, evet, yani fark ettiniz mi bütün film sette çekildi?” dedim. Fark etmediklerini söylediler.

*Tabii ki bazı setler çok...*

Gerçek. Biliyorum. Fakat eğer yakından bakarsanız hepsi stilize edildi. Bunu Boris Leven yaptı – yapım tasarımcısı.

*Kaba kurgu haliyle yapılan bütün gösterimlerden aldığınız en yaygın tepki nedir? Bir sahne, hikâyenin bir yeri, buna benzer bir şeyler, insanların...*

Sevdiği mi?

Veya sevmediği?

En çok tepki “Happy Endings” sahnesine geldi. Fakat pek çok insan da bu kısmın filmin dengesini bozduğunu düşündü. Yani, on bir dakika sürüyordu ve aslında ben de filmin dengesini bozduğunun farkına vardım, onu kesmek zorundaydım ve kestim; işin bu aşaması çok acı vericiydi. Kısa bir halini çektik, bu tele-

vizyondaki versiyonda var. Ama filmin dengesini bozuyor, çünkü sonunda insanlar bir kurgunun içinde olduklarını hissediyorlardı, Bobby'nin karakteri zayıflıyordu.

*Fakat bu sahne bir bakıma bütün filmin stilize bir mikrokozmosu gibiydi.*

Tabii ki öyle, biliyorum. Fakat bunu görmek istemiyorlar. İnanın bana. Biz bu sahneyi sevdik. Ancak biz film manyaklarıyız. Bu doğrudan bir hürmetle alakalı, 1950'leri, 1950'lerin başındaki şarkıların ve dansın olduğu sahneleri, 1940'ları sevmekle alakalı, her neyse, fakat şimdiki gençler bunu izlemek istemiyorlar. Eğer sevselerdi bile sinema salonunun arka tarafında oturup kıpırdanıp durduklarını görebilirdiniz – huzursuzca. Karakterlere ne olduğunu bilmek istiyorlar. Aslında ne olduğu ortada, karakterler müzikten daha güçlü hale geliyor.

*Peki, şimdi ne yapacaksınız? Sırada ne var?*

Bu yılın sonunda bitecek iki filmim daha var: benim bir arkadaşım hakkında, Steve Prince hakkında bir film olan *The All American Boy* ve The Band grubuyla birlikte çekeceğimiz *Son Vals*. Şimdi Liza'yla bir oyun hazırlamak istiyorum – âdeta *New York, New York*'un uzantısı gibi. Aynı Francine Evans karakteri. Sadece başarıya ulaştıktan sonraki hali ve şimdi yeni bir imaj bulması gerekiyor. Otuz bir yaşında bunu elde ettim, şimdi ne olacak hali. Böyle bir karakter.

*Garip bir soru olacak, fakat siz bunun içine kendinizi nasıl koyacaksınız? Yani, üzerine oynayabileceğiniz bir karakter var mı?*

Francine Evans.

*O mu?*

Evet, o. Karakter. O bir işkolik. Tamamen deli; deli bir insan yakınında olan, evlendiği herkesi mahvediyor, felaket. Değil mi? Başka bir insan, yine felaket. Her zaman yanlış insanla ve deliri-

yor ve sonunda yalnız kaliveriyor. Ve bunu seviyor. (gölüyor)  
Ben bunu seviyor muyum, bilmiyorum, ama vakti geldiğinde ben  
de yalnız kalıyorum. Ama bu şekilde ben bir fanteziye girişmiş  
oluyorum. Bu benim ilk fantezi filmim olacak...

Oyununuz.

(gölüyor) Oyun moyun, her neyse işte.

# SCORSESE'DEN MUHTEŞEM BİR MÜZİK GRUBUNA AĞIT

Terry Curtis Fox, 1978\*



Marty Scorsese arkasına yaslanmış durumda. Kelimenin düz anlamıyla. Bir Pazar öğleden sonrası saat 5 ve Marty, Hotel Pierre'in kanepelerinden birine tamamen uzanmış halde. Suit'in oturma odasında televizyon sessizce *Lonely Are the Brave*'i gösteriyor, bu sırada Scorsese'yle birlikte her yere seyahat eden çeşitli ses sistemlerinden birinde popüler İtalyan müzikleri çalınıyor – muhtemelen o gece kutlanacak Anne Scorsese'nin doğum gününe hazırlık için. Şehrin geri kalanı tembel bir Pazar öğleden sonrasını karşılarken Marty uyanmak üzere ilk kahvesini içiyor. “Umarım kafein işe yarar,” diyor.

---

\*) *Village Voice*, 29 Mayıs 1978.

Marty Scorsese'nin her şey olduğunu zannedebilirsiniz: bir acayip Amerikan fenomeni, kitlelerin gözünde bir kült figür. Scorsese, Hollywood hiyerarşisinde kendine göre açtığı yeri muhafaza ediyor: Fazlasıyla kişisel, son derece nevi şahsına münhasır, hâlâ bir şekilde sokaktan kopmamış bir yönetmen olarak hem eleştirmenler hem de endüstrinin kendisi tarafından el üstünde tutuluyor. Scorsese her zaman Yeni Hollywood ayininde yer alıyor, fakat açıklanamaz şekilde ayrı bir yerde duruyor; incelikli bir eklektizmle tarz ve üslûbu aşan bir filmografiye rağmen filmleri daima kendi hayat öyküsüne işaret ediyor. Eğer *New York, New York* Amerika gişesinde feci başarısızlığa uğradıysa, bu, filmin Scorsese'i mahvetmesi yüzünden değil, bilhassa Scorsese'nin yıpratıcı bir yanının filmi mahvetmesi yüzündendir. Müzikal meraklıları filme girip iyi vakit geçiremediler.

Beklenmedik olan *Son Vals*'ti. Bir rock konseriyle ilgili *Son Vals, Bands*'in 1976 sonbaharında San Francisco Winterland'de son kez sahne alışının sinematografik bir kaydı. Bu filminden önce sadece niteliksiz adamların rock konseri filmi yapacağı sanılırdı. Marty'nin en son bu işlerle uğraştığı zaman, *Woodstock* ve *Medicine Ball Caravan*'ı yönettiği NYU günlerine kadar gidiyor. O, bu iki çalışmanın sanatsal gelişiminde ne kadar önemli olduğundan bahsedebilirse de, açılış gününde manşetler sadece *Son Vals*'in Büyük Bir Amerikan Yönetmeni'nin yapacağı türden bir şey olmadığını söylüyordu. Yeterince önemli değildi. Ancak eğlencesine yapılmış olabilirdi.

"Tamamını kendimi gizleyerek çektim," diyor Marty. "O sıralarda benim dinleniyor olmam bekleniyordu *New York*'un çekimleri ve montajı arasındaki dönemdi. Her şey çok gizliydi. Irwin Winkler [*New York, New York*'un yapımcısı] bitene kadar bunu yaptığımı bilmiyordu, sonunda öğrendiğinde de küplere bindi. Fakat bütün konser boyunca sadece bir söylenti gibi ortada dolaşıyordu – o çekim için burada, çekim için burada değil. *New York, New York* için 22 hafta çekim yaptım, bu filmiye üç haftada hazırladım, bir günde çektim ve oturdum aşağı. Sadece oturdum, dört saat boyunca Miyako Hotel'in alt katında. Kalkamadım. Mükemmeldi."

“The Band’ın son konserinin bir belgeselini çekelim diye düşünmeye başladık, iyi bir şey çıkabilirdi ortaya, ama çıkmayabilirdi de. Yine de çekimler gelip onlara KEM’de\* baktığımızda sadece, ‘Vay be. Harika. Bir filmimiz oldu,’ dedim.”

İşler her zaman planlandığı gibi yürümüyor. The Band’ın Winterland’de son kez çaldığı 1976’nın Şükran Günü’nden *Son Vals*’in gösterime girdiği bu Nisan ayına kadar olan bitenleri Scorsese planlamamıştı. *New York, New York* Amerika Birleşik Devletleri’nde başarısız oldu. (Son rakamlar ülke dışında filmin iyi iş çıkardığını ve muhtemelen kendi parasını karşılayacağını gösteriyor). Liza Minnelli’nin sahne aracı olan ve Marty’nin karanlık, yırtıcı müzikalinin bir devamı niteliğinde çekmeye kalkıştığı *The Act* bata çaka ilerledi ve Scorsese’nin yerine itibarlı olmayan (fakat fazlasıyla reklamı yapılmış) Gower Champion getirildi. En kötüsü de, yazar Julia Cameron’la yaptığı evliliği, kızlarının doğumundan kısa bir süre sonra sona erdi.

“Bu film bir terapiydi,” diyor Marty. “Beni dağılmaktan kurtaran tek şey oydu.”

*Son Vals* sadece bir iş değildi; özel bir çeşit bağlantıydı. Scorsese’nin rock and roll’a olan aşkı, biçimsel olarak müziğe bağlılığı, en azından filme olan aşkı ve bağlılığı kadar derin ve daimi. Filmlerinde her zaman müzik kullandı, *Alice Artık Burada Oturmuyor*’da çocuğun ne dinleyebileceğini biliyordu ve *Taksi Şoförü*’nün film müziğini bir disk-jokey rahatlığıyla idare etti. *Arka Sokaklar*’daki kültürel çatışma en doğrudan haliyle iki müzik tarzının, İtalyan müziğinin ve rock müziğin savaşı olarak ifade ediliyor. Zaten Joy Cocks ona filmin adını nihai olarak belirlemesini sağlayan Raymond Chandler alıntısını okuyana dek *Arka Sokaklar*’ın adı *Season of the Witch*’ti.\*\*

“Müzik her zaman oradaydı,” diyor Marty ve bunu söylerken var olan bütün müziklerden bahsediyor. Seyahat müzik koleksiyonunda *Don Giovanni* de var ve radyosu rock and roll’a ayarlı.

---

\*) Tanınmış bir film-montaj makinesi markası. (ç.n.)

\*\*) “Season of the Witch”: Donovan’ın 1966 yılında yayınlanan *Sunshine Superman* albümünde yer alan bir parçanın adıdır. (ç.n.)



*Son Vals* bir 'opera' olarak tasarlandı. Scorsese, San Francisco Operası'ndan *La Traviata*'nın setini ödünç aldı ve baş görüntü yönetmeni Michael Chapman her bir şarkının sözdizimini ele alıp, her müzikal anın içeriğine vurgu yapabilmek üzere satır satır renk değişimini senaryolaştırmaya koyuldular. Eğer Scorsese'nin kurgusal filmlerinin bir müzikal yapısı varsa, *Son Vals* de kılı kırk yaran senaryosu ve önceden planlanmış kamera açıları sayesinde anlatılarıyla aynı şekilde yapılandırıldı.

Diğer rock konseri filmlerinden farklı olarak *Son Vals* çok şekilsel bir film. *New York, New York*'tan çıkan Marty bu filmi de aynı karanlık ve tamamen içsel bakışla çekti. Dünyanın tamamen yapay olduğu, sahneler ve stüdyolarla sınırlandığı, gün ışığının hiç görünmediği bir film bu. Scorsese, Winterland sahnesine seyircilerin görüş alanını bozmadan akrep doliler yerleştirmeyi başardı. Bill Graham'ın izniyle Winterland'ın zeminini, Vilmos Zsigmund'un salonun arka tarafındaki, aksi takdirde Scorsese'nin çekilememesinden korktuğu geniş açılı uzak plan çekimlerin yapılabileceği pozisyonunu sabitleyen bir kuleye bağlanana kadar kazdı. Sahnedeki her kameramanın farklı talimatları vardı, bunlara kullanılabilir izleme alanı altı inçten bile az olmasına rağmen izleme rotasına ilişkin olan talimatlar da dahildi. Periyodik olarak sahnenin etrafında süzülen David Myers'in elle çekim yaparak hareket etme imkânı söz konusuydu. Scorsese, Myers'e tek ve basit bir talimat vermişti: Myers'in çektiği hiçbir şey elle çekilmiş gibi gözükemezdi.

Son derece gösterişli çekim tarzı kadar önemli olan bir başka karar, konser seyircilerine geçiş yapmaktan kaçınma kararıydı. Gerçekten de belgeselde seyirci neredeyse yok – alkışladıklarını duyuyoruz ve Zsigmond'un her geniş plan çekimi uzunca bir süre ön sıradakilerin silüetlerini yansıtır. Bu *Woodstock* değil: *Son Vals*'in mevsusu müzik, dinleyiciler değil.

"Eğer sahneye yoğunlaşırsak," diyor Marty, "filmi izleyenlerin konsere daha fazla dahil olabilecekleri yönünde bir hisse sahiptim. Ayrıca *Woodstock*'ın ardından artık kim seyirci görmek ister ki?"



*Son Vals'te (1978) Rick Danko, Levon Helm ve Robbie Robertson.*

Sonuç, müzik ve müzisyenler üzerine, rock and roll'u yaşamak üzerine bir film oldu. Konser kaydına ek olarak, Marty kendisine gösteriş becerisini geliştirme şansı veren üç stüdyo çekiminin yanı sıra, filme asıl dengesini kazandıran grup üyeleriyle bizzat yaptığı görüşmeleri de aralara serpiştirdi. Konseri çekmeyi kabul etmeden önce Band'den kimseyi tanımıyor olmasına rağmen, Robbie Robertson'la neredeyse tanışır tanışmaz yakın arkadaş oldular. Robertson şu anda Scorsese'nin Los Angeles'taki evine taşınmış durumda.

Scorsese, Robertson'la olan arkadaşlığının filmi büyük oranda etkilediğini inkâr ediyor, fakat *Son Vals*, Robbie Robertson'un Band'in lideri olduğunu açıkça ortaya çıkardı. Öncelikle o, kendini ifade edebilen bir müzisyen. Ayrıca sahnede, ekrana mükemmel bir şekilde yansıyan bir ağırlığı var. Ve tabii ki ön gitarı çalıyor. "Levon Helm harika gözüküyor," diyor Marty, "fakat o, baterinin arkasında sıkışıp kalıyor."

Doğru. Fakat kendisine 'dünyanın en kötü röportajcısı' derken de haklı olabilecek Marty'nin, yakinen bildiği konularla uğraşan bir belgeselci olarak harika bir performans sergilediği de doğru.

Scorsese sadece kameraların nereye hareket edeceğini iyi bilmekle kalmayıp, ayrıca nezaketsiz anların genel kutlamayı bozmasına çekinmeden izin veriyor. (Ronnie Hawkins'in *Son Vals*'te ele alınış şekliyle *Renaldo ve Clara*'daki ele alınış şeklini kıyaslayın, mesela: Scorsese'nin filminde Hawkins, kendi oluşturduğu The Band'e önderlik yapmaya çalışırken boyunu çok aşan işlere girişmiş bir adam. Sorgulamaya gerek yok, onu izlemek yeterli, bu gruba uygun olmadığı ortada. Dylan'ın feci filminde, Hawkins yanlış değerlendirilmiş. Bunun yanı sıra, söz konusu olan görünürde Band hakkında bir film olsa da Scorsese'nin kurgusu solistin sahnede yürüdüğü an, bunun nasıl da bir Dylan vakası haline geldiğini göstermekte de tereddüt etmiyor. Onun varlığının ardında, geri kalan her şey yok oluyor ve Scorsese arkadaşlıkları ve sadakatine rağmen bu etkiyi saklamak veya asgariye indirmek üzere hiçbir şey yapmıyor. Bu film sadece şimdiye kadar çekilmiş en iyi rock konseri filmi değil; Scorsese'nin yaptığı her şey gibi yoğun şekilde kişisel bir film.

Filmin montajının sonlarında, kurgucu Jan Roblee'nin önerisi üzerine Scorsese, The Band'in son şarkısını (Holland-Dozier-Holland'ın "Don't Do It") filmin başına aldı. Ve konser, röportajların ve stüdyo çekimlerinin, yarı ömrü alan bir kolektif çabanın ve on altı yıllık yaşanmışlığın getirebileceği bitkinlikler için meditasyona dönüştüğü bir fleşbek haline geldi. Marty bütün filmin 'sahne korkusu' hakkında olduğunu söylüyor, fakat daha uygun olan metafor, The Band uçmuş bir halde "Give Me That Old Time Religion"a (Bana O Eski Zamanların İmanını Ver) giriştiğinde ortaya çıkıyor. Doğaçlama yapılmış versiyonu hem iniş çıkışlarıyla, harmonisiyle, enstrümantal çıkışlarıyla tam bir The Band şarkısı, hem de kimse çalmayı bitiremeden dağılan uyuşuk bir fiyasko. "Eskisi gibi değil," diyor birileri ve öyle görünüyor ki filmin ana fikri de bu. The Band olmuş olan grup üyeleri dağılma noktasındayken artık başarılarıyla tanımlanmıyorlar. Artık onları ayakta tutmuş olan işi üretecek durumda değiller.

"Yavaşlıyorum," diyor Marty. "Yani, *projelerim* var ama hiçbir henüz hazır değil. Ben hazır olana dek beklemek zorunda-

lar, yoksa hiçbirini yapamayacak. Büyük bütçelerden kurtulmak istiyorum. Bundan sonra ilk ne yapacağım, bilmiyorum. Ama iki yıldır yapmakta olduğum şeyi devam ettiremem. Yani, *The Village Voice*'ta bile New York'u nasıl terk ettiğimi okudum. Oysa, kesinlikle terk etmedim. Sadece çalışmak için dışarıdaydım ve *The Act* için yollardaydım, bu filmi kurgulamak için. Şimdi burada kendime bir yer bulmam lazım. Yani, otelde yaşamaya devam edemem..."

Marty Scorsese artık arkasına yaslanmış durumda değil. Şu an ayağa kalkıyor ve ciddi. "Bundan sonra ne yapacağım konusunda çok dikkatli bir şekilde düşünmem lazım gerçekten. Çünkü çok az zamanım kaldığına ikna oldum – fiziksel olarak. Buna inanıyorum. Önemli olan şeyi yapmalıyım – bir rock konseri filmi... veya 16 mm.'lik belgesel... ya da hiçbir şey."

Dönüyor ve televizyona bakıyor.

"Los Angeles'da kurguyla uğraşırken gündüz çok fazla televizyon izliyorduk. Çok geç kalkıyorduk, zaman öldürüyorduk, tek yapabildiğimiz buydu. New York'ta gündüz televizyon izlemeyeceğim."

"Benim hakkımda artık yazılacak bir şey var mı, bilmiyorum. Sadece şu an nerede olduğum yazılabilir, sanırım. The Band gibi – çünkü The Band'in dağılması müziğin bittiği anlamına gelmiyor. Bu sadece bir aralık, bir kesinti – sonraki adımdan, farklı bir şeyden, daha karmaşık bir şeyden önce."

Martin Scorsese pencereden dışarı bakıyor. Geceyi bekliyor.

KIZGIN BOĞA  
Michael Henry, 1981\*

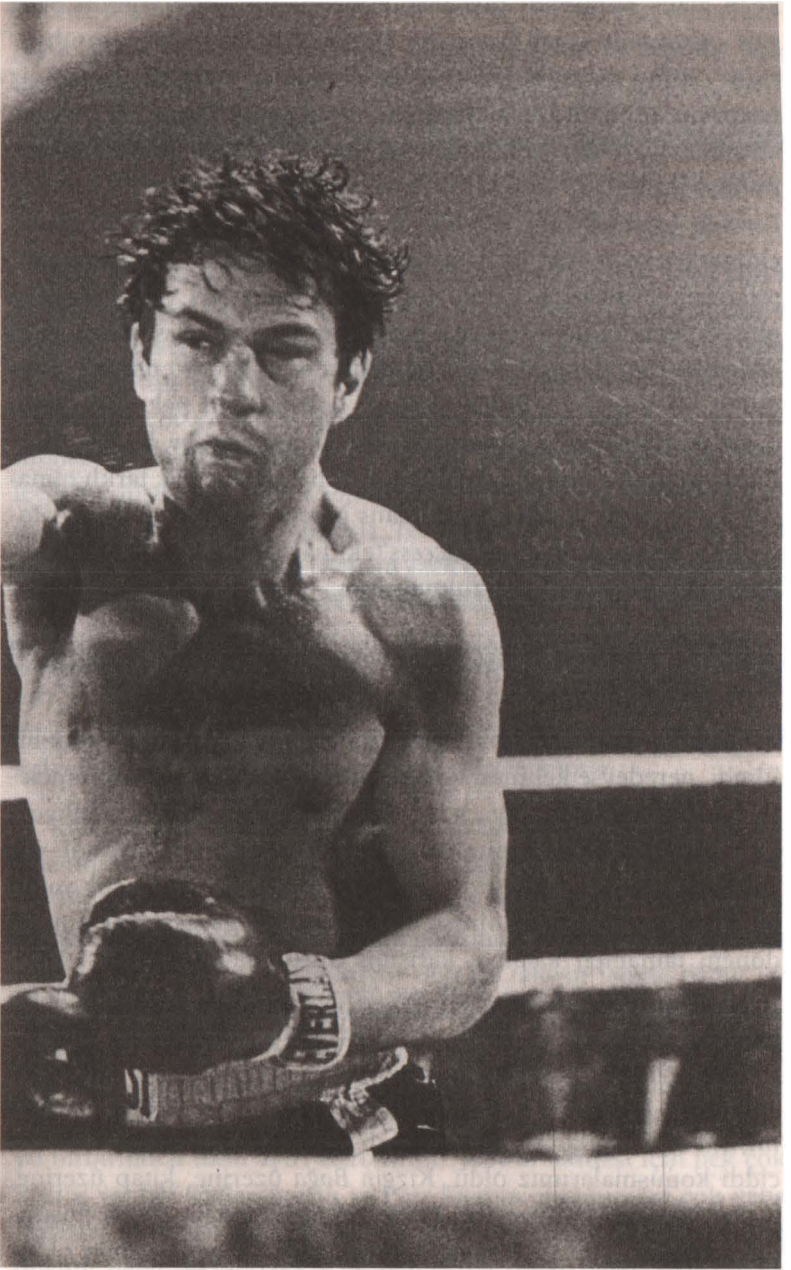


Siz Taksi Şoförü'nün hazırlıklarını sürdürürken, Robert De Niro size Jake La Motta'nın otobiyografisini getirdi. Bu karakterde sizi etkileyen ne oldu? Ona bakış açınız filmi çekmeden önceki yıllar içerisinde değişti mi?

Kitabı Kaliforniya'da Alice Artık Burada Yaşamıyor'u bitirmek üzereyken okuduğumu hatırlıyorum. Ayrıca, Bobby'le Warner Brothers'taki ofisimde gece boyunca süren uzun diyaloglarımızı da hatırlıyorum. Dürüst olmak gerekirse, bende yıldırım etkisi yaratmamıştı. Daha sonra kim ne iddia etmiş olursa olsun, Ja-

---

\*) Bu röportaj 1981 yılının 11 Şubat'ını 12 Şubat'a bağlayan gece Paris'te gerçekleştirilmiş; Positif'in Nisan 1981 sayısında yer alan "Nuit blanche et chambre noire"dan Peter Brunette tarafından tercüme edilmiştir.



Robert De Niro Kızgın Boğa'da (1980).

ke'in açılış cümlesini bile fark etmemiştim: "Hatıralarım bana geri geldiğinde siyah-beyaz bir film izlediğim hissine kapılıyorum." Filmi siyah-beyaz çekmiş olmamın, sizin de bildiğiniz üzere bu alıntıyla hiç alakası yok. Bobby'nin 8 mm.'yle çekilen antrenman sekansını izlerken Michael Powell'in sözleriyle çarpılmışı döndüm: "Bu eldivenler kırmızı!" Evet, Michael Powell *Kırmızı Ayakkabılar*'ı yapan adam! Bu günlerde boksörler renkli eldivenler ve şortlar kullanıyorlar, oysa bizim boksla ilgili hatıralarımız siyah-beyaz, tıpkı o zamanın haberleri ve fotoğrafları gibi. Powell haklıydı. Ayrıca benim renkli sinema sektöründeki değişimler ve dengesizlikler konusunda ne kadar endişeli olduğumu biliyorsunuz. Nihai sebepse boksla ilgili pek çok filmin hazırlık aşamasında olmasıydı: *The Champ*, *Rocky II*, *The Main Event*, *Matilda*. *Kızgın Boğa*'nın görsel bakımdan çok farklı olmasını istiyordum ve eğer bir referans gerekliyse, James Wong Howe'un *The Sweet Smell of Success*'teki hayranlık verici fotoğrafçılığını akla getirmesini arzuluyordum.

*Kızgın Boğa*, *Arka Sokaklar*'la birlikte ortaya çıkma süreci en uzun süren filminiz.

*Arka Sokaklar* için çok uzun süre çalıştım, bana çok yakın bir filmdi, neredeyse kelimesi kelimesine karakterlerin ne söylemeleri, nasıl giyinmeleri veya nasıl davranmaları gerektiğini biliyordum. *Arka Sokaklar* benim bir parçamdı. Alice bir deneyimdi – ve çok fazla çalışma gerektirdi. *Taksi Şoförü* de yine bana çok yakın bir filmdi, ne pahasına olursa olsun yapmam gereken bir film. O dönem tamamen kafamız karışmış durumdaydı ve *Taksi Şoförü*'yle mi yoksa daha az riskli gözüken *New York, New York*'la mı başlasak bilmiyorduk. Bence, 1974'te Bobby'yi Parma'da, 1900'ün setinde görmeye gittiğim ve hâlâ Jimmy Doyle rolünü istediğini anladığım zaman *New York*'un prodüksiyon hazırlıklarına başlamıştım bile. Ondan sonra bu son derece belirsiz dönemde birebir ciddi konuşmalarımız oldu, *Kızgın Boğa* üzerine, kitap üzerine, favori sahnelerimiz üzerine. Küçük bütçeli bir film olarak düşündük, kendi başımıza yazabileceğimizi de düşündük. Emin oldu-

gumuz tek bir şey vardı, o da boks hakkında bir film olmayacağıydı! Boks hakkında hiçbir şey bilmiyorduk ve bu bizi hiç ilgilendirmiyordu!

*Kitap sanki 1930'lardan kalma bir Warner Brothers filmi gibi düzenlenmiş. Üzerinde çok çalışılmış dramatik bir yapısı var, aslında bir otobiyografi gibi gözükmesi için çok çalışılmış.*

Jack kitapta sürekli kendini analiz ediyordu. Şunu veya bunu neden yaptığını ukalaca açıklıyordu. Fakat ben Jack'in gerçekten kendini bu şekilde analiz edemeyeceğini düşündüm. Veya belki de bize bütün sebepleri göstermiyordu. Nasıl yapabiliirdi ki? Bütün bunlar çok gerilerde kalmış şeylere dayanıyordu. Kitabın inanılmaz bir karakter olan Peter Savage tarafından şekle sokulabileceğini düşündük. *Taksi Şoförü* ve *New York, New York*'ta da vardı ve Jack'le iki film yapmıştı. Jack'in kaotik varlığının üzerine dramatik bir yapı ekledi. Pete'in Jack'e Jack hakkında anlatacakları, Jack'in kendi hakkında anlatacaklarından daha fazlaydı!

*Kitapta iki adam arasındaki ilişkiye ağırlık veriliyor. Belli olayları Jack bizzat yaşamıyor ve bu yüzden o noktada ön plana çıkan, Pete'in bakış açısı. Siz arkadaşı Pete'i ve otobiyografide arkaplanda kalan kardeşi Joey'i tek bir karakterde birleştirdiniz.*

Evet, çünkü ben sadece, bütün olayları birleştiren veya gerekçelendiren ölmez arkadaşlık fikrine alışamadım. Kitabın psikolojisi 1950'lerinkine yakın. Bu bir kınama değil -o dönemden bir sürü filmi seviyorum!-, fakat benim gözümde örtüşen pek çok bakış açısı var. Pete hipnoz uyguluyor olsa da Jake'in içinde değil. Jake'in bedeninde ne olup bittiğini nereden bilebiliriz, zayıflıklarını, korkularını nasıl bilebiliriz? Etrafı saygıyla kuşatılmış bir şampiyon mu veya başı beladan kurtulmayan asabının teki mi? Pete ve Joey boksu bırakıyorlar, fakat Jake hâlâ şampiyon! Yanlışla doğruyu birbirinden nasıl ayırt edebilirim? Joey'in kardeşi için pek çok kirli iş yaptığı söyleniyordu ve Pete kitapta olduğundan çok daha fazlasını yaptığını ifade ediyordu. Kim bilir, bilebilir? Bu pek de önemli değil, ekrandaki artık gerçekten onlar değil. Ben küçük



kardeşim! Benden yedi yaş büyük bir ağabeyim var ve bu durumu çok iyi biliyorum. Artık gerçek bireylerden bahsetmiyoruz. İşte, Joey ve Pete'i kombine etmemizin sebebi bu. Onların kabullenmekte sorun yaşadıkları pek çok şey vardı. Ayrılımlarını ele alalım: Yedi yıl boyunca konuşmadılar. Neden? Bunu açıklamaya çalıştık -bu filmdeki en uzun sekans-, ama aslında hâlâ neden ayrılmış olduklarını bilmiyoruz. İki kardeşin arasında ne olduğunu sadece Tanrı bilir. Açık olan tek bir şey var, o da yedi yıllık sessizlik. Onlara, "Bir şeyler olmalı, değil mi?" dediğimde, gülerек cevap veriyorlardı: "O kadar da ciddi bir şey değildi!" Yedi yıllık sessizlik, o kadar ciddi değil mi? Herkes her zaman yanlış sebepler ileri sürüyor. *Rules of the Game*'de Renoir ne diyordu?

*"Herkesin kendi sebepleri var."* Kızgın Boğa'da Jack'in geçmişi yok veya siz onu sadece bir kırılma şeklinde hatırlatıyorsunuz. Antrenman yıllarını atlıyorsunuz. Neden? Arka Sokaklar'a çok mu yakındılar?

Hayır, öyle değil. Poker oynayanlarla kavga sahnesini seviyorum, onları içeri almadıkları için Pete ve Jack'in kapıda geri zekâlı gibi durdukları sahne. Senaryonun ilk halinde de vardı. Mardik Martin bahişçiye saldırı sahnesini de korudu -ve ben tam anlamıyla nasıl filme çekeceğimi biliyordum. Ayrıca, benim oynayacağım rahip karakterini devreye sokmayı umuyorduk. Favori sahnemiz, Pete'in sevgilisinin, Pete'in hapisten yolladığı mektubu okuduktan sonra Jack'in kızın üzerine atladığı sahneydi: Harika bir sahneydi, genç bir bakireye tecavüz sahnesi olduğu için değil, iki arkadaş arasındaki alışılmadık karmaşık ilişkiyi kanıtlaması açısından. Biliyorsunuz, Pete Jake'i korurken kolundan kurşunlanmıştı: Bu bizim gerçekten korumak istediğimiz fakat sonunda atığımız bir bölümdü. O sahiciydi, peki ya diğerleri?

*Paul Schrader'den yardım isteyene kadar Martin Mardik'in katılımı ne düzeydeydi?*

Martin iki buçuk yıl süren bir araştırma ve röportajlar yaptı. Konunun her yönünü araştırdı ve bir yılını da Jake hakkında bir

oyun yazarak geçirdi. Ne kadar çok şeyi kendi gözüyle görürse o kadar çok kafası karışıyordu: Grinin neredeyse 25 bin tonu vardı. Net siyah veya beyaz değil: sadece gri! Sinir bozucuydu. Ben se sınırlı bütçeyle ve senaryodaki yapısal eksiklikleri göz önünde tutarak *New York, New York*'u bitirmeye çabalıyordum. Sam Fuller'ın evinde 35inci doğum günümü kutlarken aklımda, *Kapımı Çalan Kim?* ve *Arka Sokaklar*'la başlayan üç parçalı bir tablonun üçüncü parçası olan, büyükanne ve büyükbabamın ölümünden bahsedeceğim *İtalyan-Amerikalı*'yla *Kızgın Boğa*'yı devam niteliğinde bütünleştirebileceğim fikri vardı! Bu size nasıl bir panik halinde olduğumu gösteriyor! Eşzamanlı olarak *New York, New York*, *Son Vals*, *Amerikalı Çocuk* ve *The Act* üzerinde çalışıyordum. İkinci evliliğim dağılıyordu. Domenica daha yeni doğmuştu ve o zamandan onun benimle yaşamayacağını biliyordum. Mardik'e toparlanmam gerektiğini, boksla ilgili bu filme büyükanne ve büyükbabamı sokacak bir yol bulmaya mecbur olduğumuzu söyledim. Aslında artık konsantre olamıyordum, kaybolmuştum. *The Last Tycoon*'dan daha yeni çıkmış olan Bobby de altüst olmuş bir haldeydi.

*Bu, Norman Mailer'le tanıştığınız zaman mıydı?*

O beni çok cesaretlendirdi. Senaryonun daha çok işi vardı. Her şey oradaydı, Jake'in çocukluğu, babası, hapis ve hatta New York'ta Kefauver Komisyonu'nun önünde verdiği ifade – fakat ben boks maçları hakkında hiçbir şey duymak istemiyordum! Mailer bana, “O müthiş bir adam,” dedi. “Romanlarımda Jake'ten başka hiç gerçek karakter kullanmadım. Hiç değeri bilinmemiş biri o, hem insan olarak hem de boksör olarak. Bu filmi yapmak zorundasın.” *The American Dream*'i ima ediyordu tabii ki. Biliyor musun, Mailer Jake'le bir barda tanışmış ve ona, “Ben de bir boksör olabilirdim,” demiş. Jake ise birasına bakarak soğuk bir şekilde cevaplamış kendisini: “Olamazdın, yeterince rahatsız değilsin.”

*Bu Paul Schareder'in devreye girdiği zaman. O ne getirdi?*

Bu aşamada biz kaybolmuş durumdaydık. Yeni bir yapı bulmamız gerekiyordu. Schrader bizi bu halden kurtarmak için altı hafta aralıksız çalıştı. Bana akşam yemeğinde dedi ki: "Jake hücrelerinde mastürbasyon yapmalı." Fikri ilginç buldum. Romanda kadın cinsi konusunda tam bir saplantı söz konusuydu. Bu konuya yeni bir yaklaşımdı, cinselliğe dayalı bir yaklaşım. Tamam dedim. Schrader'in fikri sahnedeki konuşmayla açılışı yapmak ve bunu Jake'in Cleveland'deki ilk yenilgisine bağlamaktı. Haksız ve anlaşılabilir bir yenilgi. Her neyse, fark etmezdi: Önemli olan se-yircinin hemen Jake'e sempati duymasını sağlamaktı. Bu yüzden Schrader romanın ilk bölümünün tamamını kesti. Fakat Peter ve Joey hâlâ belirgindi, Senato Komitesi önündeki oturum hâlâ duruyordu ve ayrıca Jake'in Long Island, Kingston'daki kumarhanesini gördük. Kumara hayranlık duyan Paul, görkemli bir dekor istedi. Benim içinse, adamların yalnız olduğu ve işlerini usulca hallettikleri şu erkekçe sığınaklardan biri olan Copacabana ve Debonair Social Club yeterliydi. İş dünyasından insanların görüşmeler yaptıkları Hollywood'daki Scala gibi bir yer. Yani, ritüel pek de farklı değil.

*Kitapta sergilenen ev içi şiddeti azaltan siz miydiniz, Schrader mi?*

Onu ben azalttım. Schrader, Jake'in ilk karısına bir partide vurduğu ve öldüğünü düşünüp cesetten kurtulmanın yollarını aradığı sahneyi bıraktı. O zaman daha yirmi yaşında bile değillerdi, hayvanlar gibi yaşıyorlardı. Bir de karısının arabayı çalıştırmasını engellemek için arabasının çamurluğuna tırmandığı bir sahne vardı. Bu şiddet çok fazlaydı. Benim için ters dönen masalar ve birkaç küfürlü söz yeterliydi. Pete ve Joey'in park alanında olduğu sahne için Paul onları kavga ettirdi. Jake abisinin onu cezalandırmasını istiyor ve kendini aşağılamasına izin veriyordu: "Kabak yine benim başıma patladı!" diye bağırıyordu. Sonunda ben bunu çok daha basit tutmayı tercih ettim.

*Schrader'in gidişiyle sadece siz kaldınız. Görevi tamamlayacak tek kişi siz miydiniz?*

Şey, bu bizim başlangıçtaki hayalimizdi, unutmayın. Schrader bırakırken bana, “*Arka Sokaklar*’ı içinden çekip çıkardın. Şimdi de aynı şeyi yap, fakat bu defa sadece iki ya da üç karakter kullan. Dördüncüyle bunu beceremezsin,” dedi. Bundan sonra ben ciddi bir krize girdim. Artık daha fazla filmi yapmak istemiyordum, hiç yapmak istemiyordum. Fiziksel olarak korkunç bir haldeydim. Hastanede dört gün ölüm kalım savaşı verdim. Şanslıydım, hayatta kaldım, kriz geçti. İntihar dönemim sona erdi. Bobby beni görmeye geldi. Çok açık bir şekilde konuştuk. Fazla çalışarak kendini öldürmeyi istemek, trajik bir ölümün hayalini kurmak – karşınızdaki şey sizden daha güçlü olsa bile kendinizi koyvermeyi bırakmanız gereken bir an geliyor. Kendimizden bahsediyorduk ama birden karakteri anladım. Bobby tereddüt etmeden bana, “Bu filmi yapmak istiyor musun?” diye sorduğunda cevabım evet oldu. Aşıkardı. Benim şimdi içinde olduğum şeyi Jake benden önce biliyordu. Her birimiz bunu kendi yöntemimizle yaşadık: katolik özgeçmiş, suçluluk duygusu, kurtarılma umudu. Belki kurtarılmadan bahsetmek biraz abartılı. Her şeyden çok, bu, kendini kabullenmeyi öğrenmekle alakalı. Aslında ne dediğimi bilmeden evet dediğim an anladığım şey buydu. Hastaneden çıktığımda San Martin’e doğru yola çıktık, Karayipler’de sinema ve televizyonun bulunmadığı bir ada. Aynı frekanstaydık ve artık aynı dili konuşabilirdik. On gün içinde senaryo için yüz sayfa yazdık. Son sayfaya ben St. John’un İncil’inden Nicodemus ve İsa arasındaki konuşmadan bir alıntı ekledim. İsa Baş Rahip’e, Tanrı’nın Krallığına ulaşmak için ruhun yeniden doğması gerektiğini söylüyordu. Bu biçimde kullanmayı düşünmüyordum fakat senaryoyu okuyan herkesi benim için ne anlama geldiği konusunda uyarmak istedim.

*La Motta’nın gençliğini kaldırarak, aynı zamanda belirli ‘hafifletici sebepleri’ karakterden uzaklaştırmış oldunuz. Karakter daha anlaşılabilir hale geliyor, tıpkı suçluluk hissi gibi, Tanrı’nın ona yaptığı kötülükler için. Özellikle de bahisçinin cezasız kalmış katli için cezalandırdığından emin olması gibi, bütün bunlar daha dağınık bir hal alıyor.*

Ben haklıydım, değil mi? Şu suçluluk... Lütfen bunu anlayın, belirgin bir eylemden kaynaklanmıyor, karakterin bir kısmı, bir parçası. Eğer bu suçluluk sizde kalıtsal olarak varsa, ondan kaçma şansınız nasıl olabilir? Eğer en derininizde, kendinizin değerli olmadığına inanıyorsanız -benim eskiden inandığım gibi, bir gün yine inanabileceğim gibi- ne yapabilirsiniz? Lanetlenmişsiniz demektir, değil mi?

*Film çok içgüdüsel tepkilere sebep oldu: Neden böylesine iğrenç bir insana bir film adansın? Bununla birlikte, Jake'e olan nefret karşılığını, sizin de onun kadar günahkâr olduğunuzu ve her an sizin başınıza da yıldırım düşebileceğini bilmenin yarattığı korkuda buluyor.*

Korku! Ne işkence ama! Onun ringdeki taktiğini biliyorsunuz. Herkesten daha fazlasına dayanabilir, çünkü anormal derecede kalın bir kafası var. Yumruklamak ve yumruklanmak, ta ki rakibin pestili çıkana kadar. Kızgın Boğa, duvara karşı duran bir adamın hikâyesi. Tabii ki ekranda üst üste gelen hatırlatmalar var, maçlar ve tarihlerle ilgili, özellikle Miami'de olan olay gibi tarihsel açıdan doğru sıralamada olaylar var, ama bu gerçekten onun içinde ne olup bittiğiyle alakalı. Kefauver Komisyonu mesela? Neden öttü? Neden öldürülmedi? Bu bizim sorumuz değildi, bu Aile'nin sorunuydu. Ortada sistemli olarak kendine zarar veren bir adam var, başkalarını da kendisiyle birlikte aşağı çeken bir adam, boşluğun en derinine yuvarlanan bir adam –ve tekrar yukarı çıkabilen bir adam. Yukarıysa neyin ardına düşmek için çıkıyor? Önemli olan bu değil. Bir striptizciyle yaşamak için mi? Evet, ne olmuş? Siz bir striptizciden daha mı iyisiniz?

*Farisilerin kıssasındaki anlamlardan biri de bu, değil mi? Sen kimsin ki ilk taşı atacaksın? Sen kimsin ki o kadını suçlayacaksın? Bu tamamen izleyiciye kalmış bir şey, kalbiyle ve vicdanıyla karar verecek, tıpkı Taksi Şoförü'nün veya Amerikalı Çocuk'un sonunda olduğu gibi: Bu adam bir suçlu mu yoksa bir kardeş mi?*

Evet ve bu çok daha kapsamlı bir şey olabilir. Tabii ki Jake gibi davranamazsınız, fakat bizi kuşatan her şeyde bu çürümüşlük yok mu? Ben Bobby'ye evet dediysem, bu bilinçsizce kendimi Jake'in içinde buluverdiğimdendir. Fark ettim ki bu karakter umut taşıyan biri. Filmi yapmamın sebebi bu umuttu. Jake bence bunu anladı. Onun, orada beyazperdedekinin kendisi olduğunu kabul etti –ve etmedi de.

*Suçlu ve aziz – bunlar sizin aynı bireyde biraraya getirmekten hoşlandığınız iki zıt varsayım. Roma'daki son görüşmemiz boyunca, bilincin en ilkeli, Yüce Ruh'a diğerlerinden çok daha yakındır demiştiniz.*

Evet, Tanrı'ya daha yakın. Jake bir hayvan –ve değil de.

*Bir hayvan gibi yaşıyor fakat başka şeylere de akıl erdirebiliyor. En dip noktadayken, Miami'deki hücrede, müthiş bir feryadı var: "Ben bu adam değilim, ben bu değilim."*

"Ben bu adam değilim" – kilit nokta bu. Ben de aynı şeyi bağırarak Bobby'ye söyledim. Garip ama daha önce kimse bana bundan bahsetmemişti. Oysa söylemek istediğim her şey orada. Fransız Katolikleri beni anlayacaklar mı? İtalyan-Amerikalılar için her şey farklı: Bu şekilde doğuyorlar, başlarına gelen şeyleri hak etmediklerine ikna olmuş bir halde.

*Ve özellikle başarıyı hak etmediklerine! Spor alanında da eğlence dünyasında olduğu gibi kariyer oluşturanları ve bir meslek edinenleri var. Jake ve siz ikinci gruptasınız. Bu metafor New York, New York'ta bile belirgindi.*

Sanırım ne demek istediğinizi anladım. Kelimeleri bizim biraz kafamızı karıştıran bir şekilde sıralıyorsunuz. Ringde Jake ne yapmak zorundaysa onu yapıyor, hepsi bu. Başka türlü davranamaz. Yapabileceği başka bir şey yok. Onları birlikteyken görmelisiniz, Jake, Pete ve Joey'i. "Burada şampiyon kim? Şampiyon

kim?” diye soruyor Jake ve bunu tekrarlıyor hafifçe, ayındeymiş gibi. ‘Meslek’ – evet bu anlamda, bir rahip gibi.

*Jake’in sahneye çıkmaya hazırlandığı son sekansta bizzat müdahale ediyorsunuz. Ona şov dünyasının gerekliliklerini hatırlatıyorsunuz.*

Bu son en başından beri senaryoda vardı. Ve neden, biliyor musunuz? *New York, New York*’ta kazara kesilen sekanslardan birinde, Up Club’takinde Lenny Gaines Bobby’ye diyor ki: “Rahatla. Yirmi dakikalık bir ara ver. Biraz eğlen.” Tabii ki genel olarak hayatın kendisinden bahsediyordu. Burada Jake bana, “Hâlâ ne kadar zamanım var?” diye sordu ve ben de, “Beş dakikan var,” diye cevapladım. Bobby ve ben bunu derinden hissettik, özellikle de ben, rahatlamayı beceremediğim için her zaman gerginim. Filme kendimi tamamen kaptırdım. Kızgın *Boğa*’nın setinde karakter beni öylesine ele geçirdi ki kendi notlarımı unutur oldum. Hücrede yüzü duvara karşı olan adam bendim.

*Hepimiz yüzümüz duvara karşı, aynı hapishanede değil miyiz?*

Evet, kesinlikle. Ben her halükarda oradayım. O an üzerine bir çeşit erdem bahşeden nedir? Gizem. Ona bir şey oldu ve aynı şey bana da oldu, o yüzden buradayım. “Ben bu adam değilim,” dedirten bir şey. Hücresinin içerisinde bir ışık kırılması yaratmayı veya haç şeklinde ışık huzmeleri yansıtmayı düşünüyorduk –fakat bu gerçekten sadece şakaydı.

*Bir nevi kefaret belki de ve aynı zamanda, hepsinin ötesinde hayati bir başlangıç, benliğin yeniden fethedilmesi.*

Bir arınmaydı bu. Kim olduğunuzu nasıl kabullenirsiniz? Eğer kendinizi kabullenemezseniz kendinizi imha edersiniz. Hatırlıyor musunuz, *Amerika Amerika*’da Türk Abdül’ün Stavros’a, “Hadi, al bıçağı, daha çabuk olur. Şimdi bitir şu işi,” dediğini. Ben Kazan’ın ne demek istediğini biliyorum. İntihar en kolayı. Bana yabancı

olan insanlara, film hakkında hiçbir şey bilmeyen insanlara 'kefaret'ten bahsetmem, 'azim' kelimesini kullanırım.

*Kitapta ana karakter rahip karakteri. İnsan o rolün Spencer Tracy veya Pat O'Brien tarafından oynanacağını hayal ediyor. Filmdeyse sadece bir siluet olarak var.*

Boys Town'u yeniden yapabiliydik. Bu fikirle bir süre oyalandık, bu karardan önce Jake'in ilk yıllarını göstermenin önemi yoktu. Orada ve yapması gerekeni yapıyor, hepsi bu. Onu olduğu gibi kabul etmeniz gerekiyor. Buna inanmıyor musunuz? Çok kötü! Geldiğiniz için teşekkürler. Ben de size bayılmıyorum. Gidip *Moonraker*'i izleseniz daha iyi olur. Teşekkürler ve güle güle. Bir sürü saçmalık duydum, ah bir bilseniz! Peder Joseph mi? Evet, evet. Onu sadece Webster Hall yüzünden çıkarmadım. Çünkü orası anne ve babamın eskiden dansa gittikleri yerd. Artık Ritz oldu, New York diskosunun mabedi. Ve sonra Peder'i yine amatör filmlerde görüyorsunuz. Bütün cemaat onu biliyor, herkes günah çıkartmak için ona gidiyor. Tıpkı küçük bir Sicilya kasabasındaki papaz gibi. Webster Hall katıksız nostalji demek. Rakip klanlar arasında dans ve kavga ediliyor. Filmde gece kulübü girişindeki kavga İtalyan-Amerikalılarla yeni gelen İtalyan göçmenler, yani fedainin de dediği gibi 'yağtopleri'\* arasında geçiyor. O an sette bütün renklerin doğru olduğu tek zaman! Kostümler, ışıklar, her şey mükemmel. Ve tıpkı *Kapımı Çalan Kim?* ve *Arka Sokaklar*'da olduğu gibi o hayat tarzının bütün tuhaflığını gerçekten yakaladığım kanısındayım.

*Arka Sokaklar'daki ikonlaşmış simgeler yükselişini sürdürüyor: amatör filmler, aziz filmleri ve pederin apartmanındaki Assisi'nin St. Francis heykeli, Charlie ve Johnny Boy'un arasındaki ilişkinin aynısı olan Joey ve Jake arasındaki ilişki.*

Kesinlikle öyle ve *Arka Sokaklar*'ı yeniden yapmak istemediysem de bunun tamamen farkındaydım. Apartmandaki haç anne-

---

\*) Orijinali, 'greaseball'; İtalyan göçmenler için kullanılan, iğrenç, pislik anlamında argo bir sözcük. İtalyan göçmenler için kullanılan 'dago', 'wop', 'guido' gibi diğer sözcüklerden farkı, doğrudan hijyene vurgu yapması, yani yıkanmayan, pis anlamı içermesidir.



me ait. *Kapımı Çalan Kim*'de de vardı ve heykel de anneme aitti sanırım. Jake onları 16 mm.'yle çekmişti. 1940'larda 16 mm.'yle! Zenginmiş herhalde. *Arka Sokaklar*'da bende sadece 8 mm. vardı, daha az zengin ailelerin kullanmak zorunda olduğu format. Jake'in film kırıntılarını bir Eclair'le tekrar çektik. Bunu yaparken sorun yaşadık, çünkü orijinal negatifler çok karanlıktı ve genelde üç ya da dört fit uzunluğundaydılar! Technicolor\* uzmanı renkleri solgunlaştırma ve açılan deliklerden renk uygulama konusunda gerçekten iyi iş çıkardı, tıpkı Bronx'ta terastaki düğün sahnesinde olduğu gibi. Bir an sabit fotoğraflar kullanmayı düşündüm, kavgı sahnelerinde yaptığım gibi; sonra anne ve babamın 1933'teki düğününü hatırladım. Çok sıcakmış, resepsiyonu çatıda yapmak zorunda kalmışlar. En komik olanı da çekim günü ben hastalanmıştım ve babamın yönetmeni oynamasına izin vermiştim, tabii ki kaosu tahmin edebilirsiniz! Orada en sevdiğim anlardan biri kameranın sağa doğru, ayrı bir yerde, çatının kenarında oturan fazladan kişiye doğru kadrajını değiştirdiği an. Bu kendimi nasıl gördüğümü açıklıyor, şu yabancı olma, tamamen kaybolmuş olma hissi.

*Jake'in içinde bulunduğu ortam tam olarak kişiliğini ifade etmiyor. Bu analizlerin ıskaladığı azımsanamayacak bir şey, sizi ilgilendiren de bu değil mi?*

İşte şimdi can alıcı noktaya geliyoruz! Bu benim San Martin'de fark ettiğim bir şey; size kim olduğundan daha sonra bahsetmek istediğim Haig Manoogian'ın ölümünden önce. Bu insanların hayatlarını neden birbirinden tamamen ayrı, büyük bloklar halinde anlatmayayım? Onları çok farklı aşamalarda bulabilirsiniz. Tıpkı 1974'te küçük bir Latin Mahallesi otelinde başlayan ve her yıl başka yerlerde tekrarladığımız görüşme gibi. Böyle ilerlemek zorundayız dedim Bobby'ye, çünkü arada olan biten her şeyi açıklamanın bir yolu yok. Bu konuda söyleyecek

---

\* Üst üste senkronize filmlerin aynı sahnede kullanıldığı ve pek çok renk filtreleme yöntemini içeren renkli film yapma tekniği. Bununla birlikte aynı isimle tescillenmiş ticari bir markadır. (ç.n.)

tek bir sözümüz bile yok. Hücrede ne olduğuyla ilgili söylenecek söz yok. İnancı sözler bile yok. Sadece artık kendini yok etmeyi bırakıyor, hepsi bu.

*İlk 'fleşbek' Jake'in sahneye girerken kullandığı, "Bu eğlence," rep-  
liğini çalışırken başlamış gibi görünüyor. Bu çarpıcı bir bağlantı.*

Bunu bir gece montaj masasında kazara bulduk, Jake'in 1960'lardaki şişmiş yüzüyle 1940'lardaki genç yüzü arasında bağlantı kurma konusunda umutsuzluğa kapıldığım bir andı. İki kayıt birdenbire örtüşüverdi ve bum! Ses iki devri birbirine bağladı. Tuhaf olan bir başka an daha var, Vickie dudaklarını oynatıyor fakat ses çıkmıyor. Jake onları, Vickie ve Joey'i dövdükten sonra, Vickie'yi çantasını toplarken buluyor. Bu, çekimin sonuna gelen yer. Olan biten onca şeyden sonra her diyalog anlamsız gözüküyor. Vickie bekliyor, onun dokunduğu bedeniyle bekliyor ve eğer fark ettiyseniz dudakları kıpırdıyor, fakat hiçbir şey duymuyorsunuz, çünkü o noktada artık duyulacak bir şey yok. Böyle bir durumda söylenebilecek bir söz yok.

*Farklı zamanlarda Vickie'nin vücudunun farklı yerlerini defalarca izole ettiniz, gözlerden sakladınız, özellikle de yüzme havuzu sahnesinde. Sonra Webster Hall'de, bu sarışın İrlandalı kadını sadece esmer ve şüphesiz İtalyan kadınların olduğu bu yerde bir masaya oturmuş olarak gösterdiniz. Bu fetişist görüntüde Vickie sadece bir zihinsel görüntü gibi duruyor.*

Ama nasıl? Kendisi için var olmuyor. Etrafını saran ve ona dolanan şu yılanlara bir bakın! Bu 'yarı kabadayılar' o kadar da kötü değiller, en azından kitapta olduğundan daha iyiler, çünkü her şeye rağmen ben bütün bu insanları seviyorum! Sahte hakem Salvy'i bile. Fakat gerçek bir kabadayı olmayı beceremeyen, yanına çok yaklaşamayacağınız, yine de saygı ve bağlılıkla benimseyebileceğiniz bir tip olan Arka Sokaklar'daki Michael kadar değil. Vickie'ye geri dönecek olursak, eğer Jake onu baba evine götürüyorsa bunun sebebi onun bunu hak etmediğini bilmesidir. Knocking'te J.R.'ın Zina Bethune'la annesinin yatağında sevişmesi gibi.

Gidecek başka neresi var ki? Bir dairemiz yok, hiç paramız yok... Bu çok sahici bir an ve sekansın sonunda sadece arkadan kadraja alınmış olmalarını seviyorum. Öyle hissediyorum ki eğer seyirci o anda onlarla özdeşleşebilirse sonuna kadar özdeşleşebilir.

*Bozuk bir televizyon, Jake'in hayal kırıklıkları için harika bir metafor. Sevişmelerinden önce gelen, golf topu metaforunu yankılıyor gibi görünüyor.*

Jake ve Vickie'yi canciğer gördüğünüz her anda, onların ilişkisi biraz daha kopuyor. Tek tatmin edici olan, ilki. Aynı zamanda en yalın olanı. Sonraki Sugar Ray Robinson'la üçüncü maçtan önceki sahnede sadece seks ve hayal kırıklığı var. Sonra, yataktalar-ken Jake soruyor: "Biz sevişirken kimi düşünüyorsun?" Ardından sürekli kötüye gidiyor. En başından beri televizyon vardı, Mardik'in senaryosunda vardı bu. O zamanlar televizyonlar hemen bozuluyordu. *Fareler ve İnsanlar*'ı seçtim çünkü o haftaki Pazar gününe denk geliyordu –kontrol ettim. Ayrıca iki film arasında benzerlikler söz konusuydu. Aaron Copland'in bestesini seviyorum; uzunluğu bizim sekansımıza uyan son üçte birlik kısmını kullandım. 1960'ların başında NYU'dayken (Amerika Amerika'da tüberkülozlu küçük oğlanı oynayan) Gregory Rozakis'le birlikte *Fareler ve İnsanlar*'da rol aldım. Kısa süre sonra *Variety*, kim bilir neden, Rozakis ve... Jake La Motta'yla birlikte bir öğrenci filmi çekmeye hazırlandığımı ilan etti! Bu kaderin bir cilvesi olmalı, değil mi?

Ayrıca görünen o ki, dövüş sahnelerinin mizansenlerinde çok dikkatle gerçekleştirilmiş bir gelişim söz konusu. 1941'de Cleveland'daki ilk sahnede, belli çağdaş filmlerde olduğu gibi, tepki çekimleri\* ve hatta tribünlerin üzerinden yapılan geniş plan çekimler kullanılıyor. Kargaşa sahnesi boyunca bu, insana Capra ve Meet John Doe'yu düşündürüyor. Ayrıca flaş lambalarının ışıkları 1940'ların gerçek-

---

\*) *Reaction shot*: Ana sahneden bağımsız bir şekilde karakterin bir duruma veya diğer karakterlere verdiği tepkiyi, genellikle karakterin yüzüne yöneltilen yakın çekimle gösteren çekim şeklidir. Birden fazla karakterin tepkileri de aynı anda bu çekim şekliyle yansıtılabilir. (ç.n.)

çi fotoğraflarını hatırlatıyor. Sonrasındaysa kadraj ve ışıklandırma daha gerçek dışı bir hale geliyor. Robinson'la olan son kavga mesele, tıpkı Son Vals'de MGM stüdyolarında çektiğiniz sahneler gibi ko-reografisi tamamen soyut bir mekânda gerçekleştirilmiş.

Capra mı? Onu düşünmüyordum, Karşınızda John Doe'yu da pek hatırlamıyorum, ama haklısınız, tırmanan bir gerginlik, devam eden bir korku ve böylece üslûpta yükselen bir gelişim var. Sadece ilk maçta seyircilerin tepkilerini kullandık. Robinson'la son karşılaşma tamamen soyuttu. Geniş açılar ve bulanık çekimler var, çünkü bu aşamada hiç kimsenin inen yumrukları dert ettiği yok. Ring gerçekte olduğundan iki kat daha büyük. Jake'in ne gördüğünü ve ne duyduğunu tam tamına yansıtmamanın önemi yok, fakat kayda değer olan, bir yandan tarihsel gerçeğe mümkün olduğunca riayet ederken, maçın onun nezdinde ne anlama geldiğini göstermek. Bunu da o zavallı ringde olup biten şeye gitgide dahil olacağınız şekilde yapmak. Bu sadece bir bakış açısı meselesi değil: Eminim fark ediyorsunuzdur, öznel çekimler yapmak veya yavaş çekim sahneler çekmek yeterli değil.

Çekimden önce iki boks maçına gittim, bilinmeyen boksörler arasında yapılan beş rauntluk maçlara. İlk gece ringden uzak olsam da kanla kırmızı olan süngerini gördüm ve film şekillenmeye başladı. Sonraki defa daha yakındaydım ve iplerden damlayan kanı gördüm. Bunun hiçbir sporla alakası yok dedim kendime! Bu hangi bakış açısıyla filme aktarılabilir ki? Uzun süre tereddüt ettim. İnanın bana, hiç kolay değildi. Matematik veya satranç gibiydi. Eski zamanlarda haber filmi yapan adamların böyle bir kaygısı yoktu tabii: Aynı açıdan ve tabii ki iplerin dışından bütün maç filmi alıyorlardı. Bu, ana programdaki iki film arasındaki molada gösteriliyordu ve aralıksız 15 raunt boyunca ıstırap çekmek zorunda kaldığımız için nasıl sabırsız ve öfkeli olduğumuzu hâlâ hatırlıyorum.

Kolay değildi! Bobby'nin yirmi kilo almasını sağlamak kadar kolay değildi. Dauthille'e karşı yapılacak maçın beklentisiyle iplerin dışındayken ben kamerayla ringdeydim, dövüşün psikolojik boyutuna olduğu kadar yumrukların ve kesilen nefeslerin fiziksel

gerçekliğini dikkatle izliyordum. Jake, Robinson'un kendisini haşat etmesine izin verdiği zaman televizyondaki spiker, "Kimse böyle bir gaddarlığı kaldıramaz!" diye haykırıyordu. Haklıydı ve bu gaddarlığın böyle stilize bir görüntüsünü vermemin sebebi de buydu --dilerseniz soyut da diyebilirsiniz, ama her şeye rağmen gerçek dışı değil. Çok fazla kan kullanmak zorundaydım, çünkü siyah-beyaz çekim yapıyorduk, ama bu o kadar önemli bir şey değil. Asıl şiddet, içeride. Ben kendi tecrübelerimden, kırılmış bir burnun o kadar fazla kanamadığını biliyorum. Bu görüntü zihinsel bir yansıma haline geldi.

*Ringin içinde ve dışındaki son derece duygusal sahnelerde, Jake'le Joey'in arasındaki tartışma gibi basitçe filme alınmış bazı molalar veriyorsunuz kendinize. Birdenbire bu çılgın insanlara belli bir sükûnetle ve belli bir mesafeden bakıyorsunuz.*

Paul Schrader bize senaryonun tamamını verdikten sonra Bobby ve ben yoğunlaşmaya ve basitleştirmeye devam ettik. Mesela, mastürbasyon sahnesi. Bobby bana yadırgadığını söyledi: "Ne? Beni pataklamalarının hemen ardından mastürbasyon mu yapacağım?" Onun için kafasını duvara vurması yeterliydi, aynı şeydi. Montaj sekansları için pek çok ek kısım çektik (Kötü Çocuk'u daha yeni bitirmiş olan Audie Murphy'i görebileceğiniz) Cerdan'la olan görüşmeden önce veya Robinson'la olan son maç için: Vickie'nin yüzünün Sugar Ray'inkinin yerine kullanılması düşünüldüğünde, mesela. Bunların hiçbirini bırakmadım. Ayrıca bir parçasını fragmanda görebileceğiniz basın toplantısını kestim. Miami'de ayrılık sırasında Vickie'nin kendini ifade ettiği uzun bir konuşma planlamıştık, ama gerekli değildi.

Dövüşleri çektikten sonra, sorun yaşamadan -ben sadece birkaç problemi belirttim- kendime sordum: Bütün bunların bir anlamı var mı? Bu filmi gösterime sokmak için iyi bir sebep var mı? Kamera neden hareket etsin? Bu gerçekten gerekli mi? Eğer yapabilseydim gerçekten bu filmi üç saatlik tek bir çekimle yapmaktan memnun olurudum. Bu filmi kendim için yaptım, değil mi? Filmler benim hayatımdaki en önemli şey. Tamam bu anla-



Robert De Niro *Kızgın Boğa*'da (1980) Cathy Moriarty'yle.

şıldı. Hâlâ bize verilen bu aracı idare etmek için sebepler bulmak zorundasınız. Evet, Jake ve Joey arasında mutfakta geçen sahne çok basitti. Tıpkı televizyonlu sahne gibi. Kafalarında ne olup bittiğini, bu acımasız mantığın abesliğini anlamaya çalışmak için bir mola vermek istedim.

Çok saygı duyduğum bir yönetmen arkadaşım bir gün Roma'da bana dedi ki: "Bu senin en iyi filmin değil." Bense içten içe şöyle cevap vermek istedim: "Her defasında en iyi filmimizi yapmak zorunda mıyız, ya da bir gün son bulacak bir külliyyat mı oluşturuyoruz?" Arkadaşım şöyle devam etti: "Yeterince şiddetli değildi. Sen oyuncularına âşık oluyorsun, onları yeterince kısıtlamıyorsun, onlar da daha derin olan anlamın yerine kendi ritimlerini empoze ediyorlar." Kendime bazı sorular sormaya başladım: Sadelik ararken tembelleşmiş miydim? Çok mu rahattım? Yeterince açıksözlü değil miydim? Çekim boyunca kendime bu soruları sordum, fakat

tam aksi şekilde: Çok açık değil miydi? Çok açıklayıcı? Açıkçası ben neyin doğru olduğunu düşünüyorsam onu yaptım. Bazıları Miami'de hapisshane de önemli bir şeyler olduğunu düşünüyorlar, bazıları da düşünmüyor. Ben bu konuda ne yapabilirim?

*Jake La Motta'nın bilinçlenmeye, şizofrenik de olsa belirgin tek bir güçlü karara doğru ilerleyişi, sizin bu projeye ve daha genel olarak sinemanın kendisine karşı duruşunuzu yansıtmıyor mu?*

Bilmem. Film bunları açıkça görmeme gerçekten yardımcı olmadığı gibi başkalarını ve kendimi anlamama da yardımcı olmadı. Beni gerçekten ilgilendiren şey, umut. Zindanın dibinde Jake'in hiçbir şeyi yok, her şeyini kaybetmiş. Vickie'yi, kardeşini, evini, çocuklarını, şampiyonluk kemerini. Daha öncesinde Daut-huille'nin korkunç eziyetine katlandığını gördük. Paralanmaya razı oluyor, sonra son dakikalarda gururu baskın geliyor ve rakibini yıkıyor. Başka bir deyişle, hiçbir zaman hak ettiğini bulmuyor. Karşılığını almıyor. Daha sonra Robinson'la tanışıyor. Orada ne görüyor? Süngerden sızan kanını görüyor, kurban etmek için hazırladıkları bedenini görüyor. Onun için bu dinsel bir ayın ve Robinson'u kendini cezalandırmak için kullanıyor. Söylediğim gibi her şey kafasında olup bitiyor. İşkencenin sonuna geldiğini düşünüyor, fakat gururu onu yine çekip sürüklüyor. On üçüncü rauntta dövüşü durdurduklarında, "Yere düşmedim! Yere düşmedim!" diye bağırıyor. Bir kez daha ayaklanıyor. Derken Miami'de yüzme havuzunda fotoğrafçılara poz vermeler falan –ve kaybetmek zorunda olduğu her şeyi görüyorsunuz. Vickie, çocuklar, Cadillac, gece kulübü. Bütün bunları hemen kaybediyor; artık hücresinde elinde kalan tek şey, kendisi. Duvarla yüzleşiyor, kendiyle yüzleşiyor ve çılgılık atıyor: "Ben bu adam değilim!" Sadece yeniden doğarak çıkabileceği kadar derine düşüyor. Onu striptizciyle birlikte gördüğümüzde değişmiş oluyor. Bir müşteri ona soytarı muamelesi yapıyor ve o hiç sinirlenmeden cevap veriyor: "Benim burada olma sebebim de bu!" Kendi içinde bir çeşit huzur buluyor. Artık aynı adam değil. Tabii ki ideal adam da değil, daha derine de düşebilirdi. İşi onur kırıcı değil, arkadaşla-

rının pek çoğunun yaptığı gibi kendine zarar vermeyi bırakıyor. Hayatta kalıyor.

Rıhtımlar Üzerinde'den alıntı yapmak nereden aklınıza geldi? Bu, Jake üzerine dolaylı bir yorum mu?

Jake sahnede sık sık naklediyordu bunu. Mardik'in senaryosunda Shakespeare'den bir monolog vardı. Michael Powell bana bunu çıkarmamı söyledi; karakteri herhangi bir atfa ihtiyaç duymayacak kadar orijinal bulmuştu. Önerisinin aksine Kazan'da karar kıldım. O dönem kimseyi pek dinlemiyor, bir kamikaze gibi hareket ediyordum. Tıpkı *Arka Sokaklar*'ı yaptığım zamanlardaki gibi bu filmin benim son filmim olduğuna, kariyerimin sonu olduğuna inanmıştım. Bu yüzden iyi vakit geçirdim. *Rıhtımlar Üzerinde*'yi on iki yaşındayken izlemiştim ve hiç unutmadım. Çok güzeldi; Brando'nun monologuysa çok eğlenceli ve çok üzücü: "Dürüst ol, ben sadece bir aylağım..." Bunun da ötesinde, film iki erkek kardeşin hikâyesiydi, tıpkı *Kızgın Boğa* gibi. Fakat insanların bu monologu, Jake ve Joey'in ilişkisi üzerine bir yorum olarak algılamasını istemiyordum: Jake kardeşini suçlamıyor çünkü o olmasa da aynı şekilde yaşayabilirdi. Bobby ve ben replikleri farklı şekilde söylemenin bütün yollarını araştırdık. En azından yirmi çekim yaptık. En ilginç olanı kullandığımızdı; en basit ve en masrafsız olanıydı. Küçük ince bir ses, hepsi bu. Bobby üç farklı çekimi bir dizi halinde kullanmamızı istedi, fakat en monoton olanı en iyi olanıydı. *Taksi Şoförü*'nün sonunu düşündüm: Perdede bir mektubun okunması beni daha bir harekete geçiriyor, çünkü yüz ve ses hiçbir duyguyu açığa vurmuyor. Soyunma odasındaki portmanto Ermanno Olmi'ye bir hürmet ifadesi, *Il posto*'daki, beni şaşkına çeviren kahramana bir referans.

Film devam ettikçe, kelimelerle ifade edilemeyen şeyler, sona koyduğunuz Farisiler ve kör adamın kıssasının ışığı altında daha net hale geliyor.

Nicodemus ile İsa arasındaki diyalogu nakletmek istemedim, çünkü kafa karıştırıcı olabilirdi. Yeni İngiliz İncilini yeniden



okurken Aziz John'dan bir pasaj fark ettim: "Kör doğan adamın iyileşmesi." Farisiler mucizeyle ilgili anne babayı iki kez sorguya çekiyorlar. Anne baba korkuyor, çünkü olan biten her şey politik. Derken Farisiler çocuğa diyorlar ki: "Sana yaklaşanin çevresi fahişeler, pezevenkler ve tahsildarlarla sarılmış. O adamın bir günahkâr olduğunu ve onun yanına gitmemen gerektiğini anlıyorsunuz?" Çocuk da cevap veriyor: "Bütün bildiğim bir zamanlar kör olduğum, şimdiyse görebildiğim." Jake La Motta, hiç değılse filmde görüldüğü haliyle benim daha berrak görmemi sağlayan biri. Tıpkı bu filmi adadığım Haig Manoogian gibi.

1960'larda ilk kez onun dersini aldığım da o kıvılcımı bana ilettili, bana yönetmen olma kuvvetini verdi. Evi benim ikinci evim haline geldi, her zaman oradaydım. Geçen Mayıs'ta, *Kızgın Boğa*'nın ilk montajını bitirdikten hemen sonra NYU'nun kampüsünde onu tekrar gördüm. Siyah ve beyazın yalınlığı aynı zamanda NYU'ya dönüş demekti. Öğrencilerle üzerine konuşmak için geldiğim *Amerikalı Çocuk*'tan bahsedip güldük ve birdenbire büyük bir ciddiyetle bana şunları söyledi: "Hâlâ çok fazla film izliyorsunuz? Ben artık hiç öyle bir ihtiyaç duymuyorum. Artık her şey bilim kurgu. Bu günlerde filmlerde azim yok, problem bu." Ne demek istemişti? Emin değıldim ama üç hafta sonra öldü –tam da aynı gün *Amerikalı Çocuk*'un baş kahramanı Steven Prince babasını kaybetti. İkisi de aynı gün gömüldü. Bu yüzden *Kızgın Boğa* 'sevgi ve azimle', bana ilham ve aynı zamanda bir kame –ra gibi gören gözler veren kişiye adanmıştır.

# YENİ FİLMİNİN RENGİNİ, SCORSESE'NİN GEÇMİŞİ VERİYOR

Michiko Kakutani, 1983\*



Martin Scorsese ilk kez 1974'te *Komedi Kralı*'nın senaryosunu okuduğunda, onu bir güldürü filmi olarak görüp reddetmişti. Televizyona çıkabilmek için bir talk-showcuyu kaçıran tutkulu bir genç komedyenin öyküsü onu hiç ilgilendirmiyordu. Aradan yıllar geçti ve Bay Scorsese *Alice Artık Burada Yaşamıyor*, *Taksi Şoförü*, *New York, New York* ve *Kızgın Boğa* gibi epey alkışlanan filmler yönetti.

1979'da *Komedi Kralı*'nın senaryosunu tekrar okuduğunda nihayet tam olarak ne hakkında olduğunu anladığını söylüyor. Gerçekten de -Coronet'te bu Pazar açılışı yapılacak olan- film onun açısından güçlü bir kişisel tını halini alıyor. Film sadece

---

\*) *New York Times*, 13 Şubat 1983.

önemli üslûpsal deneyimler kazanmasına değil, aynı zamanda kariyerinin bir değerlendirmesini yapmasına, eski tutkusunu ve yakın zamandaki başarılarını yeniden değerlendirmesine de imkân sağlıyor.

*Komedi Kralı*’nda Robert De Niro, bir televizyon yıldızı olan ve Jerry Lewis tarafından canlandırılan Jerry Langford’un kendisini televizyon programına davet etmesi için her şeyi ama her şeyi yapabilecek Rupert Pupkin isminde çaylak bir komedyeni oynuyor. Pupkin yaltaklanıyor, dil döküyor, tam bir baş belası oluyor ve bütün bunlar işe yaramayınca çareyi fidyeyle adam kaçırmakta buluyor. “Tutkusu körü körüne ve çılgınca,” diyor Mr. Scorsese ve bu, kendi gençlik yıllarındaki ne pahasına olursa başarıma isteğine dayanıyor.

“Pupkin’le özdeşleşebilirim,” diyor şimdi. “İlk filmlerimi aynı şekilde yaptım, parasız ve sürekli reddedilerek –tekrar gitmek, tekrar gitmek ve yine tekrar gitmek, ta ki sonunda talih yüzünüze gülene kadar. Aslında bunun talihle pek alakası yok; bu sadece sürekli sert kayaya çarpıp geri tepmek demek. Pupkin bunu yanlış şekilde ele alıyor ama gayretli. Hatırlıyorum, kendim de her yere gidebilir, her şeyi yapabildim. Bütün film gösterimlerinde yer almaya çalışabilir, projelerimden bahsedebilmek için her türden sosyal kılığa bürünebilirdim. Kiminle tanıştığın önemliydi –her ne olursa olsun, 40 ya da 50 kişiyle tanıştıysan içlerinden biri ilk filminin yapımcılığını üstlenecek kişi olabilirdi.”

Bu neredeyse on yıl süren bir mücadeleydi. Scorsese 1968’de New York Üniversitesi’nin sinema bölümünden yüksek lisans derecesi aldıktan sonra belgeseller yönetti ve reklam filmleri yaptı, ama doğrusu, koşuşturmacası işe yaradı. 650 bin dolarla ve 27 günde çekilen üçüncü uzun metrajlı filmi *Arka Sokaklar*, 1973 New York Film Festivali’nde büyük beğeni topladı ve ülkenin önde gelen yönetmenlerinden biri olarak itibar kazanmasına yardımcı oldu –her başarılı filmiyle artan bir itibar olacaktı bu.

Fakat geriye dönüp baktığında, bu başarının kendisine kişisel olarak çok pahalıya mal olduğunu söylüyor –ayrılıkla biten üç evlilik ve işinin yarattığı baskılara maruz kalan arkadaşlıklar. Si-



Scorsese'yle tam bir kafadar olan Robert De Niro, *Komedi Kralı*'nda (1983) da Jerry Lewis'le.

nemaya olan sevgisinde yoğun, hırslı ve tutkulu olan kırındaki Bay Scorsese, hızlı ve kesik kesik cümlelerle konuşuyor; aklından geçen onca şeyi söylemeye yetecek hızda konuşamıyormuşçasına üst üste yığılan cümleler bunlar. Yine de konuşmasında sık sık iyi huylu bir mizah patlak veriyor ve ayrıca her zaman yalnız kalmayı sevmiş birinin kaygılı iç bakışına sahip.

“Bir şeyi onun uğruna öldürebilecek kadar çok istemenin nasıl bir şey olduğunu incelemek istiyordum,” diyor *Komedi Kralı* için. “Öldürmek derken fiziksel olarak öldürmeyi kastetmiyorum, fakat ruhu öldürebilirsiniz, ilişkileri öldürebilirsiniz, etrafınızda ne varsa ve hayatınızda ne varsa öldürebilirsiniz. Bu ilişkileri *kesinlikle* etkiliyor ve benim açımdan *o zamanlar* son nokta şuydu; eğer kişisel bir ilişkimle işim arasında seçim yapmam gerekirse ilişki rafa kaldırılabilirdi. Pişmanlık duymuyorum; geçen yıllar boyunca ne olduysa bence iyi oldu, ama belki de bu filmi yapmamın sebebi artık o zamanlardaki gibi düşünmeyişimdir.”

Eğer Rupert Pupkin, Bay Scorsese'nin genç bir adamken sahip olduğu uzlaşmayan ihtirasını tasvir ediyorsa, Jerry Langford karakteri de yönetmenin -ve yıldızı Robert De Niro'nun- sonradan kazandığı başarıyı simgeleyen bir metafor işlevi görüyor. Langford gibi o da iyi talihinin kuyruğuna takılmaya rağbet edenlerin istekleriyle gamlanıyor ve Langford gibi şöhretin getirdiği soyutlanmaya maruz kalıyordu.

“Sizi sosyal davranışlardan mahrum bırakıyor,” diyor. “Son üç veya dört yıllık dönemde etrafımdaki pek çok insanla ilişkimi kestim; genellikle bir şeylere ihtiyaçları oluyor, bir şeyler istiyorlar ve istedikleri şeyleri sizin onlara verebileceğinizi düşünüyorlar, oysa siz bunları veremiyorsunuz. Çok ama çok dikkatli olmak zorundasınız. İlginin odağında olmak güzelse de bunun algınızda değişiklik yapma tehlikesi var. Bir yönetmen açısından en önemli şey insanlar arasındaki ilişkileri kavrayışıdır. Büyüleyici bulduğum bu sosyal davranış... Ne zaman bir odaya girseniz ilginin odağı siz oluyorsunuz, bütün bunları hemen kavramak çok zor. Bu yüzden yönelmeniz gereken şey gerçekten derine kök salmış şeyler; değişmeyen şeyler, yıllarca hiç aklınızdan çıkmayan şeyler, gerçekten iyi bildiğiniz şeyler.”

Bay Scorsese'nin filmlerinde en iyi yakaladığı şeylerden biri Amerikan hayat tarzı –pek de sıradan geleneksel hayatlar değil, Amerikan Rüyası'nın vaat ettiklerinin ulaşılması zor ama bir o kadar da albenili gözüktüğü sınırdaki hayatlar. Gangster amcası için çalışan ve suç dünyasında yükselmeye heves eden genç Charlie *Arka Sokaklar*'da bir baş gangster olabilir. Kocasının ölümüyle özgürlüğüne kavuşan Alice, Monterey'e doğru yola çıkar, şarkıcı olmayı ve yeni bir hayatı umut ederek. Kızgın *Boğa*'daki Jake LaMotta ve *New York, New York*'un Jimmy Doyle ve Francine Evans'ı, hepsi de başarı hayalleri barındırıyor.

Bu karakterler vasıtasıyla ve bir çeşit belgesel yaklaşımıyla Bay Scorsese kusursuzca gözlemlenmiş hayatlar yaratıyor: *Arka Sokaklar*'da yerel oyun salonları ve barlarda tüketildiği haliyle Aşağı Doğu Yakası'ndaki hayatın bir portresini sunuyor; *Alice*'te mavi yakalıların, Güneybatı'nın motel ve lokantaları arasında geçen

hayatının bir portresini ve *Taksi Şoförü*'nde New York'un gece hayatının bir portresini. *Taksi Şoförü* bilhassa karanlık bir tasavvur yaratıyor doğrusu; şehri çaresizliğin ve yabancılaştırmanın şiddet biçiminde patlak verdiği bir yer olarak tanımlıyor. Fakat filmleri bana çoğu zaman sosyal gözlemler yapıyor gibi gözükse de -mesela *Komedi Kralı* Amerika'nın şöhret konusundaki saplantısına bir eleştiri sayılabilir- Bay Scorsese bu hususların onu aslında ilgilendirmedığını söylüyor. *Taksi Şoförü*, diyor, "siyasi olmaktan çok Dostoyevskivari bir film"

Şurası bir gerçek ki, Bay Scorsese sinema yoluyla kendi davranışları ve kaygılarını keşfetmekle bütün çağdaşlarından daha çok ilgili. Filmlerindeki rastgele şiddet, her an her şey olabilir hissi, yönetmenin Manhattan'da büyüyen küçük bir çocuk olarak şahit olduğu amaçsız sokak olaylarından kaynaklanıyor; aslında Pupkin ve Langford dahil olmak üzere bütün kahramanlarının dışlanmış, suça bulaşmış ve insanlarla ilişki kurmaya ve onlar tarafından tanınmaya muhtaç kişiler olmasının da otobiyografik kökenleri var.

Bir ütücünün oğlu olan yönetmen, astımı ve narin bedeni yüzünden etrafındaki şehirli-maço hayatının bir parçası olamadığı Küçük İtalya'da büyüdü. Boş zamanlarının çoğunu film izlemeye giderek geçirdi ve gittiği bu filmler onda, her şeyden çok bu 'inanılmaz film aleminin bir parçası olma' isteği uyandırdı. "Filmler etrafınızda insanlar olması gibidir," diyor. "Ve filmler bir süre sonra hayatınızın onlarsız yaşayamayacağınız birer parçası haline geliyor, ki bence bu harika bir şey ve sanırım başka insanlara aşılamaya çalıştığım şey de bu."

*Arka Sokaklar*'da Bay Scorsese Aşağı Doğu Yakası'ndaki sokak yaşantısının -bir zamanlar oldukça dışlandığını hissettiği bir yaşantı- karanlık ve canlı bir portresini yaratıyor. Film bir yandan kendi çapında gangster olmaya çalışan adamların kronolojisini verse de yönetmenin asıl ortaya çıkarmaya çalıştığı şey, kahramanın içinde bulunduğu hayatın vahşi kanunlarıyla inancının dayattığı ahlaki emirleri bağdaştırma mücadelesi. Böylelikle şu soru gündeme geliyor, diyor Mr. Scorsese: "Böyle bir hayatın içindey-

ken, kim Hristiyan etiğini ve ahlakını uygulayabilir –ve kim hem bir gangster ve hem de bir aziz olabilir?”

İnançla ilgili temaların kaynağı, tabii ki Bay Scorsese’nin Katolik yetiştirilme tarzı ve ergenlik yıllarındaki rahip olma azmi. Daha sonra papaz okulundan ayrılıp bir agnostik olsa da –“dinin insan-eseri yönlerine olan inancımı yitirdim”- hâlâ, “Kiliseye değil ama öğretilere ve ne hakkında olduklarını anlamaya dair büyük bir merak taşıdığını”nı söylüyor. Gerçekten de filmlerine bu manevi bakış hayat veriyor; filmlerinde kurumsallaşmamış ve dürüst bir imanın nasıl yaşanabileceğinin ipuçlarını arıyor.

Bay Scorsese’nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Kapımı Çalan Kim?*’de genç bir adam cinsel arzularını Katolik anlayışının getirdiği suçluluk duygusuyla bağdaştırmaya çalışıyor. *Taksi Şoförü*’nün çılgın kahramanının çileciliği ve soyutlanması onu bir çeşit cinnete meyilli aziz haline getiriyor, New York’u bütün fahişelerden ve pezevenklerden arındırma gayreti Eski Ahit’in bütün ateşliliği ve yoğunluğunu barındırıyor. *Kızgın Boğa*’daki boksör Jake LaMotta’nın iniş çıkışlarla dolu hikâyesi de çile ve kurtarılmanın mitsel öğeleri üzerine kurulu.

Bay Scorsese’nin o dönem vermekte olduğu manevi mücadelelerin de *Kızgın Boğa*’ya yansımış olması şaşırtıcı değil. Yıl 1978’dir ve yönetmen *New York, New York*’u yeni bitirmiştir; dediğine göre sinemayla olan gönül ilişkisine son noktayı koyan bir filmidir bu. Renkli arkaplanlar ve büyük müzikal sahneler kullanılan film, Bay Scorsese’nin çok sevdiği 1940’lardaki Hollywood filmlerine bir hürmet niteliğinde, fakat filmi çekerken fark etmiş ki artık var olmayan bir şeyi yeniden yaratmaya çalışmak ‘kâbus gibi’ bir şey: Eski stüdyo sisteminin kurduğu ‘fabrika’ yok olmuştu ve eski filmlerin görsel tarzının onun şahsıyla birleşmesinin zorluğu da anlaşıldı.

Üstüne üstlük Bay Scorsese daha da açıldı ve *New York, New York* biterken *Son Vals*’in ve *Amerikalı Çocuk* isimli bir belgeselin yapımını aynı anda üstlendi; bunun yanında Liza Minnelli’nin Broadway şovu *The Act*’i sahnelemeye kalkıştı. Çok fazla seyahat edip çok fazla para harcadı ve bütün değerlerini yeniden sorgula-

maya koyuldu. “Eğlence bitince bütün değerleriniz alt üst oluyor ve artık nerede olduğunuzu bile bilmiyorsunuz,” diyor. “Sanırım o dönem Los Angeles daha çok... daha çok bir film yıldızları şehri haline geldi ve ben oraya ait olmadığımı fark ettim.”

İşte bu yüzden *Kızgın Boğa*’ya başlamadan önce on günlük bir tatile çıktı ve bolca düşündü. Hayatının nasıl da dağıldığını düşündü –ve çok istediği başarının nasıl da büyük bir boşluğa dönüştüğünü. Bir şekilde bütün bunların ortasında *Kızgın Boğa*’yı nasıl yapacağına dair bir ilham bulduğunu söylüyor. *New York, New York*’ta başarının getirdiklerine zaten değinmişti (Liza Minnelli ve Robert De Niro’nun karakterleri arasındaki evlilik, kadının kariyerinde yükselmesi ve adamın bunu yapamayışıyla sendeliyor), fark etti ki buna benzer bir kıssa, Jake LaMotta’nın ailesini ve kendisine olan saygısını kaybetmek pahasına kazandığı boks şampiyonluğundan çıkarılabilir.

Film sadece Bay Scorsese’nin kişisel çıkmazlarını, eleştirel övgüler alan bir sanat eserine dönüştürmekle kalmıyor, aynı zamanda üslûpsal açıdan önemli bir atılım sergiliyor. Daha önceki filmleri tedirgin ve eklektik bir üslûba sahipti. Hem, daha önce yapılmış filmlere yapılan referanslarla doluydu (mesela *Alice*’teki *Oz Büyücüsü*’ne yapılan saygı duruşu ve *New York, New York*’taki *Bir Yıldız Doğuyor* dokundurmaları) ve ateşli, dışavurumcu kamerası sık sık, oyuncularıyla doğal ve neredeyse belgeselimsi biçimde çalışma eğilimiyle ters düşüyordu. Temelde *New York, New York*’taki büyük ölçüde stilize edilmiş üslûbuna bir tepki olarak *Kızgın Boğa*’da tekniğini basitleştirmeye çalışacaktı –hatta film pürüzlü ve siyah beyaz çekildi. Bunu yapmak için de bütün bu farklı öğeleri ‘tamamen birleşmiş bir üslûp’la kaynaştırmayı başardı. *Komedi Kralı*’nda yönetmenin kamerasının daha da hareketsiz olması, açıkladığına göre her şeyi daha da basitleştirme çabasından kaynaklanıyor.

Bir anlamda Bay Scorsese hayatında da aynı şeyi yapmayı deniyor. 1979’un sonunda Los Angeles’tan ayrıldı ve yeniden New York’a taşındı, şimdi Aşağı Manhattan’da sakin sakin yaşıyor. Daire tıpkı *Komedi Kralı*’ndaki Jerry Langford’un dairesi gibi boş



ve neredeyse antiseptik gözüküyor; birtakım derme çatma mobilyalarla -metal kitaplıklar ve ucuz metal ya da bambu sandalyeler-döşeli, bir boşanmanın ardından kalanlar gibi. Televizyon çoğu zaman sessiz bir şekilde, evde biri varmış hissi uyandırmak için açık bırakılıyor ve Bay Scorsese her sabah yaptığı ilk işin, hangi filmlerin gösterildiğine bakmak üzere televizyon listelerine göz atmak olduğunu söylüyor.

Brian De Palma, Steven Spielberg ve George Lucas gibi arkadaşlarıyla hâlâ görüşse de onları, birlikte yola koyuldukları 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki dönemde gördüğünden çok daha az gördüğünü söylüyor. Aslına bakılırsa, zamanının çoğunu çalışarak harcıyor. Şimdilerde Nikos Kazancakis'in *Günaha Son Çağrı*'sını temel alan yeni filmini çekmeyi planlıyor.

"Her şey çok fazla durgunlaştı," diyor. "Bazen can sıkıcı oluyor veya kendimi iyice yalnız hissettiriyor, ama çalışmak için böylesi daha iyi, kişisel olarak da daha iyi. Kırkına gelince hayatta her şey hakkında daha farklı düşünmeye başlıyorsun. Şunu söylemek zorundayım ki insanların neden sonunda film yapmayı bıraktıklarını anlıyorum -çünkü böylesine yürekten film yapmak... Gerçekten buna inanmak zorundasınız, gerçekten o hikâyeyi anlatmak istiyor olmanız gerek, fakat bir süre sonra fark edebilirsiniz ki hayatın kendisi film yapmaktan çok daha önemli. Belki burada ne halt ettiğimizin cevabını, bir nebze de olsa çalışmaktansa hayatın kendisinde bulabiliriz." Duraksıyor ve gülüyor. "Tabii ki şu anda," diyor, "karşınızda, bu Pazar bir sonraki filmine yeni mekânlar bulmak için yola çıkacak biri olduğunu unutmayın"

## ÇİZEREK ANLATMAK

Peter Biskind - Susan Linfield, 1986\*



*Martin Scorsese'nin yeni filmi Paranın Rengi, en son yirmi beş yıl önce Robert Rossen'in The Hustler'ında gördüğümüz Paul Newman tarafından canlandırılan bilardo ustası Hızlı Eddie Felson'un hikâyesini ele alıyor. Senaryosu (The Wanderers, Bloodbrothers ve The Breaks'in yazarı olan) romancı Richard Price tarafından kaleme alınan filmin başrollerinde, daha yaşlı ve daha bilge bir Eddie olarak Newman ve onun hem himayesi altında hem de ezeli rakibi genç olarak da Tom Cruise yer alıyor. American Film New York'ta Scorsese ve Price'la Paranın Rengi üzerine konuştu.*

\* \* \*

---

\*) American Film, Kasım 1986.

## Nasıl oldu da Marty Scorsese bir devam filmi yaptı?

Martin Scorsese: Bu bir devam filmi değil. Özetlememe izin verin. 1984 Eylül'ünde Londra'daydım, *Geç Saatler*'in çekimlerinden sonra. Ben oradayken Paul Newman beni aradı ve bu projeyle ilgilenir miyim diye sordu. Newman'la ilk telefon konuşmamda bana, "Eddie Felson," dedi. Ben de, "O karakteri seviyorum," dedim. "Eddie Felson bana sizin filmlerinizde ele aldığınız karakterleri hatırlatıyor ve ondan biraz daha bahsedilebileceğini düşündüm," dedi. "Kim işin içinde olacak?" diye sordum. "Sadece siz ve ben," dedi. "Tamam, elinde ne var?" dedim. "Elimde bir senaryo var," dedi. Böylece ertesi gün senaryoyu bana yolladı ve ben de okudum. Hakkında şüphelerim vardı. Bunun tam bir devam filmi olduğunu hissediyordum: İlk filminden alınmış sadece birkaç dakika vardı oysa ki. Kendine ait bir değeri vardı ama tam olarak benim yapmayı istediğim şey değildi. İşte bu yüzden New York'a gittiğimde Newman'la görüşmek üzere bir randevu sözü verdim.

Artık biliyordum ki Newman, pek de 'iyi' olmayan insanları oynamaktan çekinmiyor. Benim filmlerimdeki pek çok karakter ayrıca, nasıl desem... sevimsiz. Bu yüzden onu severim, o da beni sever ve birbirimizin çalışmalarına saygı duyuyoruz –belki ortak bir zemin bulunabilirdi. Eddie Felson karakteri de bulabileceğimiz tek ortak zemindi. Tabii Hızlı Eddie benim favori mekânlarım olan barlar ve bilardo salonlarında yaşıyor, kendince bir başarı sağlıyordu. Fakat kendime sormak zorundaydım: Benim kuşağımdan bir yönetmen onun kuşağından biriyle çalışabilir miydi? Bu adama, onu on iki yaşında bir sinema salonunda izlediğimden beri hayrandım ve onu takdir ediyordum. Bu mümkün olabilir miydi?

O sıralarda *The Hustler*'ın yazarı Walter Tevis'in *The Color of the Money* (Paranın Rengi) isimli bir kitabı olduğunu keşfettim. Kitabı okudum ama içinde film anlamında işe yarar bir şeyler olduğunu düşünmedim açıkçası. O yüzden düşündüm ki kitabın kendisini boş verelim, ama ismini alalım. Richard'a var mısın dedim. Tamamen sıfırdan başladık.

Richard Price: Senaryoyu yazabilmek için çok uzun zaman bilardo üçkağıtçılarıyla dolaşım. Eğer onlar hakkında bir film yapıyorsam ve açılış gecesi seyirciler arasında bilardo üçkağıtçıları olacaksa onların filmden nefret etmelerini istemem. Kimsenin, “Bu saçmalık!” demesini istemem. İnsanların, “Bunlar doğru,” demesini isterim. Dram ve aksiyonun olabileceği kadar doğru.

Bilardonun doğası şöyle; eğer deliğe sokulan top başına 7.500 dolar veriliyorsa, piyasanın önde gelen yüz bilardo üçkağıtçısından altmış o çatının altında toplanır. Gidip, “Selam, ben bir film yapıyorum,” diyebilirsiniz ve hepsi arkadaşınızdır, size içlerindeki göstermek isterler, çünkü bir şekilde hepsi birer hayalperesttir. Hepsi *Paranın Rengi*’ni bilirler, kitabı yani ve de *The Hustler* filmini, çünkü onların hayatlarının romantize edilmiş halidir. Rosevelt Otel’in lobisinde kırmızı yelekleriyle oynayan ve hileli vuruş teknikleri üzerine küçük broşürler yazan şu adamlardan da olabilirsiniz, ama bilirsiniz ki bilardo üçkağıtçılardan ibarettir. Modası geçmiş uzun saç modelleri, keten ayakkabıları ve Üyele-re Mahsus kıyafetleriyle bilardo çocuklarından ibaret.

*Senaryonun itici gücünü oluşturan neydi?*

Martin Scorsese: Eddie Felson’un çok güçlü bir adam olduğunu fark ettim. Düşündüm ki ilk filmde başına kötü bir olay gel-diye daha da güçlenmiş olmalı. “Kötülük mü görmek istiyorsun, sana kötülüğü göstereceğim,” diyordu. Yirmi beş yılda daha farklı bir dolandırıcı ve üçkağıtçı oldu. Artık bilardo oynamıyor, artık bunu yapmaya cesareti yok. Fakat genç yetenekleri görüyor, alıyor ve bu şekilde para kazanıyor. O genç çocuğu kanatları altına alıyor ve yozlaştırıyor. Ve bir zaman geliyor ki, eğitim sürecinde kendini de yeniden eğitiyor ve tekrar oynamaya karar veriyor. Bu, elli iki yaşında fikrini değiştiren bir adamın hikâyesi.

Paul Newman’la ilk tanıştığımda neden bu adamın elli iki yaşında tekrar bilardo oynamaya başladığını sordum. “Her seferinde kazanmıyorsan neden yarışyorsun?” diye sordum Paul’e. Gerçekten bir cevap yoktu. Bir süre sessizce birbirimize baktık ve dedim ki, “İşte film bu”

*Senaryoda hiç etnik materyal yok. Ama hepiniz çoğunlukla İtalyanlarla ve Yahudilerle alakalısınız.*

**Richard Price:** Bu etnik değil de daha çok kentli bir iş. Fakat ben dünyadaki herkes Yahudiymiş duygusunu yaşıyorum.

**Martin Scorsese:** Ben de herkes İtalyanmış duygusunu.

**Richard Price:** Ama bütün İtalyanlar Yahudi.

*Siz üçünüz nasıl birlikte çalıştınız?*

**Martin Scorsese:** Yazma aşamasında üçümüz sürekli değişiklik yapıyorduk, sürekli biraraya geliyorduk ve ortaya attığımız fikirleri ölçüp biçiyorduk. Sonunda yazma aşaması provanın yükünü de omuzlamış oldu. Yani film bittiğinde hâlâ provalar için iki hafta zamanım vardı –bu şimdiye kadarki filmlerim arasında ön hazırlığı en iyi yapılmış filmdi. Ayrıca Bob De Niro'yla çalışma şeklim aynıydı. Bir şeyler buluyorduk, ilgimizi çekiyordu -belki önce o ilgilenirdi ya da ben- ve biraraya gelip elimizdeki şeyde herkes kendinden bir şey bulabildi mi diye bakıyorduk. Derken bir yazar bulduk. İş her zaman gelip, filmde kendimi görüp göremeyeceğime dayanıyor; eğer kendimi ifade edebiliyorsa bunun bir sözcüsü, aracısı oluyor; bu örnekteyse Paul Newman karakterinin kişiliği vasıtasıyla kendimi ifade edip edemeyeceğime varıyordu iş. Acaba Paul de kendini ifade edebilecek miydi?

**Richard Price:** Şunu biliyorum ki, bu adamlar benim (işte romancıyım falan diye) tek başıma istediğimi yazmama izin verselerdi, hayal gücünün zorlandığı iyi bir senaryo olmayacaktı. Bunu ilk kabul edecek olan ben olurum. Farklı olabilirdi ve kendine göre bir değeri olabilirdi, ama filmin gerektirdikleri açısından, asla bu kadar iyi olamazdı.

**Martin Scorsese:** Kayda değer görüşmeler.

**Richard Price:** Saat dört. “Neden bu adam ille de bilardo oynamak zorunda?” Paul der ki: “Bilmiyorum çocuklar, yarışmak

zorundayım, yani bir milyon yıl sonra görüşürüz.” Büyük bir paket patlamış mısırla geri gelir.

**Martin Scorsese:** Dört kilo aldım.

**Richard Price:** Çünkü üzerine tereyağı koydurdun. Marty ve Paul’le çalışmak bana diyalog yazma konusunda çok şey öğretti. O harika replikleri yazmaktan her zaman gurur duydum, ama edebi diyaloglardı, şehirli ve edebi. Elmore Leonard’ın veya George Higgins’in yazdığı bir replik kâğıt üzerinde harika durur, fakat biri bunları seslendirdiğinde ayağa kalkıp, “Yazar! Yazar! Ne harika bir kulak!” diyesiniz geliyor. David Mamet işi bir şey gibi geliyor kulağa. Sadece birbirinize bakar ve devam edersiniz: “Vay, bu hakikaten gerçek bir diyalog.” Diyalog herkesi teslim almıştır, çünkü çok mükemmeldir.

Yani, onlar bir bakıma benim diyaloglarımın ayarını değiştirdiler. Her üç replikte bir usturaya yönelmedim. Tonlarca elmas değil de, onun yerine bir domates kasası dolusu elmas gibiydi.

**Martin Scorsese:** Tek bir elmasa ne dersin? “Kulağa yazılmış gibi geliyor,” diyebilirdim. Çok köhne. Paul de, “Kulağa nükte gibi geliyor,” diyebilirdi.

**Richard Price:** Ne gibi?

**Martin Scorsese:** Yazılmış gibi demek. Oyun gibi.

**Richard Price:** *Madem öyle*, benim problemim açıkçası kitaba geri dönmek. Çünkü senaryo yazmak için şimdiye kadar yazarlıkla ilgili öğrendiğim onca şeyi öğrenmemiş olmam lazım. Bu, softball’dan\* beyzbola geri dönmek gibi. Mesela, beş kelimelik bir cümleden daha uzununu nasıl yazarım, bilmiyorum.

**Martin Scorsese:** Benimle çalışırken – iki heceden daha uzun kelimeler işe yaramaz!

**Richard Price:** Bu sadece sizinle ilgili değil, bir devinim hızı, hareket edebilme meselesi. O yüzden, senaryo çalışırken kendi-

---

\*) Beyzbola benzeyen ancak daha yumuşak ve büyük bir topla oynanan oyun. (ç.n.)

mi sanki Leroy Neiman'mışım ve tepemde bir kamera varmış da başa baş giden atlar hakkında hızlı bir skeç yapıyormuşum gibi hissediyorum. Karakterin derinliklerine inemiyorum, çünkü beyazperdeye her şey tek boyutlu olarak yansıyor. İçsellik yok. Durup gülleri koklayamıyorsunuz; zamana karşı savaşıyorsunuz. Yavaşlamak ve düşünmek zorundayım: Burada gerçekten ne demek istiyorum?

Newman'ın sevdiğim diğer bir ifade tarzı da aklımda sadece dolaşan soyut ve biçimlenmemiş bir fikir varkenki tavrı. Newman, "Anlamıyorum, orada neler oluyor," der. Ben açıklarım, o da der ki, "Hadi söyle şu nefis küçük sırrımızı"

**Martin Scorsese:** Seyirci asla bilmeyecek!

Richard Price: Fakat öldürücü olan şeydu, toplantılara girdim, ellerim titrerdi, Newman senaryoya bakardı ve bence Kuran gibiydi, mükemmeldi. "Çocuklar," diye başlardı ve üç nokta... Ben Marty'ye bakardım, Marty de bana; sanki annemin bana, "Sana çuvalalayacaksın demedim mi?" deyişi gibiydi bu –ve tak, Newman'ın korkulan cümlesi gelirdi: "Bence burada bir fırsatı kaçıırıyoruz."

Martin Scorsese: Bir adam, "Bence burada bir fırsatı kaçıırıyoruz," türü bir laf sarf ediyorsa, bizim tepkimiz şu olur: Duyalım bakalım neymiş söyleyeceği. Hangi fırsat? Biz yakaladığımızı düşünüyoruz. Ama senin kaçırdığımızı düşündüğün ne; çünkü eğer mesela karakterin Nazi üniformalı veya siyah maskeli\* veya ona benzer bir şekilde olabileceği fırsatından bahsediyor-san, konuştuklarımız tamamen yanlış demektir. Fakat genellikle haklı oluyordu.

Richard Price: Connecticut'ta filmin gerçekten tamamlanacağını anladığım anı hatırlıyorum. Newman Marty'ye döndü ve dedi ki: "Oyuncuları zorlamak konusunda iyi misindir?" O da dedi

---

\*) *Blackface*, eskiden Amerika'da beyaz oyuncuların tiyatro veya sinemada siyah taklidi yapmak için suratlarını siyaha boyamalarını veya taktıkları siyah maskeyi ifade eden sözcük. (ç.n.)

ki: "Evet, harikayımdır, harika." Newman devam etti: "Hadi, yapalım o zaman." Düşünüyorum da: Hadi oradan, altı aydır bununla uğraşıyoruz; "hadi yap" da ne demek? Yani sadece bunu yaparmış gibi mi yapıyorduk?

Martin Scorsese: Sana bunu daha kaç kere söylemek zorundayım? *Günaha Son Çağrı*'yı [Martin Scorsese'nin son anda çuvallayan projesi] kabul ettirmeyi daha yeni başarmıştım yahu. Telefonda sana, "Kimseye söyleme. Hiçbir şey söyleme," deyip durmamın sebebi buydu.

Richard Price: Hâlâ çok mu erken?

Martin Scorsese: Hâlâ çıkmadı! Hâlâ çıkması gerekiyor! Etrafta, "Biz filmi yapıyoruz," diyerek dolaşıyordu. Ben de ona, "Kapa çenenin pislik, bir şey yapmıyoruz," diyordum. Önce Fox filmi yapmamaya karar verdi. Fox'un yapacağı türden bir film değil. Derken en problemlili süreç başladı, Fox'tan Columbia'ya gitmek. Oğlan rolünde Tom Cruise olsa bile hâlâ filme 'devam' diyecek birilerini bulmak zor.

*Ben Paul Newman'ın, şu otomatik 'evet'lerden biri olduğunu düşünüyordum.*

Martin Scorsese: Bilmem. Bence bu durumda, Newman ve Cruise olsa bile bunun gibi bir film, stüdyoların ihtiyacı olan bir şey değil. Kara listeden bile beter olan Amerika'daki sansür olayından bahsetmiyoruz ya da buna benzer belli bazı özgün hassasiyetleri olan zorluklardan. Artık bir projenin gerçekleşmesini istiyorsak, pek çok üslup kullanıp en ucuz şekilde yapmak zorundayız. Eğer söz konusu olan istilacı yamyamlar gibi büyük bir destan değilse, bu sektörde artık hiçbir şeyin garantisi yok.

Richard Price: *Zombileri Katleden Yamyamları Yiyorum.*

Martin Scorsese: Zaten sonra Columbia da filmi yapmamaya karar verdi. Disney'den Katzenberg ve Eisner ise filmi havada kaptılar.



Disney sizi sıkıntıya soktu mu?

Richard Price: Harikaydılar. Onlarla pornografik bir film yapabilirim, *Bambi Does Dallas*.

Martin Scorsese: Bütçeyi aşma riskine karşılık Paul Newman ve benim alacağım ücretin bir kısmına garanti olarak el kondu.

Paul Newman ve sizin gibi insanların ücretlerinin bir kısmına el konabilmesi inanılmaz bir şey.

Martin Scorsese: Bilmiyorum. Benim yaptığım gibi bir film sırda gözüküyor bu noktada.

Richard Price: Sinemaseverlerin yaş ortalaması kaç şu sıralar?

Martin Scorsese: İki. Hepsi çocuk.

Richard Price: İki etmesi için iki tanesininkini toplamak lazım. Filmlere kimler gidiyor? İzleyicinin yüzde doksanının *The Hustler*'i izlemediği doğru mu?

Martin Scorsese: Amerikan endüstrisinde olup bitenler suç teşkil ediyor. Eğer durum gerçekten berbat değilse bu benim açımdan yeni bir havadis olur. Ben belli projelere hapsolup kaldım. Umuyorum bir gün *Günaha Son Çağrı*'yı yapabileceğim, fakat bu ülkede ve bu ülke tarafından finanse edilerek olmayacak. Asla. Unutun bunu. Bu filmin Amerikan endüstrisiyle hiç ilgisi yok. Yani, Spielberg filmlerini seviyorum. Bu harika küçük çocuklara sahipsiniz. Fakat herkesin böyle şeyler yapması gerekmiyor.

Richard Price: Bu doğru. Evet bütün bu ergenlik öncesi dönemi insanları var, ama Brat Pack değiller, Wet Pack'ler.\*

Martin Scorsese: Ben Spielberg'le "Mirror, Mirror" (Ayna, Ayna) isimli yarım saatlik bir televizyon şovu yaptım –yayıncılık ağı

---

\*) *Brat Pack*, aktüel olarak başarılı ve popüler bir grup genç yazar veya oyuncuya verilen isim. Burada, ateşlenen hastanın başına ıslak mendil anlamına gelen *Wet Pack* kullanılarak, Hollywood Brat Pack'lerini eleştirmek için bir çeşit kelime oyunu yapılıyor. (ç.n.)

tarafından varlığı ihmal edilse de. Ama şu özel efektli şeylerden yaptığımı düşünemiyorum... o mavi ekrana konuştuğumu!

Richard Price: *Paranın Rengi*'nden beri elli projeyi geri çevirdim. Aslında insanlar oturup, "Tamam şu sıralar trend nedir? Dumanı tüten nedir? İhtiyacımız olan bu trendden faydalanabilecek birini bulmak," diyorlarmış gibi geliyor hep bana. Cinsel muziplikler içeren filmler bile artık yok. Her şey ısmarlama, yani iki başlı bir çocuk var veya şu kolları olmayan kızı kullanınız hiç olmazsa. Bu sapıkça, babası da cinsel değişim geçirmiş, bu gerçekten vahşice.

Bay Richard, *Bloodbrothers* ve *The Wanderers* filmlerinin senaryolarını siz mi yazdınız?

Richard Price: Hayır, yanlarına bile yaklaşıpamazdım, çünkü kimsenin bana kendi kitabımda ne yapmam gerektiğini söylemesini istemiyordum; oysa burada oyunun kuralları gereği bu olacaktı. En iyisi sadece sana verdikleri çeki almak ve hiç film yapmamaktansa kötü bir film yapmalarına izin vermek.

Ama ben her zaman filmleri sevdim. Biliyordum ki istersem senaryo yazabilirim, çünkü benim iki kitabım filmlerle birlikte ortaya çıktı. Yazmak istediğimi de biliyordum aslında.

Martin Scorsese: Senin açıdan endişelenmemim sebebi de bu, Richard. Senaryo yazmak konusunda bütün bu söylediklerin... İşte burdasın, sen bir yazarsın, aslında bu sana verilen bir hediye –boş bir sayfayı önüne alıp oturabilirsin ve bir şekilde kelimeler dökülmeye başlar, onlar üzerinde tam anlamıyla bir kontrolün var. Ve kalkmış, senaryo yazarı olmak istiyorsun!

Richard Price: Şey, son kitabım çok sıkı bir projeydi – bir inek doğurmak gibiydi – ve ben sadece bir süreliğine devam edebildim, sonra da biraz eğlenmek istedim.

Martin Scorsese: Bunu söylediğine inanamıyorum.

Richard Price: Yalnızlıktan yorgun düştüm. Bir grup etkileşimine ihtiyacım vardı. Hollywood'dan dışarı çıktığınızda, herkes

sizi itip kakmaya başlıyor, çünkü siz bir yazarsınız ve onlar gerçekten yazabilen insanlara huşu içinde bakıyorlar. Bu temas hali size kancayı takıyor, telefon görüşmeleri, uçak biletleri görüşmeler... İşinizi engelliyor.

Ayrıca işin aslı şu ki, roman yazdığınızda onda birlik bir para kazanıyorsunuz. Ama bir kez senaryodan para kazandığınızda, gelirinizin yüzde doksanını gönüllü olarak kesmek çok zor. Bu herkesin aklını çeler. Hayatınız değişiyor. SoHo'da bir çatı katı satın aldım ve karım hamile. (Doğurganlaştım.) Fakat Marty de bana, "Roman yazmaya devam et," diyor.

Martin Scorsese: Evet. Kendini hayat tarzında kısıntı yapmaya hazırlamalısın. Paranın olmadığı zamanlara alışmak zorundasın. Sırtını yaslayan gereken tek şey kendin ve yeteneğin. Bu anlamsız şeylere takılıp kalma. Uçaklara, görüşmelere ve bütün bu şeylere alışma. Sana her birinin içinde üç telefon olan dört tane karavan vereceklerini söylerler. Fakat film yapmak için gerekli olan bu değil. Daha ihtişamlı şeylerle ve daha çok parayla yapmak önemli değil. Önemli olan, kendi içinde gerçeği koruman ve kendi gerçekliğini yitirmemen. Bütün bunlar nasılsa filminde açığa çıkacaktır.

...VE KAN  
Richard Corliss, 1988\*



*İki adam, iki sıkı adam, Martin Scorsese'nin Manhattan ofisinin bekleme odasında oturuyor. Scorsese'nin bir sonraki mafya filmi için seçmelere mi gelmişler? Yoksa bir çift vasıfsız Willem Dafoe havari-si mi bunlar? Hayır. Günaha Son Çağrı'nın yönetmenini beklemiyorlar. Scorsese'yi görmek isteyen birilerini görmek için bekliyorlar. Lew Wasserman bir İsa katili olarak betimlenebilir, zaten şirketi sadece filmin dağıtımını üstleniyor. Film Scorsese yaptı. Peki, insanlar gözünü korkutuyor mu? Her şeyin açıkça ortaya konduğu, iki saatten fazla süren verimli röportajımızda, cevaplamaktan kaçındığı yegane soru bu oluyor. "Şey, şöyle diyelim; etrafta pek çok insan var. Mahremiyet ortadan kaldırılıyor ve herkes tetikte."*

---

\*) Film Comment, Eylül/Ekim 1988.

Tetikte ve oldukça aleni. Bu hal hem Scorsese'nin cesur Nikos Kazancakis uyarlamasına hem de Günaha Son Çağrı'nın gösterime girmesinden bir hafta sonra benimle yaptığı röportajına damgasını vuruyor. ABC Haber'in deyişiyse Haftanın Kişisi, rahip ve rahibelerle kendinin geçirdiğinden daha fazla vakit geçirmiş biriyle filmi üzerine konuşmaktan memnun. Ve bu filmi yapma macerasının ne kadar kişisel ve ne kadar evrensel -ve de ne kadar fevkalade- olduğunu anlatmaktan.

\* \* \*

*Aileniz inançlı mıydı?*

Benim annem babam Amerikalı olarak büyüdüler, İtalyan-Amerikalı olarak. Tek düşündükleri hayatta kalmaktı; babam dokuz yaşındayken çalışmaya başladı, uyumak için zar zor bir oda buluyordu. O koşullarda kavga etmek zorundasınız, kelimenin tam anlamıyla kız ve erkek kardeşlerinize ilgi ve biraz yemek için kavga etmek zorundasınız; başınız belaya girerse en az iki gece sokakta kalmayı başarabilmeniz gerek. Bu, hayatta kalmak demek. Ve ben Kilise'nin hayatlarına pek de etki ettiğini düşünmüyorum. İtalyan-İtalyan Katolikleri, benim asistanım Rafael Donato gibi, "Biz paganız. İyi anlamda pagan. Hayatın tadını çıkarıyoruz, Kilise'yi ise belirli bir perspektife koyuyoruz," diyorlar. Benim annemle babam da bunu yapabilirlerdi. Kilise özel hayatlarına derinlemesine etki etmeye başladığında, mesela kaç tane çocukları olması gerektiğini bildirmek gibi, benim ailem bundan kaçındı. Bunun hiçbir rahibin üstüne vazife olmadığını düşündüler. Kilise'yi asıl ciddiye alan kişi bendim.

Büyükannemde Kutsal Kalbin portresi vardı. Bir de Bakire Meryem'in ayaklarına dolanan bir yılanla duvardaki bir hücreye oyulduğu heykeli. Yatağın üzerinde de pirinçten İsa'nın son Pazar günü avuçlarından asıldığı o devasa çarmıh duruyordu. Ve kiliseye gittiğinizi, İsa'yı çarmıhta gördüğünüzü hatırlıyor musunuz? Ve yaralarının kanadığını? Ve altındaki o meleği, elinde bir kupayla? Ve kanın kupaya damladığını? En kıymetli kan! En müthiş film ismi: *En Kıymetli Kan*.

*İsa'nın ilk kez günaha davet edildikten sonra çölde geri dönerken giysisini açıp kalbini söküp çıkardığı sahne de bu ikonografinin bir parçası.*

Aslında Kazancakis'in kitabında olmayan ve bir Katolik olarak beni biraz dürtükleyen o sahne, Flemenk bir Kalvinist olan Paul Schrader tarafından yazıldı. Paul doğaüstü ve doğal olanın aynı ekseninde var olduğunu göstermek istedi. Zaten, en başından beri bunu yapıyorduk. Bir meleğin sonunda bir canavara dönüşebileceğini ve bir masadan sürünerek kalkabileceğini göstermek istedi. Ben bütün bunları dengeledim. Büyüdüğüm zamanki gibi, büyükanmem ve teyzelerimin bana apartmanımızda geçen hikâyeler -hayalet hikâyeleri- anlattığı zamanki gibi olmasını istedim. Doğüstü ve doğal olan aynı ekseninde. Burada başlı başına mesihle muhatapsınız. Yani, bir yılan yanından geçip gitmekteyse, yılanın konuşması lazım. Dış seste. Francis'i Konuşan Katır yapmayı denemeyin, ya da Leo'yu Konuşan Aslan yapmayı. Unutun gitsin! O, "Beni hatırladın mı? Ben senin kalbinim," diyen ses, Harvey Keitel'in sesi veya benim.

Bu yüzden Kutsal Kalp sahnesini yapmamız gerektiğinde ne düşündüğüm çok daha önemliydi. Şu durmadan didişip duran adamlar var, tıpkı İncil'lerdeki gibi. Akıllarından zorları varmış gibi: "İşte o benim, işte o benim, Cennetin Krallığı yaklaştığında O'nun yanı başında oturan ben olacağım. O'nun sağ kolu olacağım." "Hayır. Sağ kolu ben olacağım!" Histerikçe zırvalar! Yani hepsi didişip duruyorlar ve Yahuda bir azap haline geliyor âdeta. Sonra İsa geliveriyor ve dava birlikteliği. Herkesin biraraya geldiği demokratik konvansiyon. Birlik. Ve varlığı, herkesi arkasında birleşmek zorunda bırakacak kadar güçlü parıldıyor o anda. Hâlâ diyebilirsiniz ki havarilerin onu çölden dönerken kamp ateşinin ışığı ve etraftaki müzik ve başındaki alevle görmeleri, sadece De Mille'nin küçük bir dokunuşu. Bu kitlesel bir halüsinasyon, kitlesel bir hipnoz olabilir. Bilmiyoruz. Onları biraraya getirecek bir sembol –özellikle ayaklarını öperek "Adonai!"\* diyen Yahu-

\*) Eski ahitlerden 'Tanrı' olarak çevrilen bir sözcük. Yahudilerin Tanrı'nın adını dile getirmemek için kullandıkları 'YHVH' sözcüğünün yerine de kullanılır. (ç.n.)

da. İsa birdenbire Tanrı mı oldu? Bir saniye! Evet. Yahuda'nın buna ihtiyacı var. Diğerlerinin de buna ihtiyacı vardı –onun 'o adam' olduğuna ikna olmak için.

*Bu İsa Tanrı mı, yoksa Tanrı olduğuna inanan biri mi?*

O, Tanrı. O göz boyamıyor. Bence Kazancakis böyle düşünüyor ve film de bunu söylüyor, biliyorum ki ben buna inanıyorum. Kazancakis'in konseptinin güzelliği şu ki, İsa da bizim başımızdan geçen her şeye katlanıyor, bütün şüphelere, korkulara ve öfkeye. Bana sanki günah işliyormuş duygusunu hissettiriyor –ama işlemiyor, o sadece bir insan. Aynı zamanda tanrısal. Ve çarmıhtaki bütün o çifte, hatta üçlü belayla baş etmek zorunda. Benim bu filmi yönetme şeklim böyleydi, bu istediğim bir şeydi, çünkü benim kendi dinsel hislerim de aynı. Üzerine çok fazla düşündüm, çok fazla sorguladım, çok fazla şüphe yaşadım ve tabii iyi duygular da vardı. Pek çok iyi duygu. Sonra yine daha da çok sorgulama, düşünce, şüphe!

*Bu İsa aynı zamanda Ortaçağ'da kendini kırbaçlayanlar ve mistikler gibi bir tensel çileci.*

Bence tensel çile önemli. Demek istediğim, kendinizi kamçılayarak ortalıkta dolaşmanız değil, fakat disipline olmak önemli. Böyle bir film, yani 6 milyon dolarlık bütçesi olan, işte disiplin budur. Eğer Fas'taysanız ve güneş batmak üzereyse ve jeneratör çalışmıyorsa ve oyuncuların perukları düşüyorsa ve siz Bertolucci gibi 26 milyon dolarınız artı 100 bin figüranız olmadığını biliyorsanız – işte disiplin budur. Planlamanın başka bir yolunu buluyorsunuz. Bunun dışında, tıpkı [görüntü yönetmeni] Michael Ballhaus'un her depresif oluşumda bana dediği gibi: "Bu film bu şekilde yapılmak zorunda."

Tapınağı saran Romalı askerleri hatırlıyor musunuz, en sonunda? Sadece beş taneydiler. Aynı beş adam. İsa bir şeyler fırlatmaya başladığında kargaşa çıkaranlar da aynı adamlardı. Merdivenlerden aşağı inen Leviteler de bu adamlardı, merdivenlerden yukarı Leviteleri kovalayan adamlar da! İtalya'dan gelen beş adam.

On iki tane üniformamız vardı, fakat geri kalan yedi dublöre paramız yetmedi. Yani, bu çok ağır bir ceza.

*Filmin sonunda İsa'nın başına gelen 'fantezi' veya 'halüsinasyon' gerçekten şeytanca bir günaha davet değil mi?*

Kesinlikle. Yani, rahiplerin Katolik erkek çocuklarına sorumlu tutulmayacaklarını söyledikleri tek cinsel durum, uykuda orgazm olma halidir. Bu sanki istemsiz bir fantezi gibidir. İsa'da da durum aynı. Onu bu fanteziden dolayı nasıl sorumlu tutabilirsiniz ki? Kuşkusuz Katolik erkek çocuklarına öğretilen bir diğer şey de, eğer bu fanteziden keyif almaya başlarsanız bunun günah vesilesi haline geleceğidir. Bu da iyi bir film ismi olabilir: *Günah Vesilesi!*\*

*Sizin havarileriniz diğer kutsal temalı filmlerde izlediklerimiz gibi konuşmuyorlar, Martin Scorsese filmlerinin kahramanları gibi konuşuyorlar.*

Bunu bana Schrader söylemişti: “Eğer onları antik Suriye dilinde konuşturup altyazı koymazsan, kameranın arkasındaki kişi diyalog zamanına dair kendi ‘yanlış’ fikrini uygulayacaktır. Bu senin yanlış fikrin olacak. Benim de yanlış fikrim olabilir. Yirmi yıl önce George Stevens’in da yanlış fikriydi.” Ve haklıydı. Ama ben İncil’le ilgili eski destansı filmlerin sesinden uzaklaşmak, diyalogları daha sade ve daha çağdaş bir hale getirmek istedim. Jay Cocks ve benim senaryonun altı taslağında da yaptığımız aslında buydu. 80 parça diyalogu, her kelimenin üzerinde tartışarak yeniden yazdık. İsa Yahuda’ya, “Senin işin en zoru,” diyor. “İş?” Bu gerçekten doğru kelime mi, en basit, en etkili olan? Daha dolaysız yapın ki insanlar bu adamların kim olduğu hakkında bir fikir edinsinler, kitaplardan ya da resimlerden gördüklerinin dışında, şu an yaşıyor ve konuşuyorlarmışçasına.

Aksanlar da bunu sağlıyor. Havarilerin pek çoğu el kuvvetiyle çalışan, sert adamlar. Balıkçı Peter, antrepolardan gelen kaba bir

---

\*) *Occasion of sin*, Katolik öğretisinde kişiyi günah işlemeye yönelten ve ikna eden, gerek belirli doğal durumların ve gerekse insanogluna özgü zaafaların oluşturduğu dış koşulları tanımlamak için kullanılır. (ç.n.)



adam ve Brooklyn aksanı var. Peter'ı oynayan Vic Argo stüdyoda her an ağzında bir puroyla dolanıp duruyordu ve çekim vakti geldiğinde bana, "Puroyu atmam gerek, di mi?" diye soruyordu.

*Kötü adamların da, yani Şeytan ve Romalıların İngiliz aksanları var.*

Dışarıdan gelen herkesin konuşması kulağa farklı gelmeli. Otoriteye sahip herkesin de İngiliz aksanı olması gerek. Bu, Amerikalıların kulaklarına daha otoriter geliyor. Tıpkı İngiliz oyuncuların Amerikalı oyuncularından daha iyi olduklarının farz edilmesi gibi. Sadece İngiliz gibi ses vermek için mi Oscar kazanmakla ilgilenmiyorlar? Ben İngiliz oyuncuları seviyorum, Amerikalı oyuncuları da, fakat ortada ters bir snobizm söz konusu. Ayrıca Britanya İmparatorluğu, Roma İmparatorluğu'na oldukça benziyor. Onlar pek çok başka yerin yanı sıra Amerika'yı da işgal ettiler, tıpkı Romalıların Judaea'yı\* işgal ettikleri gibi.

*İnsanlar sinemada bu aksanları duyduklarında yanlış zamanda kıkırdadıkları oluyor mu?*

Bazı eleştirmenler filmin farkında olmadan komik olduğunu düşünüyorlar, ancak Jay ve ben öyle düşünmüyoruz. Bazen söylenenler ciddi, bazen ironik, bazen de komik. Kitaptaki öğelerden filmde koruduğumuz bir tanesi de, Lazarus'un bir türlü tamamen iyileşememesiydi. Yani, adam üç gündür ölmüş bir haldeydi. Boş verin, küçük budalanın teki zaten! Harry Dean Stanton'un "Naber ya?" demesinin sebebi de bu. Tamamen mizah duygusuyla yapıldı. Ve seyirciye bakarsanız, eşlik ediyorlar. Zebedee'yle\*\* olan ilk taş sahnesinde İsa, "Bu taşı al, benimki daha büyük," dediğinde histerik kahkahalar atıyorlar. Seyirci de bunu benimsiyor. Bir hikâye olarak benimsiyor. Bir film olarak.

Jay Cocks ilk genel gösterimini New York'ta Ziegfeld'de izlemiş ve arkasında, "Hallelujah!", "O'nun söylediği gibi!" diyen iki siyah kadın varmış. Son günaha davet başladığındaysa, "Aman

---

\*) Eski Filistin'in güney kesimi, günümüzde İsrail'in elindedir. (ç.n.)

\*\*) Oğlu İsa'nın müritlerine katılan Galile'li bir balıkçı. (ç.n.)

Tanrım, hayır! Hayır!” diyorlarmış. İsa çarmıha getirildiğinde de, “Bu bir rüyaydı! Bu bir rüyaydı!” demişler. Tıpkı olması gerektiği gibi.

*Film kesinlikle pek çok insana, uzun zamandır ilk kez İsa’yı ve sevgi üzerine verdiği mesajı düşündürttü. Siz öncelikli olarak Kutsal Kitabın bir taşıyıcısı olmak istemediniz, değil mi?*

Hayır ama her zaman bu kelimeyi -sevgi fikrini- ciddiye aldım. Bugünlerde inançlı biri olduğunuzu söylemek, özellikle de benim söylediğim gibi sıkça yazılı basına söylemek, çok havalı olmaya bilir. Ama ben gerçekten İsa’nın doğru fikre sahip olduğu kanısındayım. Bunu nasıl yaparsınız, bilmiyorum. Sanırım sizinle başlamak zorunda ve sonra çocuklarınız, karınız, anne babanız, arkadaşlarınız, iş ortaklarınız –ufak ufak dallanıp budaklanmaya, yayılmaya başlıyor, ta ki siz bir sevgi kümelenmesi yaratana kadar. Fakat çok zor. Yahuda’nın filmdeki repliğinin kahkahayla karşılanmasının sebebi de bu: “Başka bir gün dedin ki, ‘Bir adam sana tokat atarsa, öbür yanağını çevir’ Bunu sevmedim!” Kim yapar ki! Sana katılıyoruz Yahuda. Bunu nasıl yaparsın ki?

*Magdalene’yi canlandıran Barbara Hersley size 1972’de Günaha Son Çağrı’nın bir kopyasını vermişti. Siz de onu okur okumaz filmi ni yapmak istediğinizi mi düşündünüz?*

Hayır! Bitirmek altı yılımı aldı! Algılamaya çalıştım, evirip çevirdim, yeniden okudum, dili kullanmaktaki güzelliğiyle sarmalandım ve sonra fark ettim ki bu dili ben filme çekemem. Büyük bir kısmını *Taksi Şoförü*’nden sonra [1976’da] okudum ve *The Meadow*’un setinde Taviani Kardeşler’i ziyarete gittiğim sırada, 1978’de bitirdim. Kendi payıma biçilmiş kaftan olduğunu da o zaman anladım. Sık sık İncil’ler üzerine bir belgesel yapmayı düşünüyordum – fakat bunu Pasolini yaptı.

Paul iki senaryo taslağı yazdı ve Paramount bizi destekledi. Yapım tasarımcısı Boris Leven, keşif yapmak ve filmin bir görünümünü tasarlamak -bütün o kemerleri!- üzere Fas ve İsrail’e bir gezi yaptı ve çok güzel eskizler hazırladı. Harikaydı, çünkü ço-

cukken benim filmde tasarıma inanmamı sağlayan ilk insan oydu. Benim ailem tiyatroya gitmezdi ve ben hiç tiyatro tasarımı görmedim. Derken 1954'te *The Silver Chalice*'i gördüm, bu benim gördüğüm ilk teatral tasarıma sahip film idi, gerçekmişçesine tasarlanmamıştı. Daha önce rüya sekansları olan filmler görmüş-tüm ama bu başka bir şeydi, bütün film açıkça aynı biçimde yapılmıştı. Şimdiyse, otuz yıl sonra, başka bir dini epik film yapıyoruz. Boris'in film bitmeden ölmüş olması çok acı, ama yaptığı her şey filmde yaşıyor.

1983'e geldiğimizde, bütçe 12 milyon dolardan 13'e, hatta 16'ya tırmanmaya ve çekim programı uzamaya başladı. Her şey yolunda giderse Hollywood'a bir buçuk gün uçuş mesafesindeki İsrail'de çekim yapacaktık ve oyuncu seçimine pek de bayılıyor değillerdi. Aidan Quinn'i İsa olarak kabul edebilirlerdi ama diğer bazı oyuncular onları sinirlendiriyordu. Derken dini protestolar başladı; bir kiliseler zinciri bu filmin gösterilemeyeceğini söylüyordu. Biraz pahalı bir film yapıyorsanız, kârlı olacağı konusunda emin olamıyor ve bazı sinema salonlarında gösterim yapamıyorsanız, bazı organize grupların sert eleştirileriyle karşı karşıya kalıyorsanız...

Bu yüzden filmi bıraktılar. Sonra Fransız kültür bakanı Jack Lang hükümetin parasıyla filmi finanse etmeye çalıştı. Bu sefer de orada büyük fırtına koptu. Bu sırada benim dağıtımcım Harry Ufland, filmi stüdyolara pazarlamaya devam etti. Üç yıl boyunca fikri hayatta tuttu, tabii benim *umudumu* da. Bitiş yazılarında isminin baş yapımcı olarak geçmesinin sebebi bu. Fakat başka projelerde de yer aldı. Sonra ben 1987'de Mike Ovitz'i buldum ve üç ay içerisinde Universal'le bir anlaşma yaptık.

*Universal'in sinema endüstrisinin siyah takım elbisesi ve kara kalbi olarak tanındığını düşünürsek, bu biraz ironik bir durum.*

Universal gibi bir yerde böyle bir film yapacağımı asla düşünmedim. Film yapımcılığında belli tarzda filmleri temsil ediyorlar. Fakat Tom Pollock ve Sid Sheinberg'le tanıştıktan sonra yeni bir duruş fark ettim ve yeni olan bir açsözlülük. Hiçbir stüdyodan

böyle bir destek görmemiştim. Hiçbir şeyi değiştirmemi istemediler. Önerilerde bulundular; herkes birtakım önerilerde bulundu. Üstelik filmin zor satılacağını biliyorlardı. Fakat üç buçuk saatlik montajını ilk izlediklerinde kıpırdandılar, gözleri yaşlarla doldu ve filmi sevdiler. Her şeye vakıf olduklarını umuyorum. Halbuki Universal yönetmenlere karşı ne kadar sert biliniyorsa, bu filmi savunmak için de o derece sert davrandı. Ne kadar tokat yedilerse o kadar karşılık verdiler.

*Daha sıkı mücadele etmelerinin sebebi, filmin Yahudi aleyhtarlığını alevlendirdiği yönündeki iddialar olabilir.*

Bütün bunların sonucunda ortaya çıkan şu: Yahudi aleyhtarlığı. Ben bu eğilim karşısında gerçekten şok oldum. Buna inanmadım. Yani, para kazanmaya çalışan bir işadamlıya problemleri varsa, ona bir 'işadamlı' desinler! 'Yahudi' değil. Bu mide bulandırıcı. Aslında açıkça kendilerinin ne olduğunu ortaya çıkarıyor. Hatta Papazların da. Hymers daha sonra taktikleri için özür diledi.

Fakat filmin asıl işaret ettiği nokta, kimsenin, hatta Romalıların bile suçlanamayacağı. Bütün bunlar planın bir parçası. Aksi takdirde delilik olurdu. Demek istediğim, Yahudiler bize Tanrı'yı verdiler ve biz bunu yaptıkları için onlara 2000 yıl eziyet ettik.

*Sonuçta bütün bu tartışmalar filminizin daha fazla izlenmesini sağladı.*

Umuyorum ki bu tartışmalar filmin kablolu yayında gösterilmesine engel olmaz. En iyi kablolu kanalı olan Bravo bile, 30-40 protesto mektubunun baskısıyla Godard'ın *Hail Mary*'sini yayından kaldırıyorsa, filminizin ömrü konusunda kaygılanıyorsunuz. Bunlar olurken pek çok şey konusunda kaygılanmanız gerekiyor.

*Paramount'un projeyi yarıda kestiği 1983'ten, Universal'in devam dediği 1987'ye kadar sipariş projeler denebilecek iki film daha yaptınız.*

Günaha Son Çağrı 1983'te iptal edildikten sonra kendimi tekrar şekle sokmam gerekiyordu. Başarılı olmam lazımdı. Ve bu

projeler başarılı oluyordu. Önce *Geç Saatler* oldu, küçük ölçekte. Fikir şuydu, eğer *Son Çağrı*'yı yapma fırsatı yeniden çıkarsa onu da *Geç Saatler* gibi yapabilmeliydim, çünkü onu yapmak için sahip olacağım bütün para bu kadardı.

Mesele şuydu: Bir Hollywood yönetmeni olarak hayatta kalmak istiyor musun? Çünkü New York'ta yaşasam da ben bir 'Hollywood yönetmeni'yim. Yine de bir Hollywood filmi yapmaya çalışırken içimden bir ses, "Diğer tarafa git," diyor. *Paranın Rengi*'nde iki Hollywood yıldızıyla çalışarak bir Hollywood filmi yapmayı denedik. Daha doğrusu, ben filmlerimden birini bir Hollywood yıldızıyla yapmak istedim: Paul Newman'la. Bu aslında bir Amerikan ikonu üzerine film yapmaktı. Benim sıfırlanmamda payı olan da buydu. Yani bir düşün; Paul'ün yüzü! Bilirsiniz, ben her zaman kamerayı yeterince hızlı bir şekilde oyuncunun yüzüne yöneltirim -odaklanma ve hızlı takibin bir kombinasyonu-, tabii ki oyuncuyu öldürmeden! *Paranın Rengi*'nde Paul, Tom Cruise'u ilk kez görüyor ve "Bu çocukta dinamit vuruşu var," diyor, arkasını dönüyor ve kamera uçarak suratına geliyor. Her neyse, o gece çektiğimiz bölümlere baktık ve bunlardan dört tane görüp dedik ki, "Bu adamın bahtı açık! Harika bir yüzü var!"

Fakat *Son Çağrı*'yı yapmaya çalışırken hep Çalışmalar Devam Ediyor aşamasında kalıyorduk. Nihayet şimdi *Son Çağrı* çekilip bitirilmiş olduğuna göre sevgiyi tanımlamanın zorluğu üzerine başka bir film yapabilirim. Üç *New York Hikâyesi*'nden biri bu; Francis Coppola ve Woody Allen diğer ikisini yapıyor. Neredeyse on beş yıldır düşündüğüm bir şeylere dayanan senaryoyu, benim için Richard Price yazdı. Neredeyse ellisinde ünlü bir ressam ile işlerinin öznesi olarak kullandığı genç asistanı arasındaki ilişkinin sonunu anlatıyor. Dostoyevski'nin öğrencilerinden biri olan Anna Polina'nın günlüklerine dayanıyor. İlişkinin sonundan başlıyor ve en sonuna kadar devam ediyor. Diyaloglar çok canlı, çünkü Richard'ın böyle bir dokunuşu var, ama temelde bir adamın işiyle ve etrafındaki insanlarla ilişkisi hakkında. Sevebiliyor mu? Sevilecek bir insan mı? Aklındaki sevgi böyle bir şey mi? Eğer öyleyse, geçerli mi?

Şimdi de bir gangster filmi yapacağım, *Wise Guy*. Köklerime geri dönüyor olacağım –gününü gün eden o iki adama gerçek bir saldırı bu film. Tabii yine biçim üzerine çalışacağım. Biçimin yok edilmesi, yapının yok edilmesi, şu geleneksel film yapısının yok edilmesi. Öyle filmleri izlemeyi seviyorum; yapmayı sevmiyorum. Sıkılıyorum.

*Bunca zaman aklınıza takılmış bu filmi başardıktan sonra, bir şekilde sıkılmamak zor olmalı.*

Kendi kişisel projelerimden bir yıllığına uzaklaşmak ve iyi bir senaryosu olan, muhteşem oyuncuların rol aldığı Hollywood tarzı bir film yapmak istiyorum. Sete her gidişinizde, önceden her şeyi planlamış olsanız da ne kadar az şey bildiğinizi fark ediyorsunuz. Ya da belki de sadece unutuyordumdur! Setteki çocuklar, “Şimdi ne yapıyoruz? Üzerinden pan çekim mi yapmalıyız?” diye soruyorlar, “Bilmiyorum, muhtemelen montajda kaybederim zaten,” karşılığını veriyorum. Bu yüzden artık yaptığım şey hızlı düşünmek –her zaman hızlı konuşurdum ama artık hızlı düşünüyorum. Her zaman kafamın içinde kurgularım: sıkıştırma, sıkıştırma, sıkıştırma. Tabii ki, daha yeni 2 saat 40 dakikalık bir film yaptım!

1940’larda, 1950’lerde ve 1960’ların başındaki Avrupa filmleri ile Amerikan filmleri arasında sıkışıp kaldım. Ve bilmiyorum. Bir yere ait miyim, bilmiyorum. Sadece dikkatimi ne çekerse onu deniyorum. Amerika’dan para elde etmeyi deniyorum; bunu yapmak ve sistemin içerisinde kalmak zor olsa da. *Son Çağrı* Hollywood tarafından finanse edildiği, bir Amerikan filmi olduğu ve bir Amerikan stüdyosu sert eleştirilere maruz kalmayı kabul ettiği için çok mutluyum. Dev perdede gösterilen ve binlerce figüranı olan bir film yapmak istiyorum, eğer ilgimi canlı tutabilirsem. Gündelik ilgimi. Çünkü film çekmekten fiilen hoşlanmıyorum. Etrafta çok fazla insan, yanlış giden çok fazla şey, çok fazla kişilik var ve fazlasıyla rasyonel olmak zorundasınız. Rasyonel olmayı sevmiyorum. Zapt edilmeyi sevmiyorum.

Dilerseniz, tartışma konusu olan birkaç noktayı açıklığa kavuşturalım. Bazıları Mary Magdalene'nin randevu evindeki sahnede, İsa'nın bir seks şovu sergilemekte olan Magdalene'yi izlediğini düşünüyorlar.

İsa ve diğerleri röntgenci değiller. Bekliyorlar, gerçekten izlemiyorlar. Bazıları oyun oynuyor; iki siyah adam sohbet ediyor; İsa bekliyor. Magdala kervanlar için başlıca geçiş yolu ve tacirler burada buluşuyorlar. Fakat sahnenin asıl konusu cinselliğin İsa'ya olan yakınlığını göstermek, günah vesilesi. İsa çıplak bir kadın görmüş olmalı –mutlaka. Eee, biz bunu neden gösteremiyoruz? Keza, o zamanın barbarlığını da göstermek istedim, Mary'ye yapılan kepezelikleri. Kapının açık olması iyi. Hiç kapı olmaması daha iyi. O sahne birilerinin zevki okşansın diye yapılmadı; kadının yüzündeki acıyı göstermek için, İsa'nın ona karşı beslediği merhamet kadar ona karşı hissettiği cinsel tutkusuyla savaşını da göstermek için yapıldı. Onu her zaman istedi.

*Son yemekte İsa, "Bunu al ve iç, çünkü bu benim kanım," diyor. Kupa Peter'a geldiğinde de, Peter kanın tadını alıyor.*

Bu dönüşüm mucizesi. Bir filmde işte bunu görmelisiniz. Kan kilise için çok önemlidir. Kan hayat gücüdür, cevherdir, kurban etmektir. Ve bir filmde bunu görmelisiniz. Neredeyse her kültürde insan kurban etmek önemlidir, oldukça yaygındır. Ben Kudüs'teyken, belediye başkanı Teddy Kollek bana Filistinlilerin çocuklarını kurban ettikleri Gehenna Vadisi'ni gösterdi.

*Son Çağrı'da uzun, normal, sıradan ve esasen günahsız bir hayat görüyoruz. İsa'nın, Mary'nin kardeşi Martha'yla zina yapması dışında.*

Bu zina mı, bilmiyorum. Çokeşlilik de olabilir. O zamanlarki İbrani yasalarında çokeşlilikle ilgili bulgular var, ırkın yaygınlaşması uğruna. Fakat hatırlayın, bu arabolma işinde bütün işi yapan Şeytan. "İstediğin her şeyi elde edebilirsin. Bak, Mary Magdalene'nin başına gelenler için üzgünüm. Gerçekten üzgünüm, bir daha olmayacak. Aslında bu defa ikisini de al! Bir taneden fazlasına ihtiyacın var – ikisini de al!"

*İncil’lerde İsa başından beri Tanrı olduğunu biliyor mu?*

Belki evet, belki de hayır. Her türlü ima var. Matthew’da İsa ilk karşınıza çıktığında John tarafından vaftiz ediliyor; Tanrı sesleniyor: “O benim sevgili oğlum ki bununla kıvanç duyuyorum.” Fakat bence bu daha çok John’a vurgu yapıyor. Çünkü John bütün ilgiyi toplayan kişi. Yani bu adam bir idrak gücüne sahipti! Kala-balıkları nasıl yönlendireceğini biliyordu. Fakat on iki yaşındaki İsa’nın büyüklere takdim edildiği Lucas’ın İncil’i dışında, İsa’nın kutsal olduğunu bilip bilmediği gizemini koruyor. Yani bunun doğru olduğunu söylemiyoruz, sadece bunun, bir adamın seçim yapmak zorunda bırakılışının büyüleyici olduğunu, dramatik olduğunu söylüyoruz. Sanki bir seçim yapabileceymiş gibi – yani, eğer bir bünyede iki tabiat varsa, seçme şansı yok. Ama güzel olan şu ki, varmış izlenimi veriyor. Sonra da er ya da geç, “Beni geri al, Baba,” demek zorunda kalıyor. Bu muhteşem bir şey.

*Filmin son sözleri -İsa’nın son sözleri- yüzyıllar boyunca çevirmenleri hayrete düşürdü. Hangi kelimeleri kullanacağınıza nasıl karar verdiniz?*

Sözcüklerin gücünü ve anlamını koruyarak çevirmek çok zor. “Bitirildi.” “Tamamlandı.” “Sona erdi.” Bunları kullanamazsınız – pek bir Roy Orbison tarzı. Bize Katolik okulunda öğretilen çeviri nasıldı? “Tamamına erdirildi.” Kazancakis’in kitabında, “Üstesinden gelindi,” kullanılıyor. Çünkü İsa bir görevin, bir amacın üstesinden geliyor. Ben üç farklı versiyon çektim. İstediğim şey, İsa’nın günaha çağrının sonunda Baba’sına yalvarması gibi bir his oluşmasıydı: “Lütfen, eğer çok geç olmadıysa, eğer treni kaçırmadıysam, lütfen, geri gelebilir miyim, geri gelmek istiyorum!” Ve geri gelmeyi başarıyor ve sanki yukarı aşağı sıçırıyor, diyor ki, “Yaptık! Yaptık! Bir an için başaramayacağımı düşündüm – ama yaptım yaptım yaptım!”

*Bu günaha çağrısı filminizde yakalamaya çalıştığınız on yıldan sonra şimdi nasıl duygular içindediniz?*

Bir an için başaramayacağımı düşündüm. Ama yaptım yaptım yaptım!



# SCORSESE: İKİ KIYILI\* BİR HİKÂYE

Amy Taubin, 1988\*\*



“Bir kamerayla biçimsel hikâyeler anlatmak benim için çok zor. Kamerayı sürekli sil baştan öğreniyorum. Sanırım hiçbir zaman, acaba kamerayla hikâye anlatabilir miyim diye düşünmekten kendinizi alamıyorsunuz. Sabahları işe koyulmadan önce çok geriliyorum.”

İşin doğrusu, Martin Scorsese şimdiye kadar karşılaştığım en kaygılı yönetmen. Anlaşılan bu, verimliliğini engellemiyor. Fakat her biri son derece ilginç veya olağanüstü diye sınıflandırılacak onlarca başyapıtın yaratıcısının -ve Kubrick’le birlikte 1960-

---

\*) *Bicoastal*, hayatını New York, Boston gibi Kuzeydoğu Amerika kıyı şehirleri ile batı kıyısındaki Los Angeles, Seattle, San Francisco gibi şehirler arasında geçiren, iyi eğitilmiş ve kozmopolit kimselere verilen isim. (ç.n.)

\*\*) *Village Voice*, 25 Ekim 1988.

sonrasının başlıca *auteur*'ü- böylesine acı içinde ve üzgün olması hiç de adil gözüküyor.

Scorsese'nin üç bölümlü bir derleme olan (diğer ikisi Francis Coppola ve Woody Allen tarafından yapılan) *New York Hikâyeleri*'ni çektiği, bir zamanlar Duke Ellington'ın oturduğu River Drive'da 106. Cadde'deki evin merdiveninde oturuyorum. Alt merdiveni çatırdatan kişiye görüntü yönetmeni Nestor Almendros ve yanındaki kişi, evet, prodüktör Robert Greenhut, tanıtımcı Marion Billings ve senaryo danışmanı Martha Pinson'un korumacı bir şekilde etrafında kümелendiği, yönetmen sandalyesinde oturan Martin Scorsese. Ortam tedirgin, insana hastanelerdeki bekleme odalarını hatırlıyor, tek tük konuşmalar veya önerilerle asla konuşulamayacak noktaya gelmenin korkusu defedilmeye çalışılıyor. Bu senaryoda Scorsese, doktor, hasta ve hasta yakının karışımı bir işlev görüyor. Çekimlerde ve provalarda şaşırtıcı derecede yoğunlaşmış, hızlı anlayan ve otoriter biri. Arada sırada gergin bir şekilde huzursuzlaşıyor ve bir yandan "Tannhauser" in açılış müziğini mırıldanırken, bir yandan da eliyle kamera hareketlerini izliyor ve bu sırada hevesli hazırcevaplığını -konuşma tarzı en az Rober Pupkin'inki kadar zorlama, fakat neyse ki bu karakterin manyakça öfkesinden yoksun- keyifli cesaretlendirme patlamaları izliyor. ("Güzel fikir Joe, hevesimizi yitirmeyelim.")

Burada Heisenberg'in Belirsizlik Prensibi'ni dile getirmek zorundayım. Yapım ekibinin büyük bir kısmı uzun yıllardır 'Marty'yle çalışıyor. Ben bir yabancıyım, söylediklerine göre, Siskel *New York, New York*'un setini ziyaret ettiğinden beri Scorsese'nin setini ziyaret etmesine izin verilen ilk gazeteciyim. Yönetmenin tavırları benim yokluğumdakinden farklı olabilir mi? Bilmiyorum fakat ben onun tavırlarını bir çeşit canayakınlık olarak algılıyorum. Tamamen onun tarafına geçmem için beş dakika yetiyor.

Scorsese'nin, "Woody Allen vasıtasıyla ortaya çıktı," dediği proje, yönetmenlere hikâyelerin New York şehrinde geçmesi dışında hiçbir kısıtlama getirmiyor, tabii bütçe ve takvime bağlı kalmak dışında. ("Eğer bir takvimleri olmasaydı filmler harika

olurdu,” diyor şakayla karışık. “Bütün gün ortalıkta dolaşır ve çekim hakkında düşünebilirdiniz.”) Scorsese, elli yaşında bir ressamın, artık kendi kariyerini ve duygusal bağımsızlığını isteyen yirmilerinin başındaki asistanı ve âşığıyla olan ilişkisini anlatan bir film yapma hayalini on beş yıl sonra gerçekleştirme fırsatı yakaladı. “Sonundan başlıyor ve en sonuna kadar devam ediyor,” diyor (tipik bir Scorsese nüktesi).

“İlişkideki zorluklar yapılan işi besliyor gibi gözüküyor –kadın gideceğini söylediğinde adam gerçekten iyi çizmeye başlıyor. Öğrenci/öğretmen ilişkisinde bile belirgin yaratıcı kıskançlıklar ve durmaksızın birbirini sınama var. Bir çırağın gelişmek zorunda kalışı bana hep ilginç gelmiştir,” diye açıklıyor Scorsese ve ekliyor: “İkisini de seviyorum. Elimde değil.” (Bu eski sevgilileri Nick Nolte ve Rosanna Arquette canlandırıyor).

Aslında Scorsese ana karakteri bir yazar olarak belirlemiş, fakat senaryonun yazarı Richard Price onun bir ressam olmasını önermiş. “Çekimlere başlamadan iki hafta öncesine kadar,” diyor yapım tasarımcısı Kristi Zea (*Married to the Mob*’u yaptı), “Marty ressamın resimlerini görmememiz gerektiği kanısındaydı” Fikrini değiştirdiğinde Zea, Nick Nolte’un kişiliğine uygun resimler olarak Chuck Connelly’nin geniş peyzajlarını seçmiş.

Bu sabahki sahne önemli bir koleksiyoncunun evinde düzenlenen (etrafta kırmızı göz makyajlarıyla Japon garson kızların dolaştığı) smokinli bir sanat partisi –Holy Solomon Galerisi’nin düzenlediği bir sanat olayı. Gri sakallı Nick Nolte (daha çok Don Judd’a benziyor) davetliler arasında. Diyalogu ‘askeri istihbarat’tan gelen bir komisyon üzerine bir şakayla başlayıp, Vietnam’a yapılan sıradışı ve çarpıcı bir göndermeyle son buluyor. İlk çekim, 360 derecelik bir kamera doli ve kameranın, Nolte’un ve onlarca figüran arasında yaptığı hamlelerin bir koordinasyonunu içeriyor.

Oyuncular, kamera, kamera operatörü, yönetmen yardımcısı, set asistanları ve diğer ekip üyeleri küçük bir odada sıkış tıkları –o kadar sıkışık ki yönetmen ve görüntü yönetmeni dış koridora sığınmışlar. Scorsese telsize bağırıyor: “Ve MOTOR!” Sonra da Almandros’la birlikte video-teybin ekranından çekimi izliyor.

(Önemli sahnelerde videoyu kullanmıyor; oyuncularını kanlı canlı izleme ihtiyacı duyuyor.) AD başlama işaretleri ve Scorsese'nin yorumlarını ekibe ulaştıran bir aracı vazifesi görüyor.

Scorsese bütün çekimleri önceden planlıyor. Bana senaryodaki belli belirsiz çizgileri gösteriyor. "Önceden daha büyük çizimler yapardım," diyor. Sayısız provadan sonra birdenbire, kamera hareketinin biraz daha geç başlaması gerektiğini fark ediyor. Yayınlanacak kadar iyi olduğunu düşünüp bir tanesini beğenene kadar altı çekim geçiyor. "Bir problem sorun değil; ama iki tane olursa idare edemem." 12'nci çekimde sadece hareket daha zarif değil, aynı zamanda anlattığı hikâyenin özü de aydınlanıyor. "Mükemmele yakın," diye yorumluyor Almendros. "Evet, biraz kapalı olmasını seviyorum," diye cevap veriyor Scorsese.

Set değişimi esnasında soru sormak için sadece on beş dakikam var. Kolay başlıyoruz: New York'lu yönetmen olarak simgeleşmiş birinin Hollywood'la ilişkisi nasıl?

"Film yapmak için Hollywood'a gitmeniz gerek. Corman için *Boxcar Bertha*'yı yaptım. *Arka Sokaklar* Hollywood'da Corman'ın prodüktörü Paul Rapp'le çekildi. O bana 21 günde nasıl film yapılacağını öğretti. Sistemin içerisinde kişisel filmler yapmak hep zor oldu. Filmler çok pahalı. Araştırmaya devam etmek çok zor. Ben kendimi bir ölçek olarak kullanıyorum, elimden geldikince dürüst kalmayı deniyorum."

Scorsese *Günaha Son Çağrı* üzerine konuşmaya hevesli değil. Açıkça belli ki aldığı tepkiler iç acıtıcı olmuş. "Film Temmuz başına kaldı, önce filmi köktendincilere gösterdik. Ama ben dilerdim ki," ağlamaklı bir şekilde ekliyor, "planladığımız tarihte gösterime girebilseydi"

Ben filminden edindiğim izlenimi anlatıyorum ona; nasıl da hâlâ İsa imgesinin kökeninin görsel simgesiyle ilişkilendirilmesi gerektiğini düşünmeye devam ettiğimi ve yönetmenin bu simgenin tarihinin bir parçası olabilecek bir şeyler yapma ihtiyacının beni etkilediğini söylüyorum.

"Ben bu küçük imgeleri yaratmayı seviyorum. Kanayan Yürek. Ve o yaraları deşmeyi." Bir kez bittikten sonra filmlerini asla ye-

niden monitörden izlemediğini iddia etse de, bir süredir *Günaha Son Çağrı*'yı izliyor. "Tekrar tekrar anlatılmış hikâyeler duymayı seviyorum."

Bir sonraki proje Nick Pileggi'nin romanından uyarlanan, *Wise Guys*. Scorsese ve Pileggi senaryoyu yazıyorlar. "Geleneksel gangster filmlerinden farklı olacak. Ama ben tür filmleri yapmak istiyorum – belki başka bir müzikal. Eğer daha çok tür filmi yaparsam daha çok para kazanırım. *Günaha Son Çağrı*'da küçük bir vincimiz vardı. Gerçekten büyük bir vinç kullanmak eğlenceli olur."

# BİR ŞEYİ ONU ÖLDÜRECEK KADAR ÇOK SEVMELİSİNİZ: UZLAŞMAMA SANATI

Chris Hodenfield, 1989\*



Martin Scorsese bir gangster filmi daha yapmaya hazır. New York City'nin Küçük İtalya'sında büyüdüğü yıllardan kalma hatıraları var: parlak saçları, havalı takım elbiseleriyle iyilik dağıtan haydutlara ait zihinsel enstantaneler. Bunlar 1950'lerde veya 1960'larda olmalı: uyuşturucu ticareti eski geleneklerin hakkından gelmeden önceki nezaket dolu günlerde. Onun havalı katillerin artık var olmayan sistemini kayda geçirmek gibi bir arzusu var.

Şu proje -Nick Pileggi'nin kitabına dayanan ve televizyon şovuyla hiç ilgisi olmayan *Wise Guys*- tam bir kitle coşturucu, *Günaha Son Çağrı*'yı yaptığınız için çarmıha gerildikten sonra ihtiyacınız olan bir çeşit dolgun ticari başarı gibi geliyor kulağa. Sonra

---

\*) *American Film*, Mart 1989.

-kalın ve sarkık kaşlarıyla, bu kısa boylu ve etkileyici adam- size bu filmde bahsetmeye başlıyor ve hararetli patlamalar eşliğinde gittikçe hızlanan bir şekilde konuşmaya koyuluyor; gözleri keder dolu bir hüznle şiddetli bir neşe arasında gidip geliyor ve anlat- tığı şeyi hareket ve mizah dolu çok hoş bir hikâye haline getirir- yor. Derken arkasına yaslanıp bir kahkaha atıyor ve hikâyeye tam olarak Scorsese etkisi veren ihtarını yapıyor: "Seyircinin çileden çıkacağını umuyorum."

Provokasyonlar Scorsese'yi kolayca buluyor. Ve neler olacağını kim bilir? Filmler onun gözünde bir değişim şekli. 1977'de, ele avuca sığmaz bir eğlence ve bir eğlence demeti olacağına söz ver- diği bir sonraki filmi *Kızgın Boğa*'dan gayet hoşnut bir biçimde söz ediyordu. Derken hayatında berbat şeyler oldu. Boşanma, skandal, gazetelerde yazılanlar, gece ıstırapları. Scorsese'nin *Kız- gın Boğa*'nın senaryosu üzerine çalışan pek çok arkadaşı vardı ve hepsi kendi kişisel kargaşasını senaryoya ekliyordu. ("Eğer kişi- sel olmasa," diyor Scorsese, "sabahları orada olamam".) *Kızgın Boğa* bir boksörün hayatındaki gerçekliğe yaklaşmaya çalıştı. Ha- yatını kazanmak için insanları döven bir adam, hikâye haline gel- meye yeterliydi. Boksörün ve Scorsese'nin hayatındaki bütün ke- der ve umutsuzluk burada görülebilirdi. Eğer siz bunu gördüğün- züde çileden çıktığınız, ne bahtsızlık.

Size büyük bir yalanı satmak için gerçekliğin hoş anlarını su- nan yönetmenler var. Beyaz yalanlar söyleyen, yamalar yapan ve sonunda daha büyük bir gerçeklik bulma yolunu kaybeden hikâ- ye anlatıcılar var. Ve tabii, birileri onlara ödeme yaptığı sürece ekrana ne kustuklarına aldırmaayanlar da var.

Scorsese her daim gerçeğin ne olduğunu bilmiyor olabilir ama gerçeği arıyor. Günümüz piyasasında bu cesaret ister. Tamamen eğlence için yaptığı işler bile (*Alice Artık Burada Yaşamıyor*, *Son Vals*, *Geç Saatler*, *Paranın Rengi*) bir risk ve belirsizlik taşıyor. İsim yapmış filmleri (*Arka Sokaklar*, *Taksi Şoförü*, *Günaha Son Çağrı*) saplantının gücüyle dolu.

Scorsese'nin filmleri onu New York'un kaynayan sokakların- dan gelen cesur bir adam namıyla şereflendirdi. Oysa o tam bir

bulvar adamı. Şehir merkezindeki çatı katı manzarasını Manhattan'ın Yukarı Batı tarafındaki bir evle değiş tokuş etti. Evinden çıkıp şehir merkezini beyaz kanişiyle yürüyerek geçip, Brill Building'teki ofisine gelebiliyor olmayı seviyor.

Onu bulduğumuzda Scorsese, Woody Allen ve Francis Coppola'yla birlikte yaptıkları üç bölümlük bir derleme olan *New York Hikâyeleri*'nin kendi payına düşen kısmını bitirmek üzereydi. Böylesine elektrik yüklü bir halde olmasına rağmen üzerinde neredeyse bir ferahlık var. Üniforması yıllardır değiştirilmemiş gibi gözüküyor: ısmarlama yapılmış hoş bir gömlek, güzel deri ayakkabılar ve uyumsuz bir mavi kot pantolon. Giysiler derinlerdeki adamı sembolize ediyor. Kısaca, çatışma. Ve çatışma, tıpkı Laurence Olivier'ın bir defasında gözlemlediği gibi, dramın özü. Bu adam baştan aşağı bir dram. Bazen çok kırılgan, astımlı ve ölmeye hazırlanmışçasına Camille gibi öksürüyor; ama genellikle herhangi bir şeye muazzam ilgi göstermeye hazır gibi. Scorsese iyi eğitilmiş, kültürlü ve dikkate değer derecede hassas ve idealist bir adam, fakat şiddet dolu ve kendi kendine zarar veren bir geçmişin itiraflarıyla sizi sarsabiliyor. Hemen ardından şen şakrak ama çabuk parlayan enerjisiyle her şeyi silip süpürüyor; dünya ve içindeki her şey büyük bir oyun sahnesi gibi gözüküyor.

Bu günlerde Scorsese kitap okuyor ve bir şeyleri 'yeniden değerlendiriyor'. Son filmi daha ortaya çıkmadığı için hâlâ *Günaha Son Çağrı*'nın yaraları ve kötü şöhretinin cefasını çekiyor. Hikâyenin kendisi -doğasındaki insanilik ve ilahilikle boğuşan İsa- bazı tutucu Hristiyanları kızdırdı. Nitekim Scorsese'nin başlıca iki aşkının kombinasyonu olan sinemasal öğeler de pek çok film yapımcısını kızdırdı ve sinirlerini bozdu: Eski moda, Kutsal Kitap destanları ile 1960'ların başlarındaki Fransız Yeni Dalgası'nın anarşizminin bir karışımıydı.

Beyazperdenin görsel yüzeyi onun asıl kendini adadığı yer. Engellenemez bir dürtüyle, bir sahneyi canlandırmak için üslupsal gelişmenin bütün yönlerine kafa yoruyor ve bunu yaparken Alfred Hitchcock gibi görsellik dendiğinde ilk akla gelen kişilerle işbirliği yapıyor. Baş döndürücü kamera hareketleri onun ger-



çekliğinin asli unsuru, tıpkı olay örgüsündeki kanlı kurban etmeler gibi. Sanki gerçek hayatta algıladığı/acısını çektiği ne varsa bunlarla örtüşen bir yoğunluğu ekranda yaratmak istiyor.

Onunla daha önce 1976'nın başlarında bir grup sinema öğrencisiyle konuşacağı gün görüşmek istemiştım. *Taksi Şoförü*'nün gösterime girmesinden hemen sonraydı ve ona film stüdyolarıyla uğraşmanın nasıl bir şey olduğunu sormuşlardı. *Taksi Şoförü* iyi getirileri ve tuhaf bir kötü şöhreti biraraya toplamış olsa da, Columbia Pictures bunu hızlı ve ucuz bir yapım olarak tasarlamıştı. Halbuki Scorsese ruhunu bir hikâyeye açığa çıkarmıştı.

Öyle gözüküyor ki 10'uncu günde yağmur çekimlerin durmasına sebep olmuş. Bir kafede çekim yapıyorlarmış, Cybill Shepherd'ın ve Robert De Niro'nun konuştukları basit bir sahnenin çekimi. "Onları pencerenin kenarına oturttum," diyor Scorsese, "böylece bütün Columbus Meydanı'nı görebilirdiniz, arabaları, bütün şehri, her şeyi. New York, filmdeki asıl karakter. Pencerenin önünden bir araba geçiyordu; binlerce insan vardı. Öğlen vakti saat bir civarı şiddetli bir sağanak boşaldı. Ve durmak bilmedi. Siz olsanız ne yapardınız?"

O gün için herkesi eve yollamış. Alarma geçen stüdyo patronları belki de yapılması gerekenin oyuncularını beyaz bir duvarın önünde çekmek olduğunu söylemişler. Scorsese çekebileceği her şeyi çekeceğini, ancak beyaz bir duvar önünde çekim yapamayacağını söylemiş.

"O gece çok buhran geçirdim," diyordu Scorsese öğrencilere, "ve pek çok telefon görüşmesi yaptım. Bir arkadaşına 'Bu kadar. Benim filmi yapma yöntemimi beğenmiyorlarsa o zaman filmi yapmayacağım' dedim."

Ertesi sabah bazı beyanatlar yapıldıktan sonra Scorsese'ye her şeyin yolunda olduğu söylendi. Devam edebilirdi.

"Bu, bir şeyi onu öldürecek kadar çok sevmek zorunda olduğunuzu ettiğiniz anlardan biriydi," diyor.

Kompozisyon uğrunda ölünecek kadar değerliydi. İyi bir Katolik okulu öğrencisi olarak Scorsese içgüdüsel yolla tahayyülün gücünü anlıyordu. Hastalıklarla geçen gençliği boyunca günleri-

ni çoğu zaman kafasındaki filmlerde kullanmak üzere hikâye şemasına ayrıntılı çizgi roman çizimleri yaparak geçirmişti. (Bugün bütün filmlerindeki açılış jeneriği “Martin Scorsese Picture”dır.\*) Eğer onu, caddede yürüdüğünüzde eliptik şekiller, gelip geçen yüzler ve kapı önlerindeki gölgemsi karakterlerden oluşan fırtınalı bir geçit törenine tanık olduğunuz yüksek-enerjili New York şehrinde ziyaret ederseniz, onda gördüğünüz görüntü akışını daha kolay anlayabilirsiniz. Bunu yapmak benim birdenbire Scorsese filmlerinin bir görüntü fırtınası ve onun da aslında çılgın bir ressam olduğunu anlamamı sağladı.

“Onları yeterince filme bir alabilsem!” diyerek kabul ediyor gülerек. “Eğer kamerayı daha hızlı hareket ettirebilseydim, yapardım. Michael Ballhaus [*Günaha Son Çağrı*’nın kameramanı] ve ben denedik, fakat bu tehlikeli bir şeydi; kamera raydan çıkabilirdi. Üstelik doğrudan oyuncunun üzerine gidebilirdi!”

“Gerçekten! İşe yürüyerek giderken ben şehri böyle görüyorum! Ve çok hızlı yürüyorum, çünkü yürüdüğüm yol büyüdüğüm yol. Ben şehir merkezinin Aşağı Batı Yakası’nda büyüdüm. Bowery civarındaydı ve biraz korkutucuydu. Dışlanmışlarla doluydu, bazıları tehlikeliydi. Hiçbir şey bu ‘çok renkli aylaklar’a benzemez. Onlar için üzülyordum, fakat asıl olan okula gidene kadar sağ kalmaktı.

“Oralarda korkuyla yaşınyordu ama ille de öyle olması gerektiğini düşünmüyorum. Filmlerimin paranoya hakkında olduğunu söylüyorlar, ama bana göre, sadece katışıksız hayatta kalma mücadelesi.”

Görüntüyle tüketilmek ile bir yönetmenin gerçekliği arayışının hiç ilgisi yok elbette. Ortalıktaki pek çok güçlü ve işe yaramaz tipin, şatafatlı bir görsel tarz dışında sahip oldukları hiçbir şey yok. Tıpkı *New York Hikâyeleri*’ndeki takım arkadaşı Woody Allen gibi, Scorsese de ekrana kendi hayatının yansımalarına aldırış etmiyor. Sinema okulundan önce Scorsese rahip olmak için eğitim almış. Genişletilmiş bir öğrenci projesi olan ilk uzun met-

---

\*) Resim anlamına gelen ‘Picture’ sözcüğü, Amerikan İngilizcesi’nde aynı zamanda ‘film’ anlamında da kullanıldığı için burada bir kelime oyunu yapıyor. (ç.n.)

rajlı filmi *Kapımı Çalan Kim?* (1968) son derece inançlı bir genç adamın dünyevi zevklere çok daha düşkün kız arkadaşıyla ilişkisinde verdiği mücadeleyi anlatıyor. Onun deyişiyle, *Arka Sokaklar* da *Taksi Şoförü* de 'sahte azizler'le dolu. Bütün bunlar otobiyografik bir öz taşıyor. Ayrıca, yıllarca Cabrini Ana hakkında bir film yapmak istedi. *Günaha Son Çağrı*'nın bile dini inancının derinliğini göstermesi açısından biraz utandırıcı olduğunu söylese de. "Her zaman bunun üzerine düşünüyorum," diyerek kabul ediyor. "İnanıyorum!"

*New York, New York*'un (1977) evli iki müzisyenin aşk ve kariyerlerini harmanlamakta yaşadıkları zorlukları üzerine olması planlanıyordu. Fakat Scorsese boşanmaya doğru yol alırken ve karısı Julia Cameron, Earl MacRauch ve Mardik Martin'in senaryosunu yeniden yazmaktayken, aşk ve kariyerin harmanlanmasının imkânsızlığı ortaya çıktı. Bu imkânsız bir harman olmalıydı, ama hayatının bu çalkantılı döneminde Scorsese açısından öyleydi.

Gösterişli müzikal sahnelerin ve kaderine terk edilmiş bir aşk hikâyesinin hantal bir bileşimi olan *New York, New York*, Scorsese'nin film geçmişinde hoş bir durak olmayabilir, fakat özel hayatında önemli bir döneme işaret ediyor. Önceki üç filmi çok başarılı bulundu ve Scorsese kendini bir anda yıldız olarak gördü. Aslında bir vazife adamı değildi ve Band grubuyla ilgili bir belgesel olan *Son Vals'e* başladı, Bay Toad'un çılgın rock'n'roll patlaması gezilerinden birine katıldı ve bu birkaç yıl sürdü.

(Genç oyuncu Isabella Rosselini'yle olan sonraki bir evliliği de sona erdi ve şimdi *Günaha Son Çağrı* ve *Paranın Rengi*'nin prodüktörlerinden Barbara [De Fina] ile mutlu bir evliliği var. Hayatı çoğu zaman insana arkadaşları ve eşlerinin işbirlikçileri haline geldiği izlenimi veriyor.)

John Hinckley, *Taksi Şoförü*'nün kanlı finalinin Ronal Reagan'ı vurmak için kendisine esin kaynağı olduğunu iddia ettiğinde Scorsese daha yeni düze çıkıyordu. Buna kendisinin ünlü biri olduğunu 'iddia eden' başka bir çıldırmış yalnız adam hakkında yaptığı filmle, *Komedi Kralı*'yla karşılık verdi Scorsese.

O, en iyi filmlerinin kendisi için yaptığı filmleri olduğunu söylüyor. “*Arka Sokaklar*’ın gösterilebileceğini düşünmemiştim. Bu sahte bir alçakgönüllülük değil. *Taksi Şoförü* düşük bütçeli bir filmdi ve Schrader’in senaryosunu çok sevmişim, tam hayal ettiğim gibiydi. De Niro da aynı duyguyu hissetti. Üç silahşörler gibiydik. Film patladığında inan bana çok şaşırdım. *Kızgın Boğa*’nın da kariyerimin sonu olduğunu zannediyordum. Tıpkı su-rata inen bir yumruk gibiydi. Onları sarsan ve bir şeyler hissetmelerini sağlayan şiddet dolu bir filmdi.

“*Kızgın Boğa*’nın Amerika’daki kariyerimin az çok sonu olacağına karar vermişim. Şanslıydık ki onu çekecek parayı bulabil-dik, çünkü De Niro bir yıldız. Hollywood için son eser\* oldu-ğunu düşünüyordum. 1980’de gösterime girdiğinde bunun son ol-duğunu düşündüm; New York’a ve Roma’ya gidecek, azizler hak-kında belgeseller ve eğitici filmler yapacaktım. Televizyon filmle-ri ve bunun gibi şeyler yapacaktım.”

Scorsese bütün bunları üzgün gözlerle ve samimiyetle söylü-yor. Haklıydı, çünkü 1983’te Paramount biricik projesi *Günaha Son Çağrı*’yı öldürdü ve onu bir daha çekme şansını bulup bulma-yacağını bilmiyordu. Aynı yıl yönetmen Brian De Palma’yla bir öğle yemeği yediğini ve onun *Yaralı Yüz*’e yöneltilen gaddarca eleştiriler yüzünden depresyonda olduğunu hatırlıyor. “Hu-go’nun Yeri’nde oturmuş düşünüyorduk, ‘Ne yapabiliriz?’ diye. Brian belki öğretmenlik yapabileceğimizi söyledi. Birbirimize baktık. Öğretmenlik maaşı...” Sesi sefaletе doğru kayıyordu. “Ve öğreterek ne yapabilirsiniz ki?”

“Yapabileceğim başka bir şey varmış gibi görünmüyordu,” di-yor hü-zün dolu bir şekilde. “Kitap yazamam. Film senaryoları ya-zabilirdim ama ben onları yönetmek istiyorum.”

Amerika’nın en iyi yönetmenlerinden birinin kendini bu den-li ciddi ele alması insana gülünç geliyor, ama kuşkusuz bu ciddi-yet onu olduğu şey kılıyor. En akıl almaz olan da, sanki bir me-tal işçisiymiş gibi kariyerini istikrarsız diye yargıladığını işitmek.

---

\*) *Swan song*, bir efsaneye göre kuğunun ölmeden önce son kez ve en güzel ötüşü. Sa-natçının verdiği son eser için bir deyim olarak kullanılır. (ç.n.)

“Gerçekçi olmak gerek,” diyor bastırarak. “Hayatta hiçbir şeyin garantisi yok. Hiçbir şeyin. Hollywood’da yaptığım filmler bana birer armağandı. Ve bazen,” diyor ışıldayarak, “Bana bunun için para ödediler!”

“Çok şans yakalamanın hilesi bunu bir fiyat karşılığı yapıp yapamayacağınızdır. Kızgın Boğa günleri -filmde sadece dokuz dakikalık bir yer kaplayan dövüş sahnelerini çekmek için on haftalık, bütçeyi aşan bir çekim yaptık- geride kaldı. Tabii gişeyi kesinlikle garantileyen bir yıldız isminiz yoksa. Varsa... Belki.”

Zaten *Günaha Son Çağrı*’yı 6.7 milyon dolar gibi cüzi bir rakamla çarpıcı haline getiren şey buydu. Geciken ödemeler ve ufak tefek miktarlar konusunda oyuncularının dikkate değer derecede desteğini gördü.

Çok özenli olan Scorsese’yi genellikle bütün oyuncular seviyor. Kendisi de *Taksi Şoförü* ve Bertnard Tavernier’in *Round Midnight*’ında küçük, görünmez roller aldı. Ellen Burstyn, Robert De Niro, Paul Newman hep onun kanatları altında en iyi oyuncu Oscar’ı kazandılar. Marlon Brando’nun da önce 1974’te *Arka Sokaklar*’ı izledikten sonra, iki yıl sonra da onu ve De Niro’yu Thaiti’deki adasına davet ettiğinde, Scorsese’yi yönetmen koltuğuna oturtmayı denemiş olması hiç şaşırtıcı değil.

“Beş günlüğüne gel buraya,” dedi ve sonunda üç buçuk hafta kaldık,” diye anlatıyor Scorsese. “Hayatım boyunca saatin kaç olduğunu ve hangi günde olduğumuzu unuttuğum tek zamandı. Fevkaladeydi. Oradan ayrıldığıma çok üzüldüm. Bana bahsettiği fikirler muhteşemdi.”

Olayın ilgi çekiciliği çift taraflı, çünkü Brando ve De Niro aktör-kardeşler olarak tanımlanabilir. Her ikisi de sokak sanatçısı tarzını mükemmel yansıtan isimler. İkisi de şüphe götüren bir yığın taklitlerine esin kaynağı oldular.

“Birbirlerini yıllardır tanıyormuş gibiydiler,” diyor Scorsese hayretle. “Bir çeşit akrabalıkları var gibiydi. Herkes oldukça rahattı, hayatımda geçirdiğim en güzel zamanlardan biriydi. İkisi de benden çok daha dışa dönük insanlar, kuşkusuz. Kabak benim

başına patlayacaktı. Ben komik teselliydim, sanırım. Ne halt olup bitiyordu, bilmiyordum.

“Hiçbir zaman bir oyunculuk okuluyla ya da oyunculuk teknikleriyle ilgim olmadı. Oyunculara her zaman bir filmde yapılabilecek en zor şeyin, oturup biriyle sohbet etmek olduğunu söylerim. Seslenmek, atıp tutmak ve zırvalamak, bazen çok kolaydır. İki insan arasında geçen gerçek bir konuşma, incelik... Bence Brando ve De Niro'nun farkı burada ortaya çıkıyor. Bence, gerçekçiliği bir erdem haline getiriyorlar. Brando bu tarzı yarattı ve De Niro da onun izinden gitti. Duygusal derinlikleri var –bir sahnenin içinden suratlarının fotoğrafını bırakıp geçmiyorlar.

“Ben hayatımdaki en iyi işbirliğini De Niro'yla gerçekleştirdim. Lütfen seti terk eder misiniz dediğimde pek çok insan bunu anlamıyor. ‘Bu da ne? Dahi iş başında mı?’ Hayır, bu dikkat dağıtıcı. Benim De Niro'yla gerçekleştirdiğim bazı şeyler çok kişiseldi ve aktör için bunu sadece benimle yapabiliyor olması, başkalarının izleyememesi çok acı vericiydi. Bazı hatalar yapabiliirdi. Aslında çoğu zaman bu hatalar hata bile değildi. Araştırma süreciydi. Asıl olan samimiyet ve güvendi.”

De Niro'nun bir rolde ortaya çıkarmak istediği nedir?

“Durumun gerçeği. Bir insanın gerçekte nasıl tepki vereceği, sanırım. O size başka bir şey söyleyebilir. Benim söyleyebileceğim sadece şu; bizim çalışırken kullandığımız ibare, ‘Bu doğru değil. Bir şeyler doğru değil,’ şeklinde. Eğer ben o merceğin önünde dürüstlük görürsem, o lanet kameranın arkasında seviniyorum –bu kadarını söyleyebilirim.”

Scorsese'nin durumun gerçekliğini keşfetmek için sahip olduğu bir başka şans, *New York Hikayeleri*'ndeki kendi bölümü (üç parça da olayların geçtiği yer dışında birbirlerinden bağımsız). Baş rollerinde Nick Nolte ve Rosanna Arquette'nin yer aldığı, yazar Richard Price tarafından kaleme alınan *Hayat Dersleri* isimli bu bölüm de yine Scorsese'nin ruhunda yer alan başlıklardan sökülüp alınmış başka bir hikâye.

“1960'ların sonlarında Dostoyevski'nin *Kumarbaz*'ının filmini yapmak istemiştım. Paul Schrader 1970'lerin başında denedi, fa-

kat olmadı. Sonra, 1972 ya da 1973'te Jay Cocks bana, *Kumarbaz*'ın yeni bir çevirisini ve onunla birlikte Dostoyevski'nin metresi olan Paulina'nın onunla ilişkisi hakkında yazdığı kısa bir hikâyeyi de kapsayan *Paulina'nın Günlükleri*'ni hediye etti. Hepsi aynı kitabın içerisindeydi. Dostoyevski elli yaşlarındaydı ve Paulina da onun yirmi üç yaşındaki öğrencisiydi.

İlişki bittikten sonra *Kumarbaz*'daki baş kadın karakter olarak Paulina'yı yazıp, onu kendi sisteminden aforoz etmişti. Ve bildiğiniz üzere, borçlarını ödemek için kitabı dört hafta içinde yazması gerekiyordu. Dört haftanın sonunda sekreteriyle evlendi ve işte o zaman nihayet Paulina'yı kendi sisteminden çıkarabildi.

*Kumarbaz*'da olağandışı birtakım sahneler var; ikisi arasındaki aşağılamalar, aşk ve kavgalar. Bu yüzden yıllar geçtikçe ben de bunlardan bir şeyler çıkarmaya çalıştım. Onların ilişkisindeki öğelerin benim filmlerimde kendilerine karşılık bulunduğunu fark ettim. Kızgın *Boğa*'da da. Schrader'in kattığı bir şey olarak az şey bulunsa da *Taksi Şoförü*'nde de. *New York, New York*'taysa çok daha fazlası! Birlikte olmanın zorluğu, sevmenin zorluğu.”

Yönetmen, Mefistovari sakalını okşuyor ve önündeki havayı yokluyor. “Bunu nasıl ortaya koymalıyım? İlişkinin içerdiği acıyı ve acının nasıl olup da insanlar lehine ve aleyhine işlediğini? Bu acıya nasıl olup da ihtiyaç duyduklarını? Bu acıyla bir ilişkiye nasıl devam edebilirsiniz ya da diğerine, ve sonra diğerine? Sadece acı biriktirmek. Sadece kendi içinizde değil, aynı zamanda bunu diğer insana da geçirerek, çoğu zaman rızası olmadan. Veya intihar etmek. İntiharın pek çok çeşidi var; manen öldükten sonra bir elli yıl daha yaşayabilir ve bir kütük gibi ömrünüze devam edebilirsiniz.”

“Beni en çok etkileyen de bu işte, bir ilişkideki tutku. Her zaman çok yıkıcı olmayabilir. Bütün bu fikirleri kitaplarda ve Paulina'nın günlüğünde buldum. Hikâyesi harikaydı, çünkü önce *Kumarbaz*'ı okuyorsunuz ve Dostoyevski'nin onun hikâyesine dair yorumunu öğreniyorsunuz. Sonra günlükleri okuyorsunuz ve bir gerçeği fark ediyorsunuz. ‘Kapıya geldi Fyodor yine, ağlıyordu. Bunu yaptığı zaman ondan nefret ediyorum.’” Düşündüğü şeye gülüyor kahkahalarla. “Kız çok güzel olmalı.”

“Biz bu erkeği, bir yazar yerine, olağanüstü zengin olduğu halde Soho’da çatı katında yaşayan, 16 bin dolarlık kol saati takan fakat onu boya içinde bırakan bir ressam yaptık. Adamın o kadınlarla, asistanlarıyla sürekli ilişkisi oluyor ve bu ilişkiler daha en başından biteceği aşikâr olan ilişkiler. Çünkü belli bir yaştasınız (elli üç, elli dört gibi) ve ünlüsünüz, pek çok iş çıkarıyorsunuz ve yirmi üç yaşında kızlarla ilişkiye girmeye devam ediyorsunuz –onlar çocuk, kızınız gibiler. Dışarı çıkmalarına izin vermek zorundasınız, büyümelerine. Sizi incitecekler. Siz de onları inciteceksiniz. Umarım, hayat dersleri denen şeyde çok şey kazanacaklar. ‘Benden hayat dersleri alacaksın,’ diyor adam. Ve bu dersler duygusal açıdan öldürücüler. Yıkıcı darbeler gibiler.”

“Bence sonunda bu seri ilişkilere devam etmeye, acıyla ve aşılınmalarla ve tutkuyla baş etmeye ve işiyle baş başa kalmaya karar veriyor. Birlikte olmaları gereken insan o değil.” Yine acı dolu bir gülümseme. “Onun biriyle olması gerektiğini kim biliyor ki?” Scorsese oturuşunu dikleştiriyor ve merakla soruyor: “Acı, çalışmayı ne kadar körükler? Filmin başında birkaç hafta içerisinde açılacak bir sergisi var ve çizemiyor. Kadın ona âşık olmadığını söylediğinde çizmeye başlıyor.”

“Fakat belirtmeliyim ki,” diye uyarıyor, “bu bir hafif komedi”

Görünen o ki komedi Scorsese açısından olağan bir bölge; normal konuşma şekli, tıpkı Borscht Belt komedyenlerinin seri ateş halindeki konuşma dizileri gibi. Gerçek bir komedi yapsın ya da yapmasın, en azından Universal Pictures’a *Günaha Son Çağrı*’da ona verdikleri desteği geri ödemek için ticari bir film yapma ihtiyacını derinden hissediyor. Scorsese’nin sorunu şu; bir filmde gerçeklikle boğuşurken çoğu zaman seyircinin beklentileriyle çatışıyor. Yönetmen genellikle en cazip dram aracı olan ‘arzu giderme’yle oyalanmıyor.

Karanlık, şizofrenik *New York, New York*’un, “Film yapımcılığında yeni bir döneme yol açtı,” dediği *Star Wars*’tan sadece üç hafta önce gösterime girmesi, onun gözünde kayda değer bir şey mesela.





*Günaha Son Çağrı*'nın (1988) en etkileyici sahnelerinden biri.

Fakat 1976'da daha da önemli bir film gösterime girdi. Bu film *Rocky*'ydi. Filmin muzaffer sonu Hollywood patronlarını harekete geçirdi. Bir anda, bir önceki on yılda görülen cesur, maceraperest sinema anlayışı büyük ölçüde yok oldu.

“Bitti,” diyerek kabul ediyor Scorsese. “Yok edildi. İşin tuhafı şu ki, ben kendim de *Rocky*'nin sonunu sevdim. Filmi çok sevmedim ama sonunu sevdim. Kendimi iyi hissettim. Tarih boyunca en sevdiğim ve hayran olduğum birçok film bana kendimi iyi hissettiren filmler.”

“Fakat böyle bir film yapmak,” diyor başını sallayarak, “Asla yapamam. İnsanlara kendilerini kötü hissettiren filmler yaptığım için değil. Gidin *Günaha Son Çağrı*'yı görün! İsa sınırı geçiyor; cennete gidiyor. Kurtuluş dışında bu hayattan daha fazla ne isteyebilirsiniz? Hepimiz için! Kendinizi harika hissedeceksiniz!”

“Fakat beni korkutan da bu. Mutlu sonlarla biten filmlerinizi var, *Rocky* gibi insan ruhunun başarısını gösteren. Bir de daha gerçekçi, belli duygularla ve psikolojik karakter çalışmalarıyla

uğraşan filmler var ve bu filmler aynı canlandırıcı etkiyi vermiyorlar. 1950'lerden 1970'lere kadar ikisinin birarada varlığını sürdürdüğü görülüyor. Artık bazı filmlerin varlığını sürdürmeye hakkı yok gibi gözüküyor.”

“*Rocky* ve *Star Wars*'un ve Spielberg filmlerinin ortaya çıkışının en iyi tarafı, manevi açıdan canlandırıcı oluşları; sinema salonundan *Casablanca*'dan çıkar gibi çıkıyorsunuz. En kötüsü de duygusallar. Aldatmaca. Problem bu. Bunun neresinde yer alabilirim, bilmiyorum.”

“Gelecekte yapmak istediğimiz gözde projelerimiz var ama arada ben bazı güzel ticari filmler de yapmak istiyorum. *Paranın Rengi* kendi payıma güzel bir ticari denemeydi. Biçim ve üslupla ilgili kayda degecek kadar çok şey öğrendim. Neyin işe yarayacağını öğrendim.”

“Pek çok filmin o neşelendirici, aşkın duygusallığını yaratmak benim açımdan çok zor, çünkü bu gerçek değil.” Oturuşunu dikleştiriyor, bilmiş bir alaycılıkla. “Ben hakikatin müthiş elçisi olduğum için değil, sadece bunu sette yapmak çok utanç verici. Sahneyi nasıl düzenlersiniz? Aktörlere ne dersiniz?”

“Hiç şüphesiz filmlerin temelde gerçeklerden kaçış olarak görülmesi gibi bir problemimiz var. Eğlenceli vakit geçirmek istiyorsunuz. Bir süre sonra, mesela her Bergman filmini izlemekten bile çekinir oldum. Ev ödevi yapmak gibiydi.

“Fantezinin sağladığı gerçeklikten kaçışı, inanılmaz bir duygusallığın sağladığı kaçışa tercih ederim. Korktuğum şey yüzeysel beğenilere hizmet vermek. Artık derinlik yok. Derinlik diye ortaya çıkan şey artık genellikle basit bir karakter çalışması.”

Yüzü anlamsızlaşıyor. “Fakat onlar bir ürün yapıyorlar ve ürünün satılması gerek. İyi satanlar da fantezi ve duygusallık. Para kazanmak gerek. Parayı da seyirciye ne halt istiyorsa onu vererek kazanırsın!”

Oysa ki bununla mücadele etmesi bile, onun çileden çıkmaya ve seyircinin beklentilerinin aksini yapmaya hazır olduğunu gösteriyor. İsa'nın insancıl tarafını ve gangsterlerin kutsal tarafını göstermeye çalışan bir adamın her şeye hazır olması gerek.

Onun çıkmazı su katılmadık bir şekilde duygusal oluşudur belki. Uğraştığı duygu her neyse o konuda tutkulu olacak. Çevresindeyse küstah, bilgili ve güneşin altında olup biten her şeyden haberdar bir nesil büyümekte. Ve muhtemelen küstah ve mesafeli bir şekilde uğraşmayacaklarsa, ağır, insancıl, hassas çorbayla hiçbir şekilde uğraşmamayı tercih eden bazı insanlar -sorumlular arasında bile- var.

Scorsese teoriye kulak veriyor ve gerçekçi bir şekilde başını sallıyor. “Çünkü sömürölmek ve istifade edilmek istemiyorlar,” diyor duygusuzca. Başını eğip ellerine bakıyor. Böyle küçük bir adam için oldukça geniş ve dikkat çekici eller. “Onları suçlamıyorum.” Derken gözlerinde etkili, katı ve durgun bir bakış beliriyor. “Fakat günün birinde duygularla uğraşmak zorundasınız.”

# SCORSESE'NİN SAPLANTILAR SİNEMASI

Amy Taubin, 1990\*



Martin Scorsese, tam ölçülerine göre dikilmiş ütülü bir takım elbise ve lekesiz, cilalı yumuşak İtalyan ayakkabılarının içinde küçük ve kırılgan bir adam. Sakalını kestiğinden kaşları daha da gösterişli duruyor. Gözlerindeki kaçış -ya da mücadele- ifadesini fark etmeden önce yüzünde ilk algıladığınız şey onlar.

Kırk sekiz yaşındaki Scorsese çağdaş yönetmenler arasında bir anomali teşkil ediyor. Yirmi yılda, sinema endüstrisi tarafından finanse edilen tamamıyla kişisel, derinlemesine otobiyografik filmler yapmayı başardı. O hem bir sanat filmi yönetmeni (Bunuel veya Truffaut'nun Amerikalı muadili) hem de Hollywood'da bir 'oyuncu'. Çünkü filmleri kent kültürünün her ayrıntısı-

---

\*) *Village Voice*, 18 Eylül 1990.

na değiniyor, çünkü kullandıkları dil Hollywood kökenli ve bu yüzden ki filmlerinin Amerikan seyircisi üzerindeki etkisi hiçbir 'yabancı' filmin sağlayamayacağı bir etki. Scorsese, Amerikan sinemasına saygı filmleri yapmıyor. Daha ziyade, Amerikan sinemasının sentaksını kendi deneyimlerine uyduruyor.

Son filmi *Sıkı Dostlar* 25 milyon dolar civarındaki meblağla onun en geniş bütçeli filmi. Ticari bir başarı olsun ya da olmasın, endüstride Scorsese'nin dokunulamayanlar kademesine yükseldiğine dair bir fikir var. Tek bir filmin başarısızlığı artık onu yeni-sine başlamaktan alıkoyamıyor. Oysa Scorsese aynı fikirde değil. O her zamankinden daha kaygılı. "Sadece umut etmeye devam ediyorum," diyor sinirli ve anlık bir gülümsemeyle: "Yapmak istediğim filmleri yapmaya çalışıyorum."

Geniş bir Central Park manzarası olan ufacık apartman daire-sinin tavandan zemine kadar uzanan penceresinin tam önünde Scorsese, bir Eames sandalyesi bulunduruyor. Burası telefon görüşmeleri yaptığı ve eski filmleri izlediği yerlerden biri; yerden 300 metre yüksekte. Scorsese sınırı bilen bir adam. Kendiyle alay eder gibi olmasa bile (bundan hoşlanmadığını söylemiyorum) kendini sürekli dışarıdan izleyen, zarif bir hali var. Muhtemelen güç isteğinin altında yatan o aşırı utangaçlığını gizleme yeteneğinden yoksun. Koyu renk takım elbisesi (büyük ihtimalle Armani) ve zarifçe düğümlenmiş ipek kravatıyla Sicilyalı asilzadeyi canlandıran mağrur bir çocuk aktör gibi gözüküyor.

Görünüşleri her ne kadar farklı olsa da, yönetmen *Sıkı Dostlar*'ın kahramanı Henry Hill'le arasında bir paralellik olduğunu belirtiyor. "Henry hatırlayabildiği en eski tarihten beri gangster olmak istediğini söylüyor. Ben de NYU'nun sinema okuluna kayıt yaptırdığım andan beri bir yönetmen olmak istediğimi biliyordum. Bir yıl içerisinde ilk uzun metrajlı filmimi yapmayı planlıyordum." Başka bir benzerlik daha var; filmde önce bir çocuk olarak gördüğümüz Henry gibi, Scorsese de her zaman 'sıkı adamlar'ın dokunulmazlığı ve sertliğinin son derece farkında. Filmlerinden biri için yapılan bir basın toplantısında, yönetmene bu gangsterlere nasıl bu kadar yargılamayan bir gözle bakabildi-

gi soruluyor. "Sekiz yaşındayken bu insanlar hakkında ne düşünüyorsam, şu anki düşüncem de o," diye cevap veriyor Scorsese. Fakat Henry'den farklı olarak, Scorsese onlardan biri olamayacak kadar sağlıklı bir çocuktur.

Çocukluğunun büyük kısmını geçirdiği Küçük İtalya'da Scorsese'nin korunaklı bir hayatı oldu. Üç yaşından beri astımlı biri olarak (bir fısıf taşıyor ve onu sık sık kullanıyor) Elizabeth Street'de önemli biri olmaya giden aşıkâr güzergâhlar ona yasaktı; filmlerinde fetiş haline getirdiği erkek ayinlerinden dışlanmıştı. "Benim bölgemde insanlar oyunları ciddiye alırdı," diye hatırlıyor Scorsese. "Üzerlerine oynanan bahisler vardı. Bir çocuk topu düşürse, bahisçiler delirebilirdi. Ben sporda iyi değildim; spor benim gözümde lanetli bir şey haline gelmişti." Kilisede çok fazla zaman geçirdi ve babasıyla filmlere gitti. "Astımlı biri olarak sıkça sinemaya götürüldüm, çünkü benimle ne yapacaklarını bilmiyorlardı."

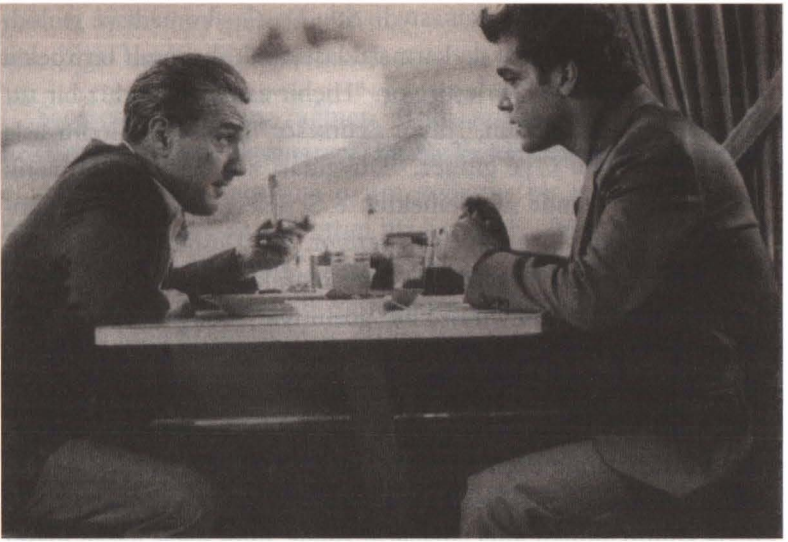
Scorsese'nin bir oğlan çocuğu olarak 'hipnotize olduğu'nu hatırladığı filmlerden biri Michael Powell'ın *Kırmızı Pabuçlar*'ı. Filmin inceliği ve histerisine olduğu kadar karakterlerine de kapıldığını söylüyor: "Zalimliği, güzelliği ve kendinden nefret edişiyle" menajere, "repliklerini dans ettiği gibi söyleyen" koreografa ve tıpkı Scorsese'nin *Günaha Son Çağrı*'sındaki İsa gibi görevine duyduğu özel tutkuyla aile hayatına ve cinselliğe duyduğu istek arasında bocalayan balerine (Moira Shearer). *Kırmızı Pabuçlar*'ın finalinde, umutsuzca eski aşkıyla biraraya gelmeye çalışan balerin, kendini Cote d'Azur garının iki katı arasındaki merdivenlerden atıyor, korkuluklarda dengesini kaybedip aşağıdaki rayların üzerindeki ölümüne doğru düşüyor. Scorsese'nin hafızasında kalansa (*Güneşte Düello*'nun sonunda Jennifer Jones'in kanayan elleriyle birlikte) Shearer'in kırılan bacağıının yakın çekimi ve ayak-kabıları kadar kırmızı lekelerle bezenmiş beyaz çorabı.

Onun üslubunun merkezinde muğlaklık var. Scorsese'nin İtalyan-Amerikan üçlemesi (*Arka Sokaklar*, *Kızgın Boğa* ve halihazırdaki *Sıkı Dostlar*) aynı zamanda hem içeride hem de dışarıda yer alan birinin bakış açısından, antropoloji ve psikodramı, tiksinti

ve empatiyi harmanlıyor. *Arka Sokaklar* açıkça en otobiyografik filmi. (“Kendimle, arkadaşlarımla ve kaçıp kurtulmakla ilgiliydi.”) *Kızgın Boğa* yasal bir şekilde insanları yumruklayarak ün ve servet elde eden bir adamın hikâyesi. *Sıkı Dostlar* kendilerine başka bir yön çizen adamlar, gangster olup artık ekmek almak için sırada beklemek zorunda kalmayacak adamlar hakkında. Filmle-ri artan değişkenliğin bir tasviri ve kritiği olmanın yanı sıra, yönetmenin konumunda da yükselen bir ivme yaratıyor, sokakta bile. *Sıkı Dostlar*’ın senaryosunu, en çok satanlar arasına giren romanı *Wise Guy*’a dayanarak yeniden kaleme alan Nicholas Pileggi, *Arka Sokaklar*’ın röportaj yaptığı gangsterlerin en sevdiği film olduğunu söylüyor.

Çamaşırvhaneye gittiğim Sullivan Caddesi’nde, pastanede çalışan adamlar gündelik hayatlarında videodan *Baba*’yı izliyorlar. *Arka Sokaklar* onların repertuarının bir parçası değil. Scorsese’ye Sullivan Caddesi’nden bahsettiğimde homurdanıyor: “Gerçek bir şey değil bu. Orası Village! İnsanlar kafelerde ezbere şiir okuyorlar.” Onun büyüdüğü (ve ‘son kalesi Mulberry Streets’ dediği) daha doğu bölgelerinde, Scorsese karakterleri gibi yaşayan adamlar gündelik ritüellerinin eski klasiklerle ortaya konuşunu ve gösterişli detaylarla tasvir edilmesini izlemeyi kafaya takmış olabilirler. Eril şiddetin alaycı eleştirisini, erkek taşkınlığının ve kadının evcimenliğinin komedisini görmezden geliyor olabilirler. Alt kültürün ötesinde, amansız bir doğruluk ve kederi gözden kaçırmak, bu filmleri egzotik kent hikâyeleri olarak görmek mümkün –kan ve makarnanın kutsanışı. Ne olursa olsun Scorsese’yi sinema endüstrisi için cazip kılan şey, yadsınamaz yeteneği ve filmlerinin ekonomik oluşunun dışında kanı eksik etmeyen tenkitçiliği. “Şiddet bir ifade biçimidir,” diyor kısaca. “İnsanların yaşama şeklidir.”

Scorsese’nin dediğine göre Warner Bros, *Sıkı Dostlar*’ı çok geniş bir tanıtım yapmaya karar verecek kadar çok sevmiş. “Aslında, o çeşit bir film olmadığını biliyordum,” diyor. Ama Warner önsezisini o lüks Sherman Oaks’ta yapılan bir öngösterimle test etmeye karar vermişti. “İnsanlar sinema salonundan öfkeyle ay-



Robert De Niro ve Ray Liotta *Sıkı Dostlar*'ın (1990) bir sahnesinde.

rıldıkları için bana sinirlendiler. Bu insanları böylesine etkileyici kılmamın bir rezalet olduğunu düşündüler.” Aslında Pileggi'nin kitabında Scorsese'yi etkileyen şey, soğukkanlı oluşu ve hatta rezilce davranışlara sevecenlikle yaklaşmasıydı. Bu kurnaz adamları enerjileri ve tek bir yöne odaklandıkları düşünme tarzları yüzünden seviyor, ölüm saçarken esrarlı havalarının altındaki kirli çamaşırları ortaya dökülse de. “Ben bunun gündelik banalligini sevdim. Suç ailelerinin patronlarının aksine Mafya'nın alt basamaklarındaki gündelik hayat. Gerçek işçi arılar. Bütün bunların hayat tarzını oluşturduğu bir bölgeden geliyorlar, bunu da ayrıca komik buluyorum. Onlar insanlar, mizah anlayışı olan insanlar ve uç noktada yaşanan bir hayatta mizah da uç noktadadır.” (Veya Freud'un ortaya koyduğu gibi: Suçlular ve mizahçılar “egoyu zayıflatabilecek her şeyi egodan uzak tutmayı başardıkları narsist bir tutarlılıkla ilgimizi üzerlerine toplarlar.”)

Sherman Oaks'ta onları şaşırtan sadece Joe Pesci'nin yarı ölü, derisi yüzülmüş bir bedene saldırması değildi; isabet eden son darbe olarak film müziğinde Tony Bennet'in “Rags to Riches”inin (Fa-



kirlikten Zenginliğe) başlamasıydı. *Sıkı Dostlar* komedi ve melodramı, bakış açısını daha da karmaşıklıklaştırmakla ihtişamlı bir rock'n roll Kukla Oyunu'yla birleştiriyor. "Hiçbir zaman dümdüz bir tür filmi yapmak istemedim," diyor Scorsese. "Benim filmlerim asla A'dan B'ye, B'den C'ye gitmez." Duyguları alışlagelmiş dramatik bir yapının içerisinde sabitlemektense, Scorsese duygusal değişimlerin filmi şekillendirmesine izin veriyor. *Sıkı Dostlar*'ın hayret edilecek kadar garip bir şekli var. Tam olarak başladığı yerde sona eren bir saatlik inişli çıkışlı bir gezintiyle başlıyor. Sonrasında Henry'nin her şeyi takip etmek zorunda olduğu -sosu karıştırmak, silahları teslim etmek, kokaini seyreletmek, helikopterden kurtulmak- kokaine bulanmış bir günün çılgınca betimlemesiyle doruğa ulaşan durmak bilmeyen bir bayır aşağı kayma hali de aynı şekilde absürd. Netice, ihanet ve hesaplaşmayla gelen korkunç bir son: Müzik silinip gidiyor ama cinayet sürüyor. Film nefes kesen hızını azalttıkça, izleyici tamamıyla devinimsel bir müdahilliğin o ana değin maskeleydiği bulantı ve tiksintiyi hissetmeye başlıyor.

Scorsese'nin coşkulu yönetmenliği -yuvarlanıyormuşçasına sizi etkisi altına alan, bu yüzden de gördüğünüz şeye şaşırmaya devam etmenizi sağlayan bir süreç- karakterlerinin başından geçenlerle uyum içerisinde. "*Sıkı Dostlar*'ın bir fragman kadar ya da *Jules ve Jim*'in başlangıcı kadar hızlı olmasını ve iki saat boyunca da böyle sürmesini istedim." Hız, filmlerinin diğer öğelerine de baskın geliyor. "Filmde," diyor, "eğer oyuncular bir şeyi iki kat daha hızlı yaparlarsa daha iyi gözüküyor"

Fakat Scorsese'nin filmlerinin gücü tamamen devinimsel değil; içsel. Filmlere dair en eski hatıraları kan dolu ve o şiddetin bedene yaptıklarıyla büyülmeye devam ediyor. *Sıkı Dostlar*'da en gaddar cinayetler bir defa değil, iki kez gösteriliyor ve böylece biz eylemi sadece hikâyenin akışı içerisinde değil, hikâyeyi sekteye uğratan fetişist bir gösteri olarak seyrediyoruz. İkinci seferde gülünecek hiçbir şey yok. Nihayetinde şiddet bize ölesiye kanaan bir bedeni göstermesini sağlayan bir araç. Ve eril kimliği iki yolla biçimlendiriyor: sadece acı verme kapasitesi değil, aynı zamanda acıya dayanmak. "Ben bu küçük imgeleri yaratmayı sevi-

yorum, kanayan yürek imgelerini,” demişti bir keresinde *Günaha Son Çağrı* hakkında. “Yaraları deşmeyi seviyorum.”

Scorsese kaygılarına rağmen, açıkça stüdyolarla iş yapmaktan hoşlanıyor. Çocuk ve sanatçıya bir başka katman daha dayatılıyor –ciddi fakat kent hayatına uyum sağlamış bir işadamı. Bu hâlâ üzerine denemeye devam ettiği bir karakter. “Ben bir oyunun bir parçası olmak istiyorum,” diyor Scorsese. “Hollywood’da oyunun parçası olmak için pek çok yara almak zorundasınız.”

Engin bilgi birikimi olan coşku dolu biri olduğu, baş döndüren bir akıcılıkla sinemadan bahsettiği için, arabulucuları ister istemez etkiliyor. Scorsese hiçbir zaman bir mega-hit eser ortaya koymadıysa da son beş yıl boyunca önemli stüdyolarla anlaşmalar yaptı. “İstedikleri şey tabii ki de başka bir *Taksi Şoförü*.” Sonraki filmleri hiç de öyle değildi. *New York, New York* ve *Komedi Kralı* ‘zor’ addedilirken, eleştirel anlamda bir başarı olan *Kızgın Boğa* bile çok para getirmedi. 1980’lerin başında kariyerinin iniş çıkışlı ilerleyişi göz önüne alındığında, Scorsese’nin konumunun şu an bu kadar güvence altında olması dikkat çekici. Bunda gizemli bir yan yok aslında: *Paranın Rengi*’nin (en az kişisel filmi) gişedeki başarısı muhtemelen *Sıkı Dostlar*’ın yapılmasını mümkün kıldı.

Yine de, çoğunlukla Hollywood’daki en güçlü adam olarak anılan menajer Michael Ovitz’in müşterisi olduktan sonra servetinin arttığına şüphe yok. Scorsese on yıldır *Günaha Son Çağrı*’yı yapmaya çalışıyor ve başarısız oluyordu; 1987’de Ovitz’le anlaşma imzaladıktan üç ay sonra prodüksiyona başladı.

Scorsese’nin çoğu filmi stüdyo tarafından finanse ediliyor olsa da şirket içi bir gelişim ve paketleme sürecinden geçmiyor. Nasıl oluyor da Küçük İtalya’dan bir *auteur* asıl sorumluluğu tür filmlerinin kurallarıyla hiç de uyuşmayan gangsterler hakkında bir filminden ortaklarına 25 milyon dolar kazandırmak olan bir grup şirket yöneticisini ikna ediyor?

“Onlara yalan söylemiyorsunuz,” diyor hemen. “İşinize saygı göstermeleri gerek, yani oraya sadece onları kandırmak veya pa-

ralarını almak için gelmediğinizi biliyorlar. Ayrıca senaryoyu sevmeleri gerek, görene kadar asla tamamen ne olduğunu anlamasalar da. Bu yüzden oyuncu seçimi gibi başka şeylere önem veriyorlar –bana da pek çok öneride bulundular ve neyse ki hiçbiri işe yaramadı, çünkü ben en başından beri Henry Hill'i Ray Liotta'nın oynamasını istediğimi biliyordum. Mike Ovitz işi korumak ve ortaya çıkarmak konusunda yapıcıydı, bu yüzden stüdyo da ben de istediğimizi aldık. Gişe rekorları kıran bir film den bahsetmiyorduk. Doğru dürüst yürütülürse biraz para kazandıracak bir şeyden bahsediyorduk.”

Scorsese *Sıkı Dostlar*'da De Niro'nun yer alacağını düşünmüyordu. “Bob’la birlikte çalıştığımız filmlerde neredeyse bütün sahnelerde o var.” Fakat soğukkanlı soyguncu/katil Jimmy Conway için oyuncu seçiminde zorlandığında De Niro bu rol için kendini önerdi. İkisi de aralarındaki iş ilişkisini tartışmaya açmıyor. Scorsese, De Niro’yu yönettiğinde kesinlikle sette başkalarının olmasına izin verilmiyor. “Bob gibi aktörlerle çalışırken,” diyor, “doğaçlama yapıyoruz. Önceden hesap ediyoruz, sahneyi tekrar yazıyoruz ve çekiyoruz.” Bazen doğaçlama devam ediyor, kamera kayıttı olduğu halde. (Scorsese *Taksi Şoförü*’ndeki meşhur kısa rolünü oynarken -“Bir 44-magnumun bir kadının vajinasına ne yapabileceğini biliyor musun?”- roller değişmiş ve De Niro onu yönetmiş. “Eğer karşımda Bob olmasaydı yapabilir miydim, bilmiyorum.”) Ne olursa olsun De Niro'nun varlığı birkaç milyon dolar daha vermesi için stüdyoyu cesaretlendirecekti.

Scorsese herkesi kendi tarafına çekme yeteneğine sahip. Sadece eğlenceli, zeki ve şaşılacak kadar açık yürekli olduğu için değil. O aynı anda hem hasta hem doktor, muhteşem becerileri ve otoritesiyle başkalarında koruma arzusu uyandıran bir adam. Delici bir matkabı andıran konuşma tarzı ve jestleri insana acı veren tedirginliğinden kaynaklanıyor. Bir fikre veya sürece tutkuyla sımsıkı tutunuşu kaygısını alt ettiğinde duyduğu rahatlama çok açık. Scorsese'nin her zamanki ekibi (bazıları ilk filminden beri onunla çalışan, yazarlar, prodüktörler, asistanlar, teknikerler ve hatta aktörler) sürekli Marty için endişeleniyor. Yorgun mu?

Depresif mi? Çok mu çalıştı? Bunlar kabul edilebilir korkular değil demiyorum. (Scorsese'nin herhangi bir anda sahip olduğu iş yükü, hayatı boyunca astımı olmamış yirmi yaş daha genç bir insana bile ağır gelirdi. Fakat bunda yönetmenin kırılganlığının da etkisi var: Bu kırılganlık etrafındakilerin iş ilişkileri ile onun sağlığına olan alakalarını ayrıştırmalarını zorlaştırıyor. )

Oyuna dahil olmak isteyen sanatçının ön yapım aşamasında bir filmi var, De Niro'nun bir sadist-katil olan Robert Mitchum rolünde yer aldığı 1962 yapımı bir gerilim filmi olan *Korku Burnu*'nun yeni bir versiyonu. Scorsese, Edith Warthon'un *Masumiyet Çağı*'yla devam etmeyi umuyor. Ayrıca, Pileggi ile bir 4'üncü yüzyıl Bizans film seti ve pek çok başka proje planlıyor. İtalyan-Amerikan filmlerinin bir üçleme olarak kalmasını tasarlamıyor. "Şüphesiz her zaman yeraltı hikâyelerine ilgi duyacağım. Fakat anne yapımı makarna ve evlenen insanlar üzerine şirin filmlere değil. Bunlara katlanamıyorum. Tamamen yapmacık."

Statüsündeki yükseliş baş yapımcılık gibi başka seçeneklerin önünü açıyor. Jim Thompson'ın romanından uyarlanan ve Stephen Frears tarafından yönetilen *The Grifters* bu sonbaharda gösterime girecek. Ayrıca ünlü *Henry... Serial Killer*'ın yönetmeni John McNaughton tarafından yönetilecek olan, Richard Price'ın yazdığı bir senaryoyla ilgileniyor. "Bu yapımcılık işini günbegün yürütemiyorum. Para hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Sanatsal açıdan tatmin edici olmayacağını bildiğime göre de bunu yapmaya ne kadar zaman ayırdığım konusunda dikkatli olmam gerek."

Bir *auteur* olarak başarılı olmanın bir yan getirisi daha var: Scorsese film koruması konusunda bir haçlı savaşçısına dönüştü; stüdyolarda lobi oluşturuyor ve arşivlenecek orijinal materyallerin yerini belirleyen bir derneği ofisinden yönetiyor. Tıpkı *Sıkı Dostlar*'ın artık ekmek için sıraya girmeyen gangsterleri gibi, Scorsese, tutkunu olduğu her filmi elde edebiliyor. Kendininkileri izlemeyi (*Günaha Son Çağrı* dışında) imkânsız bulsa da, sürekli film izliyor. "Yaptığım bu," diyor. "Burada oturuyorum, film izliyorum ve telefonla konuşuyorum. Hepsi bu."

Hâlâ her proje hakkında endişelerini açığa vuruyor. *Korku Burnu* hakkında da. Kasım'da nerede olacağını düşündüğünde tüyleri ürperiyor. Fileli bir kolonyal şapkaya ihtiyacı olacak, çünkü sivrisinekler onu çok seviyor. Ve tam bir tür filmi nasıl yapılır, bilmiyor. Hiçbir zaman yapmadı. "Belirli kurallar var –kame-rayı nasıl hareket ettireceğiniz gibi." Ve o iki işi birden yapmak istiyor –A'dan B'ye, B'den C'ye doğru giden, fakat tıpkı diğer filmleri gibi biraz çarpıtılmış bir film. "*Korku Burnu*'nun sonunda teknenin parçalandığı bir sahne var. Tıpkı gerçek filmlerdeki gibi," diyor alaycı bir kuşkuyla. "Buralarda izlediğimiz filmler gibi. Ben böyle gerçek filmler yapmıyorum."

Scorsese'nin şehir merkezindeki ofisinde en göze çarpan nesneler, bir film arşivcisi için vazgeçilmez olan referans kaynaklarla dolu bir kitaplık ve kâğıtlarla kaplı geniş bir çalışma masası. Duvarlar tıka basa film tanıtım fotoğrafları, resimler, çerçevelenmiş 35 mm.'lik bantlar ve posterlerle dolu: *East of Eden*, *The Life and Death of Colonel Blimp*... Ona şu veya bu andacını sorun, büyük ihtimalle üzerinde önceden biraz düşünülmüş bir kayıtsızlıkla herhangi bir stüdyo başkanının hediyesi olduğunu söyleyecek. Sicilyalı asilzadeye bir hürmet.

Çalışma masasının tam arkasında Titian'ın bir eserinin kopya baskısı duruyor –çarmıhta İsa. Eğer Scorsese masasındaysa ve siz de tam karşısında oturuyorsanız, başı çarmıhın tam üzerine denk geliyor. Bu muhtemelen bir tesadüf fakat kompozisyonun ironisi filmlerine layık. Onun dediği gibi: Oyunun içindekiler çok yara almak zorunda.

# “TRUFFAUT VE GODARD’IN TEKNİKLERİNİ SEVERDİM”

Gavin Smith, 1990\*



*Sıkı Dostlar’a kaynak olan malzemeye sizi çeken şey neydi?*

Kitabın bir eleştirisini okudum, temel olarak, “Tam da olması gerektiği gibi,” diyordu. Ben de kitabın son okuma kopyasını edindim ve kitabın kendiliğinden akıp giden üslûbundan, Henry Hill’in konuşma şeklinden ve muhteşem ukalalığundan gerçekten hoşlanmaya başladım. Sonra dedim ki, eğer tam da bu kitabın olduğu şey gibi yapılırsa harika bir film olabilir –gerçeğe, kurgusal bir filmin, bir dramatizasyonun olabileceği kadar yakın olan bir film. Aklamaya çalışmak, yapmacık bir şekilde karakterlere karşı büyük bir sempati[ye yol açmak] anlamsız. Filmde bütün yaptık-

---

\*) *Film Comment*, Eylül/Ekim 1990.

larından sonra Pesci'nin oynadığı karaktere karşı olur da bir şey hissederseniz ve öldürüldükten sonra ondan yana duygulanırsanız, işte bu benim gözümde ilgi çekici olan şeydir. Basitçe söylemek gerekirse böyle. Bu filmi [başka herhangi bir şekilde] yapmanın bir anlamı yoktu.

*Kurgu ve dramatizasyondan bahsettiniz. Sıkı Dostlar'ı ne tür bir film olarak görüyorsunuz?*

Onun bir belgesel olmasını umuyordum. (gülüyor) Gerçekten dalga geçmiyorum. *Sahnelenmiş* bir belgesel, bir belgeselin ruhu. Elinizde bir 16 mm.'likle, yirmi, yirmi beş yıldır bu adamlarla birlikte olduğunuzu düşünün: Neler yakalardınız? Hangi başka bir film 'gibi' olduğunu söyleyemem, benim zihnimde, 23'nü seyircinin daha önce hiç duymadığı ve duymayaacağı 25 farklı insanın adını aynı anda ansanız bile bunun hiç de önemli olmadığı bir belgeselin özgürlüğü[ne sahip]. Asıl mesele, insanların konuşma şekillerinin aşinalığı. Sonunda, görüntünün yüzünde donup kaldığı anda Ray Liotta, "Jimmy bana daha önce hiç gidip birilerine vurmaktan bahsetmemiştii. Şimdiyse gidip Florida'daki Anthony'yi benzetmemi istiyor," dediğinde bile. Anthony kim?

Bu bir mozaik, yüzlerin görünüp kaybolduğu bir dokuma. Frank Pellegrino tarafından canlandırılan Johnny Dio'yu sadece 1950'lerde görüyorsunuz, 1960'larda görmüyorsunuz ve derken hapisane sekansında yeniden boy gösteriyor. Beş-altı yıl boyunca başka bir şeyler yapmış ve geri dönmüş olabilir. Bu onların yaşama şekli.

*Arka Sokaklar'dan beri bu dünyaya karşı hissettikleriniz nasıl değişti?*

*Arka Sokaklar* benim ve bazı eski arkadaşlarımla başından geçen olaylara dair, biraz kurgulaştırılmış gerçek bir hikâye olması anlamında bana daha yakın. *Sıkı Dostlar*'ın gerçekten de benim tanıdığım insanlarla hiç alakası yok. Manhattan'da geçmiyor, sadece kasabada geçiyor; her şey birbiriyle alakalı olsa da, tamamen

farklı bir dünya. Fakat filmin ruhu yine tavırlarda yatıyor. Ahlak –hiç ama hiç yok. Tamamen ahlak dışı. Harika bir şey bu.

Eğer küçük bir oğlansan, mesela sekiz veya dokuz yaşlarında, bu insanlar bir şekilde sana karşı birtakım davranışlarda bulunuyorlar, çünkü hep onların etraflarında oluyorsun ve derken er-  
genleşiyorsun, birazcık daha büyüyorsun ve sana şimdiye kadar ne yaptıklarını, şimdi ne yapmakta olduklarını fark ediyorsun –ama işte en başında insan olarak onlara karşı hissettiğin duyguları hissetmeye de devam ediyorsun. Yani, bu bende bir çeşit ahlaksal soruya ve bir çeşit ahlaksal çatışmaya yol açtı. Ekranda ya-  
kalamaya çalıştığım şey bu.

*Mafyanın hayat tarzını hicveden Married to Mob hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Jonathan Demme'in filmlerini seviyorum. Hatta yapım tasarımcımız aynı kişi, Kristi Zea. Ama bu hiciv... Çok fazla plastik sandalye örtüsü var. Aslında benim annemin oturduğu daireye giderseniz, plastik sandalye örtülerini sadece kanepede değil seh-  
pada da görürsünüz. Yani, burada gerçeğin sınırı neresi? Bilmiyorum.

Özünde Demme'in filmlerinden hoşlanıyorum. Fakat İtalyan-Amerikalı bir şey olarak bakıldığında gerçekten karikatür gibi. Rosemary Clooney'den "Mambo Italiano"yu kullandığında gerçekten korkudan siniyordum, çünkü ben bir İtalyan-Amerikalıyım ve bizim unutmak istediğimiz belli şarkılar vardır! Bu yüzden Jonathan'a bunu kullandığı için yürekli olduğunu söyledim, "Mambo Italiano"yu kullandıktan sonra sadece İtalyanlar paçayı kurtarabilir. Demme'nin kapısı çalınıyor olabilir.\* (gülüyor)

*Sıkı Dostlar ve Arka Sokaklar, Baba'nın efsanevi Mafya versiyonuna karşı bir panzehir işlevi mi görüyor?*

Evet, kesinlikle. Arka Sokaklar tabii ki benim yıllarca yapmak için yanıp tutuştuğum bir şeydi. [Onu yaptığım zaman] Baba çoktan piyasaya çıkmıştı. Ama önemli değil dedim, çünkü bu, ke-

---

\*) Kapımı Çalan Kim? isimli kendi filmine gönderme yapıyor. (ç.n.)



limenin genel anlamıyla, antropolojyidi –insanların nasıl yaşadığı, ne oldukları, nasıl giyindikleri fikri. *Arka Sokaklar*'da o vasıf var –‘gerçeği aynen aktarıyorum’ vasfı.

*Sıkı Dostlar* da öyle. Özellikle de hal ve tavırlar bakımından. Hiçbir şey umurlarında değil, hele ki çok para kazanıyorlar ve iyi vakit geçiriyorlarsa. Ne karılarını, ne çocuklarını –hiçbir şeyi umursamıyorlar.

Baba herkesin -mafyanın içerisindekiler de dahil- mafyaya bakışını şekillendiren oldukça baskın bir film.

Evet, kesinlikle. Ben zaten *Baba*’ya *Baba II*’yi tercih ederim. Her zaman dediğim şekilde, destansı bir şiir gibi, *Morte d'Arthur*\*gibi. Benimkiyse sanki sokağın köşesinde konuşan bir adamı andırıyor.

*Sıkı Dostlar*'da çok fazla davranış görüyoruz, ancak psikolojik içebakışı es geçiyorsunuz.

Temel olarak benim ilgilendiğim şey, ne yaptıkları. Anlamışsınızdır, bunun üzerine çok fazla düşünmüyorlar. Oturup bunun üzerine kafa patlatmıyorlar: (gülüyor) “Allah, allah, biz burada ne yapıyoruz?” Cevap daha fazla para kazanmak, daha çok yemek ve bunu mümkün olan en az çalışmayla yapmak. Ben de bunun mümkün olduğunca gerçekçi ve ilkel olması için uğraşıyordum. Lafı dolandırmadan. İşte. Al. Basit. Ben daha ziyade bir hayat tarzını yansıtmak ve Henry Hill’i [Ray Liotta] esasında bunun için bir model olarak kullanmakla ilgileniyordum.

*Bunu trajik bir hikâye olarak gördüğünüzü söylediniz.*

Görüyorum, fakat filmdeki Ed McDonald [gerçek hayatta ABD avukatı] veya savunma avukatlarından birini canlandıran Ed Hayes [gerçek bir savunma avukatı] gibi birçok insan, “Bu adamlar hayvan ve hayat böyle,” diyecekler; belki de onları umursamayacaklar. Henry, Paulie’yi [Paul Sorvino] ikinci bir baba gibi görü-

---

\*) Sir Thomas Molery’nin Kral Arthur’la ilgili anonim hikâyeleri derlediği romanı. Türkçe’ye Mina Urgan tarafından çevrilmiş, *Arthur’un Ölümü* ismiyle yayınlanmıştır. (ç.n.)

yor; sadece bu adamları idol haline getiriyor ve onların bir parçası olmak istiyor. En sondaki geri dönüşü de ilginç, zaten olayı trajik yapan da bu, tabii benim gözümde.

Scorsese on Scorsese'de\* [*Faber and Faber tarafından yayınlanmıştı*] büyürken dönecek olmak, olunabilecek en kötü şeymiş gibi düşünüyordum demişsiniz. Henry ve yaptığı şey hakkında neler söylersiniz?

Bunu söylemek zor. Belki bir dereceye kadar trajedi. Henry'nin sorguya çekildiği sahnelerde, "Lütfen bana onu gösterir misiniz?" deniyor. Sonra onu süklüm püklüm bir halde görüyorsunuz ve Jimmy Conway'ı canlandıran Bob De Niro'yu gösteriyor. Kamera da Conway'e doğru hareket ediyor. Belki trajedi budur –hayatta kalmak için ailesini hayatta tutmak için yapmak zorunda olduğu şey.

"Henry Hill" Henry Hill'e karşı gibi bir şey bu –adamın tamamıyla hayali bir versiyonu.

Evet. Kitapta söylediklerine ve [kitabın eşyazarı] Nick'in [Pileggi] bana söylediklerine dayanıyor. Ben hiçbir zaman Henry Hill'le konuşmadım. Filmin bitmesine yakın bir kez telefonda görüştük. Bana bir şey için teşekkür etti. Sadece 30 saniye kadardı.

Siz onu Amerikan toplumunun bir aynası olarak kullandınız.

Evet, hayat tarzı bazı zamanları yansıtıyor. 1960'ların başında, kamera Henry'ye yöneliyor ve Henry lokantanın dışında ipek takımlarıyla beklerken "Stardust"ı\*\* duyuyor. Ve genç, sanki dünyadaki bütün umutlar onun içinmiş gibi gözüküyor ve dünyayı fethetmeye gidiyor. Sonra da onu Amerika'da gezintiye çıkarıyorsunuz. 1960'ların sonu, 1970'ler ve nihayetinde 1970'lerin sonundaki düş kırıklığı ve şu an ülkenin içinde bulunduğu durum. Bence yolculuğu bunları yansıtıyor.

---

\*) Richard Schickel tarafından yönetilen, Scorsese'nin annesinin, babasının ve kendisinin yer aldığı, Scorsese'nin hayatı üzerine 2004 yapımı, televizyonda gösterilmiş olan bir belgesel. (ç.n.)

\*) 1950'lerde çok popüler olan Billy Ward and The Dominoes'un Stardust (Yıldız Tozu) isimli şarkısı. (ç.n.)

Bu planlanmış değildi. Fakat karısının, “Bu haçı sakla,” dediği anla ilgili bir şeyler vardı; biliyorsunuz, daha sonra yaptığı şey, bir Yahudi seremonisi eşliğinde evlenmek, Davudun Yıldızı ve haçı birlikte takmak oluyor –onun açısından bir fark yok. Bunu filmde çok ağır bir şekilde vermek istemedim ama eğer belli bir değer için yaşıyorsanız belli bir noktada bir duvara toslarsınız. Öyle hissediyorum ki sadece gangster olan Henry açısından böyle değil bu, sanırım söz konusu olan eski maddiyatçılığa karşı manevi bir hayat.

Sıkı Dostlar, savaş sonrası Amerika’sının tüketim kültürünün geçirdiği evrimin bir tarihini veriyor gibi. 1950’lerin toyluğu ve romantizmi... bir çeşit masum şeytanlık ve dünyeviliğe duyulan hayranlık. Fakat sonunda belli bir noktada yozlaşmış hale geliyor.

Yozlaşıyor ve dejenere hale geliyor. Hatta bazı müziklerin kendi içerisinde dejenere oluyor olması da isabetli. Yozlaşmış bir şekilde söylenen “Unchained Melody”niz\* var, *doo-wop*’un\*\* vardı gibi –fakat siyah değil İtalyan *doo-wop*’u. Stacks öldürüldükten ve Henry bara gelip girdikten sonraki sahnenin film müziği olarak o var. Bob diyor ki, “Hadi, içelim, bu bir kutlama,” sonra da Tommy diyor ki, “Dert etme sen benimle ilgili hiçbir şeyi.” Bunun üstüne o inanılmaz *doo-wop* sürüp gidiyor ve bir bakıma müzik de katışıksız Drifters’tan, “Bells of St. Mary”yi söyleyen Clyde McPhatter’dan, Vito and the Salutations’a uzanan bir yolda yozlaşmış gibi.

Ben de “Unchained Melody”nin, the Vito and the Salutations versiyonunu seviyorum. Alex North onu başkasıyla birlikte yazdı –1950’lerin başında yapılan şu *Unchained* isimli filminden. Üstelik,

---

\*) Sözleri Hy Zaret’e, müziği Alex North’a ait olan şarkı, yirminci yüzyılın en çok cover’lanan şarkısı olarak biliniyor. 1955 yılında Todd Duncan tarafından *Unchained* isimli film için seslendirilmiştir. Righteous Brothers yorumu 1990’da *Ghost* filminin soundtrack’inde kullanılmıştır. The Vito and the Salutations’ın yanısıra Elvis Presley tarafından da seslendirilmiştir. (ç.n.)

\*\*) 1940’larda Afrika kökenli Amerikalılar arasında ortaya çıkan vokalin hakim olduğu blues müziğe verilen isim. Ancak daha sonraları R&B olarak nitelendirilen popüler müzik türüne doğru evrilmiştir. (ç.n.)

tanınmaz bir halde. Bu çılgınca ve ben bundan hoşlanıyorum. Sanırım önceki zamanların saflığına hayranım ve ... Aslında çok da hayran olduğumdan değil ama ben 1970'lerle 1980'lerde gerçekleştiren yozlaşmanın bir parçasıyım.

*Pop müzik genellikle filmlerde, en azından bir dereceye kadar seyirciye hangi dönem olduğunu belirtmek için kullanılıyor.*

Hayır, hayır, unuttun bunu, hayır.

*Arka Sokaklar*'da 1940'lardan gelen pek çok şey vardı. Asıl konu şu ki, inanın bana bir sürü yerde müzik kutuları vardı ve Beatles moda olduğu zaman [hâlâ] Benny Goodman, bazı eski İtalyan müzikleri, Jerry Vale, Tonny Bennett, *doo-wop*, rock'n'roll'un ilk örnekleri, siyahi ve İtalyan müzikleri de vardı... Çıkıp gelen ve son çıkan parçaları müzik kutusuna koyan bir adam var. [Fakat] bir mekânda takıldığınız zaman, bir grubun parçası olduğunuzda, yeni plaklar moda oluyor fakat [insanlar] eskileri talep ediyorlar. Ve onlar duruyor. Eğer adamlardan biri giderse veya birileri öldürülürse [başka hiç kimsenin] dinlemek istemediği, o adamın favori müziklerini atıyorlar. Oysa temelde bu adamların sevdiği belli başlı plaklar var ve onlar orada. Ne olursa olur, ne olursa olur...

*Neden en sonunda "My Way"i Sid Vicious söylüyor?*

Bu epey açık, belki fazlasıyla açık. Onun dönemi ama ayrıca Paul Anka ve tabii ki Sinatra'nın da –filmde hiç Sinatra olmasa da. Fakat "My Way" bir marş. Ben Sid Vicious'un versiyonunu seviyorum, çünkü şarkıyı bozuyor; üstelik onun hayatı ve ölümü bütün bu sistemin suratına inen bir tokat gibiydi, bir bakıma varoluşun asıl anlamı. Beni büyüleyen de bu –çünkü nihayetinde, işte onlar hepsi bunu kendi yollarıyla yaptılar. (gülüyor) Çünkü malum, biz de bunu kendi yolumuzla yaptık.

*Sıkı Dostlar'ın fetişize edilmiş gangster tavrıyla ters düşen rock'n'roll tarzı bakış açısı bana Nick Roeg'in yine 1960'ların karanlık tarafı hakkındaki Performance'ını hatırlatıyor.*

Ben de *Performance*'i seviyorum, evet. Gerçi hiçbir zaman tam olarak anlayamadım, çünkü o zamanların uyuşturucu kültürünü hiçbir şekilde anlamadım. Ama filmi sevdim. Müziğini sevdim, Jagger ve James Fox'un filmde olmasını da –muhteşem. Ry Cooder [şarkısı] "Memo to Turner"ı kullanmamın sebeplerinden biri de bu. Jimmy'nin, "Artık bu lanet olası uyuşturucuları kullanmayı bırak, bunlar senin beynini pelte haline getiriyor," dediği bölümde. Kapıyı çarpıyor. Silahları bagaja koyuyor ve birdenbire şarkının başındaki o inanılmaz akıp giden gitarın başladığını duyuyorsunuz. İşte o Ry Cooder. Ben geri kalanını da kullanamadım, çünkü sahne çok hızlı geçiyor.

1970'lerin uyuşturucu olayı önemli, çünkü ben bu çılgınlığın etkisini elde etmek istedim. Özellikle o son gün, sabahın altısında başlıyor. Yaptığı ilk iş silahları almak, bir doz kokain çakmak, arabaya binmek. Yani, çoktan uyarılmış ve heyecanlısınız, önünüzdeki gün için. Onun günü de çılgınca. Her şey aynı öneme sahip. Sos silahlar kadar önemli, Jimmy kadar önemli, uyuşturucu kadar, helikopter kadar önemli.

Amaç endişe ve düşünme sürecini üslûpsal olarak hissettirmeye çalışmaktı –uyuşturucu alan insanlar filmi izlediklerinde bunu fark edeceklerdir. Uyuşturucu alırken de zihninizin hızlı işleyiş şekli, gerçekten bunu bir hayat tarzı haline getiriyor.

*Filmin ilk bölümü kendine ait bir samimiyetin ve hırsızlar-arası-haysiyetin var olduğu bir çeşit idealize edilmiş yeraltı dünyası sunuyor. Gittikçe azalan bu hal Tommy ve Jimmy karakterlerinde yansıtılıyor.*

Doğru, doğru. Fakat Jimmy Conway mafya değildi. Mesele şu ki, bu hayata imzayı basıp giriyorsunuz, bu hayattan doğal olmayan bir yoldan çıkmak zorunda olabilirsiniz ve onlar bunu biliyorlar. Ah o eski güzel günler demiyorum. Komik bir şekilde -o kadar da komik değil- ama bir şekilde disipline dair bu insanların 1950'lerle 1960'larda sahip oldukları manevi düstura dair bir bozulma var. Bana kalırsa, artık uyuşturucu çok para ediyor ve gangsterler Kolombiya'da hükümetten adamları öldürüyorlar,

mafya onların yanında hiçbir şey değil. Onlar her zaman etrafta olacaklar, her zaman organize suç düşüncesi olacak. Fakat *Baba* filminde gösterilen eski, neredeyse romantik organize suç imajı artık geçip gitti.

*1970'lerle ilgili şekans, kontrolü kaybetmeyle, dağılmayla ilgili.*

Tamamen. Henry uyuşturucularla dağılıyor. Jimmy Conway'de dağılma çok daha ölümcül bir seviyede, [herkesi] yok etme. İlk olarak insanların kâğıt oynarken çok sayıda çekimleri var, vaftiz törenlerinde ve düğünlerde hepsi aynı masanın etrafında. Eğer düğüne bakarsanız kamera masanın etrafında dolaşıyor, daha sonra o masadaki herkes Jimmy tarafından öldürülüyor.

*Diğer başrol oyuncularınızdan farklı olarak Henry, kendi kişiliğinden emin gözüküyor. Sizin bakış açınızdan onun serüveni nasıldır?*

Siz biliyorsunuz, ben bilmiyorum. Salak durumuna düşmek istemem; sanırım bunun için bir cevabım olmalı. Belki filmin başında dışsesle saygı duyulma hakkında dile getirdiği şeylerde bulabilirim cevabı. Bence annesine ekmek almak için sırada beklememek, daha çok Henry'le alakalı bir şey. Bu kadar basit. Ve bir çocuğun bakış açısıyla, yangın musluğunun yanına park etmekten endişelenmeyecek, çok güçlü ve sırdaş bir insan olmak. İşte, Amerikan Rüyası bu.

*Bir kez statüsü olan bir hayat tarzını elde ettikten sonra, onun adına söz konusu olan ne?*

Bir şeyler onların hayat tarzında çok hızlı, çok çabuk ve şiddetli gerçekleşiyor, bunlar üzerine düşünmüyorlar. Joe Pesci ortalama bir ömür sürenizin olduğuna işaret ediyor –bir adamın kurnaz bir adam olduğu olgunluk dönemine ulaşması için tamamlaması gereken döngü; olgunluk dönemi sekiz-dokuz yıllık bir süre olabilir, ki ortalamalara göre bu sürenin sonunda ya öldürülür ya da büyük ihtimalle hapsi boylarsınız. Sonra da hapisle ev arasında gidip geldikleri o uzun dönem başlar. Sade-

ce en güçlünün ayakta kalabildiği yere kadar sizi aşındırmaya başlar bu.

Bence Henry kendisini maruz bıraktığı dehşetin hepsini nasıl yaşadığının ve artık çok geç olduğunun farkına varıyor. Yapılabilecek tek şey bundan kaçıp kurtulmak. Peki, bundan nasıl kurtulabilirsiniz?

*Henry bir muamma olarak kalıyor –yaptıkları onu lekelememiş ve sonunda sıradan bir adam gibi mutluluğa eriyor. Bu sonla neyi iletmeyi amaçlıyordunuz?*

Sadece çok basitçe, bu, kitabın bitiş şekliydi ve ben de söylediklerinden hoşlandım, onun tavrından hoşlandım: “Vay be, artık eğlence yok.” (gülüyor) Şimdi, bunu istediğiniz her yöne çekebilirsiniz. Bana kalırsa seyircinin ona sinirlenmesi lazım. Umarım sinirlenirler. Belki bunlara izin veren sisteme de sinirlenebilirler –bu çok karmaşık bir durum. Her şey birarada işliyor, bu adamlar, hukuk ve Adalet Bakanlığı. Eğer yaptıkları yüzünden kendini kötü hissetseydi bu yapmacık bir etkilene olurdu. En sondaki ironisi bence bir bakıma çok komik.

*Neden sonunda onu kameraya bakarak konuşturdunuz?*

Yapılabilecek başka bir şey düşünemedim, gerçekten. Sadece, filmi sonlandırmak için. Cidden.

*Filmi üslûpsal olarak nasıl kavramsallaştırıyorsunuz? Filmi senaryolara böldünüz mü?*

Evet, mümkün olduğu kadar. Her şey büyük ölçüde storyboardda vardı, kâğıt üzerinde olmasa bile notlarda vardı. Son zamanlarda aslında her resmi çizmiyorum. Ama genellikle senaryonun kenarına notlar alıyorum, kameranın nasıl hareket etmesi gerektiğine dair. Pek çok hareket olsun istiyorum ve bunların bütün film boyunca olmasını, sonunda üslûbun biraz bozulmasını istiyorum, bu yüzden kurnaz bir adam olarak son gününde bütün film kontrolden çıkabilirmiş, zıvanadan çıkıp uçup gide-

cekmiş gibi bir izlenim uyandırıyor. Nihayet, son bir buçuk makarada duruyor.

Amaç mümkün olduğunca, hatta normalde olduğundan daha da fazla hareket elde etmektir. Çoğunlukla da görüntü ve bilgiyle seyirciyi daha fazla bilgilendirebilmek (onları aşırı uyarıya maruz bırakmayı umuyordum) için çok hızlandırılmış, heyecanlı bir nitelik elde etmek. Karelerde pek çok şey var. Çünkü çok zengin. Hayat tarzı çok zengin –bu hayat tarzıyla aramda bir aşk-nefret ilişkisi var.

*Dondurulmuş karelerin böyle dramatik bir şekilde kullanıldığını gördüğümü hiç sanmıyorum –bir anı dondurmak ve hikâyeyi durma noktasına getirmek.*

Bu, belgesellerden geliyor. Görüntüler duruyor; hayatına bir mim koyuluyor. Herkes bazen darbeyi yemek zorunda, BOM: dondur ve sonra elinde kırbaçla geçmişe git. Orada neyle karşı karşıyasınız? Henry'ye kötü muamele eden babasıyla mı –bilirsiniz şu bildik hikâye: Babam beni dövdü o yüzden ben böyle kötüyüm. Hiç de öyle değil. Sadece diyorsunuz ki, “Dinle, dayak yedim, hepsi bu kadar, ziyanı yok.” Hemen ardından o patlama ve donmuş bir kare, Henry'nin karşısında donup kaldığı –cehennem gibi, cehennemde alevler içinde bir insan. [Henry] “Bunu saygıdan yaptılar,” diyor. Bu açılış sekansında dondurulmuş karelerin nerede olduğu çok önemli. Küçük bir çocukken belli şeyler insanın kafasına yerleşiyor.

Dondurulmuş karelerin hepsi temelde Truffaut usulü. [Üslup] *Jules ve Jim*'in ilk iki üç dakikasından geliyor. 1960'ların başından aklımda yer etmiş Truffaut ve Godard teknikleri –onların en sevdiğim tarafı hikâyenin çok da önemli olmaması: “Dinle, hemen şimdi yapacağımız şey bu ve ben hemen dönerim. Bu arada şu adam var ya, öldü. Sizinle sonra görüşürüz” tarzı.

Ernie Kovacs 1950'lerde televizyonda öyleydi. Televizyondaki bir komedi şovunun formatı hakkında düşündüğünüz her şeyi güzelce yok edişini seyrederek çok şey öğrendim. Durup kamerayla konuşabilir ve garip şeyler yapabiliirdi; tamamen gerçeküstüydü. Belki başka bir kuşaktan olsaydım Keaton'dan bahsedebil-



lirdim. Fakat ben Keaton'la büyümedim, ben televizyonun ilk zamanlarında büyüdüm.

*Veya benim kuşağında büyümüş olsaydınız Pee Wee'nin Playhouse'undan (Oyun Evi) bahsedebilirsiniz.*

Evet, yine sekteye uğratılan anlatı –bir buzdolabını açıyor, bütün şov içeride ve kapıyı kapatıyor. Bu harika. Pee Wee Herman'ı seviyorum. Şovu kaydediyorum. Son Çağrı'yı çekerken kasetleri Fas'a getirtmiştik; Pazar günleri PAL sistemde izliyorduk. Evet. (gülüyor)

*Sıkı Dostlar pek çok sahne boyunca zaman atlamaları kullanıyor: Birinin kapıda dikildiğini görüyorsunuz, sonra birdenbire sandalyede oturuyor, sonra da...*

Olayların gidişatı bu şekilde. Hızlı hareket etmek zorundalar. Ben bütün geleneksel film çekme yöntemlerini bozmaya meraklıyım. Bir adam içeri geliyor, oturuyor, açıklama veriliyor. Açıklamanın canı cehenneme –onu dış sesle yap, eğer ille de gerekliyse. Sahneyi de hemen aralıksız atlat. Rastgele değil. Çekimler planlanmış durumda, bu yüzden nerede kesileceğini biliyorum. Hareket sahnenin ortasından çıkarılıyor, fakat ben nerede keseceğimi biliyorum, bu yüzden ilginç oluyor. Zaten ben her zaman eski Fransız filmlerindeki bu atlamaları sevdim, Bertolucci'nin *Devrimden Önce*'sinde olduğu gibi. Zamanı sıkıştırarak. Geleneksel sahneler çekerken çok sıkılıyorum.

Bu filmde, aslında üslup bana gezintideymişim hissi verdi, bir şekilde Yeraltı Dünyası'ndan geçip giden bir çeşit çılgın lunapark gezintisi. Bir göz atıyorsunuz, gerçekten hızlı bir pan çekim yapıyorsunuz ve bu bir bakıma, görünen şeyin mükemmel olmadığı izlenimine katkıda bulunuyor –ki ben de aslında bunu istiyorum.

Sona yakın olan Ed McDonald'ın [Hill'lerle] konuştuğu şu sahne –o sahneyi seviyorum. [Sanki film] bir bakıma bitiyormuş gibi, hava soğuyor ve onlar o korkunç ofisteler. Korkunç bir kravat takmış –karşınızda kanun var ve siz batmış durumdasınız. Sonra da otobüsteler; o bir sandalyede oturuyor ve bu artık yolun sonu. Bu korkutucu bir şey.



*Hayat Dersleri*'nde (1989) Paulette'i oynayan Rosanna Arquette.

*Çekim yaparken ve filmi yönetirken seyircinin ne kadar bilgi edinebileceğini, çekim süresini, montaj sayısını, vs. nasıl belirliyorsunuz? Son on yıldır hepimizin sinir sistemi algısal aşırı yüklemelere karşı epey tolerans geliştirdi.*

Sanırım son on yıldır asıl gerçekleşen şey, sahnelerin daha kısa ve daha hızlı hale gelmesi. *Son Hükümdar* gibi bir filmi epik üslûp çerçevesinde kabul ediyorlar. Fakat bu, bu film bir bakıma benim MTV versiyonum. Fakat yine de eski moda.

*Kurgu hızı, sahnelerin süresi bakımından aşmayacağınız bir çizgi var mı?*

Son yaptığım film *New York Hikâyeleri*'ndeki "Hayat Dersleri" Orada gayet doğru bir hız seviyesi var. Sıkı *Dostlar* çok hızlı bir tempo uygulamak açısından elverişliydi. Fakat bana kalırsa asıl kendimi bulduğum yer daha çok *New York Hikâyeleri*'ndeki gibi. *Son Çağrı*'da işler daha uzun ve daha yavaştı, çünkü hikâye ve hikâyeyi meydana getiren şeylere dair belli bir duygusal yakınlık

söz konusuydu. Bir şekilde neredeyse çölde taşlanma hissi, orada olmak ve bir şeyler yapmak işleri yavaşlatıyor; tamamen farklı, yüzyıllar-öncesinin yaşama şekli. *New York Hikâyeleri* bence herhalde ikisi arasında bir denge sağladı. Sahneler hayli canlı, hayli hızlı hale geldi. Bazı montajlanmış sekanslar vardı. Ama ben hâlâ anları aralıksız muhafaza etmek istiyorum.

*Sıkı Dostlar*'da gerçekten oyuncularla geliştirdiğim bütün o sekans, Joe Pesci'nin hikâyesi ve ona cevap veren Ray, çok uzun bir sekanstı. Her şeyin sonuna kadar oynanmasına izin verdik. Ben bütün bir anın sonuna kadar oynanmasına izin vermek için düzenlemeler yapıp durdum. Fakat ancak oyuncuların yaptıkları yeterince gerçek veya güzelse böyle bir şey yanınıza kâr kalabilir.

*Restoranda Liotta ve Pesci arasında geçen, "Bende bu kadar komik olan ne?" sahnesi doğaçlama mıydı?*

Tamamen doğaç... –evet. Joe'nun başından geçen bir şeye dayanıyor. Aynı şekilde sıyrılmıştı –bir fırsatını bulup, "Hadi ama, saçmalama," diyerek. Onu tehdit eden beyefendi bir arkadaşıydı [ama] tehlikeli bir kişiydi. Joe her şekilde kötü bir durumdaydı. Eğer buna gülmeyi denemeseydi öldürülecekti; eğer buna gülmeyi denediği halde adam bunu komik bulmasaydı, yine öldürülecekti. Her ihtimalde kaybedecek bir şeyi yoktu. Görüyorsunuz işte, bu işler, bu durumlar anında tersine dönebiliyor. Bu da oldukça korkutucu.

Joe, "Lütfen bunu yapabilir miyim?" dedi. Ben de, "Kesinlikle, hadi biraz eğlenelim," dedim. Böylece doğaçlama yaptık, kâğıda döktük ve onlar replikleri ezberlediler. Fakat sonuçta gerçekten kurguda iki kamerayla yapıldı. Çok çok dikkatlice birleştirildi. Arka planda kim var? Işıklandırma ve diğer oyuncuların pozisyonları konusunda dahi hiç ödün vermedik, çünkü etrafta olup biteni kimin duyduğu daha da önemli bir şeydi.

*Sahnenin para isteyen restoran sahibiyle devam edişine ne diyorsunuz?*

Bu tamamen oyalanmak, evet. Bu çeşit bir diyalogu gerçekten yazamazsınız. Tony Darrow'un başında şişe kırılan sahnenin ek-

lenmesi, Joe'nun öğle yemeği zamanında aklına geldi. Ben ona kızdım. "Nasıl yani –neden şimdi, öğle yemeğinde? Şimdi çekimi durdurmamız gerek. Şimdi gidip sahte şişeler almamız gerek," dedim. "Şey, belki de bunu gerçek şişelerle yapabiliriz," dedi. "Hayır." "Belki ona fırlatabiliriz." "Hayır, hayır, bu da iyi değil." "Peki, lamba ölür mü? Ona bir lambayla vuralım mı?" Böylece ona farklı nesnelerle vurmayı denedik. Yaşadığımız en komik günlerden biriydi gerçekten. O gün herkes ziyarete geldi. Ben de sette ziyaretçileri sevmem, ama o gün ziyaret için mükemmel bir zamandı, çünkü duyduğunuz kahkahaların pek çoğu kamera arkasındaki insanlardan geliyor, benden ve çıkıp gelen Warner yöneticilerinden.

Gerçek doğaçlamalar Joe ve Carbone'yi oynayan, her zaman Sicilyalı dilinde mırıldanan Frank Severa'yla yapıldı. Birbirleriyle didişip durdular. Mesela, kahve fincanı sahnesi: "Şakaydı. Bırak şunu. Ne, fincanı da mı alıyorsun?" –fincanla dışarıya yürüyordu. Bu daha çok ona, bir aktör olarak bile, "Aklını mı kaçırdın? Kahveyle nereye gidiyorsun? Bunu yapmayız," demek gibi bir şeydi. Çok komik başka bir tanesinde de, Joe diyor ki, "Hadi gidip onu doğramamız lazım" Frank arabadan çıkmaya başlıyor. Joe ise, "Nereye gidiyorsun, seni sersem aşağılık herif? Senin neyin var? Onu burada doğrayacağız," diyor. Frank'in ilk dürtüsü arabadan inmekti. Bu yüzden Joe onu tuttu, "Nereye gidiyorsun?" dedi. Doğaçlama yaptılar.

*Arka Sokaklar'dan sonra hiç yeraltı dünyasından yorum aldınız mı?*

Eski arkadaşlarımdan aldım. Filmin konu edindiği insanların çoğu mafyadan değiller.

Nick gerçek hayattaki Paulie Cicero'nun hiç filme gitmediğini söyledi; hiç dışarı çıkmadığını, telefon görüşmesi yapmadığını. Bir gece çocuklar özellikle bir filmi izlemek istemişler ve onu tutup kolundan arabaya atarak, filmi izlemeye götürmüşler. O film *Arka Sokaklar*'mış. Filmı sevmişler. Yani, bu en yüce iltifat gibiydi, çünkü ben gerçekten davranışlar ve yaşama şekli konusunda yanılsız olmayı deniyorum.

## SOKAKLAR NEYİ ANLATIR?\*

Anthony Decurtis, 1991\*\*



*Martin Scorsese'nin dairesi Manhattan'ın merkezinden yetmiş beş kat yüksekte bulunuyor; Central Park ve Yukarı Doğu Yakası'nı kapsayan, Scorsese'nin 1942 yılında doğduğu Queens'in kasabalarına kadar uzanan görkemli bir manzara sunuyor. Oturma odası dekorunun dinlendirici siyah, gri ve beyazları dairenin tanrısal yüksekliğiyle birleşiyor (yani, neredeyse sokağın bütün gürültüsünü ortadan kaldıracak kadar yüksek). New York şehri uzak bir soyutlama gibi gözüküyor ve Martin Scorsese'nin film penceresinde sessiz bir film oynuyor. Arka Sokaklar değil bu.*

---

\*) *What the Streets Mean* – Arka Sokaklar'a atıl yapmak için bir kelime oyunu kullanılmış. (ç.n.)

\*\*) *South Atlantic Quarterly*, İlkbahar 1992. *Rolling Stone*'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Arka Sokaklar için çatıya gidip öbür tarafa, arkanızdaki Küçük İtalya'nın aşağısında, Scorsese'nin 1950'ler ve 1960'larda rüştünü kazandığı Aşağı Doğu Yakası'ndaki İtalyan gettosuna bakmanız gerekirdi. Scorsese bu mahalleye (veya en azından neredeyse aynı denebilecek New York'un Doğusundaki Brooklyn'den bir mahalleye), Nicholas Pileggi'nin kitabı Wiseguy'dan uyarlanan, yarı İrlandalı yarı Sicilyalı bir gangster olan Henry Hill'in ve onun suçluların yeraltı dünyasındaki yirmi beş yıllık kariyerinin hikâyesi olan Sıkı Dostlar'la geri döndü.

Bu film Scorsese'yi 1982'deki Komedi Kralı'ndan beri ilk kez abası Robert De Niro'yla yeniden biraraya getirdi ve Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco ve Paul Sorvino gibi hakiki birer şöhret olan muhteşem İtalyan-Amerikalı film yıldızlarını biraraya topladı. Scorsese senaryoyu Pileggi'yle birlikte yazdı. Tüyler ürperten, eğlenceli, şiddet yüklü ve bağlılık, ihanet, kişisel onur meselelerinden kaynaklanan ahlaki sorularla dolu olan Sıkı Dostlar, aynı zamanda Scorsese'yi, en dikkat çekenleri Arka Sokaklar (1973), Taksi Şoförü (1975) ve Kızgın Boğa (1980) olan önemli filmlerinin temelini oluşturan temalara geri götürdü.

Genelde iki dirhem bir çekirdek olan Scorsese, sıradan bir kot pantolon ve rengi atmış mavi tişörtü giymiş olmasına rağmen röportaj için kendini hiç de rahat hissetmiyor. Röportajın uzun zaman alabileceğini fark etmedi –en azından iki saat. Peki, ya düzenlediği diğer işlere ne dersiniz? İki kızı, Catherine ve Domenica yakında dairelerine ziyarete gelebilir (dördüncü karısı Barbara De Fina'dan yeni ayrıldı). Bazı telefon görüşmeleri yapması, etrafta birkaç şeyi değiştirmesi, bazı sorunları çözmesi gerekiyor. Konuşmaya başlamamızdan sonra, komuta merkezi işlevi gören -haliyle telefona ve film projektörüne yakın, üzerinde aşağı çekilen bir ekran olan duvarın karşısına yerleştirilmiş- bir sandalye ve benim beyaz kanepede oturduğum yere yakın bir yer arasında ileri geri hareket ediyor.

Scorsese doğma büyüme bir New York'lu tarzıyla konuşuyor. Düşüncelerini yüksek sesle ifade ediyor, son derece önemliymişler fakat sürekli değişiyorlarmışçasına, sürekli düzelterek. Bir soru sorulduğunda hemen konuşmaya başlıyor, aniden susuyor, mecrasını bula-

na kadar tekrar tekrar başlayıp duruyor. Noktalama işaretleri için jestler yapıyor ve vurguluyor, şansı açıksa içgörüsünün kesik kesik patlamalarını püskürtüyor, kendisine ait umulmadık nitelendirmelere ve sözel taşkınlıklara çılgınca gülüyor. Ara sıra, zekâsının bütünüyle asabi enerjisi onu sandalyesinden itiyor ve bir ya da iki dakika boyunca ayakta -gayet kısa boylu biri- konuşuyor. Çocukluğundan beri etkisinde olduğu astımın ağrısını yatıştırmak üzere defalarca bir dolaptan burun ve boğaz spreyi almaya gidiyor. Dönüşümlü olarak, bir yırtıcı bir yoğunlukla bana konsantre oluyor, bir burada olduğumu unutmuş gibi gözüküyor.

Bir çeşit çalkantılı içsel sürgünde olan yönetmen, en verimli saplantılarından biri olmayı sürdüren şehrin üzerinde asılı ihtişamlı karantinasında sinirli bir şekilde oturuyor, kaygı ve umutla geleceğe bakıyor.

Sıkı Dostlar'la başlamak istiyorum. Açıkça alışıldık bir bölgeye geri döndünüz. Sizi bilhassa bu projeye getiren neydi?

Şikago'da Paranın Rengi'ni yönetirken Wiseguy'ın bir eleştirisini tekrar okudum, şu Henry Hill karakteri hakkında bir şeylerden bahsediyordu, organize suçun farklı aşamalarına ulaşabilen, kendi çapında bir yabancıydı o. Biraz daha kibar görünüyordu. Biraz daha iyi konuşabilecek ve paravan adam olabilecek kabiliyete sahipti. Bunun ilginç olduğunu düşündüm. O dünyadan içeri girebilir ve organize suçun katmanlarının tipik örneklerini elde edebilirdiniz –onun bakış açısından kuşkusuz. Doğru da olabilir, belki, kim bilir? Deddiği buydu. Burada iki farklı alana giriyorsunuz. Gerçek olduğunu söylediği şeye, onun sözüne inanmak zorundasınız... Bunun inanılmaz olduğunu söylemiyorum ama sanki bu bir...

*Bir versiyon sadece...*

İkinci öge kesinlikle en önemlisi: onun gerçeği algılayışı. İşte, bir odada birileri vurulsa ve odada buna şahit olan beş kişi daha olsa, olayın nasıl olduğuna dair muhtemelen beş farklı hikâye

olur elinizde. Ne dediğimi anlatabiliyor muyum? Bu yüzden bütün bunları değerlendirmeniz gerek. Fakat kitapta beni asıl büyüleyen de buydu. Ben de kitabı aldım ve okumaya başladım, anlatı gücüne, anlatıyı ele alış biçimine hayran oldum.

*Henry'nin gerçek bir sesi var.*

Muhteşem bir sesi var ve hayat tarzını ifade ediş şekli de muhteşem. Bana büyürken etrafımda olan pek çok insanı hatırlatıyor. Ayrıca, kitapta müthiş bir mizah duygusu var. Bu yüzden dedim ki, "Bundan harika bir film çıkar" Uzun bir fragmanmışçasına yapacağımı sanmıştım; sadece devinimi ilerlettiğiniz ve böylece canlılık elde ettiğiniz bir hayat tarzı akışı.

Filmin sonundaki hızlanma inanılmaz, Henry'nin etrafta deli gibi araba sürmesi, kokaine abanması, polis helikopteri onu takip ederken silahlar ve uyuşturucular için pazarlık yapmaya çalışması ve bütün bunların arasında erkek kardeşinin akşam yemeği için hazırlanan sosu düzgün karıştırıp karıştırmadığını öğrenmek için evi arayıp durması.

Evet. Sos en az helikopter kadar önemli. Bu da bütünüyle uyuşturucu üzerine bir eleştiri. Bu son günü kitapta okuduğumda sadece bunu almak ve filmin dönüm noktası yapmak istedim. Aslında asıl dönüm noktası Henry ve Jimmy'nin akşam yemeğinde oldukları sahne. Çok sessiz bir an.

*İçinde büyüdüğünüz dünyadan bahsediyorsunuz ya, olduğu gibi, o âdeta benim de içinde büyüdüğüm dünya. Ben Greenwich Village'daki Our Lady of Pompeii'ye gittim.*

Harika!

*Blecker Street'de.*

Orası Batı Yakası gerçi. Siz Batı Yakası'ndaydınız. Bu çok komik, Doğu Yakası'na diğer kültürlerin, o çok önemli bohem kültürün etkisi giremiyordu.



Ailem İtalyan ve işçi sınıfından –ben bunun bir parçası değildim. Ben en az sizin tarif ettiğiniz kadar kapalı bir dünyada büyüdüm. Fakat her zaman başka bir şeylerin olduğu hissi vardı. Yani, çocukken Village Voice ofisi hemen köşedeydi. Bu yüzden bir çocuk olarak herkesin polisle başının deritte olduğunu anladığımda, mutlaka bir çıkış yolu olduğu fikri kafamda netleşti.

Bambaşka bir dünya vardı. Bizim bilmediğimiz.

Bu çok açık bir farklılıktı. Village'ın bohem dünyası başka bir dünya gibiydi, siz sadece oradan birkaç blok ötede yaşamış olsanız bile.

1960'da NYU'ya kaydolana kadar Village'a hiç gitmedim. Doğru Yakası'nda büyüdüm. 1950'den 1960'a kadar, on yıl boyunca asla Houston Street'i geçmeye, Houston ve Broadway'i geçmeye cesaret edemedim. Sanırım beş yaşında falanken babam beni otobüse bindirmişti. Washington Square'i hatırlıyorum. Çift katlı bir otobüsteytim. Benle beraber bir arkadaşımı; dokuz yaşında falandım, annesi bizi çiçekleri ve evleri görmemiz için Village'da küçük bir tura götürmüştü. Çok farklı bir kültürdü.

Bilirsiniz işte, eskiden Elizabeth Street'de de harika şeyler vardı, hepsi de aynı blokta olan beş bakkal dükkânı ve üç kasap. İki de berber dükkânı. Ve zeytin fiçileri vardı –harikaydı. Orada büyümek âdeta bir Sicilya köyünün kültürüyle büyümek gibiydi. Harika. Fakat sen zaten oradan geliyorsun, biliyorsundur. Orada büyümeyen insanlara bunu açıklamak çok karmaşık bir iş.

Evet öyle. Ben insanlara oradan bahsetmek istediğimde sizin filmlerinize gönderme yapıyorum. Bunun başka bir açıklamasını bilmiyorum.

Birlikte büyüdüğüm iyi bir arkadaşım bana bir mektup yolladı. Sıkı Dostlar'ı izlemiş; bütün gece hepimizin o bölgeden ve o hayat tarzından nasıl büyük ve inanılmaz bir kaçış gerçekleştirdiğimizi düşünerek uyuyamadığını söyledi.

Arka Sokaklar'ı Indiana'da yüksek lisansa gitmek için New York'tan ayrıldıktan sonra izledim. Hiçbir zaman New Jersey'in batısında bulunmamıştım ve Arka Sokaklar'ı izledim...

Indiana'da!

"Vay be, biri bunu başarmış. İşte orada," gibi bir his yarattı bende.

Arka Sokaklar'ın bütün hikâyesi işte bu. İşte, ben bunu ekrana taşıdım. Bunu yapmak yıllarımı aldı –asla filmin gösterileceğini düşünmedim. Sadece antropolojik bir çalışma gibi, bunu yapmak istedim; ben ve arkadaşlarım hakkındaydı. Hatta rafa kaldırıldığını zannediyordum, birkaç yıl sonra belki birileri bulup işte İtalyan-Amerikalıların gündelik hayatı böyle bir şey diyebilirdi (Baba değil, büyük patronlar değil, gündelik ölçekte, günlük seviyede), gerçekten nasıl konuşuyorlarsa öyle ve nasıl görünüyorlarsa, 1970'lerin başında ve 1960'ların sonunda ne yapıtırlarsa. Hatta 1960'ların başında. Hayat tarzı bu şekildeydi.

Bunu yapmak neden bu kadar önemliydi? Belgelemek için mi?

Bilirsiniz işte, kendim için. Neden birileri bir şeyler yapıyor? Önemli olduğunuzu düşündüğünüz için kendiniz hakkında bir film yapıyorsunuz. Veya bir yazarsanız, kendiniz veya deneyimleriniz hakkında bir roman yazıyorsunuz. Sanırım bütün bunlar hep gelip, eski rüştnü ispatlama hikâyesine dayanıyor.

Aslında benim için bunlardan iki tane var. Kapımı Çalan Kim ve Arka Sokaklar. Kapımı Çalan Kim'i hiç düzgün yapamadım, duygusal yönleri dışında –sadece o kısmını yakalayabildim.

Ben Kapımı Çalan Kim'i yakında izledim ve o kadar güçlüydü ki çarpıldım. Bu noktada bu film hakkında neler kaldı aklınızda?

Onu düşünmek pek hoşuma gitmiyor. Zira filmi yapmak üç yılımı aldı. Çekim sırasında, diyelim bir hafta sonu çalışabiliyorduk, sonra üç hafta çekim yapmıyorduk, sonra başka bir hafta sonu yine çalışıyorduk. Bu yüzden gerçekten profesyonelce yapılmış bir film değildi. Yapmak üç yıl aldı. İlk yıl, 1965'te rol dağı-

lımını yaptım. Bütün sahneleri genç oğlanlarla çektik, kızın bölümünü oynayacak bir genç kızımız da vardı. Derken 1 saat 10 dakikaya ulaştık, henüz hiç karşılaşma yoktu. Genç kız sadece geçmişe dönüş sahnelerinde veya bir kenarda gözüküyordu. Her şey oğlanlar arasındaydı. Bu yüzden asla Harvey Keitel karakteri ile kız arasında ne olup bittiğini anlamıyordunuz. Çelişki tabii ki de yabancı bir kızı seviyor olmak, kızı ona saygı duyacak kadar çok sevmek ve bu yüzden sevişememektir. Derken onun bakire olmadığını fark ediyor ve bunu kabul edemiyor. Bu tamamıyla İtalyan-Amerikalı düşünce ve hissetme biçimi.

Sonunda filmin gösterilmesini sağladık. İçerisine çıplak bir sahne koyabileceğimiz zaman, 1969'da gösterilmesini sağladık. 1968'de çıplak bir sahne çektik. 1968'de çıplak sahnelerle karşı yeni ortaya çıkan bir tolerans vardı. Çok yaşlı, harika aktör ve aktristler çıplak oldukları sahnelerde oynuyorlardı –çok utanç vericiydi. O sahneyi Hollanda'da çektik, çünkü benim bir arkadaşım için çektiğim bir reklam yüzünden orada olmam gerekiyordu. Harvey oraya uçup geldi, birkaç kadın bulduk ve bu çıplak sahneyi çektik. Sonra geri döndüm, bir bakıma mantomun içerisinde onu gizlice ülkeye soktum, filmin orta yerine yerleştirdim ve film gösterime girdi. Oysa benim gözümde hâlâ kabataslak bir haldeydi. Dilerdim ki... ah ah, bu eski bir hikâye: Şimdiki aklım olsaydı farklı olabilirdi.

*Filmin en ilginç bölümlerinden biri the Doors'un "The End"inin çaldığı cinsel fantazi sekansıydı.*

İşte o, Amsterdam'da çekilen sahneydi. Eğlenceliydi.

*The Oedipal şarkısındaki dram, Keitel karakterinin Ödipal mücadelesinin altını çiziyor. Bu şarkıyı kullanmanız ayrıca 1960'larda kültürel açıdan sürüp giden eğilimden derinden etkilendiğinizi ortaya koyuyor. Fakat sizin filmlerinizdeki karakterler için 1960'lar yokmuş gibi gözüküyor. Onların dünyası...*

Ortaçağ'a özgü! Ortaçağ'a. Kabul, film gösterime girmek üzereyken dağıtımçı bulma konusunda sorun yaşıyorduk ve William

Morris'teki dağıtımcılardan biri bana, "Ne bekliyorsun ki Marty? İçinde bir kızı ona saygı duyacak kadar çok seven ve onunla sevişmeyen bir adamın olduğu bir film var elinde. Tam da cinsel devrim çağında olduğumuz bir sırada sen kalkmış, cinsel baskı üzerine bir film yapıyorsun. Tamamen cinsel baskı. Bunu kim izler? Hiç kimse," dedi.

Evet, ama bu benim hayatımdı. 1969'da Woodstock'a gittiğimde, ilk defa o zaman kot giymeye başladım –sonrasında. Kol düğmeleri götürmüştüm; birini kaybettim. Bu kesinlikle muhitimden ve oradaki, 1960'ların başında Batı yakasına gidene kadar aslında pek de uzaklaşmadığım bir getto bölgesindeki kapalı hayatımdan kaynaklanıyordu. Bir ayağım üniversitede bir ayağım *Arka Sokaklar*'daydı, o dünyada, o hayat tarzında. Dünyadaki diğer insanların ve diğer hayat tarzlarının, politik olsun ya da olmasın, diğer bakış açılarının çok daha sonraları farkına vardım. Fakat hesabım neredeyse kapanmıştı. Sanki Ortaçağ'dan gelen birinin üniversiteye gitmesi gibiydi.

*Hakkınızda yapılan bir belgeselde, gençken belli şeylerin görülebileceğini ve "Neden bunu filmlerde hiç görmüyorum?" denebileceğini söylüyordunuz. Sizin o zamanlar ne gördüğünüzü veya filmlerde neyi eksik bulduğunuzu merak ediyorum.*

Sanırım, insanların davranış biçimiydi merak ettiğim. Oturup televizyonda bir şeyler izleyebilirim. Odada amcalarım da olabilir. Annem de orada olabilir. Amcalarımdan biri, "Bu iş o şekilde olmaz. Bu iyi bir film vesaire, gerçekten sevdim, ama biliyorsun gerçekte ne olurdu falan filan. Böyle yapardı, kadın onu terk ederdi ve o da diğer adamı vururdu," diyebilir. Hepsi kendi kara film versiyonlarını geliştirirdi ve aslında bunlar televizyonda izlediğimiz filmden daha da iyi olurdu. Bu, gerçekliğe dayanan bir şey gerektiriyor. Gerçekten yaşanan bir şey.

*Bu sizin filmlerinizi ilgili ilginç bir unsur. Belli ki sinema tarihini tamamen yalamış yutmuşsunuz ve milyonlarca film izlemişsiniz. Fakat sizin filmlerinizi asla filmlere dair filmler haline gelmedi. Asla onlara dair hoş veya zekice bir şeyler yok. Hatta Sıkı Dostlar'da polisler*

*onu almaya gelirken, Henry olayların 'filmlerdeki gibi' olmadığını söylediğinde bile bu suni gözüküyor. Elbette bunu kitaptan aldınız.*

Orayı çıkartacaktım ama bıraktım, çünkü daha dürüstçe olacağını hissettim. Yani, dürüstçe olacağını umut ettim. Ben her zaman bu çeşit şeyleri fazla sevimli veya fazlasıyla kendisine dışarıdan bakan bir şey gibi gördüm –kendime dışarıdan bakmakla ilgimi bir sorunum yok, o ayrı. Joseph Losey'nin filmlerini seviyorum ben. Kameranın hareket ettiğini görüyorsunuz, bu da kendine dışarıdan bakan bir hareket. Fakat hassasiyetini ve güzelliğini anlamam yıllarımı aldı, anlıyor musunuz? Kendine dışarıdan bakma olayı benim açımdan sorun değil. Sorun olan şey film izlemiyormuş gibi yapmanız. Bu saçma bir şey. Oysa düpedüz bir film izliyorsunuz ve bu da bir film.

Ama Henry, "Filmlerde genelde gördüğün gibi gelmiyorlar ya-nına," diyor. Yani bu filmde bahsetmiyor. İzlediğiniz diğer filmlerden bahsediyor. Hatta, "Biliyorum, bunu da şimdi bir film olarak izliyorsunuz," demeyi düşünüyordum. Bunu da filme koymayı düşünüyordum. Sonra dedim ki hayır, bu filmde yer almak için belki çok -nasıl denir ki?- akademikti. Benim burada kaçınmaya çalıştığım bir sahtelik vardı.

*Tam da bunu söylerdi gibi görünüyor.*

Bana doğru gibi geldi, ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Konuşma tarzı ve diğer her şey bağlamında bana doğru gibi geldi, bu yüzden kafama takmadım.

*Olaylara dair bu yaklaşımınız Sıkı Dostlar'da ve bazı diğer filmlerinizde bahsettiğiniz gizli dünyayla epey bağlantılı. İnsanların pek de hata yapma şanslarının bulunmadığı bir sonuçlar dünyası tasvir ediyorsunuz. Eğer çizginin dışına çıkarsanız, eğer yanlış yaparsınız, bunun bedelini ödeyeceğiniz açıkça ortada.*

Bu çok önemli. Bu adamlar para kazanmak için iş hayatındalar, insanları öldürmek için değil, kargaşa yaratmak için değil. Gerçekten para kazanmak istiyorlar. Eğer büyük bir hata yaparsanız, hiddet ve dikkati onların üzerine çekersiniz; iki suç ailesi

arasında birilerinin saf dışı bırakılmasını gerektiren bir anlaşmazlığa sebep olursunuz. Bu çok basit. Kurallar bunlar. Çok çok basit. Demek istediğim, pek de öyle büyük hatalar yapamazsınız. Eğer yaparsanız hiyerarşide yukarı yükselemezsiniz. Bu gayet bir Hollywood durumu aslında, 40 milyon dolara mal olan ve her kuruşu ziyan eden kaç tane film yapabilirsiniz? Yapamazsınız. Bu tamamen bir sağduyu meselesi. Onlar da bu yüzden kendi küçük ayrıntılı kural dizilerini meydana getiriyorlar.

*Bu aynı zamanda Amerikan Rüyası'nın belli bir modelini hazırlamaya da yarıyor. Sıkı Dostlar'da Henry kurnaz adam olmayı Amerika'nın Başkanı olmaya tercih edeceğini söylüyor.*

Bu daha iyi, çünkü ne isterseniz yapabilirsiniz. Ne isterseniz alabilirsiniz, çünkü Henry'nin de dediği gibi eğer şikâyet ederlerse onları vurursunuz. Çok basit bir şey. Bu daha heyecanlı ve fırsatlar sonsuz. Üstelik bunu yapmak için burası en mükemmel ülke, çünkü burada zaten genelde fırsatlar sonsuz.

Zaten her zaman Joe Pesci'nin, kurnaz adamların öldürülmeden veya hapse girip döner kapıya benzeyen o uzun girip çıkma sürecine girmeden önce, sekiz-dokuz yıl, en fazla on yıl süren bir hayat döngüsü -bir eğlence döngüsü- olduğuna dair sözlerini alınılıyorum. Yaratmak istediğim izlenim Henry'nin hapse girdiğinde dedikleri gibi bir şeydi: "Paulie buradaydı çünkü mahkemeye itaatsizlikten cezasını çekiyordu. Jimmy başka bir yerdeydi. Johnny Dio buradaydı." Orası onlar için ev gibi. Hayat da zamanla gücünüzü tüketmeye başlıyor. İlk birkaç yıl gençliğin canlılığı ve neşesi var. Harika vakit geçiriyorlar -ta ki bedelini ödemeye başlayana kadar. Tommy [De Vito, Pesci'nin canlandırdığı karakter] bir şeyler yapmaya başlıyor, sadece gereksiz taşkınlıklar. Jimmy [Conway, De Niro'nun canlandırdığı karakter] neden hapse giriyor dersiniz, Florida'da bir adamı fena halde patakladığı için. Kitapta bu çok uzun bir hikâye; filmde neden orada oldukları tamamen önemsiz. Size nasıl olduğunu göstermek için mümkün olduğunca hızlı yaptık, gerçekleştiği kadar hızlı, yapmayı unuttuğu bir şey için hapse gidebileceği kadar hızlı.

Sıkı Dostlar'daki Tommy ve Jimmy de tıpkı Taksi Şoförü'ndeki Travis Bickle ve Kızgın Boğa'daki Jake La Motta gibi yürüyen birer barut fıçısı. Böyle karakterlerde ilginizi çeken ne?

Buna verilebilecek binlerce cevap var. Bu ilginç bir şey. Bu iyi bir dram. Ben böyle karakterlerden etkileniyorum. Onlarda kendinizden bir parça görüyorsunuz. Böyle bir karakter çizmeyi, kendi kendilerine zarar vermeye başlamadan önce ne kadar ileri gidebileceklerini görmeyi; bir süre sonra bunun nasıl da kendi aleyhlerine dönmeye başladığını -sokakta insanları vurmak ya da evde, mutfakta ya da banyoda kavga etmek olsun- görmeyi; her şeyin inflak ettiği ve tek başlarına kaldıkları o kırıma noktasına ne kadar yakın olduklarını görmeyi seviyorum.

*Bir keresinde Kızgın Boğa'daki La Motta karakterinin hapishanedeki hücresinde yalnız kalıp kafasını duvara vurana kadar asla kendisiyle yüzleşmediğini söylemişsiniz.*

Kesinlikle. Olup biten her şey hakkında paranoyaklaşan biri o. Yani, çok manyakça bir hal almaya başlıyor. Eğer ağabeyi, Tommy Como veya Salvie ve Vicky onun yaptıklarını düşündüğü her şeyi yaptılarsa –yapabileceği iki şey vardı: onları öldürmek veya boşvermek. Eğer boşverirseniz, bu, hayatın sonu değil. Ama hayır, hayır, ringde bunun kavgasını vermek zorundaydı. Evde bunun kavgasını vermek zorundaydı. Sonunda uğraştığı herkes ortadan kaybolana ve uğraşacak bir tek kendisi kalana kadar her yerde bunun kavgasını vermek zorundaydı. Boşveremezdi. Eninde sonunda, bu sizsiniz.

*Bütün bu şiddetin kaynağı bu mu, o paranoyanın ve öfkenin?*

Sanırım bu kendinizden kaynaklanıyor. Açıkça bu Jake'den kaynaklanıyor. Kendi hakkınızda hissettiklerinizden kaynaklanıyor. Yaşamak için yaptığınız şeyden. Onun durumunda sabah evden çıkıyor ve insanları dövüyor. Onlar da onu dövüyorlar ve eve geliyor. Bu korkunç bir şey. En ilkel düzeyde yaşanan bir hayat bu.

*Fakat bu cinsel paronayayı açıklamıyor.*

Açıklıyor mu, bilmiyorum. Ama ben ne de olsa bir psikiyatr değilim. Bu aslında sadece adamın ringte olmasıyla ilgili ve kendisi hakkında belli hisleri var. Art arda yumruklar atarken kendisi hakkında belli hisleri var. Bu herkes için geçerli; ring hayatta her ne yapıyorsanız onun için bir alegori haline geliyor. Film yapıyorsunuz, her zaman ringtesiniz. Müzik yapıyorsunuz –eğer performans sergiliyorsanız her an ringtesiniz. Veya insanlar sadece günlük hayatlarını yaşıyorlar, işe gittiklerinde –ringteler. Bence kendiniz hakkında nasıl duygular hissettiğiniz, etrafınızdaki her şeye karşı hislerinizi belirliyor. Eğer kendinizle ilgili iyi duygular hissetmiyorsanız bu yaptığınız her şeye yansıyor –yaptığınız işe, sözümona sizi seven insanlara, onlarla olan performansınıza, sevebilme performansınıza, sevebilme performansınıza –her şeye. Yavaş yavaş kendinizden bir parça kaybedip açık bir yara haline geliyorsunuz. Eğer bir adam yolun karşısında tükürse, size tükürdüğünü söylüyorsunuz. Derken tükeniyorsunuz. Çünkü bu durumda artık hiç kimse bir şey yapamaz. Durup durup, “Neden bana o şekilde baktın?” diye düşüneceksiniz. Kim sizinle olacak? Kim sizinle kalacak?

*Sıkı Dostlar'ın sonunda Henry'yi kitaptakinden çok daha sorunlu bir durumda bırakıyorsunuz. Bunun bir sebebi var mı?*

Bunun Henry'yle bir alakası yok, gerçekten; hayat tarzıyla alakalı. Hepsiyle birden alakası var. Henry bize içeriği gösteren kişi; bizim için kapıyı açıyor, fakat bu, esasında o insanların hepsiyle ilgili. Henry'den ziyade, o hayat tarzı üzerine bir eleştiri. O sadece kim bilir nerede unutuldu, usandırıldı, çünkü kurnaz adam değildi artık. Ben daha çok bu ironik durumla ilgilendim. Kitapta, “Şimdi ne yaptığımı biliyorum. Ben kötü bir adamdım ve bunun için gerçekten üzgünüm,” diyen bir son paragraf yoktu –bu içerikte hiçbir şey yoktu. Sadece, “Vay be, burada hakkım olan yemeğe sahip olamıyorum.” Çocukken, “Ekmek için fırının önünde sırada beklemek zorunda değildim,” deyişiyle aynı doğrultuda bir şey bu. Bu Amerikan tarzı bir şey –özel davranılmak.



Gerçekten bunlarla ilgili bir film. Bir mağazada hizmet almak için sırada beklemek zorunda kalmayacağınız bir pozisyon elde etmek üzerine bir film.

*Son yıllarda güzel sanatlarda ve sizin açınızdan özellikle Günaha Son Çağrı ve Taksi Şöförü'nde önemli sorunlardan biri de muhtelif sansür girişimleri. Bu konudaki düşünceleriniz neler?*

Tabii ki de ben ifade özgürlüğü taraftarıyım. Günaha Son Çağrı bir Amerikan şirketi tarafından yapılabildiği ve filmi yapacak parayı bulmak için Avrupa'ya ya da başka bir ülkeye gitmek zorunda kalmadığım için çok memnunum. Bu ülkenin olayı bu; inandığınız şeyi yapabilmek. Ben ifade özgürlüğünden yanayım, fakat her nesilde buna karşı tehditler oluyor, öyleyse mücadeleye devam etmek ve savaşmak zorundasınız. Ben eğitim sistemi konusunda kaygılıyım, çünkü tarihimiz boyunca bu konuda düşük seviyede bir eğitim olduğu görülüyor; bu da demek oluyor ki pek çok çocuk bu konuyu, bu ülkede bu özgürlük için savaşmak zorunda olduklarını öğrenmiyor. İlle de Ortadoğu'ya gitmekten bahsetmiyorum. Bunun için ülkede mücadele etmekten bahsediyorum, bunun için okulda savaşmaktan, bunun için kilisede savaşmaktan. Çünkü çok düşük seviyede bir eğitimleri var ve pek çok insan bunu bilmeyecek. Sorgusuz sualsiz kabul edecekler ve bu, gittikçe daha da kötüleşen bir sorun haline gelecek; bu hakların güvencede olduğunu düşünen çok daha az insan kalacak.

Bütün bunlar beni kaygılandırıyor. Ben kişisel olarak gördüğüm pek çok şeyi sevmiyorum –benim açımdan bu hiç de hoş değil. Ama vaziyet bu. Kafanıza takmamak zorundasınız. Benim konuyu ele alış şeklim söz konusu olduğu sürece, kimsenin, “Bunu yapma, insanları rencide eder,” demesine izin veremem. Bunu yapmam.

Bir bakıma eğer bir Hollywood filmiyle uğraşıyorsam, bu, belli bir miktar para kazandıracak belli bir konu bulmak zorunda olduğum anlamına geliyor. Eğer daha az para kazanmaya karar verirsem bu da konuya dair girebileceğim anlamına geliyor. Bu yüzden risk almak istediğim filmlerde tek ölçüt bunun gerçeğe uy-

gun olması, kendi hisleriniz konusunda dürüst olması ve etrafınızda gerçeklik olarak bildikleriniz veya karakterlerin insanlık hallerinin gerçekliği konusunda gerçeğe uygun olması. Eğer dürüst değilse, gerçeğe uygun değilse o zaman bir sorun var demektir. Eğer inanmıyorsanız bunu neden yapıyorsunuz ki? İnsanları para kazanmak için rencide mi edeceksiniz? Ne için? Bunun hiçbir anlamı yok. Paranın hiçbir anlamı yok. Bütün mesele yaptığınız iş, ekranda ne olup bittiği. Yani, hepsi bu kadar. Ben bütün bu insanlarla mücadele eden gözüpek harika bir insan değilim. Bu çeşit şeylerin gerçekten sorun olabileceğini bile düşünmedim –*Taksi Şoförü*’nü boşverin. *Son Çağrı* konusunda bazı problemler çıkabileceğini biliyordum ama o kendi adıma özel bir alandı. Gerçekten hissettiklerimi dile getirmek istedim, Kilise içerisinde bile, Katolik Kilisesi’nde bile. Bazı yakın arkadaşlarım hâlâ rahip ve biz de bu olaydan bahsediyoruz. Daha bugün bir tanesinden haber aldım ve beni desteklediklerini öğrendim.

*Fakat filmlerinizin potansiyel etkileri hakkında düşünmeniz gerek. Seyircilerin Taksi Şoförü’nün son sahnesine neredeyse gayri-resmi kanun bekçisi gibi tepki verdiğini gördüğünüzde şok olduğunuzu söylediğinizi hatırlıyorum.*

*The Wild Bunch’a da aynı şekilde tepki verdiler. Adeta şok oldum.*

*Bu sizin ahlaki ve ruhsal endişeleriniz ile filmlerin nasıl algılandığı arasında bir çeşit mesafe olduğunu düşündürüyor.*

Hayır, ben o gece filmi görmeye gittim; *Taksi Şoförü*’ndeki silahlı çatışma sekansına çok güçlü tepki veriyorlardı. Ben de bundan rahatsız oldum. Bu maksatla yapılmamıştı. İnsanların bunu böyle algılamasını durduramazsınız. Ne yapabilirsiniz ki? İnsanların şiddetten keyif almasını durduramazsınız, çünkü bu insanoğlu, *The Wild Bunch*’taki şiddetten de aynı şekilde keyif alabilirsiniz. Fakat *Vahşi Belde*’nin sonunda şiddetten alınan keyif ve *Taksi Şoförü*’ndeki şiddet (çünkü belli bir şekilde çekildi ve ben nasıl çekildiğini biliyorum, onu ben çektim ve ben tasarladım), düzenleme sırasında

sahnenin yaratılışında, kamera hareketlerinde, ses efektlerinin ve müziğin kullanılışında ve karakterlerin hareket alanlarının belirlenmesinde de var. Bu yüzden sanki... *sanat* gibi... iyi sanat, kötü sanat, kayıtsız sanat, artık her ne halt demek istiyorsanız, bu yine de sanat. Keyfi de buradan geliyor. *Vahşi Belde*'nin sonundaki silahlı çatışma sahnesi hâlâ gelmiş geçmiş bütün filmlerdeki en keyif verici sahnelerden biri ve ayrıca gelmiş geçmiş bütün filmlerdeki en iyi dans sekansları. Bu düpedüz bale.

*Taksi Şoförü* başka bir şey olabilir, bilmiyorum. Baştan sona başka bir şey olabilir. Maksat hiç de benim gördüğüm tepki değildi. Biliyorum, filmi gören insanların pek çoğunun tepkisi bu olmaz. 1984'te Çin'deydim ve Mongolyalı bir adam benimle *Taksi Şoförü* üzerine, yalnızlık üzerine enine boyuna konuştu. İşte bu yüzden film insanların tekrar tekrar izlemeye devam edecekleri bir şey olacaktı gibi görünüyor. Bu bir silahlı çatışma değil. *Vahşi Belde*'nin sonundaki katliamı ne kadar sevsem de, bunu sırf eğlence olsun diye filme koymazdım. Sırf eğlence olsun diye koyarsanız bu başka bir şey olur. Tamamen başka, marazi bir alan bu.

Sürüp giden ilginç bir durum söz konusu. Kesilmiş pek çok film var ve bu filmlerin kesilen sahneleri videoda izlenebiliyor, ülkede filmlerin tamamını elde etmeyi takıntı haline getirmiş esrarengiz gruplar ortaya çıkmaya başlıyor. Bu filmler *Arabistanlı Lawrence*'tan bedenlerin parçalandığı, insanların bağırsaklarının çıkarıldığı, bağırsakların çıkarılışının her karesini görebildiğiniz çok çok adi korku filmlerine kadar çeşitlilik gösteriyor. Bu başka bir şey. Bunun üzerine düşünemem. Ne olduğunu bilmiyorum.

*New York'ta yaşadığınız için şiddet her zaman apaçık biçimde etrafınızda tabii.*

57. Cadde'den bir taksi tutmuştum, Sekizinci Bulvar'a dönmek üzereydik ki birbirlerini girmiş üç Porto Rikolu adam taksinin üzerinden birbirlerini dövmeye başladılar. Taksinin üzerinden, benim tarafımdan kaportanın üstüne, oradan öbür tarafa. Artık bu çok normal –zaten taksiciyle ben tek kelime etmedik. Hiçbir şey demedik. Biraz sonra taksici sağa döndü ve yolumuza devam



Robert De Niro, *Korku Burnu*'nda (1991) da Nice Nolte'la oynadı.

ettik. Bu her yıl en azından, iki, üç, dört kere oluyor. Ben pek fazla sokağa çıkmıyorum, eğer çıksam çok daha fazlasını sayarım.

*Peki, filmlerinizdeki şiddet hakkında yapılan şikâyetler sizi rahatsız etmiyor mu?*

Bu beni hiçbir zaman durdurmadı. Mevzuyu öyle seçiyorsunuz, çünkü size para kazandıracağını düşünüyorsunuz; fakat ben bunu yapmıyorum. Eğer daha ticari bir girişimde bulunuyorsam (yani, daha ticari bir riskle kastettiğim *Paranın Rengi* gibi) bu başka bir şey. O farklı türden bir film haline geliyor ve bence siz bu farkı görebilirsiniz. Benim yeni filmim başka bir şey olacak. Universal Pictures için yapılan daha sıradan, ticari bir film.

*Şu an ne yapıyorsunuz?*

Robert Mitchum ve Gregory Peck'in rol aldığı, J. Lee Thompson'ın yönettiği 1962 yapımı *Korku Burnu*'nun yeni bir versiyonu. Bob De Niro bu filmi yapmak istedi. Daha çok ticari bir risk. Böy-

le bir filmde seyirciye karşı belli bir sorumluluğunuz var, çünkü en önemlisi bu türden, gerilim türünden belli bir beklentiniz var. Bu çerçevede çalışıyorsunuz ve bu tıpkı bir satranç oyunu gibi. Bunun içerisinde kendinizi ifade edip edemeyeceğinizi görüyorsunuz. Yapabilir misiniz bilmiyorum, çünkü benim hep şöyle bir problemim oldu: Eski filmleri seviyorum ama onları yapabilir miyim, bilmiyorum. Daha revizyoncu bir hale geliyorsunuz. *New York, New York* açıkça revizyonistti. Fakat *Paranın Rengi*'nde karışık bir yol takip ettim, oysa tek yönlü olmalıydı.

*New York, New York kendi dönem tarzını, olay örgüsündeki çağdaş, tamamen sinir bozucu duygularla çarpıştırıyor.*

Hikâyenin gerçekliği böyle. Bu bilinçliydi. Bu eski tarza duyulan aşkı; işte ben o filmleri seviyorum, ama gerçekten ne olduğunu mümkün olduğu kadar yakından göstermek ön plandaydı. Sanırım revizyonizm dedikleri bu ve bu yüzden -acayip uzun olmasının dışında, dağınıktı aynı zamanda- popüler olmadı.

*Çalışmalarınızda izlemek istediğiniz yeni bir yön var mı?*

Fark ettim ki aklımda pek çok şey var ve ilgi alanımı genişletip başka alanlara girmeyi istiyorum; başka türlü filmler, belki bazı tür filmler yapmak istiyorum. Fakat şüphesiz on sekizinci yüzyıldaki New York toplumuyla ilgili bir şeyler bulsam bile, genellikle diğer filmlerimdeki karakterlerle benzer tavırlar içerisinde olan karakterlerden etkileniyorum. Bu yüzden sanırım aynı yönde ilerlemeye devam edeceğim. Tarih ve antropoloji beni büyülüyor. Tarihteki insanların düşüncesi beni büyülüyor ve tarih bize öyle bir şekilde gösteriliyor ki insanlar hep sahte gibi –sahte değil ama tek boyutlu. Ben de ne hissettiklerini ortaya çıkarmak ve onları üç boyutlu hale getirmekle ilgileniyorum. Onların bize ne kadar benzer olduklarını göstermekle. Onlar da insanoğlu. Etraflarındaki toplum ve etraflarındaki dünyanın çok farklı olması, aynı hislere ve aynı arzulara, aynı amaçlara ve modern toplumda yakamızı bırakmayan diğer şeylere sahip olmadıkları anlamına gelmiyor. Geçmişe gittikçe de belki zamanla kendimiz hakkında bir şeyler sezinleriz.

*Öyle görünüyor ki Günaha Son Çağrı'nın arkasındaki itici güç de buydu, İsa'yı daha üç boyutlu bir şekilde betimleme arzusu.*

Şüphesiz. Onu bu odada bulunabilecek, konuşabileceğiniz bir insan haline getirmek.

*Filmlerinizde ruhsal meselelere içten bir ilgi var, fakat aynı zamanda bir de acımasız fiziksel dürtülere dayanma durumu var. Bunları nasıl bağdaştırıyorsunuz?*

Bu sadece mücadele, hepsi bu. Hayatta kalma mücadelesi, hatta hayatta kalmayı isteme mücadelesi. İçme kapatıldığımız bu cismani şey ve onun sınırları ve ruhunuzun oradan fııkırmayı, uçup gitmeyi denemesi. Oysa bunu yapamazsınız. Sadece deneyebilirsiniz. İnsanlar bunu şiirle yapabileceğinizi söylerler, çalıştığınız işle, buna benzer şeylerle. Düşünce. Fakat hâlâ kendinizi hapsolmuş hissediyorsunuz. Uğraştığınız şey, beden ve bu, bedeni hayatta tutma mücadelesi.

*İçinde büyüdüğünüz dünya üzerine düşünerek epey zaman geçirirsiniz. Fakat artık o dünyanın bir parçası değilsiniz. Bu sizde hiç karmaşıklık yaratıyor mu?*

Bir şeyi arkanızda bırakmış olmanız ona hâlâ sahip olmadığınız anlamına gelmiyor. Bu sizin geldiğiniz yer. Onunla bir benzerliğiniz var, çoğu zaman ona karşı bir sevgi duyuyorsunuz. Ben artık orada varlık göstermiyorum. Artık oraya ait değilim. Fakat pekâlâ da orasını, *Sıkı Dostlar* gibi bir filmde kullandığımda mümkün olduğunca hakiki bir şekilde göstermeyi deneyebilirim. Bunun nesi yanlış? Bu hayatınızın bir parçası, bunu inkâr etmek neye yarar ki? Hayat hakkında öğrendiklerimin çoğu oradan geliyor. Bu yüzden geri dönüp çözümlmek istiyorsunuz. Bazılarına göre bu aile, diğerlerine göre memleket. Bilmiyorum. Bana göre altkültürdü.

*Orada neler öğrendiniz?*

İnsanlar genellikle nereden geliyorlarsa orasının ürünüdürler, kapı komşunuz olan en yakın arkadaşınızla eski doğal yüzme ha-

vuzuna yüzmeye gittiğiniz Iowa'da küçük bir çiftlikten gelseniz de (başka bir deyişle pastoral bir Amerikan çocukluğu geçirsенiz de) veya Rusya'da veya Aşağı Doğu Yakası'nda bir çocuk olsanız da. Kurduğunuz bağlar, oradaki kodlamalar, hepsinin daha sonraki hayatınızda belli bir etkisi var. Bunları reddedebilirsiniz. Diyebilirsiniz ki, "Tamam, bu kodlamalar benim açımdan artık geçerli değil, çünkü bundan böyle o dünyada değilim," fakat bu kodlamaların sebepleri çok güçlü. En önemli sebep hayatta kalmak. Gerçekten hayatta kalmak. Bu çok basit. Yemek, güvenlik ve hayatta kalmak. Bu kadara indirgenebiliyor. İnsan bedeninin, cismin, tenin -her şeyin- hayatta kalma mücadelesi. Öğreniyorsunuz ki her toplumda bu farklı bir şekilde yapılıyor. Her alt-kültürde başka bir şekilde. Bütün bu kurallar belirleniyor ve siz onları öğreniyorsunuz, sizi asla gerçekten terk etmiyorlar. Bu, herkesin çocukken sokakta veya parkta öğrendiği şey. Bence bunları hayatınızın geri kalanında yanınızda taşıyorsunuz.

Sonra da bu, o zamanlar tek yönlü olan belli uyarıcı unsurlara verdiğiniz karşılık açısından problemlere yol açıyor ve şimdi aynı tarz bir uyarıcı unsur söz konusu olduğunda sokak tarzı bir karşılık vermemek için çok dikkatli olmanız gerekiyor. Onlar gerçekten bunu kastetmiyorlar. Bu bütünüyle başka bir şey. Çünkü onlar farklı insanlar. Bu çok komik, bazen birinin başka birine yaptıklarını görüyorum ve "Aman Tanrım, 1960'larda olsaydık ve bir adam veya bir kadın bana veya bir arkadaşıma veya bizim mahalleden birilerine bunu yapmış olsaydı şu an sağ değildi," diyorum. İşte, bunun farklı bir dünya olduğunu fark etmek zorundasınız. Bu dünyaya giriş ve çıkış yolunu öğreniyorsunuz, bu yeni dünyanın ahlaki kanallarına nasıl girip çıkacağınızı... bu da her ne demekse. Ben ne olduğunu bilmiyorum. Esasen buradayım, bu binada. Burada duruyorum. Burada bu sandalyede. Hepsi bu. Telefona cevap veriyorum. Film yapmak için dışarı çıkmama izin veriyorlar. İnsanlar yemeğe geliyor. Bu kadar. Ben sadece işimi yapıyorum ve çok yakın bazı arkadaşlarımı görüyorum. Hepsi bu. Geldiği nokta burası. Komik bir şekilde bu yeni topluluklarda aynı uyarıcı unsura tepki vermek üzere yeni yollar bulmaya çalış-

manın bütün o travması, âdeta benim açımdan geçmişte kaldı, sanırım. Ben ondan geçtim, bu da iyi bir şey.

Bir kokteyl partiye gittiğinizde eğer biri üzerine gelirse... bilmiyorum i te, garip bir *hakaret* vuku bulursa. “Bu ne cüret!” falan derse. Yani eski günlerde, o zamanki çevrelerde belli insanlar ara ında eğer bir adamın *ayakkabısına* basarsanız,  lebiliriniz, bırakın üzerine gelmeyi ve *hakaret* etmeyi. Sizi  ld rebilirdi. Bu çok komik. Hakaretin nasıl geldiğine  a ırırdınız –yaptıkları şey harika. İnsanlar da neden kimseyle konuşmak istemedi inizi merak ediyorlar. Bu çok ilginç. Bir  niversiteden, akademik çevreden birini benimle tanıştırmı lardı. David Lean Amerikan Film Enstitüsü’nün yemeğinden sonra birkaç içki i mi tik ve kadın bana dedi ki: “Sizin *bazı* filmlerinize hayran olduğumu söylemek zorundayım, çünkü biliyorsunuz, her şeye rağmen ben bir kadı‐nım.” Kime ne? Kime ne? Kime ne? Bakar mısınız, ben belli türde filmler yapıyorum; bu belli insanlarda belli şeyler açığa çıkarıyor. Ne diyebilirim ki? Bu yüzden buna aldırmamayı deniyorsun.

*Bazı şeylerle teması kaybediyormu sunuz gibi bir hissiniz yok mu?*

Hayır. Ne de olsa, belli bir zaman ve mek ndan geliyorsun. Dönüp, “Ya, bundan sonra sadece rap müzik dinleyece im,” diyemem. Bunu yapamam. Ben hâlâ eski rock’n roll dinliyorum; sevdiğim müzik neyse onu dinliyorum. Belli bir zaman ve mek ndan geliyorsun ve yapamazsın; belki yapabilen bazı insanlar, bazı sanatçılar, diyelim ki bazı ressamılar veya yazarlar veya zaman ve ilerleme konusunda seyircinin bugünkü beklentilerine ayak uydurabilen bazı yönetmenler olabilir. Bence biz bir zamana aitiz ve bizden sonraki nesillerle ya hâlâ konuşuyor olacağız ya da olmayaca ız. Belki de iki ya da    nesli ka ıraca ız ve derken   nc  ya da dördüncü nesil bizim yaptıklarımızı yakalayacak, yaptıklarımızı onların gözünde bir anlam ifade edecek.

Eğer 1960’ların başına bir bakarsanız, atlamalar, dondurulmuş kareler ve bozulan anlatı formları ile Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Dalgası’nın olduğu zamanlar. Buna benzer şeyleri yapmayı deneyen pek çok Hollywood yönetmeni oldu, fakat i e yarama-



di. Geride kalanlarsa, hâlâ gücünü koruyan işler yapanlar, popüler olandan etkilenmeyenler, kendilerine karşı dürüst kalanlar oldu. Bu zordu, çünkü onlar birçok cephede reddedildiler. Billy Wilder -1960'ların ortalarından sonraki her şey reddedildi. Özellikle de - bence- harika filmlerinden biri: *Sherlock Holmes'un Özel Hayatı*. O flaşlı teknikleri kullanmayı deneyen pek çok başkaları oldu; şimdi onların filmlerine baktığınızda ortada bir dürüstlük veya hakikat göremiyorsunuz. Onlar sahtekârdı demiyorum. Ama, "Bak bu yeni bir yol, hadi bunu deneyelim," diyorlardı. Fakat eğer hikâyeyi o yolla anlatamıyorsan, nasıl yapıldığını bildiğin yolla anlat.

*Bu flaş meselesinin bugünkü durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Bence formül -nasıl diyorlardı?- 'tek konulu' filmler. Bir 'tek konulu' filmin basit bir içeriği oluyor. O kadar ki bunu bir cümleyle söyleyebiliyorsunuz: "Sudan çıkmış bir balık." Ama biliyorsunuz, 'tek konulu' filmler çok uzun zamandır başka kılıflar altında varlar. Bazı durumlarda bazı yıldızlar için gayet güzel bir şekilde araç olarak kullanıldılar. Bette Davis. Clint Eastwood. Eğer birini görmek için gittiyseniz ne tür bir film göreceğinizi biliyordunuz. Kabul ediyorum ki böyle pek çok film vardı, fakat yine de biraz daha iyi bir tarza sahiptiler, filmlerde daha iyi oyuncular yer alıyordu, senaryolar daha iyi yazılmış oluyordu. Oysa şimdi daha fazla para harcandığı için seyirci de daha fazla olmak zorunda. Daha fazla para getirmesi için. Bu yüzden elde edebileceğiniz en iyi -ve muhtemelen en düşük seviyedeki- ortak paydayı bulup çıkarmanız lazım ki daha fazla insana ulaşabilsin.

Çoğunlukla sanırım sürdürülen flaş tarzı bir kurgu. Esasında bunu filmlere sokan adam *A Hard Day's Night*'la Richard Lester'dı. Gerçekten televizyon reklâmlarının sinemadaki etkisini gördünüz ve işe yaradı. Şimdiyse bu söylediğimin gerçekten modası geçti, bu gerçekten pek de iyi değil, diyelim ki geçen sekiz yılda MTV'nin filmler üzerindeki etkisiyle, belki de seyircinin dikkat süresi artık bir parça problem haline geldi. Her şey daha hızlı hareket etmek zorunda. Bunu açıkça hissediyorsunuz. Yine de demek istediğim, kendinize karşı dürüst olabilirsiniz. Bu mes-

lekte bunu gerçekten yapabilirsiniz, ama bir bedeli olduğunu unutmadan. Her şeyin bir bedeli var.

*Sizin filmleriniz müziği kullanma konusunda cıgır açıyordu fakat şimdi MTV sayesinde herkes müzik kullanıyor.*

Evet, ama bence onlar müziği ucuz bir şekilde, yaratıcılıktan yoksun olarak kullanıyorlar. Bence basitçe, “Tamam, yıl 1956” demek için kullanıyorlar. Size sadece hangi dönemde olduğunuzu söylemek için.

*Sizin filmlerinizde şarkı ile sahne arasındaki ilişki pek çok açıdan ele alınıyor. Sıkı Dostlar’da cesetlerin çöpte yuvarlandığı ve “Layla”nın son bölümünün çaldığı sahneyi hatırlıyorum da.*

Bu “Layla”yla yapılan bir çekimdi. Sette bir playback çaldık. Bütün cinayetler sette “Layla”yla tekrarlandı, bu parçayla, çünkü bu bir trajedi. Bu insanların pek çoğu gerçekten ölmeyi hak etmedi. Bu tıpkı, trajedinin, gözler önüne serilmiş trajedinin açılışı gibiydi, bir geçit töreni, bir revü gibiydi bir bakıma. Onlar sıradan insanlar olsalar da bunun bir ihtişamı var. ‘Sıradan düzenbazlar’ da diyebilirsiniz, ama ben buna rağmen insan olduklarını hissedebiliyorum. Trajedi ise müzikte. Müzik benim belli duygular hissetmemi sağlıyor ve buna belli bir keder katıyor, belli bir keder ve belli bir sempati.

*Bir keresinde Kızgın Boğa’yı yapmayı ‘kamikaze yönetmenlik’ diye tanımlamıştınız. Bununla neyi kastetmiştiniz?*

Demek istediğim, bildiğim ne varsa hepsini filme dahil etmiştim ve eğer bu, kariyerimin sonu anlamına geliyorsa, o halde hakikaten bir son olmalıydı.

*Sahiden bu duyguları hissettiniz mi?*

Kesinlikle, evet. Tam olarak neden hissettiğimi bilmiyorum ama hissettim işte. Sadece yolun sonu olabileceğini hissettim, fakat aynı zamanda her şeyi dahil edip ne olacağını görmek zorundaydım.

*Ama neden, insanların anlayabileceğinin çok mu üzerindeydi?*

Ben belli bir tarzda film yapıyordum. O zamanlar filmler... Unutmayın ki Reagan döneminin başlangıcıydı. Sylvester Stallone kendi yeni mitolojisini yaratmıştı ve pek çok insan onun meraklısıydı. *New York, New York* deneyiminden sonra ne çeşit filmler yapacağımı fark ettim, bunlar tür filmleri olsa bile... size yeni gerilim filmi *Korku Burnu*'ndan bahsetmemin sebebi de buydu. Bu çok ilginç bir durum, çünkü bu filmin *New York, New York* tarzında revizyonist olmasını pek de istemiyorum. Fakat öte yandan bu filmde kendi tarzımı bulmak istiyorum. Şimdi benim kendi tarzım otomatik olarak geleneksel anlamda bir tür filmini baltalamak, yani seyirciler için geleneksel bir kahramanlık filmi kadar, bütün *Rocky* filmleri kadar tatmin edici olamamak anlamına mı geliyor?

Her neyse, ülkenin hali buydu. Derken, *Kızgın Boğa* piyasaya çıktı. Kim izlemeye gidecekti ki? Kim bu adamı umursayacaktı? Hiç kimse –benim düşündüğüm buydu. Belki de bazıları, “Evet, haklıydın, çünkü hiç kimse izlemedi,” diyebilir. Film *Heaven's Gate*'ten bir hafta önce gösterime girdi ve bütün stüdyo iflas etti. Sadece belli bir miktar para getirdi. Ülkenin hali tamamen farklıydı. Büyük paralar *Rocky* gibi filmlerle ve nihayetinde Spielberg-Lucas filmleriyle yapıyordu. *New York, New York* tamamen bir fiyaskoydu ve *Star Wars*'la aynı hafta gösterime girdi. Hepimiz yakın arkadaşız, George ve Spielberg ve ben. Fakat o zamanlar onlar mit yaratıcısıydı, belli bir ölçüde hâlâ öyleler. Bu yüzden o zamanlar ben rüzgârın ne yöne doğru estiğini biliyordum, kesinlikle benim doğrultumda değildi. O yüzden *Kızgın Boğa*'da elimden gelenin en iyisini yaptım, kaybedecek hiçbir şeyim yoktu, ama her şeyimi de kaybedebilirdim. Muhtemelen Avrupa'da ya da başka yerlerde filmler yapabileceğimi biliyordum. Ama ben bir Amerikalıyım. Bu ülkeyle ilgili filmler yapmam gerek. Peki, ne yaparsınız? Bunun kariyerinizin sonu olduğunu fakat başka bir yol bilmediğinizi ve bu şekilde yaptığınızı söylersiniz. Kamikazeyle kastettiğim buydu. Sadece bildiğiniz ne varsa dahil ediyorsunuz. Bunu yapmak belli bir

tutku gerektiriyor. *Taksi Şoförü*'nün de bir çeşit kamikaze etkisi vardı. Tutkuluydu. O da kimsenin izlemeyeceğini düşündüğüm başka bir filmdi. Konusuna ve karakterlerine duyulan gerçek sevgi için yapıldı. Veya karakterlerine duyulan empati için demeliyim.

Korku Burnu hakkında konuştuğunuzda, türü bozmadan kendi tarzınızda bir tür filmi yapmak istediğiniz anlaşılıyor.

Türü bozmak bence bir problem olabilir. Benim -umarım ki- yapacağım şey, türü kendimle, bir bakıma benim onu ifade edişimle, onda ilgimi çeken öğelerle harmanlamak ve o türü çok fazla raydan çıkarıyor mu çıkarmıyor mu, görmek. Eğer o türü geliştirirse ve ben en hepsinin en iyisini elde edersem bu harika olur. Yapabilir miyim, bilmiyorum. Hâlâ eski müzikaller yapmaya -onlara taptığım kadar- ilgi duyamıyorum. Onlara taptığım kadar. Diyecek hiçbir sözüm yok, bazıları çok güzel. Benim hâlâ bunu yapmak elimden gelmiyor. Yapmakla ilgilenmiyorum. Hâlâ müzikalle ilgili, bir ucundan müzikale bulaşan bir şeyler yapmak istiyorum. Ama sanırım bu kez nasıl yaklaşacağım konusunda daha net bir fikre sahip olabilirim.

*Şimdi değişen ne?*

Biz *New York, New York*'u el yordamıyla tamamladık. Earl Mac Rauch tarafından yazılan pek güzel bir senaryomuz vardı ve biz ona hiç aldırış etmedik. İki film yapma yöntemi -doğaçlama tarzı ve set kurmak zorunda olduğunuz eski stüdyo tarzı- harmanlanmadı. Bu şekilde paranızı boşa harcıyorsunuz, çünkü set kurulmuş oluyor ve başka bir dekorda doğaçlama yapabilirsiniz. Sonra da sette yeniden doğaçlama yapmanız gerekebilir. Bu çılgınca bir şey. Bence bunun dışında gerçekten iyi bir şeyler -bu dünya ve yaratıcı insanlar arasındaki ilişkiler hakkında bazı gerçekler- elde ettik. Ama sanırım daha az ve öz olabilirdi, belki daha kısa. Belki çok fazla müzik vardı. Çiftin arasında geçen sahnelerin tekrarı gerçekten hayat gibiydi, sahnenin kendini tekrarladığı, tekrarladığı, tekrarladığı, ta ki nihayet...

*İzlemek gerilim üreten bir hale gelene kadar; çok tedirgin ediciydi.*

Amaç da buydu zaten. Biriyle ilişkiniz var ve konuşulacak şeyleri tüketiyorsunuz, tüketiyorsunuz, tüketiyorsunuz ve aynı odada oturamıyor, bulunamıyorsunuz! Amaç buydu. Belki bu açıdan başarılıydı –ama bu eğlendirici mi, bilmiyorum. Size garanti edebilirim ki, “Marty, hadi insanların çok gerildiği bir film yap ve bu bir müzikal olsun, tamam mı? Ve insanlar kendi hayatlarını, Tanrım ve dört ayrı evliliklerini düşünmeye başlasınlar ve üzülsünler –biz de sana bunu yapman için 50 milyon dolar verelim!” diyen bir stüdyo patronu bulamazsınız. Hayır! Bunu yapmazlar.

*Bu tıpkı, neden Günaha Son Çağrı'yı yapmak istediğinizi soran bir stüdyo patronuna Isa'yı daha iyi anlamak istediğinizi söylemeniz gibi.*

Bunu Barry Diller'a söyledim ve o, Barry, bunu ummuyordu. Çok komikti. Gülümsedi denebilir. Bunu gerçekten beklemiyordu. Gerçekten çok komikti. Doğruydı gerçi. Ben de filmin çok daha az parayla yapılması gerektiğini öğrenmeliydim. Kişisel bir şeyle ilgilenen sizdiniz: “Bununla ne olacağını görmek isteriz fakat işte burada sadece 7 milyon var. Bunu 7 milyona yapabilirsin, 24 milyona değil.”

*Sık sık kendinizi edebi bulmadığınızı söylüyorsunuz. Fakat öte yandan, New York Hikâyeleri'ne katkınız olan Hayat Dersleri'nde Kumarbaz'ı model aldığınızı söylüyorsunuz. Günaha Son Çağrı da tabii ki Kazancakis'in kitabına dayanıyor. Neden çalışmalarınızın ve düşünüşünüzün bu yönünü önemsizmiş gibi gösteriyorsunuz?*

Sanırım büyük S ile yazılan ‘sanat’ın tahakkümü hâlâ biraz gözümlü korkutuyor. Üstelik, her zaman sözün görüntü üzerinde tahakkümü var; yazılan her şey daha iyi olmak zorunda. Çoğu insan kendini sözcüklerle ifade etmenin filmlerle ifade etmekten daha gerçek olduğunu hissediyor. Bence bu bizim toplumumuzda bir sorun. Daha önce röportajlarda defalarca söyledim, ben okunan tek şeyin Daily News ve Daily Mirror olduğu bir evden

geliyorum. Bunların ikisi de gazete ve ilk kitabı oraya ben getirdim. Kitabı eve getirip getirmemem gerektiği konusunda da sert tartışmalar olmuştu.

*Ne demek istiyorsunuz?*

Bundan endişelenmişlerdi.

*Sizin belki şey olacağınızı düşünmüşlerdir...*

Tanrı bilir.

*Benim annem babam da liseyi bitirmemiş ama...*

Ortaokulu bitirmemiş benimkiler.

*Benim annem babam eğitim ve benim okula gitmem konusunda takıntılıydılar.*

Yo yo. Benimkiler değildi. Benimkiler de gerçi devam etmemi istiyorlardı, çünkü anladıkları bir şey vardı: Okula gidersin, biraz daha fazla para kazanırsın. Bu kadar basitti. Benim sonra ne yaptığım önemli değildi. Önce rahip olacaktım, bu bir şeydi. Bunu anlayabilirlerdi. Belli bir ölçüde bunu anlayabilirlerdi. Fakat ben eve kitaplar getirmeye ve New York Üniversitesi'ne gitmeye başlayınca, ki bu laik bir durumdu, kiliseye yönelik bir şey değildi, açıkça... 1960'lardaydık, bilirsiniz işte? Eğitimli insanlar değillerdi. Üniversitenin çok liberal olduğunu söylediler. Komünist olduğunu. Bu tarz şeyler.

*Oraya gitmeniz için size para veriyorlar mıydı?*

Babam verdi, evet. İkisi de hazır giyim sektöründe çalışıyordu. Para verdiler. Yani okumakta zorluk çektim... demek istediğim şimdi kendimi mümkün olduğunca fazla okumak için zorlasam da, ben hızlı okuyan biri değilim. Bir bakıma yirmi yıl önce okumuş olmam gereken kitaplarla arayı yeni yeni kapatmaya çalışıyorum, kendimi çok fazla okumaya zorlayarak. Genellikle de belli alanlarda, eski çağ tarihi veya tarihi romanlar gibi, iyi olanları-

nı, güçlü olanlarını okuyorum. Bu şekilde daha hızlı okumaya çalışıyorum.

Daha edebi temelli filmler var. Mankiewicz'in filmleri çok daha sözel bir düzeyde ve ben onları seviyorum. *Havva Hakkında Her Şey*, *Üç Eşe Mektup*, *Çıplak Ayaklı Kontes*. Bu filmleri seviyorum. Edebi arka planları sayesinde bir asaletleri var.

Fakat o halde Sam Fuller'a olan sempatime ne anlam vereyim? İnsanlar Fuller hakkında, "İyi de diyaloglarını dinle. Berbatlar," diyorlar. "Şey, evet ama görselleri ve kendini o hareketle ifade ediş şekli." Orada oturup, "Vay be şu kamera hareketine bak," demiyorsunuz. Duygusal bir tepkiniz oluyor. Eğer sizi yeterince etkilerse ve yeterince ilgilenirseniz, dönüyorsunuz ve onunla oyalanmaya başlıyorsunuz. Neden olduğunu anlıyorsunuz. "Niye bu kadar etkili? İşte yaptığı buydu. Bu şekilde ilerledi. Ve o aktör uçarak karenin dışına çıkıyor, aktörün enerjisi hâlâ hissediliyor ve siz duvara doğru uçuyorsunuz."

Aynı tip görsel zekâyı Douglas Sirk'te de buluyorsunuz, ama gene de ben Douglas Sirk filmlerini sevemiyorum, belki tür yüzünden. En azından geçtiğimiz on yıldır onun filmlerini görsellik açısından, kamera açısından, ışık ve kompozisyon açısından takdir edebiliyorum. Tür filmleri bana gençken de asla cazip gelmedi. Benim boyumu aşıyordu. Bilmiyordum. Bir bakıma alt seviyeyi, *Rüzgâra Yazılı'nın* parlak kalitesini atlamıştım. Ama kesinlikle *Güneşte Düello'da* bunu kaçırmadım. Bunu orada yakaladım ve *Güneşte Düello'da* daha iyi keyfine vardım. Görseller bence *Güneşte Düello'da* çok daha güçlü. King Vidor. Olağanüstü olduğunu düşündüm. Kesinlikle ta kemiklerinize, ta içinize, ta iliklerinize kadar sarsıyor ama harika, sadece harika. Buradaki aşırılık ve histeriyi tercih ederim. Bunun hakkında yıllarca konuşabilirim. Edebi olan her zaman üstün gelecek. Her zaman.

*Böylesine görselleşmiş bir kültüre rağmen mi?*

Tanrım, evet. Ciddiye alınan şeylere baksanıza. Eğer yılın filmi konusunda hataya düşmüyorsam, 1941'in -*Yurttaş Kane*'in çıktığı yıldır- en iyi filminin *Ren'de Nöbet* olduğuna işaret edecek-

tim. [Aslında *Vadim O Kadar Yeşil Ki* idi.] Yani, şimdi bu bir film mi? Bu bir film mi? Bir *film* görüntülerin belli bir yöntemle kullanıldığı bir film mi? Evet, belli bir duygusal tesiri vardı. Düşünün, savaş zamanıydı ve biz savaşın içine çekilmek üzereydik. O filmin o zamanda ödülü kazanmış olması önemli. Ertesi yıl da *Bayan Miniver*'ın. Fakat bu filmler pek de... yani ben de Wyler'ı seviyorum ama *Bayan Miniver* favorilerimden biri değil.

Onurlandırılma konusunda en büyük yarayı alan bence Alfred Hitchcock. Onun filmleri tamamen görsel. Hiçbir zaman ona bir akademi ödülü verilmedi. Ömür boyu başarı ödülünü aldı ama asla en iyi yönetmen seçilmedi. *Rebecca*, sanırım yılın en iyi filmi ödülünü kazandı, ama en iyi yönetmeni kazandığını sanmıyorum. Çünkü yine, "Zeki senaryo yazarları var ve kamerayla zeki-ce şeyler yapıyor," diyorlar.

*Kendi yeteneğiniz açısından anlatmak istediğiniz şeyi bir filme tam olarak yansıttığınızı hissettiğiniz bir mertebe oldu mu?*

Yo, hayır. En büyük ilerleme, o kadar da çok şey bilmediğinizi bilmeniz. Bu biraz daha fazlasını öğrenmenizi sağlıyor. Size her zaman daha fazlasını öğrenebileceğiniz umudunu veriyor. Ve kibirli olmamanızı sağlıyor. Sete gitmenizi ve fark etmenizi sağlıyor, "Tamam şimdi ne yapacağım?" Sette değil –bu zihninizde. Bir film yaparken zihnimde ben her zaman setteyim. Şu anda bir sonraki filmim için setteyim, görüntüler topluyorum. Kendimi belli bir havaya sokuyorum. Daha az insanla görüşüyorum ve yalnız kalmaya çalışıyorum. Gerçekten o kadar da çok şey bilmediğini bilmek insanı özgürleştiren bir şey. En iyi tarafı da öğrenme umudu. İşte bu, sizi elinizdeki malzemeyle uyumlu kılıyor. Derken ilham patlamaları ortaya çıkıyor. Bir şeyler yapıyorsunuz ve *bom*. "Peki, bu sahneye giriyorum," diyorsunuz. Kâğıt üzerinde çözümlüyorsunuz. "İşte, bu şekilde oluyor," diyorsunuz. *Bom*, oraya yöneliyorsunuz. "Sonra da burada kamerayı hareket ettireceğiz ve bu şekilde çekeceğiz." Nasıl tasarladığınıza şaşıırıyorsunuz ve hiçbir fikriniz olmuyor. Aynı zamanda bir karakterin bir filmde belli bir noktaya kadar belli ölçekte merceklerle fotoğraflanması gibi fikri yaklaşımları da dü-



zenleyebiliyorsunuz, sonra hikâye ilerledikçe mercekler değişiyor. Bu sorun değil. İşe yarar. Ben bir anda geliveren şeyleri tercih ediyorum. Ama işte onların bir anda gelivermesini *sağlamak* zorundasınız. Bu nereden geliyor, bilmiyorum.

*Peki, siz bunu nasıl yapıyorsunuz?*

Kendimi kapatıyorum, genelde dört veya beş veya altı günlüğüne. *New York Hikâyeleri*'nde iki gündü; çekimler üzerine çalıştım. Kendimi kapatmayı deniyorum ve bir otele gidiyorum veya evde kalıp biraz müzik açıyorum, etrafta dolaniyorum. Bazen saatlerce hiçbir şey yapmıyorsun ve derken birdenbire yarım saat içinde hepsi geliveriyor. Bazen gelmiyor. Bazı durumlarda belli sahneler için daha nasıl yapacağını hesaplamadan yeri bulman gerekiyor. Pek çok durumda, "Yer önemli değil, kameranın izleyeceğini biliyorum ve biliyorum ki soldan sağa izleyecek. Biliyorum ki şu karakterden bu karaktere gidecek ve ben de onunla gideceğim," diyebiliyorsun. Belli seçimler yapıyorsun. Hem pan yapabilir hem de izleyebilirsin. İzleyicinin hissettiği farklı duygusal ifadeler bunlar. Saatlerce rasyonelleştirmekten ya da fikrileştirmekten bahsedebilirim, fakat bu sadece açık bir zihinle hikâyenin içinize süzülmesine izin vermeye çalıştığınız ve sizi alıp götüreren bir süreç. Gerçekten filmi hayalinde yaratıyorsun –hemen hemen her karesini.

*Sizin gözünüzde en çok şey ifade eden filmlerinizi hangileri?*

*Arka Sokaklar* her zaman benim favorim oldu, müzik yüzünden ve kendimle arkadaşlarımdan hikâyesi olduğu için. İnsanların farkına vardığı ilk filmimdi. Fakat ben kesinlikle onu izleyemedim. Bazı sahnelerini izledim. Asla tümünü izleyemedim. Çok kişisel bir film. *Kızgın Boğa*'nın belli parçalarını seviyorum. Katılığına seviyorum. Azılı dövüşme sahnelerini de. Öznel dövüş sahneleri, siz kendiniz ringteymişsiniz gibi, kulağınıza vuruluyor gibi. Frank Warner'ın ses efektleri gerçekten muhteşem. Pek çoğunun görünüşünü seviyorum. Bob'u da seviyorum, Joe Pesci'yi ve Cathy Moriarty'yi. Frank Vincent'i. Performanslarını seviyorum. Nick Colasanto. Gerçekten muhteşemdi.



*Taksi Şoförü'nün (1976) setinde Scorsese ve Cybill Shepherd.*

**Peki, ya Taksi Şoförü?**

**Hayır.**

**Hayır mı?**

Onda Bob'u seviyorum. Ondaki herkesi seviyorum. Cybill Shepherd orada muhteşemdi. Jodie Foster da. Ama *Taksi Şoförü* aslında Paul Schrader'in. Biz onu sadece yorumladık. Paul Schrader bana senaryoyu verdi, çünkü *Arka Sokaklar*'ı görmüştü ve orada Bob'u sevmiştii, beni de bir yönetmen olarak sevmiştii. Bizimse, yazıldığı haliyle, Paul'un onu yarattığı haliyle Travis hakkında benzer hislerimiz vardı. Hepimiz aynı duyguları hissediyor gibiydik. Üçümüz arasındaki küçük bir kulüp gibiydi bu. Paul Schrader ve benim aramda hayat ve inanç konusunda, ölüm ve suç, cinsellik konusunda belli bir benzerlik vardı ve hâlâ da var. Paul ve ben bu tip şeyler konusunda çok yakındık. Fakat kendimin yalnızca yorumladığımı söylemeliyim, özgün fikir ve kavra-

yiş tamamen ona ait. Yani şimdi adamın biri çıkıp senaryoyu sadece yorumladığını söyleyebilir –ve onu *mahvedebilir*. Yalandan alçakgönüllülük yapacak değilim. Fakat anlamamız gereken özgün fikrin ondan geldiği. Yıllardır “Martin Scorsese’nin *Taksi Şoförü*’ü,” dediklerinde bunu düşünüyorum, bunun Paul için ne kadar acı verici olabileceğini. O eser gerçekten Paul’ün.

Kızgın *Boğa* tamamen başka bir şey. Bob’dan geldi ve Paul bize yardım etti, onu yeniden yarattık. Yeniden yazdık, Bob ve ben, *Günaha Son Çağrı* için de aynı şey geçerli. Paul onun üzerinde çalıştı, sonra ben Jay Cocks’la birlikte onu yeniden yazdım. Fakat bende en çok nostalji hissi yaratan iki filmim *Arka Sokaklar* ve *Kızgın Boğa*’dır.

*Peki, ya insanların sizin filmlerinizi olarak ilk sıraya koymadıkları diğer filmlere ne dersiniz?*

Bir bakıma hepsi çok çalışma gerektiriyordu, edinilen birer tecrübeydi. Bununla beraber, diyelim ki *Alice Artık Burada Yaşamıyor*’da Ellen Burstyn’le belli bir miktar parayla önemli bir stüdyo filmi yapmam ve bir kadını yönetebileceğimi kanıtlamam gerekiyordu. Bu kadar basitti. *Geç Saatler*, *Günaha Son Çağrı*’nın geri çekilmesinden sonra nasıl daha çabuk film çekileceğini öğrenmeye çalışmaktı. *Paranın Rengi* de Paul Newman ve Tom Cruise gibi film yıldızlarıyla gerçek bir Hollywood filmi yapmaya çalışmaktı. Ama hepsi birer dersti, okula gitmek gibiydi. Fakat *Korku Burnu* belli bir noktaya kadar böyle bir şey olabilir. *Korku Burnu*’nda –kilit nokta Bob De Niro’ya sahip olmamdı.. Bu eğlenceli bir şey. Başka bir şeye dönüşme.

*De Niro’yla iş ilişkinizi nasıl tanımlıyorsunuz?*

Benzer karakterlere sahip insanlarla ilgileniyoruz. Dedğim gibi, Travis hakkında belli şeyleri anladığımızı hissettik. Ve üç kişinin de, aktörün, yönetmenin ve yazarın aynı şeyi hissetmesi sık rastlanan bir durum değil.

*Ne anladınız?*

Öfkeyi anladığını hissediyorsun; kendinde belli hisler olduğunu anlıyorsun. Birbirine, filmi izleyen insanlara bunların kendi yönlerimiz olduğunu söylemekten korkmuyorsun. Pek çok insan bunu kontrol altında tutabiliyor. Bu karakter tutamıyor. Haya-  
lindeki gibi davranmaya başlıyor. İşte bu şehirde yaşamak, yani belli bir noktada birilerini öldürmek isteyebilirsin. Gerçi bunu yapmazsın. Bu adam yapıyor. Bu çok basit bir şey. Karşı tarafa geçiyor. Ama biz bu imaları anlıyoruz. Tamam, burada şiddetten bahsediyoruz. Fakat aynı zamanda romantik reddediliş açısından. Bu her zaman reddedildiğiniz anlamına gelmiyor. Demek oluyor ki, birkaç kez başınıza geldiyse gerçekleştiğinde belli duygular hissediyorsunuz ve hayatınızın sonuna kadar bunu yanınızda taşıyorsunuz. Ve bundan kurtulabilirsiniz, biliyor musunuz?

Bob, filmleri benim bildiğim şekilde bilen bir adam değil. Benimle ve Schrader'le oturup Jacques Tourneur'ün kara filmi *Out of the Past*'tan bahsedemez. Onu bilmez. Üstelik bu onu daha da saflaştırıyor, sadece ortada ne varsa onunla ilgili kılıyor. Bu daha iyi. Başka bir şey getirmesine gerek yok. Yanında bagaj taşıyor.

Komedi Kralı ve Kızgın Boğa gerçekten Bob'dan çıktı. *Son Çağrı* benden. *Taksi Şoförü* Paul'den. *Arka Sokaklar* benden geldi. Etrafta her türlü değişim, kayma ve düşüş var ve biz her defasında yeniden aynı noktaya geliyoruz. Rulet çarkı dönüyor ve biz durup birbirimize bakıyoruz, hepimiz aynı yerde oluyoruz: "Yine mi sen." Aynı olmaktansa beraberken büyüdüğünü görmek gibi bir şey. Bu güzel bir şey, çünkü ortada güven var. "Bu telepati," dersiniz, doğru değil. Evet, belli bir noktaya kadar telepati işin içinde oluyor, fakat tamamen değil. Bir kez yolumuzu bulduğumuzda bakış açılarımızın bambaşka olması çok ender bir durum.

*Bu telepatiyi gerçekleştirmek için çok fazla deneyim yaşandı. Bu öyle hiç yoktan gerçekleşen bir şey değil.*

Hayır, hayır. Hem bu kolay olduğu anlamına da gelmiyor. Eğer o derecede bir uyum varsa birbirinden en iyisini bekliyor ve rahat durmuyorsun.

Siz ikiniz gerçekten kültüre dahil olan karakterler yarattınız. De Niro'nun Kızgın Boğa'daki sahnelerini veya Taksi Şoförü'ndeki ayna sahnesini taklit eden birilerine kaç kez rastladınız?

Ayna sahnesi doğaçlamaydı. Doğrusu bu. Onun aynayla konuşarak doğaçlama yapmasını sağladım: "Bana mı dedin?" Bu senaryoda vardı, aynada kendisine bakıyordu ve bunu silahlarla yapıyordu ve ben Bob'a, "Bir şeyler söylemesi gerek. Kendi kendine konuşması gerek," dedim. Ne söyleyeceğini bilmiyorduk. Sadece üzerinde oynamaya başladık ve ortaya çıkan bu.

Siz dürüst yönetmen kavramıyla eőanamlı hale geldiniz. Bir yandan bu son derece memnun edici görünüyor. Öte yandan, sanki potansiyel bir fel edici etkisi olabilirmiş gibi görünüyor.

Hayır, ben bu konuda gerçekten kendimi iyi hissediyorum. İnsanların işlerimin -hangi kelimeleri kullanırsınız, bilmiyorum- kişisel veya uzlaşmaz olduğunu hissetmeleri beni memnun ediyor. Ne olduğu önemli olmasa da birtakım uzlaşmalar var. "Evet, *Günaha Son Çağrı*'yı yapacağım, bana 7 milyon dolar verirsen yapabilirim," diyebiliyorsunuz. Fakat bu 7 milyonda uzlaşmak demek. Belli açılar olmasını isterdim. Çekimler için fazladan günler olmasını isterdim. Ama tamam, bu sanatsal bir uzlaşma ve filmin söylediklerinde uzlaşma olmamalı. Fakat bunun korkutucu olduğunu fark etmek gerek, çünkü bir denge yakalamak zorundasın. S ylemen gerekenleri aşan filmler yapmak istiyorsun. Bunu yapmaya çalışıyorsun ama bu çok hassas bir denge.

Ayrıca, şu an *Korku Burnu*'nda ne yapıyorsam, tıpkısını yapma şansını yakalamak isterdim, mesela: Harika bir gerilim filmi yapmak ve seyirciye bir gerilim filminden ne bekliorsa onu vermek, ama aynı zamanda bir şekilde benim filmlerimi farklı yapan ögelere sahip olmak. Bunu deneyeceğim. *Paranın Rengi*'nde denedim. Tam anlamıyla başarılı oldum mu, bilmiyorum. Bazen bu bir takas gibi. Kendi yapmak istediğin belki iki tane filmi yapabilmek için belli bir çeşit film yapman gerekiyor. Farklı alanlarda inceleme yapmaya başlamak istediğim o d -

nemdeyim şimdi ve insanın yaptığı her filmde faydalanması gerek. Ondan öğrenebileceklerini öğrenip kendi filmlerini yapmak için istifade etmen gerek –zor olanları demeliyim, çünkü hepsi bir şekilde senin filmin. Ne olduğu da önemli değil, gerçekten sağlam olanlar için zaten sadece belli bir miktar para elde edebileceksin. Bu yüzden bir de kendin için para kazanmayı düşünmek zorundasın, yapmak için sadece belli bir miktar para alabildiğin filmlerinin olduğu zor yıllar için. Pek çok varyasyon var. Bu bir oyun gibi, herkesi –stüdyoları, neye ihtiyaç duyduklarını, ve senin neye ihtiyaç duyduğunu ciddiye alarak yürüdüğü bir çizgi gibi. İşte zaman zaman biraraya gelebiliyorsunuz. *Sıkı Dostlar*’da hepimizin biraraya geldiği gibi. Yani bu, bir taşla iki kuş vurmaktır: Kişisel bir film yapmak için 26 milyon dolar. Bu çok ilginç. Gerisi, yok, hiçbir şeyin garantisi yok. Yaptığın her filmde bir şeyler öğrenmeye ve kendi izlerini korumaya çalışıyorsun. Her film belli bir ölçüde para heba ediyor ama bunu şeye kadar yapmıyorsun...

*Kendin için problemler yaratana kadar.*

Gerçek problemler yaratana kadar. Fakat o kadar mantıklı değil. “Tanrım, adam nasıl da mantıklı” değil bu, gerçekten dikkatli ve zeki olmakla alakalı. Amerika’da ortaya çıkan sinema oyuncularını Hollywood’dan geliyor. Hollywood sinemasından. Ben de bu yüzden Hollywood’la özdeşleştirilmekten gurur duyuyorum. Ben Hollywood’da on yıl yaşadım. O zaman bile hâlâ New York’ta yaşadığımı düşünüyorlardı. Ben New York’ta yaşıyorum. Annem babam burada, çocuklarım burada. Ama ben hâlâ bir Hollywood yönetmeniyim ve her zaman da dünyanın geri kalanınca böyle bilinmekten gurur duyacağım. Bunu göstermek için zaman zaman Amerika bana yapacak bir şeyler verecek veya çok kendine özgü, çok kişisel filmler yapan başka adamlara -Stanley Kubrick, David Lynch- bir şeyler verecek. Bazen keyifli olabilecek kadar eğlenceli oluyor. Yine de tehlikeli bir şey bu.

# HOLLYWOOD'A YOLLANIRKEN

Peter Biskind, 1991\*



Martin Scorsese zaman öldürüyor. Solmuş haki renkli tişörtü, ütülü kot pantolonu ve kolunun altında Zoe isimli bacak kadar beyaz bir bichon frise cinsi köpekle güneşin bir bulutun arkasına gitmesini bekliyor, ki bir sonraki çekim son çekimle uyumlu olabilsin. *Korku Burnu*'nun Florida'da Fort Lauderdale'nin hemen dışında bir sebze-meyve standının önündeki çekimlerinin sonuna gelmek üzere. Evli bir çifti oynayan Nick Nolte ve Jessica Lange ile onları sinsice izleyen bir psikopattan kaçan kızlarını oynayan Juliette Lewis de onunla birlikte.

Scorsese beklerken ısmarlama yapılmış kot pantolonunun cebindeki elini pek seyrek de olsa saatinin zinciriyle bir tespih gibi

---

\*) *Premiere*, Kasım 1991.

oyynamak için çıkarıyor. Eskiden kot pantolonlarını Armani'ye yaptırıyordu, fakat onları giydiği için kendini suçlu hissetti. Her iki yılda bir yenilerini sipariş ediyor ve en eskimiş olanını bile atmaya dayanamadığından koleksiyonu on beş yıl geriye kadar gidiyor. Güneş nihayet içeride. Nolte göz açıp kapayıncaya kadar karşısında bitiyor. Lange *New York Times*'a dalmış. "Yapabilirsin, Jessica," diyor Nolte. "Sadece bir ayağını diğer ayağının önüne koy." (Çekim boyunca birbirleriyle dalga geçiyorlar; Nolte pantolonunu indiriyor, Lange "her şey yerli yerinde olmadan" sete gelmeyi reddediyor.) Nihayet Lange pozisyonunu alıyor ve sahneye başlıyorlar.

"Yo, yo, yo – çok uzun!" diye çıkışıyor Scorsese, tescillenmiş makineli tüfek konuşmasıyla. Dört setini çektik *Psikopat* sahnesinin. Arabaya yakın başlat şunları."

"Biberden marula kaydırdım onları," diyor bir asistan.

"Bamyadan başlat."

"Bamyayı biliyor musun?" diye soruyor A.D. Lange'a.

"Evet, bambayı biliyorum."

Bamyadan başlayarak hızlıca Cherokee jiplerine doğru yürüyor Lange, Nolte ve Lewis. Sahnenin hakkından geliniyor.

Pek çok yönetmen için bu sahne atılabilir. Ama Scorsese için atılabilir diye bir şey yok. "İnsanları bir arabaya bindirmek –bunu ilginç hale getirmek en zor şey," diye açıklıyor. "Bu tamamıyla film çekme felsefesiyle alakalı. Bu insanlar mahvolmuşlar. Birbirleriyle konuşmak istemiyorlar." Bu yüzden daha geniş çaplı başlıyor. "Aileyi parçalanmış ve dehşete düşmüş haliyle bir birlik olarak görmemiz gerek, sonra Nick'in yüzüne yönelmek ve Jessica'ya pan yapmak ve tekrar geriye doğru pan yapmak gerek. Doğrusu, sonra dışarıya bakan Jessica'ya zum, çocuğun üzerinden, ailesini oradan çıkarmak için son derece azimli olan Nick'in yüzüne pan. Benim en sonunda kullandığım hareket dizisi buydu."

*Korku Burnu* Scorsese'nin on dördüncü uzun metrajlı filmi. 34 milyon dolarlık bütçesiyle bu film bugüne kadar meteliğe kurşun atan yönetmenin en pahalı filmi. Hiçbir yerle iki filmlik bir anlaşmadan daha iyisini yapmamış olan bir yönetmenin, Universal Pictures'la yaptığı altı yıllık sorunsuz anlaşmanın ilk meyvesi bu



film. Spielberg'in duygusallığından Scorsese kadar uzak olan başka biri olamazsa da, filme Spielberg ön ayak oldu ve reproduksiyonunu onun şirketi üstleniyor. Yine bu film, 1962 stüdyo yapımı bir gerilim filminin yeni versiyonlara dudak bükten bir yönetmenince yapılan yeni versiyonu. Bu proje başka bir deyişle pek çok açıdan bir paradoks, nihai yabancının ana-akımın istikametine yarattığı bir kavis.

Sinemaskopla çekilen *Korku Burnu* Scorsese'nin Hollywood'la arasındaki aşk/nefret ilişkisinin -ki sinema endüstrisi de bu muğlaklığa karşılık vermekten çok mutlu- tipik bir örneği. Scorsese belli ki, Stanley Kubrick ve Woody Allen gibi çağdaş yönetmenlerin de içerisinde olduğu seçkin bir camianın içinde yer alan, Akira Kurosawa gibi ustalara iki adımlık mesafede duran, Amerika'nın en parlak yönetmenlerinden biri sayılıyor. En harika filmi olan *Kızgın Boğa* önde gelen eleştirmenlerden oluşan bir jüri tarafından 1980'lerin en iyi filmi seçildi. Scorsese Hollywood'da alay edilip hakarete uğramış olsa da.

Geçen yıl on yıllık bir kıtlığın ardından New York, Los Angeles ve Ulusal Film Eleştirmenleri Dernekleri tarafından yılın en iyi filmi seçilen *Sıkı Dostlar*'la geri geldi. O zamandan beri Scorsese'ye onur ödülleri yağıyor ve ismi anılamayacak kadar çok sayıda belgesel ve kitabın konusunu oluşturmaya devam ediyor. Kendisi hemen hemen bir ulusal kurum haline geldi. Gerçi bu taşıması zor bir yük ve yönetmenin kendisi hiç kimsenin olmadığı kadar bunun farkında.

"Kaybedecek daha fazla şeyiniz oluyor," diyor Scorsese, Manhattan şehir merkezinden 75 kat yukarıdaki dairesinin penceresinden görünen manzaraya uzun uzun bakarak. "Yaptığım her film New York'taki İtalyan-Amerikalılarla ilgili olsaydı bu farklı bir risk mi olurdu? Hiç sanmıyorum. Çünkü o takdirde, 'Yapabildiği tek şey bu' derlerdi. Bu yüzden açılmaya çalışıyorum." Bir sonraki filmi güzel bir örnek. *Masumiyet Çağı*, Edith Wharton'un romanına dayanıyor ve 1870 dolaylarında New York'un kalburüstü sınıfının yaşadığı, hiç de arka olmayan sokaklarında geçiyor. Aslında pek de şöhretinin sefasını süren bir adamın yapacağı türden bir film değil.

“Her zaman söylerim, ben film yapmayı çocukken sinema salonunda kurnazlığım ile öğrendim,” diyor Manhattan’ın Küçük İtalya’sında büyüyen Scorsese. Narin ve fena halde astımlı büyüdü, rahiplerin ve gangsterlerin arasında –ve ekranda titreyen görüntülerle. “Biz acımasızdık, arkadaşlarım ve ben. Bilirsiniz, beylik sözleri ayırt edip aktör söylemeden önce repliğini söylemek falan.”

Scorsese rahiplik yapmayı planlıyordu, fakat 1960’da kendisini New York Üniversitesi’nde buldu. Derken karizmatik profesör Haig Manoogian’ın büyümlü etkisi altına girdi. “Onu ders verirken görünce ilahiyat fakültesi için duyduğum bütün tutku bir şekilde alt üst oldu. Dedim ki, ‘Ben de bu şekilde bahsetmesini istiyorum, çünkü bahsettiği insana karşı beğenim çok güçlü.’ Bir yönetmen olduğumu biliyordum. Diğer insanlar bunu bilme de.” Gülüyor. “Onların derdi neydi?”

O zamanlar Scorsese, NYU’dan sınıf arkadaşı Mardik Martin’le birlikte çalışıyordu. “Eşlerimiz bizden nefret ediyordu,” diyor Martin o günleri hatırlayınca. “Eve gidemiyorduk çünkü bize musallat olabilirlerdi. Hayatımızı kazanmıyorduk; vaktimizi harcadığımızı düşünüyorduk. Benim Valiant’ımda oturduk ve *Arka Sokaklar*’ı yazdık.”

1970’de Scorsese, Michael Wadleigh’in *Woodstock*’unu yöneten Thelma Schoonmaker’a yardım ettiği Los Angeles’a taşındı. Burada sonraki dört yıl boyunca birlikte çalıştığı ve yaşadığı Sandra Weintraub isimli genç bir kadınla tanıştı. İlk büyük şansı 1971’de Robert Corman’ın onu *Boxcar Bertha*’da Barbara Hershey’i yönetmesi için işe almasıyla ortaya çıktı.

*Bertha*’yı yönetirken *Arka Sokaklar*’ın senaryosunu yeniden elden geçirip Weintraub’a gösterdi. “Her şeyden Tanrı’ya bahseden bir adam vardı,” diye hatırlıyor Weintraub. “Dedim ki, ‘Bu ne hakkında?’ ‘Büyümek hakkında.’ Dedim ki, ‘Senin kafanda büyümek hakkında inanılmaz hikâyeler var. Onları kullan!’” Kullandı. Bob Dylan ve the Band’e eskiden yol menejerliği yapmış olan Jonathan Taplin mali durumu ayarladı.

Scorsese bir partide Robert De Niro’yla tanıştı ve sonuçta Johnny Boy kısmını ona verdi. “Birlikte ne yaptılarsa, baş başa

yaptılar,” diyor Weintraub. “Kesinlikle kadınlara izin verilmedi.” Bir gece *Arka Sokaklar*’ın bir kaba kurgusunun gösteriminden sonra, Weintraub, Scorsese, De Niro ve birkaç kişinin daha katıldığı ve Weintraub’un film için grup incelemesi olabileceğini farz ettiği bir akşam yemeğine çıktılar. Fakat De Niro ve Scorsese erkekler tuvaletine gidip ortadan kayboldular ve iki buçuk saat boyunca kendi aralarında sohbet ettiler.

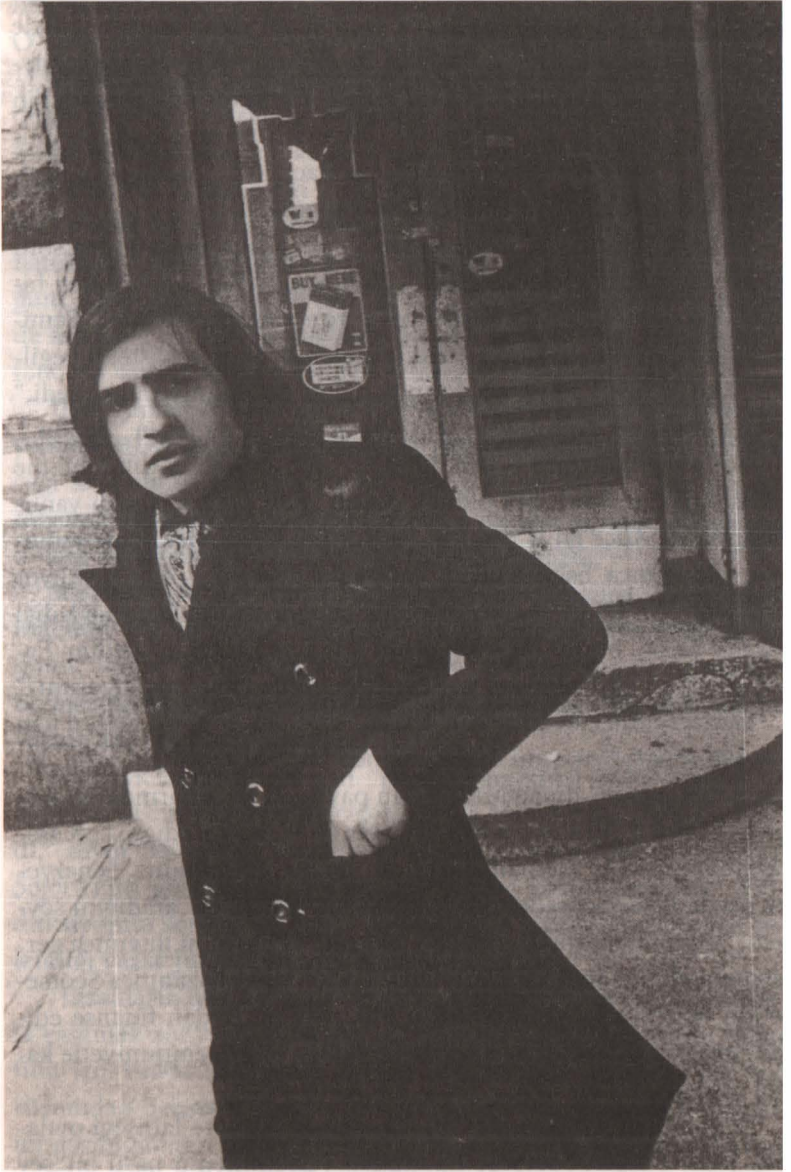
Film tamamlandıktan sonra önemli kişilere gösterildi ve Universal ve Paramount Pictures tarafından geri çevrildi. Warner Bros.’tan prodüksiyon başkanı John Calley ve diğer iki yönetici (“Hepsi de New York’lu tipler”) gösterime katıldılar. “On beş dakikadan sonra,” diyor Taplin, “bir garson geldi, tam projektörün önünde dikildi ve bağırımaya başladı, ‘Ton balıklı çavdar ekmeği sandviçi isteyen var mı?’ İzlemiyorlardı bile ve Marty ölüyordu. Sonunda koltuklarına yerleştiler, gülmeye başladılar ve New York mizahının tadını çıkardılar. Derken Calley ayağa kalktı. Bence kaybetmiştik. Dedi ki, ‘Bu, bu yıl izlediğim en iyi film fakat sakıncası yoksa kapatabilir misiniz? Altıma etmek üzereyim.’”

Calley filmi satın aldı. *Arka Sokaklar* ciddi bir başarıydı ve birdenbire Scorsese önemli bir yetenek katına çıkarıldı.

“1971’den 1976’ya kadar geçen dönem en iyi zamandı, çünkü daha yeni başlıyorduk,” diyor Scorsese. “Arkadaşlarımızın -Brian De Palma’nın, Francis Coppola’nın- ne yaptığını görmek için bir sonraki filmlerini sabırsızlıkla bekliyorduk.”

Scorsese, Coppola, De Palma, Spielberg, Paul Schrader, George Lucas –bunlar sinemanın fırlamalarıydı. Sinema okuluna giden ilk nesildiler, endüstrinin yönetimini yaşlı adamlardan alarak Hollywood’u ele geçirdiler.

1960’ların sonları ve 1970’lerin başları Amerika’da savaş sonrası sinemasının altın çağıydı, *auteur* teorisine göre yeni yeni kabul gören yönetmenlerin -özellikle yeni karşı kültür dalgasının zirvesine çıkan genç yönetmenlerin- Hollywood tarihinde daha önce görülmemiş bir güç ve otorite elde ettikleri bir zamandı. Bu yeni güçlerini geleneksel tür filmlerini yeniden analiz eden ve Amerikan hayat tarzı hakkında can sıkıcı imalar içeren sorularla



Scorsese, *Boxcar Bertha*'yı (1972) çektiğinde otuz yaşındaydı.

dolu ürkütücü derecede gerçek bir eserler külliyatı yaratmak için kullandılar. Filmlerin kaçıştan, iş sahibi olmaktan veya yeni bir Jaguar'dan veya Spago'da\* masa seçmekten daha fazla şey ifade ettiği, sinema sarhoşu bir kuşaktı bu. Filmler bir yaşama şekliydi, bir inançtı, kurtuluş için bir araçtı. Bir keresinde Schrader'in ortaya koyduğu gibi: "Bir şekilde dünyanın bizim olduğunu biliyorduk. Dışarı çıkacak ve bir fark yaratacaktık. Önemi olan filmler pazara katılmalıydı ve biz bunu yapacaktık."

1973'te Warner'lar Scorsese'den şu kocasının ölümünden sonra kendi yolunu çizmeye çalışan bağımsız kadın filmlerinden birini, *Alice Artık Burada Yaşamıyor*'u yönetmesini istediler. Feminizm dalgası estiren filmlerin ilklerindendi. Scorsese istekli değildi. "Marty 'Ben kadınlar hakkında hiçbir şey bilmiyorum,' dedi," diye anımsıyor Weintraub. "Ben de, 'Kadınlar da insan,' dedim."

Kadın kahramanın (Ellen Burstyn) yakışıklı bir çiftlik sahibine (Kris Kristofferson) âşık olduğu mutlu sonu politik açıdan yanlış bulunsa da *Alice* iyi iş çıkardı. "Tür filminin geleneklerine mümkün olduğunca bağlı kalarak çalışmayı denedik," diye açıklıyor Scorsese. "Ve bu gelenekler arasında stüdyo şefinin bana söylediği bir şey vardı, 'Mutlu bir sonu olsun!' Ben de, 'Tamam,' dedim. Fakat çocuğun söylediği son replik şöyle: 'Anne, nefes alamıyorum.'"

Scorsese *Alice* üzerine çalışırken, Schrader'in *Taksi Şoförü* için yazdığı senaryoyu, yani on iki yaşında bir fahişeye arka çıkan, kızın pezevengiyle ahpaplarını Pekin pavyonu boyutlarında bir kan banyosunda benzeten, yabancılaşmanın ve dengesizliğin son aşamasında eski bir Vietnam askerinin hikâyesini okudu. "Senaryoyu sevdi, fakat Schrader ona 'cafcacflı bir yönetmen' aradığını söyledi," diyor Weintraub. [Marty] 'cafcacflı' kelimesini duyunca gerçekten çok üzüldü. Ama Burstyn *Alice*'le Oskar kazanınca Scorsese'nin değeri arttı ve -Colombia Pictures tarafından finanse edilen- prodüktörler Michael ve Julia Phillips onu memnuniyetle kabul ettiler.

O zamanlar aşağı yukarı on iki yaşında olan ve fahişeyi oynayan Jodie Foster, Scorsese tarafından yönetilmenin nasıl bir şey

---

\* Beverly Hills'te çok lüks bir restoran. (ç.n.)

olduğunu şöyle hatırlıyor: “Sizinle birlikte performans sergileyen biri ile sizden performans bekleyen biri arasında büyük fark var. O olaya dahil oluyor. Marty gözlerinizin ardındakine erişiyor.”

Weintraub da o günlerdeki Scorsese’yi şöyle hatırlıyor: “Sertti, değişkendi. Bir keresinde telefondaydım, Taplin’e sinirlenmiştim. Marty telefonu elimden kaptı, Taplin’e bağırıp çağırdı, telefonu fırlattı ve kırdı. Sonra aşağı inip sokağa çıktı, ankesörlü bir telefona bir on sent attı ve Taplin’e bağarmaya devam etti.” Taplin de şöyle hatırlıyor: “Her zaman bir şeyler fırlatırdı. Marty’nin 1977’deki doğum günü için ofisinden ona on tane bardak parçasıyla dört tane de sandalye parçası vermişlerdi. Sürekli hazırda bekleyen bir telefontcusu vardı, çünkü genelde telefonunu duvardan sökerdi.”

“Her zaman Katolizmden türeyen batıl inançları vardı, kendi yarattıkları ve genel batıl inançlar, rüyalarından kötü bir şey olacağı sonucunu çıkartmak gibi,” diyor Weintraub. “Onu sürekli rahatsız eden şanssız bir sayısı vardı. O tarihte seyahat edemezdi, o uçuş numarasıyla uçamazdı, o katta kalamazdı.”

Scorsese için heyecanlı fakat stresli bir zamandı. Astımı hâlâ müzmin bir sorundu. “Hislerini açığa çıkarma yöntemiydi bu onun,” diyor Weintraub. “İşler kötüye gidince spreye uzanacaktı. İnsanların onun için üzülmesini sağlamanın bir yoluydu bu –adam zar zor nefes alıyordu.”

İşler çok fazla kötüye gitti. “Benim için iki yıl kadar sürecek ve içinden zar zor sağ çıkabileceğim dipsiz bir boşluğa girmek gibiydi,” diyor Scorsese. “Uyuşturucuya bulaşmaya başlamam *Taksi Şoförü*’nün gösterime girmesinden birkaç hafta sonraydı.” Prodüksiyonun sonlarına doğru Weintraub’la ayrıldı ve sonradan evlendiği yazar Julia Cameron’la ilişkisi başladı.

“İnsanların ona her gün bir dahi olduğunu söylediği bir adamla yaşamak zor,” diyor bugün bir yapımcı olan Weintraub. “Eğer film için orada değilseniz onunla birlikte olamazdınız. Ben ona rüyamdan bahsettiğimde, o bir gece önce televizyonda hangi filmi gördüğünden bahsedebilirdi.” Fakat, “O bana bir kariyer verdi. Eğer bir çöpçüye âşık olsaydım bugün çöp topluyor olabilirdim. O bana sinema aşkıımı verdi,” diyerek devam ediyor.



Jodie Foster *Taksi Şoförü*'nde (1976).

1976'da *Taksi Şoförü* En İyi Film ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dallarında aday gösterildiği zaman Scorsese hayatını tehdit eden bir mektup aldı. Ahpaplarından birisi tatsız bir durum yaratarak düşüncesizce FBI'yı aradı. "FBI gelmeden zulayı dışarı kaçırdılar," diyor Taplin. "Böyle bir sahneydi." FBI ajanları o yıl Scorsese'yi korumak için misafir kılığında ödül törenine katıldılar. "Her tarafınız FBI'la sarılmışken tuvalete sıvışmaya çalıştığınızı hayal edin," diyor Taplin gülerek.

*Taksi Şoförü* şaşırtıcı bir şekilde gişede iyi iş çıkardı ve 1976'da

Cannes'da Altın Palmiye kazandı. Sebebi belki başarıydı, belki de uyuşturucuydu ama, Scorsese kendini ilk hatasına hazırlıyordu. *New York, New York*, başrollerinde De Niro ve Minnelli'nin yer aldığı, müziğin hikâyeye üstün geldiği büyük bütçeli bir eski Hollywood müzikallerine saygı filmiydi. "Fransızlara bana bu büyük ödülü verdikleri ve nasıl topyekûn bir başarısızlık olabileceğimi bana gösterdikleri için her zaman minnettar olacağım," diyor şimdi. "Kendinizi bir şey sanıyorsunuz. 'Senaryoyu düzenlemek zorunda değilim, kayıt setinde, oradayken karar verebilirim' diye düşünüyorsunuz. Tabii. Pek çok adam böyle çalışıyor. Açık ortada ki ben çalışmadım."

Yine de, *New York, New York* hakkında sokakta söylenenler-cafcaflı setleri, büyük müzikli sahneleri ve cesurca gelenekselin dışına çıkıp mutsuz biten sonu hakkında- güzel şeylerdi. Filmin kurgusunu Marcia Lucas yaptı, her gece evine ve kocası George'a film için umut dolu bir şekilde dönüyordu. Kendi filminin prodüksiyon sonrası döneminde olan George bütçeyi aştığı için bunalımdaydı ve Weintraub'a göre filminin hiç para getirmeyeceği

ortadaydı. *New York, New York* gösterildiğinde başarısız oldu. Lucas'ın filmi *Star Wars*, endüstrinin şeklini değiştirmişti.

1977, Amerikan filmleri adına bir dönüm noktasıydı. Basitçe söylemek gerekirse, Scorsese'nin yaptığı türden filmlerin yerini Lucas ve Spielberg'in yaptığı filmlerin aldığı andı. Scorsese'nin filmleri 1960'lardan çıkıp geliyordu. Buna rağmen (veya büyük ihtimalle bu sayede) çok ustaca yapılmışlardı; idealizm ve yıkıcılığın yoğun bir karışımıyla, Vietnam kuşağına değinen belgesel tadında bir hamlık, enerji ve şiddet şoku yayıyorlardı. Fakat 1970'lerin ortalarına gelindiğinde, Beyaz Saray'da artık Vietnam ve Watergate yaralarını sarmaya çalışan Jimmy Carter oturmaktaydı ve insanlar bütün bu olaylardan usanmışlardı. 1960'ların kişisel ve eleştirel 'sineması' ölüyordu. Sam Peckinpah gibi yönetmenler inzivaya çekilirken ve Robert Altman sonunda deney arayışlarını bırakırken, *The Missouri Breaks* ve *3 Women* gibi filmler fiyaskoyla sonuçlanıyordu.

Bu değişikliklerin sonuçları Scorsese için de yaklaşmaktaydı. *New York, New York*'un yapım aşamasındayken, kendisine the Band'ın son turnesi üzerine, sonra *Son Vals* haline gelecek bir belgesel çekmeyi teklif eden müzisyen Robbie Robertson'la tanıştı. "Ağzı kulaklarındaydı," diyor Taplin –*New York, New York* üzerindeki baskı katlanılmazdı. Taplin, dört dörtlük hazırlanmış 150 figüran etrafta dikilirken Scorsese'nin çekim aracından terapistiyle konuştuğu günü çok iyi hatırlıyor.

Scorsese'nin kırk tarakta bezi vardı. Cameron'la ayrılmıştı ve aynı anda iki filmi birden bitirmeye uğraşıyordu. Robertson, Scorsese'nin Mulholland Çıkmazı'ndaki evine böyle bir zamanda gitti. "Acayip bir çifttik –bela arayan bir çift," diyor Robertson.

Scorsese, Robertson ve Mardik Martin ile aktrist Genevieve Bujold gibi arkadaşları, Robertson'un aynı zamanda projeksiyon odası olarak düzenlenmiş yatak odasında bütün bir gece oturup dört-beş film izliyorlardı. "İki sorunumuz vardı," diyor Robertson, "ışık ve kuşlar. Marty'nin evi gölgeliklerle karartılmıştı ve ses yalıtımlı bir havalandırma sistemi kurmuştu, böylece pencereyi açmadan da nefes alabiliyordunuz."



“Vampir gibiydik,” diyor Martin. “Diyorduk ki, ‘Hayır olamaz, güneş doğuyor.’ Altı ay boyunca sabah 7-8’den önce asla yatmadık. O günlerde her çeşit çılgınlığı yaptık.”

Taplin *Son Vals*’i ilk kez projeksiyondan izleyişlerini hatırlıyor; ekranda beliren Neil Young’un eriyip bitmiş ve kocaman gözükürken yüzünü de. “Burun deliklerinden sarkan bir kokain parçası vardı. Menajeri çılgına döndü –‘Bu şarkıyı filme koymanıza izin veremem!’ Kokain hakkında... kurumuş kokain sümüğü hakkında hiçbir şey bilmeyen şu yaşlı adamların işlettiği bir efekt firmasına gittim. ‘Bu adamın burnunda kurumuş bir sümük var. Bunu düzeltebilir misiniz?’ dedim. Birkaç gün sonra geri aradılar ve ‘Seyyar bir kurumuş sümük matte’si\* uydurduk,’ dediler.”

“Çoğu zaman lüks içindeydik,” diyor Scorsese. “Önce sanki bir defada dört-beş film birden yapabilirmişsiniz gibi geliyor. Sonra her hafta dört gününüzü yatakta geçirerek geriliyorsunuz, çünkü tükenmiş durumdasınız ve vücudunuz bunu daha fazla kaldıramıyor.” Astım krizleri yüzünden hastaneye girip çıkıyordu. “Doktor diyecekti ki, ‘Bu ilaçları al. Yorgunluk mağdurusun,’” diyor Robertson. “Fakat gidilecek yerler, görülecek insanlar vardı.” Martin bu sahnenin bir parçası olmayan ve bir gün çıkıp geldiğinde, “Sizin neyiniz var çocuklar? Bilmemkimin bilmemkimle evlendiğini görmek için yaşamak istemiyor musunuz?” diyen De Niro’yu hatırlıyor.

1978’in işçi bayramında Scorsese’nin iç kanamadan hastaneye boylamasıyla her şey duruverdi. “Nihayet,” diyor Robertson, “Marty’nin ona hayatını değiştirmezse öleceği mesajını ileten bir doktoru vardı. Treni değiştirmemiz gerektiğini biliyorduk. Hayatlarımız çok aşırıya kaçmıştı. Kolesterol seviyesi hayal edilemez düzeydeydi.”

Aynı dönem boyunca De Niro ve Martin, Scorsese’yi Kızgın Boğa’yi yapmak için ikna etmeye çalıştılar. “Kendime bir kilit

---

\*) *Traveling matte*, *seyyar matte*: Hareket halindeki ön plan öğelerinin istenmeyen unsurlarını kamufle etmek için hazırlanan görüntülerin, ayrıca görüntülenmiş arka plan üzerine uygulandığı bir film tekniği. Hazırlanan tek bir arka plan görüntüsü üzerine hareket halindeki öğelerin görüntüsünün uygulandığı statik mattenin daha karmaşık bir halidir. (ç.n.)

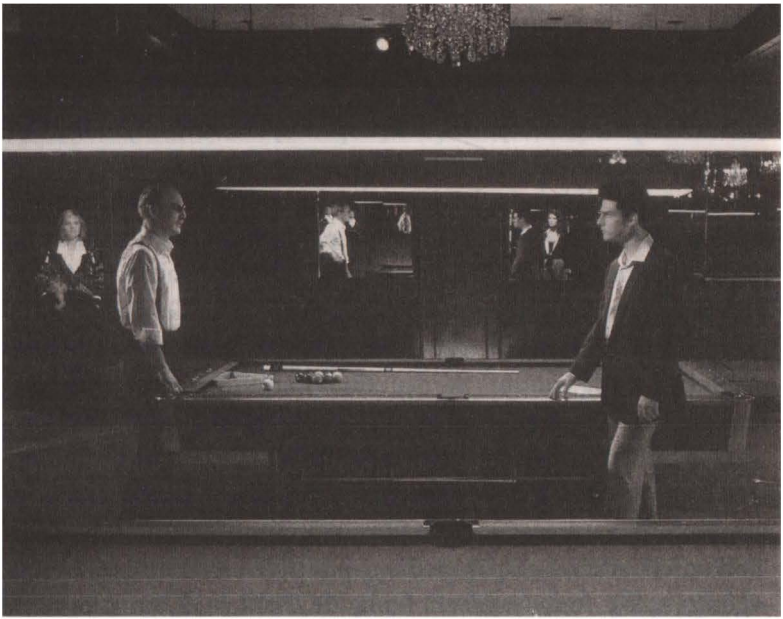
nokta bulmalıydım,” diyor şimdi Scorsese. “Ve onu bulmakla ilgilenmiyordum bile aslında, çünkü *New York, New York*’ta bir şeyler denedim ve başarısız oldum.” Kendini senaryoyu okumaya ikna edemiyordu. “Hayır demesini istemiyordum,” diyor Martin, “bu yüzden de onun kaprislerini ve saçma isteklerini yerine getiriyordum. Bu durum aylarca sürdü, beni deli ediyordu. Ama o kendinde değildi.” Sonunda Schrader senaryoyu yeniden kaleme aldı ve De Niro son bir deneme için hastaneye ziyarete gitti. “‘Bu işi yapıyor muyuz yapmıyor muyuz?’ diye sordu Bob,” diye anlatıyor Scorsese. “Ben de evet dedim. Sonunda oltaya takıldığımı anladım –kendi kendini tahrir etmek, etrafındaki insanları nedensizce tahrir etmek. Ben Jake La Motta’ydım.”

Şans bu ya, United Artists *Kızgın Boğa*’dan on gün sonra *Cennetin Kapısı*’nı gösterime soktu ve her şey çöktü. Scorsese’nin filmi gümlendi. Satılması zor bir film olduğunu o da kabul ediyor. “Bob’un dövülmüş ve paralanmış suratından ibaret olan o afişle –eğer genç bir kız olsaydınız herhalde ‘Hadi bu filmi izleyelim,’ demezdiniz.”

*New York, New York*’un üzerine *Kızgın Boğa*’nın ticari başarısızlığı ezici bir darbe oldu. “Marty’nin istediği Lucas ve Coppola’nınki gibi bir başarıydı,” diyor Weintraub. “Her zaman eleştirmenlerin gözdesi olacağından fakat Amerikan halkının onu asla sevmeyeceğinden korkuyordu.” Eğer para kazanamazsa film yapmaya devam etmesine izin verilmeyeceğinden korkuyordu. “Hayatında filmlerden başka hiçbir şey yoktu,” diye ekliyor Weintraub. “Ne yapabilirdi ki?”

Scorsese kendini kız arkadaşıyla sevişmeye ikna edemeyen rahip bozuntusu kahramanıyla, 1960’ların cinsel devriminin doğasına aykırı olan ilk uzun metrajlı filmi *Kapımı Çalan Kim?*’in hikâyesini anlatmayı seviyor. Gişe rekorları kıran filmler aramaya koyulan endüstriye ve halka yine ayak uyduramamıştı. Nitekim *Kızgın Boğa*’yı son filmi olduğuna inanarak yaptığını söylüyor. Ama yine de kararlı bir inatla kişisel öngörüsünün peşinden gitmeye devam etti.

Scorsese, bir başka sorunlu yapım olup çıkan *Komedi Kralı*’nı yapmak için bir şekilde destek gördü. Scorsese her zaman sette öf-



Scorsese *Paranın Rengi*'nde (1986) Paul Newman ile Tom Cruise'u oynattı.

kesini kontrol etmekte zorlanıyordu. Budalalıklara kibarca katlanmaz, kolaylıkla sinirleri bozulurdu. “Ben sinirli bir adamım, her neyse. Pencereden dışarı bakıyorum,” uzakta titreyen ışıkları işaret ediyor, “ve bu kirli havaya sinirleniyorum. Adını sen koy –bir şeye sinirleniyorum. İçindeki öfkenin patlayabileceği bir noktaya geliyorsun. Kendini kaybediyorsun. Ve sonra ne oluyor –ölüyorsun. Sonunda büyük ihtimalle buna değmediğini fark ediyorsun.”

Kurgu sırasında Scorsese boşa kürek çekmişti. 1981 Aralık'ından 1982 Mart'ına kadar çalışmadı. “Kendimi tamamen çöküntüye uğradığım bir endişe haline sokmuştum,” diye devam ediyor. “Kurgu odasından aşağıya indiğimde birinden bir sorunla ilgili bir mesaj alıyor, ‘Bugün çalışmam. İmkânsız,’ diyordum. Arkadaşlarım, ‘Marty, negatifler orada duruyor. Stüdyo çılgına dönüyor. Filmi bitirmen gerek,’ diye bastırıyorlardı.”

Bu dönem Scorsese'ye bir ders verdi. “Bu benim sorunumdu. Kimse umursamıyordu, nihayetinde en yakın arkadaşların bile. Çıldırılmış gibi mi davranıyorsun? Çalışamayacağın bir durumda

mısın? Kimse aldırılmıyordu. Sona tek başına varıyorsun. Ne olursa olsun kendinle yüzleşiyorsun. Kızgın Boğa'nın sonunda aynaya bakan Jake La Motta gibi."

Olumsuz söylentiler *Komedi Kralı*'nın başına bela oldu. "Yakın bir arkadaşım bana, 'Söylentiler kötü,' dedi. Bundan nefret ediyorum. Söylentiler kötü olduğu zaman insanlar filmle bağdaştırılmak istemiyorlar. Kendini tamamen terk edilmiş hissediyorsun. Bunun acı verici olduğunu söylemeliyim. Çünkü film ortaya çıktı ve dört hafta sonra öldü, onlar haklıydı –bir fiyaskoydu. İsmi *Komedi Kralı*'ydı, Jerry Lewis vardı ve bir komedi değildi. Bu zaten başlı başına bir problemdi."

Scorsese *Günaha Son Çağrı*'yla, Barbara Hershey ona 1971'de Nikos Kazancakis'in kitabını verdiğinden beri içinde taşıdığı biricik projesiyle ileriye atıldı. Fakat bu onu Hollywood'da, New York'un parti ekseninde alay konusu haline getirdi. "İş hayatındaki mühim insanlar, 'Evet, evet yaptığınız filmleri biliyorum,' diyorlardı," diyerek hatırlıyor. "Bir adam beni bir şirket patronuyla tanıştırdı. 'Bu adam *Son Çağrı*'yı yapacak,' dedi. Adam bana baktı ve yüzüme güldü. 'Evet tabii. Haftaya beni ara,' dedi. Onca yıl bunun için mi uğraşmıştım? Bu, kalbine tekme yemek gibi bir şeydi."

Sonunda Scorsese, Paramount'ta filmin hazırlıklarına başladı, stüdyo yapım öncesinde fişi çekene kadar. "Film yapmaya devam etmek isteyip istemediğime karar vermeliydim. O kadar olumsuzdu ki her şey. Böyle bir durumda ne yaparsın ki? Pes mi edersin? Hayır. Derken, sistemin ruhunu ezip geçmesine izin vermemek gerektiğini fark ettim. Ben bir yönetmenim, bir profesyonel olmayı deneyeceğim ve her şeye yeniden başlayacağım. Düşük bütçeli bir film yapacağım, *Geç Saatler*'i. Sonra da *Paranın Rengi*'nde önemli yıldızlarla çalışarak bir basamak daha ilerleyeceğim, bunun gibi şeyler işte."

Nihayet 1988'de yapıldıklarında ne *Geç Saatler* ne de *Son Çağrı* eleştirel ve ticari açılarından başarılı olabildi. Eleştirmenlerin gözdesi olmaktan öteye geçemeyeceğinden korkan Scorsese, bu düşük ihtimalli tesellisini de kaybetme tehlikesi yaşıyordu. Kendi öngörüsünü nasıl endüstrinin gerekliliklerine tabi hale getireceğini öğrenmek üzereydi. Yeni bir film araştırırken Universal'dan gelen *Sea of*

*Love ve White Palace*'ı geri çevirdi. Yeniden bir parça eleştirel zemin kazanması, 1989'da *New York Hikâyeleri*'nde, genellikle üçünün en iyisi olarak tanınan kendi bölümünü (diğerleri Allen ve Coppola tarafından yapılmıştı) yapana kadar gerçekleşmedi.

Derken 1990'da, başyapıtı *Kızgın Boğa*'dan on yıl, eleştirmenlerce alkışlanan son hit filmi *Taksi Şoförü*'nden on üç yıl sonra, *Sıkı Dostlar*'la aynı anda hem sanat hem de para yapabileceğini kanıtladı. Martin Scorsese Gethsemane'den\* dönmüştü.

Artık uyuşturucu günleri, hatta astım bile geride kalmıştı. "Bir yıldan fazla süredir ciddi bir kriz geçirmediğim," diyor. Universal'le yaptığı anlaşmanın sağladığı güven ve tartışma götürmez görünen eleştirel konumuyla birlikte hayatı yoluna giriyor gibi gözüküyor. Ya da öyle mi gerçekten? O kendisinin bir sinema sanatçısı olarak algılanmasından endişe ediyor; kendi deyimiyle "s harfiyle başlayan o kelime"den ve yanlışlıkla 'filmler' demek yerine "sinema" derse yanlışını düzeltiyor. "Kimsenin sanattan bahsettiğimizi düşünmesini istemem," diyor. "Ticari film alanında bu utanç verici damga. Utanç verici bir damga."

*Sıkı Dostlar*'la Oskar kazanamaması onu kızdırmış ve hayal kırıklığına uğratmış. "Başkaları gibi olup, 'Hayır, umurumda değil,' diyebilmeyi isterdim. Ama benim için, Aşağı Doğu Yakası'nda büyümüş ve Oskar'ın ilk televizyon yayınlarını izleyerek filmleri takıntı haline getirmiş bir çocuk için, orada kaçınılmaz bir büyü var. *Kızgın Boğa*'yla kaybettiğimde sistemdeki yerimin neresi olabileceğini anladım, tabii en azından varlığımı sürdürebilirim: dışında ve seyirci. Akademi *Sıkı Dostlar*'ı ve *Üçkağıtçılar*'ı yapanlara çok güçlü bir mesaj yolladı, ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar, belli bir saygınlık kazanabilirlerdi ama ödülü alamazlardı. *Üç Kağıtçılar*'ın yapımcılığını da benim üstlendiğim ortaya çıktı. Kesinlikle mesajı aldım."

Scorsese bu konuda sakın, bir şekilde. Ama arkadaşları ve birlikte çalıştığı kişiler onun kadar kontrollü değiller. "*Sıkı Dostlar* yerine *Kurtlarla Dans*'a değer biçen on yaşlı kadına bakarsanız –

---

\*) Hristiyan inancına göre İsa'nın Son Yemek'ten sonra ve çarmıha gerilmesinden önce dua ettiği Kudüs'ün dışında bir bahçe. (ç.n.)

bilmiyorum. Oskar'lar tombala gibi. Kimin umurunda?" diyor Jodie Foster. *Sıkı Dostlar*'da Paul Vario'yu canlandıran Paul Sorvino, "Bu bence büyük bir ayıp ve bir skandal. Adam daha ne yap-sın?" diyor. Harvey Keitel her şeyi özetliyor: "Belki hak ettiğini bulmuştur –bayağılığın dışında bırakılmak."

Son zamanlardaki başarısı ve kült statüsüne ulaşmasıyla bir-likte Scorsese'nin üzerindeki baskı aksine arttı. Daha büyük büt-çeler, daha çok sorumluluk (De Niro ve Bill Murray'nin başrolle-rinde yer aldığı, senaryosu Richard Price'a ait olan *Mad Dog and Glory*'nin yapımcılığını üstlendi). *Korku Burnu*'nda gücünü Spiel-berg'le birleştirdi ve New York'un hırpani Batı Yakası'ndaki tari-hi Brill Binası'nda yer alan darmadağan ofisini, MCA'nın Park Ave-nue'deki şık Güney Kıyısı merkez binasına taşıdı. Şehrin öte tara-fına taşınmak fiziksel olduğu kadar sembolikti de. Bu pek tabii Marty'nin Mükemmel Macerası'nın, kendi şartlarıyla popüler toplumsal değerlere nüfuz etme teşebbüsünün başlangıcı olabilir. Riskler büyük: Bir tarafta ticari başarısızlık, öbür tarafta kapalı gi-şe. "Seyirci istiyorsan," diyor *Paranın Rengi*'nin yazarı Price, "is-teklere boyun eğmek zorundasın. Scorsese büyük kişisel filmler yapmak istiyor –en iyi aktörlerle çalışmak, en fazla seyirciye sa-hip olmak, yapabileceği en küçük filmleri yapmak."

Schrader, Scorsese'nin kariyeri hakkında şöyle bir tahmin yü-rütüyor: "New York, New York'tan beri bu kadar büyük bir büt-çeyle çalıştığı ilk film *Korku Burnu*, onun pek de içine sinmeyen bir seyirci seviyesi ve sıradan insan duygusallığı gerektiriyor. Marty şu an bir holding. Fakat kapalı gişe için ne kadar çok uğ-raşırsa uğraşsın, bence günün sonunda bunu gerçekten yapamı-yor. Spielberg'le aralarındaki şey bir mantık evliliği. Warren Be-atty ile Madonna'dan söz ediyoruz."

Scorsese *Korku Burnu*'na dahil olmamak için çok uğraştı. "Bob De Niro ve Spielberg ben *Sıkı Dostlar*'ı bitirmek üzereyken senaryo-yu okumamı istediler," diye hatırlıyor. "Ve filmin kurgusu bittiğin-de *Korku Burnu*'nu üç kez okudum. Üçünde de nefret ettim. Yani, gerçekten nefret ettim." Özgün senaryo, umulmadık derecede er-demli bir aile babası rolünde Gregory Peck'in ve hapisten çıkıp,

kendisi aleyhine tanıklık yapan Peck'in peşine düşen psikopat Max Cady rolünde Robert Mitchum'un yer aldığı 1962 yapımı filmin ipuçlarını veriyordu. "Ailenin çok basmakalıp, çok mutlu olduğunu düşündüm," diyor Scorsese. "Derken onları korkutmak için umacı geliyor. Onlar benim gözümde Merihli gibiydi. Onlara ulaşabilmek için Max'ın altını deşmek zorunda kaldım." Fakat Spielberg ve Cady'yi canlandırmak isteyen De Niro hayırı cevap olarak kabul etmeyeceklerdi. "Sonunda Steve dedi ki, 'Marty, sen senaryonun bu halini sevmedin mi?' Ben de 'Evet! Ne istiyorsun benden?' dedim. O da dedi ki, 'Neden tekrar yazmıyorsun?' Dedim ki, 'Tabii ya!'"

Scorsese senaryoyu Freudyen bir hale getirdi –veya onun düşünmeyi tercih ettiği gibi Katolikleştirdi. Cinsel suç ve cezanın dramı haline geldi. Odağı, Lange'ın Nolte'un ihanetinin etkileriyle mücadele edışıyle ve Nolte'un kızının yeni uyanan cinselliğiyle uğraşmaya çalışmasıyla ailenin duygusal patolojisine yöneltti. "Cady bir bakıma suçun kötücül ruhu gibiydi, bir şekilde ailenin de – intikam meleği," diyor Scorsese. "Cinsellik hakkında hissettiğiniz her ne varsa cezalandırılması. Bu, Hristiyan ahlakının başlıca manevi savaş alanı."

Scorsese duraksıyor, gülüyor. "Bu, kulağa, yaptığım bütün diğer filmler gibi geliyor. Ölene kadar bundan bahsedebilirim. Bu saçma ama dikkatli olmam gerek. Yoksa insanlar, 'Bir çeşit dini film. Görmek istemiyorum,' diyebilirler. Onları dinlemeyin. Bu bir gerilim filmi. Gidip izleyin! Tadını çıkarın!"

Şöyle bir bakınca Scorsese talihli aslında. Hataları ve çabalamalarına, daldan dala konan uçarı tavrına rağmen veya aksine onlar sayesinde, belki de 1970'lerin bu son derece umut vadeden kuşağından sözünü yerine getiren tek yönetmen o. Coppola gibi bazıları büyük filmler yaptılar –*Baba*, *The Conversation*, *Kıyamet* – ama Scorsese'nin yaptığı bundan fazlasıydı. O bir kariyer yarattı. Yeteneği yok etmesiyle tanınmış bir iş dünyasında hayatta kaldı ve 1990'larda yaratıcı gücünün doruğuna ulaştı. *Sıkı Dostlar* o kadar kendinden emin, o kadar kusursuz gerçekleştirilmiş ki, 1980'lerdeki gibi tökezleyeceğini hayal etmek bile zor. "Belki de daha erken gözden düştüğüm içindir," diyor.

“Belki başkaları bu dehşetin içine daha sonra daldılar, o yüzden de geri dönmeleri daha zor oldu.”

Filmler her zaman Scorsese'nin hayatı oldu. Fakat yol boyunca dört eşi ve iki kız evladı da içeren ciddi ölçüde yük aldı. Şimdi ellisine yaklaşırken zor seçimler yapması gerek. “Sadece kendimi bütün bu güçlüklerden yalıtmaya çalışıyorum. Özel hayatınız, yani onunla elinizden gelen en iyi şekilde uğraşıyorsunuz. Ama ondan bile yalıtıyorsunuz kendinizi.

“Yaklaşık 1984, 1985'e kadar her Pazar günü annem, babam ve arkadaşlarım uğrardı. Hep birlikte büyük İtalyan yemekleri yedik. Hangi evlilik olursa olsun –ne olup biterse bitsin. Bu güzel bir şeydi, tıpkı büyüdüğüm günlerden hatırladığım İtalyan aileleri gibi. Ama artık insanlardan pek bir şey beklemiyorum ve onların da gerçekten benden çok bir şey beklemelerini istemiyorum, benden en iyisini alabileceğiniz işleriye bunun dışında tutuyorum. Yalnızsınız. İşler böyle yürüyor.”

Nihayetinde Scorsese'yi şöhretin baş döndürücülüğüne kapılmaktan kurtaracak tek şey, 'sinema' tapınağı karşısındaki alçakgönüllülüğü olabilir. Genç yönetmenler için yol gösterici olsa, film koruma alanında bir güç haline gelse, disipline olmuş bir yönetmenin içerisinde olgunlaşsa da o pek çok açıdan hâlâ bir öğrenci. Barbara Hershey'in ortaya koyduğu gibi: “Onun kendinden çok sinemayı sevmesi, harika bir törpü.”

“Dikkatli olman gerek,” diyor Scorsese, “çünkü konuşmalar duyuyorsun: ‘Marty, insanlar Hollywood'da senin filmlerinin gerçekten güzel olduğunu ve senin buraların en iyisi olduğunu söylüyorlar...’ Bu acayip bir şey. Buna inanamazsın, her şeyden önce. Yaptığım pek çok filmin güzel olduğunu düşünüyorum. Ama *The Searchers* değil. Onlar bir 8 1/2, *Kırmızı Ayakkabılar*, *Leopar* gibi değil. Demek istediğim, benim kafamda kendi özel kriterlerim var. Bu sürüp giden bir test. Hayatımın her anında sürekli devam eden bir final sınavı. Kelimenin tam anlamıyla burnunu sürekli suyun dışında tutmaya çalışan bir görüntüm var, dalgalar her zaman bana doğru geliyor ve beni batırmak üzereler... Şimdi tek umudum, *Korku Burnu*'nun para getirmesi.”



# “YILLAR İÇİNDE ANLATI SİNEMASINA SAPLANIP KALDIM”

Gavin Smith, 1993\*



*Masumiyet Çağı'nı yapmayı düşünürken ilk etapta aklınıza gelen bir görüntü var mıydı?*

Sanırım en güçlü görüntü May'in yüzüyle ilgili bir şeyler yapmaktı, “Korkarım ki bunu yapamazsın canım,” dediğinde olduğu gibi. Onun yüzüyle ilgili bir şey vardı –Winona Ryder'ı o role seçmeden önce bile. Gözleriyle ve akıl ermez vücut yapısıyla alakası vardı: Çekim ne kadar geniş olmalıydı, onunla birlikte arka planda ne yer almalıydı? Wharton onu büyük ölçüde Newland Archer'in gözünden yazmış, bu yüzden de onunla aynı doğrultuda gidiyor ve kızı aşağılıyorsunuz –ki bence bu harika bir şey. O sah-

---

\*) *Film Comment*, Kasım/Aralık 1993.

nede kafasına dank ettiğinde... o an kızın kendini ortaya koyuş şekliyle ilgilendim ben. Daha sonra sandalyeden kalkışını üç çekimle yapabileceğimizi düşündüm, üç ayrı yakın çekimle, çünkü adam hayatının geri kalanında bu anı asla unutmuyacaktı. Birçok kez bu görüntüyü tekrar kafasında canlandıracaktı. Kız kalktığı zaman bunu bir hatıra gibi tekrar oynatmamız gerektiğini düşündüm. Bu bir boy çekimiydi, ardından da kareye girdiği anın bir çekimi, sonra bir üçüncüsü –âdeta endamı artıyor. Bu sadece adamın algısı, o anın nasıl olduğuna dair adamın hatırası. Eğer bunun üstesinden gelebilirsek harika olacak dedim. O sahneyi çok çabuk çektik, biri 24 kare, biri 36, biri de 48 kare tuttu.

*Hızları neden farklı?*

Elbisenin hareket edişiyle ilgili bir şey vardı. Bir çiçeğin açılışı veya bir şeyin büyümesi gibi göründü. 24 kare çok hızlıydı, ama 48 kare daha iyi olabilirdi. Çok yavaş değil ama biraz gevşekçe. Montajda bu sahneye hemen hemen hiç dokunmadık.

*Bu sahnede çok az kamera hareketi var; o ana kadar filmin işleyişinin tam tersi bir dinginliği söz konusu.*

Tek hareket ayağa kalkıp adama doğru gittiğinde gerçekleşiyor; kamera adama doğru yöneliyor ve kız kareye giriyor. Kamera hızla alçalıyor, dizlerinin üstüne çöküyormuş gibi, ki bu çok zor bir çekim –şu hayal etmesi kolay ama uygulanması zor olan garip şeylerden biri işte.

*Bu sahne için başka farklı biçimsel tercihler var mıydı?*

Sahnenin başlangıcı onları geniş, teatral ve neredeyse perde önünde gördüğünüz tek kare. Adam başından sonuna dek karenin solunda oturuyor ve kız sağ taraftan kareye giriyor. Tıpkı sahnelermiş gibi –ve artık son perde oynanacak. Bunu seviyorum. Kurgunun ve kadrajların gerilimi, kadrajın ne kadar geniş olduğu, adama ve kıza doğru nasıl daraldığı: Bunlar benim açımdan eğlenceli. Bu ikisinin arasındaki ayrılıkla alakalı bir şey; adamın bir boy çekimi, kızın bir boy çekimi ve sonra kız her şeyi bi-

raraya getiriyor, siz onları ikili çekimle tepeden görüyorsunuz ve derken odanın pan çekimi başlıyor. Çekimlerin ne kadar geniş ya da dar olacağına karar vermek biraz zor. Büyük yakın çekimler burada işe yaramazdı.

*Sahne sezilen bir komedi etkisi var.*

Evet. Aslında bu çok komik. Biraz doğaçlama yaptık, kıza açıklama yapmaya çalıştığı sahne doğaçlama yaptığımız çok az yerden biriydi: “Çok yorgunum ve sanırım bir kaçış istiyorum”; kız da tamamen kitaptan alınan kısımdaki gibi konuşuyor: “Kanundan mı?” Adam, “Ondan da... evet,” diyor. Yani eğer, “Her şeyden vazgeçmek istiyorum,” deseydi çok daha kolay olurdu, eğer hepsini birarada söyleseydi bu ona kızla o konuda konuşma şansı verirdi.

*Newland’i gösteren kilit niteliğindeki yansıma çekiminde komik bir yan bulunduğunu düşündüm.*

Bu bir şah mat. Adam yakayı ele veriyor. Olan bu. “Görüyorsunuz ya, ben haklıydım.” Bunca zaman o insanı ve etrafındaki herkesi görmezden geldikten sonra birdenbire yakayı ele veriyor: Bu büyüleyici bir şey. Bu ezici fark ediş çok komik. Burada onu harcamıyorum, benim gördüğüm sadece mizah, bir çeşit korku mizahı. Bu sahne bana bu filmi yapmam gerektiğini söyleten kilit sahneydi.

Akşam yemeğinde geçen önceki sahne de öyle. Newland masanın baş köşesinde oturmuş, Ellen’la konuşurken ve herkes gülerken, bunu normal bir dramaturjiyi kullanarak sergilemek yerine büyük ölçüde kitaptan birebir alıntıyla dış ses olarak kullanmaya karar verdim. Düzyazının nezaketinin, kırıcı, ironik bir şiddeti var: Çekim, masanın üzerinde yüksekten bir göz gezdirmeye başlıyor ve sonra şunu duyuyorsunuz: “Genç bir çift için ilk muntazam akşam yemeğini vermeleri en önemli şey olarak görüyordu.” Kadın masadaki herkese kenarı yaldızlı menüleri, Roma pançını, vs. anlatıyor; sonra, kamera adamın yüzüne yöneli-



*Masumiyet Çağı*'nda (1993) Ellen'ı Michelle Pfeiffer, Newman'ı Daniel Day-Lewis oynuyordu.

yor, "Kontes Olenska için veda yemeği," derken. Burada da garip bir dehşet var. Sonra kamera hızla tekrar yükseliyor. Ben sadece kameranın yukarı çıkmasını ve masayı görebilmenizi tasarlamıştım; bu yeterli [olabilirdi]. Fakat kamerayı yukarı çıkardığımızda orada uşakların da olduğunu fark ettim, odanın her tarafında koruma muhafızları gibi, dedim ki bu harika bir şey –askeri kamp! (gülüyor) Bu çok eğlenceli bir şey!

Sonra diğer adamlar kütüphanede puro ve brendi içerken Newland keyifsiz görünüyor. Michael Gough onu şöminenin başına götürüyor, yemek yapma sanatından bahsediyor, gerçekten anlamsız ve kamera Newland'in başının arkasına doğru ilerliyor, müzik duyuluyor ve duvar kırmızıya dönüyor, bir yüzün kızarması gibi. Ve o diğer salona geçerken zincirleme sahne geçişleri arasında kırmızılık kayboluyor, kamera onun yüzüne bir pan yapıyor ve insanların konuştuğu ıvır zıvır şeyleri duyuyorsunuz, hem ikiye bölünmüş bir şekilde davranıp hem de bayağı şeylerden bahsettiklerini –tıpkı May'in Venus De Milo'nun bir bronz reproduksiyonunu almaktan bahsetmesi gibi, bunu sevsem de... Sorun değil, benim de evimin odalarında saçma şeyler var, ama eğer haya-

tınızın geri kalanını bu seviyede konuşmalarla geçirmek zorundayınız, bu çok rahatsız edici bir şey.

*Duvarın kızarmasını ışıkla mı sağladınız yoksa bir laboratuvar işlemi var mıydı?*

Duvarı sette kırmızıya çevirdik, ama geçiş yaptığımız sahnede ki görüntü normal renkti ve kırmızı çok çabuk yok oldu; bir renk sıçraması gibiydi. Bunu yapmanın tek yolu, sahne geçişi üzerinden kırmızıyı optik olarak yok etmek ve tam görüntü gelip de diğer görüntü gözden kaybolurken, kırmızıyı da aşamalı olarak kaybetmekti.

*Belli sahneleri sona erdiren bu 'renk-çıkışları'yla nasıl bir çağrışım yapmak istediniz?*

Kırmızı ve sarıya geçişler. Nasıl ki karakterler kendilerini ifade etmek için birbirlerine çiçek yolluyorlarsa, film boyunca renkleri bir fırça darbesi gibi kullanmak ve resmin şehveti ilgimi çekiyordu. Çiçekler şehvetli olabilir ama birbirlerinin açıkça şehvetli olmasına izin veremiyorlardı, bu yüzden siyaha geçiş yapmak doğru gözüküyordu; renk açısından zengin ve özellikli olmalıydı. Bazen renkler daha karanlık simgeler oldu. Dış ses, "Reddedişler bazen basitçe hiçe saymaktan daha fazlasıydı. Bu kökünü kazımak gibi bir şeydi," derken, Ellen kameraya doğru bakıyor ve paslı bir renk ortaya çıkıyor, kırmızı gibi parlak bir renk yerine. Sarı patlamalar Ellen sarı gülleri aldığı anda ortaya çıkıyor, fakat orada takıldım. Sarıdan başka bir renge geçemedik, bu yüzden kuşhanedeki beyaza yöneldik.

Renk patlamalarının tam olarak ne kadar süre ekranda kalması gerektiği konusunda çok zaman harcadık. [Michael Powell'ın] *Siyah Nergis*'te Kathleen Byron bayıldığında turuncunun bir kullanılışı var. Daha sonra bu *Arka Pencere*'de de flaş lambalarıyla yapıldı [yani Hitchcock yaptı].

*Zaman geçişlerini ele alış biçiminiz ilginç –zincirleme sahne geçişleriyle zamanı yayıyor gibi görünüyorsunuz. Mesela, Beaufort balesunun toplu çekimleri...*

Ben sadece insanların bir yere varışını çekmek istemedim. Bu biraz sıkıcı bir şey. Newland'in gelişi ve girişi var. Fakat bu aynı zamanda bir müzik kutusunu açıp, ortaya çıkan ve müzikle dans eden insanları görmek gibi; bir şekilde canlanan ve sizi başka bir zamana ve mekâna götüren bütün o hayaletleri ve geçmişi.

*Peki, daha sonra Ellen ve Newland'in ayrı ayrı Boston'daki verandadan çıkışındaki zincirleme sahne geçişleri hakkında ne diyorsunuz?*

Orada, Newland gözünü asla ondan ayırmak istemezken, Ellen ortadan kayboluyor. Başını öne eğiyor ve o da ortadan kayboluyor, Ellen'la giden ruhu gibi. Bu çok romantik bence, ama ben ortadan kaybolmaları gerektiğini hissettim. Onu bir partide nasıl görebileceği, bir akşam yemeğinde nasıl yanına oturabileceğinden bahseden, kitapta olmayan o dış sesi de ben ekledim; böyle bir aşk acısı çekiyorsanız, sadece bu fikir bile sizi bir süre hayatta tutabilir. Aslına bakarsanız, kadının ortadan kaybolması kendi payıma bunu daha dokunaklı yaptı.

*Bunu çekmeden önce sahne geçişlerini kullanacağınızı biliyordunuz değil mi?*

Evet, böyle tasavvur etmiştim.

*Her sahneyi çekerken içeriğin geri kalanının biçimlendiği, o gün boyunca yapılan çekimden elde edeceğinizden emin olduğunuz bir ana görüntünüz var mıydı?*

Evet. Kesinlikle. Hemen hemen her sahnede. Genellikle bu ilk görüntüydü. Bazen biraz riske girdim ve ne olacağını o sahne gelince kararlaştırdım.

*Yazılı metinden sahneleri önceden teker teker gözünüzde canlandırabildiğinizi ve ön kurgusunu yapabildiğinizi ne zaman fark ettiniz?*

Okulda. NYU sinema okulu o zamanlar şimdiki gibi değildi. Çok az film dersi vardı. Derslerin büyük çoğunluğu gerekliydi: li-

beral sanatlar, İngilizce, klasikler. Çocukken çok fazla okuma fırsatım olmadı, çünkü evde hiç kitap yoktu; annem ve babam asla okumayan, giysi sektöründe çalışan insanlardı. Diyeceğim, ben televizyonda film izleyerek büyüdüm. Okumaya başladığımda lisedeydim. Hâlâ okuma problemim var; bu günlerde daha fazla okuyorum ama okumayı istediğim kadar değil.

Görüntüler benim zihnime kitap okurken veya müzik dinlerken gelebiliyor. İlk kısa filmimi toparlarken başladı bu. Bütün filmin ön kurgusu kafamdaydı. Kolay yapılacak bir filmdi, çünkü bir çeşit Ernie Kovacs/Steve Allen tarzı mizah anlayışını temel alıyordu –hiçbir şey olabilir. *Piyanisti Vur*'da dolandırıcının "Annem geberebilir mi" dediği ve annenin geberdiği o Truffaut sahnesi gibi. Bütün bunlar birarada harmanlandıktan sonra Ernie Pintoff tarafından yönetilmiş birkaç kısa film ekleyin; Mel Brooks tarzı bir mizah. Ve anlatı kullanıldı, bu da istediğiniz şekilde kurgu yapabileceğiniz anlamına geliyordu.

*Önceden gözünüzde canlandırmadığınız hiç film oldu mu peki?*

Evet, *New York, New York*. Ancak "Happy Endings" sekansı değil; o önce çekilmişti ve Tommy Dorsey ve grubuyla olan bütün müzikal sekanslar, De Niro'nun saksofon çaldığı caz sahneleri. Bunların hepsi önceden hazırlandı. Geri kalan her şey aşağı yukarı doğaçlamaydı. Ben doğaçlamadan pek hoşnut değildim. Nasıl devam edeceğinizi anlamak için hata yapmanız gerekiyor. Hata yapmanın numarası şurada; küçük filmlerde daha kolay ama stüdyonun parasıyla gerçek bir problem. O filmde biz bütün bu riskleri aldık.

Fakat o günlerde, kamera hareketi, kurgu, bir gereç ve belli bir görsel lugat içeren sahnede olması gereken birkaç çekimle geliyor ve sonra bunları nerede çekersem oraya oturtuyordum. Gözümde canlandırıyordum, fakat aynı zamanda biraz geliştiriyorsund da. Dengeyi korumanın bir yolu var. Nasıl korunduğunu bilmiyorum, dengeyi korursan yüzde 80'in aksine yüzde 20 alırsın diyemem –bilemezsiniz. Bu filmi yapmanın, geriliminin bir parçası, kaçınmadığın bir gerilim. O noktaya geldiğimde, diyorum ki

bugün nereye kadar geliştireceğim, başka bir tarafa gidecek mi? Her şeyin olabileceğinin farkındasın, sahneyi canlı ve nefes alır bir halde tutmak istiyorsun, ama yine de aynı anda iki kamera hareketine birden ihtiyacın oluyor.

May kuşhanede, “Ellen’a yüzüğümü gösterdim,” derken onun yüzünden ‘Ellen’ ve ‘yüzük’ sözlerini duyduğunda Newland’in yüzüne yöneliyoruz. Benim de içerikte bunun için yaptığım şey aynı hareketle karşı yönden bir ikiz görüntü çekimiydi. Kim bilir? Belki ikisi arasında gidip gelirsiniz.

*Hareketli çekimlerden statik çekimlere, sonra da statikten hareketliye geçemezsiniz.*

Belli durumlarda hareketten hareketsizliğe geçebilirsin, ama bu çeşit bir harekette değil; bu uygun gözüküyor, çok uyumsuz. Ben daha çok bunun dansvari etkisiyle ilgileniyorum. Özellikle kamera May’in Ellen’a yüzüğü gösterdiği haberini aldığı anda Newland’in ifadesiz yüzünü göstermek için etrafında dans ederken.

Eğer geri dönüp filme bakarsanız, May’e filmde daha önce dikkat ettiyseniz, balodan hemen sonra Bayan Mingott’a gittiklerinde annesi paltosu için ona yardım ederken Ellen’a nasıl baktığını fark edebilirsiniz; Ellen’ı süzüyor. Bu, ilki. May’in olduğu her sahnede bunu görebilirsiniz, kuşhanedeki sahne gibi: Diyalog şöyle, Newland: “Kuzenin Ellen’a çiçek göndermem doğru muydu?” diyor ve o da, “Tabii, pek doğru,” diyor. Sonra da bilerek ona, Ellen’a Bay Van der Luyden’in bir koca sepet çiçek gönderdiğini ve Mr. Beaufort’un da çiçek gönderdiğini söylüyor. Aman Tanrım! (karnına bir bıçak saplanıyormuş gibi bir hareket yapıyor) May burada çok iyi.

*Aslında sadece Newland’in o anda yüzünü göstermeniz her şeyi anlatmak için yeterli.*

Kesinlikle öyle.

*Aktör bunu göstermeden karakterin içerisinde bulunduğu duruma kameranın işaret etmesine güzel bir örnek bu.*

Kesinlikle. Bir geçiş hareketi bunu yapabilir.



*Bu tepki yansıtıcı çekimin tanımı; oyuncu tepki vermiyor fakat yapılan geçiş tepkiyi belirtiyor.*

Bazen de nerede geçiş yapacağınız sorun oluyor. Geçiş yapmanın en zor olduğu sahnelerden biri, Newland'in düğün hakkında konuşmak için Bayan Mingott'a gittiği ve Bayan Mingott'un Ellen'in Avrupa'daki geçmişinden bahsettiği sahneydi. Kimi gösterdiğimiz konusunda biraz sorun yaşadık. Esasında Bayan Mingott bize bir açıklama getiriyordu ama Newland üzerindeki etkisini görmemiz gerekiyordu. Bu çok basit görünüyor ama değildi.

*Bayan Mingott'un Newland'in Ellen'la ilgilenmediğini duyduğuna şaşırdığını söylediği replik, Newland'e geçmek açısından mükemmel bir an.*

Onun tepkisini görmek için bunu yapmamız gerekiyordu. Zaten eğer bakarsanız, önce duyduğuna inanamamış gibi şaşırp kalıyor, sonra tepki veriyor.

Sanırım bu bir klişe ama yine de ben her çeşit filmde tat alabiliyorum; Stan Brakhage'den Bresson'a, Rus, Japon ve Çin filmlerinden Maya Deren'e kadar. Yıllar içerisinde biraz anlatı sinemasına saplanıp kaldım, belli biçimlere ve o biçimlerle oyalanıyorum. Özellikle de, filmin doruğa ulaştığı bir sekansa kadar ilerlemesini istemediğim ve bu sekansı sıradan bir anlatısal dramatik yöntemle ele almayı düşünmediğim bunun gibi bir filmde. Yemekli parti çok düz bir şekilde çekilebilirdi –ve sadece herkesin gülümsemesi ve ona bakmasının ardından Newland'in Ellen'a elveda dediğini bilmeniz bile etkili olabilirdi... Bunu daha dramatik bir görüntüyle canlandırabilirdik fakat ben sanki Newland bir vitrindeymiş gibi bunu sergilemek ve düzyazının sahneye bu dramatik yumruğu eklemesine izin vermek istedim.

*Filmde zincirleme sahne geçişlerinin kullanımı çok sıradışı.*

Bu, resim yapmak gibi. Bazılarını rastgele buldum. Pek çoğu senaryoda vardı. Buna rağmen yine de bazı çekimleri pek de akılcıca bir şey yapmayarak tasarladım –mesela, serada geçen balo

sahnesi: Newland May'i öpmek istediğini söylüyor, sahne geçişi oluyor ve öpüyor; hareket etmeye başlıyorlar, sahne geçişi oluyor ve oturuyorlar. Bütün bunlar bir defada çekildi ve onları oturtmak asırlar sürdü.

*Bir zaman atlaması yaptınız...*

Evet, gerçekten pratik bir şey bu. Ama senaryoda yer alan zincirleme sahne geçişleri dışında ben çektiğim pek çok sahneyi kısaltma fikrini buldum, tıpkı bir fırçanın gelip hışırdayarak renk kırıntıları sürüşü gibi. Doku; bu tamamen dokuyla alakalı. En çok sevdiğim sahne çok basit bir sahne: balayı montajı sırasında Fransa'daki akşam yemeği sahnesi. Masanın üst açıdan çekimi var ve kamera aniden aşağı iniyor, kamera masanın ve yemeklerin etrafında ilerliyormuş gibi bir sahne geçişi oluyor ve derken yine yükseliyor, Jonathan Pryce ve Daniel Day Lewis'in konuştuğunu görüyorsunuz. Bunların hepsi tek bir çekim ve ben bunu yaparken şöyle düşündüm: Bu imkânsız bir şey, bu filmde daha kaç defa masa boyunca ilerleyen çekimlere katlanacaktık? Dedim ki, hadi orta kısmı çekimden çıkaralım. Yine de bu en iyi sahnelerden biri, çünkü empresyonist bir tablo gibi görünüyor.

*Çekimi bitirinceye kadar hiç tahayyül etmediğiniz bir görsel üslup boyutu var.*

Doğru. Ama hiç değilse zincirleme sahne geçişlerinin olacağını biliyordum. Burada temelde montaja dayalı olan *Sıkı Dostlar*'ın aksine zincirleme sahne geçişleriyle uğraşacağımızı biliyordum.

*Zincirleme sahne geçişleri aynı zamanda kesintisiz, devamlı bir yüzey izlenimini pekiştiriyor.*

Parça parça olmasını istemedim. Daha akıcı olması hoşuma gitti.

*Sizin filme yaklaşımınızın farklı bir unsuru da, hem yoğun biçimde kapsayıcı bir duygusal dokuyu ve hem de olayların gelişiminden*

*bağımsız bir kenara çekilişi istiyor oluşunuz. Film bu iki perspektif arasında gidip geliyor.*

Evet. Bu öyle bir toplumda yaşıyor olmanın veya hikâyedeki gibi bir şeyin başınıza gelmesinin verdiği bir his. Ben kendi adıma olup biteni anladım. İnanılmaz derecede düşsel bir tutku ve sonrasında kendine uzaklaşacak bir yol bulman gerek, çünkü sadece o an yapılması doğru olmayan bir şey var, öyle davranmanın doğru olmadığı veya sadece işe yaramadığı, bu yüzden herkesin içinde veya farklı durumlarda uzaklaştırıcı bir etki bulmak zorundasın, duygularını uzaklaştırabilmek için. “Bu hiç yakışık almaz” ifadesiyle ortaya çıkan bir çeşit mizah ve anlayış var. Tamam, yakışık almaz. Ama bu arada hisler sürüp gidiyor. Sadece davranışlara yansımıyor. Bunun çok komik olacağını düşündüm, aynı zamanda toplum ve insanların davranış biçimleri hakkında açıklayıcı olacağını.

*Birkaç filminizde ilk ağızdan dış ses kullandınız, fakat alışılmadık bir şey olan üçüncü ağızdan dış sesi hiç kullanmamıştınız. Hikâye anlatıcıyı (Joanne Woodward) bağımsız bir karakter olarak mı düşündünüz?*

Kitabı okuduğumda kendi hissettiklerimi seyirciye yansıtmak istedim. Tam anlamıyla Edith Warton’un yaptığı gibi. O çok usta bir anlatıcı, size bir ders vermek üzere hikâyeyi bu şekilde sunuyor.

*Anlatıcıyı ortaya çıkarmanız konusunda bir tartışma yaşadınız mı?*

Asla yaşamadım. İlk defa sütüdyoda gündeme geldi. Colombia Pictures, “Anlatıcı kim?” diye sordu, ben de, “Kimin umurunda?” dedim. Anlatıcı hikâyeyi anlatıyor.

*Kamera anlatıcıyla suç ortaklığı mı yaptı?*

Sanırım bazı sahnelerde, mesela yemek sahnesinde, tamamıyla öyle. Dış ses anlatısını görüntülerle birlikte kullanmak; insan-

lar, “Dış sese gerek yok,” dediler. Belki yoktu ama ben kullanmayı tercih ettim. Evet, dış sesi çıkarabilirsiniz ve orada sadece müzik olabilir.

*Filmi dış ses olmadan yapmayı hiç düşünmediniz mi?*

Asla. Bizi çok hoş bir biçimde alıp götürren ve düşüşe hazırlayan bir kadın sesi fikrini sevdim. Hepsi bu. Bu sese güveniyorsunuz ve sizi gebertiyor (gülüyor), tıpkı Newland’in geberdiği gibi. Bunun çok harika olduğunu düşündüm; işin bu yönünü kaybedemezdim.

*Anlatıcı, May hakkında bildiklerini kendine mi saklıyor, yoksa en başında o da farkında değil mi?*

Bence kendine saklıyor. Belki. Bu da alınması gereken dersin bir parçası.

*Diğer zamanların pek çoğunda kamera Newland’in öznelliğine bağlı gözüküyor. Mesela, kulübede Ellen’in arkasından gelip onu kucakladığını hayal ettiğinde gördüğümüz kompozisyon, oyunda, Newman’i çok etkilemiş olan, iki oyuncuyu birarada gösteren açılış sahnesindeki kompozisyonla aynı.*

Fazlasıyla. Newland o görüntüyü kendisiyle birlikte taşımaktan bahsediyor.

*Böylesi anlarda, filmdeki görüntüler Newland’in öznelliğinden meydana geliyor gibi gözüküyor.*

Belki bu bir karışımdır. Bütün bunları karıştırmak belki de yapılması gereken doğru şey olmayabilir, ama bir filmi yaparken ben gerçekten ne doğru ne yanlış, bilmiyorum. Bence eserin öznelliği bakımından her biri için kendi kurallarınızı yaratıyorsunuz. Gerçekten de, balo sahnesi anlatıcının insanların kim olduğunu anlatmasıyla başlıyor, ama öznel bir şekilde bitiyor: May kameranın ardından bakıyor ve karşısında kim var dersiniz: Archer. Fakat onun ardından bakabilirdiniz ve bu da pekâlâ balodakileri izleyen Archer’in bakış açısı olabilirdi.

Ellen konuk odasını geçerken kameranın onun arkasından hareket ettiği, sonra Newland'e 180 derecelik bir pan çekim yaptığı ve Ellen'in bakış açısından ona doğru hareket ettiği, sonunda Ellen'in kendi bakış açısı çekimine girdiği ve oturduğu sahnede emsal bulan, film boyunca kullandığınız bir yönleme çok benzer bir sahne.

Evet, doğru. Bu fikirle uğraşmaya *Amazing Stories*'in "Mirror, Mirror" bölümünü yaptığımda başladım. Aslında bunun bir kısmını *Taksi Şoförü*'nde de yapmıştım, Travis'in bakış açısı çekiminin olduğu ve onun bu çekimin içerisine girdiği sahne. Burada daha eğlenceliydi, çünkü kamera sadece Ellen'ı takip etmiyordu, ayrıca yavaşlıyordu, aniden hızlanıyordu ve Newland'e pan yaptığımızda normal hızına dönüyordu. Bunu neredeyse fark edilmeden yapmanızı sağlayan yeni bir alet var.

*Optikte değil, kamerada olan bir alet.*

Doğru, bu sayede lekesiz güzel bir görüntü elde edebiliyorsunuz. Yeni Arriflex kameralar bunu yapıyor. Daha sonra bunu Newland, Ellen'ı Boston Parkı'nda oturmuş bir şeyler okurken gördüğünde yaptık. Kamera yıldırım geçişi yaptı ve bu yıldırım geçişi hareket yavaşlatılarak yapıldı; Ellen'ın üzerinden yere indiğimizde normal hıza döndük. Skip Livesy bunun üzerine kanat çırpın bir kuş sesi efekti ekledi.

*Sahnenin öznelliğini pekiştirmek için kullanılan bir ses efekti miydi?*

Evet, biraz müzik eklemek gibi. Bazen bu sadece şehvetin doğası ve yapısı oluyor. Bir müzik dinlediğimde ne hissettiğimi tarif etmek benim açımdan çok zor, bu yüzden bunu tarif etmek de benim için zor. Bu deneyimlenen bir şey. Skip'e bu filmin belli yerlerde biraz zor olduğunu söyledim, çünkü bu modern bir dünya değil ve benim normalde kullanmaktan hoşlandığım araba gıcırtıları, sirenler, telefon çalışları veya jet uçağı sesleri kullanamazsınız. Burada ortaya çıkan doğal seslerin nasıl değiştirileceği veya diğer şeylerle nasıl karıştırılabileceğini bulmak biraz zordu.

Genelde bir işte ses efektlerinin nasıl kullanılacağını düşünürüm, ama sonradan. Kadının ayağa kalktığı ve son sahnede ona gide-mezsın dediği noktada yapılan, benim sevdiğim o üç geçişe bakarsanız, düşen közlerin sesi var.

*..Neden pek çok sahnede kesimlerin arasına bu şöminedeki közleri eklediniz? Onlar noktalama işareti miydi?*

Evet, bu konuda dikkatli olmam gerekiyordu, çünkü çok aşıkardım. Kitapta adamın kocasından boşanmaması gerektiğini açıklamak için gece kadının evine gittiği sahnenin ortasında vardı bu; közler düşüyordu. Bununla bir nevi oynadım ama böyle bir noktalamayı istememiştim... yine de merak sardım...

Bazen burada bu sandalyede oturuyorum (*röportaj Scorsese'nin Yukarı Doğu Yakası'ndaki evinin oturma odasında yapıldı*) ve gece bir civarı, bir at ve at arabası geçiyor, sokakta hiç araba olmuyor. Bu mekân 1860'larda inşa edildi. Ben başka bir yüzyıla nakledildim. Düşünüyordum, mesela şimdi biz konuşuyoruz... 20'inci yüzyıldayız... Eğer sizin oturduğunuz yerde ben otursaydım belki sizinle konuşurken dışarı bakabilir ve kırmızı bir kamyonetin geçtiğini fark edebilirdim. Bir sahnenin ortasında oraya geçiş yapıp, geri dönebilirdim. Olup bitenler onların hayatlarının birer unsuru... Ona o gece ne söylediğini hatırladığında kadın her zaman o ateşin sesini hatırlayacak. Közlerin nasıl gözüktüğünü hatırlayacak. Önemli anlarda önemli konuşmalarda odaklandığınız şey budur. Eğer telefonda biriyle konuşuyorsam ve bu tarafa Japon kuklalarına doğru bakıyorsam, Japon kuklalarına baktığımda konuşmanın bu kısmını hatırlayacağım. Konuşma sırasında bakışlarını kaçırıp başka şeylere baktıkları zaman ve yere kendimi koymak bana ilginç geliyor. Siz neyi dinliyor olurdunuz? Saatin tıktıklarını tabii ki ve şömineyi. Filmin sonunda jenerik akıp gittikten sonra küçük bir hile yaptık, at ve araba geçip gidiyor. Bazen geceleri duyduğum ses bu. Bu sadelikten yana olanlara göre bir şey.

*Bu Sıkı Dostlar'daki dondurulmuş karelerin geliştirilmiş halini andırıyor.*

Evet, ama bu tehlikeli bir durum, çünkü ben bunların birer ünlem işareti olmasını istemedim. *Sıkı Dostlar*'da ünlem işareti olabilirlerdi: BOM, donuyorlar. "Şimdi sana burada neler olduğunu söyleyeyim. Bana az önce gidip aşağıda güneyde birini öldür dediler. Ben onun tam olarak ne demek istediğini biliyorum, benim öldürülmemi istiyor. Bu benim en yakın arkadaşım ve akıl hocam –ben şimdi nasıl davranacağım?" Ve BOM, normal hıza geri dönüyor. Bu neredeyse sadece seyirciye söylenmiş bir replik gibi; az çok eğlenceli, doğrudan Truffaut ve Ernie Kovac'dan geliyor. [Masumiyet Çağı'nda] bu göze çarpmıyor. Bir çeşit hatırlama ve yitirme hissi yaratmaya çalıştım, neredeyse *déjà vu* gibi.

*Şimdiki zaman için duyulan bir nostaljiyi gerçekleştirme anında yakalıyor –olayların şimdiki zamanda vuku buldukları haliyle olaylara dair hatıralar.*

Doğru. Yaşlanmaya başladığında -ben yakında elli bir yaşında olacağım- belli ilişkilere, insanlara, olaylara karşı nostaljik oluyorsun, daha başladıkları anda. Merhaba dediğinde o ana sahipsin, ama of, işte çoktan sona erdi. Bütün o konuşmalar meydana gelirken, karakterlerin o an olan her şeyi hatırlamalarını istediğim için bu hikâye duygusal açıdan çok etkili. Saatin tıkırtıları. Şömine. At ve arabanın geçişi. Kuşların kanat çırpmaları. Parkta oynayan çocuklar. Köpeğiyle birlikte yürüyen bir çocuk gördüklerinde Boston Parkı'nda geçen zamanı hatırlayacaklar.

*Hayatlarında çok önemi olmayan ama önemsiz de sayılamayacak birer bilgi olan her ayrıntının ve süslü eşyaya yapılan vurgunun bununla nasıl bir bağlantısı var?*

Benim bu konuda ilginç olduğunu düşündüğüm şey, bütün bu ayrıntıların kitapta yer alması. O toplumda, bu insanlar için o öğeler bir anlam taşıyor –her tabak, her çin porseleni. Bu bir Katolik Kilisesi seremonisi gibi.

*Siz sinemasal ve yazınsal detaylar arasındaki geleneksel bölünmeyi ortadan kaldırmaya çalışıyorsunuz.*

Bu, filmlerde doğru bir şekilde yapılmıyor ve ben bunu bir roman gibi yapmak istedim –bu konuda haklısınız. Filmin ilk 40 dakikasında bunu fazlasıyla görüyorsunuz, Ellen’in odadan geçip Newland’le oturduğu noktaya kadar. Sonrasında film gerçek anlamıyla başlıyor, bir şekilde. O noktaya dek sahnenin düzenlemesi ve konuyla ilgisi yokmuş gibi gözükebilecek detaylarla devam ediyor. Gerçekteyse detaylar o toplumdan uzaklaşması için hangi engelleri aşması gerektiği konusunda size bir izlenim veriyor. Eğer bunu göstermezseniz, sanırım neden çekip gitmediği hissinе kapılırsınız. Ama eğer detayların görüntülerini eklemeye devam ederseniz, bu detayların ne anlama geldiğini açıklamaya devam ederseniz, hiçbir şeyin rastgele olmadığını, o zaman onun adına kımıldamanın ne kadar zor olduğunu fark etmeye başlıyorsunuz. Çünkü o böyle yetiştirilmiş. Eğer dışarıdan gelmiş olsaydı bir anlamı olmayacaktı. Hiçbir hareket yapamıyor.

Genellikle ben nesnelerin törensel bir edayla kullanılmaları fikrini seviyorum. Sofra görgüsü: Amerikalılar etlerini kesiyorlar ve ardından bıçağı masaya bırakıyorlar, çatalı sağ ellerine alıyorlar ve bir parça et yiyorlar. Britanyalılar eti kesiyorlar ve çatalı sol elleriyle kullanarak eti ağızlarına götürüyorlar. Şimdi bunların hangisi doğru, hangisi yanlış? Hiçbir önemi yok. Fakat içinde bulunduğunuz toplumda, önemi var. Ben bunu, bunun keyfiligini ve ifade ettiği şeyi büyüleyici buluyorum.

*Açılış sekansında bilginin kamera hareketi ve kurgunun kombinasyonu aracılığıyla sunulmuş şekliinden bahsedebilir misiniz? İkisini birlikte işler hale getiriyorsunuz.*

Normalde *New York, New York* ve *Son Vals*’te müziği kullanış şeklimle ve *Kızgın Boğa*’da müzik gibi yapılandırılan bütün o dövüş sahneleriyle yaptığım şeyle daha çok ilgileniyordum. İzleyenlerin neredeyse sahnede olup bitenden daha ilginç oldukları, operadaki bir gecenin dokusundaki zenginliği elde etmek istedim. Yine müziği dinleyerek ve kamera hareketlerini tasavvur ederek müziğin gücünün görsel bir karşılığını elde etmeyi amaçladım.



*Peki, ya seyircinin üzerine pan yaptığınızda titreyen, elektronik flaş efekti hakkında ne diyorsunuz?*

Ben kendimi, bir çekim yapıp üzerine opera gözlüğünden bakıyormuş gibi gösteren şu alışılmış siyah maskelerden koyarken düşünemiyorum. Çekimin üzerine siyah bir maske koyuyor ve sonra sadece seyircinin üzerine pan yapıyorsun. Bu çok sıkıcı ve biliyorum, öyle olmuyor; opera gözlüğüyle bakarsanız öyle gözükmüyor. Ben bir dürbünden baktığınızda ne gördüğünüzü hemen hemen aslına uygun bir etkiyle vermeye ve belli detayları yakalamaya çalışıyorum. Burada tökezleyerek ilerlerken tek seferde bir kareyi ışıklandırma, hareketi durdurma ve bu karenin üç defa baskısını aldıktan sonra çekimlerin her biri arasında zincirleme sahne geçişi yapma fikrine sığındık; böylelikle bu üç karenin her biri bir sahne geçişi oldu. Bunu oluşturmak neredeyse bir yıl aldı. Fazlasıyla karmaşıktı ve bu yüzden filmde bitirdiğim en son şeydi.

*O an bu filmin izlediğim filmlerden hiçbirine benzemeyeceğini anladığım andı.*

Güzel. Harika. Öyle bir mekânda dürbünden baktığınızda gördükleriniz daha çok çiçek dürbünü görüntüleri gibidir; gözlerinizin çeperinde çok fazla şey görürsünüz. Ben sadece bu hissi yaratmak istedim, gerçekçi bir yeniden yaratma değil; çünkü bu çeşit gerçekçi efektlere inanmıyorum. Sevdiğim bir film olan *Odd Man Out*'ta insanların barda masanın üzerindeki bira köpüklerinin arasından konuşmaya başlamaları için kullanılan bir yöntem vardı. Biraz fazla gerçekçiydi; filmin çarpıtılmış şiirselliğinin buna ihtiyacı yoktu. Fena değildi, gerçekten yıkıcı değildi [ama] ben o kadar gerçekçi olmak istemiyorum.

*Filme ilk görüntünün ne olacağı konusunda çok dikkatli olmak gerek.*

Kesinlikle, evet.

O halde, çiçeklerin üzerinden yapılan açılışın ve sonra kamera-nın opera şarkıcısının yüzüne yönelmesi ve tekrar aynı yere geri git-mesinin önemi nedir?

Burada, mesele çiçeklerdi. Seviyor, sevmiyor. İlk görüntü-nün çiçekler olması gerektiğini biliyordum, bundan adım gibi emindim.

*Peki, neden filmin sonu için çiçek motifinde karar kılınmadı?*

Şöyle, zaman değişiyor. Bazen olay karar kılmanın ötesine geçi-yor, etkisi tükenmiş oluyor, tıpkı artık şans getirmeyen bir muska gibi.

*Hareket ve kurgusu açısından film ilerledikçe yavaşlıyor, ta ki en sonunda tamamen dinginleşene kadar. Bu bilinçli bir üslûpsal kavis miydi?*

Tabii ki. Yavaşlıyor gibi gözüküyor ve aynı zamanda son 15 dakikada çok şey oluyor, hızlanıyor. Son bölümdeki yavaşlama yaşlılıkla birlikte gelen bir şeydi. Yaşlanınca bir şeyler yapmak fazladan zaman alıyor. Newland'in Paris'te otel odasındaki melankolisi, Madam Olenska'nın dairesinin önünde dikilirken yû-zündeki bakış; sadece daha uzun sürüyor.

*Film boyunca sürekli Daniel Day Lewis'ten baktığı şeye, öznenen nesneye pan yapıyorsunuz. Bu son sahnede, Michelle Pfeiffer'in daire-sine bakarken pan kullanmak yerine geçiş kullanıyorsunuz. Neden?*

Geçiş yapmak daha iyi, çünkü seyirci önünüzde. Neden pan yapasın ki? Pan yapıp hızlandırmak için kareleri atlasanız bile, bu, durumu fazla vurgulamak olur. Diğer bir husus da şu ki, pan yaparken ikisini sürekli birarada tutmaya çalışıyorsun. Burada öyle yapamazsın. Artık yapamazsın. Artık önceden olduğu gibi birarada olamazlar. Kalplerinde her zaman birlikte olacaklar. Ama artık tamamen ayrıldıklarını hiç kimse inkâr edemez. Bu da direkt olarak pencereye yapılan acımasız bir geçişi gerektiriyor. Burada pan yapamazsın.

*Benim izlenimime göre, pan son yıllarda kullanılmaz oldu. Siz bunun tekrar film lüğatının kullanışlı bir parçası olarak hayata dönmesi için uğraşıyorsunuz gibi görünüyor.*

Deniyorum ama olan şu ki; seyircilerin daha çok bilgi kabul edebilme becerisi yüzünden bir film daha hızlı ve çabuk ilerlemek zorunda. Genelde pan yapmak, eğer elektronik flaş kullanmak istemiyorsanız (mesela, görüntüde titreme etkisine yol açmak gibi), yavaş olmak zorunda ve filmi de yavaşlatıyor. Bu yüzden eğer daha hızlı yapmanın ve iki insanı aşırı vurgulamadan biraraya getirmenin bir yolunu bulursanız, ne âlâ. Pan yapmak dış çekim durumlarında işe yarıyor, bir çöl veya vahşi bir orman veya bir şehir gibi dosdoğru boydan boya pan yapabileceğiniz yerlerde; iki karakterle başlayıp onlara karenin dışında pan yapıyorsun ve etrafa pan yapıp, geçip giden diğer şeyleri, bütün dünyayı görüyorsun ve sokağın karşısındaki bir şeye pan yapıyorsun. Bunu hikâyede kullanabilirsin ve geçiş yapman gerekmez. Eskiden genellikle bir çöl boyunca pan yapıldığını izlerdik, sana çölü gösterirlerdi –pekâlâ. O zamanlar bu işe yarıyordu ama şimdilerde insanlar bunu görmek için gitmiyorlar filme. İnsanlar her zaman senden öndedir, bu yüzden böyle şeyler için etkin kullanım alanları bulmak zorundasın.

*Hikâye açısından olduğu kadar üslûp olarak da filmi bölümlere ayırmayı mı deniyorsunuz?*

Hemen hemen her filmde. En çok da *Kızgın Boğa*'da. Carl Dreyer'ın *Gertrud*'undan etkilendiğimi hatırlıyorum. Aşırı ışıklı geri dönüşler ve çok hızlı hareket eden bir kamerayla Gertrud ve eski aşıkları arasındaki çok durağan sahneleri değişimli olarak kullanıyordu. O filmi yapan kişi hâlâ enerjik ve inanılmaz bir görsel şiirsellikle dolu yetmişlerinde bir adamdı. Görüntülerin bu kadar özgürce kullanılmasından çok etkilendim, birisi bu çok durağan sahnede kırıлма yaratıyordu. *Kızgın Boğa*'daki dövüş sahnelerinin *Gertrud*'daki geri dönüşler gibi olması gerektiğini düşündüm; sahne açılmalı ve kamera uçmalı, hikâyede böyle bir kırıлма olmalı. Her şey olabilir.

## Masumiyet Çağı'nı neden geniş açıyla çektiniz?

Aslında bu keyfi bir şeydi. Roxy Theater'da ilk kez bir geniş açılı film gördüğümünden beri geniş ekranı kullanmak istiyordum. O zamanlar on bir yaşındaydım sanırım; eve gittim ve çizimlerimi geniş ekranlı yaptım. Şimdiye kadar geniş ekranı televizyonda pan ve görüntülemede sorun yarattığı için kullanmadım. Ama her zaman her şeyi geniş ekranda yapmak istedim.

*Bu yüzden anamorfik Super 35'le çekim yaparak pan ve görüntüleme sorunlarından kurtuldunuz.*

Evet. Ama aynı zamanda en çok da karakter olarak kısıtlanmış durumdalar, bu dünyaya hapsolmuş durumdalar ve bu onları âdeta daha da yalnızlaştırıyor. Televizyonda bu çok ilginç olabilir, çünkü tam kadraj ve ben tam kadraj görüntüyü seviyorum.

*Neden Korku Burnu Super 35'le değil de Panvision'la çekildi?*

Gerilim özelliği yüzünden bu hassas bir konu. Geniş ekran için bir gerilim filmi yapabilir miyiz, onu görmek istedim. Anamorfik lensleri ilk kullanışımı ve bunu öğrenmek istedim. Geniş ekran kullanmanın zamanının geldiğini düşündüm, çünkü filmde kompozisyonu değişmeden görmek isteyen sadelik yanlıları lazerdisk'ten bunu televizyonda izleyebilirler. Şu an bu gerçekleşiyor ve American Movie Classics sık sık mektup kutusu özelliğini kullanarak geniş ekran filmler gösteriyor; beş yıl içerisinde televizyon ekranları genişleyecek zaten.

*Bazı görüntü yönetmenleri gerçekten Süper 35'i hiç sevmiyor. Anamorfik mercek çekimlerle aynı çözünürlükte olduğunu düşünüyorlar.*

Burada neden onu seçtiğimi size söyleyeyim. Bence DePalma, *Bonfire of the Vanities*'te onunla zor anlar yaşamıştı, çünkü orijinal negatifinizden bir tab çıkaramıyorsunuz; sürekli ikinci bir negatif kullanmak zorundasınız, çünkü görüntüyü sıkıştırabilir ve bir ara negatifle devam edebilirsiniz. Fakat sıkıştırmayı yapan bu

mercekler... İnaniyorum ki Technicolor Masumiyet Çağı'nda yenilerini aldı ve iyi iş çıkardılar, biz bu konuda çok endişeliydik. Kaliteden belli bir oranda vazgeçtik. Çok değil ama yeterince. Anamorfikte benim için sorun yaratan şey, en fazla beş mercek kullanabildiğimi fark etmem oldu. Bu yüzden *Korku Burnu*'nu yaparken tasarladığım bazı sahneleri çekmem çok uzun zamanımı aldı. Michael Ballhaus bana Super 35'le her boyutta mercek kullanabileceğimi ve daha hızlı çekim yapabileceğimizi, tam olarak istediğim çekimi elde edebileceğimi belirtti, yani masanın üstten çekimleri için 10 mm.'lik mercekleri kullanabilirsin –ki zaman zaman kullandık.

*Masumiyet Çağı'nda uzun odaklı mercekleri sadece birkaç yerde kullanıyorsunuz.*

Uzun odaklı mercekler gerçekten hoşuma gitmiyor... Hem de hiç derdim, ama diyemem, çünkü Kurosawa bunları gerçekten olağanüstü bir şekilde kullanıyor. *Kızgın Boğa*'da bir dövüşü, Sugar Ray'le olan ilk dövüşü, o görünüşü elde etmek için uzun merceklerle tasarladım, görüntü yanılsamasını yaratmak için ön planı biraz parlattım. Orada işime yaradı. 1960'larda uzun odaklı mercekler ortaya çıktığında bence gereğinden fazla kullanılıyordu; bu görüntüler bana biçimsiz geliyor, bir doğrultusu yok. Uzun merceklerin, mesela Peckinpah tarafından kullanımından bahsetmiyorum, o hareketi belki de altı kamerayla birden çekiyor ve ara çekimler kullanıyor. Eserin asıl gücü, kurguda; her şey koreografi ve müzikten ibaret, bir şekilde –onun filmleri müzik gibi. “Bu filmde uzun mercek kullanılmış, sevmedim,” diyemezsiniz. Hayır, her şey birarada harmanlanıyor ve o pek çok farklı açıdan çekim yapıyor. Fakat ben bir sokağın kenarında oturup uzaktan birilerini çeken insanlardan bahsediyorum –bunda bir şey yok.

*Bende bozuk gramer etkisi bırakan bir şey var; nasıl desem, bir diyalog sahnesinde bir aktörün uzun odaklı mercekten çekiminden diğerinin normal mercekten ters açıdan çekimine geçilmesi.*

Evet, bu bir rezalet. Birkaç dakikalığına benim de başıma gelmişti. *New York, New York*'ta sadece 32 mm.'lik bir mercek çekim yaptık, bütün film boyunca. Eski görüntüleme yöntemiyle denge tutturmayı denedik, eski yöntemle kastım 1946-1953 arasındaki yöntem. Fakat uzun mercekleri arada sırada kullandım.

*Masumiyet Çağı'nda Beşinci Cadde'de gidip gelen kalabalık sahnesi vardı, bir insan seli.*

Orada daha uzun bir mercek kullanmalıydım. Oraya gittim ve daha uzun olması gerektiğini, kameraya daha aşağıdan bir açı verilmesi gerektiğini fark ettim. Görüntü zihnimde bu şekilde belirdi. Bu görüntüyü Otoskop'tan kaydedilmiş birtakım filmlere bakarken buldum. Otoskopu beş sent veya on sent atarak kullanıyorsunuz ya da yüzyılın sonunda miktar her neyse işte; [bu tıpkı] baş parmak sinemasına\* benziyor. Bir çevirme kolu kullanıyorsunuz ve çevirdikçe görüntüler de çevriliyor, hareket ediyorlar ama kâğıt üzerindeler. Kongre Kütüphanesi'nde bunların bir kısmını toplamışlar ve bir negatifini çıkartmışlar. Bir tanesi Broadway'in bir geniş açıdan çekimi, kamera hayli aşağıda, bütün caddeyi ve kaldırımları görüyorsunuz. Cadde bugün olduğu gibi –karmakarışık. Atlı arabalar, atlı tramvaylar, hiç kimse caddede yürüyemiyor, her yer at pisliği. Bu yüzden herkes karenin sağındaki kaldırımlara dolmuş, hepsi aynı melon şapkadan giyiyor, hepsi işe gidiyor. Ayrıca Kongre Kütüphanesi'nin bu filmlerinden anladım ki, *New York*'ta yüksek binalar yapılmadan önce iki nehrin de etkisiyle hava çok rüzgârlıymış. Şapkalar uçuşuyor. Hepsi kaldırma doluşuyor. Bugün insanlar o günden biraz daha kolay yolun karşısına geçebiliyorlar, eskiden atlar varmış –her şey olabiliyormuş; eski gazetelere bakarsanız sokakta her hafta hayvanların sebep olduğu pek çok kaza oluyormuş... Böylece bu insanların birarada yürüdüklerini, aynı göründüklerini ve o dönemin ağır basın simgeleri olduklarını düşündüm.

---

\*) *Flipbook*, baş parmağınızla hızla çevirdiğinizde hareket ediyormuş gibi algılanan çizimlerden oluşan küçük kitap. Animasyon ve sinemanın ortaya çıkışında çok önemli rol oynamıştır. (ç.n.)

*Bu simgelerin tam olarak işlevi nedir?*

Bu, Ellen'ın verandadan kaybolmasıyla açığa çıkıyor; sonrasında Newland de kayboluyor ve doğruca onun sekreterle buluşmasına, Monsieur nehrine gitmek yerine, hayatlarının sonraki aşamasına böyle bir geçiş olmalıydı, nasıl davranacaklarını görmek için.

*Bu filmde açıkça opera, tiyatro ve resim, Arka Sokaklar'dan Korku Burnu'na kadar bütün filmlerinizde film izlemeye gitmenin gördüğü işlevi görüyor –karma bir anlatısal yorum ve psikolojik dizin gibi. Fakat bu film sanki diğer filmlerinize nazaran izleyiciye ve görülen şeyin yorumlanmasına çok daha fazla yatırım yapıyor. Sanatın etkisi altında kalmak da karakterler açısından çok önemli bir deneyim.*

Kesinlikle. Bir operayı dinlemek, sevdiğiniz bir bölümü dinlemek için ya piyanoda kendiniz çalmayı öğreneceksiniz ya da şehir her gelişinde tekrar izleyeceksiniz. Bu, oyunlar için de geçerli. Newland oyun bitmeden önce ayrılıyor, bu yüzden de aklında kalan son görüntü o oluyor. Belli sanat eserlerini beğenmek ve haz almak üzere gerçek bir efor sarf etmeniz gerekiyor. Reprodüksiyonların yer aldığı bir kitap yerine, müzeye gidip bir tablonun karşısına oturmak ve ona bakmak. Tek şansınız bu. Hepsi bu.

*Filmdeki tabloların çeşitliliği hangi amaca hizmet ediyor?*

Tablolar çok önemli; tıpkı bugün filmlerin bizim açımızdan büyük önem taşıması gibi. Bayan Mingott, içerisinde köpekler olan pek çok günlük tür resmine sahip. Bay Archer'da İtalyan köylülerinin günlük tür resimleri ve bu tip şeyler var. O dönemin pek çok günlük tür resmini inceledim, hepsinin çok az ögesi var, ama bakmaya devam ederseniz daha fazla şey fark ediyorsunuz ve bir hikâye anlatıyorlar, bir yaşam şekli. O resimle yaşıyorsunuz, bu yüzden de bunun teatral bir deneyim olacağını düşündüm.

Mesela, Dante Ferretti'nin Bay Mingott'un evi hakkında güzel bir fikri vardı. Ben oraya Louvre resimleri koymayı düşünmüştüm, bu sayede resmin içinden resme sahne geçişleri yapabiliirdi-

niz. Ben, “Duvar boyunca resimlerle merdivenden yukarı çıkacağız,” dediğimde, Dante, “Neden Hudson River’a doğru bir gezintiye çıkmıyoruz?” dedi. Sebebi şu ki, Thomes Cole ve bütün diğer ressamlar Hudson River Valley School’dan.

*Newland’in baktığı ‘geniş ekran’ resme ne diyorsunuz?*

Bu çok önemliydi. Herkesin evindeki tabloların farklılığını göstermemiz gerekiyordu. Bay Beaufort mesela, daha gözden düşmüş tablolara sahip. Bay Archer’da pastoral olanlar var: inekler, çiftlik alanları. Bayan Mingott biraz acayip, duvarlara canı ne isterse onu asıyor. Fakat Ellen’in farklı bir bakış açısına sahip farklı bir insan olduğunu nasıl göstermeliydik? Bunu modern izleyiciye nasıl göstermeliydik? Başka bir deyişle, onun evindeki tablolar çok farklıydı ve Archer’inkinden farklı oldukları hemen fark ediliyordu. Araştırmacım Robin Standofer bir İtalyan okulu keşfetti, Fransız empresyonistlerinden önce gelen Macchiaioli Okulu ve onlardan iki tanesinin reproduksiyonunu yaptık; biri seyircide o ana kadar filmde gördüklerimizin hiçbirine benzemediği için şok etkisi yaratacak suratı olmayan kadın tablosu, diğeri de uzun bir tahta parçasına yapılmış bir tablo.

*Belli sahnelerde göze çarpan kompozisyon yöntemleri kullanılıyor: Mesela, Archer’ların akşam yemeği sahnesinde her çekim simetrik bir şekilde şamdanlarla çerçeveleniyor. Burada ne ifade etmeye çalışıyordunuz?*

Basitçe bir düzen ve adap hissi. Döndüğüm her yerde şamdanlar vardı, bu yüzden ben de o şekilde faydalandım ve onları içeride bırakarak kadraji böldüm. Kadraji Max Ophuls’un *Lola Montes*’te geniş ekranda yaptığı gibi bölmeyi seviyorum, bu yüzden şamdanların arasındaki resimde bir küçük resim daha var.

*Bu bir insandan diğerine geçişlerin atlama gibi hissedilmesini sağlıyor.*



Evet, biliyorum. Bunu göze aldık. Bunun ilginç olabilceğini düşündüm.

*Bu sahne için başka bir içerik çektiniz mi?*

Hayır. Daha sonra bunu Sillerton Jackson, Beaufort'un finansal durumundan bahsederken ve kadrajın ortasında orta süsü varken Şükrangünü yemeğinde tekrar yaptım. Kim nerede oturuyor, zar zor anlayabiliyorsunuz. Bu umurumda değildi.

*Van der Luyden'lerin yemeğinde Newland ile Ellen arasındaki ilk diyalog, omuz üstü çekimi ve ikili çekimden oluşan karşılaştırmalı görüntüleri kapsıyor.*

İkisi de birbirlerinin karesinde olmalıydı. Tek başlarına olmazlardı. Bunu yapmanın biraz basmakalıp olduğunu düşündüm ve bundan biraz rahatsız oldum, fakat yapabileceğimin en iyisi buydu. Belli bir noktada kamerayı her açıdan yavaşça hareket ettirmemiz gerektiğine karar verdim; ama yine bu çok bariz bence.

*Ben görüntülerin basmakalıp olduklarını düşünmedim. Kadrajda belli bir canlılık söz konusuydu.*

Çiçekler Ellen'in açısından kadrajdaydı ve aynı zamanda aşağı yarısında Joshua Reynolds vardı. Bu ilginçti: Çiçekler, tablo, Ellen, o, hepsi uyum içindeydi, sadece Ellen ve onun olmasından sa. Benim açımdan sahnenin iyi tarafı buydu.

*Genelde bir şeyi hiç uzaklaşıp sabit bir geniş plandan çekmek istiyor musunuz?*

Sık sık. Birkaç kez bunu yaptım. Bütün sahneyi değil ama perde önü meselesiyle ilgili kütüphanede geçen sahnenin başlangıcını öyle çektim. Hiç başka içerik çekmedim. Çok harikaydı. O ana kadar seyirci filmle ilgili değilse... Bunu takip eden sahnenin hızındaki yavaşlık, dayanılmaz acı verici hızı, umarım... yine de ilgilenmeyebilirler. Neyse, boşverin. Denememek için bir sebep yok.

# MARTIN SCORSESE'NİN VASIYETİ

Ian Christie, 1996\*



*Bir Scorsese filminden ne bekleriz? Genç Scorsese'nin bir Powell ve Pressburger'den veya bir King Vidor'dan ne beklemeyi öğrendiğini biliyoruz: yoğunluk ve coşku. Fakat Londra Film Festivali'nin final gecesinde yer alan Kumarhane'de olduğu gibi yeni bir Scorsese ortaya çıkarsa, o zaman ne bekleriz? Bir konuya tutkuyla bağlılık, dört dörtlük teknik hâkimiyet, alışılmış Hollywood vasatlığının ortasında bir başyapıt.*

*Bu aşırıya kaçan bir istek, bir atletten her koşuda rekor kırmasını istemek gibi. Scorsese'nin filmleri pek büyük paralar kazandırmıyor, fakat büyük paralar kazandıran filmler kadar pahalıya mal oluyor. Bu yüzden eleştiriler ve saygınlık çok önemli. Onun kabul*

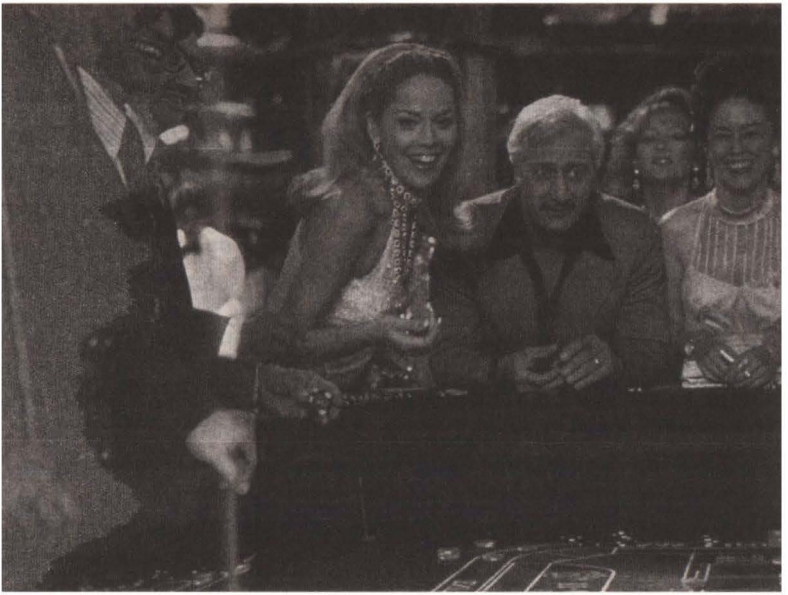
---

\*) Sight and Sound, Ocak 1996.

edilmiş sanatsal yeteneği, stüdyoların günden güne kötüye kullandıkları sanatın geçici patronlarıymış izlenimine kapılmalarına yardımcı oluyor. Fakat denklem hassas, zira stüdyo kibrini, eleştirmenlerin ve endüstrinin saygısını ve vasat bir çağda seyircinin sersem edici yoğunluktaki filmlere tepkisini biraraya getiriyor.

Kumarhane'de âdeta bir Jakoben tragedyası kadar yoğunluk söz konusu. Şu farkla ki, bu kana bulanmış aşk ve intikam üçgeni bir Rönesans sarayında değil, bu sarayın modern bir muadilinde geçiyor: bir Vegas kumarhanesinin neon ışıklı ve suni elmaslı barok yapısı içerisinde. Arabasına yerleştirilen bir bombayla havaya uçurulan becerikli bir kumarbaz ve tefeci olan Sam 'Ace' Rothstein'le (Robert De Niro) başlıyor film. Ace'nin öbür dünyadan geliyormuş gibi duran ekran dışı anlatımı, yıllar önce kendisine, gizlice çalışan bir grup karanlık lobici mafya üyesi tarafından Tangiers isimli yeni bir kumarhane şeklinde Yeryüzünde Cennet'in nasıl verildiğini anlatıyor. Ace, Tangiers'te fiilen patron olmakla birlikte, günlük işleri denetleyen ve kimsenin dalavere yapmamasını sağlayan ön plandaki adam Philip Green (Kevin Pollak). Green temiz bir sicile sahip, ama aynı zamanda Anna Scott isimli gizli de bir ortağı olan kusursuz bir kumarhane başkanı. Para sular seller gibi akmaya başlıyor ve çok geçmeden Ace'nin geçmişinden gelen azılı bir kanun kaçağı olup, ona bilek gücünü teklif eden Nicky Santoro'nun (Joe Pesci) dikkatini çekiyor; yeraltı dünyasının sürekli sızlanıp duran orta kademedeki yöneticisi Artie Piscano (Vinny Vella) denetimi altında, patronların kâr payından aldıkları kaymağı doğuya gönderme görevini Nicky üstleniyor. Nicky öldüresiye atılğan olsa da (bir keresinde bilgi almak için adamın birinin başını mengeneyle sokuyor) çöl kumunda bir çukur kazıldığından emin olmadan bagajında bir 'paket'le ortaya çıkmayacak kadar da titiz bir katil.

Ace kendi yıkımını hazırlarcasına, eski bir fahişe ve kumar masasında su katılmamış bir dolandırıcı olan Ginger McKenna'yı (Sharon Stone) eş ve tek güvenilebileceği insan olarak seçinceye kadar her şey yolunda gidiyor. Ace'yle Ginger'ın Amy isminde bir çocukları oluyor, fakat Ginger bu evlilikte kendisini kapana kısılmış hissediyor; içki ve uyuşturucuya yöneliyor, tehlikeli bir şekilde dengesiz



Sharon Stone Kumarhane'de (1995).

hale geliyor ve Amy'yi fena halde ihmal ediyor. Ace'yi terk etmek istemesine rağmen hak ettiğini düşündüğü şeyi elde etmekte kararlı olan Ginger, bankadaki özel müşteri kasasından para ve mücevherleri alabilmek için dolap çeviriyor ve kendisine yardım etmesi için ayartma yoluna başvurarak Nicky'nin aklını çeliyor. Bu üçgen ortaya çıkınca yetkililer hem Ace'yi hem de Nicky'i alaşağı etmek için bu durumdan istifade ediyorlar. Daimi kumar oynatma ruhsatını kaybetmekten korkan ve Nicky'nin gittikçe kötüleşen şöhretinden uzak durmak isteyen Ace, onun Tangiers'e girmesini yasaklıyor. Mahkeme her halükarda ona kumar oynatma ruhsatı vermiyor ve Ace mafyaya karşı duyduğu utançla, varlığını koruyabilmek için televizyonda bir sohbet programı yapmaya başlıyor. Nicky kendi adına bir dişi kârli haraç kesme işine girirken, batıya gönderdiği haraç azaldığı zaman gözaltına alınıyor. Sonunda tanrısız suç patronları yerleşik düzeni ihlal ettiği için cezalandırılmasına karar veriyorlar.

Bütün bu efsanevi ve prototip öğeler, Ace, Nicky ve Ginger'ın hikâyesi pek çok şekilde anlatılabilirdi. Ortak senaryo yazarı Nick Pi-

leggi de bunu kitabı Kumarhane'de zaten dile getiriyor: Sırasıyla Ace, Nicky ve Ginger'in gerçek hayattaki karşılıkları olan Frank 'Lefty' (Solak) Rosenthal, Anthony 'Tony the Ant' (Karınca Tony) Spilotro ve Geri McGee'nin ve 1970'lerde LasVegas'ta hüküm süren mafyanın hızlı treninde nasıl sürüklendiklerinin gerçek hikâyesi bu. Veya öykü John Sturges'in The Law and Jack Wade'i ve Brando'nun One-Eyed Jacks'i arasında bir yerdeki, geçmişi onu yakalamadan ve istenmeyen tanıdıklar onu bulmadan önce bir salon kızıyla evlenen batının şanslı kötü adamı Ace'nin yer aldığı, bir kovboy filmi olarak da anlatılabilirdi.

Fakat aynı zamanda bu film sanki "Sıkı Dostlar 2" değil mi? Evet, 1960'larda geçen Sıkı Dostlar'dan sonra burada 1970'lere değiniliyor; bu onyılın sahte cazibesini yansıtan ideal mikrokozmozun Las Vegas olduğunda karar kılınarak. Evet, ayrıca Scorsese ve Pileggi, Amerika'nın korkunç organize suç tarihindeki başka bir zengin damarla olabildiğince meşgul oluyor ve bulgularıyla cüretkârca eğleniyorlar. Ama film aynı zamanda daha karanlık, daha karmaşık ve daha iddialı. Vegas'ın doymak bilmeyen suç patronlarını besleyebilmek için irili ufaklı kumarbazları nasıl acımsızca avladığını sözde-belgesel hassasiyetiyle gösteriyor. Görünüşün her şey demek olduğu ama hiçbir şeyin olduğu gibi görünmediği, ısıltılı, cerahatli, çölle kuşatılmış modern bir Babil gösteriyor.

Filmin en cüretkâr yanı şu; ölesiye dövülen, işkence edilen ve parçalanan adamların kapıldıkları dehşet aracılığıyla sunulan bu dekadansın orta yerinde, bu dünyayı yönetenlerin zaaflarına gülmeye, onların zekâlarının kıvraklığına ve girişkenliklerine hayran olmaya ve nihayet yıkımları için üzülmeye davet ediliyoruz. Rolling Stones ve Bach'ın St. Matthew'u film müziklerinde yan yana geliyor, âdeta Masumiyet Çağı'nın konuk odalarında Sıkı Dostlar patlak veriyor-muşçasına. Gerçek Frank Rosenthal tanıtımını kendisinin yaptığı bir televizyon şovunu kumarhanesinden yayınlamaya başladığında ilk yayın teknik aksaklıklar yüzünden kesiliyor ve istasyon onun yerine, tam da Kumarhane'ye uygun bir ironiyle Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü'nü yayına sokuyor. Nasıl Syberberg Hitler, Almanya'dan Bir Film'de Führer'in çekici albenisiyle bizi 'ayartıyor' veya

Eisenstein Ekim'de Romanov hanedanının şatafatlı hayatının üzerine montajlanmış sihrini bolca boca ediyorsa, Scorsese de Kumarhane'de bizi kötülüğün cazibesiyle, Lucifer'in derin büyüleyiciliğiyle ve Milton'ın anlayış gösterdiği cennetten sürgün edilip yeryüzüne inmiş meleklerle yüzleşmeye davet ediyor.

Eisenstein mı? Milton mı? Hadi canım –bu sadece rock'n roll değil mi? Gene de Scorsese'nin filmlerinin klasik bir duruş içerisinde olgunlaşmak gibi bir huyu var. Art arda, onun istikrarsız mucizeleri ilk bakışta kusurlu bulundu, fakat kilometre taşları olarak tekrar ortaya çıktı. Kumarhane'nin bunu yapıp yapamadığını sadece zaman gösterecek.

Sizi Sıkı Dostlar'dan sonra başka bir mafya konusunu işlemeye iten neydi?

Nick Pileggi'nin bana ilk gösterdiği gazete haberi, bir Pazar sabahı Las Vegas'ta bir çimenlikte polisin müdahale ettiği bir aile kavgası hakkındaydı. Bu haberde her şey yavaşça ortaya çıkıyordu; insanların yaşadıkları şey, karı kocanın kendi çimenliklerinden tartışmasıyla, karısının adamın arabasını parçalamaya çalışmasıyla, polisin gelmesi ve fotoğraf çeken FBI'la son bulan on yıllık inanılmaz bir maceraydı. Geri dönüp başlangıcını araştırdığınızda bu inanılmaz hikâyede her biri tabutlarına bir çivi daha çakan pek çok teğet bulunduğunu görüyorsunuz. Bu, Las Vegas'a giderken kendi parasını harcadığından ve hiçbir zaman masraflarının karşılanmadığından sürekli şikayet eden Kansas City'nin ikinci dereceden mafya patronu Artie Piscano'yla alakalı olabilirdi. Veya polisin Piscano'nun elinde tuttuğu Kansas City'deki ürün piyasasına bir ajan sokmasına sebep olan alakasız bir cinayet de olabilirdi. FBI bile bu cinayeti unutmuştu, ama Piscano'nun bütün şikâyetlerinin öğrenilmesine ve bütün ülkede FBI'ın bu isimler için alarma geçmesine sebep oldu. Kansas City ürün piyasasında Vegas kumarhanelerinden isimlerin anıldığını duymak onları şaşırtmıştı. Peki, aradaki bağlantı neydi?

Derken tamamen bağlantısız bir şekilde, bir mahkeme Anna Scott'ın Tangiers'in başkanının bir ortağı olarak kâr payı alıyor olması gerektiğine hükmetti. Fakat mafya onunla anlaşmak yerine onu vurdu, ki bu gerçek bir olay. Bu da polisin dikkatini ön plandaki adamın, yani yapabileceği bir şey yoksa bile neler olduğunu anlamaya başlamış olan başkanın üzerine çekti; aslında bu kişinin hiçbir şekilde Anna Scott'un öldürülmesi kararıyla ilgisi olmasa da. Böylece elinizde Ace Rothstein, Ginger ve Nicky gibi patlamaya hazır karakterleriniz oluyor. Ben sadece bunun müthiş bir hikâyeye olacağını düşündüm.

*Hikâyenin ne kadarı gerçek olay ve karakterlere dayanıyor?*

Neredeyse tamamı. Piscano, bütün bu kayıtları tutan Carl DeLuna. Parayı kumarhaneden Kansas City'ye getiren Bay Nance, geçenlerde bir çarpışmada öldürülen Carl Thomas isimli bir adamı dayanıyor. Tangiers'in başkanı Mr Green, Rothstein, Ginger, Nicky Santoro ve onun erkek kardeşi –onların her biri gerçek birer kişiye dayanıyor. Bazen Chicago'da gerçekleşen olaylar Vegas'a taşınıyor. Özgün olmakla ilgili bir sorunumuz var, ki bu Chicago demek yerine “evine dön” demek ve “bu film gerçek bir hikâyeye dayanıyor” demek yerine avukat ağzıyla “gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır” demek anlamına geliyor.

*Las Vegas sizin açınızdan alışılmadık bir yer miydi?*

Masaların etrafındaki ve ofislerindeki karakterlere epey aşinaydım, ama gerçek mekân ve kumar benim için yeniydi. Benim en çok dikkatimi çeken aşırılık fikriydi, sınır yoktu. İnsanlar burada başka bir şehirde olmadıkları şekilde başarılı oluyorlardı.

*Bu, Ace'ye daha çok bir şeyler yaratmak için, eski zamanlarda batıya gidip küçük bir kasabaya yerleşen ve sıkı çalışarak bir servet yapan maden arayıcılarınıninkine benzer bir şans veriyor. Ama o, sevilmeden sevmek gibi klasik bir hata yaptığı için, mahvoluyor.*

Evet, bu onun kendi suçu. Diyor ki: “Onun hakkındaki bütün hikâyeleri biliyorum, fakat umurumda değil, ben Ace Rothste-

in'im ve onu değiştirebilirim." Ne ki değiştiremiyor. Ve bay bilek gúcünü -Nicky'yi- de kontrol edemiyor, çünkü böyle birini kontrol etmeye kalkarsanız ölürsünüz. Arabası havaya uçurulduğunda bunun için emri kimin verdiği açıkça ortada. Fakat Nicky'nin filmin bir yerinde dediği gibi, birilerinin vurulmasından para kazanmaya devam ettikleri sürece onlar -tanrılar- asla hiçbir şeye tamam demeyecekler, bu da demek oluyor ki onun öldürölmesine asla izin vermeyecekler. Fakat Nicky hazırlıklı olmayı seviyor, bu yüzden de çölde iki çukur kazılmasını emrediyor. Onların konuşma şekli böyle. Elimizdeki bir tanık koruma programının esas kişisinden gelen, gerçek bir diyalog.

*Bu, gerçekten de çölle kuşatılmış bir Sodom veya Gomora, değil mi?*

Evet, öyle. Çok fazla abartmak istemedik ama fikir oydu. Cennete ulaşmak, gösteriş ve açgözlölükle onu kaybetmek –şu eski moda Eski Ahit hikâyesi bu. Ace'ye bu dünyada Cennet veriliyor. Aslına bakacak olursanız, onun orada olma sebebi herkesi memnun etmek ve her şeyi kontrol altında tutmak, kazanabildiği kadar çok para kazanmak, ki böylece işin daha çok kaymağını yiyebilsinler. Fakat sorun ş u ki, zaman zaman belli insanlara ve belli baskılara boyun eğmesi lazım, ancak onun gibi biri olmak bunu yapmanıza engel oluyor.

*Peki, bütün o üye olduğu kulüplere ne demeli? Sosyal bakımdan kabul görmeye çalışan bir Yahudi olduğu için mi?*

Ona verilen ş u plaketi alırken diyor ki: "Başka bir yerde yaptıklarım için tutuklanabilirdim. Buradaysa bana ödöl veriyorlar." Orası, hünlerlerini yasal yollarla kullanabildiği tek yer ve bu yüzden Amerikan WASP [Beyaz Anglo-sakson Protestan] topluluğunun bir parçası haline geliyor. Nicky'nin çölde ona, "Burada her şeyin dışında, gerçekten neysem oyum. Sizin ş u kulüpleriniz ve televizyon şovlarınız yok. Gerçekten neysem oyum: kir, sefalet, kan. Her şey bundan ibaret," demesi boşuna değil.



*Bu klasik western tarzında düzenlenmiş harika bir sahneydi.*

Konuşmak için oraya gitmek zorundaydılar –çölün ortasına. Nicky'nin de altı kez araba değiştirmesi gerekiyordu. Hep şunu hayal ediyorum; Joe Pesci karakteri olsaydı, bu durumda çok sinirlenirdi ve her araba değiştirmesinde daha da sinirlenirdi, ta ki sonuncu arabadan inene kadar. Doğruca De Niro'ya saldırdığında De Niro tek kelime edemezdi. Fakat bu durumda biliyorsunuz ki ben Nicky'nin tarafındayım. Gerisi kurnazlıktan ibaret ve eğer desteklerseniz bu ikiye bölünmüş olur. Nereden geldiğini ve gerçeğin ne olduğunu bileceksin. Benden veya birlikte büyüdüğün insanlardan daha iyi olduğunu düşünme.

*Bu, Sıkı Dostlar'da son derece güçlü olan aynı ahlaki uyumsuzluğu yaratıyor, öyle ki başarılı olduğunu görmek istediğiniz biri var ama yanlış işin içinde!*

Genellikle benim betimlediğim insanların elinde değil ve böyle bir hayatın içerisinde. Evet, kötüler, kötü şeyler yapıyorlar. Biz de onların bu yönlerini ayıplıyoruz. Ama onlar aynı zamanda insan. Anladım ki onları ahlaki olarak yargılayan kişiler, eninde sonunda onlardan çok daha kötü olabilirler. Biliyorum, burada İngiltere'de, *Sıkı Dostlar* gibi bir film yaptığım için ahlaki açıdan sorumluluk sahibi olmadığımı düşünen yönetmenler ve eleştirmenler var. Elimden gelseydi daha fazla böyle film yapardım. Filmin sonunda ne olduğunu hatırlayın, Nicky'yle kardeşinin yara bere içinde ve dayak yemiş bir halde oldukları sahneyi. Bu tamamen gerçek olaylara dayanıyor. Mezarı açtıklarında çekilmiş gerçek fotoğraflarını gördüm. Yani, bu belli bir şekilde ve çok muntazam çekildi. Ben bu insanları sevmişim. Nicky korkunç. O korkunç bir adam. Ama onların sopalarla dövüldüğünü ve çukura atıldığını izlerken bana bir şey oluyor. Nihayetinde bu bir trajedi. İnsan olmanın zaafı da bu. Normalde kötü adam sayılan belli tipteki karakterlere karşı duygusal bir empati duymaları için seyirciyi zorlamak istiyorum.

*Nicky'yi etkileyici bir figür yapmak için hatırı sayılır bir çaba gösteriyorsunuz. O kadar ki her sabah eve gelip oğluna kahvaltı hazırlıyor...*

Dayandığım gerçek karakter bunu yapmış. Bu onların hepsi açısından ilginç bir ikilem. Hepsi bir duruma inanıyor ve çok kötü bir şekilde sınırı aşp, herkesi ve her şeyi mahvediyorlar. Küllerin arasından yeni bir şehir yükseliyor. Nick Santoro'dan Donald Trump'a uzanan o yerde gerçeğin ne olduğunu kim bilebilir? Paranın nereye gittiğini kim bilebilir? Ama eminim ki parayla başa geçen şu girişimciler için bu bir şekilde çok çok iyi bir şey olmalı. Muhtemelen on beş yıl içerisinde onların şu an ne yaptıklarını gösteren bir film izleyeceksiniz. Bizim bu filmde gösterdiğimiz eski usulün sonuydu ve nasıl sona erdiği. Fazlasıyla gururla doluydular, daha fazlasını istiyorlardı. Eğer kumar oynuyorsan daha fazlasını istersin, tıpkı geri dönmesi için kandırılan Japon kumarbaz Ichikaw'nın normalde bahiste ortaya süreceği paradan daha azını ileri sürdüğünde, 10 bin kazandığını değil de 90 bin kaybettiğini hissetmesi gibi. Çünkü normalde bahiste ortaya sürdüğü para 100 bin.

*Bu kumar oynamakla ilgili harika, küçük bir ibret hikâyesi.*

Bu hikâyenin yapı içerisinde nerede yer alacağına karar vermek konusunda daima sorun yaşadık. Ama ben, "Sonunda hepsini aldık," derken hareketin Bob'un yüzünde sabitlenmesinin çok önemli olduğunu söyledim. Hepsini alıyorlar, gerçekten de alıyorlar. Ne ilginç bir yerdir ki, onlar dolandırıcıları izleyen dolandırıcıları izleyen bir grup dolandırıcı. Ace Rothstein ve o adamlar handikapörlük yaparak ve basketbol oyunları ile nasıl dolandırılacağını biliyorlar. Bunu o kadar doğal bir şekilde yapıyorlar ki oyunun ayarlanmış olup olmadığını anlayamıyorsunuz. Onda bu yeteneğin olduğuna eminim.

*Herkesin herkese baktığı, bakışlarla oluşturduğunuz akıl almaz bir senfoni var filmde ve zorluyorsunuz da zorluyorsunuz, ta ki biz şeyi kavrayana kadar...*

Her şeyi gören göz. Onun Ginger'ı ilk kez gördüğü an bu. Gökteki göz'den\* kaydedilen video-kaseti almadan önce de, eskiden dolandırıcı olan ve balkonlardan bakarak diğer dolandırıcıları bulmaya çalışan dürbünlü adamları vardı. Ben sadece kimsenin kimseye güvenmemesinin gerçekten garip olduğunu düşündüm.

*Filmde belgesel tarzı bir hamle daha var: Para nasıl alınıyor, nasıl çoğaltılıyor, nasıl dağıtılıyor ve hepsi birbirinden tuhaf yöntemlerle nasıl paylaşılıyor?*

Bu filmde olanlar yirmi yıl önceydi, yani eski mafya liderleri kontrolü kaybetmeden önce. O zamanlar her kumarhane ülkenin farklı kısımlarından bir mafyanın 'elindeydi'. Trangers hayal ürünü bir kumarhane. ama o zamanlar dört tane vardı (Stardust, Fremont, Frontier ve Marina) ve hepsini Rothstein karakteri kontrol ediyordu. Biz sadece hepsini tek, dev bir otelmiş gibi gösterdik ve bütün öğeleri biraraya topladık. Böyle harika bir handikapör, başka nerede şehrin mutlak kontrol sahibi en önemli adam haline gelebilirdi ki? Onun kontrolünün ne kadar ileri gidebileceğini, mutfığa ve yiyeceklere kadar bile ulaşabileceğini göstermek istedik. Her kekin üzerine aynı sayıda yabancı mersini konmasında ısrar etmesi komik gözükabilir, ama bu önemli, çünkü eğer kekler ve biftekler iyi olursa orada kumar oynayanlar gidip bunu başka insanlara söyleyecekler. Bu sadece paranoya ve takıntılı bir davranış değil, bir sebebi var: Trangers'ı oraların en iyi mekânı yapmak.

*O televizyon şovu da gerçekten var mıydı?*

Tamamen gerçek. Herkes ondan sakinleşmesini istediğinde televizyona bel bağlıyor. Neden oraya getirildiğini unutuyor, giydiği giysilerle ve diğer şeylerle şişirilmiş bir halde ve eskiler ona, "Eve dön," diyorlar, diğerleriyse, "Ne yapıyor bu, televizyona bel bağlayarak?" diyorlar. Şovun aslı pek iyi değildi, diyebilirsiniz ki şey gibi...

---

\*) Kumarhanenin her yerini gözetleyen kameralar. (ç.n.)

Komedi Kralı'ndaki *Shades of Rupert Pupkin* gibi.

Kesinlikle. Ama orasının kendini duyurabileceği bir yer olduğunu düşünüyor, ki öyle bir hale de geliyor.

*Patronlar bir hayli gelenekselleştirilmiş görünüyorlar. Masanın etrafındaki halleri Frans Hals tarafından çizilmiş gibi.*

Evet, kesinlikle antikalar.

*Daha sonra onları başka bir gizemli yerde görüyoruz, Fritz Lang'den bir sahneymişçesine neredeyse siluet halinde bir ışığın olduğu ıssız bir yer.*

Orası garajın arkasıydı ve Bob Richardson onu bu şekilde aydınlattı. Remo'nun, "Gidin getirin onları," dediği sahneydi ve adamların başını mengeneye soktukları sahne –bunu yapmaya niyetleri olduğundan değil. Fakat iki gün iki gece süren sorgulamadan sonra ne yapacaklarını bilemedikleri için.

*Bu kadar aşırı bir şey, ki gerçek olması gerektiğini biliyoruz, çünkü bunu siz uydurmuş olamazsınız. Ama aynı zamanda bir Jakob ben tregedyasına aitmiş gibi de gözüküyor.*

Gerçekten de öyle. Olay aslında 1960'larda Chicago'da gerçekleşmiş. Silahların patlaması ve iki kardeşle bir garsonun öldürülmesiyle son bulan bir Jön-Türk kavgası varmış. Bu, yanındaki adamlarında öfkelenmesine yol açmış ve sonunda hepsini yakalayıp öldürmüşler. Ama Joe bu sahneyi canlandırmanın insani bir yolunu buldu: "Beni bunu yapmak zorunda bırakma." Ama o bir asker ve emirlere uymak zorunda, bu ismi öğrenmek zorunda, yoksa kendi başı mengeneye girer.

*Ginger da Ace ve Nicky karakterleri kadar önemli bir karakter olsa da, biz onu gerçekten sadece onların gözünden görüyoruz ve bu yüzden de Ginger bir sır olarak kalmaya devam ediyor. En başından beri Ace'yi kandırıyor mu, yoksa Ace sahip olabilecekleri bütün şansları öldürüyor mu?*

Ace'nin ona evlenme teklif ettiği sahnede Ace'ye işlerin nasıl yürüdüğü söylüyor. Kırkına geldiğinde eğer birini bulursan, bunu makul bir şekilde denemek isteyebilirsin. Bence bir şansları olabilir, eğer o şehirde olmayıp orada yaptıklarını yapıyor olmasalardı. Ayrıca, Ace'nin karakterinde sonunda her şeyi yok eden bir taraf var bence.

*Bu kumarhane patronluğu rolü onu sarmaya başladıkça işler daha da kötüye mi gidiyor?*

Bence duygusal yabancılaşmadan o sorumlu. Bunu Ginger restorana gidip, "Ben Bayan Rothstein'ım," dediğinde ve diğer kadın da, "İyi, bunun keyfini çıkarıyor musun bari," dediğinde anlıyorsunuz. Ace'nin ona karşı davranış şekli bu. Gitmesine izin vermiyor. Eğer gitmesine izin verirse onu bir daha asla göremeyeceğine inanıyor. Bir avukat aracılığıyla ondan haber alacağını ama kendisini asla göremeyeceğine inanıyor.

Kızları Amy ne yazık ki sadece kullanılan bir maşa. Filmin son üçte birlik kısmında Ginger tamamen dengesiz, artık kesinlikle akli yerinde değil. Bunun sebebi ister içki olsun ister uyuşturucu, önemi yok, o tamamen kendini kaybetmiş durumda. Bu yaptığı hiçbir şeyi haklı göstermiyor, ama olan bitenin dehşetini doruğa çıkartıyor –çocuğu ipe bağlamak gibi.

*Bu da gerçekten olan bir olay mı?*

Evet, sadece sanırım çocuk daha küçüktü (gerçek çiftin iki çocukları vardı). Ne bu ne de restoranda Ace'ye dedikleri uydurabilecek şeyler değil: "Tanrı aşkına, bebek bakıcısı orada değildi, kısacık bir süre, hemen geri gelecektim."

*Sharon Stone her zaman başvurulmayan bir çeşitliliği olduğunu kanıtlayan epey işlenmiş bir performans sergiliyordu.*

Size katılıyorum. O sahneler boyunca De Niro gerçekten ona yardımcı oldu. Ona karşı çok cömertti ve nasıl sürekli yardımcı olduğunu görebilirdiniz. Bu korkunç bir roldü, zordu. Çocuğun önünde kokain aldığı sahne gibi; bu onun seçimiydi.

*Filmin üçte birini dağılmış bir halde geçirmek zorunda kaldı.*

Evet ve bunu bütün vücuduyla yaptı, giysileriyle de. Filmin son kısmında giydiği şu David Bowie tarzı altın lame giysi gibi giysilerle çalıştı. Biraz gevşek bir haldeydi, çünkü kendini mümkün olduğu kadar kötü ve bitmiş göstermeye çalışıyordu. Bu karakterlerin her biri hakkında on tane film yapabilirsin, hepsi farklı ve ben hepsinin hakkını verebildim mi, bilmiyorum. Sadece mümkün olduğunca fazla şeyi dahil etmek ve artı olarak aynı şekilde Vegas'ı tamamen hikâyenin içine çekmek istedim. Tabii bir de 1970'lerin bütün o atmosferini.

*Filmin tamamını Las Vegas'ta çektiniz. Gerçek bir kumarhanede çekim yaptınız mı?*

Evet, tabii. Çalışma saatleri sırasında da çekim yaptık. Barbara De Fina yeni bir kumarhane inşa etmenin muhtemelen aynı ölçüde fazladan zaman alacağını düşündü. Bir de elektrik olmayacaktı, şimdi olduğu gibi etrafımızda yaşanan hayatlar olmayacaktı. Ön planı 1970'lerin kostümlerini giymiş figüranlarla doldurabildik, arka plan da bir şekilde değiştirilebilirdi. Bazen sabah dörtte çekim yapıyorduk. Ben Joe'nun Frank Vincent'la birlikte içeri girdiği sahneyi çok seviyorum; mekâna girmesi yasaklanmış olmasına rağmen yirmi bir oynuyorlar ve o krupiyelere küfrediyor. Bu sahne sabah dörtteydi ve geri planda birinin bağırduğu duyuluyor, çünkü adam barbutta kazanıyordu. Krupiye bütün sahne boyunca doğaçlama yapan, kartları geri fırlatan ve muhtemel en kötü şeyleri söyleyen Joe'yla konuşuyor. Sahnenin yarısında krupiye bana doğru eğildi ve dedi ki: "Biliyor musun, asıl adam bana karşı çok daha sertti; o gerçekten zaptedilemeyen bir adamdı."

*Filmin neden bu kadar uzun olması gerekti?*

Birbirlerinden uzaklaşamayan bu üç insanın gidişatını tam anlamıyla detaylandırmak zorundaydık. Saptıkları her yolda birliktediler. Bu sadece ihanetle ilgili bir hikâye değil. Hepsinin birbirlerine karşı sadakatsiz oluşları yeterince kötüydü (evlilik de

olabileceği en kötü haldeydi tabii ki), ama en kötüsü Ginger'ın Nicky'yle ilişkiye başlamasıydı, çünkü Nicky bilek gücü demektir. Ona parayı ve mücevherleri getirebilecek biri varsa o da Nicky'ydi.

*Filmin yapısındaki en dikkat çekici şey Ace'nin havaya uçuşuyla başlamanız.*

Senaryonun ilk halinde çimenlikte kavga ettikleri sahneyle başlıyorduk. Sonra fark ettik ki bu fazla ayrıntılıydı ve filmin sonunda yeterli dramatik doygunluğu yaratmıyordu. Bu yüzden Nick ve ben arabadaki patlamayla başlayabileceğimizi düşündük; ağır çekimde izlediğiniz Ace'nin havaya yükselişi, alevlerin üzerinden savruluşuyla –cehennemi boylamak üzere olan bir ruh gibi.

*Genişletilmiş bir tek anda birinin bütün hayatı gözünüzün önünden geçiyor gibi. Fakat patlamayı üç kez gösteriyorsunuz.*

Bu doğru. Patlamayı üç kez gösteriyorum, farklı şekillerde. Sonunda, üçüncü defada gerçeğini görüyoruz. Ace onu böyle hatırlıyor. Dayanak aldığımız asıl adam bana ilk önce klimadan alevlerin çıktığını ve bunun sebebinin ne olabileceğini hiç anlamadığını anlattı. Sonra aşağı bakmış ve bacağının alev aldığını görmüş, çocukları aklına gelmiş. Kapı tam olarak kilitli olmadığı için açabilmiş ve Ronald Reagan'ın bir sonraki hafta yapacağı ziyaret yüzünden etrafı kolaçan eden Gizli Servis'ten iki adam tarafından hızla tutulup alınmış. Onu bir kenara çekmişler ve ancak araba patladığında bunun kasıtlı olduğunu anlayabilmiş; ilk başta kaza olduğunu düşünüyormuş. Bütün detayları vermemin sebebi buydu. Öldürülmüş olabileceğinizi bir kez fark ederseniz, daha sonra o anları asla unutmuyorsunuz.

*Filmin içsel yapısı, üzerinde çalışırken çok değişti mi?*

Evet, ben çok değişiklik yaptım. Thelma Schoonmaker'ın çok güçlü bir şekilde devreye girdiği nokta da burasıydı, çünkü o senaryoyu okumamıştı, ama vardığımız yere kadar yapılan çekimleri izlemişti ve belgesel unsurlar gibi aradaki öğeleri üstlenebilir-

di. Thelma ve ben yirmi bey yıl önce belgeseller yönetiyorduk, o bu alanda çok çok iyidir. Bu en sınır bozucu yönetmenlik türü, ne yapsan filmin yapısından asla emin olamıyorsun ve dramatik bir düşünce tarzı izlemiyorsun. Bir hikâye var ama olay dizisi yok. Bu yüzden izlediğiniz şey Ace'in Vegas'a ilk adımı, Nicky'nin Vegas'a ilk adımı ve Nicky'nin, karısının ve çocuğunun Vegas'a ilk adımı. Derken Ace Vegas'ta başarılı oluyor, peki Nicky ne yapıyor? Başka adamların arkasını kolluyor. Ace'in yükselişi Nicky'yi aforoz etmesiyle son buluyor. Bu bizi Nicky'nin yükselişine götürüyor, ki bu da onun dahil olduğu soygun montajı: "Burada kalıyorum, benden kurtulamayacaksınız." Kendi alternatif imparatorluğunu kuruyor. Bu durumda iki hattı biraraya getirmeye başlıyorsunuz. Fakat Nicky kendi imparatorluğunu kurana kadar sahneleri pek çok kez yeniden değiştirdik ve dış sesi pek çok kez yeniden yazdık. Nihayetinde bütün anlatımı filmin başına koyduk. İlk etapta filmin tamamına dağıtmıştık, ama kâğıt üzerinde iyi gözükse de yeterli değildi, fazla yetersiz kalıyor, fazla geç oluyordu. Bu yüzden sonunda hikâyenin tamamını harmanlayan bir anlatımı alıp öne koyduk.

*Dış sese gerçekten ilgi duyuyorsunuz. Bu izleyiciye ne sağlıyor?*

Dış sesle ilgili ilginç bir şey var: Karakterlerin gizli düşüncelelerinden veya bilge bir gözlemcinin gizli yorumlarından haberdar olmanızı sağlıyor. Bana göre de, bunda size hikâye anlatan birinin o çok rahatlatıcı tonu var. Ayrıca, çoğu zaman bir çeşit ironisi var. Düşünün ki birbirlerine iyi geceler diyen iki insan görüyorsunuz, dış ses diyor ki: "O gece çok harika vakit geçirmişlerdi, ama bu falanca ve filancanın ölmeden önce geçirdikleri son geceydi." O insanları hâlâ izliyorsunuz, ancak dış ses size bir hafta sonra öleceklerini söylüyor ve bunun bir tınısı var, benim için böyle anları kullanmanın bir derinliği ve hüznü oluyor. Bu filmde dış ses ayrıca Nicky'nin atıp tutmalarına da açıktı. Eğer onu sızlanırken dinlerseniz (eve dön diyen patronlardan, burada nasıl dışlanan biri olduğundan, eşek gibi çalıştırıldığından bahsederken) bakış açısını anlıyorsunuz. Neden başkaları için çalışmak



zorundayım ki? Neden kendi işimi yapamıyorum? Onun nasıl bir insan olduğunu dış sesteki bu tiralardan anlayabilirsiniz.

*Görsel üslûbunuzdaki değişiklik yeni bir görüntü yönetmeniyle, Bob Richardson'la çalışmaya başlamanızdan mı kaynaklanıyor, yoksa konu mu öyle gerektirdi?*

Çok fazla kamera ve züm vardı; çok sayıda pan ve sıkıştırılmış pan olması gibi. Ayrıca, hızla biraraya getirilmesi gereken pek çok sabit açı var, bütün bilgiler kadraja tıkıştırılıyor. Eğer çok fazla hareket edilseydi göstermek istediğimiz şeyi göremeyebilirsiniz. Bu yüzden böyle bir üslûp haline geldi –bir çeşit belgesel.

*Las Vegas hakkındaki asıl vurgunun aşırılık olduğundan bahsettiniz, oysa filmdeki en büyük aşırılık De Niro'nun gardrobuydu.*

Onu hazırlayan, benimle bir sürü film yapmış olan Rita Ryack'tı, ayrıca John Dunn da onunla çalıştı. Bob'un 52 giysisi vardı, çok fazla, ama gerçekte dayanak alınan kişide çok daha fazlası vardı.

*Bu onun çığrından çıktığının bir kanıtı haline geliyor.*

Buna kesinlikle katılıyorum. O hardal sarısı takım, denizci mavisi kravatla koyu denizci mavisi ipek gömlek ve koyu fes rengi ceket. Sabahları ritüelimiz buydu, hangi takımı giyeceği konusunda bir sınırlama yaptıktan sonra hangi gömleği giyeceğini, hangi kravatı ve hangi takıyı takacağını seçmek. Eğer yakından bakarsanız, saat kadranı genellikle giysisiyle uyumlu; kantağı çevirirken taktığı saat bile. Sürekli acele edildi; benim sadece onun kantağı çevirirken bir yakın çekimine ihtiyacım vardı. Sonra kameradan bunu izledik ve evet, işte bu diye düşündük –kol saati. Bu yüzden de açığı, ekranda olduğu kısa zamanda saati mümkün olduğunca gösterecek şekilde ayarladık. Eğer filmi tekrar izlerseniz veya lazerdiskten bakarsanız oraya koyduğumuz karelerde çok fazla detay görebilirsiniz. Nicky'nin o kadar çok giysisi yoktu, belki 20-25 tane. Ginger'ın da sanırım 40 kadardı.

*Dante Feretti'yle pek çok filmde çalıştınız. Filmin genel görünümünü planlamak açısından onunla nasıl bir ilişkiniz var?*

Kullandığımız kumarhane Riviera'da 1970'lerin sonunda inşa edilmiş olsa da 1970'lerdeki gibi gözüküyor. En önemli öğe buydu. Sonrasında, pek sık rastlanmasa da 1950'lerin ve 1960'ların sonlarında yapılmış evler bulmayı denedik. Sonunda bulduğumuz bir ev vardı; bütün çekimlerimi, provaları oraya göre tasarladım ve iki hafta kadar sonra o evi kaybettik. Başka bir ev bulmamız gerekiyordu; nihayetinde en iyi şekilde sonuçlandı, çünkü bu sefer bulduğumuz bulduklarımızın en iyisiydi. Pırıltılı -bu ilk kez 1970'lerde duyduğum bir sözcük- bir devirdi; bence Dante'nin bir filme ne kattığını söyleyebilmek için sadece yatak odasına bakmanız yeterli. Özellikle geniş plan çekimlerde, Ginger'ın çok fazla ilaç aldığı, ağladığı ve Ace'in de ona yardım etmeye çalıştığı sahnede. Yatağın yükseltişi şeklinde özel bir şey vardı, tıpkı imparator yatağı gibi gözüküyordu, kral ya da kraliçe yatağı gibi. Duvar kâğıtlarında da özel bir şey var -her şey, bütün o duvarlardaki tabak çanak- karakter hakkında çok fazla şey söylüyor. Dante her şeyi krallara layık yaptı, sadece zevksizliği açısından değil, bazıları zevksiz olsa da, fakat kalitesi iyi ve o hareli ipek kumaştan yatak başlığı bir savaş alanının arka fonu, ipekten bir savaş alanının.

*'Krallara layık' demeniz ilgimi çekti, çünkü ben de kendimi filmin kendine eş seçen bir kralın hükümdarlığıyla ilgili olduğunu düşünürken buluyorum; bizim gördüğümüz bir hanedanlığın yükselişi ve düşüşü.*

Kesinlikle aynı fikirdeyim. Onlar sürekli göz önündeler. Görünüş her şey demek, o kadar ki kimsenin ona gülümsemesini veya merhaba demesini istemediği bir noktada. Dikilip etrafa bakışında bunu görebilirsiniz.

Kumarhane'nin müziklerinde de Sıkı Dostlar'la aynı yaklaşım izlenmiş, fakat çeşitlilik daha fazla: "St. Matthew Passion"la başlanması gibi.

Sanırım bu benim açımdan çok önemli bir şeyin kaybedilmiş olduğu hissiydi. Bunun ahlakını kabul edip etmememiz başka bir konu; ahlaksal açıdan kabul edip etmediğinizi sorgulamıyorum ben, ama kaybedilmiş bir imparatorluk hissi vardı ve ona layık bir müzik bulmak gerekiyordu. O şehrin yıkımı, kendini beğenmişliği yüzünden cennetten kovulan Lucifer'in ihtişamına sahip olmalıydı. Bütün bunlar açıkça İncil'le ilgili göndermeler. Fakat filmin izleyicisi müzikten etkilenmeliydi. İnsanları ve yaptıklarını sevmesiniz de, onlar hâlâ insan ve bana göre bu bir trajedi.

*Sıkı Dostlar'da ve sonra yine Kumarhane'de müzik izleyiciyi yönlendirmenin bir yolu haline geliyor, dış ses gibi. Her müzik parçası kendi çağrışımını beraberinde getiriyor.*

Bu doğru. Brenda Lee'nin söylediği "Hurt" vardı; Velvetone'un "The Glory of Love"ı. Bir sürü var, sanırım 55'in üzerinde. "Satisfaction"la tarzda bir kırılma oluyor, Stones'tan Devo'ya geçiliyor. Kırk yılın üzerinde bir zaman diliminin müziklerini seçebildiğim ve pek çok durumda filmde kullanabildiğim için çok şanslıydım.

*Bütün bunlar sizden mi çıkıyor, bu şekilde filmin müzikal ajandasının düzenlenmesi?*

Çoğunlukla evet. Planladığımız bir parça vardı fakat ben onu filmin sonu yerine başında kullanmaya karar verdim. Neden zıyan edeyim ki, neredeyse dini bir niteliği vardı.

*Aslına bakarsanız "The House of the Rising Sun" filmin ahlakını özetliyor.*

Evet, o bir uyarı: "Ey anne, çocuklarına benim yaptıklarımı yapmamalarını söyle." Bunu sona sakladık. Stones'un pek çok eski parçasını da.

*Daha çok Sıkı Dostlar'da kullanmak istediğiniz parçalar mı?*

Kullandım ama sadece daha fazlasını sığdıracak yer bulamadım. Bu hiç alanımız yok demek değildi, sadece belli şarkılar ve müzikal derlemeler içindi, çünkü onları filme aykırı olarak kullanırsanız

her şey değişiyor. Bu çok hassas bir konu. *Sıkı Dostlar*'da tını daha çok Phil Spector'a ait, bu filmdeyse daha çok Stones'a, özellikle de filmde kilit bir şarkı olan "Can't You Hear Me Knocking".

*Sıkı Dostlar'da yaptığınız gibi burada da müziğin tam anlamıyla dönemle bağlı kalması kuralını mı uyguladınız?*

Evet, mümkün olduğunca. Çöldeki tartışmadan sonra Ace ve Nicky konuşmak istediklerinde garajdaki arabalardan birinin içine giriyorlar, baş başa konuşmak için. Neler olacaktı? Arabanın içine oturuyorlar ve radyoyu açıyorlar. Radyoda, Fleetwood Mac'in 1970'lerin ortasında temel şarkılardan biri olan "Go Your Own Way"i çalıyor. Konuşmanın havası önemli değil, o müzik çalmaya devam ediyor. O noktada müziği sizi zamanda ileriye taşıması için kullanabiliyorsunuz. Filmin başından itibaren tını, Louis Prima'dan Fleetwood Mac'e kadar değişiyor. Görüyorsunuz ya, Louis Prima onu kesip güçlü bir şok etkisi yarattığı için filmi başlatan pek de Bach değil. Louis Prima'nın tam da orada olması gerektiğini biliyordum, fakat ona daha sonra ulaştık ve aklımdakinin ilk başta Bach olduğunu hatırladım.

*Filmin sonunda Bach geri geliyor, Hoagy Carmichael'in ardından.*

Bu günah şehrinin şaşaalı yıkılışı için Bach olmalıydı. Çünkü eski Vegas daha baştan çıkarıcı, daha çocuk-dostu bir şeyle, ama Vegas'ın hâlâ Amerika'nın özü, yani aile üzerinde etkileri oluyor. Sadece kumarbazlar, dolandırıcılar ve nispeten az olan etraftaki gangsterler değil yok, artık Ma ve Pa Kettle bu. Çocuklar korsan yarışı izlerken biz sizin paranızı buharlaştıracamız.

*Neden Godard'ın Horgörü'sünden Delerues'un müziğini alıntıldınız?*

Bu parçadaki hüznü seviyorum. Filmde başka filmlerden alınan melodiler de vardı, Bay Nance'ın sayım odasında süzülerek yürüyüşüne eşlik eden, *Piknik*'ten alınan melodi gibi; burada ima edilen, içeri girmenin ve parayla doğruca dışarı çıkmanın ne ka-

dar kolay olduğu. *Piknik*'ten alınan bu melodi o kadar güzel ki her zaman müzik kutularında çalınırdı, hep ilk 40'taydı ve bu yüzden de onu her zaman duyabilirdiniz, Vegas'ta hâlâ da duyar-sınız. Bir diğeri de Elmer Bernstein ve Jimmy Smith'in "Walk on the Wild Side"ı. Bu parçanın öfkeli bir enerjisi var, özellikle de onu kullandığımız Anna Scott'ın öldürölme sekansında. Bunda da yine filmin bağlamının dışına çıkan ve dönemin Amerikan hayat tarzıyla bütünleşen ünlü bir müzik parçası dinleniyor. Bunla-rın yanı sıra *Horgörü*'nün müziğini denemek ve ne yapabileceği-mizi görmek ilginç geldi.

*Bu film de karısıyla ilişkisinde sorunları olan bir adam hakkında.*

Kesinlikle karısıyla sorunları var! Bach'tan sonra hiçbir şey ya-pamazsınız. Tahtayı silmek için tek kullanacağınız *Horgörü* olabi-lir. Bundan sonra tek ihtimal, gelmiş geçmiş en iyi şarkılardan bi-rini kullanmak, "Stardust"; izlediğiniz şeyle ilgili hisleriniz ve dü-şüncelerinizi özetleyebilecek tek eser.

*Bundan sonraki filminiz ne olacak?*

Yeni filmim *Kundun*, temelde Melissa Mathison tarafından yazıldı ve Tibet'in Amdo ilinde çocukluktan gençliğe geçen Da-lai Lama'nın keşfedilmesi hakkında basit bir hikâye. On sekiz yaşında genç bir adam olana ve -gerçekten- ülkesi için ölüm ka-lım meselesi olabileceğini bildiği bir karar vermesi gerekene ka-dar bir oğlan çocuğunun olgunlaşmasına tanık oluyorsunuz. Bana en ilginç gelense, tamamen ruha dayanan ve sonunda yir-minci yüzyıla toslayan, kendilerini gelmiş geçmiş en ruhanilik karşıtı toplum olan Çin komünistlerinin Marksist hükümetiyle karşı karşıya bulan bir toplumda yaşayan bir adamın ya da gen-cin hikâyesi oldu. Dalai Lama'nın Pekin'i ziyareti sırasında Ma-o, sonunda ona dönüp şöyle diyor: "İnanç bir zehirdir, biliyor-sun, değil mi?" Dalai Lama o an hepsinin işinin bittiğini anlı-yor. Onun için Tibet'i kurtarmanın tek yolu çıkıp gitmek ve Ti-bet'i de yanında götürmek. Benim asıl ilgimi çeken, böylesine şiddetten uzak bir adamın o insanlarla nasıl uğraştığı –hikâye-

nin esası bu. Bütün bunları uyumlu bir şekilde biraraya getirebilecek miyiz, bilmiyorum.

*Çekimleri nerede yapacaksınız?*

Hindistan'ın kuzeyinde. Bu filminden sonra da *Gershwin* isimli bir müzikal yapmayı umut ediyorum. Vegas'taki o insanlarla bunca vakit geçirdikten sonra tamamen farklı bir şey yapmam lazım. Geri dönemem, bu bana ağır gelir. Bu, insanı tüketen bir film di ve insanların olumsuzluğu da çok zorladı. Ama eminim ki bir sonraki, başka sebeplerden ötürü daha zor olacak.

**GÖRME SANATI:**  
**MARTIN SCORSESE'NİN KUNDUN'U**  
Gavin Smith, 1998\*



*Martin Scorsese'nin filmlerinde her zaman tarifi zor bir huzur, denge arayışı söz konusu. Fakat yine de, Amerikan sinemasının tartışmasız bir şekilde sokaklara ait saray şairi için, feodal Tibet'in Çin tarafından istilasından sonra sürgüne gönderilen genç Dalai Lama'nın ruhani olgunluğa ermesini konu alan 'tarihi bir epik film' yapmak ne anlama geliyor olabilir? İsmi Dalai Lama'nın resmi ünvanından alan Kundun, şüphesiz ki kaynağını, metafizik bir öze daha yakın olmak için Öteki'ni kucaklamayı gerektiren ve görünüşe bakılırsa Amerikan kent yaşantısının sosyal çevre kuralları ve davranış tarzlarına ters düşen bir dürtüden alıyor. Bu açıdan Kundun, Jean Renoir'ın antik dinsel bilgelige kapı*

---

\*) Film Comment, Ocak/Şubat 1998.

açan bir gelenekten alınma bir görüntüyle başlayan Nehir'ine layık bir ruh eşi. Tıpkı Renoir'ın filmi gibi aynı insancıl nezaket ruhuna ve içtenlikle insanı gittikçe daha çok duygulandıran aynı güce sahip olsa da, Scorsese'nin filmindeki olağandışı görselleştirme ve büyüleyici desen ve motifler, filmi başka bir biçimsel mucize alanına taşıyor –eşsiz bir metafizik merasim.

Bazı açılardan Kundun, Günaha Son Çağrı'ya eşlik eden bir eser gibi görünüyor: Her iki film de uykusundan uyanan birinin görüntüsüyle başlıyor, ikisi de insan suretindeki keşfedilmemiş tanrısallığın ortaya çıkışını konu alıyor ve iki filmin de başkahramanı keşfetmenin dönüştürücü yolculuğuna atılıyor. Fakat Son Çağrı'nın İsa'sı kendi alçakgönüllü izzeti nefsinin devrimci bir misyonun verdiği mutlulukla değiş tokuş ederken, Kundun'da Buda'nın çocuğu Dalai Lama benmerkezci bir çocuktan özverili bir ulusal lidere varan tersine bir yörünge izlemekte.

Scorsese'nin filmleri neredeyse daima, hem baskı altında tutmanın hem de anarşist şiddetin etkisiyle sürdürülebilir, gittikçe yalnızlaştıran, paronayakça üstünlük ve kontrol fantezilerini yaşamak için genel olarak gerçekliği reddeden veya ona meydan okuyan narsist başkahramanlar etrafında kurgulanıyor. Ya toplumla aralarında korunan bir bağ kalmadığından ya da toplum tarafından baskı altında tutulduklarından, kendi kendilerini mahvedişleri, ruhsal çöküntüleri ve entropileri önceden karara bağlanmış gibi gözüküyor. Son Çağrı'nın birliği bozan, ızdıraplı İsa'sı az da olsa bu geleneğin soyundan geliyor. Aksine, Kundun'un Dalai Lama'sı mülayim negatif veya aynadan yansıyan aksi kadar, yani İsa kadar bu modelin dışında değil. Görkemli yalıtılmışlığı içerisinde Dalai Lama, filmdeki dünyanın yegane temeli, fakat onun benliği, tatmin ve umursamazlığa duyulan zorunlu bir ihtiyaçtan ziyade, merak ve bilgeliğe ulaşmanın güdümlendiği bir fırtınanın merkezindeki dinginlik gibi. Daha önceki hangi Scorsese kahramanı ruhsal aydınlanmaya giden yolu izleme seçeneğine sahipti ki?

Bu arada aydınlanma Scorsese tarafından Sinema'nın kendisi olarak tasavvur ediliyor: Dalai Lama'nın, kendilerini eylem içerisinde akıl çelici bir mükemmellikle ortaya koyan hayalperest rüya



halleri ve fısıldayan bir Kâhin'le girdiği ürpertici müzakereleri, (kameraya vekalet eden) bir teleskobun ve Pathe'nin Hiroşima'yla ilgili bir haber filmi olan Altın Yumurtlayan Tavuk'undan ve jeopolitik olarak durumu uygun V. Henry'den küçük sahneler gösteren, titreşen bir projektörün kullanılmasıyla destekleniyor. Kundun, bu ve diğer yöntemler aracılığıyla, bir bakıma Scorsese'nin biçim araştırmalarının en üst seviyeye çıktığı bir dizi; hem ruhsal hem de algısal düzlemde, görüntü ve bakış açısı oyununu sistematik bir şekilde kullanıyor. Scorsese'nin filmleri eninde sonunda, kaçınılmaz bir şekilde içselleştirilmiş, ivmeleri her zaman içe doğru sarmallanmış olsa da, Kundun başlangıcından itibaren zihnin gözünde var olan, görme sanatını, dışsal alan (Tibet, tarih) ve içsel alanın (kuma şekil verilerek çizilen bir mandala resmi, şefkat ve merhabet için sonsuz bir kapasite) bir tin ve ruh destanında birleştiği bir aleme yerleştiren ilk filmidir.

Elbette bu sadece bir film. Ve Kundun piyasadaki konumu hakkında naif izlenimler peşinde değil. Scorsese, nüfuzlu adamlar ticari çıkarlarını korumak için toplandıklarında kapalı kapılar ardında nelerin döndüğüne, perdeyi aralayıp bir göz atacak kadar dikkatli. Kissinger ve Nixon'ın başlattığını Mickey Mouse ve McDonalds'ın bitirmekte olduğu Çin'de de işler bildik şekilde işliyor: Velhasıl, Disney'in vizyon sahibi başkanı tipik bir ruhsuzlukla şöyle buyurdu kısa süre önce: "Çinliler filmlerin genellikle üç hafta içerisinde yok olduğunu anlamıyorlar." Fani olan ve baki olan –başka hiçbir şey Kundun'un meselesiyle daha alakalı olamaz. Siz karar verin: Kimin sinema tarihinde en azından bir dipnot olacak kadar şansı var? Eisner'in mı yoksa Scorsese'nin mi?

*Bu proje size nasıl geldi?*

O zamanlar CAA'daki temsilcim olan Jay Maloney bana Melissa Mathison'un senaryosunu yolladı. Genelde benim sırada bekleyen kendi projelerim olur. Yapmak istediğim filmleri yapmayı seviyorum, ama diğer taraftan bu iş bu şekilde yürüdükçe ben



Kundun'dan (1997) bir sahne.

*Korku Burnu*'na, hatta *Kumarhane*'ye belli ölçüde girivermek zorunda kaldım –çünkü bu benim ajandamda değildi, Hollywood'un bana hazırladığı ajandaydı. Dışarıdan bir senaryo getirilmesi duyulmamış bir şey. Melissa'yı *E.T.*'den ve 1950'lerin sonunda kısa bir süreliğine benim de yer aldığım, üzerine konuştuğumuz ama onun yazmak için zaman bulamadığı başka bir projeden biliyordum; bu, bir Mark Helprin romanından uyarlanacak olan *Winter's Tale*'di. Melissa bana kendisini yirmi yıl önce, 1970'lerin ortalarında Los Angeles'tan tanıdığımı da hatırlattı.

Senaryoyu okudum ve basitliği hoşuma gitti; çocuksu havası da, Budizm hakkında alışılmış anlamda tarihsel bir destan veya bilimsel bir inceleme değildi. Tibet'i, Çin'i ve geçen bin beş yüz yıl boyunca aralarında süren ilişkiyi anlatmak senaryoyu aşıyordu. Bütün bunlar ikinci derecedeydi. Gerçekten ilgilendiğimiz şey çocuğun kendisiydi; onun bir delikanlı oluşu ve bu delikanlının genç bir adam haline gelişi (aldığı ruhsal terbiye, varisi olduğu o inanılmaz sorumlulukla şiddetten kaçınarak nasıl baş ettiği, vb.). Keza, dünyanın geri kalanından kaçıp Tibet kültürü ve inancını da beraberinde götürme fikri.

Kundun'un izleyiciyi çıkardığı yolculuk daha önce üstlendiğiniz her şeyden farklı ve eninde sonunda insanı, belki Masumiyet Çağı dışında bütün diğer filmlerinizden daha duygusal bir yere götürüyor.

Bu nereye vardığınızla ilgili. Şunu söylemeliyim ki, sondan başlayıp başa dönmek zorundaydık; dolayısıyla, bu kendi açımızdan da gerçek bir yolculuktu. Öncelikle Melissa Mathison'ın yazdıkları: On dört taslak hazırladık ve son taslağımız ilk ikisine daha çok benzediğinde doğru izi sürdürüğümüzü anladık.

Senaryoyu yeniden yazmak için boş vaktimiz vardı ve birlikte çalışırken farklı fikirler ortaya çıktı. Ben işin içine daha çok tarihsel detay katmaya çalıştım; mesela, 13'üncü Dalai Lama, fotoğrafı çekilen ilk Dalai Lama'ydı. Bu yüzden onunla başladık, fotoğraflanmış dönemi gösterdik. Ben bu durumun kültürel taraflarına da değiniyordum. Sonunda fark ettim ki başka şeyleri azaltmak ve filmin kişiselliğini korumak pek çok gereksiz siyasal entrikayı kesip atmaya yarıyor –her ne kadar tarihsel destanların tipik öğeleri olarak bu entrikalara hayran olsam da. Böylece ortaya çok basit bir şey çıktı.

Buna benzer bir durumu kurguda yaşadık. Ben dönemleri Dalai Lama'nın farklı yaşlarıyla nitelendirdim. İki yaşını yansıtan ilk dönem oldukça düz bir hikâye. İlk kez Potala'ya gittiği ve Lord Chamberlain'le tanıştığı beş yaşını yansıtan bölümde sahneler biraz karışmaya başlıyor. On iki yaşını yansıtan bölümde de durum aynı. Sonra da Dalai Lama'nın on sekiz yaşında olduğu bölümde sahneler iyice karışık hale geliyor. Demek istediğim, filmin kurgusunu tamamen duygusal bir düzeyde sonlandırdık, neredeyse bir belgesel gibi, bu yüzden de filmin diğer bölümleri için ve başka yerlerde çekilen sahneleri karıştırdık. İşimize yarayan şey, anlatsal sahnelerden ziyade düşsel sahneler oldu.

*Bu taslaklar üzerinde çalışırken, bu filmi iyi çekebileceğinizden emin olduğunuz bir an oldu mu?*

Sanırım gerçekten somut olan tek an, belki de her şeyi çocuğun gözünden yapmaya çalışmam gerektiğini fark ettiğim andı. Mese-

le, sadece alt aç çekimleri veya alt açılı kamera hareketleriyle sınırlı değildi; çocuk büyürken etrafındaki her şey onun gözünden görülüyor, yani seyirci çocuğun farkında olmadığı bir bilgiden haberdar olmamalı. Dalai Lama bu yüzden, bunlardan haberdar olduğunda olup biteni kavrayamıyor. Tıpkı bir ailede olduğu gibi, eğer yetişkinler konuşuyorsa ve bir sorun varsa, bir çocuk bunu size söyleyebilir. Ayrıca korku ve belirsizlik var, ebeveyn figürleri gelip geçiyor –mesela Reting.

Yıllar içerisinde *Kayıp Ufuk* etrafında şekillenen romantik, duygusal Tibet fikriyle ilgilenmiyordum. Geçen hafta “Frontline”da Hollywood’da Tibet hakkında filmler çeken iyi niyetli ama boş kafalı insanlara yapılan iğneleyici bir gönderme vardı; ben bundan gerçekten hiç hoşlanmadım. Bunun Shangri-La olmadığını, siyasal sorunların, silahlı rahiplerin, zindanların ve bir ordunun var olduğunu göstermem gerekiyordu. Reting ile daha yaşlı hocası Tanktra arasında olup biteni açıklamadan bunu nasıl gösterebilirsiniz ki? Bunu yapabilmemin tek yolu, her şeyi çocuğun gözünden aktarmaktır; en azından çocuğun bu olanlara şahitlik edişinden ve sorduğu sorulardan çıkarsama yapmaktır: “Reting nerede?” “Şey, o uzakta.” “Ne kadar kalacak?” “Üç veya dört yıl kadar.” Daha sonra şunu soruyor: “Neden rahiplerin silahları var?” “Evet, bu durumda silahları var.” Bu durumda silahları var. Bütün bu soruları cevaplamaktan biraz gözüktükleri Kashag’ı geniş plandan gösteren sahne üzerinde oynamak çok hoşuma gitti. Başından sonuna kadar filmde her türlü dokundurma var. Babası Reting’e karşı çok cana yakındı.

*Evet, babanın o anlık görüntülerini veriyorsunuz ve bunu merak ediyorsunuz, peki burada neler oluyor?*

(gülüyor) Çok iyi vakit geçiriyordu. Refah içindeydi fakat birdenbire öldü. Reting’in Çinlilerle çok yakın olduğu söyleniyor; belki de çocuğu Çin vilayetlerinden biri olan Amdo’da bulmasının sebeplerinden biri bu. Çin’in mahalli diktatörlerinden biriyle anlaşma yapmaları gerekti, bu çok fazla paraya mal oldu ve çocuğu Amdo’dan çıkarabilmeleri üç yıl sürdü. Orada olup biten çok

şey var ve biz bunu sadece ima etmek istedik, bu yüzden hikâye-yi bilenler, güzel, dikkatlice hazırlanmış diyebilirler; bilmeyenler de soru sorabilirler, ama eğer ilgileniyorlarsa bunun üzerine yazılmış çok sayıda kitap var.

*Siz Dalai Lama'yla tanıştınız mı?*

Onunla ilk Melissa aracılığıyla tanıştım, Washington'da kısa bir görüşmeydi ve geçen yıl son görüşmeler için Hindistan'a gitmeyi kararlaştırdık. Masumiyet Çağı'nın gösterime girdiği hafta Barbara De Fina ve bazı diğer arkadaşlarımla birlikte Melissa ve Harrison Ford'u Wyoming'teki evlerinde ziyarete gittik. Dalai Lama da maiyetiyle birlikte oradaydı; iki gün boyunca konuştuk. Melissa'nın onunla gerçekten bir bağı var; yaptığı şey ona belli detaylar hakkında soru sormaktı ve eğer bir şey fazlasıyla yanlışsa, Dalai Lama, "Bu böyle değildi," diye karşılık veriyordu. Ya da, "Buna tam olarak katılmıyorum ama bu tamamen sana kalmış –istiyorsan bunu kullanmak senin hakkın," diyordu. Yine de açıklığa kavuşturulması gereken bazı kilit siyasal detaylar söz konusuydu, devlet mührünün kullanması gibi.

*Hiç filminizi izledi mi?*

Hayır. Melissa ve diğerleri bu yüzden kıkırdıyorlar, hangi filmi ona göstermeleri gerektiğini düşünüyorlardı. Gerçi bir sonuca varabildiklerini sanmıyorum. Fakat Dalai Lama'nın etrafındaki kilerden bazıları *Son Çağrı*'yı izlemişti.

*Tamamen alışılmışın dışında olan bu çevreye girmek ne ölçüde sorun yarattı?*

Bir şekilde özgürleştiren bir deneyimdi. Bir kere bu aktör olmayan kişilerin sahnelerini çektikten sonra görünüşleri ve yüzleriyle ilgili bir durum ön plana çıktı. Genellikle duygusal bir etki sergiliyorlardı.

*Daha önce Sıkı Dostlar gibi filmlerin hemen hemen belgesel ya da antropolojik bir yanlarının olduğunu söylemiştiniz.*

Evet, kesinlikle. Pauline Kael'in *Sıkı Dostlar*'ın başrolü olmayan bir *Yaralı Yüz* olduğunu söylediğini hatırlıyorum. Tamam, bu bir eleştiri, ama... neden bir başrolümüz olması gereksin ki? Peki ya başrol hayat tarzı olursa? O zaman kendinizi kimseyle özdeşleştiremezsiniz. Bence yapabiliydiniz; o filmde kendinizi özdeşleştirebileceğiniz yeterince insan vardı.

*Filmi tek bir karakterin bakış açısı etrafında yapılandırmak, size deli gömleği giydirilmiş gibi bir duygu mu veriyordu ve karşılaştığınız zorluğun bir kısmı da buradan mı kaynaklanmaktaydı?*

Evet, galiba. Bunu yapmak, ayrıca kültürü ve ruhaniliği ima etmek. Zaten bunu ima eden yeterince plan birbiri üstüne bindiriliyordu, en nihayetinde duygusal etkiyle kumar oynuyordum.

*Bu garip bir süreç, bir film yapmak ve bunun tamamen bir kumar olması, aradığınız duyguyla sonuçlanmasının garantisinin olmaması.*

Hiçbir şeyi garanti edemezsin. Hayır. Thelma [Schoonmaker Powell, Scorsese'nin kurgucusu] fikir vererek ve bazı şeylerle uğraşarak bazı sahneleri toparlamakta bana çok fazla yardımcı oldu. Zor bir durumda olduğumuzu biliyorduk. En basit tabiriyle, kaygı dolu bir süreçti.

*İki yıl boyunca her gün bir filmle yaşarsanız, onunla aranızdaki duygusal bağ anlamında da pek çok aşamadan geçiyor musunuz?*

(gülüyor) Evet. Komedi Kralı zamanlarında fiziksel açıdan iyi durumda değildim ve her gün çekim yapmakta çok zorlanmıştım. Yıllar geçtikçe sabahları fiziksel olarak kendimi toparlayamayıp, ne çektiğimin farkına varacak kadar iyi hissetmeyerek Jerry Lewis'in ve Robert De Niro'nun sabrını sınadığım için kendimi kötü hissediyorum. (gülüyor) Sadece hayatımın kötü bir dönemiydi...

*Kurgu aşamasına gelindiğinde duygusuzlaşma veya duyarsızlaşma tehlikesi var mı?*

Hayır, hiç de filme aldırılmaz bir hale gelmiyorum. Belli sekanslar ve belli kesimlerde kendimi bıkkın hissettiğim oluyor, ama eğer aldırılmaz bir hale gelirseniz, sadece film değil ben de işe yarayamıyorum demektir. Bu da demektir ki ben film yapamıyorum. Sinirleniyorum, hayal kırıklığına uğruyorum, heyecanlanıyorum, çok mutlu oluyorum, sonra tamamen depresif oluyorum ve endişelerimden bir türlü kurtulamıyorum. Bu iyi uyuyamadığınız ve sürecin sürekli zihninizde dönüp durduğu bir durum. *Kumarhane*'de de benzer bir şey olmuştu. Nicholas Pileggi'yle yazmak endişe ve zorluklarla doluydu, çünkü ben bir şekilde Hollywood'un içinde ama bir nevi Amerika'nın dışında bir destan yaratmaya çalıştım. Bu denenmiş ve doğru bir şey değildi; hâlâ anlatıyla uğraşıyor olsak da başka türlü bir hikâye anlatıcılığına girişmeyi deniyorduk, bu yüzden tuzakların nerede olacağını bilmiyorsun. Evet, bir kumar oynuyorsun ve diyorsun ki bu, her şeyi anlatan bir hikâye olacak; hikâye bu ve şu şekilde yerleştirilecek –tamam. *Kundun*'da hikâye yok. Basit planlar. Düzenlemede basit değil, ama ışıklandırmayı ön plana çıkararak basitçe uygulanmış.

*Bu noktada kumarın olmadığı bir film yapmayı hayal edebiliyor musunuz?*

Hayır, korkarım ki edemiyorum. Hikâye anlatımında bir meydan okuma olmalı. *Korku Burnu*'nda yakınlaştığım şey, olabildiğince düz, anlatısal bir hikâyeydi ve gerçekten denedim; fark ettim ki benim gerçekten buna yeteneğim yok. Demek istediğim, hikâyenin konusunun ne olduğunu, neye bakmaları gerektiğini seyirciye söylemek için kamerayı nereye doğrultacağımı bilmiyorum. Ben başka bir şeye takılıp kalıyorum.

Sürekli Hitchcock filmleri izliyorum. Geçen gece *Yırtık Perde*'deki meşhur cinayet sahnesini izliyordum. Adamı bıçaklıyorlar, her türlü şeyi yapıyorlar ama o yine de düşmüyor. Kadına geçiyor, bir boy çekimi ve kadın kameraya bakıyor, sonra sobaya geçiyor. Tekrar kadına bağlıyor; kadının yüzündeki bakışın bir yakın plan çekimi değil bu. Sobayı fotoğraflayış şekli, çektiği açıyla soyut bir şeye dönüşüyor. Bu çok üstün bir hal. Ben yö-

netirken, bir insanın bakışına bir yakın plan çekim yapıyorum veya bir boy çekimi ve içeri ilerliyoruz, ya da orta planla yakın plan arası bir çekim ve sadece duruyoruz, sonra onların gördüğü şeyi görüyoruz. Genelde bunu onların bakış açısından elde etmeniz gerekiyor, çünkü ben açıyı seviyorum, baş üzerinden çekim yapmıyorum. Hitchcock bunu her seferinde yapıyor, burada saf bir yan var.

*Kundun'da genç Dalai Lama'ya 5'inci Dalai Lama'nın resmini gösterirlerken resme yıldırım pan yapıyorsunuz ve sonra daha yakın bir atlamaya geçiyorsunuz. Bu yaptığınız da ona eşdeğerde.*

Evet. Bunun büyük kısmı Kurosawa'dan geliyor. Yojimbo'da [Mifune] "Adın ne?" diye sorarken, tarlaya doğru bakıyor ve siz tarlanın geniş plan bir çekimini ve sonra daha dar bir çekimini görüyorsunuz, diyor ki: "Yeşil Tarlalar"

Bu ilginç bir nokta –burada Potala'dalar. Budistler. Kamera çok coşkulu mu olmalı? Çocuk için, neden olmasın? Büyümüş de küçülmüş olabilir ama henüz meditasyon durumunda değil. 5'inci Dalai Lama'ya bakıyor ve düşünüyor: "Neredeyim ben?" Sonra 7'inci Dalai Lama'nın heykeline bakıyor, bu biraz korkutucu bir şey.

*Masumiyet Çağı'nda masaların arasından ilerleyip sahne geçişleri yaparken, bütün o renkler ve yiyecekler benim gözümde duyulara hitap eden küçük empresyonist tablolar haline geldi. Bu bir ikilem; eğer Masumiyet Çağı gibi bir şey yapıyorsanız ve insanlar çok bastırılmışsa, siz kamerayı hareket ettiriş biçiminizde veya görüntüleri yaratma biçiminizde veya filmin yarattığı izlenimde çok hissi olursanız, belki de bu doğru bir şey değildir. Belki çok daha biçimsel, soğuk ve daha objektif olması gerekiyordur, bilmiyorum. O zaman ben izlenmesi gereken yolun bu olduğunu düşündüm, çünkü adam içten içe ölüyordu, tabii kadın da, her şekilde ortaya çıkan bu dayanılmaz tutkuya sahiptiler. Her şeyin daha ziyade objektif, çok basit olduğu, iyi oyunculuk, iyi senaryolar, iyi setlerin olduğu başka film yapma tarzları da var; ama eksik olan bir şey söz konusu. Mirasçı Kadın'da William Wyler*



bunu yaptığında pek de eksik olan bir şey yoktu, onun objektif merceğini kullanış şeklinde bir güç, başka bir şey vardı ve stüdyo setlerini neredeyse bir tiyatro gibi tasarlamıştı.

*Kundun'un formunu ruhsal, meditasyona yönelik bağlamına zıt bir şekilde mi düzenlediniz?*

Bunu yapmayı denedik. Sahneden sahneye göre değişiyor. Dalai Lama eğitilirken ve Taktra, "Başını biraz eğ, çok fazla gurur sergiliyorsun," derken, her kare çok biçimsel ve çok düz bir anlatı şeklinde kesiliyor. Bize ilginç gelen, sette bulunana kadar orada olduğunu bilmediğimiz şeylerdi; giydikleri cüppelerin dökmülenişi, dağların şekli veya karede oluşturdukları üçgenler. Bu planlar arasında gidip gelerseniz bu tıpkı soyut bir satranç oyunu gibi oluyor: üç biçim, iki biçim, tek bir biçim, hep bu cüppeler içerisinde. Aslında Dalai Lama'nın öğretmenlerin önünde ve öğretmenlerin onun her bir yanında oluşları size bir şeyleri, öğretme eyleminin resmiyeti ve inceliğini ilginç bir biçimde sunma fırsatı sağlıyor. Bu sahne bir bakıma kendini dayattı.

Filmin sonundaki Kalachakra seremonisinde Melissa'nın bana verdiği *Shanti Deva* isimli bir kitaptan aldığım dizelerde şöyle söyleniyor: "Tıpkı rüya gibi bir deneyim, bütün bu geçip gidenler bir daha yaşanmayacak, bütün bu gelmekte olanlar bir daha yaşanmayacak." Görsel olarak böyle bir düşünce yaratmayı denedim; şu an gerçek değil, sen benimlesin, ama şimdiden geçmiş zaman oldu, ben konuşurken konuştuğum an çoktan geçmiş oldu [diyen] düşünce. Bu yüzden çocuğu âdeta kucaklayan, etrafını çevreleyen kamera hareketleri var. Bir kez daha benim rüya düşüncesini pekiştirdiğini düşündüğüm pek çok sahne geçişi kullandık, onlar bunu daha yumuşak hale getiriyor. Ayrıca *Masumiyet Çağı*'nda olduğu gibi fikir filmi görüntülerle yıkamaktı.

*Kundun'u bir sinemasal gelenek veya türle ilişkilendirmeyi denediniz mi?*

Garip bir biçimde, filmi İtalyan neo-realizmi açısından düşünmekte bir mahsur görmedim. Bir De Sica veya Rosellini filmine

tekrar bakmam gerekmiyordu ama yaptım, sadece zihnimde bir kare oluşturmak için. Satyajit Ray'e de çok baktım, *Pather Panchali*'ye ve *Muzik Odası*'na (gelmiş geçmiş en iyi müzikallerden biri, bir mucize) defalarca baktım. Yeni Çin filmlerine de çok baktım: Zhang, Chen ve özellikle Tian Zhuangzhuang'ın Tibet'te çekilen *At Hırsızı*. Her nasılsa *At Hırsızı* bana sahip olamadığım bir şeyi hatırlatıyor, fakat iyi bir havası ve insanlara çok ilginç bir yaklaşım şekli var. O filmin ruhunu seviyorum, bu yüzden de izlemeye devam ediyorum. Basit fakat nesnel değil –çok duygusal.

*Diğer taraftan, bilinen referans noktalarından uzak durarak seyirciyi sinemada karşılaştığı alemlerin dışına çıkarmaya mı çalışıyorsunuz?*

Kesinlikle. Bir çiftlik evinin ortasındaki Western izleyicisini alıp Amdo'ya, Tibet'te hiç bilmedikleri bir yere bırak, sonra buraya getir ve hiçbir şeyi açıklama. Küçümsemek değil ama sizi bir kültürün ortasına fırlatmak, batmanıza ve yüzmenize izin vermek böyle bir şey. Eğer bu bir yaratıksa, daha önce buna benzeyen hiçbir şey görmediyseniz, ne yaptıklarını bilmiyorsunuz, hatta seremoninin ne için olduğunu bile çoğu zaman bilmiyorsunuz; dini sebeplerle mi, politik sebeplerle mi, yoksa sadece kahvaltı için mi orada bulunuyor? Nasıl anlıyorsunuz, insanlarla nasıl bağlantı kuruyorsunuz? Sadece bir tek şey var –o da insanlar. Bu da başka bir büyük zorluğumuzdu.

*Anlatı taktikleri açısından Günaha Son Çağrı'yla çok fazla bağlantı var, mesela siyasal arka plana ve entrikalara yapılan vurgu. Fakat her filmde ruhaniliğe yaklaşımın nasıl farklılık gösterdiğini söyleyebilir misiniz?*

Evet, haklısınız; orada daha o bunun ortasına itilmeden önce başlayan, yüzyıllardır dönen siyasal bir hikâye var. Budizm hakkında şahsen o kadar bilgi sahibi değilim. Bununla insanların davranış şekli yüzünden ilgilendim; iyilik ve hoşgörüyü hareket eden insanlarla. İyilik, hoşgörü ve merhamet fikrini ortaya koymaktan çekinmedim. *Günaha Son Çağrı*'da Hristiyanlığın günde-

lik hayata uygulanış biçimi tarafından kendi sarmalanışım beni çıkmaza sürükledi. Bu bir genelleme, çünkü Hıristiyanlığı daha temiz bir bakış açısıyla ele alan Hıristiyan gizemcileri ve Katolik filozoflar var, ama Hıristiyanlık bir şekilde dünyevi bir din gibi gözüküyor. Katolizm'de beni etkileyen, büyümlü veya doğaüstü tarafıydı, ki bu kötü bir şekilde boş inançlara da alet olabilir. Ben-ce Budizm hayata daha saf, daha temiz yaklaşıyor. Belki yanılıyorum ama, bu filmi yapmak için beni baştan çıkaran şey, bu dünyada birilerinin bu şekilde hoşgörü ve merhametle yaşadığı bir yer bulmaya çalışmaktı.

Öte yandan, davranışlara ve bu dini öğrenenlere bakacak olursak, Batı dinlerinden daha fazla huzur veren bir şeyler olmalı. Batı dinlerinin bayağı olduğunu söylemiyorum, söylediğim şey sadece şu ki Batı'nın dünyası belli. İşte, şimdi burada oturuyoruz (*o sırada bir filmin gösterildiği film projektörünü ve kendi dairesini işaret ediyor*), ekrana yansıtılmış görüntüler var, orada *Arka Pencere*'nin görüntüleri, dışarıda binlerce insan, dışarıya çıkıp onların arasına karışmak zorundayım, Avrupa'da filmimin gösterime girmesi için bir uçağa binip uçmak zorundayım; burada kim huzurdan bahsedebilir? Bunu sağlayacak bir tek etken söyleyebilir misiniz bana?

*Eğer yaratıcılık hayat hakkında daha derin bir anlayış edinmeyi sağlamanın bir yoluysa, Kundun'u yapmak sizin ruhsal hayatınıza yeni bir anlayış getirdi mi?*

Sanırım, bir değişim söz konusu oldu. Bunda payı olan diğer bir şey, filmi yaparken hayatımda çok şeyin değişmiş olmasıydı: Annem öldü, çok önemli değişiklikler yaratan başka şeyler oldu hayatımda, hatta bir noktada sahip olduğumuz köpeğin ölmesi bile bunlardan biriydi. Hayatta katlanmanız gereken belli şeyler var ve... hayat böyle işte. Bir döngü. Bu zaman zaman öfkelenmediğim anlamına gelmiyor. Filmin ağırlığı yüzünden kurgu sırasında biraz sinirlendim; bir tren gibi üzerime geliyordu ve uyum içerisinde kalamıyordum. Bu bir hikâye değildi. Size bir hikâyeyi çekerken ne kadar hoşnutsuz olduğumu anlattım, ama işte, bazen

yardıma dokunmuyor değil! Gerçekten, çok sinirleniyordum ve kurgucum ve yapımcım bazen bunun yüküne katlanıyorlardı –içeri gidiyor, şikayet ediyor, bağırıyor, çılgılık atıyorum. Ama bu gerilimin ardından radikal düşünceler geliyor: Yanlış olan ne? İşte burası yetersiz, işte şurası yetersiz ve kurgu makinesinin üzerinde her sahnenin isminin yazdığı panoları işaret ediyorum. Onu oradan kaldır, bunu şuraya koy. Thelma önerilerde bulunuyor, “Şunu yap,” diyor ve ben, “Evet ve eğer bunu yaparsak sen de şunu, şunu, şunu yapabilirsin,” diyorum –BOM ve bu filmi nasıl yapacağımı düşünmem için yeni bir yol açıyor. Etrafımdaki dünya yüzünden, bir New York’lu olduğum için, Amerikalı olduğum için, filmi başka yöne zorlamam için beni iten ve destekleyen belli bir baskı var. Bu bazen gerilimle, bazen de öfkeyle ortaya çıkıyor.

*Kundun’u yapmanın Kumarhane’nin olumsuz konusunu arındırıcı bir etkisi oldu mu?*

Evet, kesinlikle. Kumarhane’yi çok seviyorum, fakat içerisinde bulunduğu dünya en sağlıklı değil. Açgözlülük hakkında ve orada başka da bir şey yok, ahlak yok, ruhsal bir bel kemiği yok, düstur bile yok. Eski İtalyan mafya adamlarının bir düsturu vardı, ama para gelmeye başlayınca, pencereden uçup gitti. Orası ruhsal olarak bir çöl. Vegas’ın mimarisi de bunu yansıtıyor –çok depresif. Bu yüzden oradan mümkün olduğunca uzaklaşmak istiyordum.

*Sanatsal yaratıcılık sizin açınızdan ruhsal bir süreç mi?*

Şüphesiz öyle. Bunun üzerine yıllarca kafa yordum. Uzunca bir süre rahip olmayı düşündüm ve çok berbat bir rahip olacağımı fark ettim. Sanırım bir rahibin ne olması gerektiğini anlamaktan ziyade, ego yüzünden rahip olmak istedim. Sette şikâyet ederken veya montaj odasındaiken ve işe başlamak için bir şey bulamıyorken, çok fazla seyahat ederseniz nereye gittiğinizi bilmiyorsunuz ve her gün bir şekilde bir performans sergilemeniz gereki-

yor, bu doğru: Tanrı'ya inandığımızı varsayarsak, ben bunun için yaratılmıştım. Bunu kulağa aptalca gelmeden nasıl söyleyeceğimi bilmiyorum ama, bunu yapmak tıpkı bir ibadet gibi, tıpkı bir tapınma gibi. Sinirleniyorum fakat düşünmek zorundayım. Ne yapıyorsun diyorum kendi kendime. Sen bunun için varsın. Neden saat 11'de burada olmak zorundayım? İyisi mi saat 11'de burada ol, çünkü senin işin bu. Bunu yapmak zorundasın, bütün yaptığın bu. İster istemez diyeceksiniz ki, bir ailen olmalı, çocuk büyütmelisin. Evet, belli bir yere kadar; bunu denedim zaten, bunda pek başarılı değildim ve şu an bunu denemeye devam ediyorum. Bütün çocuklarım artık genç yetişkinler oldular, artık biraz farklı... Buna hiç şüphe yok. Aslında Fas'taki prodüksiyon toplantısında herkese filmdeki insanların oyuncu olmadıklarını, Tibet'li olduklarını ve onların gözünde, aslında bizim de gözümüzde olduğu gibi, bütün filmin dinsel bir eylem olduğunu söyledim. Bunu hatırlayın ve onlara saygılı davranın. Onlar gerçek oyuncular değiller; bazen bir oyuncuyla, eğer şikâyet ediyorsa veya gerginlik varsa... olaylara farklı bir yaklaşım getirin, *Kumarhane*'denkinden çok farklı. O filmi çekerken her şey daha rahattı, çünkü Joe Pesci karavanında puro içiyor ve üç dört arkadaşıyla kâğıt oynıyordu; çocukluğumdan beri bu manzarayı hep gördüm. Bunun ne olduğunu biliyorum. Oraya gidemeyeceğimi biliyorum, bu onun beni karavanından uzak tutma yöntemi, çünkü sigara içiyor, anladınız mı? Yolun karşısından bağırarak zorundayım. Bu yüzden çoktan bir aile olmuşsun, bu tamamen başka bir şey. Benim açımdan *Kumarhane* dinsel bir eylemdi. Başka bir şey yapamam. Hâlâ nefes alıyor olmamın sebebi bu olmalı. Aksi halde neden bunu yapayım? İnanın bana, o kadar çok güçlük var ki. Öğretmek için zaman harcamak, her neyse. Yeterince film yaptım. Neden devam ediyorum? Çünkü görünen o ki yaptığım şey bu. (*gülüyor*) Birileri iyi ya da kötü olduğumu söyleyebilir veya yıllar geçtikçe iyiye ya da kötüye gittiğimi iddia edebilirler, ama kötüye gidiyor olsam bile aksini yapamam, denemek ve bunu yapmak zorundayım. Bu benim devam etmemi sağlayan tek şey –çalışmanın ibadet etmeye eşit olduğunu bilmek. Bu çok basit bir dini ye-

tiştirilme tarzından ileri geliyor, daha ziyade Kilise ve ebeveynlerimizle ilgili. Dolayısıyla, bu film açıkça bu yöndeydi, *Son Çağrı* da aynı yönde, buna şüphe yok. Bu film mezheplerarası veya dinlerarasıydı. Harika bir yan söz konusuydu: Bir Budist tarafından yazılan, bir Katolik tarafından Müslüman bir ülkede her gün ezan sesleri arasında çekilen bir Tibet filmi.

*Helikopterden aşağıdaki dağ sırasına ve göle yaklaşarak yapılan çekim ve sonrasında göl yüzeyinin yakın plan çekimleri gibi belli görüntüler, belirli açılardan filmin ruhsal bağlantılarını hatırlatıyor veya somutlaştırıyor mu?*

Göl nedir, biliyor musunuz? Hikâyede başka bir katman daha var. Görmeyi sağlamak üzere Yeni Dalai Lama'yı bulmak için bir göle gidiyorlar; dağlarla çevrelenmiş, buz mavisi renginde güzel bir göl. Reting ve grubu gidip orada oturacaklar ve suda o yansımayı görene kadar bekleyeceklerdi. İşte bu yüzden, gözlerini kapattığında göle gidiyoruz, dalgalanan suyu görüyoruz ve bu geçişten sonra o yansımayı görüyor; bir bakıma bu, o anın edebileştirilmesine tekabül ediyor. Fakat seyircinin bunun oradan alındığını bilmesine gerek yok. Bu ruhsal bir deneyim.

*Son Çağrı*'dan tam olarak hoşnut olmadım. Filmi hiçbir zaman bütünüyle bitirmedik, çünkü hızla gösterime sokmamız gerekiyordu –bu bir mazeret değildi tabii. Thelma geçen gece iki aylık ekstra bir kurgu döneminin iyi olacağını söylüyordu. Fakat bu filmde ben kendi Hristiyanlık kavramlarıma (Cennet ve Cehennem, Günah, Günahtan Arınma) saplanıp kalmış değildim, bu yüzden durumu yeniden düzenlemekte veya görselleştirmekte ve ruhsal meseleler olduğunu düşündüğüm ne varsa doğrudan tam ortasına geçiş yapmakta kendimi daha özgür hissedebiliyordum. Çünkü ikonografi beni sorumluluk altında bırakmıyordu, belki Dalai Lama'nın sık sık naklettiği beyitlerle birlikte görüntülerin, davranışların, onların konuşma ve hareket şeklinin birikimi, bütün bunlar daha saf bir şeyin içerisinde yer alabildi. [Filmin] biri diğerinden daha iyi demiyorum, ama kendimi daha özgür hissettim; burada bir masumiyet var. Bana göre,

Hristiyanlıkta çok fazla günahkârlık var (gölüyor). Filmde ruhaniliği nasıl gösterirsiniz? Bilmiyorum ama bir tek şey biliyorum. Bunu insanlarla yaparsın. Eğer bu bir yüz çekimiyse, yüz çekimidir. Tibet'liler belli bir şekilde hareket ediyor ve düşünüyorlar; ruhaniliği sindirmişler ve onu yansıtıyorlar. Bu gerçekten onları doğru karede yakalamak, yapabildiğim kadarıyla onları doğru şekilde biraraya getirmektir; benim olduğumu düşündüğüm şey bu, bence bu film onlardan ibaret, onların tepkisi, onların ağırbaşlılığı. İçinde yaşadığımız dünyada sadece onlar buna sahip olduğu için değil, ama belli bir şekilde davranıyorlar ve ne yaptıklarını kesinlikle biliyorlar; bu da benim nezdimde çok ilgi çekici. Ruhanilik inanışlarından doğuyor, yaptıkları şey sahici. Sereyonileri sahici. Dine inanın ya da inanmayın, burada özel olan bir yan var, hakiki bir şey bu.

*Filmde bir köşeyi dönüyormuş veya bir eksen etrafında dönüyormuş gibi görünen, yinelenen bir kamera hareketi var; bu da doğaüstü deneyimleri çağrıştırmamanın başka bir yolu mu?*

Bunun bir kısmı Dalai Lama'yı kuşatma fikrinden geliyor. O gündüz vakti gözlerini kapatıp Norbulinka'nın dört duvarını kafasında canlandırdığında, "Güvenli bir yolculuk görüyorum," diyor, sonra tekrar gözlerini kapatıyor, dağları görüyor ve tekrar, "Güvenli bir geri dönüş görüyorum," diyor. Norbulinka'nın duvarları onu gerçekten de kuşatıyor. Terk etmesi ve geri dönmesi gereken şey bu. Ve dağlar Tibet ülkesini kuşatıyor. Ayrı tutulmuş ve özel olma fikri, özel bir yer...

*Kamera bu barikatın dış hatlarını izliyor, öyle mi?*

Düz anlamıyla evet, bu bir metafor. Tibet'in bıraktığı izlenim bu ve gerçekten Dalai Lama, Tibet demek. Fiziksel varlığıyla bu ülkeye geri dönmemiş olsaydı, bana kalırsa hâlâ burada olurdu, çünkü bu ülkeyi, bu kültürü, bu inancı aldı ve Batı'ya götürdü. Bu yüzden dağlar ve duvarlar onun içinde.

*Filmin diğer karakteristik kamera hareketi ise öznenen nesneye,*

*bakandan bakış açısına veya tam aksine yaptığınız 180 derecelik pan çekimdi. Bu vurgu niyeydi?*

Bu onları birbirine bağlıyor, gerçek anlamda, aynı karede. Gerçi ben bunu daha fazla kullanmayı denedim, ama son kurguya girmedim. Düz geçişlerdense bu ikisinin aynı karede bulunmasının daha organik bir sonuç vereceğini ve en iyisinin bu olduğunu düşündüm. Bazı durumlarda hile yaptık, kamera pan yaparken orta yerinde zincirleme sahne geçişi denedik. Melissa'yla Budizm hakkında konuşurken, bir yandan da Joseph Campbell'in Kardeşimin Bekçisiyim\* düşüncesi hakkında ve hepimizin moleküllerden ve atomlardan yapılmış olduğumuz düşüncesi hakkında konuşmasını dinlerken Melissa'nın dediği bir şeyi hatırlıyorum: Ben gerçekten nerede bitiyorum ve sen nerede başlıyorsun? Hepimiz gerçekten de birbirimizin bir parçasıyız; nerede bir etki varsa bir tepki de var, fiziksel veya ruhsal. Bu filmin konusuyla uğraşırken fazlasıyla farkına vardığım şey buydu. Eğer yapabilecek olsaydım her şeyi birbirine bağlamayı denerdim. Temelde hepimiz biriz, düşünce bu.

*Neden filmin ilk anlarından biri (iki yaşındaki Dalai Lama uyanıyor ve sonra yatay bir bakış açısı çekimi, bir kare boyunca eyebeynlerinin yürüyen bacaklarını gösteriyor, sonra bu bakış açısı çekimi kendisini dikey olarak düzeltiyor) sonda tekrarlanıyor?*

Bu, Melissa'nın özgün senaryosunda vardı. O halinde çocuk uyuyordu; ben iki gözünden değil kapalı olan bir tek gözünden başlamayı tasarladım. Sonra kamera yükseliyor ve dönüyor, yani yüzü bu defa tam kare ve dikey ama biraz farklı görünebilirdi, çünkü aslında yatıyordu. Bu, yeniden doğan Buda'nın yüzü. Senaryonun orijinalinde başlangıçta dağların bazı çekimleri vardı; ben, "Bunları istemiyorum çünkü herkes bunu tahmin edebilir,"

---

\*) *My Brother's Keeper*, Incil'deki Habil ve Kabil kardeşlerin hikâyesinden gelir. Kabil, kardeşi Habil'i öldürdükten sonra Allah ona kardeşinin nerede olduğunu sorar. Kabil de der ki: "Nereden bileyim; ben kardeşimin bekçisi miyim?" Kabil'in sözleri insanların başkalarının yaşadıklarına karşı kayıtsızlığını simgeleyen bir hal almıştır. Yahudilik ve Hristiyanlıkta inananlar böyle olmamayı borç bildiklerini anlatmak için bu simgesel lafı kullanırlar. (ç.n.)



dedim, bu yüzden Melissa'nın aklına kuma şekil verilerek yapılan resimler geldi. Bunu birazcık daha ilgi çekici bir hale getirmek için de dağın kumdan yapılmış resim haline gelen bir çekimini koyduk, sonra mandalayla devam ettik; ama mandala onun içindeydi, onun gözünde, onun zihninde. O mandalanın merkeziydi –siz de dönerek, onun gözünden mandalanın dışına çıkıyorsunuz ve onun bakış açısını görüyoruz, anne babasını ve temel olarak gördüğümüz şey mütevazı bir çiftlik evinde bir sabah. Bunu tam olarak onun bakış açısından tasarlamamın ilginç olabileceğini düşündüm; Nicholas Ray'ın *Asi Gençlik*'inde James Dean'in kanepede uzanırken babasının ona doğru yaklaştığını gördüğü şu sahneyi hatırlıyorum hep. Bunu yapan çok kişi oldu, ama bu ilginç bir şey, sizi hemen çocuğun bakış açısına katıveriyor. Melissa'nın yazdığı halinde en sonda Dalai Lama hasta ve uyuyor, uyanık bir halde çiftlik evine döndüğünü ve orada uyuduğunu rüyasında görüyor. Aslında Melissa'nın burada göstermeye çalıştığı şey, Tibet'te geçirdiği son geceyi doğduğu eve çok benzeyen bir çiftlikte geçirdiği, bu yüzden de çemberi tamamladığı ve mütevazı köklerin her zaman orada olduğuydu.

*Gündelik hayattaki görme duyusuyla, başka bir deyişle, görüş alanı, bakış, bakış açısı ile ruhsal görü kavramını birbirine bağlama girişimi mi var burada? Mesela, Dalai Lama'nın bakış açısından olan bütün anların perdeler, cübbeler veya kumaşların ardından süzülmesi veya teleskobun onun dünyasında en önemli obje haline gelmesi gibi.*

Aslında bu çocuğun etrafındaki dünyayı, insanların davranışlarını, siyasal oyunları, Lhasa'da insanların günlük hayatlarını nasıl yaşadıklarını idrak etmesiyle ilgili –bunları sadece teleskopu vasıtasıyla görebilir. Ona verilen sadece, insanların gündelik hayatlarına bir çatlaktan bakarak elde ettiği bir anlık görüntü. Bu bütünlüklü bir şey değil. Dışarı çıkmasına izin verilmiyor, bunu yapamıyor işte. Dışarı çıkmak için ölüyor. Burada yine tam da görebildiği kadarı sunuluyor, ki bunu ben istemiştim. Eğer bu bir sinemaskop karesinin üçte biri ediyorsa, görebildiği bu kadar ol-

duğu içindir ve bundan uzaklaştırılıyor. Hâlbuki o, ülkenin ruhanî lideri.

*Dünyayla bağlantı kurmak anlamında onun için teleskop ne ifade ediyorsa, sizin için de kamera aynı şeyi mi temsil ediyor?*

Bir şekilde bu çocukla kendi aramda ortak bir davranış şekli bulmak zorunda olduğumu anladım, böylece onun algısını yansıtabilirdim. Fakat benim dünyamda kamera beni alıp götürdü... Benim kameram gerçekten de ta Yukarı Doğu Yakası'nda büyüttüğüm zamanlara kadar gidiyor. Astım ve diğer sebepler yüzünden, bir bakıma her durumda hayatta kalmak; pek çok farklı yol var, öldürölmek veya ölmek zorunda değilsin. Bazen kendimi iyice uzaklaştırmam gerekiyordu. Tarafsızlık neredeyse bir kamera kullanmak gibiydi. Babamın veya amcalarımın veya teyzelerimin filmler hakkında konuştuklarını duyuyordum, filmleri seviyorlardı ama bir filmde geçen olayları tartışırken, filmi sevseler bile her zaman, "E tabii gerçekte olsa şöyle şöyle olurdu, ama bunu filmde gösteremezler," diyorlardı. Ben de akşam yemeklerinde masanın etrafında veya tatillerde geçen bu tartışmaları hiç unutmadım; her zaman şöyle düşündüm: Vay be, gösterilemeyeceğini düşündükleri şeyleri göstermek harika olurdu (*gölüyor*). İşte olan bu. "Yo yo, bunu yapamazlar, asla bunu gösteremezler..." Tamam da neden gösterilemesin?

Bunu takdir ediyorlardı, çok seviyorlardı. Benim kendi bağım buydu, annem babam bana filmleri sevdirmişlerdi, çünkü çok fazla filme götürüyorlardı beni. Bu yüzden şimdi yaptığım filmler aslında onlar için. Eminim bu filmi hepsi çok severdi. Bu sefer görememiş olmaları çok kötü.

*Filmin en olağandışı düşsel görüntülerinden birini (kamera vincinden çekilen, Dalai Lama'nın ölü rahipler denizi üzerinde ayakta durduğu sahne) çekmek için nereden ilham aldınız?*

Senaryo benim elime geçtiğinde az çok bunun gibi bir şey vardı zaten. Bu, Dalai Lama'nın Melissa aracılığıyla filme yaptığı katkıların güzel bir örneği. Kâbusları vardı ve bu onun canlı bir kâ-

busuydu. Diğeri, balık havuzunun kanla dolu olmasıydı. Şiddeti göstermenin bir yolu bu. Gerçekten bununla ilgili.

Schindler'in Listesi'ni *ilk başta siz yönetecektiniz, o görüntü bana bunu hatırlattı.*

Evet, bu doğru. *Günaha Son Çağrı* gösterime girmek üzereyken kendini gösteren, sağcı Hristiyanların hemen Yahudilere saldırdığı inanılmaz derecedeki anti-Semitizm ve nefret dalgası yüzünden bu filmle ilgilenmişim. Benim açımdan tam bir şoktu. Ben Yahudilerle birlikte büyüdüm; Soykırım'ı anlamıştım ama böylesine bir nefretin derinliğini anlamadım. Bunun Amerika'da başka şekillerini biliyorum, Centilmenlik Anlaşması'nı ve sokakta olan biteni biliyorum ve bu *Kumarhane*'de çok fazla var. Bu yüzden benim bu projede yer alışım bir şekilde küçük bir destektir.

*Bir bakıma filme ilk arka çıkanlardan biri siz oldunuz.*

Aslında bu proje Steven [Spielberg] ve başka bir yazarla birlikte yer alan Sydney Pollack'la başladı. Sonra ben Steve Zaillian'la bağlantı kurdum. En nihayetinde bu, Steven'in gönlünde yatan projeydi, benim gönlümde *Son Çağrı*'nın yatması gibi ve eninde sonunda bunu yapması gereken oydu. Ben bir tarih meraklısıyım; biliyorum ki bunun kökenleri Haçlı seferlerine ve Kudüs'ün bir kez daha yerle bir edildiği M.S. 132'ye kadar gidiyor. Bütün bunları biliyorum, bunlar üzerine belgeseller izleyebilir ve kitaplar okuyabilirsiniz, fakat bunu biraz da olsa bizzat yaşamamız gerekiyor sanırım. Ayrıca herkesçe tam bir aylak ve bir hayta olduğu düşünülen bir adamın kahraman olması fikri; bir adamı böyle yapan nedir? Onu iyi ve hoşgörülü yapan nedir? Hoşgörülü bir adam kaba saba davranabilir mi?

Kundun da *Kumarhane*, *Taksi Şoförü* ve *Kızgın Boğa* gibi *ana karakterin dünyaya kendini kapatıp bir başına kalışıyla son buluyor.*

Evet, bir şeylere katlanıyor ve bir şeyleri başarıyor. Olmayı başarıyor. Sahiden ülkesinin ruhani lideri oluyor.

*Kendinizi bu görüntünün neresinde buluyorsunuz?*

Kızgın Boğa'yı yaptığımda bulmaya çalışmıştım, La Motta aynaya bakıp *Rıhtımlar Üzerinde*'den o konuşmayı ezbere söylerken. Onun yerini almam gerektiğini biliyordum. O zamanlar Jack'i şahsen tanıyordum; o çok ilginç, çok baskı altında bir adamdı. Bu acayip bir şey. Bazen bir hayvana bakıyorum ve hayvan huzur içinde oluyor. Dövüşçüler de bazen böyledir, her gün ringe çıkan gerçek dövüşçüler. Vahşiliğin bir parçası, insan olmanın bir parçası, ne olduğunu bilmiyorum, ama Jack korkunç bir yolculuğa katlandı ve öbür tarafa sağ salım geçebildi, kendisiyle ilgili bir kavrayışa ulaştı. Benim onda gördüğüm buydu, en nihayetinde filmi yapma sebebim de.

Sonunda bu karakterin içine işledim, gerçekten de bu benim filmi yaparkenki halimdi; ne halt ettiğimi anladım, kendimi aptal durumuna düşürmeyi ve kendimi öldürmeye çalışmayı bırakıp filmi yaptım. Çünkü esasında ölmekle ilgileniyordum, hepsi bu. Bununla iyi vakit geçiriyordum, ta ki iş ciddiye binene kadar –sonra korktum (*gülüyor*). Bu yüzden şimdi burada oturup sizinle konuşuyor olmam bir mucize. *Kızgın Boğa*'nın sonundaki alıntının anlamı bu; bu benim kendimle ilgili, Jake La Motta'yla değil. Görünüşe bakılırsa bu alıntı yanlış anlaşıldı, ben kimsenin filmi izlemeye gitmeyeceğini düşünüyordum, bu yüzden onu oraya koydum, kendime insanların insanları kesin bir şekilde yargıladıklarını hatırlatmak için, özellikle de Jack La Motta'yı, şöyle böyle diyorlar ama, benim tek bildiğim şu ki ben onun sayesinde kendimi buldum. Bir kavrayış edindim ve kendime karşı birazcık tolerans elde ettim. Çok fazla değil.

Buradaki en önemli faktör oydu. Bob De Niro filmde kendine düşeni yaptı. Tabii ki Bob'un bunda payı çok fazla, çünkü o, Jack olmak zorundaydı. Bu yüzden biraz benim, biraz De Niro'nun ve biraz da Jack'in parçası olan bir adam çıktı ortaya.

*Bunu mistik bir deneyim gibi anlattınız.*

Bu filmi yaparken bana acayip bir şeyler olduğuna hiç şüphe yok. Acayip değil... ama bir şey oldu, evet, öldüm ve tekrar ha-

yata döndüm. Gerçekten daha bir sürü film çekeceğimi düşünmemiştim, sadece ara sıra bir şeyler yaparım diyordum. Ayrıca, sinema konusunda dünya nereye gidiyor, onu da bilmiyordum, nasıl değişeceğini de bilmiyordum. Yıldız Savaşları'nın bir şeyleri değiştirdiğini biliyordum, ama E.T. henüz yapılmamıştı... Bu yüzden biz filmin sonuna bir odada kendi başına bulunan Jack'i koyduk; bu gerçekten benim olmak istediğim ama gerçekten de ulaşamadığım yerdi. Bu filmi yapmakla ilk adımı attım. Komedi Kralı'yla yine ayağımın kaydığını hissettim. Günaha Son Çağrı'da işler tekrar rayına oturana kadar bir ileri bir geri gittim geldim. Derken, o da şakaya dönüştü, çünkü kimse filmi izlemedi, bunun hayatında izlediği en uzun film olduğunu söyleyen Vincent Canby dışında, ki bunu söylemesi çok sevimli bir şeydi.

*Şimdi Kundun'la da bu noktanın yakınında mısınız?*

Evet, öyleyim.

*Tekrar cehenneme mi dalıvereceksiniz?*

Evet, bunu biliyorum. Bu biraz korkutucu ama, işin sırrı şu ki, cehenneme geri döndüğünüzde bu neyle ilgili olacak? Bunu ele alacağınız diğer açı hangisi? Şu anda Nick Pileggi'yle Dean Martin'i konu alan ve 1940'lardan 1950'lere kadar Amerika'daki gösteri dünyasından bahseden bir film üzerine çalışıyorum, uzun bir film. Hollywood, gece kulüpleri, bu tip şeyler; beni her zaman cezbeden bir dünya. Martin'den ve Lewis'ten bahsediyor, Martin'in Rat Pack'te yer alışından, sonra nihayet kendi durumunu kabul edip sadece eve gidip televizyonun karşısına oturmasından. Onda çok ilginç bir şey var. Ben her zaman müzikle bir şeyler yapmakla ilgilendim, Hollywood'da, ama daha önceki gibi anlatı tarzında değil. İşte, bildiğimiz şu epik tarz. Bir sürü ayrıntı, para, popülerite, şöhret –gerçekten de şöhretle ilgili. Bu beni her zaman heyecanlandıracak, tıpkı Komedi Kralı gibi. Belki film yapıyor olmamda bunun da payı vardır: Bir filmsever olarak ilk öğrendiğiniz şeylerden biri, ekrandaki bir oyuncu şöhret-

tir; sizi bu dünyanın içine çeken gelişme budur. Yedi yaşındayken bir yönetmenin var olduğunu, kameranın arkasında bunları yapan birinin bulunduğunu bilmiyordum. Her şey işte orada, ekrandaydı. Gösteri dünyası benim çok iyi bildiğim bir dünya ve orada kendimi her zaman rahat hissediyorum. O dünyada bir hikâyeyi anlatmanın farklı bir yolu varsa bunu yapmayı deneyeceğim. Bunu yapmanın bir yolu var. Dürüst olmam gerekirse, başka bir gangster filmi daha yapmakla pek ilgilenmiyorum; şiddet ve ona benzer konularla da.

*Fakat şu dönemde gösteri dünyası bir gangsterler dünyası.*

Gerçekten de öyle. Fakat süreç biraz farklı işliyor. Çoğu zaman oyuncular saray dalkavukları veya gangster âşıkları; bunu sevsinler veya sevmesinler mekânlar gangsterlerin elinde. İçinde bulundukları dünyanın bir parçası bu. Eğer bir insanın ne olduğunu, şunu veya bunu neden yaptığını açıkça söylerseniz bunun kimseye ilginç geleceğini sanmıyorum. Fakat orada bu adam var ve bir şeyleri temsil ediyor; Amerikan yaşantısının çok farklı alanlarına göz atıyor ve dokunuyor, tam da yüzyılın ortasında. Onu seviyorum, Sinatra'yı seviyorum, bu benim dönemim, benim reşit olduğum dönem. *Arka Sokaklar* 1970'leri anlatıyormuş gibi yapsa da 1963'te, Beatles'tan öncesinde geçiyor. Ve burası Amerika, 1950'li yıllar ve her şey değişiyor, 1963'teki suikasta kadar... Amerika değişiyor ve onlar belli bir şeyi temsil ediyorlar. Gösteri dünyasındaki pek çok insan başkalarının kötü olarak değerlendirceği şekilde hareket ediyorlar, ama onlar oyuncu ve ben onlara çok fazla saygı duyuyorum. Sahnede olmak zorundalar, rol yapmıyorlar. Eğer bir şarkıcıysanız veya özellikle de bir komedyenseniz, seyirci size kişisel olarak tepki gösteriyor, bir karakter olarak değil. Sizi sevmiyorlarsa sevmezler. Yani bu işler yürek ister. İnsanlar diyor ki: "Onlar alkış istiyor, sevilme istiyor" –evet, sevilme istiyorlar, insanların çoğu bunu ister. İstediklerine kavuşmak için onların yolu da bu, ama karşılığını da fazlasıyla veriyorlar. Tamam, Jerry Lewis başka bir âlemdi, Dean Martin başka bir âlem, ama hepsinin buna ihtiyacı var.

*Bunu inkâr etseler de.*

Evet. Lewis pek etmiyor, o bu konuda dürüst. Dean Martin bunun çok kolay olduğu izlenimi vermekten hoşlanıyordu –oysa kolay değildi. Özellikle de Jerry Lewis'le olan olağandışı ilişkisi. Ama o küstah olmak istiyordu. Bu adamlar zamanında bizim tanrılarımızdı.

*Bu da başka bir dinsel efsane.*

Korkarım ki öyle. Umarım bizim çocuklar aldırılmazlar (gülüyor). İşler sıkıştığı zaman bile; benim 1970'lerdeki halimle ilgili bir film yapabilirsiniz, pencerelerden bir şeyler fırlatırken, o filmi sevmezdim ve bir yere kadar şimdiki halimi de, ama insanlar tarafından yargılanmayı anlıyorum.

*Martin'i tanır mıydınız?*

Hayır. Benim asıl tanıdığım Sammy Davis'ti. 1970'lerin ortasında Los Angeles'ta bana karşı çok iyiydi; bana bir sürü tavsiye de bulundu.

*Sinatra'yı?*

Hayır. Onunla bir kez telefonda konuştum; bir kere de bir arkadaşım için gittiğim bir etkinlikte gördüm ve merhaba dedim, o kadar. Ayrıca bir de, George Gershwin hakkında John Guare'nin yazdığı bir film üzerine çalışıyoruz. Yine, Amerikan gösteri dünyası fikri, Tin Pan Alley'den ve Brill Building civarından gelen bütün o müzik fikri benim için muhteşem, Amerikan popüler müziğini yaratan Yahudi göçmenler ve bunun nasıl bir ait olma, asimile olma ihtiyacından ortaya çıktığı –Swanee hakkında şarkılar yazmak, bu da neyin nesi? Güney illüzyonu yaratmak! Harika bir şeydi. Tanrı'ya şükür ki ben bunları takdir edebilecek ve rock'n roll'un başlangıcının bütün etkisini hissedebilecek bir zamanda doğmuşum. Şimdi çok fazla popüler müzik veya rock dinlemiyorum; bazıları gayet güzel olsa da, ben zaten oradan geçmiştim. En son beni heyecanlandıran punk rock oldu; ilginç olduğunu düşündüm çünkü hâlâ öfkeliydi. Bunu sevdim. *New York Çetele-*

ri'nde [Jay Cocks tarafından sokak çeteleri hakkında yazılmış, şu ana kadar filme çekilmemiş epik bir dönem romanı] 1840'larda geçecekti ve ben film müziklerinde the Clash'i kullanacaktım. Bunun anakronik olacağından endişelendiler –ben de dedim ki: “Hayır, mesele de bu (gülüyor)!” Ama film çok büyüktü. Belki de bugünlerde hâlâ yapabilirim. O ritmi elde etmek güzel olabilir.

*Filmlerinizin kaçının, bu illüzyonları yaratıp onlarla yaşayan ve onlar tarafından tüketilen insanlar hakkında olduğu dikkat çekici. Sıkı Dostlar'da bile...*

Evet, Copacabana kulübü tamamen bir fantezi. Ben gençken çok fazla sokağın köşesinde bulundum. Ben monologçuları severim, hikâyeler anlatan insanları, komedyenleri, çünkü ben tıpkı tarih öncesi çağlarda kamp ateşinin önündeki hikâye anlatıcıları gibi insanlara hikâyeler anlatarak onları etkisi altına alan adamların olduğu bir bölgede yaşadım. Müthiş bir düzenleme ve ahenkle anlatılan, bir parça abartılmış gerçek hikâyeler olurdu bunlar. *Sıkı Dostlar* tam anlamıyla, kendi kendine söylenen sözlerle ve her şeyiyle tamamen sokağın köşesinde duyduğum hikâyeler gibiydi. *Kumarhane* bunu ileri taşıdı, artık anlaşmaların yapıldığı bir bankadaydınız. Benim birlikte olduğum kişilerde bunu fazlasıyla fark edebilirsiniz, kendilerini olumlu bir şekilde kullanmayı öğrenmiş, belli bir ruhsal mizacı kabul etmiş insanlardan bahsetmiyorum, ama her kültürde sokağın köşesinde aynı insanları buluyorum. *Masumiyet Çağı*'ndaki Archer için de aynı şey söz konusu; sokak köşesi yok, ama o ayarlanan yerler var, o yemek takımları ve belli seremoniler var. Bunlar da onun sokak köşesi ve orada kalma kararını veriyor. Sanırım ben bütün hayatım boyunca dışarı çıkmak istedim. Yine, çok sayıda 'dışarı çıkmak' isteyen insanla ve yanlarında ne götürdükleriyle ilgilendim. Çünkü bu sokak köşeleri olmazsa, elimde hiçbir şey kalmaz. Belki Kilise olabilir ama Kilise de zaten bir sokak köşesi. Artık annem babam da vefat ettiği için çok sık kiliseye gitmiyorum, yine de ben buyum. Birtakım sebeplerle bu filmleri yapıyorum, bir şey oluyor, başka bir yola gidiyorum, ama hâlâ buradayım.



# HER ŞEY BİÇİMDİR

Amy Taubin, 1998\*



Sizinle birkaç yıl önce, siz Kumarhane'ye başlamadan hemen önce (1995) konuştuğumuzu hatırlıyorum. Kendinizi çoktan Kundun'a adamıştınız ve ben o filmi neden yapmak istediğinizi öğrenmeye çalışıyordum. Daha sonra sizin bu adanmışlığınızın Dalai Lama'ya karşı olduğu ve onun sizin üzerinizde karşı konulmaz, olağandışı bir etki yarattığı izlenimine kapıldım.

Onunla ilgilenmeye 1989'da Nobel Barış Ödülü'nü kazandığında başladım. Bunun öncesinde Tibet hakkında hiçbir şey duymamıştım. Tibet bizim açımızdan ilginç değildi, kimseyi bombalamıyorlardı. Derken onu arada bir televizyonda görmeye

---

\*) *Sight and Sound*, Şubat 1998.

başladım. Tam durumun boyutlarını anlamaya başlıyordum ki, onun davranış şekli beni büyüledi. Bence doğru şekilde davranıyordu. Bence hepimizin davranması gerektiği şekilde davranıyor. Sonra Melissa beni onunla tanıştırdı ve olan şu ki, ilk izlenimden sonra hemen onun gibi olmak istiyorsunuz. Ben kendi dinimde pek çok papazda bunu bulamıyorum. Her zaman, insanlarla ilgilenmek için kendi gururlarının üstesinden gelmiş, gerçek merhamete sahip rahipler ve rahibeler hakkında bir film yapmak istedim. Modern dünyada çok fazla zamanın batağına saplanmış durumdalar. Çünkü toplumsal sorunlar artık bizim toplumumuzda -özellikle de iki süper gücün çöküşünden sonra ve küçülen dünyayla birlikte- dallanıp budaklanmış bir halde. Bu bir çeşit ruhsal ve ahlaki anarşi. Bu yüzden onlar sadece her şeyi birarada tutmayı deniyorlar. Bir bebeğin vaftiz edilmesi ve rayların üzerine düşen, tren tarafından ikiye ayrılan bir evsizin cenaze seremonisi arasında -yani, ne kadarına katlanabilirsiniz? Bu yüzden, çoğunlukla bizim dinlerimizde vaaz edilen fakat uygulanmayan merhamet, iyilik ve hoşgörüyü ve en devrimci kavramı -pasif direnişi- uygulayan birini gördüğümde bu olağandışı bir şey oluyor. Bu yüzden onda beni etkileyen şey buydu.

Dalai Lama felaket ve trajedilerin en büyüğünün üstesinden gelmeye uğraştığı bir dönemdeydi; olağandışı bir yolla bunun üstesinden geliyordu. Ben böyle birine destek olunması gerektiğini düşündüm. Kendim şahsen, insanların ellerinden geleni yapmayı deneseler bile diğer yola, yani yıkıma eğilimli oldukları bir bölgede büyüdüm. Bu yüzden ne zaman yapıcı birini görsen... Aslında demek istediğim, bütün ülke ezilmiş ve bütün o parçalar diasporada bir yerlere saçılmış, ama hepsi hâlâ hayattalar. Daha genç kuşaklar bu kültürü sürdürmekte sorun yaşıyor olsalar da kültürleri hâlâ ayakta, ama Tibet Budizminin 1,400 yıldır sürüp gittiği gibi devam edeceğini kim söyledi ki? O da değişiyor. İşte, benim Dalai Lama'da gördüğüm buydu. Ben hâlâ Katoliğim, Budist değilim.

*Hiç meditasyon yapmayı denediniz mi?*

Meditasyon yapmayı çok zor bir şey olarak görüyorum. Fakat filmi yaparken çok fazla sinirlensem de (hava yüzünden ve atlar yerlerinde durmuyorlardı, bunun hakkında çok fazla şaka yaptım ama atlar sorun oluyordu, onlar aldırımıyordu, bununla ilgilenmiyorlardı) meditasyondan yararlanabilmenin, taşıyıp durduğunuz öfke ve yarı delilikle dolu inanılmaz pakette bir delik açmanın ve bunun sızıp gitmesine izin vermenin, sadece sakın kalmanın bir yolu olduğunu anladım. Bunu yapmanın yolları var ve ben bunları çok kullandım. Gerçek meditasyonsa benim açımdan çok zor. Çocukken rahip yardımcısıyken de benim için çok zordu –meditasyon yapmak bir mecburiyetti. Her şeyden önce, neyi düşüneneğimi bilmiyordum. Evet, fikir zaten hiçbir şey hakkında düşünmemek. Bunu bilmiyordum. Ben çekime başlamadan önce Bertolucci beni arayıp, “Her şey biçimdir ve biçim boşluktur, bunu öğrendin mi?” dedi. Hayır, en son öğrenen hep ben olurum zaten. Ama Tanrı’ya şükür, artık bu bilgiye sahibim (gülüyor).

Kundun, anlamın biçimde somutlaştırıldığı nadir filmlerden biri. Dalai Lama geçmiş, bugün ve gelecek hakkındaki o repliği söylerken (bu Budizm, fakat aynı zamanda kurguyla ilgili) Dziga Vertov’u hatırlatıyor: “Sine-göz zamana karşı bir zaferdir.”

Biz filmi senaryoya göre çektik, ama sonra kurguda Thelma [Schoonmaker] ve ben gerçekten bir şeyleri oradan buradan karıştırdık. Ben Melissa’yla senaryo üzerinde birkaç yıl çalıştım. On dördüncü taslakta fark ettik ki birinci ve ikinci taslağa geri gelmiştik. Ben bazı tarihsel açılar katmayı denedim, sonra buna ihtiyacımız olmadığını anladık. Bu sadece filmi tıka basa doldurur ve geleneksel bir şekle sokardı: Arabistanlı Lawrence gibi bazı başyapıtlar tarihsel destanlar olarak yapılmış olsalar da, bu hâlâ geleneksel bir biçim. Ben onların ruhunun özünü yakalamak istedim: Onlar kim, kültürleri ve dinleri ne? Bu yüzden ilk baştaki taslaklara geri döndük, ama daha da fazla Dalai Lama’nın bakış açısını kullandık. Film yapabilmemin tek yolu (çünkü ben bir Budist değilim ve Tibet tarihi üzerine bir otorite de değilim) insanlarla birarada kalmaktı. Çocukla -filmde iki yaşından yirmi dördüne

gelen çocukla- kalmak ve bir şeyleri tam anlamıyla onun bakış açısından görmektir.

Sonra Thelma'yla ilk kurguya baktık; ben, "Sahneleri karıştırmamız gerek," dedim. Sahneleri hangi keşişhanede olduklarına ve belli bir noktaya kadar dünyanın hangi parçasında olduklarına aldırmadan oradan buradan karıştırmaya başladık. Belli sahneleri rüyaya çevirdik, rüyanın nerede başlayıp bittiğini belirtmeden. Sadece o duyguya eşlik ettik. Bir hikâyeye teması vardı, ama biz sadece onun temel esaslarını koruduk. Ben bunu yaparken fark ettim ki, bir Tibet anlayışı yaratmak için gidilecek yol bu – Shangri-La gibi değil. Bilmiyorum, belki naif olabilirim, ama ruhlanılığın sınırlarını zorlayan ve ileri giden bazı Tibetli gizemciler var. Bu demek değil ki bunu yapan Katolikler, Hristiyanlar, Yahudiler veya Müslümanlar yok. Ama Tibet o dağlarla yalıtılmış bir yer ve onlar oradan dışarı çıkamıyorlar, bu yüzden de içeriye yöneliyorlar. Bizim bundan bir şeyler öğrenmemiz gerek. Thelma ve ben filmin şurasıyla burasıyla oynamaya devam ettik, ama bu çok endişe tetikleyici bir şeydi, çünkü nasıl bir şey meydana geleceğini bilmiyorsunuz. Altınızda file olmadan uçuyorsunuz.

*Kurguyu tamamlamanız ne kadar sürdü?*

Asıl ağır iş, geçen yıl Ocak'tan Ağustos'a kadar yapıldı, fakat Ekim'de de çalıştık. İşin zahmetli kısmı Ağustos'tan Ekim'e olan kısımdı. Çünkü bu geleneksel dram değil, seyirciyi ne kadar süre alıkoyabileceğimiz konusunda endişeliydik. Seyirciyi salonda Dalai Lama'nın Pekin'den dönüşüne kadar [filmin neredeyse üçte ikisine kadar] tutabilecek miydik? Çünkü bütün şiddet o Pekin'den döndükten sonra başlıyor. Çin istilasına kadar da hiçbir çatışma yok [filmin neredeyse yarısı] ve sonrasında bu çatışma o kadar ezici ki bununla sadece ruhsal veya kişisel bir düzeyde ilgilenebilirsiniz. Dalai Lama'nın ailesindeki çatışmaları veya aslında bir darbe planlayan Reting Rinpoche'yle [Dalai Lama'yı keşfeden Lama] olan politik çatışmaları gösterebilirdik. Bu adamın düzenbaz bir gidişatı var. İnsanoglu işte, burnu her zaman yolsuzluğa dalıyor. Fakat biz seyirciyi alıp bu huzurlu dünyaya dalma-

sını sağlamak ve sonra bunu altüst etmek istedik. Ama önce dalıp gitmeniz gerek.

Artık *Korku Burnu* (1991) gibi geleneksel bir temaya bağlı kalan filmler yapmak istemiyorum. Sıkılıyorum, bir başkası için de çalışmak istemiyorum. Başka birinin filmini yapmak çok zor bir iş. Fakat bana en çok parayı *Korku Burnu* kazandırdı, bu yüzden bana *Masumiyet Çağı*'nı çekme fırsatını sağladı, bana o filmi verdi, iyi iş çıkardı. Fakat başka insanlar için çalışmak... Brian De Palma'yla tatiller hakkında konuşuyorduk. Bana dedi ki: "Bütün bu süreçten birazcık sıkılır hale geldiğini fark ediyor musun?" Bizim yaşımızda, bazen, evet. Her projenin benim için özel olmasını gerektiren etken de bu. Bu seferki çok özeldi. Biçimin kendisi çekimden çok kurguda ve yazımda yaratılmış olmasına rağmen. Ama benim gözümde çok farklı olan bir şey vardı, oyuncu olmayan insanlarla çalıştım. Bu da ilgimi muhafaza etmemi sağladı.

*Hepsi de harikaydı. Dalai Lama'nın en son halini oynayan genç adam yılın en iyi performanslarından birini sergiledi. Hiç de canlandırma yapıyor gibi değildi.*

Bu genç adamda, Thuthob'da [Tenzin Thuthob Tsarong] özgün olan ne varsa ona uydum. Mao'yu da [Robert Lin] bir canlandırma olarak yapamadım. Mao'yla ilgili yapabileceğim tek şey, Dalai Lama'nın bana onun hakkında söylediklerini yapmaktı; Mao'nun her kelime müthiş öneme sahipmiş gibi nasıl yavaşça konuştuğu etkisi bırakmak. Yavaş hareket ediyordu, sanırım Uzun Yürüyüş'ten önce akciğerleri mahvolduğu için. "Din zehirdir," dediği o an. Bu tam olarak Dalai Lama'nın bize onun söylediğini anlattığı şeydi, Mao'nun nasıl kanepede ona doğru eğildiğini. Dalai Lama'nın da artık ona bakamadığını, sadece onun parlak ayakakabılarına baktığını ve bu adamın her şeyi yok edeceğini bildiğini.

*O anda Mao, "Sanat zehirdir," diyen Hollywood'un nüfuzlu kim-selerinden biri olabilirdi.*

Ben bunu düşünmüyordum. Daha çok o akıl almaz bir gangster gibiydi. Ben her zaman gangsterlere karşı marazi bir büyülenme hissedirim. Babamın bana söylediklerine rağmen onlardan bazıları benim rol modelimdi. Açıkçası, gücün birleştirilmesi benim ilgimi çekiyor. Ama Çinliler Dalai Lama'nın gittikten o kadar zaman sonra bunu yapmasını asla beklemiyorlardı.

*Filmde rol alan kişilerle oyuncuymuşlar gibi prova yaptınız mı?*

Evet. Çekimlere başlamadan önce iki hafta okuma yaptık. Tibetliler ayrıca kendi başlarına repliklere çalıştılar, hatta çocukları çalıştırdılar. Onlar için kaybedecek çok şey vardı, bütün bir kültürü onlar temsil ediyordu. Bazılarının sadece birkaç repliği vardı, çünkü çok mahcup oldukları için bütün yapabilecekleri buydu. Aklıma Robert Flaherty'nin *Fil Çocuk* (1937) veya *Louisiana Hikâyesi* (1948), Rosellini'nin oyuncu olmayan kişilere bilfiil ipler taktığı *Aziz Francis'in Çiçekleri* (1950) geldi. Bir ipi çekiyordu, diğeri repliğini söylüyordu. Belli bir yere kadar bu benim onlarda sevdiğim bir acemilik. Güzel olan bir şey de, ilk bir buçuk haftanın sonunda buzların kırılmış olmasıydı, çünkü kahvaltı sahnesinde iki yaşındaki Dalai Lama'yla uğraşmamız gerekiyordu. Bu yüzden tekrar tekrar prova yaptık; beş günün sonunda püf noktalarını, replikleri tekrar etmeyi, ışığın onlara belli bir şekilde vurduğunu anladılar. Yapmaya çalıştığımız şey, onlara kendilerini mümkün olduğunca rahat hissettirmek ve profesyonel gibi davranmamaktı. Onlar oyuncu değiller, hatta beş ay boyunca bir film çekmenin eğlenceli olacağını düşünen bir grup insan da değiller. Hayır, onlar gerçekten bunu yaşıyorlar, bu onların kendisi; onların bütün varlıkları orada, kadrajda. Bir bakıma filmi onlar yönettiler. Bir şeyleri belli bir şekilde görmemi onlar sağladılar: kadraja alma, kamera hareketi ve ne zaman hareket etmeden bu suratlarda durup kalması gerektiği ve yüzeyin altından geçip giden o akıl almaz kargaşa ve duygular. Onlar bana zemin sağladılar. Yapacaklarını bilmediğim bazı küçük şeyler vardı. Sonunda yemenilerini fırlatmaları gibi. Ben meditasyon yaptıklarını düşünüyordum, ama dediler ki: "Şimdi de yemenileri fırlatıyoruz." Harika, ama hadi eşarbını fırlatan annenin

bir yakın plan çekimini alalım ve bunu üç ayrı hızda yapalım, sonra da bunları birleştirelim öyleyse. Böylesine eğlenceliydi. Bunu yapmak çok keyifliydi. Şu çocuk Kunga [Dalai Lama'nın beş yaşındaki halini oynayan Tulku Jamyang Kunga Tenzin] müthişti. Prodüksiyon üzerine konuşuyordu. Beni taklit ediyordu. Onu ellerini cebine sokmuş yürürken gördüğümde bu çocuk beni taklit ediyor diyebilirdim. Sonra, on iki yaşındaki çocuk [Gyurme Tethong] farklı bir kişiliğe sahipti. On sekiz yaşındaki [Tsarong]. Fakat onu izlemek zorundaydık; bazen yürüyor ve ayaklarını sürüyordu, çünkü o on sekiz yaşında bir çocuk. Biz de hayır diyorduk, Dalai Lama ayaklarını sürümez. Ama öyle bir kişiliği vardı ki.

*Ve gözlüğüyle yaptığı o harika şey. Çünkü miyop oluşu karakterin bir parçası haline geliyor, fakat bu aynı zamanda bir metafor, sizin teleskobu kullanma şeklinizle bağdaşiyor. Tibet'e gelirken nasıl dışarıda geçip giden dağları görmeye çalışıyorsa, son sahnede de sürgün edildiğinde öyle geride kalanları görmeye çalışıyor.*

Kesinlikle, gözle ve objektifle olan bu şey.

*Tibetlilerin tepkisi ne oldu?*

Şimdiye kadar, çok olumlu. Çok duygulandılar. Belki bu, daha çok konu hakkında zaten aynı fikre sahip kişiler için yapılmış bir film. Ben herkes için bir film yapmak ama ayrıca onlar için, kendi kültürlerinin bir dışavurumu olduğunu hissettikleri bir şey yapmak istedim, bunu kendileri yapmışlarcasına. Bu işin içine girip sosyolojik açıdan, Tibet siyaseti açısından işin iç yüzünü ortaya çıkarma meselesi değildi. Bu başka türlü bir film. Kaldı ki bu konuda yapabileceğiniz bir sürü film var. Sadece gün be gün Lhasa'nın düşüşü hakkında bile bir film yapabilirsiniz. Bunun üzerine harika bir kitap var ve ben bütün bu metinleri okudum ama hiçbirleriyle ilgilenmedim.

*Bu filmde diğer filmlerinizin hiçbirinde olmadığı kadar çok sahne geçişi var gibi gözüküyor. Filmi hatıra gibi gösteren şey bu hızlı sahne geçişleri.*

En başından beri bazı planların kuvvetlendirilerek veya sahne geçişleriyle bitirileceğini biliyordum. Bunu çekim yaparken biliyordum. Aksi takdirde çok elle tutulur olurdu. Biz bütün filmi hatıra olarak düşünmeye çalıştık. Mesela, Dante [Ferretti, sanat tasarımcısı] odaların pek çoğunu mümkün olduğunca aynı şekilde oluşturdu. Fakat içlerinden birinin -dev Buda'nın bulunduğu, onun tahta geçirildiği oda- bir kısmı hayaliydi. Bu bir çocuğun izlenimi. Geçen gece doğduğum yer olan Queens, Corona'daydım. 1942-1950 yılları arasında ailecek orada yaşadık. Bugüne değin de oraya bir daha hiç gitmedim. Bu yüzden benim büyüdüğüm iki küçük aile evimize gezinti yaptık. Karanlıktı, bu yüzden de çok yabancıydı. Yine de ben hemen, "İşte bu ev," dedim. Hâlâ oradaydı. Karanlığın içindeydi ama tuğlaların görünüşlerini biliyordum. Bu inanılmaz bir şeydi. Bütün filme çocuğun anılarından bir izlenim katmayı denedik.

*Sizin filmlerinizde her zaman çok fazla müzik olur, oysa bu neredeyse bir opera.*

Modern müzik hakkında gerçekten fazla şey bilmiyorum. Ama Paul Schrader'in *Mişima: Dört Bölüm Halinde Bir Hayat*'ını (1985) ve bir de Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi*'sini (1983) gördükten sonra, bir gün Philip Glass'ın bir bestesini haykıran bir film yapabilmek isterdim dedim. Sonra New York'ta birkaç tane Tibet yararına yapılan etkinliğe gittim; o hep performans sergiliyordu. Onun müziğinin duygusal gücünü sevdim, oysa müzik entelektüel açıdan disipline edilmişti. Filme çekmek için gitmeden önce onunla oturduk ve ona burada, burada, burada müzik düşünüyorum dedim. Bana on kadar örnek yolladı. Onu aradım ve örneklerin mükemmel olduğunu, aynen bu yönde devam etmesini söyledim. Sonunda kendisi, bunu yapmak için yirmi yıldır beklediğini kabul etti. Filmin son 30 dakikasının duygusal olarak müzikle oluşturulması gerektiğini biliyordum. Bu yapılmalıydı. Fakat sonra bazı gerçek sorunlarla karşılaştık. Orada bunu oluşturmalıydık ama bir de yine son planda teleskopla dışarı bakarken tasarlmalıydık. Biz kurguyu hazırlarken o bizim kaba kurgumuz



üzerinden yazmaya devam etti. Ona yapmamasını söyleyip durduk, çünkü nasılsa bir şeyleri değiştirecektik. Yine de o, fark etmez dedi. Bu yüzden biz her değiştirdiğimizde o da müziğini değiştirdi. Filmde olan şeyi elde edene kadar da her şey bir ileri bir geri gidip geldi.

*Hepsi tek bir şeyin parçası; siz bir Batılısınız ve bu filmi bir Batılı'nın bakış açısından yönettiniz. Philip'in müziği onun için her zaman önemli olan Tibet müziğinin Batı versiyonu. Ama bütün bunlara rağmen ben olsam onun gelişigüzel arpej doğaçlamasını daha az kullanırdım.*

Onu biz ekledik. Philip sıkıcı olacağını düşündüyse de, Thelma ve ben bunun filmin bu bölümlerine belli bir duygusal enerji katacağını düşündük. Bazen belki müzik çok fazla, bazen de çok az olabilir, bilmiyorum. Fakat bu bizim sonunda... nasıl açıklayayım, biz filmi bitirmedik, bir nevi bıraktık. İşte bu kadar, bir başka kareye daha dokunmuyorum. Dün ikinci negatifin yeni baskısına bakarken, özellikle son bobinde renklerin bazılarını hâlâ düzeltiyor olsam da.

*Herkesin Rüzgâr Gibi Geçti çekimi olarak bahsettiği (Dalai Lama'nın binlerce katledilmiş rahiple sarılmış olduğu kâbus görüntüsü) kısmı teknik olarak anlatır mısınız? Dijital miydi? Çünkü kamera sadece yukarıya ve dışarı doğru kalkıyor gibi gözüküyor, aynı zamanda daha geniş bir açıya doğru gidiyor izlenimi uyandırıyor –tıpkı bir Rönesans görünümüyle, Tibet'e özgü durağan sanatsal bir görünümün kombinasyonu gibi.*

Genişliyor, fakat bu gerçek çekim. Dijital olarak genişletmedik; dijitali, rahip gruplarının sayısını iki katına çıkarmak için kullandık. Gerçek çekimde sadece etrafında daire oluşturan rahipler ve etraflarında pek çok boş yer var. Demek istediğim, biz dijital olarak rahipleri yeniden fotoğraflandırıp oraya koyduk. Başlangıçta 200 rahip vardı. Bu rüya ve balık havuzunda kan gördüğü rüya, Dalai Lama'nın o zamanlar gördüğü gerçek kâbuslar ve bunları Melissa'ya anlatmış. Ben dedim ki bu yeterli, içeri gi-

ren ordulara ihtiyacımız yok. Tabii ki balık havuzuna gelen kanın kabarmış, Mario Bava'nın *Kan ve Siyah Dantel*'indeki (1964) (*haince gülüyor*) kadının küvette olduğu, ölü olduğu ve siyah saçlarının, beyaz bir yüzünün ve parlak kırmızı dudaklarının olduğu, küvetin beyaz olduğu ve kanın pompalandığı o akıl almaz an oluyor.

*Filme gelen tepkiler pek acayip.*

Tamamen tuhaf. Melissa ve ben, Barbara [De Fina, yapımcı] ve Thelma, hepimiz çok şeydik, nasıl desem, "Hayat böyle ve bu iş dünyası" –bu çok ilginç. Tanırım. Düşünüyorum da bazı eleştirmenlerin gözünde film yeterince saf değil. Aziz Francis'in *Çiçekleri* değil bu. Sanki belgeselin kıyısındaymişsiniz duygusu vermiyor. İnsan bu filmi yapan büyük makinenin farkında oluyor; bu bir Amerikan filminden başka şey olamaz. Bu yüzden film sadelik yanlılarını çıldırtıyor. Diğer taraftan, büyük stüdyo filmlerini silip süpürenleri tatmin etmek içinse yeterince dramatik değil. Fakat burada beni ilgilendiren şey, bunun bir melez gibi olması ve eğer melezleriniz olmazsa hiçbir şey gelişmez. Başka kültürlerin, yabancı filmlerin etkilerine izin vermeksizin bu ülkede artık nedense sadece kendi iç organlarımızla besleniyoruz. Oysa melezlerimiz olmalı, başka yerlere gitmeye kalkışmalıyız, belki hata yaparız, belki de yapmayız, bunu ileride göreceğiz. Ayrıca basının 'Tibet modası' dediği şey de cabası. Hollywood Tibet'e gidiyor. Ki bu çok alaycı bir şey. Utanılacak bir şey. Çünkü bazı insanların başkalarına yardımında bulunacak kadar yüce kalpleri var, fakat basın onlarla alay ediyor. Yüz kızartıcı bir hal.

*Başka bir aptalca satır da Kundun'un Tibet hakkında yeterince eleştirel olmadığı, sanki Tibet'in bir teokrasi olması, Çin'in oraya girip 1 milyonun üzerinde kişiyi öldürmesini mazur gösteriyormuş gibi.*

Görünen o ki mesele bu. Tibetlilerin kötü bir yönetim biçimleri var ve bunun değiştirilmesi gerek. Bunu değiştirirken, pek çok insanı öldürmek ve neredeyse bütün keşişhaneleri yok etmek zorunda mıydınız? Bu gerekli mi? Bakın, bizim Çin'le yapılacak çok

fazla işimiz var, bu yüzden dikkatli olmak zorundayız. Eğer Çin’le iş yapmıyor olsaydık, en kötüler onlar olurdu –Mao tıpkı Ayetullah gibi olurdu. Sonuçta Los Angeles’a fazladan birkaç uçuş daha yapabilelim veya temelde Teksas’taki makineler petrol dolsun diye, yedi yıl önce petrol uğruna savaşa girmiş, petrol uğruna kan dökmüş bir ülkede, bu bir maskaralık. Bu topyekûn bir utanç.

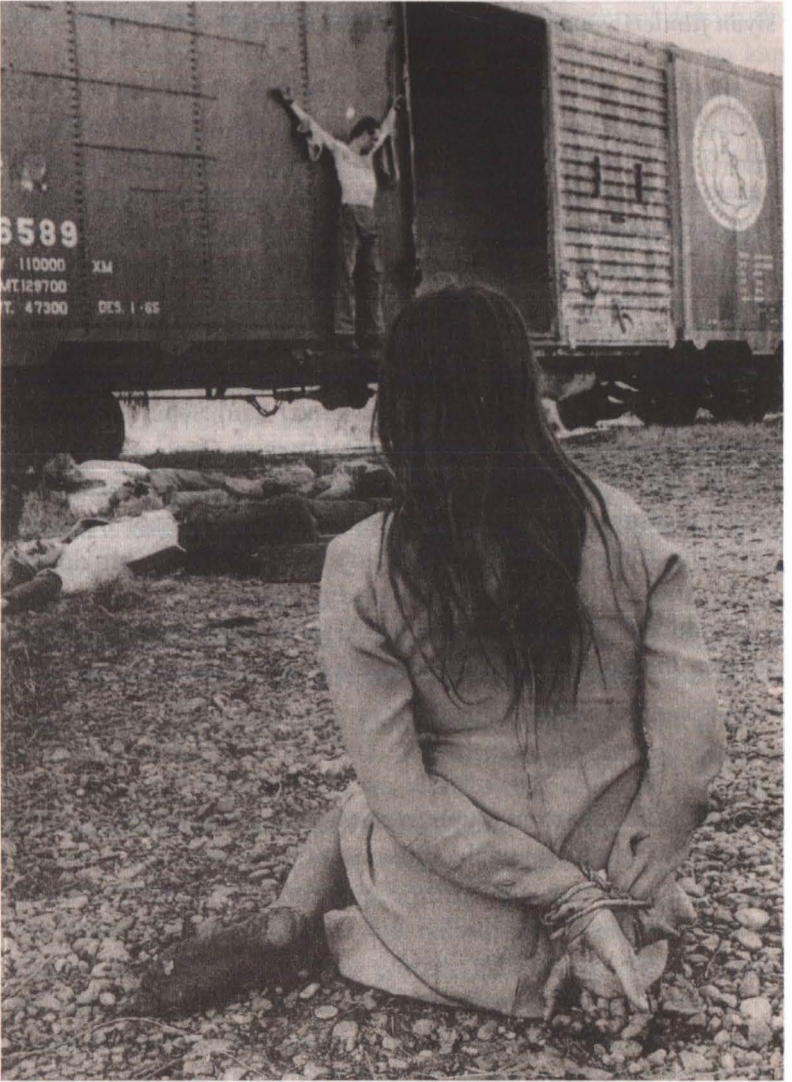
Fakat daha da can yakan şey, basının Tibetlilerle ilgilenen insanlara karşı alaycılığı. Disney, Çin’e karşı koyup, “Evet, filmi yapmaya devam ediyoruz,” dediğinde bu haber *Time*’da yer aldı. *Time* Disney’in Dalai Lama’nın hayat hikâyesinin yanında olduğunu söylüyor ve hemen ardından, tire arasında, “Bu film artık gerçek bir gişe rekortmeni,” diyordu. Kim bu insanlar? Bana bir tek yüz gösterin. “Bu film artık gerçek bir gişe rekortmeni,” diyecek! Fakat Richard Corliss *Time*’da bize güzel bir eleştiri yazısı sunuyor. *Son Çağrı*’da da bizi hayal kırıklığına uğratmamıştı. Fakat John Leo’nun *Son Çağrı* üzerine uzun makalesi iğrençti. Onu çerçeveletip duvarıma astım, çok berbat bir şey ve bir şekilde biliyorum ki o makaleyi filmi izlemeden yazdı. Sonradan filmi gördü ve nefret etti zaten, her neyse. Gülüyorum, çünkü olan biten bu. Ben sadece şu Tibet modası ve bunun nasıl birilerinin işine geldiği hakkında içimi döküyorum. Ama derlerse, “Bu film artık bir gişe rekortmeni,” diye, bu bir gişe rekortmeni değil, tamam mı? Bu bir film, başka filmlerden biraz daha farklı bir film, başka şeyler deniyorduk ama bu bir gişe rekortmeni değil, bu film *Arabistanlı Lawrence* değil. Bu başka bir şey. Belki trenin üzerinde ayağa kalkıp cüppesini açtığı anda ve güneşe karşı silueti gözüksüğünde *Arabistanlı Lawrence*’tır. Belki *Arabistanlı Lawrence*’ın o bölümüdür, onun kadar iyi olduğunu söylemiyorum ama, işte belki mikroskobik bir versiyonudur. Fakat Tibet hakkındaki bu alaycılık –bu tutumu Katolik Kilisesi’ne karşı gösteremezsiniz, bu tavrı Yahudiliğe karşı alamazdınız, bunu Müslümanlara karşı yapmazdınız, basında böyle davranamazdınız. Bu çok kötü bir tutum. Bu sanki herkes Tibet hakkında dört aydır bir şeyler duydu, bu yeterli, demek gibi. Bizim sanki at gözlüklerimiz var ve söz konusu olan Asyalıların onları yeterince ciddiye almanıza gerek yok.

New York Magazine'de David Denby'nin, belki de sizin sadece Budizm hakkında bir film yapamayacağınızı, çünkü bunun çok pasif olduğunu yazdığı eleştirisi yazısı var. Ne diyor? Sizin sadece aksiyon filmleri yapmaya yatkın olduğunuzu mu?

Bu birkaç yıl önce Elia Kazan'la yaptığım şu konuşmayı andırıyor. Bana, "Evet, olay örgüsü olan ve sıradan geleneksel aksiyon filmleri yapabilirim. Peki ya sen pasif bir şey yapar mısın? Pasif karakterler hakkında, tek aksiyonun aksiyonsuzluk olduğu bir film yapabilir misin? O zaman aklın ve kalbin derinliklerine gerçekten inip inemediğini görürsün," dedi. Belki biz bu filmde bunu tam anlamıyla yapamadık. Bazı insanlara göre, bunu yaptığımızı biliyorum. Daha kaç yıl birinci bölüm, ikinci bölüm, üçüncü bölüm diye gideceğiz? Polonya sineması başka bir şey yapıyor. Kieslowski yaptı. Rus sineması da yaptı. Paul Schrader'in bana bahsettiği yeni bir Sokurov filmi var [Anne ve Oğul]. Bu da sinema. Neden Amerikan sineması bunu yapamıyor? Biliyorum, biz ayrıca piyasayla, Los Angeles'la uğraşıyoruz. Orası zor bir şehir. Disney'in filmi desteklemeyeceğinden korktuğumuz bir dönem vardı. Ama desteklediler ve çok yardımcı oldular. Hatta Los Angeles'taki galada bile yer aldılar. Arkamı döndüğümde stüdyo başkanı Joe Roth oradaydı ve bizimle fotoğraf çekti.

Olup biten göz önüne alındığında, filmi tekrar yapmanız gerekseydi, yapar mıydınız?

Kesinlikle yapardım. Bu, uğruna yaşadığınız şey. Keşke günün birinde böyle bir proje daha bulsam.



*Boxcar Bertha*'da (1972) Barbara Hershey ve David Carradine.



- 1942 17 Kasım 1942'de New York, Flushing'te Catherine ve Charles Scorsese'nin çocuğu olarak dünyaya geldi.
- 1964 New York Üniversitesi sinema bölümünden mezun oldu.
- 1972 İkinci sınıf film yapımcısı Roger Corman için *Boxcar Bertha*'yı çekti.
- 1973 Scorsese'nin ilk önemli filmi olan, başrollerinde Harvey Keitel ve Robert De Niro'nun yer aldığı *Mean Streets* (Arka Sokaklar) gösterime girdi.
- 1974 *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Alice Artık Burada Yaşamıyor) Ellen Burstyn'e En İyi Kadın Oyuncu dalında Akademi Ödülü kazandırdı.
- 1976 *Taxi Driver* (Taksi Şoförü) gösterime girdi.
- 1977 Talihsiz müzikal, *New York, New York* gösterime girdi.
- 1978 The Band'in son turnesini konu alan *The Last Waltz* (Sol Vals) belgeselini tamamladı.
- 1980 *Raging Bull* (Kızgın Boğa) ile Robert De Niro En İyi Erkek Oyuncu Oskarı'nı, *Thelma Schoonmaker* ise En İyi Kurgu Oskarı'nı kazandı.

- 1981 John Hinckley, *Taksi Şöförü*'nde izleyip takıntı haline getirdiği Jodie Foster'ı etkilemek için Başkan Ronald Reagan'a suikast girişiminde bulundu.
- 1983 Scorsese, Jerry Lewis'in yanı sıra Robert De Niro'nun bir kez daha başrol aldığı *The King of Comedy* (Komedi Kralı) filmini çekti.
- 1985 Bir kara mizah hikâyesi olan *After Hours* (Geç Saatler) gösterime girdi.
- 1986 Başrollerinde Paul Newman ve Tom Cruise'un yer aldığı *The Color of Money* (Paranın Rengi) gösterildi. Bu film Scorsese'nin ailen en ticari filmiydi.
- 1988 *The Last Temptation of Christ*'in (Günaha Son Çağrı) gösterime girmesiyle Scorsese'nin dinsel gazabı sona erdi.
- 1990 Mafyayla ilgili ikinci filmi *GoodFellas*'ı (Sıkı Dostlar) çekti.
- 1991 Scorsese'nin yeniden çektiği *Cape Fear* (Korku Burnu) gösterime girdi.
- 1993 Edith Wharton'un romanından uyarlanan *The Age of Innocence* (Masumiyet Çağı) yüzyıl başındaki New York toplumunu resmediyordu.
- 1995 Scorsese'nin Mafya mevzuuna ikinci geri dönüşü olan *Casino* (Kumarhane) gösterime girdi.
- 1997 Scorsese, Amerikan Film Enstitüsü'nün Hayat Boyu Başarı Ödülünü aldı.
- 1998 Dalai Lama'nın biyografisi olan *Kundun* gösterime girdi, fakat ticari açıdan başarılı olmadı.
- 1999 *İtalya Yolculuğum*'u ilk olarak Venedik Film Festivali'nde görücüye çıkaracakken, daha sonra bunu erteledi ve filmi ertesi yıl gösterime girdi.
- 2001 *New York Çeteleri*'nin çekimlerini tamamladı. (Bu film, bazı post-produksiyon sorunlarından dolayı ertesi yıl gösterime girdi; 2003'teyse on dalda Oscar'a aday gösterildiyse de tek bir ödül alamadı.)
- 2004 *The Aviator* gösterime girdi.
- 2005 Scorsese'nin Bob Dylan'la ilgili belgesel filmi *No Direction Home* Toronto Festivali'nde gösterildi.
- 2006 *Köstebek*'in açılışı Boston ve New York'ta yapıldı. Scorsese ilk Oscar'ını 2007'de bu filmle aldı. O yıl en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi kurgu ve en iyi senaryo uyarlaması ödülleri *Köstebek*'e verildi.
- 2008 *Zindan Adası*'nın çekimlerine başlandı (bu film ilk olarak 2010'da Berlin Film Festivali'nde, yarışma dışı kategorisinde gösterildi).

# FİLMOGRAFI



1963

**WHAT'S A NICE GIRL YOU DO-  
ING IN A PLACE LIKE THIS?  
(SENİN GİBİ TATLI BİR KIZIN  
BÖYLE BİR YERDE NE İŞİ  
VAR?)**

**Yönetmen/yazan:** Scorsese

**Müzik:** Richard H. Coll

**Oyuncular:** Zeph Michaelis, Mimi  
Stark, Sarah Braveman, Fred Si-  
ca, Robert Uricola

16 mm., siyah beyaz, 9 dakika

1964

**IT'S NOT JUST YOU (YALNIZ DE-  
ĞİLSİN, MURRAY)**

**Yönetmen:** Scorsese

**Senaryo:** Scorsese ve Mardik Martin

**Görüntü yönetmeni:** Richard H. Coll

**Yapım tasarımı:** Lancelot Braithwaite

**Müzik:** Richard H. Coll

**Kurgu:** Eli F. Bleich

**Oyuncular:** Ira Rubin, Sam DeFazio,  
Andrea Martin, Catherine Scor-  
sese, Robert Uricola, Bernard



Weisberger, Victor Magnotta,  
Richard Sweeton, John Bivona  
16 mm., siyah beyaz, 35 mm.'ye ge-  
nişletilmiş, 15 dakika

1967

**THE BIG SHAVE (BÜYÜK TIRAŞ)**

Yönetmen/yazan: Scorsese

Görüntü yönetmeni: Ares Demertzis

Özel efektler: Eli F. Bleich

Oyuncu: Peter Bernuth

16 mm., renkli, 6 dakika

1969

**WHO'S THAT KNOCKING ON MY  
DOOR? (KAPIMI ÇALAN  
KİM?)**

Yönetmen/yazan: Scorsese

Yapımcılar: Joseph Weill, Betzi ve  
Haig Manoogian

Görüntü yönetmeni: Michael Wadle-  
ig (Wadley), Richard H. Coll,  
Max Fisher

Sanat yönetmeni: Victor Magnotta

Kurgu: Thelma Schoonmaker

Oyuncular: Zina Bethune (genç kız),  
Harvey Keitel (J.R.), Lennard  
Kuras (Joey), Michael Scala  
(Sally Gaga), Harry Northrup  
(Harry), Bill Minkin (Iggy), Phil  
Carlson (rehber), Wendy Russel  
(Gaga'nın küçük arkadaşı), Ro-  
bert Uricola (silahlı genç adam),  
Susan Wood (Susan), Marissa  
Joffrey (Rosie), Catherine Scor-  
sesse (J.R.'ın annesi), Victor Mag-  
notta ve Paul DeBionde (garson-  
lar), Scorsese (gangster)

(İlk versiyon, 1965, **BRING ON THE  
DANCING**; ikinci versiyon,

1967, **I CALL FIRST**; ayrıca  
1970'te J.R. ismiyle yayınlandı)  
35 mm., renkli, 90 dakika

1972

**BOXCAR BERTHA (AŞK VE  
ÖLÜM)**

American International Pictures

Yapımcı: Roger Corman

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Joyce H. Corrington ve  
John William Corrington; Dr.  
Ben L. Reitman tarafından yazı-  
lan, Boxcar Bertha Thompson'un  
hayatının anlatıldığı, *Sister of the  
Road* isimli kitapta yer alan ka-  
rakterler dayanak alınmıştır.

Görüntü yönetmeni: John Stephens  
(Gayne Rescher, jenerikte ismi  
geçmez)

Yapım tasarımı: David Nichols

Müzik: Gib Builbeau, Thad Maxwell

Kurgu: Buzz Feitshans (Scorsese, je-  
nerikte ismi geçmez)

Oyuncular: Barbara Hershey (Bert-  
ha), David Carradine (Bill Shel-  
ley), Barry Primus (Rake Brown),  
Bernie Casey (Von Morton), John  
Carradine (H. Buckram Sartoris),  
Victor Argo ve David Osterhout  
(McIver'ler), Grahame Pratt  
(Emeric Pressburger), 'Ödleğ'  
Holleman (Michael Powell),  
Harry Northrup (Harvey Hall),  
Ann Morell (Tillie), Marianne  
Dole (Mrs. Mailer), Joe Reynolds  
(Joe), Gayne Rescher ve Scorsese  
(genelev müşterileri)

35 mm., renkli, 93 dakika

1973

**MEAN STREETS (ARKA SOKAK-  
LAR)**

Warner Brothers

Baş yapımcı: E. Lee Perry

Yapımcı: Jonathan T. Taplin

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Scorsese ve Mardik Martin;  
Scorsese tarafından yazılmış bir  
hikâyeden

Görüntü yönetmeni: Kent Wakeford

Kurgu: Sid Levin

Oyuncular: Robert De Niro (Johnny  
Boy), Harvey Keitel (Charlie),  
David Proval (Tony), Amy Ro-  
binson (Teresa), Richard Roma-  
nus (Michael), Cesare Danova  
(Giovanni), Victor Argo (Mario),  
George Memmoli (Joey Catucci),  
Lenny Scaletta (Jimmy), Jeannie  
Bell (Diane), David Carradine  
(sarhoş), Robert Carradine (genç  
suikastçı), Lois Walden (Yahudi  
kız), Harry Northrup (Vietnam  
gazisi), Dino Seragusa (yaşlı  
adam), D'Mitch Davis (siyah po-  
lis), Peter Fain (George), Julie  
Andelman (partideki kız), Robert  
Wilder (Benton), Ken Sinclair  
(Sammy), Catherine Scorsese  
(sahanlıktaki kadın), Scorsese  
(Bodur [Shorty], arabadaki katil)

35 mm., renkli, 110 dakika

1974

**ALICE DOESN'T LIVE HERE ANY-  
MORE (ALICE ARTIK BURA  
DA YAŞAMIYOR)**

Warner Brothers

Yapımcılar: David Susskind ve Aud-  
rey Mass

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Robert Getchell

Görüntü yönetmeni: Kent Wakeford

Yapım tasarımı: Toby Carr Rafelson

Kurgu: Marcia Lucas

Müzik: Richard LaSalle

Oyuncular: Ellen Burstyn (Alice  
Hyatt), Kris Kristofferson (Da-  
vid), Harvey Keitel (Ben), Alfred  
Lutter (Tommy), Jodie Foster  
(Audrey), Billy Green Bush (Do-  
nald), Lane Bradbury (Rita),  
Diane Ladd (Flo), Lelia Goldoni  
(Bea), Vic Tayback (Mel), Vale-  
rie Curtin (Vera), Murray Mos-  
ton (Jacobs), Harry Northup Joe  
ve Jim'in barmeni), Mia Bendix-  
sen (Alice'in sekiz yaşındaki ha-  
li), Ola Moore (yaşlı kadın),  
Martin Brinton (Lenny), Dean  
Casper (Ödlek), Henry M. Ken-  
drick (tezgâhtar), Scorsese ve  
Larry Cohen (Mel ve Ruby'nin  
yerinde yemek yiyen kişiler),  
Mardik Martin (ses sınavı sıra-  
sında kulüpteki müşteri)

35 mm., renkli, 111 dakika

1974

**ITALIANAMERICAN (İTALYAN A-  
MERİKALI)**

Belgesel

National Communication Foundati-  
on (Ulusal Haberleşme Vakfı)

Yapımcılar: Elaine Attias, Saul Rubin

Yönetmen: Scorsese

Yazan: Lawrence D. Cohen, Mardik  
Martin, Scorsese

**Görüntü yönetmeni:** Alec Hirshfeld  
**Kurgu:** Bert Lovitt  
**35 mm., renkli, 48 dakika**

**1976**

**TAXI DRIVER (TAKSİ ŞOFÖRÜ)**

**Columbia**

**Yapımcılar:** Michael ve Julia Phillips

**Yönetmen:** Scorsese

**Senaryo:** Paul Schrader

**Görüntü yönetmeni:** Michael Chapman

**Sanat yönetmeni:** Charles Rosen

**Kurgu:** Marcia Lucas, Tom Rolf, Melvin Shapiro

**Müzik:** Bernard Herrmann

**Oyuncular:** Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Jodie Foster (Iris), Harvey Keitel (zevk düşkünü [Sport]), Peter Boyle (büyücü [Wizard]), Albert Brooks (Tom), Leonard Harris (Charles Palantine), Scorsese (karanlıkta hayal meyal görünen yolcu)

**35 mm., renkli, 112 dakika**

**1977**

**NEW YORK, NEW YORK**

**United Artists**

**Yapımcılar:** Irwin Winkler ve Robert Chartoff

**Yönetmen:** Scorsese

**Senaryo:** Earl Mac Rauch, Mardik Martin; Rauch tarafından yazılan bir hikâyeden

**Görüntü yönetmeni:** Laszlo Kovacs

**Yapım tasarımı:** Boris Leven

**Kurgu:** Irving Lerner, Marcia Lucas, Tom Rolf, B. Lovitt

**Orjinal şarkılar:** John Kander ve Fred Ebb

**Saksafon soloları ve danışman:** Georgie Auld

**Müzik süpervizörü:** Ralph Burns

**Koreografi:** Ron Field

**Kostümler:** Theadora van Runkle

**Oyuncular:** Liza Minelli (Francine Evans), Robert De Niro (Jimmy Doyle), Lionel Stander (Tony Harwell), Barry Primus (Paul Wilson), Mary Kay Place (Bernice), Georgie Auld (Frankie Harte), George Memmoli (Nicky), Dick Miller (Palm Kulüp'ün sahibi)

**35 mm., renkli, 137 dakika**

**1978**

**THE LAST WALTZ (SON VALS)**

**United Artists**

**Yapımcılar:** Robbie Robertson

**Baş yapımcı:** Jonathan Taplin

**Yönetmen/röportajcı:** Scorsese

**Görüntü yönetmenleri:** Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita

**Yapım tasarımı:** Boris Leven

**Kurgu:** Yeu-Bun Yee, Jan Roblee

**Konser prodüktörü:** Bill Graham

**Müzik kurgusu:** Ken Wannberg

**Geliştirim ve yaratıcı danışmanlık:** Mardik Martin

**Oyuncular (görünüş sıralarına göre):** Ronnie Hawkins, Dr. John, Neil Young, The Staples, Neil Diamond, Joni Mitchell, Paul Butterfield, Muddy Waters, Eric Clapton, Emmylou Harris, Van

Morrison, Bob Dylan, Ringo Star, Ron Wood  
**Müzik grubu:** Rick Danko (bas, keman, vokal), Levon Helm (davul, mandolin, vokal), Garth Hudson (org, akordeon, saksafon, synthesizer), Richard Manuel (piyano, klavye, davul, vokal), Robbie Robertson (solo gitar, vokal)  
35 mm., renkli, 119 dakika

1978  
**AMERICAN BOY: A PROFILE OF STEVEN PRINCE**  
(AMERİKALI ÇOCUK: STEVEN PRINCE'İN BİR PORTRESİ)

Belgesel  
**Yapımcılar:** Bert Lovitt, Jim Wheat, Ken Wheat  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Görüntü yönetmeni:** Michael Chapman  
**Kurgu:** Amy Jones, Bert Lovitt  
**Orjinal müzik:** Neil Young  
**Oyuncular (görünüş sıralarına göre):** Julia Cameron, Mardik Martin, Kathi McGinnis, George Memmoli, Steven Prince, Scorsese  
35 mm., renkli, 35 dakika

1980  
**RAGING BULL (KIZGIN BOĞA)**  
United Artists  
**Yapımcılar:** Robert Chartoff ve Irwin Winkler  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Senaryo:** Paul Schrader ve Mardik Martin; Jake La Motta'nın Joseph Carter ve Peter Savage'la birlikte yazdığı *Kızgın Boğa* dayanak alınmıştır

**Görüntü yönetmeni:** Mizhael Chapman  
**Yapım tasarımı:** Gene Rudolph  
**Kurgu:** Thelma Schoonmaker  
**Müzik:** Pietro Mascagni  
**Oyuncular:** Robert De Niro (Jake La Motta), Joe Pesci (Joey), Cathy Moriarity (Vickie), Frank Vincent (Salvy), Nicholas Colosanto (Tommy Como), Mario Gallo (Mario), Frank Adonis (Patsy), Joseph Bono (Guido), Frank Topham (Toppy), Scorsese (soyunma odasındaki adam)  
35 mm., siyah beyaz, 128 dakika

1982  
**THE KING OF COMEDY (KOMEDİ KRALI)**  
Twentieth-Century Fox  
**Yapımcılar:** Arnon Milchan (Embassy International Pictures)  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Görüntü yönetmeni:** Fred Schuler  
**Yapım tasarımı:** Boris Leven  
**Kurgu:** Thelma Schoonmaker  
**Müzik:** Robbie Robertson  
**Oyuncular:** Robert De Niro (Rupert Pupkin), Jerry Lewis (Jerry Langford), Sandra Bernhard (Masha), Diahnne Abbott (Rita), Shelley Hack (Cathy Long), Catherine Scorsese (Rupert'in annesi), Cathy Scorsese (Dolores)  
35 mm., renkli, 109 dakika

1985  
**AFTER HOURS (GEÇ SAATLER)**  
Warner Brothers

**Yapımcılar:** Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry (Geffen Company)  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Senaryo:** Joseph Minton  
**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus  
**Yapım tasarımı:** Jeffrey Townsend  
**Kurgu:** Thelma Schoonmaker  
**Müzik:** Howard Shore  
**Oyuncular:** Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy), Verna Bloom (June), Teri Garr (Julie), John Heard (Tom), Linda Fiorentino (Kiki),  
35 mm., renkli, 97 dakika

1986

**THE COLOR OF MONEY (PARANIN RENGİ)**

**Touchstone Pictures**  
**Yapımcılar:** Irving Axelrad ve Barbara De Fina  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Senaryo:** Richard Price; Walter Tevis'in romanı temel alınmıştır  
**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus  
**Yapım tasarımı:** Boris Leven  
**Kurgu:** Thelma Schoonmaker  
**Müzik:** Robbie Robertson  
**Oyuncular:** Paul Newman (Eddie), Tom Cruise (Vincent), Mary Elizabeth Masterantonio (Carmen), Helen Shaver (Janelle), John Turturro (Julien), Forest Whitaker (Amos)  
35 mm., renkli, 117 dakika

1988

**THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (GÜNAHA SON ÇAĞRI)**

**Universal Pictures**  
**Yapımcılar:** Barbara De Fina ve Harry J. Ufland  
**Yönetmen:** Scorsese  
**Senaryo:** Paul Schrader; Nikos Kazantzakis'in romanı temel alınmıştır; ayrıca Jay Cocks (iki sahne, jenerikte ismi geçmez)  
**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus  
**Yapım tasarımı:** John Beard  
**Kostümler:** Jean-Pierre Delifer  
**Kurgu:** Thelma Schoonmaker  
**Müzik:** Peter Gabriel  
**Oyuncular:** Willem Dafoe (İsa), Harvey Keitel (Yahuda), Verna Bloom (Mary, İsa'nın annesi), Barbara Hershey (Mary Magdalene), Gary Basaraba (Havari Andrew), Victor Argo (Havari Peter), Michael Been (Havari John), Paul Herman (Havari Phillip), John Lurie (Havari James), Leo Burmester (Havari Nathaniel), Andre Gregory (Yahya Peygamber), Peggy Gormley (Martha), Randy Danson (Mary), Harry Dean Stanton (Saul/Paul)  
35 mm., renkli, 164 dakika

1989

**NEW YORK STORIES (SEGMENT ONE, "LIFE LESSONS") (NEW YORK ÜÇLEMESİ - BÖLÜM BİR, HAYAT DERSLERİ)**

**Touchstone Pictures**  
**Yapımcı:** Barbara De Fina

**Yönetmen:** Scorsese; diğer bölümler Woody Allen ("Oedipus Kalıntıları") ve Francis Coppola ("Zoe'siz Hayat") tarafından yönetildi

**Senaryo:** Richard Price

**Görüntü yönetmeni:** Nestor Almendros

**Yapım tasarımı:** Kristi Zea

**Kostümler:** John A. Dunn

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Carmine Coppola, August Darnell

**Oyuncular:** Nick Nolte (Lionel Dobie), Rosanna Arquette (Paulette), Richard Price (başlangıçta yer alan ressam), Scorsese (Lionel Dobie ile fotoğraf çektiren adam)  
35 mm., renkli, 120 dakika (filmin tamamı)

**1990**

**GOODFELLAS (SIKI DOSTLAR)**

**Warner Brothers**

**Yapımcılar:** Barbara De Fina, Bruce S. Pustlin, Irwin Winkler

**Yönetmen:** Scorsese

**Senaryo:** Nicholas Pileggi ve Scorsese; Pileggi'nin romanı Wise-guy'dan

**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus

**Yapım tasarımı:** Kristi Zea

**Kostümler:** Richard Bruno

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Oyuncular:** Ray Liotta (Henry Hill), Robert De Niro (James Conway), Joe Pesci (Tommy De Vito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony

Darrow (Sonny Bunz), Catherine Scorsese (Tommy'nin annesi)

35 mm., renkli, 146 dakika

**1991**

**CAPE FEAR (KORKU BURNU)**

**Tribeca Production, Cappa Films, Amblin Entertainment, Universal Pictures**

**Yapımcılar:** Barbara De Fina, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Steven Spielberg (jenerikte ismi geçmez)

**Yönetmen:** Scorsese

**Senaryo:** Wesley Strick; John D MacDonald'ın romanı ve James R. Webb'in 1962 tarihli senaryosu temel alınmıştır

**Görüntü yönetmeni:** Freddie Francis

**Yapım tasarımı:** Henry Burnstead

**Kostümler:** Rita Ryack

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Elmer Bernstein, 1962 yapımı *Korku Burnu* için Bernard Hermann tarafından hazırlanan müziklerden uyarlanmış ve düzenlenmiştir

**Oyuncular:** Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle Bowden), Joe Don Baker (Claude Kersek), Robert Mitchum (Lieutenant Elgart), Gregory Peck (Lee Heller), Martin Balsam (hakim), Illeana Douglas (Lori Davis), Fred Thompson (Tom Broadbent)

35 mm., renkli, 128 dakika

1993

**THE AGE OF INNOCENCE (MA-SUMİYET ÇAĞI)**

Columbia Pictures

Yapımcılar: Barbara De Fina, Bruce S. Pustlin, Joseph P. Reidy

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Jay Cocks ve Scorsese; Edith Wharton'ın romanından

Görüntü yönetmeni: Michael Ballhaus

Yapım tasarımı: Dante Ferretti

Kostümler: Gabriella Pescucci

Kurgu: Thelma Schoonmaker

Müzik: Elmer Bernstein

Oyuncular: Daniel Day Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Alec McCowen (Sillerton Jackson), Geraldine Chaplin (Mrs. Welland), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Stuart Wilson (Julius Beaufort), Joanne Woodward (anlatıcı), Scorsese (fotoğrafçı)

35 mm., renkli, 139 dakika

1995

**CASINO (KUMARHANE)**

De Fina-Cappa, Syalis D.A. & Legende Enterprises, Universal Pictures

Yapımcılar: Barbara De Fina, Joseph P. Reidy

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Nicholas Pileggi ve Scorsese; Pileggi'nin *Casino: Love and Honor in Las Vegas* adlı kitabı temel alınmıştır

Görüntü yönetmeni: Robert Richardson

Yapım tasarımı: Dante Ferretti

Kostümler: John A. Dunn, Rita Ryack

Kurgu: Thelma Schoonmaker

Oyuncular: Robert De Niro (Sam 'As' Rothstein), Sharon Stone (Ginger McKenna), Joe Pesci (Nicky Santoro), James Woods (Lester Diamond), Don Rickles (Billy Sherbert), Alan King (Andy Stone), Kevin Pollak (Phillip Green), Dick Smothers (senatör)

35 mm., renkli, 177 dakika

1998

**KUNDUN**

Walt Disney Productions, Refuge Productions, De Fina-Cappa, Touchstone Pictures

Yapımcılar: Barbara De Fina, Laura Fattori, Scott Harris, Melissa Mathison

Yönetmen: Scorsese

Senaryo: Melissa Mathison

Görüntü yönetmeni: Roger Deakins

Yapım tasarımı: Dante Ferretti

Kostümler: Dante Ferretti

Kurgu: Thelma Schoonmaker

Müzik: Phillip Glass

Oyuncular: Tenzin Thuthob Tsarong (yetişkin Dalai Lama), Gyurme Tethong (on yaşındaki Dalai Lama), Tulku Jamyang Kunga Tenzin (beş yaşındaki Dalai Lama), Tenzin Yeshe Paichang (iki yaşındaki Dalai Lama), Tencho Gyalpo (Dalai Lama'nın annesi),

Tsewang Migyur Khangsar (Dalai Lama'nın babası), Geshe Yeshe Gyatso (Sera'nın Lama'sı), Sonam Phuntsok (Reting Rimpoche), Lobsang Samten (mutfak ustası), Gyatso Luckhang (Lord Chamberlain), Jigme Tsarong (Taktra Rimpoche), Tenzin Trinley (Ling Rimpoche), Robert Lin (Başkan Mao)

35 mm., renkli, 134 dakika

Elinizdeki kitap University Press of Mississippi tarafından 1999 yılında yayınlandığından, o tarihten sonraki yönetmiş olduğu filmle-  
rin bilgileri tarafımızdan eklenmiştir. (y.n.)

1999

### **BRINGING OUT THE DEAD (YAŞAMIN KIYISINDA)**

**Yapımcı:** Barbara De Fina, Scott Rudin

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** Paul Schrader (Joe Connelly'nin romanına dayanarak)

**Görüntü yönetmeni:** Robert Richardson

**Yapım tasarımı:** Dante Ferretti

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Elmer Bernstein

**Oyuncular:** Nicolas Cage (Frank Pierce), Patricia Arquette (Mary Burke), John Goodman (Larry), Ving Rhames (Marcus), Tom Sizemore (Tom Walls), Marc Anthony (Noel)

Renkli, 120 dakika

2002

### **GANGS OF NEW YORK (NEW YORK ÇETELERİ)**

**Yapımcı:** Alberto Grimaldi, Harvey Weinstein, Michael Ovitz, Graham King

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan (Herbert Asbury'nin aynı adlı romanına dayanarak)

**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus

**Yapım tasarımı:** Dante Ferretti

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Howard Shore

**Oyuncular:** Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon), Daniel Day-Lewis ('Kasap' Bill), Cameron Diaz (Jenny Everdeane), Jim Broadbent (William Tweed), John C. Relly (Mutlu Jack), Henry Thomas (Johnny Sirocco), Liam Neeson ('Rahip' Vaillon)

Renkli, 168 dakika

2004

### **THE AVIATOR (GÖKLERİN HAKİMİ)**

**Yapımcı:** Michael Mann, Sandy Climan, Graham King, Charles Evans, Jr.

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** John Logan

**Görüntü yönetmeni:** Robert Richardson

**Yapım tasarımı:** Dante Ferretti

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Howard Shore ve günün popüler şarkıları



**Oyuncular:** Leonardo DiCaprio (Howard Hughes), Cate Blanchett (Katharine Hepburn), Kate Winslet (Ava Gardner), John C. Reilly (Noah Dietrich), Alec Baldwin (Juan Trippe), Alan Alda (Senatör Ralph Owen Brewster), Ian Holm (Profesör Fitz), Danny Huston (Jack Frye), Gwen Stefani (Jean Harlow), Jude Law (Errol Flynn)

**Renkli, 169 dakika**

**2006**

**THE DEPARTED (KÖSTEBEK)**

**Yapımcı:** Martin Scorsese, Graham King, Brad Pitt

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** William Monahan (Siu Fa-i-mak ve Felix Chong'un 2002 tarihli *Infernal Affairs* senaryolarına dayanarak)

**Görüntü yönetmeni:** Michael Ballhaus

**Yapım tasarımı:** Kristi Zea

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Howard Shore, The Rolling Stones, Van Morrison, John Lennon ve diğerleri

**Oyuncular:** Leonardo DiCaprio (Billy Costigan), Matt Damon (Colin Sullivan), Jack Nicholson (Frank Costello), Vera Farmiga (Madolyn), Mark Wahlberg (Dignam), Alec Baldwin (Ellerby), Martin Sheen (Queenan)

**Renkli, 151 dakika**

**2008**

**SHINE A LIGHT (BİR IŞIK YAK)**

**Yapımcı:** Steve Bing, Michael Coh

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Görüntü yönetmeni:** Robert Richardson

**Kurgu:** David Tedeschi

**Müzik:** The Rolling Stones

**The Rolling Stones'la birlikte**

**Renkli, 122 dakika**

**2010**

**SHUTTER ISLAND (ZİNDAN ADASI)**

**Yapımcı:** Mike Medavoy, Arnold Messer, Brad Fischer

**Yönetmen:** Martin Scorsese

**Senaryo:** Laeta Kalogridis (Dennis Lehane'nin bir romanına dayanarak)

**Görüntü yönetmeni:** Robert Richardson

**Yapım tasarımı:** Dante Ferretti

**Kurgu:** Thelma Schoonmaker

**Müzik:** Robbie Robertson

**Oyuncular:** Leonardo DiCaprio (Teddy Daniels), Mark Ruffalo (Chuck Aule), Ben Kingsley (Dr. John Cawley), Michelle Williams (Dolores Chanal), Max von Sydow (Dr. Jeremiah Naehring)

**Renkli, 138 dakika**



# MARTIN SCORSESE

*Arka Sokaklar, Taksi Şoförü, Korku Burnu, Günaha Son Çağrı, Kızgın Boğa ve Kumarhane* filmleriyle günümüz sinemasında apayrı bir yere sahip olan Martin Scorsese, Amerikan sinemasının tartışmasız bir şekilde sokaklara ait saray şairi. Filmlerindeki öylesine şiddet, her an her şey olabilecekmış duygusu yaratılan sahneler ve akış, yönetmenin kendisinin Manhattan'da geçen çocukluğunda şahit olduğu amaçsız sokak olaylarına dayanıyor. Onun neredeyse bütün kahramanlarının dışlanmış, suça bulaşmış, insanlarla ilişki kurmaya ve onlar tarafından muhatap alınmaya muhtaç kişiler olmasının da otobiyografik kökenleri var. Kafasında titizlikle tasarladığı planların çekim aşamasında doğaçlamaya çok fazla yer vermesi de buna bağlanıyor. Nitekim yönetmen de bu yaklaşımını şu sözlerle anlatıyor: "Toplumsal değişimi gerçekleştirmek için öncelikle bireysel karakterleri anlayarak yola çıkmak zorundasınız. İlk aşama, bir mikrokozmosa girmektir. Onun için en iyi yöntem, bir karakterle başlamak ve onu, temalarınızı gösteren sahneler ve çatışmalar aracılığıyla ortaya koymak. Sonra karakter gelişir —olumlu veya olumsuz yönde. Ben her zaman bir kişiyle başlarım, bir önermeyle değil..."



[www.agorakitapligi.com](http://www.agorakitapligi.com)